

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOZOFSKI FAKULTET

Jovana M. Nikolić

**ANTIČKE TEME U SIMBOLISTIČKOM
SLIKARSTVU GISTAVA MOROA**

doktorska disertacija

Beograd, 2020

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Jovana M. Nikolić

**CLASSICAL THEMES IN THE SYMBOLIST
PAINTINGS OF GUSTAVE MOREAU**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2020

Mentor:

dr Igor Borozan, vanredni profesor na odeljenju za istoriju umetnosti, Filozofski fakultet,
Univerzitet u Beogradu.

Članovi komisije:

dr Saša Brajović, redovni profesor na odeljenju za istoriju umetnosti, Filozofski fakultet,
Univerzitet u Beogradu.

dr Lidija Merenik, redovni profesor na odeljenju za istoriju umetnosti, Filozofski fakultet,
Univerzitet u Beogradu.

dr Vesna Elez, vanredni profesor na Katedri za opštu književnost i teoriju književnosti, Filološki
fakultet, Univerzitet u Beogradu.

dr Vladimir Simić, vanredni profesor na odeljenju za istoriju umetnosti, Filozofski fakultet,
Univerzitet u Beogradu.

Datum odbrane disertacije:

Apstrakt

Francuski slikar Gistav Moro smatra se pretečom francuskog simbolističkog slikarstva u okviru čijeg opusa najveći broj dela zauzimaju slike sa antičkom tematikom. Moroovo stvaralaštvo pripada drugoj polovini 19. veka i na francuskoj umetničkoj sceni predstavlja svojevrsnu prekretnicu između tradicionalnog akademskog slikarstva i simbolističke umetnosti koja se javlja krajem veka. Kao akademski obrazovan slikar, Moro pristupa mitološkim temama na tradicionalan način oslanjajući se na literarne i istorijske izvore, ali ga njegova interpretacija mitova čini inovativnim. Polazeći od mita kao univerzalne priče o ljudskoj sudbini, Moro skreće pažnju na probleme savremenog čoveka druge polovine 19. veka, njegove strahove, fantazije i snove.

Moroove antičke teme sagledavaju se kao originalna celina u okviru koje se ističe nekoliko osnovnih tipologija junaka. Ikonografskom i ikonološkom analizom slike se razvrstavaju i grupišu, nakon čega se postavljaju u društveni okvir i kulturnu klimu u kojoj je umetnik stvarao. Prilikom analize i tumačenja dela korišćeni su literarni izvori, kritike pariskog Salona, komentari naručioca, kolega i prijatelja Gistava Moroa kao i lične beleške samog slikara. Sagledavajući Moroove antičke teme kao celoviti proizvod društvenih normi, kulturnih težnji epohe i umetnikovih subjektivnih ideja i vizija dolazi se do zaključka da je slikar težio da prikaže tri velike teme ljudske istorije: heroje i herojsku sudbinu, zle fatalne žene i posledice njihove lepote i surovosti i borbu dualiteta.

U okviru svake veće celine uočava se nekoliko manjih, pa se tako među Moroovim predstavama heroja prepoznaju heroji buntovnici, kažnjeni heroji i heroji umetnici, fatalne heroine su boginje, čarobnice ili sirene, a borba dualiteta prikazana je kroz borbu polova, tj. duha i materije. Analizom slika dolazi se do zaključka da je najčešće interpretirana tema u okviru mitoloških kompozicija pobeda duha nad materijom. Predstavljanjem antičkih tema Moro je isticao sopstvenu veru u vrline i ideale i moć umetnosti da opomene, poduči i oplemeni društvo i pojedinca.

Ključne reči: Gistav Moro, mitologija, istorijsko slikarstvo, simbolizam, heroj, zle žene, borba polova, umetnost 19. veka

Naučna oblast: istorija umetnosti

Uža naučna oblast: umetnost 19. veka

Abstract

The French painter Gustave Moreau is considered to be the herald of the French symbolism art movement, whose opus mostly contains paintings with classical themes. Moreau's works stem from the second half of the 19th century, and represent a crossroads between the traditional academic art form and the Symbolism movement which was formed at the end of the century. As an academically educated painter, Moreau approaches the mythological themes in a traditional matter, relying on literary and historic sources, but it's his interpretation of the myths that make him innovative. Starting from the myths as universal stories about human destiny, Moreau draws attention to the problems, fears, fantasies and dreams of the modern man of the 19th century.

Moreau's classical themed paintings are seen as a separate whole of his works, distinguishing some basic typological heroes. The paintings are divided into smaller groups via iconographic and iconological analysis, after which they are put into the social frame and cultural climate of the period of their making. During the analysis and interpretation of the paintings, literal sources, critiques of The Paris Salon, comments of the clients, colleagues and friends of Gustave Moreau have been used, as well as the painter's notes. Looking at Moreau's classical themes as a product of the social standards, cultural aspirations of the epoch, and the artist's subjective ideas and visions, the conclusion has been made that the painter tended to display three grand themes of the human history: heroes and heroic destiny, evil, fatal women and the consequences of their beauty and cruelty, and battle of dualities.

Amongst every bigger part, a few smaller ones can be noted - and so Moreau's representation of heroes can be divided into rebellious ones, martyrs and artists; the fatal heroines are goddesses, sorceresses or sirens; the battle of dualities is shown through battle of the sexes, i.e. spirit and matter. Analyzing the paintings, the conclusion has been made that the most common of the themes in the mythological compositions is the victory of spirit over matter. Moreau's own belief in virtue, ideals and the power of art to warn, teach and ennoble the society stand out in his representation of classical themes.

Key words: Gustave Moreau, mythology, history painting, Symbolism, hero, femme fatale, battle of sexes, 19th century art

Scientific field: art history

Scientific subfield: 19th century art

SADRŽAJ:

I UVODNA RAZMATRANJA	9
Predmet istraživanja	9
Pregled dosadašnjih istraživanja antičkih tema u slikarstvu Gistava Moroa	10
Metodologija proučavanja	12
II ANTIČKI MOTIVI U EVROPSKOJ KULTURI I UMETNOSTI 19. VEKA	15
Antička Grčka kao duhovni i estetski ideal umetnika 19. veka	18
Antički Rim i značaj <i>Velikog putovanja</i> na umetnost 19. veka	20
Interesovanje evropske kulture za antičku mitologiju	22
ANTIČKE TEME I ISTORIJSKO SLIKARSTVO U PERIODU DRUGOG CARSTVA	26
Umetnost Drugog carstva i kriza istorijskog slikarstva u Francuskoj sredinom 19. veka	26
Gistav Moro – prvobitno interesovanje za antiku: detinjstvo i školovanje	32
Putovanje u Italiju	33
Ideja obnove <i>velikog stila</i>	35
GISTAV MORO I UMETNOST SIMBOLIZMA	41
Osnovne odlike simbolizma	41
Simbolizam Gistava Moroa	51
Gistav Moro i njegovi savremenici	59
III ANTIČKI HEROJI U SLIKARSTVU GISTAVA MOROA	66
HEROJ KOJI KAŽNJAVA	78
ODISEJEVA OSVETA PROSCIMA	78
Mitološka podloga	78
Inspiracija za sliku	80
Nasilje i dekadencija	81
Mirne figure i ideal nepomične lepote	84
Princip „arheološke alegorije”	87
HERAKLOVA OSVETA DIOMEDU	91
KAŽNJENI HEROJ	97

PROMETEJ	97
Motiv Prometeja u kulturi 19. veka	98
<i>Prometej</i>	100
Kasalov odgovor na Moroovog <i>Prometeja</i>	103
Kasnije verzije slike	104
FAETON	106
<i>Faeton</i>	107
OREST	110
HEROJ PESNIK	113
APOLON I MUZE	113
<i>Muze napuštaju Apolona, svog oca, i odlaze da prosvećuju svet</i>	115
<i>Kupidon i Muze</i>	116
ORFEJ	119
Orfej u antičkoj mitologiji	120
Motiv Orfeja u kulturi 19. veka	121
<i>Orfej</i>	121
<i>Život čovečanstva</i>	127
<i>Orfej na Euridikinom grobu</i>	129
HESIOD	132
TIRTEJ	136
SAPFO	139
IV FATALNE ŽENE ANTIČKE MITOLOGIJE U SLIKARSTVU	
GISTAVA MOROA	145
JELENA TROJANSKA	151
Jelena Trojanska u mitologiji	152
<i>Jelena na zidinama Troje</i>	153
<i>Jelena na vratima Seka</i>	161
<i>Jelena u slavi</i>	163
MEDEJA	166
SIRENE	171

<i>Odisej i Sirene</i>	172
<i>Sirene</i>	175
<i>Sirena i pesnik</i>	177
GALATEA	180
DEJANIRA	182
MOTIV ZOOFILIJ NA MOROOVIM SLIKAMA	192
PASIFAJA	193
EVROPA	198
LEDA	203
HIMERE	208
V BORBA DUALITETA – SUKOB DUHA I MATERIJE U SLIKARSTVU	
GISTAVA MOROA	213
EDIP I SFINGA	218
Edip i Sfinga u mitologiji i antičkoj književnosti	219
Edip i Sfinga u 19. veku	220
<i>Edip i Sfinga</i>	222
<i>Edip putnik</i>	232
<i>Sfinga pobednica i Pobeđena Sfinga</i>	233
HERAKLOVI SUKOB I SA ŽENAMA	236
<i>Herkul i Lernejska Hidra</i>	237
<i>Herkul na Stimpalskom jezeru</i>	242
<i>Herkul i Omfala</i>	243
<i>Herkul i Tespijeve kćeri</i>	245
UMETNIK U SUKOBU SA SVETOM	250
Pesnik i kentaur	250
JUPITER I SEMELA	256
MRTVE LIRE	263
REZIME	271
LITERATURA	275
PRILOZI	288

I UVODNA RAZMATRANJA

Predmet istraživanja

Predmet istraživanja rada su antičke teme u simbolističkom slikarstvu Gistava Moroa (1826 – 1898) kao jednog od najistaknutijih predstavnika ovog pravca u Francuskoj. Simbolizam je umetnički pravac koji se javlja u drugoj polovini 19. veka, a njegov osnovni cilj je predstavljanje onostranog i nevidljivog, ljudske psihe, snova, mašte i strahova. Umetnici simbolizma neretko su teme pronalazili u konstruktima idealne prošlosti, mitologiji, legendama, poeziji i religiji. Antički mit su koristili kao polazište za predstavljanje modernih problema društva. Repetacijom prošlosti referirali su na aktuelni život zajednice, a Gistav Moro bio je paradigmatička ličnost francuske kulturne scene druge polovine 19. veka.

