

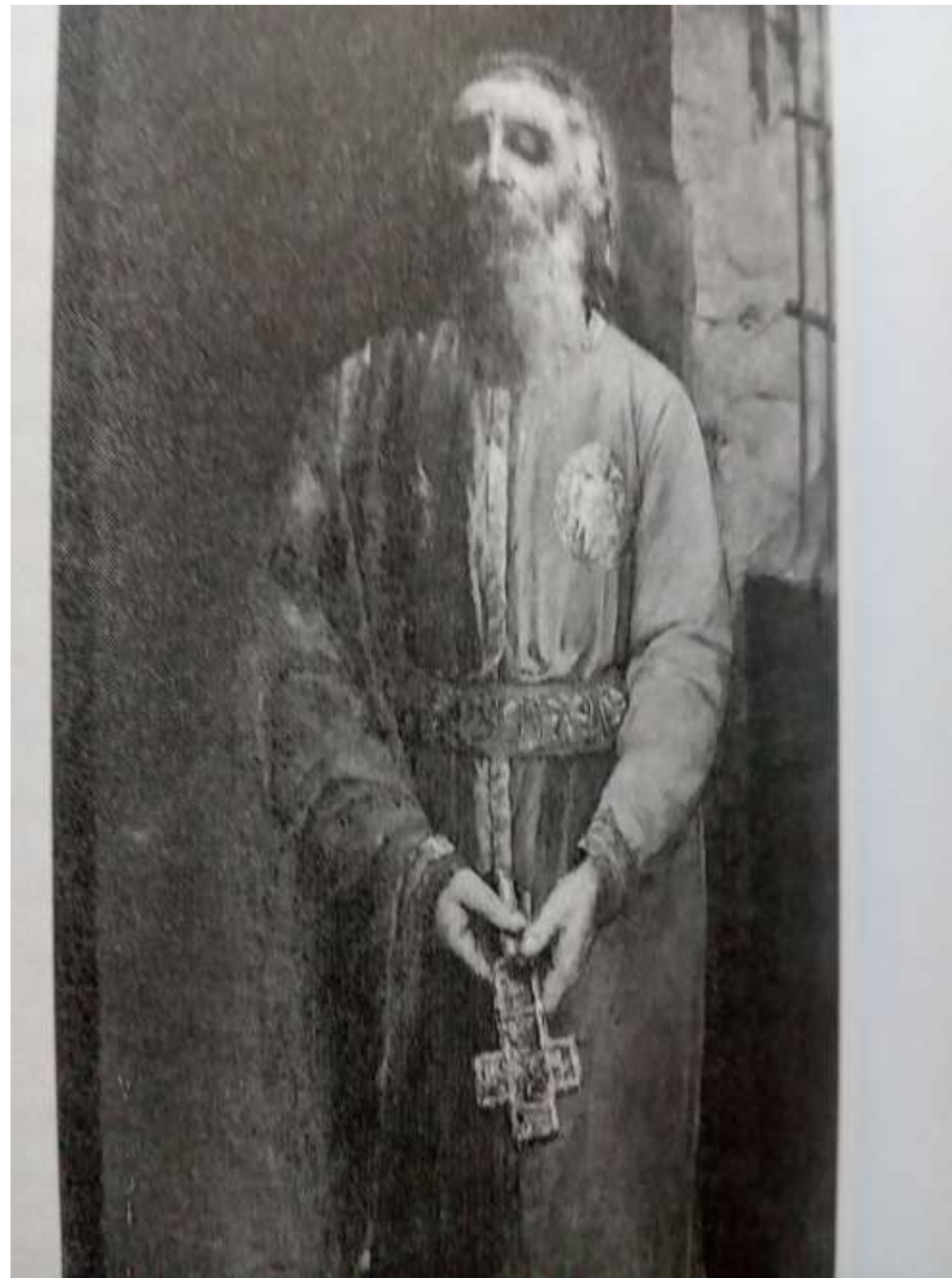
# СИМБОЛИЗАМ У СРБИЈИ

- Експоненти симболизма у Србији углавном су били питомци Академије и других уметничких школа у Минхену, као што је то била школа словеначког сликара Антона Ажбеа.
- Рецепција немачког симболизма у српском сликарству започиње са предсимболистичким и симболистичким делима Ђорђа Крстића. У опусима појединих уметника, попут Надежде Петровић, Марка Мурата и Пашка Вучетића, симболизам је само ефемерни екскурс који се очитава у садржини појединих њихових дела.
- Сликари **Леон Коен**, **Михо Маринковић** и **Стеван Алексић** јесу водећи експоненти српског симболизма, формиран под снажним утицајем Беклина, Мареа и Штука.



