

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
Одељење за историју уметности

Снежана В. Мишић

СЛИКАРСТВО ЂУРЕ ЈАКШИЋА

Докторска дисертација

Београд, 2017.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY
Department of History of Art

Snezana V. Mistic

DJURA JAKSIC'S PAINTING

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2017

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ

Ментор:

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

Чланови комисије:

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

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

Др Љиљана Стошић, научни саветник
Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт

Датум одбране:

СЛИКАРСТВО ЂУРЕ ЈАКШИЋА

РЕЗИМЕ

Сликарство Ђуре Јакшића је током XX века било предмет интересовања и истраживања српске историје уметности, што је резултирало научним студијама од којих су последњи комплексни осврти објављени 1978. године. У међувремену сазнања о Ђури Јакшићу су се увећала а методолошки принципи истраживања изменили, што нас је подстакло да сликарство Ђуре Јакшића и његове идејне основе преиспитамо, анализирамо и тумачимо с позиције савремених истраживања националне и европске уметности и визуелне културе XIX века, као и да покушамо да редифинишемо досадашње критичке и историографске анализе Јакшићевог сликарства.

Полазну основу за тумачење сликарства Ђуре Јакшића представљају његово уметничко и идејно формирање. Стасавање на академским правилима, искуство стечено у великим уметничким и културним центрима и стилски токови његовог доба, с једне, као и националне идеје и патриотски занос средине и друге половине XIX века – Револуција 1848/49, устанци против Отоманске власти у Црној Гори, Херцеговини и Босни, српско-турски ратови 1876–1878. године, али и „изневерене наде” и „разочарења”, с друге стране, детерминисали су Јакшићево уметничко стваралаштво и пресудно су утицали на уобличавање његове ликовне поетике. Стога, неопходно је Ђуру Јакшића и његово сликарство сагледати и тумачити у светлу друштвено-историјских, културних и уметничких прилика у Средњој Европи односно јужним областима Аустријског царства и Кнежевине Србији, у периоду од краја пете до краја осме деценије XIX века.

Сликарски опус Ђуре Јакшића и његови тематски оквири анализирани су и обрађени с позиције савремених методолошких поступака истраживања уметности и визуелне културе с циљем да се идентификују и протумаче њихове идејне основе, извори и узорци. Како је Јакшићево дело и резултат симбиозе вербално-визуелног дискурса и представља један од најкомплекснијих уметничких опуса у коме је дошло

до таквог медијског прожимања, у раду је протумачен и међусобни однос визуелног и вербалног предлошка.

Уметничко стваралаштво Ђуре Јакшића у доброј мери је одраз политичких и идеолошких прилика српског народа у Кнежевини Србији и у Аустријском царству односно у Аустроугарској у другој половини XIX века. Као сведок, непосредни учесник, династички панегиричар и критичар, Ђура Јакшић је оставио визуелно сведочанство о кључним историјским и политичким догађајима српског народа у времену од 1848. до 1878. године. Тако схваћено ангажовано сликарство уметника део је једног ширег концепта, али и особеног визуелног искуства у служби српске националне идеје.

Чести сукоби уметника с грађанским поретком и актуелном државном политиком водили су његовој изолацији и отуђивању. Позиционирање Ђуре Јакшића као *боема, несхваћеног уметника, сликара, песника, револуционара, борца за националну идеју и социјалну правду, династичког панегиричара*, наизглед указује на бројне противречности које су, заправо, последица турбулентног периода током средине и друге половине XIX века. Јакшићева природа личности, његов живот и уметнички опус јединствен су систем у коме идејне и стилске особености нису у супротности, већ су део композитне индивидуалности сликара и идејног плурализма тренутка.

Успостављањем сложених истраживачких оквира, систематском и методолошки доследном анализом сликарства Ђуре Јакшића и употребом нових, савремених начина интерпретације уметничког дела, створене су основе за ново ишчитавање и тумачење значаја и места Јакшићевог сликарства у систему српске визуелне културе и његовог места у ширим европским оквирима.

Кључне речи: Ђура Јакшић, сликарство, XIX век, религиозна слика, портрет, историјска слика, национална идеја.

Научна област: историја уметности

Ужа научна област: историја уметности и визуелне културе новог века

УДК/УДК:

75.071.1:929 Јакшић Ђ. (043.3)

930.85:7(4)''18''(043.3)

DJURA JAKSIC'S PAINTING

ABSTRACT

During the 20th century Djura Jaksic's painting was a subject of interest and research in the Serbian history of art, which resulted in scientific studies. The last complex reviews were published in 1978. Meanwhile, the knowledge about Djura Jaksic has grown and the methodological research principles have changed, which led us to reassess, analyse and discuss Djura Jaksic's painting and his ideas from the point of view of the contemporary research of national and European art and visual culture of the 19th century. We also want to try to redefine critical and historiographical analyses of Jaksic's painting that have been done up till now.

The starting point for interpreting Djura Jaksic's painting is his artistic and ideological forming. Developing according to the academic rules, together with the experience that he had gained in big artistic and culture centres as well as the stylistic courses of his time, on one hand, and on the other, national ideas and patriotic fervor of the middle and second half of the 19th century (the Revolution in 1848/49; uprisings against the Ottoman regime in Montenegro, Herzegovina and Bosnia; the Serbian-Turkish wars 1876–1878, but also “betrayed hopes” and “disappointments”), determined Jaksic's artistic creativity and had a crucial influence on the shaping of his artistic poetics. Therefore, it is necessary to perceive and interpret Djura Jaksic's painting in the light of social and historical, cultural and artistic circumstances in the Central Europe that is in the southern regions of the Austrian Empire and the Principality of Serbia during the 1850s to 1880s time period.

Djura Jaksic's painting and his thematic frame were analysed and processed according to contemporary methodological procedures in art and visual culture research, in order to identify and interpret their ideal bases, sources and role models. Since the Jaksic's work is also a result of a symbiosis of verbal and visual discourse and since it represents one of the most complex artistic oeuvres where such media intertwining has occurred, in this paper a relationship between visual and verbal aspect is interpreted.

Djura Jaksic's artistic opus is, in a great deal, a reflection of the political and ideological circumstances under which the Serbian people lived in the Principality of Serbia and in the Austrian Empire that is in Austria-Hungary in the second half of the 19th century. As a witness and a direct participant, a dynasty writer of panegyrics and critics, Djura Jaksic left a visual testimony about the key historical and political events that the Serbian people experienced between 1848 and 1878. Such an understanding of an artist's engaged painting is a part of a wider concept, but also a part of the particular visual experience that served Serbian national ideas.

Frequent conflicts with the civil order and actual state politics led to his isolation and alienation. Seeing Djura Jaksic as a *bohemian*, a *misunderstood artist*, a painter, a poet, a revolutionary, a fighter for a national idea and social justice, a writer of a dynastic panegyrics, indicates numerous contradictions, that are, in fact, consequences of a turbulent mid-to-late 19th century era. Jaksic's nature, his life and artistic work are a unique system in which ideas and stylistic features are not opposed to each other, but a part of a composite individuality of the painter and the ideal pluralism of that moment.

By establishing the complex research frames, as well as a systematic and methodologically persistent analysis of the Djura Jaksic's painting and by the usage of the new, contemporary ways of art interpretation, the bases are created for a new reading and interpretation of the Djura Jaksic's painting position and its importance in the Serbian visual culture system and its position in the wider European frames.

Key words: Djura Jaksic, painting, the 19th century, religious art, portrait, historical painting, national idea.

Field of Research: History of Art

Area of Expertise: History of Art and Visual Culture of the Modern Period

UDC:

75.071.1:929 Jaksic Dj. (043.3)

930.85:7(4)''18''(043.3)

САДРЖАЈ

УВОДНА РАЗМАТРАЊА	1
Основи истраживачког процеса	1
Досадашња истраживања и тумачења сликарства Ђуре Јакшића	4
Стварање мита о модерном трагичном јунаку	27
ЂУРА ЈАКШИЋ. УМЕТНИЧКО И ИДЕЈНО ФОРМИРАЊЕ	32
УМЕТНИЧКО ФОРМИРАЊЕ ЂУРЕ ЈАКШИЋА	39
Цртачка школа у Темишвару (1846/47)	41
Уметничка академија Јакоба Марастонија у Пешти (1847/48)	44
Радионица Константина Данила у Великом Бечкерекy (1850/51)	49
Беч (1851/52)	56
Минхен (1853/54)	68
Беч (1861/62)	76
ИДЕЈНО ФОРМИРАЊЕ ЂУРЕ ЈАКШИЋА	83
Политички оквир друге половине XIX века	83
<i>Револуција 1848/49. године</i>	83
<i>Идеолошке детерминанте друге половине XIX века (Светозар Милетић, Уједињена омладина српска, Светозар Марковић)</i>	87
<i>Устанци и ратови за национално ослобођење 1875–1878. године</i>	92
Друштвени оквир друге половине XIX века	98
СЛИКАРСТВО ЂУРЕ ЈАКШИЋА	102
Ђура Јакшић и српско сликарство после 1848. године	102
Вербално-визуелно прожимање у стваралаштву Ђуре Јакшића	107
<i>Тематски оквири прожимања</i>	112

РЕЛИГИОЗНО СЛИКАРСТВО ЂУРЕ ЈАКШИЋА	118
Иконе у Цркви Св. великомученика Прокопија у Српској Црњи	121
Слике религиозне тематике	143
ПОРТРЕТНО СЛИКАРСТВО ЂУРЕ ЈАКШИЋА	184
Портрети српског грађанства	190
Аутопортрет	207
АЛЕГОРИЈСКЕ ПРЕДСТАВЕ	255
ИСТОРИЈСКО СЛИКАРСТВО ЂУРЕ ЈАКШИЋА	261
Историјске композиције	268
<i>Прве историјске композиције Ђуре Јакишића</i>	269
<i>Устанци Црногораца и Херцеговаца против турске власти и</i> <i>српско-турски ратови</i>	272
<i>Представе смрти владара и националних хероја – Убиство Карађорђа</i> <i>и Кнез Михаило на одру</i>	288
Историјски портрети	297
<i>Портрети Немањића</i>	300
<i>Портрети косовских јунака</i>	301
<i>Портрети Краљевића Марка и других јунака</i>	304
Галерије историјских портрета у гостионици „Камила” у Новом Саду и у манастиру Враћевшница	306
<i>Гостионица „Камила” у Новом Саду</i>	307
<i>Манастир Враћевшница</i>	308
У СЛУЖБИ ДИНАСТИЧКЕ ПРОПАГАНДЕ ОБРЕНОВИЋА	326
Династички панегиричар	326
Портрети кнеза Милоша и кнеза Милана М. Обреновића IV	335
<i>Бакљада кроз Стамбол-капију и Таковски устанак</i>	340
ФИРМЕ – РЕКЛАМЕ ЗА ТРГОВИНЕ И КАФАНЕ	354
ИЛУСТРАЦИЈЕ ЗА ЧАСОПИСЕ И РАД У ДРЖАВНОЈ ШТАМПАРИЈИ У БЕОГРАДУ	357

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА	360
СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА	365
ИЗВОРИ	375
ЛИТЕРАТУРА	378
ПРИЛОЗИ	155–183; 209–254; 259–260; 312–325; 349–353.

УВОДНА РАЗМАТРАЊА

Основи истраживачког процеса

О Ђури Јакшићу, уметнику који аутентичном и снажном стваралачком личношћу заузима истакнуто место у српској уметности и култури XIX века, и о његовом стваралаштву, исписане су стотине страница, нарочито о његовом књижевном раду који је од самог почетка био прихваћен и вреднован. С друге стране, сликарство Ђуре Јакшића је на различите начине сагледавано, тумачено и оцењивано: од почетног неразумевања, оспоравања и негирања његове вредности, до реафирмације, чак истицања Јакшићевог сликарског израза као најаве модерне уметности.

С обзиром да су последње и уједно најопсежније студије о Јакшићевом сликарству објављене пре скоро четрдесет година, и да су се у међувремену сазнања о Ђури Јакшићу увећала, а методолошки принципи истраживања изменили, појавила се потреба да се с позиције савремених истраживања националне и европске уметности и визуелне културе XIX века и нових увида и методологија, сагледа и протумачи сликарство Ђуре Јакшића.

Приступ ове докторске тезе сликарству Ђуре Јакшића подразумева преиспитивање његовог сликарског опуса, идејних основа, извора и узора који су довели до уобличавања самосвојне ликовне поетике. Систематском и методолошки доследном анализом Јакшићевог сликарства, употребом савремених начина интерпретације уметничког дела и успостављањем сложених истраживачких оквира покушаћемо да поставимо основе за ново читање Јакшићевог сликарства у српској културној историји, али и у односу на шире европске оквире, као и да редефинишемо досадашње вредносне критеријуме у тумачењу сликарства Ђуре Јакшића.

На самом почетку неопходно је представити основне хипотезе од којих смо пошли у истраживању и методолошке основе тумачења сликарства Ђуре Јакшића.

Пресудно за детерминисање Јакшићеве ликовне поетике било је формирање на академским правилима, искуство великих уметничких и културних центара (Пешта, Беч, Минхен) и стилски токови тога доба, док је његов идентитет био производ идејних струјања која су се јавила након Револуције 1848. године у којој је као добровољац учествовао, националне идеје и патриотског заноса средине и друге половине XIX века, али и „изневерених нада” и „разочарења”.

Идејна и политичка уверења постављала су Ђуру Јакшића у центар, односно на маргину српског друштва. Његова уметност је ангажована, она буди национална и патриотска осећања, у њој се преплићу епско и митско. Као сведок, непосредни учесник, династички пропагатор и критичар, Јакшић оставља визуелно сведочанство о кључним историјским и политичким догађајима у јужним деловима Аустријског царства и у Кнежевини Србији у периоду од 1848. до 1878. године. Чести сукоби уметника с грађанским поретком и актуелном државном политиком водили су његовој изолацији, отуђивању, и стварању мита о *несхваћеном уметнику* и *боему*.

Сликарски израз Ђуре Јакшића често није одговарао идејама и животу српског грађанског друштва. Његова слика српског друштва Аустријског царства односно Аустроугарске и Кнежевине Србије реална је, без тенденција за улепшавањем, што је било у супротности с владајућим укусом средине, и један од разлога негативне рецепције Јакшићевог сликарског стваралашта што ће га пратити читав живот, и касније.

Истраживање и тумачење сликарства Ђуре Јакшића подразумева примену више методолошких приступа који су засновани на искуству и традицији савремених проучавања уметности и визуелне културе¹, пружајући тако могућност за његово ново ишчитавање.

¹ Избор из литературе: A. D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, Laurence King Publishing, London 2005; *Exploring Visual Culture*, ed. by M. Rampley, Edinburgh University Press, 2005; *The Art Historian: National Traditions and Institutional Practices*, ed. by M. F. Zimmermann, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts 2003; J. Baetens, *Visual Culture and Visual Studies*, u: *Art History and Visual studies in Europe. Transnational discourses and national frameworks*, ed. M. Rampley, T. Lenain, H. Locher, A. Pinotti, Ch. Schoell-Glass, K. Zijlmans, Leiden–Boston 2012, 91–106; M. Bal, *Looking in the*

Један од основних методолошких приступа сликарском делу и личности Ђуре Јакшића од којег се пошло у раду јесте контекстуални приступ који подразумева постављање уметника у одређени историјски период и његово позиционирање у шири контекст друштвених, културних и политичких догађаја који су детерминисали период његовог стваралаштва које започиње Револуцијом 1848. године а чији завршетак је повезан са 1878. као годином окончања вишегодишњих сукоба чији циљ је било ослобођење српске нације од турске власти, као и проучавање односа уметности и политике, уметника и друштва, идентитета и места уметника у средини², односа сликарства и књижевности.

Сликарство Ђуре Јакшића је у доброј мери одраз политичких и идеолошких прилика које су биле део стварности Кнежевине Србије и српског народа у Аустријском царству потом у Аустроугарској. Тако схваћено ангажовано сликарство уметника део је једног ширег концепта, али и особеног визуелног искуства у служби српске националне идеје.

Несхваћеност Ђуре Јакшића, оличена у честим сукобима с грађанским поретком и актуелном државном политиком довела је до његовог позиционирања у односу на важећу, официјелну друштвену хијерархију. Напетост изражена дихотомијом, појединац – друштво, јавно – приватно, званична поруџбина – слобода уметника, захтева додатно истраживање Јакшићеве индивидуалности, која се посматра у светлу културне и друштвене климе, социјалног положаја и друштвеног

art of viewing, Routledge, London–New York 2004; H. Belting, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, u: *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 2, Winter 2005, 302–319; W. J. T. Mitchell, *Interdisciplinarity and Visual Culture*, u: *Art Bulletin*, December 1995, Vol. LXXVII, No. 4, 540–544; W. J. T. Mitchell, *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*, u: *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, ed. by M. A. Holly, K. Moxey, Sterling and Francine Clark Art Institute 2002, 231–250; W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want*, University of Chicago Press 2005; V. Dž. T. Mičel, *Šta slike žele? Život i ljubavi slika*, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd 2016; W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago&London 1994; *Znanost o slici: discipline, teme, metode*, ur. K. Sachs-Hombach, Zagreb 2006.

² Све веће истицање везе између етичког, политичког и економског живота друштва и његове уметности у XIX веку, довело је до појаве новог историјског гледишта и критичког схватања уметности и друштва. Уметност више није била само привилегија владајуће елите већ је постала и критички глас различитих појединаца и група: G. Pelles, *Art, artists and society: origins of a modern dilemma: painting in England and France:1750–1850*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963; T. J. Clark, *The Absolute Bourgeois, Artists and Politics in France 1848–1851*, Thames and Hudson, London 1973; S. F. Eisenman, *Nineteenth Century Art, A Critical History*, Thames & Hudson, London 2002, 7–17.

статуса сликара, притом не потирући сликарев идентитет. Позиционирање Јакшића као *боема, несхваћеног сликара*, револуционара, борца за националну идеју и социјалну правду, песника, династичког панегиричара, националног делатника, наизглед указује на бројне противречности које су заправо последица турбулентног и динамичног периода током средине и друге половине XIX века. Јакшићева природа личности, његов живот и уметнички опус јединствен су систем у коме идејне и стилске особености нису у супротности, већ су део композитне индивидуалности сликара и идејног плурализма тренутка.

Јакшићево дело је и резултат симбиозе вербално-визуелног дискурса те се његово стваралаштво препознаје као један од најкомплекснијих уметничких опуса у коме је дошло до таквог медијског прожимања.

Комбинацијом формалне, иконографске и иконолошке анализе које подразумевају опис, истраживање иконографских модела, значења дела и мотива у историјском и културном контексту, и разумевање вишеструких веза између слике и друштва, слике и посматрача³, у раду је представљено и тумачено ликовно стваралаштво Ђуре Јакшића.

Досадашња истраживања и тумачења сликарства Ђуре Јакшића

Ради потпунијег сагледавања предмета истраживања неопходно је представити досадашња истраживања и тумачења уметничког стваралаштва Ђуре Јакшића, пре свега његовог сликарства, с обзиром да се током XX века, с развојем историје уметности и ликовне критике, угао сагледавања и вредновања променио, као и место које је оно заузимало и које данас заузима у српској уметности.

³ А. D'Alleva, *nav. delo*, posebno 17–34; Н. Belting, *nav. delo*, 302–319; S. Bogen, *Povijest umjetnosti / znanost o umjetnosti*, u: *Znanost o slici: discipline, teme, metode*, 41–52.

Личност и стваралаштво Ђуре Јакшића изазивали су велико интересовање и до данас остали предмет научног разматрања неколико студија, бројних расправних текстова и новинских чланака. Највећим делом се те библиографске јединице односе на Јакшићев књижевни рад, док је његово ликовно стваралаштво у знатној мери било запостављено. Разлог томе вероватно треба потражити у чињеници да је Јакшић још за живота био признат као песник, а да његово сликарство тадашње друштво и средина нису (довољно) схватили. До обновљеног интересовања за Јакшићево сликарство дошло је у периоду између два светска рата с појавом генерације школованих историчара уметности и ликовних критичара, да би у другој половини XX века, са систематским истраживањима и проучавањима српске уметности XIX века и објављивањем првих синтетичких студија о уметности тога доба као и првих студија о Јакшићевом сликарству, оно било вредновано и тумачено као најчистији облик српског романтизма. У последњим деценијама XX и првим деценијама XXI века, у оквиру истраживања националне идеје у српској уметности и визуелној култури XIX века, готово неизоставно се разматра уметничко стваралаштво Ђуре Јакшића, ликовно и књижевно, као један од најречитијих примера деловања националне идеје у уметности.

У већини студија о Ђури Јакшићу и његовом сликарству наилазимо на податак да је прва негативна оцена Јакшићевог сликарства потекла од његових савременика, пријатеља Светислава Вуловића и Новака Радонића у последњим деценијама XIX века. Светислав Вуловић, књижевни критичар и историчар, први је истраживач и писац свеобухватне биографске студије о Ђури Јакшићу и његовом стваралаштву.⁴ Као лични Јакшићев пријатељ и велики поклоник његове поезије, након уметникове смрти нашао се побуђен да напише опсежну биографију о његовом животу и стваралаштву, која је објављена 1882. године.⁵ Вуловић је темељно

⁴ Светислав Вуловић се превасходно бавио студијама српског романтизма, а од већих Вуловићевих критичарских радова су расправе о поезији Петра Петровића Његоша, Симе Милутиновића Сарајлије, Ђуре Јакшића, Бранка Радичевића.

⁵ С. Вуловић, *Ђура Јакшић*, Годишњица Николе Чупића, књ. IV, Београд 1882, 97–206; Исти, *Ђура Јакшић, песник и сликар (1832–1878)*, у: С. Вуловић, *Критике и огледи*, ур. Ђ. Гавела, Београд 1953, 205–295. Пре ове студије, једна од првих књижевних критика коју је Вуловић написао, „Поезија Ђуре

приступио писању студије о Ђури Јакшићу која и данас представља незаобилазну грађу приликом истраживања његовог уметничког стваралаштва. Од уметникове породице и од савременика прикупио је податке и сакупио велики део Јакшићеве књижевне заоставштине и преписке, што је студију учинило исцрпном подацима о уметниковом животу и раду.⁶ Оживљавајући личност Ђуре Јакшића у портрету на пуних једанаест страна, Вуловић је дао његове физичке и карактерне особине, врлине и мане, навике и његова интимна осећања.⁷

Светислав Вуловић тумачи и анализира Ђуру Јакшића првенствено као песника. Његов песнички дар и величину доводи у коло песничких вредности које су поседовали Његош и Бранко Радичевић.⁸ Истакао је његову самосталну песничку индивидуалност наглашавајући да на Јакшића „није утицао непосредно ни један узор, већ цело једно време”, што би се могло прихватити и када је реч о његовом ликовном стваралаштву.

Поред анализе Јакшићевог књижевног рада, једно поглавље посветио је и његовом сликарству, засновано углавном на сећању и мишљењу сликара Новака Радонића⁹ којег је Вуловић, као Јакшићевог дугогодишњег пријатеља, замолио да напише део о његовом сликарском раду.¹⁰ Трудећи се да пронађе одлике, вредности и слабости Јакшићевог сликарства, Вуловић је изнео критички суд о његовој сликарској „недоучености”, што је у наредних неколико деценија постало опште место и општи став када је у питању ликовно стваралаштво овог уметника. Изнето

Јакшића” објављена у часопису *Отаџбина* 1875. године, уједно је и прва већа критичка расправа о поезији Ђуре Јакшића у српској књижевности: Свет. Вуловић, *Појезија Ђ. Јакшића*, Отаџбина, год. I, књ. I, св. I (Београд 1875), 123–135.

⁶ Извори за биографски део студије били су му: посмртна архива Ђуре Јакшића, биографска грађа коју му је послао уметников брат Максим, свештеник у Иђошу; сећања и белешке уметникове супруге, Јована Јовановића Змаја и Ђорђа Поповића Даничара и њихова преписка; биографска грађа коју су му послали сликар Новак Радонић и телеграфиста Жив. Ковачевић; сећања Јована Бошковића и других Јакшићевих познаника и пријатеља; белешке из архива Министарства просвете о Јакшићевом службовању; белешке по некролозима и биографске цртице и на крају, свакако њихово лично познанство и пријатељство.

⁷ С. Вуловић, *Ђура Јакшић, песник и сликар (1832–1878)*, 234–244.

⁸ Вуловићева концепција песника је романтичарска. У анализи се углавном задржава на душевном стању и расположењу песника, на догађајима који су интимно везани за његов лични живот.

⁹ О Новаку Радонићу: М. Коларић, *Новак Радонић 1826–1890. Живот и рад*, Београд 1962; М. Јовановић, *Новак Радонић*, Ада 1979.

¹⁰ С. Вуловић, *нав. дело*, 246–251.

мишљење да је између 1851. и 1853. године у Јакшићу пропао „генијалан сликар”, да је прави моменат за школовање и усавршавање био пропуштен, као и да је „даровити сликар осећао да је остао богаљ”¹¹ пратило је Јакшићево сликарство у наредним деценијама, имајући, између осталог, за последицу да оно полако одлази у заборав, а да његове слике пропадају и нестају.

Управо захваљујући Новаку Радонићу сачувано је доста података о сликарству Ђуре Јакшића. Његова сећања на Јакшића и његов сликарски рад представљају драгоцен извор приликом истраживања Јакшићевог сликарства. Она су била полазна основа свим потоњим истраживачима Јакшићевог сликарства и његове ликовне поетике, и када је циљ био указати на њене изворе и узор, и када је требало скренути пажњу на недостатке или када је требало стати у одбрану Јакшићевог сликарског поступка.

Пријатељство двојице уметника започето током студија у Бечу 1851/52. године, настављено је касније, тако да се њихов пријатељски и колегијални однос временом продубио и учврстио.¹² Претпостављамо да су провели многе часове у пријатељском разговору, размени мишљења и искустава у области ликовног стваралаштва. О њиховом односу дознајемо и из Јакшићеве преписке.¹³ Иако је сачувано само једно писмо које је Ђура Јакшић упутио Новаку Радонићу¹⁴, постоји неколико писама, нарочито из шездесетих година XIX века када је Јакшић преко

¹¹ С. Вуловић, *нав. дело*, 214.

¹² Ђура Јакшић и Новак Радонић сарађивали су и друговали и у време Јакшићевих боравака у Новом Саду 1856/57. односно 1862/63. године.

¹³ О пријатељском односу Новака Радонића и Ђуре Јакшића сведочи неколико писама. Једно од њих је писмо Новака Радонића упућено Дионисију Јакшићу из Беча крајем 1852. године када је Ђура Јакшић био тешко болестан а Радонић водио бригу о њему: „Између остали, познанстава, кое сам у Бечу учинио, најмилије ми је с вашим достојним Сином Ђуром било, његова простосрдачност, и искреност, његова нежност, све је то са мном овладало; и, он пак са своје стране колико сам приметити могао, велико ми је поверење поклонио, тако, да ми је све своје мисли, сва своја намеренија саобштио... Од првог Новембра како је у кревет пао, ја сам непрестано код њега, ја му помажем сићи се, кад ожедни воде му или лимунaде пити дадем, по медецину у Апотеку шиљати и уредно на сатове дадем, разговарам га, и у колико ми у мојој снаги стои усрдно га послужујем, ...”: *Писмо Новака Радонића упућено Дионисију Јакшићу последњих дана 1852. из Беча*, РОМС, инв. бр. М. 19.010.

¹⁴ *Ђура Јакшић – Новаку Радонићу*, Српска Црња, крајем априла/почетком маја 1853: Рукописно одељење Матице српске (РОМС), инв. бр. М. 24.230, и у: *Ђура Јакшић – Преписка. Службени списи*, Сабрана дела, књ. V, ур. Р. Војводић, Београд 1978, 17–18.

заједничког пријатеља Ђорђа Поповића Даничара покушавао да се договори с Радонићем да га узме за сарадника при изради какве веће сликарске целине за цркву.

Радонићево мишљење о сликару Ђури Јакшићу, које је Вуловић добрим делом дословно пренео, дуго се тумачило као негативно, јер су се у први план истакла његова критичка запажања. Односом двојице сликара, Новака Радонића и Ђуре Јакшића, бавио се Никола Кусовац, који је истакао да је вредност овог Радонићевог текста вишеструка, и да је од прворазредног значаја за јасно и поуздано сагледавање токова којима се одвијало Јакшићево ликовно формирање, као и да је важан за утврђивање односа између двојице „најбољих ликовних стваралаца епохе романтизма код Срба”.¹⁵ Анализирајући Радонићев текст и поредећи суштинске оцене које Радонић даје о Јакшићу и себи као уметницима, у којем описује „надахнутог” Јакшића док слика признајући му унутрашњу стваралачку снагу, док о недостатку своје износи самокритички суд, Кусовац је изнео мишљење да су све Радонићеве замерке упућене Јакшићевом сликарском умећу биле добронамерна, колегијална, стручна критика.¹⁶

Већина Радонићевих критика и замерки Јакшићевом сликарству биле су првенствено формалне природе – углавном су се односиле на цртеж и непознавање анатомије: „Он није знао анатомије, те се зато у цртању – у коме је и онако слаб био – никад није могао бар колико толико усавршити. Но осећајући у себи урођеног изванредног дара, тежио је да своје погрешке и сакатости полутамом – *Halbdunkel* – прикрије; и то је учинило да су му горње осветљене партије, чрез загаситости доњих делова, особити ефекат производиле”.¹⁷ Али, ако се пажљиво ишчита Радонићев текст, замерке упућене Јакшићу у погледу непознавања анатомије, прикривања цртачких незнања полутамом и драматичним контрастирањем светлих и тамних површина, везивања за Рембранта (*Rembrandt van Rijn*) и „презирања” Рафаела (*Raphael Santi*), указују на њихова различита гледишта, и на чињеницу да Радонић

¹⁵ Н. Кусовац, *О односу сликара Новака Радонића и Ђуре Јакшића*, Зборник Народног музеја VIII, Београд 1975, 539–551.

¹⁶ *Исто*, 544.

¹⁷ С. Вуловић, *нав. дело*, 246–247; Н. Кусовац, *нав. дело*, 544–545.

вероватно није могао да схвати шта је носило Јакшићево сликарство.¹⁸ Међутим, не смемо заборавити да је управо Радонић тврдио да је у време доласка у Беч 1851. године Ђура Јакшић цртао боље и од њега и од Стеве Тодоровића, двојице уметника који су били одлични цртачи.

Разлоге Радонићевих замерки на Јакшићев цртеж могли бисмо пронаћи и у његовом академском образовању. Као студента бечке Академије професори су га хвалили за прецизност у цртању и моделовању, а с обзиром да је у тренутку када је говорио о Јакшићевом сликарском изразу прошло две и по деценије од како је напустио сликарство и престао да слика, могуће је да је временом код Радонића остало само оно основно, цртеж и композиција.¹⁹

Такође, разлоге за овакав став савременика у односу на Јакшићев цртеж можемо наћи и у естетским начелима тога доба која су у основи била утемељена на класицистичкој теорији²⁰, као и у значају који је тада цртање као предмет имало у наставном програму школа.²¹ Године 1865. Јован Бошковић, професор филологије на Великој школи написао је поводом књиге *Цртање слободном руком за први разред гимназије* Стеве Тодоровића чланак у којем је између осталог рекао: „Али код сваке слике иште се да је истинита и верна према природи ствари, коју представља, ако хоћемо да се изврши прави задатак уметнички (представљање лепога); ова пак истина у представљању захтева много од уметника, коју да задовољи треба му да је доста и подобан за то и вичан, а понајпре цртању. С тога се сликару ваља за рана вежбати у 'уметничком' цртању”.²²

Истовремено, Новак Радонић је романтичарски дух и надахнуће истицао као Јакшићеву велику вредност. Он не оспорава, чак наглашава Јакшићев дар и његово

¹⁸ Н. Кусовац, *нав. дело*, 545.

¹⁹ М. Коларић, *нав. дело*, 7; Н. Кусовац, *нав. дело*, 545.

²⁰ Д. М. Јеремиић, *Естетика код Срба од средњег века до Светозара Марковића*, ур. Е. Кош, Српска академија наука и уметности, Посебна издања, књ. DХCV, Одељење језика и књижевности, књ. 40, Београд 1989, 381–395.

²¹ На територији Аустријског царства су се почев од XVIII века оснивале посебне цртачке школе, које су пре свега имале задатак да служе развоју и напредовању заната и трговине. У Кнежевини Србији се цртање као обавезан предмет уводи у гимназије и полугимназије 1844. године, у средње и стручне школе од 1865. а убрзо потом и у основне школе: В. Краут, *Постанак и развој „школа начертанија” у Србији и њихов значај у ликовном васпитању*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 11, Нови Сад 1975, 163–182.

²² *Вила*, год. I, бр. 49, Београд, 5. децембар 1865, 606–608.

осећање за боју, за светлосне ефекте и спонтани, надахнути поступак, као и за карактеризацију ликова. Пореди га с Рембрантом: „Рембрант је велики, јединствен и непостижан у својој струци својом вредноћом, постао, макар да му је нарав проста – gemein – била, те је тако рећи, у простим и ружним формама уживала; Ђура пак, као поета од најлепшег укуса, био је много племенитији и у форми и у осећању и неколико је врло лепих комада створио у којима се види драмска радња и за онај моменат доста сходни психолошки изражаји, – али, као што рекох, оскудевала му је она дурашност која је и генијима потребна, те тако није могао у своме правцу до оне славе доћи до које је Рембрант са простијим склоностима дотерао”.²³ Такође, истиче важност фактуре, пастозно и слојевито наношење боје у Јакшићевом сликарском поступку²⁴ и указује на страст којом је прилазио платну: „Радио је обично са малко отворени усти; а то је знак, да није био го занација, него да је своју душу у свој посао улевао”.²⁵

С друге стране, један други савременик Ђуре Јакшића, сликар Стева Тодоровић у својој *Аутобиографији*²⁶ не говори ништа о уметничкој генерацији свога доба, о условима у којима је она живела, формирала се и стварала, нити о сликарима с којима се дружио и радио, па тако ни о Ђури Јакшићу. То је прилично необично из разлога што је међу овом двојицом уметника било доста сличности и додирних тачака: рођени су исте 1832. године у Аустријској царевини; у исто време су се школовали у Сегедину²⁷; обојица су учествовала у борбама револуционарне 1848/49. године²⁸; у исто време су боравили у Бечу (1851/52) и у Минхену (1853/54)²⁹; исте 1857. године прешли су у Кнежевину Србију; на молбу Ђорђа

²³ С. Вуловић, *нав. дело*, 247.

²⁴ С. Вуловић, *нав. дело*, 247; Н. Кусовац, *нав. дело*, 548–549.

²⁵ С. Вуловић, *нав. дело*, 242; Н. Кусовац, *нав. дело*, 544.

²⁶ *Аутобиографија Стеве Тодоровића (Опис мога живота од рођења 1832 године до моје осамдесетдевете године)*, Нови Сад 1951.

²⁷ Стева Тодоровић је похађао сегединску Гимназију од 1841. до 1846. године. Ђура Јакшић је од 1842. године учио у српској школи у Сегедину, а 1843. је пошао у први разред Гимназије.

²⁸ Док је Ђура Јакшић као добровољац учествовао у Револуцији, Стева Тодоровић је, према властитом исказу, ступио у ђачки одред у Бечу зато што је морао.

²⁹ Стева Тодоровић је у Беч стигао почетком 1850. године, уписао се у други семестар на ликовној Академији, али се после пар месеци вратио у Београд. Потом се убрзо вратио у Беч и уписао се, овај пут не на Академију, већ у приватну школу професора Карла Валдмилера у којој је био до краја

Поповића Ђура Јакшић је 1860. године за *Slovník umjetnikah jugoslovenskih* Ивана Кукуљевића Сакцинског заједно са својом послао и кратку биографију Стеве Тодоровића; обојица су била везана за рад позоришта, Јакшић својим драмама, Тодоровић сценографским радом, обојица су у време Првог српско-турског рата 1876. године у својству ратних извештача-сликара била на дринском бојишту, међутим, идеолошке основе су и овог пута биле различите.³⁰

У последњој деценији XIX века, о Ђури Јакшићу писао је и Љубомир Недић у оквиру критичке студије *Из новије српске лирике* (1893) чији део је објављен у наставцима у *Јавору* 1893. године.³¹ За њега је Јакшић „бујна, страсна, права песничка природа”, први и највећи међу свим песницима што су се „у нас јавили после Бранка”. Признаје му сликарски таленат и слаже се с Вуловићем да је Јакшићев сликарски рад утицао и на његово певање.³²

Приликом истраживања и сагледавања Ђуре Јакшића и његовог уметничког стваралаштва драгоцен извор представља велики број сачуване архивске и писане грађе и других извора о уметнику и његовој породици, захваљујући чему су откривени нови подаци, исправљене поједине нетачности, осветљени одређени моменти и догађаји из његовог живота, уметничког стваралаштва, пријатељских и пословних односа с водећим људима српског културног и политичког живота друге половине XIX века. Један од најзаслужнијих за сакупљање и чување главног дела заоставштине и преписке (рукописи и писма) Ђуре Јакшића је његов братанац, књижевник Милета Јакшић.³³ Свестан значаја проучавања рукописне заоставштине

октобра 1852. године. Ђура Јакшић је у Бечу био од јесени 1851. до краја 1852/почетка 1853. године. Поново су се срели у Минхену 1853/54. године: *Аутобиографија Стеве Тодоровића*, 31.

³⁰ Док се Јакшић, који је из личних убеђења тражио дозволу да оде на ратиште, с истог вратио разочаран, јавно и гласно критикујући, Тодоровић на скицама, цртежима, сликама велича српску војску и њене вође.

³¹ Љ. Недић, *Из новије српске лирике*, Београд 1893, 21–62; Љ. Недић, *Ђура Јакшић. Критичка студија*: Јавор, год. XXII, бр. 3, Београд, 1. март 1893, 86–89; бр. 4 и 5, 28. март, 136–139; бр. 6, 16. април, 175–178.

³² Љ. Недић, *нав. дело*, 37–50, посебно 37–38; Јавор, год. XXII, бр. 4 и 5, Београд, 28. март 1893, 136–139.

³³ Део овог материјала налази се у Библиотеци града Београда откупљен 1938. године од Зорке, удовице Милете Јакшића, а други део, такође од ње откупљен 1949. године, данас је у Рукописном одељењу Матице српске. Јакшићеву преписку сакупио је и др Милан Шивић, књижевник и културни

писаца, Милета Јакшић је 1893. године, а вероватно и раније, почео да сакупља расуте стричеве рукописе, а уз поједине фрагменте из заоставштине коју је објављивао писао је кратке коментаре.

Поред Милете Јакшића, велики допринос сакупљању Јакшићеве преписке дао је и Милан П. Костић, који је по београдским и новосадским архивама сакупио, приредио и 1951. године објавио до тад познату и многу непознату преписку Ђуре Јакшића.³⁴ Тих година је и Музеј града Београда, с намером да једно своје одељење претвори у „Музеј Ђуре Јакшића”, објавама путем дневне штампе приступио откупу предмета Ђуре Јакшића и његове преписке, и том приликом сакупио шездесет и осам оригиналних Јакшићевих писама, од којих је већина до тада била непозната.³⁵

Ђура Јакшић је водио врло живу преписку с породицом, пријатељима и сарадницима.³⁶ Највећи број сачуваних писама су она која је разменио с једним од најближих пријатеља, с Ђорђем Поповићем Даничарем.³⁷ Пријатељство, започето у Бечу 1851/52. године, било је присно и врло искрено, тако да Јакшићева писма упућена Поповићу представљају неку врсту дневника, а нама пружају могућност да упознамо и пратимо не само Јакшићево кретање, његов рад, доживљаје, него и сва његова интимна размишљања, жеље и намере. Поред Поповића, Јакшић је у живој преписци био с још неколицином врло блиских и искрених пријатеља: др Јованом

историчар, који је главни део писама набавио из заоставштине Ђорђа Поповића Даничара, и самог Ђуре Јакшића, односно из збирке Милете Јакшића. О рукописној заоставштини Ђуре Јакшића коју је сакупио Милета Јакшић: М. Јакшић, *Примедба*, Летопис Матице српске, год. ХСІХ, књ. 305, св. 1–2, Нови Сад 1925, 88–89; З. Хаџић, *Рукописне заоставштине Ђуре и Милете Јакшића: 130 година од смрти Ђуре Јакшића*, Летопис Матице српске, год. 184, књ. 482, св. 6, Нови Сад 2008, 1442–1450.

³⁴ Милан П. Костић је грађу сакупио у Државној архиви, Музеју града Београда и Библиотеци града Београда, и у Матици српској у Новом Саду: *Преписка Ђуре Јакшића*, прир. М. П. Костић, Државна архива НРС, Грађа, књ. I, св. 1, Београд 1951. Преписка је у допуњеном издању штампана 1978. године у едицији Слово љубве: *Ђура Јакшић – Преписка. Службени списи*.

³⁵ Музеј града Београда је 1948. године откупио шездесет и четири писма од професора Мила Павловића из Београда, а још четири писма откупљена су 1954. године од Миодрага Трпковића, такође из Београда. Писма се налазе у збирци Културна историја Музеја града Београда: инв. бр. KI–I од 37 до 105.

³⁶ Прво сачувано писмо датира из децембра 1851. а последње је написано у јесен 1878. године.

³⁷ Њихова преписка је трајала од 1855. до 1863. године. Сачувана су педесет и три писма Ђуре Јакшића упућена Ђорђу Поповићу, и четрнаест Поповићевих писама Јакшићу. Сасвим је извесно да је било још заједничких писама али су она временом пропала.

Андрејевићем Јолесом, Јованом Јовановићем Змајем³⁸ и Стојаном Новаковићем³⁹, као и с Јованом Бошковићем, Арсом Пајевићем, Јованом Илићем⁴⁰, др Владаном Ђорђевићем, Јованом Ђорђевићем, др Јованом Суботићем и другима.

На самом почетку XX века, биографске и библиографске податке о Ђури Јакшићу доносе Милан Ђ. Милићевић у *Поменику знаменитих људи у српског народа новијег доба* (1888)⁴¹ и Андра Гавриловић⁴² који га је уврстио у свој преглед знаменитих Срба XIX века (1903/04).⁴³ Пишући о Јакшићевим сликарским мотивима Гавриловић износи стручно мишљење академика Михаила Валтровића о пет Јакшићевих слика које су се 1903. године налазиле у Народном музеју у Београду, и ограђује се изјавом да се не може дати прави суд о Јакшићевој сликарској „духовној и стварној моћи” јер његови радови још нису сакупљени и проучени.⁴⁴

Током прошлог века сликарским стваралаштвом Ђуре Јакшића бавили су се најпозванији стручњаци, историчари уметности, естетичари, сликари. Својим доприносом посебно се истичу Вељко Петровић, Милан Кашанин, Бранко Поповић, Павле Васић, Зора Симић-Миловановић, Дејан Медаковић, Лазар Трифуновић, Миодраг Јовановић, Никола Кусовац, Миливој Николајевић. Свако од њих је на свој начин видео Јакшићево сликарство, формулисао своја запажања и донео закључке. Ипак, у једном су сви сложни – Ђура Јакшић је снажна стваралачка природа која је

³⁸ Ђура Јакшић и Јован Јовановић Змај били су пријатељи пуних двадесет и седам година, од 1851. до Јакшићеве смрти 1878. У Бечу, где су се упознали, становали су у истој соби, Јовановић га је увео у књижевност, потом су сарађивали у Змајевом *Јавору*; последње дане Јакшићевог живота Змај је провео уз његову болесничку постељу, а у част и спомен на Ђуру Јакшића испевао је „Светле гробове”.

³⁹ Са Стојаном Новаковићем који је Јакшића веома ценио још од гимназијских дана, и био му одан пријатељ, био је у опширној преписци нарочито између 1862. и 1872. године.

⁴⁰ Ђура Јакшић је био чест гост у кући Јована Илића у Београду, а то пријатељство, започето 1858. године пренело се и на њихову децу. Јованов син Војислав Илић дружио се с Ђурином децом, са сином Белушем и кћеркама Тијаном, с којом ће склопити брак 1883. године, и Милевом: М. Pavić, *Vojislav Pić, njegovo vreme i delo*, Biblioteka „Zamak kulture”, Vrnjačka Banja 1972, 50–56, 58–63; В. Миланков, *Јакшићи из Српске Црње*, Нови Сад 1997, 192, 204.

⁴¹ М. Ђ. Милићевић, *Поменик знаменитих људи у српског народа новијег доба*, Београд 1888, 192–194.

⁴² А. Гавриловић, *Прилози о Ђури Јакшићу*, Бранково коло, IX, бр. 47, Сремски Карловци, 20. новембар/3. децембар 1903, 1473–1481; Бранково коло, IX, бр. 48, 27. новембар/10. децембар 1903, 1511–1516; Бранково коло, IX, бр. 49, 4/17. децембар 1903, 1551–1558.

⁴³ А. Гавриловић, *Знаменити Срби XIX века*, год. II, репринт издање, Београд 1990, 48–50.

⁴⁴ А. Гавриловић, *Прилози о Ђури Јакшићу*, *Сликарски мотиви*, Бранково коло, год. IX, бр. 49, Сремски Карловци, 4/17. децембра 1903, 1551–1554, посебно 1556–1558. У питању су следећа дела: *Попрсје трговца из Јагодине*, *Левчанин*, *Попрсје Кнеза Михаила на самртном одру*, композиције *Одмор* и *Таковски устанак*.

својим уметничким деловањем обележила читаво једно доба, не само због великог и особеног дара, већ и због исконске снаге личног израза и доживљаја.

Већа пажња се почела посвећивати Јакшићевом сликарском раду у међуратном периоду када је стасала генерација младих ликовних критичара којој су припадали Растко Петровић, Бранко Поповић, Тодор Манојловић, Сретен Стојановић и Милан Кашанин. С њима је српска ликовна критика сазрела као дисциплина, њена друштвена улога постала је веома значајна а деловање на развој уметности било је плодотворно.⁴⁵

Прикупљајући, сврставајући и анализирајући грађу и дела о српској уметности од Велике сеобе до новијег доба за Станојевићеву *Енциклопедију* и за писање студије *О сликарској уметности Срба у Војводини XVIII и XIX века*, Вељко Петровић је обавио пионирски посао – синтетизовао је дотадашња фрагментарна знања о српској уметности и култури.⁴⁶ За Станојевићеву *Народну енциклопедију* (1925–1929) написао је биографију Ђуре Јакшића⁴⁷, а 1927. године је заједно с Миланом Кашанином објавио капитално дело тога доба *Српска уметност у Војводини од доба деспота до Уједињења* у којој је запажено место добио Ђура Јакшић.⁴⁸ У оба Петровићева текста о Јакшићу истакнута је његова даровитост, али и

⁴⁵ Српска ликовна критика чији се почеци везују за почетак XIX века дуго је била у токовима класицистичких схватања на линији Винкелман – Лесинг, и као таквој тешко јој је било да схвати и правилно вреднује промене које су се дешавале у сликарству. Такав њен ток трајао је све до појаве Михаила Валтровића, Милоја Васића, Богдана Поповића и Надежде Петровић, захваљујући којима је ликовна критика постала стручно писмена, спретна у анализи, развијена у методу, и као таква наставила је да се развија и после Првог светског рата, када ју је прихватила нова генерација школована у Паризу, у којој се истичу Растко Петровић, Бранко Поповић, Тодор Манојловић, Сретен Стојановић и Милан Кашанин. О српској ликовној критици: М. Кашанин, *Уметничке критике*, Београд 1968.

⁴⁶ Вељко Петровић је први протумачио дела сликара XVIII и XIX века, међу којима нарочито Константина Данила, Ђуре Јакшића и Ђорђа Крстића: В. Петровић, *Српски писци и сликари*, биографски лексикон, прир. Љ. Андрић, Сомбор 1994.

⁴⁷ С. Станојевић, *Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка*, књ. II, И–М, Нови Сад–Београд 2000, посебно 118–119.

⁴⁸ Милан Кашанин је написао први део о архитектури и сликарству до прве половине XVIII века, минијатурама, гравирским радовима и примењеној уметности, док други део чини студија Вељка Петровића о сликарској уметности Срба у Војводини XVIII и XIX века: В. Петровић, М. Кашанин, *Српска уметност у Војводини од доба деспота до Уједињења*, Нови Сад 1927, посебно 112–115. Те године је у Новом Саду Матица српска приредила изложбу *Старо српско сликарство у Војводини* у оквиру које је било изложено десет слика Ђуре Јакшића: *Изложба старог српског сликарства у Војводини и VI Југословенска Уметничка приређена о прослави стогодишњице Матице српске у Новом Саду јуна 1927* [каталог изложби], Нови Сад 1927, 24–25.

опаска да је велика штета што није савладао основна, школска, анатомска, цртачка и композициона знања, јер „нема скоро слике, на којој, поред јединствених сликарских, колористичких квалитета, нема грубих омашака”.⁴⁹ Али, оно што је много важније, Вељко Петровић је међу првима, ако не и први, јавно указао на чињеницу да до тада још нико није опширније говорио и писао о Јакшићу сликару, да његово сликарско развијање, учење и деловање нису довољно познати, и да га је потребно истражити и проучити.⁵⁰ Расветљавање те стране његовог стваралаштва за Петровића је био начин да се сачува и спасе Јакшићева ликовна заоставштина јер су у међувремену због потцењивања његовог сликарског рада, многа дела пропала.

Указивањем на овај проблем, у јавности је посебна пажња усмерена на Ђуру Јакшића и његово сликарство. Тада су учињени први озбиљни покушаји, првенствено захваљујући писањима Вељка Петровића, да се изврши ново вредновање Јакшићевог сликарства и да се јавност подстакне да се сакупе његови радови којих је у том тренутку било врло мало познатих. У овом поновном откривању сликара Ђуре Јакшића и његовог ликовног стваралаштва штампа је имала велику улогу. Петровићевом позиву одазвали су се многи који су на непосредан или посредан начин били упознати с Јакшићевим сликарством, с његовим сликарским радом, с информацијама где се поједине његове слике налазе, као и о великом броју његових страдалих и пропалих дела. Посебну пажњу јавности, првенствено оне стручне, изазвало је приређивање прве самосталне изложбе слика Ђуре Јакшића у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић” 1929. године у Београду, када су се путем штампе тражили изгубљени Јакшићеви радови, с циљем да се на изложби саберу сва његова сликарска дела, што би за резултат имало откривање и оних заборављених и загубљених.⁵¹

⁴⁹ В. Петровић, М. Кашанин, *нав. дело*, 112.

⁵⁰ Петровић се осврнуо на чињеницу да се у школама деценијама учило о Ђури Јакшићу великом песнику, значајном драмском писцу и приповедачу, док је само понеки професор, и то обично узгред спомињао да је Јакшић и сликао.

⁵¹ Избор из штампе: В. Петровић, *Како пропадају наше уметничке драгоцености. Четвртина сликарских радова Ђуре Јакшића жртва пожара*, Политика, год. XXIV, бр. 6575, Београд, 15. август 1926, 7; *Траже се изгубљени сликарски радови великог песника и сликара Ђуре Јакшића*, Време, год. IX, бр. 2560, Београд, 7. фебруар 1929, 5; Д. Алексић, *Посмртно и непознато сликарско дело Ђ. Јакшића. Изложба радова старог песника у Новом уметничком павиљону*, Време, год. IX, бр. 2592,

Крајем 1928. године Милан Кашанин је објавио текст о сликарству Ђуре Јакшића у којем је нагласио да је Јакшић једино учио сликање, да је сликарство нарочито у почетку сматрао својом професијом, па се тако и под прве стихове потписивао као живописац односно молер.⁵² За њега је Јакшић један од најдаровитијих и најоригиналнијих српских сликара не само XIX века већ српске уметности уопште. Описујући ток његовог сликарског школовања Кашанин износи мишљење да је можда „неоцењива штета за наше сликарство што није могао или знао да оде до Париза, где би се упознао са делима романтичара и натуралиста свог времена, тако да му не би остали непознати Делакроа и Курбе, у којима би, несумњиво, нашао узоре и примере које је залуд тражио код савремених бечких и минхенских сликара”.⁵³ И у наредним годинама у центру Кашанинових истраживања био је Ђура Јакшић и његов сликарски рад.⁵⁴

Пораст интересовања за Ђуру Јакшића и његово уметничко стваралаштво приметан је и у годинама када су се обележавале годишњице његовог рођења (1932, 1982), односно смрти (1978). Тим поводом су објављивани текстови, студије о животу и уметничком стваралаштву Ђуре Јакшића, приређиване су свечане академије, предавања, изложбе. Посебно је била обележена стогодишњица уметниковог рођења свечаном академијом коју је организовала Матица српска 25. септембра 1932. године у Великом Бечкереку и штампањем *Споменице Ђуре Јакшића*.⁵⁵

Уочи Другог светског рата студију о Јакшићевом сликарству писао је Бранко Поповић, професор Београдског универзитета, сликар и ликовни критичар, међутим,

Београд, 11. март 1929, 6; М. Павловић, *Једна Јакшићева слика којом је квитиран дуг од 12 дуката код „Руског цара”*, Време, год. IX, бр. 2595, Београд, 14. март 1929, 2; М. Павловић, *Слика Ђуре Јакшића „Смрт Карађорђа”*, Време, год. IX, бр. 2816, Београд, 27. октобар 1929, 5.

⁵² М. Кашанин, *Сликарство Ђуре Јакшића*, Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. XXV, бр. 7, Београд, 1. децембар 1928, 514–518.

⁵³ *Исто*, 515.

⁵⁴ М. Кашанин, *Педесетогодишњица смрти Ђуре Јакшића*, Летопис Матице српске, СШ/1929, књ. СССХХ, св. 1, Нови Сад 1929, 155–156; *Исто*, *Два века српског сликарства*, Београд 1942, 53–55; *Исто*, *Мученик (Ђура Јакшић)*, Летопис Матице српске, СХЛ/1965, књ. СССХСIV, св. 2–3, Нови Сад 1965, 91–94; *Исто*, *Судбине и људи. Огледи о српским писцима*, Београд 2004, посебно 39–50.

⁵⁵ *Споменица Ђуре Јакшића*, Летопис Матице српске, књ. 333, св. 3, Нови Сад 1932.

колико је познато, она није штампана.⁵⁶ Ипак, део ове студије у којој се веома похвално изразио о Јакшићевом сликарству објавио је 1938. године у *Уметничком прегледу* под насловом „Ђура Јакшић”.⁵⁷ Основни Поповићев циљ писања студије о Јакшићу био је да се уметник, углавном познат и признат као песник, афирмише као сликар, и то као један од најзначајнијих, ако не и најзначајнији представник српског романтизма.⁵⁸ Подвлачећи пиктурални израз и снагу Јакшићевог сликарства и одбацујући тезу о његовој „недоучености” Поповић је стао у Јакшићеву одбрану и уверљиво оповргао до тада уврежено мишљење које су још крајем претходног века заступали Светислав Вуловић, Новак Радонић и други. Поповић је сматрао да их је њихово васпитање у „класицистичком духу и разнеженом бидермајеру” спутало да схвате једну толико особену стваралачку снагу какву је поседовао и испољио Ђура Јакшић.

У својој анализи Поповић је пошао од Вуловићевог исказа да је између 1851. и 1853. године у Јакшићу пропао „генијалан сликар”, и да је прави моменат за школовање и усавршавање био пропуштен, чиме је створена фама о његовој сликарској недоучености, коју су делили и други аутори који су писали о Јакшићу. Поповић је истакао да је то потпуно погрешно мишљење јер „прво, није тачно да је једини и најбољи начин уметничког учења и усавршавања академија, поготову када је у питању толика обдареност какву имађаше Ђура и с обзиром на његов ранији солидан трогодишњи рад код добрих учитеља. Друго, између 1851 и 1853 Ђура имађаше 19 до 21 годину. А у тим годинама је највећи број славних уметника тек почињао своје студије”, и поставља питање „Шта је ту, према томе, могло бити тако фатално пропуштено што се не би могло надокнадити, ако би требало?”.⁵⁹ Даље,

⁵⁶ Разлог томе би се вероватно могао пронаћи у чињеници да је у време писања студије о Јакшићу почео Други светски рат, а 1944. године је Бранко Поповић трагично страдао. Б. Поповић, *Ликовне критике, огледи и студије*, прир. В. Розић, Ужице 2004.

⁵⁷ Б. Поповић, *Ђура Јакшић*, Уметнички преглед, књ. I, Београд 1937–1938, 385–391. У поднаслову пише: „Г. Бранко Поповић, сликар и професор историје уметности на универзитету у Београду, љубазно је уступио нашем часопису завршне стране из своје велике студије о Ђури Јакшићу, које ће свакако живо интересовати наше читаоце.” Исти текст је објављен и у: Б. Поповић, *Ликовне критике, огледи и студије*, 457–467.

⁵⁸ Првенствено је мислио на Јакшићеве слике с темама из националне историје у којима је најизразитије испољио своја сликарска, романтичарска осећања.

⁵⁹ Б. Поповић, *Ђура Јакшић*, 385.

оповргава још једно изнето мишљење да се у Јакшићевом сликарству ништа није променило ни након редовног уметничког школовања на Академији у Минхену (1853) а потом и у Бечу (1861/62) јер је то школовање трајало кратко а Јакшић у то време већ био „престар” (имао је 29 година), када се већ „никаква наука не учи из основа”. Поповић сматра да је и ово нетачно јер Ђура Јакшић није требао да учи из основа сликарство, а и да јесте, опет та тврдња не би била тачна. Такође, критички се осврће и на Радонићеву изјаву о Јакшићевим недостацима у цртању и компоновању, и наводи да је „пред Ђуриним чистим сликарским поступком и изразом, пред његовим сликањем бојом и тоном, а не у омеђеним прецизним контурама и по измоделованом потсликавању” Радонић остао збуњен, да није могао разумети Јакшићев сликарски израз, и да је то разлог његових замерки Јакшићу.⁶⁰

С поменутих тумачењима и радovima Вељка Петровића, Милана Кашанина и Бранка Поповића почела се мењати представа о Ђури Јакшићу сликару и његовом ликовном раду. Након Другог светског рата, с новом генерацијом историчара уметности међу којима су Лазар Трифуновић, Дејан Медаковић, Миодраг Јовановић, Никола Кусовац а којима се прикључују и нешто старији Миодраг Коларић, Павле Васић и Зора Симић-Миловановић, долази до, можемо рећи, потпуне афирмације Ђуре Јакшића као сликара и његовог ликовног стваралаштва. У својим истраживањима и тумачењима полазили су од два питања која су, чини се, била кључна за разумевање Јакшићевог стваралаштва: питање његове ликовне „недоучености” и питање сликар или песник? Питање „недоучености” настоје да оповргну анализама Јакшићевог ликовног образовања и формирања и постојане тежње и жеље за сликарским усавршавањем, а на питање сликар или песник сагласни су да песничку и сликарску биографију Ђуре Јакшића не треба одвајати, јер је она део јединственог стваралачког опуса.

Сликарство Ђуре Јакшића било је током неколико деценија предмет истраживања Миодрага Коларића. Први његов текст о Јакшићу, објављен 1949. године, односи се на школовање на Бечкој академији 1861/62. чиме је желео да истакне да је његов примарни позив било сликарство, да се само и једино за њега

⁶⁰ Б. Поповић, *Ђура Јакшић*, 385.

школовао, а да је и поред свих уметничких напора и амбиција он за своје савременике остао само песник, да га друштво као сликара није схватало.⁶¹

Јакшићево сликарство је разматрано и у неколико студија о српској уметности и уметницима новијег доба: Зора Симић-Миловановић (1950) је истакла да важан датум у развоју српске уметности представљају прелазак Ђуре Јакшића у Кнежевину Србију и његова историјска композиција која се може сматрати „почетком обраде овога мотива у развоју наше уметности новијег доба”⁶²; у каталогу *Srpsko slikarstvo XIX veka* (1965) Миодраг Коларић представља Јакшића као водећег уметника српског романтизма, који је више него и један српски сликар, пре и после њега, имао изузетно изражен осећај за боју и обојену материју⁶³, док Дејан Медаковић у студији *Српски сликари XVIII–XX века* (1968) скреће пажњу да је Јакшићева сликарска биографија и даље недовољно позната и проучена, иако је о њему као сликару писано већ прилично, али да су, нажалост, сви ти написи рађени фрагментарно и да се слика о развоју Јакшићеве уметности, о месту и степену које је његово сликарство заузело у склопу развоја целокупне српске уметности није битно изменила.⁶⁴

О Јакшићу сликару Миодраг Коларић ће писати и у каталогу изложбе *Ђура Јакшић, песник и сликар* која је приређена у Галерији Српске академије наука и уметности у Београду 1971. године.⁶⁵ Полазећи од Радонићеве тврдње да је Јакшић у време боравка у Бечу цртао боље и од њега и од Стеве Тодоровића, који су били прави мајстори у тој дисциплини, Коларић оспорава све оне савремене и касније закључке да Ђура Јакшић није довољно познавао сликарски занат и да је то био један од разлога да се он временом посвети књижевности.⁶⁶

⁶¹ М. Коларић, *Ђура Јакшић на Бечкој академији 1861–1862. године*, Музеји 3–4, Београд 1949, 11–28.

⁶² З. Симић-Миловановић, *Српска уметност новијег доба – Сликаство*, Народни универзитет, Београд 1950, 32–33.

⁶³ М. Kolarić, N. Kusovac, V. Ristić, *Srpsko slikarstvo XIX veka*, Narodni muzej, Beograd 1965, посебно 30–32.

⁶⁴ Д. Медаковић, *Српски сликари XVIII–XX века*, Нови Сад 1968, 183–201.

⁶⁵ В. Глигорић, М. Коларић, *Ђура Јакшић, песник и сликар*, Галерија САНУ, Београд 1971, посебно 13–20.

⁶⁶ *Исто*, 15.

Подстакнут поменутом изложбом Јакшићевих слика писао је и Павле Васић⁶⁷, који је пар година раније објавио текст о недостацима и проблемима Јакшићевог сликарства.⁶⁸ Васић је скренуо пажњу на неколико чињеница: да је током школовања и боравка у европским уметничким центрима Јакшић имао довољно времена да уочи продор нових идеја у европској уметности као што је била белгијска школа историјског сликарства која је захватила немачку уметност четрдесетих година XIX века; да је разлог неразумевања и неприхватања његовог сликарства од стране савременика био условљен чињеницом да они нису учили оно што је доносило ново доба, а то је била пиктуралност, „премоћ боја над формом, потискивање идеала *линеарности* у други план, који је Винкелманова доктрина уздигла у току деценија као заставу неокласицизма” и да је у таквој ситуацији Јакшић савременицима изгледао слаб цртач.⁶⁹ Такође, истиче и једну нову вредност Јакшићевог сликарства, а то је *реалистички* однос према животу.⁷⁰

Тих година, поред изложбе у Галерији Српске академије наука и уметности у Београду, приређено је неколико изложби ликовних радова Ђуре Јакшића које је, углавном, организовао Народни музеј у Београду уз пратећи текст Николе Кусовца: у Опову (1970), Врбасу (1971), Крушевцу и Крагујевцу (1974).⁷¹

Највећи број студија и текстова о сликарству Ђуре Јакшића појавио се седамдесетих година XX века. Проучавано је било као засебна тема или, још чешће, у оквиру разматрања српског сликарства у доба романтизма, при чему се Јакшић тумачи као уметник који се својим ликовним вредностима поистовећује с вредностима српског романтичарског сликарства.

Најопсежније студије о Јакшићевом сликарству потекле су из пера тројице историчара уметности: Миодрага Јовановића, Николе Кусовца и Лазара

⁶⁷ P. Vasić, *Poruka Đure Jakšića* (6. mart 1971), u: *Umetnički život*, knj. III, Beograd 1985, 20–23.

⁶⁸ П. Васић, *Неки проблеми у сликарству Ђуре Јакшића*, Зборник Народног музеја IV, Београд 1964, 405–409, посебно 405–406.

⁶⁹ P. Vasić, *nav. delo*, 21.

⁷⁰ *Isto*, 22.

⁷¹ Н. Кусовац, *Ђура Јакшић* [каталог изложбе], Дом културе „Олга Петров” Опово – Народни музеј, Београд 1970; Исти, *Ђура Јакшић сликар* [каталог изложбе], Ликовни салон Дома културе Врбас – Народни музеј, Београд 1971; Исти, *Ђура Јакшић* [каталог изложбе], Народни музеј, Крушевац – Народни музеј, Београд 1974; Исти, *Ђура Јакшић* [каталог изложбе], Уметничка галерија Народног музеја у Крагујевцу, Крагујевац 1974.

Трифуновића. У њима је Јакшићев сликарски опус интерпретиран углавном кроз ликовно формалну стилску анализу и тумачен је у светлу романтизма и романтичарских идеја.

Миодраг Јовановић у студији о српском сликарству у доба романтизма 1848–1878. године у којој као основни ликовни израз романтизма истиче историјске теме, ширење култа националне прошлости, драматични речник боје и светлости, појединачно разматра стваралаштво тројице главних протагониста овог уметничког израза: Новака Радонића, Стеве Тодоровића и Ђуре Јакшића.⁷² Представљајући сликарство Ђуре Јакшића и његово уметничко формирање Јовановић анализира прилике у уметничком животу европских центара у којима су се српски уметници школовали, на првом месту у Бечу и Минхену, представља уметничку климу, академије, музејске збирке. Боравке Ђуре Јакшића у Бечу и Минхену, као кључне периоде у његовом уметничком формирању, узима за одреднице приликом периодизације и класификације Јакшићевог сликарства. У даљем тексту даје стилску и формалну анализу његовог сликарства, кроз појединачно обрађивање жанрова (црквено сликарство, портрети, теме из историје). Када је реч о Јакшићевој стилској оријентацији, истиче да су елементи стила управо они елементи који га квалификују као водећег представника романтизма у српском сликарству и да су однос према боји и проблеми осветљења били носиоци његовог стилског израза.⁷³

Деценију и по касније, у каталогу изложбе *Међу јавом и мед сном*, која представља српску уметност између 1830. и 1870. године, једно поглавље посвећено је нашем уметнику: *Ђура Јакшић – Идеали и романтизам*.⁷⁴ И овај пут га Јовановић представља као најснажнијег, најдоследнијег српског романтичара, без чијег би оригиналног и самосвојног уметничког стваралаштва читава епоха имала другачије особности и одлике.

У години у којој се обележавала стогодишњица уметникове смрти (1978) објављен је највећи број студија и радова о Ђури Јакшићу. Тим поводом из штампе је

⁷² М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма 1848–1878*, Нови Сад 1976.

⁷³ О Ђури Јакшићу: *Исто*, 208–261.

⁷⁴ М. Јовановић, *Међу јавом и мед сном. Српско сликарство 1830–1870*, Галерија САНУ 71, Београд 1992, 176–200.

изашла до сада најопсежнија едиција сабраних дела о Ђури Јакшићу у шест књига.⁷⁵ Шеста књига, коју су приредили Никола Кусовац, Миодраг Јовановић и Градимир Петровић, посвећена је сликарству и представља прву и до сада најсеобухватнију студију о сликарству Ђуре Јакшића.⁷⁶ Уз биографске податке који обухватају процес Јакшићевог учења и ликовног формирања, сликарског развоја и стваралаштва, анализирани су уметнички утицаји на Јакшићево сликарство тражећи поређења и паралеле с уметничким делима и ликовним изразом његових учитеља и уметника које је Новак Радонић навео као његове узор, али проширујући истраживања и на савремену уметност и њене представнике. Први пут је каталог Јакшићевих радова урађен по принципу *catalogue raisonné* (208) који чини: Каталог радова Ђуре Јакшића с основним каталошким подацима (109), списак Јакшићевих дела која су нам позната само по објављеним фотографијама (6), списак слика које се помињу у литератури (93) и списак радова који су се водили као Јакшићева дела (5), све то уз репродуковане фотографије већине дела.

Исте године поводом стогодишњице уметникове смрти објављена је и студија Лазара Трифуновића *Ђура Јакшић сликар и песник 1832–1878*, уз избор песама Бранислава Петровића.⁷⁷ Трифуновић износи мишљење да су Јакшићеве „невештине” најчешће „саставни део његових намера, јер насликани облик за њега није само тачна представа онога што је у природи, већ исто толико и знак са новим значењем у пластичном животу слике”.⁷⁸ Највише се задржава на Јакшићевим историјским темама и истиче да је у томе прави романтичар, а с обзиром на значај боје у његовом сликарству, коју „органиски” осећа и изражени смисао за колористичку структуру слике назива га „српским Делакроом”.⁷⁹ У анализи Јакшићевог сликарства и његовог доприноса српској уметности, Трифуновић одлази корак даље када каже да је Јакшић положио темеље савременом схватању сликарства и да је био прави претеча српске модерне уметности. Закључује да је с Јакшићем

⁷⁵ Сабрана дела Ђуре Јакшића: *Песме*, књ. I; *Драме*, књ. II; *Приповетке*, књ. III; *Приповетке и друга проза*, књ. IV; *Преписка. Службени списи*, књ. V и *Сликарство*, књ. VI, Београд 1978.

⁷⁶ *Ђура Јакшић – Сликарство*, књ. VI, прир. Н. Кусовац, М. Јовановић, Г. Петровић, Београд 1978.

⁷⁷ Л. Трифуновић, Б. Петровић, *Ђура Јакшић сликар и песник 1832–1878*, Београд 1978.

⁷⁸ *Исто*, 8.

⁷⁹ *Исто*, 6–7, 9.

српско сликарство први пут напустило „хладно приказивање оног што уметник види и почело да осећа себе, своје биће и своје истине, слика је створила сопствени језик и своју сликарску реалност”.⁸⁰ С Ђуром Јакшићем Лазар Трифуновић започиње синтезу о српском сликарству 1900–1950. године, у којој истиче и његову улогу у увођењу ноћног осветљења у слику.⁸¹

Поводом стопедесетогодишњице рођења Ђуре Јакшића, 1982. године своје мишљење о Ђури Јакшићу изнео је и сликар Миливоје Николајевић у тексту *Сликар Ђура Јакшић*.⁸² Позивајући се и ослањајући се на до тада изречене судове о Јакшићу сликару, Николајевић је дао своје виђење његовог аутентичног сликарског израза и места које му припада у српском сликарству. За њега је Јакшић велики сликар, „од највећих које смо имали и имамо”. У Јакшићеву одбрану стао је као сликар када је изјавио да је Јакшићев изостанак редовног академског образовања, односно завршетка ликовне Академије, сметао многима да виде суштину ствари, а то је да сликар почиње да стиче искуства неопходна за обликовање сопственог израза тек након школовања, јер сликар учи до краја живота.⁸³ Посебно говори о Јакшићевом цртежу и боји коју истиче као највећу вредност његовог сликарства. Када је у питању цртеж, чија вредност је више-мање стално оспоравана, износи мишљење да је Јакшићев цртеж био управо онакав какав је захтевала његова визија слике, а да је његово виђење слике било другачије од оновремених српских сликара, па су му се зато и приписивале замерке цртежу и недоученост.⁸⁴

Истим поводом је Народна библиотека Србије у сарадњи с Библиотеком Матице српске објавила прву исцрпну персоналну *Библиографију Ђуре Јакшића* (1984).⁸⁵ Значајно, обимно и разноврсно стваралаштво Ђуре Јакшића, као и бројни написи о њему, представљали су велики изазов за библиографе. Конципирана тако да први део обухвата све штампане Јакшићеве радове од 1853. до 1981. године, а други

⁸⁰ Л. Трифуновић, Б. Петровић, *нав. дело*, 7–8.

⁸¹ Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Београд 1973, 20–23.

⁸² М. Николајевић, *Сликар Ђура Јакшић*, *Летопис Матице српске*, год. 158, књ. 430, св. 4, Нови Сад 1982, 458–469.

⁸³ *Исто*, 461.

⁸⁴ *Исто*, 463–464.

⁸⁵ С. Ђурић, *Библиографија Ђуре Јакшић*, Београд 1984.

део објављене радове о њему, она и данас представља једну од најсвеобухватнијих персоналних библиографија српских уметника.⁸⁶

Током друге половине XX века, појединим сегментима Јакшићевог сликарства бавили су се, поред поменутих историчара уметности, и други на чије текстове ћемо се позивати приликом обраде и анализе Јакшићевог сликарства у наставку рада.

Посебну целину у изучавању уметничког стваралаштва Ђуре Јакшића чине студије, расправе и текстови историчара књижевности и књижевника, без којих се не може приступити студиозној анализи Јакшићевог сликарства. Књижевно дело Ђуре Јакшића знатно је детаљније истражено и обрађено, ослањајући се чврсто на богату националну књижевно-историјску праксу и наслеђе, при чему из вида нису губили његов сликарски рад, јер се ова два вида уметничког изражавања у Јакшићевом стваралаштву не могу раздвојити. У историји српске књижевности Ђури Јакшићу су одредили веома угледно место као „рођеном” романтичарском песнику, једном од најјачих лиричара, првих српских драматичара и једном од најплоднијих приповедача српске књижевности.

О Ђури Јакшићу и његовом књижевном раду писали су неки од најзначајнијих историчара српске књижевности и књижевника, као што су: Јован Скерлић, Јован Поповић, Милан Богдановић, Богдан Поповић, Божидар Ковачек, Исидора Секулић, Радомир Константиновић, Богдан Чиплић, Миодраг Поповић.⁸⁷ Такође, доста се писало и о Јакшићевим драмама и позоришном раду.⁸⁸ Поред Јована Скерлића који се највише бавио Јакшићевим везама с Уједињеном омладином српском и његовим

⁸⁶ О томе најбоље говори укупан број библиографских јединица (3.556) међу којима има и на стотине до тада непознатих и нерегистрованих.

⁸⁷ Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд 1953, посебно 295–304; Ј. Поповић, М. Богдановић, *Ђура Јакшић и његово доба*, Београд 1949; М. Bogdanović, *Čovekoljubivi Đura Jakšić* (1932), у: *Stari i novi I*, Београд 1961, 162–171; *Антологија новије српске поезије*, саставио Богдан Поповић, Београд 2011; *Ђура Јакшић: живот и рад*, прир. Б. Ковачек, Сарајево 1960; I. Sekulić, *Đura Jakšić. Sudbina i karakter*, у: *Mir i nemiri, ogledni radovi*, Београд 1957, 41–51; И. Секулић, *Осећајност код Ђ. Јакшића*, у: *Домаћа књижевност I*, Нови Сад, 2002, 95–104; Р. Константиновић, *Ђура Јакшић*, Београд 1950; Б. Чиплић, *Ђура Јакшић*, Београд 1959; М. Поповић, *Ђура Јакшић*, Београд 1961.

⁸⁸ О Јакшићевим драмама и позоришном раду писали су многи: од Стојана Новаковића, Ђорђа Малетића, Лазе Костића, Бранислава Нушића до Душана Иванића, Миодрага М. Пешића, Мухарема Првића.

идеолошким ставовима, о његовим везама с политичким покретима писали су и Павле Васић и Васа Чубриловић.⁸⁹

Сликар или песник, песник или сликар? Питање је које су постављали готово сви истраживачи који су проучавали уметничко стваралаштво Ђуре Јакшића, и ликовно и књижевно. Многи су се сложили да су у њему истовремено и подједнако била развијена оба талента, да се у њему сликар и песник нису сукобљавали, већ прожимали и допуњавали. Однос и прожимање Јакшићевог сликарског и књижевног рада анализиран је као посебна тема у две докторске дисертације: *Однос између српске књижевности и сликарства у XIX веку*⁹⁰ Ненада Симића (1955) и, готово пола века касније, у раду *Ut pictura poesis: књижевност и сликарство Ђуре Јакшића*⁹¹ Сенише Јелушића (1996).

У последњим деценијама XX века постављено је питање односа уметности и национализма. Национална идеја битно је обележила развој модерне европске мисли а њен успон имао је снажног одјека у политичком и културном животу Европе у XIX веку. Од краја осамдесетих година XX века дошло је до отварања бројних питања везаних за друштвене и идеолошке садржаје уметности, као и до преиспитивања и проширивања традиционалних поља истраживања.

Чињеница да је национализам деловао као сложени идејни систем и друштвени, државни, културни и политички покрет и модел који је обележио XIX век, условила је потребу за преиспитивањем слике о уметности и визуелној култури која је настала у његовим оквирима. У склопу нових историјско-уметничких проучавања започета су истраживања националног у уметности и визуелној култури која су базирана на теоријским основама и пракси национализма, а у литератури је успостављена снажна веза између свих видова визуелног изражавања.

⁸⁹ Ј. Скерлић, *Омладина и њена књижевност (1848–1871)*, Београд 1966; П. Васић, *Одјеци идеја Светозара Марковића у српском сликарству*, Зборник Историјског музеја Србије, 11–12, Београд 1975, 83–94; В. Чубриловић, *Историја политичке мисли у Србији XIX века*, Београд 1958.

⁹⁰ Н. Симић, *Однос између српске књижевности и сликарства у XIX веку* [докторска дисертација], Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, Београд 1955.

⁹¹ С. Јелушић, *Ut pictura poesis: књижевност и сликарство Ђуре Јакшића*, Приштина 1996.

Значајан допринос савременим истраживањима националне идеје у српској уметности и визуелној култури XIX века дали су Ненад Макуљевић, Мирослав Тимотијевић, Игор Борозан. У студијама које разматрају идеолошку и политичку употребу уметности и визуелне културе, однос уметности и владарске идеологије, националне хероје, као пример деловања националне идеје у уметности истичу стваралаштво Ђуре Јакшића. У оквиру проучавања конституисања и примене визуелног говора у контексту конструисања националних хероја, Ненад Макуљевић указује на епску димензију стваралаштва Ђуре Јакшића.⁹² Јакшићев рад у служби династичке пропаганде Обреновића анализира Мирослав Тимотијевић у истраживањима ефемерног спектакла као артифицираног ритуала политичке пропаганде у Кнежевини Србији и конституисања Таковског устанка као националног празника.⁹³ У том смеру наставио је Игор Борозан који у оквиру проучавања владарске слике у систему српске визуелне културе XIX века тумачи Јакшићеве представе владара везане за српске династије Обреновић и Карађорђевић.⁹⁴ У настојању да се у овом раду сликарство Ђуре Јакшића, његове идејне и идеолошке основе сагледају и анализирају у контексту савремених истраживања националне и европске уметности и визуелне културе XIX века, њихова истраживања и сазнања до којих су дошли чине полазну основу.

⁹² Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006, посебно 91–121, 223–235; Н. Макуљевић, *Лик Марка Краљевића у српском сликарству романтизма*, Зборник Народног музеја XVI–2, Београд 1995–1996, 187–195; Н. Макуљевић, *Османско-српски Београд: визуелност и креирање градског идентитета (1815–1878)*, Београд 2015, 60–61, 209–210; Н. Макуљевић, *Слика другог и српској визуелној култури XIX века*, *Istorija i sećanje: studije istorijske svesti*, Београд 2006, 141–156, посебно 142–146.

⁹³ М. Тимотијевић, *Ефемерни спектакл за време владавине кнеза Милоша и Милаша Обреновића*, *Peristil*, зборник радова за пројекат историје уметности, год. XXXII, бр. 31–32, Загреб 1988/89, 305–312; М. Тимотијевић, *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III*, Наслеђе, бр. IV, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 2002, 45–78; М. Тимотијевић, *Таковски устанак – Српске Цвети. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*, Београд 2012, 49–83, 103–127, 187–227, 282–304.

⁹⁴ И. Борозан, *Слика и моћ: представа владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века* [докторска дисертација], Филозофски факултет, Београд 2014, 54–61, 100–101, 465–466, 472–473; И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда – Споменик кнезу Милошу у Неготину*, Београд 2006, 66–71, 114–116, 245–252.

Стварање мита о модерном трагичном јунаку

Стварање мита о Ђури Јакшићу као трагичном јунаку свога доба, *несхваћеном уметнику* који је оличење српског романтизма, *боему*, почело је непосредно након његове смрти. Већ је Светислав Вуловић у огледу *Поезија Ђуре Јакшића* а потом и у биографији изразио концепцију о песнику као изузетном бићу које носи свој посебни фатум у животу.⁹⁵ Следећи Вуловића многи, на првом месту теоретичари књижевности, који су писали о Јакшићу сагледавају га као песника бунтовника, *уклетог песника*, као боемску природу, често га поредећи с Бајроном⁹⁶ који је у свести многих романтичара постао најутицајнији модел вредности жртвовања за слободу.

Стварање таквог мита подразумевало је и величање његове „зле судбине” тако да Ђура Јакшић поприма трагички идентитет. Конструкт трагичног јунака који порекло води из античке трагедије, налазимо и код Шекспира а у нешто измењеном облику и у немачкој романтичарској трагедији, у делима Гетеа и Шилера, захваљујући којима је постао један од доминантних у европској књижевности и уметности XIX века.⁹⁷ Њихов нови концепт трагичног јунака заснован је на његовом тумачењу у контексту проблематике модерног индивидуализма. Модерног трагичног јунака уобличавају као индивидуу унутрашње изузетности која тежи аутономији, слободи и самосвести, а која је у непомирљивом сукобу с историјом као новом судбином и са самим собом.⁹⁸ У том контексту читав живот Ђуре Јакшића и околности које су га пратиле тумачени су као неминовност. Трагични је јунак живота и судбине, трагични јунак уметности, који је својим стваралаштвом обележио читаво једно уметничко раздобље.

⁹⁵ Вуловић размишља о песнику као о трагичној жртви: „Добро би било знати једном начисто: је ли то судба свију песника – ако не свију великих људи – проћи мученички кроз живот; је ли и то знак по коме се песници познају...?”: С. Вуловић, *нав. дело*, 241.

⁹⁶ О Бајрону: W. W. Robson, *Byron and Sincerity*, u: *English Romantic Poets. Modern Essays in Criticism*, ed. by M. H. Abrams, Oxford University Press, London 1975, 275–302.

⁹⁷ О немачкој романтичарској трагедији: S. Jovanov, *Junak i sudbina. Poetika nemačke romantičarske tragedije*, Novi Sad 2011, 50–66.

⁹⁸ *Isto*, 102–103.

Паралелно с уобличавањем мита о модерном трагичном јунаку, развија се од половине XVIII века концепт песимизма. У XIX веку песимизам је био противтежа прогресу у свету којим су доминирали индустријализација и позитивизам. Посебно у доба романтизма *Weltschmerz* и нихилизам постали су главно осећање према коме је „читава живот патња”.⁹⁹ Део тог концепта можемо пронаћи у Јакшићевом сагледавању живота, у сталном преиспитивању себе, у сумњи у своју вредност, у наглашавању трагичног, песимистичког погледа у стваралаштву, ликовном и нарочито књижевном, а с тим у везу могли бисмо довести и његову одлуку да се повуче у манастир Крушедол са жељом да се замонаши и изопшти из овог света.¹⁰⁰

Још један деветнаестовековни конструкт, конструкт *несхваћеног, уклетог уметника*, који је постао општи симбол за уметнике који живе и стварају на друштвеној маргини и упркос друштву, такође се доводи у везу с Ђуром Јакшићем.¹⁰¹ *Несхваћени уметник* подразумева сиромашног, болесног уметника великог али непризнатог талента, раскалашног, склоног пороку и скандалима, презреног и одбаченог од друштва, тако да се могло наћи доста основа за перципирање и тумачење Јакшића у том контексту.

С њима је повезана и боемија – алкохол и дуван, чему је Ђура Јакшић био склон, а чињеница да је у Београду становао у Скадарској улици¹⁰² која је постала улица српске боемије, утврдила је његов статус „*највећег*” боема, па чак и родоначелника српске уметничке боемије.¹⁰³ Сачувана је једна гравира из 1876.

⁹⁹ Идеја о песимизму потиче из доба просветитељства и Волтеровог *Кандида* (1759), а Шопенхауер је идеју песимизма поставио као централну тачку свог учења према којем је читава живот патња: *Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei*, hrg. von R. Baumstark und F. Büttner, Neue Pinakothek, München 2003, 57–58.

¹⁰⁰ Ђ. Јакшић, *Искушеник*, у: *Ђура Јакшић – Песме*, 201–205.

¹⁰¹ Н. Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Primus Verlag 2005, 159–172.

¹⁰² Породица Ђуре Јакшића настанила се као подстанарска у Скадарској улици у кући број 36. Данас је та кућа културно-историјски споменик на којој је спомен-плоча: „У овој кући је живео и умро 16. новембра 1878. Ђура Јакшић, српски песник”. Испод мермерне плоче је рељеф с Јакшићевим ликом и стихови: „Многу сам горку чашу попио, многи сам комад сузом топио”.

¹⁰³ Поред куће Ђуре Јакшића најзначајнији споменици Скадарлије су и две знамените, најстарије кафане: „Три шешира” у којој је најчешће седео и „Два јелена”. Такође, у кафани „Дарданели” преко пута Народног позоришта имао је свој сто, а чест гост био је и у: „Руском цару”, „Кафани код Луке Вукаловића”, „Еснафској кафани”, „Код седам Шваба”: К. Димитријевић, *Живот боемске Скадарлије*, Београд 1990; Б. Нушић, *Стари Београд*, Београд 2014, 70, 81–82; Д. Ђурић-Замоло, *Хотели и кафане XIX века у Београду*, Београд 1988, 123, 140.

године под називом *Унутрашњост једне кафане* коју је Никола Лазаро (Nicola Lazzaro), специјални ратни извештач *Illustrazione Italiana* урадио током боравка у Кнежевини Србији а на којој сасвим извесно можемо препознати Ђуру Јакшића, у карактеристичној пози са шеширом на глави како седи за кафанским столом на којем су флаша и чаша. Изнад њега, на зиду је портрет кнеза Милана Обреновића, а лево од њега, с друге стране стола седе петорица млађих мушкараца који гледају, а по гестикулацији појединих рекло би се и слушају уметника.¹⁰⁴

Многи су Ђури Јакшићу приговарали због алкохола, због седења по кафанама, чак су се и разне анегдоте о томе препричавале. Међутим, питање је да ли је заиста у тој мери алкохол био присутан у Јакшићевом животу, или је то више део конструисаног романтичарског мита о уметнику *несхваћеном генију* и *боему*?

У српском друштву и култури XIX века кафане су биле стетишта српске интелигенције, средишта из којих су потекле многе културне институције, једина места ван куће, на којима се могло износити своје мишљење и отворено дискутовати о политици.¹⁰⁵ У студији о Омладини и њеној књижевности Јован Скерлић истиче да је главна одлика „нашег поколења” од шездесетих година XIX века, била да стално буде у стваралачком „кипећем расположењу”, „излазити из обичног колосека, пошто пото не бити као други”, а да би се то постигло било је потребно да се одушевљење вештачки производи, уз помоћ алкохола.¹⁰⁶ Тако је алкохол постао опште место у животу уметника нарочито књижевника и стални мотив српске романтичарске

¹⁰⁴ Никола Лазаро је као специјални ратни извештач *Illustrazione Italiana* боравио у Кнежевини Србији у време српско-турског рата 1876. године, а његова књига о Србији с 40 гавира представља својеврсну репортажу из рата: Н. Лазаро, *Србија током рата 1876. године, са 40 гавира*, Београд 2006, 136–137.

¹⁰⁵ Према Јиргену Хабермасу кафане у Француској и Енглеској већ су крајем XVII и почетком XVIII века представљале значајне културне институције, просторе у којима је настао и јачао нови дух грађанске Европе. Такав концепт кафане се, у нешто измењеном контексту, појавио међу српским становништвом и у Аустријској монархији и у Кнежевини Србији: Ј. Habermas, *Javno mnjenje. Istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, Novi Sad 2012, 85–88; О београдским кафанама: Б. Нушић, *нав. дело*, 48–83, посебно 50–53; О алкохолу: В. Јовановић, *Алкохол – задовољство, навика или порок, у: Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*, прир. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд 2006, 567–586.

¹⁰⁶ Ј. Скерлић, *Омладина и њена књижевност (1848–1871)*, 357.

поезије.¹⁰⁷ Скерлић даље наставља да добар Србин ако жели да буде достојан старих српских јунака мора пити: „пити изгледа нашим омладинским песницима, не само поетички, но и мушки, јуначки, српски. Пити, то је славна српска традиција, то је дужност достојних потомака Краљевића Марка, онога Краљевића Марка који је легендом пио рујно вино, пола пио, пола Шарцу дав`о!“¹⁰⁸ Слично је певао и Љуба Ненадовић: „Бити и пити свето је то, Марко је пио на ока сто“, а Милутин Јакшић је на тему Ђуриног боемства записао да ко је хтео у оно време да учествује у друштвеном животу, морао је пити, не колико сам хоће, него колико друштво „заповеда“.¹⁰⁹ Дакле, пити алкохол и време проводити у кафанама била је „мода“ тога времена, односно, саставни део уметничког живота. У пићу су се тражила велика осећања, надахнућа за поезију, снага за борбу, доказ националне свести.¹¹⁰

О Јакшићевом односу према алкохолу посредно сазнајемо из сећања његових пријатеља. Јован Јовановић Змај, евоцирајући успомене на своје познанство с Јакшићем у Бечу 1852. године, сећао се да Ђура тада није пио, да није волео алкохол, па су га готово морали терати да с њима пије.¹¹¹ С друге стране, Светислав Вуловић, који га је упознао много година касније, у својој студији каже да је пре него што га је упознао слушао о „једној његовој мани о једној наклоности о којој га нисам чуо никада да похвално говори, о којој је врло мало и певао“¹¹², а када се упознао с њим, видео је ту „ману“ и додао је да је она „код њега била мања него код многих обичних људи код којих се никако не прича“.¹¹³ Нажалост, Јакшићева склоност пићу била је моћно оружје у рукама његових непријатеља, среских начелника и кметова, који су је често преувеличавали како би га дискредитовали, у чему су најчешће и успевали.

¹⁰⁷ Алкохол и алкохолизам постали су атрибути поезије, исто као и дуга коса, бледи образи, шешир, неверна драга, а пратимо их од поезије Бранка Радичевића, Јована Илића, Ј. Ј. Змаја, Лазе Костића, Ђуре Јакшића: Ј. Скерлић, *нав. дело*, 357.

¹⁰⁸ *Исто*.

¹⁰⁹ М. Јакшић, *Ђура Јакшић у родитељској кући*, у: *Споменица Ђуре Јакшића*, 218–227, посебно 226.

¹¹⁰ Ј. Скерлић, *нав. дело*, 360.

¹¹¹ „...С нама је свакад био и за све је био неисказан друг, – само није могао с нама да пије. Кад би га силом терали да више пије, молио би нас, молио да га не терамо; а кад му то не би помогло, пио би, али кроз плач...“: С. Вуловић, *нав. дело*, 239–240.

¹¹² Написао је 1861. песму „Пијем“: „Пијем, пијем ... ал` у пићу / Још се никад не осме`нух – / Као да је рујним вином / Бог полио хладну стену!: *Ђура Јакшић – Песме*, 67.

¹¹³ С. Вуловић, *нав. дело*, 236–237.

Сагледавајући поменуте конструисане митове на основу којих је, у највећој мери, утврђено место Ђуре Јакшића у националној меморији као *несхваћеног уметника, боема*, што га прати и до данас, можемо закључити да је Ђура Јакшић био човек свога времена које је можда више од других умео да осети, живи и уметнички изрази.

ЂУРА ЈАКШИЋ

УМЕТНИЧКО И ИДЕЈНО ФОРМИРАЊЕ

Деветнаести век у Европи обележен је процесом конституисања држава и нација, превирањима, коренитим друштвеним, економским и политичким променама и развитком.¹¹⁴ Два историјска догађаја која су пресудно утицала на Европу, а посебно на простор Балкана – Револуција 1848/49. године¹¹⁵ и низ устанака и ратова на Балкану у периоду 1875–1878. године – непосредно су утицали и на развој српске културе и уметности. У току те три деценије у Аустријском царству владао је Бахов апсолутизам, уследила је 1867. године Аустро-Угарска нагодба, у Османском царству се централна власт почела распадати а у Кнежевини Србији то је доба династичких сучељавања Карађорђевића и Обреновића, јачања грађанског друштва, појаве либералних и социјалних идеја и активне спољне политике у правцу ослобођења српских територија.

У таквом турбулентном добу Ђура Јакшић, рођен и образован у границама Аустријског царства, а највећим делом свог живота и уметничког стваралаштва везан за Кнежевину Србију, сазревао је, уобличавао се и као човек и као уметник – сликар и књижевник – и стварао своја дела.

Расветљавањем сложености Јакшићевог уметничког образовања и уобличавања његове ликовне поетике, као и утицаја који су на уметника имале националне и патриотске идеје средине XIX века, разматра се његово уметничко и идејно формирање.

¹¹⁴ Х. Хердер, *Европа у деветнаестом веку 1830–1880*, Београд 2003.

¹¹⁵ О Револуцији 1848/49. године: F. Engehausen, *Die Revolution 1848/1849*, Paderborn 2007.

Први биографски подаци о Ђури Јакшићу потичу из пера самог уметника: *Аутобиографија* из 1860 године¹¹⁶ у којој је изнео податке о уметничком формирању и ликовном сензибилитету и *Успомене* пријатељу Јовану Јовановићу Змају из 1871. године у којима се сећа 1848. и 1849. године и Револуције.¹¹⁷ Ова два документа и данас представљају незаобилазне изворе приликом истраживања и тумачења уметничког стваралаштва Ђуре Јакшића.

Георгије Јакшић, од романтичарски настројене средине прозван Ђура, рођен је 8. августа 1832. године у Српској Црњи, у Банату, у старој, угледној свештеничкој породици, од оца Дионисија и мајке Христине, као прво, најстарије дете.¹¹⁸ У породици Јакшића свештенички позив имао је дугу традицију, преносио се с генерације на генерацију, па је тај позив био намењен и младом Ђури. Школовање је започео у родном селу где је учио „буквар, часловац, псалтир”, а потом је ишао у оближњу немачку школу у Хацфелду (Жомбољ у Румунији). С десет година, 1842. године прешао је у Сегедин у којем је похађао Српску основну школу. Године 1843. уписао се у први разред сегединске Гимназије у којој је провео наредне две године, али му, по сопственом признању „наука” није баш ишла.¹¹⁹ Када је 1845. пошао у трећи разред, уписао се и у школу цртања у којој је предавао неки пијарист, а коју је похађао после часова у Гимназији. На крају школске године „донесе сведочанство с лошим оценама, и пуно лепих цртежа: цвећа, глава, руку, очију, ушију”.¹²⁰

После трећег разреда напустио је сегединску Гимназију и 1846. године у Темишвару ступио у цртачку школу коју је водио Хенрик Дунајски (Henrik Dunaiszky). Након годину дана проведених код Дунајског уметничко школовање је наставио 1847. године у Пешти у првој мађарској уметничкој Академији сликара Ђакома (Јакоба) Марастонија (Giacomo Antonio Marastoni). Међутим, већ с пролећа наредне године, понет матицом револуционарних догађаја напустио је Пешту, вратио

¹¹⁶ *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Београд, 22. фебруара/5. марта 1860, инв. бр. 64, Збирка КI-I, Музеј Града Београда, штампано у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 63–65.

¹¹⁷ *Успомене другу Јови Јовановићу од Ђуре Јакшића. Година 1848.*, Млада Србадија, год. II, бр. 5, Београд, 20. март 1871, 65–67; *Успомене другу Јови Јовановићу од Ђуре Јакшића, година 1849*, Млада Србадија, год. II, бр. 6, Београд, 31. март 1871, 81–85.

¹¹⁸ О породици Јакшића: В. Миланков, *Јакшићи из Српске Црње*, 17–29.