Antičke teme u slikarstvu ovog umetnika do sada nisu izučavane i predstavljane kao posebna celina, već su pominjane u okviru opštih pregleda njegove umetnosti. Slike sa antičkom tematikom potrebno je sagledati kao originalnu celinu u okviru koje se ističe nekoliko osnovnih tipologija junaka. Njih je potrebno razvrstati i grupisati, opisati, uočiti međusobne sličnosti i osnovne ideje koje ova dela prožimaju, te ih kao takve postaviti u društvene okvire i kulturnu klimu u kojoj je umetnik stvarao. Vodeći se dosadašnjim istraživanjima, rad će valorizovati dela i sistematizovati ih u zaokružen opus.

Antičke teme mogu se pronaći u umetnosti srednjeg veka, i mnogo češće, u umetnosti novog veka (počevši od renesanse). U radu, fokus će se staviti na njihovu upotrebu i interpretaciju u 19. veku. Počevši od neoklasicizma, koji antiku interpretira arheološki i koristi didaktički, ona će biti sve više prisutna u umetnosti, te će sredinom veka u slikarstvu akademizma doživeti novi procvat, postati izuzetno estetizovana i dobiti nove uloge. U drugoj polovini 19. veka, u kojoj je Gistav Moro stvarao, antička prošlost je konstrukt istorijske autentičnosti i fikcije. Antički svet viđen je kao doba idealne prošlosti i predstavljao je prostor za učitavanje savremenih tokova umetnosti, naučnih saznanja i intelektualne misli. U fokusu istraživanja naći će se slike kojima umetnik predstavlja prvenstveno junake i događaje grčke i rimske mitologije, sa povremenim uplivima motiva ostalih religija starog sveta (persijske, indijske,...).

Školovanje Gistava Moroa na pariskoj Akademiji, privatna putovanja po Italiji i istraživanja ruševina i artefakata na terenu (proučavanje i skiciranje antičkih dela i majstora italijanske renesanse) stvorila su dobru podlogu za bavljenje antikom, legendama i mitovima starog sveta, koji će biti često zastupljeni u njegovom radu. Slikar je posedovao kolekciju umetnina, antičke skulpture i predmeta primenjene umetnosti kao i kolekciju knjiga koja broji mnoštvo mitoloških pregleda, rečnika, sinteza antičke i drugih religija starog sveta. Ovi predmeti svedoče da je umetnik pratio savremene tokove nauka koje su se bavile mitom i antičkom prošlošću, kao i da je bio dobro upoznat sa proznim i pesničkim stvaralaštvom svog doba koje je polaznu tačku takođe nalazilo u antici. Literarnost je jedna od glavnih osobina njegovog stvaralaštva pa se prilikom proučavanja treba osvrnuti i na prozu i poeziju Moroovih savremenika.

Ono što dela Gistava Moroa čini originalnim je simbolističko tumačenje akademskih narativa. On se poziva na ideje Zlatnog doba koje nudi slika antičkog sveta savremenom posmatraču, ali odlazi i korak dalje, postavljajući moderna pitanja, dileme i probleme kroz

prikaze mitoloških i historijskih junaka. Iako prilikom simbolističke interpretacije klasičnog narativa Moro ponekad odstupa od njega, on ni u jednom trenutku ne postaje antiklasičan.

Moro će tokom života zadržati akademski način slikanja. Od njega će odustati jedino u načinu prikazivanja muškog tela, koje će postajati sve manje polno određivo i prići skoro u potpunosti androgenom idealu. Izuzetna dekorativnost, bliska dekadenciji, i upotreba velikog broja detalja, reference su kojima slikar naglašava određene manje primetne delove priče, pozivajući se na simboliku, legende, mitologiju i istoriju antičke civilizacije.

Umetnik koristi mit tumačeći ga i subjektivno. Kroz praksu simbolizma, Moro mit pretvara u simbol. Nekadašnji ljudski podvig pozajmljen iz mitologije sada je motiv duše, osećanja, nagona, određene vrline ili mane. Jedan događaj iz mitologije koristi se da bi se preko njega prikazalo osećanje koje tim događajem dominira, a Moro će se okretati i trenucima koji u klasičnim mitovima nisu ni napisani, već događajima mita neposredno prethode ili predstoje. U svom neobičnom odabiru scena mita, koje često nisu ključni ili prelomni trenuci radnje, Moro pokazuje inovativnost, originalnost i ličnu interpretaciju mita.

Iako se Moroova dela mogu sagledati kao jedinstvena u načinu odabira i interpretiranja antičkih tema, ona stoje u korelaciji sa delima drugih simbolista. Upravo ova veza sa savremenima, kako slikarima tako i piscima i pesnicima, pokazuje da je Moro svojim delima ostvario vezu između akademskog slikarstva, esteticizma, istorizma, ali i novih i snažnih ideja i poruka koje je simbolizam uveo u slikarstvo.

Pregled dosadašnjih istraživanja antičkih tema u slikarstvu Gistava Moroa

Prve tekstove o slikaru napisao je Ari Renan (Ary Renan), njegov savremenik i prijatelj, koji je o slikaru počeo da prikuplja podatke još za njegovog života, a objavio ih nekoliko godina nakon Moroove smrti.¹ Nakon toga, pa sve do osamdesetih godina 20. veka o slikaru se skoro uopšte nije pisalo. Najveći broj radova i knjiga napisan je i objavljen u protekle dve decenije, što pokazuje da je velika zaostavština ovog slikara dugo bila zanemarena i neproučavana. Važne preglede Moroovog dela dali su Pjer Luj Metju (Pierre Luis Mathew), Piter Kuk (Peter Cooke), Julius Kaplan (Julius Kaplan) i Ženevjev Lakambre (Geneviève Lacambre), a njihove knjige su važni i vredni izvori informacija koji nude pregled i presek slikarevog dela.

Nekadašnja direktorka Muzeja Gistava Moroa u Parizu, Ženevjev Lakambre, napisala je veliki broj studija vezanih za život i rad ovog slikara. Osim velikih pregleda Moroove umetnosti, poput *Gustave Moreau: Maître sorcier*² i *Gustave Moreau: Between Epic and Dream*,³ za uticaje koje je antička umetnost imala na slikara značajne su i njene dve manje studije: *Gustave Moreau et l'Antique*⁴ i *Gustave Moreau e l'Italia*.⁵ Iako se knjiga *Gustave Moreau et l'Antique* detaljnije bavi uticajima koje je antička umetnost izvršila na slikara, njena autorka ostaje u domenima analize literarnih i arheoloških predložaka koje je Moro koristio i imao prilike da vidi ili nabavi tokom pripremanja svojih mitoloških kompozicija, ne odlazeći u dublju analizu samih slika.

¹ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 138.

² Geneviève Lacambre. *Gustave Moreau : Maître sorcier*, Paris : Gallimard, 1997.

³ Geneviève Lacambre. *Gustav Moreau: Between Epic and Dream*. Chicago: Art Institute of Chicago, 1999.

⁴ Geneviève Lacambre. *Gustave Moreau et l'antique*, Millau: Musée de Millau et des Grands Causses, 2001.

⁵ Geneviève Lacambre. *Gustave Moreau e l'Italia*, Rome: Skira, 1996.

Pjer Luj Metju je još jedan autor na čija se dela treba osvrnuti prilikom proučavanja Gistava Moroa. Metju je autor nekolicine knjiga vezanih za slikarev opus, među kojima je i knjiga *Gustave Moreau: The Assembler of Dreams* koja daje najjasniji pregled Moroovog života i stvaralaštva.⁶ Ova knjiga sadrži veliki broj ilustracija i prikazuje neka od Moroovih dela o kojima su drugi autori retko pisali. Slike su pominjane hronološki, s obzirom na to da knjiga prati Moroov život, te je mali broj njih analiziran, ali je delo značajno jer pruža dobar uvid u razvojni put slikarevog opusa. Hronološki redosled Moroovih slika prati i knjiga *The Art of Gustave Moreau: Theory, Style, and Content*, autora Juliusa Kaplana.⁷

Najsveobuhvatniji pregled Moroovog stvaralaštva, koji njegovo slikarstvo stavlja u kontekst istorijskog slikarstva druge polovine veka, predstavlja monografija Pitera Kuka *Gustave Moreau, history painting, spirituality and Symbolism* objavljena 2014. godine.⁸ Ova značajna monografija nudi pregled razvoja Moroovog stila i veliki broj informacija o slikarevom opusu. U njoj se autor osvrće na antičke teme često pristune u slikarevom delu i analizira ih prvenstveno sa stanovišta akademskog i salonskog slikarstva. Veliki broj pomenutih slika sa antičkom i mitološkom sadržinom ipak nije detaljno analiziran niti prikazan kao jedinstvena celina sa svojim specifičnostima i karakteristikama. Piter Kuk autor je i nekoliko tekstova o slikarstvu Gistava Moroa koji analiziraju njegovo stvaralaštvo u okvirima istorijskog i akademskog slikarstva.⁹

Iako je uticaj akademske tradicije na Moroovo slikarstvo nemoguće zanemariti, poslednjih godina njegovo stvaralaštvo se sve više prepoznaje kao simbolističko. Mnogi autori prepoznali su u ovim slikama Moroov odgovor na doba u kojem je živeo, probleme, pitanja i dileme intelektualnog kruga Pariza, ali i čitave Evrope tog doba. Ime Gistava Moroa nije zaobišao ni jedan veliki pregled francuskog i evropskog simbolizma. Kao ključnu figuru za razumevanje ranih simbolističkih težnji u francuskom slikarstvu druge polovine veka pominje ga autorka Mišel Fakos (Michelle Facos) u nekoliko svojih knjiga: *Symbolist Art in Context*¹⁰ i *Symbolist roots of Modern Art*¹¹, Majkl Gibson (Michael Gibson) u knjizi *Symbolism*,¹² Žan David Žemu Lafond (Jean-David Jumeau-Lafond) u *Painters of the Soul, Symbolism in France*.¹³

Međutim, istraživači su se do sada uglavnom bavili relativno malim brojem slika u odnosu na celokupno delo koje je za slikarom ostalo, za primere uzimajući uvek najreprezentativnije slike, ili one koje su imale najbolji odziv u javnosti u godinama kada su nastale. Kako Moroovo stvaralaštvo obiluje predstavama fatalnih lepotica, jednom od omiljenih tema simbolističke umetnosti, njegove antiheroine pominjali su mnogi autori koji su proučavali ovaj fenomen kulture 19. veka. Najviše je pisano o Moroovoj predstavi starozavetne junakinje Salome,¹⁴ a kada su u pitanju heroine antičkog sveta najveću pažnju istraživača privukao je

⁶ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010.