Слике **Ђорђа Крстића** за иконостас Саборне цркве у Нишу, посебно композиција ***Смрт цара Лазара*** (1885), нашле су се у средишту велике и прве стручне полемике у домаћој средини, која је поводом питања „православности у српском црквеном живопису“ вођена на страницама дневне штампе између самог уметника и наклоњеног му Михаила Валтровића с једне стране, а с друге, конзервативног сликара Стеве Тодоровића и критичара Ђорђа Малетића. Потоња двојица замерала су Крстићу на непоштовању јединства места, времена и радње – декорума који је вековима уназад важио у академској сликарској пракси. Желећи превасходно да искаже идеју, Крстић је у духу симболизма насликао приказ сложеног система знакова, који су више сугерисали него што су јасно указивали на садржај слике. Уместо историјског приказа догађаја Косовске битке, он је насликао представу натчулне љубави два занесена бића у трансценденталном пејзажу. Еротизовани прикази хришћанских тема били су у складу са симболистичким концептом естетизације религије. Стога се Крстићева слика сагледава као промишљени приказ чулног андрогеног анђела и физичке патње убијеног владара-светитеља. Осим иконографије, снажна симболика боја и светлости, плошност простора и неправилан цртеж потирали су конвенције академске слике.

У наредним делима Крстић је елаборирао духовни лик хришћанског витеза-владара средњег века. За иконостас у Чуругу насликао је **Светог Стефана Дечанског** (1895–1897) у стојећем ставу, са склопљеним очима. Представу светитеља третирао је као сумарну визију која се појављује и материјализује пред очима посматрача. Лик Стефана Дечанског са затвореним (ослепљеним) очима подстиче посматрача на размишљање о царству небеском као исходишту и ултимативном циљу контемплативно устројеног сликарства симболизма.





Године 1905. Крстић слика ***Обретење главе цара Лазара*** (1905). Његова глава приказана је како лебди на небу, чиме се указује на смрт насталу декапитацијом и накнадну санктификацију овог српског владара. Народно предање о избору, опредељењу српског кнеза Лазара Хребељановића за моралне вредности и царство небеско, у потпуности се уклапало у тежње симболиста да у просторима изван реалности прикажу домен чисте душе. Читава косовска драма сублимирана је у знак, лебдећу главу којом се указује на унутрашњи свет кнеза Лазара као метафору његовог коначног, духовног и моралног ослобођења. Мистична светлост појачава утисак иреалности призора.





Крећући се у правцу апстраховања религиозног, Крстић слика композицију ***Свети Сава благосиља српчад*** (1891), која не илустује стварни догађај из живота првог српског архиепископа. У питању је сублимација његове историјске мисије, при чему је тежиште сижеа пренето на план његовог духовног деловања.

Крстић је извео и неколико псеудорелигиозних представа на тему следе девојке. **Слепица** (1883) је приказ главе младе жене бледоликог лица са склопљеним капцима. То је својеврсни омаж унутрашњем свету њеног бића. Без стварног вида, слепица види боље и даље. Она унутар свог бића проналази право светло и надилази варљивост чулно опажајне реалности. Склопљени капци и сенке око очију потенцирају утисак заумности, мистичног искуства младе девојке.



У сличном маниру, Крстић је насликао и **Слепу девојку са гуслама** (1883). Приказана је у целој фигури са гуслама у рукама, док испред ње клечи мушкарац са црвеним фесом. Родна инверзија на овој слици је потпуна: женска фигура је доминантна и представља персонификацију митског народног певача Филипа Вишњића, а мушка фигура је потчињена и персонификује Србију. Тако је заумна представа добила национални предзнак, слично делима немачких симболиста.