¹¹⁹ О школовању у Сегедину: В. Миланков, *Албум Ђуре Јакшића*, Српска Црња 2011, 19–28.

¹²⁰ С. Вуловић, *нав. дело*, 208.

се кући да би као добровољац 1849. године ступио у редове кикиндских „дишкрећана” и учествовао у борбама. По завршетку Револуције, разочаран, вратио се у Српску Црњу и сликарском раду. Сликашко образовање је наставио 1850. године у Великом Бечкерек у радионици сликара Константина Данила код кога је провео око годину дана. Жељан даљег учења и усавршавања 1851. године стигао је у Беч с намером да започне студије на Академији уметности, али се није уписао. Наредних годину дана провео је у Бечу посећујући музеје, галерије, изложбе, копирајући дела старих мајстора и упознајући се с актуелним уметничким токовима. Овај први боравак у Бечу судбински је утицао на његов даљи живот: упознао је српске студенте, будуће носиоце друштвенополитичког, културног и уметничког живота, с којима је остао пријатељ до краја живота, и открио је још један свој таленат – писање. Прве песме објавио је 1853. године у *Сербском летопису*. Крајем 1852. године прележао је тифус што је убрзало његово напуштање Беча, као и понуда да слика иконе на иконостасу цркве Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи. Током рада на иконама, одлучио се да настави сликарско образовање и у јесен 1853. године, као један од првих српских студената, уписао је Академију уметности у Минхену, где се задржао само пола године. По повратку је завршио рад на иконама у црњанској цркви, који није наишао на очекиване, позитивне реакције црквених власти и јавности. Разочаран напустио је родитељски дом и с јесени 1855. године стигао у Велику Кикинду где је отворио сликарску радионицу. Незадовољан окружењем на јесен 1856. године, након кратког задржавања у Српској Црњи, прешао је у Нови Сад, тада седиште српске интелигенције, где су се налазили његови пријатељи из бечких дана и где се надао да ће наићи на више разумевања за свој сликарски рад. Како се његова очекивања нису остварила, у једном тренутку се повукао у манастир Крушедол с намером да се замонаши.

С препорукама новосадских пријатеља у пролеће 1857. године Ђура Јакшић је прешао у Кнежевину Србију, прво у Београд, у којем се, у потрази за послом, кратко задржао. Уместо рада на сликарству уследиле су године учитељске службе по селима и варошицама Кнежевине. Прихватио је посао учитеља у Подгорцу, селу у црноречком округу, одакле је убрзо на личну молбу премештен у Сумраковац, где је

остао до краја школске 1857/58. године. С учитељском службом почеле су и сталне селидбе које су обележиле његов живот у наредних петнаест година.

Априла 1858. године поднео је оставку на учитељски посао, и поново се нашао у Београду у којем је остао до половине 1860. године радећи као учитељ српског језика у приватној школи „Воспитателно заведеније за женску децу” Леополда и Кларе Шпачек.¹²¹ У Београду су га затекле династичке промене када је с власти свргнут кнез Александар Карађорђевић и враћен кнез Милош Обреновић, о чему је оставио сведочанства у свом ликовном и књижевном раду.

Из Београда је августа 1860. прешао у Пожаревац за учитеља у основној школи, где се почетком јуна 1861. године оженио Христином-Тином (1840–1886), кћерком Симе Николића, учитеља из Пожаревца, с којом је у браку добио четворо деце: синове Милоша (1862– после 1912) и Белуша (1864–1882) и кћерке Тијану (1866–1885) и Милеву (1868–1889).¹²² У то време појавили су се и први знаци туберкулозе. У међувремену, жељан и спреман да студира сликарства настави, односно заврши, обраћао се с молбама оцу и пријатељима да га у тој намери подрже и помогну, у чему је и успео. Дао је оставку на учитељско место и почетком септембра са супругом кренуо у Беч. Овога пута се уписао на уметничку Академију коју је редовно похађао, али само до краја летњег семестра 1862. године. Година проведена у Бечу унапредила га је и у сликарском и још више у књижевном раду. Поред лирске поезије од 1860. године почео је писати и епске песме и приповетке, а 1862. радио је на својој првој историјској драми „Сеоба Србаља” за коју га је наградила Матица српска.

¹²¹ М. П. Костић, *Први женски завод у Београду*, Годишњак музеја града Београда, књ. 4, Београд 1957, 243–260.

¹²² Од четворо деце Ђуре Јакшића о првом сину Милошу сачувано је најмање података тако да се не зна поуздано ни где је након напуштања родитељског дома све живео и радио, као ни када је ни где преминуо. Из преписке Ђуре Јакшића знамо да га је отац дао на браварски занат и да је на јесен 1878. године требао постати „шлосерски” калфа, док из једног писма Белуша Јакшића из 1881. године сазнајемо да је као бравар био у „вандровци”, путовао по Румунији и Бугарској. Остало троје деце Ђуре Јакшића показивало је дара за уметност и сликарство, а највише други син Белуш: *Ђура Јакшић – Јоци Јакшићу*, Београд, 5. фебруара 1878, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 311; *Белуш Ђ. Јакшић – Јовану Јакшићу*, Београд, 28. октобра 1881, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 405; В. Миланков, *Белуш Ђ. Јакшић: прерано умрли песник и сликар*, Нови Сад 1992, 63–116.

Из Беча се на кратко вратио у Српску Црњу где се налазила супруга с тек рођеним првим дететом, након чега су прешли у Нови Сад. Јакшићев долазак је објављен у *Јавору* с препоруком за његов сликарски рад: „Наш пријатељ, врстан како песник тако и молер Ђ. Јакшић, дошао је у Нови Сад и ту се мисли настанити. Ми му желимо доста посла, јер знамо да ће његова кичица сваког задовољити, ко му што наручио буде.”¹²³ Након неколико месеци проведених у Новом Саду у мају 1863. године прешао је с породицом, овај пут заувек, у Кнежевину Србију, прво у Београд, а потом у Пожаревац на место учитеља основне школе, одакле је два месеца касније, у октобру, стигао у Крагујевац где је постављен за наставника цртања у Гимназији.

Животу у варошицама и селима Кнежевине Србије Ђура Јакшић се тешко прилагођавао, критиковао је тадашње друштвено и политичко стање, што је за последицу имало честе сукобе с локалним властима због чега је кажњаван, отпуштан из службе, затваран. Због слободарства и оштре речи по казни је у лето 1865. године из Крагујевца премештен у Сабанту, у јагодинском округу, за привременог учитеља у основној школи, а одатле 1866. године, по сопственој молби, за учитеља у Пожаревац. Августа 1868. године уследио је нови премештај по казни. Постављен је на место привременог учитеља основне школе у селу Рачи код Крагујевца, где је дошао у сукоб са среским начелником због чега је био оптужен и осуђен за нападање власти.¹²⁴ Напустио је Рачу, вратио се у Београд, када је добио ново намештење као привремени учитељ краснописа и цртања у Нижој гимназији у Јагодини, где се најдуже и задржао, од краја 1869. до 1872. године. У то време, након неколико неуспелих покушаја, коначно је добио држављанство Кнежевине Србије 27. марта 1870. године. Међутим, проблеми и сукоби с представницима власти наставили су се и у Јагодини, па је због једног од њих 1871. године отпуштен из службе.¹²⁵ У

¹²³ *Јавор*, год. I, бр. 20, Нови Сад, 15. јул 1862, 160.

¹²⁴ Р. Константиновић, *нав. дело*, 64–65.

¹²⁵ Ђура Јакшић је 14. јануара 1871. године као и обично с неколико пријатеља седео у једној кафани, где су говорили и о политици. Варошки кмет Јованча Цветановић, с којим је већ годину дана био у сталном сукобу, поднео је пријаву против Јакшића и његових пријатеља: М. Радојевић, *Ђура Јакшић у Јагодини (1869–1872)*, Светозарево 1969, 75–77, 80; Д. Јовановић, *Отпуштање Ђуре Јакшића из службе 1871. године*, у: *Прошлост*. Зборник радова мр Добривоја Јовановића, бр. 3, Јагодина 2014, 73–77. О процесу суђења Ђури Јакшићу сачувана је документација чији се део налази у Музеју града Београда: *Из досијеа о суђењу Ђури Јакшићу*, МГБ КИ–I инв. бр. 42–51.

прилично тешким материјалним условима провео је наредних годину дана у Јагодини и Ћуприји живећи само од сликарског рада. Крајем пролећа 1872. године вратио се у Пожаревац одакле је одлазио у Београд како би решио питање своје службе. Писао је молбе да добије место учитеља цртања „у каквој реалчици која није далеко од Београда због селидбених трошкова”, али су молбе завршавале у архиви. Коначно, 17. новембра 1872. године, захваљујући заузимању угледних пријатеља, пре свега Стојана Новаковића и захваљујући династичкој песми коју је посветио кнезу Милану Обреновићу, постављен је за коректора Државне штампарије у Београду и на том месту остао је до смрти 1878. године.¹²⁶ С породицом се преселио у Београд и настанио у тада сиромашном крају града, у Скадарској улици.

По избијању Првог српско-турског рата, почетком августа 1876. године, на лични захтев, боравио је као добровољац у својству ратног извештача на дринском ратишту којим је командовао генерал Ранко Алимпић. Разочаран оним што је видео критички се осврнуо на ратна дешавања и главнокомандујућег генерала Алимпића чиме је проузроковао још један, највећи сукоб, тако да су му последња година и дани живота, поред болести, протекли у тужбама и извођењима пред суд.¹²⁷

Услед последица туберкулозе и лоших животних услова Ђура Јакшић је преминуо 16. новембра 1878. године у Београду, у 47-ој години живота.¹²⁸ Након

¹²⁶ Радно место коректора Државне штампарије у Београду установио је кнез Милан Обреновић у жељи да на тај начин помогне сиромашне а добре писце Кнежевине Србије. При постављању на ово радно место није се гледало на страначку припадност писца, већ искључиво на његово материјално стање и књижевне вредности његовог дела: В. Миланков, *Јакшићи из Српске Црње*, 106–107.

¹²⁷ Генерал Ранко Алимпић је тужио Ђуру Јакшића за увреду и клевету Окружном начелству у Шапцу које је подигло оптужбу против Јакшића. Од априла до октобра 1878. године извођен је пред суд и саслушаван шест пута. Први пут је саслушан 21. марта у Управи града Београда, која је сутрадан целу ствар предала преком, ратном суду, пред којим је Јакшић одговарао 4. априла, али је пресуда преког суда (петнаест дана затвора) поништена као неважећа, а случај у вези с приповетком „Рањеник” преузео је у разматрање редовни грађански суд, и изрекао му казну од петнаест дана затвора коју је апелација смањила на осам дана. Међутим, Ђура Јакшић казну није одслужио јер га је смрт у томе предухитрила. Р. Константиновић, *нав. дело*, 81; М. Поповић, *нав. дело*, 327–328.

¹²⁸ Вест о смрти Ђуре Јакшића односно умрлица објављена је 17. новембра 1878. године у *Српским новинама*: „Наш нигда незаборављени отац, односно муж, / ЂУРА ЈАКШИЋ / песник и коректор у држ. штампарији, / упокојио се јуче у 6 сати из јутра, после кратког боловања у 47. години својој, оставивши уцвелену своју супругу с четворо нејаке деце. / Овај жалосни удес јављамо нашим пријатељима и познаницима, молећи их за саучешће. / Погреб ће бити данас у 3 сахата после подне. / Скуп у стану покојниковом, ул. скадарска бр. 38. / У Београду 17. Новембра 1878. / Жена: Тина. / Синови: Милош, / Белуш. / ћери: Тијана, / Милева.”: *Српске новине*, год. XLVI, бр. 255, Београд, 17. новембра 1878.

одржаног опела у Вознесенској цркви, сахрањен је на Старом (Ташмајданском) гробљу, са којег су 21. октобра 1907. године његови земни остаци пренети на Ново гробље у Београду.

УМЕТНИЧКО ФОРМИРАЊЕ ЂУРЕ ЈАКШИЋА

Прве податке о Ђури Јакшићу сликару и његовом уметничком формирању оставио је сам уметник у *Аутобиографији* 1860. године. Годину дана раније, Ђорђе Поповић је писмом обавестио Јакшића да му се обратио Иван Кукуљевић Сакцински, који је сакупљао грађу за *Slovník umjetnikah jugoslovenskih* и замолио га да му пошаље податке о српским сликарима.¹²⁹ У истом писму Поповић моли Јакшића да му пошаље своју кратку биографију и биографију још неког од српских уметника.¹³⁰ Одазивајући се позиву пријатеља Јакшић је крајем фебруара 1860. године Поповићу послао своју и биографију Стеве Тодоровића.¹³¹ Међутим, Јакшићева биографија није објављена у *Slovníku* јер је реализација овог пројекта убрзо прекинута.¹³²

Аутобиографија Ђуре Јакшића умногоме је помогла истраживачима да реконструишу хронологију и пут његовог уметничког образовања и неких сликарских радова, па је стога доносимо у оригиналу. Говорећи о себи у трећем лицу, Јакшић пише:

„... рођен у Ср. Црњи у Банату 1832 г. – У детињству га деда хтеде и силом начинити попом, због чега се даде у Сегедин на школовање. По смрти дедовој видећи му отац његов слаб напредак у наукама, двапут га даде на трговину, но Ђорђе двапут

¹²⁹ „Знаш – а можда и не знаш – да Кукуљевић у Загребу издаје 'Словник умјетниках југославенских'. У тај речник ставља он животописе (кратке) свију вештака србских, бугарских, хрватских и словенских и пише, шта су и где штогод радили. Видим, да од наших србских вештака мало њих зна, а будући да се таково дело неће тако скоро наново издавати, то би ваљало, у част србске нације, што више животописа и карактеристика наших вештака Кукуљевићу послати.”: *Ђорђе Поповић – Ђури Јакшићу*, Нови Сад, 24. септембра/6. октобра 1859, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 56–58.

¹³⁰ „Још немам тебе и још некоје, па зато сада пишем ти, да ми пошљеш вкратцџ твоју бијографију, а за остало је моја брига. Ако има још какав Србин вештак, а ти гледај, те ми и од њих пошаљи исто тако, или изради, да ми пошљу. Можеш, на прилику, Стеву Тодоровића позвати, или ако има какав Србин или Шокац у тамошњој литографији.”: *Ђорђе Поповић – Ђури Јакшићу*, Нови Сад, 24. септембра/6. октобра 1859, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 56–58.

¹³¹ *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Београд 22. фебруара 1860, инв. бр. 64, Збирка КИ-I, Музеј Града Београда, штампано у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 63–65.

¹³² Иван Кукуљевић Сакцински је око 1846. године почео сакупљати податке за животопис јужнословенских уметника, при чему је у виду имао све врсте уметности. Прва свеска *Slovníka umjetnikah jugoslovenskih* објављена је 1858. године а последња 1860. године у Загребу.

остави трговину и осећајући у себи дара посећивао је 1846 г. темишварски Цајхеншуле, где при годишњем излогу од владике Лоновића два премиума доби, у архитектури и у фрајхандцајхнунгу. 1847 г. оде у Пешту код Марастона. У буни 1848 г. војевао је са дишкрећанима као својеволац. 1850. бавио се у В. Бечкерек у живописца Костадина Данијела. 1851. оде у Беч где је дуже времена био не посећавајући Академију ни другу какву школу. Затим оде у Монаково где се од шест месеци због слабог трошка дуже није задржавати могао. 1855 г. пробави код куће. 1856. живео је у В. Кикинди. 1857. у Н. Саду, исте године пређе у Србију, мислећи да ће бит боље; но ту тек настаде зањ право мучење – јер не имајући ни посла ни трошка оде у најдаљи крај Србије за учитеља. – Он се много држао Нидерландске школе, и осим штудија његови које се код Емила Чакре налазе, има у Немачког владике Чајага усековање главе Јованове, у Ср. проте В. Кикиндског – како диже Исус кћер Јаирову из мртвих, у Медаковића Ср. Цареви, у Шандора Радовановића Исус пред Пилатом, у Ср. Црњанској цркви мајка божија, која је (недопадајући се народу) на три места распорена.”

Ђорђе Јакшић, 1860.¹³³

Колико је велика била његова жеља за уметничким учењем и усавршавањем, колико је у њему било воље и одлучности да до знања и студија дође, али и с каквим се све препрекама на том путу сусретао сазнајемо захваљујући сачуваној преписци Ђуре Јакшића.

Већ у детињству показао је изузетан дар и склоност ка цртању и сликању. У жељи да се сликарски образује имао је велику подршку оца који је веровао у његов таленат, подржавао га и подстрекивао, и подносио велике трошкове да га изучи за „пристојно спремна уметника”. Позив „молера” (сликара) у то време није био нарочито цењен, али се од њега могло живети. „Молер” је изучавао сликарску вештину код неког мајстора, након чега би се осамосталио и отворио своју

¹³³ Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу, Београд, 22. фебруара/5. марта 1860, инв. бр. 64, Збирка КИ-И, Музеј Града Београда, штампано у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 63–65.

радионицу. Посла за „молере” углавном је било, али не увек довољно. Највише су сликали иконе и портрете за грађанске, имућније куће.

Његово уметничко образовање почело је поступно, систематично, што је код српских сликара тога доба било ретко, међутим бројне околности су довеле до тога да буде испрекидано и никада довршено. Ипак, имало је одређени континуитет и квалитет. Довољно је само погледати избор у то време најреспектабилнијих уметничких школа, академија и професора код којих је Ђура Јакшић учио и стицао сликарске поуке, што говори о очевој и његовој обавештености и познавању уметничких прилика у Аустријском царству, као и о великој жељи да учи и ликовно се образује.

Цртачка школа у Темишвару (1846/47)

Ђура Јакшић се за сликара почео спремати од своје четрнаесте године, када су пропали сви покушаји деде и оца да од њега направе свештеника или трговца. Увидевши таленат и велику жељу за уметничким учењем, отац га је по завршетку треће године сегединске Гимназије 1846. године одвео у Темишвар да настави образовање у градској школи цртања која је била на добром гласу.¹³⁴ Учитељ цртања био је Хенрик Дунајски, „краљевски наставник цртања и вајања”¹³⁵ који је 1842.

¹³⁴ Захваљујући колегијалности Илоне Миклошик, некадашњег кустоса Музеја уметности у Темишвару (Muzeul de Timișoara), Стевана Бугарског, хроничара и Зорана Маркова, кустоса Народног музеја Баната (Muzeul Național al Banatului) у Темишвару, омогућен нам је увид у штампани и архивски материјал који се односи на темишварску цртачку школу и Хенрика Дунајског.

¹³⁵ Хенрик Дунајски (Пешта, 16. фебруар 1812. – Темишвар, 18. децембар 1875), лутеран, вероватно Словак, члан познате пештанске уметничке породице. Прва уметничка знања примио је од оца вајара, а потом се усавршавао на минхенској Академији на одсеку за вајарство. Више од тридесет година предавао је цртање у Темишвару, углавном у Цртачкој школи, а од 1872. године у Народној школи у Граду (темишварски централни квартал) и у Пијаристичкој вишој гимназији (1870–1875). Године 1847. потписао се на пројекту-предрачуна за обнову статуе Светог Јована Непомука, која се тада налазила пред зградом општине, као „краљевски наставник цртања и вајар” [„königlicher Zeichenmeister und Bildhauer”]. О Дунајском: I. Berkeszi, *Temesvári művészek* [Artiști timișoreni], u: *Történelmi és Régészeti Értésítő [TRÉT]*, Temesvár 1909, 110–111; G. Fleischer, *Magyarok a müncheni képzőművészeti akadémián*

године именован за наставника у Цртачкој школи у Темишвару.¹³⁶ На крају сваке школске године, крајем јуна, приређивао је изложбе радова својих ученика, које су увек протицале у свечаној атмосфери. Том приликом долазио би градоначелник, чланови Градског савета, угледни грађани и родитељи ученика, а понекад би изложби цртежа присуствовао и чанадски бискуп Лоновић.¹³⁷ Изложени радови били су углавном слободоручни цртежи, архитектонски или технички (занатски) цртежи, а најбољи радови односно ученици били су награђивани.¹³⁸

На крају школске 1847. године на годишњој изложби ученичких радова награђен је и Ђура Јакшић за слободоручни цртеж.¹³⁹ Вест о свечаном отварању изложбе и награђеним ученицима објављена је у темишварским немачким недељним новинама *Temesvarer Wochenblatt*.¹⁴⁰ Када погледамо списак награђених ученика

1824–1890, у: „*Művészet*”, nr. 5, Budapest 1912, 178–188; A. Pfeiffer, *A temesvári kath. főgimnázium története*, [Istoria gimnaziului superior catolic din Timișoara], Temesvár 1890, 108.191; *Anuarul Asociației artiștilor plastici maghiari [Magyar képzőművészeti társulat Évkönyve]* 1864. 8-р, Pest. Ibidem, 1865, 1866. Pest, 1867, 8-р și fila 244; *Al patrulea Raport privind școlile populare comunale ale orașului liber regesc Timișoara*, ed. de S. Hetzel, Temesvár 1876, 23; *Temesvarer Zeitung*, 1875, nr. din 19 dec., 3; *Temesvarer Zeitung*, 1875, nr. din 21 dec., 3; *Arhivele Diocezane, fondul denumit „Statuae in Civitate Temesvár”*; *De la Arhivele Statului din Timișoara: Parohia lutherană-reformată Timișoara-Cetate, Registrul Decedați, Nr. 5 Anii: 1870–1897*.

¹³⁶ Хенрик Дунајски је почео да ради у Цртачкој школи у Темишвару 7. јуна 1842. године. Школске 1842/43. године школа је имала деведесет и девет ученика. Углавном су то били шегрти, али је било и ученика из основних школа, гимназија и неколико калфи: I. Berkeszi, *nav. delo*, 110–111.

¹³⁷ Јосиф Лоновић (Мишколц, 31. јануар 1794. – Пешта, 14. март 1867), устоличен за чанадског бискупа 1834. године, показао је много умешности у вођењу Дијецезе. Велику пажњу поклањао је образовању и развоју школства. Заслужан је за оснивање Темишварског лицеја, а од 1841. до 1847. обављао је дужност генералног директора школског дистрикта Орадее. За надбискупа јегарског именован је јула 1848. године, када је напустио Темишвар.

¹³⁸ Прва изложба коју је Дунајски организовао са својим ученицима отворена је 30. јула 1843. године и тада су додељене три награде: *Temesvarer Wochenblatt*, nr. 29, 1843, 31. Године 1911. Иштван Беркеси, тадашњи директор Темишварског музеја откупио је за Музеј: шест цртежа цвећа, димензија 32 x 40 cm, које су израдили ученици Дунајског током 1854–1857. године и који представљају примере успешне наставе у темишварској школи цртања. Данас се цртежи налазе у фонду Музеја уметности у Темишвару. Беркесијев извештај објављен је у годишњаку: I. Berkeszi, *Főtűkari jelentés a Délmagyarországi Történelmi és Régészeti Múzeum-Társulat 1912. évi május hó 19-én tartott évi közgyűlésén*, у: *Történelmi és Régészeti Értesít [TRET]*, caietele I–IV, Temesvárott 1912, посебно 47.

¹³⁹ На изложби темишварске Цртачке школе запажено је и награђено Јакшићево слободоручно цртање које је касније критиковано као једна од највећих мана његовог сликарства. Иако је у питању школски рад, ову чињеницу не би требало занемарити приликом тумачења Јакшићевог сликарског рада.

¹⁴⁰ На завршној изложби 1847. године најбољи цртачи награђени су златником. Свечаности је присуствовао и бискуп Лоновић који се обратио ђачкој омладини и пожелео да му буду представљени одликовани ученици којима је даровао по још један златник. Ова информација је објављена у *Локалним вестима*: „У недељу 25. јула одржано је, као што је већ најављено, додељивање награда, у овдашњој Цртачкој школи, у присуству многих угледних гостију, међу којима је био и Његова екселенција Преосвећени наш епископ дијецезан, који не изостаје нигде где је у питању унапређење

видимо да су они углавном били шегрти различитих заната, а да је једино Ђура Јакшић потписан као „сликар почетник”, што директно упућује да је сликарство изабрао за свој будући позив. Међутим, у објављеном тексту се наводи да је Јакшић примио награду само за слободоручни цртеж, па се у питање може довести његов исказ у *Аутобиографији* да на изложби „од владике Лоновића два премиума доби, у архитектури и у фрајхандцајхнунгу”¹⁴¹, као и податак који налазимо код Вуловића да га је темишварски немачки лист похвалио као најбољег ученика.¹⁴² У поменутом листу се наводи да је бискуп Лоновић дозволио да му на изложби буде представљен најбољи цртач, којем је, преко добијене награде, додао још један дукат, али се не помиње име ученика. У недостатку нових сазнања, можемо претпоставити да је Вуловић овај податак добио у разговору с члановима Јакшићеве породице, највероватније од брата Максима, па и да је тврдња о најбољем ученику тачна. Овај успех је сигурно додатно охрабрио Ђуриног оца и учврстио га у намери да сина посвети сликарству. Знао је да је то добар почетак и основа за доследан рад на сликарском занату.

Доброте, Лепоте и Корисности. Свечаност, која је оставила дубок утисак, посебно на ученике, отворио је наш веома заслужни градоначелник Јохан Непомук Прајер говором који је прилагођен тренутку, а потом је уследило додељивање награда, које је, у присуству школске власти, обавио часни господин Јохан Коронги фон Коронг, градски сенатор, који је сваком награђеном, уз награду, упутио речи охрабрења. Срећни добитници награда били су: из архитектонског цртања: Франц Милер (Franz Müller), зидарски шегрт, Антон Лефлер (Anton Löffler), дунђерски шегрт, Аугуст Рајбер (August Reiber), млад зидар; из техничког (занатског) цртања: Франц Таборски (Franz Taborszky), столарски шегрт, Јохан Весели (Johann Weszely), браварски шегрт и Криштоф Шрам (Christoph Schramm), дунђерски шегрт; **из слободног цртања: Георг Јакшић (Georg Jaksits), сликар почетник**, Сигмунд Рис (Siegmond Riss), слушалац Филозофије, Франц Штрамајер (Franz Strohmayer), полазник Трговачке школе, Стефан фон Фишер (Stephan von Fischer), ученик Учитељске школе и Мар Моран (Mar Moran), полазник Трговачке школе. Најсјајнији тренутак свега уприличио је Његова Екселенција господин епископ фон Лоновић (Lónovics), који је, срдчним обраћањем, не само уверио господина професора цртања како би се радовао да из те школе изађе што је могуће већи број умешних техничких (занатских) цртача, него је и допустио да му буде представљен најбољи цртач, којем је, преко добијене награде, додао још један дукат, чиме се у срцима ученика овековечио”. [превод с немачког] Остале награде биле су једноставни дукати, талири и гулдени с кариком и сви су висили о врпцама, украшеним националним бојама: *Temesvarer Wochenblatt*, nr. 31, 1847, 248.

¹⁴¹ *Аутобиографија из 1860 Ђорђе Јакшић, у: Ђура Јакшић – Преписка*, 64.

¹⁴² „На крају школске године, на годишњој изложби, добије Ђура од владике Лоновића две награде – у архитектури и у слободоручном цртању – и темишварски немачки лист похвали га као најбољег ученика.”: С. Вуловић, *нав. дело*, 208.

Уметничка академија Јакоба Марастонија у Пешти (1847/48)

Корак ближе опредељењу за сликарску професију Ђура Јакшић учинио је на јесен 1847. године када је стигао у Пешту на мађарску сликарску Академију венецијанца Такома (Јакоба) Марастонија.¹⁴³ У низу сликарских школа које су похађали српски уметници у XIX веку значајна је била Марастонијева Академија, у којој су се стицала знања која су водила ка европеизирању српске уметности XIX века. Међутим, у публикованим изворима који се позивају на Годишњу књигу Академије у којој су записани Марастонијеви ђаци из 1847–1849. године¹⁴⁴ име Ђуре Јакшића није забележено, нити се налази у албуму „Ученици Јакоба Марастонија од 1847. године у Пешти” у којем су радови ученика од оснивања Академије до њеног затварања.¹⁴⁵

У недостатку нових извора и сазнања остаје нам да се позовемо на постојеће и прихватимо да је био ђак Марастонијева Академије 1847. године. Сви аутори који су писали о Ђури Јакшићу помињали су његово учење на овој Академији, а уосталом и сам Јакшић у *Аутобиографији* наводи „1847 г. оде у Пешту код Марастона”. Из постојеће литературе а на основу породичних вести сазнајемо да је Јакшић на

¹⁴³ Такомо Антонио Марастони, мађарски Јакоб (Венеција, 21. март 1804. – Пешта, 11. јул 1860), мађарски уметник, рођењем и пореклом Италијан, сликар портрета и литограф, први мађарски професионални дагеротиписта. О Марастонију: Р. Kornélia, *Marastoni Jakab 1804–1860*, Budapest 1936, посебно 6–31.

¹⁴⁴ Наведени су следећи ученици међу којима налазимо двојицу српског порекла, Ђорђа Ковачевића и Јована Вулетића: Kovácsévics György, Thán József, Unrein János, Vuletics János, Klimkovics Ferenc, Sanahaus Ferenc, Cséka Károly, Táborzsky Ferdinánd, Dencs Benedek, Muzslai László, Grimm Rudolf и Nachod Móric: Р. Kornélia, *nav. delo*, 48. Исти списак и у: Л. Шелмић, *Марастонијева академија и српски сликари / A Marastoni-féle festőakadémia és a szerb festők* (прештампано из *Из историје српско-мађарских културних веза*), Нови Сад – Будимпешта 2003, 279–299, посебно 282–283; Исти текст на српском језику публикован је у: Л. Шелмић, *Српско сликарство 18. и 19. века. Одабране студије*, Нови Сад 2003, 437–445, посебно 440.

¹⁴⁵ Захваљујући колеги Кости Вуковићу, кустосу Музеја Српске православне Епархије будимске у Сентандреји и господину Бада Золтану из Будимпеште проверена је архивска грађа о Марастонијевој Академији која се данас налази у Музеју града Будимпеште – Музеју Kiscelli. Уз свесрдну помоћ Róka Enikő, кустоса задуженог за уметничке збирке XIX и почетка XX века, прегледан је Албум тзв. Спомен књига Марастонијевих ученика у којој се налазе 83 уметничка рада [9104 Rajzalbum „Marastoni Jakab tanítványainak emlékkönyve az 1847. évből Pesten” felírású préselt aranydísztésű börkötésben. 83 db. rajz]. На сваком цртежу је потпис Марастонија, печат школе (Мађарска сликарска академија) и датум када је цртеж настао. Највећи део цртежа су копије по моделима: Р. Kornélia, *nav. delo*, 49. Додатно је проверен индекс имена и картотека, али се име Ђура Јакшића нигде не појављује.

Академији брзо напредовао, и да је Марастони изјавио да му је он најбољи ученик¹⁴⁶, што се може довести у питање с обзиром да нисмо пронашли Јакшићево име међу његовим ђацима, као и то да се ако је и похађао Академију на њој задржао нешто више од пола године јер је већ с пролећа 1848. године, услед наступајућих револуционарних догађаја напустио Пешту. Можда је најприхватљивија претпоставка да га нема у списковима ученика јер је Марастонијеву школу похађао повремено.

Такође, нисмо сигурни како се Ђура Јакшић одлучио да школовање настави баш код Марастонија у Пешти. У литератури се помињу два могућа пута: да га је отац одвео у Пешту односно да му је Дунајски препоручио Марастонија и његову Академију¹⁴⁷, која је у том тренутку по свом педагошком устројству пружала више могућности од других цртачких школа осниваних у градовима Аустријске царевине. Према речима самог Јакшића знамо да је његов отац био наклоњен уметности, да је прилично добро познавао уметничке прилике и да је желео да се његов син школује у најбољим школама које му је могао приуштити.¹⁴⁸ У том смислу вредна пажње је чињеница да је вест о отварању Марастонијеве сликарске Академије била објављена и у српским новинама захваљујући Теодору Павловићу, једном од најактивнијих чланова Матице српске и тадашњем њеном секретару.¹⁴⁹ Павловић је у *Србским народним новинама* у септембру 1846. године дао обавештење да је у Пешти

¹⁴⁶ С. Вуловић, *нав. дело*, 208.

¹⁴⁷ У тексту о Марастонијевој Академији и српским сликарима Лепосава Шелмић наводи да је сасвим извесно да је Дунајски био добро обавештен о збивањима у мађарској престоници и о Марастонијевој Академији, и да је свог талентованог ученика Ђуру Јакшића послао код Марастонија: Л. Шелмић, *академија и српски сликари...*, 284–285.

¹⁴⁸ Претпоставља се да је Дионисије Јакшић током свог школовања у Гимназији у Сремским Карловцима чешће посећивао, можда био и њен редовни ђак, прву српску Цртачку школу коју је 1809. године основао митрополит Стратимировић. Ђура Јакшић је у *Успоменама* забележио: „...Отац је мој сваки час долазио, да види шта радим и како напредујем; кад када би преседео по читав дан гледајући пажљиво сваки повлак кичице моје. У живопису и у музици уживао је... Он није имао прилике да види каквих великих излога од слика, и опет је знао разликовати лепо од ружнога – од наших свећеника редак је који познаје Данијелове иконе, а да не виче на њега – мој отац га је обожавао. Биографија великих живописаца толико је прочитао, колико је на српском језику преведених нашао; па ми је свакад причао о њима и чисто ми је сладио живот тих великих живописаца...”: *Успомене другу Јови Јовановићу од Ђуре Јакшића. Година 1849*, 82.

¹⁴⁹ Теодор Павловић је пратио мађарску штампу и о свим важнијим догађајима у мађарској престоници извештавао српску читалачку публику путем *Летописа Матице српске, Србског народног листа, Србских народних новина* и *Драгољуба*, чији је уредник и издавач био.: Л. Шелмић, *нав. дело*, 281.

отворена Марастонијева Академија и истакао да се сада млади у свим струкама цртања и сликања, у скулптури и архитектури могу за уметнике обучити.¹⁵⁰ Месец дана касније, у истим новинама је објављена Павловићева препорука да се српски ђаци уче у Марастонијевој сликарској Академији, као и које су постојеће препреке да се она оствари.¹⁵¹ Том приликом Теодор Павловић је Матици српској предложио да се српска омладина, која се углавном опредељивала за адвокатски или свештенички позив, усмери на студије потребне за индустрију и уметност.¹⁵² Осим тога, треба поменути да је 1847. године, у години Вулетићевог и Јакшићевог учења код Марастонија, на предлог Теодора Павловића основан у Пешти Музеј Матице српске¹⁵³, уз Народни музеј у Београду, најстарији уметнички музеј код Срба.

Да бисмо имали јаснију слику о избору Марастонија за учитеља и шта је на његовој Академији Ђура Јакшић могао научити и видети, потребно је ближе представити самог уметника и његову школу, с обзиром да у нашој литератури о томе није много писано.

¹⁵⁰ *Србске народне новине*, числ. 76, Пешта, 26. септембар 1846, 301. Транскрибован текст, у: Л. Шелмић, *нав. дело*, 282. Исти текст, али с грешкама, објављен је и у: М. Коларић, *Класицизам код Срба*, књ. IV, Штампa из раздобља класицизма о уметности, Народни музеј, Београд 1967, 141–142; посебно 141.

¹⁵¹ „...Секретар је предложио: Будући да за учењу се у вишим школама, Гимназијама, Лицејима, Академијама и Универзитетима, србску младеж од родољубаца заведених толико сад већ штипендија, приватни и јавни благодјејанија има, да нам у овом смотренију ништа ваљда више желети не остаје, и да србска младеж ништа друго желети, и на другу страну окренути се некако као да не уме, него сви само адвокатом или попом постати хитимо; а напротив научењу полезних рукотвора и лепих художестава нит се кто даје, и, ако би се кто и дао, нигди никакве помоћи нема;...”: *Србске народне новине*, числ. 93, Пешта, 24. новембар 1846, 369. Транскрибован текст објављен је у: Л. Шелмић, *нав. дело*, 282. Исти текст, али не цео и с грешкама, објављен је и у: М. Коларић, *нав. дело*, 142.

¹⁵² Матица српска је подржала предлог Теодора Павловићев када је на седници Управног одбора 1. децембра 1847. године донела одлуку да се убудуће примају питомци који се одреде за „слободна художества”. Организованом помагању младића талентованих за сликарство Матица српска је приступила тек крајем осме деценије XIX века захваљујући задужбинама народних добротвора Христовора Шифмана и Гавре Романовића. Међутим, у складу са својим могућностима Матица српска је и пре Револуције 1848. године показала иницијативу да путем „лепих вештина” подиже просвећеност српског народа: Ж. Милисавац, *Историја Матице српске 1864–1880*, II део, Нови Сад 1992, 618–621, 629–633.

¹⁵³ О оснивању и деловању Музеја Матице српске: Л. Шелмић и сарадници, *Галерија Матице српске*, Нови Сад 2001, 9–104; Т. Палковљевић Бугарски, *Оснивање Музеума Матице српске / Пештанске године Музеја Матице српске*, у: *Тако, а не иначе*. Споменица о 150-годишњици пресељења Матице српске из Пеште у Нови Сад, прир. Д. Станић и Ђ. Ђурић, Нови Сад 2014, 99–108; Т. Палковљевић Бугарски, *Галерија Матице српске. Слика културног идентитета посредством презентације уметничких дела* [докторска дисертација], Филозофски факултет, Београд 2015, 12–85.

Марастони је једна од најзначајнијих личности мађарске уметности XIX века који је дао велики допринос развоју мађарског сликарства. Као ђак венецијанске а потом кратко време и римске Академије уметности, познавалац европске савремене уметности, а посебно италијанског еклектицизма и занатске вештине бечког бидермајера, Марастони је преко Беча и Пожуна стигао 1836. године у Пешту у којој је остао до краја живота.¹⁵⁴ Јавности се представио 1840. године на годишњој изложби у организацији „Пештанског уметничког друштва” на којој су његове слике постигле велики успех.¹⁵⁵ Убрзо, постао је један од најтраженијих портретиста.

Његова највећа заслуга је оснивање Прве мађарске сликарске Академије (*Első Magyar Festészeti Akadémiát*) у Пешти 1846. године, која је, као што само име говори, била прва званична уметничка школа у Мађарској, и имала национални значај.¹⁵⁶ Свестан потребе постојања једне овакве школе у циљу уметничког и општег културног развоја Мађарске, Марастони је покренуо иницијативу за њено оснивање.¹⁵⁷ Године 1845. предао је молбу у којој је навео да је оснива по узору на Академију лепих уметности у Венецији. Уз молбу је приложио детаљан програм рада изложен у једанаест тачака за све четири године школовања.¹⁵⁸ У првој години

¹⁵⁴ Марастони се школовао на Академији лепих уметности у Венецији где је током десет година имао и свој атеље, и освајао бројне награде. Једну годину провео је на Академији у Риму (1830), затим се вратио у Венецију, где се оженио. Након кратког заједничког живота у Венецији, млади брачни пар се 1833. године нашао у Бечу, а потом у Пожуну, где је Марастони стекао популарност као портретиста утицајних личности и аристократије. У то време започеле су његове везе с Мађарском.

¹⁵⁵ Године 1840. основано је „Пештанско уметничко друштво” (*Pesti Műegyelet*) које је за циљ имало ширење уметности, нарочито путем организовања годишњих изложби. На првој изложби Друштва која је отворена 18. јуна 1840. године, Марастони је надмашио и стране и домаће уметнике, представљајући се с двадесет и девет радова, што је велики број ако се упореди с најпознатијим мађарским сликарем тога доба Николом Барабашом (*Miklós Barabás*) који је изложио само девет слика, док је Натале Скијавони (*Natale Schiavoni*), чувени професор Академије лепих уметности у Венецији, изложио једанаест својих дела: *P. Kornélia, nav. delo*, 11–13.

¹⁵⁶ О оснивању Академије и о њеној историји: *P. Kornélia, nav. delo*, посебно 31–55.

¹⁵⁷ У првим годинама по Марастонијевом доласку у Пешту, у време општег препорода уметничког и културног живота, нису постојале јавне галерије које би допринеле формирању уметничког укуса, нити је постојала идеја о уметничким круговима који би поставили темеље и блиске везе између уметника и публике, и недостајала је Академија или било каква друга школа сликарства у којој би се формирали будући уметници. Сви они коју су желели да усавшавају своју вештину морали су похађати академије у иностранству, а како многи млади уметници нису имали довољно финансијских средстава за трошкове студија у иностранству, остајали су необразовани и запостављали су свој таленат. Дакле, неопходно је било основати уметничку академију. Неколико покушаја Марастонијевих претходника је пропало а њему је припала заслуга за њено оснивање: *P. Kornélia, nav. delo*, 31–45.

¹⁵⁸ Молбу за оснивање Академије поднео је 27. маја 1845. године, а детаљан програм рада приложио је 21. августа: *P. Kornélia, nav. delo*, 34–37.

стицала би се основна знања која су подразумевала цртање; у другој теоријска знања из анатомије и рад према античким гипсаним моделима; у трећој, знања и рад сликања уљаним бојама према делима старих мајстора, и у четвртој би се савладавали цртежи из архитектуре и перспективе. На крају сваке школске године организовала би се изложба студентских радова.

Дозволу за оснивање и рад Академије Марастони је добио крајем године и одмах се посветио припремама за њено отварање.¹⁵⁹ Академија је свечано отворена 3. октобра 1846. године у присуству угледних личности из света политике, књижевности, покровитеља уметности и припадника аристократије, а у новембру је као знак јавног признања, град Пешта прогласила Марастонија почасним грађанином.¹⁶⁰ Смештена је била у девет просторија које су биле опремљене најмодернијим наставним средствима – цртежима, сликама, скулптурама. Према детаљном опису просторија можемо закључити да се радило о заиста озбиљној уметничкој школи која је младим, талентованим будућим уметницима пружала основна уметничка знања, и припремала их за даље школовање на академијама у Бечу, Минхену, Паризу и у другим европским центрима. Ученици су имали прилике да се упознају и уче на копијама: античких скулптура у гипсу, цртежа Коређа (Antonio Allegri da Correggio) и Анибала Карачија (Annibale Carracci), делима старих мајстора попут Тицијана (Titian Vecelli), Тинторета (Jacopo Robusti Tintoretto), Веронеза (Paolo Veronese), Рембранта, као и на неким њиховим оригиналним делима.¹⁶¹ Дакле, први непосредни сусрет Ђуре Јакшића с делима античке и

¹⁵⁹ Дозволу за рад добио је 4. новембра 1845. године. За потребе Академије изнајмио је кућу у улици Деак Ференц, чији је трећи спрат у потпуности преуредио за школу коју је опремио материјалом – наставним и ученичким, донетим из Италије: Р. Kornélia, *nav. delo*, 38–39.

¹⁶⁰ Већ у првој години уписан је био довољан број ђака, међутим, услед политичких догађаја 1848/49. године број питомаца се значајно смањило, а рад Академије био је онемогућен недостатком материјалних средстава, тако да се она затворила. Поново је отворена наредне 1850. године, међутим, и поред великих напора које је Марастони улагао и жеље у успех Академије, равнодушност јавности и економска криза проузрокована политичким сукобима, представљале су озбиљну препреку њеном даљем напретку, и након десет година, 20. априла 1860. године Академија је званично престала с радом: Р. Kornélia, *nav. delo*, 38–39, 41, 45–55.

¹⁶¹ Детаљан опис шта се у свакој од девет просторија налазило: 1. анатомске скице (цртежи и слике); 2. главе римских и грчких скулптура у гипсу, пејзажи, копије цртежа албума Коређа и Анибале Карачија, архитектонски цртежи Паладија [Andrea Palladio]; 3. и 4. портрети и пејзажи; 5. и 6. копије француских, римских, венецијанских, минхенских, шпанских и низоземских мајстора (Тицијан, Тинторето, Лука Ђордано [Luca Giordano], Веронезе, Гвидо Рени [Guido Reni], Рембрант, Ван Дајк) и неколико

ренесансне уметности, односно с делима старих мајстора, могао је бити управо на Марастонијевој Академији, а током боравка у Пешти имао је могућности да посети и Национални музеј.¹⁶²

О утицају Марастонија и његове сликарске Академије на Ђуру Јакшића, осим претпоставки, тешко је говорити и донети коначни суд, јер је сачувано врло мало раних Јакшићевих радова, на основу којих би се евентуално могло говорити о директном Марастонијевом утицају на његово сликарство.¹⁶³ Извеснија је претпоставка да га је овај Венецијанац подстакао на даље усавршавање и развијање колористичких елемената у сликарству.

Радионица Константина Данила у Великом Бечкерекy (1850/51)

По завршетку Револуције Ђура Јакшић је још једном одлучно изразио своје опредељење за уметност. Сликарско усавршавање наставио је у Великом Бечкерекy, у радионици сликара Константина Данила, који је међу српским грађанством уживао велики углед. Током XIX века о овом уметнику, који је за живота био веома цењен, мало је писано па се о њему и данас недовољно зна.¹⁶⁴ Најзначајније податке о

оригиналних дела ових уметника; 7. и 8. скулптуре: гипсани одливци античких скулптура, *Медичијева Венера*, *Лаокон*, *Бахус*, *Ниоба*, *Кановина Венера*; 9. галерија с Марастонијевим радовима. Да је школа била опремљена најмодернијим наставним средствима говоре и дела савремених уметника, као што су: архитектонски цртежи италијанског уметника Басолија (Antonio Bassoli), декоративни цртежи још једног Италијана, Борсата (Giuseppe Borsato), бакрорези с митолошким темама бечког уметника Штобера (Franz Xaver Stöber), цртежи с историјским темама немачког уметника Гајгера (Rupprecht Geiger), цртежи античких скулптура Волпата (Giovanni Volpato) и Моргена (Raffaele Morghen): Р. Kornélia, *нав. дело*, 40.

¹⁶² С јачањем националне свести формирана је и прва мађарска збирка. Гроф Ференц Сечењи је 1802. године основао Национални музеј, чији је задатак првенствено био да прикупља и чува споменике мађарске прошлости, међутим, прикупљање се проширило на шире подручје. О Националном музеју у Пешти: *Уметнички музеј, Будимпешта*, ур. Б. Тасић, Библиотека Музеји света, књ. 23, Београд–Љубљана–Загреб 1982.

¹⁶³ В. Петровић, М. Кашанин, *нав. дело*, 113.

¹⁶⁴ Низ је питања која се односе на Данилово порекло, етничко и социјално, на име, годину и место рођења као и на уметничко школовање и формирање. Велика је штета што је изгубљена његова

Данилу оставио нам је његов ученик и први биограф, Лазар Николић, који је са сликаром провео пуне три године током рада на иконостасу цркве у селу Добрица (1852–1854), и то је управо најчешће коришћени извор.¹⁶⁵

Школовање и уметничко формирање Константина Данила нису нам у потпуности познати. У литератури се најчешће наводи да је учио цртање и сликање код Арсенија Теодоровића у Темишвару, након чега је, у истом граду, ступио у радионицу Нестенталера, немачког сликара који се бавио фрескосликарством.¹⁶⁶ Даље се поставља питање Данилових одлазака у Беч, Минхен или неки други уметнички центар, јер је извесно да је негде учио сликарство, било у званичној школи или приватној радионици неког угледног сликара.¹⁶⁷ Такође, несумњиво је да је познавао дела старих мајстора ренесансе и барока, као и сликаре свога доба, међу којима су били бечки сликари Хајнрих Фигер (Heinrich Friedrich Füger) и Јохан Батист фон Лампи (Johann Baptist von Lampi).¹⁶⁸

Почетком двадесетих година XIX века Константин Данил је највероватније путовао по Банату и западном Ердељу, као многи „путујући сликари” у то доба, издржавајући се портретисањем по имућнијим грађанским домовима и племићким куријама.¹⁶⁹ О самим почецима Даниловог портретског рада тешко је нешто одређеније рећи, јер његови први портрети готово да и нису сачувани. С обзиром на

Аутобиографија, коју је писао на немачком језику „за љубав свога добротвора и пријатеља, панчевачког проте Константина Арсеновића”, којем ју је предао шездесетих година XIX века: В. Петровић, М. Кашанин, *нав. дело*, 95.

¹⁶⁵ Л. Николић, В. Николић, *Константин Григоријевић Данил – прилог за културну повесницу нашега века.*, у: *Српски сликари. Прилог културној повесници српског народа*, Земун 1895. О Константину Данилу: П. Васић, *Константин Данил (1798(?)-1873)*, Народни музеј Зрењанин 1961; В. Петровић, *Српски писци и сликари, Данил Константин*, 269–272.

¹⁶⁶ *Константин Данил (1798 (?) – 1873)*, група аутора, Зрењанин 1961, 16; В. Петровић, М. Кашанин, *нав. дело*, 96.

¹⁶⁷ Адријан Негру у студији о сликарским радионицама у Банату у XVIII и XIX веку наводи да је Константин Данил тек у позном животном добу признао да је извесно време провео у Бечу, као и то да је о његовом школовању код Нестенталера у Темишвару, или о школовању у Минхену, Берлину и Риму, писао крушедолски архимандрит Сава Павишевић 1879. године, тврдећи да је Данил академски образован уметник: А. Negru, *Slikarske radionice u Banatu u XVIII i XIX veku*, Vršac 2002, 130–131.

¹⁶⁸ Познато је да је Данил пре 50-их година XIX века ишао у Илок, у двор кнежева Одескалки да разгледа тамошњу галерију у којој су били радови италијанских и низоземских сликара, као и да су пронађене неке његове копије по фламанским оригиналима и једна копија, вероватно Муриљовог портрета, сликара Педра де Моја (Pedro de Moja), који се налазио у Естерхазијевој збирци у Бечу од 1819. године: В. Петровић, М. Кашанин, *нав. дело*, 99.

¹⁶⁹ В. Петровић, М. Кашанин, *нав. дело*, 96; Л. Николић, В. Николић, *нав. дело*, 106.

учење код Арсенија Теодоровића они вероватно припадају бидермајеровском класицизму. Године 1825. настанио се у Великом Бечкереку, који је од средине XVIII века, поред Темишвара, био најзначајније уметничко средиште у Банату. Ту се Константин Данил развио у једног од водећих сликара средине XIX века. Изузимајући време када је сликао иконостасе у Панчеву, Уздину, Темишвару, Добрици и Јарковцу,¹⁷⁰ Данил је живот провео у Великом Бечкереку.

Сликарство Константина Данила, више него дело и једног сликара оног времена, носи печат средине у којој је живео. Највише је био оријентисан на портрет и црквено сликарство, али се огледао и у другим сликарским врстама, у мртвој природи и жанр сценама.¹⁷¹ Његов стил је заснован на класицистичко-бидермајерским принципима сликарства које је знао да прилагоди српској грађанској средини за коју је стварао.¹⁷² У свом раду Данил је имао и недостатака, погрешака, које се највише огледају у цртежу и у компоновању, али га с друге стране одликује мајсторство колорисања.¹⁷³ Боја и валери удружени ради остварења тактилних вредности превазилазили су сликарство других портретиста и њихова сликарска схватања.

Изузетно цењен и поштован, Данил је извршио велики утицај на читав низ сликара, како на савременике тако и на млађе генерације. С једне стране, кроз његову радионицу прошли су многи будући уметници¹⁷⁴, с друге стране, сликар је који је највише подражаван јер је његово дело служило као узор многим младим ствараоцима, али и наручиоцима. Може се рећи да Данил, судећи по броју следбеника и ученика, представља једну од оних личности које су својим уметничким стваралаштвом обележиле цело једно раздобље српске уметности.

¹⁷⁰ Иконостасе у српским црквама сликао је у: Панчеву (1829–1833), Уздину (1833–1836), Темишвару (1837–1843), Добрици (1852–1855) и Јарковцу (1858–1861).

¹⁷¹ Лазар Николић наводи да је 1858. године видео код Данила у Бечкереку „многе дивне слике историјске и портрета а било је и слика митолошких”: Л. Николић, В. Николић, *нав. дело*, 108.

¹⁷² *Школа Константина Данила*, група аутора, Народни музеј Зрењанин 1967, 8.

¹⁷³ *Константин Данил (1798 (?) – 1873)*, 13–35, посебно 18, 26.

¹⁷⁴ Данилови ученици били су: Урош Кнежевић, Јован Поповић, Константин Арсеновић, Љубомир Александровић, Лазар Николић, Марко Завишић, Ђура Јакшић, Живко Петровић, Константин Пантелић, Павел Петровић. О Даниловој школи: *Школа Константина Данила*, 25; *Константин Данил и његова школа*, Зрењанин 1967; В. Ристић, Н. Кусовац, *Константин Данил и његов круг*, Дом културе „Олга Петров” и Народни музеј у Београду, Опово 1968; А. Negru, *нав. дело*, 119; Л. Николић, В. Николић, *нав. дело*, 69–87.

Избор Константина Данила за учитеља није био случајан. Ђура Јакшић је одрастао у средини, у породици, у којој се неговао култ Данилове уметности о чему и сам говори када пише да је његов отац „обожавао” Данила.¹⁷⁵ Нажалост, немамо довољно сачуваних података да бисмо са сигурношћу могли реконструисати Јакшићев боравак код овог уметника, нити сасвим поуздано знамо шта је све тада нацртао и насликао, и колики је заиста био Данилов утицај на његово сликарство. Сам Јакшић у сачуваној писаној грађи не помиње Данила и свој боравак код њега изузев податка у *Аутобиографији* да се „1850 бавио у В. Бечкерек у живописца Костадина Данијела”.¹⁷⁶ Не можемо поуздано рећи ни колико дуго се задржао у његовој радионици али, с обзиром да је од јесени 1851. године био у Бечу, можемо закључити да је код Данила учио и дуже од годину дана.

О боравку Ђуре Јакшића код Константина Данила сазнајемо и из посредних извора као што су сећања Новака Радонића и тада живих чланова Јакшићеве породице која је објавио Светислав Вуловић. Посредне изворе користио је и Лазар Николић када је писао о Данилу и српским сликарима који су прошли кроз његову радионицу, при чему Јакшића помиње као познатог писца „Сеобе Србаља” и „Кнегиње Елисавете”.¹⁷⁷ Његов боравак код Данила у Великом Бечкерек не помиње се у другој архивској грађи, нити је забележен у оновременој локалној бечкеречкој штампи.

Досадашња истраживања рада Константина Данила и његове радионице показала су да су ученици и сарадници овог великог сликара провели уз њега време углавном када је радио на сликању иконостаса. Околности под којима је Ђура Јакшић боравио и учио код Данила, биле су другачије. Као прво, Јакшић је стигао с претходним уметничким знањем стеченим у Темишвару и Пешти, а друго, у време

¹⁷⁵ *Успомене другу Јови Јовановићу од Ђуре Јакшића. Година 1849*, 82.

¹⁷⁶ *Аутобиографија*, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 64.

¹⁷⁷ „Ђура Јакшић, познати писац 'Сеобе Србаља' и 'Кнегиње Елисавете' који је по сопственом признању а и по сведочици М. Кујунџића био тако исто Данилов ученик. И његов ми рад није из ближе познат и не могу довољно ученом и даровитом г. Кујунџићу као личном познанику Ђуре и његовог рада пребацити, да је у онако иначе изврстном чланку („Срп. Зора” 1879, бр. 7.) заборавио да нам сликарски правац његов мало по ближе нацрта. Ако је Ђ. Јакшић заиста био онако велик сликар као што је и песник био, онда се Данилова школа може у толико већма поносити, што броји једног од најодличнијих песника у своје чланове.”: Л. Николић, В. Николић, *нав. дело*, 8, 23, 26, 57, 85.

Јакшићевог боравка Данил није радио ни на једном иконостасу, већ је био код куће у Великом Бечкерекy, тако да је Јакшић време провео у његовој сликарској радионици а не на теренy.¹⁷⁸ С обзиром на те околности могао је да посматра учитељев рад на штафелајном сликарству, на портретима и религиозним композицијама, и да се у том правцу усавршава. На основу изјава Јакшићевих чланова породице сазнајемо да му је Данил при одласку издао сведочанство о боравку и учењу у његовој сликарској радионици.¹⁷⁹

Радионица Константина Данила налазила се у кући која још увек постоји, у данашњој улици Цара Душана бр. 23 у Великом Бечкерекy (Зрењанин). На кући се налазе две спомен-плоче: једна посвећена Ђури Јакшићy, коју је поставило Ђачко литерарно удружење Српске Велике Гимназије из Бечкерекa 1922. године, и друга из 1964. године посвећена Константину Данилу. На Јакшићевој плочи је написано да је код Данила боравио 1848. године, што би била грешка уколико као релевантан податак користимо његов властити исказ у *Аутобиографији*. То је вероватно разлог што се и у литератури могу пронаћи различити подаци о Јакшићевом боравку код Константина Данила. Неки аутори, углавном старији, наводе да је Јакшић код Данила био 1848. године¹⁸⁰, неки да је био два пута, први пут 1848. и поново после Револуције до одласка у Беч 1851. године¹⁸¹, док други помињу 1850. годину као годину Јакшићевог учења код Данила.¹⁸²

Без обзира на кратко време боравка у његовој радионици, Константин Данил је у сликарском образовању младог Јакшића оставио несумњив траг, и у педагошком и у сликарском смислу.¹⁸³ Како је највероватније живео у Даниловој кући поред

¹⁷⁸ *Школа Константина Данила*, 33–42, посебно 33.

¹⁷⁹ Сведочанство је изгубљено али Јакшићеви чланови породице који су га видели кажу да је било прилично штуро и да је писало „ – да је код њега у атељеу радио г. Ђ. Ј. од – до –, потврђује К. Д.": В. Петровић, *Два велика уметника: Константин Данил и Ђура Јакшић*, Музеји 2, Београд 1949, 9–24, посебно; *Константин Данил и његова школа*, 33.

¹⁸⁰ Вуловић бележи да се Јакшић с пролећа 1848. вратио из Пеште, након чега га је отац одвео код Данила, где је остао до зиме, када се кући вратио због Револуције, а да је 1850. годину до одласка у Беч, провео код куће у Српској Црњи: С. Вуловић, *нав. дело*, 208.

¹⁸¹ В. Петровић, М. Кашанин, *нав. дело*, 112; Р. Константиновић, *нав. дело*, 13.

¹⁸² *Ђура Јакшић – Сликарство*, 14; М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма 1848–1878*, 215; Г. Петровић, Ј. Трифуновић, *нав. дело*, 1; П. Васић, *Константин Данил и његов круг*, 13–19.

¹⁸³ О односу двојице уметника: В. Петровић, *Два велика уметника: Константин Данил и Ђура Јакшић*, 9–24.

у свајања сликарских поука, Јакшић је био у прилици да унапреди свој немачки језик – у богатој Даниловој библиотеци могао је читати класична песничка дела на немачком језику, а врло могуће и немачке и француске календаре и уметничке часописе на које је Данил био претплаћен.¹⁸⁴

О утицајима Константина Данила изречена су многа мишљења, која углавном указују на јаке утицаје његове уметности на Јакшићево сликарство. Међу првима о Јакшићевом боравку код Данила и о његовом утицају на младог сликара говорио је Новак Радонић: „Ја нијесам Данијела лично познавао, али ми је Ђура приповедао да је код њега учио и да му је Данијел због његова дара велику будућност прорицао; а и осим тога видело му се већ по радњи да је Данијелово мешање боја – које се у љубичасто прелевало – и целу његову маниру присвојио, премда у цртању јоште није свога мајстора био достигао, а и у драперијама се често тако патио да је скоро падао у очајање. Данијел је био велики вештак у законима оптике те тако је и Ђура од њега све регуле преламања, осењавања и спојавања боја схватио и у томе погледу готов у Беч дошао.”¹⁸⁵

О односу Константина Данила и Ђуре Јакшића, о њиховим додирним тачкама и разликама писао је Вељко Петровић.¹⁸⁶ Петровић сматра да је Јакшићев боравак код Данила имао много већи значај за његов развој него што би се могло закључити с обзиром на кратко време боравка, на изражајна средства и разлику у њиховим карактерима и темпераменту.¹⁸⁷ У њиховом делу проналази заједнички професионални став и интересовање јер су обојица с озбиљношћу „застајали пред, за њих, средишном темом уметности уопште, пред људском фигуром, тачније, пред

¹⁸⁴ Када су у питању класична дела, највише је читао енглеског песника Бајрона чији слободарски стихови су одговарали Јакшићевим осећањима и тежњама: С. Вуловић, *нав. дело*, 208; Р. Константиновић, *нав. дело*, 14. Константин Данил је поседовао *Kunstblaetter* са скупоценим илустрацијама из Берлина, Минхена и Штутгарта, као и бечки *Hans Jörgel kalender*: Л. Николић, В. Николић, *нав. дело*, 66.

¹⁸⁵ С. Вуловић, *нав. дело*, 246.

¹⁸⁶ За анализу односа између Константина Данила и Ђуре Јакшића највише је учинио Вељко Петровић који је написао студију о особинама њихове уметности и међусобним додирним тачкама и разликама: В. Петровић, *Два велика уметника: Константин Данил и Ђура Јакшић*, 9–24.

¹⁸⁷ „Не само што је Данил Константин старији од Ђуре Јакшића преко тридесет година, већ и саме појаве те двојице људи и уметника, судбине њихове, прилике у којима су одрастали, радили и живели, њихова појимања о припадању и околини, народу и друштву, готово, до краја су супротни.”: В. Петровић, *нав. дело*, 10–14.

људским лицем и што обојица сваки свој задатак решавају озбиљно, с уметничким узбуђењем, и труде се да своју сликарску визију учине посматрачу убедљивом јер њихов лични, уметнички, – колористички и пластички – занос не измеће се никада у пусти формализам.”¹⁸⁸ Иако је Ђура Јакшић Данилово сликарство сматрао сувише „идеалним”, сигурно се слагао с његовим ставом који је често истицао и говорио својим ученицима да сликар мора имати велику моћ „уображења”.

Утицаји Даниловог сликарства могу се препознати у Јакшићевим сликама које су настале за време и непосредно након боравака у учитељевој радионици.¹⁸⁹ Његов утицај можемо пронаћи на портретима у виду танког слоја боје, нежног колорита, поставки фигура, али можда још више у црквеном сликарству, у религиозним представама и иконама, нарочито оним насталим почетком педесетих година. Иконе цркве Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи можда су и најбољи пример да је подражавао учитеља.

Боравак Ђуре Јакшића у радионици Константина Данила био је не само наставак систематског сликарског учења које даје добре основе, већ и подстицај за даље учење и усавршавање које је било везано за европске уметничке центре, за Беч и Минхен. Колористичка склоност Константина Данила и његов осећај за боју утицали су на Јакшића и упутили га у правцу колористичког сликарства: „Искра Данилове колористичке осетљивости оплеменила је Јакшићево сликарство, трајно га упутивши на то врело боје коме је Јакшић иначе био склон. Сви каснији узорци, Рал, Рембрант, Коређо, Ван Дајк, били су само надградња онога што је у прави час открио и учврстио бечекеречки учитељ.”¹⁹⁰

¹⁸⁸ Исто, 9–10.

¹⁸⁹ Исто, 10.

¹⁹⁰ Школа Константина Данила, 35.

Беч (1851/52)

Српска уметност у XIX веку била је упућена на велике средњоевропске уметничке центре, пре свега на Беч и Минхен, чије су академије, уметничка клима и музејске збирке одиграле важну улогу у развоју српског сликарства. На академијама и у приватним цртачким и сликарским школама бечких и минхенских професора српски уметници су успостављали прве непосредне контакте с европском уметношћу.

Беч и његова уметничка Академија временски најдуже су били центар ликовног образовања српских уметника. Вођен жељом за даљим учењем и усавршавањем Ђура Јакшић је у јесен 1851. године стигао у Беч с намером да започне студије на Академији. Међутим, није се уписао ни на Академију нити у неку приватну сликарску школу. Време је, углавном, проводио и највише је учио посећујући музеје и галерије, у којима је гледао дела великих мајстора, али се интересовао и за савремено сликарство с којим се могао упознати на организованим изложбама.

Из Јакшићеве преписке сазнајемо колико га је и овог пута отац подржавао и бодрио у намери да се школује за сликара: „...радуем се велим ербо си жара пун спрам твое прелепе радње, то е моа жеља, то е моа највећа радост... Увиђам ја с радошћу да ти сладко дете моје јединствено цело спасеније у твоје вешто и трудољубиво малање полажеш као што нећеш се заиста ни преварити сам трудољубив и благонараван пребуди.”¹⁹¹

Нису познати прави разлози због којих се Ђура Јакшић по доласку у Беч није уписао на Академију. Све је засновано на претпоставкама као што су: слабо познавање немачког језика, одложен почетак рада Припремне школе, да му је већи изазов и уживање било да посећује музеје и изложбе него да учи на Академији цртање по гипсаним моделима, лоше материјално стање. Ипак, наредне школске

¹⁹¹ Дионисије Јакшић – Ђури Јакшићу, Српска Црња, 15/27. децембра 1851, у: *Ђура Јакшић – Претиска*, 1–2.

године, свестан да „без школе ништа научити не може”, био је спреман да се упише на Академију и молио је оца да му позајми новац за упис: „1ог се новембра почиње Академија, [ове би године ишао] ја незнам како ћу се уписати – плаћа се 12 фл. ср. годишње није ли то да човеку пукне глава од бриге, – иштем и нигди да добијем узајам новца.”¹⁹² Разлози због којих се ни овај пут није уписао свакако су били материјалне природе, а врло вероватно га је у тој намери спречила и тешка болест (тифус) коју је прележао крајем 1852. године. С врло извесном могућношћу да радом на иконама у цркви у Српској Црњи заради потребан новац за студије, али да тиме пропусти наставак учења у Бечу, Јакшић је streпео да ће ипак морати да се врати кући.¹⁹³ Исцрпљен болешћу и без новчаних средстава, напустио је Беч највероватније последњих дана 1852. године.

Прекид редовног школовања подстакао је потоње истраживаче Јакшићевог сликарства, па и његове пријатеље, савременике, да закључе да је у то време у њему пропао „генијални сликар”.¹⁹⁴ Без обзира на овакав суд, боравак у Бечу за Ђуру Јакшића значио је много. По доласку у аустријску престоницу упознао се с неколицином српских студената, будућих носилаца српског јавног, културног и политичког живота. У то време у Бечу су се на студијама налазили: Јован Јовановић (Змај), Ђорђе Поповић (Даничар), Михаило Полит Десанчић, Јован Бошковић, сликари Новак Радонић, Стеван Тодоровић, Јован Вулетић, Павле Чортановић. Ово друштво, које се углавном окупљало у гостионици код извесног Штера, насупрот Белведера, прозвало га је „Пиктор”.¹⁹⁵

¹⁹² Ђура Јакшић – Дионисију Јакшићу, Беч, 12. октобра 1852, РОМС, инв. бр. М. 19.011, и у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 3–5.

¹⁹³ Ђура Јакшић – Дионисију Јакшићу, Беч, 26. октобра 1852, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 7–8 и *Ђура Јакшић – Дионисију Јакшићу*, Беч, 28. октобра 1852, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 9–11.

¹⁹⁴ „Између 1851. и 1853. пропао је, извесно, у Ђури генијалан сликар. Прави моменат за школовање и усавршавање био је пропуштен, а доцнији покушаји и усиљавања не моглоше помоћи.”: С. Вуловић, *нав. дело*, 214.

¹⁹⁵ У разговору с Вуловићем Јован Јовановић Змај се сећао првог сусрета с Ђуром Јакшићем: „Занимљиво је ово што ми је причао песник наш Јов. Јовановић о свом познанству са Ђуром у Бечу око 1852. Једног дана – прича он – рече ми друштво: добили смо једног друга. – Где је? – Ено га! То је било у једној гостионици где смо се обично састајали. Погледам: младић миран, смеран к’о девојка, ћутљив, збуњен. Не допаде ми се и упитам: ко је то? – То је наш „пиктор” – рекоше ми. Тако су звали Ђуру. Али сам га – вели – после заволео. Седели смо у једном стану и живели као браћа. С нама је свакад био и за све је био неисказан друг...”: С. Вуловић, *нав. дело*, 238–239.

О Јакшићевим сликарским квалитетима и о ономе што је до Беча научио, најбоље говоре његови пријатељи који кажу да када је стигао у Беч 1851. године да настави сликарско образовање, „већ је тако лепо цртао да је своје другаре надмашио, и у неким захтевима сликарске вештине већ готов био”.¹⁹⁶

Боравак у Бечу био је судбоносан за Ђуру Јакшића. Тада је спознао још један свој таленат – таленат за писање који ће се временом све више развијати. Кључну улогу имао је сусрет с Јованом Јовановићем. Посредством њега и остале дружине, Јакшић се упознао с делима Шекспира, Гетеа, Шилера и Петефи Шандора, а под снажним Јовановићевим утицајем убрзо је „пропевао” и објавио прве песме у *Сербском летопису* за 1853. годину под именом „Првенчад од Ђ. Јакшића”¹⁹⁷, што га је охрабрило да настави да пише. Без обзира на успехе који су уследили, песме је тада сматрао својим споредним занимањем, што се види и из начина на који их је потписивао – *Ђура Јакшић, молер*. Сликарство је и даље за њега био први и основни позив.

У време доласка Ђуре Јакшића у Беч, Академија уметности је започела нову фазу рада након турбулентног периода који је уследио после Револуције 1848. када је доживела многе промене које су довеле до њеног реформисања. Бечка Академија, основана крајем XVII века (1692) за време цара Леополда I, најстарија је академија у централној Европи.¹⁹⁸ Временом је мењала свој статус, пребивалишта, развијала се, да би коначну форму добила 1772. године под протекторатом државног канцелара Кауница када су под називом Академија уметности обједињење све до тада постојеће

¹⁹⁶ С. Вуловић, *нав. дело*, 240.

¹⁹⁷ *Сербски летопис за годину 1853*, част. I, год. XXVII, књ. 87, Будим, 112–115; *Ђура Јакшић – Дионисију Јакшићу*, Беч, 30. новембра 1852: (препис) РОМС, инв. бр. М. 19.013, и у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 14–16.

¹⁹⁸ О историјату Академије уметности у Бечу: W. Wagner, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Verlag B. Rosenbaum, Wien 1967. О бечкој Академији у XIX веку: М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма 1848–1878*, 52–56; К. Амброзић, В. Ристић, *Прилог биографијама српских уметника XVIII и XIX века. Из архиве Академије ликовних уметности у Бечу*, Зборник радова Народног музеја II, књ. 2, 1958/59, Београд 1959, 397–424, посебно 399–401.

уметничке школе: Академија за сликарство, вајарство и архитектуру, Бакрорезна академија (отворена 1766) и Граверска академија (основана 1767). У тако обједињеној Академији постојало је пет одсека: сликарство, вајарство, обрада метала, архитектура и бакропис.

До средине XIX века у Бечу и на Академији примат је имало сликарство назарена, а у средишту уметничких збивања, и то у области црквеног и историјског сликарства, била су два припадника назаренског римског круга, Леополд Купелвизер (Leopold Kupelwieser) и Јозеф фон Фирих (Joseph von Führich).¹⁹⁹ У годинама после 1848. Академија је била на прагу значајних реформи. Дошло је до сукоба схватања о њеној улози и уређењу, о начину функционисања наставе – тежило се да се уобичајени принципи академске наставе замене специјализованим одсецима, односно мајсторским школама – и о наставничком кадру. Царевом одлуком од 8. октобра 1850. године спроведена је реформа којом су укинуте Fachschulen (школе за сликање пејзажа, цвећа, орнамената и др.) које су биле у оквиру Академије, а уведена је нова схема која је имала три основне школе: Припремну школу (Vorbereitungsschule), Школу за архитектуру (Architekturschule) и Мајсторске школе (Meisterschulen).²⁰⁰ Рад Академије је нормализован, управо у време Јакшићевог доласка у Беч, давањем овлашћења директору Кристијану Рубену (Christian Ruben) 1852. године.²⁰¹

Почетак рада у Припремној школи за сликаре и вајаре био је заказан за јануар 1852. године, што је било касно с обзиром на то да су студенти, заинтересовани за наставу, стигли много раније, у јесен претходне године. Врло вероватно је то био један од главних разлога што се Ђура Јакшић није уписао на Академију одмах по доласку у Беч. Настава у Припремној школи обухватала је: цртање, односно моделовање по природи, наставу о композицији с анализом дела старих мајстора и

¹⁹⁹ М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма 1848–1878*, 51–64.

²⁰⁰ Издвојена школа за основно цртање и моделовање имала је три главна одсека: за линеарно цртање, за слободоручно цртање и за моделовање и босирање. Што се тиче наставничког кадра, професори су били подељени у две категорије. У једној су били професори припремне школе, атељеа за пејзаж и школе за бакрорез, а у другој, вишој, професори за четири мајсторске школе сликарства, за једну вајарску мајсторску школу и четири професора архитектуре.: W. Wagner, *nav. delo*, 161–184; М. Јовановић, *нав. дело*, 100–101.

²⁰¹ W. Wagner, *nav. delo*, 121–161; М. Јовановић, *нав. дело*, 98–101; К. Амброзић, В. Ристић, *нав. дело*, 400.

теоретска предавања о општој и аустријској историји уметности, митологији, о перспективи, анатомији, техници бакрореза и о сликању пејзажа. Професори сликарства у Припремној школи били су Леополд Купелвизер и Франц Добијашовски (Franz Dobyaschofsky), а од 1852. године Карл Блас (Karl Blass) и Карл Мајер (Karl Mayer).²⁰²

С обзиром да је почетак рада Припремне школе на Академији био померен за јануар 1852. године, а да је Јакшић у Беч стигао у јесен 1851., жељан знања и уметности, време је проводио обилазећи музеје и галерије у којима је копирао дела старих мајстора, углавном фламанских и холандских уметника, што се наставило и читаве наредне године, све до повратка кући.²⁰³

Када говори о Јакшићевим сликарским узорима и његовим наклоностима током првог боравка у Бечу, Новак Радонић наводи: „Рубенса је поштовао као творачког генија, али му његово моделирање и осећавање није било по вољи. Рафаила је презирао, јамачно за то, што није од њега ништа лепше видео од оне мадоне у Белведеру, која је посао из његових млађих година. Павле Веронезе му је годио, ма да су им правци противни били. Вандика је волео, особито пак његове скице, где су боје набацане и натрпане. Корецио му је такође био по ђуди, премда и он није задоста мимогредне партије у помрчину завијао. Једини је дакле Рембрант био, кога је он међу старим мајсторима потпуно обожавао, а то због тога, што је својом непојмљивом бравуром у трапању боја – које су се са природом надметале – најобманљивију живост својим сликама давао, и најпосле и због тога што је и Рембрант, као и Ђура, које услед своје суморности, које због слабог цртања, постао неки револуционар у уметности, те је тежио да погрешне форме својих фигура

²⁰² У време када је Ђура Јакшић стигао у Беч професори су били: на Припремним часовима цртежа слободном руком Франц Грубер (Franz X. Gruber) (1850/51), Карл Јозеф Гајгер (Karl Josef Geiger) (1851–1853), Леополд Шулц (Leopold Schulz) (1850–1853), Јозеф Хегер (Josef Höger) (1850/51) и Адам Воглер (Adam Vogler) (1851–1853); на Сликарско-вајарској припремној школи професори сликарства били су Леополд Купелвизер (1850–1852), којег је заменио Карл Блас (1852–1856) и Франц Добијашовски (1850/51) којег је заменио Карл Мајер (1852–1865) и Карл Рал (Karl Rahl) (1850/51); Вечерњи цртеж предавао је Петер Јохан Непомук Гајгер (Peter Johann Nepomuk Geiger) (1853–1865); Композицију Јозеф Фирих (1850/51): W. Wagner, *nav. delo*, 372–373; К. Амброзић, В. Ристић, *нав. дело*, 402.

²⁰³ С. Вуловић, *нав. дело*, 247–248.

сеновима забашури, а уједно такав ефекат својом вештином изведе који ће морати гледаоца толико занети да неће имати каде и његове слабије стране опазити.”²⁰⁴ Даље наставља да је Ђура Јакшић за узор бирао уметнике који су му били слични по темпераменту и по „слабостима” које је и он имао, као што је вештина цртања, и да му је Рембрант у томе највише одговарао.²⁰⁵ Сам Ђура Јакшић у *Аутобиографији* не наводи своје уметничке узор већ само да се „много држао Нидерландске школе”.

У европској уметности половином XIX века интересовање за Рембранта и Рубенса (Peter Paul Rubens) и њихово сликарство било је општеприхваћено.²⁰⁶ Процес „рехабилитације” и поновног откривања Рембранта и његовог сликарства започео је у последњим деценијама XVIII века, као реакција на дотадашња класицистичка начела уметности.²⁰⁷ Поновно уздизање и јавно признавање Рембранта уследило је након стицања независности Белгије 1830. године које је било обележено промовисањем Рубенса као „Великог Белгијанца”.²⁰⁸ Насупрот њему, Холандија је „обесмртила” Рембранта који је постао национални херој, водећи уметник XVII века, златног доба холандске уметности.²⁰⁹ Ипак, највећу заслугу у ширењу Рембрантовог култа у другој половини XIX века имала је француска уметност која му је приписивала готово идеалне особине.²¹⁰ Док је у Холандији Рембрант представљао симбол холандског национализма, у Француској је он био уметник револуционар, по

²⁰⁴ С. Вуловић, *нав. дело*, 247–248.

²⁰⁵ „Због своје суморне душевне особености, а нешто мало и због оскудице у вештини цртања, бирао је себи такве мајсторе за урнек који су те исте слабости и та иста красна својства имали, и у њих се заљубљивао, а између свију њих Рембрант му је тако добро дошао као да га је код стругара наручивао.”: С. Вуловић, *нав. дело*, 247.

²⁰⁶ У XIX веку најпоштованији су били уметници-генији из прошлости као што су Дирер, Рафаело, Тицијан, Рембрант и Рубенс, око којих се развио култ: К. Hellwig, *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Akademie Verlag, Berlin 2005; W. Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Wien–Köln–Weimar 2010, 128.

²⁰⁷ G. Schwartz, *The Meanings of Rembrandt*, у: *Rembrandt and the Dutch Golden Age*, ed. by I. Ember in collaboration with N. Koruhely, J. Tátrai, A. Vécsey, Szépművészeti muzeum, Budapest 2014, 37–56.

²⁰⁸ Део овог процеса било је постављање бронзане Рубенсове статуе у Антверпену 1846. године: *Isto*, 38.

²⁰⁹ Краљ Вилијам III је 27. маја 1852. године у име отаџбине свечано открио споменик Рембранту у Амстердаму поводом чега је организована национална прослава: *Isto*, 39.

²¹⁰ Нарочито интересовање за Рембранта у Француској било је између 1850. и 1890. О стварању Рембрантовог култа у деветнаестовековној Француској: А. McQueen, *The Rise of the Cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam 2003, посебно 15–16, 47–49.

стилу реалиста, уметник који је презирао друштвене конвенције.²¹¹ Приликом стварања култа, његова личност је уобличена тако да постане пример „старог мајстора” чији су животни стил, индивидуалност, независност и ликовни израз могли дати упориште и оправдати тежње и искуства француских уметника XIX века, тако да је Рембрант постао основни архетип за модерну уметност у деветнаестовековној Француској.²¹²

Одлике Рембрантовог сликарства, односно „рембрантовски” елементи у слици су: композиција, топли тон, употреба светло-тамног и сенке, сликање дебелом четкицом, приказивање акције, људска природа и искреност у портретисању без претераног улепшавања, док је у аутопортретима наглашена интроспекција. Готово да не чуди што је управо Рембрант највише од свих старих мајстора привукао Ђуру Јакшића, јер доста сличности може се наћи у њиховом приступу уметности, ликовном изразу али и у начину живота. Рембрант је, како у студији о овом уметнику наводи Алисон МекКвин, представљао архетипског уметника *боема* којег савременици нису ценили, који је често улазио у сукобе, био у финансијским проблемима, и чији је *геније* препознат тек касније, тако да је постао отеловљење мита о *несхваћеном уметнику*.²¹³

Значајну улогу у формирању сликарства Ђуре Јакшића током боравка у Бечу и потом у Минхену имао је још један велики барокни сликар – Рубенс. Почетком XIX века француски уметници су овог водећег фламанског сликара XVII века поставили у центар деветнаестовековних теорија о боји.²¹⁴ Међутим, његову уметност су посматрали као резултат владарских и црквених поруџбина, а не као израз самог

²¹¹ Сматрали су га „најмодернијим од свих (старих) мајстора” и уметником чија уметничка достигнућа највише одговарају „модерној души” тога доба: A. McQueen, *nav. delo*, 47–109.

²¹² У Рембранту су видели отелотворење антикатоличанства, антимонархизма, продемократске и прорепубликанске вредности које су желели да промовишу у земљи. Нарочито су ценили начин на који је холандско друштво након револуције успоставило своју независност и развило „републиканску владу”. У том контексту Рембрант је у Француској представљао оличење демократије и слободе и био најзначајнији пример републиканске политике у савременој Француској. Многи сликари и студенти копирани су његова дела, између осталих Курбе (Gustave Courbet), Делакроа (Eugène Delacroix), Жерико (Théodore Géricault), Мане (Édouard Manet): *Isto*, 104–106, 109–110, 113–114.

²¹³ *Isto*, 9.

²¹⁴ Интересовање за Рубенса почело се развијати у Француској у XVIII веку: S. Alpers, *The Making of Rubens*, Yale University Press, New Haven & London 1995, 65–100.

уметника, док је његова употреба светла и боје била цењена али не толико колико Рембрантова.²¹⁵

Учећи на Рембрантовим и Рубенсовим сликама, Ђура Јакшић се задржао на појединим композиционим решењима (однос пирамида-дијагонала усвојио је као основни модел композиционог система) која је тумачио било у целини или детаљу, и на студијама ликовног језика који је развио и осамосталио. Утицаји Рембрантовог сликарства су очигледнији, највише на историјским композицијама, али их налазимо и на религиозним и на портретима. Од Рембранта је учио и усвојио пастозну фактуру, којом описује материју, решавање односа светло-тамно и постављање фигура у полутаму другог плана слике.

Утицајем Рубенса на Јакшићево сликарство највише су се бавили Миодраг Јовановић који је анализу засновао првенствено на Рубенсовим делима која су била изложена у Старој пинакотеци у Минхену²¹⁶, и Никола Кусовац који је почетком 1970-их указао на коришћење карактеристичне црвене мрље у унутрашњем углу очију, црвене линије у доњој ивици очних капака, испод обрва, на ноздрвама, што налазимо и на Рубенсовим сликама.²¹⁷ Такође, сличности се могу пронаћи и у „недовршености” већине Јакшићевих слика, као и у предимензионираним фигурама људских тела с маркантним, експресивно сликаним физиономијама.²¹⁸

Као још један Јакшићев узор помиње се и Ван Дајк (Anthony van Dyck). Међутим, уколико се у разматрање узму Ван Дајкова дела, која је Ђура Јакшић могао видети у Бечу и Минхену, тешко је утврдити његов непосреднији утицај на формирање Јакшићевог стила. Док у његовом стваралаштву можемо препознати Рембрантову пастозност и Рубенсову експресивност поступка, тешко можемо пронаћи Ван Дајкову углађеност сликарског поступка.

²¹⁵ А. McQueen, *nav. delo*, 109–110.

²¹⁶ М. Јовановић, *Ђура Јакшић пред Рубенсом*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 8, Нови Сад 1972, 341–345.

²¹⁷ Н. Кусовац, *Ђура Јакшић*, Опово – Београд 1970, 11; Исти, *Ђура Јакшић*, Врбас – Београд 1971, 10; Исти, *Ђура Јакшић*, Крагујевац 1974, 15.

²¹⁸ И на Рубенсовим и на Јакшићевим сликама запажа се извесна недовршеност, скицозност, поједине фигуре и делови слика остали су недорађени, ликови и облици у позадини често су само назначени цртежом. Такође, присутна су предимензионирана тела и експресивност ликова.

Поред старих мајстора, Ђуру Јакшића је тада могао заинтересовати и један савремени уметник, Карл Рал (Karl Rahl), који је, првенствено као професор, имао велики утицај на српске уметнике који су се средином и у другој половини XIX века школовали у Бечу. Код њега су учили Новак Радонић на Академији и Стева Тодоровић у приватној школи коју је Рал отворио по напуштању Академије 1851. године. Највероватније посредним путем, дружећи се с Радонићем и Тодоровићем, али и пратећи све веће интересовање бечке средине за Ралову уметност, Јакшић се могао упознати с његовим сликарством, његовим сликарским изразом и поступком, нарочито када је у питању колорисање у тамној гами.²¹⁹

Први непосредни сусрет Ђуре Јакшића с делима низоземског сликарства десио се у Бечу у изложбеним салама Белведера, а то започето интересовање настављено је и продубљено годину дана касније у Минхену у изложбеним салама Старе пинакотеке. Студирање, проучавање и копирање уметничких дела у музејима и галеријама било је уобичајена појава, саставни део школовања уметника, јер су се на тај начин откривале и сазнавале етапе настајања слика, формирао се и проверавао сопствени ликовни израз.

Музејске прилике у Бечу пружале су младим уметницима и студентима могућности за упознавање са сликарством старих мајстора. Поред збирке слика будућег Уметничко-историјског музеја, која је све до краја XIX века била изложена у белведерском комплексу зграда, постојала је Галерија Академије уметности, а било је и приватних колекција, као што је колекција Естерхази у коју су радо одлазили студенти бечке Академије, све док није 1865. године пресељена у Пешту.

Највећа и најпосећенија била је царска уметничка колекција изложена у Горњем Белведеру. Белведере је постао музеј 1776. године када су царица Марија Терезија и њен син Јосиф II одлучили да царску уметничку колекцију из Шталбурга

²¹⁹ Миодраг Коларић и Миодраг Јовановић су мишљења да је Карл Рал једини професор бечке Академије који је на Јакшића оставио трајни утицај: В. Глигорић, М. Коларић, *Ђура Јакшић, песник и сликар*, 15–16, М. Јовановић, *нав. дело*, 229–230.

(Stallburg-a) пренесу у Горњи Белведере. У духу просветитељског апсолутизма царска колекција је требала бити доступна јавности, тако да је Галерија слика у Горњем Белведеру отворена 1781. године.²²⁰ Две године касније публикован је каталог изложених дела с основним подацима и описом, као и местом на којем се дела налазе у просторији.²²¹ Сlike су биле изложене хронолошки, а целокупан концепт презентације, као и каталог, показују просветитељски приступ систематичног представљања уметности и потребе за едукацијом. На основу каталога можемо реконструисати првобитну поставку, а с обзиром да је мала вероватноћа да је она претрпела неке значајније измене до времена када је Ђура Јакшић први пут стигао у Беч, можемо сазнати која је уметничка дела видео и шта је на његов сликарски развој и рад могло утицати.²²²

На првом спрату било је изложено италијанско и низоземско сликарство.²²³ Италијанско је сликарство било представљено по школама, у свакој просторији по једна школа (венетијанска, римска, фирентинска, болоњска, ломбардијска) с радовима Мантење (Andrea Mantegna), Ђорџонеа (Giorgione), Белинија (Giovanni Bellini), Веронезеа, Тинторета, Тицијана, Рафаела, Перуђина (Pietro Perugino), Микеланђела (Michelangelo Buonarroti), Леонарда (Leonardo da Vinci), Пјетра да

²²⁰ Комплекс Белведере чине две палате (Горњи и Доњи Белведере) које су подигнуте почетком XVIII века као летња резиденција принца Еугена Савојског. Језгро колекције чинила је уметничка колекција надвојводе Леополда Вилхелма I која је имала кључну улогу у обликовању а потом и у популарисању XVII-товековне низоземске уметности у Централној Европи јер је највећи део колекције сакупљен управо у Бриселу. Састављена с изузетном стручношћу и укусом, колекција укључује и уметничка дела италијанских и немачких уметника. Када се надвојвода 1657. године преселио у Беч са собом је понео и колекцију коју је по његовој жељи наследио нећак, цар Леополд I. Царска колекција слика пренета је 1729. године у бечки Шталбург, а потом 1776. године у Белведере, где се прикључила уметничкој колекцији коју је сакупио принц Еуген Савојски. Царска колекција је 1888/89. године пресељена у новоподигнути Уметничко-историјски музеј где се данас и налази највећи део ове колекције. О историјату колекције: С. von Mechel, *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder-Gallerie in Wien*, Wien 1783; *Kunsthistorisches Museum Wien. The Picture Gallery*, Wien 1996, 11–12.

²²¹ С. von Mechel, *nav. delo*.

²²² На два спрата, у двадесет четири просторије, ходника и кабинета изложено је било више од 1.300 дела.

²²³ На првом спрату, десно у ходнику и у седам просторија било је изложено италијанско сликарство с 316 дела, подељено по школама (у првој и другој соби венетијанска са 117 дела, у трећој римска а у четвртој фирентинска, обе са по 40 дела, у петој болоњска с 30, у шестој ломбардијска школа с 33, док су у седмој била измешана 54 дела), а у других седам соба и „Зеленом” кабинету изложено је било низоземско сликарство с укупно 211 дела, и у „Белом кабинету” 25 пастела, минијатура и цртежа. С. von Mechel, *nav. delo*, 1–146.

Кортоне (Pietro da Cortona), Верокиа (Andrea del Verocchio), Гвида Ренија (Guido Reni), браће Карачи (Agostino и Annibale Carracci), Каравађа (Michelangelo Merisi da Caravaggio), Коређа, Пармиђанина (Parmigianino) и других уметника.²²⁴ С друге стране ходника било је изложено низоземско и „ново” низоземско сликарство, којим су доминирала дела Рубенса, Рембранта и Ван Дајка изложена у посебим салама.²²⁵

На другом спрату, у по четири сале, представљене су биле стара низоземска школа и немачка уметност. Међу делима старе низоземске школе издвајала су се дела Ван Ајка (Jan van Eyck), Бројгела (Pieter Brueghel), Јорденса (Jacob Jordaens), Снајдерса (Frans Snyders).²²⁶ Поред сликарства немачке школе и највреднијих дела Дирера (Albrecht Dürer), Луке Кранаха (Lucas Cranach), Ханса Холбајна (Hans Holbein) и њихових ученика, било је изложено и новије немачко сликарство и сликарство савремених уметника.²²⁷

У последњој деценији XIX века, 1888/89. године, уметничка царска колекција пресељена је из Белведера у новоподигнути Уметничко-историјски музеј који је за јавност отворен 1891. године, тако да се добар део онога што је Ђура Јакшић видео у Бечу може и данас видети.²²⁸

Галерија слика Академије уметности настала је 1822. године када је гроф Ламберг-Шпринценштајн завештао своју уметничку колекцију од око осам стотина слика Академији уметности у Бечу. Услов његовог завештања био је да колекција односно слике буду изложене и доступне јавности, а њен први кустос био је Фердинанд Георг Валдмилер (Ferdinand Georg Waldmüller). Тако је Академијина Галерија слика, у то време још увек смештена у некадашњем самостану Свете Ане, постала први бечки уметнички музеј који је био јавна установа. Од 1877. године

²²⁴ C. von Mechel, *nav. delo*, 1–80.

²²⁵ У првој сали била су између осталих изложена дела Рембранта (9), у другој ван Стена (Johann van Steen) и других мање познатих уметника, у трећој дела Ван Дајка (26), у четвртој и петој биле су слике Рубенса (44), у шестој дела Тенијерса (David Teniers); у седмој холандски сликари мртве природе: C. von Mechel, *nav. delo*, 81–146.

²²⁶ C. von Mechel, *nav. delo*, 147–226.

²²⁷ *Isto*, 227–314.

²²⁸ *Kunsthistorisches Museum Wien. The Picture Gallery*; C. Bischoff, *Masterpieces of the Picture Gallery*, Vienna 2010.

Галерија слика је изложена у данашњој згради Академије уметности на Шилеровом тргу.

Један од фокуса колекције и данас представља низоземско сликарство XVII века са свим својим жанровима, с делима Рембранта, Јакоба ван Ројсдала (Jacob van Ruisdael), Питера де Хоха (Pieter de Hooch), Рубенса, Ван Дајка и других. Такође, италијанско сликарство је заступљено прворазредним делима Ботичелија (Sandro Botticelli), Тицијана, Тјепола (Giovanni Battista Tiepolo), Франческа Гвардија (Francesco Guardi). Колекцију чине и „улазни радови” чланова Академије и „награђени радови” студената с годишњих изложби Академије. У XIX веку колекција је значајно проширена државним аквизицијама савремене уметности, и бројним донацијама представника аристократије и грађана.

Једна од уметничких колекција коју су бечки студенти сликарства радо посећивали била је и приватна колекција Естерхази. У питању је колекција чувене мађарске племићке породице Естерхази, настала крајем XVIII и почетком XIX века, данас део колекције Музеја лепих уметности у Будимпешти.²²⁹ Неко време расута по различитим породичним дворцима, колекција породице Естерхази пренета је 1812. године у Беч. Од 1814. била је смештена у палати Маријахилф (Mariahilf), и наредне 1815. године отворена за јавност са изложених 528 слика. Највећи део колекције (263) чинило је низоземско сликарство с делима Рубенса, Ван Дајка, Рембранта, Луке Кранаха, Франца Халса (Frans Hals) и низом дела фламанских и холандских мајстора пејзажа, жанр-сцена и портрета XVII века.²³⁰ Поред збирке низоземског сликарства у колекцији су се квалитетом издвајале збирке немачког, италијанског и шпанског сликарства с делима Рафаела, Коређа, Веронезеа, Тијепола, Рибере (José de Ribera), Зурбарана (Francisco de Zurbarán) и Гоје (Francisco Goya).

²²⁹ Заслужан за оснивање уметничке колекције је принц Миклош II Естерхази. Иако је фаворизовао класицизам и дивио се делима Менгса (Anton Raphael Mengs), Торвалдсена (Bertel Thorvaldsen), Канове (Antonio Canova), тежио је свеобухватности, да сваки стил и правац уметности буде заступљен делима највећих сликара. У овом подухвату помогао му је бечки гравер Јозеф Фишер (Joseph Fischer) који је 1811. године постао њен управник. И док су принцу најдражи били италијански уметници, Фишеру је много ближе било низоземско сликарство. О историјату збирке: *Уметнички музеј, Будимпешта*.

²³⁰ *Rembrandt and the Dutch Golden Age*, 119–120, посебно 120.

Колекција је изазивала велику пажњу и интересовање, и убрзо је постала једна од знаменитости града. Захваљујући бројним написима у штампи и каталогу који је објављен 1812. године најпознатија дела из збирке већ тада су ушла у историју уметности. По жељи чланова породице Естерхази колекција је 1865. године пресељена у Пешту где је била смештена у новоизграђену зграду Мађарске академије наука. Убрзо потом, услед лоше финансијске ситуације породица је читаву колекцију продала Мађарској влади крајем 1870. године.²³¹ Од ове колекције настала је 1871. године Национална галерија слика, претходник данашњег Музеја лепих уметности који је отворен 1906. године.

Минхен (1853/54)

Почетком друге половине XIX века Минхен се почео профилисати као нови уметнички центар, који је у другој половини века доживео пуни развој као један од најважнијих центара уметности у Европи. Томе је у највећој мери допринео и сам баварски краљ Лудвиг I који је активно учествовао у креирању уметничког живота града, доносио најважније одлуке на пољу ликовне уметности, оснивао музејске установе, поручивао уметничка дела.

После Беча и кратког задржавања у Српској Црњи, Ђура Јакшић је почетком јесени 1853. године стигао у Минхен са жељом да настави сликарско образовање на тамошњој Академији.²³² Овога пута се уписао на Академију уметности што потврђују сачуване матрикуле (књиге уписа) Академије. У Књизи 2, 1841–1884 под

²³¹ *Rembrandt and the Dutch Golden Age*, 122.