⁷ Julius Kaplan. *Art of Gustave Moreau: Theory, Style, and Content*, University of Michigan: UMI Research Press, 1982.

⁸ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014.

⁹ Peter Cooke, „Gustave Moreau and the Reinvention of History Painting”, *The Art Bulletin*, Vol. 90, No. 3 (2008.), 394-416.

¹⁰ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009.

¹¹ Michelle Facos, Thor J. Mednick. *The Symbolist Roots of Modern Art*, London: Routledge, 2017.

¹² Michael Gibson. *Symbolism*, Koln: Benedict Taschen, 1995.

¹³ Jean-David Jumeau-Lafond. *Painters of the Soul: Symbolism in France*, Tampere: Tampere Art Museum, 2006.

¹⁴ Rosina Neginisky. *Salome: The Image of a Woman Who Never Was; Salome: Nymph, Seducer, Destroyer*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

motiv Jelene Trojanske. Njoj je posvećena knjiga grupe autora *Gustave Moreau. Hélène de Troie, La Beauté en majesté*¹⁵; i rad autorke Luíze de Nazare Fereire (Luísa de Nazaré Ferreira) *O sortilégio do olhar: Helena na pintura de Gustave Moreau*.¹⁶ Motiv Orfeja u Moroovom slikarstvu jedan je od najdetaljnije analiziranih, pre svega od strane autorke Doroti M. Kosinski (Dorothy M. Kosinski) u knjizi *Orpheus in Nineteenth-century Symbolism*¹⁷ i zasebnom radu *Gustave Moreau's "La Vie de l'humanité": Orpheus in the Context of Religious Syncretism, Universal Histories, and Occultism*¹⁸ u kojem autorka analizira jedno Moroovo delo. Malom broju Moroovih slika posvećena je ovako velika pažnja. Osim motiva Orfeja, Salome i Jelene Trojanske najčešće pominjana slika je *Edip i Sfinga*, korišćena uvek kao primer slikareve idealizacije duha nad materijom, i nešto ređe ali na sličan način tumačena slika *Jupiter i Semela*. Slika *Prosci* fokus je rada *Gustave Moreau's "Archeological Allegory"* autora Skota Alana (*Scott Allan*) u kojem se analizom ove slike objašnjava Moroov koncept „arheološke alegorije”.¹⁹ Ostali mitološki motivi i junaci, kojima Moroovo delo obiluje, nisu detaljnije analizirani.

Moroovom interpretacijom mita najdetaljnije se bavila Nataša Grigorian (Natasha Grigorian) u svojoj knjizi *European Symbolism, In search of Myth* (1860–1901) u kojoj se ističe značaj mitoloških tema i literarnih izvora u Moroovom slikarstvu. Ova autorka je dala osnove tipologizacije Moroovih antičkih junaka, posmatranih upravo iz konteksta doba u kojem njegove slike nastaju. Ipak, ovde započeta tipologizacija nije sprovedena do kraja s obzirom na to da je određen broj značanih slika pomenut samo kao primer pojedinih slikarevih ideja i težnji, bez dublje analize motiva i ikonografije slike. Katalog izložbe *The Art of Gustave Moreau: Land of Myths* održane u Muzeju primenjenih umetnosti u Budimpešti 2009. godine, čiji je autor Ferenc Tot (*Ferenc Tóth*), takođe daje osvrt na mitološke teme Moroovog slikarstva.²⁰

Mitološki sadržaji u slikarstvu Gistava Moroa bili su tema mnogih istraživača simbolističke i francuske umetnosti 19. veka, ali su retko posmatrani kao zasebna celina i detaljno analizirani sa stanovišta mitologije i njene interpretacije od strane kulturnog miljea evropske kulture kraja veka. Pozivajući se na pomenute studije, članke i preglede Moroovog stvaralaštva potrebno je izvršiti tipologizaciju i sistematizaciju njegovih antičkih tema i junaka, analizu izvora, uticaja i ikonografije koje su slikara navodile na neobičnu interpretaciju klasičnog mita i kontekstualizaciju u okviru kulturne klime u kojoj je stvarao.

Metodologija proučavanja

Osnovni metodi korišćeni prilikom analize Moroovih antičkih tema su ikonografski i ikonološki metod Abija Varburga (*Aby Warburg*),²¹ Ervina Panofskog (*Erwin Panofsky*),²²

¹⁵ Marie-Cécile Forest. *Gustave Moreau, Hélène de Troie : La beauté en majesté*, Paris : Fage Editions, 2012.

¹⁶ Luísa de Nazaré Ferreira. „O sortilégio do olhar: Helena na pintura de Gustave Moreau”, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2018.

¹⁷ Dorothy M. Kosinski. *Orpheus in Nineteenth-Century Symbolism*, Rochester: UMI Research Press, 1989.

¹⁸ Dorothy M. Kosinski. „Gustave Moreau's 'La Vie de l'humanité': Orpheus in the Context of Religious Syncretism, Universal Histories, and Occultism”, *Art Journal*, Vol. 46, No. 1, (1987.), 9-14.

¹⁹ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

²⁰ Ferenc Toth. *The Art of Gustave Moreau: Land of Myths*, Budapest: Museum of Fine Arts Budapest, 2009.

²¹ Aby Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike : Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Berlin : Akademie Verlag, 1998, Richard Woodfield, Art history as cultural history : Warburg's project, G+B Arts International, 2001.

²² Erwin Panofsky, *Ikonološke studije : humanističke teme u renesansnoj umetnosti*, Beograd : Nolit, 1975.

Edgara Vinda (*Edgar Wind*).²³ Nakon prepoznavanja prikazanih junaka i događaja i njihovog povezivanja sa literarnim predlošcima, sledi smeštanje dela u kontekst vremena i prostora u kojem su ove slike nastajale prilikom čega se koriste pristupi Tomasa Mičela (*Thomas Mitchell*)²⁴ i Hansa Beltinga (*Hans Belting*).²⁵ Na kraju dolazi do analize percepcije dela od strane tadašnje publike.

Prvi korak u analizi Moroovih mitoloških tema je utvrđivanje prikazanih motiva, ličnosti i simbola. Prilikom prikazivanja mitoloških tema i junaka Moro se često oslanjao ne samo na zvanične mitove već i na njihove kasnije interpretacije u antičkoj ili savremenoj književnosti, kao i na prozu i pesništvo svog doba. Zbog toga je ikonografska analiza neophodna i ključna za utvrđivanje literarnih predložaka, tipologizacije i klasifikacije predstavljenih motiva i ličnosti, kao i stilskih i estetskih osobenosti slika. Osim klasične literature koriste se i saznanja o knjigama i časopisima koje je slikar posedovao i čitao i prepiska koju je vodio sa umetnicima, intelektualcima, likovnim kritičarima i drugim eminentnim ličnostima pariske kulturne scene krajem veka.

Nakon utvrđivanja literarnih predložaka određuje se tipologija predstavljenih heroja ili događaja, prilikom čega se slike razvrstavaju po srodnim temama. U okviru svake teme, predstave određenog heroja ili događaja je potrebno međusobno uporediti kako bi se utvrdio razvoj pojedinačnih motiva tokom godina Moroovog stvaralaštva. U okviru toga će se obratiti pažnja na slike koje su nastale kao umetnikova reakcija na događaje iz sopstvenog života. Kako je svaku Moroovu sliku pratio nemali broj pripremnih skica i crteža, ovaj rad će i njih uzeti u obzir prilikom analize antičkih motiva u Moroovom delu. Radi sveobuhvatne analize korišćeni su Moroovi zapisi, citati i znanja o slikarevom privatnom životu.

Nakon tipologizacije junaka i motiva vrši se i njihova međusobna komparacija prilikom čega se pokazuje u kakvim odnosima stoje predstave određenih mitoloških junaka i da li su one (i u kojoj meri) povezane sa literarnim izvorima, a koliko su umetnikova lična interpretacija mita. Slike se zatim estetski i stilski valorizuju čime se utvrđuje njihov umetnički doprinos.

Sledeći korak je analiza dela u okviru društvene i kulturne klime u kojoj je slikar stvarao – treći korak ikonološke analize dela. Potrebno je povezati osnovne metode likovne analize, zasnovane na teorijama i metodama pomenutih autora, sa literatnim i istorijskim čitanjem Moroovih dela čije sveobuhvatno tumačenje izlazi iz okvira čiste likovne interpretacije. Smeštanjem slika u društveno-istorijski kontekst analizira se njihov dublji smisao i pokazuju uticaji kulturne klime, vremena i prostora na Moroovo slikarstvo. Mnoge od ovih slika često su nastajale kao reakcija na opšte tokove zajednice i dešavanja u intelektualnom, umetničkom i naučnom svetu. Proveriće se koliki su uticaj na Moroovo slikarstvo izvršile velike demografske, socijalne, klasne i rodne promene koje su obeležile francusko društvo druge polovine 19. veka. Moroovo stvaralaštvo sagledava se kao umetnički odgovor na dešavanja, kulturne i društvene promene zajednice u kojoj je stvarao.

²³ Edgar Vind, *Paganske misterije u Renesansi*, Fedon, Beograd: 2019.

²⁴ Thomas Mitchell, *Ikonologija: slika, tekst, ideologija*, Zagreb : Izdanja Antibarbarus, 2009.

²⁵ Hans Belting, *Slika i kult : istorija slike do epohe umetnosti*, Novi Sad : Akademska knjiga, 2014.

Hans Belting, „Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology, Critical Inquiry”, Vol. 31, No. 2 (Winter 2005), 302-319,

Hans Belting, „Djelo u kontekstu” u Uvod u povijest umjetnosti, Fraktura, Zagreb: 2007, 209-225.

Na kraju, Moroovo slikarstvo se upoređuje sa stvaralaštvom ostalih umetnika simbolizma koji su stvarali u istom kulturnom miljeu, ali i sa opštim, evropskim tokovima ovog umetničkog pravca. U slučajevima u kojima je Moroovo slikarstvo direktno uticalo na stvaralaštvo mlađe generacije simbolističkih pesnika i slikara njegova dela biće posmatrana i kao izvori za dalju analizu i interpretaciju mita u francuskoj kulturi krajem 19. veka.