Врхунац представљања националних тема у духу симболизма је Крстићева композиција **Алегорија I и II српског устанка** (1905). Надилазећи историјску тачност догађаја, уметник је понудио симболистичку визију националног јединства династије Карађорђевића – Обреновића, чији су родоначелници (Карађорђе и Милош Обреновић) иницирали и предводили борбу српског народа за ослобођење од турске власти и репресије.



Најзад, Крстићев приказ изоловане **Куле Небојше** (1895) у туробном пејзажу евоцира елегичне слике мртвих градова и руина европских симболиста, док слика **Бабакај** (1906) представља парадигму заумне пејзажне представе.





Присуство утицаја минхенског симболизма може се детектовати у појединим сликама **Надежде Петровић**. Слика *Валпургијска ноћ* (1906) представља заумну пејзажну представу инспирисану првом књигом Гетеовог *Фауста*. Она одише мистичном атмосфером и реферира на макабристичко, разорно дејство природе у којем се стапају живот и смрт. *Сахрана у Сићеву* (1905) само наизлед упућује на стварни догађај, а уствари централна погребна поворка радијално постављена у пејзажу имплицира кружни, циклични ток живота и смрти. То је децентрирана, антиперспективна представа лишена композиционог фокуса.



Слика **Море** (1897) је сублимни, тајанствени пејзаж лишен топографске веродостојности, који имплицира идеју нестанка уметнице у огромном пространству, тј. ескапизам њене душе која се губи, нестаје у непрегледном морском беспућу. Без приказане обале, као природне баријере и стабилног егзистенцијалног упоришта, слика постаје отворена метафора свести уметнице о властитој коначности и ништавности пред разорним силама природе.





**Бетовенова маска** (1898) одраз је симболизму својствене тежње за материјализацијом уметничког генија. Евидентна је физиономска сличност маске немачког композитора са ликом уметнице у њеном **Аутопортрету** (1907), што упућује да се иза његове маске крије ауторка слике као његов дублер. Надежда Петровић „преузела“ је лик Бетовена, а он јој је „позајмио“ ауру и генијално сопство. Питање идентитета насликане маске, која се умногоме разликује од историјске посмртне маске композитора тако остаје отворено, али је несумњиво у питању фунерарна тематика, коју потврђује црвени божур у доњем десном углу слике. Тај цвет, као метафора страдања, али и васкрсења, указује на тугу због смрти и радост живљења, који су сједињени у овој слици.





Врхунац симболистичког екскурса у уметности Надежде Петровић представља слика **Острво љубави** (1907–1908). Формално изведена у духу импресионизма са елементима сецесије, она садржински припада симболистичкој, заумној концепцији устројства света. То је космолошка визија усклађена са тада актуелном родном поделом. Приказан је млади пар у еротској игри завођења, у којој мушкарац има активну, а жена пасивну улогу. Њена пламтеће риђа коса провоцира мушкарца на сексуални чин, којем он не може да одоли. У складу са дарвинистичким теоријама, ланац живота се зачиње у води, полазишту еволуционог развоја. Као метафора живота, вода у култури симболизма представља мистичну и онострану зону. Аркадијска атмосфера призора упућује на идеју повратка „златног доба“.

Нага људска тела материјализују актуелну тенденцију ослобађања сексуалности и одбацивања друштвених стега. Препуштајући се заносу сексуалног чина, типске фигуре мушкарца и жене укључују се у животни циклус који се завршава смрћу, нестајањем у тмини пећине. Тако се наизглед буколичка, аркадијска сцена среће и радости живљења у чину нагонског продужења врсте претвара у слику егзистенцијалног ништавила. На то упућује сегмент гробља, приказан у горњем десном углу.



Гробље је централни мотив још једне слике Надежде Петровић, композиције **Ташмајданско гробље** (1908). У контексту инверзије значења својствене симболизму и уверења саме ауторке да су гробља жива места, подигнута на чврстој структури људских костију из којих ничу правда и једнакост људи, ова слика се може тумачити у кључу оптимистичког погледа на свет.