²³² На име Ђорђа Јакшића, „молера” из Српске Црње, који намерава да се усаврши у сликарству, издат је пасош за Минхен почетком септембра 1853. године: В. Миланков, *Албум Ђуре Јакшића*, 69.

редним бројем 1106, налазимо Јакшићево име (*Jaksits, Georg*) и 29. октобар 1853. као датум уписа на одсек сликарства.²³³

Међутим, поставља се питање да ли је заиста и похађао Академију током шест месеци колико се задржао у Минхену? Јакшић је не помиње у *Аутобиографији* када говори о свом боравку у Минхену: „Затим оде у Монаково где се од шест месеци због слабог трошка дуже није задржавати могао.” Полазећи од ове чињенице Миодраг Јовановић је изнео мишљење да иако су подаци о упису на Академију веродостојни, да је „на основу других индикација тешко прихватити да је Јакшић уопште започињао студије”.²³⁴

У време када се Ђура Јакшић одлучио за наставак студија у Минхену, минхенска Академија још увек није била „популарна” међу српским сликарима. Поред Стеве Тодоровића, Јакшић је један од првих српских уметника који је био у Минхену и уписао Академију.²³⁵ Тек су се током друге половине XIX века српски сликари и вајари у већем броју почели одлучивати за Минхен и његову Академију.²³⁶

Темељи минхенске Академије постављени су 1770. године, оснивањем цртачко-сликарско-вајарске школе у Минхену. Ступањем на власт првог баварског краља Максимилијана IV Јозефа (1806), покренуто је питање оснивања Академије уметности која је с радом почела 1808. године.²³⁷ Ново доба у развоју уметничког живота у Минхену почело је доласком Петера Корнелијуса (*Peter von Cornelius*) 1824. за директора Академије. Он је око себе окупио групу сликара назарена који су заступали мишљење да уметност треба да служи религији и јавном животу, и да се

²³³ *Matrikelbuch 2, 1841–1884*. Поред имена, одсека и датума уписа у први семестар наведени су подаци о: месту рођења, Српска Црња, Војводина, православне вероисповести; занимању оца: свештеник; старост 22 године: http://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1841-1884/jahr_1853/matrikel-01106 [приступљено 7.4.2017]; Ј. Секулић, *Минхенска школа и српско сликарство – прилог проучавању односа*, Зборник радова Народног музеја II, књ. II, 1958/59, Народни музеј Београд 1959, 251–278, посебно 267; Ј. Секулић, *Минхенска школа и српско сликарство*, Београд 2002, 14.

²³⁴ *Ђура Јакшић – Сликарство*, 44.

²³⁵ Пре њих, у Минхену је била Катарина Ивановић (1844/45): М. Јовановић, *Катарина Ивановић у Минхену и белгијско историјско сликарство*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 20, Нови Сад 1984, 275–281; М. Тимотијевић, Р. Милаковић, *Катарина Ивановић*, Београд 2004, 9, 16.

²³⁶ Ј. Секулић, *нав. дело*; Ј. Јованов, *Минхенска школа и српско сликарство*, Нови Сад 1985.

²³⁷ О оснивању и историјату Академије: *200 Jahre Akademie der Bilden Künste München*, hrgs. N. Gerhart, W. Grasskamp, F. Matzner, München 2008, посебно 20–43; *American Artists in Munich, Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, ed. by C. Fuhrmeister, H. Kohle, V. Thielemans, Berlin–München 2009, 29–30.

најбоље манифестује у обновљеном фреско сликарству у којем преовлађују историјске теме.

Велику улогу у уметничком животу Минхена и у раду Академије имао је Максимилијанов син, краљ Лудвиг I. Он је сматрао да је основна улога Академије у „националном, религиозном и моралном усмерењу” уметности, на чему је и засновао своју културно-уметничку политику. Уметност не сме више да буде елитистичка и везана за двор, већ јавна, доступна свима, повезана с народом и државом. На тај начин ће имати велики утицај не само на формирање и ширење укуса и осећаја за лепо међу свим друштвеним слојевима, већ ће довести и до буђења, подстицања и уздицања опште националне свести и љубави према отаџбини.²³⁸

Почетком четрдесетих година XIX века уметнички живот Минхена уздрмала је појава белгијског историјског сликарства које је имало пресудну улогу у развоју немачког историјског сликарства. Изложба белгијског историјског сликарства – слике *Абдикација цара Карла V у корист свог сина Филипа II у Бриселу 25. октобра 1555* Луја Галеа (Louis Gallait) и *Компромис фламанског племства 16. фебруара 1566.* Едуарда де Бифеа (Édouard De Bièfve), изазвала је у читавој Немачкој, и у самом Минхену, бурне реакције и „буру одушевљења”.²³⁹

Белгија је 1830. године прогласила државну самосталност, што је био одлучујући подстицај за развој историјског сликарства.²⁴⁰ Романтичарски загледани у своју прошлост Белгијанци су се обраћали историјским догађајима и националним херојима. Две поменуте слике поручила је белгијска држава која је желела да у Сали за аудијенције бриселског Касационог суда представи и на тај начин сачува два главна догађаја из националне борбе за независност. Галеова слика *Абдикација цара*

²³⁸ American Artists in Munich, *Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, 30–31.

²³⁹ R. Schoch, *Die belgischen Bilder. Ein Beitrag zum deutschen Geschichtsbild des Vormärz*, u: *Städel-Jahrbuch*, hrg. von K. Gallwitz und H. Beck, Band 7, München 1979, 171–186; C. Scholl, *Die »Belgischen Bilder«*, u: *Revisionen der Romantik, Zur Rezeption der »neudeutschen Malerei« 1817–1906*, Ars et Scientia. Schriften zur Kunstwissenschaft, Band 3, Berlin 2012, 154–162.

²⁴⁰ О белгијском историјском сликарству у XIX веку: S. le Bailly de Tillegem, *Zur Geschichte der Historienmalerei in Belgien im 19. Jahrhundert*, у: *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, hrg. von H. Fillitz, Künstlerhaus Wien, Akademie der Bildenden Künste in Wien, 13, September 1996 – 6. jänner 1997, 61–65.

Карла V у корист свог сина Филипа II у Бриселу 25. октобра 1555 представља почетак белгијске борбе за ослобођење,²⁴¹ а де Бифеов *Компромис фламманског племства* 16. фебруара 1566 састанак завереника у кући грофа Куленбурга у Бриселу.²⁴² Ове две слике, настале 1841. године, након излагања у Паризу, Бриселу и Генту, у јулу 1842. године кренуле су на „турнеју” по Немачкој у оквиру које су биле изложене и у Бечу. Током две године путовања биле су приказане у главним уметничким центрима: 1842. године у Берлину, током наредне 1843. у Дрездену, Бечу (у Уметничком изложбеном простору – *Kunstaussstellung*), Минхену (на Академији уметности), Штутгарту, и у току 1844. године у Карлсруеу, Дармштату и Франкфурту на Мајни.²⁴³

У време доласка изложбе белгијског историјског сликарства у Минхену су већ биле најављене и започете промене, приметне не само у уметничкој пракси, већ и у пратећој теоријско-естетичкој мисли, тако да је долазак Белгијанаца могао бити догађај од пресудног значаја за даљи ток немачког сликарства.²⁴⁴

Белгијске слике су донеле ново искуство и нови визуелни доживљај. Реакције с једне и одушевљење с друге стране уследили су због њихових особености: историјских догађаја које приказују, колорита – широком четкицом, пастозно сликане, с јаким бојама венецијанаца, Рубенса и Ван Дајка, и светло-тамних ефеката, а све то пружало је могућности за илузионистичко представљање простора што је било у супротности с тада још увек владајућим сликарством назарена и њиховим начелима, тако да је појава белгијских слика изазвала бурне реакције и дискусије.

Новина је била пре свега у начину представљања теме и у колориту. У поређењу с представама историјских догађаја минхенских „фрескосликара” назарена, белгијске слике одликује животност и аутентичност приказа. Питање аутентичности, да ли је верно репродуковање историјских и изворних детаља неопходно за

²⁴¹ О слици: R. Schoch, *nav. delo*, 172.

²⁴² О слици: *Isto*, 173.

²⁴³ *Isto*, 174.

²⁴⁴ О минхенском историјском сликарству: К. Ленц, *Минхенско сликарство 19. века*, у: *Минхенска школа 1850–1900, Изложба слика из Баварских државних збирки слика и других музеја / Münchner Schule 1850–1900. Gemälde aus dem Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und anderer Museen*, Народни музеј Београд 1988, 7–12.

историјску слику било је у фокусу највеће полемике између присталица и противника белгијског сликарства, која се развила у Берлину.²⁴⁵

Као битан елемент сликарства истиче се боја. Гале и де Бифе су се у сликању односно употреби боја директно ослањали на фламанско сликарство XVII века и најчувенијег сликара фламанске историје, Рубенса, и на тај начин свесно развили колорит у контексту националне традиције.²⁴⁶ Како су тадашњи немачки критичари приметили, у њиховим су сликама у нераздвојну целину спојена историјска постигнућа Белгијанаца и колорит.²⁴⁷

Поред позајмица и угледања на фламанско сликарство XVII века сликарство Галеа и де Бифеа упућује и на утицај француског романтичарског сликарства, и уклапа се у оквир званичног француског историјског сликарства Јулске монархије. На тај начин су, преко сликарства Белгијанаца, у Минхен односно у Немачку стигли и утицаји француског историјског сликарства.²⁴⁸

Још једна карактеристика белгијских слика јесте истицање националних тема и осећања. То национално „заједничко осећање” било је основа за настанак ових слика на којима је директно прослављено стицање независности Белгије.²⁴⁹ Настале из националног одушевљења белгијском државом слике су у Немачкој биле схваћене и прихваћене као узори за приказивање историјских мотива из немачке прошлости, а њихово представљање је у великој мери утицало на то да Белгија послужи као пример либералним снагама Немачке.

Изложба белгијског историјског сликарства дала је нови подстицај развоју уметности и убрзала историјски процес који је, на крају, довео до коначног напуштања назаренског сликарства. Треба нагласити да је промене подржавао сам

²⁴⁵ Расправе су се водиле од 1842. до 1844. године а главни протагонисти су били Јакоб Буркхарт (Jacob Burckhardt), Ернст Ферстер (Ernst Förster), Франц Куглер (Franz Kugler) и Јохан Давид Пасавант (Johann David Passavant): R. Schoch, *nav. delo*, 176; C. Scholl, *nav. delo*, 154–162.

²⁴⁶ О Рубенсу и односу његовог сликарства и националности: S. Alpers, *The Making of Rubens*, Yale University Press, New Haven & London 1995, посебно 1–64.

²⁴⁷ C. Scholl, *nav. delo*, 155–156.

²⁴⁸ Обојица белгијских сликара школована су у Паризу. Луј Гале је био у атељеу Ари Шефера (Ary Scheffer), а Едуард де Бифе код Пола Делароша (Paul Delaroche). Такође, обе слике су настале у Паризу: R. Schoch, *nav. delo*, 171.

²⁴⁹ J. Koll, *Belgien Geschichtskultur und nationale Identität*, u: *Mythen der Nationen: Ein Europäisches Panorama*, hrg. von M. Flacke, Koehler und Amelang, München–Berlin 1998, 53–77, посебно 71–75.

краљ Лудвиг I, који је захтевао од сликара да знају сликати односно да се знају изражавати бојом, што је било у директној супротности са до тада владајућим стилем назарена чији су представници, Петер Корнелијус, Фридрих Овербек (Friedrich Overbeck), Јулиус Шнор фон Каролсфелд (Julius Schnorr von Carolsfeld), држали кључне позиције у немачком уметничком животу.²⁵⁰

До промена је дошло и на самој Академији: Корнелијус је напустио управљање Академијом 1841. године, а из Диселдорфа, до тада водећег и прогресивног немачког уметничког центра, стигли су професори спремни да спроводе нови програм. Један од њих био је Вилхелм фон Каулбах (Wilhelm von Kaulbach), најбољи репрезент и водећа личност минхенског сликарства до средине седамдесетих година XIX века. Његова уметничка каријера заснована пре свега на монументалном историјском сликарству, достигла је врхунац управо у време када је преузео положај директора на Академији (1849–1874).²⁵¹

Током шестомесечног боравка у баварској престоници Ђура Јакшић је непосредно осетио поменуте промене и растући значај белгијског и француског сликарства, популарност тема из историје, истицање боје као битног елемента сликарства, што је одговарало његовом уметничком сензибилитету. То је била прилика да сазна више о белгијском историјском сликарству али и о водећем француском представнику историјског сликарства Полу Деларошу (Paul Delaroche), који се прославио сликама с темама из француске и енглеске историје.²⁵²

Такође, упознао се с актуелним немачким односно минхенским историјским сликарством које је углавном било засновано на религиозним мотивима и везано за

²⁵⁰ О монументалном историјском сликарству назарена: Н. Locher, *nav. delo*, 52–67; Н. Karlinger, *München und die Kunst des 19. Jahrhunderts*, hrg. von Н. Thoma, München: Lama, cop. 1966, 20–32.

²⁵¹ Н. Kohle, *Die Munchner Akademie in den Jahren 1849–1886. Glanzzeit und Krisenphanomene*, u: *200 Jahre Akademie der Bilden Künste*, 44–53, 577–578.

²⁵² О Полу Деларошу: S. Bann, *Paul Delaroche: History Painted*, London 1997.

назарене, да би се око средине века, као израз нове националне свести, у сликарству почели обрађивати мотиви из легендарне, јуначке немачке прошлости. Најистакнутији представници овог сликарства били су Каролсфелд и Каулбах који су јавно признање и славу стекли управо захваљујући сликама с темама из немачке историје.²⁵³

Значајне су биле и посете минхенским галеријама у којима је Ђура Јакшић могао да настави студије дела старих мајстора. За испитивање Јакшићевих студија низоземског сликарства XVII века које је започео у Бечу, погодна је Стара пинакотекa. Минхенска галерија старих мајстора, основана 1826. а за јавност отворена 1836. године у време краља Лудвига I, представља једну од најзначајнијих и највећих колекција слика од XIV до прве половине XIX века, коју је сакупила принчевска породица Вителсбах.²⁵⁴

Шта је Ђура Јакшић видео на зидовима Старе пинакотеке можемо реконструисати на основу каталога из 1854. године у којем након уводног текста о историјату галерије следи списак изложених дела по просторијама, с основним каталожким подацима и описима дела.²⁵⁵ Колекција је била изложена у девет великих сала и двадесет и три кабинета и састојала се од неколико значајних збирки: немачка уметност до половине XV века с делима Дирера, Луке Кранаха, Алтдорфера (Albrecht Altdorfer); низоземско сликарство од XVI до XVII века и дела Рубенса, Ван Дајка, Рембранта, Франца Халса; шпанска уметност од XVI до XVIII века с делима Ел Грека (El Greco), Веласкеза (Velasquez), Зурбарана, Муриља (Bartholomeo Esteban Murillo), Гоје; француско сликарство од краја XV до XVIII века, до Пусена (Nicolas Poussin) и Шардена (Jean-Baptiste Chardin), и италијанско од XIV до XVIII века, с

²⁵³ Јулиус Шнор фон Каролсфелд је од 1827. до 1867. године радио на сликама из историје Нибелунга у резиденцији и на декорацији царских дворана резиденцијалног здања, а Вилхелм Каулбах је по налогу баварског краља Лудвига I за зграду Нове пинакотеке урадио нацрте фресака за композицију *Лудвиг I оживљава немачку уметност* које су је, у облику скоро шест метара високог фриза, окруживале: К. Ленц, *нав. дело*, 9–11.

²⁵⁴ Изградњу Старе пинакотеке помагао је краљ Лудвиг I, који је извршио и њено преуређење. У то време имала је око 8.000 уметничких дела. О Старој пинакотечи: *Verzeichniss der Gemälde in der königlichen Pinakothek zu München*, München 1854; *Стара Пинакотекa, Минхен*, ур. Б. Тасић, Библиотека Музеји света, књ. 14, Београд–Љубљана–Загреб 1976.

²⁵⁵ *Verzeichniss der Gemälde in der königlichen Pinakothek zu München*, München 1854.

делима Ђота (Giotto), Мазача (Massaccio) преко Карачија, Тицијана, Мантење, Леонарда до Тјепола.²⁵⁶

Свакако најимпресивнија била је збирка низоземског сликарства, како она раног из XV и XVI века с делима Роже ван дер Вајдена (Rogier van der Weyde), Луке ван Лајдена (Lucas van Leyden), Хијеронимуса Боша (Hieronymus Bosch), Ханса Мемлинга (Hans Memling), тако и она од XVI до XVIII века, која захваљујући страсти владара из породице Вителсбах садржи изузетна дела Рубенса (са 88 изложених слика тада највећа Рубенсова колекција на свету), Ван Дајка (35), Рембранта (18), Франца Халса, Јакоба ван Ројсдала, Питера Бројгела.²⁵⁷

Ако је Јакшића у Бечу највише привукао Рембрант, могуће је да се у Минхену још више заинтересовао за Рубенса и његово сликарство. Поред великог броја изложених Рубенсових слика сигурно је томе допринело и Јакшићево интересовање за савремено белгијско историјско сликарство у чијем формирању је велики значај имао управо Рубенс.

Поред Старе пинакотеке, Ђура Јакшић је имао прилике да међу првима посећује и управо отворену, 25. октобра 1853. године, Нову пинакотеку у којој је било изложено савремено немачко сликарство друге половине XIX века. Захваљујући склоностима краља Лудвига I, оснивача Нове пинакотеке, фокус колекције био је на сликарству немачког романтизма и минхенске школе, оних сликара који су заступали

²⁵⁶ У првом делу је девет сала: у 1. углавном слике Горњонемачке школе, од најранијег периода до половине XV века (Дирер, Ханс Холбајн, Лука Кранах, Гриневалд); у 2. слике свих немачких школа, насталих под утицајем италијанске уметности; у 3. низоземска школа од XVI до XVII века с делима Ван Дајка и Рембранта; у 4. је изложено било 49 Рубенсових слика; у 5. низоземска и холандска школа с радовима Ван Дајка и Рембранта; у 6. шпанска и француска школа (Муриљо, Зурбаран, Рибера, Веласкез); у салама 7, 8 и 9. италијанска школа (Карачи, Тицијан, Мантења, Леонардо, Лото). У другом делу Пинакотеке слике су биле изложене у двадесет и три кабинета: Кабинет 1. Стара рајнска школа од 1360. године; 2–10. стара немачка школа (Дирер, Холбајн, Кранах, Алтдорфер, Бројгел, Тенијерс и др.); 11. Рембрант; 12. Рубенс (39 слика); 13. између осталих и дела Ван Дајка; 14–17. низоземско сликарство; 18–23. италијанска уметност (Ђото, Мазачо, Учело, Полајуоло, Чимабуе, Верокио, Мантења, Рафаело, Ђовани Белини, Тицијан): *Verzeichniss der Gemälde in der königlichen Pinakothek zu München*.

²⁵⁷ Низоземска школа од XVI до XVII века, у којој су доминирала дела Рубенса, Рембранта, Ван Дајка, била је изложена у неколико целина. Међу Рубенсовим сликама биле су: *Св. апостоли Петар и Павле, Самсон и Далила, Христ на крсту, Полагање Христа у гроб*: *Verzeichniss der Gemälde in der königlichen Pinakothek zu München*, 43–57, 58–69, 206–222.

колористичка усмерења и имали главну реч у уметности немачких центара, и у самом Минхену.²⁵⁸

Сачувани први каталог Нове пинакотеке²⁵⁹ може нам послужити приликом утврђивања шта је Ђура Јакшић могао видети и шта је могло привући његову пажњу. Поставка је била подељена у три целине: шест великих сала у којима је било изложено немачко савремено сликарство XIX века с монументалним сликама Каулбаха, Фишера (Joseph Anton Fischer), Каролсфелда, Хеса и других, у пет мањих сала и четрнаест кабинета могле су се видети слике Овербека, Каулбахове уљане скице за композиције које су изведене на спољашњим зидовима зграде Пинакотеке, као и четрдесет скица у уљу Петера Хеса с представама борбе за грчко ослобођење, које је по налогу краља Лудвига I извео сликар Нилсон (Nilson) у фреско техници на зидовима коридора дворског врта краљевске резиденције у Минхену.²⁶⁰ Сасвим је извесно да су темама и иконографијом Јакшићеву пажњу привукле историјске композиције Вилхелма Каулбаха (*Разарање Јерусалима*) и Петера Хеса (*Улазак краља Ота у Напуљ 6. фебруара 1833.*) које су и заузимале централно место у Новој пинакотеци.

Беч (1861/62)

Ђура Јакшић се у Минхену задржао само пола године. Материјалне прилике му нису дозволиле дужи боравак, а и отац га је позвао да конкурише за израду иконостаса цркве у Карлову (Ново Милошево). Овом послу се много обрадовао, јер

²⁵⁸ Након оснивања Старе пинакотеке, краљ Лудвиг I се окренуо оснивању и обогаћивању Нове пинакотеке, галерије модерне, савремене уметности. Баварски краљ је почео сакупљати савремену уметност још као крунисани принц 1809. године, а до отварања Нове пинакотеке она је била знатно увећана.

²⁵⁹ Први каталог Нове пинакотеке објављен је на француском језику 1853. године, а први на немачком језику две године касније: *Catalogue des Tableaux de la nouvelle Pinacothèque royale a Munich*, Munich 1853; *Verzeichniss der Gemälde in der neuen königl. Pinakothek zu München*, München 1855. Каталогси су у концепту идентични, али се разликују у броју пописаних дела: у француском каталогу је укупно 300, у немачком 309 дела, што значи да је у току две године у поставку било додато још дела.

²⁶⁰ *Verzeichniss der Gemälde in der neuen könig. Pinakothek zu München*, 11, 15, 31–34, 76.

би му омогућио остварење жеље да оде у Рим.²⁶¹ Минхен је напустио 1854. године и пун планова за будућност вратио се кући. Из минхенског периода, као и времена које је по доласку провео у Српској Црњи, све до јесени 1855. када је прешао у Велику Кикинду, нема сачуваних писама ни других докумената.

Од преласка у Велику Кикинду почињу године лутања, године службовања по Кнежевини Србији. Све то време у њему је и даље присутна жеља да слика и да се сликарски усавршава, али материјалне и друге животне околности му то нису омогућавале. Чак је 1860. године почео „студирати ландшафте” код Јована Дерока, професора цртања у Београду који му је давао часове, али је то убрзо напустио.²⁶²

То је време када се преиспитује: „Видим и сам да ништа не важим – молер несам а списатељ несам! изгубио сам се!...”²⁶³ У жељи да настави сликарско образовање, уверен да „самоук ни до чега доћи не могу”, маштао је да оде у Холандију: „Само да ми је 200 форината на годину, само за две године, одмах бих отишао у Нидерландску, ил` некуд тамо!”²⁶⁴ За помоћ се прво обратио оцу надајући се да ће му и овај пут помоћи да настави студије али му је стигао одговор: „Ђуро! Луд си, пуст си! нити ти ја помоћи могу, нити ми долази кући, не сад него никад!”²⁶⁵, па је помоћ потражио и код пријатеља.²⁶⁶ Ипак, и поред грубог одговора, Дионисије је имао великог разумевања за свог сина и настојао је да му омогући наставак школовања. Због тога се 1861. године за помоћ обратио старом породичном пријатељу Харитону Јоановићу²⁶⁷, адвокату барона Сине у Бечу, који се тада налазио у Паризу, да помогне Ђури да настави школовање и да би и „...у горњим местима или баш и у Паризу коју годину пробавити мого...”²⁶⁸

²⁶¹ С. Вуловић, *нав. дело*, 216; Р. Константиновић, *нав. дело*, 25.

²⁶² Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу, Београд, 27. јуна/9. јула 1860, у: Ђура Јакшић – *Преписка*, 68–69.

²⁶³ Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу, Пожаревац, 8/20. октобра 1860, у: Ђура Јакшић – *Преписка*, 75.

²⁶⁴ Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу, Београд, 27. јуна/9. јула 1860, у: Ђура Јакшић – *Преписка*, 68–69.

²⁶⁵ Исто.

²⁶⁶ Исто.

²⁶⁷ Пријатељство између породица Јоановић и Јакшић почело је још у претходној генерацији с пријатељством Харитоновог оца Аксентија, свештеника у Беодри, и Дионисија Јакшића, тада свештеника у Карлову. О Харитону Јоановићу и везама с породицом Јакшић и самим Ђуром Јакшићем: D. Рауповић, *Dr Đorđe H. Joannović 1871–1932, Život i delo*, Zrenjanin 2006, посебно 11–17.

²⁶⁸ Максим Јакшић – Ђури Јакшићу, Иђош, 6/18. априла 1861, у: Ђура Јакшић – *Преписка*, 83–84; Максим Јакшић – Ђури Јакшићу, Иђош, 3/15. маја 1861, у: Ђура Јакшић – *Преписка*, 87–88.

У тој години, почетком јуна 1861. Ђура Јакшић се оженио Христином, кћерком учитеља Симе Николића из Пожареваца, што је био знак да би се његов живот могао средити и кренути једним мирнијим током. Том приликом отац му је обећао да ће му помоћи током две године у Бечу, Минхену или где он буде желео да настави школовање, али с обзиром да је новца било мало Јакшић се за помоћ поново обратио пријатељима, на првом месту Ђорђу Поповићу.²⁶⁹ Размишљао је да ли да иде у Минхен, што му је била прва жеља, јер је уметничка клима баварске престонице више одговарала његовом темпераменту и његовом сликарском изразу, или у Беч, који је на крају одабрао из финансијских разлога.²⁷⁰

Ђура Јакшић је са супругом кренуо 10. септембра 1861. године за Беч, у који су стигли после шест дана путовања. Међутим, већ у првом писму које из Беча шаље Ђорђу Поповићу каже да му се Беч не „мили” као када је био први пут.²⁷¹ Из писама сазнајемо да је често посећивао Белведере, и за његове личне дилеме: „...али ми је најтеже пала мисао да сам већ *тридесет* година и да још не знам шта сам и на чему сам? и шта ће од мене на последак бити?”²⁷²

Овога пута уписао се на Академију уметности спреман да се у потпуности посвети студијама: „У Академију сам се одма чим сам дошао уписао, и све што се у њој предаје без разлике слушам и радим – дакле, све кол’ко од мене зависи творим, а за даље уздам се у бога”.²⁷³ Име Ђуре Јакшића налази се у матрикулама Академије за

²⁶⁹ „...о свадби ми и отац бије овде – том приликом ми је обећао, да ће ме за две године у Бечу, Минхену, или где ја хоћу са 240 ф. а. вр. годишње подпомагати. – То је мало Ђоко, али сам и на то мало пристао, а све у надећи да ће те ме ви, моји добри пријатељи подпомоћи”: *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Пожаревац, 10/22. јуна 1861, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 91.

²⁷⁰ *Исто*, 91–92; *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Пожаревац, 17/29. јула 1861, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 123–124.

²⁷¹ „Беч ми се немили чини ми се да је пре боље било у њему можда је бије другчи, ил’ можда сам ја био други, ко ће знати? Доста да ми је мрско све што год видим у њему, шта више бије сам у Белведеру, прошао сам поред *наше* механе и нехтедох је обићи?”: *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Беч, 19. септембра/1. октобра 1861, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 101–102. Тада је написао приповетку „У големоме Бечу” која је сачувана у Јакшићевој рукописној заоставштини а у којој осликава тежак живот дошљака у овом великом граду, али и жељу главног јунака Јанковића да оде у Кнежевину Србију и да се укључи у борбу коју води потлачени српски народ против тиранина: Ђ. Јакшић, *У големоме Бечу*, у: *Летопис Матице српске*, год. 134, књ. 382, св. 6, Нови Сад 1958, 576–579; *Ђура Јакшић – Приповетке* 2, 285–289.

²⁷² *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Беч, 5. новембра 1861, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 110–113.

²⁷³ М. Коларић, *Ђура Јакшић на бечкој академији 1861–1862*, 11–28; *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Беч, 20. октобра 1861, *Ђура Јакшић – Преписка*, 105–106.

1861/62. годину. У октобру 1861. године уписао се у први семестар на Припремну школу за сликарство²⁷⁴, што потврђује и сачувана признаница–потврда о плаћеној школарини²⁷⁵, а у мају наредне године у други семестар.²⁷⁶ На Припремној школи професори сликарства били су Карл Вурцингер (Karl Wurzingер) (1856–1865) који је отворио и мајсторску школу за историјско сликарство, Карл Мајер (Karl Mayer) (1852–1865) и Карл Јозеф Гајгер (Karl Josef Geiger) (1853–1865), док су мајсторске школе за сликарство водили Леополд Купелвизер (1840–1862), Јозеф Фирих (1852–1865) и Кристијан Рубен (1852–1865).²⁷⁷ Све снажније присуство историјског сликарства у Бечу појачано је било доласком Кристијана Рубена на место директора Академије 1852. године, који је у наредних двадесет година окупио уметнике који су сликали историју Аустрије.

У писмима Ђорђу Поповићу хвалио је Јакшић своје професоре, био је задовољан њима, они су за њега имали разумевања, а један од њих му је чак обећао да ће гледати да му помогне, да га „унапреди” да што скорије заврши студије јер је увидео „да нисам богат и да може замислити моју ситуацију”.²⁷⁸ Из преписке сазнајемо да је вредно учио, да је редовно похађао Академију и да је само за

²⁷⁴ У Књизи уписа (Matrikelbuch) за први семестар Припремне школе за сликарство Ђура Јакшић је уписан под редним бројем 49 с основним подацима: Jakšić Georg., рођен у Српској Црњи, старости 30 година, припремне студије, 8. октобар 1861. На крају списка уписаних студената потписан је Карл Вурцингер, тада професор сликарства на Припремној школи: *Martikel der im Studienjahre 1861/62 inden Meister-u Vorbereitungs-schulen für Maler, Bildhauer in der Architektur, Landschafts, Schule für kleinere Plastik aufgenommenen Zöglinge (br. 79)*; К. Амброзић, В. Ристић, *нав. дело*, 407.

²⁷⁵ Признаница је исписана на немачком језику: „Бр. 49. Признаница да је питомац Царско-Краљевске Академије лепих уметности, господин Ђура Јакшић школарину за први семестар 1861/62 са шест гулдена и 30 форинти аустријских уплатио у канцеларији Академије, овим је потврђено. Беч, 8. октобар 1861.” (прев. аутора): *Quittung. Wien, am 8. October 1861*, РОМС, инв. бр. М 1.326.

²⁷⁶ У Уписној књизи за други семестар Припремне школе за сликарство Ђура Јакшић је уписан 13. маја под редним бројем 68, с основним подацима: *Meisterschulen der Malerei, Vorbereitungsschulen der Malerei und Bildhauerei, Architektur, Landschaft und Schule für kleinere Plastik Ornamentik und Medailleurkunst II. Semester 1861/62*.

²⁷⁷ Поред наведених професора, у време Јакшићевих студија на Академији предавали су и: Петер Јохан Непомук Гајгер који је водио Вечерњи акт, Леополд Шулиц (Leopold Schulz) припремни течај у слободном цртању, а на одељењу за сликање предела био је Алберт Цимерман (Albert Zimmermann): W. Wagner, *нав. дело*, 372–373; К. Амброзић, В. Ристић, *нав. дело*, 401–402.

²⁷⁸ „Провесори кол’ко толико имају ’призренија’ на мене, један се од њих изразио да ће ме у свачем гледати да унапреди, да што скорије свршим. – ’den ich veis das sie nicht reich sind und kan mir ihre lage vorstellen’ то би можда у другом стању и увреда била, али сад ми је добро дошло, јер само напред желим и то што брже! Уписао сам се и у једну приватну библијотеку...”: *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Беч, 20. октобра 1861, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 105–106.

„вештину т.ј. цртање” живео.²⁷⁹ Од професора помиње двојицу, али по имену само Карла Вурцингера, за којег каже „да је благ као душа”, тако да је вероватно за њега био највише везан.²⁸⁰ Ко је други професор тешко је са сигурношћу утврдити, можемо само претпоставити да је неко из Припремне школе или специјалних отсека.

Отац га је све време подржавао, бодрио, финансијски помагао, и обећао му да ће се потрудити да га одшколује обећане две године.²⁸¹ Помагали су га и пријатељи, највише Ђорђе Поповић и Јован Ђорђевић. Поред њихове финансијске и моралне подршке, Ђура Јакшић је имао помоћ и старог породичног пријатеља Харитона Јоановића, који је од 1861. године био у Бечу, заштитнички га прихватио и обећао му да ће за сваку слику коју буде насликао наћи доброг купца.²⁸²

Ђура Јакшић је други пут стигао у Беч и уписао Академију као већ зрео човек од тридесет година, с формираним ликовним изразом, с одређеним тематским интересовањима и с узорима које је открио још током првог боравка у Бечу и потом у Минхену. Овај други долазак у Беч и уписивање Академије било је највероватније у циљу стицања званичног академског образовања и учења, односно исправљања недостатака у раду који су били више техничке природе и који су му представљали проблем, а што би му олакшало приступање сликарском послу.

Међутим, и овога пута није истрајао у својој одлуци, прекинуо је започето студирање и у јулу 1862. године напустио Беч, овај пут заувек. Поред незадовољства Бечом и оним што је у њему затекао, поредећи овај с првим боравком, главни разлози за овакву одлуку били су свакако рођење првог детета, сина Милоша, одвојеност од породице, самоћа и недостатак материјалних средстава. Знамо да није имао довољно

²⁷⁹ Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу, Беч, 5. новембра 1861, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 110–113.

²⁸⁰ Исто.

²⁸¹ „...у делу предузетом брзо и ваљано напредуј а помоћ моја неће ти фалити ја ћу ти уредно шиљати немој сумњати ни најмање па баш ако би ми се и смрт догодила постараћу се за тебе да вештину твоју довршиш...”: *Дионисије Јакшић – Ђури Јакшићу*, Српска Црња, 1/13. новембра 1861, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 115.

²⁸² „Барона Сине Секретар К. Јовановић, говори ми да ће ми сваку икону коју израдим, по приличну цену продати, о томе ме уверава а у другом ничем ми неможе помоћи”: *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Беч, 17. децембра 1861, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 117.

новца да упише други семестар па се и овај пут за помоћ обраћао пријатељима.²⁸³ Ситуација се погоршавала и он је једва чекао да напусти Беч, чак и пре завршетка семестра.²⁸⁴

Током боравка у Бечу доста је сликао, углавном историјске композиције; неке слике је успео да прода како би поправио своју финансијску ситуацију, али је доста времена проводио и у писању. Те 1862. године писао је своју прву драму „Сеоба Србаља” с којом је конкурисао за награду Матице српске коју је освојио 1863. године.²⁸⁵

Многи истраживачи Јакшићевог стваралаштва мишљења су да су овај други боравак у Бечу и 1862. година били пресудни у његовом животу и ликовном стваралаштву, јер су напуштање Академије и повратак кући означили крај његових настојања да стекне формално уметничко образовање, док је с друге стране све више успеха остваривао у књижевном раду. Ипак, довољно је само осврнути се на слике које су настале у периоду од 1863. до смрти 1878. године и биће јасно да је сликарски израз и даље био доминантан, и да су се сликарство и књижевност све тешње прожимали.

Иако је од младости одабрао сликарство за своју професију и настојао да се у њој образује и усавшава, бирајући и похађајући средином XIX века најпрестижније

²⁸³ „Немам новаца баш ни паре, а морам платити школарину за овај други курс...још само три месеца – дуже никако нећу остати у Бечу”: *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Беч, 29. априла 1862, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 142–143.

²⁸⁴ „Школски курс свршава се 15 јулија по швапски – ал ја немогу чекати него ћу одма да одлазим чим паре добијем”: *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Беч, 4. јула 1862, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 168; „Зато мој рођени брата помози још сад како можеш и како знаш, само да одем из Беча и да се дочепам миле Србадије, те ваљда ће бити боље”: *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Беч, 9. јула 1862, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 169.

²⁸⁵ Општи полет позоришта у то доба, као и припрема прославе тристагодишњице Шекспировог рођења у Новом Саду 1864. године, пробудили су у Јакшићу жељу да напише драму. Прва драма је „Сеоба Србаља” с којом је учествовао на конкурс Матице српске и освојио прву награду у вредности од 100 дуката. У архиви Матице српске сачувано је неколико докумената у вези с Јакшићевом драмом и избором за награду: К. Амброзић, *Прилози биографијама наших сликара из архива Матице српске (Записници седница од 1826. до 1900. године)*, Зборник Матице српске, Серија друштвених наука 6, Нови Сад 1954, 167–187, посебно 179–180.

сликарске школе, радионице и академије до којих је могао доћи, и имајући све време велику подршку оца, породице и пријатеља, Ђура Јакшић није успео да стекне формално академско образовање и да се на тај начин етаблира као школовани, признати сликар. Ако упоредимо околности под којима су се школовали и развијали српски сликари, његови вршњаци, да се задржимо само на Новаку Радонићу и Стеви Тодоровићу, полазне основе су им мање-више биле сличне, чак је можда Јакшић у односу на њих био и у благој предности с обзиром на велику подршку оца, избор учитеља и школа, можда је био и талентованији од њих, али му је недостајала истрајност да у својим жељама и намерама успе. Ако саберемо све године које је с прекидима провео у цртачким, сликарским школама, академијама и уметничким центрима (Темишвар, Пешта, Беч, Минхен) у којима је могао да види шта се дешава у европској уметности, више је него што је један просечан српски сликар тога доба искусио током свог редовног школовања. У сваком случају, било је довољно времена да Ђура Јакшић уочи продор нових схватања у сликарству и уметности која су одговарала његовом темпераменту – „царство боје, осећања, полета и снаге” и историјског ангажованог сликарства.

ИДЕЈНО ФОРМИРАЊЕ ЂУРЕ ЈАКШИЋА

Политичке, друштвене, културне промене и идеје XIX века у Европи рефлектовале су се и у границама Аустријског царства и у границама Кнежевине Србије. Процеси модернизације и европеизације довели су до стварања и јачања младе и моћне грађанске класе која је постала значајан чинилац друштвеног и економског развоја и која је имала велику улогу у процесу хомогенизације националне свести, изградње националног идентитета, борбе за национално ослобођење и уједињење и сагледавања сопственог места у корпусу европских народа.

Политички оквир друге половине XIX века

Уметничко стваралаштво Ђуре Јакшића у доброј мери је одраз политичких и идеолошких прилика којима је уметник био подређен, и које су биле део стварности српског народа у Кнежевини Србији и у Аустријском царству односно Аустроугарској у другој половини XIX века.

Револуција 1848/49. године

Као браник мађаризацији и германизацији српског становништва у Аустријској царевини, посебно у њеним јужним крајевима, српство се све више истицало, нарочито у годинама пред 1848. У таквој средини, у таквој породици, рођен је и одрастао Ђура Јакшић. Васпитаван је на националној традицији, на

митовима на којима је изграђен национални идентитет српског народа, на сликама минулих векова али и савремених идеја о стварању модерне српске државе. Његов отац се поносио својим пореклом које је, по причама, водио од чувених београдских властелина Јакшића²⁸⁶; деда Лазар, који је имао велику улогу у Ђурином васпитању у првим годинама живота, своје унуче је „напајао граничарским патриотизмом и успоменама на живот у старом крају, Карлову”, а мајка му је, како се касније сећао, у детињству певала о ранама сењских витезова.²⁸⁷ Одрастање у таквој атмосфери националног поноса свакако је утицало на формирање младог Јакшића и припремило га за све оно што ће уследити.

Као дечак од десет година Ђура Јакшић је стигао на даље школовање у Сегедин, важно духовно средиште српског народа у Аустријском царству, у којем су се тада као ђаци, поред његовог брата Максима, налазили и Стева Тодоровић, Ђорђе Поповић, Корнелије Станковић. Када се уписао у први разред Гимназије 1843/44. године за катихету (учитеља веронауке) имао је Павла Стаматовића, истакнутог српског патриоту и уредника алманаха *Српска пчела или Новиј цветник*. Тридесетих и четрдесетих година XIX века, у годинама када се Горњи Банат, некада претежно српски крај, нагло почео мађаризирати и германизирати, Стаматовић је у свом алманahu устао у одбрану српске народности и њених историјских права на ове крајеве.²⁸⁸ Као и други родољуби словенских народности непосредно угрожених овим процесом, Људевит Штур и Јан Колар, и Павле Стаматовић је своје српско родољубље изражавао кроз панславизам.²⁸⁹ Његов утицај на сегединску српску омладину био је изузетно велик.²⁹⁰ Управо те године када се Ђура Јакшић уписао у

²⁸⁶ По свему судећи ово није тачно јер се мушка лоза славне властеоске породице Јакшића из XV и XVI века, који су имали велике спахилуке у Угарској, угасила 1543. године.

²⁸⁷ М. Поповић, *нав. дело*, 12, 14–15.

²⁸⁸ Алманах *Српска пчела* (1830–1841) објавио је Стаматовићев чланак „Србљи и њихове заслуге и судбе у Угарској до 1841 године” у којем је настојао да докаже како је Горњи Банат у доба царице Марије Терезије био искључиво српска област: М. Поповић, *нав. дело*, 19.

²⁸⁹ Павле Стаматовић је имао кључну улогу у панславистичком покрету међу Србима. О панславизму: Ј. Milojković-Djurić, *Panslavism and National Identity in Russia and in Balkans 1830–1880: Images of the Self and Others*, East European Monographs, Boulder distributed by Columbia University Press, New York 1994, 8–54; Ista, *Aspects of Balkan Culture. Social, Political, and Literary Perceptions*, New Academia Publishing, Washington 2006, 35–48.

²⁹⁰ Као одговор на све снажнији процес мађаризације при Гимназији је од 1835. до 1837. године постојало ђачко друштво „Младо једињење” које је попут других српских ђачких и студентских

први разред сегединске Гимназије (1843), ђаци, подстакнути Стаматовићем, основали су „Друштво учећи се Србаља”.²⁹¹ Иако сувише млад да би се истакао у раду овог ђачког друштва, Јакшић се налазио под снажним и, за његову будућност пресудним, утицајем романтичарски понесених националних идеја и родољубља. Пркосећи Мађарима, сегедински ђаци заносили су се српским и словенским патриотизмом. Њихово родољубље и национална самосвест, које су касније животом и делом посведочили, најречитији су показатељ свега што је Сегедин тада значио за духовно сазревање напредне српске омладине, а године проведене у сегединској Гимназији за формирање Јакшићеве личности.

У том смислу ни његов боравак у Пешти 1847/48. године не би требало занемарити. У то време у Пешти је мађарски отпор бечком централизму све више јачао. Између осталог, изнедрио је и младог песника Петефи Шандора који је због своје слободарске поезије врло брзо стекао велику популарност, посебно код мађарске омладине.²⁹² Те године када је Јакшић био у Пешти Петефијеви стихови су се рецитовали свуда, и врло је могуће да је тада упознао и заволео његову поезију.

Своја годинама развијана национална осећања и патриотизам Јакшић је ускоро показао на делу: као добровољац се у пролеће 1849. године прикључио револуционарима из Великокикинског дистрикта према којем је гајио симпатије још од детињства.²⁹³ Млад и понесен општим одушевљењем народа, огорчен на Мађаре због репресалија над српским становништвом у Банату и због неизвесне очеве судбине који је био оптужен што је у цркви позивао Црњане у борбу против Мађара и због тога био осуђен на смрт²⁹⁴, шеснаестогодишњи Јакшић се прикључио

друштва, поред просветних и културних активности, неговало националну свест и будило снове о обнови Душановог царства: Ј. Скерлић, *Омладина и њена књижевност (1848–1871)*, 16.

²⁹¹ Српски ђаци у Сегедину основали су 15. октобра 1843. године „Друштво учећи се Србаља” које је с радом престало 10. јуна 1844., обновљено 29. маја 1846. и поново с радом престало 20. маја 1848. године када га је школска власт забранила: Ј. Скерлић, *нав. дело*, 17–18.

²⁹² Национално-политички покрет Мађара тридесетих и четрдесетих година довео је између осталог и до ренесансе мађарске књижевности и појаве Петефи Шандора 1844. године: М. Поповић, *нав. дело*, 22–23.

²⁹³ „Ја сам ступио у други кикински баталијун; онде ми и браћа од стрица као својевољци служуху.”: *Успомене другу Јови Јовановићу од Ђуре Јакшића. Година 1848*, 67.

²⁹⁴ *Успомене другу Јови Јовановићу од Ђуре Јакшића. Година 1848*, 66; С. Вуловић, *нав. дело*, 210; М. Поповић, *нав. дело*, 26.

революционарима.²⁹⁵ Учествовао је у биткама против мађарске војске код Мокрина и код Киш Хеђеша (Мали Иђош) у којој је смртно рањен његов школски друг из сегединске Гимназије, стражмештер Емил Костовић.²⁹⁶ Погођен смрћу пријатеља и поразом, разочаран у борбу, крај рата је дочекао у Београду одакле се пун огорчења на „родољупце” вратио кући у Српску Црњу и посветио сликању. Управо тада се у младом Јакшићу „зачео њему тако својствен бунцијски, еруптивни патриотизам”²⁹⁷ који је био праћен отпорима према политици и режимима, на чијем је удару био до краја живота.

О својим сећањима на револуционарне догађаје, својим осећањима и разочарењима писао је двадесет и две године касније у *Успоменама другу Јови Јовановићу на 1848. и 1849. годину*.²⁹⁸ Питао се зашто се гинуло и страдало, болела га је улудо проливена крв, „за туђ интерес и туђ рачун”, изневерене наде.²⁹⁹ Ђура Јакшић је често истицао да је његова национална емоција произашла из личног искуства и спремности на личну жртву.³⁰⁰ О српско-мађарским сукобима 1848/49. године, о храбрости и страдању Дишкрићана писао је у приповеткама „Сужањ” (1861), „Сирота Банаћанка” (1874/75), „Милан” и „Попа Тихомир” (1875) и „На мртвој стражи” (1876).³⁰¹

²⁹⁵ О борбама у Кикиндском дистрикту, о револуцији и Јакшићевом учешћу у њој: М. Поповић, *нав. дело*, 24–29.

²⁹⁶ Јакшић му је посветио песму „Емилу Костовићу” која је објављена у оквиру „Првенчади од Ђуре Јакшића” у *Летопису Матице српске* 1853. године: *Србски Летопис* за годину 1853, 113–115; и у: *Ђура Јакшић – Песме*, 191–192.

²⁹⁷ М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма 1848–1878*, 209.

²⁹⁸ *Успомене другу Јови Јовановићу од Ђуре Јакшића. Година 1848*, 65–67; *Успомене другу Јови Јовановићу од Ђуре Јакшића. Година 1849*, 81–85.

²⁹⁹ „– Ах! за шта гинусмо и страдасмо – а шта добисмо! ... Браћа наша и деца наша у крв запливаше, да из ње изваде потомству своје најдрагоценију бисер-шкољку – па? ... у место слободе добише истрчане шињеле и бронзане крстиће... о! о! о!... Какве жртве а каква награда?...”: *Успомене другу Јови Јовановићу од Ђуре Јакшића. Година 1849*, 82.

³⁰⁰ „Био сам у биткама: видео сам дим и пламен, слушао сам звуку сабаља, звиждање танади, рику топова...”: *Успомене другу Јови Јовановићу од Ђуре Јакшића. Година 1848*, 67. „...С пером у руци / Стеко сам себи у роду глас; / С крвавом сабљом на бојној муци / Бољи сам био-бољи од вас!”: „Ћутите, ћут`те”: *Ђура Јакшић – Песме*, 58.

³⁰¹ *Ђура Јакшић – Приповетке: „Сужањ”*, 12–22; „Милан. Слика из године 1848”, 177–184; „На мртвој стражи”, 253–278; „Попа Тихомир”, 185–207; *Ђура Јакшић – Приповетке и друга проза*, „Сирота Банаћанка”, 159–193.

Идеолошке детерминанте друге половине XIX века

(Светозар Милетић, Уједињена омладина српска, Светозар Марковић)

Када је стигао на школовање у европске уметничке центре Беч и Минхен, Јакшић је, као и већина српске омладине, која се школовала на простору Средње Европе, већ имао изграђену националну самосвест и слику о сопственом историјском, националном и културном идентитету. Може се претпоставити да, ако су и била пољуљана његова национална осећања након 1848/49. године, она су могла бити поново утврђена током првог боравка у Бечу 1851/52. године. Сасвим је извесно да је тада, заједно с Јованом Јовановићем и Новаком Радонићем, имао прилике да проводи време у кругу Вука Ст. Карацића, Бранка Радичевића, Ђуре Даничића – главних носилаца борбе за српски језик и књижевност и националне идеје³⁰² – што га је вероватно и подстакло да у Бечу почне да пише песме, инспирисан између осталих и поезијом Бранка Радичевића.

Доба Баховог апсолутизма, строга полицијска контрола, централизам и надзор у Аустријском царству након пораза 1848/49. године, нису омогућавали испољавање националних програма, нити се ојачана српска национална свест могла јавно манифестовати. Након пораза Аустрије на ратиштима код Мађенте и Солферина 1860. године, дошло је до слабљења реакционарних режима и с једне и с друге стране Саве и Дунава, што је изазвало нагло буђење идеја о слободи и националној независности и њихово манифестовање у јавности.³⁰³ Наступило је доба највећег националног заноса, доба које је тежило националном ослобођењу и уједињењу српског народа.

Почетком шездесетих година XIX века Нови Сад је преузео водећу улогу у културном и књижевном животу српског народа, постао је ново духовно средиште.

³⁰² У првој половини XIX века постављена су два приоритетна задатка: стварање модерне грађанске књижевности и културе и стварање националне свести, припремање националног ослобођења и уједињења српског народа. Идеолози српског национализма били су окупљени око Вука Ст. Карацића.

³⁰³ Једна од најважнијих последица Револуције из 1848. године била је та што је повезала српско грађанство северно и јужно од Саве и Дунава и на тај начин отворила заједничке путеве српском грађанском препороду и покушајима обнове српске државности.

Управо тих година Ђура Јакшић је у два наврата боравио у Новом Саду, средином 1856. и 1862. године, покушавајући да у њему нађе своје место.³⁰⁴ У Новом Саду су тада живели многи његови пријатељи из Беча, излазили часописи у којима је сарађивао; у Новом Саду је, надао се, уз помоћ пријатеља, могао добро да живи од свог сликарства.

Ново политичко раздобље у животу српског народа у Аустријском царству објавио је 1860. године Светозар Милетић, окупивши око себе младу интелигенцију, слободоумну, независну и национално одлучну.³⁰⁵ У Новом Саду су тада на окупу били: Светозар Милетић, Јаков Игњатовић, Јован Андрејевић Јолес, Јован Ђорђевић, Јован Јовановић Змај, Новак Радонић, Лаза Костић, Ђорђе Поповић Даничар – придружио им се и Ђура Јакшић. Ова група српских национално свесних интелектуалаца, заједно с онима из других крајева Српства, радила је на уобличавању физиономије нације, развијању осећања њеног духовног јединства, што је довело до стварања широког националног покрета: његове књижевности, првог српског народног позоришта³⁰⁶, пресељења Матице српске из Пеште у Нови Сад³⁰⁷ и покретања нових листова и часописа који су имали велику улогу у развоју националне идеологије. Један од најзначајнијих часописа била је *Даница*, у којој су сарађивали сви најбољи српски песници и писци тога доба, они који су српском

³⁰⁴ У једном од писама послатих из Беча Ђорђу Поповићу пише да једва чека да се врати у Нови Сад: „...А у Темишвару, Земуну, Панчеву, Бечкерек или другде не бих могао живети. Него сам баш науман с`вама – са соколима Српским, у Н. Саду живети и то штабилно”: *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Беч, 12. јуна 1862, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 160–162.

³⁰⁵ Револтиран укидањем Српске Војводине Светозар Милетић је написао „туциндански чланак”, објављен у *Србском дневнику* 1860, у којем је позвао на ослобођење од мађарске власти. Наредне, 1861. године изабран је за градоначелника Новог Сада: Ј. Скерлић, *Омладина и њена књижевност*, 81–94; В. Ђ. Крестић, *Срби у Угарској 1790–1918*, Нови Сад 2013, 283–301.

³⁰⁶ Упоредо с појавом бројних дилетантских позоришних група, међу младим српским интелектуалцима, окупљеним око Матице српске у Пешти и око новосадског *Србског дневника*, јавила се идеја о оснивању сталног позоришта у Новом Саду. Позориште је имало националну мисију и било је у служби јачања националног осећања и припрема за ослобођење читавог српског народа. Неговањем изражавања на народном језику, позориште је спречавало „однарођавање”, а приказивањем догађаја из националне историје јачало се национално осећање и подстицао ослободилачки покрет. Упоредо с оснивањем позоришта у Новом Саду појавили су се и главни представници омладинске (романтичарске) драме, Ђура Јакшић и Лаза Костић: В. Милинчевић, *Уједињена омладина и српска драма шездесетих година*, у: *Уједињена омладина српска*, Зборник радова, 195–212; Д. М. Јеремић, *нав. дело*, 367–380.

³⁰⁷ Ж. Милисавец, *Историја Матице српске 1826–1864*, I део, Нови Сад 1986, 866–909; Ж. Милисавец, *Историја Матице српске 1864–1880*, II део, 11–42; *Тако, а не иначе. Споменица о 150-годишњици пресељења Матице српске из Пеште у Нови Сад*.

романтизму дали основно обележје: Ђура Јакшић, Јаков Игњатовић, Јован Јовановић и Лаза Костић.³⁰⁸

Немир у Европи који се развио током процеса немачког и италијанског националног уједињења (1859–1871) и нова поставка европских односа настала као последица тих процеса, били су примери за отварање питања српског националног ослобођења и уједињења коју је иницирала и званична политика Кнежевине Србије у време владавине кнеза Михаила Обреновића. На Преображенској скупштини августа 1861. године кнез је донео Закон о народној војсци који је наговештавао припрему Кнежевине Србије за будући рат с Турском.³⁰⁹ Набавка наоружања и војне опреме, стварање народне војске, савези с балканским државама и балканским револуционарима, рат Црне Горе и Турске 1862. године створили су у српском грађанству, како у Србији, тако и у Аустријској царевини, уверење о скором рату против Турака и борби за српско национално ослобођење.

Опште одушевљење за борбу против турске власти, носило је свом силином Ђуру Јакшића. Залагао се за концепт српске националне идеје, односно за ослобођење и уједињење српског народа у једну државну целину и то револуционарним путем, што је изнео и у својој поезији. Покрети устаника у Херцеговини почетком 1861. године подстакли су га да напише песму „Раја” која је апел српске јавности да званична српска политика помогне устанак у Херцеговини, али и отворени позив да се крене у рат против Турске.³¹⁰ Под утиском устанка и црногорско-турског рата 1862. године у неколико песама „Љубав”³¹¹, „Осећам”³¹², „Што нисам”³¹³, изразио је своје незадовољство због пасивног држања српске владе која равнодушно посматра гушење устанака у крајевима под турском влашћу, и што

³⁰⁸ *Даница* је почела излазити у Новом Саду 1860. године и била је гласило српске омладине. Њен покретач и дугогодишњи уредник био је Ђорђе Поповић по њој назван Даничар. *Даница* припада велика улога за пуни развој романтичарске поезије, родољубиве и лирске, и национално-романтичне приповетке. Ђура Јакшић је сарађивао у *Даници* од 1860. до 1863. године, објављивао песме (лирске, родољубиве, епске) и приповетке. О *Даници*: Ж. Бошков, *Улога Данице у стварању српског романтизма*, у: *Уједињена омладина српска*, Зборник радова, 519–530, посебно 526–527.

³⁰⁹ В. Ђ. Крстић, *нав. дело*, 265–277.

³¹⁰ *Јавор*, год. I, бр. 8, Нови Сад, 15. март 1862, 57; *Ђура Јакшић – Песме*, 72–73.

³¹¹ *Јавор*, год. I, бр. 10, Нови Сад, 5. април 1862, 73; *Даница*, год. III, бр. 14, Нови Сад, 20. мај 1862, 221; *Ђура Јакшић – Песме*, 77–87, посебно 77, 79.

³¹² *Даница*, год. III, бр. 13, Нови Сад, 10. мај 1862, 205; *Ђура Јакшић – Песме*, 88.

³¹³ *Јавор*, год. I, бр. 19, Нови Сад, 5. јул 1862, 147; *Ђура Јакшић – Песме*, 89;.

се не полази у борбу, у „свети рат” против Турака, што се не ослобађају Срби који живе „под турским јармом”. Најснажнија од песама насталих те године је „Падајте браћо” у којој је отворено истакао непостојање националне солидарности:

„Ми несмо браћа, ми Срби несмо!

Или ви несте Немањин сој?

Та да смо Срби, та да смо људи –

Та да смо браћа – ох, боже мој!

Та зар би тако с Авале плаве

Гледали ледно у огњен час?

Та зар би тако – ох, браћо драга!

Та зар би тако презрели вас?...”³¹⁴

Таква друштвенополитичка клима погодовала је стварању Уједињене омладине српске која је током неколико година била врло значајна за развитак политичке и културне мисли, и књижевности у оквиру тог покрета.³¹⁵ Основана као независна патриотско-просветитељска организација, Омладина је убрзо потпала под веома јак утицај либералског национал-политичког покрета на челу са Светозаром Милетићем.³¹⁶ Залагала се за неговање и ширење националне свести, културе и просвете и либералних идеја, и за ослобођење „васколиког Српства”.³¹⁷ Идеје

³¹⁴ Даница, год. III, бр. 22, Нови Сад, 10. август 1862, 205; *Ђура Јакшић – Песме*, 75–76.

³¹⁵ Прву омладинску скупштину у Новом Саду, на којој је створена Уједињена омладина српска, сазвало је 15. августа 1866. године ђачко друштво бечка „Зора”. Почетком 60-их година XIX века око политичког листа *Србски дневник*, који је уређивао Јован Ђорђевић, уз најужу сарадњу Светозара Милетића, почели су се окупљати млади, демократски и либерално оријентисани грађански политичари, који ће, заједно с ђачким друштвима, ући у састав Омладине и бити њени оснивачи. Уједињена омладина српска је деловала до 1871. године када ју је мађарска влада забранила. О Уједињеној омладини српској: Ј. Скерлић, *Омладина и њена књижевност*, 108–124; Н. Петровић, *Историјско место, улога и значај Уједињене омладине српске*, у: *Уједињена омладина српска*, Зборник радова, 11, 15; С. Јовановић, *Друга влада Милоша и Михаила*, Београд 2005, 393–403; Ж. Милисавец, *Историја Матице српске 1864–1880*, 22–34; В. Ћ. Крестић, *Уједињена омладина српска*, у: *Тако, а не иначе*, 7–17.

³¹⁶ *Споменица Светозара Милетића: Његово место у политичкој историји*, у: *Летопис Матице српске*, год. С, књ. 308, св. 1–2, Нови Сад 1926, 63–65; Ж. Милисавец, *нав. дело*, 18–22.

³¹⁷ Деловање Уједињене омладине српске било је засновано на три кључне ствари за које су се борили: потреби стварања снажне српске државе, настојању да се учврсти и развије свест о националном јединству српског народа и решености да се тим циљевима подреди целокупна делатност Омладине и у ту сврху користе најразноврснија културна, просветна, књижевна и друга средства.

Омладине биле су врло блиске Ђури Јакшићу још од Сегедина, у друштву омладинаца био је и у Бечу 1861/62. године у време припрема за оснивање српског ђачког друштва бечке „Зоре”.³¹⁸ По оснивању Уједињене омладине српске био је у првим редовима њене крајње левице, уверен да је унутрашња и грађанска слобода Србије први и неопходан корак ка ослобођењу Српства. Јован Скерлић га пореди с Хајнеом када каже да је за Уједињену омладину српску Јакшић био оно што је око 1840. године Хајне био за Младу Немачку, „песник који свој велики таленат ставља у службу идеја слободе, правде и истине”.³¹⁹

Почетком седамдесетих година XIX века на политичкој сцени појавила се нова струја чији је предводник и идеолог био Светозар Марковић, први социјалистички теоретичар, пропагатор и борац за права радничке класе и угњетеног сељаштва. Марковић је настојао да се са социјалистичких позиција обрачуна с грађанским либерализмом и да за те народне циљеве придобије Уједињену омладину.³²⁰ Под утицајем руских социјалистички оријентисаних мислилаца и књижевника реалиста Светозар Марковић је пропагирао идеју да књижевност и уметност треба да буду друштвено корисне.³²¹ У њему је Ђура Јакшић видео човека који зна и има способности и храбрости да поведе борбу против „тираније и назадњаштва”. Од првих дана Марковићеве делатности у Јагодини, у којој је тада и сам боравио, Јакшић се придружио социјалистичком покрету Светозара Марковића којем је остао привржен до краја живота.³²²

³¹⁸ Целе школске 1861/62. године било је честих састанака, на којима се говорило о стварању дружине, о дневнополитичким питањима и књижевним и просветним приликама српскога народа. Дозволу за рад добила је 1863. године и постала стожер читавог омладинског покрета.

³¹⁹ Ј. Скерлић, *Ђура Јакшић као приповедач*, у: *Писци и књиге II*, Београд 1964, 154–179, посебно 167.

³²⁰ На Петој омладинској скупштини, која је одржана у Новом Саду 1870. године, Светозар Марковић је истицао револуционарну улогу коју Србија треба да има на Истоку, да треба да буде што слободнија и напреднија. О Марковићу и његовим почецима уз Уједињену омладину српску: А. Раденић, *Светозар Марковић и Уједињена омладина српска*, у: *Уједињена омладина српска*, Зборник радова, 105–132; Ј. Скерлић, *Омладина и њена књижевност*, 118–119, 242–259; *Уједињеној омладини српској*, Млада Србадија, год. II, бр. 20, Београд, 20. август 1871, 289–291.

³²¹ На темељу тих идеја заснован је нови правац у српској књижевности – реализам. Позитивистичке и рационалистичке „нове идеје” улазе у српску књижевност 1868. године, а уводе их Љубен Каравелов и Светозар Марковић: *Естетички погледи Светозара Марковића*, у: Д. Јерemiћ, *нав. дело*, 449–476.

³²² Није познато да ли су се Ђура Јакшић и Светозар Марковић лично упознали у време Марковићевог боравка у Јагодини 1870. године.

Нове идеје „нове науке” потврдиле су Јакшићево урођено социјално осећање које је од седамдесетих година постајало све јаче, његова социјална критика све оштрија, напустио је свој романтичарски патриотски занос, и од 1870. године почео да пише сатиру на савремену политичку и друштвену стварност.³²³ У приповеткама је отворено критиковао социјалну неправду и неједнакост у српском друштву, тежак положај обичног човека, нарочито оних који живе на селу, какво је претежно и било српско становништво, а што је он лично могао да види и искуси током службовања по Кнежевини Србији.³²⁴

Устанци и ратови за национално ослобођење 1875–1878. године

На политичку сцену је тих година ступило и горуће питање, не само Балкана већ читаве југоисточне Европе, тзв. „Источно питање”, изазвано кризом и процесом распада Османског царства.³²⁵ Око начина решавања овог питања дошло је до веома оштрих сукоба између кнеза Михаила Обреновића и Уједињене омладине српске, а после његовог убиства 1868. године још више се заострио сукоб између Омладине и Владе која је пригушила све претходне државне и револуционарне активности

³²³ Године 1870. Ђура Јакшић је почео да сарађује у листу *Србија*, Љубомира Каљевића, који је окупљао напредне, борбене људе и био гласило слободоумних стремљења против туђинског угњетавања. Објавио је пет политичких сатира с потписом „Теорин” и „Учитељ цртања у некој вароши”. Поред *Србије* политичке сатире објављивао и у листу *Враголан* за 1871. и 1872. годину под именом „Темељко” и у *Младој Србадији*: Ј. Скерлић, *Ђура Јакшић у 1870 и 1871*, Српски књижевни гласник, књ. XIV, бр. 105, 1. јун 1905, Београд, 832–841; Исти, *Ђура Јакшић као сарадник Враголана*, у: Ј. Скерлић, *Писци и књиге II*, 180–188, 189–193; М. Радојевић, *Ђура Јакшић у Јагодини (1869–1872)*, Светозарево 1969, 49–66.

³²⁴ Од 1874. године приповетка је постала главни Јакшићев књижевни род. Писао је социјалне приповетке с темама из живота српског народа које се дешавају или у време револуционарних догађаја 1848/49. године или у годинама после њих.: Ј. Скерлић, *Ђура Јакшић као приповедач*, 171.

³²⁵ Поредак доминације Османског царства на Балканском полуострву доведен је у питање стварањем српске и грчке државе у првој половини XIX века, а питање остварења процеса српског ослобођења и уједињења у периоду 1860–1878. године постало је питање које је путем ратног сукоба отворило и питање опстанка Османског царства у Европи.

предузете у циљу борбе за национално ослобођење.³²⁶ Омладина је тражила активну, одлучну политику на Балкану, а Влада, односно Намесништво које је спроводило конзервативну унутрашњу политику, није било у стању да води прогресивну, револуционарну спољну политику какву су тражили Светозар Милетић и Светозар Марковић и напредне снаге окупљене око њих.³²⁷ Борба између Омладине и Намесништва нарочито се заоштрила 1871/72. године због тога што је лево крило Уједињене омладине српске, којој је припадао и Јакшић, настојало да се што пре почне са заједничким устанком балканских народа против османлијске власти.³²⁸

Борбени дух у Кнежевини Србији и Аустроугарској додатно је подстакао француско-пруски рат 1870/71. године. У септембру 1871. године на Цетињу је основано тајно удружење „Дружина за ослобођење и уједињење српско” које је за циљ имало покретање устанка широких размера како би се званична Србија покренула на борбу за национално ослобођење.³²⁹ Ђура Јакшић је и овај пут реаговао поезијом, па тако у „Бојној песми” (1871) отворено позива на борбу:

„Шта ће нам овај мир,
Овај блатомир?
Зар није боље борба – и крв, и нож,
И крвав онај пир?
На оружје!
Србин је јунак, јунак је гром,
Смрскаће теме душману свом.
На оружје! На оружје!
Зар није боља смрт?

³²⁶ В. Чубриловић, *Историја политичке мисли у Србији XIX века*, Београд 1958, 245–249; С. Јовановић, *Убиство Кнеза Михаила и догађаји о којима се није смело говорити*. Прикупио Ил. Н. Ђукановић, држ. саветник у пензији, Југословенски историски часопис, 3–4, Београд 1935, 570–573.

³²⁷ Исто, 321–333.

³²⁸ Уједињена омладина српска, Светозар Милетић и његова Српска народна слободоумна странка, Јеврем Марковић и група активних српских официра, социјалисти на челу са Светозаром Марковићем, званична Србија и Црна Гора били су главни протагонисти припреме заједничког устанка балканских народа против османлијске власти.: В. Чубриловић, *нав. дело*, 333–338 и В. Војводић, *Уједињена омладина српска и припремање устанка на Балкану 1871–1872. године*, у: *Уједињена омладина српска*, Зборник радова, 305–315.

³²⁹ В. Чубриловић, *нав. дело*, 333–338.

Није ли лепши гроб,
Но хладни ланац, мемла, тамница,
Срамотни роб?
На оружје!...³³⁰

Годину дана касније, разочаран ставом српске Владе и Намесништва, које је сматрало да није право време за рат са Турском, написао је још једну „Бојну песму” (1872).³³¹ Једна од особености Јакшићеве поезије у време припрема и током устанака и оружаних сукоба за национално ослобођење јесте и антиевропски став.³³² Званична европска политика тежила је очувању Османског царства у Европи плашећи се јачања руског утицаја на Балкану и таквим ставом је утицала на спречавање и одлагање устанака балканских народа, чиме је чинила препреку остварењу српских националних циљева. Антиевропски став Ђура Јакшић је најексплицитније изразио у песмама:

„Јевропи” (1867):

„Теби да певам – теби тиранко!
А дух ми мори отров и гњев;
Увреда твојих жаоци јетки
Потпаљују ми племенит спев”³³³,

„Јевропски мир” (1871):

„Кад уз јеку беса, гњева,
Кад уз звекет од мачева,
Крвав јурне вир –
Онда ћете ваљда знати,

³³⁰ Ђура Јакшић – *Песме*, 97–99. Песма је објављена у: *Млада Србадија*, год. II, бр. 13, Београд, 10. јун 1871, 197–198.

³³¹ Ђура Јакшић – *Песме*, 333–334.

³³² Ђура Јакшић и његови савременици под Европом су подразумевали западноевропску цивилизацију. Антиевропски став утемељен у седмој и осмој деценији XIX века био је резултат историјских околности и положаја српског народа у контексту ширих политичких, друштвених и дипломатских односа европских сила који су обликовали историјска кретања и појаве на ширем простору Балкана и Подунавља.

³³³ Ђура Јакшић – *Песме*, 74–75. Песма је објављена у: *Вила*, год. III, бр. 5, Београд, 29. јануар 1867, 72.

Мудре главе, дипломати

Шта ј' *Јевропски мир*³³⁴,

„Ерцеговачка бојна песма” (1875)³³⁵, „Спомен Ђ. Хорватовићу и његовим јунацима на Тресибаби” (1876)³³⁶ и „Стражар” (1878).³³⁷

Устанак који је избио у јулу 1875. године у Херцеговини, а месец дана касније у Босанској крајини, српска јавност с обе стране Саве и Дунава, па и сам Ђура Јакшић, дочекали су као историјску прилику да Србија коначно уђе у рат против Турске и поведе борбу за национално ослобођење која би се тим ратом и окончала.³³⁸ У ишчекивању рата с Турском, као подстицај да се званична Србија што пре одлучи за ратна дејства, Јакшић је написао неколико песама које су јасно изражавале став дела српске јавности, посебно омладине, о потреби да се помогне Србима у Херцеговини и да се покрене рат за национално ослобођење и уједињење: „На Врачару” (1875)³³⁹, „Још једна убојна” (1876)³⁴⁰, „Ерцеговачка бојна песма” (1875) у којој позива:

„... У бој! у бој!

У свети хајде рат!

Ил' Србин јоште не види

Тирана свога бес?

И љуте борбе трес?

³³⁴ Ђура Јакшић – *Песме*, 332. Песма је објављена у: *Враголан*, год. I, бр. 13, Београд, 26. септембар 1871.

³³⁵ „...Векова тужних робље гажено, / Хатова турских тврдом копитом / На рођеном је прагу падало, / Призивајући криком жалосним, / Јевропе тврде помоћ варљиву, / Ал' залуд, залуд ... Стара тврдица / Лажљиве им је маште давала / Поклањајућ их смехом пакосним / Угњетатељу преугњетене!...”: *Ђура Јакшић – Песме*, 108–110. Први пут објављена у: *Отаџбина*, год. I, књ. 3, св. 9, 10, 11 и 12, Београд 1875, 144–145.

³³⁶ „Њине су чете! ... Зар не чујете / На прагу вашем рику шакала? / Отровно семе јевропских зала...”, *Ђура Јакшић – Песме*, 177–180. Песма је објављена у: *Исток*, год. VI, бр. 129, Београд, 2. децембар 1876.

³³⁷ Одлуку европских сила на Берлинском конгресу 1878. године да Аустроугарска окупира Босну и Херцеговину, Ђура Јакшић је доживео као национални пораз, пораз српске националне идеје што је изразио у стиховима: „А Јевропа? ... / Трулеж стари! ... Створ наказан / Бојажљивог невештака, / Што је длетом дрктајући / На самоме пупку запô, / Те, преломив од оруђа / Зарђалу половину, / У телу је недочетом / Кукавичком пргавошћу / Живу рану оставио...”: *Ђура Јакшић – Песме*, 135–138.

³³⁸ В. Чубриловић, *нав. дело*, 338–343.

³³⁹ *Ђура Јакшић – Песме*, 115–118.

³⁴⁰ *Исто*, 119–120.

Костију братских лом? И крв, и плам, и гром?...

...Ил` зар нам није приспео

Жељно чекани час?...

...Призивајући брата рођеног

Да му у дану тешке ломњаве

Рођени буде брат,

По крви свој.

У бој! у бој!”³⁴¹

Почетак Првог српско-турског рата 1876. године Ђура Јакшић је дочекао болестан и исцрпљен, али још увек борбеног духа.³⁴² Затражио је да га пошаљу на Дринско ратиште, како би могао непосредно да доживи рат, да види како се остварује „сан његовог живота” и да би о свему томе писао.³⁴³ Међутим, доживео је разочарање, не само што до очекиваних победа српске војске није дошло, већ и због онога што је на ратишту видео: издају, обмањивање војске, народа, „тих јадних, малих војника у туђим цокулама и подераним опанцима”. Под притиском Русије Турска је 1. новембра 1876. године прихватила примирје чиме је окончан Први српско-турски рат из којег је Србија изашла с великим последицама и губицима. Крајем наредне године почео је Други српско-турски рат (1877/78) који је довео до коначног ослобођења Србије.

Јунаштву српских и руских војника Ђура Јакшић је посветио песме: „Спомен Ђ. Хорватовићу и његовим јунацима на Тресибаби” (1876)³⁴⁴ и „Поздрав” (1876)³⁴⁵,

³⁴¹ Ђура Јакшић – Песме, 108–110.

³⁴² Србија је објавила рат Турској 30. јуна 1876. године, али је у рат ушла материјално и војно неприпремљена а до очекиваног устанка хришћана у Старој Србији и Македонији није дошло: В. Чубриловић, *нав. дело*, 343–351.

³⁴³ Ђура Јакшић је 6. августа 1876. године добио „објаву” да може ићи у српски војни логор на Дрини у својству ратног извештача да види „бојиште српске слободе”.

³⁴⁴ Ђура Јакшић – Песме, 177–180. Песма је објављена у: *Исток*, год. VI, бр. 129, Београд, 2. децембра 1876.

³⁴⁵ *Исто*, 131–132. Песма је објављена у: *Исток*, год. VI, бр. 119, Београд, 5. новембра 1876.

док је своје незадовољство изразио у песмама и у приповеткама у којима је реално представио оно што је видео на ратишту.³⁴⁶ Указао је на разлике између чисте храбрости војника и „надмених” официра у штабу. У приповеци „Рањеник” (1877) која је објављена у календару *Орао* за 1878. годину³⁴⁷ негативно је описао генерала Ранка Алимпића, главнокомандујућег српске војске на Дринском фронту, који је лоше водио ратне операције према Босни, критикујући на тај начин команду ондашње војске и, у неку руку, режим Кнежевине Србије па је био оптужен и осуђен због ометања „свете народне цели ослобођења и уједињења српског!”³⁴⁸

Овде је можда право место подсетити се запажања Исидоре Секулић да се често мешају термини држава и отаџбина, али да их Јакшић никада није мешао: „Држава је једно, отаџбина је друго. Држава је организација, отаџбина је биће. Држава је закон, ред, власт, дужност, а отаџбина је идеал”.³⁴⁹ Ђура Јакшић је државу нападао и протествовао као национални и социјални критичар, док је за отаџбину имао само најчистију, најискренију љубав.

У новембру 1878. године Ђура Јакшић је преминуо.³⁵⁰ Као да се судбина поиграла с њим те 1878. године. Он, који се читавог живота борио и јавно деловао у циљу националног ослобођења и уједињења српског народа, био је непосредно пред смрт оптужен управо за ометање овог „светог” народног циља. С друге стране, година његове смрти јесте година стицања коначне независности Србије и Црне Горе и година уласка целокупног простора Балкана у ново историјско раздобље. Те године

³⁴⁶ Ђура Јакшић – Приповетке: „Ускок” (1875), 208–230 и „На мртвој стражи” (1876), 253–278; Ђура Јакшић – Приповетке и друга проза: „Рускиња” (1877), 1–39, „Рањеник” (1877), 40–55 и „Капетанов гроб” (1878), 115–135; С. Војиновић, *Проза српских писаца о ослободилачким ратовима 1876–1878. године*, у: *Други српско-турски рат 1877–1878 и ослобођење југоисточне Србије: поводом 120-годишњице*, Зборник радова са научног скупа, одржаног 17. и 18. новембра 1997. године, ур. акад. В. Стојанчевић, Београд 2001, 109–118, посебно 112–113.

³⁴⁷ Ђ. Јакшић, *Рањеник. Скица из српског рата*, Орао, велики илустровани календар за 1878. год., Београд 1877, 65–84.

³⁴⁸ Званична оптужба је гласила да је „тенденциозно и намерно, неверно представљао публици бој на Бељини и бој на Међашима, са чиме је нарочито ишао на то: да војсци српској дринскога кора и њеном команданту убије онај кредит код народа који су они својом патриотском радњом у ствари заслужили, те да се на тај начин код народа произведе неповерење како спрам саме те војске и њеног команданта, тако и према светој народној цели ослобођења и уједињења српског.”: Ј. Скерлић, *Ђура Јакшић као приповедач*, 154–179, посебно 163–164; Р. Константиновић, *нав. дело*, 81–82.

³⁴⁹ I. Sekulić, *нав. дело*, 50–51.

³⁵⁰ Ђура Јакшић је преминуо у раним јутарњим сатима 16. новембра 1878. године у свом дому, у присуству дугогодишњег пријатеља Јована Јовановића Змаја, који га је лечио.

одлуке Берлинског конгреса исцртале су не само нову мапу Балкана³⁵¹, него и нову мапу друштвених, економских, културних и етничких односа.

Друштвени оквир друге половине XIX века

У студији о Ђури Јакшићу Светислав Вуловић је истакао да су две главне ствари „међу стварима које споља утичу на срећу сваког човека”, материјално стање и друштвени положај, а да Јакшић није имао среће ни са једном од њих.³⁵² Сталне селидбе, незадовољство и бунт, преиспитивања, дугови, алкохол, сукоби с локалним властима и представницима режима, тужбе, саставни су део Јакшићевог животног пута. Разлоге томе можемо потражити у унутрашњој несређености и неприлагођености друштвеном и историјском простору Кнежевине Србије у периоду од шесте до краја осме деценије XIX века, када је у њој живео и стварао Ђура Јакшић.

Живот и кретања између Београда и села и варошица у унутрашњости Кнежевине Србије, у сталном сиромаштву и конфликту с тим срединама, указују на један дубљи социјално-културолошки проблем који није произилазио само из личности и карактера Ђуре Јакшића.³⁵³ Током XIX века многи Срби из Аустријског царства прелазили су у Кнежевину Србију и својим знањем и образовањем изграђивали управни апарат младе српске државе, њену просвету, здравство, судство, науку, уметност и културу.³⁵⁴ Они су били носиоци и примери процеса

³⁵¹ Одлукама Берлинског конгреса 1878. године Србија и Црна Гора стекле су независност и знатно територијално проширење (Ниш, Врање, Лесковац, Прокупље, Пирот), док је Аустроугарска добила право да окупира Босну и Херцеговину.

³⁵² С. Вуловић, *нав. дело*, 241.

³⁵³ М. Мицић, *Ђура Јакшић – једна епоха. Историјско и митско у родољубивој поезији Ђуре Јакшића*, Пожаревац – Српска Црња 2017, 20–22.

³⁵⁴ Током прве половине XIX века прилив образованих људи и уметника из Аустријског царства у Кнежевину Србију био је све већи, а нарочито се осетио непосредно пред и после Револуције 1848. године.: З. Симић-Миловановић, *Српска уметност новијег доба – Сликарство*, 26–31; П. Васић,

модернизације и европеизације у Кнежевини Србији, што је Србију уводило у ред модерних европских држава. Истовремено, „прекосавски Срби” били су у непрекидној борби за личну каријеру, друштвени положај и напредак, нежељени и често неприлагођени у новој средини. Локално становништво Кнежевине је Србе пристигле с „оне стране Саве и Дунава” називало „Швабама”, страним телом у свом друштвеном и културном поретку који се одупирао променама својих вредности и начина живота. Тај отпор је био још израженији и видљивији у сеоским и паланачким срединама, управо у оним у којима је Ђура Јакшић као учитељ радио и живео.³⁵⁵ Пуних четрнаест година Ђура Јакшић је покушавао да буде примљен у српско држављанство и постане „прирођени сажитељ српски”, што се остварило тек 27. марта 1870. године полагањем заклетве у Јагодина.³⁵⁶

Неспоразуми и стални сукоби са средином трајали су готово читав Јакшићев живот, као и сукоб у њему самом. Разлози су бројни, треба их најпре тражити у карактеру и темпераменту уметника, друштвеним и историјским околностима. Већина аутора Јакшићев карактер и природу описује као пуну крајности и противречности: пркосна, снажна, борбена личност, топао и племенит, тих и стидљив, бунтовник против неправде и угрожавања људског достојанства. Свестан свог карактера у једном писму Ђорђу Поповићу искрено пише: „Ја сам увидео, да не могу *никад* до оног уважења доћи, које бих може бити желијо или заслужијо, не знам због чега, али све држим, да је са моје нарави, која је доста нехармонично у мене смештена: ја не могу бити солидан, но или развратан или пак понизан мекушац да ми

Војвођански сликари у Србији (1817–1850), Научни зборник Матице српске, Серија друштвених наука, год. I, св. 1, Нови Сад 1950, 93–109; Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије 1791–1848*, Београд 1986, 268–271.

³⁵⁵ „Што се нас војвођана т. ј. шваба тиче, морам ти казати да нас мрзе – не због тога што смо лоши или бољи од њих; јединствено из тог узрока што с њима хлебац делимо”: *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Крагујевац, 30. новембра/12. децембра 1863, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 192–197, посебно 195.

³⁵⁶ Из сачуване преписке сазнајемо да је још 1859. године желео да затражи српско поданство. Прву молбу поднео је из Сабанте 1866. године, али је из формалних разлога одбијен. Другу молбу поднео је две године касније, 1868. из Пожаревца, и тада је одбијен. Трећу молбу поднету из Београда 1869. године одбило је Министарство унутрашњих дела с образложењем да „нема уредног занимања”. Тек након четврте молбе, коју је упутио из Јагодина 1870. године, Ђура Јакшић је 27. марта 1870. године постао држављанин Кнежевине Србије: *Ђура Јакшић полаже заклетву*, Јагодина, 27. марта/8. априла 1870, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 391.

је и самом гадно од мене – видео сам, да су ме и пријатељи и други људи више уважавали и љубили, кад сам од њих удаљено живео”.³⁵⁷ С друге стране, друштвене прилике – сукоби и борба с локалним и бирократским предрасудама, потребе, навике и укуси средина у којима није био пожељан, и којима се није умео и могао прилагодити, у многоме су отежавале његов живот и уметничко стварање. У писму Стојану Новаковићу 1868. године је написао: „И као молер сам исте среће бијо: сви ме хвалише али ме нехтедоше као Стеву, Дерока и Распоповића подпомагати...”³⁵⁸

Покушавао је да нађе место за себе у Великој Кикинди, у Новом Саду, Београду, да добије наруџбину за осликавање иконостаса, да ради историјске композиције и портрете, али су уместо тога уследиле године учитељске службе по селима и варошицама Кнежевине. Већ током прве службе у Подгорцу сукобио се с окрутном стварношћу бирократске Србије, а ти конфликти су се наставили у готово сваком наредном месту његовог службовања, да би се заострили нарочито од почетка седамдесетих година. То је било време јаке реакције у Кнежевини Србији, када се гушила свака слободнија мисао и све што је личило на отпор, па је била довољна и Јакшићева сарадња с опозиционим новинама (*Србија, Враголан*) да се посумња у његово политичко опредељење. Све отвореније и све оштрије Ђура Јакшић је критиковао савремено друштвено стање – посебно живот и положај људи на селу, самовољу окружних начелника и средских кметова, суноврат моралних вредности што је довело до појаве насиља, безакоња, пораста криминала – и осуђивао режим надајући се да ће слобода једног дана ипак доћи, због чега је улазио у сукобе с политичким противницима, посебно с представницима локалних власти.³⁵⁹

³⁵⁷ „Али ја сам водем некако, међу непознатима, међу људима који нити знају шта је на мени добра, ни шта је зла – дођем у друштво, нико ме и не примети, отидем ли, такођер; а то је таман за мене! Јер кад ме ко хвали и уздиже, морам признати да се занесем, ако ме пак вређа и задиркује, такођер се у љутини заносим; а друго међу људима које ја немогу уважавати не гризе ме много савест и кад што слудујем...”: *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Крагујевац, 30. новембра/12. децембра 1863, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 192–197.

³⁵⁸ Мисли на Стеву Тодоровића, Јована Дерока, Николу Марковића-Распоповића: *Ђура Јакшић – Стојану Новаковићу*, Рача, 2/14. октобра 1868, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 244–250, посебно 248.

³⁵⁹ Како Јован Скерлић наводи, Ђура Јакшић је видео две Србије: једну народну, честиту, младу и напредну, Србију слободоумне омладине и сељака, коју је волео и за коју се борио, и ону другу, званичну Србију, сурово бирократску, Србију династичких борби, закона и преких судова, отимања, коју је нападао и критиковао због чега је имао честих проблема с властима, које су га оптуживале и гониле: Ј. Скерлић, *Ђура Јакшић као приповедач*, 165.

Несхваћен и неприлагођен, бунтовник, револуционар, борац за националну идеју и социјалну правду, оптуживан и осуђиван, у сталном конфликту са средином, представницима власти и са самим собом, Ђури Јакшићу је тек након смрти исказано јавно признање и потврда његових вредности и као човека и као уметника, што је читав живот прижељкивао.

Сахрана Ђуре Јакшића 17. новембра 1878. године на којој се скупио „силан свет”, „слободарски Београд”, потврдила је његову величину. Од Народног позоришта на којем се вијорила црна застава, с четрнаест свештеника на челу, кретала се непрегледна поворка гимназијалаца, учитеља, професора, штампарских радника, глумаца, богослова, чланова певачких друштава, кафанских музичара, народних првака, официра и истакнутих културних радника.³⁶⁰

У песми „После смрти”, написаној још 1858. године Ђура Јакшић је поручио да му на гроб не доносе „руже убаве” и да „не куну земљу”, него да само кажу: „доста је славе – веран је био народу свом”.³⁶¹ У тим речима сублимирана је суштина његовог живота и уметничког стваралаштва.

³⁶⁰ О сахрани Ђуре Јакшића: *Застава*, год. XIII, бр. 185, Нови Сад, 24. новембар/6. децембар 1878; М. Поповић, *нав. дело*, 329–330; В. Миланков, *Албум Ђуре Јакшића*, 234–236; В. Поповић, *Животни пут Ђуре Јакшића* (1982) у: *Ђура Јакшић, Песник и сликар 1832–1878.*, ур. М. Мицић, Српска Црња 1997, 6–16, посебно 14, 16.

³⁶¹ *Ђура Јакшић – Песме*, 56.

СЛИКАРСТВО ЂУРЕ ЈАКШИЋА

Ђура Јакшић је ступио на уметничку сцену средином XIX века, у време када се мењала друштвенополитичка а самим тим и културна и уметничка клима на територији на којој је живело српско грађанство у оквиру Аустријског царства и у Кнежевини Србији. Преображај уметности, који је у јужним областима Аустријског царства започео још у XVIII веку, са стицањем независности у XIX веку захватио је и Кнежевину Србију која је до средине века постала не само политички већ и културни центар српског народа. Грађански препород, формирање српске интелигенције, идеје о националном ослобођењу и уједињењу, јасно су се одразили на развој ликовних уметности, на развој жанрова и на појаву естетичких размишљања.

Ђура Јакшић и српско сликарство после 1848. године

Под утицајем бечког сликарства и поука које су српски сликари стекли углавном на бечкој уметничкој Академији, владајући правац у српском сликарству средином XIX века, црквеном и портретном, који су били и најдоминантнији, био је бидермајерско-назаренски.³⁶² Њега карактерише минуциозан, цртачки прецизан поступак с колористичким елементима – лазурима прекривена површина слике, који су у основи били подређени цртежу. Водећи представници овог сликарског израза усмеравали су укус и захтеве српске средине, њихово сликарство се највише ценило и било узор уметницима. Иако су животом и радом зашли у другу половину XIX

³⁶² М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма 1848–1878*, посебно 51–91; Исти, *Међу јавом и мед сном. Српско сликарство 1830–1870*, 79–147.

века, већина српских сликара назаренске и бидермајерске оријентације остали су доследни поукама усвојеним у Бечу.

Револуција 1848. године је, као што смо представили у делу о уметничком формирању Ђуре Јакшића, донела промене и на пољу уметности. У аустријском и немачком сликарству (Беч, Минхен) означила је почетак краја бидермајерско-назаренског израза и развој историјског сликарства. До промене у уметности дошло је захваљујући белгијском историјском сликарству преко којег су посредно пренети и утицаји француског сликарства. Уместо истицања форме и цртежа основна изражајна средства постали су колорит, контрасти светло-тамно и тема односно садржај. Белгијско историјско сликарство и његови утицаји у годинама када су се први српски уметници нашли на минхенској уметничкој Академији, били су пресудни за развој српског историјског сликарства у чему је значајну улогу имао Ђура Јакшић.

Школовани у европским центрима, Бечу и Минхену, где су били у прилици да се упознају с главним стилским кретањима и особинама савременог уметничког развоја и израза, српски сликари су често имали проблема приликом преношења нових идеја у своју средину. У српском сликарству средином XIX века није било довољно снаге да се превазиђе зависност од наручилаца и задовољавања њихових услова и захтева. Отуда и није било битног стилског удаљавања од бидермајеровског натурализма који доста дуго није напустио сликарство аустријског уметничког подручја. То је и био један од основних разлога неразумевања сликарства Ђуре Јакшића што је за последицу имало његово неприхватање, негативно оцењивање и оспоравање његове вредности. Друштвено неразвијена српска средина није била у стању да схвати новине – боја, осветљење, историјске теме – које је у српску уметност донело сликарство Ђуре Јакшића.

По завршетку Револуције 1848/49. године, Јакшић је био толико жељан сликарског рада да се у успоменама Јовану Јовановићу сећа: „моја фантазија беше и онако млада и живосна и ја сам већ представљао себи да сам Рафаило, Анђело или најмање Коређијо... Ох, таште сујете!... Али можда бих и био велики живописац?...

Ко зна?...”.³⁶³ На самом почетку доживео је неуспех и јавне критике за сликање икона у цркви у родној Српској Црњи. Међутим, то га није обесхрабрило да у наредним годинама покушава да добије у рад осликавање неког иконостаса, свестан да би му такав посао обезбедио материјалну сигурност за извесно време и отворио могућност за нове наруџбине. Иако осим икона за цркву у Српској Црњи није имао прилике да уради неку већу иконописну целину, Ђура Јакшић је оставио неколико изузетних слика религиозне садржине.

Ни с портретима није имао много више среће. Јакшићеви портрети су се разликовали од углађеног поступка представника бидермајерског сликарства, у првом реду од њихове склоности ка идеализирању и уопштавању. Незадовољни наручиоци често су му враћали портрете јер је за разлику од улепшавања стварности Јакшић тежио бележењу стварности онакве каква она јесте и психологизацији портретисаног. То ће нарочито доћи до изражаја седамдесетих година XIX века када се у Јакшићевом стваралаштву, сликарству и посебно књижевности, осећа тежња ка социјалној ангажованости која се огледа у објективнијем, може се рећи и критичком, посматрању стварности, људи и догађаја.

У раној младости проживљено искуство рата, савремена уметност коју је видео у европским центрима и општа друштвенополитичка клима позивања на прошла времена, на златно доба српске нације као подстрек идејама за национално ослобођење и уједињење, довело је до Јакшићевог интересовања за историјско сликарство, у којем је и постигао највише сликарске домете. На поукама преузетим од двојице „стarih мајстора” Рембранта и Рубенса и са истовременим откривањем савремених узора попут Галеа, Делароша, Ђура Јакшић је стварао дела историјске тематике. При томе, можемо закључити, није понављао њихова композициона решења у целини, већ су она представљала само полазну основу за његово грађење композиције и слике. Велика љубав и склоност ка прошлости и народним песмама, догађаји из средњег века, личности из народне поезије, устанци под Карађорђем и Милошем, али и савремени догађаји, били су главни извори и поводи за сликање.

³⁶³ Успомене другу Јови Јовановићу од Ђуре Јакшића, година 1849, 82.

Као највећу вредност Јакшићевог сликарства многи истраживачи истичу боју и осветљење. Његова слика је колористички структурирана, боју је наносио у слојевима, брзо, спонтано, широко. Тога су били свесни и његови савременици који су у добродошлицы Ђури Јакшићу у Београд, објављеној у *Србским новинама* јула 1858. године, истакли да оно „што овога нашег земљака највише одликује у његовој живописној вештини, и даје му место међу првима свога рода вештацима, јест лакост и слобода у слагању боје, истинито и вешто подражавање природе, које је главно у живописању и управо једино показује даровитост живописца. Ту одличност налазимо на свима његовим сликама, које смо прилику имали видети.”³⁶⁴

Интересовање за светло-тамне контрасте показивао је и пре одласка у Беч и Минхен. Пишући о својим сликама, *Шијонски сужњи* и *Пад Сентомаша* из 1849. године, Ђура Јакшић говори о ноћи, о пламену, о густим облацима који су скривали звезде и месец.³⁶⁵ То интересовање временом је било обогаћено и директним уношењем извора ноћног осветљења у слику, које у XIX веку није више било само поступак, већ је постало важан ликовни проблем, а које можемо пратити кроз читав Јакшићев ликовни опус.³⁶⁶

Ликовно стваралаштво Ђуре Јакшића углавном се разматра кроз три жанровске и тематске целине: иконе и композиције религиозне садржине, портрете и слике с историјском тематиком, а готово да су занемарени други уметнички радови: цртежи и илустрације за новине, часописе и календаре, алегоријске представе, фирме-рекламе за трговине и кафане и пригодне слике на њиховим зидовима. Разлоге томе можемо потражити и у чињеници да је велики број Јакшићевих радова временом пао у заборав, пропао, нестао, међу којима и две велике целине – галерије

³⁶⁴ (*Добродошлица Ђури Јакшићу*), Србске новине, год. XXV, бр. 80, Београд, 15. јул 1858, 312. Објављено и у: Г. Ковијанић, *Архивске и новинске белешке о Ђури Јакшићу*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 30, св. III, Нови Сад 1982, 353–367, посебно 353.

³⁶⁵ *Успомене другу Јови Јовановићу од Ђуре Јакшића, година 1849*, 82.

³⁶⁶ М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма 1848–1878*, 226; Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, 20–22.

историјских портрета у новосадској гостионици „Код Камиле” и у манастиру Враћевшници, као и серија историјских портрета у Подгорцу.³⁶⁷

Нажалост, многа дела је и сам Ђура Јакшић незадовољан њима уништио.³⁶⁸ Новак Радонић се сећа: „... ако се примедба тичала целог каквог рада његовог, и ако би он у себи признао да је она ма у чем умесна, онда је тај свој рад – одмах квариио и цепао, ма било у њему иначе богзна колико лепоте... ако је когод најмању како погрешку или недостатак на његовом послу приметио, то га је тако јако коснуло да је сместа целу ствар ножем исекао; те тако који су му нарав познавали, чували су се ђаволски од немилих примедба, знајући да ће тим уништити један душевни производ који, при свим својим манама, увек има своје историско-уметничке вредности”.³⁶⁹

То је и био један од основних проблема приликом утврђивања ликовног опуса Ђуре Јакшића и његове хронологије, чему треба додати и проблем прецизнијег датовања, јер Јакшић често није потписивао слике па самим тим ни остављао податак о години њиховог настанка.³⁷⁰ Једну од смерница приликом атрибуирања и датовања појединих Јакшићевих дела представља и његово кретање како у границама Аустријског царства тако и са службом по Кнежевини Србији, док о делима која нису сачувана сазнајемо из објављене архивске грађе, из штампе и из сећања његових савременика.