*

Cilj istraživanja antičkih tema u slikarstvu Gistava Moroa je prikazivanje dela ovog autora koja se oslanjaju na nasleđe antičke istorije i mitologije kao celine. Ova dela treba sagledati kao jedinstvenu interpretaciju antičkih mitova u 19. veku, s obrizrom na to da se slikarstvo Gistava Moroa oslanja na akademsku tradiciju, ali od nje odlazi i korak dalje, tumačeći mit u simbolističkom ključu. Takođe, slikar mitu daje i novu dimenziju ličnog tumačenja, koristeći antičke heroje kao personifikacije ideja, osećanja i stanja duše pojedinca i društva u kojima njegove slike nastaju. Antičke teme slikarevog opusa mogu se podeliti na nekoliko važnih celina koje korespondiraju jedna sa drugom a u čijem se centru nalaze suočeni heroj, i njegova kontrateža – antiheroj. Istraživanje će pokazati kako je slikar sagledavao antičko nasleđe, u kojem je odnosu akademsko tumačenje mita sa simbolističkim kao i to koliko se slikar oslanjao na antičku prošlost i literarne predloške starog veka, a gde je mit bio polazna tačka za tumačenje savremenih tokova i pitanja društva. Pokazaće se i u kojim je slučajevima antička tematika slikarevog dela u saglasju sa umetnošću simbolizma njegovih savremenika a gde je jedinstvena i originalna, specifična isključivo za rad ovog slikara.

II ANTIČKI MOTIVI U EVROPSKOJ KULTURI I UMETNOSTI 19. VEKA

„Prošlost tako teško opterećuje sadašnjost i budućnost da ovi domeni vremena gotovo da nemaju smisla bez nje.”

Džon Luis Gradis²⁶

Ljudi su oduvek regulisali svoje sagledavanje, pamćenje i prikazivanje prošlosti ističući značaj pojedinih epoha u odnosu na druge.²⁷ Svaka nova era ogledala se u istoriji, dostignućima, legendama i mitologiji svoje prošlosti ili prošlosti pozajmljenoj od drugih kultura. Time se stvarao osećaj povezanosti, temelj identiteta, uspeha, dostignuća ili nazadovanja u odnosu na pretke. Smatralo se da u velikom istorijskom nasleđu prošlosti postoje izvesne vrednosti koje trajno čuvaju svoju snagu i svežinu, lepotu i duboki humanistički smisao. Slika prošlosti u kojoj se moderna zapadna civilizacija najčešće ogledala bila je upravo antika tj., klasično doba.²⁸

Antičko nasleđe oduvek je, sa većim ili manjim intenzitetom, privlačilo pažnju zapadnoevropskih naroda. Interesovanje za klasičnu prošlost Evrope kontinuirano je obnavljano tokom različitih epoha.²⁹ U periodu prosvetiteljstva Evropa se sve više okretala svojoj antičkoj prošlosti kada je formiran humanistički obrazovni ideal, utemeljen na oživljavanju antike i duha humanizma. Antičko nasleđe postaje temelj prosvete i kulture kraja 18. i celog 19. veka. U ovom periodu znanje o grčkoj istoriji, umetnosti i kulturi postalo je stvar opšteg obrazovanja, nezaobilazno ne samo za umetnike i naučnike, već za svakog obrazovanog građanina.³⁰ Prosvetitelji 18 i 19. veka ustanovili su panhelenski narativ kao stožer evropskog identiteta.³¹ U političkom smislu, stvoren je ideal Evrope ujedinjene na harmoniji klasične grčke i rimske civilizacije.³² Antički svet čoveku modernog doba služio je kao ideal u kojem je prepoznavao osnovna životna načela, moralne i estetske uzore.³³ Antička Grčka postala je metafora za sve originalno, izvorno i čisto, neuprljano kasnijim razvojem kulture i korumpiranošću potonjih generacija ljudske vrste.³⁴

Jedna od najznačajnijih ličnosti zahvaljujući kojoj su grčka kultura i umetnost postale ideal zapadne civilizacije u periodu prosvetiteljstva je nemački istoričar umetnosti Johan Joakim Vinkelman (Johann Joachim Winckelmann). Svojim delom *Istorija drevne umetnosti*

²⁶ Staša Babić. *Metaarheologija*, Beograd: Clio, 2018, 49.

²⁷ Isto, 51.

²⁸ Isto, 55, Rosanna Lauriola. „Revivals of an Ancient Myth in Modern Art: Oedipus and the Episode of the Sphinx. From Jean Auguste-Domenique Ingres to Michael Merck”, *Trends in Classics*, Volume 3, Issue 1, 2011, 154–194, 154.

²⁹ Fridrih Niče. *Rođenje tragedije*, Beograd: BIGZ, 1983, 119.

³⁰ Hubertus Kohle. „The road from Rome to Paris. The birth of a modern Neoclassicism”, in: Johnson, Dorothy: *Jacques Louis David. New perspectives*, Newark 2006, 71-80, 78, Irena Kraševac. „Antički žanr u umetnosti 19. stoljeća”, u „Alegorija i arkadija; antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne”, katalog izložbe, Zagreb, 2013, 9.

³¹ Staša Babić. *Metaarheologija*, Beograd: Clio, 2018, 56.

³² Isto.

³³ Vilhelm Fon Humbolt. *Spisi iz antropologije i istorije*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1991, 93.

³⁴ Hubertus Kohle. „The road from Rome to Paris. The birth of a modern Neoclassicism”, in: Johnson, Dorothy: *Jacques Louis David. New perspectives*, Newark 2006, 71-80, 78.

(1764) umnogome je doprineo interesovanju naučnika i umetnika za antičku umetnost i veličanju estetike ove epohe.³⁵ Vinkelman je smatrao da umetnost antičke Grčke predstavlja otelotvorenje uzvišene jednostavnosti i mirne veličajnosti, a njen razvoj objašnjavao je spojem povoljnih prirodnih i društvenih faktora koji su uslovlili razvoj takve civilizacije.³⁶ Filozof Fridrih Šiler (Friedrich Schiller) nekoliko decenija kasnije piše knjigu *O lepom* (1794) u kojoj je izneo stav sličan Vinkelmanovom, da „Grci mogu da nas postide jednostavnošću koja je strana našem dobu”.³⁷ Njihov savremenik, nemački pisac i teoretičar umetnosti Gotthold Efraim Lesing (Gotthold Ephraim Lessing) delom *Laokoon ili o granicama slikarstva i pesništva* (1767) potvrdiće Vinkelmanovo tumačenje razvitka antičke umetnosti i postaviće temelje moderne estetike.³⁸ Filozof Johan Gotfrid fon Herder (Johann Gottfried von Herder) takođe je verovao u jedinstvo prirodnih odlika, jezika, kulture i duha koji su antičke Grke učinili „učiteljima savremenog čoveka” a Atinu „najprosvećenijim gradom u nama poznatom svetu.”³⁹ Ideja o značaju antičke umetnosti i kulture za savremenog čoveka potvrdiće i književnik Johan Volfgang fon Gete (Johann Wolfgang von Goethe).⁴⁰

Slična razmišljanja o grčkoj civilizaciji, kulturi i rasi mogu se pronaći u većini dela Fridriha Ničea (Friedrich Nietzsche) i istoričara umetnosti i kulture Jakoba Burkharta (Jacob Burckhardt) koji su živeli i stvarali krajem narednog stoleća.⁴¹ Potekle mahom od nemačkih filozofa, teorije o značaju grčke civilizacije, umetnosti i kulture za razvoj zapadnog sveta proširiće se tokom 19. veka na veliki deo Evrope, uzrokujući isprva nastanak neoklasicističkog pokreta u umetnosti, a zatim i kontinuirano vraćanje na antičke teme i antičku estetiku u mnogim budućim periodima i umetničkim pravcima.⁴²

Francusko neoklasicističko slikarstvo obeležiće pre svega stvaralaštvo Žaka Luja Davida, na koga će se ugledati mnogi slikari s početka 19. veka.⁴³ Umetnici neoklasicizma okretali su se plemenitim, velikim temama preuzetim iz antičkih mitova, težeći da njima povoljno utiču na moral svojih savremenika. Francuska revolucija podstaćiće umetnike da stvaraju dela kojima se ističu ideali antičkog sveta – sloboda, jednakost i demokratija.⁴⁴ Sledeći veliki umetnički pokret, romantizam, daće novi, drugačiji pogled na antički svet. Za romantičare antika postaje duhovni ideal, ali se javlja lična interpretacija mita od strane književnika i slikara. Svet grčkih bogova i heroja ne koristi se više isključivo kao pokazatelj moralnih i političkih ideala, već se njime prikazuju stanja ljudske duše.⁴⁵ Nešto slično dogodiće se u drugoj polovini 19. veka sa pojavom umetnosti simbolizma. Simbolistički umetnici, nadovezujući se na nasleđe romantizma, polazili

³⁵ Јохан Јоаким Винкелман. *Историја древне уметности*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1996, 79.

³⁶ Isto, 81-82.

³⁷ Fridrih Šiler. *O lepom*, Beograd: Book & Marso, 2007, 122.

³⁸ Gotthold Efraim Lesing. *Laokoon ili O granicama slikarstva i poezije*, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”, 1964, 9-10.

³⁹ Јохан Готфрид Хердер. *Идеје за филозофију повести човечанства*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2012, 191, 198.

⁴⁰ Johan Volfgang Gete. *Spisi o književnosti i umetnosti*, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”, 1982, 13.

⁴¹ Fridrih Niče. *Sumrak idola*, Beograd: Grafos, 1982, 88, Jakob Burkhart. *Povest grčke kulture*, tom 1, Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992, 48.

⁴² Carla Brenner. *Classical Mythology in European Art*, Washington D.C. : National Gallery of Art, 1996, 12.

⁴³ Simon Lee. *David*, London : Phaidon Press, 1999, 5-6.

⁴⁴ Carla Brenner. *Classical Mythology in European Art*, Washington D.C. : National Gallery of Art, 1996, 13.