Сликарски опус **Марка Мурата** може се поделити у два сегмента: један, који одражава аполонијски принцип лепог и светлог, и други, који реферира на дионизијски свет тамног и меланхоличног. Везаност за географско подручје Медитерана као колевке ишчезле античке цивилизације (Аркадије), конкретно за Дубровник и његову околину, суштински су одредили Муратове пејзажне представе, које одликује тамни контемплативно-меланхолички симболистички призив.

Након ових слика, уметник расветљава палету и конципира призоре у складу са оптимистичким аполонијским принципом, примењујући различите идиоме: сецесионистички, пленеристички, импресионистички, дивизионистички. Идеја вечитог пролећа у природном амбијенту медитеранског басена као утопијски пројекат повратка „златног доба“ експлицирана је на слици **Пролеће** (1894). Млада женска фигура представља персонификацију Пролећа, али читав приказ још увек одише сетом и носталгијом.







И у наизглед најоптимистичкијим Муратовим сликама, као што је ***Дах дубровачког пролећа*** (1903), присутна је нота туге и надлазеће пропасти. Јер, две младе девојке журно прелазе преко поља, а пролеће, као и младост, брзо пролази.



Последња сублимна слика тамне ноте Муратовог опуса представља композиција **Обретење главе кнеза Лазара** (1915), која у потпуности следи опис догађаја у народној песми. Тројица кираџија (превозника робе) су на свом пропутавању пронашли одрубљену главу косовског јунака у једном кладенцу. Она им се потом указала у форми пуног месеца, што јасно указује на симболистички концепт поистовећивања небеских тела са сомнабулним и оностраним мотивима. На слици је приказан тренутак када младић призива у помоћ Бога и светог Николу, као и истовремени моменат када се глава кнеза Лазара успиње, прелеће Косово поље и спаја са обезглављеним телом. На тај начин, Мурат је спојио различите временске и просторне координате догађаја. Слика је настала у време Првог светског рата, када косовски мит добија на снази. Стога лице кнеза Лазара има срдит израз, којим се апелује на посматрача и изражава позив и подстицај војницима на националну освету.



Симболистичке слике **Пашка Вучетића** рефлектују његов мизогин, женомрзачки став. Слика ***Страст/Мржња и лудило*** (1904) експлицитни је приказ мушког лудила изазваног женском доминацијом. Она приказује мушкарца који у рукама грчевито стеже лобању жене, којој као да се свети за сопствене муке. Приказ мушкарца погубљеног разума сублимира страх од нове улоге жене у друштву, без обзира да ли је у питању стрепња од њеног социјалног успона или фаталности њене ослобођене сексуалности.



По садржају и форми још је драматичнија Вучетићева слика **Марија Магдалена** (1906), која приказује највећу хришћанску грешницу, али и велику покајницу потпуно неканонски, у дивљачком и страстvenом насртају на крст на којем је разапет Христ. Силина којом насрће на симболички супститут своје љубави, потврђује паранаучни теоријски дискурс с краја 19. века о хистерији као особено женском психичком поремећају и биолошком, родном одређењу. Змијолике форме наге фигуре Марије Магдалене и ватрена распуштена коса типски су означитељи њеног идентитета као новозаветне грешнице, наследнице старозаветне Еве.





**Леон Кое**н остварио је најпотпунији симболистички опус. Његов рани, недатирани **Аутопортрет** јесте иконична представа сугестивног дејства. Уметников лик као да продире у простор посматрача, али задржава дистанцу, тј. обитава у сопственој аури, на коју указује једва приметан светлосни круг око његовог лика имплицирајући божанско надахнуће и милост. Растрзани поглед упућује на разапетост уметникове личности између разума и лудила, надахнућа и деструкције. Маркантан уметников лик одаје свест о сопственом пророштву и узвишеном месту у духовној хијерархији. Визионарски загледан у дубину властитог бића, Коен исказује веру у уметност и њену просветитељску и спасилачку мисију. Индивидуалност црта лица је потенцирана са идејом потврђивања концепта уметничког генија као изузетног појединца. Најзад, овај интроспективни аутопортретни приказ указује на уравнотежење стваралачких сила у уметничком бићу, уобличеном између пасивне меланхоличне контемплације и активне уметничке креативности.