Први пут су 1927. године у студији *Српска уметност у Војводини* пописана и објављена до тада позната дела Ђуре Јакшића уз податак где су се тада налазила, и то

³⁶⁷ Пропао је и изгубљен највећи број Јакшићевих дела насталих после коначног преласка у Кнежевину Србију 1863. године, а која су углавном настајала у паланкама и селима, у срединама у којима се нису разумели у сликарство нити су ценили Јакшићеву уметност, а где је он често поклањао слике, враћао њима позајмице и услуге.

³⁶⁸ С. Вуловић, *нав. дело*, 238–239. И Јован Јовановић приликом сећања на дане проведене с Ђуром Јакшићем у Бечу 1851. године каже: „Брат Ђура је био најстрожи критичар своје радње, па тако су и сечена многа рембрантско-почетничка недоношчад, тако су и паљене стотинама једри самоникли песмица, који ми је и дана жао”: *Ђура Јакшић у записима и анегдотама*, прир. М. П. Костић, Београд 1952, 28.

³⁶⁹ Светислав Вуловић наводи и сећање Јована Ђорђевића који је 1862. године у Новом Саду код Ђуре Јакшића видео једну допола урађену слику историјске тематике коју је Јакшић незадовољан премазао: С. Вуловић, *нав. дело*, 238.

³⁷⁰ Тек је на изложбама слика Ђуре Јакшића, које су почетком седамдесетих година XX века приређене у Опову, Врбасу и Крагујевцу, односно у тексту каталога који их је пратио, учињен значајан корак ка састављању хронолошке листе Јакшићевих дела.

не само у Београду, већ и у унутрашњости (Српској Црњи, Великој Кикинди, Беодри, Великом Градишту, Дреновцу код Параћина, Зајечару, Прњавору, Крагујевцу, Јагодини, Пожаревцу, Сокобањи, Нишу, Рачи Крагујевачкој, Баваништу, Рековцу, манастирима Раваници и Каленићу)³⁷¹, уз напомену да сигурно има још слика, али и да су многе страдале, нестале. У међувремену, највећи број наведених дела као и оних која су након тога откривена, стигао је у музејске и галеријске колекције (Народни музеј у Београду, Галерија Матице српске, Музеј града Београда, Народни музеј у Крагујевцу, Народни музеј Црне Горе на Цетињу) и постао је познат и доступан стручној и широј јавности. Када се њима прикључе и ликовни радови који нису сачувани долазимо до броја од око две стотине дела, која је Ђура Јакшић насликао током свог тридесетогодишњег уметничког стваралаштва, објављеног у „Каталогу радова” у *Ђура Јакшић – Сликарство* (1978), који до данас представља најпотпунији попис Јакшићевих ликовних дела.³⁷²

Вербално-визуелно прожимање у стваралаштву Ђуре Јакшића

Ђура Јакшић је сликом и речју активно учествовао у стварању и уобличавању српске јавности средином и током друге половине XIX века. У његовом стваралаштву сликарство и књижевност су повезани, истовремено се и интегрално манифестују. Јакшићев уметнички опус се препознаје као један од најкомплекснијих у српској средини у којем је дошло до таквог медијског прожимања, до прожимања ликовног и књижевног израза. Стога је у циљу целовитог приступа предмету

³⁷¹ „У самом Београду биће још Јакшићевих слика, оне се чак умножавају у престоници, придоласком породица из унутрашњости, из Крагујевца, Раче, Јагодине и других места у којима се некада Ђура задржавао, а и оним из Баната.”: В. Петровић, М. Кашанин, *Српска уметност у Војводини*, 113–115.

³⁷² *Ђура Јакшић – Сликарство*, 137–189.

проучавања Јакшићевог сликарства неопходно сагледати и његов књижевни рад и протумачити међусобни однос вербалног и визуелног предлошка.³⁷³

Прожимање две уметности, сликарства и књижевности, било је познато у XVIII и XIX веку у европским оквирима.³⁷⁴ У српској средини књижевност је, још од XVIII века, била доминантнија у односу на сликарство јер се изражавала народним језиком и као таква имала је, и представљала је, изразито национално обележје. У складу с друштвенополитичким променама које је донео XIX век, водећи елемент српског друштва, грађанска интелигенција својим јавним деловањем утицала је на развој књижевности, штампе, позоришта и уметности уопште. Спајање и прожимање књижевности и сликарства представљало је окосницу духовног живота српског грађанског друштва.³⁷⁵ Оба вида уметничког изражавања међусобно су се пратила и инспирисала, да би седамдесетих година, с појавом напредних идеја Светозара Марковића и реализма, сликарство, уз незнатне изузетке, остало по страни и почело поново да губи корак с књижевношћу.³⁷⁶ Један од главних разлога била је претежно конзервативна српска средина која није била у стању да се прилагоди променама и да у потпуности уочи потребу тог преображаја.

Много чешћи је случај да су писци, књижевници, испољавали свој сликарски таленат. У српској уметности XVIII века примере можемо пронаћи у стваралаштву Гаврила Стефановића Венцловића, Христофора Жефаровића, Захарија Орфелина, док је у XIX веку њихов број знатно већи чему је, као што смо поменули, допринела друштвенополитичка, идејна и културна клима. Дар за сликарство испољили су,

³⁷³ Питање односа речи и слике, вербалног и визуелног представљања деценијама уназад тема је истраживања В. Џ. Т. Мичела (William John Thomas Mitchell), професора енглеског језика и историје уметности на Универзитету у Чикагу. Избор литературе: W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representations*; Isti, *Iconology. Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1986; Isti, *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*, 231–250; Isti, *Šta slike žele? Život i ljubavi slika*, 407–433; Isti, *What Is an Image?*, *New Literary History*, Vol. 15, No. 3, *Image/Imago/Imagination*, Spring, 1984, 503–537, посебно 529–532; Isti, *Space, Ideology, and Literary Representation*, *Poetics Today*, Vol. 10, No. 1, *Art and Literature I*, Spring, 1989, 91–102; Исти, *Реч и слика*, у: *Критички термини историје уметности*, прир. Р. С. Нелсон и Р. Шиф, Нови Сад 2004, 77–89.

³⁷⁴ Isti, *Space, Ideology, and Literary Representation*, 91–102

³⁷⁵ Питањем односа између српске књижевности и сликарства у XIX веку, питањем вербалног и визуелног, бавио се Ненад Симић половином прошлог века у докторској дисертацији: Н. Симић, *Однос између српске књижевности и сликарства у XIX веку*.

³⁷⁶ Исто, 174–175.

више или мање, српски песници и књижевници попут: Бранка Радичевића, Јована Јовановића Змаја, Јована Драгашевића, Стјепана Митрова Љубише, Косте Трифковића, Стевана Сремца и других, док су сликари с књижевним даром у српској култури ређа појава – Арсеније Теодоровић, Анастас Јовановић, Димитрије Аврамовић и Новак Радонић (који ће у једном тренутку чак и запоставити сликарство и у потпуности се посветити књижевном раду), а крајем века ту склоност испољавају и Урош Предић и Ђорђе Крстић.³⁷⁷ Међутим, ниједан од њих није остварио такво прожимање ова два медија, као што је Ђура Јакшић. Синтеза поетског и ликовног једна је од најважнијих одлика Јакшићевог стваралаштва.

По свом животном опредељењу и уметничком школовању Ђура Јакшић је био сликар, тако се и осећао, и своје књижевне радове у почетку је потписивао као „молер”. Временом све више га је заокупљао књижевни рад у којем се огледао у готово свим књижевним родовима тога времена: у лирским и епским песмама, прози, приповеткама и драмама. Прве песме написао је у Бечу 1851. године, у атмосфери врло подстицајној за испољавање песничког дара. Почетком педесетих година XIX века још увек су била жива сећања на спроведену реформу српског језика и књижевности из 1847. године, као што су живи били и њени главни протагонисти око којих се окупљала српска интелигенција, студенти и ђаци у Бечу, а међу којима се нашао и Ђура Јакшић.

Први пут се појавио у јавности са својим песмама 1853. године када су песме „Првенчад” објављене у *Сербском летопису*, потом су уследили читави циклуси песама; прва приповетка „Краљица” штампана је 1860. године, а прву драму „Сеоба Србаља” завршио је 1862. године.³⁷⁸ Прве награде и прве похвалне критике за књижевни рад подстакле су га да му се све више окрене, а уз то за њега је добијао и новац, који му је био преко потребан. Паралелно се почео бавити сликарством и књижевношћу, често говорећи да пише само зато да би могао сликати јер су му литерарни радови постали извор прихода.

³⁷⁷ О сликарским склоностима писача и књижевном дару сликара: Н. Симић, *нав. дело*, 90–106.

³⁷⁸ За двадесет и пет година књижевног рада написао је око 150 лирских и епских песама, 31 приповетку и 3 драме.

Многи савременици Ђуре Јакшића били су свесни његовог двоструког талента и прожимања ликовног и књижевног стваралаштва. Стојан Новаковић у једном писму из 1864. године поводом драме „Јелисавета, кнегиња црногорска” коју му је Јакшић послао на читање, даје му савете око писања: „Сматрај појезију као и живопис. Драма се још најбоље може упоредити с композицијом слике какве. Разлика је што слика има за правило један тренутак који од *побуђења у времену* буде а око којег се сва радња средсреди а драма *тренутак у душевној радњи по његову постајању*. Хармонија и душе и радње иште се на обадва места. Главно лице и главна мисао онако је у свем као тело и душа”. Даље наставља: „Онде где још има слободе и где још живи и не мре смео српски дух – у Црној Гори, на слободном огледалу слободних српских душа и опажа се тај облак. Он бруји, он сева, он просипа несреће (ти си их у твојој драми као вешт сликар поређао, у плану повезао, једну из друге извео, из њих неко појетско цело начинио), а он је пустио међу то још мало онесрећених Срба....”.³⁷⁹

У једном тренутку 1875. године Јаков Игњатовић је стрепео да је Јакшић запоставио сликање па пише Владану Ђорђевићу: „Пјесник кад је добар сликар онда је дуплован појета”.³⁸⁰ Светислав Вуловић, иако предност даје Јакшићу књижевнику, не негира постојање оба талента па чак и закључује да је Јакшићев сликарски таленат остварен не само у сликарском већ и у књижевном медију. Сликарске елементе је налазио у Јакшићевој поезији, пре свега епској, истичући да је сликар често помагао песника, као и у приповеткама: „Умети посматрати веома је потребна врлина приповедача: запамтити ред ствари и појава, уочити оно што је лепше и знатније, запазити и саме ситнице. У томе је био јак Ђура као сликар, па и у познавању физиогномије, што је такође врло потребно приповедачу”.³⁸¹

У критичкој студији о Ђури Јакшићу Љубомир Недић је изнео став да уколико неко жели да потпуно разуме Јакшића песника треба увек да има на уму да је он био

³⁷⁹ Стојан Новаковић – Ђури Јакшићу, Београд, 30. августа/11. септембра 1864, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 211–219, посебно 213.

³⁸⁰ Јаша Игњатовић – Владану Ђорђевићу, Даљ, 28. фебруара 1875, у: *Преписка Ђуре Јакшића*, 348–350, посебно 350.

³⁸¹ С. Вуловић, *нав. дело*, 256, 277.

не само песник, већ и сликар, и да су то две стране његове природе које једна другу допуњују, „он је и у песми сликар, као што је, опет, у својим сликама песник”.³⁸² На прожимање ова два медија у Јакшићевом стваралаштву осврнуо се конкретније када је записао: „И да ни једне слике његове нисмо видели, ми бисмо одмах, по песмама његовим, знали да је то био Рембрандт. И као што су му слике махом рађене у рембрандтову маниру, пуне сенки и јаких светлосних контраста, тако се овај мрачни, суморан колорит огледа и у његовим песмама”.³⁸³ Да је Ђура Јакшић у себи спојио две лепе вештине: песништво и сликарство и да се оне у њему допуњују писао је и Лазар Николић 1895. године.³⁸⁴

Питањем вербално-визуелног прожимања у стваралаштву Ђуре Јакшића у својим студијама бавили су се и истраживачи у XX веку. На самом почетку века Андра Гавриловић је скренуо пажњу да се не може дати коначан суд о сликарству Ђуре Јакшића уколико се у обзир не узме богата галерија „типова и модела” који се налазе у књижевним делима.³⁸⁵ Миодраг Коларић сматра да је често неопходно да Јакшића посматрамо као „недељивог ствараоца” који је као књижевник речима сликовито описивао људе и догађаје, а као сликар живо и убедљиво приповедао садржаје својих слика. И Лазар Трифуновић се слаже да су се у Ђури Јакшићу сликар и песник прожимали и допуњавали јер су за њега поезија и сликарство „два облика једне суштине” и указује на извесне упоредне медијске особености његовог дела, као што су ноћно осветљење, односно радња која се дешава ноћу, што се врло често среће у његовом књижевном раду док је у историјским композицијама тај принцип готово неизбежан.³⁸⁶

³⁸² „Познато је да су слике Јакшићеве, поред свега несавршенства његове технике, врло ефектне; а оно што им, у пркос свију мана њихових и несавршенства, даје цене, то је песничка душа његова, коју је умео у њих унети. Оно што је песник чинио сликару, то је овај песнику богато враћао.”: Љ. Недић, *Ђура Јакшић. Критичка студија*, Јавор, год. XXII, бр. 4 и 5, Нови Сад, 28. март 1893, 136–137; Љ. Недић, *Из новије српске лирике*, 37–38.

³⁸³ Љ. Недић, *Ђура Јакшић. Критичка студија*, Јавор, год. XXII, бр. 4 и 5, Нови Сад, 28. март 1893, 137; Исти, *Из новије српске лирике*, 38.

³⁸⁴ Л. Николић, В. Николић, *нав. дело*, 26.

³⁸⁵ А. Гавриловић, *Прилози о Ђури Јакшићу, Јакшићеве слике у музеју*, Бранково коло, год. IX, бр. 49, Сремски Карловци, 20. новембар/3. децембар 1903, 1554.

³⁸⁶ Л. Трифуновић, Б. Петровић, *нав. дело*, 1; Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, 18. О ноћи као теми и тами као техници у делу Ђуре Јакшића: Р. Михаиловић, *Ноћ у делу Ђуре Јакшића*, Зборник Народног музеја XIII – 2, Београд 1987, 111–123.

Такође, историчар српске књижевности Јован Деретић истиче да између Јакшићевих песама и сликарских дела постоје не само мотивске већ и дубље стилске сродности, да је Јакшић песник у сликарству, али и да његова поезија има у себи доста сликарских елемената.³⁸⁷ У последњој деценији прошлог века однос књижевности и сликарства у стваралаштву Ђуре Јакшића анализирао је Сениша Јелушић кроз поетички принцип *ut pictura poesis* који наводи као доминантан принцип Јакшићевог стваралаштва.³⁸⁸

Тематски оквири прожимања

Анализирајући примере вербално-визуелног прожимања у стваралаштву Ђуре Јакшића можемо препознати неколико тематских оквира у којима се најизразитије манифестује мотивска сродност и прожимање: поезија, слика, прошлост и нација.

У наставку ћемо изложити основе тематског прожимања, док ћемо у наредним поглављима, на конкретним примерима указати на вербално-визуелне предлошке и прожимања у Јакшићевом сликарству.

Поезија и слика. У стваралаштву Ђуре Јакшића поезија и слика међусобно су повезане. Сlike су биле повод и основа за настанак песама и обрнуто, а често се, инспирисан неким догађајем, Јакшић истовремено песнички и ликовно изражавао. Његове уметничке визије биле су снажне и када је сликао и када је писао. У оба медија присутни су међусобни утицаји и начин изражавања, као и склоност ка наглашеним епским и драмским моментима и мотивима који привлаче својом живописношћу. Када је поезија у питању углавном је ликовно уобличавао своје

³⁸⁷ Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд 1983, 338–345.

³⁸⁸ Јелушић сматра да је у Јакшићевом стваралаштву однос ликовно–књижевно у највећој мери аналоган Хорацијевом поетичком принципу *ut pictura poesis*: С. Јелушић, *Ut pictura poesis: Књижевност и сликарство Ђуре Јакшића*, Приштина 1996. Књига је заснована на докторској дисертацији „Књижевно и сликарско дело Ђуре Јакшића – упоредно изучавање” одбрањеној на Филолошком факултету у Београду 1992. године.

стихове, али постоји неколико примера да су му као основа послужила дела других песника (Бајрон³⁸⁹, Јован Сундечић, Ника Грујић-Огњан³⁹⁰).

У поезију је Ђура Јакшић врло рано унео своје сликарско стварање, ликовна доживљавања и размишљања. У песми „Из делаонице” (1856) оставио је траг о свом сликарском раду у Великој Кикинди, описао је своју сликарску радионицу и четири слике односно представе на којима је радио: Христово страдање, лепоту девојке, идеалне драге, бол Косовке девојке за погинулим јунаком и тугу мајке за сином јединцем.³⁹¹

У песми „Искушеник” из 1858. године, описао је свој одлазак у манастир Крушедол с намером да се замонаши и у њој најречитије потврдио своју духовну приврженост сликарству. Спреман и решен да се одрекне свих, Јакшић се у искушеничкој ћелији сећа прошлости и опраштајући се са свим радостима и тегобама, не посеже за пером да изрази своје унутрашње, душевно стање, већ узима четкицу да ликовно уобличи недоживљене снове:

„У одаји тамо боно момче вене,
И на платно боје слаже растрвене.
Једно лице пише... ”.³⁹²

О јединству песничке и ликовне мисли, можда најбоље говори његова изјава у писму Ђорђу Поповићу из 1862. године у којем га обавештава да намерава да наслика Карађорђево убиство а „ако то ненамолујем а ја ћу опевати, држим е би ваљан комад бијо”.³⁹³

У Јакшићевом књижевном раду неретко ћемо наићи на помињања и поређења с неким уметником, сликаром, као у песми „Из делаонице”:

„Овај осмех лица бела,
Лаки покрет витога створа,

³⁸⁹ Поема „Шијонски сужњи”.

³⁹⁰ Песма „Мајка Црногорка” Јована Сундечића из 1861. године и песма „Максим Бачевић” Нике Грујића-Огњана објављена 1876. године.

³⁹¹ Ђура Јакшић – Песме, 27–29.

³⁹² Ђура Јакшић – Песме, 201–205, посебно 201.

³⁹³ Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу, Беч, 22. мај 1862, у: Ђура Јакшић – Преписка, 152–155, посебно 154.

Заслужује за мајстора

И великог Рафајела. –”³⁹⁴

или у приповеткама „Селјаци” (1874): „Прозори беху са пенџерлијом излепљени, па је светлост била доста тамна, отприлике као на Рембрантовим сликама; ал` опет си јасно могао у тој полусенци разликовати дивоту цртица сироте девојке....”³⁹⁵, „Рањеник” (1877) у којој описује Бедуина: „Гледам оно бистро, соколово око, његов витки стас у танком, белом бурнусу увијен, онако као што га вешта кичица Хорац Вернета живопише;...”³⁹⁶ и „Бела кућица” (1875): „...Засукала руке до више лаката, а оне беле ручице љубљене сунчевим зрацима, рекао би да су изрезане од карарског мермера, у које је Канова и румене крви помешао; а кроз танку кошуљицу виде се најдивније ворме округлих прсију”³⁹⁷.

Прошлост и нација. У XIX веку народна књижевност, која је представљала основни извор за познавање славне српске прошлости и златног доба Немањића, извршила је велики утицај на књижевност и сликарство и њихово тематско проширење.³⁹⁸ Јакшићу, којем је идеал био херојски средњовековни живот, живот којем је једини циљ слобода, ове теме су од самог почетка биле врло блиске.³⁹⁹ С друге стране, актуелни политички догађаји у Црној Гори, Херцеговини и Босни шездесетих и седамдесетих година XIX века, и српско-турски ратови пружили су обиман материјал за литерарну и ликовну обраду.

Књижевно и ликовно дело Ђуре Јакшића један је од најбољих примера национално ангажованог уметничког стваралаштва. Доносећи у песмама и сликама борбе Црногораца и Херцеговаца, који су живели изван граница Кнежевине Србије, Јакшићево дело градило је осећање националног јединства и било део процеса обликовања националног идентитета. Оно је подстицало, снажило и храбрило српски дух на путу остварења националне слободе, величајући борбе српског народа и

³⁹⁴ *Песме*, 27–28.

³⁹⁵ *Ђура Јакшић – Приповетке*, 98–141, посебно 109.

³⁹⁶ *Ђура Јакшић – Приповетке и друга проза*, 40–55, посебно 43.

³⁹⁷ *Ђура Јакшић – Приповетке*, 142–176, посебно 156.

³⁹⁸ Н. Симић, *нав. дело*, 182–225.

³⁹⁹ Ж. Младеновић, *Јакшићево родољубље* (прештампано из *Годишњака Матице српске*), Нови Сад 1936, 5–14.

херојство јунака који живот дају за ту идеју, истовремено исказујући колективно мишљење српске јавности, њену спремност за остварење слободе али и незадовољство спољном политиком Кнежевине Србије и жаљење за старим, правим јунацима.⁴⁰⁰

У том контексту треба поменути и Јакшићев рад на писању историјских драма. С развојем националног књижевног стваралаштва у XIX веку дошло је и до развоја позоришта и позоришне уметности у којима је претежно био заступљен национални репертоар заснован на славној прошлости и темама из средњовековне историје којима се утицало на јавно мњење.⁴⁰¹ Историјска драма је постала један од основних пропагандних медија у откривању, реконструкцији, па и у измишљању националне прошлости.⁴⁰²

Ђура Јакшић је написао три историјске драме којима је објединио три раздобља у настојању српског народа да оствари ослобођење од турске власти. Прва, „Сеоба Србаља“⁴⁰³ (1862) инспирисана је средњовековном српском прошлошћу, другу драму „Јелисавета кнегиња црногорска“⁴⁰⁴ (1863–1868) писао је после црногорско-турског рата 1862. године подстакнут јунаштвом црногорских бораца и трећа, „Станоје Главаш“⁴⁰⁵ (1878) везана је за борбу с Турцима с почетка XIX века.⁴⁰⁶ С првом драмом „Сеоба Србаља“ пријавио се на конкурс Матице српске за најбољу драму и 1863. године освојио прву награду.⁴⁰⁷ Дrame Ђуре Јакшића премијерно су

⁴⁰⁰ О родољубивој поезији Ђуре Јакшића: М. Мицић, *нав. дело*.

⁴⁰¹ М. Тимотијевић, *Народно позориште у Београду – храм патриотске религије*, Наслеђе, VI, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 2005, 9–44; Ж. Милисавец, *Историја Матице српске 1864–1880, II део*, 37–43; Н. Симић, *нав. дело*, 277–282; П. Волк, *Писци националног театра*, Београд 1995, 93–114.

⁴⁰² М. Фрајнд, *Историја у драми – драма у историји: огледи о српској историјској драми*, Нови Сад–Београд 1996.

⁴⁰³ „Сеоба Србаља. Драма у пет делова”, у: *Ђура Јакшић – Дrame*, 1–124.

⁴⁰⁴ „Јелисавета кнегиња црногорска. Драма у пет делова”, у: *Ђура Јакшић – Дrame*, 125–348.

⁴⁰⁵ „Станоје Главаш. Трагедија у пет актова”, у: *Ђура Јакшић – Дrame*, 349–525.

⁴⁰⁶ О Јакшићевим драмама: М. Поповић, *нав. дело*, 146–158, 187–219, 305–331; С. Вуловић, *нав. дело*, 278–285; А. Гавриловић, *Прилози о Ђури Јакшићу*, Бранково коло, год. IX, бр. 48, Сремски Карловци, 27. новембар/10. децембар 1903, 1511–1516; К. Георгијевић, *О постанку и изворима Јакшићевих драма*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. I, Нови Сад 1954, 147–152; П. Волк, *нав. дело*, 102–106.

⁴⁰⁷ Рукопис драме „Сеоба Србаља” чува се у Рукописном одељењу Матице српске, РОМС, инв. бр. М. 1.294.

приказане и налазиле се још за његова живота на репертоарима новосадског и београдског Народног позоришта.⁴⁰⁸

Јакшић се у позоришну уметност укључио на самим њеним почецима, у време нарочито наглашаваног уверења да је „позориште школа живота обштег, воспитатељ нарави и обичаја, жива историја, а у нужди јаки побудитељ к одушевљењу за свете жртве према ползи отечества”.⁴⁰⁹ Био је један од уметника који су знатно допринели афирмацији појединих позоришних дела и позоришног живота уопште. Учествовао је у раду новооснованог новосадског Српског народног позоришта које је још 1861. године објавило Позив пријатељима позоришта у којем су позвани и замољени да пошаљу оригиналне, преведене и прерађене радове писци и сви народни вештаци у струци певања, музике и цртања.⁴¹⁰ У време боравка у Новом Саду 1862/63. године био је укључен у активности око оснивања Српског народног позоришта, за чијег почасног члана је изабран на главној Конститутивној скупштини Српског народног позоришта одржаној новембра 1865. године у Новом Саду.⁴¹¹

Иако су се сликарска и књижевна делатност Ђуре Јакшића упоредо развијале, ликовни подстицај је био суверенији о чему, поред свеприсутне жеље за уметничким учењем и усавршавањем, говори и чињеница да је током тридесет година стваралачког рада већу продуктивност остварио као сликар. Написао је сто тринаест песама, четрнаест песмица и епиграма, двадесет две приповетке, три драме и седам

⁴⁰⁸ „Сеоба Србаља” први пут је изведена на позорници 16. јуна 1863. године у Српском народном позоришту у Новом Саду, у Театру у Великој пивари у Београду 21. маја 1863, а у Народном позоришту тек 6. фебруара 1899. године; „Јелисавета кнегиња црногорска” премијерно је изведена 18. новембра 1869. у Српском народном позоришту у Новом Саду а 7. јуна 1870. године у Народном позоришту у Београду; „Станоје Главаш” је прво извођење имао 16. септембра 1878. године у Народном позоришту у Београду. О извођењима Јакшићевих драма: К. Шукуљевић, *Драме Ђуре Јакшића на београдским сценама: 1863–1979*, Београд 1980, посебно 11–16, 51–53, 89–91; П. Волк, *нав. дело*, 467–473.

⁴⁰⁹ Н. Симић, *нав. дело*, 278. О томе и у: Д. М. Јеремић, *нав. дело*, 372–374.

⁴¹⁰ Сликари су најчешће били ангажовани на пословима сценографа и декоратера: *Србски дневник*, год. X, бр. 69, Нови Сад, 2. август 1861; Н. Симић, *нав. дело*, 277–282.

⁴¹¹ Ж. Милисавец, *Историја Матице српске 1864–1880, II део*, 41.

одломака, што је укупно сто педесет девет дела.⁴¹² С друге стране, иако је велики број његових ликовних дела изгубљен и страдао, број сачуваних и оних о којима има спомена, броји око двеста слика. Још једна чињеница коју не би требало занемарити, а на коју је указао Миодраг Јовановић, је да су за разлику од Јакшићевих књижевних дела која су до читаоца долазила углавном „кроз филтре” пријатељских и уредничких коректура и лектура, његова сликарска дела пред јавност стизала „изворно, непосредно, са свим врлинама и манама”.⁴¹³

⁴¹² С. Ђурић, *Библиографија Ђура Јакшић*.

⁴¹³ М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма 1848–1878*, 261.

РЕЛИГИОЗНО СЛИКАРСТВО ЂУРЕ ЈАКШИЋА

Негативна рецепција религиозног сликарства Ђуре Јакшића, успостављена још за његовог живота, пренела се потом и у литературу тако да је током деценија преовладало мишљење да се Јакшић није много бавио црквеним сликарством зато што за њега није имао ни воље ни способности, и да „својим темпераментом и револуционарним, огорченим духом није био створен за црквеног сликара”.⁴¹⁴ Као покриће оваквом мишљењу често се наводи и једно Јакшићево писмо упућено Ђорђу Поповићу у којем каже „управо ја и не умем себи да претставим како је отприлике изгледао Св. Алимпије; а напротив: живо гледам Обилића, Страхинића, Старину Новака, Пивљанина Бају итд.”.⁴¹⁵ Међутим, ову Јакшићеву изјаву не би требало тумачити као његову незаинтересованост и недостатак смисла за приказивање религиозних садржаја. При томе треба имати у виду да је ово писао 1862. године, дакле у време када му је, услед бројних разочарања и неуспеха, вероватно било јасно да више неће имати могућности да оствари неко обимније дело у области црквеног сликарства.

Иако је његовом темпераменту можда више одговарало сликарство с темама из националне историје, религиозним темама бавио се током читавог живота. Као и већина српских сликара, који су по поруџбини сликали иконостасе и појединачне религиозне композиције истовремено радећи и портрете грађана, и Ђура Јакшић је на тај начин покушавао да се издржава. На основу сачуваних икона и слика религиозне тематике данас се може рећи да је Јакшићево религиозно сликарство било неправедно занемарено и негативно оцењено. Томе је, између осталог, допринело и произвољно тумачење његове поменуте изјаве али и чињеница да је сачувано релативно мало Јакшићевих дела ове врсте, и то највише из прве деценије његовог стваралаштва.

⁴¹⁴ В. Петровић, М. Кашанин, *нав. дело*, 113.

⁴¹⁵ Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу, Беч, 12. јуна 1862, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 160–162, посебно 161.

Религиозно сликарство XIX века обележено је у целини схватањем религиозне слике као историјске представе.⁴¹⁶ Без обзира на различите стилске поетике оно је почивало на истим идејним основама заснованим на учењу да је религиозна слика превасходно историјска истина што је довело и до уобличавања појма историјске иконе.⁴¹⁷ Овакво схватање је у српску средину стигло посредством бечке уметничке Академије, односно српских сликара који су се на њој школовали. Међутим, иако је историјска истинитост била одлучујућа, она није била једина у конституисању религиозне слике. Према постулатима идеалистичке естетике прве половине XIX века, за добру слику, поред истинитости, била је нужна и лепота чији идеал се мењао током века. Под утицајем назаренског сликарства у првим деценијама XIX века, идеал је представљало сликарство ране ренесансе, које је од 1830-их и 1840-их година, у време када се српски сликари у Бечу срећу с другом генерацијом назарена, заменило сликарство високе ренесансе.⁴¹⁸ Иако је друга половина века донела слабљење немачког идеализма и у православном свету прихватање хришћанског позитивизма, у српској уметности друге половине XIX века идеалистички реализам и даље је остао жељени израз званичне уметности, не само у естетском него и у идеолошком смислу.

У време када се средином XIX века Ђура Јакшић појавио с првим сликарским радовима, утицај бечког назаренског сликарства био је још увек јак и присутан у српском црквеном сликарству северно од Саве и Дунава којим су тада суверено владали Константин Данил, Никола Алексић⁴¹⁹, Павле Симић⁴²⁰. Поред коришћења композиционих схема, утицај се огледао и у начину стилског изражавања који је подразумевао вешт, тачан цртеж и истовремено прихватање колористичких елемената. Назаренска средства на којима је почивало религиозно сликарство нису се

⁴¹⁶ М. Тимотијевић, *Религиозно сликарство као историјска истина*, Саопштења, XXXIV, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 2002, 361–388.

⁴¹⁷ Концепт нове религиозне слике као историјске истине почивао је на новом схватању библијске историје која се крајем XVIII века прихвата у православном свету. М. Тимотијевић, *нав. дело*, 361–362.

⁴¹⁸ *Исто*, 373–374.

⁴¹⁹ М. Николајевић, О. Микић, *Никола Алексић 1808–1873*, Нови Сад 1974.

⁴²⁰ О. Микић, Л. Шелмић, *Дело Павла Симића (1818–1876)*, Нови Сад 1979; Д. Медаковић, *Српски сликари XVIII–XX века*, 143–163.

лако повлачила из српског иконописа и остала су доминантна у сликарству готово читав век.

С обзиром на општеприхваћене идеале и стил црквеног сликарства у српској средини, Ђура Јакшић се својим ликовним изразом и сликарским темпераментом тешко могао уклопити у такву естетику, што је извесно био један од разлога због чега је доживљавао неуспехе када су званичне црквене поруџбине биле у питању.

У сликама религиозне тематике, нарочито оним насталим првих година, по повратку из Беча и Минхена, Јакшић је често користио композициона решења и иконографске предлошке које је проналазио у сликарству Константина Данила и низоземских мајстора, пре свега Рембранта и Рубенса, као и у италијанском ренесансном и барокном сликарству, на чега ће се у наставку рада указати на конкретним примерима, док за извешан број његових дела религиозне тематике идентификација предложака још увек није извршена. Они су му најчешће служили само као основа на којој је даље градио свој, лични ликовни израз заснован на боји и интересовању за проблеме светлости и сенке, с карактеристичним маркантним и снажним физиономијама, анатомским грешкама, акцентима материјализације, што је све доприносило експресивности његовог ликовног израза. Сlike је обично компоновао у крупним плановима тако да је сву пажњу концентрисао на главну радњу, на главне личности, на њихов израз и покрете, што је још више наглашавао контрастима светлости и сенке, њиховим постављањем у често недефинисане позадине или, уколико су у другом плану приказани ликови, архитектонске кулисе, пејзаж, они су дати готово скицозно и делују недовршено.

С првим великим послом, радом на иконама за цркву Светог великомученика Прокопија у родном месту, Српској Црњи, у којој је парох био његов отац, Ђура Јакшић је доживео и први јавни неуспех који ће у значајној мери обележити његов даљи рад на пољу црквеног сликарства. Иако га је то повредило, вероватно и пробудило сумње у младом уметнику, он није одустао и у наредним годинама трудио се да добије неку званичну поруџбину за сликање иконостаса. То је био начин на који су српски сликари стицали уметничку афирмацију и за извесно време решавали своју финансијску ситуацију. Нажалост, Јакшићу се та жеља није остварила. Поред

сликарске целине у црњанској цркви Јакшићевом религиозном сликарству припадају иконе и религиозне композиције, којих је сигурно било још по црквама, манастирима и у приватном власништву, али су оне пропале или до данас нису пронађене.

Иконе у цркви Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи

Први велики сликарски посао младог Ђуре Јакшића била је замена и пресликавање икона на постојећем иконостасу у цркви Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи.⁴²¹ Већи део иконостаса сликан је 1787. и 1788. године о чему сведочи запис и година на старој престоној икони Богородице с Христом и на царским дверима, а рад је непознатог уметника барокне стилске оријентације.⁴²² Иконостас црњанске цркве припада типу високог развијеног иконостаса барокно-неокласицистичке резбе који се састоји из три зоне.⁴²³ Прву зону иконостаса чине престоне иконе: *Исус Христос, Богородица с Христом, Свети Јован Крститељ и Свети Никола*; на царским дверима су *Благовести*, а на бочним *Свети апостоли Петар и Павле*, на соклу су иконе: *Обрезавање Христа, Рођење Богородице, Свети Никола избавља сина Агриковог и Усековање Светог Јована Крститеља*, а на надверјима изнад бочних двери иконе *Исус Христос предаје кључеве Светом апостолу Петру и Жртва Аврамова*. У другој зони су у два реда распоређене представе дванаесторице апостола, а изнад њих дванаест пророка, с иконом *Свете Тројице* у средини, док је у трећој зони, изнад архитрава, у средини крст с *Распећем Христовим*, поред кога су иконе *Богородице* и *Јована Богослова*, с једне, *Марије*

⁴²¹ Црква Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи освећена је 1788. године о чему постоји запис у картуши изнад царских двери, а обновљена је 1892. године.

⁴²² Престоне иконе са старог иконостаса, *Богородица с Христом* и *Свети Јован Крститељ* сачуване су у цркви, као и централна икона *Крунисање Богородице*. На престоној икони *Богородице с Христом* исписана је 1787. година, а на царским дверима, на левом крилу на којем је приказан арханђел Гаврило 1788. година као година настанка иконе.

⁴²³ Иконостас, његова конструкциона форма и декоративни украс подразумевали су симболично значење: М. Тимотијевић, *Црква Светог Георгија у Темишвару*, Нови Сад 1996, 98–99.

Магдалене и Лонгина Сатника, с друге стране, а лево и десно од крста је по шест медаљона са сценама *Христових страдања*. У оваквом сложеном програмском решењу иконостаса сажеле су се теолошке, симболичке и литургијске основе везане за идеје Инкарнације, Искупљења и схватање иконостаса као прочеља Раја.⁴²⁴

Иконостас цркве у Српској Црњи с краја XVIII века остао је до данас мање више очуван као целина⁴²⁵, с тим да је средином XIX века Ђура Јакшић урадио нове престоне иконе, иконе на дверима и централну икону иконостаса које су замениле постојеће, као и иконе на певницама и троновима.⁴²⁶ Поред поменутих икона у цркви су сачуване и четири рипиде сликане на плеху које се приписују Ђури Јакшићу. Крајем XIX века уследила је још једна интервенција на иконостасу, када је у обнови храма 1892. године ангажован темишварски сликар Ј. Ригер који је осликао свод цркве и како се касније показало пресликао иконостас на шта упућује и натпис на полеђини иконе Свете Тројице: „Иконе на свод намалао Ј. Ригер из Темишвара. Исто тако и иконостас обновио 1892 год”.

Уговор о раду Ђуре Јакшића на иконама за цркву у Српској Црњи, ако је и постојао, није сачуван, тако да не знамо да ли је првобитно било у плану да замени све иконе на иконостасу. О раду на сликању икона у црњанској цркви сазнајемо највише из његове преписке са оцем и из записа на самим иконама на основу чега се може закључити да је Јакшић на овом послу био ангажован од 1852. до 1854. године, дакле, током боравака у Бечу, Српској Црњи и Минхену. Прва је највероватније настала, као узорна икона за добијање посла, икона *Богородица с Христом* која се налази на Богородичином трону, јер се зна на основу његовог писма које је из Беча послао оцу да је 12. октобра 1852. године била готова: „са иконом сам готов т.ј.

⁴²⁴ Р. Михаиловић, *Прва зона српског иконостаса XVIII века*, Зборник филозофског факултета, књ. 14, 1, Београд 1979, 279–321, посебно 279.

⁴²⁵ Сликаство у соклу, другој и трећој зони иконостаса, оригинално је из 1788. године.

⁴²⁶ Као један од разлога за ангажовање Јакшића на осликавању икона наводи се да је крајем маја 1849. године група Мађара покрала цркву и том приликом однела две, од четири престоне иконе, као и да је црквена општина одлучила да направи нове певнице и тронове за које је требало насликати иконе. Иконостас цркве Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи, висине 8,0167 m и ширине 7,4323 m, има укупно 57 икона, од чега је 8 икона рад Ђуре Јакшића као и 9 икона на троновима и певницама. О цркви, иконостасу и конзерваторско-рестаураторским радовима: Документација Покрајинског завода за заштиту споменика културе, Досије бр. 60/Г.

Богородич[ном] чекам да се мало боље осуши па да вам пошаљем”.⁴²⁷ Даље, из следећа два писма такође упућена оцу крајем октобра исте године, сазнајемо да је због рада на овим иконама планирао повратак кући.⁴²⁸ По доласку у Српску Црњу сликао је по читав дан тако да је знатан број икона настао управо у првих пар месеци 1853. године, пре одласка у Минхен, а сасвим је сигурно да је у то време у цркви пресликавао двери. На иконама је вероватно радио и током шестомесечног боравка у Минхену да би посао на сликању икона завршио по повратку у Српску Црњу о чему сведочи потпис с годином 1854-ом.⁴²⁹

Ђура Јакшић је у Цркви Светог великомученика Прокопија насликао седамнаест икона. На четири престоње иконе приказани су: *Исус Христос*, *Богородица с Христом*, *Свети Јован Крститељ* и *Свети Никола*, на царским дверима су *Благовести*, на северним *Свети апостол Павле*, на јужним дверима *Свети апостол Петар*, и *Света Тројица* на централној икони иконостаса. На певницама се налази шест икона с представама: *Светог Симеона Немање*, *Светог Стефана Првовенчаног* и *Светог Саве* на северној певници, *Свете мати Ангелине*, *Цара Давида* и *Светог архиђакона Стефана* на јужној певници. На архијерејском трону је приказан *Свети Сава* а на Богородичином трону *Богородица с Христом*. Ђура Јакшић је аутор и иконе *Христов ход по мору* која је смештена на Богородичином трону.

Програмско средиште престоње зоне иконостаса чине иконе *Исуса Христа* и *Богородице* које представљају најважније место молитве, а јужно и северно од њих су иконе *Светог Јована Крститеља* и *Светог Николе*, чиме је у форми деизиса истакнута молитвена функција иконостаса. Ово јесте једно од програмских решења

⁴²⁷ „Требало би друге да почнем док је подужи дан... – да јесу ли црњани престали на моје предложено оцени икона?”: *Ђура Јакшић – Дионисију Јакшићу*, Беч, 12. октобра 1852, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 3–5, посебно 4.

⁴²⁸ „Без црњанске радње не могу у Бечу бити, а са црњанском радњом пропуштам време у Бечу ...Ја велим да је овако најбоље, да ја одем кући да свршим радњу примим новце и дођем без бриге у Беч”: *Ђура Јакшић – Дионисију Јакшићу*, Беч, 26. октобра 1852, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 7–8, посебно 7. „... друга спасенија нема него кући отићи и тамо израдити радњу црњанску, трудова моју награду примити – доћи натраг и тако опет без брижно учити.”: *Ђура Јакшић – Дионисију Јакшићу*, Беч, 28. октобра 1852, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 9–11, посебно 9.

⁴²⁹ Након конзерваторско-рестаураторских радова на иконама Ђуре Јакшића које је извео Покрајински завод за заштиту споменика културе 1977/78. године, када су скинути преслици и чај с престоних икона, откривени су потписи с годином.

престоне зоне српских иконостаса XIX века, с тим што најчешћа програмска решења подразумевају укључивање иконе патрона храма, односно празника којем је храм посвећен у ред престоних икона.⁴³⁰ Понекад се уместо иконе патрона храма у престони ред укључују представе најпоштованијих хришћанских светитеља попут Светог Николе, као што је случај на иконостасу цркве у Српској Црњи.

Судећи према потписима престоне иконе су настале у току 1853–1854. године и следе слична композициона и иконографска решења. Фигуре светитеља су дате у стојећем ставу у складу с решењима прихваћеним у сликарству на територији Карловачке митрополије у XVIII веку и у српском црквеном сликарству XIX века.⁴³¹ Светитељи су приказани како стоје на каменој подлози, на једноставно решеној маслинасто смеђој позадини, са основним атрибутима своје светости. *Исус Христос*, приказан анфас, са смеђом кратком брадом и косом која пада по раменима, у светлосмеђем хитону и плавом химатиону који је пребачен преко једног рамена, десном руком благосиља а у левој држи небески шар са златним крстом на врху, чиме је истакнут као владар Васељене. (Сл. 1) *Богородица с Христом* је окренута тричетврт ка посматрачу, у тамноплавом мафориону с прекривеном главом, испод којег се назире хаљина ружичасте боје, у рукама држи малог Христа у белој хаљини, који у левој руци има небески шар. Фигура Богородице зрачи светлошћу, а овакво иконографско решење у коме је изостављена традиционална представа нимба, прихваћено је и примењивано још у српском барокном сликарству XVIII века.⁴³² (Сл. 2) Свети Јован Крститељ представља једну од најважнијих личности Старог и Новог завета, а истакнутим положајем у престоној зони иконостаса потврђиван је и велики углед који овај светитељ има у оквиру православне цркве.⁴³³ Јакшићев *Свети Јован Крститељ* је млад мушкарац, смеђе кратке браде и косе која пада по раменима, обучен у дугу маслинасту хаљину, с десном руком подигнутом ка небу док у левој држи штап у облику крста с траком на којој је исписан текст из јеванђеља по Матеју

⁴³⁰ О програмским решењима престоне зоне иконостаса: А. Костић, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији (1830–1882)*, [докторска дисертација], Филозофски факултет, Београд 2016, 316–318.

⁴³¹ М. Тимотијевић, *Црква Светог Георгија у Темишвару*, 106–107.

⁴³² *Исто*, 107.

⁴³³ А. Костић Ђекић, *Црквени комплекс у Лозовику*, Београд – Смедерево 2017, 65–66.

којим овај пророк позива на покајање и наговештава Христов долазак: „Покајте се, приближи се царство небеско”. Приказан је на једноставној, маслинасто смеђој позадини што се разликује од честих иконографских решења представе овог светитеља поред реке Јордан, са пејзажом у позадини или у иконографском типу кефалофороса.⁴³⁴ На црњанском иконостасу је његова улога мученика додатно истакнута иконом *Усековање главе Светог Јована Крститеља* у соклу, испод престоне иконе, што је следило програмска решења устаљена још на барокним иконостасима.⁴³⁵ (Сл. 3) Једна од најбоље изведених престоних икона јесте икона *Свети Никола*. Култ Светог Николе, једног од најпоштованијих светитеља у хришћанском свету, имао је велики значај код православних Срба, због чега се често приказивао у зони престоних икона. (Сл. 4) Свети Никола је одевен у архијерејску одежду: сакос жуте боје испод којег се види бела хаљина, преко је бели омофор са златним крстовима а са стране надбедреник на који пада сенка. На глави му је богато украшена златна митра, у десној руци држи крст којим благосиља а у левој јеванђеље у црвеном повезу са златним оковима. Ђура Јакшић је следио нововековну иконографију овог светитеља који се увек приказује у архијерејској одежди. Његова улога чудотворца и брзопомоћника истакнута је иконом у соклу *Свети Никола избавља сина Агриковог*, која представља једно од светитељевих чуда.

На дверима иконостаса Ђура Јакшић је преко оригиналног слоја насликао Благовести на царским, и апостоле Петра и Павла на бочним дверима. У складу с традиционалним решењима на царским дверима је представа *Благовести*, симбол инкарнације и оваплоћења слова Божијег којим се отворило небо. У сцени Благовести Богородица је приказана на јужном, а арханђел Гаврило на северном крилу царских двери. Свети арханђел Гаврило је приказан као младић у белој хаљини, на облацима, како корача ка Богородици, с белим љиљаном у левој руци док подигнутом десницом показује ка небу. Богородица у светлоружичастом мафориону

⁴³⁴ О иконографским моделима представљања Светог Јована Крститеља: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 1996, 255; Н. Макуљевић, *Црква Светог Архангела Гаврила у Великом Градишту*, Велико Градиште 2006, 186; М. Тимотијевић, *Црква Светог Георгија у Темишвару*, 109; А. Костић Ђекић, *нав. дело*, 65–67.

⁴³⁵ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 364.

преко којег је плавозелени огртач, стоји на каменој подлози, окренута ка арханђелу Гаврилу у молитвеном ставу, с рукама прекрштеним на грудима, спремна да прими благу вест. (Сл. 5) Представа Благовести на иконостасу у Српској Црњи следи иконографска решења устаљена у српском сликарству XVIII и XIX века.⁴³⁶ На царским дверима сачувана су и два записа с годином настанка: испод арханђела Гаврила је исписано да је двери приложио Тодор Прокин 1788. године, а испод Богородице да их је обновио син Митар Тодор 1853. године.

Програмска решења северних и јужних бочних двери такође су била литургијски и симболички условљена.⁴³⁷ Док је програмско решење царских двери традиционално било везано за приказивање Благовести, програм бочних двери није био чврсто кодификован током XIX века. Обично су се приказивали арханђел Михаило на северним и архиђакон Стефан на јужним дверима, или арханђели Михаило и Рафаило.⁴³⁸ У црњанској цркви дошло је до одступања од овог обрасца па су на бочним дверима представљени апостоли Петар и Павле, најистакнутији хришћански светитељи, првоапостоли, на којима почива хришћанска црква.

Ђура Јакшић их је приказао као два старца, у стојећем ставу, седе косе и браде, бледог лица, сличне поставке и одеће истих боја с богатим наборима драперије на којима је постигао игру светлости и сенке, с кључевима односно мачем у руци према нововековној иконографији. На северним дверима *Свети апостол Павле* дат је у профилу, окренут телом ка апостоли Петру, обучен у светлосмеђи хитон и светлоружичасти химатион, с мачем, оруђем његовог страдања, упртим о тло на који се ослања с обе руке, док испод леве мишке држи књигу. (Сл. 6) На јужним дверима је *Свети апостол Петар* с кључем у рукама који симболизује кључеве цркве односно небеског царства, такође приказан у профилу, окренут ка апостоли Павлу, у химатиону светлоружичасте боје испод којег се види светлосмеђи хитон, а у доњем десном делу иконе Ђура Јакшић је урезао свој потпис. (Сл. 7)

Приказивање светих апостола Петра и Павла везано је и за литургију и за рајску симболику иконостаса, што потврђују и представе на надверјима бочних

⁴³⁶ А. Костић Ђекић, *нав. дело*, 150.

⁴³⁷ А. Костић, *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији (1830–1882)*, 303–306.

⁴³⁸ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 54; А. Костић, *нав. дело*, 306–309.

двери: изнад северних је *Жртва Аврамова* која је тумачена као једна од старозаветних праслика евхаристијског жртвовања⁴³⁹, а изнад јужних *Исус Христос предаје кључеве Светом апостолу Петру*, којем поверава чување црквених закона и цркве као институције.⁴⁴⁰

У средини друге зоне иконостаса, изнад царских двери, је централна икона *Света Тројица*. Када су у питању централне иконе на иконостасу најчешћа програмска решења током XIX века подразумевају представу Крунисања Богородице или Свете Тројице. Представа крунисања, којом је Богородица слављена као краљица неба усталила се на централним иконама барокних иконостаса већ почетком шездесетих година XVIII века на тлу Карловачке митрополије⁴⁴¹, што потврђује и првобитна централна икона на црњанском иконостасу, да би се од средине XIX века усталила пракса приказивања Свете Тројице коју следи и Ђура Јакшић поштујући деветнаестовековна иконографска решења ове представе. Постављање иконе са представом *Свете Тројице* као централне иконе иконостаса истицало је физичку реалност божанског присуства у чину Инкарнације.⁴⁴²

На икони *Свете Тројице* приказани су Бог Отац и Исус Христос окренути један ка другом, како седе на облацима с ногама ослоњеним на плави небески шар, а изнад њих је Голуб Светог Духа.⁴⁴³ (Сл. 8) Бог Отац је приказан као старац дуге седе косе и браде, с троугластим нимбом, у окер жутом химатиону и белом хитону испод, без владарског скиптра у рукама, већ десном руком указује на Христа и на велики дрвени крст у његовој руци. За разлику од Бога Оца Исус Христос је слабије изведен. Обучен је у светлоружичасти хитон с плавим химатионом пребаченим преко колена, како у левој руци држи велики дрвени крст а десну је прислонио на груди, чиме је истакнута његова улога испушитеља људског рода.⁴⁴⁴

⁴³⁹ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 398–399.

⁴⁴⁰ *Исто*, 400–401.

⁴⁴¹ *Исто*, 348–351.

⁴⁴² Р. Михаиловић, *Прва зона српског иконостаса XVIII века*, 309.

⁴⁴³ О ликовном представљању појединачних лица Свете Тројице: М. Тимотијевић, *нав. дело*, 297–300, 302.

⁴⁴⁴ Представа Свете Тројице је у барокној уметности подразумевала глорификацију Христа као испушитеља: М. Тимотијевић, *нав. дело*, 303.

У предолтарском простору се редовно од XVIII века појављују певнички столови у облику издуженог пулта са седиштима с парапетним наслонима.⁴⁴⁵ У складу с наменом певничког простора најчешће се појављују ликови псалмопевца Давида и угледних црквених песника попут Светог Јована Златоустог, Светог Григорија Богослова, да би током XIX века, посебно од половине века, тематски репертоар певничког простора обухватао и ликовни програм прослављања националних светитеља.⁴⁴⁶

На певницама је Ђура Јакшић насликао шест икона, по три на свакој. На северној певници представљени су српски владари и светитељи династије Немањић, с лева на десно: *Свети Симеон Немања* у црној монашкој ризи и с црном камилавком на глави, у десној подигнутој руци држи крст а у левој бели свитак са златним словима исписаним текстом: „Приђите чеда и послушајте мене” (Сл. 9); српски владар, највероватније, *Свети Стефан Првовенчани* у смеђој хаљини и белом огртачу од хермелина, са златном круном на глави и златним крстом у десној руци док му је лева положена на груди (Сл. 10) и *Свети Сава* у црној монашкој одежди, с црном камилавком на глави и рукама прекрштеним на грудима у молитви, стоји испред високог налоња прекривеног драперијом на којем је отворена књига коју чита. (Сл. 11) На јужној певници су, с лева на десно: *Света мати Ангелина*, приказана у црној схимничкој ризи као монахиња, рукама ослоњена на високи камени пулт на којем је отворена књига коју чита, с бројаницом, обележјем побожности, у десној руци (Сл. 12); *Цар Давид*, у хаљини јарко црвене боје преко које је бели огртач од хермелина са златним појасом и копчом на огртачу и златном круном на глави, стоји поред харфе на коју је ослонио десну руку, док је леву положио на груди (Сл. 13) и *Свети архијакон Стефан*, младић дуге смеђе косе, обучен у ђаконску одежду: у светлоружичасти стихар са светлоплавим ораром који држи рукама. Занимљиви су колористички детаљи црвене боје: црвена машна испод круте црне крагне младог архијакона и две црвене машине на стихару. (Сл. 14)

⁴⁴⁵ М. Тимотијевић, *нав. дело*, 58–59.

⁴⁴⁶ *Исто*, 59–60.

Током XIX века истицање националности, посебно условљено актуелном борбом за национално ослобођење, свој одраз нашло је и у сликаним програмима православних храмова који су у то време представљали најважније институције и седишта јавних делатности српског народа.⁴⁴⁷ Покренуте тежње за националном, црквеном и државном слободом и самосталношћу налазиле су елементе континуитета и основе легитимитета у средњовековном наслеђу. То је условило и проширење тематског репертоара посебно у годинама после 1848. када су средњовековне теме, представе личности и догађаја из националне историје добиле ангажовани национални карактер што је довело до конституисања новог схватања „религиозно-патриотске уметности”.⁴⁴⁸ У црквеној уметности то се огледало у истакнутом месту националних, српских средњовековних светитеља и сцена из њиховог живота у ликовном програму храма.⁴⁴⁹

Најзначајнији српски светитељи, светитељи династије Немањић, творци српске државотворности и верске аутокефалности, чије доба је у црквеним и политичким програмима представљало идеал, златно доба српске нације, и формирало истористичке основе у идеологији национализма, имали су и пре XIX века снажне протонационалне карактеристике. Конституисање националног светитељског хора које је започето још у средњем веку, а заокружену форму добило у XVIII веку у Карловачкој митрополији, било је у функцији утврђивања њеног легитимитета односно опстанка политичке и црквене самосталности.⁴⁵⁰ Верско-

⁴⁴⁷ Више о томе: Н. Макуљевић, *Средњовековне теме у српском црквеном сликарству XIX века – прилог рецепцији националног средњовековног наслеђа у српском сликарству XIX века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 32–33, Нови Сад 2003, 193–212, посебно 206–208; М. Тимотијевић, *Религиозно сликарство као историјска истина*, 361–388; Н. Макуљевић, *Прилог познавању сликаних програма владарских тронов у Србији (1804–1914)*, Саопштења XXVII–XXVIII, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 1995–1996, 229–236.

⁴⁴⁸ Потреба за проширивањем тематског репертоара појавила се четрдесетих година XIX века, када је црква постала ангажована национална институција. Доследно томе и црквене грађевине, парохиски и манастирски храмови, постали су верско-национални споменици, што је у њиховом сликаном програму подразумевало повезивање општехришћанске с националном црквеном и политичком историјом: М. Тимотијевић, *Религиозно сликарство као историјска истина*, 370–371.

⁴⁴⁹ М. Тимотијевић, *нав. дело*, 376; Н. Макуљевић, *Средњовековне теме у српском црквеном сликарству XIX века...*, 193–212.

⁴⁵⁰ Светитељски хор укључивао је низ српских средњовековних светитеља и свете деспоте Бранковиће: М. Тимотијевић, *Serbia Sancta u Serbia Sacra у верско-политичком програму Карловачке*

политички програм Карловачке митрополије, у којем су верски и политички мотиви били изједначени, одредио је ликовне формулације њиховог приказивања, које су се развијале у чврстој спрези са западноевропском владарском иконографијом.⁴⁵¹ Национални светитељски пантеон је током XVIII века визуализован Жефаровић–Месмеровом *Стематологијом*⁴⁵², као и штампаним издањима *Србљака*⁴⁵³, који су подстакли даље ширење култа српских светитеља и постали основни иконографски узор током XVIII и добрим делом током XIX века. Идеја о српском светитељском хору је прихваћена и у сликаним програмима барокног црквеног ентеријера, када се национални светитељи укључују у идејне програме иконостаса и заузимају угледна места, често се повезујући с деизисном представом.⁴⁵⁴ Уклапајући се у идејне и тематске програме црквеног сликарства током XIX века, настављена је пракса сликања националних светитеља у српским православним храмовима, а њихове представе се поред иконостаса проширују и на певничке просторе.⁴⁵⁵

У XIX веку српски светитељи су често имали и улогу националних хероја, и нису се прослављали само унутар цркве, већ је рецепција њихове историјске улоге условила опште национални значај њихових култова, као што је био култ Светог Саве који је негован током читавог XIX века и који је био најпоштованији српски светитељ.⁴⁵⁶ У српској националној идеологији посебно је био наглашен култ Светог Симеона Немање, оснивача српске средњовековне државе, првог српског

митрополије, у: *Свети Сава у историји и традицији*, Зборник радова, Београд 1998, 387–430; М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 373–377.

⁴⁵¹ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 374.

⁴⁵² *Стематологија. Изображеније оружјим илиричких. Изрезали у бакру Христофор Жефаровић и Тома Месмер 1741*, прир. Д. Давидов, Нови Сад 1972.

⁴⁵³ Српска црква је за потребе литургијског прослављања националних светитеља у првим деценијама након Велике сеобе оформила посебан зборник молитвених правила, популарно назван Србљак: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 375–380.

⁴⁵⁴ М. Тимотијевић, *Serbia Sancta и Serbia Sacra у верско-политичком програму Карловачке митрополије*, 410–412; Исти, *Српско барокно сликарство*, 380–384.

⁴⁵⁵ Један од таквих примера је низ српских светитеља које је Арсеније Теодоровић извео на јужној и северној певници у цркви Светог Николе у Сремским Карловцима 1815: Ј. Шелмић, О. Микић, *Дело Арсенија Теодоровића (1767–1826)*, Нови Сад 1978, 68.

⁴⁵⁶ О улози светитеља као националних хероја у XIX веку: Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 54–58, 101–106; Исти, *Средњовековне теме у српском црквеном сликарству XIX века...*, 202–206.

националног светитеља, родоначелника династије Немањић, који је још у XVIII веку у Карловачкој митрополији представљао основ државно-црквеног легитимитета и који је често постављан у центар српског светитељског пантеона.⁴⁵⁷ Поред здруженог култа светих Симеона Немање и Саве, један од најпопуларнијих био је и култ Светог Стефана Првовенчаног, првог српског крунисаног краља, о чему говоре бројне ликовне представе овог светитеља.⁴⁵⁸ Култу Немањића врло брзо су се придружили локални прекосавски светитељи са идејом да се укаже на идејни континуитет и ауторитет Карловачке митрополије, међу којима су сремски деспоти Бранковићи, који су доказивали политички и верски континуитет Карловачке митрополије, тако да су се и у сликаним програмима (зидне слике, иконостаси) често приказивали заједно.⁴⁵⁹ Једна од најзначајнијих националних светитељки у XIX веку која је обједињавала и владарски култ, била је Света мати Ангелина.

Ишчитавајући иконографске моделе националних светитеља које је Ђура Јакшић применио приликом осликавања певница цркве у Српској Црњи, можемо закључити да је Јакшић био упознат с популарним графичким листовима и Жефаровић-Месмеровом *Стематологијом*, као и са представама националних светитеља у сликаним програмима цркава, одакле је могао преузети решења, али су уочљива и извесна одступања. Култ Светог Саве је још од средњег века у оквиру цркве континуирано негован и развијан што је довело до уобличавања његове ликовне представе као првог српског архиепископа, како се углавном и приказивао током XVIII и XIX века, када се јавља и велики број тема везаних за његов живот.⁴⁶⁰ Међутим, Јакшић га није приказао као архиепископа с архиепископским инсигнијама, већ као монаха, у монашкој ризи и с камилавком на глави. Као монах

⁴⁵⁷ М. Тимотијевић, *Serbia Sancta u Serbia Sacra у верско-политичком програму Карловачке митрополије*, 429.

⁴⁵⁸ О култу Светог Стефана Првовенчаног и ликовним представама светитеља: Н. Макуљевић, *Прилог познавању сликаних програма владарских тронов у Србији (1804–1914)*, 229–235, посебно 232; Исти, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 60–62.

⁴⁵⁹ Повезивање култова Немањића и Бранковића почело се неговати у манастиру Крушедолу 1545. године, а наставило се нарочито у току XVII, XVIII и XIX века: М. Тимотијевић, *Од светитеља до историјских хероја – култ светих деспота Бранковића у XIX веку*, Култ светих на Балкану II, Крагујевац 2002, 125–135. О светим деспотима Бранковићима: Исти, *Манастир Крушедол I–II*, Београд 2008.

⁴⁶⁰ М. Тимотијевић, *Serbia Sancta u Serbia Sacra у верско-политичком програму Карловачке митрополије*, 428.

Свети Сава је представљан углавном у оквиру сцена као што је *Свети Сава мири браћу*.⁴⁶¹ У нововековној уметности иконографско решење Светог Саве као монаха налазимо у првим деценијама XIX века. За сада је познато да га је први тако приказао Арсеније Теодоровић на архијерејском трону Богородичине цркве у Земуну.⁴⁶² Свети Симеон Немања се приказује као монах, с мученичким крстом и владарским скиптром у једној, и са свитком с исписаним текстом: „Придите чеда и послушајте мене” у другој руци, чиме се указује на његову преданост вери и држави. Овакво иконографско решење које налазимо у Жефаровић-Месмеровој *Стематологији*⁴⁶³ примењује и Ђура Јакшић с тим да је на његовој представи Светог Симеона Немање изостављен скиптар у светитељевој руци. Света мати Ангелина се углавном приказивала с осталим члановима деспотске породице Бранковић, али и појединачно на графичким листовима, на иконама и на зидним сликама. Приликом њеног сликања Ђура Јакшић је применио устаљени иконографски модел приказавши је као монахињу, у схимничкој одећи, с бројаницом у руци, испред пулта на којем је отворена књига.⁴⁶⁴ Такође, устаљена нововековна иконографска решења поштовао је приликом сликања икона цара Давида и Светог архијакона Стефана, с тим да је Јакшић изоставио да прикаже трикирију и кадионицу коју архијакон Стефан обично држи у рукама.

Композициона и стилска решења на певничким иконама се понављају: оне на којима су Свети Сава и Света мати Ангелина компоноване су у тоновима сиве боје, од светло до тамно сиве и црне. Донекле је слично решење и на икони Светог Симеона Немање где је то сивило односно црnilo разбијено златним акцентима исписаног текста. Преостале три иконе на певницама колористички су богатије, с контрастима црвене, беле и златне боје, међу којима је најуспелија икона Цара Давида.

⁴⁶¹ А. Костић, *Представа Свети Сава мири браћу у српском црквеном сликарству XIX века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 41, Нови Сад 2013, 33-49.

⁴⁶² Л. Шелмић, О. Микић, *нав. дело*, 21.

⁴⁶³ *Стематологија. Изображеније оружјџ илиричџских*, сл. 1а; Н. Макуљевић, *Црква Светог Архангела Гаврила у Великом Градишту*, 134-135.

⁴⁶⁴ О иконографији Свете мати Ангелине: Ј. Радовановић, *Прилог иконографији светих срџмских дџспота Бранковића*, Зборник за ликовне уметности 7, Нови Сад 1971, 295-314, посебно 311-312.

Иза певница су постављени архијерејски и Богородичин трон којима се завршава предолтарски простор. Поред јужне певнице је архијерејски трон. Постојање архијерејских трона у црквама Карловачке митрополије забележено је већ у првим деценијама XVIII века, и указивало је на органску припадност православљу и институционалној организацији Карловачке митрополије.⁴⁶⁵ Он симболично представља Христово и архијерејево присуство на богослужењу, и редовно је био узвишен да би архијереј, посредовањем премудрости Божије, могао да прати и контролише ток службе.⁴⁶⁶

Ликовни програм архијерејских трона имао је важну улогу у истицању легитимитета црквене организације.⁴⁶⁷ На архијерејском трону цркве у Српској Црњи је икона *Свети Сава*, што је било општеприхваћено решење од краја XVIII века, када се лик Светог Саве, као утемељивача српске цркве чијим су се наследницима сматрали карловачки митрополити, почео приказивати на архијерејским троновима.⁴⁶⁸ За разлику од уобичајеног начина светитељевог приказивања у стојећем ставу, Ђура Јакшић је Светог Саву приказао у попрсју, у архијерејској одежди: ружичастој хаљини и сивоплавом плашту са златном копчом на њему. У десној руци држи крст с распетим Христом док му је у левој архијерејски штап. (Сл. 15)

Богородичини тронове се у црквама Карловачке митрополије подижу као део опште прихваћеног црквеног мобилијара, а понекад се уобличавају као засебан молитвени простор намењен прослављању Богородице као посреднице и заштитнице.⁴⁶⁹ Подизани су уз северни зид завршног дела предолтарског простора, наспрам архијерејског трона, и то тако да су били окренути један према другоме. Трон је симболично указивао на Богородичино присуство на богослужењу и на њену

⁴⁶⁵ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 60–62.

⁴⁶⁶ Исто, 60.

⁴⁶⁷ Н. Макуљевић, *Средњовековне теме у српском црквеном сликарству XIX века...*, 205.

⁴⁶⁸ С обзиром на то да је Карловачка митрополија била једина званична српска институција у Хабзбуршкој монархији, карловачки митрополити су били нека врста верских и политичких поглавара нације. М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 60–61; Исти, *Serbia Sancta u Serbia Sacra у верско-политичком програму Карловачке митрополије*, 428–429.

⁴⁶⁹ М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 63, 65.

улогу саискупитељице људског рода у економији спасења, којој је као мајци Бога и краљици неба, следовао трон.

На Богородичином трону је икона *Богородица с Христом* коју је, по свему судећи, Ђура Јакшић прву насликао и која се у извесној мери разликује од осталих његових икона изведених у цркви (Сл. 16). У односу на представе Богородице на престоној икони и на дверима, она је путенија, животнија. С обзиром да је настала током Јакшићевог боравка у Бечу 1852. године, када је време углавном проводио посећујући Белведере, у њој би се могли пронаћи утицаји италијанске ренесансне уметности и представа мадона. Приказана је млада жена како седи, обучена у црвени хитон с дискретним златним детаљем и плави мафорион, с малим Христом у белој хаљини који јој седи на колону и десном се руком држи за њен мафорион.⁴⁷⁰ У доњој половини иконе видљиви су хоризонтални урези који иду у прилог чињеници да је икона била ножем расечена, што и Ђура Јакшић помиње у *Аутобиографији*: „у Ср. Црњанској цркви мајка божија, која је (недопадајући се народу) на три места распорена.” Како није навео ко је то учинио остало је отворено питање да ли је сам Јакшић незадовољан како је икону урадио исту ножем расекао или су то учинили незадовољни мештани? Такође, није уобичајено да се у аутобиографији поготово не у овако краткој као што је Јакшићева, која је требала да буде афирмативна по уметника и да укаже на квалитете и вредности његовог сликарског рада, појави један овакав податак.

У цркви се, смештена на Богородичином трону, налази још једна Јакшићева икона *Христов ход по мору* која приказује једно од Христових чуда.⁴⁷¹ (Сл. 17) Христ у ружичастом хитону и плавом химатиону стоји у води с левом руком подигнутом ка небу док десном прихвата Светог Петра, који је у хаљини сличне боје, до пола

⁴⁷⁰ Новак Радонић се сећа: „Баш знам кад је једну Матер божију за црњанску цркву довршавао – где му је детиња глава по вољи испала – да је једва дочекао да се боја осуши, како би могао малог Христа пољубити.”: С. Вуловић, *нав. дело*, 242.

⁴⁷¹ Из картона о пријему иконе у Покрајински завод за заштиту споменика културе 24.1.1955. године који је пунио конзерватор Јован Севдић, сазнајемо да је слика затечена на Богородичином трону, без блинд рама са четири кушака причвршћена на златни оквир, сва згужвана и с отпалим местима боје. У картону је уписана под називом *Христос спашава Светог Петра из воде*, али је свакако исправан назив *Христов ход по мору*, у којем је приказано једно од Христових чуда у којем се Свети Петар у чуду обратио Христу речима: „Госпode, ако си Ти, реци ми да дођем к теби по води.”: Документација Покрајинског завода за заштиту споменика културе, Досије бр. 60/Г.

уроњен у воду и ка Христу пружа руке. Позадина је сва у маслинасто сивим тоновима, с узбурканим таласима у првом плану. Икона је правоугаоног облика и могуће је да је била замишљена као парапетна плоча.

Поред наведених икона у цркви Светог великомученика Прокопија, Ђури Јакшићу се приписују и четири рипиде с главама анђела сликане на плеху, с богато декорисаним пластичним држачима.⁴⁷² Анђеоске, дечје главе, пуних, румених образа, малих румених усана, којима је само нос наглашен, очи живе и насмејане, обрве мало спуштене, чела висока, округла, обла, упућују на Јакшићев стил.

На иконама из цркве у Српској Црњи могу се сагледати све особине и одлике Јакшићевог религиозног сликарства. Стојеће фигуре светитеља су витке, издужене нарочито у доњим деловима, већина њих је приказана у профилу. Лица су углавном ситна и бледа са сетним очима, чела су обла и висока, носеви мали и кратки. Позадине су више тонски него колористички решаване. На већини икона је приметно валерско моделовање, игра светлости и сенке, посебно приликом сликања набора драперија, као и решавање појединих детаља попут златне копче, појаса, окова јеванђеља, хермелинског огртача, што показује уметничко интересовање за тактилне вредности приказане материје. Могло би се рећи да су иконе на певницама успелије од оних на самој иконостасној прегради, можда и због мањег формата. У њима је Ђура Јакшић био колористички слободнији и смелији, с акцентима црвене, беле, златне боје. Колористичко повезивање површина, импресивне физиономије с портретским цртама као и извесна недовршеност у појединим партијама и поред снажног замаха у сликарском изразу, главне су одлике Јакшићевог сликарства на иконама у цркви Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи.

⁴⁷² У цркви постоје две групе рипиде с представама глава анђела, једне су сликане на плеху а друге на платну које је налепљено на дрво. Сликарски се веома разликују, иако су вероватно сликане у исто време.

На основу архивске грађе и писаних извора познато је да су му савременици замерали да је ликовима светитеља давао црте лица савременика. Ако се погледају фотографије чланова његове породице лако је могуће у неким светитељима препознати сличности с његовим оцем, с његовом браћом, што би се могло поткрепити Јакшићевим ставом да „без модела радити, неваља”, како у време рада на иконама за црњанску цркву пише оцу из Беча.⁴⁷³ Уосталом, и његов учитељ Константин Данил је ликовима светитеља давао изразите портретске црте што је био „део и општег, ’јавног укуса’, да се у њихове физиономије унесу детаљи карактеризације и локалног тона...”⁴⁷⁴

У досадашњим стручним оценама Јакшићевог сликарства на иконама у Српској Црњи преовлађује закључак о пресудном утицају Константина Данила на овај вид његовог ликовног стваралаштва. Иако су иконе оригиналан Јакшићев рад, постоје многи елементи који указују на утицаје његовог учитеља. Разлози томе могу се пронаћи у чињеници да је Данилов начин сликања био општеприхваћен као уметнички идеал тога времена, посебно када је у питању црквена слика, због чега је низ сликара, радећи на територији Баната морао да се прилагођава наруџбинама које су тражиле изричито опонашање Даниловог стила.⁴⁷⁵ Врло је вероватно да је то био захтев Црквене општине и самог пароха, Јакшићевог оца Дионисија за којег знамо да је био велики поштовалац Данила и његове уметности. При томе, једини прави учитељ којег је Јакшић до тог тренутка имао био је управо Константин Данил, тако да је његов утицај био неминован.

У тренутку Јакшићевог рада у цркви у Српској Црњи Константин Данил је иза себе имао три осликана иконостаса: у Успенској цркви у Панчеву (1829–1833) који је пронео Данилову уметничку славу и постао узорни иконостас у многим црквеним општинама, у румунској цркви Светог Ђорђа у Уздину (1833–1836) и у Саборној

⁴⁷³ *Ђура Јакшић – Дионисију Јакшићу*, Беч, 28. октобар 1852, у: *Ђура Јакшић – Претиска*, 9–11, посебно 10.

⁴⁷⁴ М. Јовановић, *Сликарство темишварске епархије*, Нови Сад 1997, 194.

⁴⁷⁵ О црквеном сликарству Константина Данила: *Константин Данил (1798 (?) – 1873)*, 42–54.

цркви Вазнесења Господњег у Темишвару (1837–1843), а у току је био рад на сликању иконостаса Преображењске цркве у Добрици (1852–1855).⁴⁷⁶

Почетком седамдесетих година прошлог века Катарина Павловић је анализирајући утицаје Константина Данила на религиозно сликарство Ђуре Јакшића као главни предмет поређења узела Јакшићев иконостас у Српској Црњи, закључујући да му је и поред тога што је боравио у Бечу и Минхену у време довршавања црњанских икона „еклектички стил Константина Данила остао узор за решавање ликовних проблема”.⁴⁷⁷ Требало би напоменути да у време када је Катарина Павловић описивала и анализирала Јакшићеве иконе у црњанској цркви, и када је пар година касније о њима писао и Миодраг Јовановић, иконе нису биле очишћене од преслика тако да они нису могли у потпуности да виде оригиналан Јакшићев колорит и његов приступ решавању проблема светлости и сенке.

За утврђивање Даниловог утицаја на Јакшићево сликарство у црњанској цркви можда би се као најрелевантинији могао узети иконостас Константина Данила који је радио за Саборну цркву у Темишвару⁴⁷⁸ а који је Ђура Јакшић могао видети током боравка у Цртачкој школи 1846/47. године. Данилов утицај је присутан у појединим иконографским детаљима, нарочито у цртама женских ликова, првенствено Богородице с Христом, са ситним лицима, малим носевима, спуштеним обрвама и великим округлим челом, као и у цртама појединих светитеља, уношењем извесних реалистичких црта, као што су иконе Светог Николе и Светог Саве, за које се реминисценције могу наћи и на Даниловим иконама ових светитеља у Успенској цркви у Панчеву. Такође, Данилови утицаји се могу пронаћи и у колориту инкарната који је нежан, ружичасте боје с понеким валерским акцентом што је најприметније на престоним иконама и на иконама на дверима, у ореолима који су изведени у виду

⁴⁷⁶ Исто, 39–55.

⁴⁷⁷ К. Павловић, *Утицаји Константина Данила на црквено сликарство Ђуре Јакшића*, Зборник радова Народног музеја VI, Београд 1970, 337–348.

⁴⁷⁸ М. Јовановић, *Сликарство темишварске епархије*, 186–195.

светлосних зрака, помоћу расветљене боје позадине⁴⁷⁹, у избору боја и њиховом компоновању.

И поред присутног утицаја Константина Данила, Ђура Јакшић је успео да иконама утисне знак своје самосвојне уметничке личности при чему треба имати у виду да је у време рада на овим иконама Јакшић био младић од само двадесет односно двадесет и две године. Слободнији потез четке, на појединим иконама остварена изузетна колористичка решења и акценти, као и присуство недовољне сигурности и вештине, која уосталом и прати почетничке радове, дају овим иконама вредност и оригиналност.

Значајан корак ка валоризацији сликарског рада Ђуре Јакшића на иконама у цркви Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи јесте њихово стављање под заштиту 1948. године, након чега су уследила стручна истраживања и испитивања икона и предузете мере заштите.⁴⁸⁰ Када је 1959. године Оливера Милановић-Јовић описала затечено стање иконостаса и икона у цркви, готово читав иконостас је био пресликан.⁴⁸¹ Том приликом је констатовала да су Јакшићеве иконе у врло лошем стању, да су сва платна олабављена на блинд раму, да услед стврднуте и испошћене боје има уздужних кракелура и да прети опасност да се врло брзо почну јављати пукотине. Из документације Покрајинског завода за заштиту споменика културе имамо податке да је до данашњих дана у неколико наврата вршено испитивање и дијагностиковање стања икона и да су крајем осамдесетих година прошлог века изведени конзерваторско-рестаураторски радови на иконостасу, иконама, црквеном мобилијару и зидном сликарству.⁴⁸² Последњи пут су крајем децембра 2010. године,

⁴⁷⁹ Напуштање сликања нимба на представама светитеља налазимо још у српском барокном сликарству половином XVIII века, када се главе светитеља тумаче као светлосни извори: М. Тимотијевић, *Српско барокно сликарство*, 107.

⁴⁸⁰ *Решење о стављању под заштиту 15 икона у иконостасу срп. прав. цркве 1341/1948* од 16. августа 1948: Досије Е-60/Г, инв. бр. 288 (ПЗЗЗСК, Петроварадин).

⁴⁸¹ Само су оригиналне престоно иконе и централна икона, које су половином XIX века биле склоњене с иконостаса, остале непрсликане. Први опис иконостаса и икона дала је Оливера Милановић-Јовић 1959. године: *Из сликарства и примењене уметности Војводине*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине III, Нови Сад 1959, 134–141. Исти опис је и у: *Опис иконостаса у српској цркви (1960 г.)*, Досије Е-60/Г, инв. бр. 987 (ПЗЗЗСК, Петроварадин).

⁴⁸² На основу сачуване документације Покрајинског завода за заштиту споменика културе знамо да су стручњаци обавили два прегледа иконостаса, један у јулу 1960. и други у децембру 1974. године, и да

на захтев Општине Српска Црња, извршена нова испитивања и утврђено је стање у ком се налази иконостас с припадајућим иконама о чему је сачињен елаборат.⁴⁸³

Приликом прегледа иконостаса у децембру 1974. године комисија стручњака Покрајинског завода за заштиту споменика културе сачинила је извештај с готово идентичним примедбама оним из 1959. године на основу чега је сачињен предлог конзерваторско-рестаураторских радова на иконостасу.⁴⁸⁴ С обзиром на значај и културну вредност икона Ђуре Јакшића прво су на њима предузети конзерваторско-рестаураторски радови (1977/78) који су подразумевали разрамљивање и каширање платна на дрвене носиоце, чишћење бојеног слоја од премаза уљаном бојом, лакова и чађи, дезинсекцију и импрегнацију, гитовање и ретуш оштећених површина подлоге и бојеног слоја.⁴⁸⁵

Позадине престоних икона биле су пресликане танким слојем уљане боје у мрко љубичастом тону испод којег су приликом чишћења откривене оригиналне позадине рађене у врло танком, на појединим местима сасвим лазурном слоју сиво маслинастог тона. Фигуре су биле ретуширане у мањој мери, тако да у суштини нису претрпеле значајније промене у колористичком или композиционом смислу.⁴⁸⁶ Захваљујући овим радовима на престоним иконама су откривене постојеће сигнатуре

су тада сачињени предлози конзерваторско-рестаураторских радова: Досије Е-60/Г, инв. бр 987, инв. бр. 14231/1 и 14231/2 (ПЗЗЗСК, Петроварадин).

⁴⁸³ *Испитивачки радови на иконостасу СПЦ Св. Великомученика Прокопија у Српској Црњи*, Завод за заштиту споменика културе Зрењанин од 24. фебруара 2011, сликар-конзерватор Владимир Петровић: Досије Е-60/Г, инв. бр. 18276 (ПЗЗЗСК, Петроварадин).

⁴⁸⁴ У октобру 1974. године Српска црквена општина Српске Црње се, поводом припрема за обележавање 200-годишњице свога постојања, обратила Покрајинском заводу за заштиту споменика културе да прегледа стање и начини процену радова и трошкова рестаурације икона и иконостаса како би их заштитили. Предложени радови подразумевали су чишћење целокупног дубореза од бронзе и позлаћивање, комплетно чишћење свих икона од чађи, потамнелих лакова, премаза, рестаурацију оштећених делова, заштитно лакирање бојеног слоја.: Досије Е-60/Г, инв. бр 14231/1 (ПЗЗЗСК, Петроварадин).

⁴⁸⁵ Све иконе и сви процеси рада фотографски и текстуално су документовани: *Извештај о радовима извршеним на иконостасу српске цркве у Српској Црњи, рад сликара Ђуре Јакшића*: Досије Е- 60/Г инв. бр. 9868; инв. бр 14231/1. Следеће фазе подразумевале су конзерваторско-рестаураторске радове друге и треће зоне (1979–1981): Досије Е-60/Г, инв. бр 14231/1 и инв. бр. 14232 (ПЗЗЗСК, Петроварадин).

⁴⁸⁶ Ретуш је рађен тако да су потенцирана светла места на инкарнату белом бојом, односно подвлачени су детаљи (цртеж лица и косе) црном бојом линеарно. На драперијама су углавном подвлачене тамне сенке у тоновима приближним оригиналу: *Извештај о конзерваторско-рестаураторским радовима иконостаса српске цркве у Црњи Богдана Ковачевића, сликара-конзерватора*: Досије Е-60/Г, инв. бр. 14231/2 (ПЗЗЗСК, Петроварадин).

које су приликом пресликавања биле прекривене и једва се назирале под чађавим лаком.⁴⁸⁷ Такође, откривено је да је мафорион Богородице на престоној икони претрпео промену највероватније од стране самог Јакшића. Испитивањем је утврђено да је драперија првобитно била обрађена у светлијим плавим и белим тоновима и разигранијим потезима, а интервенција је видљива и на делу хаљине у висини појаса на престоној икони Светог Јована Крститеља.⁴⁸⁸

По завршетку радова на иконама у цркви у Српској Црњи Ђура Јакшић се спремао да добије посао на сликању иконостаса цркве у Карлову (Ново Милошево). Као што је тадашњи темишварски епископ Самуило Маширевић тражио, Јакшић је Епархијалном конзисторијуму послао своју узорну слику *Христос диже из мртвих Јаирову кћер* коју је насликао 1854. године. Међутим, Темишварски конзисториј је сликање иконостаса карловске цркве поверио тада много познатијем иконописцу Николи Алексићу. Овакав исход конкурса могао би се довести у везу с податком да је епископ Маширевић, можда и директно подстакнут Јакшићевим сликарским радом у цркви у Српској Црњи, послао свим парохијама циркулар у којем је опоменуо своју паству да иконописци треба да буду афирмисана сликарска имена и да: „При устројенију новаго иконостаса и тога живописанија и позлашћенија нужно јест от касајущихсја художников пробу сољета дати и тују Епархијалному Конзисторијуму наувиђеније поднести. Сему бо јединому пристоит право како сложеније икон, тако и

⁴⁸⁷ У извештају писаном руком сликара-конзерватора Богдана Ковачевића забележено је да су на све четири престононе иконе откривене сигнатуре: на икони *Исуса Христа* доле десно масном бојом *Ђ. Јакшић / Год 854*; на *Богородици с Христом* на висини од 18,5 cm од доњег десног угла угравирано у свежу боју *Ђ. Јакшић / 854 год*; на *Светом Јовану Крститељу* у доњем десном углу угравирано у свежу боју *Јакшић / 854* и на *Светом Николи* на 16 cm од доњег десног угла угравирано у свежу боју *854.*: Досије Е-60/Г, инв. бр. 14231/2 (ПЗЗЗСК, Петроварадин).

⁴⁸⁸ У прилог претпоставци да се ради о корекцији коју је извео сам аутор говори и иста отпорност завршног слоја боје какву су показале и остале оригиналне површине што указује на њихову исту или приближну старост.

стил живописанија отпредјелити: почему и возбранено јест и јединствену икону безвједјенија нашего во церков внести...»⁴⁸⁹

Крајем лета 1855. године Ђура Јакшић је прешао у Велику Кикинду где је отворио сликарску радионицу надајући се да ће добити неку наруџбину за сликање иконостаса.⁴⁹⁰ Ни овај пут се то није остварило о чему је резигнирани уметник оставио траг у писму Ђорђу Поповићу: „Ја сам овамо дошао у надежди да ћу какву цркву овде у околини добити за моловање, ал` сам се љуто преваријо”.⁴⁹¹ Међутим, то га није обесхрабрило па сазнајемо, највише из преписке, да је наредних десетак година настојао да дође до једног таквог великог посла ослањајући се на помоћ својих пријатеља, посебно Новака Радонића с којим је желео да заједно ради. Тако је 1857. године био спреман да конкурише за израду иконостаса цркве у Руми. Брат Максим га је храбрио да „начини каквог Свеца за пробу Румске цркве, не би ли се дочепао те радње, а и њоме и за друге се препоручити...” и истовремено га обавестио да његови пријатељи Јоја (Јован Димитријевић, тада богослов, родом из Руме) и Александар Шандор Радовановић, „карловачки кнез” желе да у његово име поднесу на пробу икону *Исус пред Пилатом* која је тада била код Радовановића, с чиме се Јакшић сложио.⁴⁹² Међутим, и овога пута је црквена управа посао доделила другом уметнику. У истом писму брат га обавештава да Радонић добро ради, да има посла и поручује му „а мислим, да си и ти увидио – као што су сви твоји пријатељи увидили – шта је био узрок, те ти ниси добиво радње, па зато о том` нећу ни говорити”.⁴⁹³ Који је то разлог, не можемо са сигурношћу да тврдимо. Можда га можемо потражити и у чињеници да је током боравка у Великој Кикинди дошао у сукоб с протом Павлом Влаховићем или можда и са самим владиком Самуилом Маширевићем, које је скоро

⁴⁸⁹ М. Поповић, *Ђура Јакшић*, 54–55; С. Граховац, *Ђура Јакшић у Кикинди и о Кикинди*, ATTENDITE, Гласник Историјског архива Кикинда, Кикинда 2004, 183–191, посебно 186.

⁴⁹⁰ О боравку у Великој Кикинди: С. Граховац, *нав. дело*, 183–191.

⁴⁹¹ *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Велика Кикинда, 28. маја 1856, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 23–24.

⁴⁹² *Максим Јакшић – Ђури Јакшићу*, Карловци, 12/24. октобра 1857, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 28–29. Замолио је Ђорђа Поповића ако је у могућности да му помогне да тај посао у румској цркви добије: *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Сумраковац, 11/23. новембра 1857, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 32–33.

⁴⁹³ *Максим Јакшић – Ђури Јакшићу*, Карловци, 12/24. октобра 1857, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 28–29.

две деценије касније негативно описао у приповеткама „Сирота Банаћанка” и „Попа Тихомир”.⁴⁹⁴

У жељи да с Новаком Радонићем заједнички ради на неком већем сликарском послу за цркву, замолио је крајем 1861. године Ђорђа Поповића да Радонићу пренесе његов предлог и молбу за заједнички рад.⁴⁹⁵ Почетком наредне 1862. године Поповић га је обавестио да је Радонић „мој предлог и твоју понуду *врло радо* примио” и да ће конкурисати чим се буде појавила нека прилика за рад у цркви, и у писму му најавио да ће се ускоро осликавати црква у Старом Бечеју и у Чуругу.⁴⁹⁶

Међутим, до заједничке сарадње Ђуре Јакшића и Новака Радонића никада није дошло. Један од могућих разлога је и тај што се Радонић у то време почео све више удаљавати од сликарства и окретати књижевном раду.⁴⁹⁷ Јакшић је још једном покушао да дође до сликарског посла у марту 1865. године док је живео у Крагујевцу, када је сазнао да црква у Чумићу тражи сликара који би сликао иконостас. Београдском митрополиту Михаилу Јовановићу поднео је молбу да му дозволи да ради на том иконостасу, међутим, митрополит му је преко крагујевачког проте одговорио да му нису познате његове сликарске способности и да зато не може да донесе никакво решење док га као сликара не упозна, али да ће га имати у виду, „па ако се нађе да је вешт, нећемо бити противни да он добије посао”.⁴⁹⁸ На томе се све и завршило.

⁴⁹⁴ Приповетке су написане током 1874. и 1875. године: *Ђура Јакшић – Приповетке и друга проза*, 159–193; *Ђура Јакшић – Приповетке*, 185–207.

⁴⁹⁵ *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Беч, 29. новембра 1861, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 116.

⁴⁹⁶ *Ђорђе Поповић – Ђури Јакшићу*, Нови Сад, 24. децембра 1861/5. јануара 1862, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 120–121, посебно 121; *Ђорђе Поповић – Ђури Јакшићу*, Нови Сад, 15/27. фебруара 1862, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 128–130, посебно 128; *Ђорђе Поповић – Ђури Јакшићу*, Нови Сад, средина маја 1862, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 149–150.

⁴⁹⁷ Након пута у Италију 1858. године Радонић се вратио пољуљаног самопоуздања у своје сликарско умеће и све више се почео удаљавати од сликарства. Залагањем и на наговор пријатеља склопио је у мају 1859. године уговор с црквеним властима за сликарски рад у цркви у Србобрану, а 1863. године склопио је уговор за сликање иконостаса цркве у Ади.

⁴⁹⁸ *Ђура Јакшић у Крагујевцу*, Светлост, год. XXXVIII, бр. 37, Крагујевац 1972.

Слике религиозне тематике

Највећи број икона и слика религиозне тематике Ђура Јакшић је урадио између два боравка у Бечу, између 1851. и 1863. године, у време када се трудио да дође до неког већег иконописачког посла. На основу писане грађе знамо да је у Бечу 1851/52. године урадио неколико слика с представом Богородице. О две слике је Јован Јовановић Змај 1896. године говорио свом куму Милану Шевићу. Једну слику Богородице Јакшић је након Змајеве примедбе, у љутњи ножем расекао⁴⁹⁹, а једну Богородицу је као захвалност за чекање за отплату дуга поклонио гостионичару Штеру у чијој се гостионици код Белведера њихово друштво обично окупљало.⁵⁰⁰

За овај период, 1852. годину, везује се и *Богородица с Христом* (Сл. 18) која се налази у Галерији Матице српске.⁵⁰¹ Слика није потписана ни датирана и дуго се водила као рад Константина Данила на основу података које је њен дотадашњи власник дао када је слику 1950. године поклонио Галерији, али и због сличности с Даниловим стилем.⁵⁰² Реатрибуцију је 1971. године извршио Никола Кусовац закључивши да је у питању рани Јакшићев рад.⁵⁰³ *Богородица с Христом* веома је слична престоној икони из цркве у Српској Црњи, чак су и димензије приближне, само што је вештије изведена, с топлим колористичким акцентима. С друге стране, сличност се може пронаћи и с њеном представом на Богородичином трону за коју знамо да је била завршена у октобру 1852. године. Дакле, сасвим је извесно да је *Богородица с Христом* настала у току Јакшићевог рада на иконама за цркву у Српској Црњи, што би њено датовање померило на 1852/53. годину, с тим да је још

⁴⁹⁹ „Када је Ђура једном насликао Богородицу, ја му нешто приметим. То Ђуру тако разљути, да је узео нож и распорио слику озго до доле”: М. Шевић, *О нашим људима великим и малим – анегдоте и сећања*, Нови Сад 2011, 52.

⁵⁰⁰ „Ђура и ја, а чини ми се и Јошка Бошковић, нисмо имали новца, те смо се ту хранили `на креду`. То је мало дуже потрајало, тако да је газда већ почињао давати израза своме негодовању. Напоследку добисмо новаца сви некако у исто време и платисмо газди, а Ђура му поклони још и слику Богородице, у накнаду што је толико чекао.”: М. Шевић, *нав. дело*, 52.

⁵⁰¹ *Богородица с Христом*, 1852, уље на платну, 89,6 × 45,5 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 619.

⁵⁰² Милан Поповић из Новог Сада, који је слику поклонио Галерији 1950. године, у историјату слике навео је податак да је она рад Константина Данила.

⁵⁰³ Н. Кусовац, *Ђура Јакшић сликар*, Врбас – Београд 1971.

извесније да је настала 1853. по Јакшићевом повратку у Црњу, у време када је радио на престоним иконама. Овим Јакшићевим представама Богородице може се прикључити још једна *Богородица с Христом*, датирана у 1853. годину, која својим решењем упућује на представу Богородице на Богородичином трону у црњанској цркви.⁵⁰⁴

Већина истраживача је мишљења да је композиција *Молитва на Маслиновој гори*⁵⁰⁵ (Сл. 19), која се у литератури помиње и под називом *Христос на гори* односно *Молитва у Гетсиманском врту* рано Јакшићево дело сликано у време његовог боравка у Бечу, највероватније у току 1852. године. С обзиром на сложену поставку фигура и вешто изведена скраћења, извесно је да се приликом рада на њој послужио неким узором. Узоре али и разлоге настанка ове композиције која представља један од Јакшићевих најуспелијих радова из области црквеног сликарства, истраживао је Мирослав Тимотијевић.⁵⁰⁶

Јакшић је приказао кључни тренутак овог јеванђеоског догађаја: тренутак када Христос превазилази људски страх и херојски прихвата судбину искупитеља. У првом плану композиције је Христос који седи на земљи, с испруженим рукама, дланова окренутих ка горе који симболично означавају предавање божијој вољи. Гледа нагоре, ка анђелу у десном горњем делу слике, који у левој руци држи симболични жртвени „путир жучи” на који указује кажипрстом десне руке. Лево, иза Христа у полутами се назире фигуре заспалих апостола Петра, Јакова и Јована.

Овакво композиционо решење није се пронашло на делима Јакшићевих уметничких узора, представника низоземске школе, нити међу италијанским ренесансним уметницима, чија је дела могао видети изложена у бечким музејима и

⁵⁰⁴ *Богородица с Христом*, није потписана ни датирана, уље на платну, 57,2 × 41,2 cm. Подаци су преузети из Каталога Јакшићевих радова где је као година настанка наведена 1853. година и податак да је некада била у власништву Ђуриног синовца Милете Јакшића, а 1978. године, када је Каталог радова сачињен, била је у приватном власништву породице Марка Никезића из Београда: *Ђура Јакшић – Сликарство*, 140.

⁵⁰⁵ *Молитва на Маслиновој гори*, 1852, уље на платну, 75 × 93,5 cm, потписана доле лево: *Ђура Јакшић*. Слика је била део колекције Јоце Вујића из Сенте, коју је поклонио Београдском универзитету, а чува се у Народном музеју у Београду, инв. бр. НМ ЈВ 205/Ј.В. I 121. Д. Кириловић, *Које је слике поклонио Јоца Вујић из Сенте београдском Универзитету*, Зборник Матице српске, Серија друштвених наука 8, Нови Сад 1954, 160–164, посебно 161.

⁵⁰⁶ М. Тимотијевић, *Ђура Јакшић – „Молитва на маслиновој гори” (прилог изучавању црквеног сликарства епохе романтизма)*, Зборник Народног музеја XV-2, Београд 1994, 129–139.

колекцијама. Због тога је Мирослав Тимотијевић проширио поље истраживања и један од могућих узора пронашао у истоименој композицији италијанског сликара касног барока, Карла Маратија (Carlo Maratta), коју је насликао за Колегиј Сан Исидоро у Риму.⁵⁰⁷ Међутим, Јакшић није био у Риму тако да му оригинална слика није могла бити директно позната, али је готово извесно да су је сликари назаренске оријентације, који су од почетка XIX века боравили у Риму и Колегију Сан Исидоро, копирали и да је она на тај начин стигла до Беча и његових јавних збирки где ју је Јакшић могао и видети. На то указује и тема Христових страдања, велика тема назаренске верске обнове, у којој је Молитва на Маслиновој гори заузимала значајно место. Под њиховим утицајем и у српском сликарству средине XIX века, посебно у сликарству српских сликара назаренске оријентације, ова представа је постала актуелна сажимајући целокупан циклус Христових страдања.⁵⁰⁸ На основу изнетих чињеница извесно је да је Ђура Јакшић *Молитву на Маслиновој гори* радио као припрему, односно као узорну икону, за потенцијално добијање неког иконописачког посла.