⁴⁵ Isto, 14.

su od antičkih tema stvarajući vizuelne zagonetke za posmatrača, koristeći mitološke priče i slobodna, lična shvatanja mita.⁴⁶

I formalno usavršavanje umetnika na likovnim akademijama tokom 19. veku širom Evrope bilo je utemeljeno na antičkim vrednostima i estetici. Školovanje je započinjalo crtanjem prema antičkim modelima, a akademsko slikarstvo temeljilo se na dobrom poznavanju formalnih zakonitosti i ikonografskih tema i motiva antičke umetnosti.⁴⁷ Od akademskih slikara se očekivalo da dobro poznaju antičku kulturu kako bi predstavljali samo najuzvišenije teme.⁴⁸ Akademsko slikarstvo formiralo je i ukus publike – estetiku objektivne, opšteprihvaćene lepote i ulepšane, idealizovane prošlosti koja je uzore nalazila u antičkim kanonima, tj. u grčkoj klasičnoj skulpturi.⁴⁹

Značajan doprinos likovnim umetnostima dao je razvitak arheologije i velika arheološka otkrića koja su obeležila drugu polovinu 18. i ceo 19. vek. Iskopavanja vršena na tlu čitavog nekadašnjeg antičkog sveta, pronalasci Troje, Pompeje i Herkulanuma, učinili su dostupnijim podatke o materijalnoj kulturi antičkih naroda.⁵⁰ Značajna količina novootkrivenog klasičnog materijala u relativno kratkom vremenskom periodu postala je dostupna velikom broju ljudi što je podstaklo interesovanje umetnika i publike za antički svet. Pojedina antička dela otkrivena tokom 19. veka postaće osnov neoklasicističkog kanona lepote, poput Miloske Venere ili Nike sa Samotrake.⁵¹ Velika arheološka nalazišta privukla su stručnjake iz različitih oblasti, ne samo arheologe i istoričare umetnosti, već i istoričare, lingviste i same umetnike koji su želeli da na izvorištima drevnih kultura posmatraju njihove materijalne ostatke.⁵² Interesovanje humanista za iskopavanja pratio je i interes vladara velikih evropskih sila čija se imperijalna politika ogledala delom i u prenošenju umetničkih dela starog sveta i formiranju prvih zvaničnih muzejskih zbirki u Evropi.⁵³ Na taj način isticala se veza između modernih država i antičkog sveta, pogotovu antičkog Rima koji je tokom 19. veka bio politički i estetski uzor evropskih vladara.⁵⁴ Artefakte antičke prošlosti osim muzeja sakupljali su i imućni pojedinci, formirajući na taj način značajne privatne zbirke umetnina. Ove privatne kolekcije, u posebnim prilikama dostupne široj javnosti, koristile su umetnicima kao inspiracija koliko i zbirke velikih evropskih muzeja u kojima su ih posmatrali i kopirali.⁵⁵

⁴⁶ Carla Brenner. *Classical Mythology in European Art*, Washington D.C. : National Gallery of Art, 1996, 13.

⁴⁷ Raphael Cardoso Denis and Colin Trodd. „Art and Academy in the nineteenth century”. Manchester university press, 2000, 133,138-139.

⁴⁸ Stefan Germer, Hubertus Kohle. 'From the Theatrical to the Aesthetic Hero: On the Privatization of the Idea of Virtue in David's "Brutus" and "Sabines"', *Art History*, 9.2, 1986, 180.

⁴⁹ Среген Марић. *Од Давида до Сезана*, Београд: Службени гласник, 2012, 10-11.

⁵⁰ Јан Пухвел. *Упоредна митологија*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2010, 24.

⁵¹ Irena Kraševac. „Antički žanr u umetnosti 19. stoljeća”, u „Alegorija i arkadija; antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne”, katalog izložbe, Zagreb, 2013, 9-10, Elizabeth Prettejohn. *The Modernity of Ancient Sculpture: Greek Sculpture and Modern Art from Winckelmann to Picasso*, London: Bloomsbury Academic, 2012, 73.

⁵² Irena Kraševac. „Antički žanr u umetnosti 19. stoljeća”, u „Alegorija i arkadija; antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne”, katalog izložbe, Zagreb, 2013, 9.

⁵³ Elizabeth Prettejohn. *The Modernity of Ancient Sculpture: Greek Sculpture and Modern Art from Winckelmann to Picasso*, London: Bloomsbury Academic, 2012, 29.

⁵⁴ Elizabeth Prettejohn. „Lawrence Alma-Tadema and the Modern City of Ancient Rome”, *The Art Bulletin*, Vol. 84, No. 1, 2002, 115-129, 126-127.

⁵⁵ Carla Brenner. *Classical Mythology in European Art*, Washington D.C. : National Gallery of Art, 1996, 13.

Antička Grčka kao duhovni i estetski ideal umetnika 19. veka

U periodu klasicizma antička grčka umetnost doživljavana je kao estetski vrhunac. Smatralo se da je ona dostigla najviši stupanj ideala zahvaljujući kombinaciji uzroka koji su uticali na formiranje specifične kulture u okviru koje je stvarana.⁵⁶ Ove uzroke Vinkelman je prepoznao u geografskoj poziciji i klimi podneblja, zatim obliku vladavine, posebnom poštovanju koje je umetnik imao u društvu i primeni umetnosti u svakodnevnom životu starih Grka.⁵⁷

Geografska pozicija objašnjena je od strane Vinkelmana „uticajem neba” tj. klimom: „Tamo gde je priroda manje obavijena maglama i teškim isparenjima ona telu daje zreliju formu. U Grčkoj je svoje ljude dovršila na najfiniji način.”⁵⁸ Herder je istu ideju objasnio razućenom obalom, ostrvima i otvorenošću ka moru, tvrdeći da su Grci od svih naroda nastanili najlepše predele sveta, a da je blaga klima pothranila umetničko stvaranje i potrebu za lepim.⁵⁹

Državno uređenje, tj. način vladavine i zakoni koji su uređivali društveni i politički život starih Grka drugi su značajan činilac u razvitku grčke umetnosti.⁶⁰ Država je pomagala umetnicima i ulagala u razvoj umetnosti jer je umetnost bila jedan od instrumenata propagande i isticanja veličine i moći državnika.⁶¹ U takvom uređenju umetnik je bio poštovan, a o umetnosti su sudili najmudriji članovi zajednice.⁶² I grčki jezik, mitologija i pesništvo smatrani su najbogatijim, najlepšim i najsavršenijim.⁶³

Celokupna antička kultura doživljavana je tokom 19. veka kao nasleđe celog sveta, uzor svim potonjim epohama i izvor sa kojeg se napajaju svi ostali narodi.⁶⁴ Grci su predstavljali sponu između pradoba i naših vremena. Zahvaljujući njima moderno doba posedovalo je znanja o najstarijim vremenima i počecima ljudske civilizacije.⁶⁵ Niče ih je nazvao prvencem i uzorom svih docnijih naroda, besmrtnim učiteljima i „prvim kulturnim događajem istorije”.⁶⁶ Za njega helenska kultura nije predstavljala samo prošlost već i sadašnjost i budućnost, nadahnuće i podsticaj za novo stvaralaštvo.⁶⁷ „Grčki narod, zarobljen u svom mitskom pradobu, svoju kulturu učinio je svetskom kulturom i preko helenizma je postao veliki kvasac starog sveta” napisao je Jakob Burkhart krajem 19. veka.⁶⁸ Nemacki naučnik Aleksandar fon Humbolt (Alexander von

⁵⁶ Јохан Готфрид Хердер. *Идеје за филозофију повести човечанства*, Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 2012, 191, 208.

⁵⁷ Јохан Јоаким Винкелман. *Историја древне уметности*, Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 1996, 81.

⁵⁸ Исто.

⁵⁹ Јохан Готфрид Хердер. *Идеје за филозофију повести човечанства*, Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 2012, 187, 194.

⁶⁰ Јохан Јоаким Винкелман. *Историја древне уметности*, Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 1996, 84.

⁶¹ Јохан Готфрид Хердер. *Идеје за филозофију повести човечанства*, Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 2012, 193.

⁶² Јохан Јоаким Винкелман. *Историја древне уметности*, Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 1996, 86-87.

⁶³ Јохан Готфрид Хердер. *Идеје за филозофију повести човечанства*, Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 2012, 188, 201. Fridrih Šiler. *O lepom*, Beograd: Book & Marso, 2007, 61.

⁶⁴ Жан-Огист Доминик Енгр, *Неодољива потреба*, Beograd: Службени гласник, 2011, 71, 77.

⁶⁵ Jakob Burkhart. *Povest grčke kulture*, tom 1, Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992, 48.

⁶⁶ Fridrih Niče. *Spisi o grčkoj književnosti i filozofiji*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998, 6.

⁶⁷ Fridrih Niče. *Rodenje tragedije*, Beograd: BIGZ, 1983, 23.

⁶⁸ Jakob Burkhart. *Povest grčke kulture*, tom 1, Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992, 48.

Humboldt) smatrao je da su nam Grci, „maštoviti, genijalni i junački” ostavili svoje pesme, pouke i dela da im se divimo.⁶⁹

Ujedno sa divljenjem svemu što je antička civilizacija ostavila čoveku 19. veka javio se i osećaj da je od duha nekadašnje moćne Grčke u savremenom svetu ostalo malo. „O Grčka! Tužni ti ostaće moći!/ Besmrtna, premda više nisi; pala/ a silna!” izjavljuje Čajld Harold, junak poeme britanskog pesnika Džordža Gordona Bajrona (George Gordon Byron) kada na svom putovanju nailazi na ruševine nekadašnje kolvke civilizacije.⁷⁰ Slično je sredinom veka zaključio i Tomas Karlaјl: „Homer jos živi, doista prisutan, a Grčka, gde je ona? Opustela već hiljadama godina, iščezla, jedna divlja gomila kamenja i razvalina... Grčka beše, Grčke nema više osim u rečima koje je govorila.”⁷¹

Ali te reči koje je Grčka govorila, a koje nisu mogle biti uništene protokom vremena zaslužne su, delom, za veliko interesovanje zapadne Evrope krajem 18. i tokom 19. veka. Ideal klasičnog obrazovanja, formiran u periodu prosvetiteljstva, podrazumevao je poznavanje dva najveća epa antičkog sveta, *Ilijade* i *Odiseje*, napisane od strane jednog ili mnoštva pesnika potpisanih imenom Homer.⁷² Već tokom 17. veka pojavljuju se prvi spisi koji problematizuju Homerovo poreklo, ali će najviše pažnje njegovom delu posvetiti evropski učenjaci 18. i 19. veka kada počinju da se javljaju mnoge teorije vezane za stvarni identitet ovog pesnika. Nemački lingvista Fridrih Ogust Volf (Friedrich August Wolf) postavio je krajem 18. veka četiri teze o jeziku, poreklu i stilu *Ilijade* i *Odiseje* koje su potom nazvane „homerskim pitanjem”.⁷³ Posebna sumnja otvorena ovim pitanjem, koje nije dobilo konačan odgovor, ticala se mogućnosti da jedan čovek sam osmisli, zapamti i speva toliko stihova.⁷⁴ Pokrenuto u Nemačkoj, homersko pitanje posebno je zainteresovalo pripadnike romantičarskog pokreta početkom 19. veka koji su u liku Homera pronašli potvrdu svoje ideje o umetniku geniju obdarenom božanskim talentima.⁷⁵ Ovo je bio ujedno i period uspona filologije i promene u razumevanju poezije i autorstva, što je homersko pitanje učinilo izuzetno popularnim u naučnim krugovima, skrenuvši još više pažnje na antičko pesništvo i njegov značaj za modernog čoveka.