Коенова слика **Харонова барка** (око 1898) приказује типске фигуре младића и девојке, које преко митске реке Стикс превози злохуди Харон, чиме се алудира на идеју нестајања и илузорности среће коју персонификује загрљени пар. Харон и подземни свет као метафора општег егзистенцијалног ништавила и бескрајног протока времена, води у неумитну таму, тј. у смрт. У том подтексту читава се одсуство уметникове вере у лично и колективно спасење.



Коен је сликао и религиозне теме, као што је **Вечити Јуда** (око 1895). Литерарни предложак је легенда с почетка 17. века, која говори о обућару осуђеном на вечни живот због непружања помоћи Христу на путу за Калварију, а која је током 19. века добила антисемитску конотацију. Као Јеврејин, Коен ову тему смешта у контекст Шопенхауерове интерпретације модерног човека који вечито лута у зачараном кругу егзистенцијалног ништавила и опстаје у материјалном, најгорем од свих светова. У сефардској и ашкенатској култури Јуда се поима као човек јада и безнађа, прогоњен властитом кривицом. Као скитница и изопштеник, он је метафора за модел социјалне жртве и обездуховљеног мученика модерног доба. Коенова композиција приказује остарелог Јуду са штапом у руци, који жали над одром девојке у сефардској ношњи.





За слику **Јосифов сан** (1897), изложену на Међународној изложби у минхенској Стакленој палати, Коен је 1897. добио сребрну медаљу Академије. Приказ Јосифа као уснулог праведника одабран је с разлогом. Као манифестација подсвесног, сан у култури симболизма и времену процвата парапсихолошких теорија представља једну од кључних структура. У Коеновом приказу Јосифове уснуле фигуре у пејзажу, природа добија обележје божанске творевине са којом се човек сједињава. То је сомнабулна, снолика космолошка визија заоденута у религиозно рухо. Сунце и месец као извори светлости детерминишу иреалну атмосферу представе и потврђују Коенов пантеистички монизам.



На недатованој композицији **Адам и Ева у рају** приказани су безлични прародитељи у аркадијско-буколичком пејзажу, у идеалној хармонији са другим створењима. Невино прастање цивилизације доведено је у опасност приказом змије, која улази у сцену са десне стране. Као симбол зла, она антиципира пад и пропаст човечанства.





Врхунац Коеновог стваралаштва представља неколико скица за циклус „Трагедија и тријумф човечанства“, који је требало да чине слике четири годишња доба. Сачувана је скица за Јесен и неколико скица за Пролеће. **Јесен** (око 1895) је тмурна представа нескривено дионизијског карактера. Поред мајке са дететом као симбола животног циклуса, насликан је претећи Геније етеричног, фантомског изгледа, који персонификује смрт која се надвија над њима. У позадини су приказани Бахус, Аријадна и баханткиње, које употпуњују дионизијски карактер слике и упућују на Ничеову идеју одумирања цивилизације.





**Скица за симфонију Пролећа** (око 1900) представља идејни контрапункт претходно разматране слике. То је представа која зрачи оптимизмом и отелотворује аполонијски принцип, који слави живот и обнову природе. Поред Аполона и приказа Венериног рађања из крошње дрвета, у првом плану приказана је тамна силуета Генија смрти окренутог леђима ка посматрачу, који дестабилизује буколичку визију античке Аркадије. Он имплицира идеју дуалне, аполонијске и дионизијске природе модерног човека, али и употпуњује природни циклус којег чине живот и смрт.





Коначно, Коеново  
егзистенцијално  
испуњење и општи патос  
песимизма епохе,  
исказани су у  
монументалној,  
недатираној слици  
**Погром**. Реагујући на  
актуелна страдања  
Јевреја у Европи, уметник  
је сцену претворио у  
јарко црвену, инферналну  
визију која антиципира  
Велики рат.