Као један од раних Јакшићевих радова *Молитва на Маслиновој гори* је значајна јер открива његово схватање црквеног сликарства и узоре на које се угледао након одласка из радионице Константина Данила и током првог боравка у Бечу. Иако је избор теме још увек везан за сликарство назарена, Јакшић није прихватио њихова решења, већ се окренуо барокној уметности: на слици до изражаја долазе ликовни елементи, емоционално тумачење теме и интересовање за решавање проблема светлости и сенке, који су нагостили његово напуштање еклектичко бидермајерско-назаренског манира Константина Данила.

Напред смо поменули да је као узорну икону за добијање посла у цркви у Карлову (Ново Милошево) 1854. године насликао *Христос диже Јаирову кћер из мртвих*.⁵⁰⁹ Након Јакшићеве предаје слике епархијској Конзисторији она је, према

⁵⁰⁷ Маратине фигуре Христа и анђела поновљене су до најситнијих детаља, а могуће је уочити и извесне разлике: М. Тимотијевић, *нав. дело*, 131–132.

⁵⁰⁸ М. Тимотијевић, *нав. дело*, 132–137.

⁵⁰⁹ *Христос диже из мртвих Јаирову кћер*, 1854, уље на платну, 111,5 × 137 cm, Народни музеј у Београду (Збирка Јоце Вујић), инв. бр. НМ ЈВ 191/Ј.В. I 120.

сећању Новака Радонића, остала у поседу великокикиндског проте Павла Влаховића⁵¹⁰, а потом ју је 1916. године, посредством Петра Крстоношића, од породице Влаховић откупио колекционар Јован Јоца Вујић из Сенте.⁵¹¹

Вероватно се приликом сликања и ове композиције Ђура Јакшић послужио неким предлошком, узором, тако да је могуће да ју је започео током шестомесечног боравка у Минхену а завршио је по повратку у Српску Црњу 1854. године. И поред угледања и позајмица приликом компоновања целине, на Јакшићев сликарски израз указују поједини детаљи ликовне обраде као што су интересовање за решавање проблема двојних планова и за драматику светло-тамних односа. Предњи план с фигурама Христа, Јаирове кћери и њене мајке осветљен је, док се иза Христових леђа види забринути отац.

Те 1854. године настало је још неколико икона. Једна је *Свети Јован Крститељ*⁵¹² којом доминира снажна фигура светитеља: он у левој руци држи штап у облику крста с исписаним текстом на траци, док десном подигнутом руком указује на небо, у пејзажу који је само назначен. Слика се некада налазила у власништву Радослава Манојловића, варошког капетана у Новом Саду⁵¹³ од чије удовице ју је посредством Петра Крстоношића 1922. године за своју збирку купио Јоца Вујић.

У слици *Жртва Аврамова*⁵¹⁴ (Сл. 20) Јакшић је поновио устаљену иконографску схему приказивања овог догађаја у шумском пејзажу с ликовима Аврама који у десној подигнутој руци држи нож, његовог сина Исака спремног на жртву и анђела који у последњем тренутку спречава крвопролиће. Извесне аналогije могу се пронаћи с Рембрантовом сликом *Жртвовање Исака* (1636) коју је могао видети у Старој пинакотеци. Нажалост, Јакшићева слика нам је данас позната само преко фотографије на основу које можемо закључити да је динамици представе

⁵¹⁰ С. Вуловић, *нав. дело*, 249.

⁵¹¹ К., *Ђура Јакшић као сликар*, Илустровани лист, бр. 17, Београд, 27. IV 1924, 20.

⁵¹² *Свети Јован Крститељ*, 1854, уље на платну, 88,5 × 63 cm, Народни музеј у Београду (Збирка Јоца Вујић), инв. бр. НМ ЈВ 196/Ј.В. I 126.

⁵¹³ С. Вуловић, *нав. дело*, 249.

⁵¹⁴ *Жртва Аврамова*, 103,3 × 68,3 cm, 1854, није потписана, приватном власништву. Подаци преузети из: *Ђура Јакшић – Сликарство*, 147, кат. бр. 36.

допринело колористичко решење смењивањем површина зелене, беле, љубичасте и плаве боје.

Слика се налазила у власништву Жарка Јакшића у Великом Бечкереку 1927. године када ју је Вељко Петровић видео и описао: „*Жртва* једна лепа композиција у троје с врло нежним складом љубичастих, сивкастих и зелених тонова и с једним прворазредним, дубоким, сочним, романтичним пејзажом.”⁵¹⁵ Према подацима из 1978. године била је у власништву Јакшићевих рођака у Шибенику, а из текста Миодрaга Јовановића из 2007. године сазнајемо да је током осамдесетих година прошлог века било договора да се слика поклони Народном музеју у Београду, али су догађаји из деведесетих година ту намеру осујетили.⁵¹⁶

У то време настао је и *Апостол Павле*⁵¹⁷ (Сл. 21), који се на основу сећања Јована Јовановића Змаја може датирати у 1854/55. годину, у време када је Ђура Јакшић био у посети Јовановићима у Новом Саду⁵¹⁸: „...Ђура је тада насликао и светог Павла, и ту је слику поклонио моме оцу, да му захвали на гостопримству”.⁵¹⁹ После смрти оца, Змај је слику поклонио Александру Шандору Шевићу који је био тотор његове браће, потом је слика доспела у капелу на Алмашком гробљу у Новом Саду, а одатле 1980. године у Галерију Матице српске.⁵²⁰ Иконографско решење подсећа на представе апостола низоземских мајстора, Рембранта и Рубенса, на којима су апостоли приказани као антички филозофи.

⁵¹⁵ В. Петровић, М. Кашанин, *нав. дело*, 113.

⁵¹⁶ М. Јовановић, „*Жртва Аврамова*” *Ђуре Јакшића*, Зборник Народног музеја XVIII–2, Народни музеј Београд 2007, 311–314.

⁵¹⁷ *Свети апостол Павле*, 1854–1855, уље на платну, 72,5 × 51 cm, потписана на полеђини: *Ђ. Ј.*, Галерија Матице српске, ГМС/У 6113.

⁵¹⁸ Јован Јовановић Змај у својим сећањима наводи да је Ђура Јакшић био отприлике 1853, а може бити и 1854. или 1855. године дуже време код њих у гостима. Година 1853. би се могла искључити јер је прву половину провео ангажован радећи на иконама за цркву у Српској Црњи тако да је мало вероватно да би се дуже задржавао у гостима, а другу половину године провео је у Минхену. С обзиром да Змај помиње дужи Јакшићев боравак највероватније је то било након завршетка рада на иконостасу цркве у Српској Црњи а пре одласка у Велику Кикинду.

⁵¹⁹ М. Шевић, *нав. дело*, 55.

⁵²⁰ Слика је власништво Српске православне црквене општине Нови Сад која ју је 1980. године уступила Галерији Матице српске.

Током боравка у Великој Кикинди Ђура Јакшић је насликао *Усековање Јована Крститеља*⁵²¹ (Сл. 22). Слика је до 2012. године била датирана у 1853. годину али је након извршених рестаураторских радова утврђено да је година њеног настанка 1855.⁵²² У *Аутобиографији* Јакшић даје податак да се слика налази у поседу немачког владике Чајага: „...има у Немачког владик Чајага усековање главе Јованове”, а потом је била у приватном власништву у Темишвару, одакле ју је 2012. године откупио приватни колекционар из Новог Сада и након рестаураторских радова први пут представио српској јавности којој је до тада била позната само преко црно-белих фотографија.⁵²³

Занимљиво је да је Јакшић одабрао овални формат за приказивање ове представе што је само по себи захтевало вешто композиционо решење. Поједноставио је догађај и представио само две фигуре, Салому с пладњем у рукама и егзекутора који за косу држи светитељеву одрубљену главу изнад пладња. Првим планом слике доминира Салома у светлоружичастој хаљини с колористичким детаљима шала зелене боје, златног појаса и огрлице, цвета на хаљини, и одрубљена глава светитеља. Главни актери сцене, Салома и одрубљена глава Јована Крститеља, осветљени су док је фигура целата, у загасито црвеној одећи с мачем закаченим за појас, у полумраку иза којег се види тамни отвор врата, вероватно тамнице. Игром светлости и сенке Јакшић је допринео динамичности композиције и стварању дубине простора. Темом, иконографијом, композиционим и колористичким решењем *Усековање Јована Крститеља* указује на Јакшићев боравак у Минхену и на дела низоземских мајстора која је видео у Старој пинакотечи. Радонић се сећао да је Јакшић касније сликао још једну слику *Св. Јована главу отсечену* за коју није знао тада код кога је нити где је.⁵²⁴

⁵²¹ *Усековање главе Светог Јована Крститеља*, 1855, уље на платну, 138,5 × 105,5 cm, потписано доле десно: *Г. Ј. / 1855*. Власништво колекционара Ђуре Поповића из Новог Сада.

⁵²² М. Јовановић, *Георгије Ђура Јакшић, Усековање главе светог Јована Крститеља 1855*, Слике из колекције Ђуре Поповића, *Историјски архив, Зрењанин* 2012, 4.

⁵²³ Слика је први пут представљена јавности у изложбеном салону Историјског архива у Зрењанину септембра 2012. године уз пратећи каталог: М. Јовановић, *нав. дело*.

⁵²⁴ С. Вуловић, *нав. дело*, 249,

У првој половини 1856. године у Великој Кикинди је насликао и композицију *Исус пред Пилатом* (Сл. 23) о чему је оставио податак на полеђини слике⁵²⁵, али и у првој строфи песме „Из делаонице”:

„Још несвршен – у свој бољи
Под теретом крста клечи:
– Овде стоји син човечни
Без помоћи у невољи. –
На груди му рана љута –
Место круне њега кити
Један венац трновити,
Благодарност свих Чивута. –”⁵²⁶

Слика се у литератури помиње и под називима *Извођење Христа* и *Ессе Ното*. Првобитно је била код Александра Шандора Радовановића, карловачког градоначелника и Јакшићевог пријатеља, потом у власништву његове сестре Марије П. Радовановић у Сремској Каменици⁵²⁷ од које ју је 1891. године купио Иларион Руварац, архимандрит манастира Гргетег у чијем се власништву и данас налази.⁵²⁸

Јакшић је ову композицију највероватније насликао како би се препоручио за рад на неком иконостасу, а извесно је да је с њом годину дана касније 1857. конкурисао за израду иконостаса цркве у Руми. Приказао је тренутак када Понтије Пилат, римски гувернер Јудеје, с балкона суднице показује Исуса Христа окупљеним Јеврејима. Слика је компонована у два плана. У предњем плану три фигуре обасјане светлошћу стоје испред металне оgrade: Исус Христос у средини, у скерлетној хаљини и огртачу, везаних руку и с трновим венцем на глави, симболима мучеништва, десно од њега је Понтије Пилат у светлозеленој одори са златним појасом и хермелинским огртачем, са златном круном на глави, док је лево Кајафа,

⁵²⁵ *Исус пред Пилатом*, 1856, уље на платну, 120 × 73,5 cm, потписано на полеђини и датирано: *Ђ. Јакшић у В. Кик. 1856*, власништво манастира Гргетега.

⁵²⁶ *Ђура Јакшић – Песме*, 27.

⁵²⁷ „Јакшићев Исус пред Пилатом сада је у Каменици – то је слика у његовом жанеру, сасвим добро одржана”: *Шандор Радовановић – Илариону Руварцу*, Срем. Карловци, 19. августа 1891, у: *Преписка Ђуре Јакшића*, 437.

⁵²⁸ *Шандор Радовановић – Илариону Руварцу*, Срем. Карловци, 8. јула 1891, у: *Преписка Ђуре Јакшића*, 436–437.

приказан у профилу, у хаљини смеђе боје и зеленом огртачу који пада преко ограде. У полутами другог плана слике назиру се три фигуре Јевреја. Оваквим решењем светло-тамних површина наглашено је Христово страдање и његова жртва, и интензивнир емотивни утицај на посматрача.

Утицаји Рембрантовог и Рубенсовог сликарства приметни су у начину материјализације, светло-тамним односима, као и у начину приказивања ликова представника јеврејског народа са стереотипним антисемитским цртама лица – изражена шпицаста вилица с брадом, искривљени, кукасти нос. Овакав начин приказивања Јевреја у уметности постао је општеприхваћен модел још од средњег века а посебно у доба ренесансе када је јеврејски народ који је издао Христа „демонизован” као непријатељ хришћанства. Антијеврејска пропаганда снажно је оживела у XVIII и XIX веку, а у уметности се нарочито манифестовала у сликарству назарена.⁵²⁹ Овакав став према Јеврејима традиционално је био присутан и у српској црквеној уметности.⁵³⁰

Незадовољан животом и клијентелом у Великој Кикинди, Ђура Јакшић је средином 1856. године прешао у Нови Сад где је током 1856/57. године насликао икону *Свети Ђорђе Пешак* (Сл. 24) за професора Ст. Лазића, директора Гимназије у Сремским Карловцима.⁵³¹ Слика доминира снажна фигура светитеља у белој хаљини и јарко црвеном огртачу, у римском војничком оклопу златне боје, с крстом и гранчицом палме у једној руци и копљем којим пробада аждају у другој руци. У позадини се види пејзаж са зеленим растињем и брдима, скицозно приказан, и небо црвено златне и маслинасте боје. Разматрајући разлоге Јакшићевог неуспеха када је у питању рад за цркву, Вељко Петровић се позвао и на ову слику: „Онакве иконе као што је ’св. Ђурђиц’ сувише би биле гласне, личне, необичне за већину тадашњих

⁵²⁹ C. Grewe, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, Columbia University Press 2009, 282–301.

⁵³⁰ N. Макулјевић, *Слика другог у српској визуелној култури XIX века*, 153.

⁵³¹ *Свети Ђорђе Пешак*, 1856/1857, уље на платну, 59,5 × 40 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_2174. У Народни музеј у Београду стигла је 1967. године као поклон (део легата) др Надежде и Лазара Ристића. Слика се помиње у: *Слика од Ђуре Јакшића*, Стражилово, год. III, бр. 46, Нови Сад, 12. новембар 1887, 734; С. Вуловић, *нав. дело*, 249.

’црквених општинара’, за већину чланова разних епархијских одбора и конзисторија”.⁵³²

У периоду након преласка у Кнежевину Србију 1858. године и добијања учитељске службе односно поновног одласка у Беч 1861/62., нису сачуване Јакшићеве слике религиозне тематике. У једном новинском чланку помиње се да су му пријатељи по доласку из Беча у Нови Сад 1862. године помогли да: „му је карловачка црква поручила да намолује слику Христова Распећа”, на којој је он радио, али даљих података о њој немамо.⁵³³ Можда је то *Распеће* које се помиње у тексту из 1887. године у којем се наводи да „је оно св. распеће у прочељу Карловачке саборне цркве споља између обе куле, радио покојни Ђура. Када је пре две године оправљана саборна црква, поновљена је и та икона новом машћу, јер ју је, дакако, киша доста била исплакала.”⁵³⁴

У литератури се помиње да је у ово време Ђура Јакшић насликао икону *Арханђео Михаило* коју је 1934. године колекционар Јоца Вујић из Сенте поклонио тадашњем Музеју Матице српске.⁵³⁵ (Сл. 25) Атрибуција је несигурна, јер се дело разликује од осталих Јакшићевих, посебно у обради лица светитеља и начина на који је представљен ореол златним кругом, док је Јакшић ореоле решавао с расветљеном бојом позадине, а и потпис се разликује од начина на које се он уобичајено потписивао – најчешће урезивањем *Ђ. Јакшић* или *Ђ. Јакшић*. Јакшићу је приписана на основу документа од 23. фебруара 1925. године с потписом Јоце Вујића који је био уз слику када је стигла у Матицу српску. Поред података да слика потиче из Музеја Јоце Вујића у Сенти и које су њене димензије, наведено је да је аутор Ђура Јакшић, да је приказан Свети арханђел Михаило на платну, да је рам столарски и да је слика доле десно потписана: *Јак даље отрцано 1862.*⁵³⁶ Из истог документа сазнајемо да је слику Јоца Вујић купио 1923. године од Петра Крстоношића.

⁵³² В. Петровић, *Два велика уметника: Константин Данил и Ђура Јакшић*, 15.

⁵³³ М. Павловић, „*Марково орање*”, *Време*, год. X, бр. 2908, Београд, 30. јануар 1930, 6.

⁵³⁴ *Слика од Ђуре Јакшића*, Стражилово, год. III, бр. 46, Нови Сад, 12. новембар 1887, 734.

⁵³⁵ *Арханђел Михаило*, 1862(?), уље на платну, 79 × 63,2 cm, потписано и датирано доле десно: *Јак. 186?* (последња цифра је истрвена), Галерија Матице српске, ГМС/У 101.

⁵³⁶ *Конзерваторска документација Галерије Матице српске, Записник 117/1988, Досије бр. 625.*

Како су на слици видљиви стари ретуши и велика су оштећења управо на месту потписа, поставило се питање да ли је постојећа сигнатура део оригинала или је накнадно додата. Приликом конзерваторског прегледа слике у Галерији Матице српске (фeбруар 2017) утврђено је да је потпис део оригинала и да је највероватније исто и са годином (тај део је врло нечитак).⁵³⁷ С друге стране, мало је вероватно да би колекционар Јоца Вујић 1923. године купио слику која је приписана Јакшићу, а да заправо није његова јер је тих година Вујић, углавном посредством Петра Крстоношића, за свој Музеј сакупио десетак Јакшићевих радова, међу којима су нека од његових најбољих ликовних остварења.⁵³⁸

Чини се да се Ђура Јакшић мање бавио религиозним композицијама у годинама другог одласка у Беч 1861/62. и по повратку и коначном пресељењу у Кнежевину Србију 1863. године, а да је све више био заокупљен сликама историјске тематике и књижевним радом. Те године отац му пише да за брата Максима наслика икону Богородице и Светог Василија⁵³⁹, али није познато да ли је иконе урадио.

Док је радио као наставник цртања у крагујевачкој Гимназији Јакшић је насликао икону *Ваведење Богородице*, 1864/65. године.⁵⁴⁰ (Сл. 26) У Сабанти је 1865/66. године насликао икону *Свети апостоли Петар и Павле*⁵⁴¹ за коју знамо да се 1927. године, када је помиње Вељко Петровић, налазила у српској цркви у Рековцу.⁵⁴² Приказана су два апостола обучена у хаљине и огртаче истих боја: Свети Петар у црвеној хаљини и златно окер огртачу, а Свети Павле у златно окер хаљини и црвеном огртачу, изнад којих се налази голуб Светог Духа и два анђела од којих један чита отворену књигу испред себе. Свети Петар у десној руци држи књигу и кључеве, а Свети Павле у левој књигу а у десној мач. У лику апостола Павла могао би се препознати портрет сликаревог оца Дионисија, кога је врло живо описао у

⁵³⁷ Коришћен је бинокуларни микроскоп с увећањем до 60× и слика је прегледана под UV светлом.

⁵³⁸ *Збирка Јоце Вујића. Каталог слика, скулптура и цртежа*, Народни музеј Београд – Галерија Матице српске, Нови Сад, Београд 1989, 20–21.

⁵³⁹ *Дионисије Јакшић – Ђури Јакшићу*, Српска Црња, 22. јануара/3. фебруара 1863, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 1978, 179–180.

⁵⁴⁰ *Ваведење Богородице*, 1864/1865, уље на дасци, 30,7 × 40 cm, Народни музеј у Крагујевцу, У-784, набављено из манастира Каменца код Груже.

⁵⁴¹ *Свети апостоли Петар и Павле*, 1865, уље на дасци, 68,5 × 100 cm, власништво Српске црквене општине у Доњој Сабанти.

⁵⁴² В. Петровић, М. Кашанин, *нав. дело*, 114.

својим успоменама: „Лице му дође као снег бело. Мени изгледаше много лепши него пре. Више сам пута по њему моловао апостола Павла; и свакоме се допало то мудро и озбиљно лице: свака цртица на њему беше пуна израза, свака је приповедала о вечном мраку подземних тамница, о мучној самоћи, која се у влажном хладу каменитих сводова проводи. Пре страдања беше строг; а сад озбиљан, али пун блакости. Више пута сам га споредио с првим хришћанским ученицима – пун доброте и стрпљења...”⁵⁴³

У Пожаревцу је између 1866. и 1868. године насликао *Светог апостола Андрију*⁵⁴⁴ (Сл. 27) који у поставци подсећа на *Апостола Павла* из Галерије Матице српске. Свети Андрија у жутој доњој хаљини преко које је црвени огртач сав у наборима, десном руком благосиља а у левој држи велики дрвени крст.

Последње сачуване иконе Ђуре Јакшића настале су у Јагодини 1870/71. године за цркву Светог арханђела Михаила, задужбину кнеза Милоша Обреновића, која је позната и под именом „Стара црква”.⁵⁴⁵ Иконе су биле поруџбине еснафа који су их поклонили цркви: *Свети Ђорђе на коњу*⁵⁴⁶ калајциско-дућмециског о чему говори запис уз доњу ивицу слике у два реда: „Приложио еснаф калајциско-дућмециски јагодинској цркви 1870 год.”, и *Пророк Данило и јеванђелист Марко*⁵⁴⁷ мумцијског заната о чему такође постоји податак на икони: „Приложи Есн. Мумциски 1871” (Сл. 28 и Сл. 29). Обе иконе су се до 1947. године налазиле у певницама цркве, пре предаје Народном музеју у Београду.

Јакшићеве иконе рађене за јагодинску цркву иду у прилог чињеници да су у продукцији сликарских дела тога доба велику улогу имала и еснафска удружења која су наручивала иконе за своје друштвене просторије као славске иконе и за цркве као

⁵⁴³ *Успомене другу Јови Јовановићу од Ђуре Јакшића, година 1849*, 81.

⁵⁴⁴ *Свети апостол Андрија*, 1866–1868, уље на платну, 96 × 76 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_2418.

⁵⁴⁵ Најстарија црква у Јагодини, задужбина кнеза Милоша Обреновића из 1818. године: С. М. Милошевић, *Црква Кнеза Милоша у Јагодини*, Гласник Српске православне цркве, год. L, Београд 1969, 35–40.

⁵⁴⁶ *Свети Ђорђе на коњу*, 1870, уље на дасци, 95,5 × 66,2 cm, запис уз доњу ивицу слике, у два реда: *Приложио еснаф калајциско-дућмециски. ја / годинској цркви. 1870 год.*, Народни музеј у Београду, инв.бр. 31_381.

⁵⁴⁷ *Пророк Данило и јеванђелиста Марко*, 1871, уље на платну, 88 × 60 cm, запис дародавца на доњој ивици: *Приложи Есн. Мумцијски 1871*, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_377.

прилоге. О томе сведочи знатан број сачуваних икона на којима постоје записи да су поклон цркви од неког еснафа: калпачијског, кожарског, коларског, дунђерског, бакалског, папуцијског, бојацијског, поткивачког. Уједно, две поменуте Јакшићеве иконе говоре и о свести еснафа да се за такве потребе обраћају бољим сликарима, а не обичним молерима.

Почетком седамдесетих година у сликарству Ђуре Јакшића почеле су се наслућивати промене под утицајем идеја Светозара Марковића и „нове науке”, што се може приметити и на овим јагодинским иконама, нарочито у физиономијама светитеља и њиховим цртама лица. Како је Радомир Константиновић записао: „Нису то били свеци у које се са страхопоштовањем мора гледати, већ обична бића, обични људи, само са ореолом и одеждом светитеља”.⁵⁴⁸

Поред две поменуте иконе, из писаних извора сазнајемо да је у Јагодини током 1871/72. године насликао још неколико: *Светог Николу*, *Светог Ђорђа* и једну икону за Ст. Миленовића, које су биле у приватном власништву и којима се временом траг изгубио, као и да су у манастиру Каленићу постојале три Јакшићеве иконе.⁵⁴⁹

И поред тога што је Ђура Јакшић насликао сразмерно мало у области религиозног сликарства и што није имао могућности да реализује неку већу сликарску црквену целину, оно што је урадио и што је до данас остало сачувано представља необично важан допринос развоју српске религиозне уметности XIX века.

⁵⁴⁸ Р. Константиновић, *нав. дело*, 72–73.

⁵⁴⁹ В. Петровић, М. Кашанин, *нав. дело*, 114.



Сл. 1. *Исус Христос*, 1854, престоно икона,
Црква Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи



Сл. 2. *Богородица с Христом*, 1854, престопа икона,
Црква Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи



Сл. 3. *Свети Јован Крститељ*, 1854, престопа икона,
Црква Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи



Сл. 4. *Свети Никола*, 1854, престопа икона,
Црква Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи



Сл. 5. *Благовести*, 1853, царске двери,
Црква Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи



Сл. 6. *Свети апостол Павле*, 1853, северне двери,
Црква Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи



Сл. 7. *Свети апостол Петар*, 1853, јужне двери,
Црква Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи



Сл. 8. *Света Тројица*, 1853–1854, централна икона,
Црква Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи



Сл. 9. *Свети Симеон Немања*, 1853–1854, северна певница, Црква Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи



Сл. 10. *Свети Стефан Првовенчани*, 1853–1854, северна певница,
Црква Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи



Сл. 11. *Свети Сава*, 1853–1854, северна певница,
Црква Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи



Сл. 12. *Света мати Ангелина*, 1853–1854, јужна певница,
Црква Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи



Сл. 13. *Цар Давид*, 1853–1854, јужна певница,
Црква Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи



Сл. 14. *Свети архиђакон Стефан*, 1853–1854, јужна певница,
Црква Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи



Сл. 15. *Свети Сава*, 1853–1854, архијерејски трон,
Црква Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи



Сл. 16. *Богородица с Христом*, 1852, Богородичин трон,
Црква Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи



Сл. 17. *Христов ход по мору*, 1853–1854,
Црква Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи



Сл. 18. *Богородица с Христом*, 1852–1853, Галерија Матице српске



Сл. 19. *Молитва на Маслиновој гори*, 1852, Народни музеј у Београду
(Збирка Јоце Вујић)



Сл. 20. *Жртва Аврамова*, 1854, приватно власништво



Сл. 21. *Свети апостол Павле*, 1854–1855, Галерија Матице српске



Сл. 22. Усековање главе Светог Јована Крститеља, 1855, приватно власништво



Сл. 23. *Исус пред Пилатом*, 1856, власништво манастира Гргетег



Сл. 24. *Свети Ђорђе Пешак*, 1856–1857, Народни музеј у Београду



Сл. 25. *Арханђел Михаило*, 1862(?), Галерија Матице српске



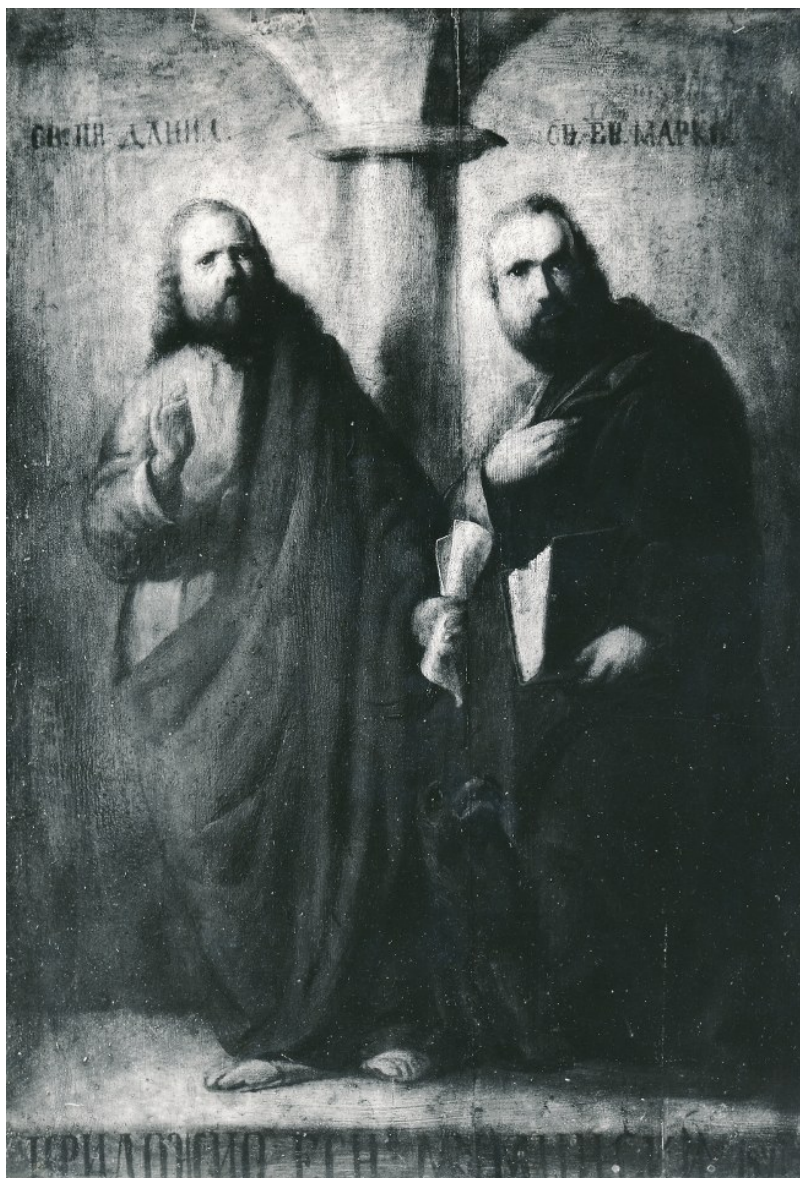
Сл. 26. *Введење Богородице*, 1864–1865, Народни музеј у Крагујевцу



Сл. 27. Свети апостол Андрија, 1866–1868, Народни музеј у Београду



Сл. 28. *Свети Ђорђе на коњу*, 1870, Народни музеј у Београду



Сл. 29. Пророк Данило и јеванђелист Марко, 1871, Народни музеј у Београду

ПОРТРЕТНО СЛИКАРСТВО ЂУРЕ ЈАКШИЋА

Средином XIX века српски уметници су и даље, у највећој мери, своју сликарску делатност заснивали на црквеном сликарству, на поруцбинама црквених кругова, али су истовремено прихватили естетику културе и уметности која је одговарала укусу новоформираног грађанског друштва. Афирмација српског грађанства, као носиоца нове друштвенополитичке улоге, довела је до демократизације и све веће продукције портрета.

Појава портрета српског грађанства током XIX века од посебног је културно-историјског значаја. Портрети представљају слику друштва ствараног у то време, ликове његових представника ангажованих у политичком, друштвеном и културном животу, преко њих се упознаје развој друштва, средина и мода тога доба. Истовремено, знак су искорака из дотадашње анонимности приватног живота и означавају успостављање друштвеног легитимитета појединца.

Као стилски израз који је тридесетих година XIX века дубоко прожео тадашњу српску уметност, бидермајерски натурализам највише је одговарао широким слојевима грађана окренутих себи, породици и дому. У измењеним социјалним околностима, у којима је грађанска класа постала носилац друштвених промена, породица је постала основна јединица модерног друштва и главна позорница приватног живота. Свест о породици потврђује се и визуелизује у породичним портретима, како групним тако и портретима појединих њених чланова. Они су представљали породичну успомену која је одређеног члана породице приказивала у његовом најбољем издању, стварајући слику његовог јавног статуса и социјалне припадности. Истовремено, портрети су имали и приватни карактер – служили су као место породичног култа, и налазили се у приватним просторијама породичног дома, ван домашаја јавности.

У уметничком опусу Ђуре Јакшића портрет је континуирано присутан. На основу сачуваних радова могло би се закључити да се сликању портрета највише окренуо у последњим годинама живота, када је већ било извесно да неће добити да слика неку већу црквену целину, и када му је портретисање често било и једини извор зараде. На његовим портретима приказане су личности са којима је живео и које је сретао у Српској Црњи, Великом Бечкереку, Великој Кикинди, Новом Саду, Београду и на путу провинцијског учитеља по паланкама и селима Кнежевине Србије: учитељи, свештеници, трговци, занатлије, официри, ситни чиновници и грађани, њихове жене и деца. Јакшићеви портрети, с обзиром на велики број и разноврсност места (градови, паланке, села) у којима су настајали, дају праву слику српског друштва друге половине XIX века. Нажалост, многи припадници тог друштва, нарочито они у унутрашњости Кнежевине Србије, нису разумели, па самим тим ни ценили, његов сликарски рад, тако да су многи Јакшићеви портрети пропали, а за неколицину њих знамо само из писаних извора или из усмених предања. Такође, познато је да је многим паланчанима у име дуга, позајмице или какве друге услуге, поклањао своје слике, односно портрете. Још један разлог што изванредан број Јакшићевих портрета до данас није сачуван треба потражити у чињеници да поручиоци нису били задовољни оним како их је Јакшић видео и представио, јер нису „личили на себе”, па су му портрете враћали или се према њима односили немарно.

Принципи уметничког приступа сликању портрета у доба владавине бидермајера били су подређени диктату и жељи поручиоца, односно портретисаног. Те жеље најчешће нису биле усмерене ка реалној слици портретисаног, већ је лик требало дотерати и улепшати моделовањем. У фокусу интересовања било је занатско извођење подлога, лазура, наглашено приказивање материјалне, тактилне вредности, што се најбоље види на третману тканине, чипке, свиле, броката, накита, племенитих метала.

За Ђуру Јакшића сликање портрета најчешће није значило удовољавање овим захтевима који су подразумевали „сличност”, односно идеализовану представу портретисаног, поштовање анатомије, перспективе и других правила портретисања.

Лични стваралачки импулс водио га је и приликом сликања портрета. Због таквог приступа често је имао проблема с клијентелом која му је незадовољна својим портретима исте често враћала. О томе говори и Новак Радонић када помиње да су Јакшићу враћали портрете јер „не личе”, јер их је радио „као студије у којима се видело да је са натрапаном и набацаном бојом себе у бравури радње усавршавао, а уједно тежио да природу, у маниру Рембранта и Вандика, подражава”, али додаје да су слике биле од велике важности за познаваоце, иако су се „лаици због њихове храпавости слабо на њих освртали.”⁵⁵⁰

У Јакшићевом портретском опусу могу се приметити и разлике у ликовној обради појединих портрета насталих у отприлике исто време, што говори о томе да је, када је требало, умео да се повинује правилима портретисања, иако је најбоља остварења оставио у оним портретима у којима је био слободан да се сликарски изрази, а то су углавном портрети пријатеља и блиских особа које карактерише непосреднији, интимнији приступ.⁵⁵¹ Између осталог то је подразумевало и слободу да прикаже карактер портретисаног, његов унутрашњи живот, тако да Јакшићев портрет представља и својеврсну психолошку студију. На Јакшићевим портретима лица су често озбиљна, замишљена – он анализира и успева да кроз карактере портретисаних прикаже српско друштво и тадашњу стварност.

У карактеризацији ликова помогла му је Лаватерова *Физиогномија* коју је према Радонићевим речима Јакшић читао: „Не знам ко му је препоручио да чита френологију и физиогномику од Лаватера; а пошто је усто јоште имао и урођенога дара за посматрање и разумевање црта које човека карактеришу, то га је ова књига здраво у сликарској уметности потпомогла, а и у обичном свакидашњем животу ретко га је могао први утисак једне личности преварити.”⁵⁵²

Представе људског лика биле су једно од централних места нововековних уметничких теорија. Захваљујући Јохану Касперу Лаватеру (Johann Kaspar Lavater),

⁵⁵⁰ С. Вуловић, *нав. дело*, 248.

⁵⁵¹ Милета Јакшић у *Бележници*, у делу који се односи на анегдоте о Ђури Јакшићу, наводи да је одбијао да портретише људе који му се нису допадали: *Бележница Милете Јакшића (од 1918. до 1930. године)*, РОМС, инв. бр. М. 10540.

⁵⁵² *Исто*.

швајцарском песнику, филозофу, теологу, крајем XVIII века обновљено је интересовање за физиогномију, која је почетком XIX века доживела велику популарност и ширила се Европом захваљујући Лаватеровим везама, пријатељству и подршци утицајних личности из владарских и интелектуалних кругова тога доба.⁵⁵³ Лаватер је заступао тезу о вези унутрашњег и спољашњег човековог лика и покушавао је да преко физичког изгледа, морфологије лица, одреди карактер особе, њено унутарње биће. О великом интересовању за *Физиогномију* говори и број њених издања и превода на неколико језика у првим деценијама по њеном објављивању.⁵⁵⁴

Лаватерова *Физиогномија* обухвата преко осамсто портрета, силуета и карикатура историјских личности и савременика – од античких хероја, песника, религијских вођа, филозофа, владара, уметника – које су обично пратиле текстуалне анализе подржавајући његове физиогномске тврдње. То су углавном копије портрета и силуета Рафаела, Рембранта, Рубенса, Хогарта (William Hogarth), Холбајна, Дирера, као и мање познатих уметника. Такође, Лаватер доноси и један од најранијих примера покушаја утврђивања карактеристика лица појединих нација.⁵⁵⁵ У наредним годинама и деценијама његове теорије су утицале на литературу и науку, а од посебног значаја *Физиогномија* је била за уметнике, нарочито у портретном

⁵⁵³ Физиогномија се појавила још у антици и претпоставља се да је Аристотел први описао њену практичну примену. Јохан Каспер Лаватер, типични представник просветитељског литерате и мислиоца, веровао је да је открио „науку или знање о међусобној повезаности спољашњости и унутрашњости човека, видљиве површине и невидљивог садржаја”. Обновио је интересовање за физиогномију у последњој четвртини XVIII века када је у четири тома објавио дело о физиогномији: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe* (1775–1778). Избор литературе о Лаватеру и физиогномији: Н. Weigelt, *Johann Caspar Lavater, Werk und Wirkung*, Göttingen 1991; *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, hrg. von G. Mraz und U. Schögl, Wien 1999; J. B. Lyon, „The Science of Sciences”: *Replication and Reproduction in Lavater's Physiognomics*, Eighteenth-Century Studies, Vol. 40, No. 2, Winter, 2007, The Johns Hopkins University Press, 257–277; K. J. Fink, „Lavater's Semiotics of the Face”, Midwest American Association of Eighteenth Century Studies, Normal, Illinois, October 14, 1994.

⁵⁵⁴ До 1810. године појавило се шеснаест немачких, петнаест француских, два америчка, два руска, једно холандско и двадесет енглеских издања.: М. Shortland, *The Power of a Thousand Eyes: Johann Caspar Lavater's Science of Physiognomical Perception*, Criticism, Vol. 28, No. 4, fall. 1986, Wayne State University Press, 379–408.

⁵⁵⁵ D. Lachs, *National-physiognomien*, u: *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, 182–189.

сликарству, који су крајем XVIII века постали свесни важности приказивања карактера портретисаних личности.⁵⁵⁶

Трагање за иконографским и стилским узорима Јакшићевих портрета, није једноставно, и тешко је указати на оног учитеља или на онај узор на чијим је пресудним поукама Ђура Јакшић изградио свој начин рада. У његовим портретима могу се препознати утицаји Константина Данила, Рембранта, Рубенса, Карла Рала.

У тренутку када се Ђура Јакшић појавио на уметничкој сцени у јужним областима Аустријског царства Константин Данил је био један од најтраженијих портретиста, док су у Кнежевини Србији тај положај заузимали његови ученици Јован Поповић⁵⁵⁷ и Урош Кнежевић⁵⁵⁸. За утврђивање Даниловог непосреднијег утицаја на Јакшићево портретско сликарство проблем представља мали број сачуваних раних портрета, посебно из периода након изласка из Данилове радионице. Као што се зна у време Јакшићевог учења Данил је радио штафелајне слике, углавном портрете, и готово је неминовно да се у Јакшићевом портретском сликарству пронађу његови утицаји. Говорећи о сличностима двојице уметника Вељко Петровић је истакао да су имали заједнички приступ сликању портрета и да су с „подједнаком озбиљношћу, чак респектом, застајали пред, за њих, средишном темом уметности уопште, пред људском фигуром, тачније, пред људским лицем, па и пред свим оним предметима са којима и међу којима се човек појављује те који служећи човеку постају његов украс и изразити носиоци његова значаја и душевности.”⁵⁵⁹ Детаљи обраде материјала, употреба лазура елементи су који могу указати на Данилов утицај, при чему треба поменути да је и Данил умео да одступи од захтева поручилаца за идеализацијом и да чисто сликарским средствима створи слику истичући у први план психолошке вредности.

⁵⁵⁶ N. Tscherny, *Likeness in Early Romantic Portraiture*, Art Journal, Vol. 46, No. 3. Portraits: The Limitations of Likeness, Autumn, 1987, College Art Association, 193–199; D. Spanke, *Porträt – Ikone – Kunst methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur; zu einer Bildtheorie der Kunst*, München 2004.

⁵⁵⁷ Н. Кусовац, *Јован Поповић сликар*, Опово 1971.

⁵⁵⁸ П. Васић, *Урош Кнежевић 1811–1876*, Опово 1972; Исти, *Урош Кнежевић портретист*, Опово 1975.

⁵⁵⁹ В. Петровић, *Два велика уметника: Константин Данил и Ђура Јакшић*, 9.

Портретски опус Ђуре Јакшића углавном чине грађански портрети, брачни и породични, међу којима је велики број портрета његових пријатеља, неколико дечјих, аутопортрет и два сачувана портрета владара династије Обреновић о којима ће бити речи у поглављу о Ђури Јакшићу и његовом деловању у служби династичке пропаганде Обреновића.

Иконографија Јакшићевих портрета углавном је слична, с ретким одступањима. Највећи број портрета је у форми допојасних или попрсних на којима су портретисани представљени тричетврт улево или удесно што је био општеприхваћени модел приказивања још од доба ренесансе.⁵⁶⁰ Постављени су на смеђој, валерски издиференцираној позадини, без сценографије и декора, тако да је сва концентрација на представљеној личности, на њеном лицу. Колорит је топао, фактура често пастозна, а тактилне вредности постигнуте. За разлику од мушких портрета, који су већ и због самог начина одевања једноставно решени, с основном идејом да се ставом представи углед и значај портретисаног, на женским портретима је концентрација на сликарски поступак већа, моделација је мекша, с благим прелазима. У женским портретима Ђура Јакшић показује веће интересовање за модел и за колористичке ефекте који су до свог пуног изражаја долазили приликом решавања одеће, и то нарочито српског грађанског костима испуњеног разнобојним живописним тканинама, везом и накитом, с дискретним детаљима који указују на врлине портретисане, као што су цвет, марамица, дукати, књига.

Посебну целину чине дечји портрети. Под утицајем друштвених идеала које је пропагирало грађанство, на портрете се уводе сви чланови породице, па и новорођенчад. Велико интересовање за портретисање деце јавило се почетком тридесетих година XIX века и захватило је и грађански сталеж младе Кнежевине Србије. Знатан број српских сликара био је заинтересован за лик детета, тако да портрети деце представљају важан део српског портретног сликарства XIX века.⁵⁶¹

⁵⁶⁰ С. Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, Београд 2009, 58–60.

⁵⁶¹ О дечјим портретима у српској уметности XIX века: В. Ристић, *Портрет детета у српском сликарству 19. века*, Народни музеј Београд 1973; Р. Михаиловић, *Портрет детета у српском сликарству XIX века*, Зборник Народног музеја IX–X, Београд 1979, 593–608; В. Симић, *Портрет детета у српском сликарству 19. века*, Нови Сад 2004; В. Симић, *Свет детета и његова слика у српској уметности 19. века*, у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, 133–161.

Поставком и начином сликања дечји портрети су се уклопили у грађански портрет, као израз тежњи богатих грађанских, првенствено трговачких и чиновничких породица да представе и овековече своје потомке и наследнике. Истовремено, интензивирање породичних односа у XIX веку довело је и до прихватања све већег изражавања осећања у јавности што се на дечјим портретима манифестовало присним односом и заграђајима родитеља и деце.

Портрети српског грађанства

Први познати, односно датирани, портрети Ђуре Јакшића потичу из 1850. године. Приликом атрибуирања и посебно датирања појединих Јакшићевих портрета потребно је бити обазрив из разлога што многи нису потписани и што је знатан број њих ретуширан, а конзерваторско-рестаураторске интервенције често нису до краја спроведене. Базирајући се на Јакшићевим портретима који се налазе у музејским колекцијама чији подаци су нам били доступни, на писане изворе и литературу у којима се помињу и они портрети који нису сачувани, у наставку је хронолошки представљен Јакшићев портретски опус без улажења у дескрипцију и стилску анализу сваког портрета појединачно, осим оних који се издвајају приступом и начином сликања, јер су, као што је већ речено, његови портрети иконографски и стилски врло слични.

Међу првим сачуваним портретима који су приписани Ђури Јакшићу је *Мушкарац у плавој душанци*⁵⁶², датиран око 1850–1851. године, дакле, у време његовог боравка у радионици Константина Данила на чији стил подсећа, уколико је то заиста Јакшићев рад. (Сл. 1) У литератури се помиње портрет младића из 1848.

⁵⁶² *Мушкарац у плавој душанци*, 1850–1851, уље на платну, 67 × 52 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 140.

године⁵⁶³ и једна слика, највероватније портрет, у власништву Лазара Влаховића, краљевског судије у Великој Кикинди код којег је Ђура Јакшић био канцелиста 1850. године, а коју је Емил Гаврила, правник у Великом Бечкерекy, по жељи власника 1884. године послао Матици српској, као прву слику коју је Јакшић радио, и коју је после учења код Данила завршио и поклонио Влаховићу.⁵⁶⁴ Матица српска је слику примила са захвалношћу и одлучила да је уступи Народном музеју у Београду где се тада већ налазило неколико Јакшићевих дела. На основу овог извора Катарина Амброзић је покушала да уђе у траг слици, али у старом инвентару Народног музеја из датог периода није пронашла да се она помиње, тако да се и овој слици изгубио траг.⁵⁶⁵

Новак Радонић се сећа да је у Бечу 1851–1852. године Ђура Јакшић сликао неколико портрета: „Кад сам ја први пут к њему у стан у Ландштрасе дошао, имао је у радњи и неколико портрета који су се при свем вештом моделирању нешто сувише у морасту боју прелевала”⁵⁶⁶, а данас је тешко утврдити о којим портретима је реч. С друге стране, из сећања Јована Јовановића Змаја из 1896. године сазнајемо да је у време првог боравка у Бечу Јакшић сликао портрете својих пријатеља: „Прво је саликовао брат Стеву Дракулића, ал овај не дочека да ’Јакша’ салик са федермесером и маказама доврши, већ га пола недовршена однесе кући, за које Ђура мал те се још и данас не срди”⁵⁶⁷ а потом је сликао и самог Јовановића: „У први ма ме је најбоље потревио, ал дотле је брисао и дотеривао, док нисам дошао сасвим налик на Данила

⁵⁶³ *Портрет младића*, 1848, био је у власништву Ђ. Бекић у Сремским Карловцима 1927. године: В. Петровић, М. Кашанин, *нав. дело*, 112–113.

⁵⁶⁴ *Записник Матице српске* 24. IV / 6. V 1884, 51-КО, 918–919.

⁵⁶⁵ К. Амброзић, *Прилози биографијама наших сликара из Архива Матице српске (записници седница од 1826. до 1900)*, 181.

⁵⁶⁶ С. Вуловић, *нав. дело*, 248.

⁵⁶⁷ Змај Јован Јовановић, *Шала*, у: *Ђура Јакшић у записима и анегдотама*, Београд 1952, 28–30, М. Шевић, *О нашим људима великим и малим*, 53–55. О настанку портрета Стеве Дракулића другачије податке доноси Владимир Миланков према којем је портрет настао у Прагу током једног Дракулићевог пословног пута на који је повео Ђуру Јакшића који је у знак захвалности насликао портрет Дракулића с књигом у руци. Даље наводи: „Једина примедба коју су имала двојица чешких сликара којима је Дракулић показао портрет, била је да је позадина слике доста тамна, у рембрантовском тону. Ђура је тражио да му Дракулић врати портрет како би могао да отклони ове примедбе, али је овај, упознат са Јакшићевим начином ’дотеривања’ својих слика, то енергично одбио и тако спасао свој ’салик’.”: В. Миланков, *Албум Ђуре Јакшића*, 59. Како Миланков не наводи извор за овај податак који је тешко проверити, остаје нам да пре прихватимо Змајево сећање који је у време настанка поменутог портрета живео заједно с Јакшићем.

Медаковића, кога Јакша онда ни познавао није. Залуд су му говорили и брат Нова и Мађарон Ђока да је лице врло налик, само што сам мало ћелавији; ал то 'Јакшину' бритву не задржа, пресече ми платнено лице од ува до ува, од чела до грла...".⁵⁶⁸ У закључку сећања Јовановић је изјавио: „Ја да сам знао шта ће бити од Ђуре, дабогме да бих чувао тај портрет и сачувао га, али тада смо ми то сматрали само као његово вежбање и нисмо том раду придавали никакво даље значење”.⁵⁶⁹

Извеснији су портрети који су настали у Српској Црњи у периоду између 1853. и половине 1855. године. С обзиром да је готово читаве 1853. године био ангажован на сликању икона за црњанску цркву, највероватније су портрети настали током 1854. и 1855. године чему у прилог иде и Радонићево сећање: „У Црњи, код своје куће, – од 1854. до 1855. – малао је више портрета тамошњих простих људи, које је после у Нови Сад донео”.⁵⁷⁰ У Црњи су могли настати портрети: *Кнез из Српске Црње* (кнез Јеврем Радин)⁵⁷¹ (Сл. 2), *Портрет даме*⁵⁷² (Сл. 3), на основу сличности с ликом Богородице на престоној икони у цркви у Српској Црњи (бела кошуља и детаљ црвене машине којом је коса везана) и *Милева Зорић*⁵⁷³ (Сл. 4) који је врло вероватно радио по повратку из Минхена, 1854/55. године. Из архивске грађе сазнајемо да је тада сликао и две сестре, Милку и Сосу Чојић, „најлепше две ратарске девојке у селу”, и да се портрет једне од њих налазио у кући Јакшића.⁵⁷⁴ Такође, да је у то време насликао и портрет свог оца Дионисија, највероватније током рада на

⁵⁶⁸ Змај Јован Јовановић, *Шала*, у: *Ђура Јакшић у записима и анегдотама*, 28–30, М. Шевић, *О нашим људима великим и малим*, 53–55.

⁵⁶⁹ М. Шевић, *О нашим људима великим и малим*, 55.

⁵⁷⁰ С. Вуловић, *нав. дело*, 248.

⁵⁷¹ *Кнез из Српске Црње*, 1853, уље на платну, 74 × 50 cm, Народни музеј у Београду (Збирка Јоце Вујић), инв. бр. НМ ЈВ 25/ Ј.В. I 119.

⁵⁷² *Портрет даме*, 1853, уље на платну, 60 × 43,7 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 920.

⁵⁷³ *Милева Зорић*, 1853, уље на платну, 45 × 36 cm, потписано доле лево: *Ђура*, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_380.

⁵⁷⁴ „Радио је у чика Јоциној кући у соби из авлије. Ишао је у виноград код чика Деспота Попова који је крстио Милоша... ..Сликао је две сестре Чојићеве Милку и Сосу, најлепше две ратарске девојке у селу. Слика једне од њих висила је у баба Матојиној соби”, даље у писму се наводи: „Мислило се да је у једну од Чојићевих девојака био заљубљен”: *Писмо Данице Јакшић упућено Милети Јакшићу*, Сомбор, 8. јануар 1929, РОМС, инв. бр. М. 10.779. Владимир Миланков износи претпоставку да је портрет Милеве Зорић уствари портрет Милке Чојић, у коју је Ђура Јакшић био заљубљен: В. Миланков, *Белуш Ђ. Јакшић, прерано умрли песник и сликар*, Нови Сад 1992, 15–17; В. Миланков, *Албум Ђуре Јакшића*, 51, 55.

иконама у црњанској цркви, око 1853–1854. године, а који је у тренутку љутње сам уништио⁵⁷⁵, као и да је радио портрете „црњанских Шваба”.⁵⁷⁶

Током боравка у Великој Кикинди од 1855. до 1856. године настао је знатан број портрета од којих је већина сачувана и од којих неки, може се рећи, представљају зрела уметничка остварења. Године 1856. насликао је портрете кикиндског трговца Саве Прекајског и супруге му Јелене⁵⁷⁷ (Сл. 5 и Сл. 6), у чијој кући је живео. На полеђини оба портрета, пре него што су стављени на нова платна, био је запис: „Познато ми је да овај лик, који представља Саву Прекајског, као и лик његове жене Јелене, у бордо хаљини, истострани пандан, рад је Ђуре Јакшића из 1856 г. Вел. Кикинда 10 – II – 1916, Ђура Печић”. У то време настали су портрети још једног брачног пара, управника школе Јорговића и његове супруге који су незадовољни портрете вратили јер на њима нису били верно приказани.⁵⁷⁸

У Великој Кикинди је настао и један од, како се често наводи, најлепших Јакшићевих портрета и уопште портретне уметности XIX века – *Девојка у плавом*⁵⁷⁹ (1856) на којем се осећа снажан доживљај уметника и интимнији однос према моделу. (Сл. 7) Претпоставља се да је у лику девојке Ђура Јакшић приказао Емилију Поповић, звану Мила, ћерку власника кафане „Код белог крста”, којој је посветио и песму „Мила”.⁵⁸⁰ У то време је највероватније настао још један Јакшићев портрет који је 1927. године, када га помиње Вељко Петровић, био у власништву апотекара Дунђеровића у Баваништу.⁵⁸¹

⁵⁷⁵ „А Ђура је распорио портрет свога оца, у свештеничком орнату, када се једном посвадио с њим”, у: М. Шивић, *О нашим људима великим и малим*, 50; З. Хаџић, *Рукописне заоставштине Ђуре и Милете Јакшића*, 1445. О томе и у: *Бележница Милете Јакшића (од 1918. до 1930. године)*.

⁵⁷⁶ *Бележница Милете Јакшића (од 1918. до 1930. године)*; З. Хаџић, *нав. дело*, 1446.

⁵⁷⁷ *Сава Прекајски*, 1856, уље на платну, 71 × 51 cm, Народни музеј у Београду (Збирка Јоце Вујић), инв. бр. НМ ЈВ 23/Ј.В. I 123 и *Јелена Прекајски*, 1856, уље на платну, 71 × 51 cm, Народни музеј у Београду (Збирка Јоце Вујић), инв. бр. НМ ЈВ 195/Ј.В. I 124. У литератури се помињу и под називима *Портрет једног новосадског грађанина* и *Жена с лепезом*.

⁵⁷⁸ Портрети се помињу у литератури: Љ. Лотић, *Ђура Јакшић у Банату*, Споменица Ђуре Јакшића, 278–279.

⁵⁷⁹ *Девојка у плавом*, 1856, уље на платну каширано на шперплочу, 62 × 51 cm, потписано доле лево: *Ђ. Ј.*, Народни музеј у Београду (Збирка Јоце Вујић), инв. бр. НМ ЈВ 218/Ј.В. I 122.

⁵⁸⁰ *Ђура Јакшић – Песме*, 21.

⁵⁸¹ В. Петровић, М. Кашанин, *нав. дело*, 114. Помиње се и у: *Ђура Јакшић – Сликарство*, 180.

У портретском опусу Ђуре Јакшића портрети с децом појављују се од самог почетка. У Великој Кикинди је највероватније настала слика *Дадилџа*⁵⁸² (1856), која се у литератури и изворима помиње и под називима *Дадилџа с дететом* и *Мајка и дете*. (Сл. 8) У документацији Народног музеја у Зрењанину где се слика налази, наведена је 1850. година као година настанка чиме је слика доведена у везу с временом Јакшићевог учења код Константина Данила и да је тако остала у Зрењанину. Међутим, вероватније је да је настала у Великој Кикинди и да су на њој приказани мајка и дете, а постоје индиције да је Јакшић приказао супругу свог брата Марка, Хермину која је крајем 1855. године родила њихово прво дете, ћерку Еву.⁵⁸³

Незадовољан окружењем у Великој Кикинди о чему је писао Ђорђу Поповићу: „... ја нисам за ове људе нит су они за мене, размажени, горди, сујетни, прости, неваљали, сваки напредак угњетавајући”⁵⁸⁴, Ђура Јакшић ју је напустио и средином 1856. године прешао у Нови Сад, где је живео код Емила Чакре, будућег власника и уредника *Словенке* и код којег су остале у залогу многе Јакшићеве слике, „штудије” које је до тада урадио⁵⁸⁵. Из овог периода проведеног у Новом Саду нису нам познати портрети, нити се у литератури помињу, што не значи да их није и сликао.

Даље, из писаних извора сазнајемо да је у Подгорцу у којем је као учитељ боравио у првој половини 1857. године, урадио портрет Неде Јанковић рођ. Миленковић, ћерке свештеника Петра Миленковића из Подгорца, која је након удаје живела у Сокобањи.⁵⁸⁶ Постоје индиције да су портрети који се у Каталогу Јакшићевих радова воде као *Портрет жене у српском* из 1857–1858. године⁵⁸⁷ и

⁵⁸² *Дадилџа (Мајка и дете)*, 1850 (1856?), уље на платну, 107 × 74 cm, Народни музеј у Зрењанину, инв. бр. 665.

⁵⁸³ Други брат Марко (Мартин) оженио се Хермином, рођеном у Нинчићеву 1835. године, која је у Српској Црњи 10. новембра 1855. родила прво дете, ћерку Еву: А. Ивић, *Неколико генеалогских и биографских података о Ђури Јакшићу*, Споменица Ђуре Јакшића, 258–262, посебно 259.

⁵⁸⁴ *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Велика Кикинда, 28. маја 1856, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 23–24.

⁵⁸⁵ *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Пожаревац, 3. септембра 1860, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 74.

⁵⁸⁶ *Р. Томашевић – Управи „Цвијета Зузорић”*, Косовска Митровица, 6. фебруара 1929, у: *Преписка Ђуре Јакшића*, 444.

⁵⁸⁷ *Портрет жене у српском*, 1857/58. По породичној традицији из времена куповине последњег власника слике арх. проф. Оливера Манића, на портрету је представљена Неда коју Ђура Јакшић помиње у песмама: *Ђура Јакшић – Сликарство*, 153.

Портрет младе девојке из око 1872. године⁵⁸⁸, у ствари један исти портрет, и да је у питању портрет Неде Јанковић, чиме би се време настанка портрета померило на 1857. годину, дакле у време Јакшићевог боравка у Подгорцу. Иако је више анегдотска вест из новина, треба поменути да је у то време на зидовима гостинске собе свештеника Миленковића у Подгорцу Јакшић урадио портрете чланова породице, а потом и ликове српских средњовековних владара. Према истом извору свештеникова ћерка Неда је када се удала у Сокобању, у „аманет” све слике понела са собом.⁵⁸⁹ Такође, из новинских написа дознајемо да је у Сумраковцу 1857/58. године „резао ликове од иловаче и лепо их на школске зидове”.⁵⁹⁰

У време боравка у Београду, од јула 1858. до августа 1860. године, Јакшић је радио у Заводу Шпачекових, па му није остајало много времена за сликарство, тако да је у том периоду урадио мало слика.⁵⁹¹ Једна од њих је *Портрет потпоручника Варјачића*⁵⁹², ађутанта кнеза Михаила Обреновића, из 1858. године. (Сл. 9) За разлику од до сада поменутих портрета овај је компонован с бидермајерском стафажом – сто на којем се налази шлем с перјем и завеса у десном делу слике – која је требало да укаже на статус портретисаног. Две године касније, 1860. насликао је портрете брачног пара Живковић, трговца Тасе Живковића и његове супруге.⁵⁹³ (Сл. 10 и Сл. 11)

Из Београда је августа 1860. године стигао у Пожаревац где је остао наредних годину дана. Припремајући се за одлазак на студије сликарства у Беч, у лето 1861.

⁵⁸⁸ *Ђура Јакшић – Сликарство*, 187. Вељко Петровић наводи да је слика 1906. године била у Сокобањи у дому породице Јанковић: В. Петровић, М. Кашанин, *нав. дело*, 114.

⁵⁸⁹ „Једног дана поп донесе из Зајечара Ђури поклон којег га не само изненади него и веома обрадује: боје, четкице и неколико аршина платна за сликање. За кратко време портрети целе поп Перине породице висили су на зиду у гостинској соби.”: М. Павловић, *Ђура Јакшић у Подгорцу*, *Време*, год, X, бр. 2925, Београд, 16. фебруар 1930, 7.

⁵⁹⁰ Јер. Живановић, *Ђура Јакшић у Црној Реци*, *Политика*, год. XXVI, бр. 7432, Београд 6, 7, 8 и 9. јануар 1929, посебно 6. јануар, 22.

⁵⁹¹ „Радијо сам, врло мало, како са кичицом тако и са пером; а то из тог узрока, што несам времена за рад имао, а друго и воље је мало било...”: *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Београд, 27. јуна/9. јула 1860, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 68–69.

⁵⁹² *Потпоручник Варјачић*, 1858, уље на платну, 91,8 × 65,7 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_1751.

⁵⁹³ *Таса Живковић*, 1860, уље на платну, 92,5 × 66 cm, потписано и датирано на полеђини: *Ђ. Ј. Моловао 860*, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_1884 и *Супруга Тасе Живковића*, 1860, уље на платну, 92 × 66 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_1885. У литератури се помиње и као *Жена у српској ношњи*.

године започео је неколико портрета како би прикупио нешто средстава за школовање о чему је писао Ђорђу Поповићу: „Сад радим портрете – али мож` мислити кол`ко је овдашњи свет за ту ствар заузет – те тако слаба надеђа да ћу с` тим што заслужити”.⁵⁹⁴ Те 1861. године настали су портрети чланова породице Протић који су припадали ужем кругу Јакшићевих пожаревачких пријатеља: свештеника Илије⁵⁹⁵ (Сл. 12), његовог сина свештеника Стевана⁵⁹⁶ (Сл. 13) и његове супруге Катарине⁵⁹⁷ (Сл. 14).

Тада је настао и *Портрет брата и сестре*⁵⁹⁸ на којем су приказана деца Лазара Стојановића, првог гвожђарског трговца у Пожаревцу. Поред приказивања деце с родитељима и старијим члановима породице, у српској уметности се све чешће јављају и групни дечји портрети који показују интензивније односе и присност између браће и сестара.⁵⁹⁹ И на овом дечјем портрету Јакшић је користио амблематски језик примењиван у иконографији портрета одраслих, па је тако девојчица приказана с марамицом у руци и с цветом у коси.

У литератури се помиње да је током студија у Бечу 1861–1862. године Ђура Јакшић у знак захвалности својим добротворима Јоановићима, урадио портрет Марије, супруге Харитона Јоановића, који им је поклонио, а који се потом налазио у породичној кући Јоановића у Беодри.⁶⁰⁰

Иконографски је занимљив портрет *Деца у белом*⁶⁰¹. (Сл. 15) Не може се са сигурношћу тврдити када је слика настала нити ко је на њој приказан. Постоји неколико претпоставки: да су на слици деца извесног Лаковића, јер се 1927. године

⁵⁹⁴ Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу, Пожаревац, 17/29. јула 1861, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 97–98.

⁵⁹⁵ *Свештеник Илија Протић*, 1861, уље на платну, 70 × 53,5 cm, потписано на полеђини: *Илија Протић / свештеник / Пожаревац / радио Ђура Јакшић / учитељ*, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_366.

⁵⁹⁶ *Свештеник Стеван Протић*, 1861, уље на платну, 81 × 68 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_252.

⁵⁹⁷ *Катарина Протић*, 1861, уље на платну, 81 × 65,6 cm, потписано на полеђини, пре рентоолаже: *Ђ. Јакшић*, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_254.

⁵⁹⁸ *Портрет брата и сестре*, 1861, приватно власништво у Београду. Подаци преузети из: *Ђура Јакшић – Сликарство*, кат. бр. 57, 156.

⁵⁹⁹ В. Симић, *Портрет детета у српском сликарству 19. века*, 38.

⁶⁰⁰ D. Рауповић, *nav. delo*, 15, 18.

⁶⁰¹ *Деца у белом*, око 1862, уље на платну, 65,2 × 86 cm, потписано доле лево: *Ђ. Јакшић*, Галерија Матице српске, ГМС/У 1509.

слика налазила у власништву Славка Лаковића из Велике Кикинде; годину дана пре него што је слику купила Галерија Матице српске, Радмила Антић је поводом изложбе о дечјим ликовима на портретима 1957. године закључила да је то заједнички портрет брата и сестре⁶⁰², и трећа, можда и најприхватљивија претпоставка је да су на слици приказане две девојчице, ћерке Јакшићевог брата Марка, поменуто Ева и мала Анка. У прилог овој претпоставци је начин на који је портрет урађен, с посебним емотивним набојем приликом обраде дечјих лица. Занимљиво је да су деца приказана у пејзажу, први пут на Јакшићевим портретима, као и тренутак који је приказан: деца не позирају, што би значило да у питању није поручбина, већ је сликар ухватио један сасвим обичан, спонтани тренутак дечје игре – док млађе дете спава старије га задиркује и открива. Уколико се прихвати могућност да је Јакшић на овом портрету приказао своје братанице, слика би се могла датирати најраније у време око средине 1862. године, у лето по повратку из Беча а пре одласка у Нови Сад.⁶⁰³

По повратку из Беча Јакшић је у Новом Саду провео око годину дана 1862–1863. и за то време радио портрете својих пријатеља: Лазе Костића, Јакова Игњатовића, Милорада Медаковића, од којих ниједан није сачуван, и о којима знамо само на основу писаних извора. Из литературе и архивске грађе зна се да је 1862. године урадио портрет Лазе Костића који је нажалост изгубљен. Костић је 23. августа 1862. године писао Антонију Хаџићу: „Ђура Јакшић сад мене молује и то целу моју фигуру; на мени хоће да покаже рацку моду по његовој фантазији и врло му је лепо испало”.⁶⁰⁴ Слика $\frac{3}{4}$ метра висока и више од $\frac{1}{2}$ метра широка, на којој се потписао Ђура Јакшић, била је код свештеника Милоша Марковића из Ковиља који ју је 1887. године понудио Матици српској на откуп. Од чланова породице Марковић сазнало се да је Јакшић преко лета боравио у гостима код Лазе Костића у Ковиљу и да је том

⁶⁰² Р. Антић, *Ликови београдске деце на уметничким портретима и старим фотографијама* [изложба у Музеју града Београда], Годишњак Музеја града Београда, књ. IV, Београд 1957, 638–647, посебно 639.

⁶⁰³ Ева је тада имала око шест година, а Анка, рођена 29. маја 1861. године, око годину дана.

⁶⁰⁴ *Лаза Костић – Антонију Хаџићу*, Нови Сад, 23. августа 1862, у: *Преписка Ђуре Јакшића*, 320; Р. Стоканов, *Лаза Костић о Ђури Јакшићу*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 30, св. III, Нови Сад 1982, 345–351, посебно 347. *Слика од Ђуре Јакшића*, Стражилово, год. III, бр. 46, Нови Сад, 12. новембар 1887, 734.

приликом урадио његов портрет у црногорској ношњи, као и портрет Костићеве сестре. Матица српска је била спремна да слику откупи с обзиром да је желела да према расположивим средствима набавља дела српских сликара за своју збирку, али нажалост, највероватније због недовољних новчаних средства која је Матица могла понудити власнику до договора о куповини Костићевог портрета није дошло.⁶⁰⁵ Након тога је свештеник Марковић оба портрета послао Костићевој супрузи Јулијани рођ. Паланачки у Сомбор, након чега им се губи траг.⁶⁰⁶

У Новом Саду је 1862. године урадио и портрет Јаше Игњатовића. Из Игњатовићевог писма упућеног др Владану Ђорђевићу 1875. године сазнајемо да је његов портрет био код Ђуре Јакшића и да је он желео да му га сликар поклони.⁶⁰⁷ Међутим, у наредном писму обавештава Ђорђевића да је портрет, који је био добро урађен, нажалост, пропао.⁶⁰⁸ Такође, у писаним изворима се помиње да је тих година, 1861–1862, Јакшић урадио портрет Милорада Медаковића који је, незадовољан како га је урадио, сам оштетио.⁶⁰⁹

Након кратког задржавања у Новом Саду Ђура Јакшић је 1863. године трајно прешао у Кнежевину Србију у којој је урадио велики број портрета, нарочито током учитељске службе по унутрашњости, на којима је, како је запазио Павле Васић, дао хронику друштва Обреновићевске Србије, разноврснију него ма код кога портретисте тога доба.⁶¹⁰

⁶⁰⁵ *Записник Матице српске од 14. XI 1887*, бр. 137 КО, 920.

⁶⁰⁶ К. Амброзић, *Прилози биографијама наших сликара из Архива Матице српске (записници седница од 1826. до 1900)*, 181.

⁶⁰⁷ „...моју слику коју је негда скинуо знам да није предао каквом 'гандлмарку' на изложбу; ако га употребљава *вене*, ако ли нем бил' био 'каил' поклонити ми га за мог Дејана...”: *Јаша Игњатовић – Дру Владану Ђорђевићу*, Даљ, 8. фебруара 1875, у: *Преписка Ђуре Јакшића*, 346–347, посебно 347.

⁶⁰⁸ „Жао ме што му је моја слика пропала, не толико мене ради, но што си дао труда тој слици и дичила је сликара, а не оног кога је насликао”: *Јаша Игњатовић – Дру Владану Ђорђевићу*, Даљ, 28. фебруара 1875, у: *Преписка Ђуре Јакшића*, 348–350, посебно 350.

⁶⁰⁹ „И др Богдан Медаковић казује како је Ђура Јакшић у винограду његова оца (на Дунаву, између Варадина и Каменице, у такозвану 'Лојзенбаду') сликао његова стрица Милорада Медаковића, 1861. или 1862. године. Сликао га је у тајности, иза затворених врата, и нико није смео приступити ни за време рада, ни иначе, да посматра његов рад. Када је слику довршио, није му се свидела и сву је ножем исекао”: М. Шевић, *О нашим људима великим и малим*, 50.

⁶¹⁰ Васић, П., *Неки проблеми у сликарству Ђуре Јакшића*, 408.

Током пар месеци, између јуна и октобра 1863. године колико се задржао у Пожаревцу насликао је *Портрет начелника Пожаревачког округа*⁶¹¹, на којем је највероватније приказао свог венчаног кума Стевана Лукића. (Сл. 16) У Крагујевцу се задржао нешто дуже, од октобра 1863. до фебруара 1865. године где је радио као учитељ цртања и краснописа у Гимназији. Највероватније је у току 1864. године насликао директора крагујевачке Гимназије Ђорђа Ђирића и његову супругу Јелену.⁶¹² (Сл. 17 и Сл. 18) *Портрет директора Ђирића* често се истиче као један од најбољих у српској уметности XIX века, у којем се осећа искрен сликарски доживљај уметника. У јесен 1864. године урадио је и портрет колеге Радована Пејића, професора математике, који је ушао и у анегдоту, према којој је Јакшић овај портрет, који је имао елементе карикатуре, изложио у излогу једне крагујевачке радње због чега је Пејић поднео тужбу против њега.⁶¹³ Исте године је насликао још један портрет свог колеге, професора у Гимназији – *Портрет човека са шубаром*, који нажалост није сачуван у оригиналу, већ као копија Живка Југовића по Ђури Јакшићу из 1882. године.⁶¹⁴ У то време настао је и портрет крагујевачког трговца Јанка Јанићијевића Пазарца⁶¹⁵ (Сл. 19), а врло вероватно и *Портрет воскара Јеремића*⁶¹⁶ из Крагујевца, чиме би се датирање портрета могло померити на време када је Ђура Јакшић боравио у Крагујевцу, 1863–1865.⁶¹⁷ (Сл. 20)

Док је живео у Крагујевцу Јакшић је урадио и портрете младе банатске девојке и једног младића, како сазнајемо из писаних извора односно сећања

⁶¹¹ *Начелник Пожаревачког округа*, 1863, уље на платну, 74 × 59,5 cm, потписано и датирано на полеђини: *Моловао у Пожаревцу / Ђ. Јакшић 1863*, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_1512.

⁶¹² *Директор Ђирић*, 1864, уље на платну, 57 × 45 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_368 и *Јелена Ђирић*, 1864, уље на платну, 56,2 × 44,5 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_369. О портретима Ђирићевих: *Ђура Јакшић у Крагујевцу*, Кораци, год. I, бр. 1, Крагујевац 1966, 86–89.

⁶¹³ Ђура Јакшић је професора Пејића представио веродостојно – расејан професор математике, са шеширом и шалом око врата, кочоперне појаве: *Ђура Јакшић у Крагујевцу*, 86–89; М. Стојановић, *Шумадијски дани и певање Ђуре Јакшића*, Станишта, Крагујевац 1985, 205–210, посебно 205–206.

⁶¹⁴ *Портрет човека са шубаром*, 1864, копија по Ђури Јакшићу. Слика је у приватном власништву. Подаци преузети из: *Ђура Јакшић – Сликарство*, 174.

⁶¹⁵ *Јанко Пазарац*, око 1865, уље на платну, 70 × 55 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_373.

⁶¹⁶ *Воскар Јеремић*, 1869, уље на платну, 114 × 92 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_264.

⁶¹⁷ На основу податка у тексту у којем се помиње да је стари воскар Јеремић из Крагујевца: Д. А., *Посмртна и непозната сликарска дела Ђуре Јакшића*, Време, год. IX, бр. 2592, Београд, 11. март 1929, 6.

Владислава Ст. Каћанског.⁶¹⁸ Каћански пише да је његов отац Стеван Каћански 1865. године са службом био премештен у крагујевачку Гимназију и да је узео стан у којем је пре њега живео Јакшић, а у којем је остало неколико његових савијених платана – портрета, које је сликар оставио газдама као покриће за кирију коју је дуговао. Како власницима слике нису биле важне предали су их породици Каћански, која их је потом понела са собом у Београд. У њиховој породици су се налазиле до Првог светског рата када су током аустријске окупације Београда нестале. Једино је, како Каћански наводи, сачуван портрет младића, који је још пре рата био уступљен професору Милу Павловићу у чијем власништву знамо да је био 1927. године када га је забележио Вељко Петровић.⁶¹⁹ Уколико ове наводе прихватимо као веродостојне, и на основу описа да је у питању портрет младића који је био у власништву професора Павловића, може се закључити да се ради о слици *Српско чобанче* чиме би се датирање слике померило за читаве две деценије унапред.⁶²⁰ (Сл. 21) Могуће је да су претходни истраживачи Јакшићевог сликарства ову слику датирали у 1878. годину на основу приповетке „Српско чобанче”, посвећене Банату, коју је те године написао, а аналогију с истоименом сликом можемо пронаћи у Јакшићевом опису чобанчета: „...Млад дечак, једва ако има седамнаест година, наслонио се на батину па замишљено гледа у голу равницу....”.⁶²¹ Нажалост, ускраћени смо за колористичке вредности слике јер нам је позната само на основу црно-беле фотографије, на којој видимо младића сетних, крупних очију, с округлим „банатским” шеширићем на глави који му прекрива чело. Док су лице и глава обрађени портретски, његова одећа изведена је слободним, хитрим потезима четкице и делује недовршено.

⁶¹⁸ Владислав Ст. Каћански ове Јакшићеве слике помиње као банатско девојче и портрет једног младића: Владислав Ст. Каћански, *Успомене једног савременика о Ђури Јакшићу*, Време, год. XII, бр. 3807, Београд, 9. август 1932, 6; а као бачко девојче и бачко момче помињу се у: М. Шевић, *нав. дело*, 235.

⁶¹⁹ „Бачко момче сам уступио касније Милу Павловићу, професору, Девојче је пропало с много других драгоцених предмета у једном од мојих бродолома...”: М. Шевић, *нав. дело*, 235.

⁶²⁰ Власник слике био је професор Мило Павловић, потом сликар Младен Јосић који је слику продао једном београдском инжењеру, након чега се слици губи траг. Подаци преузети из: *Ђура Јакшић – Сликарство*, 175.

⁶²¹ Ђ. Јакшић, „Српско чобанче”, у: *Ђура Јакшић – Приповетке и друга проза*, 194–256, посебно 195.

Из Крагујевца је Ђура Јакшић прешао у Сабанту где је остао до лета 1866. године када је настао *Портрет свештеника Косте Рашковића*⁶²² из Доње Сабанте. (Сл. 22) У то време датирана је слика *Мртво дете на одру*⁶²³ (1865–1866) која је својом темом представљала нову појаву у тадашњем српском сликарству.⁶²⁴ (Сл. 23) У другој половини XIX века српско грађанство је прихватило обичај приказивања преминуле особе на одру, и такве слике су своје место имале у домовима ожалашћених или су остављане у цркви као заветни портрети са жељом да се покојник не заборави и да остане у сећању породице и заједнице.⁶²⁵ Међутим, овај феномен био је нов када су у питању деца, јер је у то време стопа смртности деце била велика, нарочито у првим годинама живота. Појава портрета на којима су приказана преминула деца одраз је модерног осећања жалости које се јавља с губитком најмлађег члана породице, чиме деца добијају јасан лик у колективном сећању породице.⁶²⁶

На слици *Мртво дете на одру* приказано је дете Мије телеграфисте а с обзиром на време када је слика датирана, настала је у Сабанти или у Пожаревцу. Приказана је девојчица у целој фигури, у хаљиници црвене боје, с капицом на глави, бледог лица, како лежи на одру, на великом белом јастуку. Овом једноставном а сугестивном сликом Ђура Јакшић је представио тадашњу стварност Кнежевине Србије у којој су деца масовно умирала, од дифтерије и шарлаха, и разних других болести.

На основу песме „Из делаонице” може се закључити да се темом смрти детета Ђура Јакшић бавио још 1855/56. године у Великој Кикинди о чему је оставио трага:

„Там` јединца у матере

Непомичне леже кости –

⁶²² *Свештеник Коста Рашковић*, 1865, уље на платну, 41,4 × 37,5 cm, потписано доле десно: Ђ. Јакшић, Галерија Матице српске, ГМС/У 1278.

⁶²³ *Мртво дете на одру*, 1865/66, уље на платну, 75 × 57,5 cm, Музеј града Београда, инв. бр. У-63.

⁶²⁴ За сада је у српском сликарству XIX века познато свега неколико фунералних портрета деце међу којима је један од најпознатијих овај Ђуре Јакшића, али је извесно да их је било више.

⁶²⁵ О култури смрти у српској грађанској култури XIX века: И. Борозан, *Култура смрти у српској грађанској култури XIX и првим деценијама XX века*, у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, 889–983.

⁶²⁶ В. Симић, *Портрет детета у српском сликарству 19. века*, 30; Исти, *Свет детета и његова слика у српској уметности 19. века*, 133–161.

За њим мајка у жалости

Косе чупа – рухо дере.

– Што скорије, ја да гледам –

Мајка жури – да не косни –

Лик јединца – лик жалосни –

Лик Милана да јој предам.”⁶²⁷

У Пожаревцу је поново био између јула 1866. и августа 1868. године где је као учитељ цртања у Гимназији затекао многе пријатеље који су га волели и поштовали, а међу којима су били учитељица Живка Протић⁶²⁸ (Сл. 24) и њен супруг, учитељ и свештеник, Јован⁶²⁹, чије портрете је насликао 1866. године. У литератури се помињу још два портрета настала око 1866, вероватно брачни портрети, који су се 1927. године налазили у приватном власништву у Пожаревцу.⁶³⁰

Током живота у Пожаревцу, Јакшић је око 1866–1868. године насликао *Портрет Милеве Протић-Коцић*⁶³¹, супруге Михаила-Мике Коцића, председника пожаревачке општине и касније деловође обновљене Читаонице, с којим је Јакшић био у пријатељским односима и истомишљеник у културним и политичким акцијама у Пожаревцу.⁶³² (Сл. 25) Лазар Трифуновић је мишљења да је овај портрет сликан 1868. године и да га је Јакшић завршио у Рачи где је из Пожаревца прешао, а на чега би могло указивати писмо које је из Раче послао Марку Вујичићу у Пожаревац: „Науман сам Станоја Главаша писати, само као што рекох, мора ћу се са

⁶²⁷ Ђура Јакшић – *Песме*, 27–29, посебно 28–29.

⁶²⁸ *Учитељица Живка Протић*, 1866, уље на платну, 72,5 × 51,5 cm, потписано и датирано на полеђини: *Живка Јов. Протића / учитељица / радио 1866 год. / Ђура Јакшић*, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_253.

⁶²⁹ Портрет Јована Протића, сина свештеника Илије Протића и супруга Живке је, према наводима Вељка Петровића из 1927. године, био у власништву наследника, а потом је продат Инвалидској задрузи: В. Петровић, М. Кашанин, *нав. дело*, 114.

⁶³⁰ Портрети из око 1866. године били су у власништву Мице Глигоријевић из Пожаревца: В. Петровић, М. Кашанин, *нав. дело*, 114.

⁶³¹ *Милева Протић-Коцић*, 1866, уље на платну, 83 × 66,5 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 2554.

⁶³² *Мика [Коцић] – Ђури Јакшићу*, Пожаревац, 14/26. јануара 1869, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 254–255.

пожаревачким портретима још који дан задржати.”⁶³³ Можда су међу тим портретима били и *Мушки портрет*⁶³⁴ и *Портрет Хаџиниколића*⁶³⁵, пожаревачког трговца (Сл. 26), који се датирају у време око 1868. године.

У литератури се помиње неколико портрета насталих у Рачи крагујевачкој у периоду од септембра 1868. до априла 1869. године: портрет Милије Павловића „Дугоње”, месног трговца и два портрета старог трговца газда-Павла из Раче⁶³⁶, а могуће је да је тада насликао и *Мушки портрет*.⁶³⁷ (Сл. 27) Из Јакшићеве преписке сазнајемо да су практикант и његова супруга учитељица изразили жељу да их Ђура Јакшић портретише, али не знамо да ли је до тога и дошло.⁶³⁸

Најдуже се задржао у Јагодини, од средине новембра 1869. до пролећа 1872. године, радећи као учитељ цртања у Гимназији. У Јагодини и у околини, Ђуприји и Параћину, Ђура Јакшић је насликао знатан број портрета. У портретима који су настајали по преласку у Кнежевину Србију, а посебно у овим из око 1870–1872. године присутан је његов реалистички однос према животу који се огледа у реалистичкој концепцији портрета: објективније посматрање и фиксирање стварности, људи и догађаја онаквим какви јесу, снажан психолошки израз, али су и даље у његовом изразу остали темпераментна фактура, звучност и богатство колорита.

У Јагодини је стекао велики број пријатеља нарочито међу трговцима, чиновницима и занатлијама као што су били: трговци Ђорђе Ивановић Масација, Јован Николић Косовљанин и Ђорђе Живковић, телеграфиста Петар Петковић, писар Андрија Грујић, физикус Милоје Павловић, а који су, као и Јакшић, били присталице и следбеници идеја Светозара Марковића.⁶³⁹ Нарочито радо се дружио са

⁶³³ Ђура Јакшић – Марку [Вујичићу], Рача, 4/16. септембра 1868, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 240–243.

⁶³⁴ *Мушки портрет*, око 1868, уље на платну, 58 × 49 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_1118.

⁶³⁵ *Портрет Хаџиниколића*, 1868, уље на платну, 63,4 × 47,6 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_2198.

⁶³⁶ В. Петровић, М. Кашанин, *нав. дело*, 114.

⁶³⁷ *Мушки портрет*, 1868–1870, уље на платну, 38 × 28,5 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_1435.

⁶³⁸ *Ђура Јакшић – Марку [Вујичићу]*, Рача, 4/16. септембра 1868, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 240–243, посебно 241.

⁶³⁹ М. Радојевић, *Ђура Јакшић у Јагодини (1869–1872)*, Светозарево 1969, 32–33; М. Милетић, *Светозар Марковић и Ђура Јакшић*, Правда, год. XXIX, бр.10.121, Београд, 12. јануар 1933, 5.

слободоумним Ђорђем Ивановићем Масацијом⁶⁴⁰, власником велике кафане код моста на Белици, чији портрет је урадио 1870. године. (Сл. 28) Из извора сазнајемо да је портрет радио дуго и с вољом, увек у Ивановићевој кући, „уз пријатељски разговор и добро вино”.⁶⁴¹ Поред Масацијиног портрета између 1870. и 1872. године насликао је још неколико портрета својих пријатеља међу којима су: Петар Петковић телеграфиста⁶⁴² и Јован Косовљанин⁶⁴³, трговац и сувласник Јагодинске пиваре. (Сл. 29) Косовљанин је био веома активан у друштвенополитичком и културном животу Јагодине, нарочито се залагао за школовање и васпитање младих, а у згради Пиваре се налазила јагодинска Читаоница коју је Ђура Јакшић редовно посеђивао.⁶⁴⁴ У литератури се помиње још неколико портрета: Ђуре Хорватовића, у природној величини, потоњег команданта Књажевачке бригаде у српско-турском рату 1876. године којем је посветио песму⁶⁴⁵; портрети чика Симе Механције и његове супруге који су били у њиховом власништву 1891. године када их је забележио Јанко Веселиновић⁶⁴⁶, портрет старог Аранђеловића и још један портрет.⁶⁴⁷

⁶⁴⁰ *Ђорђе Ивановић Масације*, 1870, уље на платну, 69,5 × 53,4 cm, потписано и датирано на полеђини: *Ђ. Ивановића / молавао Ђ. Јакшић 870*, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_1799.

⁶⁴¹ М. Радојевић, *нав. дело*, 69.

⁶⁴² *Петар Петковић телеграфиста*, 1870–1871, Приватно власништво у Београду. Портрет је први пут публикован у: Н. Симић, *Непозната Јакшићева слика*, Књижевне новине, год. I, бр. 33, Београд, 26. август 1954, 1, 8.

⁶⁴³ *Јован Косовљанин*, 1872, уље на платну, 65,6 × 54,3 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 956. (прим. аутора: Можда је извесније портрет датовати у време између 1870. и 1871. године, јер је Јагодину напустио већ с пролећа 1872, а с обзиром на пријатељство с Косовљанином извесно је да је портрет настао раније).

⁶⁴⁴ У Читаоници су се одржавале позоришне представе, концерти и нарочито омладинске беседе, на којима је Ђура Јакшић учествовао: Ж. Марковић, *Говор Ђуре Јакшића поводом Бокељског устанка на Омладинској беседи у Јагодини 1870*, Летопис Матице српске, год. 135, књ. 383, св. 5, Нови Сад 1959, 464–468; М. Црнковић, *Знамените личности старе Јагодине*, Јагодина 2015, 22.

⁶⁴⁵ Ђ. Јакшић, „Спомен Ђ. Хорватовићу и његовим јунацима на Тресибаби”, у: *Ђура Јакшић – Песме*, 177–180.

⁶⁴⁶ Јанко Веселиновић је 1891. године приликом путовања преспавао у гостионици чика-Симе од којег је сазнао да је био пријатељ с Ђуром Јакшићем док је сликар боравио у Јагодини и да је урадио портрете газда Симе и његове супруге које је том приликом и видео: „Ја приђох разгледати слике. Нисам мајстор у тој врсти уметности, али сам и у овим сликама опазио оно – на шта су ми други пажњу скренули – што се редовно на Ђуриним сликарским радовима могло опазити: глава је израђена марљиво, лепо, нарочито горњи део; али даље, све је ишло брже и небрижљивије...”. Ј. Веселиновић, *Ђура Јакшић у народној успомени*, у: *Ђура Јакшић у записима и анегдотама*, 122–126.

⁶⁴⁷ *Портрет старог Аранђеловића*, око 1872, био је 1927. године у власништву Петра Аранђеловића, апотекара из Ниша и један портрет који је био у власништву Љубице Марковић, учитељице из Јагодине: В. Петровић, М. Кашанин, *нав. дело*, 114.

У току 1871. и 1872. године, када је остао без службе, Ђура Јакшић се посветио сликању јер му је то био једини извор зараде. Из Јагодине је одлазио у Ћуприју, из Ћуприје у Параћин и издржавао се сликајући портрете богатих грађана, трговаца, адвоката, лекара.⁶⁴⁸ У Ћуприји је насликао портрете чланова породице Ристић: Милосава⁶⁴⁹ (Сл. 30) и његове супруге Станије⁶⁵⁰ (Сл. 31), Ване⁶⁵¹ (Сл. 32), трговца Милована⁶⁵² (Сл. 33) и жене му Стане⁶⁵³ (Сл. 34). Тада су настали и портрети учитеља Младена Јовановића, потоњег свештеника из села Сења код Параћина и његове супруге Јелене с дететом.⁶⁵⁴ (Сл. 35 и Сл. 36)

Из 1871. године датира и *Портрет старице*⁶⁵⁵ (Сл. 37) која је у поставци врло слична *Портрету Кнез Милетине унуке* коју ће насликати три године касније у Београду. У то време би се могао сместити и *Портрет жене* из Народног музеја Црне Горе.⁶⁵⁶ (Сл. 38)

С пролећа 1872. године Ђура Јакшић је прешао у Пожаревац где је боравио до краја године. Тада су настали портрети Крсте Николајевића, пожаревачког адвоката и његове супруге Живане.⁶⁵⁷ (Сл. 39 и Сл. 40) Могуће је да се за рад на овим

⁶⁴⁸ Б. Н., *Ђура Јакшић, сликар у Поморављу*, Време, год. XXI, бр. 6851, Београд, 20. фебруар 1941, 17.

⁶⁴⁹ *Милосав Ристић*, 1870, уље на платну, 65,5 × 55 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_265. (прим. аутора: Вероватно је настао 1871/72. године када и портрет његове супруге Станије Ристић).

⁶⁵⁰ *Станија Ристић*, 1871/72, уље на платну, 65,7 × 55,4 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_266.

⁶⁵¹ *Вана Ристић из Ћуприје*, 1870/71, уље на платну, 65,4 × 55,3 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_2377. (прим. аутора: С обзиром на време настанка осталих портрета Ристића и на време Јакшићевог рада у Ћуприји, настанак би се могао померити на 1871/72. годину).

⁶⁵² *Милован Ристић из Ћуприје*, 1871, уље на платну, 65 × 56 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_2184.

⁶⁵³ *Стана Ристић*, 1871/1872, уље на платну, 65,7 × 53,5 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 1450.

⁶⁵⁴ *Младен Јовановић*, 1872, уље на платну, 63,2 × 50,6 cm, потписано и датирано доле лево: *Ђ. Јакшић / 872* (последња цифра нечитка), Галерија Матице српске, ГМС/У 1298 и *Јелена Јовановић са дететом*, 1872, уље на платну, 63,5 × 50,9 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 1299.

⁶⁵⁵ *Портрет старице*, 1871, уље на платну, 66 × 55 cm, потписано и датирано доле лево: *Ђ. Јакшић 871*, Музеј града Београда, инв. бр. У-54.

⁶⁵⁶ *Портрет жене*, уље на платну, 51,5 × 44 cm, Народни музеј Црне Горе, Цетиње, инв. бр. 1.

⁶⁵⁷ *Крста Николајевић*, 1872, уље на платну, 53,5 × 65,7 cm, потписано и датирано доле лево: *Ђ. Јакшић / 873* (последња цифра нечитка), Галерија Матице српске, ГМС/У 3026 и *Живана Николајевић*, 1872, уље на платну, 48,8 × 64 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 3027.

портретима припремао када му је Стојан Новаковић послао платно, четке, фарбе.⁶⁵⁸ Тада је вероватно настао и *Портрет свештеника*.⁶⁵⁹ (Сл. 41)

По преласку у Београд, с обзиром да је добио службу у Државној штампарији, није му преостајало много времена за сликање портрета. Сачувано је свега неколико: *Портрет непознатог трговца*⁶⁶⁰ (1872–1874) (Сл. 42), *Портрет човека с крзном*⁶⁶¹ (1873) (Сл. 43), *Кнез Милетина унука*⁶⁶² (1873) (Сл. 44) и пар портрета који се помињу у литератури, углавном само као мушки и женски портрети.⁶⁶³

Из 1873. године је и *Портрет Мите Аврамовића са сином*.⁶⁶⁴ (Сл. 45) Деца су се уобичајено на портретима приказивала с мајком потенцирајући тај однос повезаности, док су знатно ређи портрети очева с малом децом. Јавни морал није дозвољавао очевима да исказују нешто више од формалних осећања, али су се временом и та схватања мењала, а један од примера је и овај Јакшићев портрет на којем је приказан отац који у наручју држи сина, и на тај начин друштву представља свога наследника.

⁶⁵⁸ „Ево ти платно, четака, фарбе, и међу фарбом некака олаја флашица. Платна сам набавио за онолико пара колико ми је Гига дао, остало ти је све од Стеве”: *Стојан Новаковић – Бури Јакшићу*, Београд 22. маја/3. јуна 1872, у: *Бура Јакшић – Преписка*, 269.

⁶⁵⁹ *Портрет свештеника*, 1872/73, уље на платну, 66,5 × 55,5 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_418.

⁶⁶⁰ *Портрет непознатог трговца*, 1872–1874, уље на платну, 65,5 × 54,5 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_371.

⁶⁶¹ *Портрет човека с крзном*, 1873, уље на платну, 58 × 48 cm, Музеј града Београда, инв. бр. У-80.

⁶⁶² *Кнез Милетина унука*, 1873, уље на платну, 65,2 × 51,2 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_1584.

⁶⁶³ В. Петровић, М. Кашанин, *нав. дело*, 113–114; *Бура Јакшић – Сликарство*, 187–188.

⁶⁶⁴ *Мита Аврамовић са сином*, 1873, уље на платну, 75 × 61,5 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_444. Слика се у литератури и изворима помиње и под називом *Портрет Младеновића са сином*, а у Народном музеју се водила и као *Старац са унуком*.

Аутопортрет

Поред великог броја портрета пријатеља и представника српског грађанства, Ђура Јакшић је представио и себе у *Аутопортрету* (1857–1858) који се данас налази у Народном музеју у Београду.⁶⁶⁵ (Сл. 46) Тих година својим ликом баве се и Новак Радонић⁶⁶⁶ и Стева Тодоровић⁶⁶⁷, изражавајући кроз аутопортрете свој став, размишљање о себи, виђење себе и свог места као уметника у тадашњој друштвеној структури, што корене има у нововековној визуелној култури XV века, када се аутопортрет појавио као самостални жанр, и постао израз нове самосвести уметника, њихова визуелна самопрезентација.⁶⁶⁸

Аутопортрет истовремено подразумева посматрање и „стварање” себе. Јакшић је на *Аутопортрету* приказао младог, самоувереног мушкарца у грађанском оделу, у ставу који је типичан за аутопортрет, с главом окренутом три четврт у профилу и зеницама у угловима очију, што је карактеристично за сликање аутопортрета гледањем у огледало.⁶⁶⁹ Поред аутопортретског става очигледна је и одређена физичка сличност с Јакшићевим ликом на његовој фотографији из 1860. године односно с фотографијом која је публикована и код Андре Гавриловића у *Знаменитим Србима XIX века*.⁶⁷⁰ Такође, сличност можемо пронаћи и у Вуловићевом физичком опису Ђуре Јакшића: „Ђура је био лепа, осредњег раста, а крепка, снажна састава. Лице му је било правилно, округло, средње величине; чело умерено високо; нос прав; бркови густе, повећи, пали, а брада умерено дуга, густа; коса црна и обрве, а брада и бркови нариђи; очи граорасто зелене, а поглед пун осећања; стас прав; кретање тихо,

⁶⁶⁵ *Аутопортрет*, 1857–1858, уље на платну, 52 × 41 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_2115.