Homerova poezija nudila je čitaocu 19. veka ne samo umetnički doživljaj već i sliku helenskog sveta, njegovih ljudi, zakona i međusobnih odnosa, odakle je zapadna Evropa želela da preuzme svoje moralne pouke.⁷⁶ Homerovi epovi pružali su izobilje herojskih moralnih obrazaca starih dvadeset i pet vekova u kojima je moderno doba prepoznalo vanvremenske i nadnacionalne moralne vrednosti.⁷⁷ Već u 6. veku pre nove ere ovi epovi postali su obavezna lektira antičkih đaka, stihovi su recitovani i pominjani u svakodnevnom govoru poput replika ili poslovice, postojali su posebni redovi rapsoda specijalizovanih samo za Homerove stihove, a u

⁶⁹ Vilhelm Fon Humbolt. *Spisi iz antropologije i istorije*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1991, 93.

⁷⁰ Džordž Gordon Bajron. *Childe Harold*, Zagreb: Znanje, 1988, 83.

⁷¹ Карлајл Томас. *О херојима, хероизму и обожавању хероја у историји*, Београд : Српска књижевна задруга, 1903, 98-99.

⁷² Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 41.

⁷³ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 103-104.

⁷⁴ Isto, 104.

⁷⁵ Isaija Berlin. *Koreni romantizma*, Beograd: Službeni glasnik, 2006, 22, Charles Martindale, Richard F. Thomas. *Classics and the Uses of Reception*, Oxford: Blackwell, 2006, 151.

⁷⁶ Isto, 150.

⁷⁷ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 110-112.

pojedinin porodicama ovo zanimanje je prenošeno s kolena na koleno.⁷⁸ I kao što je u 6. veku pre nove ere svaki Atinjanin poznao Homerove stihove, tako je obnovljeno interesovanje za antiku i Homerove epove učinilo ovo znanje neophodnim svakom Evropljaninu 19. veka koji se smatrao obrazovanim.⁷⁹

Osim filologa najzaslužniji za ponovno skretanje pažnje velikog broja ljudi na Homerovo pesništvo bili su, ponovo, nemački intelektualci i estetičari. Herder je Homera nazvao ocem svih pesnika i mudraca. Rekao je da „njegove pesme posle hiljadu godina blistaju kao neuništiva palata bogova i junaka” i da on još uvek utiče na one koji umeju da ga razumeju i cene.⁸⁰ Lesing je smatrao da se „galerije svakako neće napuniti slikama rađenim po Miltonu, već po Homeru”, Gete je na svom putovanju po Italiji izjavio kako je za njega tada *Odiseja* postala živi pojam.⁸¹ Šiler indirektno citira Homera, stavljajući njegove epove u ruke junaka svojih drama, praveći na taj način paralele između antičkih i novih, romantičarskih heroja.⁸² Junaci Homerovih epova postaće jedna od glavnih tema umetnika neoklasicizma, ali i mnogih drugih umetničkih pravaca 19. veka. Homerovo delo smatrano je principom i modelom lepote u umetnosti i književnosti, a Homer gotovo mitskim pesnikom, sponom između pesnika modernog doba i sveta antičkih bogova.⁸³

Antički Rim i značaj *Velikog putovanja* na umetnost 19. veka

Za pripadnike intelektualne elite 19. veka mesto sećanja na slavnu antičku prošlost nije bila samo Grčka već i „prestonica sveta”, Rim.⁸⁴ Rim je predstavljao „strmi prelaz” od antičke na celokupnu potonju kulturu Evrope.⁸⁵ „U njegovim ruinama sačuvana su sva blaga starog sveta, a u jeziku oruđa pomoću kojih se uči o njima” smatrao je Herder.⁸⁶ Rim je doživljavan kao mesto na kojem se sažima cela antička epoha, grad koji se ne može porediti sa drugim gradovima jer pruža mogućnost da se plemenita i uzvišena prošlost doživi na licu mesta svim čulima.⁸⁷ Takođe, antički Rim predstavljao je ideal političke moći kojoj su težili mnogi evropski vladari pa je vizuelno poistovećivanje sa ovim razdobljem evropske istorije doprinosilo isticanju veza između slavnog carstva i država novog veka.⁸⁸

Zbog nestabilne političke situacije i udaljenosti veliki deo Evropljana 19. veka nikada i nije posetio Grčku te je Rim bio najčešća odrednica putnika i ljubitelja klasične starine.⁸⁹ Putovanje u Rim tokom 18. i 19. veka smatrano je nezaobilaznim delom obrazovanja evropske

⁷⁸ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 73, 112.

⁷⁹ Isto, 73.

⁸⁰ Јохан Готфрид Хердер. *Идеје за филозофију повести човечанства*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2012, 189.

⁸¹ Gotthold Efraim Lesing. *Laokoon ili O granicama slikarstva i poezije*, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”, 1964, 57, Johan Wolfgang Gete. *Putovanje po Italiji*, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”, 1982, 371.

⁸² Friedrich Schiller. *Razbojници*, Sarajevo: Svjetlost, 1991, 37.

⁸³ Жан-Огист Доминик Енгр, *Неодољива потреба*, Београд: Службени гласник, 2011, 74, Hugo Fridrih. *Struktura moderne lirike*, Novi Sad: Svetovi, 2003, 149.

⁸⁴ Johan Wolfgang Gete. *Putovanje po Italiji*, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”, 1982, 319.

⁸⁵ Јохан Готфрид Хердер. *Идеје за филозофију повести човечанства*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2012, 210.

⁸⁶ Isto.

⁸⁷ Johan Wolfgang Gete. *Spisi o književnosti i umetnosti*, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”, 1982, 245.

⁸⁸ Elizabeth Prettejohn. „Lawrence Alma-Tadema and the Modern City of Ancient Rome”, *The Art Bulletin*, Vol. 84, No. 1, 2002, 115-129, 115-118.

⁸⁹ Carla Brenner. *Classical Mythology in European Art*, Washington D.C. : National Gallery of Art, 1996, 13.

kulturne elite. Ovaj fenomen nazvan je „Velikim putovanjem” (Grand Tour) a poseta Italiji i Rimu organizovana je tako da traje između nekoliko meseci i nekoliko godina.⁹⁰ Veliko putovanje podrazumevalo je i pratnju obrazovanog vodiča ili tutora i bilo je preduzimano sa ciljem upoznavanja i razumevanja slavne prošlosti i estetske i moralne edukacije putnika.⁹¹ Rimski forum, srce Rimske republike, predstavljao je cilj svakog Velikog putovanja, ali su mnogi putnici u svojim beleškama ostavili utiske da je svaki kamen ovog grada ispunjen duhom starine i slavne istorije.⁹² Muzeji, galerije i vaticanske kolekcije umetnina tokom 19. veka uveliko su bili otvoreni za posetioce, a njihovi sadržaji formirali su estetske sudove evropske intelektualne elite tog doba.⁹³ Sredinom 19. veka, zahvaljujući posledicama industrijske revolucije, putovanja su postala brža i dostupnija većem broju ljudi pa se tradiciji Velikog putovanja pridružuju i pripadnici srednje klase.⁹⁴

Među prvima koji su pisali o svom putovanju po Italiji bio je Vinkelman. On je u ovoj zemlji proveo pet godina tokom kojih je zapisivao utiske koje su na njega ostavljali antički spomenici.⁹⁵ Gete, koji će poći Vinkelmanovim stopama, primetio je da je „požuda za Italijom” postala skoro opsesija njegovih savremenika.⁹⁶ Knjižica Geteovih uspomena i zapisa nastalih tokom putovanja po Italiji objavljena je početkom 19. veka kada postaje česta literatura budućih putnika.⁹⁷ U njoj je Gete opisao kako sa divljenjem hoda kroz „ostatke jednog džinovskog doba” i da se pod zvezdanim Rimskim nebom nalaze najveličanstvenije građevine i spomenici koje je umetnost ikada stvorila.⁹⁸

Drugi veliki doprinos interesovanju za Italiju i Rim daće Bajronova poema *Putovanje Čajlda Harloda* u kojoj je pesnik ostavio lične vizije ove zemlje koja je za njega predstavljala idilu, mesto kulture, zadovoljstva i slobode.⁹⁹ Posebnu pažnju pesnik je posvetio ličnim vizijama i doživljajima u dodiru sa mestima „opšte kulture”, poput Koloseuma koji je bio nezaobilazna tačka svih putnika, a koje Bajron opisuje kao kao arenu u kojoj hodamo stopama mrtvih junaka slavne prošlosti.¹⁰⁰ Pesnik je na više mesta istakao kako je Rim vrelo sa kojeg um gasi žeđ za znanjem, vrt sveta, i „Nioba mnogih naroda”.¹⁰¹

Početna stanica Velikog putovanja za većinu putnika bila je Rim, a poslednja grad Napulj.¹⁰² Poseta Napulju podrazumevala je i obilazak arheoloških nalazišta, Pompeje i

⁹⁰ Saša Brajović. *Njegoševo veliko putovanje, meditacije o vizuelnoj kulturi Italije*. Podgorica: Crnogorska Akademija nauka i umjetnosti, 2015, 15.

⁹¹ Johan Wolfgang Gete. *Putovanje po Italiji*, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”, 1982, 315, 326, 328.

⁹² Saša Brajović. *Njegoševo veliko putovanje, meditacije o vizuelnoj kulturi Italije*. Podgorica: Crnogorska Akademija nauka i umjetnosti, 2015, 161, 166.

⁹³ Isto, 170-171.

⁹⁴ Isto, 16.

⁹⁵ Јохан Јоаким Винкелман. *Историја древне уметности*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1996, 6.

⁹⁶ Johan Wolfgang Gete. *Putovanje po Italiji*, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”, 1982, 319.

⁹⁷ Saša Brajović. *Njegoševo veliko putovanje, meditacije o vizuelnoj kulturi Italije*. Podgorica: Crnogorska Akademija nauka i umjetnosti, 2015, 31, 39.

⁹⁸ Johan Wolfgang Gete. *Spisi o književnosti i umetnosti*, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”, 1982, 244.

⁹⁹ Saša Brajović. *Njegoševo veliko putovanje, meditacije o vizuelnoj kulturi Italije*. Podgorica: Crnogorska Akademija nauka i umjetnosti, 2015, 44-45.

¹⁰⁰ Isto, 56.

¹⁰¹ Džordž Gordon Bajron. *Childe Harold*, Zagreb: Znanje, 1988, 134, 153, 160, 171.