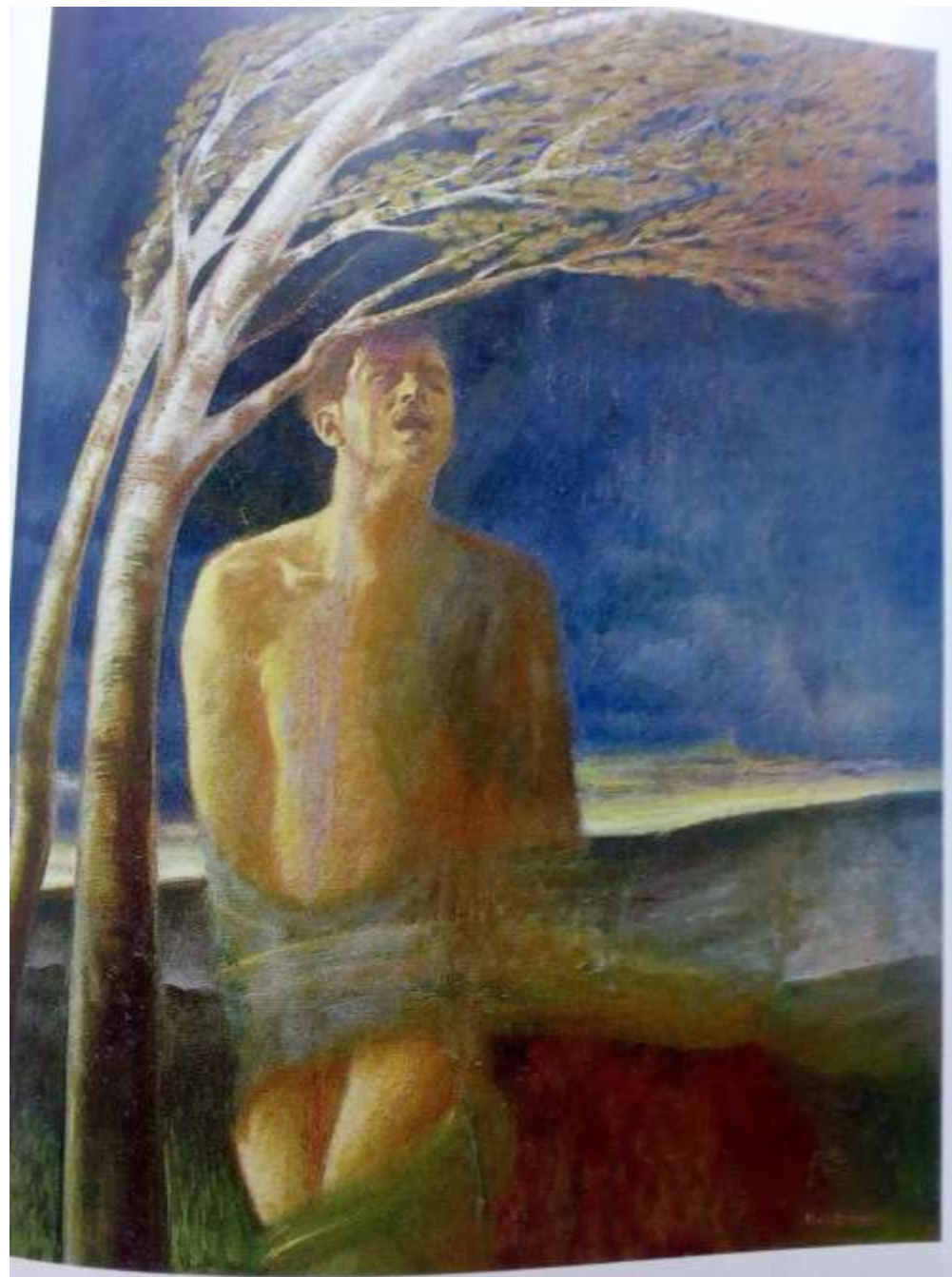


**Михо Маринковић** усваја симболистички вокабулар и тематски репертоар тек у позном периоду стваралаштва. Он је представио **Медузу** (1910) без уобичајених атрибута, змијских увојака и светлцавих очију хипнотичког погледа. Уместо тога, насликао је маску ужаса, демонског лица изражене фацијалне мимике.