⁶⁶⁶ Свој лик Новак Радонић је уметнички тумачио више пута у периоду између 1855. и 1858. године. Сачувано је неколико његових аутопортрета изведених у техници цртежа и уља на платну: М. Јовановић, *Новак Радонић*, 46, 52, 145, 150, 154.

⁶⁶⁷ Стеван Тодоровић је насликао неколико аутопортрета између 1850. и 1858. године (1850, 1854/55. и 1858): Н. Кусовац, М. Врбашки, В. Грујић, В. Краут, *Стеван Тодоровић 1832–1925*, Београд – Нови Сад 2002, 132, 134, 136, 149, 152–153.

⁶⁶⁸ С. Брајовић, *нав. дело*, 111–113.

⁶⁶⁹ Огледало се од античког доба користило за стварање аутопортрета. О огледалу и аутопортрету: С. Брајовић, *нав. дело*, 118–141, посебно 118–119.

⁶⁷⁰ Фотографија Ђуре Јакшића публикована у: *Преписка Ђуре Јакшића*, између стр. 64 и 65; А. Гавриловић, *Знаменити Срби XIX века*, год. II, 48–50.

поуздано, слободно; врат кратак; мишићи развијени, чврсти; лице румено, мирно; пуноћа вазда умерена”.⁶⁷¹

Иако су у стилском погледу још увек присутни трагови бидермајера, *Аутопортрет* је колористички типично Јакшићевски решен: на топлој смеђој позадини, тонски изнијансиран, тако да је сва концентрација на лику портретисаног. Извесне аналогije могле би се пронаћи у сликарству Карла Рала, односно у његовом *Аутопортрету* из педесетих година XIX века који се налази у Галерији Белведере.

У литератури се помиње још један *Аутопортрет* који је тих година (1857–1858), Ђура Јакшић урадио у једној кафани у Зајечару, заједно с портретом Вука Ст. Караџића, а које је 1927. године забележио Вељко Петровић у студији о српској уметности у Војводини, након чега им се губи сваки траг.⁶⁷²

⁶⁷¹ С. Вуловић, *нав. дело*, 234.

⁶⁷² В. Петровић, М. Кашанин, *нав. дело*, 114; *Ђура Јакшић – Сликарство*, 180–181.



Сл. 1. *Мушарац у плавој душанци*, 1850–1851, Галерија Матице српске



Сл. 2. *Кнез из Српске Црње*, 1853, Народни музеј у Београду
(Збирка Јоце Вујић)



Сл. 3. *Портрет даме*, 1853, Галерија Матице српске



Сл. 4. *Милева Зорић*, 1853, Народни музеј Београд



Сл. 5. *Сава Прекајски*, 1856, Народни музеј у Београду (Збирка Јоце Вујић)



Сл. 6. *Јелена Прекајски*, 1856, Народни музеј у Београду (Збирка Јоце Вујић)



Сл. 7. *Девојка у плавом*, 1856, Народни музеј у Београду (Збирка Јоце Вујић)



Сл. 8. *Дадилја (Мајка и дете)*, 1850 (1856?), Народни музеј Зрењанин



Сл. 9. *Потпоручник Варјачић*, 1858, Народни музеј у Београду



Сл. 10. *Таса Живковић*, 1860, Народни музеј у Београду



Сл. 11. Супруга Тасе Живковића, 1860, Народни музеј у Београду



Сл. 12. *Свештеник Илија Протић*, 1861, Народни музеј у Београду



Сл. 13. *Свештеник Стеван Протић*, 1861, Народни музеј у Београду



Сл. 14. *Катарина Протић*, 1861, Народни музеј у Београду



Сл. 15. *Деца у белом*, око 1862, Галерија Матице српске



Сл. 16. Начелник Пожаревачког округа, 1863, Народни музеј у Београду



Сл. 17. *Директор Ђурић*, 1864, Народни музеј у Београду



Сл. 18. *Јелена Ћирић*, 1864, Народни музеј у Београду



Сл. 19. *Јанко Пазарац*, око 1865, Народни музеј у Београду



Сл. 20. *Воскар Јерemiћ*, 1863–1865, Народни музеј у Београду



Сл. 21. *Српско чобанче*, око 1864, приватно власништво



Сл. 22. *Свештеник Коста Раиковић*, 1865, Галерија Матице српске



Сл. 23. *Мртво дете на одру*, 1865–1866, Музеј града Београда



Сл. 24. Учитељица Живка Протић, 1866, Народни музеј у Београду



Сл. 25. *Милева Протић-Коцић*, 1866, Галерија Матице српске



Сл. 26. *Портрет Хаџиниколића*, 1868, Народни музеј у Београду



Сл. 27. *Мушки портрет*, 1868–1870, Народни музеј у Београду



Сл. 28. *Борђе Ивановић Масаџија*, 1870, Народни музеј у Београду



Сл. 29. *Јован Косовљанин*, 1872, Галерија Матице српске



Сл. 30. *Милосав Ристић*, 1871–1872, Народни музеј у Београду



Сл. 31. *Станија Ристић*, 1871–1872, Народни музеј у Београду



Сл. 32. *Вана Ристић из Гуприје, 1871–1872, Народни музеј у Београду*



Сл. 33. *Милован Ристић из Ђуприје, 1871–1872, Народни музеј у Београду*



Сл. 34. *Стана Ристић*, 1871–1872, Галерија Матице српске



Сл. 35. *Младен Јовановић*, 1872, Галерија Матице српске



Сл. 36. *Јелена Јовановић с дететом*, 1872, Галерија Матице српске



Сл. 37. *Портрет старице*, 1871, Музеј града Београда



Сл. 38. *Портрет жене*, око 1871 (?), Народни музеј Црне Горе, Цетиње



Сл. 39. *Крста Николајевић*, 1872, Галерија Матице српске



Сл. 40. *Живана Николајевић*, 1872, Галерија Матице српске



Сл. 41. *Портрет свештеника*, 1872–1873, Народни музеј у Београду



Сл. 42. *Портрет непознатог трговца, 1872–1874, Народни музеј у Београду*



Сл. 43. *Портрет човека с крзном*, 1873, Музеј града Београда



Сл. 44. *Кнез Милетина унука*, 1873, Народни музеј у Београду



Сл. 45. *Мита Аврамовић са сином*, 1873, Народни музеј у Београду



Сл. 46. *Аутопортрет*, 1857–1858, Народни музеј у Београду

АЛЕГОРИЈСКЕ ПРЕДСТАВЕ

Међу сачуваним сликама у Јакшићевом ликовном опусу налазе се и оне које показују интимнији сликарски приступ, слике рађене не као поруцбина већ као израз жеље самог уметника и уметничког надахнућа, а сасвим извесно под утицајем европског сликарства старих мајстора. Једна од њих је *Девојка с лаутом*⁶⁷³ (Сл. 1), настала највероватније по Јакшићевом повратку из Беча и Минхена, могуће је, како се наводи и у Великој Кикинди 1855/56. године где се и налазила у приватном власништву.⁶⁷⁴ То би је онда могло повезати с „портретом лепе девојчице” који Јакшић помиње у песми „Из делаонице”:

„Тамо, опет, једно лице
Губи скоро црте благе
На зидини грдне влаге –
Моје лепе девојчице.”⁶⁷⁵

Следећи податак којим располажемо је да је слику 1952. године Социјалистичка Република Србија поклонила тадашњем председнику Југославије Јосипу Броз у Титу у чијој је Резиденцији била изложена у Златном салону, а данас чини део колекције Музеја Југославије.⁶⁷⁶

Девојка с лаутом се разликује од осталих Јакшићевих сачуваних дела а својом темом издваја се у српском сликарству XIX века. Припада раним Јакшићевим радовима, јер се још увек осећа утицај Константина Данила, док инспирацију за тему и иконографију слике треба тражити у ренесансном и/или барокном сликарству које је имао прилике да види у Бечу и Минхену.

Млада девојка, у смеђој сукњи и провидној блузи, с црвеним цветом у коси, која седи и свира лауту, приказана је сензуално, етерично. Читава слика је саздана од

⁶⁷³ *Девојка с лаутом*, 1856, уље на платну, 100 × 74 cm, Музеј Југославије, инв. бр. 3589 R.

⁶⁷⁴ В. Петровић, М. Кашанин, *нав. дело*, 113.

⁶⁷⁵ *Бура Јакшић – Песме*, 27.

⁶⁷⁶ Н. Радић, *Пусен и петокрака. Збирка слика друга председника*, Нови Сад 2012, посебно 91, 148.

чисто сликарских вредности – слобода колористичког доживљаја, све је препуштено треперењу боје и светлости. Позивајући се на иконолошке изворе Лазар Трифуновић ју је протумачио као сликарску алегорију поезије – Полихимније.⁶⁷⁷ Представа ове музе, заштитнице химничне поезије, мењала се од античког доба до ренесансе и барока када је иконолошки уобличена и када је њено значење проширено на алегорију поезије⁶⁷⁸ – од тада се приказивала у седећем положају, обнажених груди, с лаутом у руци, често с цвећем, ружом или миртом, као симболом Венере. Тај иконолошки модел Јакшић је поновио на *Девојци с лаутом*.

Представе музичара, односно алегорије с допојасним фигурама, биле су популарне међу северноиталијанским сликарима XVI века, да би крајем века Каравађо ове представе трансформисао више у жанр сцену.⁶⁷⁹ Под његовим утицајем многи сликари раног XVII столећа стварали су своје варијације на ту тему, тако да је представа жене с лаутом као Полихимније била честа тема у фламанском сликарству тога доба, које је Јакшић могао видети у уметничким колекцијама у Бечу и Минхену.⁶⁸⁰

Настанак слике Трифуновић је довео у везу с књижевним радом Ђуре Јакшића, односно с његовим почецима у поезији. С обзиром да је прве песме објавио 1853. године, а да је током 1855/56. у Великој Кикинди настао први циклус поезије, можда би се у лику *Девојке с лаутом* могао препознати и лик Миле Поповић која је тада била „муза” његове поезије.

У време другог боравка у Бечу 1861/62. године у који је стигао са супругом Христином насликао је *Девојку с распуштеном косом*.⁶⁸¹ Претпоставља се да је то Христинин портрет, јер начин сликања упућује да није рађен као поруџбина. Замишљен је другачије од репрезентативних и психолошки обрађених грађанских

⁶⁷⁷ У старим иконолошким изворима девојка с лаутом има различита значења: у алегорији „пет чула” представља слух, може да буде симбол уживања и младости, или Полихимнија, једна од девет муза, што би био случај у овој Јакшићевој слици: L. Trifunović, *Devojka s lautom*, u: *Lazar Trifunović. Studije, ogledi, kritike 4*, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1990, 181–183.

⁶⁷⁸ *Isto*, 181–182; Л. Трифуновић, Б. Петровић, *нав. дело*, 57–58.

⁶⁷⁹ K. Christiansen, *A Caravaggio Rediscovered: The Lute Player*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1990.

⁶⁸⁰ *Rembrandt and the Dutch Golden Age*, 246.

⁶⁸¹ *Девојка с распуштеном косом*, 1862, вл. Скупштина града Београда.

портрета. Сликара је дао лични, интимни доживљај приказане младе жене. Тек венчан и у ишчекивању првог детета, Ђура Јакшић је вероватно желео да изрази љубав према супрузи не само у поезији када је саставио циклус од осамнаест песама назван „Љубав” који је њој посветио⁶⁸², већ и у сликарству. Приказана је млада жена, распуштене косе у смеђој широкој хаљини или огртачу, сетног израза, загледана у даљину, сликана у топлом колориту, са сенкама и благим прелазима на лицу. За настанак слике, највероватније, био је инспирисан делима која је видео у музејским колекцијама, његових узора Рембранта и Рубенса који су често приказивали супруге у портретима и/или у композицијама. У Галерији Белведере могао је тада видети Рубенсов портрет супруге Хелене Фурман на слици *Мало крзно* (1636–1638), на којем је приказана млада нага жена, распуштене косе, заогрнута смеђим крзним огртачем, на топлој смеђој позадини.⁶⁸³ Извесне сличности могу се пронаћи с још једним делом које је било изложено у Белведеру, *Студијом главе жене (Глава Магдалене)* Ван Дајка (око 1620), на којој је млада жена у попрсју, распуштене светлосмеђе косе, лицем у профилу, замишљено гледа горе, у даљину, сликана пастозно у топлим, смеђим тоновима.⁶⁸⁴

Усамљена у Јакшићевом ликовном опусу је слика названа *Алегоријска фигура*⁶⁸⁵, чије време настанка се повезује с његовим другим боравком у Бечу 1861/62. године. (Сл. 2) У овалној форми приказана је девојка која седи на литици, у хаљини, обнажених рамена и груди, с венцем цвећа око главе и велом који држи левом руком прекривајући груди, док је десну руку положила на ибрик у њеном крилу. Сликана је у сивом тону, без боје и могуће је да је била студентски рад. Извесне аналогије могле би се пронаћи у тзв. жанр сликарству средине XIX века и

⁶⁸² Ђура Јакшић – Песме, 77–87.

⁶⁸³ Слика се данас налази у Уметничко-историјском музеју у Бечу, инв. бр. 688. Подаци су преузети из: С. Bishoff, *Masterpieces of the Picture Gallery*, 170–171; *Kunsthistorisches Museum Wien, The Picture Gallery*, 212.

⁶⁸⁴ У каталогу Галерије Белведере из 1781. године слика је наведена као *Глава Магдалене*. Данас се налази у Уметничко-историјском музеју у Бечу, под називом *Студија главе жене*, инв. бр. 514. Подаци су преузети из: *Kunsthistorisches Museum Wien, The Picture Gallery*, 216.

⁶⁸⁵ *Алегоријска фигура*, 1862, уље на платну, 41,2 × 34 cm, запис горе десно: *Оригинал, рад Ђуре Јакшића*, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_2131. Пре стављања слике на ново платно на полеђини се налазио запис црвеном оловком у коме се назирало Јакшићево име: *Ђура Јакшић – Сликаство*, 157.

делима Фридриха Амерлинга (Friedrich von Amerling) захваљујући којем су представе девојака у природи, у сеоском окружењу, које по обради упућују на античку уметност и често делују попут скулптура, постале веома популарне у бечким уметничким круговима средином XIX века.⁶⁸⁶

⁶⁸⁶ Фридрих Амерлинг је између 1840. и 1843. године боравио у Италији, што је утицало на промену у репертоару његовог портретског сликарства – бечке даме и грађански ентеријер замениле су италијанске девојке које је најчешће сликао у околини Рима, што је довело до изједначавања портрета са жанр сликом од средине 1840-их па надаље: S. Grabner, *Der »fashionabelste« Maler von Wien*, u: *Friedrich von Amerling 1803–1887*, hrg. von S. Grabner, Eine Ausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere Wien, 26. März – 22. Juni 2003, 28–36.



Сл. 1. *Девојка с лаутом*, 1856, Музеј Југославије, Београд



Сл. 2. *Алегоријска фигура*, 1862, Народни музеј у Београду

ИСТОРИЈСКО СЛИКАРСТВО ЂУРЕ ЈАКШИЋА

Процес конституисања државе и нације обележио је српско друштво XIX века, а један од битних чинилаца изградње српске нације било је праћење и усвајање савремених европских идејних токова.⁶⁸⁷ Српска национална идеја је доживела успон током Првог и Другог српског устанка и након формирања српске државе, а основна мисија било је ослобођење и уједињење српског народа. Подршку овом процесу пружио је историзам.⁶⁸⁸ Идентификација с прошлошћу представљала је основу националног идентитета и као таква била је кључни елемент у стварању нације и националне државе. Заснована на реалним чињеницама или миту, прошлост којом се потврђивао континуитет и легитимитет била је у служби савремених идејних и друштвених токова.⁶⁸⁹ Актуелне тежње за националном и државном слободом и самосталношћу довеле су до изградње свести нације о њеном златном добу које је стицајем историјских и политичких околности пронађено у средњовековном наслеђу и времену Немањића.⁶⁹⁰ Историзам заснован на средњовековним српским митовима, немањићкој прошлости, надахнут идејом обнове Душановог царства, Косовским

⁶⁸⁷ Национална идеја основни је генератор деветнаестовековних друштава широм Европе: Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, посебно 3–13; А. D. Smit, *Nacionalni identitet*, Beograd 2010.

⁶⁸⁸ О историзму као европском феномену XIX века: Н. Fillitz, *Der Traum vom Glück* и М. Csáky, *Geschichtlichkeit und Stilpluralität*, у: *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, hrg. von Н. Fillitz, Künstlerhaus Wien, Akademie der Bildenden Künste in Wien, 13, September 1996 – 6. Jänner 1997, 15–25, 27–31; М. Јовановић, *Историзам у уметности XIX века*, Саопштења XX–XXI, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 1988/1989, 275–285. О историзму у српској уметности XIX века: Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 181–205; Д. Медаковић, *Истраживачи српских старина*, Београд 1985, 9–22.

⁶⁸⁹ *Izmišljanje tradicije*, ur. E. Hobsbom, T. Rejndžer, Beograd 2011; Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 73–89. N. Halmi, *The Genealogy of the Romantic Symbol*, Oxford University Press Inc., New York 2007, 133–169.

⁶⁹⁰ Идеологије новоформираних држава сагледавају своје историјско постојање кроз образац златног доба и његове обнове: А. D. Smith, *Chosen Peoples*, Oxford University Press 2003, 190–217, посебно 212–217; Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 182–192; М. Тимотијевић, *Таковски устанак – Српске Цвети*, 49–83; И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 66–71; С. Марковић, *Национални идентитет Срба у 19. веку и почетком 20. века*, Зборник Матице српске за друштвене науке 120, Нови Сад 2006, 235–252, посебно 241–242.

култом и идејом саможртвовања косовских јунака за виши циљ, као и на савременом српском миту обликованом у XIX веку о стварању модерне српске државе, хомогенизовао је и обликовао српско национално биће на свим историјским просторима на којима су Срби живели.

Као најснажнији визуелни исказ тежњи деветнаестовековних држава за потврђивањем сопственог идентитета, национална уметност је имала истакнуто место.⁶⁹¹ Прослављање прошлости и кључних историјских догађаја и њихово приказивање у делима ликовне уметности условило је развој историјског сликарства и развој националне свести о најважнијим моментима националне прошлости. На тај начин конструисала се јавна меморија која је постала основа за изражавање савремених мисли и жеља нације.⁶⁹²

Принципи изградње историјске слике, прихваћени широм европског простора, примењивани су и у српској визуелној култури. Српски уметници су користили, (ре)интерпретирали композиционе схеме и сликарске мотиве и теме европског историјског сликарства прилагођавајући их средини и актуелним тежњама нације. Национална историјска слика се кроз приказивање различитих, најчешће славних и судбоносних момената српске прошлости често истицала као аргумент легитимитета и користила се као пример за решавање актуелних политичких питања. Да би визуелно и пре свега емотивно утицала на посматрача и јавност уопште, приликом конструкције историјске слике најчешће се користио епски говор који је подразумевао представљање кључних момената одређеног догађаја у којима је сва пажња сконцентрисана на главне учеснике и саму радњу.⁶⁹³ Епски говор, својствен темама из народне књижевности, користио се и за представљање савремених хероја и њихових подвига, а један од најбољих примера је историјско сликарство Ђуре Јакшића.

⁶⁹¹ A. D. Smith, *The Nation Made Real. Art and National Identity in Western Europe, 1600–1850*, Oxford University Press 2013; Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 185–205; W. Telesko, *нав. дело*, 119–136; A. S. Leoussi, *The ethno-cultural roots of national art*, u: *History and National Destiny: Ethnoscience and its Critics*, ed. by M. Guibernau and J. Hutchinson, Blackwell Publishing Ltd 2004, 143–159; D. A. Kaiser, *Romanticism, Aesthetics, Nationalism*, Cambridge University Press 1999, 18–27.

⁶⁹² Н. Макуљевић, *нав. дело*, 76, 82–83.

⁶⁹³ О епском говору у уметности XIX века: *Исто*, 223–235.

Иако је најкарактеристичнији и најплоднији период српског историјског сликарства наступио после 1848. и трајао до 1878. године, у време које се поистовећује с романтичарским изразом у српском сликарству, не би требало занемарити чињеницу да су се националне композиције радиле и у XVIII и у првим деценијама XIX века. Оне су биле ретке и најчешће везане за црквене целине, док је инспирација углавном била литерарног карактера.⁶⁹⁴ Средином XIX века, догађаји из средњег века, личности из народне поезије, старе српске задужбине, устанци под Карађорђем и Милошем, постају главни извор и повод за сликање.

Често се превиђа да је и Јакшићев учитељ Константин Данил желео да слика Карађорђа, Сибињанин Јанка и Ракоција⁶⁹⁵, као и допринос српском историјском сликарству Катарине Ивановић која је боравила у Минхену 1843–1845. године, у време изузетно јаког утицаја белгијског историјског сликарства и његовог национално-ослободилачког тона⁶⁹⁶ на чијим основама је деценију касније своје историјско сликарство развио Ђура Јакшић.

Национални мотиви су у српско сликарство улазили најчешће посредством народне и драмске књижевности и усменог предања који су били основни извор за познавање славне српске прошлости и златног доба Немањића. Прожимање сликарства народним песништвом присутно је било и у другим културним срединама, а један од примера је аустријско сликарство које је тридесетих година XIX века инспирацију пронашло у старој германској саги о Нибелунзима коју су визуелизовали уметници попут Карла Рала, Петера Корнелијуса, Јулијуса Шнора фон Каролсфелда.⁶⁹⁷ У српској уметности многа ликовна дела су своје мотиве проналазила у песмама косовског циклуса који је био и најпопуларнији, у јунаштву

⁶⁹⁴ М. Коларић, *Класицизам код Срба 1790–1848*, књ. I, Београд 1965, 140; М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма 1848–1878*, 248; *Ђура Јакшић – Сликарство*, 82–83.

⁶⁹⁵ Л. Николић, В. Николић, *нав. дело*, 80.

⁶⁹⁶ М. Јовановић, *Катарина Ивановић у Минхену и белгијско историјско сликарство*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 20, Нови Сад 1984, 275–281.

⁶⁹⁷ Н. Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Primus Verlag 2005, 52–67; М. Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, Routledge, New York and London, 2011, 108; П. Васић, *Европска уметност XIX века*, Београд 1962, 83–84.

Краљевића Марка и Милоша Обилића, али и у циклусу песама о ослобођењу Србије, било само као инспирацију или су дословно били интерпретирани.⁶⁹⁸

Ђура Јакшић је народну књижевност сматрао најживотворнијим извором за „историчке иконе” јер су описани догађаји и личности били пуни храбрости, витештва и срчаности, управо онако како је он доживљавао историју и своје јунаке. Међутим, у њој често није било довољно аутентичних података, а управо је аутентичност била један од битних елемената у уобличавању националне уметности и визуелне културе.⁶⁹⁹ Аутентичност је подразумевала историјско реконструисање приказа личности и догађаја и успостављање визуелних симбола нације.⁷⁰⁰ Аутентични национални костим⁷⁰¹ и историјски амбијент главни су елементи историјске композиције, а управо то је био један од недостатака српског историјског сликарства. Српски сликари често нису располагали подацима о времену које су желели да оживе, па су слике, засноване на народној књижевности која није увек била поуздани извор, претварали у својеврсно савремено позориште. Јунаке су облачили у националне позоришне костиме, који су како Вељко Петровић закључује били, заправо, модификовани костими „мађарских магната са почетка XVIII века, кројени по украјинским доламама и цубетима из XVII века”.⁷⁰² У циљу реконструисања историје средином XIX века српски уметници предузимају путовања по Кнежевини Србији и Светој Гори, обилазе старе уметничке споменике,

⁶⁹⁸ Н. Симић, *Однос између српске књижевности и сликарства у XIX веку*, 186–208.

⁶⁹⁹ О аутентичности у визуелној култури XIX века: Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у у XIX веку*, 159–179; А. D. Smith, *The Nation Made Real. Art and National Identity in Western Europe, 1600–1850*, 81–84.

⁷⁰⁰ А. D. Smith, *nav. delo*, 81–84, 108–111; J. Boros, *Theatrical Effect and Authenticity Thoughts on the Relation between the Theater and the Modern/National Historical Image*, у: *XIX. Nemzet és Művészet. Kép es önkép / XIX. Art and Nation: Image and Self-Image* [katalog izložbe], Magyar Nemzeti Galéria / Hungarian National Gallery, Budapest 2010, 268–269.

⁷⁰¹ Питање националног костима у српској култури XIX века поставља се у оквирима омладинског покрета: Н. Макуљевић, *Визуелна култура национализма и конституисање приватног идентитета*, *Годишњак за друштвену историју*, год. XI, св. 2–3, Удружење за друштвену историју, Београд 2004, 47–63, посебно 48–51.

⁷⁰² Средином XIX века костим српских националних хероја представља атила с више златних гајтана која је у српску културу дошла највероватније из Мађарске, али је добила аутентично национално значење: В. Петровић, *Два велика уметника: Константин Данил и Ђура Јакшић*, 17; Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 166.

средњовековне манастире у потрази за аутентичним сликарством, иконографијом, националним костимом.⁷⁰³

О развијеној свести о значају и улози аутентичности у српској уметности половином XIX века говори и писмо Стојана Новаковића упућено Ђури Јакшићу 1864. године у којем га саветује око писања драме „Јелисавета, кнегиња црногорска“:

„...И тако ћемо прво о историји као о основи, на којој подижеш своју појетску зграду. Кад појета узима материју из историје остају му два погледа под којима је може штудирати: један је поглед права историја са својим истинитим добро потврђеним и испитаним фактима: а други је народна традиција, приче, песме, легенде, мишљење које може тако различно бити једног од другог да се или једно или друго бирати мора: на прилику кад би се узео наш Краљевић Марко. Појезија је свакад сроднија с традицијом, т. ј. с историјом која живи у народним устима. Као помоћник овоме двоје што чини основу, може се узети слобода појетска, која се може за цели своје и за цели вештине послужити гдегод смишљањем место историског факта, наравно с гдекојим обзирима.” У наставку писма прелази на питање одеће: „...У сваком вештачком делу, па припадало оно поезији, живопису, музици или скулптури треба да има главно у лицима, осећањима, тоновима или сликама као спољашњој одећи; – и главно у мисли, идеји, и оном вишем чему ради долази песнику, молеру и т. д. одушевљење, и чега ради јесте та спољашња одећа. То је двоје у вештачком створу (јер без тога вештачки створ није потпуно, а чим није потпуно одмах није лепо, без чега је опет скоро одртина) онако од прилике као телесна и умна природа у човеку, и то је двоје сред-среда свему, мерило сваком и са сваке стране за суђење узетом погледу...”⁷⁰⁴

⁷⁰³ Димитрије Аврамовић је у својству овлашћеног сликара 1846. године обишао манастире Манасију и Раваницу, а с пролећа 1847. предузео је путовање у Солун, Свету Гору и Цариград; Стева Тодоровић је такође обилазио средњовековне манастире и био део „Дружине за археологију и етнографију на балканском трополу” која је основана 1867. године: Д. Медаковић, *Истраживачи српских старина*, 23–31.

⁷⁰⁴ Стојан Новаковић – Ђури Јакшићу, Београд, 30. августа/11. септембра 1864, у: *Ђура Јакшић – Претиска*, 211–219, посебно 211–212.

Поред тема из прошлости под појмом историјског сликарства подразумевају се и теме из савремених политичких и ратних догађаја. За разлику од других српских сликара савременика који су углавном сликали композиције с темама из средњовековне историје и прошлости, Ђура Јакшић је своје историјско сликарство углавном везао за догађаје из блиске и савремене политичке историје српског народа у Аустријском царству, Кнежевини Србији, Црној Гори, Херцеговини и Босни, а нарочито за херојску борбу Херцеговаца и Црногораца и за српско-турске ратове.

Интересовање за историјске теме се код Ђуре Јакшића појавило врло рано, још у детињству у којем су биле врло живе и јасне слике српских хероја и јунака, слике јуначке прошлости, а потом се развијало у складу с општим друштвено-политичким приликама и његовим личним ангажовањем и укључивањем у националну борбу. Историјске представе су присутне током читавог тридесетогодишњег уметничког стваралаштва Ђуре Јакшића, а то су управо биле године непрекидне борбе за национално ослобођење, године револуције, устанака и ратовања. Као учесник и очевидац тешких борби у револуционарној 1848/49. години, Јакшић је сликао оно што је лично доживео и видео, а по преласку у Кнежевину Србију, у којој се надао да ће радити управо историјске композиције, инспирисао се средњовековном прошлошћу, Првим и Другим српским устанком, али још више актуелним борбама за национално ослобођење.⁷⁰⁵

Ђура Јакшић је у свом уметничком стваралаштву готово хроничарски пратио савремена дешавања што је било у складу с обновљеним задацима и тежњама да уметност поново постане пратиља савременог живота и збивања, да постане политички ангажована. Његово историјско сликарство је одражавало друштвену и политичку стварност српске државе и нације и идеолошки је обликовало и подстицало расположење Српства за актуелну борбу за национално ослобођење. Јакшићеве историјске слике углавном су слике херојске жртве, у њима се умире за узвишене циљеве, херојски и достојанствено, он даје омаж борцу, често анонимном,

⁷⁰⁵ З. Симић Миловановић, *Историјска композиција у сликарству Ђуре Јакшића*, *Летопис Матице српске*, књ. 363, св. 4, Нови Сад 1949, 214–223.

и читавој нацији, док његови савременици и када сликају савремене догађаје у њима често наглашавају династичке заслуге.

У прилог Јакшићевом опредељењу за историјско сликарство, у којем се огледао и његов искрени патриотизам, најбоље говори његова најчешће цитирана изјава из писма упућеног Ђорђу Поповићу 1862. године из Беча, у којем отворено каже да по повратку из Беча жели да добије посао професора цртања који би му осигурао егзистенцију „па ако би ми само срце искало могао бих моловати за један ћев! и то не само свеце који ми досад помагали несу, него лепо из наше историје...” Даље наставља: „Ти знаш како смо оскудни у српским историчким иконама, а знаш да у нашој историји и хисторичним Народним песмама штофа доста за израђивање има – а ваљда ми верујеш – а то ће ти моје штудије и скице још из пређашњег времена – доста осведочити, да сам у тој нади одавна живео, да са историчких икона славу и част а и живљење осигурам. Ја сам у томе још тврд – а управо ја и неумем себи да представим: како је одприлике изгледао Св. Алимпије – а напротив живо гледам Обилића, Страхинића, Старину Новака, Пивљанина Бају и. т. д. с` њима сам дакле рад почети!”⁷⁰⁶

У истом писму је, с намером да припреми свој долазак у Нови Сад, Поповићу послао оглас с молбом да га објави у *Даница* и проследи у *Србски дневник* уз образложење: „Уверен сам да би нашим читалиштима и другим јавним заводима, образи моловани из Историје Српскога народа врло лепо доликовали. Зато сам се и одважио т. ј. ако довољна саучешћа буде – имајући воље и позива – моловати, такове образе. Који би дакле желели од мене какове ликове имати, нека се са наплаћеним писмом под овим атресом на подписаног пријаве ... У писму треба да означе какав хисторичан до[га]ђај желе, колко велики, а ја ћу после цену удесити прама њиховим жељама”.⁷⁰⁷

Међутим, недовољно развијена друштвена средина представљала је проблем за развој правог српског историјског сликарства. Уметницима је било тешко да нађу простор у којем би представили композиције из националне историје, прошле и

⁷⁰⁶ Бура Јакшић – Ђорђу Поповићу, Беч, 12. јуна 1862, у: Бура Јакшић – Преписка, 160–162.

⁷⁰⁷ Исто.

савремене, и из народне књижевности. Тешкоћа је било и са клијентелом која је располагала скромним новчаним средствима, па је радије наручивала портрет свој и своје породице него неког јунака или слику догађаја из прошлости.

Историјске композиције

Током XIX века, у доба ратова и борби за национално ослобођење широм европског простора, хероји нације су поред владара, националних светитеља и војника, постали и јунаци бојних поља. У српској средини успон култа ратника је наступио након српских устанака с почетка века, да би у време ратних сукоба све више растао, јер су они, историјски, митолошки и савремени, представљали идеалне ратнике чији пример је требало следити на путу остварења својих циљева за националним ослобођењем.⁷⁰⁸ При томе, важност није била толико на самој личности хероја колико на врлинама, квалитетима и порукама које су они отелотворили.⁷⁰⁹ У српској култури су то углавном били средњовековни јунаци, јунаци косовског мита, којима су се убрзо прикључили народни устаници са свих простора на којима је живео српски народ. Такође, значај анонимних војника у борби за национално ослобођење растао је све више нарочито у време Херцеговачког устанка и српско-турских ратова 1876–1878. године, а у истицању њиховог култа посебно место заузимали су прикази борби и битака.

Јакшићеве историјске композиције које су углавном биле окренуте савременом историјском тренутку за тему најчешће имају борбу и смрт јунака, с наглашеним епским и драмским моментима, у ноћном амбијенту. Оне показују да је био вешт у компоновању и распореду фигура у простору и њиховом повезивању у заједничкој акцији, да је знао на прави начин да употреби игру светлости и сенке,

⁷⁰⁸ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 106–110.

⁷⁰⁹ А. D. Smith, *Chosen Peoples*, 40–42.

односно најсветлије и најтамније тонове боја како би постигао већи драмски и емотивни ефекат, а то је остварио и увођењем извора светлости у саму слику, што је представљало новину у српском историјском сликарству.

Прве историјске композиције Ђуре Јакшића

Досадашњи истраживачи Јакшићевог сликарства у његова најранија дела сврстали су *Бој Црногораца с Турцима*⁷¹⁰, које у том случају представља и његову најранију познату слику историјске тематике. (Сл. 1) До 1974. године слика се, на основу иницијала *ТМ* исписаних на полеђини, водила као рад Милоша Тенковића, а до погрешне атрибуције дошло је после Првог светског рата.⁷¹¹ У међувремену је утврђено да су иницијали *ТМ* иницијали њеног претходног власника Тодора Манојловића који је приликом продаје слике Народном музеју у Београду нагласио да је у питању рад Ђуре Јакшића.⁷¹² Слику је у 1846. годину датирао Никола Кусовац – иста година наведена је и у Каталогу Јакшићевих радова⁷¹³ и у инвентару Народног музеја у Београду, док је Лазар Трифуновић време њеног настанка померио на 1847/48. годину.⁷¹⁴

На основу карактеристика композиције, погрешака у анатомији и несигурности у решавању простора, истраживачи су сагласни да *Бој Црногораца с Турцима* припада најранијим Јакшићевим делима, повезујући њен настанак с

⁷¹⁰ *Бој Црногораца с Турцима*, 1846, уље на платну, 59 × 79,5 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_1086. Слика је откупљена од Тодора Тоше Манојловића из Сентомаша 1903. године.

⁷¹¹ После Првог светског рата извршена је ревизија инвентара Народног музеја у Београду с циљем да се утврди шта је у току рата уништено или однето. Том приликом је ова слика уведена у инвентар под бројем 1354 као рад Милоша Тенковића са следећим подацима: „Слика израђена у маниру акватинте, модром и белом бојом. Представља поље после боја. Напред белац њушка мртваца, у дубини пожар. Купљена од М. Тенковића сликара за 60 дин. јуна 1884. год.” На основу описа слике и технике јасно је да се не ради о слици *Бој Црногораца с Турцима*: Н. Кусовац, *Ђура Јакшић* [каталог изложбе], Уметничка галерија Народног музеја у Крагујевцу, 1974, 5; *Ђура Јакшић – Сликарство*, 17–18.

⁷¹² У другој књизи старог инвентара Народног музеја у Београду под бројем 2330 заведена је слика с подацима: „Бој Црногораца с Турцима. Управо скица, невешта, почетничка. Рад Ђуре Јакшића. Купљена од Г. Тоше Манојловића у Сентомашу септ. 1903. год.”: Н. Кусовац, *нав. дело*, 5.

⁷¹³ *Ђура Јакшић – Сликарство*, 139.

⁷¹⁴ Л. Трифуновић, Б. Петровић, *нав. дело*, 26.

Јакшићевим боравком у Пешти код Марастонија, или непосредно након тога. Њиховом мишљењу се прикључила и Лепосава Шелмић која је указала на истоветност узора који су коришћени у мађарском историјском сликарству тога доба, када су у питању историјске композиције и историзовани портрети, а посебно с акварелисаним цртежима битака из 1848/49. године младог сликара Мор Тана (*Than Mór*)⁷¹⁵, које су биле инспирисане репродукцијама композиција битака француског сликара Ораса Верна (*Horace Vernet*).⁷¹⁶ На Јакшићевој композицији приказан је велики број наоружаних бораца, све је у покрету и акцији, фигуре и облици у другом плану дати су скицозно, а поједини су сведени само на контуре.

Лично доживљено ратно искуство Ђуре Јакшића у Револуцији 1848/49. године обележило је не само његов живот већ и његово уметничко стваралаштво. На основу сопственог казивања две деценије касније у успоменама Јовану Јовановићу на 1848. и 1849. годину, знамо да је по повратку кући те године у Српској Црњи по цео дан сликао: „Беху то по већој чести цртежи из прошлога устанка – досад су све већ упропашћене; сâм сам томе узрок, а између њих морало је и лепих бити, ја се још неколицине тих шкица сећам...”.⁷¹⁷ Тада је радио на сликама *Пад Сентомаша*, подстакнут личним учешћем у Револуцији и *Шијонски сужњи* за коју је инспирисан био поемом лорда Бајрона.

Иако ове две слике нису сачуване траг о њима и њиховом изгледу оставио је сам сликар у *Успоменама*. Решавању историјске композиције Ђура Јакшић је пришао методом реалистичког сликања мотива које је лично доживео као учесник и очевидац

⁷¹⁵ Мор Тан (1828–1899), један од најзначајнијих сликара мађарског историјског и монументалног сликарства XIX века, учио је пред Револуцију сликарство у Пешти код чувеног мађарског сликара Миклоша Барабаша. Већ тих година су под утицајем мађарске литературе и позоришта настале његове композиције које су представљале судбоносне тренутке мађарске историје. У Револуцији 1848/49. године учествовао је као сликар. У пролеће 1849. године овековечио је победничке битке мађарских револуционара серијом акварела, које је компоновао према личним успоменама или по сећањима других војника. Неке од тих композиција публиковане су у: Z. Papp Korhecz, *Than Mór képesalbum / Mor Tan album / Mór Than album*, Szabadka/Subotica 2016, 76–79.

⁷¹⁶ Орас Верне (1789–1863), француски сликар битака који је представљао савремена ратна дешавања. Француске војнике је приказивао реално, а не идеализовано како је тадашњи укус захтевао. Признање је стекао серијом слика с приказима битака које је радио за војводу од Орлеана, будућег краља Луја Филипа, а током Револуције 1848. године стекао је новог патрона у лику Наполеона III и наставио је да слика француску херојску војску, рат и ратна дејства у време Другог царства. Л. Шелмић, *нав. дело*, 285.

⁷¹⁷ *Успомене другу Јови Јовановићу од Ђуре Јакшића, година 1849*, 82.

борби. Одлучио се да прикаже битку код Сентомаша, један од највећих оружаних сукоба српске и мађарске војске. У *Успоменама на 1849. годину* Јакшић слику *Пад Сентомаша* описује: „Беше ноћ, пламен је по небу лизао, није се видело звезда ни месеца, густе облаци дима сакриваху та небеска кандила, да се тим боље покаже дивљи елеменат, који у бесу своје све прождираше, што је сиротиња годинама у зноју лица свога подизала; гомилице народа што бегаше, виђаху се као сенке у даљној даљини, само по једна четица јуначких синова, огрнута у кабанице и опаклије, са гаравим пушкама у руци, даваше отпора мацарским легијунима – одпора?... ако се отпором може звати: неколико мртвих, погинулих, и десетину двадесет рањеника, што с дуге борбе малаксали последњи пут шаљу из пушака смрт непријатељима народа свога”.⁷¹⁸ Иако је о потезу и колористичком решењу тешко говорити, на основу Јакшићевог описа слике извесно је присуство ноћи и драматичних односа светло-тамно, а с обзиром да помиње већи број учесника (чета бораца, рањеници, погинули) могли бисмо закључити да је композиционо била слична *Боју Црногораца с Турцима*.

Те исте 1849. године инспирисан поемом „Шијонски сужњи” лорда Бајрона из 1816. године⁷¹⁹, Ђура Јакшић је насликао истоимену слику *Шијонски сужњи*. У *Успоменама* је дао опис слике кроз дијалог с оцем. Гледајући платно отац је изјавио: „али ово је страшна тамница! ...шта значе ови гвоздени колутови на овим мрачним стубовима?” Уследило је Јакшићево објашњење: „За та пет гвоздена колута беху њих петоро браће везани, њих четворо млађи овде је у овим мрачним зидовима, у мукама живот скончало – за веру... Пети, најстарији, преживео их је, да за њима тужи и да другим тугу приповеда...”. У наставку описује сцену коју је отац видео на платну: „...са тужним погледом гледао је у црне камене стубове и у оне гвоздене колуте што на платну живописани беху – а кад је видео најстаријега брата који је остале

⁷¹⁸ *Успомене другу Јови Јовановићу од Буре Јакшића, година 1849, 82.*

⁷¹⁹ Поема *Шијонски сужњи* (*The Prisoner of Shillon*, 1816) говори о заточеништву швајцарског патриоте и историчара, монаха Франсоа Бонивара у замку Шијон од 1532. до 1536. године у који је доспео због сукоба са савојским војводом Шарлом Трећим који је желео да влада Женевом. Када је јуна 1816. године Бајрон посетио Швајцарску, Женевско језеро и замак Шијон инспирисао се причом о Бонивару који је остао једини преживели из породице која је мученички страдала због својих уверења.

мученике преживео, како изнурен и издрпан са тамним очима, чисто као бесвестан тражи браћу, и раширивши сухе и изнемогле своје руке, признаје очајник да му се браћа никад више повратити не ће – кад је то све прегледао окрете се мени: – Икона није по себи лепа, није ни средње изведена; али онеме, који је дуге дане и ноћи, у мрачним сводовима влажних градова проводио, е, томе срца раздире...”.⁷²⁰

Истом поемом петнаест година раније био је инспирисан француски сликар Ежен Делакроа (Eugène Delacroix) када је 1834. године насликао *Шијонске сужње*.⁷²¹ На основу поређења његове слике и Јакшићевог описа своје, намеће се закључак да је и наш сликар као и Делакроа приказао сужње оковане у гвоздене обруче и везане за стубове у тамници. Остаје питање да ли је инспирација за ову ликовну представу била аутентична, или је можда негде посредством фотографије, репродукције, Ђура Јакшић могао видети истоимену слику Ежена Делакроа? Уколико прихватимо као могућу другу претпоставку онда би се она евентуално могла довести у везу с његовим боравком у Пешти и код Марастонија.

Устаници Црногораца и Херцеговаца против турске власти и српско-турски ратови

У периоду активне спољне политике кнеза Михаила Обреновића (1860–1868) рат је представљао једини пут у правцу остварења националних циљева, како у јужним областима Аустријског царства тако и у Кнежевини Србији и сваке се године очекивао почетак рата с Турском и почетак ослобађања српског народа.⁷²²

Политички догађаји у Црној Гори почетком шездесетих година XIX века умногоме су заталасали српску јавност. У очекивању рата с Турском створена је

⁷²⁰ Успомене другу Јови Јовановићу од Буре Јакшића, година 1849, 83.

⁷²¹ Слика се налази у Лувру у Паризу.

⁷²² Кнез Михаило Обреновић је на Преображенској скупштини августа 1861. године донео Закон о народној војсци који је наговештавао припрему Кнежевине Србије за будући рат с Турском, организовање националних устанака на територији Османског царства и стварање савеза с балканским државама: М. Екмечић, *Стварање Југославије 1790–1918*, 2, Београд 1989, 176–201; В. Чубриловић, *Историја политичке мисли у Србији XIX века*, 229–236.

митска представа о „јуначкој и никад покореној Црној Гори” која је херојском борбом против Турака кроз векове очувала своју слободу. Водећи актуелне ратове против Турске (1852/53, 1857/58. и 1862) у годинама када се званична Србија није одазивала нарастајућем покличу да се крене у рат, Црна Гора је представљала својеврсну антитезу колебљивој националној политици Кнежевине Србије. На тај начин створен је култ Црне Горе која се 1862. године сама, уз помоћ херцеговачких устаника, супротставила Османском царству и постала симбол националних хтења, средиште српског окупљања, „српска Спарта”, која је носила борбу за национално ослобођење, чему је умногоме допринела и родољубива поезија Ђуре Јакшића. У свести српског народа Црна Гора је постала митски простор постојања вечне и узвишене борбе за слободу, простор који се поистовећивао с најсветлијим примерима српског националног мита.⁷²³

Борбе Црногораца подстакле су домаће и стране уметнике да стварају дела инспирисана овим херојским народом.⁷²⁴ Под утиском самопожртвовања и храбрости устаника у Херцеговини и црногорско-турског рата 1862. године, Ђура Јакшић је у књижевном и ликовном стваралаштву пружио подршку устаницима. Те 1862. боравећи по други пут у Бечу, испевао је неколико песама у којима се поред подршке устаницима истовремено налазио позив српском народу и званичној српској политици да се крене у рат против Турске о чему је било речи у поглављу о идејном формирању Ђуре Јакшића. Инспирисан њиховом борбом насликао је *Устанак Црногораца и Јуначку смрт* о којима је податке оставио у својој преписци.

Слика *Устанак Црногораца*⁷²⁵ (Сл. 2) из 1862. године, позната и под називом *Бој Црногораца с Турцима, Црногорци на стражи*, настала је у време жестоких борби између црногорске и турске војске које су трајале од априла до краја августа 1862.

⁷²³ Црногорци се већ 1852. године поред с Хомеровим Грцима, објављују се путописи, пишу песме и драме из црногорске националне прошлости, да би највећу глорификацију Црна Гора доживела између 1860. и 1863. године. О развоју култа Црногораца: Н. Симић, *Однос између српске књижевности и сликарства у XIX веку*, 215.

⁷²⁴ Велику улогу у упознавању европске јавности с борбама Црногораца и Херцеговаца путем уметничких дела имао је чешки сликар Јарослав Чермак (Jaroslav Čermák).

⁷²⁵ *Устанак Црногораца*, 1862, уље на платну, 125 × 100 cm, потписано доле лево: *Ђ. Јакшић*, Галерија Матице српске, ГМС/У 912.

године када се турска војска налазила на прилазима Цетињу.⁷²⁶ Приказана је група устаника, одевених у црногорске народне ношње, како стоје на стени у живим покретима за време борбе против Турака. Непријатељ, као и у већини Јакшићевих сцена борбе није директно присутан на слици. Јакшић не приказује конкретан бој већ велича херојство устаника и ратника. Групу устаника чине младић, зрео мушкарац, старац и жена, чиме се сугерише учешће читаве нације у борби. У првом плану је мушкарац који пуца из пиштоља и предводи ову групу. Изнад њега су четворица мушкараца, тројица с оружјем и каменицама у рукама, док последњи држи заставу. Међу њима је и млађа жена с белом марамом повезаном око главе која се од силине покрета раздршила. Она у испруженој десној руци за перчин држи одсечену главу Турчина⁷²⁷ – Ђура Јакшић је и у сликарству и у поезији представљао Турке као главне непријатеље, као антипод свега људског и цивилизованог.⁷²⁸ Десно, поред групе устаника приказан је старији мушкарац који борбу посматра.

У идеологији национализма жене су имале истакнуто место. Међу њима су се, нарочито у време ратних сукоба истицале жене на бојном пољу, чија улога је традиционално била везана за оплакивање хероја и пружање помоћи рањеницима, а сада се формирао и лик жене која директно учествује у борби.⁷²⁹ Лик жене борца за националне идеале појављује се пре свега у књижевности из које се преноси у ликовну уметност. Мотив женског јунаштва био је тема и неколико Јакшићевих песама: „Милева” из 1862. и „Добродошлица Јованци Меркусовој” из 1876. године.⁷³⁰

Покрет младе жене на Јакшићевој слици *Устанак Црногораца* и одсечена глава Турчина коју она држи, подсећа на Каравађову слику *Давид с главом Голијата*

⁷²⁶ Крајем априла 1862. године Турска је због помоћи херцеговачким устаницима објавила рат Црној Гори који је трајао до краја августа када је Русија интервенисала.

⁷²⁷ Одсецање глава у Црној Гори представљало је уобичајени начин стицања трофеја у биткама.

⁷²⁸ N. Макуљевић, *Slika drugog u srpskoj vizuelnoj kulturi XIX veka*, 142–146, posebno 143.

⁷²⁹ Забележено је да су поједине Црногорке и Херцеговке учествовале у биткама, да су узимале оружје из руку погинулих и преморених ратника и ишле на непријатеља, а још чешће су их тукле камењем, а било је и оних које су „по три главе сјекле”. Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 115, 119.

⁷³⁰ Подстакнут храброшћу и одлучношћу Холанђанке Жане Маркус која је марта 1876. године дошла у Београд агитујући за рат Србије против Турске и као добровољац учествовала у првим редовима у дринској војсци генерала Ранка Алимпића, Ђура Јакшић је испевао „Добродошлицу Јованци Маркусовој”, која је објављена у листу *Исток* од 17. марта 1876. године, а коју су Маркусовој предали грађани Београда: *Ђура Јакшић – Песме*, 175–176.

коју је Јакшић имао прилике да види у Белведеру (данас у Уметничко-историјском музеју у Бечу). Могло би се рећи да је Каравађо, мајстор светлости, таме и ноћног осветљења, који је био и Рембрантов узор, сасвим природно привукао пажњу Ђуре Јакшића. Простор и осветљење и театрални гестови, експресивно обрађене физиономије стварају драматику Јакшићеве слике. Позадину чини стеновити пејзаж и „крваво” небо које се види у просеку кланца. Светлосна структура композиције заснована је на вештом и драмски снажном ритмовању контраста светлог и тамног.

Слику *Устанак Црногораца* Ђура Јакшић је, што се из преписке може закључити, оставио свом добротвору и пријатељу адвокату Харитону Јоановићу у Бечу, да је, као и претходних неколико слика, прода.⁷³¹ Међутим, како ни после неколико месеци Јоановић у томе није успео, Јакшић му је поручио да слику задржи као поклон.⁷³² Тако је слика остала у власништву породице Јоановић у чијој се породичној кући у Беодри (Ново Милошево), у гостинској соби налазила заједно с иконама барокних и италокритских мајстора, сликама Ђуре Пецића и олеографијама Уроша Предића и Паје Јовановића, до 1949. године када ју је Галерија Матице српске откупила и први пут представила јавности на изложби Јакшићевих слика приређеној те године у Новом Саду.⁷³³

Према породичном предању лик младе Црногорке с одсеченом турском главом у руци представља портрет Марије, супруге Харитона Јоановића.⁷³⁴ На постојање дугогодишњих веза породица Јоановић и Јакшић већ је указано у раду, а овде ћемо се задржати на односу Харитона Јоановића и Ђуре Јакшића. Харитон,

⁷³¹ „...овде сам дао моју икону моме Каритону да је прода т. ј. да понуди Барона Сину са њоме, ево ни отуда ништа?": *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Беч, 9. јула 1862, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 169.

⁷³² „Ваша се слика јоште и сад код мене налази, и чим се трговина мало поболша, надам се да ћу и ту, као и пређашне у новац претворити моћи; – зато ни на који начин немогу се вашој жељи повиновати, да ју као поклон за мене задржим. –”: *Харитон Јоановић – Ђури Јакшићу*, Беч, 7. јануара 1863, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 176.

⁷³³ D. Рауповић, *nav. delo*, 18–19.

⁷³⁴ Симон Јоановић, Харитонов син је 1929. године као разлог одбијања породице да слику уступе за изложбу дела Ђуре Јакшића у Павиљону „Цвијета Зузорић” у Београду навео да: „Ово дело за нашу породицу има нарочиту вредност драге успомене коју смо увек брижљиво чували...”: *Симон Харитона Јоановића – Управи „Цвијете Зузорић”*, Београд, фебруар 1929, у: *Преписка Ђуре Јакшића*, 445. Такође, ово породично предање је 2011. године потврдила госпођа Олга Димитријевић из Зрењанина, потомак ове породице, која је у породичној кући Јоановића у Беодри живела док се слика налазила у њиховом власништву.

цењени адвокат, љубитељ вештина, поштовалац Јакшићеве уметности и један од његових покровитеља, пружао му је у неколико наврата и моралну и финансијску подршку. Нарочито 1855. године када су обојица живела у Великој Кикинди, и када је Јакшић у знак захвалности пријатељу испевао стихове „Господину Каритону И...” који су објављени у *Седмици* 1856. године.⁷³⁵ Пар година касније, у Бечу 1861/62. године Харитон Јоановић је Ђури Јакшићу помагао не само као мецена, већ и као посредник при продаји слика о чему сазнајемо из њихове преписке.

Лазар Трифуновић је настанак слике *Устанак Црногораца* повезао с настанком слике *Смрт војводе Бачевића* и с годином 1875. позивајући се на истоветно дијагонално развијање ритмова, литицу над понором на којој је група фигура, исте стене у позадини, па и детаље као што су људи који бацају камење. Међутим, с обзиром на писане изворе тешко да бисмо могли ову претпоставку прихватити као тачну.⁷³⁶

Те 1862. године Ђура Јакшић је урадио данас изгубљену слику *Јуначка смрт* која нам је позната на основу илустрације под називом *Црногорка*. Могуће да је то слика која се у литератури помиње и под називима *Погибија барјактара* и *Смрт црногорског барјактара*. Извор за ову представу у којој је истакнуто јунаштво једне мајке, Јакшић је пронашао у књижевности. Снажан утисак на њега оставила је песма Јована Сундечића „Мајка Црногорка” из 1861. године у којој је описан највероватније истинити догађај код Белопавлића о херојству једне мајке; наредне, 1862. године Јакшић је написао песме „Црногорац Црногорки” и „Барјактаровићи” које је исте године објавио у *Даници*⁷³⁷ и *Јавору*⁷³⁸ и насликао *Јуначку смрт*.

Илустрацију под називом *Црногорка* Јакшић је 1866. године, у жељи да подржи настојања кнеза Михаила Обреновића да се реше односи с Црном Гором и да

⁷³⁵ Ђура Јакшић пише уреднику *Седмице* Ђорђу Поповићу с молбом да песму коју је посветио Харитону Јоановићу објави јер му је „за многа добра захвалан...”: *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Велика Кикинда, 28. маја 1856, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 23–24; *Седмица*, год. V, бр. 22, Нови Сад, 10. јун 1856; *Ђура Јакшић – Песме*, 19.

⁷³⁶ Л. Трифуновић, Б. Петровић, *нав. дело*, 175–176.

⁷³⁷ *Црногорац Црногорки*, Даница, год. III, бр. 24, Нови Сад, 31. август 1862, 24; *Ђура Јакшић – Песме*, 90

⁷³⁸ Ђ. Јакшић, *Барјактаровићи*, Јавор, год. I, бр. 34, Нови Сад, 5. децембар 1862, 265–266; *Ђура Јакшић – Песме*, 260–262.

дође до споразума између Црне Горе и Србије, послао уредништву *Београдских илустрованих новина* да је анонимно објаве што су учинили у *Илустрованом календару за 1867. годину*.⁷³⁹ (Сл. 3) У новинама су уз Јакшићеву илустрацију препричани Сундечићеви стихови:

„Када су у лето 1862. год. Турци превеликом својом силом већ мислили да ће уништити Црнугору, – кад су браћа већ стрепила, да ће пропасти језгра Србске слободе и независности, – онда се оружаше и жене и деца и старци, или да ослободе своје парченце земље, или да пропадну. Онда је и једна мајка Црногорка покрај својих синова ишла у бој против Турака. Њен најстарији син био је барјактар, па кад он паде у битки код Белопавлића, онда она преда барјак средњем свом сину. И овога с барјаком у руци погоди смртно тане. Мајка узме барјак и да га свом најмлађем синку. Пред вече и овога згоди турско тане, и он падне; – мајка му заклапа очи и целива му лице и уснице, узима барјак из његових руку, па лети у најжешћи бој и виче: ’Напред, јунаци! Ја ћу да вам предњачим с барјаком, докле ми неојача унуче, које ће га носити!’.”⁷⁴⁰

У поменутом писму од 12. јуна 1862. године које шаље из Беча Ђорђу Поповићу, Ђура Јакшић наводи да ради „код куће на комаду који се зове Смрт јуначка”, а у огласу који прилаже на крају истог писма наводи да за продају има спремну слику „Јуначка смрт” из најновијег рата за ослобођење, „4 шуха висина, а 3 ширина, 150 фл.”.⁷⁴¹ Последњих дана јуна Јакшић обавештава Поповића: „Свршио сам икону ’Црногорци’ или као што сам ји тамо назвао јуначка смрт”.⁷⁴²

Представе херојске, јуначке смрти биле су врло популарне и уобичајене у европској уметности XVIII и XIX века.⁷⁴³ Призори смрти јунака, хероја који гину у борби за остварење великог циља, врло су чести и у Јакшићевим историјским композицијама. Кроз театрализацију умирућег оне су требале да прикажу трагичност

⁷³⁹ *Београдске илустроване новине*, год. I, бр. 18, Београд, 16. септембар 1866; *Илустровани календар за 1867*, Београд, 95. Илустрација је уз пригодне стихове објављена и пар година касније у: *Црногорка Барјактарка*, Глас народа, год. IV, бр. 35, Нови Сад, 1874, 279–280.

⁷⁴⁰ *Београдске илустроване новине*, год. I, бр. 18, Београд, 16. септембар 1866.

⁷⁴¹ *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Беч, 12. јун 1862, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 160–162.

⁷⁴² *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Беч, 29. јун 1862, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 165.

⁷⁴³ A. D. Smith, *Chosen People*, 218–235; Isti, *The Nation Made Real. Art and National Identity in Western Europe, 1600–1850*, 140–167.

смрти и истовремено и њену глорификацију, величанственост, јер је смрт била највећа потврда жртвовања за националну идеју. Ђура Јакшић се на илустрацији *Црногорка* одлучио да прикаже најдраматичнији и „етички најсложенији” тренутак, тренутак када мајка из руке погинулог најмлађег сина узима барјак који ће носити док јој унуци не ојачају. Барјактар је приказан у тренутку смрти, једном руком чврсто и високо држи барјак-заставу, док му је у другој руци исукани мач чиме се истиче његова оданост националној идеји и активној борби за ослобођење. Националну заставу, која је уз грб била најважније знамење нације, преузима мајка, док се у позадини виде погинули јунаци и борци у јуришу.

Почетком 1863. године Ђура Јакшић је радио на још једној представи смрти националног хероја из црногорско-турског рата. Из вести у штампи сазнајемо да је тада радио на слици „која ће представљати *смрт бањанског војводе Јована Бачевића*”, црногорског капетана и војводе који је 1862. године погинуо с две стотине својих саплеменика у борби на Коти Никшићкој.⁷⁴⁴ Нажалост, даља судбина ове слике није нам позната.

Оружани сукоби и српско-турски ратови седамдесетих година XIX века поново су распламсали патриотску климу у Кнежевини Србији и Угарској а судбина храбрих Црногораца и Херцеговаца и овај пут је покренула Ђуру Јакшића на нове сликарске белешке. Непрекидно врење које је трајало међу српским становништвом у Босни и Херцеговини 1875. године претворило се у устанак широких размера који је поставио питање опстанка турске власти на Балкану. Устанак је избио у јулу 1875. године у околини Невесиња одакле се проширио Херцеговином а током августа и Босанском Крајином.⁷⁴⁵ И овога пута српска јавност је испољила симпатије према устаницима, у чему је велику улогу имала штампа која је обавештавала о догађајима на бојним пољима и објављивала ликовне прилоге с ликовима херцеговачких вођа и сценама страдања Херцеговаца.⁷⁴⁶ Устанак а потом и српско-турски ратови изазвали

⁷⁴⁴ *Даница*, год. IV, бр. 7, Нови Сад, 17. фебруар 1863, 96. Јован Баћовић (Бањани, 1810–1862, у штампи XIX века Бачовић) организовао је Херцеговачки устанак 1852. године и био један од најистакнутијих вођа Бањана; погинуо је за време устанка Луке Вукаловића 1862. године.

⁷⁴⁵ М. Екмечић, *Стварање Југославије 1790–1918*, 273–299.

⁷⁴⁶ У току 1876. године календар *Орао* донео је ликове херцеговачких вођа: *Орао: велики илустровани календар*, Београд 1876, 117–118. *Српска Зора*, која је излазила у Бечу, објављивала је илустрације из

су велико интересовање и међу страним новинарима (Руси, Енглези, Италијани) који су у својству извештача писали о ратним дејствима српског народа у периоду од 1875. до 1878. године.⁷⁴⁷

Устанак у Босни и Херцеговини 1875. године српска јавност и сам Ђура Јакшић дочекали су као историјску прилику да Србија коначно уђе у рат против Турске и поведе борбу за национално ослобођење која би се тим ратом и окончала. За први број *Отаџбине* коју је издавао Владан Ђорђевић, Јакшић је написао, можемо рећи, своју најбољу патриотску песму „Отаџбина”.⁷⁴⁸ И овога пута реаговао је поезијом позивајући у рат, у борбу против турске власти и сликама с ратном тематиком.

Те године настала је слика *Црногорац*⁷⁴⁹ (Сл. 4) која се у литератури помиње и под називом *Црногорски барјактар* односно *Херцеговачки устаник* како ју је назвао Лазар Трифуновић, сматрајући да је на њој можда приказан један од херцеговачких војвода Богдан Зимоњић или Петар Радовић.⁷⁵⁰

Црногорски ратник с одсеченом главом Турчина приказаном у профилу коју држи у левој и исуканим ножем на којем су трагови крви у десној руци, стоји испред зидина каменог утврђења, највероватније карауле, а у позадини се види месец. Забуну приликом идентификације ове слике уноси то што на слици није приказан барјак односно застава. Међутим, појам барјактара није нужно подразумевао

живота и страдња Херцеговаца: *Српска Зора*, бр. 3, март Беч 1876, 53, 69; бр. 4, април 1876, 88–89; бр. 5, мај 1876, 101, 117; бр. 6, јун 1876, 129, бр. 7–8, август 1876, 149, 156–157, 161, 165, 169, 177, 180–181, 184–185, 189; бр. 9, септембар 1876, 193, 196–197, 201, 205, 208–209.

⁷⁴⁷ О томе: Ј. Милојковић-Ђурић, *Panslavism and National Identity in Russia and in the Balkans: 1830–1880*, 96–142; Ista, *Aspects of Balkan Culture...*, 1–16. Један од ратних извештача био је и Вилијам Џејмс Стилман (William James Stillman) који је 1875. године стигао у Херцеговину као извештач лондонског часописа *Times*: В. Џ. Стилман, *Херцеговачки устанак и црногорско-турски рат 1876–1878*, прир. проф. др Б. Момчиловић, Београд 1997. У време Првог српско-турског рата у Кнежевини Србији боравио је Никола Лазаро, специјални ратни извештач *Illustrazione Italiana*: Н. Лазаро, *Србија током рата 1876. године, са 40 гравира*, Београд 2006.

⁷⁴⁸ *Отаџбина*, год. I, књ. I, св. 1, 2, 3 и 4, Београд 1875; *Ђура Јакшић – Песме*, 101–102.

⁷⁴⁹ *Црногорац*, 1875, уље на платну, 94 × 72 cm, потписано и датирано доле лево: *Ђ. Јакшић / 1875*, Народни музеј Црне Горе, Цетиње, инв. бр. 146. Поклон Председништва владе Народне Републике Црне Горе.

⁷⁵⁰ Светислав Вуловић слику помиње међу ратним сликама које је Ђура Јакшић насликао између 1876. и 1878. године, а за коју у време када је писао студију о Јакшићу (1882) није знао где се налази: С. Вуловић, *нав. дело*, 251; Л. Трифуновић, Б. Петровић, *нав. дело*, 164–165.

буквално ношење заставе, већ припадност породици која је имала право на ту част и ту дужност у боју.

О настанку слике објављен је текст у црногорској *Побједи* 1961. године, који би требало прихватити с опрезом када су у питању подаци о начину, односно поводу њеног настанка, те ћемо га донети у целини:

„Када је живио у Београду, Јакшић се често састајао са Црногорцима у једној тада познатој кафани. Једног дана замоле га Црногорци који су са њим стално сједјели да направи за ту кафану слику која би имала мотив из црногорске борбе. Јакшић је пристао и слика је убрзо била готова.

Мотив је занимљив. Ноћ је. Мјесечина. На граници Црне Горе стражар поред карауле чува стражу. Даље се назире турска караула и стражар. Црногорском стражару сину мисао да се неопажено привуче непријатељском стражару и без пуцња га убије. Замисао је остварио. Привукао се стражару, муњевитим скоком ухватио га за косу и јатаганом му одрезао главу. А онда нечујно, бирајући сјенке, са посјеченом главом вратио се својој караули.

Слика је рађена у уљу, јаким бојама, са изразитим контрастима свјетлог и тамног. Дуго година висила је у кафани и Јакшић је увијек о њој коментарисао са Црногорцима. Касније је слика дошла у руке породице Лаза Лазаревића од које је и откупљена.”⁷⁵¹

Ликовно стваралаштво Ђуре Јакшића су и током ових ратних дешавања подстицала литерарна дела. Пример је погибија црногорског војводе Максима Бачевића која је снажно одјекнула у српској јавности, о чему је штампа доносила вести а књижевници и песници су га величали у својим делима.⁷⁵² Према стиховима песме „Максим Бачевић” Нике Грујића-Огњана, која је објављена у *Јавору* 1876. године⁷⁵³, Јакшић је насликао *Смрт војводе Максима Бачевића* познату и под

⁷⁵¹ М. К., *Како је настала једна слика*, Побједа, год. XVIII, бр. 11, Титоград, 12. март 1961, 16.

⁷⁵² Овај догађај забележио је у својим извештајима и Вилијам Ц. Стилман, ратни извештач лондонског часописа *Times*, који је истакао тежину губитка таквог једног јунака, ратника који је „храбар до безумља, политичар изузетне физичке снаге и син јунака...”: В. Ц. Стилман, *нав. дело*, 100–104.

⁷⁵³ Н. Грујић-Огњан., *Максим Бачевић*, Јавор, бр. 11, Нови Сад, 14. март 1876, 321–326; Јавор, бр. 12, Нови Сад, 21. март 1876, 353–358.

називима *Погибија војводе Бачевића*, *Војводина смрт* и *Херцеговачки осветник*, како ју је у једној белешци јавности представила *Српска Зора*.⁷⁵⁴

На слици која нам је позната само на основу црно-беле фотографије⁷⁵⁵ Ђура Јакшић је приказао тренутак смрти бањанског војводе који је 8. јануара 1876. године погинуо у бици на Радован ждрелу. Поредѐћи ликовни с књижевним садржајем, неоспорна је идентичност:

„И скочи гигант, и скочи јунак,
И већ га ено, до шанца тамо;
Ал се просу плотун пушака,
Погоди дива, дивна горштака.”

Војвода је пао у наручје харамбаше Пека Павловића који се труди да чује шта војвода говори, управо на начин како је описано у песми Нике Грујић-Огњана у којој је присуство Пека Павловића у тренутку војводине смрти било посебно наглашено:

„Посрну Максим, већ Пеко ту је,
Да речцу брата, последњу чује:
`Погибох друже, за славу рода,
Живела слобода!’”⁷⁵⁶

Сцени је Ђура Јакшић дао изразито епску ширину. Младог војводу Бачевића није приказао онако како је он заиста изгледао – као младића од двадесет и шест година, „лица девојачке лепоте и идеалне нежности с нечим аристократским у покрету и понашању своме”.⁷⁵⁷ Његова поетско-сликарска визија била је другачија. У Јакшићевој свести херцеговачки крш и стење морали су обликовати лик који том окружењу одговара тако да је он описао *свога* Бачевића и то изнео у подлиску

⁷⁵⁴ „Из Београда јављају да је наш песник Ђура Јакшић израдио слику Херцеговачки осветник”: *Прегледне белешке. Уметност*, Српска Зора, бр. 2, Беч, фебруар 1878, 49. Ненад Симић је слику идентификовао као *Војводина смрт*, односно *Смрт војводе Бачевића*: Н. Симић, *Херцеговачко босански устанци у ликовној уметности*, Београд 1959, 14.

⁷⁵⁵ Дobar фотографски негатив чува се у Народном музеју у Београду, а фотографија је репродукована и у књизи З. Симић Миловановић, *Српска уметност новијег доба – Сликарство* и у: *Ђура Јакшић – Сликарство*, кат. бр. 113.

⁷⁵⁶ Н. Грујић-Огњан., *Максим Бачевић*, Јавор, бр. 12, Нови Сад, 21. март 1876, 356.

⁷⁵⁷ А. Гавриловић, *Прилози о Ђури Јакшићу*, *Сликарски мотиви*, Бранково коло, IX, бр. 49, 4/17. децембар 1903, 1551–1554, посебно 1551; Н. Симић, *Однос између српске књижевности и сликарства у XIX веку*, 256–257.

београдскога *Истока* 1876. године, где је претходно изашао веран опис *правог* Бачевића⁷⁵⁸, чија је слика објављена у Гавриловићевим *Знаменитим Србима XIX века*.⁷⁵⁹ Мотив погибије бањанског војводе Максима Бачевића проналазимо и у Јакшићевој краткој причи из 1876. године „Мале слике за време рата” у којој је дао своје литерарно виђење тог догађаја.⁷⁶⁰

Иако је војвода смртно рањен, борба се на Јакшићевој слици наставља с несмањеном жестином. Битка се историјски одиграла на Радован ждрелу, у клисури, коју је требало прећи да би се освојили турски положаји. Поставка композиције готово да је идентична *Устанку Црногораца*. Сам амбијент, крш, камен, стене, литица, у служби су истицања суровости борбе. Како нам колористичко решење слике није познато можемо само извући непотпуне закључке на основу црно-беле репродукције и сличности с *Устанком Црногораца*.

Слику *Смрт војводе Максима Бачевића* од уметника је купио његов пријатељ Владан Ђорђевић, у чијем власништву се налазила до Првог светског рата, када јој се губи траг. О судбини слике сазнајемо од самог Ђорђевића који је у својој књижевној заоставштини оставио сведочанство о овој Јакшићевој слици. Када је после аустријског бомбардовања и пљачке Београда 1915. године, Ђорђевић из унутрашњости дошао у Београд да обиђе своју кућу, посетио је и београдску „Касину”, па је тим поводом касније забележио: „Из горње читаонице касинске беху извадили из богатога оквира и однели последњу живописну слику песника и молера Ђуре Јакшића (Смрт војводе Бачевића), коју је Ђура по мојој поручбини израдио, која је била највећи украс мога салона, и коју сам био позајмио Грађанској касини да поред њених често немогућих слика има и једну која нешто вреди. Једна књижара која је штампала сва дела Ђуре Јакшића молила ме је пре неколико година да фотографише ту слику, што сам ја, наравно, с драге воље допустио, те тако је та

⁷⁵⁸ Максим Бачевић, *Исток*, год. VI, бр. 7, Београд, 18. јануар 1876; Максим Бачевић *војвода Бањана*, *Исток*, год. VI, бр. 8, Београд, 21. јануар 1876.

⁷⁵⁹ А. Гавриловић, *Знаменити Срби XIX века*, год. II, 26–27.

⁷⁶⁰ Ђура Јакшић – *Приповетке*, 279–298, посебно 293–294.

слика – песнички замишљена борба између неба и земље – сачувана барем у доброј фотографији”.⁷⁶¹

Инциденти на српско-турској граници били су честа појава. Један од њих инспирисао је Ђуру Јакшића да се песнички и ликовно изрази. У ноћи између 4. и 5. октобра 1875. године, бранећи караулу на Вучјој пољани у крвавом окршају с Турцима, петорица граничара: буљубаша Телошевић и војници Дим.[итрије] Ђетеновић, Тодор Делетић, Јевто Кујунџић и Илија Ковачевић који је погинуо, задржали су две стотине непријатељских војника. Овај догађај је изазвао велико дивљење српске јавности па и самог Јакшића који је крајем те године написао песму „Караула на Вучјој пољани” у којој је истакао храброст граничара.⁷⁶² Потом је, највероватније у току 1876/77. године услед припрема за почетак Другог српско-турског рата, овај мотив пренео и на платно у слици *Одмор после боја*⁷⁶³, која је позната и под називима *Караула*, *На стражи*, *Ноћна стража* и *После боја*. (Сл. 5)

Приказана сцена упућује на уводне стихове песме „Караула на Вучјој пољани”:

„Насред куле карауле,
Око ватре на огњишту,
Стражари се искупише...
Ватра гори, пламен лиже
И по тамни дуварови
Горостасне сенке диже”.⁷⁶⁴

Овога пута Ђура Јакшић није представио борбу, ни тренутак смрти, већ оно што је након ње уследило. Приказао је четворицу преживелих, исцрпљених ратника изнад којих се виде рушевине карауле. Тројица седе, одмарају се, док четврти који

⁷⁶¹ Највероватније је у питању Књижарско-издавачки завод „Напредак” из Земуна. *Трагом једне слике Ђуре Јакшића*, у: Г. Ковијанић, *Архивске и новинске белешке о Ђури Јакшићу*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 30, св. III, Нови Сад 1982, 353–367, посебно 365.

⁷⁶² *Ђура Јакшић – Песме*, 311–316. Први пут објављена у: *Отаџбина*, год. I, књ. 3, св. 9, 10, 11 и 12, Београд 1875, 451–452.

⁷⁶³ *Одмор после боја (Караула)*, 1876, уље на платну, каширано на лесонит, 81 × 61 cm, потписано доле десно (ретуширано): *Ђ. Јакшић*, Народни музеј у Београду, инв. 31_376. Поклон Министарства просвете пре Другог светског рата.

⁷⁶⁴ *Ђура Јакшић – Песме*, 311.

стражари није приказан ликом већ је његово присуство назначено савијеним леђима и стопалом десне ноге, као да искорачује из слике. Ратник у средини, несумњиво буљубаша Ћелошевић, будан је, у ставу напетости и ишчекивања, с главом окренутом улево, у правцу границе с Бугарском одакле се очекивао продор Турака.⁷⁶⁵ Испред њега је кеса са џебаном и ватра која их осветљава, а са стране двојица уснулих ратника и испред један који у ходу стражари. Тему је Јакшић сажео и свео на чисте ликовне вредности, одбацио је све детаље тако да је остала сама суштина догађаја.

Из Јакшићеве преписке дознајемо да је слика почетком 1878. године била готова када ју је сликар преко Арсе Пајевића понудио на продају: „Имам готову слику: 'Одмор после боја' би л` се у вашем Н. Саду могла продати”.⁷⁶⁶ Од Стевана Поповића сазнајемо да му је Јакшић слику требао послати да је за 12 дуката прода неком „ондашњем богаташу” и да је Поповић пронашао потенцијалног купца у Новом Саду али да Јакшић слику ипак није послао.⁷⁶⁷

Српско-турски ратови 1876–1878. године који су уследили имали су посебно место у српској националној пропаганди и културном животу. И овај пут велику подршку пружили су часописи и новине објављујући ликовне прилоге с ратишта и с представама јунака, уз одговарајуће пратеће текстове и стихове, у чему су учествовали српски сликари и књижевници. Подстакнут коначно оствареном жељом да Србија уђе у рат с Турском, Ђура Јакшић је у време Првог српско-турског рата 1876. године на лични захтев извесно време боравио на Дринском ратишту у својству ратног извештача. Међутим, Србија је у овај рат ушла материјално и војно неприпремљена па је уследио низ ратних неуспеха. Српским поразом код Ћуниса крајем октобра 1876. године турској војсци је био отворен пут ка Београду а

⁷⁶⁵ Н. Симић, *Однос између српске књижевности и сликарства у XIX веку*, 259.

⁷⁶⁶ Ђура Јакшић – Арси Пајевићу, Београд, 5/17. фебруара 1878, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 310.

⁷⁶⁷ „У задњем писму које ми је писао 26. јан. 1878, вели да је израдио повећу слику 'Одмор после боја' и да ће ми је послати да му је за 12 дуката продам ком овдашњем богаташу – али ми је није послао, те тако и данас не знам шта је урадио с том сликом’: *О Св. Сави 1879. Говор Стевана В. Поповића у свечаној седници књижевног одељења „Матице Српске”*, Јавор, бр. 9, Нови Сад, 4. март 1879, 279–283, посебно 282; *Стеван В. Поповић – Ђури Јакшићу*, Нови Сад, 12/24. марта 1878, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 318; *Стеван В. Поповић и Арса Пајевић – Ђури Јакшићу*, Нови Сад, 13/25. маја 1878, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 325–326.

захваљујући руској интервенцији Турска је прихватила примирје. У априлу 1877. године избио је руско-турски рат што је Србију подстакло да крајем године поново објави рат Турској. У овом Другом српско-турском рату 1877/78. године српска војска је имала више успеха, ослободила је Ниш, Пирот и Врање.⁷⁶⁸

Своје ставове, мишљења, емоције и разочарења Ђура Јакшић је и овај пут изразио кроз ликовни и још више кроз књижевни рад.⁷⁶⁹ Из тог периода српско-турских ратова позната нам је, и то из литературе, само једна композиција Ђуре Јакшића *Ноћ у болници* коју је насликао 1877. године и коју је исте године понудио генералу Ђури Хорватовићу⁷⁷⁰, једном од ретких српских команданата који је у Првом српско-турском рату постигао успех и чија се војска храбро супротставила турској војсци што је у песми опевао.⁷⁷¹ Исте године генерал Хорватовић је купио слику о којој даљих података немамо.⁷⁷²

За неколико историјских композиција Ђуре Јакшића данас знамо само посредно, преко литературе и писаних извора у којима осим тога шта је слика представљала и оквирних година настанка, нема других података. Углавном су то биле композиције везане за борбу српског народа за ослобођење од турске власти, како у средњем веку тако и с почетка XIX века, из времена Првог и Другог српског устанка.

⁷⁶⁸ М. Екмечић, *нав. дело*, 300–332.

⁷⁶⁹ Написао је пар песама и приповедака с ратном тематиком: „Спомен Ђ. Хорватовићу и његовим јунацима на Тресџаби” и „Поздрав“ обе из 1876. године и приповетке: „На мртвој стражи”, „Чича Митар” и „Ускок” (1876), „Капетан Михаило Илић” и „Рускиња” (1877), „Капетанов гроб” и „Рањеник” (1878).

⁷⁷⁰ „Овој слици не могу да нађем купца, а то ће те лако знати зашто, кад познајете наше заштитнике вештина; него ако би вама потребовало н. пр. да је некоме заводу поклоните а ви је узмите цена јој је 6. дуката.”: *Ђура Јакшић – Ђури Хорватовићу*, Београд, 18/30. јуна 1877, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 296.

⁷⁷¹ Ђ. Јакшић, „Спомен Ђ. Хорватовићу и његовим јунацима на Тресџаби”, *Исток*, год. VI, бр. 129, Београд, 2. децембар 1876; *Ђура Јакшић – Песме*, 177–180.

⁷⁷² „Примио сам слику, задржавам је за себе, и шаљем вам 10 дуката цесар. са најсрдачнијим поздрављем.”: *Ђура Хорватовић – Ђури Јакшићу*, Београд, 18/30. јуна 1877, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 297.

Две композиције су за тему имале највећег народног јунака Краљевића Марка. У Подгорцу је 1857. године насликао *Краљевић Марко посматра Турке убијене топузом*. О слици дознајемо из новина *Време* из 1930. године у којима се наводи да је Ђура Јакшић у Подгорцу, немајући друге поруџбине, насликао „велику слику Краљевића Марка, који посматра Турке што леже око њега, побивени ’тешком топузином””.⁷⁷³ Аутор текста такође даје информацију да је Јакшић слику поклонио Миловану Спасићу, и да се те 1930. године она налазила у власништву његовог сина Радивоја Спасића у Београду.

На другој слици Ђура Јакшић је радио у Новом Саду 1862. године, непосредно по повратку из Беча, инспирисан песмом „Орање Краљевића Марка” у којој је нашао да се највише испољава сама личност и особине највећег и најславнијег јунака. Како сазнајемо из новинског текста основна потка композиције били су стихови везани за Марков повратак кући с орања где га дочекује мајка Јевросима с питањем: ’Сине Марко, шта си изорао?’ – Марко истреса пред мајком врећу и из ове испадају многе турске главе, које се по земљи котрљају између ногу. Марко показује руком мајци на главе и говори: ’Ево, мајко, шта сам изорао’...”.⁷⁷⁴ Ову композицију, коју је замислио још у Бечу, Јакшић је радио за пријатеља Александра Шандора Радовановића, како би му се одужио за гостопримство. Међутим, у току рада на слици, када је већ био при крају, исту је показао Радовановићу који је прокоментарисао да је слика добра, да су глава и лице добри, али да су му ноге прекратке, након чега је Јакшић слику уништио.⁷⁷⁵

Инспирисан српским устанцима с почетка XIX века насликао је између 1857. и 1859. године неколико композиција, као што су *Устанак на дахије* и *Була*.⁷⁷⁶ Из Јакшићеве преписке познато нам је да је крајем 1857. године док је боравио у

⁷⁷³ М. Павловић, *Ђура Јакшић у Подгорцу*, Време, год. X, бр. 2925, Београд, 16. фебруар 1930, 7.

⁷⁷⁴ М. Павловић, „*Марково орање*“, Време, год. X, бр. 2908, Београд, 30. јануар 1930, 6.

⁷⁷⁵ „Слика је дивна, добра, али мора се рећи да Марко није Марко. – Зашто? пита Ђура мало зачуђено, а овај одговара: – Па брате Ђуро, види и сам... ноге су му кратке, ноге треба поправити... Глава добра, лице добро, све је одлично, али, брате, ноге су му кратке. Измиче се и Ђура да детаљније посматра како је извео своју замисао. Загледа Краљевића Марка, мери га, притом се мршти и нешто гунђа. Наједанпут прилази столу и зграби један нож, што ту лежаше...”: М. Павловић, „*Марково орање*“, Време, год. X, бр. 2908, Београд, 30. јануар 1930, 6.

⁷⁷⁶ С. Вуловић, *нав. дело*, 250.

Сумраковцу почео рад „на једној икони из србског ослобођења”.⁷⁷⁷ Нажалост, не знамо тачно о којој се слици ради, да ли ју је до краја завршио и да ли је то можда била слика *Устанак на дахије*. Такође, ни за слику *Була* нисмо сигурни шта је тачно представљала, те бисмо је евентуално могли довести у везу с песмом „Врачар” коју је написао 1858. године а која се завршава стиховима:

„Ал` Ђорђе уста – Врачар се сећа –
Громко се стресне Небојша кула,
Врачар се сећа – закука була.”⁷⁷⁸

Међу Јакшићевим историјским композицијама које су настале у Бечу 1862. године Светислав Вуловић помиње слике *Бајазитови дарови* и *Милева*.⁷⁷⁹ Једино што знамо о слици *Бајазитови дарови* јесте да је почетком 1862. године, највероватније посредством Харитона Јоановића, продата барону Сини.⁷⁸⁰ Друга слика коју Вуловић помиње, *Милева* има литерарну основу у песми „Невеста Пивљанина Баје” коју је Ђура Јакшић почетком 1862. године написао у Бечу.⁷⁸¹ На слици је највероватније приказао тренутак освете невесте Баја Пивљанина Милеве која: „облачи његово руво, меће токе, калпак с челенком, узима ханцар, седла коња” и одлази у харем бега Љубовића којег је убила и главу му одрубила:

„Пушка плану, даницкиња мала,
И из дима загушљиво густог,
Што се прострђ по харему сјајном,
С оком светлим, са кравом руком
Мртву главу изнесе Милева...”⁷⁸²

⁷⁷⁷ „Октобра сам добијо нешто боје за моловање али врло мало; у радњи имам један комад из Српског рата за ослобођење; мислим да ће прилично испасти.”: *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Сумраковац, 11/23. новембра 1857, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 32–33, посебно 32; „Сад радим на једној икони из србског ослобођења, ако би јој у Београду купца нашао, с драге бих је воље продао.”: *Ђура Јакшић – Милошу Поповићу*, Сумраковац, 19. новембра/2. децембра 1857, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 34.

⁷⁷⁸ *Ђура Јакшић – Песме*, 47.

⁷⁷⁹ С. Вуловић, *нав. дело*, 250.

⁷⁸⁰ „...пре божића сам икону 'Бајазитове дарове' за 100 fl. продао...”: *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Беч, марта 1862, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 131–132.

⁷⁸¹ *Ђура Јакшић – Песме*, 263–291. „Сад, ових дана ћу бити са 'Милевом' готов...”: *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Беч, 17. децембра 1861, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 117.

⁷⁸² *Ђура Јакшић – Песме*, 288.

***Представе смрти владара и националних хероја –
Убиство Карађорђа и Кнез Михаило на одру***

Представе смрти владара и националних хероја, биле су велика тема европског историјског сликарства XIX века, у које су ушле углавном посредством конструисаних митова и књижевности, пре свега немачке романтичарске трагедије која је херојску смрт представљала као идеалну, што потврђују бројна иконографска решења ових представа у уметности.

Током XIX века, обележеног борбама за национално ослобођење, широм Европе уобличио се мит о трагичном јунаку, оличењу врлине и националне борбе у чије име гине, и који бива убијен. У таквим сликама се најјасније остваривао епски говор и као такве оне су будиле национална осећања.

Колико нам је данас на основу писаних извора познато, прва Јакшићева слика с представом смрти владара настала је у периоду између 1854. и 1857. године, свакако пре његовог преласка у Кнежевину Србију. О њој сазнајемо из сећања Новака Радонића, међутим, није најјасније да ли је слика настала у Српској Црњи у току 1854/55. године или током Јакшићевог боравка у Новом Саду 1856/57. што је извесније с обзиром да је у то време радио портрете историјских средњовековних владара и јунака за новосадску гостионицу „Камила”. Радонић помиње да је код Емила Чакре у Новом Саду, код којег је Ђура Јакшић једно време становао, остало неколико Јакшићевих слика када је прешао у Кнежевину Србију и да је „Међу тим сликама била и једна историска која је представљала Смрт краља Дечанског”.⁷⁸³ У наставку је дао њен опис који је и једино сведочанство о слици: „Лице мртвог Стевана било је врло лепо и меко израђено, ефекат целога необичан, само што му неке фигуре нису по вољи испале, те их је замрљао или избрисао, и тако после не знам је ли је у Новом Саду остала или је пренео у Србију”.⁷⁸⁴

⁷⁸³ С. Вуловић, *нав. дело*, 248–249.

⁷⁸⁴ *Исто*, 249.

Након тога, Ђура Јакшић је у наредној деценији насликао *Убиство Карађорђа и Кнез Михаило на одру*. Инспирацију за ове слике и иконографска решења могао је пронаћи у представама смрти савременог европског историјског сликарства. Највише сличности се може наћи у сликама главних представника европског историјског сликарства Пола Делароша *Убиство војводе од Гиза* (1834)⁷⁸⁵, Луја Галеа *Одсечене главе Егмонта и Хорна*⁷⁸⁶ и Карла Теодора фон Пилотија (Karl Theodor von Piloty) *Сени над лешом Валенштајна* (1855)⁷⁸⁷, које су у то доба биле веома популарне.⁷⁸⁸

Аналогије између поменутих и Јакшићевих слика могу се пронаћи по неколико основа. Теме и личности које представљају везане су за пресудне догађаје, кључна раздобља у историји одређеног народа, за борбу за националну идеју и

⁷⁸⁵ Слика *Убиство војводе од Гиза* настала је 1834. године као поручбина Војводе од Орлеана за Дворац Шантији. За тему слике изабрана је „крвава” епизода из француске историје XVI века, из Хугенотских религиозних ратова. Анри, војвода од Гиза, члан моћне владајуће куће Лорена, био је на челу Католичке лиге која се супроставила Хугенотима, што је уздрмало слабог и колебљивог француског краља Анрија III и довело до убиства војводе од Гиза од стране краљевих телохранитеља у Дворцу Блоа 1588. године. У години када је Луј-Филип заменио свог рођака из династије Бурбона, слика је представљала историјску потврду Орлеанске династије: S. Bann, *Paul Delaroche: History Painted*, London 1997, 145–147, 190–200.

⁷⁸⁶ Тема слике је историјски догађај из времена ренесансе и противреформације – побуна холандских провинција против шпанске власти у другој половини XVI века, у којима је истакнуту улогу имао гроф Егмонт, принц од Гора, који је постао један од политичких вођа нације и који је за те идеале и страдао 1568. године када је по наредби шпанског краља Филипа II погубљен. О слици и приказаном догађају: J. Koll, *Belgien Geschichtskultur und nationale Identität*, u: *Mythen der Nationen: Ein Europäisches Panorama*, 53–77, посебно 63–66.

⁷⁸⁷ Карл Теодор фон Пилоти, један од најзначајнијих представника немачког историјског сликарства XIX века, за тему слике је одабрао убиство Албрехта Валенштајна, војводе од Фридрихланд, једног од најпознатијих учесника Тридесетогодишњег рата, који је водио преговоре с протестантима о склапању мира тежећи уједињењу Немачке због чега је трагично страдао 1634. године у завери бивших сабораца. Још недовршену слику купио је баварски краљ Лудвиг I, а од 1855. године изложена је у Новој пинакотеци у Минхену. О слици: *Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei*, hrg. von Reinhold Baumstark und Frank Büttner, Neue Pinakothek, München 2003, 166–174; M. Facos, *nav. delo*, 297–298.

⁷⁸⁸ Поменуте слике за тему су имале смрт омиљених националних хероја у борби за национално ослобођење. У покушају да сазнамо и проверимо да ли су Деларошова и Галеова слика излагане у Бечу, односно Минхену, у време када је Ђура Јакшић боравио у овим уметничким центрима и био у могућности да неку од њих лично види, поред доступне литературе консултовани су и музеји у којима се слике налазе: Музеј Конде у дворцу Шантији (Musée Condé Château de Chantilly) у Француској – према подацима добијеним од главне кустоскиње Никол Гарније (Nicole Garnier) нема података да је слика *Убиство војводе од Гиза* тих година излагана било где изван Француске: *Chantilly musée Condé Peintures des XIX^e et XX^e siècles*, par Nicole Garnier-Pelle, Paris 1997, 128–131; Краљевски музеј лепих уметности у Антверпену (Royal Museum of Fine Arts) – кустос задужен за белгијску уметност XIX века Сиска Беле (Siska Beele) и Музеј лепих уметности у Турнеу (Tournai), директор Жан-Пјер де Рик (Jean-Pierre De Rycke) такође не поседују податке да је слика *Одсечене главе Егмонта и Хорна* половином XIX века осим Брисела и Париза била излагана у другим европским градовима: S. Le Bailly de Tillegem, *Louis Gallait (1810–1887). La gloire d'un romantique*, Tournai 1987.

идеале, чијих су сличности са сопственом епохом били свесни. Њихове представе смрти најчешће су трагичне и насилне смрти владара, државника и националних хероја, реалистички, готово натуралистички приказане. Композиције су углавном тамне, мрачне, епски конструисане, са светлосним фокусом на главним актерима, на самој акцији и на суштини драме, док су други учесници обично приказани у позадини, у сенци. Још једна сличност се може пронаћи и у мотиву издаје – национални херој, борац за националну слободу гине од руке својих људи, чиме трагичност достиже епску димензију.

Слику *Убиство Карађорђа*⁷⁸⁹, која се често помиње и под називом *Смрт Карађорђева*, Ђура Јакшић је радио током 1862. године у Бечу, још је вероватније да ју је завршио по доласку у Нови Сад. (Сл. 8) Култ Карађорђа, уобличен већ у доба Првог српског устанка, растао је нарочито у годинама пред Револуцију 1848. и непосредно после ње. Као једном од најзначајнијих српских националних хероја Карађорђу су се тада посвећивала многобројна драмска дела⁷⁹⁰ а његова трагична смрт се визуелизовала у делима ликовне уметности. Готово у исто време убиство Карађорђа сликају Ђура Јакшић (1862) и Мор Тан (1863), али се слике композиционо и суштински разликују.⁷⁹¹ Док је на Тановој слици приказан убијени Карађорђе са секиром у врату и фигура убице који бежи дата с леђа, Јакшић је приказао Карађорђа и његовог убицу у тренутку након извршеног страшног чина.

Ђура Јакшић је композиционо јединство постигао елипсастом формом која обједињује тело жртве и његовог убицу. Светлосним решењем истакнути су суштински најважнији делови призора – тело мртвог Карађорђа, његова глава, бледосиво лице с траговима крви и кржаве груди, док је убица у полумраку, с јасно израженим цртама лица, са секиром у руци са које капље крв, надвијен над телом

⁷⁸⁹ *Убиство Карађорђа*, 1862, уље на платну, 77,5 × 104,5 cm, потписано и датирано на полеђини (пре рентоалаже): *Ђ. Јакшић 1862*, Народни музеј у Београду, инв. 31_375.

⁷⁹⁰ Сима Милутиновић Сарајлија писао је *Трагедију сербског господара и војвода Карађорђа* 1847. године, две године касније, непосредно после револуционарних догађаја, у бечком Бургтеатру играла се драма *Црни Борђе*, у периоду између 1860. и 1870. године Словак Јонаш Зуброски написао је драму посвећену *Црном Борђу*.

⁷⁹¹ О слици *Смрт Карађорђа* Мор Тана: И. Борозан, *Слика и моћ: представа владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века*, 671–672; Z. Papр Korhecз, *nav. delo*, 17.

жртве, приказан у тренутку када је кренуо да напусти место злочина, што је све допринело да трагичност догађаја досегне епску димензију.⁷⁹² За овакво решење сличности можемо пронаћи у поменутиим сликама Делароша *Убиство војводе од Гиза* и Пилотија *Сени над лешом Валештајна* у којима су фигуре жртве и злочинаца на сличан начин представљене.

Јакшић је остварио изузетно уметничко дело које многи истраживачи и ликовни критичари оцењују као једну од најбољих, најснажнијих слика не само у његовом већ у читавом српском сликарству XIX века. Сам Јакшић слику помиње у неколико својих писама упућених Ђорђу Поповићу. У два писма из априла и маја 1862. године каже да мисли да наслика неку историјску композицију, коју ће ако успе продати у Бечу, а ако не, понеће је са собом кући.⁷⁹³ Врло је могуће да мисли управо на представу смрти Карађорђа јер већ у писму од 22. маја 1862. године пише: „Знаш ли шта сам намислио да кад тамо дођем да имате шта видети? ’Смрт Црног Ђорђија’ Ал опет не знам, само тако мислим! видећемо...”.⁷⁹⁴ Даље из писма од 12. јуна сазнајемо да слику још није почео радити али да намерава, а у огласу који шаље у истом писму помиње да је у послу и даје димензије платна: „’Смрт Карађорђева’ 4 ш. в. 3 ш. ш. 200 fl.”⁷⁹⁵

Из једног новинског текста о слици из 1929. године сазнајемо да је Ђорђе Поповић у Новом Саду упознао Ђуру Јакшића с др Јованом Андрејевићем Јолесом који је изразио жељу да му он изради неку слику из српске прошлости.⁷⁹⁶ Јакшић му је предложио *Смрт Карађорђа* коју је у року од петнаест дана насликао и за коју је добио 30 форинти. Вероватно се ради о истој слици коју је намеравао да ради још у Бечу, а да ју је у ствари урадио или довршио за Јолеса по самом повратку у Нови Сад у току лета 1862. године. По завршетку слике Јолес је дозволио да она неколико дана

⁷⁹² Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 232.