¹⁰² Saša Brajović. *Njegoševo veliko putovanje, meditacije o vizuelnoj kulturi Italije*. Podgorica: Crnogorska Akademija nauka i umjetnosti, 2015, 203.

Herkulanuma, otkrivenih sredinom 18. veka, u okviru kojih su posetioци mogli da se prošetaju ulicama nekadašnjeg rimskog grada i osete duh netaknute antike.¹⁰³ Jedna takva šetnja tema je priče *Arija Marcela* francuskog pisca i likovnog kritičara Teofila Gotjea (*Théophile Gautier*) u kojoj autor opisuje ulice u kojima je izgled iščezlog života sačuvan netaknut i u kojima je „antički život na samo dva koraka od modernog života”.¹⁰⁴ Predmeti antičke kulture i umetnosti pronađeni u Popeji i Herkulanumu nalazili su se već tada u napuljskom Burbonskom muzeju koji je bio obavezno mesto posete.¹⁰⁵

Putovanje u Rim i druge gradove Italije predstavljalo je san mnogih mladih evropskih umetnika koji su želeli da artefakte slavne antičke prošlosti vide uživo i na licu mesta uče od starih majstora. Pariska Akademija likovnih umetnosti (Ecole de beaux arts) ustanovila je nagradu zvanu *pri d'rom* (*Prix de Rome*) koja se krajem svake školske godine dodeljivala najboljem studentu slikarstva u cilju njegovog usavršavanja.¹⁰⁶ Nagrada se sastojala od plaćenog boravka u Rimu u periodu od nekoliko godina a njen cilj je bio da se studenti na ovaj način upoznaju sa originalnim delima čije je posmatranje smatrano sastavnim delom likovnog školovanja.¹⁰⁷

Boravak u Rimu plaćan je svršenim diplomcima i sa namerom da kopiraju originalna dela i zatim te kopije ponesu sa sobom nazad u Francusku.¹⁰⁸ Vremenom, studenti su sve manje bili zainteresovani za puko kopiranje, a sve više su želeli da stvaraju originalna dela inspirisani viđenim. I očekivanja publike su se menjala tako da se do 19. veka kopiranje starih majstora više nije smatralo vrhuncem umetničkog ostvarenja. Važnije je bilo da studenti evociraju esenciju klasičnog u svojim delima.¹⁰⁹

Interesovanje evropske kulture za antičku mitologiju

Svako doba tumačilo je antičke mitove na način koji je bio u skladu sa njihovom kulturom i načinom doživljavanja sveta i čovekovog mesta u njemu.¹¹⁰ Ova „čudesna vitalnost grčkog mita”, kako ju je nazvao Jakob Burkhart, dovela je do toga da mitološki junaci i događaji prevaziđu vreme u kojem su formirani i da se iznova pojavljuju u različitim periodima istorije i različitim kreativnim formama.¹¹¹ Na taj način mitovi su pratili svaku novu generaciju preobražavajući se sa preobražajem ljudi.¹¹² Na antičkoj podlozi mlađi naraštaji izgradili su nove mitove i simbole koji su postali neodvojiv deo evropske kulture.¹¹³ Zbog toga svaka naknadna interpretacija mita u sebi sadrži čitavu istoriju slojeva tumačenja, generacija koje su ga prepričavale i koje su mu dodavale svoja značenja i vrednosti.¹¹⁴

¹⁰³ Carla Brenner. *Classical Mythology in European Art*, Washington D.C. : National Gallery of Art, 1996, 12-13.

¹⁰⁴ Teofil Gotje. *Priče o snovima*, Beograd: Paideia, 1997, 131, 133.

¹⁰⁵ Saša Brajović. *Njegoševo veliko putovanje, meditacije o vizuelnoj kulturi Italije*. Podgorica: Crnogorska Akademija nauka i umjetnosti, 2015, 227-228.

¹⁰⁶ Raphael Cardoso and Colin Trodd. „Art and Academy in the nineteenth century”. Manchester university press, 2000, 133.

¹⁰⁷ Isto, 138.

¹⁰⁸ Isto, 136.

¹⁰⁹ Isto, 134.

¹¹⁰ Emmanuelle Hémin. *Ecrire la mythologie: D'Homère à Marguerite Yourcenar*, Paris: Citadelles et Mazenod, 2016, 9.

¹¹¹ Jakob Burkhart. *Povest grčke kulture*, tom 1, Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992, 31.

¹¹² Isaija Berlin. *Koreni romantizma*, Beograd: Službeni glasnik, 2006, 132.

¹¹³ Јан Пухвел. *Упоредна митологија*, Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 2010, 23.

¹¹⁴ Сретен Марић. *О Рембоу*, Београд: Службени гласник, 2012, 26.

Antički mit služio je i kao sredstvo kojim su ljudi starog veka regulisali društvene i političke zakone – ličnosti i događaji preuzeti iz mitologije davali su legitimitet i primat pojedinim gradovima, porodicama i ličnostima, objašnjavali hijerarhijsku strukturu društva i zakonomernosti međuljudskih odnosa, postavljali granice dozvoljenog u ponašanju, isticali ideale i osuđivali mane.¹¹⁵ U zavisnosti od toga koji su se mitovi potencirali i načina na koji su se tumačili, svako doba otkrivalo je na kojim vrednostima počivaju njegovo društvo i kultura.¹¹⁶ Mitovi i legende su se smatrali ključem za shvatanje starih civilizacija ali i razumevanja savremenih dešavanja u društvu ili čak način da se predvidi budućnost.¹¹⁷

Grčko-rimska mitologija prihvaćena od strane judeo-hrišćanske zajednice kao deo njenog nasleđa jedan je od najboljih primera simbioze antičke i evropske kulture.¹¹⁸ Mitovi drevne Helade sabrali su u sebe elemente religija celog tada poznatog sveta koje su se trudili da opišu i objasne.¹¹⁹ Antičku mitologiju, kako je još Herodot primetio, Helenima su „stvorili” Homer i Hesiod koji su bogovima dali nadimke, počasti i područja delovanja i opisali njihove likove.¹²⁰ Pozivajući se na njihove epove buduće generacije pesnika i umetnika dodavaće obim izvornim mitološkim pričama sopstvene slojeve tumačenja.

Već u doba Rima grčki mit prihvaćen je kao vrsta nasleđa koje je dalje, sa većim ili manjim promenama, prepričavano i pamćeno kroz rimsku književnost.¹²¹ Homerovi epovi, Hesiodova *Teogonija* i rimski pesnici postaće osnovni izvori informacija o religiji starih Grka.¹²² Interesovanje za grčku mitologiju nije opalo sa pojavom hrišćanstva; kod učenih ljudi ono je kontinuirano trajalo tokom srednjeg i novog veka.¹²³ U 17. i 18. veku dolazi do raskršća mitološke i naučne misli kada se nauka ogradila od tradicije mitološke i mističke misli.¹²⁴ No iako je nauka tokom kasnijih vekova pružila čoveku racionalna objašnjenja mnogih pojava koje je primitivni čovek objašnjavao religijom, popularnost mita nikada nije oslabila.¹²⁵

Neprestano, kontinuirano interesovanje evropskih naroda za grčke mitove može se objasniti i njihovom stvaralačkom snagom, snagom mašte.¹²⁶ Još u doba antike mit ili „mythos” kritikovan je od strane filozofa kao neistiniti iskaz, suprotan logičkom, zdravorazumskom razmišljanju oličenom u „logosu”. Opozicija ova dva termina objašnjavaće se u potonjim

¹¹⁵ Emmanuelle Hénin. *Ecrire la mythologie: D'Homère à Marguerite Yourcenar*, Paris: Citadelles et Mazenod, 2016, 10.

¹¹⁶ Jonathan F. Krell. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010, 34.

¹¹⁷ Dorothy M. Kosinski. „Gustave Moreau's 'La Vie de l'humanité': Orpheus in the Context of Religious Syncretism, Universal Histories, and Occultism”, *Art Journal*, Vol. 46, No. 1, (1987.), 9-14, 9.

¹¹⁸ Emmanuelle Hénin. *Ecrire la mythologie: D'Homère à Marguerite Yourcenar*, Paris: Citadelles et Mazenod, 2016, 9.

¹¹⁹ Jakob Burkhart. *Povest grčke kulture*, tom 1, Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992, 30.

¹²⁰ Jakob Burkhart. *Povest grčke kulture*, tom 2, Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992, 31, Fridrih Vilhelm Jozef Šeling. *Uvod u filozofiju mitologije*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2010, 314.

¹²¹ Jakob Burkhart. *Povest grčke kulture*, tom 1, Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992, 30.

¹²² Isto, 28.

¹²³ Isto, 31.

¹²⁴ Klod Levi-Stros. *Mit i značenje*, Beograd: Službeni glasnik, 2009, 9-10.

¹²⁵ Isto, 21-22.

¹²⁶ Fridrih Niče. *Rođenje tragedije*, Beograd: BIGZ, 1983, 131.

vremenima dualitetom emocija i racija.¹²⁷ Shvaćen kao bliži emociji, tj., suprotan razumu, mit je čoveku pružao objašnjenje misterija univerzuma i ljudske duše, poreklo njegovih želja, snova, težnji i bola.¹²⁸ Zbog toga mit nije shvatan samo kao priča o bogovima i herojima već mu je pripisivana i metafizička vrednost.¹²⁹

Antička mitologija je tokom 19. veka neprestano dobijala nove interpretacije. Mnogi umetnici koristili su mit kao polaznu tačku za ispitivanje unutrašnjeg sveta čoveka, njegove psihe, nagona, želja, strahova i snova.¹³⁰ U intelektualnim krugovima Evrope 19. veka mit je predstavljao mnogo više od priče iz davnina. On je bio deo svakodnevice i mentalnog miljea svake nove generacije koja ga je prepričavala.

Mitologija je predstavljala i jedan od načina na koje je čovek težio da se osigura da će budućnost ostati verna sadašnjosti i prošlosti, tj., da će nivo razlika koje budućnost neminovno nosi sa sobom zavisiti od trenutnog političkog i socijalnog delovanja.¹³¹ Tokom 19. veka učestalo citiranje mitova u umetnosti i književnosti zapadne Evrope može se tumačiti i kao potreba da se uspore sve češće promene društvenih odnosa i načina života, potreba da se, vraćajući se arhaičnim korenima, čovek podseti da su neki obrasci i modeli ponašanja oduvek isti i stoga zauvek nepromenljivi.