Колористички снажна  
Маринковићева слика  
**Икар** (1916) представља  
метафору грешног и  
лакомисленог  
човечанства. Опечен  
пламтећим жаром  
сунца, Икар је  
универзални симбол  
човекове патње и пада.



У сличном маниру и иконографији настала је његова слика **Грешник** (око 1912), на којој је приказана полунага и од бола извијена мушка фигура под снагом ветра повијеним дрветом. Она сублимира идеју несрећног човечанства, осуђеног на патњу и бол.





Сликарьство **Стевана Алексића** може се окарактерисати као маниризовани симболизам. Суштински су га одредиле религиозне теме везане за српску средњовековну историју. Слика ***Спаљивање моштију светог Саве*** (1912) реферира на историјски догађај из 1594. Међутим, Алексић је помоћу светлосних ефеката постигао особену суморно-екстатичку атмосферу, у којој аутентично изведени актери различитим телесним афектацијама и изразима лица испољавају реакције на чин насиља и деструкције. Светлост ломаче обасјава целу композицију и ствара иреалну атмосферу космолошких димензија. Митологизирајући историјску тему, Алексић је указао на важност концепта смрти у свом тематском репертоару.



У сличном маниру извео је и представу *Голготе* (1918). Тема смрти је секуларизована, јер је хронолошки везана за почетак Великог рата. Тако су позитивистички приказ Христа и аутентичност пејзажа преведени у архетипску слику смрти.





Алексић је Шопенхауеров нихилистички егзистенцијализам материјализовао у слици **Смрт** (1916). Песонификацију смрти приказану у предњем плану, у махнитом галопу прате јахачи апокалипсе у позадини. Истом, антиратном контексту припада и слика **Велики косач** (1918). Језиви принц таме приказан је како тријумфално јаше на коњу и посматра поље прекривено мртвим телима, па слика представља визуелни манифест пропасти човечанства.

Суочен са безумним  
насиљем и разарањем  
**Анђео мира** (1918) стоји  
без наде и вере у  
спасење пред вратима  
пакла и руком прекрива  
очи да не види зло света.  
Тематски се на ово дело  
надовезује Алексићева  
друга слика **Јуда пред  
распећем** (1917), као  
архетипска фигура  
грешног човечанства,  
које је осуђено на вечно  
лутање и тегобну  
егзистенцију.







Алексић се огледао и у домену сликања митолошких тема. Сlike ***Кентаур и нимфа*** (1919) и ***Кентаур са нимфама*** (1920) нису допадљиве, него имагинарне представе оживљене природе и човековог сједињавања са њом. Нимфе које буде уснулог кентаура евоцирају дивљу, дионизијску еротичност аркадијског света, док загрљај нимфе и кентаура упућује на концепт човекове двојне природе.



Најважније место у Алексићевом тематском репертоару заузимају његови аутопортрети. Они говоре о снажној субјекцији и индивидуализацији уметникове личности, а светлосни ефекти у функцији су апострофирања његове визионарске и креативне природе. Искуство оностраног и осећање изолованости, сомнабулна стања, као и напета игра ероса и танатоса, суштински су одредили Алексићеве аутопортрете. Рани аутопортрет **Уметник и муза** (1900), приказује аутора у стваралачком заносу, надахнутог оностраном инспирацијом коју персонификује млада девојка.





Каснији аутопортерти приказују уметников лик у пратњи смрти, која представља његов *alter ego*, тј. дионизијско сопство. Уместо инспирације која долази из света добрих сила, на **Аутопортрету са смрћу** (1901) уметника је обгрлила језива персонификација смрти, у виду костура који свира виолину. И **Аутопортрет** из 1922. приказан је у боемској атмосфери прожетој димом и алкохолним испарењима. Јетки уметников осмех као да понавља саркастични осмех смрти.



Најзад, ***Сликаp у атељеу*** (1915) приказује Алексића у тренутку када се припрема да на платно пренесе своју уметничку визију, док се фигура смрти промаља из таме атељеа потврђујући оностраност извора уметничког надахнућа.