⁷⁹³ Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу, Беч, 17. априла 1862, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 139–140; *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Беч, 17. маја 1862, *Ђура Јакшић – Преписка*, 151.

⁷⁹⁴ Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу, Беч, 22. маја 1862, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 152–155.

⁷⁹⁵ Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу, Беч, 12. јуна 1862, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 160–162.

⁷⁹⁶ М. Павловић, *Слика Ђуре Јакшића „Смрт Карађорђа”*, *Време*, год. IX, бр. 2816, Београд, 27. октобар 1929, 5.

буде изложена у новосадској Читаоници у коју су новосађани „у масама долазили да посматрају”.

Како би Јакшића препоручио јавности, Ђорђе Поповић је у *Даница* 1862. године донео следећу белешку: „Љубитељима вештина и народнога напретка обраћамо пажњу на красну једну слику, која је изложена у новосадској читаоници. То је 'Смрт Карађорђа', коју је даровити наш Ђорђе Јакшић насликао. Утисак, што га ова слика на гледаоца причињава, неописан је: део један – крвав део србске историје развија му се пред очима. Композиција је величанствена, изведење дивно. Срби ће се радовати, што нам је један од најбољих наших млађих списатеља одличан и на пољу сликарства, и нас неvara надање, да ће нам са Јакшића временом бити име слављено по свету. Слика је ова властитост дра Андрејевића у Н. Саду, коме захваљујемо, што је изложио обштем гледању. Несумњиво, да ће имућнији Срби гледати, да украсе своје одаје створовима дивне Јакшићеве кичице.”⁷⁹⁷

Након смрти др Јована Андрејевића Јолеса 1864. године, слику је, највероватније, његова супруга Јелена-Илка пренела са собом у Београд. Када је Илка, сада удата за пуковника Јеврема Марковића, из освете за стрељаног мужа октобра 1882. године пуцала у Саборној цркви на краља Милана Обреновића, Јакшићева слика је послужила као додатно отежавајућа околност за њену кривицу јер је при претресу Илкиног стана слика *Убиство Карађорђа* пронађена на зиду њене спаваће собе. У новинском тексту из 1929. године помиње се да се не зна ко је слику склонио из Илкиног стана нити где се она налази, и да је слика вероватно уништена.

У прилог оваквом закључку је и чињеница да се *Убиство Карађорђа* које се налази у Народном музеју у Београду у неколико детаља разликује од поменуте слике, што сазнајемо захваљујући Ђорђу Поповићу и његовом опису слике коју је Јакшић радио за Јолеса, а који нам је пренео аутор новинског текста из 1929. године. Стога Поповићев опис доносимо у целости: „Слика је израђена у рембрантском тону: има доста тамних и тајанствених, нејасних места, што баш изискује и место и време и сам богомрски догађај. Јакшић је ову слику радио са великом вољом и пажњом и ја сам, долазећи му свакога дана, посматрао како је ради и уноси у њу своју уметничку

⁷⁹⁷ *Даница*, год. III, бр. 24, Нови Сад, 31. август 1862, 396.

душу. На платну је представљена унутрашњост једне сеоске брвнаре. Тек што је зора почела да просијава у одају предмети се назире у полутами. Крај отворених врата озарен по ивици тела једним млазом праскозорја стоји човек са великом влашком шубаром на глави и крвавом секиром у руци. Један светлосни зрачак одблескује по њој и са сечива капље крв на земљу. Испред њега лежи на земљи човек са одсеченом главом. То је Карађорђе. Нешто даље, у сенци назире се још један мртав човек. У даљини, кроз отворена врата, избија зора. Општи изглед слике чини необичан утисак. Посматрач не може да се отме осећању језивости коју слика изазива. Ужасна драма, ето, после педесет година још се врло живо сећам, не могу да је заборавим...⁷⁹⁸

Велика је вероватноћа да је *Убиство Карађорђа* које се налази у Народном музеју у Београду друга слика с овом представом коју је Ђура Јакшић насликао у другој половини 1862. године. Поменута препорука и реклама Ђорђа Поповића за Јакшићеву слику коју је радио за Јолеса објављена у *Даница* имала је, судећи према новинским изворима, одјека. Кнез Александар Карађорђевић који се тада налазио у Пешти, прочитао је у *Даница* белешку о слици и преко Поповића је поручио да Јакшић исту сцену уради за њега, што је сликар с одушевљењем прихватио јер му је та поручбина пружала могућност за угоднији живот и наставак студија на Академији у Бечу.⁷⁹⁹ Слика рађена за кнеза Александра Карађорђевића разликовала се од оне рађене за Јолеса. Према Поповићевим речима била је нешто већа и знатно брижљивије и са више детаља и воље рађена.⁸⁰⁰ У наставку текста сазнајемо и да је кнез Александар био задовољан Јакшићевим радом и да му је послао 500 форинти.

Фебруара 1863. године јавност је путем *Данице* обавештена да је Ђура Јакшић урадио слику за кнеза Александра Карађорђевића и да намерава да је изложи у „мартовски излог вештачки” у Пешти.⁸⁰¹ О томе податке доноси и Стеван В. Поповић који је у свом говору о Ђури Јакшићу у Матици српској 1879. године рекао да је слику *Смрт Карађорђа* Јакшић 1863. године послао у Пешту на изложбу: „Људи

⁷⁹⁸ М. Павловић, *Слика Ђуре Јакшића „Смрт Карађорђа”*, Време, год. IX, бр. 2816, Београд, 27. октобар 1929, 5.

⁷⁹⁹ *Исто*.

⁸⁰⁰ М. Павловић, *нав. дело*.

⁸⁰¹ *Даница*, год. IV, бр. 6, Нови Сад, 10. фебруар 1863, 96.

уметници, који су гледали ту слику у Текелијином заводу, топло су хвалили необичну мешавину боја у маниру Рембрантовом, грандиозност композиције, замерали су само гдекојим ситнијим манама у цртању – и прорицали су Јакшићу велику будућност као сликару.”⁸⁰² Такође, изјавио је да је ту слику, пре него што је била изложена, купила кнегиња Персида Карађорђевић, на препоруку тадашњег секретара Матице српске Антонија Хацића а посредством самог Поповића.

У литератури се помиње још једна слика *Убиство Карађорђа* која је највероватније сликана током Јакшићевог боравка у Јагодини између 1870. и 1872. године. Према писаним изворима та слика му је одузета и због ње је морао да одговара пред полицијом, а слика је уништена на основу судске одлуке после које је њеним платном била запушена „баца” на тавану суда.⁸⁰³

Иако слика *Кнез Михаило на одру* по свом значењу и значају пре припада поглављу у којем је представљен рад Ђуре Јакшића у служби династичке пропаганде Обреновића, ми ћемо је због теме и иконографских модела разматрати у оквиру представа смрти владара.

У српској уметности XIX века фунерални портрет био је заступљен не-великим бројем примера и углавном је био везан за представе смрти владара. Један од најранијих примера је слика Јована Исајловића Млађег *Кнез Милан Обреновић II на одру* из 1839. године којом је династија Обреновић потврдила свој ауторитет.⁸⁰⁴

Три деценије касније Ђура Јакшић је приказао на одру још једног владара из династије Обреновић, кнеза Михаила. Кнез Михаило Обреновић један је од владара чији је херојски национални лик можда и највише био продукован у српској визуелној култури XIX века. Врхунац изградње кнежевог херојског лика настао је након његовог убиства у Топчидеру 1868. године, када је започео и процес

⁸⁰² О Св. Сави 1879. *Говор Стевана В. Поповића у свечаној седници књижевног одељења „Матице Српске”*, Јавор, бр. 9, Нови Сад, 4. март 1879, 279–283, посебно 281–282.

⁸⁰³ Р. Константиновић, *нав. дело*, 73–74; М. Радојевић, *Ђура Јакшић у Јагодини (1869–1872)*, 72.

⁸⁰⁴ О култу смрти и владарској идеологији: И. Борозан, *Слика и моћ: представа владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века*, 656–667. О слици: Б. Вуксан, *Јован Исајловић Млађи: „Кнез Милан Обреновић II на одру”*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 20, Нови Сад 1984, 99–115, посебно 105–107; Васић, П., *Судбина једне слике: Књаз Милан Обреновић II на одру*, Саопштења XIII/1981, Завод за заштиту споменика културе СР Србије, Београд 1981, 211–214.

конструисања трајне меморије. Прераном смрћу кнез Михаило је као жртва династичких и страначких сукоба које је покушавао да надвлада заједничким националним циљевима, постао херојска личност. Мит о преминулом кнезу спаситељу усклађивао се с актуелним потребама званичне политике и постао је обједињујућа снага у мобилисању народног јединства.⁸⁰⁵

Поводом трагичне насилне смрти кнеза Михаила Обреновића 29. маја 1868. године на Топчидеру, која је изазвала велико узбуђење у српској јавности јер „оста Србија без главе” и директног наследника, Ђура Јакшић је исте године написао песму „На гробу кнеза Михаила”⁸⁰⁶ и насликао композицију *Кнез Михаило на одру*⁸⁰⁷, која се помиње и под називом *Смрт кнеза Михаила*, још једном јасно указавши на јединство вербалног и визуелног у свом стваралаштву. (Сл. 9)

Основна тема слике је мртво тело кнеза Михаила на одру. За разлику од *Убиства Карађорђа* Јакшић на слици није приказао убицу нити место самог злочина, већ је у фокусу кнежева глава на мртвачком одру. Таквим приказом је насилна смрт владара, која је довела до политичке нестабилности па самим тим и страха, у очима српске јавности још снажније деловала.⁸⁰⁸ С једне стране, изазивала је саосећање, а с друге, кнежева смрт је требала да буде интегришући елемент српског друштва спремног да кнеза „освети” настављајући његову националну политику, што је била и порука Јакшићеве песме „На гробу кнеза Михаила”.

У центар композиције Ђура Јакшић је поставио главу кнеза Михаила положену на црвени јастук а изнад ње је упаљена свећа која осветљава бледо лице убијеног владара. Сцену је поред светлосних ефеката драматизовао и колористичким контрастима црвеног јастука, беле кошуље и згужване зеленоплаве драперије испод кнежеве шаке. Иако је Јакшић доста веристички приказао кнежев умрли лик, његово мртвачко бледило, то је ипак идеализована представа јер на лицу кнеза нису видљиве

⁸⁰⁵ М. Тимотијевић, *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III*, 45–78; *Обреновићи и Србија*, Београд 1868; *Обреновићи и српска слобода*, од К. Ј. Р., Београд 1868.

⁸⁰⁶ Ђ. Јакшић, *На гробу кнеза Михаила*, Београд 1868; *Ђура Јакшић – Песме*, 161–166.

⁸⁰⁷ *Кнез Михаило на одру*, 1868–1869, уље на платну, 58,5 × 77,5 cm, Народни музеј у Београду, инв. 31_372.

⁸⁰⁸ И. Борозан, *Слика и моћ: представа владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века*, 698–716.

повреде које је имао. О томе како је заиста изгледао кнез на одру, јавно изложен у дворској сали, сведочи опис Феликса Каница:

„А нашао сам га убијена рукама злочинаца, високо постављена на катафалк, са смиреним цртама лица, које ни многобројне посекотине нису могле да унаказе, у раскошном народном оделу, са златним крстом у осакаћеним рукама, више главе два јастучета са перјаним калпаком и мачем, поред тога два сомотна јастучета са блиставим ордењем којим су му европски владари изразили своје поштовање, на десној страни молитвени пулт за којим су свештеници, пуни достојанства у свечаним одежама, тихо читали тропаре. Око ковчега, поред кога су држали стражу официри и гардисти, било је цвеће које је кнез за живота највише волео. У дугој поворци народа, која се кретала ка двору да би одала последњу пошту мртвом кнезу, било је људи из свих сталежа.“⁸⁰⁹

Док се за *Убиство Карађорђа* аналогije могу пронаћи у поменутиим сликама Делароша и Пилотија, слика *Кнез Михаило на одру* могла би се довести у везу са сликом Луја Галеа *Одсечене главе Егмонта и Хорна* која садржи неколико детаља који се подударају с решењима на Јакшићевој слици. Бледа лица грофова су обрасла у браду и бркове онако како изгледа и лице кнеза Михаила; рука односно шака грофа Егмонта извирује испод покривача као што и кнежева рука на Јакшићевој слици израња из набора тканине, а изнад одра грофова управо се пали свећа која обасјава њихова лица. Оно што и даље остаје непознаница јесте да ли је Јакшић Галеову слику могао негде видети с обзиром да не постоје подаци да је била излагана у Бечу и Минхену у годинама када је Јакшић тамо боравио. Једини податак до којег смо за сада дошли, а који је везан за време Јакшићевог боравка у Минхену, је да се слика помиње у немачким уметничким новинама из 1854. године у тексту под насловом *Луј Гале и сликарство у Немачкој*, али фотографија није публикована.⁸¹⁰

⁸⁰⁹ Феликс Каниц је урадио цртеж с представом кнеза Михаила на одру који је потом литографисан: Ф. Каниц, *Србија, земља и становништво од римског доба до краја XIX века*, књ. 1, Београд 1986, 114–115.

⁸¹⁰ А. Teichlein, *Louis Gallait und die Malerei in Deutschland, Munich 1854*, Deutsches Kunstblatt, Januar 1854, Berlin, Nr. 1–4, p. 33 col. 1 à 34 col. 2.

Такође, извесне аналогije би се евентуално могле пронаћи и са сликама Хораса Вернеа *Наполеон на одру* из 1826. године⁸¹¹ односно немачког сликара Јохана Готфрида Танауера (Johann Gottfried Tannauer) *Цар Петар I на одру* из 1725. године⁸¹², иако је мала вероватноћа да их је Јакшић негде могао видети, пре свега у начину на који су компоноване – на слици нема других фигура осим покојника чија глава на одру чини иконолошки фокус представе.

Историјски портрети

Јунаке из далеке и блиске прошлости, историјске и митске, који су имали важну улогу у конституисању нације, и који су се истакли у борбама за национално ослобођење, на чија се јуначка дела у XIX веку позивало, евоцирао је и на платно транспоновано Ђура Јакшић за узор савременицима. Галерија ликова средњовековних владара и учесника српских устанака с почетка XIX века је у Јакшићевом сликарству најбројнија и најпотпунија, а одговарала је симболичном конституисању идеје српског националног пантеона.

Рани примери ове идеје могу се пронаћи у делу Јована Рајића *Историја разних славенских народа наипаче Болгаров, Хорватов и Србов* из 1794. године, за коју је илустрације радио Јаков Орфелин, чији су портрети српских средњовековних владара одиграли велику улогу у српском сликарству XIX века.⁸¹³ Они више нису приказани у средњовековном костиму већ у „царском одјејанију” које су чиниле доламе са ширитима и дугмадима какве је носило српско племство у XVII и XVIII веку. У XIX веку уследили су слични подухвати: *Свеславије или повјесница*

⁸¹¹ Слика се налази у приватном власништву.

⁸¹² Слика се од 1946. године налази у Ермитажу у Санкт Петербургу.

⁸¹³ Ј. Рајић, *Историја словенских народа I–IV*, фототипско издање, Нови Сад 2002.

добродјетелни и сјајни Србаља Јосифа Миловука из 1831. године⁸¹⁴ и *Споменици Србски* Анастаса Јовановића (1846–1852).⁸¹⁵

Култови средњовековних владара и јунака распиривали су машту и Јакшића књижевника и Јакшића сликара. Његови историјски портрети су хероизовани портрети, углавном идеализоване визије онако како је XIX век замишљао и интерпретирао средњи век и прошлост.⁸¹⁶ Приликом сликања националних јунака посебна пажња придавала се њиховом изгледу и карактеру. С обзиром да је у то доба познавање одлика средњовековне уметности било недовољно развијено, па није могло бити критички искоришћено као извор аутентичних физиономија појединих личности, народна епика и савремена позоришна драма били су знатно одређенији извори карактеристика које ће носити таква врста сликарских портрета, идеализованих и историзованих истовремено.

У српској уметности XIX века примена ликовне конструкције физичког изгледа националних хероја прошлости развијала се првенствено у представама националних јунака које су настале из народне епске поезије, као што су јунаци косовског циклуса, Марко Краљевић, Бановић Страхинја, Старина Новак, Хајдук Вељко и други.⁸¹⁷ Њихове допојасне представе, односно њихов физички изглед је типски: истакнута је физичка снага, развијена мускулатура, глава гордо подигнута, снажна и изражајна лица с елементима личне препознатљивости, окићени су златом, крзном и скупоценом чојом.

Када је у питању историјска аутентичност једна од основних примедби била је везана за проблем националног костима. Као што је већ речено, познавање средњовековне културе, а самим тим и тадашњег старог костима и оружја, било је у српској средини тек у почетним испитивањима, па су сликари примере тражили и

⁸¹⁴ Ј. Миловук, *Свеславље или повјесница добродјетелни и сјајни Србаља*, Свеске I–III, Пешта 1831.

⁸¹⁵ П. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића*, Београд 1962, 41–46, 98–105.

⁸¹⁶ О историјском портрету у српском сликарству XIX века: Љ. Симић Константиновић, *Историјски портрет у српском сликарству XIX века*, Галерија Српске академије наука и уметности, Београд 1972; Љ. Константиновић, *Историјски портрет у српском сликарству XIX века*, Зборник Историјског музеја Србије, бр. 10, Београд 1973, 49–53.

⁸¹⁷ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 227–229.

проналазили у савременим војним униформама и позоришним костимима који су Ђури Јакшићу били блиски с обзиром на његове везе с позориштем.

По питању иконографских и ликовних решења портрета националних јунака Јакшић је могао консултовати различите изворе. Врло је вероватно да су му били познати графички портрети цара Душана, кнеза Лазара, Марка Краљевића, Милоша Обилића, Југ Богдана и девет Југовића који су публиковани у Миловуковом *Пантеону*.⁸¹⁸ Миодраг Јовановић истиче да су Јакшићеве студије Рембранта и Рубенса дошле до пуног изражаја на историзованим портретима средњовековних владара и националних јунака⁸¹⁹, док Лепосава Шелмић аналогичне проналази у серији графичких портрета аугзбуршког бакроресца Елијаса Видемана (Elias Widemann) из средине XVII века који су у мађарској уметности прве половине XIX века стекли велику популарност као предлошци за друге бакрорезе и слике.⁸²⁰

На основу сачуваних слика и писаних извора можемо закључити да је највећи број Јакшићевих историјских портрета националних владара и јунака настао у време његовог боравка у Новом Саду 1856/57. и у Подгорцу 1857. године, чему треба прикључити и галерију историјских портрета које је радио за гостионицу „Камила” у Новом Саду и за манастир Враћевшницу. У питању су углавном допојасне представе националних јунака који су приказани у свој својој величини, као оличење врлине, снаге, храбрости и пре свега спремности на жртву за националну идеју.

Митско поимање српске прошлости у XIX веку засновано је било на три кључне тачке: на Немањићкој држави с Душановим царством као најсјајнијој, на њеној пропасти Косовском битком и на обнови српске државе Првим и Другим српским устанком.

⁸¹⁸ Ј. Миловук, *Свеславије или повјесница добродјетелни и сјајни Србаља*, Свеске I–III.

⁸¹⁹ М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма 1848–1878*, 221–222.

⁸²⁰ У додир с Видемановим графичким портретима Ђура Јакшић је могао доћи током боравка на Марастонијевој Академији у Пешти. Сасвим је извесно да је Марастони ученицима могао да укаже на Видеманове бакрорезне портрете из половине XVII века, односно на њихове касније прераде које су користили и сликари XIX века приликом израде историзованих портрета угарских и хрватских властелина и магната: Л. Шелмић, *нав. дело*, 285.

Портрети Немањића

Један од најзначајнијих српских националних култова био је култ цара Душана. Историјска чињеница да је био један од најмоћнијих српских владара, да је носио царску титулу и владао великом територијом, условила је да се он у историјском и митском доживљају појављује као оличење некадашње српске моћи. Национално прослављање Душановог култа започело је у Карловачкој митрополији у XVIII веку где је он постављен у службу верско-политичког програма, а у току XIX века његов култ се развијао и проширио и на територију Кнежевине Србије. Тада је и дошло до потпуног национализирања култа цара Душана што је условило и настанак великог броја дела с представом његовог лика.⁸²¹

Ђура Јакшић је у неколико наврата током боравка у Новом Саду 1856/57. године сликао цара Душана – његове две слике, готово идентичне у представи владара и по димензијама налазе се у Народном музеју у Београду⁸²² (Сл. 10) и у Галерији Матице српске.⁸²³ (Сл. 11) Цар Душан је приказан до испод појаса, у црвеној атили украшеној златним орнаментима, са златним појасом, белом лентом и белим хермелинским огртачем преко ње, с круном на глави, с левом руком подбоченом о струк. Новак Радонић се сећа да је у то време Ђура Јакшић и за Данила Медаковића, насликао Цара Душана и Краљевића Марка, „слике врло карактеристичне, у виду портрета до појаса”, које су се касније налазиле код новосадског адвоката Ђуре Вукичевића.⁸²⁴

Уз Цара Душана још један владар из династије Немањић био је у XIX веку веома популаран. У питању је Стефан Немања, оснивач прве српске модерне државе и династије Немањић, који је представљао потврду државне легитимности. Како се његов култ даље развијао он се све доследније тумачио као зачетник идеје о обједињавању свих српских земаља у јединствену националну државу. Јакшић је

⁸²¹ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 94–96.

⁸²² *Цар Душан*, 1857, уље на платну, 101,3 × 69,2 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_491.

⁸²³ *Цар Душан*, 1857, уље на платну, 100 × 74,5 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 265. Према подацима у архиви Матице српске слику је 1880. године Матици поклонио Петар Јовичић, власник кафане „Камила” у Новом Саду.

⁸²⁴ С. Вуловић, *нав. дело*, 249.

Стефана Немању сликао за Данила Медаковића, па бисмо га могли повезати с напред поменутиим сликама Цара Душана и Краљевића Марка из 1856/57. године – дело је потом прешло у власништво Ђорђа Поповића.⁸²⁵

Портрети косовских јунака

На уобличавање националног идентитета утицали су важни историјски догађаји који су били меморисани у свести нације и чија је интерпретација често достигала митске размере. Најзначајнији догађај који је пресудно утицао на судбину српске нације била је Косовска битка 1389. године, која је означавала пропаст српске државе, пропаст златног доба и почетак вишевековног ропства под Турцима. Косовски култ, успостављен непосредно након битке, првобитно је био везан за цркву и прослављање мученичке смрти кнеза Лазара.⁸²⁶ У XIX веку у контексту актуелних друштвенополитичких збивања култ Косова, односно његова митска верзија негована у усменој традицији и предању, подстицао је идеје о неминовном васкрсу некадашње државничке моћи и постао је позив на борбу за ослобођење и уједињење српског народа.⁸²⁷

Почивајући на таквим идејним основама косовски култ је постао један од најпопуларнијих у јавном животу, у књижевности и уметности XIX века. Поред црквених програма и храмова, представе Косовске битке, кнеза Лазара, Милоша Обилића и других јунака јављају се у многим ликовним приказима, у сликама и графичким листовима. Митско сећање на Косово присутно је и у ликовном и књижевном стваралаштву Ђуре Јакшића који тада пише своју прву драму „Сеоба Србаља” и песме посвећене Косову и његовим јунацима.

⁸²⁵ „...да је твој Немања, што си га за Медаковића радио, моја властитост”: *Ђорђе Поповић – Ђури Јакшићу*, Нови Сад, 24. септембра/6. октобра 1859, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 59.

⁸²⁶ Н. Симић, *О лику кнеза Лазара* (прештампано из Гласника Српске православне цркве бр. 6), Београд 1958, 5–18.

⁸²⁷ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 77–79.

Посебну вредност и тежину имали су култови косовских јунака, на првом месту Кнеза Лазара⁸²⁸ и Милоша Обилића, који су били примери свесне историјске жртве за националну слободу. У циљу подизања националне свести о борби и ослобођењу, Ђура Јакшић је и у поезији и у сликарству непрестано истицао потребу жртвовања и саможртвовања у тој борби. Успомену на кнеза Лазара оживео је у песмама „Пут у Горњак“⁸²⁹ и „Ноћ у Горњаку“⁸³⁰ 1857. године свакако подстакнут посетом кнежевој задужбини манастиру Горњак. У исто време је, како сазнајемо из писаних извора, у Подгорцу насликао неколико ликова средњовековних српских владара и јунака међу којима су били: Цар Душан, Кнез Лазар, Милош Обилић, Југ Богдан, Срђа Злопоглеђа и други јунаци, који су красили зидове куће свештеника Петра Миленковића, а чија нам је судбина данас непозната.⁸³¹

За сада знамо за три представе кнеза Лазара које је Ђура Јакшић урадио. Једна, датирана у време између 1857. и 1859. године, налази се у Народном музеју у Београду⁸³², у поставци слична портрету Цара Душана: кнез Лазар је такође обучен у црвену атилу са златним појасом, и златним дугмадима, преко које је хермелински огртач, с круном на глави приказаној у профилу. (Сл. 12) Из писаних извора сазнајемо да су постојале још две Јакшићеве представе кнеза Лазара, горе поменута слика из Подгорца и друга коју је 1871/72. године када је радио у Ћуприји, насликао на црквеној застави која се налазила у цркви манастира Раваница.⁸³³

У Подгорцу је 1857. године насликао и Југ Богдана, који је заједно са својих девет синова погинуо на Косову и био један од највећих симбола храбрости, јунаштва и жртвовања. У једном новинском чланку из 1960. године помиње се још једна представа Југ Богдана на коњу која би се, како аутор текста истиче, по теми и донекле по стилу сликарске обраде можда могла приписати Ђури Јакшићу. У питању је мања слика на зиду, у једној кући у селу Рашанац, на путу из Пожареваца за Петровац на Млави, која је вероватно била део неке веће композиције. У тексту је дат

⁸²⁸ О представама кнеза Лазара у уметности XIX века: Н. Симић, *О лику кнеза Лазара*, 20–21.

⁸²⁹ *Ђура Јакшић – Песме*, 32–35.

⁸³⁰ *Исто*, 36.

⁸³¹ М. Павловић, *Ђура Јакшић у Подгорцу*, Време, год. X, бр. 2925, Београд, 16. фебруар 1930, 7.

⁸³² *Кнез Лазар, 1857–1859*, уље на палтну, 110 × 77 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_367.

⁸³³ Б. Н., *Ђура Јакшић, сликар у Поморављу*, Време, год. XXI, бр. 6851, Београд, 20. фебруар 1941.

и кратак опис представе: „Костим рашаначког Југ Богдана у потпуности одговара романтичарски третираним и историјски нетачним костимима у које је Јакшић облачио остале своје јунаке. Облик главе и сирова обрада покрета подсећају на фирму кафане 'Орач', а ти недостаци су вероватно последица брзине и нестудиозности при изради тих слика за дуг”.⁸³⁴

За Косовску битку везане су још две личности из народне књижевности које је Ђура Јакшић сликао: јунак великог чојства Страхинић Бан и Косовка девојка. Једна допојасна слика Страхинића Бана из 1862. године са шубаром на глави, дуже црне косе и бркова, у зеленој атили са златним дугмадима и ширитима и огртачем преко, налази се у Народном музеју у Београду.⁸³⁵ (Сл. 13)

Нарочито популарна у току XIX века била је Косовка девојка, у српској култури прототип националне хероине која помаже рањеницима. Из Јакшићеве песме „Из делаонице” (1856) сазнајемо да је тада сликао Косовку девојку, пишући готово истовремено и песму о Косову.⁸³⁶ У стиховима „Из делаонице” описује слику, долазак Косовке девојке на бојно поље у потрази за заручником Милошем, али и шта слици још недостаје:

„Па јунаке све премеће,
Рујним вином те измива;
Не би л' драгог нашла жива...
...Ту бих моро` довршити
На девојци још хаљину,
после маглу и даљину,
С маглом крвцу млогу скрити.
А када бих све измал`о
Србину би тешко пало
И плакô би за Милошим”⁸³⁷

⁸³⁴ Д. Косановић, *Фреске Ђуре Јакшића у Рашаначкој механи*, Turističke novine, god. VII, br. 130, Beograd, 10. novembar 1960, 4.

⁸³⁵ *Страхинић Бан*, 1862, уље на платну, 56,6 × 43,8 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_378.

⁸³⁶ Ђ. Јакшић, *Косово*, Србске новине, год. XXIV, бр. 137, Београд, 5. децембар 1857, 531; *Ђура Јакшић – Песме*, 44–45.

⁸³⁷ *Ђура Јакшић – Песме*, 27–29.

Портрети Краљевића Марка и других јунака

Међу Јакшићевим историјским портретима најбројнији су портрети Краљевића Марка, једног од најистакнутијих и најпопуларнијих српских митолошких јунака у оквирима народне епске традиције. Слично култовима кнеза Лазара и Милоша Обилића, у народној свести је и лик Краљевића Марка прихваћен као оличење јунаштва, човечности и правдољубивости. У српској уметности XIX века формулисан је лик Краљевића Марка као идеалног националног хероја, симбола отпора српског народа против турске власти, који је савременицима требао да послужи као пример врлине, и као такав добио је истакнуто место у оквиру ликовних програма.⁸³⁸

Иконографско решење представе Краљевића Марка установио је око 1846–1848. године Анастас Јовановић у најави *Споменика Србских*. То је лик наглашене мускулатуре, тамне косе, снажног и изражајног лица с истакнутим јаким црним брковима, управо онако како је описан у народним песмама које су представљале легитиман историјски извор; обучен је у атилу преко које има плашт, с калпаком на глави и буздованом у руци.⁸³⁹ О идејним основама представе Краљевића Марка у српској уметности XIX века писао је Ненад Макуљевић повезујући га с иконографијом митолошког идеалног хероја Херкулеса.⁸⁴⁰ Буздован с којим се Марко приказује поистовећује се с Херкулесовом тољагом као средством у борби за узвишени циљ, а држање буздована за куглу карактеристичан је гест којим се означава физичка снага и истрајност.

Такво иконографско решење усвојио је и Ђура Јакшић у својим представама Краљевића Марка. У питању је допојасна фигура, тамне косе и дугих црних бркова,

⁸³⁸ Једна од најранијих расправа по питању аутентичног националног лика развила се управо око лика Марка Краљевића: Н. Макуљевић, *Лик Марка Краљевића у српском сликарству романтизма*, Зборник Народног музеја XVI/2, Београд 1994, 187–195; Исти, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 161; Н. Симић, *Однос између српске књижевности и сликарства у XIX веку*, 198–199; Љ. Чубрић, *Епске песме из Вукових збирки у делима ликовних уметника*, Призор. Часопис за културну историју Јадра, бр. 3, Центар за културу „Вук Караџић”, Лозница 2004, 7–15, посебно 10–13.

⁸³⁹ П. Васић, *Анастас Јовановић*, 63, 78; Н. Макуљевић, *Лик Марка Краљевића у српском сликарству романтизма*, 189.

⁸⁴⁰ Н. Макуљевић, *нав. дело*, 190–191.

обучена у зелену атилу и заогрнута кратким капутом – ћурком од крзна, калпак с пером на глави, и десном подигнутом шаком у којој држи буздован. Јакшић је у неколико наврата сликао првог јунака народне поезије Краљевића Марка с минималним изменама у решењима. Прва сачувана слика *Краљевић Марко* је она на којој је Марко приказан у фигури до колена поред којег су на земљи турске главе, а која је највероватније настала у Кикинди 1855. или 1856. године.⁸⁴¹ (Сл. 14) У наредној години, по свему судећи у Новом Саду настале су две готово идентичне слике Краљевића Марка од којих се једна налази у Народном музеју у Београду⁸⁴² (Сл. 15) а друга у Галерији Матице српске.⁸⁴³ (Сл. 16) Већ смо поменули да је, према сећању Новака Радонића, Ђура Јакшић једног Краљевића Марка сликао за Данила Медаковића, који се касније налазио код новосадског адвоката Ђуре Вукичевића⁸⁴⁴ и за свештеника Миленковића у Подгорцу, а сликао га је и за гостионицу „Камила” у Новом Саду, о чему ће у наставку бити речи.

Поред историјских портрета средњовековних владара и јунака, позната су нам и два портрета с представама српских јунака из каснијих борби с Турцима у XV и XVI веку – Деспота Ђурђа Бранковића и Старине Новака, и јунака Првог српског устанка Хајдук Вељка. Прву слику, *Деспот Ђурђе Бранковић* која је настала између 1863. и 1865. године у Крагујевцу, помиње Владислав Каћански у чијој се породици слика налазила до Првог светског рата када јој се губи траг.⁸⁴⁵ Врло је вероватно да је у питању иста слика која се помиње у Каталогу Јакшићевих радова као приватно власништво у Београду.⁸⁴⁶ О слици *Старина Новак* из Јакшићеве преписке знамо да

⁸⁴¹ *Краљевић Марко*, 1856, уље на платну, 93,5 × 66,5 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_379.

⁸⁴² *Краљевић Марко*, 1857, уље на платну, 106 × 69,2 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_521.

⁸⁴³ *Краљевић Марко*, 1857, уље на платну, 89,6 × 67,8 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 379. Према подацима у архиви Матице српске слику је 1880. године Матици поклонио Петар Јовичић, власник гостионице „Камила” у Новом Саду, где је Јакшић сликао ликове српских средњовековних владара.

⁸⁴⁴ *О Св. Сави 1879. Говор Стевана В. Поповића у свечаној седници књижевног одељења „Матице српске”*, Јавор, бр. 9, Нови Сад, 4. март 1879, 282.

⁸⁴⁵ Владислав Ст. Каћански, *Успомене једног савременика о Ђури Јакшићу*, Време, год. XII, Београд, 9. август 1932, 6.

⁸⁴⁶ У Каталогу радова наведена је слика *Деспот Ђурђе Бранковић*, 1863–1868, уље на платну, 26,5 x 21 cm. На полеђини слике: *Ђурађ Бранковић деспот српски Ђ. Јакшић* (приватно власништво, Београд). И додаток да текст на полеђини слике највише обавезује на укључивање у листу Јакшићевих радова: *Ђура Јакшић – Сликарство*, 164–165.

ју је насликао у Бечу крајем 1861. и почетком 1862. године и да ју је већ у марту те године продао посредством Харитона Јоановића.⁸⁴⁷

У писаним изворима помињу се и две слике с представом Хајдук Вељка, једног од најзначајнијих јунака Првог српског устанка, „деветнаестовековног Краљевића Марка”.⁸⁴⁸ Једна слика је према наводу Вељка Петровића из 1927. године једно време била у Одељењу војне одеће Министарства Војног у Београду⁸⁴⁹, а друга се до Првог светског рата налазила у Српској читаоници у Панчеву, када су је аустријски војници тешко оштетили:

„У тој читаоници био је велики портрет Хајдук Вељка Петровића, рад Ђуре Јакшића. На њему је масним словима писало ГЛАВУ ДАЈЕМ – КРАЈИНУ НЕ ДАЈЕМ. То је био поклон једног панчевачког родољуба. Међутим, тај су портрет аустроугарски војници који су у тим собама спавали тако исекли да се није могао поправити”.⁸⁵⁰

Галерије историјских портрета у гостионици „Камила” у Новом Саду и манастиру Враћевшница

Галерије Јакшићевих историјских портрета српских владара и јунака у гостионици „Камила” у Новом Саду и манастиру Враћевшница концепцијски представљају својеврсне националне пантеоне кроз избор најзначајнијих личности српске историје. У њима се преплићу историјски ликови и митови, чији одабир је извршен на основу савремене интерпретације прошлости и у контексту актуелне политичке реалности. Нажалост, обе целине које су бројале по око двадесетак портрета и историјских композиција, страдале су тако да о њима знамо само

⁸⁴⁷ „Имао сам једну готову икону „Старину Новака” и ту ми је мој Каритон потуријо али не онако срећно као прву...”: *Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу*, Беч, 28. марта 1862, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 133–135.

⁸⁴⁸ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 107–108, 161–162.

⁸⁴⁹ В. Петровић, М. Кашанин, *нав. дело*, 114.

⁸⁵⁰ Г. Стојнов, *Записи старог Панчевца*, Панчевац, год. XIX, бр. 932, Панчево, 31.10.1970, 6.

посредно на основу писаних извора. Оно што је извесно јесте чињеница да нестанак овакве две целине представља непроцењиви губитак не само за сликарство Ђуре Јакшића, јер би слика о његовом ликовном стваралаштву и његовим уметничким вредностима била потпунија, већ и за српску уметност у целини.

Гостионица „Камила” у Новом Саду

Кафане су половином XIX века постале стецишта интелектуалаца и напредних идеја и управо су неке од њих, између осталог, усмериле културни живот Новог Сада ка градњи националног и културног идентитета.⁸⁵¹ Једна од најчувенијих новосадских кафана била је „Камила” у којој се окупљало језгро новосадске интелигенције међу којима су били Светозар Милетић, Јаков Игњатовић, Ђорђе Поповић, Лаза Костић, Новак Радонић, Јован Андрејевић Јолес, Јован Ђорђевић и други.⁸⁵² Овом друштву се по доласку у Нови Сад 1856. године прикључио и Ђура Јакшић. У току боравка у Новом Саду Јакшић је углавном сликао историјске јунаке на чега га је подстакла средина у којој се налазио, окружење напредне српске интелигенције која је у српској историји и миту тражила и налазила подстицај за остварење савремених националних циљева.

Ђура Јакшић је тада с највећим надахнућем, а свакако уз подршку власника Петра Јовичића, сликао јунаке славне српске прошлости, хероје и владаре, њих двадесетак, којима је украсио зидове гостионице „Камила”. Нажалост, сликама се крајем XIX века губи траг. Највероватније су у време Мајтењијева комесеријата

⁸⁵¹ Г. Ђилас, *Новосадске кафане. Кафане као средишта српске културе*, Златна греда, год. I, бр. 2, децембар 2001, Нови Сад 2001, 26–27; Р. Гајић, *Новосадске кафане у прошлости*, Свеске за историју Новог Сада 11, фебруар 2012, Нови Сад 2012, 105–108; *Име и презиме Нови Сад*, ур. З. Колунџија, Нови Сад 2010, 299–312.

⁸⁵² Гостионица „Камила”, власника Петра Јовичића, коју су звали и „Код Камиле”, код „Пере Камиле” налазила се у центру града, на углу данашњих улица Светозара Милетића и Јована Суботића до 1930. године када је порушена. О кафани и друштву које се у њој окупљало у својим успоменама оставили су и неки од самих актера: Л. Костић, *Књига о Змају*, прир. М. Ненин, Нови Сад 2013, 156–158; А. Поповић Зуб, *Успомене*, Нови Сад 2003, 83; *Име и презиме Нови Сад*, 302–303..

1872/73. године⁸⁵³, у време затварања Матице српске и прогона Светозара Милетића, скинуте са зидова како би се сачувале и, како Вељко Петровић наводи, вероватно скривене по кућама, али им се у међувремену траг изгубио. Данас знамо да је Ђура Јакшић тада насликао Цара Душана, Кнеза Лазара, Краљевића Марка, Бановић Страхињу, Милоша Обилића, Косовку девојку, Старца Вујадина, који су највероватније изгледали попут сачуваних портрета ових јунака који се данас налазе у Народном музеју у Београду и Галерији Матице српске, а с великом вероватноћом можемо прихватити да су управо два портрета из Галерије Матице српске, *Цар Душан* и *Краљевић Марко* које је Петар Јовичић 1880. године поклонио Матици српској, портрети које је Ђура Јакшић радио за гостионицу „Камила”.

Манастир Враћевшница

Још једна целина од око двадесетак Јакшићевих слика с представама историјских личности и мотивима из Првог и Другог српског устанка налазила се у конаку манастира Враћевшница код Горњег Милановца, све до 1920. године када су у пожару страдале све слике осим портрета Кнеза Милоша који се налазио у другој згради.

Манастир Враћевшница, с црквом Светог великомученика Георгија коју је 1431. године подигао Радич Поступовић велики челник деспота Ђурађа Бранковића, у српској историји XIX века имао је изузетну историјску улогу и значај.⁸⁵⁴ Почетком XIX века манастир је постао место окупљања устаника и њихових вођа, родољуба, образованих и умних људи Србије. Повезана с Првим српским устанком и Карађорђејем, Враћевшница је постала центар устаничке акције и до Другог српског устанка, па и касније, остала је место где се већало и где су се доносиле одлуке о

⁸⁵³ Ж. Милисавац, *Историја Матице српске 1864–1880*, 418–426.

⁸⁵⁴ О манастиру Враћевшница: Р. Кречковић, *Манастир Враћевшница*, Сремски Карловци 1932; П. Ж. Петровић, *Манастир Враћевшница*, Крагујевац 1967; З. Златић Ивковић, *Манастир Враћевшница*, Горњи Милановац 2015; А. Боловић, *Манастир Враћевшница, чувар заоставштине ктитора и приложника – Обреновића*, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије II*, Горњи Милановац 2014, 307–338.

ослобођењу и судбини српског народа. Тако је и одлука о подизању Другог српског устанка донета управо у Враћевшници, у ноћи уочи Народног сабора у Такову, на Цвети 1815. године. Игуман Мелентије Павловић је у манастиру одслужио литургију и причестио Милоша Обреновића и устанике, одакле су у зору отишли у Таково где се Милош на Цвети, пред црквом и под столетним грмом, примио вођства и позвао народ на устанак.⁸⁵⁵ У Враћевшници је 1818. године донета и одлука о проглашењу Крагујевца за престоницу Србије. Дакле, готово све судбоносне одлуке за српски народ у првим деценијама XIX века донете су у овом манастиру.

Својом улогом у Другом српском устанку и повезаношћу с Милошем Обреновићем, манастир Враћевшница је постао значајан топос у историји нововековне Србије, њено духовно седиште. Кнез Милош је обновио манастир и у њега 1819. године пренео посмртне остатке своје мајке чиме је Враћевшницу произвео у породични маузолеј и трајно везао за династију Обреновић. Како су у српској култури XIX века Немањићи представљали узоре идеалних хришћанских и националних владара, сматрало се да оно што је у Немањићкој Србији била Студеница, у Србији Обреновића постала је Враћевшница.

Многи путописци и истраживачи XIX века обилазили су манастир Враћевшницу, многи сликари су у манастиру стварали и остављали своја дела, чиме се постепено формирала манастирска збирка – ризница.⁸⁵⁶ Припремајући уређење галерије слика које је манастир већ поседовао, тадашњи старешина манастира, архимандрит Вићентије Красојевић позвао је Ђуру Јакшића, који је тада радио као наставник цртања у Крагујевцу, да летњи распуст 1864. године проведе као гост у манастиру и да том приликом изради галерију историјских портрета српских владара и јунака којом би се допунила манастирска збирка.⁸⁵⁷ За избор Јакшића вероватно није била пресудна само чињеница што је тада живео у близини, у Крагујевцу, већ и

⁸⁵⁵ Р. Кречковић, *нав. дело*, 26–27; З. Златић Ивковић, *нав. дело*, 80–83.

⁸⁵⁶ Почетком XIX века манастир посећују и описују Јоаким Вујић (Ј. Вујић, *Путешествије по Србији II*, Београд 1902) и пруски капетан Ото Дубислав фон Пирх (*Путовање по Србији у години 1829*, Београд 1983). Опажања ових путописаца драгоцене су јер садрже податке о томе како је било украшено кнежево резиденцијално здање управо из разлога што је највећи део манастирске ризнице страдао у пожару 1920. године. О манастирској ризници: А. Боловић, *Ризница манастира Враћевшнице*, Зборник Музеја рудничко-таковског краја, 5, Горњи Милановац 2009, 29–91.

⁸⁵⁷ Р. Кречковић, *нав. дело*, 25.

његове везе с династијом Обреновић, односно похвалне песме које је испевао поводом повратка кнежева Милоша и Михаила у Србију, с чиме је архимандрит Краснојевић сигурно био упознат.

Први сачувани податак о сликама Ђуре Јакшића у манастиру Враћевшници доноси 1867. године, дакле, непосредно по њиховом настанку, Милан Ђ. Милићевић који наводи да је у манастиру „благодарећи оцу Вићентију, игуману, и галерија Немањића, посао Ђ. Јакшића”.⁸⁵⁸ Више о овој Јакшићевој сликарској целини налазимо у тексту Вељка Петровића из 1926. године који је у разговору с тадашњим протом Андријом Топаловићем из Липовца горњомилановачкога, сазнао да је Ђура Јакшић у манастиру Враћевшници израдио слике „свих владалаца лозе Немањића”, од Стефана Немање до последњег Немањића, цара Уроша, затим слике Милоша Обилића, Хајдук Вељка, Карађорђа и Милоша Обреновића, а да је поред њих постојала и слика манастира Враћевшнице коју је урадио према ктиторској представи која се налази на зиду у цркви, с десне стране у припрати. Јакшић је на слици приказао ктитора манастира Радича Поступовића, челника деспота Ђурађа Бранковића како држи цркву на рукама и предаје је Светом великомученику Ђорђу да је он преда Исусу Христу који седи на престолу. Прота Топаловић је о слици рекао: „Слика ова била је изванредно лепа, тако, да кад човек пред њу стане и гледа је, обузме га неко особито, велико и побожно душевно настројење, јер ју је пок. Ђура много изразитије насликао него ли што је на самоме зиду у цркви...”.⁸⁵⁹ Из Петровићевог текста сазнајемо и да су све слике биле урађене на платну „масном бојом”, лепо урамљене, и да је величина слика владара и хероја била отприлике 60 × 40 cm, док је ктиторска композиција Враћевшнице била 100 × 150 cm.

Поред већег броја историјских портрета, Ђура Јакшић је у Враћевшници урадио и неколико историјских композиција: *Велбушка битка*, *Косовска битка*, *Бој на Чокештини*, *Мишарска битка*, *Синђелић на Чегру*, *Погибија хајдук Вељка*, *Рајић на*

⁸⁵⁸ М. Ђ. Милићевић, *С пута. Путничка писма с разних крајева Србије. Петнаесто писмо*, Вила, год. III, бр. 16, 16. април, Београд 1867, 246–249, посебно 248.

⁸⁵⁹ В. Петровић, *Како пропадају наше уметничке драгоцености. Четвртина сликарских радова Ђуре Јакшића жртва пожара*. – *Уништавања уметничких дела по црквама*, Политика, год. XXIII, бр. 6575, Београд, 15. август 1926, 7.

тону које су представљале пресудне битке у доба Немањића, Првог и Другог српског устанка.⁸⁶⁰ Још један податак о Јакшићевим сликама у Враћевшници имамо из 1899. године када је Враћевшницу посетио Сретен Ж. Пашић, школски надзорник који је том приликом разгледао одељења у којима су биле слике „стarih српских владалаца и витезова, рад Ђуре Јакшића” о чему је оставио коментар да све ове „тамне” слике (тамног колорита) „гледане у сутон, необично утичу на посматраче” и да нарочиту пажњу привлачи слика Милоша Обилића.⁸⁶¹

На основу свега изреченог могли бисмо рећи да је галерија Јакшићевих слика у манастиру Враћевшница била реплика оне из новосадске гостионице „Камила”, само по обиму већа. Када сагледамо целину и њену идејну основу, намеће се закључак да је Ђура Јакшић програм креирао највероватније у сарадњи и договору с архимандритом Краснојевићем, а с обзиром на место и улогу манастира у историји династије Обреновић, уз знање и дозволу тадашњег кнеза Михаила. У контексту актуелне државнополитичке историје Ђура Јакшић је сликама у манастиру Враћевшница представио славну историју српског народа кроз личности и пресудне историјске догађаје од Немањића до Првог и Другог српског устанка, чиме је указао на континуитет и легитимност постојања српске државе, као и на борбе које су водиле њеном ослобођењу од турске власти.

Јакшићеве слике у манастиру Враћевшници дуго су стајале с књигама и драгоценостима у једној соби на доњем спрату, у конаку с јужне стране, али како је та просторија била влажна око 1906/07. године донета је одлука да се слике пренесу у други конак са северне стране храма, који је кнез Милош подигао 1825. године за спомен своје мајке Вишње, и да се ту ставе у једну собу на спрату. У тој просторији слике су биле све до 1920. године када је у ноћи између 25. и 26. новембра избио пожар у којем је конак у потпуности изгорео а с њим и слике Ђуре Јакшића и остале драгоцености, као и комплетна манастирска архива.

⁸⁶⁰ З. Златић Ивковић, *нав. дело*, 243; В. Петровић, *Два велика уметника: Константин Данил и Ђура Јакшић*, 15.

⁸⁶¹ П. Ж. Петровић, *нав. дело*, 36.



Сл. 1. *Бој Црногораца с Турцима, 1846, Народни музеј у Београду*



Сл. 2. *Устанак Црногораца*, 1862, Галерија Матице српске



Сл. 3. Црногорка, Београдске илустроване новине (Београд, 16. септембар 1866)



Сл. 4. *Црногорац*, 1875, Народни музеј Црне Горе, Цетиње



Сл. 5. *Одмор после боја (Караула)*, 1876, Народни музеј у Београду



Сл. 6. *Убиство Карађорђа*, 1862, Народни музеј у Београду



Сл. 7. *Кнез Михаило на одру*, 1868–1869, Народни музеј у Београду



Сл. 8. *Цар Душан*, 1857, Народни музеј у Београду



Сл. 9. Цар Душан, 1857, Галерија Матице српске



Сл. 10. *Кнез Лазар*, 1857–1859, Народни музеј у Београду



Сл. 11. *Страхињић Бан*, 1862, Народни музеј у Београду



Сл. 12. *Краљевић Марко*, 1856, Народни музеј у Београду



Сл. 13. *Краљевић Марко*, 1857, Народни музеј у Београду



Сл. 14. *Краљевић Марко*, 1857, Галерија Матице српске

У СЛУЖБИ ДИНАСТИЧКЕ ПРОПАГАНДЕ ОБРЕНОВИЋА

Династички панегиричар

Градећи свој друштвени статус у Кнежевини Србији „прекосавски” Срби су се налазили на пољу честих династичких сукоба и династичких промена које су током XIX и почетком XX века потресале и делиле Србију. Јакшићев однос према владајућој структури и владарима се мењао – од похвалних династичких песама Карађорђевићима и Обреновићима, гледајући у Кнежевини Србији и њеним владарима језгро за опште национално и социјално ослобођење, до критике и осуде, када су му очекивања била изневерена.

Ђура Јакшић је стигао у Београд почетком јула 1858. године у тренутку династичких превирања која су кулминирала у децембру Светоандрејском скупштином на којој је с власти свргнут кнез Александар Карађорђевић, а на престо враћен Милош Обреновић.⁸⁶² Смена династија била је пропраћена свечаним манифестацијама у самом Београду и широм Кнежевине.⁸⁶³ Као сведок и непосредни учесник Јакшић је у част ових догађаја написао неколико похвалних песама:

⁸⁶² На Скупштини Кнежевине Србије која је с радом почела на дан Светог Андреја 30. новембра/12. децембра 1858. и завршила се 31. јануара/12. фебруара 1859. године, уставобранитељи и група либерала подржали су династију Обреновић и Милоша Обреновића а сменили кнеза Александра Карађорђевића. Кнез Милош је враћен на престо 11. децембра 1858. године. Тада је почела друга владавина кнеза Милоша Обреновића, која је трајала до његове смрти 1860. године, након чега га је на кнежевском престолу наследио син Михаило.

⁸⁶³ М. Тимотијевић, *Efemerni spektakl za vreme druge vladavine kneza Miloša i Mihaila Obrenovića*, 305–312, посебно 305–306.

„Првозвани Андрија 1858”⁸⁶⁴, „12. децембар 1858. у Београду”⁸⁶⁵, „Збогом 1858-ој год(ини)”⁸⁶⁶ и „Повратак светлог књаза Милоша Обреновића на владу у Србији”⁸⁶⁷.

У *Успоменама* Владан Ђорђевић се сећа да је Ђура Јакшић радо прихватио позив Милоша Поповића, уредника *Србских новина* да напише песму поводом Светоандрејске скупштине која је, с највећим одушевљењем примљена и „која је била поштрење члановима Скупштине да се труде да испоштују народну жељу”⁸⁶⁸:

„У вама се народ нада цели –
Наша судба – ваш ће бити глас!
Србин жели! ... а ви, хоћете ли? ...
Срећа, нада, будућност у вас!...”⁸⁶⁹

Песму „Повратак светлог књаза Милоша Обреновића на владу у Србији” штампале су *Србске новине* на посебном листу као званични панегирик, објављен на дан свечаног уласка кнеза Милоша у Београд који је прослављен 25. јануара 1859. године. Јакшић је кнеза Милоша упоредио с највећим од српских средњовековних владара, с царем Душаном, а Таковски устанак с Косовском битком; један од догађаја представљао је пад српске средњовековне државе, док је други означио њено поновно рађање⁸⁷⁰:

„С Милошем се само силан Душан мери!
Душан царство своје шири и велича,
Косово га руши ... Милош опет диже...”

⁸⁶⁴ *Србске новине*, год. XXV, бр. 133, Београд, 2. децембар 1858; *Ђура Јакшић – Песме*, 145–146.

⁸⁶⁵ Песма је посвећена поновном избору кнеза Милоша Обреновића: *Србске новине*, год. XXV, бр. 144, Београд, 29. децембар 1858; *Ђура Јакшић – Песме*, 147–148.

⁸⁶⁶ *Ђура Јакшић – Песме*, 149–151.

⁸⁶⁷ *Србске новине*, год. XXVI, бр. 11, Београд, 25. јануар 1859; *Ђура Јакшић – Песме*, 152–156.

⁸⁶⁸ В. Ђорђевић, *Успомене. Културне скице из друге половине деветнаестог века*, књ. I, Нови Сад 1927, 283.

⁸⁶⁹ Ђ. Јакшић, „Првозвани Андрија 1858”, *Србске новине*, год. XXV, бр. 133, Београд, 2. децембар 1858; *Ђура Јакшић – Песме*, 145.

⁸⁷⁰ О поређењу династија Немањић и Обреновић у XIX веку: Ђ. Врбавац, *Немањићи и Обреновићи или Упоређење два светла периода из наше прошлости: са сликама владалаца из Дома Немањића и Обреновића*, Београд 1900.

...Само *Милош* стоји у злосрећном роду,
Сјајан сведок беда, мучења и зала;
Чиста га је љубав овде задржала
Да сачува народ, избави слободу...

... *Милош* рад` чега је?
Да Србина води, да га ослободи.
Да с` из србске крви бољи Србин роди.
Славно, сјајно име да са светом траје...

...'*Ево мене и вас, и душмана роде!*
То је *Милош* каз`о, пак је сабљу пас`о,
А Србин се крвав на боју указ`о,
Под заставом вере и драге слободе...

... '*Живио нам Књаже! Живио Милоше!*
Са твојим сином жив` нам много лета!
Нек` Србија наша под вама процвета!
Цвета кол`ко може! поживи вас Боже!'...»⁸⁷¹

У формулацији династичке митологије која је заснована на идеји обнове, на указивању на устанак и борбу за ослобођење, кнез Милош је тумачен као отац нације – *Pater Patrie*, који Таковским устанком обнавља средњовековно српско царство – Душаново царство, чиме се истиче ослободилачка мисија кнеза Милоша Обреновића.⁸⁷²

Јакшићеве песме посвећене Народној скупштини и кнезу Милошу објављене у *Србским новинама* одјекнуле су широм Српства, а посебно у Кнежевини Србији. За песму „12. децембар 1858. у Београду” грађани Шапца су му послали писмо у којем

⁸⁷¹ *Србске новине*, год. XXVI, бр. 11, Београд, 25. јануар 1859; *Ђура Јакшић – Песме*, 152–156.

⁸⁷² М. Тимотијевић, *Ефетерни спектакл за време владавине кнеза Милоша и Милоша Обреновића*, 309–310; Исти, *Таковски устанак – Српске Цвети*, 49–83.

су изразили захвалност за песму, величали песника и наградили га с десет дуката, с истом сумом с којом га је за песму наградила Народна скупштина.⁸⁷³

Кнезу Милошу је Ђура Јакшић испевао и песму поводом његовог седамдесетдеветог рођендана „На дан рођења његове светлости књаза србског Милоша Обреновића I” (1859):

„...Тако си нам и ти послан са висине,
Да опростиш, синеш, да из тебе сине
Душановом роду лепше славе сплет.
За србство си само чув`о живот драги,
Који за срећу рода подржа Бог благи,
За слободе драге божанствени дар.
Радује се теби Дунаво и Сава
Свуда ти је слава, све те обожава,
Све што србски збори, и младић и стар...

...Милоша поживи! Милош нам је дика,
И престолу србском светлог наследника,
и Оца и сина у народу свом.
Будућност и прошлост око њих нам плива,
Цела наша снага у њима почива.”⁸⁷⁴

У наредним деценијама песме је посвећивао и другим члановима кнежевске династије Обреновић. Опевао је долазак кнегиње Јулије Хуњади, супруге кнеза Михаила Обреновића „Добродошлица светлој госпођи кнегињи-наследниковици Јулији” (1859)⁸⁷⁵ и трагичну смрт кнеза Михаила 29. маја 1868. године у песми „На гробу кнеза Михаила” коју је као посебно издање штампала Државна штампарија.⁸⁷⁶

⁸⁷³ *Грађани Шапца – Ђури Јакшићу*, Шабац, 13/25. јануара 1859. године, у: *Ђура Јакшић – Претиска*, 54–55.

⁸⁷⁴ *Србске новине*, год. XXVI, бр. 26, Београд, 28. фебруар 1859; у: *Ђура Јакшић – Песме*, 157–158.

⁸⁷⁵ *Србске новине*, год. XXVI, бр. 78, Београд, 4. јул 1859; у: *Ђура Јакшић – Песме*, 159–160.

⁸⁷⁶ Ђ. Јакшић, *На гробу кнеза Михаила*, Београд 1868; *Ђура Јакшић – Песме*, 161–166. У писмима Стојану Новаковићу из Пожаревца пише о песми „На гробу”: „Кад сам је почео радити, а то је синоћ

Из Јакшићеве преписке сазнајемо да га је Љубомир П. Ненадовић 1864. године замолио да напише химну кнезу Михаилу „која ће се у народу свирати и певати”, а за коју би музику компоновао Корнелије Станковић.⁸⁷⁷ Међутим, колико је познато, Јакшић се позиву није одазвао и није послао тражену песму. Могуће је да није желео да учествује у томе, јер је почетком наредне 1865. године химна затражена од још неколико песника, међу осталима и од Јована Јовановића Змаја, који је написао не династичку већ „народну” химну.⁸⁷⁸

Повратак кнеза Михаила у Србију и његово ступање по други пут на кнежевски престо (1860–1868) значило је остварење националних тежњи за ослобођењем и уједињењем српског народа, док је његова насилна смрт значила заустављање тог процеса.⁸⁷⁹ У песми „На гробу кнеза Михаила” Јакшић истиче да Српство жали због смрти кнеза али истовремено у завршним стиховима бодри народ да борбу настави:

„У тавној сенци црне заставе
Пет милиона тугом згажено,
Проливајући болне капљице
Са пуним срцем горког чемера
Убице куну кнеза великог.
И заклињу се бићем сопственим
За свету мисао покојника нам
Под истом сенком дотле гинути,

било нисам мислило да ће толика изаћи” и предлаже му да је штампа у *Вили* а сазнајемо и да жели сам да песму штампа по скором доласку у Београд: С. Војиновић, *Непозната писма Ђуре Јакшића и Стојана Новаковића из 1868. године*, у: Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 1989–1990, књ. LV и LVI, Београд 1992, 101, 103.

⁸⁷⁷ „...а Корнелије обећао се ако ви саставите едно лепо србско „Гот – ерхалте” да ће одма упети се што више може да стави у музику и онда сва ће младеж имати да пева ту песму. Не треба да је велика песма – 2–3. строфе. Али речи нека су езгровите, нека свака бречи.”: *Љубомир П. Ненадовић – Ђури Јакшићу*, Београд, 17/29. марта 1864, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 205–206.

⁸⁷⁸ Ј. Јовановић, „Народна имна (за Србију*)”, у: *Даница*, год. VI, бр. 20, Нови Сад, 20. јул 1865, 457.

⁸⁷⁹ Михаило Обреновић био је кнез Србије од 1839. до 1842. године када је свргнут с власти, и други пут од 1860. до 1868. године, када је убијен у атентату у Кошутњаку. На почетку његове друге владавине учињене су значајне промене у политици Кнежевине Србије. Док је водио активну спољну политику усмерену ка ослобођењу и уједињењу српског народа, у унутрашњој политици владао је аутократски: В. Чубриловић, *нав. дело*, 221–240.

Докле граница дивних крајеве
Под једним грбом наследника му
Не види свет...”

Мит о преминулом кнезу, хероју спаситељу, постао је елемент националне и државне идеје, обједињујућа снага у мобилисању народног јединства.⁸⁸⁰

Кнеза Михаила је на престолу Кнежевине Србије наследио синовац Милан Обреновић. Поводом његовог ступања на престо и укидања Намесништва приређена је велика национална свечаност. Народ, жељан обрачуна с Турском и Аустро-угарском, с великим одушевљењем је примио вест о доласку на престо младог Милана Обреновића 10. августа 1872. године, у којег су полагали велике наде да ће српски народ довести до толико жељене слободе. И овога пута, понесен патриотским осећањима Јакшић је испевао панегирик „Књазу српском Милану Обреновићу IV, на дан 10 августа 1872. године у част његовог ступања на престо” (1872)⁸⁸¹. У песми конкретно и ангажовано брани династички континуитет, а идеју о обнови „златног доба” Обреновића, под управом новог владара види у настављању политике кнеза Милоша и погинулог кнеза Михаила:

„Једва нам тебе даде светлости,
Да сјајем својим таму разгонив
И ступив на чело целог народа,
Стопама пођеш деда великог –
Подјармљеног се рода сећајућ
Под сенку станеш оне заставе,
На коју су ти јоште дедови
Витешком крвљу срца великог
Са чврстом руком вољно писали:
Слобода целом српском народу!
И под том заставом, *млади кнеже наши!*

⁸⁸⁰ О кнезу Михаилу националном хероју спаситељу: М. Тимотијевић, *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III*, 45–78.

⁸⁸¹ Песма је први пут објављена као уводна песма у: *Песме Ђуре Јакшића*, Београд 1873; *Ђура Јакшић – Песме*, 167–168.

Подмладак ће те српски дворити
За угњетену се браћу борити
Пролити крв –
И из те своје крви подићи
Можда крваву?
Али слободну српску државу.
Па напред, кнеже! с тобом смо ми!
С тобом су, кнеже, српски лавови!
Готови за те погинут сви!”

Судећи по ономе што је уследило, Јакшићу је ова песма донела највише. У то време Ђура Јакшић је тражио државну службу, обраћајући се неколико пута Министарству просвете. Највероватније да је најновија династичка песма, уз велику подршку Стојана Новаковића⁸⁸², утицала да га „по вољи кнежевој” новембра 1872. године министар постави за коректора Државне штампарије у Београду. Овим постављењем се његов и живот његове породице донекле стабилизовао, престале су селидбе а материјална примања постала су редовна.

Наредне године објавио је збирку песама с наведеним панегирицима Обреновићима коју је у знак захвалности посветио „Кнезу српском Милану М. Обреновићу IV” (1873).⁸⁸³ Уследила је потом и слављеничка песма „Кнезу српском Милану М. Обреновићу IV На дан венчања са светлом кнегињом Наталијом” (1875) посвећена венчању кнеза Милана Обреновића с молдавском-руском племкињом

⁸⁸² Стојан Новаковић је тих месеци био наставник кнезу Милану Обреновићу, па је, говорећи о живим српским књижевницима, сигурно, највише говорио о Ђури Јакшићу, чиме је будућем кнезу развио поштовање према песнику. Новаковић је Јакшићу био и пријатељ и ментор, који га је, и поред свих сукоба и проблема које је имао због критиковања власти и режима, подржавао и бранио, уједно чинећи напоре да га одвоји од сатиричног рада и помири га с владајућом династијом Обреновић.

⁸⁸³ У посвети Ђура Јакшић директно алудира на кнежеву помоћ, захваљује се и користи прилику да и овај пут истакне своје родољубље: „И ову књигу живота бурног – / У тренутима дивље узбуне / Што је појета бојом драстичном / У цртежима можда храпавим / Са болном душом дрско писао – / Благодарност ти вечна подноси / И у њој можда листак понеки / О родољубљу жарком говори; / Кад када грми тешком осветом, / А после сјајном ножа оштрицом / Показујући чете дивије / У крвав зове бој. / А некад љубав платонску сања, / Другдаш је пуна немог кајања. – / А свакад, свакад пуна верности, / Прими је, прими наша *Светлости!*”: *Песме Ђуре Јакшића*, Београд 1873.

Наталијом Кешко 17. октобра 1875. године.⁸⁸⁴ И ова песма је имала задатак да подсети кнеза Милана и званичну Србију на обавезу да се помогне српским устаницима у босанско-херцеговачком устанку 1875. године:

„Види браћу са свих страна
Од Будима до Балкана –
Види Срба и Бошњака,
Види роба и јунака.”

али и на националну амбицију стварања велике српске државе кроз борбу за ослобођење српског народа:

„Па да Бог да светли Кнеже:
Свима нама кнезовали!
Краљевали, царовали!
Са Србима са свих страна:
Од Будима до Балкана!”

Последња у низу песама посвећених кнезу Милану Обреновићу била је поводом завршетка Другог српско-турског рата и ослобођења јужних крајева Србије „Кнезу српском Милану М. Обреновићу IV кад се 17. фебруара 1878. год. са бојног поља вратио” (1878)⁸⁸⁵ у којој истиче кнежеву улогу у овом пресудном рату:

„И сада народ слободом дише,
У њему нема јаука више,
Само се један још чује глас:
Живео оче, избавиоче,
Таковско дело ти данас доче –
Ти си нам живот! Ти си нам спас!...”

⁸⁸⁴ Ђ. Јакшић, *Своме узвишеном добротвору Његовој Светлости Кнезу српском Милану М. Обреновићу IV На дан венчања са светлом кнегињом Наталијом од Буре Јакшића*, Београд 1875; *Буре Јакшић – Песме*, 171–174.

⁸⁸⁵ *Буре Јакшић – Песме*, 184–185.

Кнеза Милана и његову улогу у ослобођењу српских територија велича и у песми „О прослави 10. августа 1878. године” (1878)⁸⁸⁶:

„Историја земље ове
Памти Видов-дан,
Памти гвожђа и окове,
Млоги крвав дан;
Ал` се сећа и имена
Спасиоца свог,
Та од дичног од племена
Кнеза Великог.”

С обзиром на број песама испеваних члановима кнежевске породице Обреновић Ђура Јакшић је био својеврсни панегиричар династије Обреновић. Међутим, треба поменути да је пре тога написао и једну песму посвећену кнезу Александру Карађорђевићу поводом завере која је откривена против њега у октобру 1857. године, „Његовој светлости књазу Александру Карађорђевићу” у којој „Књаз верно чува, љуби и гледи / Србију своју, вас српски род”, и годину дана касније песму „Врачар”, у којој велича Карађорђа, оснивача династије Карађорђевић.⁸⁸⁷

Традиција писања ода владарима, коју налазимо још у античком добу, у српској средини била је нарочито популарна у XIX веку. Уосталом, Ђура Јакшић је само један у низу песника и књижевника који су писали панегирике владарима династија Обреновић и Карађорђевић.⁸⁸⁸ Највише је свакако било оних који су желели да се владарима додворе, да стекну њихову наклоност и милост, друштвени статус, да дођу до бољег положаја, задобију жељене почести. Сигурно да међу наведеним можемо пронаћи и разлоге настанка Јакшићеве „удворичке”, династичке поезије. У једном писму Ђорђу Поповићу из 1860. године написао је: „Неко време

⁸⁸⁶ Ђура Јакшић – Песме, 186–187.

⁸⁸⁷ Србске новине, год. XXIV, бр. 121, Београд, 24. октобар 1857; Ђура Јакшић – Песме, 143–144, 47.

⁸⁸⁸ Представници „удворичке”, династичке поезије су и Сима Милутиновић Сарајлија, Јоаким Вујић, Милица Стојадиновић Српкиња, Матија Бан, Јован, Војислав и Драгутин Ј. Илић, Јован Јовановић Змај, Лаза Костић: *Антологија српске удворичке поезије: од Доситеја до наших дана*, прир. М. Арсић Ивков, Београд–Чачак 1988.

сам се надао да ће ме Ср. Правитељство подпомоћи да своје штудије продужим; после опет: можда ће стари ил` млади кнез то учинити? Али се и у једном и у другом преварих. Што ме је пак у томе надању подржавало, биле су песме које сам при повратку кнезова певао”.⁸⁸⁹ Поред сиромаштва, жеље за стицањем српског држављанства, друштвеног и материјалног статуса и признања, Јакшићевим разлозима треба додати и сложени положај аустријских Срба у Кнежевини Србији. С обзиром да је највећи део свог живота провео у Кнежевини и да су му посао и самим тим будућност директно зависили од власти, Ђура Јакшић је морао стално доказивати своје „српство” и своју лојалност.⁸⁹⁰

Ипак, не могу се занемарити његова искрена патриотска осећања, жеља за националним ослобођењем и уједињењем чије остварење је директно повезивао с владарима који треба да предводе народ у тој борби, што је врло експлицитно истицао у својим песмама. Његови панегирици били су и нека врста подсетника на обавезе и улогу Кнежевине Србије и њених владара, били су својеврсне заклетве јер су се путем ових песама националне идеје и патриотски занос ширили по читавом Српству.

Портрети кнеза Милоша и кнеза Милана М. Обреновића IV

У српској националној идеологији XIX века значај владара и државника био је велики. Они су у оквиру политичке пропаганде представљали савремене националне хероје који су били носиоци политичког националног идеала.⁸⁹¹ Као идеални

⁸⁸⁹ Ђура Јакшић – Ђорђу Поповићу, Београд 22. фебруара/5. марта 1860, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 63–65.

⁸⁹⁰ Директан глас о свом националном идентитету изнео је у две песме из 1858. године: у песми „Ја”: „Рођен сам Србин – / Србин сам ја! / За Српство живим за Српство да... ..Једину љубав / познајем ја: / Србин, слобода / Светиња та”: *Песме*, 52–53, и у песми „После смрти”: „Немојте трошит руже убаве / китећи њима мој вечит дом. / Реците само: доста је славе – / веран је био народу свом”: *Ђура Јакшић – Ђура Јакшић – Песме*, 56.

⁸⁹¹ Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 94–101; И. Борозан, *Слика и моћ: представа владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века*.

национални владари истицали су се они средњовековни: Стефан Немања, Цар Душан и Кнез Лазар чији су култови посебно били развијени у XVIII и током читавог XIX века, о чему је било речи у претходном поглављу, а њима су се прикључиле вође српских устанака, Карађорђе и Милош Обреновић чија популарност је била подстицана династичким програмима. Овакво поимање владара условило је велику продукцију ликовних дела међу којима је портрет био најзаступљенији.⁸⁹² Репрезентативни, владарски портрет истовремено је требао да представља историјски, реални лик владара, који је био кључни аргумент у постизању веродостојности и истинитости, и идеализовану форму власти која се потврђивала многобројним аксесорним елементима на слици.⁸⁹³

Култ кнеза Милоша, вође Другог српског устанка, првог српског кнеза након турског ропства, оснивача династије Обреновић, у којем је виђен настављач српских средњовековних владара и обновитељ златног доба нације, ширио се током читавог XIX века.⁸⁹⁴ Конструкција његовог лика као националног хероја, као идеалног народног вође и идеалног народног владара, започела је у доба његове прве владавине (1815–1839), а настављена у време изгнанства и поновног ступања на кнежевски престо. Сам кнез Милош врло рано је схватио моћ визуелне културе и њене употребе у династичким пропагандним програмима и истицању свог статуса.⁸⁹⁵

Већ је 1824. године за израду сопствених портрета и портрета чланова своје породице ангажовао сликара Павела Ђурковића који је успоставио тип владарског портрета с турбаном, односно фесом.⁸⁹⁶ Током кнежевог изгнанства 1844. године Јозеф Грандауер (Josef Grandauer) је насликао допојасни портрет кнеза Милоша на

⁸⁹² О представама владара из династија Обреновић и Карађорђевић: И. Борозан, *нав. дело*.

⁸⁹³ *Исто*, 448–455.

⁸⁹⁴ О хероизацији кнеза Милоша и стварању његовог мита у XIX веку: И. Борозан, *нав. дело*, 301–357; М. Тимотијевић, *Таковски устанак – Српске Цвети*, 65–72.

⁸⁹⁵ Развијен је сложен систем пропагирања кнежевог политичког тела, прослављаног посредством јавних свечаности, званичних биографија, панегиричке поезије, књижевности и визуелних представа: И. Борозан, *нав. дело*, 456–460; М. Тимотијевић, *нав. дело*, 272–280; Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 98–100; Н. Симић, *Кнез Милош и српска уметност*, Београд 1960, 11.

⁸⁹⁶ Павел Ђурковић је током 1824. године насликао три кнежева портрета: И. Борозан, *нав. дело*, 456–459; П. Петровић, *Портрети Обреновића из збирке српског сликарства XVIII и XIX века Народног музеја у Београду*, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије II*, Горњи Милановац 2014, 133–160, посебно 142–143; Љ. Симић Константиновић, *Историјски портрет у српском сликарству XIX века*, 32–33; Б. Вујовић, *нав. дело*, 268–270.

којем је приказан у свечаној долами, с лентом и одликовањима, и са самуровим калпаком у руци.⁸⁹⁷ Тај иконографски модел, с извесним изменама, поновио је 1848. године Мориц М. Дафингер (Moritz Michael Daffinger) на трочетвртинском парадном портрету кнеза Милоша којем је додао и сабљу у левој руци⁸⁹⁸, а који је усвојио и Анастас Јовановић на литографији кнежевог портрета из 1851/52. године.⁸⁹⁹

У доба друге владавине кнеза Милоша (1858–1860) иконографски је уобличен и дефинисан кнежев репрезентативни, владарски портрет који је, уз извесна мања одступања, подразумевао представу кнеза у свечаној долами с лентом, одликовањима и турским орденом са султановим ликом⁹⁰⁰, са самуровом капом с перјаницом у једној и сабљом у другој руци. Како се у литератури наводи, поводом кнежевог повратка у Србију и поновног ступања на власт у току 1859/60. године, портрете кнеза Милоша сликали су Урош Кнежевић и Ђура Јакшић.⁹⁰¹

Јакшићев портрет *Кнез Милош Обреновић*⁹⁰² (Сл. 1) који се налази у манастиру Враћевшница, датиран је у 1859. годину, али није искључена могућност да је могао настати касније, 1864/65. године у време када је Ђура Јакшић за овај манастир сликао циклус историјских портрета националних владара и јунака. Највероватније да је Јакшић, као и многи уметници пре и после њега, кнежев портрет радио по узору на поменути Дафингеров, односно литографски кнежев портрет Анастаса Јовановића.

⁸⁹⁷ И. Борозан, *нав. дело*, 462–463; С. Бојковић, *Заоставштина Обреновића у Историјском музеју Србије*, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије I*, Музеј рудничко-таковског краја, Горњи Милановац 2013, 11–187, посебно 34–35.

⁸⁹⁸ И. Борозан, *нав. дело*, 464; П. Петровић, *Портрети Обреновића из збирке српског сликарства XVIII и XIX века Народног музеја у Београду*, 144–145.

⁸⁹⁹ Е. Блануша, *Обреновићи у делима уметника из Кабинета графике Народног музеја у Београду: збирка цртежа и графике српских аутора XVIII и XIX века*, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије II*, 161–180, 166–167. Један од ових примерака из 1851, као и један примерак из 1852. године, налазе се и у Галерији Матице српске, ГМС/У 2951 и ГМС/У 1753.

⁹⁰⁰ Приликом церемонијалног пријема на султановом двору у Цариграду 1835. године, кнез Милош је добио медаљон са султановим ликом опточен брилијантима.

⁹⁰¹ Портрет Кнеза Милоша рад Уроша Кнежевића поручен је био за Министарство финансија, и највероватније се ради о портрету који се данас налази у Народном музеју у Београду, који је датиран у 1859/60. годину: П. Петровић, *нав. дело*, 133–160, посебно 144; И. Борозан, *нав. дело*, 464–465.

⁹⁰² *Портрет кнеза Милоша Обреновића*, 1859, уље на платну, 54,8 x 68,5 cm, власништво манастира Враћевшнице.

Доследно реинтерпретирајући основни модел, уметници су могли унети извесне промене, што је Јакшић учинио на свом портрету. Допојасни портрет кнеза Милоша решен је веома једноставно, без репрезентативности и пратећих аксесорних елемената што га разликује од осталих кнежевих портрета који су рађени у форми парадних, официјелних државних портрета. Кнез је обучен у свечану црвену доламу, са златним гајтанима и плавом лентом преко груди, што је у српској средини било прихваћено као изворно владарско одело и тако се приказивао кроз читав XIX век.⁹⁰³ Међутим, у односу на поменуте кнежеве портрете, на Јакшићевом недостају одликовања на грудима и велики турски орден са султановим ликом, а како је кнез приказан до појаса на портрету су изостали и капа од самуровине и сабља.

Ђура Јакшић је кнеза Милоша приказао по важећем иконографском обрасцу који га представља као човека у позним годинама, у пуној зрелости, с проседом косом и брковима чиме се указивало на постојаност, искуство и мудрост владара.⁹⁰⁴ Приказао је идеализован кнежев лик, онако како га је српска средина трајно меморисала, а не као старца од осамдесет година колико је тада имао⁹⁰⁵, при чему није у потпуности изгубио реалистичност и веризам у изразу.

Деценију и по касније, у време припрема за предстојећи српско-турски рат, у атмосфери пуној националног набоја и спремности српске нације да оружаним путем

⁹⁰³ О одежди кнеза Милоша: И. Борозан, *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, 245–252.

⁹⁰⁴ О лику кнеза Милоша и његовом приказивању у уметности: И. Борозан, *нав. дело*, 265–267; Исти, *Слика и моћ: представа владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века*.

⁹⁰⁵ У представи доласка српске делегације кнезу Милошу у Букурешт 3. јануара 1859. године – *Депутација Св. Андрејске Велике народне Скупштине подноси Књазу Милошу Адресу Народне Скупштине у Букурешту 3. јануара 1859* – која му је предала скупштинску адресу и пожелела му срећан повратак у земљу, румунски сликар Карол Поп де Сатмари (Carol Pop de Szathmari) је те 1859. године приказао кнеза врло реалистично, готово натуралистички, као коштуњавог старца, кратке седе косе и бркова, с наочарима, дакле у складу с његовом реалном старошћу, а не онако како се обично приказивао на парадним портретима. У Народном музеју у Смедереву налазе се студијски цртежи српске делегације у Букурешту рађени оловком на папиру, 1859, 60 × 40 cm, инв. бр. 172 и једна литографија под називом *Торжествено представљање српске делегације кнезу Милошу Обреновићу у Букурешту 1859. године*, 1859, литографија, 52 × 66,5 cm, инв. бр. 173; а један лист под називом *Српска депутација кнезу Милошу 1859*. налази се у Историјском музеју Србије у Београду, инв. бр. Л 2254. О томе: Н. Симић, *Кнез Милош и српска уметност*, 17–18; Л. Павловић, *Неки споменици културе – Осврти и запажања – I*, Народни музеј Смедерево, Смедерево 1962. О Карол Поп Де Сатмарију: *Карол Поп Де Сатмари: 1812–1887: сведок једног доба* [каталог изложбе], Војни музеј Београд, Београд 2004.

оствари своју слободу, Ђура Јакшић је 1875. године насликао портрет још једног члана породице Обреновић, портрет *Кнеза Милана Обреновића*.⁹⁰⁶ (Сл. 2)

У време власти кнеза Милана М. Обреновића IV (1868–1882) погодне прилике за истицање његовог националног лика пружали су ратови које је водио у циљу националног ослобођења од турске власти. Како би се визуелна владарска пропаганда могла спроводити потребно је било уобличи́ти званични државни портрет кнеза Милана.⁹⁰⁷ Један од првих правих кнежевих владарских портрета настао је у Паризу 1874. године у атељеу Феликса Надара (Gaspard-Félix Tournachon), који се данас налази у Народном музеју у Београду.⁹⁰⁸ Млади владар је приказан у војној униформи с одликовањима, са сабљом и шлемом, чиме се истицао концепт владара ратника, вође српске нације коју ће повести у дуго очекивану борбу против турске власти и ослободити територије на којима живи српски народ.⁹⁰⁹

Такав концепт је усвојио и Ђура Јакшић приликом сликања кнежевог лика. На допојасном портрету кнез Милан је приказан у генералској униформи – црвеном мундиру са златном крагном и златним еполетама, с плавом лентом преко десног рамена, с две звезде одликовања на грудима, док се о појасу види балчак сабље. То је слика младог владара, одлучног, пуног снаге и храбрости, који самоуверено гледа у посматрача, дакле, управо онаквог каквог га је српска јавност желела видети – као националног ослободиоца.⁹¹⁰ Оваквом поимању владара одговара и кнежев став с прекрштеним рукама чија је мишићавост наглашена, а чиме се истиче његова физичка снага и борбеност.

⁹⁰⁶ *Портрет кнеза Милана Обреновића*, 1875, уље на платну, 91,3 × 68,3 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_107.

⁹⁰⁷ О владарским портретима кнеза а потом краља Милана М. Обреновића IV: И. Борозан, *нав. дело*, 469–472.

⁹⁰⁸ Портрет је репродукован у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије II*, 150; И. Борозан, *нав. дело*, сл. 237. Концепцијски је сличан бакорезни портрет Кнеза Милана Обреновића који је 1872. године у Риму „нарисао и урезао” Јосип Манчун (Giuseppe Mancion), чији се један отисак налази у Галерији Матице српске, ГМС/У 3190.

⁹⁰⁹ Пресудни догађаји који су условили конституисање мита о кнезу Милану Обреновићу као милитарном владару били су српско-турски ратови 1876–1878. године: И. Борозан, *нав. дело*, 216–221.

⁹¹⁰ У поставци је сличан допојасном портрету кнеза Милана који је објављен у *Србадији* 1874. године, а који је рађен по угледу на Надаров кнежев портрет: *Србадија*, год. I, св. 1, 26. октобар 1874, Беч. Портрет је потписан са X·A·P· & B·

Ђура Јакшић је 1876. године, у време припрема за Први српско-турски рат, када је донет закон о штампању папирних новчаница у вредности од 1, 5, 10, 50 и 100 апоена, највероватније урадио нацрт за новчаницу од 5 апоена, а упоређујући цртеже на осталим пробним новчаницама, могли бисмо закључити да је урадио нацрте и за њих.⁹¹¹ На лицу новчаница налази се попрсје кнеза Милана у медаљону у средини горњег дела, грб Кнежевине Србије у средини доњег дела, док су са страна, лево, женска фигура у народној ношњи са снопом жита и српом и десно војник с пушком. На наличју новчаница у медаљонима су приказани чланови владарске куће Обреновића: попрсја кнеза Милоша Обреновића у горњем делу, кнегиње Љубице у доњем делу, а са страна, лево кнеза Михаила и десно кнеза Милана II Обреновића.⁹¹² (Сл. 3)

Бакљада кроз Стамбол-капију и Таковски устанак

Поред испеваних похвалних песама, портрета кнежева Милоша и Милана, у уметничком опусу Ђуре Јакшића налазе се и композиције које приказују кључне догађаје из историје владарске породице Обреновић, догађаје који су обележили историју Кнежевине Србије и српске нације уопште. Као такве Јакшићеве композиције су биле у служби државне и династичке пропаганде указујући на историјски легитимитет династије Обреновић.

⁹¹¹ У питању су пробни отисци првих српских папирних новчаница Главне државне благајне Књажевине Србије 1876. године који су одштампани у Државној штампарији у Београду, који данас представљају нумизматичку реткост. Израда идејних нацрта, израда клишеа у Паризу, пробна штампа у Београду завршени су почетком 1876. године, али је избијање првог српско-турског рата почетком јула онемогућило пуштање новчаница у оптицај. Претпоставља се да су аутори цртежа Ђура Јакшић и/или Ђорђе Крстић. Јован Хаџи-Пешић је пренео мишљење Ненада Симића да је нацрт за новчаницу од 5 апоена урадио Ђура Јакшић, а за новчаницу од 10 апоена Ђорђе Крстић: Ј. Хаџи-Пешић, *Новац Србије 1868–1918*, Београд 1995, 59–62. Пробни отисци новчаница налазе се у Збирци за новац и медаље Музеја града Београда, у оквиру Легата Ђорђа Новаковића, ЛФН_1 до ЛФН_5: Ј. Васић Делимановић, *Новац и одликовања из времена династије Обреновић у Збирци за новац и медаље Музеја града Београда*, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе, III*, Музеј рудничко-таковског краја, Горњи Милановац 2015, посебно 162–163, 180–182.

⁹¹² Ј. Хаџи-Пешић, *нав. дело*, 59–62; Ј. Васић Делимановић, *нав. дело*, 162–163, 180–182.

Једна од првих слика која се помиње и за коју знамо само из литературе, али немамо сачуван њен опис, је *Прелазак кнеза Михаила у Аустрију* коју је насликао током првог боравка у Бечу 1852. године. Новак Радонић се сећа: „Кад сам ја први пут к њему у стан у Ландштрасе дошао, имао је у радњи *Прелазак пок. кнеза Михаила у Аустрију*. Ова је слика показивала дара али се јоште није могао из ње онај таленат Ђурин предвидети, који ће се доцније развити”.⁹¹³ Извесно је да је за настанак слике Ђура Јакшић био инспирисан кнезом Михаилом који је, након што је свргнут с власти 1842. године прешао у Аустријско царство, живео прво у Банату а потом у Бечу где га је можда и лично упознао, с обзиром да је кнез био близак српском интелектуалном и књижевном кругу окупљеном око Вука Ст. Караџића.

Повратак у земљу прогнаних кнежева Милоша и Михаила Обреновића Ђура Јакшић је дочекао у Београду. У престоницу је стигао у јулу, пар месеци пре одржавања Светоандрејске скупштине која је почетком децембра 1858. године збацила с власти кнеза Александра Карађорђевића и позвала кнеза Милоша да се након скоро дводеценијског изгнанства врати у земљу и преузме њено управљање. Овај догађај је у Кнежевини Србији донео значајне промене, не само када је смена власти у питању већ је означио и почетак борбе либерала за уставност и парламентаризам. С обзиром на расположење и жеље српске јавности за националним ослобођењем и уједињењем, у повратку кнеза Милоша, који је већ једном ослободио земљу предводећи Таковски устанак 1815. године, симболично се видео почетак новог златног доба. О значају одлука Светоандрејске скупштине, повратка династије Обреновић на власт и одјека који су ови догађаји имали у српској јавности широм Кнежевине, говори велики број новинских текстова и објава, хвалоспева, као и дела визуелне културе.

По завршетку заседања Светоандрејске скупштине и донете одлуке о повратку кнеза Милоша на власт, увече су скупштинари, присталице Обреновића и грађанство, организовали свечану поворку улицама Београда носећи портрет „Старог Господара”, кнеза Милоша. Понет свечарском атмосфером која је владала у Београду и читавој Кнежевини, Ђура Јакшић, који је испевао песме у част повратка кнеза

⁹¹³ С. Вуловић, *нав. дело*, 248.

Милоша и Светоандрејске скупштине, насликао је композицију *Бакљада кроз Стамбол капију* (1859)⁹¹⁴ чији је пун назив *Народни посланици и грађани с бакљама проносе слику Кнеза Милоша кроз Стамбол капију*, а често се помиње и као *Народ носи слику кнеза Милоша*. (Сл. 4)

Јакшић је приказао бакљаду, прву јавну манифестацију којом је потврђена скупштинска одлука и легитимитет новоизабраног кнеза. Под засвођеним луковима Стамбол капије коју су још увек чували Турци, народни посланици и грађани, у поворци проносе портрет кнеза Милоша.⁹¹⁵ С обзиром да се поворка одвијала увече, Јакшић је у слику унео три извора светлости: лево, буктињу у руци једног учесника поворке која осветљава кнежев портрет који носе, насупрот њему, доле десно је светиљка турског стражара, а у позадини капије види се месец.

О самом догађају и тренутку који је Ђура Јакшић на слици приказао сведочили су неки од савременика у својим успоменама. Владан Ђорђевић је забележио: „И наш млади списатељ био је с народом који је носио по улицама не само упаљене машале, него и једну велику слику Књаза Милоша”.⁹¹⁶ Никола Христић се сећа да су учесници скупштине нашли „једну велику слику Књаза Милоша, подигли [је] на мотки и носали по свим главнијим улицама и свет је непрестано усклицивао: ’Живио Књаз Милош!’”, но уз ову гомилу света ишла је и музика која је свирала.”⁹¹⁷ Алимпије Васиљевић у својим успоменама доноси податак о пореклу слике коју су учесници бакљаде носили: „Одушевљени грађани узеше слику кнеза Милоша, која беше код управника његова имања Антонија Радивојевића, па је тријумфално пронесоше по главним улицама Београда са узвицима: – *Живио Милош!*”⁹¹⁸, док Сима Павловић 1911. године наводи: „... Неко нађе од некуд слику књажеву натаче ју на бајонет пушке па на челу небројеног народа носаше кроз варош. Кад су били близу варош-капије, ту Сима Протић даде народу велику слику

⁹¹⁴ *Бакљада кроз Стамбол-капију*, 1859, уље на платну, 101,5 × 78,3 cm, Народни музеј у Београду, инв. 31_370. Сliku је 1948. године Народном музеју у Београду поклонило Друштво Југославија – СССР 1948. године.

⁹¹⁵ О Стамбол капији и бакљади: Н. Макуљевић, *Османско-српски Београд: визуелност и креирање градског идентитета (1815–1878)*, 60–61, 209–210.

⁹¹⁶ В. Ђорђевић, *Успомене. Културне скице из друге половине деветнаестог века*, 170–171.

⁹¹⁷ Н. Христић, *Мемоари 1840–1862*, Београд 2006, 294.

⁹¹⁸ А. Васиљевић, *Моје успомене*, прир. Р. Љушић, Београд 1990, 80.

књажеву у природној величини. Ту је слику чувала на тавану куће своје Јека, жена Лазе Тодоровића, саветника 'консула'. Слика је после обношења по вароши намештена у сали Скупштине. Како је изгледала та народна манифестација, можете оценити најбоље, када у сада учмалој Београдској Читаоници видите слику, коју је Ђура Јакшић израдио. Моменат је, како ми је Ђура говорио, када процесација стиже близу варош-капије коју Турци чувају. Вреди отићи и видети слику...".⁹¹⁹

Идејне основе Јакшићеве слике *Бакљада кроз Стамбол капију* протумачили су у контексту ефемерног спектакла и његових симболичних основа односно династичке пропаганде, Мирослав Тимотијевић и Игор Борозан.⁹²⁰ Иконолошки фокус представе је портрет кнеза Милоша којег је Јакшић приказао реално, као старца од осамдесет година, са седом косом и брковима, обученог у црвену доламу с црном капом у рукама, а главни протагонист је грађанство.⁹²¹ Кнез Милош иако физички није био у земљи, па самим тим ни те вечери на београдским улицама, био је симболички присутан у виду свог портрета, који је представљао симбол владареве али и државне моћи.⁹²² На сличан начин као и у Београду, уз свечану поворку и ношење кнежевог портрета прослављао се широм Кнежевине повратак кнеза Милоша у земљу и на престо.⁹²³

О важности и значају кнежевог портрета који је ношен београдским улицама у ширењу династичке пропаганде говори и чињеница да га је кнез Милош почетком 1860. године поклатио београдској Читаоници у којој је био изложен: „Његова

⁹¹⁹ С. Павловић, *Свето Андрејска Скупштина*, Вечерње новости, год. XIX, бр. 330, Београд, 1. децембар 1911.

⁹²⁰ М. Тимотијевић, *Ефемерни спектакл за време владавине кнеза Милоша и Милајла Обреновића*, 305–312; И. Борозан, *Слика и моћ: представа владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века*, 53–56.

⁹²¹ Кнез Милош се симболично тумачио као „глава органског тела државе” на чијем се челу налази, и више није био првенствено божји изабраник већ владар националне државе: М. Тимотијевић, *нав. дело*, 305–306.

⁹²² Н. Belting, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, *Critical Inquiry*; Vol. 31, No. 2, Winter 2005, 302–319, посебно 312–314; И. Борозан, *Слика и моћ: представа владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века*, 52–61; М. Тимотијевић, *Таковски устанак – Српске Цвети*, 274.

⁹²³ Овакве свечаности су се током децембра организовале у многим местима Кнежевине Србије: Смедереву, Убу, Деспотовици, Лозници, Шапцу, Јагодини, Ужицу, Зајечару, Карановцу, Пожаревцу, Радинцу, Неготину, Ћуприји: *Српске новине*, год. XXV, бр. 140, Београд, 18. децембар 1858, 561; *Српске новине*, год. XXV, бр. 141, Београд, 20. децембар 1858, 563–566; *Српске новине*, год. XXV, бр. 142, Београд, 22. децембар 1858, 568–570; *Српске новине*, год. XXV, бр. 143, Београд, 24. децембар 1858, 573–574; И. Борозан, *нав. дело*, 56–60.

Светлост Књаз Владалац, благоволео је 4. о.м. преко ађутанта свог управитељству читалишта Београдског јавити, да поклања читалишту свој на бакру израђен лик, који је до сада стајао у великом здању и којим смо се претпрошле године, носећи га на рукама, до долазка пресветлог нам Владаоца одушевљавали. Читалиште наше дакле украшено је неоцењеним даром и вечним споменом радости”.⁹²⁴

Догађај који је Ђура Јакшић приказао на слици *Бакљада кроз Стамбол капију* био је увод у велику репрезентативну јавну свечаност која је поводом повратка кнежева Милоша и Михаила Обреновића приређена у Београду крајем јануара 1859. године, а којом су се прослављали владар и династија.⁹²⁵ Врло свесна моћи и деловања јавних националних свечаности, династија Обреновић их је веома често користила током своје владавине у сврху династичке пропаганде.⁹²⁶

Водећи у највећој мери државотворну националну политику, Обреновићи су своје снаге усмерили на јачање династичке и националне свести унутар српског народа. Основни елементи величања династије и идеја реновације у пропагандним програмима почивали су на Таковском устанку.⁹²⁷ Тога је свестан био и кнез Милош који је одмах по ступању на власт прогласио хришћански празник Цвети, на који је подигнут Таковски устанак, за општенародни празник, и тиме митски топос о сабору у Такову увео у званичну репрезентативну културу Кнежевине.⁹²⁸ Популарно назван

⁹²⁴ *Србске новине*, год. XXVII, бр. 18, Београд, 9. фебруар 1860, 70. О кнежевом гесту и његовом значењу: И. Борозан, *нав. дело*, 100–101.

⁹²⁵ Свечани улазак кнежева Милоша и Михаила у Београд прослављен је 25. јануара 1859. године. Детаљан опис програма свечаности у: *Србске новине*, год XXV, бр. 143, Београд, 24. децембар 1858, 573–574; *Србске новине*, год XXVI, бр. 4, Београд, 10. јануар 1859, 13; *Србске новине*, год. XXVI, бр. 13, Београд, 29. јануар 1859; *Србске новине*, год. XXVI, бр. 14, Београд, 31. јануар 1859, 52–53; *Србске новине*, год. XXVI, бр. 15, Београд, 3. фебруар 1859, 56 и 61; В. Ђорђевић, *Успомене. Културне скице из друге половине деветнаестог века*, 137–138; *Аутобиографија Стеве Тодоровића*, 53; М. Тимотијевић, *Efemerni spektakl za vreme vladavine kneza Miloša i Mihajla Obrenovića*, 306–309.

⁹²⁶ Ефемерни спектакли су у европским оквирима били општеприхваћен модел прослављања владара и династије чиме се јавно указивало на њен континуитет: D. L. Unowsky, *The Pomp and Politics of Patriotism. Imperial Celebrations in Habsburg Austria, 1848–1916*, Central European Studies, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana 2005. У Кнежевини Србији јавне националне свечаности почеле су се одржавати још током 1830-их година, приликом проглашења Хатишерифа и наставиле су се континуирано организовати све до првих деценија XX века: М. Тимотијевић, *Efemerni spektakl za vreme vladavine kneza Miloša i Mihajla Obrenovića*, 305–312; Исти, *Таковски устанак – Српске Цвети*, 187–227.

⁹²⁷ М. Тимотијевић, *Таковски устанак – Српске Цвети*.

⁹²⁸ Обреновићи су почетак новог златног доба повезивали са сабором у Такову који је одржан у недељу 11/23. априла 1815. године, на празник Христовог уласка у Јерусалим – Цвети, и кнезом

Српске Цвети, празник је представљао један од најзначајнијих момената династичке идеологије и постао је један од најважнијих јубиларних празника у Србији током XIX века.⁹²⁹ У почетку се превасходно тумачио као почетак политичке борбе за националну слободу и самосталну националну државу, да би се временом његово тумачење почело повезивати и с актуелним ослободилачким ратовима.

Таковски устанак је представљао алегоријску окосницу свих „патриотских тема” панегиричке поезије и сликарства, за шта је један од најбољих примера стваралаштво Ђуре Јакшића. Мотив Таковског устанка који је визуелизовао у слици *Таковски устанак 1876–1878. године*⁹³⁰ (Сл. 5), среће се већ у Јакшићевој песми „Повратак кнеза српског Милоша Обреновића I на владу у Србији” из 1858. године и у песми „Две заставе” коју је написао 1873. године:

„Ал` онда, онда у време давно
Чуо је витез један једини.
Чу рику тигра, чу писку деце,
Па испред дима, испред грмљаве
Крвава једна сину застава:
– Хоће ли крви! – Крв нека лопи!
У крви нек се тиранин топи!
Хоће ли мача? Мач нек сева!
Изгину нека среди мачева!
А народ јадан – кô одјек хучан,
Под густом сенком грма светога
У једном гласу кликну ужасно:
... Слобода или смрт! ...”⁹³¹

Милошем, родоначелником династије. За званични општенородни празник проглашен је кнежевим актом 1836. године, а за државни празник 1878. године. О уобличавању таковског митског топоса: М. Тимотијевић, *Таковски устанак – Српске Цвети*, 103–127, посебно 103–114.

⁹²⁹ Прва званична јубиларна свечаност одржана у Београду, у престоници Кнежевине Србије поводом прославе 50-годишњице Таковског устанка организована је у Топчидеру на Духове, 23. маја 1865. године: М. Тимотијевић, *Јубилеј као колективна репрезентација: прослава 50-годишњице Таковског устанка у Топчидеру 1865. године*, Наслеђе, бр. 9, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 2008, 9–49; Исти, *Таковски устанак – Српске Цвети*, 187–227.

⁹³⁰ *Таковски устанак, 1876–1878*, уље на платну, 112 × 93,5 cm, потписано доле десно (на камену): Ђ. Јакшић, Народни музеј у Београду, инв. 31_374.

⁹³¹ *Ђура Јакшић – Песме*, 306–310.

Тема Таковског устанка развијала се и у ликовној уметности. Многи уметници, почев од Стеве Тодоровића, Винценца Кацлера, Ђуре Јакшића до Паје Јовановића обрадили су у својим делима мотив устанка. Представљање подизања Таковског устанка подразумевало је визуелизовање меморијског топоса.⁹³² Међутим, није постојао јединствен историографски топос о овом догађају па се временом уобличио неколико представа у зависности од идејних потреба тренутка у којем су настајале. У основи овог догађаја спојена су два односно три: објава устанка испред цркве у Такову и подизање заставе испред Милошеве родне куће у Горњој Црнући, а њима се прикључио и договор првака односно полагање заклетве под старим храстом у близини таковске цркве.⁹³³

Прва позната визуелна представа Српских Цвети је литографија Стеве Тодоровића из 1853. године на којој је приказао подизање заставе, народне тробојке и објаву устанка у Горњој Црнући када Милош изговара устаницима: „Ево мене, ето вама рата са Турцима”. Око вође устанка, будућег кнеза Милоша који држи барјак у руци, окупљени су устаници и припадници нације.⁹³⁴ Следећа позната представа је она Винценца Кацлера из 1862. године⁹³⁵ који је поред Милоша Обреновића приказао и свештеника који благосиља барјак, Хаци Мелентија Павловића, архимандрита манастира Враћевшнице, потоњег првог српског београдског митрополита, који се не помиње у раним историографским изворима али се среће у каснијим који наводе да је присуствовао објављивању и подизању устанка и благосиљао барјак и устанике.⁹³⁶

Приликом рада на слици Ђура Јакшић се у основи ослонио на поменуте представе овог догађаја приказујући тренутак подизања заставе и полагања заклетве, али догађај није сместио испред цркве у Такову, већ поред таковског грма. У центру

⁹³² О визуелизовању Таковског устанка и његовом произвођењу у званичну патриотску икону: М. Тимотијевић, *Таковски устанак – Српске Цвети*, 282–304.

⁹³³ У званичној репрезентативној култури таковски грм под којим су устаници положили заклетву утврђен је почетком друге владавине Обреновића, а како је временом његов углед све више растао и развијао се, почео је постепено да потискује таковску цркву и да се све чешће тумачи као централно место сећања на подизање устанка: М. Тимотијевић, *нав. дело*, 235–250.

⁹³⁴ Сачувани су Тодоровићеве цртежи, али не и отисци литографије која нам је позната на основу репрографије Павла Чортановића из 1865. године: М. Тимотијевић, *нав. дело*, 285–293.

⁹³⁵ У Галерији Матице српске чувају се три листа литографије у боји коју је штампао Хајнрих Герхард, власник тиража „Србадија”: ГМС/У 2385, ГМС/У 2582 и ГМС/У 4745.

⁹³⁶ М. Тимотијевић, *Таковски устанак – Српске Цвети*, 293–298.

композиције приказао је Милоша Обреновића у оделу устаничког војводе, с фесом на глави омотаним пуним саруком, који је почео да носи тек као кнез. Левом ногом стоји на камену, у десној руци држи барјак – националну тробојку, док му је лева рука испружена у реторички знак позивања. Тренутак Милошевог подизања ноге на камен упућује на *Историју Србије* Симе Милутиновића Сарајлије у којој се у опису догађаја Таковског устанка помиње да су након службе у цркви Милош и устаници изашли и тада „Милош испне се на онај камен, и проговори ка народу овако: ’Слушајте браћо! Чујте свиколици Срби! Чуј велико и мало, мушко и женско, који сте год дошли овде данас!’”, и позвао их на заклетву.⁹³⁷ На суседном камену, симболично, Ђура Јакшић је оставио свој потпис.

Попут осталих уметника свога времена Јакшић је таковски барјак приказао као националну тробојку, а не као лични Милошев војводски барјак⁹³⁸, чиме се Таковски устанак и његов вођа директно повезују с идејом државности.⁹³⁹ У контексту тога и актуелних српско-турских ратова у време настанка Јакшићеве слике, треба тумачити клечећу фигуру устаника приказану у првом плану слике, који националну заставу, заставу слободе, љуби, целива.⁹⁴⁰ Око Милоша су устаници, ту је и архимандрит манастира Враћевшнице Хаџи Мелентије Павловић, и припадници нације представљени ликовима који су остали у скици: дечак који извирује иза устаника, мајка с дететом у наручју која седи у дну храста и двојица стараца који се виде иза храста. Стогодишњи храст и брда у позадини иза којих се рађа сунце, ново сунце слободе, чине сценографију Јакшићевог *Таковског устанка*.

Повод и време настанка Јакшићеве слике нису поуздано утврђени. Већина истраживача *Таковски устанак* сматра једним од последњих Јакшићевих сликарских радова и његов настанак везује за време између 1876. и 1878. године, у време српско-

⁹³⁷ С. Милутиновић Сарајлија, *Историја Србије*, Лајпциг 1837, посебно 125–126.

⁹³⁸ Попут осталих устаничких вођа Милош је имао свој војводски барјак који је развијен на Цвети 1815. године у Такову односно у Црнући: М. Тимотијевић, *нав. дело*, 335.

⁹³⁹ Од почетка друге владавине Обреновића таковски барјак се истиче као династичко-државни симбол. У политичкој симболичној репрезентацији владар је представљао отелотворење државе, а државна застава је била један од њених званичних симбола. О Таковском барјаку: М. Тимотијевић, *нав. дело*, 335–347.

⁹⁴⁰ О значају националне заставе: Н. Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку*, 175–178; И. Борозан, *Слика и моћ: представа владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века*, 272–273.

турских ратова. Слика је по свему судећи врло брзо доспела у Народни музеј у Београду. Знамо да је тамо била већ 1880-их година када је помиње Светислав Вуловић а потом и Михаило Валтровић који је о њој дао своје мишљење: „На слици ’Таковски устанак’, Кнез Милош у војводском оделу, пошавши у напред, дигао је десном руком тробојку. За њим иде гомила народа. Иза брда рађа се сунце. Топлина боја у ове слике понајпре занима гледаоца. Распоред је пак у композицији њеној нејасан јер је утрпан; од народа се већим делом виде само главе које су опет одвећ једнолике. Познаје околине не одступа у даљину – нема перспективе у бојама – зато што је земља испред представљеног историјског призора остала недовршена. Тек је мрком бојом обележена као и нека лица из народа. Највише је израђен лик Кнеза Милоша. Слика је висока 1’20^m. широка 0’90^m.”⁹⁴¹

⁹⁴¹ А. Гавриловић, *Прилози о Ђури Јакшићу. Јакшићеве слике у Музеју, Бранково коло, IX, бр. 49, Сремски Карловци, 4/17. децембар 1903), 1558.*



Сл. 1. *Кнез Милош Обреновић*, 1859, власништво манастира Враћевшница



Сл. 2. *Кнез Милан Обреновића*, 1875, Народни музеј у Београду



Сл. 3. Пробни отисак новчанице од 5 динара Главне државне благајне Књажевине Србије 1876 (Ј. Хаџи-Пешић, *Новац Србије 1868–1918*, Београд 1995)



Сл. 4. *Бакљада кроз Стамбол капију*, 1859, Народни музеј у Београду



Сл. 5. *Таковски устанак*, 1876–1878, Народни музеј у Београду

ФИРМЕ – РЕКЛАМЕ ЗА ТРГОВИНЕ И КАФАНЕ

Познато је да је Ђура Јакшић радио и фирме – рекламе за трговине и кафане о којима највише сазнајемо из писаних извора и новинских чланака. С кафецијама је углавном био у пријатељским односима па је често сликарским радовима измиривао своје дугове и рачуне.

Из *Бележнице* Милете Јакшића у којој су наведене неке од анегдота везаних за Ђуру Јакшића дознајемо да је у Српској Црњи, у време рада на иконама за сеоску цркву (1853/54), од трговца Милана Гавриловића узимао дуван на вересију и да се толико задужио да му није могао платити дуг, па му је заузврат насликао *Војводу Книћанина* као рекламу за трговину.⁹⁴²

У штампи се помиње да је током боравка у Сумраковцу 1857/58. године, за кафану у селу Леновац, родном месту Хајдук Вељка, насликао овог јунака на плеханој табли с натписом „Кафана код Хајдук Вељка”, која се налазила изнад улаза.⁹⁴³ У то време, у знак пријатељства с кафецијом Алексом Животићем који је држао велику кафану поред самог друма у селу Рашанац, Јакшић је ружама осликао једну собу – сва четири зида и плафон.⁹⁴⁴ Пуних седамдесет година тај рад је остао сачуван, све док извесни лекар из Пожареваца од Животићевих наследника није откупио део плафона и пренео у Пожаревац.⁹⁴⁵

У Пожаревцу је око 1868. године на лиму урадио фирму за кафану „Златни плуг” која се некада налазила у старој табачкој чаршији.⁹⁴⁶ У литератури се помиње и

⁹⁴² *Бележница Милете Јакшића (од 1918. до 1930. године)*; З. Хаџић, *нав. дело*, 1446.

⁹⁴³ К. Миковић, *Портре Хајдук Вељка који је радио Ђура Јакшић још се налази на фирми сеоске кафане у родном месту Крајинског војводе*, *Време*, год. XVII, бр. 5502, Београд, 12. мај 1937, 7.

⁹⁴⁴ *У горњачким селима Ђура Јакшић малао је зидове ружама*, *Политика*, год. XXXII, бр. 9881, Београд, 22. новембар 1935, 5.

⁹⁴⁵ Др Вукота Божовић, лекар из Пожареваца, када је сазнао за овај Јакшићев рад, понудио је Животиним унуцима лепу суму новца да му уступе само један део плафона (1 метар широк и дуг): *У горњачким селима Ђура Јакшић малао је зидове ружама*, *Политика*, год. XXXII, бр. 9881, Београд, 22. новембар 1935, 5.

⁹⁴⁶ М. Манојловић, *Пожаревац окружна варош 1858–1918*, Пожаревац 2011, 153–154.

под називима *Код орача* и *Плуг*.⁹⁴⁷ Јакшић је приказао орача за плугом који вуку четири упрегнута вола, поред њих је младић с прутом у руци, док се у позадини види пејзаж са зеленим растињем и брдима. Јавности је ово дело први пут било представљено на изложби дела Ђуре Јакшића коју је 1949. године у Новом Саду приредила Матица српска.⁹⁴⁸

Јакшић је у Јагодини за трговину пријатеља Ђорђа Ивановића Масације израдио 1871/72. године фирму *Код Левчанина*.⁹⁴⁹ Њу помиње и Михаило Валтровић приликом описа Јакшићевих слика које су се налазиле у београдском Народном музеју, а који је објавио Андра Гавриловић 1903. године.⁹⁵⁰ Нажалост, слика није сачувана тако да о њој знамо само из Валтровићевог описа: „Такве је масти – опаљена лица – и природне величине лик 'Левчанина', који је на дасци израђен и некад стојао пред неком радњом у Јагодини. 'Левчанин' стоји, левом се подбочио, десном лако придржава ашов, а живо погледа у даљину. Глава је у овог лика лепо израђена и пуна израза. Недовршене су ноге од колена наниже, доњи крај ашова и земља”.⁹⁵¹ Такође, само на основу писаних извора знамо да је у то време, 1871/72. године, за једну кафану урадио фирму *Краљевић Марко и Муса Кесеџија*.⁹⁵²

Вељко Петровић помиње и једну „познату фирму у чаршији” коју је Ђура Јакшић израдио у Београду, али не наводи о којој је реч.⁹⁵³ Могуће да је у питању фирма за кафану „Код седам Шваба” на којој је Јакшић, да би се одужио кафеџији, уљаним бојама насликао једног „одважног” зеца који се испречио пред седморицу препаднутих Шваба ловаца, наоружаних једним копљем.⁹⁵⁴

⁹⁴⁷ Фирма „Код орача”, око 1868, уље на лиму, 220,5 × 60,5 cm. Слика је власништво Народног музеја у Пожаревцу, а чува се у Народном музеју у Београду, где је због великих оштећења извршена рестаурација.

⁹⁴⁸ У списку изложених дела под бр. 31 Фирма кафане „Плуг” из Пожаревца, својина Градског музеја, Пожаревац, у: *Изложба слика Ђуре Јакшића (1832–1878)* поводом седамдесет година од његове смрти [каталог изложбе], Матица српска, Нови Сад 1949.

⁹⁴⁹ М. Радојевић, *Ђура Јакшић у Јагодини (1869–1872)*, 72.

⁹⁵⁰ А. Гавриловић, *Прилози о Ђури Јакшићу, Јакшићеве слике у музеју*, Бранково коло, год. IX, бр. 49, Сремски Карловци, 20. новембар/3. децембар 1903, 1556–1558.

⁹⁵¹ А. Гавриловић, *нав. дело*, 1557.

⁹⁵² Н. Симић, *Непозната Јакшићева слика*, Књижевне новине, год. I, бр. 33, Београд, 26. август 1954, 1; М. Радојевић, *нав. дело*, 71.

⁹⁵³ В. Петровић, М. Кашанин, *нав. дело*, 114.

⁹⁵⁴ Д. Ђурић-Замоло, *нав. дело*, 140. У делу Илустрације на стр. 39 објављена је фотографија улаза у кафану изнад које се види осликана фирма.

Такође, Петровић наводи и да је у име измирења једног кафанског дуга Ђура Јакшић насликао *Портрет руског цара Александра II* који је био у власништву Ђорђа Богдановића власника хотела „Касина” а којем се траг изгубио током аустријске окупације Београда за време Првог светског рата.⁹⁵⁵ Према јединим за сада познатим подацима овај портрет је Јакшић урадио за власника кафане код „Руског цара” чији је редован гост био а у име измирења дуга у висини од 12 дуката. Кафеџија, пореклом Немац, предложио је Јакшићу да за кафану уради портрет руског цара. Из новинског извора сазнајемо да је Јакшић тај портрет урадио врло савесно и „израдио лепо платно тадашњег руског цара Александра” који је власник одмах изложио на главни зид кафане.⁹⁵⁶ Када је касније кафану продао Богдановићу с осталим инвентаром отишла је и слика, која је потом пренета у хотел „Имperiјал” чији је закупац био Богдановић, да би на крају стигла у хотел „Касина”.

Вероватно је било још таквих Јакшићевих радова по варошима и селима Кнежевине Србије и у самом Београду, који су у међувремену пропали и нису сачувани чак ни у опису, тако да о њима данас не знамо ништа.

⁹⁵⁵ В. Петровић, М. Кашанин, *нав. дело*, 115.

⁹⁵⁶ А. Б. Х., *Једна Јакшићева слика којом је квитиран дуг од 12 дуката код „Руског Цара”*, Време, год. IX, бр. 2595, Београд, 14. март 1929, 2.

ИЛУСТРАЦИЈЕ ЗА ЧАСОПИСЕ И РАД У ДРЖАВНОЈ ШТАМПАРИЈИ У БЕОГРАДУ

Од половине XIX века поље које је пружало широке могућности сарадње књижевника и сликара везано је за графичко опремање књига, књижевних часописа и новина, што су до тада радили страни уметници. Дружење с песницима, књижевницима, власницима и уредницима часописа и новина, интелектуалном елитом која је обликовала српску јавност, наставило се током читавог живота Ђуре Јакшића. Њихов однос био је заснован на узајамној помоћи. Сликари су уредништвима слали ликовне прилоге, а уредништва су заузврат рекламирали и промовисали њихов сликарски рад, објављивали кратке цртеже о животима уметника, њиховом раду, подстичући средину да их прихвати као значајне елементе друштва. Уједно, ликовни прилози сликара у српским књижевним часописима, календарима, алманасима представљају културноисторијски документ како у проучавању прошлости тако и у проучавању сликарских опуса појединих уметника.⁹⁵⁷ Ђура Јакшић је био сарадник многих часописа и листова, као што су: *Летопис Матице српске*, *Седмица*, *Српске новине*, *Подунавка*, *Словенка*, *Даница*, *Јавор*, *Вила*, *Србија*, *Млада Србадија*, *Враголан*, *Отаџбина*, *Исток*, *Србадија*, *Српска зора*, *Стармали*, *Стража* и календара *Ласта* и *Орао*, којима је слао своје књижевне радове и понеку илустрацију што је свакако доприносило угледу и квалитету часописа.

Изразећи у сусрет пријатељима уредницима часописа уступањем својих песама, приповедака и делова драма, Ђура Јакшић је по њиховим молбама радио и ликовне прилоге односно илустрације, али, колико нам је познато, није урадио ниједну илустрацију за своје песме и приповетке или драмске јунаке и сцене, изузев

⁹⁵⁷ О тежњама књижевника и учешћу сликара у графичкој опреми српских књига и књижевних часописа у XIX веку: Н. Симић, *нав. дело*, 112–173.

сачуваног цртежа и аутографа раније редакције „Станоја Главаша”, највероватније у пролеће/лето 1878. године.⁹⁵⁸

Из Јакшићеве преписке сазнајемо да му је 1864. године Стојан Новаковић тражио цртеж за *Вилу*⁹⁵⁹, да су му се 1875. године Арса Пајевић, издавач и уредник Стеван В. Поповић обратили да за новосадски календар *Орао* за 1876. годину изради цртеж за корице.⁹⁶⁰ Јакшић се одазвао њиховој молби и за пар дана је Пајевићу послао тражену скицу, али је цртеж нажалост лоше пренет у клише: „Ако се састајете с Јакшићем реците му да је његову мисао за календар 'Орао' корице цртач хрђаво извео, па ћемо морати за овај мах остати при оној са силним коњаницима”.⁹⁶¹ Наредне, 1877. године за календар *Орао* радио је цртеж *Црногорски барјактар*.⁹⁶² Како дознајемо из Јакшићеве преписке, Арса Пајевић је почетком августа 1877. године тражио од њега да за календар *Орао* пошаље обећани цртеж Црногорског барјактара⁹⁶³, а одмах за њим га и Стеван Поповић моли да им пошаље неку „бојну” песму и на „артији ма како овлаш скицованог *црногор. барјактара*”.⁹⁶⁴ Половином септембра Јакшић им је послао тражену илустрацију која због кашњења није објављена у *Орлу*, али је Пајевић желео да је проследи редакцији *Илустроване ратне кронике*.⁹⁶⁵ Из даље преписке можемо наслутити да ни Јакшић ни Пајевић нису били у потпуности задовољни цртежом барјактара, а како је закаснио за објављивање у

⁹⁵⁸ *Кроки*, цртеж и аутографи раније редакције „Станоја Главаша”, 1878, НБС, инв. бр. Р 187, лист 75. Публиковано у: *Ђура Јакшић – Сликаство*, кат. бр. 115.

⁹⁵⁹ „Гледај за Вилу онај цртеж што сам те молио”: *Стојан Новаковић – Ђури Јакшићу*, Београд, 30. августа/11. септембра 1864, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 211–219, посебно 219.

⁹⁶⁰ „ – то смо се обратили на г. Ђуру Јакшића да нам он изради једну скицу за корице 'Орла' или да нам поправи и допуни ону, коју смо му на углед послали”: *Арса Пајевић – Јовану Бошковићу*, Нови Сад, 29. јуна 1875, у: *Преписка Ђуре Јакшића*, 351–352, посебно 351.

⁹⁶¹ *Арса Пајевић – Јовану Бошковићу*, Нови Сад, 12. јула 1875, у: *Преписка Ђуре Јакшића*, 353–355.

⁹⁶² *Ђура Јакшић – Арси Пајевићу*, Београд, 14/26. августа 1877, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 300.

⁹⁶³ „Цртежом што сам обећао да ћу вам нацртати, а који ће представљати не црнога, као што Степа каже – него, црногорског барјактара – нисам још готов, али ако не буде доцкан и њега ће те кроз који дан добити, и надам се да ће вас задовољити”: *Ђура Јакшић – Арси Пајевићу*, Београд, 14/26. августа 1877, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 300.

⁹⁶⁴ *Стеван В. Поповић – Ђури Јакшићу*, Нови Сад, после 14/26. августа 1877, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 301.

⁹⁶⁵ „Примио сам пре неколико дана твоје прво а данас и друго писмо са Црногорским барјактаром, који је већ задоцнио за 'Орла' него ћу га дати редакцији 'Илустроване ратне кронике' да га у своме листу прикаже свету.”: *Арса Пајевић – Ђури Јакшићу*, Нови Сад, 19. септембра/1. октобра 1877, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 302.

Орлу цртеж је по жељи враћен Јакшићу да га поправи.⁹⁶⁶ Шта се даље десило с цртежом барјактара није нам познато. Врло је вероватно да га Јакшић није поправио па самим тим ни послао Пајевићу.

У вези с овим треба поменути и рад Ђуре Јакшића на месту коректора у Државној штампарији у Београду од новембра 1872. до смрти 1878. године. Поред коректуре Јакшић је у штампарији радио и цртеже за графичку опрему књига које су после у дрвету резали шегрти. У једном писму Павлу Марковићу-Адамову, власнику и уреднику *Бранковог кола* Арса Пајевић описује како је затицао Јакшића на послу: „То беше једног раног доста мрачног и суморног пролетњег дана. Сећам се да су још лампе гореле. Ђура је већ био на својој тројакој дужности у првом спрату државне штампарије у оној одаји у којој раде ксилографи (дрворесци) државне штампарије. Ту је Ђура седео за једним великим столом, заједно са три четири шегрчета дрворезачка, који су пред собом дубли оштрим справама неке слике, што им је Ђура на дрво орахово нацртао. На столу беше још више недовршених дрвореза...”⁹⁶⁷ С обзиром на овај податак врло је могуће да се на неким од тих књига налазе и Јакшићеви аутентични цртачко-дрворезачки радови.

⁹⁶⁶ „По жељи враћам ти барјактара натраг с молбом да га у бољем расположењу начиниш макар доцније онако, како си ти до јако многе јунаке умео да начиниш, па ћемо га таког у Кроници донети.”: *Арса Пајевић – Ђури Јакшићу*, Нови Сад, 29. септембра/11. октобра 1877, у: *Ђура Јакшић – Преписка*, 303–304.

⁹⁶⁷ *Бранково коло*, год. V, бр. 48, Сремски Карловци, 2/14. децембар 1899, 1525–1529, посебно 1256; *Арса Пајевић – Паји Марковићу Адамову*, Нови Сад, 20. нов. 1899, у: *Преписка Ђуре Јакшића*, 438–442, посебно 438–439.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Савремена истраживања националне и европске уметности и визуелне културе XIX века подстакла су нас да изнова сагледамо и преиспитамо сликарство Ђуре Јакшића, његове идејне основе, уметничко формирање, изворе и узоре који су довели до уобличавања Јакшићеве ликовне поетике, везе с актуелним европским уметничким токовима, али и утицаје који су на уметника имале националне и патриотске идеје средине и друге половине XIX века.

Време када се Ђура Јакшић појавио на уметничкој сцени и време његовог битисања на њој поклапају се с једним од најтурбулентнијих периода не само у српској историји (Револуција 1848/49. године, устанци и ратови за национално ослобођење од турске власти 1875–1878. године), већ и у ширим европским оквирима. Политичка превирања, револуције, национални покрети за ослобођење, ратови, друштвене и економске промене, модернизација, обликовали су стварност на простору централне Европе, и српске нације која је живела подељена у границама Аустријског и Османског царства, односно у Кнежевини Србији. Уједно, то је време стварања и јачања младе, моћне грађанске класе која је постала носилац друштвеног и економског развоја, и имала велику улогу у процесу хомогенизације националне свести, изградње националног идентитета и борбе за национално ослобођење и уједињење. Сви ови процеси рефлектовали су се и директно су утицали на културу и уметност тога доба.

Знање и искуство које је стицао у великим уметничким и културним центрима – Темишвару, Пешти, Бечу, Минхену – нормирали су Јакшићеву ликовну поетику и његов интелектуални хабитус. Уметничко образовање Ђуре Јакшића почело је поступно и систематично, у најранијој младости. О одлучном опредељењу за сликарски позив, великој жељи да учи и ликовно се образује, али и о обавештености и познавању уметничких прилика у Аустријском царству, говори избор у то време

неких од најпрестижнијих уметничких школа, академија које је похађао, као и професора код којих је учио, стицао сликарске поуке и формирао свој уметнички израз. Иако су почеци наговештавали будућу успешну уметничку каријеру, ликовно образовање Ђуре Јакшића је, услед бројних околности, углавном личне и материјалне природе, било испрекидано и никад довршено. И поред велике жеље и настојања, Јакшић није до краја истрајао у својој одлуци да стекне формално академско образовање које би му омогућило етаблирање у српској јавности, што је у великој мери утицало на однос средине, црквених власти и наручилаца, према његовим сликарским радовима.

Иако је у *Аутобиографији* оставио податке о свом уметничком школовању, и даље постоје извесне непознанице и недоумице у вези с Јакшићевим уметничким образовањем и формирањем. Прве озбиљније кораке у том правцу начинио је у Цртачкој школи у Темишвару код Хенрика Дунајског (1846/47), у којој су ученици углавном били шегрти различитих заната, а Ђура Јакшић је био „сликар почетник”. Награда за слободоручно цртање коју је добио на годишњој изложби ученичких радова, подстакла га је да школовање настави у Пешти на новоотвореној Уметничкој академији Јакоба Марастонија (1847) у којој се, услед револуционарних дешавања кратко задржао. По завршетку Револуције наставио је с уметничким учењем и то прво у Великом Бечкерек у радионици једног од најпризнатијих уметника тог доба у српској средини, Константина Данила (1850/51), што је било припрема за наставак школовања у неком од европских уметничких центара, у Бечу и Минхену чије су академије, уметничка клима и музејске збирке одиграле велику улогу у развоју српског сликарства.

Средина XIX века донела је велике промене и реформе у европској уметности и на уметничким академијама. Насупрот владајућем бидермајерско-назаренском сликарском изразу, доминацију је почело преузимати савремено историјско сликарство које је у први план донело националне теме и колорит. У таквој атмосфери се Ђура Јакшић нашао у Бечу 1851/52. и у Минхену 1853. године. Стицајем околности, по доласку у Беч 1851. није уписао уметничку Академију већ је наредних годину и по дана провео обилазећи бечке музеје, галерије и приватне

колекције у којима се упознао са сликарством старих мајстора, првенствено низоземаца које је, засновано на боји, контрастима светло-тамно, одговарало његовом уметничком сензибилитету. Ово интересовање наставио је и продубио током шестомесечног боравка у Минхену 1853. године, када се уписао на уметничку Академију, као један од првих српских студената. Међутим, много више од сликарства старих мајстора, на Јакшића је у баварској престоници утисак оставило савремено историјско сликарство које се развијало под снажним утицајем белгијског историјског сликарства, на чијим основама ће Ђура Јакшић развити своје историјско сликарство. Скоро читаву деценију касније, као већ формиран сликар Јакшић се по други пут нашао у Бечу 1861/62. године. Уписао је уметничку Академију са жељом да овај пут истраје у својој намери и стекне званично академско образовање, које би му отворило пут ка будућим поручбинама, првенствено оним од стране цркве јер су уметницима доносиле највеће зараде, међутим то се није остварило.

Паралелно с уметничким формирањем одвијало се и његово идејно формирање. Историјске, политичке, друштвене прилике у Аустријском царству у којем се родио, сазревао и школовао, и у Кнежевини Србији у којој је провео већи део живота и остварио највећи део свог ликовног опуса, обликовале су Ђуру Јакшића стварајући од њега национално свесног и ангажованог уметника који је свој патриотизам отворено и срчано манифестовао директним учешћем у Револуцији 1848/49. године, али и кроз свој ликовни и књижевни рад, који представља један од најбољих примера национално ангажованог уметничког стваралаштва.

Након Револуције, Јакшића су у другој половини века идеолошки детерминисале идеје Светозара Милетића и Уједињене омладине српске које су пропагирале покретање борбе и коначно национално ослобођење од турске власти на свим просторима на којима је живео српски народ, а од 1870-их и социјалистичке идеје Светозара Марковића. Јакшићева приврженост овим идејама и критичка настројеност према званичној политици Кнежевине Србије за време борби и ратова за национално ослобођење и уједињење, високо изражен осећај за социјалну неправду, доводили су га у сталне сукобе с представницима власти и режима, с

окрутном стварношћу бирократске Србије, нарочито у паланкама и селима Кнежевине у којима је службовао као учитељ и наставник цртања.

Уз то, недовољно развијена српска средина није била у стању да схвати, па самим тим ни прихвати, Јакшићево сликарство, промене и новине које је оно носило са собом, што је интензивирало конфликте и неразумевање а од Јакшића стварало незадовољног човека и уметника, и гурало га на маргину друштва. Све то били су елементи који су допринели стварању мита о Ђури Јакшићу као *модерном трагичном јунаку, несхваћеном уметнику, бојуму*, жртви живота и судбине, што је било део конструкта популарног у европској култури и уметности последњих деценија XIX века.

У време кад се Ђура Јакшић јавио с првим сликарским радовима владајући правац у српском сликарству, религиозном и портретном, као најдоминантнијима, још увек је био бидермајерско-назаренски. Његово сликарство и ликовни израз формиран на другачијим основама и узорима тешко су се могли прилагодити средини и владајућем укусу, што је за последицу имало неприхватање његовог ликовног рада, а њему доносило разочарења. И поред тога, Јакшић је и у религиозном и у портретном сликарству остварио нека од најбољих дела која припадају самом врху српске уметности тога доба.

Док су религиозне слике и портрети настајали као резултат поруцбине, Јакшићеве слике историјске тематике углавном су биле израз личне жеље и потребе, али и актуелног политичког тренутка. Лично проживљено ратно искуство, утицаји савремене уметности с којом се упознао у Бечу и Минхену, политичка клима позивања на прошлост, на златно доба српске нације што је требало да служи као подстрек актуелним тежњама за националним ослобођењем, довело је до Јакшићевог интересовања за историјско сликарство, у којем је и постигао највише уметничке домете. Историјско сликарство Ђуре Јакшића представља посебну вредност у његовом стваралаштву и у српском сликарству XIX века, а можемо рећи и специфичан национални допринос европском историјском сликарству XIX века.

За разлику од српских сликара његових савременика, који су углавном сликали историјске композиције с темама из средњовековне историје и прошлости,

Ђура Јакшић је своје историјско сликарство засновао на догађајима из блиске и савремене политичке историје српског народа у Аустријском царству, Кнежевини Србији, Црној Гори, Херцеговини и Босни. Савремена дешавања пратио је готово хроничарски што је одговарало обновљеним тежњама да уметност поновно постане пратиља савременог живота, да буде политички ангажована. Јакшићево историјско сликарство је одражавало политичку и друштвену климу српске државе и нације и идеолошки ју је обликовало и подстицало на актуелну борбу за национално ослобођење. Његове слике величају борбу, то су углавном слике херојског жртвовања, слике у којима се умире за узвишене циљеве, херојски и достојанствено.

Док је у композицијама визуелизовао савремене историјске догађаје – борбе Црногораца и Херцеговаца против турске власти и српско-турске ратове, на историјским портретима углавном је представљао средњовековне владаре и јунаке, историјске и митске, који су имали важну улогу у конституисању нације, и који су служили као узор савременицима.

Посебну целину представљају уметничка дела у служби династичке пропаганде Обреновића, чијим члановима је Ђура Јакшић испевао неколико панегирика, у којима указује на историјски легитимитет династије Обреновић а њене владаре повезује с актуелном борбом за национално ослобођење. То је истакнуто и у сликама у којима је представио кључне догађаје који су обележили не само историју династије Обреновић, већ и историју Кнежевине Србије и српске нације уопште.

Једну од особености и вредности уметничког стваралаштва Ђуре Јакшића чини прожимање ликовног и књижевног израза. Његов уметнички опус се препознаје као један од најкомплекснијих у српској средини, у којем је дошло до таквог медијског прожимања. Исти стваралачки нагон, иста инспирација и идеја водили су га и када је стварао слике и када је писао песме, драме, приповетке, тако да се мотивске и тематске сродности могу пронаћи, и у везу довести визуелни и вербални предлојак.

СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА

РЕЛИГИОЗНО СЛИКАРСТВО ЂУРЕ ЈАКШИЋА:

Сл. 1–17. Иконе на иконостасу цркве Светог великомученика Прокопија у Српској Црњи, 1852–1854.

Сл. 1. *Исус Христос*, престопа икона, 1853–1854, уље на платну, 105 × 44,5 cm

Сл. 2. *Богородица с Христом*, престопа икона, 1853–1854, уље на платну,
105 × 44,5 cm

Сл. 3. *Свети Јован Крститељ*, престопа икона, 1853–1854, уље на платну,
105 × 44,5 cm

Сл. 4. *Свети Никола*, престопа икона, 1853–1854, уље на платну, 105 × 44,5 cm

Сл. 5. *Благовести*, царске двери, 1853, уље на платну, 80 × 46 cm

Сл. 6. *Свети апостол Павле*, северне двери, 1853, уље на платну, 98 × 54 cm

Сл. 7. *Свети апостол Петар*, јужне двери, 1853, уље на платну, 98 × 54 cm

Сл. 8. *Света Тројица*, 1853–1854, уље на платну, 150 × 95 cm

Сл. 9. *Свети Симеон Немања*, северна певница, 1853–1854, уље на платну,
69,5 × 36,5 cm

Сл. 10. *Свети Стефан Првовенчани*, северна певница, 1853–1854, уље на
платну, 69,5 × 36,5 cm

Сл. 11. *Свети Сава*, северна певница, 1853–1854, уље на платну, 69,5×36,5 cm

Сл. 12. *Света мати Ангелина*, јужна певница, 1853–1854, уље на платну,
69,5 × 36,5 cm

Сл. 13. *Цар Давид*, јужна певница, 1853–1854, уље на платну, 69,5 × 36,5 cm

Сл. 14. *Свети архиђакон Стефан*, јужна певница, 1853–1854, уље на платну,
69,5 × 36,5 cm

Сл. 15. *Свети Сава*, Архијерејски трон, 1853/54, уље на платну, 63 × 63 cm

Сл. 16. *Богородица с Христом*, Богородичин трон, 1852, уље на платну,
115 × 65 cm

- Сл. 17. *Христов ход по мору*, 1853/54, уље на платну, 62 × 29 cm
- Сл. 18. *Богородица с Христом*, 1852/53, уље на платну, 89,6 x 45,5 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 619.
- Сл. 19. *Молитва на Маслиновој гори*, 1852, уље на платну, 75 × 93,5 cm, Народни музеј у Београду (Збирка Јоце Вујић), инв. бр. НМ ЈВ 205/Ј.В. I 121.
- Сл. 20. *Жртва Аврамова*, 1854, 103,3 × 68,3 cm, приватно власништво.
- Сл. 21. *Свети апостол Павле*, 1854/55, уље на платну, 72,5 × 51 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 6113.
- Сл. 22. *Усековање главе Светог Јована Крститеља*, 1855, уље на платну, 138,5 × 105,3 cm, приватно власништво.
- Сл. 23. *Исус пред Пилатом*, 1856, уље на платну, 120 × 73,5 cm, власништво манастира Гргетега.
- Сл. 24. *Свети Ђорђе Пешак*, 1856–1857, уље на платну, 59,5 × 40 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_2174.
- Сл. 25. *Арханђел Михаило*, 1862(?), уље на платну, 79 × 63,2 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 101.
- Сл. 26. *Ваведење Богородице*, 1864–1865, уље на дасци, 30,7 × 40 cm, Народни музеј у Крагујевцу, У–784.
- Сл. 27. *Свети апостол Андрија*, 1866–1868, уље на платну, 96 × 76 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_2418.

Сл. 28. *Свети Борђе на коњу*, 1870, уље на дасци, 95,5 × 66,2 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_381.

Сл. 29. *Пророк Данило и јеванђелист Марко*, 1871, уље на платну, 88 × 60 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_377.

ПОРТРЕТНО СЛИКАРСТВО ЂУРЕ ЈАКШИЋА:

Сл. 1. *Мушкарцац у плавој душанци*, 1850–1851, уље на платну, 67 × 52 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 140.

Сл. 2. *Кнез из Српске Црње*, 1853, уље на платну, 74 × 50 cm, Народни музеј у Београду (Збирка Јоце Вујић), НМ ЈВ 25/Ј.В. I 119.

Сл. 3. *Портрет даме*, 1853, уље на платну, 60 × 43,7 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 920.

Сл. 4. *Милева Зорић*, 1853, уље на платну, 45 × 36 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_380.

Сл. 5. *Сава Прекајски*, 1856, уље на платну, 71 × 51 cm, Народни музеј у Београду (Збирка Јоце Вујић), инв. бр. НМ ЈВ 23/Ј.В. I 123.

Сл. 6. *Јелена Прекајски*, 1856, уље на платну, 71 × 51 cm, Народни музеј у Београду (Збирка Јоце Вујић), инв. бр. НМ ЈВ 195/Ј.В. I 124.

Сл. 7. *Девојка у плавом*, 1856, уље на платну, 62 × 51 cm, Народни музеј у Београду (Збирка Јоце Вујић), НМ ЈВ 218/Ј.В. I 122.

- Сл. 8. *Дадиља (Мајка и дете)*, 1850 (1856?), уље на платну, 107 × 74 cm, Народни музеј Зрењанин, инв. бр. 665.
- Сл. 9. *Потпоручник Варјачић*, 1858, уље на платну, 91,8 × 65,7 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_1751.
- Сл. 10. *Таса Живковић*, 1860, уље на платну, 92 × 66 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_1884.
- Сл. 11. *Супруга Тасе Живковића*, 1860, уље на платну, 92 × 66 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_1885.
- Сл. 12. *Свештеник Илија Протић*, 1861, уље на платну, 70 × 53,5 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_366.
- Сл. 13. *Свештеник Стеван Протић*, 1861, уље на платну, 81 × 68 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_252.
- Сл. 14. *Катарина Протић*, 1861, уље на платну, 81 × 65,6 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_254.
- Сл. 15. *Деца у белом*, око 1862, уље на платну, 65,2 × 86 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 1509.
- Сл. 16. *Начелник Пожаревачког округа*, 1863, уље на платну, 74 × 59,5 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_1512.
- Сл. 17. *Директор Тирић*, 1864, уље на платну, 57 × 45 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_368.

- Сл. 18. *Јелена Тирић*, 1864, уље на платну, 56,2 × 44,5 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_369.
- Сл. 19. *Јанко Пазарац*, око 1865, уље на платну, 70 × 55 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_373.
- Сл. 20. *Воскар Јерemiћ*, 1863–1865, уље на платну, 114 × 92 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_264.
- Сл. 21. *Српско чобанче*, око 1864, приватно власништво.
- Сл. 22. *Свештеник Коста Рашковић*, 1865, уље на платну, 41,4 × 37,5 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 1278.
- Сл. 23. *Мртво дете на одру*, 1865–1866, уље на платну, 75 × 57,5 cm, Музеј града Београда, инв. бр. У–63.
- Сл. 24. *Учитељица Живка Протић*, 1866, уље на платну, 72,5 × 51,5 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_253.
- Сл. 25. *Милева Протић-Коцић*, 1866, уље на платну, 83 × 66,5 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 2554.
- Сл. 26. *Портрет Хаџиниколића*, 1868, уље на платну, 63,4 × 47,6 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_2198.
- Сл. 27. *Мушки портрет*, 1868–1870, уље на платну, 38 × 28,5 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_1435.

- Сл. 28. *Борђе Ивановић Масација*, 1870, уље на платну, 69,5 × 53,4 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_1799.
- Сл. 29. *Јован Косовљанин*, 1872, уље на платну, 65,6 × 54,3 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 956.
- Сл. 30. *Милосав Ристић*, 1871–1872, уље на платну, 65,5 × 55 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_265.
- Сл. 31. *Станија Ристић*, 1871–1872, уље на платну, 65,5 × 55 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_266.
- Сл. 32. *Вана Ристић из Ђуприје*, 1871–1872, уље на платну, 65,4 × 55,3 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_2377.
- Сл. 33. *Милован Ристић из Ђуприје*, 1871–1872, уље на платну, 65 × 56 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_2184.
- Сл. 34. *Стана Ристић*, 1871–1872, уље на платну, 65,7 × 53,5 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 1450.
- Сл. 35. *Младен Јовановић*, 1872, уље на платну, 63,2 × 50,6 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 1298.
- Сл. 36. *Јелена Јовановић с дететом*, 1872, уље на платну, 63,5 × 50,9 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 1299.
- Сл. 37. *Портрет старице*, 1871, уље на платну, 66 × 55 cm, Музеј града Београда, инв. бр. У–54.

- Сл. 38. *Портрет жене*, око 1871(?), уље на платну, 51,5 × 44 cm, Народни музеј Црне Горе, Цетиње, инв. бр. 1.
- Сл. 39. *Крста Николајевић*, 1872, уље на платну, 53,5 × 65,7 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 3026.
- Сл. 40. *Живана Николајевић*, 1872, уље на платну, 48,8 × 64 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 3027.
- Сл. 41. *Портрет свеитеника*, 1872–1873, уље на платну, 66,5 × 55,5 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_418.
- Сл. 42. *Портрет непознатог трговца*, 1872–1874, уље на платну, 65,5 × 54,5 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_371.
- Сл. 43. *Портрет човека с крзном*, 1873, уље на платну, 58 × 48 cm, Музеј града Београда, инв. бр. У-80.
- Сл. 44. *Кнез Милетина унука*, 1873, уље на платну, 65,2 × 51,2 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_1584.
- Сл. 45. *Мита Аврамовић са сином*, 1873, уље на платну, 75 × 61,5 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_444.
- Сл. 46. *Аутопортрет*, 1857–1858, уље на платну, 52 × 41 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_2115.

АЛЕГОРИЈСКЕ ПРЕДСТАВЕ:

Сл. 1. *Девојка с лаутом*, 1856, уље на платну, 100 × 74 cm, Музеј Југославије, Београд, инв. бр. 3589 R.

Сл. 2. *Алегоријска фигура*, 1862, уље на платну, 41,2 × 34 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_2131.

ИСТОРИЈСКО СЛИКАРСТВО ЂУРЕ ЈАКШИЋА:

Сл. 1. *Бој Црногораца с Турцима*, 1846, уље на платну, 59 × 79,5 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_1086.

Сл. 2. *Устанак Црногораца*, 1862, уље на платну, 125 × 100 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 912.

Сл. 3. *Црногорка*, Београдске илустроване новине, год. I, бр. 18 (Београд, 16. септембар 1866, 69).

Сл. 4. *Црногорац*, 1875, уље на платну, 92 × 70,5 cm, Народни музеј Црне Горе, Цетиње, инв. бр. 146.

Сл. 5. *Одмор после боја (Караула)*, 1876, уље на платну, каширано на лесонит, 81 × 61 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_376.

Сл. 6. *Убиство Карађорђа*, 1862, уље на платну, 77,5 × 104,5 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_375.

Сл. 7. *Кнез Михаило на одру*, 1868–1869, уље на платну, 77,5 × 58,5 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_372.

Сл. 8. *Цар Душан*, 1857, уље на платну, 101,3 × 69,2 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_491.

Сл. 9. *Цар Душан*, 1857, уље на платну, 100 × 74,7 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 265.

Сл. 10. *Кнез Лазар*, 1857–1859, уље на платну, 110 × 77 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_367.

Сл. 11. *Страхињић Бан*, 1862, уље на платну, 56,6 × 43,8 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_378.

Сл. 12. *Краљевић Марко*, 1856, уље на платну, 93,5 × 66,5 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_379.

Сл. 13. *Краљевић Марко*, 1857, уље на платну, 106 × 69,2 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_521.

Сл. 14. *Краљевић Марко*, 1857, уље на платну, 89,6 × 67,8 cm, Галерија Матице српске, ГМС/У 379.

У СЛУЖБИ ДИНАСТИЧКЕ ПРОПАГАНДЕ ОБРЕНОВИЋА

Сл. 1. *Кнез Милош Обреновић*, 1859, уље на платну, 68,5 × 54,8 cm, власништво манастира Враћевшница.

Сл. 2. *Кнез Милан Обреновић*, 1875, уље на платну, 91,3 × 68,3 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_107.

Сл. 3. Пробни отисак новчанице од 5 динара Главне државне благајне Књажевине Србије 1876 (Ј. Хаџи-Пешић, *Новац Србије 1868–1918*, Београд 1995, 63).

Сл. 4. *Бакљада кроз Стамбол капију*, 1859, уље на платну, 101,5 × 78,3 cm, Народни музеј Београд, инв. бр. 31_370.

Сл. 5. *Таковски устанак*, 1876–1878, уље на платну, 112 × 93,5 cm, Народни музеј у Београду, инв. бр. 31_374.

ИЗВОРИ

Архивска грађа

Arhivele Diocezane, fondul denumit „Statuae in Civitate Temesvár”

Бележница Милете Јакшића (од 1918. до 1930. године), Рукописно одељење Матице српске, РОМС, инв. бр. М. 10540.

De la Arhivele Statului din Timișoara: Parohia lutherană-reformată Timișoara-Cetate,
Registrul *Decedați*, Nr. 5 Anii: 1870–1897.

Документација Музеја Града Београда, Збирка Културна историја I (KI-I)

Документација Покрајинског завода за заштиту споменика културе, Петроварадин,
Досије бр. 60/Г.

Записник Матице српске 24. IV / 6. V 1884, 51-КО, 918–919.

Записник Матице српске од 14. XI 1887, бр. 137 КО, 920.

Извештај о конзерваторско-рестаураторским радовима иконостаса српске цркве у Црњи Богдана Ковачевића, сликара-конзерватора: Досије Е–60/Г, инв. бр. 14231/2,
Покрајински завод за заштиту споменика културе, Петроварадин.

Конзерваторска документација Галерије Матице српске, Записник 117/1988, Досије
бр. 625.

Martikel der im Studienjahre 1861/62 inden Meister-u Vorbereitungschulen für Maler, Bildhauer in der Architektur, Landschafts, Schule für kleinere Plastik aufgenommenen Zöglinge.

Matrikelbuch 2, 1841–1884, Akademie der Bildenden Künste München:

http://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1841-1884/jahr_1853/matrikel-01106

Meisterschulen der Malerei, Vorbereitungsschulen der Malerei und Bildhauerei,

Architektur, Landschaft und Schule für kleinere Plastik Ornamentik und Medailleurkunst II. Semester 1861/62.

9104 Rajzalbum „Marastoni Jakab tanítványainak emlékkönyve az 1847. évből Pesten”
felírású préselt aranydíszítésű bőrkötésben. 83 db. rajz

Опис иконостаса у српској цркви (1960 г.), Досије Е–60/Г, инв. бр. 987, Покрајински завод за заштиту споменика културе, Петроварадин.

Pfeiffer, A., *A temesvári kath. főgimnázium története*, [Istoria gimnaziului superior catolic din Timișoara], Temesvár 1890, 108.191.

Писмо Ђуре Јакшића – Дионисију Јакшићу, Беч, 12. октобра 1852 (РОМС, инв. бр. М. 19.011)

Писмо Ђуре Јакшића – Дионисију Јакшићу, Беч, 30. новембра 1852, (препис), (РОМС, инв. бр. М. 19.013)

Писмо Ђуре Јакшића – Новаку Радонићу, Српска Црња, крајем априла/почетком маја 1853, Рукописно одељење Матице српске (РОМС, инв. бр. М. 24.230)

Писмо Новака Радонића упућено Дионисију Јакшићу последњих дана 1852. из Беча, Рукописно одељење Матице српске (РОМС, инв. бр. М. 19.010)

Писмо Данице Јакшић упућено Милети Јакшићу, Сомбор, 8. јануар 1929 (РОМС, инв. бр. М. 10.779).

Quittung. Wien, am 8. October 1861 (РОМС, инв. бр. М. 1.326).

Решење о стављању под заштиту 15 икона у иконостасу срп. прав. цркве 1341/1948 од 16. августа 1948: Досије Е–60/Г, инв. бр. 288, Покрајински завод за заштиту споменика културе, Петроварадин.

Рукопис драме „Сеоба Србаља”, Рукописно одељење Матице српске (РОМС, инв. бр. М 1294)

Часописи и новине

Anuarul Asociației artiștilor plastici maghiari [Magyar képzőművészeti társulat Évkönyve] Pest 1864, 1865, 1866, 1867.

Београдске илустроване новине, Београд 1866.

Бранково коло, Сремски Карловци 1899, 1903.

Вечерње новости, Београд 1911.

Вила, Београд 1865, 1867.
Враголан, Београд 1871.
Време, Београд 1929, 1930, 1932, 1937, 1941.
Глас народа, Нови Сад 1874.
Даница, Нови Сад 1862, 1863, 1865.
Deutsches Kunstblatt, Berlin 1854.
Застава, Нови Сад 1878.
Илустровани календар за 1867, Београд.
Илустровани лист, Београд 1924.
Исток, Београд 1876, 1878.
Јавор, Нови Сад 1862, 1876, 1879, 1893.
Књижевне новине, Београд 1954.
Млада Србадија, Београд 1871.
Орао, велики илустровани календар за 1876, 1878, Београд.
Отаџбина, Београд 1875.
Панчевац, Панчево 1970.
Побједа, Титоград 1961.
Политика, Београд 1926, 1929, 1935.
Правда, Београд 1933.
Седмица, Нови Сад 1856.
Сербски летопис за годину 1853, Будим.
Србадија, Беч 1874.
Србске народне новине, Пешта 1846.
Србске (Српске) новине, Београд 1857, 1858, 1859, 1860, 1878.
Србски дневник, Нови Сад 1861.
Српска Зора, Беч 1878.
Стражилово, Нови Сад 1887.
Turističke novine, Beograd 1960.
Temesvarer Wochenblatt, Timișoara 1843, 1847.
Temesvarer Zeitung, Timișoara 1875.

ЛИТЕРАТУРА

- Al patrulea Raport privind școlile populare comunale ale orașului liber regesc Timișoara*, ed. de S. Hetzel, Temesvár 1876.
- Alpers, S., *The Making of Rubens*, Yale University Press, New Haven & London 1995.
- Амброзић, К., *Прилози биографијама наших сликара из архива Матице српске (Записници седница од 1826. до 1900. године)*, Зборник Матице српске, серија друштвених наука 6, Нови Сад 1954, 167–187.
- Амброзић, К., Ристић, В., *Прилог биографијама српских уметника XVIII и XIX века. Из архиве Академије ликовних уметности у Бечу*, Зборник радова Народног музеја II, књ. 2, 1958/59, Београд 1959, 397–424.
- American Artists in Munich, Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, ed. by C. Fuhrmeister, H. Kohle, V. Thielemans, Berlin–München, 2009.
- Антић, Р., *Ликови београдске деце на уметничким портретима и старим фотографијама*, Изложба у Музеју града Београда, Годишњак Музеја града Београда, књ. IV – 1957, 638–647.
- Антологија новије српске поезије*, саставио Богдан Поповић, Београд 2011.
- Антологија српске удворичке поезије: од Доситеја до наших дана*, прир. М. Арсић Ивков, Београд–Чачак 1988.
- Art History, Aesthetics, Visual Studies*, ed. by M. A. Holly, K. Moxey, Sterling and Francine Clark art Institute 2002.
- Art History and Visual studies in Europe. Transnational discourses and national frameworks*, ed. M. Rampley, T. Lenain, H. Locher, A. Pinotti, Ch. Schoell-Glass, K. Zijlmans, Leiden–Boston 2012.
- Bal, M., *Looking in the art of viewing*, Routledge, London–New York 2004.
- Bann, S., *Paul Delaroche: History Painted*, London 1997.
- Belting, H., *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, Critical Inquiry, Vol. 31, No. 2, Winter 2005, 302–319.

- Berkeszi, I., *Temesvári művészek* [Artiști timișoreni], Történelmi és Régészeti Értesítő [TRÉT], Temesvár 1909.
- Berkeszi, I., *Főtitkári jelentés a Délmagyarországi Történelmi és Régészeti Muzeum-Társulat 1912. évi május hó 19-én tartott évi közgyűlésén*, Történelmi és Régészeti Értesítő [TRET], caietele I–IV, Temesvárott 1912, 44–51..
- Bischoff, C., *Masterpieces of the Picture Gallery*, Vienna 2010.
- Bogdanović, M., *Čovekoljubivi Đura Jakšić* (1932), Stari i novi I, Beograd 1961, 162–171.
- Боловић, А., *Манастир Враћевшница, чувар заоставштине ктитора и приложника – Обреновића*, у: *Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије II*, Горњи Милановац 2014, 307–338.
- Боловић, А., *Ризница манастира Враћевшнице*, Зборник Музеја рудничко-таковског краја, 5, Горњи Милановац 2009, 29–91.
- Борозан, И., *Репрезентативна култура и политичка пропаганда. Споменик кнезу Милошу у Неготину*, Београд 2006.
- Борозан, И., *Слика и моћ: представа владара у српској визуелној култури 19. и почетком 20. века* [докторска дисертација], Филозофски факултет, Београд 2014.
- Брајовић, С., *Ренесансно сопство и портрет*, Београд 2009.
- Васиљевић, А., *Моје успомене*, прир. Р. Љушић, Београд 1990.
- Васић, П., *Војвођански сликари у Србији (1817–1850)*, Научни зборник Матице српске, серија друштвених наука, год. I, св. 1, Нови Сад 1950, 93–109.
- Васић, П., *Европска уметност XIX века*, Београд 1962.
- Васић, П., *Живот и дело Анастаса Јовановића*, Београд 1962.
- Васић, П., *Неки проблеми у сликарству Ђуре Јакшића*, Зборник Народног музеја IV, Београд 1964, 405–409.
- Васић, П., *Одјеци идеја Светозара Марковића у српском сликарству*, Зборник Историјског музеја Србије, 11–12, Београд 1975, 83–94.
- Vasić, P., *Poruka Đure Jakšića (6. mart 1971)*, Umetnički život, knj. III, Beograd 1985.

- Васић, П., *Судбина једне слике: Књаз Милан Обреновић II на одру*, Саопштења XIII/1981, Завод за заштиту споменика културе СР Србије, Београд 1981, 211–214.
- Васић, П., *Урош Кнежевић 1811–1876*, Опово 1972.
- Васић, П., *Урош Кнежевић портретист*, Опово 1975.
- Verzeichniss der Gemälde in der königlichen Pinakothek zu München*, München 1854.
- Verzeichniss der Gemälde in der neuen königl. Pinakothek zu München*, München 1855.
- Војиновић, С., *Непозната писма Буре Јакшића и Стојана Новаковића из 1868. године*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 1989–1990, књ. LV и LVI, Београд 1992, 100–107.
- Волк, П., *Писци националног театра*, Београд 1995.
- Врбавац, Ђ., *Немањићи и Обреновићи или Упоредњење два светла периода из наше прошлости: са сликама владалаца из Дома Немањића и Обреновића*, Београд 1900.
- Вујовић, Б., *Уметност обновљене Србије 1791–1848*, Београд 1986.
- Вуксан, Б., *Јован Исајловић Млађи: „Кнез Милан Обреновић II на одру”*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 20, Нови Сад 1984, 99–115.
- Вуловић, С., *Ђура Јакшић*, Годишњица Николе Чупића, књ. IV, Београд, 1882, 97–206.
- Вуловић, С., *Ђура Јакшић, песник и сликар (1832–1878)*, Критике и огледи, ур. Ђ. Гавела, Београд 1953, 205–296.
- Wagner, W., *Die Geshichte der Akademie der bildenden Kunste in Wien*, Verlag Brüder Rosenbaum, Wien 1967.
- Weigelt, H., *Johann Kaspar Lavater, Werk und Wirkung*, Göttingen 1991.
- Гавриловић, А., *Знаменити Срби XIX века*, год. II, репринт издање, Београд 1990.
- Гајић, Р., *Новосадске кафане у прошлости*, Свеске за историју Новог Сада, 11, Нови Сад 2012, 105–108.
- Георгијевић, К., *О постанку и изворима Јакшићевих драма*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. I, Нови Сад 1954, 147–152.

- Глигорић, В., Коларић, М., *Ђура Јакшић, песник и сликар* [каталог изложбе], Галерија САНУ, Београд 1971.
- Граховац, С., *Ђура Јакшић у Кикинди и о Кикинди*, ATTENDITE, Гласник Историјског архива Кикинда, Кикинда 2004, 183–191.
- Grewe, C., *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, Columbia University Press 2009.
- Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei*, hrg. von R. Baumstark und F. Büttner, Neue Pinakothek, München 2003.
- D'Alleva, A., *Methods & Theories of Art History*, Laurence King Publishing Ltd, London 2005.
- Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, hrg. von G. Mraz und U. Schögl, Wien 1999.
- Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, hrg. von H. Fillitz, Künstlerhaus Wien, Akademie der Bildenden Künste in Wien, 13, September 1996 – 6. jänner 1997.
- Деретић, Ј., *Историја српске књижевности*, Београд 1983.
- Димитријевић, К., *Живот боемске Скадарлије*, Београд 1990.
- Други српско-турски рат 1877–1878. и ослобођење југоисточне Србије*: поводом 120-годишњице, Зборник радова са научног скупа, одржаног 17. и 18. новембра 1997. године, ур. академик В. Стојанчевић, Београд 2001.
- Ђилас, Г., *Новосадске кафане. Кафане као средишта српске културе*, Златна греда, год. I, бр. 2, Нови Сад 2001, 26–27.
- Ђорђевић, В., *Успомене. Културне скице из друге половине деветнаестог века*, књ. I, Нови Сад 1927.
- Ђура Јакшић – Песме*, Сабрана дела, књ. I, прир. Душан Иванић, Београд 1978.
- Ђура Јакшић – Дrame*, Сабрана дела, књ. II, прир. Душан Иванић, Београд 1978.
- Ђура Јакшић – Приповетке*, Сабрана дела, књ. III, прир. Душан Иванић, Београд 1978.

- Ђура Јакшић – Приповетке и друга проза*, Сабрана дела, књ. IV, прир. Душан Иванић, Београд 1978.
- Ђура Јакшић – Преписка. Службени списи*, Сабрана дела, књ. V, ур. Раде Војводић, Београд 1978.
- Ђура Јакшић – Сликарство*, Сабрана дела, књ. VI, прир. Никола Кусовац, Миодраг Јовановић и Градимир Петровић, Београд 1978.
- Ђура Јакшић: живот и рад*, прир. Б. Ковачек, Сарајево 1960.
- Ђура Јакшић: песник и сликар: 1832–1878*, ур. М. Мицић, Српска Црња 1997.
- Ђура Јакшић у записима и анегдотама*, прир. М. П. Костић, Београд 1952.
- Ђура Јакшић у Крагујевцу*, Кораци, год. I, бр. 1, Крагујевац 1966, 86–89.
- Ђура Јакшић у Крагујевцу*, Светлост, год. XXXVIII, бр. 37, Крагујевац 1972.
- Ђурић, С., *Библиографија Ђура Јакшић*, Београд 1984.
- Ђурић-Замоло, Д., *Хотели и кафане XIX века у Београду*, Београд 1988.
- Eisenman, S. F., *Nineteenth Century Art, A Critical History*, Thames & Hudson Ltd, London 2002.
- Екмечић, М., *Стварање Југославије 1790–1918*, 2, Београд 1989.
- Engelhausen, F., *Die Revolution 1848/1849*, Paderborn 2007.
- English Romantic Poets. Modern Essays in Criticism*, ed. by M. H. Abrams, Oxford University Press, London 1975.
- Exploring Visual Culture. Definitions, Concepts, Contexts*, ed. by M. Rampley, Edinburgh University Press, 2005.
- Збирка Јоце Вујића. Каталог слика, скулптура и цртежа*, Народни музеј Београд – Галерија Матице српске, Нови Сад – Београд 1989.
- Златић Ивковић, З., *Манастир Враћевиница*, Горњи Милановац 2015.
- Znanost o slici: discipline, teme, metode*, ур. К. Sachs-Hombach, Zagreb 2006.
- Изложба слика Ђуре Јакшића (1832–1878): поводом седамдесет година од његове смрти* [каталог изложбе], Матица српска, Нови Сад 1949.

Изложба старог српског сликарства у Војводини и VI Југословенска Уметничка приређена о прослави стогодишњице Матице српске у Новом Саду јуна 1927 [каталог изложби], Нови Сад 1927.

Izmišljanje tradicije, ур. Е. Hobsbom, Т. Rejndžer, Београд 2011.

Име и презиме Нови Сад, ур. З. Колунџија, Нови Сад 2010.

Јакшић, Ђ., *На гробу кнеза Михаила*, Београд 1868.

Јакшић, Ђ., *Своме узвишеном добротвору Његовој Светлости Кнезу српском Милану М. Обреновићу IV На дан венчања са светлом кнегињом Наталијом од Буре Јакишића*, Београд 1875.

Јакшић, Ђ., *У големоме Бечу*, Летопис Матице српске, год. 134, књ. 381, св. 6, Нови Сад 1958, 576–579.

Јакшић, М., *Примедба*, Летопис Матице српске, год. ХСІХ, књ. 305, св. 1–2, Нови Сад 1925, 88–89.

Јелушић, С., *Ut pictura poesis: књижевност и сликарство Буре Јакишића*, Приштина 1996.

Јеремић, Д. М., *Естетика код Срба од средњег века до Светозара Марковића*, ур. Е. Кош, Српска академија наука и уметности, Посебна издања, књ. DХCV, Одељење језика и књижевности, књ. 40, Београд 1989.

Јованов, Ј., *Минхенска школа и српско сликарство*, Нови Сад 1985.

Јованов, S., *Јунак и судбина. Поетика немачке романтичарске трагедије*, Novi Sad 2011.

Јовановић, Д., *Отпуштање Буре Јакишића из службе 1871. године*, Прошлост.

Зборник радова мр Добривоја Јовановића, бр. 3, Јагодина 2014, 73–77.

Јовановић, М., *Георгије Буре Јакишић, Усековање главе светог Јована Крститеља 1855*, Слике из колекције Буре Поповића, Историјски архив, Зрењанин 2012.

Јовановић, М., *Буре Јакишић пред Рубенсом*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 8, Нови Сад 1972, 341–345.

Јовановић, М., *„Жртва Аврамова” Буре Јакишића*, Зборник Народног музеја XVIII–2, Београд 2007, 311–314.

- Јовановић, М., *Историзам у уметности XIX века*, Саопштења XX–XXI, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 1988/1989, 275–285.
- Јовановић, М., *Катарина Ивановић у Минхену и белгијско историјско сликарство*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 20, Нови Сад 1984, 275–281.
- Јовановић, М., *Међу јавом и мед сном. Српско сликарство 1830–1870*, Галерија Српске академије наука и уметности 71, Београд 1992.
- Јовановић, М., *Новак Радонић*, Ада 1979.
- Јовановић, М., *Сликарство темишварске епархије*, Нови Сад 1997.
- Јовановић, М., *Српско сликарство у доба романтизма 1848–1878*, Нови Сад 1976.
- Јовановић, С., *Друга влада Милоша и Михаила*, Београд 2005.
- Јовановић, С., *Убиство Кнеза Михаила и догађаји о којима се није смело говорити*. Прикупио Ил. Н. Ђукановић, држ. саветник у пензији, Југословенски историјски часопис, 3–4, Београд 1935, 570–573.
- Kaiser, D. A., *Romanticism, Aesthetics, Nationalism*, Cambridge University Press 1999.
- Каниц, Ф., *Србија, земља и становништво од римског доба до краја XIX века*, књ. I, Београд 1986.
- Karlinger, H., *München und die Kunst des 19. Jahrhunderts*, hrg. von H. Thoma, Lama, München 1966.
- Карол Поп Де Сатмари: 1812–1887: сведок једног доба* [каталог изложбе], Војни музеј Београд, Београд 2004.
- Кашанин, М., *Два века српског сликарства*, Београд 1942.
- Кашанин, М., *Мученик (Ђура Јакшић)*, Летопис Матице српске, CXXLI/1965, књ. CCCXCIV, св. 2–3, Нови Сад 1965.
- Кашанин, М., *Педесетогодишњица смрти Ђуре Јакшића*, Летопис Матице српске, CIII/1929, књ. CCCXIX, св. 1, Нови Сад 1929, 155–156.
- Кашанин, М., *Сликарство Ђуре Јакшића*, Српски књижевни гласник, Нова серија, књ. XXV, бр. 7, Београд 1928, 514–518.
- Кашанин, М., *Судбине и људи. Огледи о српским писцима*, Београд 2004.
- Кашанин, М., *Уметничке критике*, Београд 1968.

- Кириловић, Д., *Које је слике поклонио Јоца Вујић из Сенте београдском Универзитету*, Зборник Матице српске, серија друштвених наука 8, Нови Сад 1954, 160–164.
- Ковијанић, Г., *Архивске и новинске белешке о Ђури Јакшићу*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 30, св. III, Нови Сад 1982, 353–367.
- Коларић, М., *Ђура Јакшић на Бечкој академији 1861–1862. године*, Музеји 3–4, Београд 1949, 11–28.
- Коларић, М., *Класицизам код Срба 1790–1848*, књ. I, Београд 1965.
- Коларић, М., *Класицизам код Срба*, књ. IV, Штампа из раздобља класицизма о уметности, Београд 1967.
- Коларић, М., *Новак Радонић 1826–1890. Живот и рад*, Београд 1962.
- Kolarić, M., Kusovac, N., Ristić, V., *Srpsko slikarstvo XIX veka*, Narodni muzej, Beograd 1965.
- Константин Данил (1798(?)-1873)*, група аутора, Народни музеј Зрењанин, Зрењанин 1961.
- Константин Данил и његова школа*, Зрењанин 1967.
- Константиновић, Љ., *Историјски портрет у српском сликарству XIX века*, Зборник Историјског музеја Србије, бр. 10, Београд 1973, 49–53.
- Константиновић, Р., *Ђура Јакшић*, Београд 1950.
- Kornélia, P., *Marastoni Jakab 1804–1860*, Budapest 1936.
- Kotheicz, Papp, Z., *Than Mór képesalbum / Mor Tan album / Mór Than album*, Szabadka/Subotica 2016.
- Костић, А., *Држава, друштво и црквена уметност у Кнежевини Србији (1830–1882)*, [докторска дисертација], Филозофски факултет, Београд 2016.
- Костић, А., *Представа Свети Сава мири браћу у српском црквеном сликарству XIX века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 41, Нови Сад 2013, 33-49.
- Костић Ђекић, А., *Црквени комплекс у Лозовику*, Београд – Смедерево 2017.
- Костић, Л., *Књига о Змају*, прир. М. Ненин, Нови Сад 2013.
- Костић, М. П., *Први женски завод у Београду*, Годишњак музеја града Београда, књ. 4, Београд 1957, 243–260.

- Краут, В., *Постанак и развој „школа начертанија” у Србији и њихов значај у ликовном васпитању*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 11, Нови Сад 1975, 163–182.
- Крестић, В. Ђ., *Срби у Угарској 1790–1918*, Нови Сад 2013.
- Кречковић, Р., *Манастир Враћевиница*, Сремски Карловци 1932.
- Критички термини историје уметности*, прир. Р. С. Нелсон и Р. Шиф, Нови Сад 2004.
- Kunsthistorisches Museum Wien. The Picture Gallery*, Wien 1996.
- Кусовац, Н., *Ђура Јакшић* [каталог изложбе], Дом културе „Олга Петров” Опово – Народни музеј, Београд 1970.
- Кусовац, Н., *Ђура Јакшић сликар* [каталог изложбе], Ликовни салон Дома културе Врбас – Народни музеј Београд 1971.
- Кусовац, Н., *Ђура Јакшић* [каталог изложбе], Народни музеј, Крушевац – Народни музеј, Београд 1974.
- Кусовац, Н., *Ђура Јакшић* [каталог изложбе], Уметничка галерија Народног музеја у Крагујевцу, Крагујевац 1974.
- Кусовац, Н., *Јован Поповић сликар*, Опово 1971.
- Кусовац, Н., *О односу сликара Новака Радонића и Ђуре Јакшића*, Зборник Народног музеја VIII, Београд 1975, 539–551.
- Кусовац, Н., Врбашки, М., Грујић, В., Краут, В., *Стеван Тодоровић 1832–1925*, Београд – Нови Сад 2002.
- Лазаро, Н., *Србија током рата 1876. године*, са 40 гравира, Београд 2006.
- Le Bailly de Tillegem, S., *Louis Gallait (1810–1887). La gloire d'un romantique*, Tournai 1987.
- Locher, H., *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Primus Verlag 2005.
- Lyon, J. B., „*The Science of Sciences*”: *Replication and Reproduction in Lavater's Physiognomics*, Eighteenth-Century Studies, Vol. 40, No. 2, Winter, 2007, The Johns Hopkins University Press, 257–277.

- Макуљевић, Н., *Визуелна култура национализма и конституисање приватног идентитета*, Годишњак за друштвену историју, год. XI, св. 2–3, Удружење за друштвену историју, Београд 2004, 47–63.
- Макуљевић, Н., *Лик Марка Краљевића у српском сликарству романтизма*, Зборник Народног музеја XVI-2, Београд 1995–1996, 187–195.
- Макуљевић, Н., *Османско-српски Београд: визуелност и креирање градског идентитета (1815–1878)*, Београд 2015.
- Макуљевић, Н., *Прилог познавању сликаних програма владарских тронов у Србији (1804–1914)*, Саопштења XXVII–XXVIII, Републички завода за заштиту споменика културе, Београд 1995–1996, 229–236.
- Макуљевић, Н., *Слика другог и српској визуелној култури XIX века*, Историја и сећање: студије историјске свести, Београд 2006, 141–156.
- Макуљевић, Н., *Средњовековне теме у српском црквеном сликарству XIX века – прилог рецепцији националног средњовековног наслеђа у српском сликарству XIX века*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 32–33, Нови Сад 2003, 193–212.
- Макуљевић, Н., *Црква Светог Архангела Гаврила у Великом Градишту*, Велико Градиште 2006.
- Макуљевић, Н., *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације*, Београд 2006.
- Манојловић, М., *Пожаревац окружна варош 1858–1918*, Пожаревац 2011.
- Марковић, Ж., *Говор Буре Јакшића поводом Бокељског устанка на Омладинској беседи у Јагодини 1870 године*, Летопис Матице српске, год. 135, књ. 383, св. 5, Нови Сад 1959, 464–468.
- Марковић, С., *Национални идентитет Срба у 19. веку и почетком 20. века*, Зборник Матице српске за друштвене науке 120, Нови Сад 2006, 235–252.
- Медаковић, Д., *Истраживачи српских старина*, Београд 1985.
- Медаковић, Д., *Српски сликари XVIII–XX века*, Нови Сад 1968.
- Mechel, C. von, *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder-Gallerie in Wien*, Wien 1783.

- Микић, О., Шелмић, Л., *Дело Павла Симића (1818–1876)*, Нови Сад 1979.
- Миланков, В., *Албум Буре Јакшића*, Српска Црња 2011.
- Миланков, В., *Белуи Ђ. Јакшић: прерано умрли песник и сликар*, Нови Сад 1992.
- Миланков, В., *Јакшићи из Српске Црње*, Нови Сад 1997.
- Милановић-Јовић, О., *Из сликарства и примењене уметности Војводине*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине III, Нови Сад 1959, 85–141.
- Милисавац, Ж., *Историја Матице српске 1826–1864*, I део, Нови Сад 1986.
- Милисавац, Ж., *Историја Матице српске 1864–1880*, II део, Нови Сад 1992.
- Милићевић, Ђ. М., *Поменик знаменитих људи у српског народа новијег доба*, Београд 1888.
- Миловук, Ј., *Свеславије или повјесница добродјетелни и сјајни Србаља*, св. I–III, Пешта 1831.
- Milojković-Djurić, J., *Aspects of Balkan Culture. Social, Political, and Literary Perceptions*, New Academia Publishing, Washington 2006.
- Milojković-Djurić, J., *Panslavism and National Identity in Russia and in Balkans 1830–1880: Images of the Self and Others*, East European Monographs, Boulder distributed by Columbia University Press, New York 1994.
- Милошевић, С. М., *Црква Кнеза Милоша у Јагодина*, Гласник Српске православне цркве, год. L, Београд 1969, 35–40.
- Милутиновић Сарајлија, С., *Историја Србије*, Лајпциг 1837.
- Минхенска школа 1850–1900. Изложба слика из Баварских државних збирки слика и других музеја / Münchner Schule 1850–1900. Gemälde aus dem Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und anderer Museen*, Народни музеј, Београд 1988.
- Мицић, М., *Ђура Јакшић – једна епоха. Историјско и митско у родољубивој поезији Буре Јакшића*, Пожаревац, Српска Црња 2017.
- Mitchell, W. J. T., *What Do Pictures Want*, University of Chicago Press 2005.
- Mitchell, W. J. T., *What Is an Image?*, New Literary History, Vol. 15, No. 3, Image/Imago/Imagination, Spring, 1984, 503–537.

- Mitchell, W. J. T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1986.
- Mitchell, W. J. T., *Interdisciplinarity and Visual Culture*, Art Bulletin, December 1995, Vol. LXXVII, No. 4, 540–544.
- Mitchell, W. J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representations*, The University of Chicago Press, Chicago&London 1994.
- Mitchell W.J.T., *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*, u: *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, ed. by M. A. Holly, K. Moxey, Sterling and Francine Clark art Institute 2002, 231–250.
- Mitchell, W. J. T., *Space, Ideology, and Literary Representation*, Poetics Today, Vol. 10, No. 1, Art and Literature I, Spring, 1989, 91–102.
- Михаиловић, Р., *Ноћ у делу Ђуре Јакшића*, Зборник Народног музеја XIII – 2, Београд 1987, 111–123.
- Михаиловић, Р., *Портрет детета у српском сликарству XIX века*, Зборник Народног музеја IX–X, Београд 1979, 593–608.
- Михаиловић, Р., *Прва зона српског иконостаса XVIII века*, Зборник филозофског факултета, књ. 14, 1, Београд 1979, 279–321.
- Мићел, В. Д. Т., *Šta slike žele? Život i ljubavi slika*, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd 2016.
- Мичел, В. Д. Т., *Реч и слика, у: Критички термини историје уметности*, ур. Р. С. Нелсон, Р. Шиф, 2004, 77–89.
- Младеновић, Ж., *Јакшићево родољубље* (прештампано из *Годишњака Матице српске*), Нови Сад 1936.
- Mythen der Nationen: Ein Europäisches Panorama*, hrg. von M. Flacke, Koehler und Amelang, München–Berlin 1998.
- McQueen, A., *The Rise of the Cult of Rembrandt. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003.
- Negru, A. *Slikarske radionice u Banatu u XVIII i XIX veku*, Vršac 2002.
- Недић, Љ., *Из новије српске лирике*, Београд 1893.

Николајевић, М., *Сликар Ђура Јакишић*, Летопис Матице српске, год. 158, књ. 430, св. 4, Нови Сад 1982, 458–469.

Николајевић, М., Микић, О., *Никола Алексић 1808–1873*, Нови Сад 1974.

Николић, Л., Николић, В., *Српски сликари. Прилог културној повестници српског народа*, Земун 1895.

Нушић, Б., *Стари Београд*, Београд 2014.

Обреновићи и Србија, Београд 1868.

Обреновићи и српска слобода, од К. Ј. Р., Београд 1868.

Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије I, Музеј рудничко-таковског краја, Горњи Милановац 2013.

Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије II, Музеј рудничко-таковског краја, Горњи Милановац 2014.

Обреновићи у музејским и другим збиркама Србије и Европе III, Музеј рудничко-таковског краја, Горњи Милановац 2015.

Рајић, М., *Vojislav Ilić, njegovo vreme i delo*, Biblioteka „Zamak kulture”, Vrnjačka Banja 1972.

Павловић, К., *Утицаји Константина Данила на црквено сликарство Ђуре Јакишића*, Зборник радова Народног музеја VI, Београд 1970, 337–348.

Павловић, Л., *Неки споменици културе – Осврти и запажања – I*, Народни музеј Смедерево, Смедерево 1962.

Палковљевић Бугарски, Т., *Галерија Матице српске. Слика културног идентитета посредством презентације уметничких дела* [докторска дисертација], Филозофски факултет, Београд 2015.

Рауповић, Д., *Dr Đorđe H. Joannović 1871–1932, Život i delo*, Zrenjanin 2006.

Pelles, G., *Art, artists and society: origins of a modern dilemma: painting in England and France: 1750–1850*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963.

Петровић, В., *Два велика уметника: Константин Данил и Ђура Јакишић*, Музеји 2, Београд 1949, 9–24.

- Петровић, В., *Српски писци и сликари*, биографски лексикон, прир. Љ. Андрић, Сомбор 1994.
- Петровић, В., Кашанин, М., *Српска уметност у Војводини од доба деспота до Уједињења*, Нови Сад 1927.
- Петровић, П. Ж., *Манастир Враћевиница*, Крагујевац 1967.
- Поповић, А. Зуб, *Успомене*, Нови Сад 2003.
- Поповић, Б., *Ђура Јакшић*, Уметнички преглед, књ. I, Београд 1937–1938, 385–391.
- Поповић, Б., *Ликовне критике, огледи и студије*, прир. В. Розић, Ужице 2004.
- Поповић, Ј., Богдановић, М., *Ђура Јакшић и његово доба*, Београд 1949.
- Поповић, М., *Ђура Јакшић*, Београд 1961.
- Преписка Ђуре Јакшића*, прир. М. П. Костић, Државна архива НРС, Грађа, књ. I, св. 1, Београд 1951.
- Приватни живот код Срба у деветнаестом веку. Од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*, прир. А. Столић и Н. Макуљевић, Београд 2006.
- Радић, Н., *Пусен и петокрака. Збирка слика друга председника*, Нови Сад 2012.
- Радовановић, Ј., *Прилог иконографији светих сремских деспота Бранковића*, Зборник за ликовне уметности 7, Нови Сад 1971, 295–314.
- Радојевић, М., *Ђура Јакшић у Јагодини (1869–1872)*, Светозарево 1969.
- Рајић, Ј., *Историја словенских народа I–IV* [фототипско издање], Нови Сад 2002.
- Rembrandt and the Dutch Golden Age*, ed. by I. Ember in collaboration with N. Koruhely, J. Tátrai, A. Vécsey, Szépművészeti muzeum, Budapest 2014.
- Ристић, В., *Портрет детета у српском сликарству 19. века*, Народни музеј, Београд 1973.
- Ристић, В., Кусовац, Н., *Константин Данил и његов круг*, Дом културе „Олга Петров” и Народни музеј у Београду, Опово 1968.
- Sekulić, I., *Ђура Јакшић. Судбина и карактер, Мир и немори, огледни radovi*, Београд 1957.
- Секулић, И., *Осећајност код Ђ. Јакшића*, Домаћа књижевност I, Нови Сад 2002.

- Секулић, Ј., *Минхенска школа и српско сликарство*, Београд 2002.
- Секулић, Ј., *Минхенска школа и српско сликарство – прилог проучавању односа*,
Зборник радова Народног музеја II, књ. II, 1958/59, Београд 1959, 251–278.
- Симић, В., *Портрет детета у српском сликарству 19. века*, Нови Сад 2004.
- Симић, Н., *Кнез Милош и српска уметност*, Београд 1960.
- Симић, Н., *О лику кнеза Лазара* (прештампано из Гласника Српске православне цркве бр. 6), Београд 1958.
- Симић, Н., *Однос између српске књижевности и сликарства у XIX веку* [докторска дисертација], Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, Београд 1955.
- Симић, Н., *Херцеговачко босански устанци у ликовној уметности*, Београд 1959.
- Симић Константиновић, Љ., *Историјски портрет у српском сликарству XIX века*,
Галерија Српска академије наука и уметности, Београд 1972.
- Симић-Миловановић, З., *Историска композиција у сликарству Буре Јакшића*,
Летопис Матице српске, књ. 363, св. 4, Нови Сад 1949, 214–223.
- Симић-Миловановић, З., *Српска уметност новијег доба – Сликарство*, Београд 1950.
- Скерлић, Ј., *Бура Јакшић у 1870 и 1871*, Српски књижевни гласник, књ. XIV, бр. 105,
Београд, 832–841.
- Скерлић, Ј. *Историја нове српске књижевности*, Београд 1953.
- Скерлић, Ј., *Омладина и њена књижевност (1848–1871)*, Београд 1966.
- Скерлић, Ј., *Писци и књиге II*, Београд 1964.
- Smit, A. D., *Nacionalni identitet*, Beograd 2010.
- Smith, A. D., *The Nation Made Real. Art and National Identity in Western Europe, 1600–1850*, Oxford University Press, 2013.
- Smith, A. D., *Chosen Peoples*, Oxford University Press, 2003.
- Spanke, D., *Porträt – Ikone – Kunst methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur; zu einer Bildtheorie der Kunst*, München 2004.
- Споменица Буре Јакшића*, Летопис Матице српске, књ. 333, св. 3, Нови Сад 1932.
- Споменица Светозара Милетића: Његово место у политичкој историји*, Летопис Матице српске, год. С, књ. 308, св. 1–2, Нови Сад 1926.

- Станојевић, С., *Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка*, књ. II, И–М, Нови Сад–Београд 2000.
- Стара Пинакотека, Минхен*, ур. Б. Тасић, Библиотека Музеји света, књ. 14, Београд–Љубљана–Загреб 1976.
- Стематологија. Изображеније оружја илирских. Изрезали у бакру Христофор Жефаровић и Тома Месмер 1741*, прир. др Д. Давидов, Нови Сад 1972.
- Стилман, В. Ц., *Херцеговачки устанак и црногорско-турски рат 1876–1878*, прир. проф. др Б. Момчиловић, Београд 1997.
- Стојановић, М., *Шумадијски дани и певање Буре Јакшића*, Станишта, Крагујевац 1985, 205–210.
- Стоканов, Р., *Лаза Костић о Бурџи Јакшићу*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 30, св. III, Нови Сад 1982, 345–351.
- Shortland, M., *The Power of a Thousand Eyes: Johann Caspar Lavater's Science of Physiognomical Perception, Criticism*, Vol. 28, No. 4, Wayne State University Press, 1986, 379–408.
- Scholl, C., *Die »Belgischen Bilder«*, Revisionen der Romantik, Zur Rezeption der »neudeutschen Malerei« 1817–1906, Ars et Scientia. Schriften zur Kunstwissenschaft, Band 3, Berlin 2012, 154–162.
- Schoch, R., *Die belgischen Bilder. Ein Beitrag zum deutschen Geschichtsbild des Vormärz*, Städel-Jahrbuch, hrg. von K. Gallwitz und H. Beck, Band 7, München 1979, 171–186.
- Тако, а не иначе. Споменица о 150-годишњици пресељења Матице српске из Пеште у Нови Сад*, прир. Д. Станић и Ђ. Ђурић, Нови Сад 2014.
- Telesko, W., *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Wien–Köln–Weimar 2010.
- Тимотијевић, М., *Ђура Јакшић – „Молитва на маслиновој гори“ (прилог изучавању црквеног сликарства епохе романтизма)*, Зборник Народног музеја XV-2, Београд 1994, 129–139.

- Timotijević, M., *Efemerni spektakl za vreme druge vladavine kneza Miloša i Mihaila Obrenovića*, Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti, god. XXXII, br. 31–32, Zagreb 1988/89, 305–312.
- Тимотијевић, М., *Јубилеј као колективна репрезентација: прослава 50-годишњице Таковског устанка у Топчидеру 1865. године*, Наслеђе, бр. 9, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 2008, 9–49.
- Тимотијевић, М., *Манастир Крушедол I–II*, Београд 2008.
- Тимотијевић, М., *Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III*, Наслеђе, бр. IV, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 2002, 45–78.
- Тимотијевић, М., *Народно позориште у Београду – храм патриотске религије*, Наслеђе, бр. VI, Завод за заштиту споменика културе града Београда, Београд 2005, 9–44.
- Тимотијевић, М., *Од светитеља до историјских хероја – култ светих деспота Бранковића у XIX веку*, у: *Култ светих на Балкану II*, Крагујевац 2002, 113–138.
- Тимотијевић, М., *Религиозно сликарство као историјска истина*, Саопштења XXXIV–2002, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 2002, 361–388.
- Тимотијевић, М., *Serbia Sancta i Serbia Sacra у верско-политичком програму Карловачке митрополије*, Свети Сава у историји и традицији, Зборник радова, Београд 1998, 387–430.
- Тимотијевић, М., *Српско барокно сликарство*, Нови Сад 2006.
- Тимотијевић, М., *Таковски устанак – Српске Цвети. О јавном заједничком сећању и заборављању у симболичној политици званичне репрезентативне културе*, Београд 2012.
- Тимотијевић, М., *Црква Светог Георгија у Темишвару*, Нови Сад 1996.
- Timotijević, M., Mihailović, R., *Katarina Ivanović*, Beograd 2004.
- Тодоровић, С., *Аутобиографија Стеве Тодоровића (Опис мога живота од рођења 1832 године до моје осамдесетдевете године)*, Нови Сад 1951.

- Trifunović, L., *Devojka s lautom*, u: Lazar Trifunović studije, ogledi, kritike 4, prir. D. Bulatović, Muzej savremene umetnosti Beograd 1990, 181–183.
- Трифуновић, Л., *Српско сликарство 1900–1950*, Београд 1973.
- Трифуновић, Л., Петровић, Б., *Ђура Јакшић: сликар и песник 1832–1878*, Београд 1978.
- Tscherny, N., *Likeness in Early Romantic Portraiture*, Art Journal, Vol. 46, No. 3. Portraits: The Limitations of Likeness, Autumn, 1987, College Art Association, 193–199.
- The Art Historian: National Traditions and Institutional Practices*, ed. by M. F. Zimmermann, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts 2003.
- Уједињена омладина српска*, Зборник радова, Матица српска, Нови Сад 1968.
- Уметнички музеј, Будимпешта*, ур. Б. Тасић, Библиотека Музеји света, књ. 23, Београд–Љубљана–Загреб 1982.
- Unowsky, D. L., *The Pomp and Politics of Patriotism. Imperial Celebrations in Habsburg Austria, 1848–1916*, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana, 2005.
- Facos, M., *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, Routledge, New York and London, 2011.
- Fink, K. J., "Lavater's Semiotics of the Face", Midwest American Association of Eighteenth Century Studies, Normal, Illinois, October 14, 1994.
- Fleischer, G., *Magyarok a müncheni képzőművészeti akadémián 1824–1890*, „Művészet”, nr. 5, Budapest 1912, 178–188.
- Фрајнд, М., *Историја у драми – драма у историји: огледи о српској историјској драми*, Нови Сад–Београд 1996.
- Friedrich von Amerling 1803–1887*, hrg. von S. Grabner, Eine Ausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien 26. März – 22. Juni 2003.

- Habermas, Jürgen, *Javno mnjenje. istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, Novi Sad 2012.
- Halmi, N., *The Genealogy of the Romantic Symbol*, Oxford University Press Inc., New York 2007.
- Хаџи-Пешић, Ј., *Новац Србије 1868–1918*, Београд 1995.
- Хаџић, З., *Рукописне заоставштине Ђуре и Милете Јакшића: 130 година од смрти Ђуре Јакшића*, *Летопис Матице српске*, год. 184, књ. 482, св. 6, Нови Сад 2008, 1442–1450.
- Hellwig, K., *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Akademie Verlag, Berlin 2005.
- Хердер, Х., *Европа у деветнаестом веку 1830–1880*, Београд 2003.
- History and National Destiny: Ethnosymbolism and its Critics*, ed. by M. Guibernau and J. Hutchinson, Blackwell Publishing Ltd 2004.
- Христић, Н., *Мемоари 1840–1862*, Београд 2006.
- XIX. Nemzet és Művészet. Kép es önkép / XIX. Art and Nation: Image and Self-Image*, [katalog izložbe], Magyar Nemzeti Galéria / Hungarian National Gallery, Budapest 2010.
- Catalogue des Tableaux de la nouvelle Pinacothèque royale a Munich*, Munich 1853.
- 200 Jahre Akademie der Bilden Künste München*, hrgs. N. Gerhart, W. Grasskamp, F. Matzner, München 2008.
- Clark, T. J., *The Absolute Bourgeois, Artists and Politics in France 1848–1851*, Thames and Hudson, London 1973.
- Црнковић, М., *Знамените личности старе Јагодине*, Јагодина 2015.
- Chantilly musée Condé Peintures des XIX^e et XX^e siècles*, par N. Garnier-Pelle, Paris 1997.
- Christiansen, K., *A Caravaggio Rediscovered: The Lute Player*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1990.
- Чиплић, Б., *Ђура Јакшић*, Београд 1959.
- Чубриловић, В., *Историја политичке мисли у Србији XIX века*, Београд 1958.

- Чубрић, Љ., *Епске песме из Вукових збирки у делима ликовних уметника*, Призор. Часопис за културну историју Јадра, бр. 3, Центар за културу „Вук Караџић”, Лозница 2004, 7–15.
- Шевић, М., *О нашим људима великим и малим – анегдоте и сећања*, Нови Сад 2011.
- Шелмић, Л., *Марастонијева академија и српски сликари / A Marastoni-féle festőakadémia és a szerb festők* (прештампано из Историја српско-мађарских културних веза), Нови Сад – Будимпешта 2003, 279–299.
- Шелмић, Л., *Српско сликарство 18. и 19. века. Одабране студије*, Нови Сад 2003.
- Шелмић, Л. и сарадници, *Галерија Матице српске*, Нови Сад 2001.
- Шелмић, Л., Микић, О., *Дело Арсенија Теодоровића (1767–1826)*, Нови Сад 1978.
- Школа Константина Данила*, група аутора, Народни музеј Зрењанин 1967.
- Шукуљевић, К., *Драме Ђуре Јакишића на београдским сценама: 1863–1979*, Београд 1980.

БИОГРАФИЈА

Снежана Мишић је рођена 1975. године у Сремској Митровици. Основне студије историје уметности завршила је на Филозофском факултету Универзитета у Београду 2002. године одбраном дипломског рада „Предолтарски простор цркве Вазнесења Христовог манастира Врдник” под менторским надзором проф. др Мирослава Тимотијевића и асистента мр Ненада Макуљевића. Мастер студије уписала је 2007. године на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду, на којем је 2008. одбранила мастерски рад „Култ Бранка Радичевића у српској визуелној култури крајем XIX века” под менторским надзором доцента др Ненада Макуљевића. Исте године уписала је докторске студије, под менторским надзором ванредног проф. др Ненада Макуљевића.

Након завршених основних студија радила је као кустос-приправник у Галерији „Лазар Возаревић” у Сремској Митровици (2003–2004). Положила је стручни испит и добила звање кустоса 2004. године. Од 2006. запослена је у Галерији Матице српске у Новом Саду, најпре као кустос за едукацију, затим је од 2011. обављала послове начелника Одељења за програме и презентацију и кустоса изложби, а од јануара 2016. је на месту програмског директора. Ангажована је на креирању, организацији и реализацији програмске делатности Галерије, и њеном деловању на пољу међународне сарадње. Бави се истраживањем и проучавањем националне уметности и визуелне културе XIX века. Као аутор и сарадник приредила је велики број изложби и пратећих каталога, као и неколико публикација. Године 2012. стручно звање – виши кустос стакла је радом „Водич сталне поставке српске уметности XIX века Галерије Матице српске: Људи и догађаји – слика прошлости”. У току 2014. године обављала је послове помоћника управника Галерије Матице српске. Члан је Управног одбора Галерије Матице српске (2014–2018). Стални је члан сарадник Одељења за ликовне уметности Матице српске. Члан је Националног комитета ICOM-а Србије и ICOM CECA-е.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Снежана В. Мишић

Број индекса 6I 080070

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Сликарство Ђуре Јакшића

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 22. 09. 2017.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора	Снежана В. Мишић
Број индекса	6I 080070
Студијски програм	Историја уметности
Наслов рада	Сликарство Ђуре Јакшића
Ментор	Проф. др Ненад Макуљевић, редовни професор, Одељење за историју уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 22. 09. 2017.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Сликаство Ђуре Јакшића

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)

2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)

3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)

5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)

6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.

Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 22. 09. 2017.

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.