Zbog značaja koji je antička grčka kultura dobila u doba prosvetiteljstva bogovi i heroji preuzeti iz grčkog panteona odneće primat u zapadnoevropskoj kulturi i umetnosti u odnosu na junake drugih paganskih religija starog sveta.¹³² U periodu romantizma antički mit postaje veoma česta tema evropskih umetnika, pogotovu pesnika 18. i 19. veka.¹³³ U francuskoj kulturi antički mitovi jedna su od omiljenih tema pesnika romantizma, a u drugoj polovini veka i parnasovaca, dekadencija i simbolista.¹³⁴ Krajem veka Niče će podsetiti svoje savremenike na dualitet apolonijskog i dionizijskog principa. U više dela on je isticao večni sukob apolonijskog sveta sna, oličenog olimpskim bogovima, idealom spokoja i reda, i dionizijskog sveta opijenosti, uzbuđenja i nekontrolisanog zanosa, manje racionalnog, a više instinktivnog.¹³⁵

Krajem veka grčkim mitom počinju da se bave i psihologija i psihoanaliza.¹³⁶ Psihološka istraživanja obavljana tokom druge polovine 19. i prvih decenija 20. veka paralelno sa umetnošću ovog perioda izučavaće uticaj drevnih kultura i obrazaca koje su kroz različite forme pretrajale do čoveka modernog doba. Psihoanaliza će pokazati da se priče i junaci antičke

¹²⁷ Emmanuelle Hénin. *Ecrire la mythologie: D'Homère à Marguerite Yourcenar*, Paris: Citadelles et Mazenod, 2016, 11.

¹²⁸ Isaija Berlin. *Koreni romantizma*, Beograd: Službeni glasnik, 2006, 63, Карл Густав Јунг. *Архетипови и колективно несвесно*, Београд: Атос, 2003, 15, 53.

¹²⁹ Emmanuelle Hénin. *Ecrire la mythologie: D'Homère à Marguerite Yourcenar*, Paris: Citadelles et Mazenod, 2016, 10.

¹³⁰ Carla Brenner. *Classical Mythology in European Art*, Washington D.C., : National Gallery of Art, 1996, 14.

¹³¹ Klod Levi-Stros. *Mit i značenje*, Beograd: Službeni glasnik, 2009, 48.

¹³² Јан Пухвел. *Упоредна митологија*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2010, 169, Fridrih Vilhelm Jozef Šeling. *Uvod u filozofiju mitologije*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2010, 517.

¹³³ Јан Пухвел. *Упоредна митологија*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2010, 23.

¹³⁴ Emmanuelle Hénin. *Ecrire la mythologie: D'Homère à Marguerite Yourcenar*, Paris: Citadelles et Mazenod, 2016, 19-10.

¹³⁵ S. M. Baura. *Nasleđe simbolizma*, Beograd: Nolit, 1970, 246.

¹³⁶ Emmanuelle Hénin. *Ecrire la mythologie: D'Homère à Marguerite Yourcenar*, Paris: Citadelles et Mazenod, 2016, 20.

mitologije nalaze u kolektivnom podsvesnom čitave judeo-hrišćanske civilizacije.¹³⁷ Sigmund Frojd (*Sigmund Freud*) i Karl Gustav Jung (*Carl Gustav Jung*) prepoznaće u mitovima, bajkama, snovima i vizijama različite izraze arhetipskih figura i obrazaca ponašanja koji se kontinuirano ponavljaju u kulturi potonjih generacija, donekle menjajući svoje oblike, ali ne i suštinska značenja.¹³⁸ Mit je shvaćen kao prvobitno otkrovenje predsvesne duše, nehotične izjave o nesvesnom i alegorije fizičkih procesa koji kroz arhetipove potvrđuju svoje prisustvo u svim periodima razvitka čovečanstva.¹³⁹ Na taj način pokazano je da je mit oduvek imao snažan uticaj na ljudsko nesvesno, čime se takođe objašnjavalo njegovo kontinuirano prisustvo u evropskoj kulturi i umetnosti.¹⁴⁰

¹³⁷ Emmanuelle Hénin. *Ecrire la mythologie: D'Homère à Marguerite Yourcenar*, Paris: Citadelles et Mazenod, 2016, 20.

¹³⁸ Карл Густав Јунг. *Архетипови и колективно несвесно*, Београд: Атос, 2003,14.

¹³⁹ Isto, 159.

¹⁴⁰ Isto, 269.

ANTIČKE TEME I ISTORIJSKO SLIKARSTVO U PERIODU DRUGOG CARSTVA

„Pod mojom četkicom rađa se, pun vere,
Mitološki narod, još živ posle svega,
Pan i Kentauri, Sfinge i Himere,
Krisaor i Orga, Gorgona i Pegaz.”¹⁴¹

Umetnost Drugog carstva i kriza istorijskog slikarstva u Francuskoj sredinom 19. veka

Drugo carstvo termin je kojim se imenuje vladavina cara Šarla-Luja Napoleona Bonaparte (Charles-Louis Napoléon Bonaparte) ili Napoleona III.¹⁴² Godine vladavine ovog monarha (1852–1870) ostaće upamćene kao trijumf visokog društva, a njihova paradigmatička slika postaće svet luksuza, progresu, zabave i skandala pariske buržoazije.¹⁴³ Standardi kulture ovakvog društva bili su zasnovani na idejama pozitivizma i nove ekonomske ideologije kapitalizma, racionalizma, liberalizma, individualizma i veri u tehnološki progres.¹⁴⁴ Umetnost nastajala u periodu Drugog carstva odraz je građanskog društva na vrhuncu njegove moći.¹⁴⁵ Vladavinu cara Napoleona III obeležila je velika urbanizacija grada, izgradnja pariske Opere, završetak železnice i dve velike Svetske izložbe održane 1855. i 1867. godine zahvaljujući kojima Pariz počinje da se doživljava kao umetnička prestonica sveta.¹⁴⁶ Zbog toga je ovaj grad u doba Drugog carstva opisivao kao „tržište fantazije”, pozornica na kojoj se dešavaju čuda industrije, nauke i umetnosti.¹⁴⁷

*

Pariz je sredinom 19. veka doživeo velike promene usled impozantnog projekta urbanizacije koji je izmenio dotadašnji izgled grada i učinio ga simbolom modernosti, ili, kako ga je Valter Benjamin (Walter Benjamin) opisao – „ložom teatra sveta”.¹⁴⁸ Baron Žorž Osman (Georges Haussmann), zadužen za projekat urbanizacije, učinio je Pariz gradom širokih bulevara, planski uređenih javnih prostora i parkova čija je estetika oslikavala vrednosti dominantne buržoaske klase.¹⁴⁹ Široke prave ulice sa drvoredima i ujednačenim fasadama luksuznih zgrada predstavljale su ideal tehnološkog progresu oplemenjenog umetničkim

¹⁴¹ Pesma „San emajla”: Жозе Марија де Ередија. *Трофеју*, Ваљево: Интелекта, 2000, 113.

¹⁴² Guy Cogeval, Yves Badetz, Paul Perrin, Marie-Paule Vial. *Spectaculaire Second empire*, Paris : Skira, 2016, 6.

¹⁴³ Isto, 6, Aleksa Čelebonović. *Ulepšani svet: Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*, Beograd: Jugoslavija, 1974, 35.

¹⁴⁴ Norbert Wolf. *The Art of the Salon: The Triumph of 19th-Century Painting*, Munich: Prestel, 2012, 29.

¹⁴⁵ Aleksa Čelebonović. *Ulepšani svet: Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*, Beograd: Jugoslavija, 1974, 25.

¹⁴⁶ Walter Benjamin. *Pariz, prestonica XIX veka*, anarhisticka-biblioteka.net, 22, Norbert Wolf. *The Art of the Salon: The Triumph of 19th-Century Painting*, Munich: Prestel, 2012, 42.

¹⁴⁷ Walter Benjamin. *Pariz, prestonica XIX veka*, anarhisticka-biblioteka.net, 10.

¹⁴⁸ Guy Cogeval, Yves Badetz, Paul Perrin, Marie-Paule Vial. *Spectaculaire Second empire*, Paris : Skira, 2016, 8.

¹⁴⁹ Walter Benjamin. *Pariz, prestonica XIX veka*, anarhisticka-biblioteka.net, 28.

izrazom.¹⁵⁰ Osmanovi bulevari su ubrzo ugostili bogatu klijentelu: industrijalce i bankare, „aristokrate” novog doba.¹⁵¹ U novoizgrađenim delovima grada smeštene su i mnoge kulturne i državne institucije.¹⁵² Arhitekti Šarlu Garnieru (Charles Garnier) poveren je zadatak izgradnje Opere, građevine čija će velelepnost postati simbol kulture luksuza i uživanja.¹⁵³ Oko ovog neobaroknog zdanja, građenog između 1862. i 1875. godine formirao se i stvarni život buržoazije – u blizini Opere nalazile su se kuće, banke, restorani i hoteli dobrostojećih građana te Osmanov i Garnierov Pariz postaje reprezent glamura kapitalističkog društva u usponu.¹⁵⁴

Modernizacija velikih evropskih gradova, sa Parizom kao najeksplicitnijim primerom ove prakse, dovela je do povlačenja paralela između savremenog i društva antičkog Rima koji tokom 19. veka nije predstavljao uzor ne samo u političkom već i u estetskom smislu.¹⁵⁵ Poput svog pretka Napoleona Bonaparte (Napoléon Bonaparte) i Napoleon III prihvatio je antički Rim kao model idealne prošlosti, nacije i društva.¹⁵⁶ Veliki projekat urbanizacije Pariza učinio je da se car Napoleon III poistoveti sa rimskim imperatorom Oktavijanom Avgustom (Octavianus Augustus), a baron Osman sa Avgustovim vojskovođom i arhitektom Markom Agripom (Marcus Agrippa).¹⁵⁷ Materijalna lepota imperijalnog grada ideja je koja povezuje ove vladare iz različitih epoha, a rezultat je u oba slučaja bila izgradnja moćne prestonice čiji je izgled svedočio o ekonomskoj snazi države i društvu konzumenata užitka i zabave.¹⁵⁸ Umesto Koloseuma i gladijatorskih borbi društvo devetnaestog veka je izumelo Svetske izložbe, kafee i kabaree, ali je u negovanju kulture luksuza, spektakla i zabave moderni Pariz bio blizak antičkom Rimu. Paralele između ova dva grada istakli su mnogi savremenici Osmanovih poduhvata. Pisac i fotograf Maksim di Kamp (Maxime du Camp) zapisao je da mu se, pomatrajući Senu i njene obale, učinilo da posmatra Cezarov Rim.¹⁵⁹

Period Drugog carstva ostao je upamćen po naglom razvitku kulture uživanja i zabave, pre svega zahvaljujući usponu srednje klase koja je u društvu orijentisanom na profit za nekoliko decenija napredovala ekonomski i staleški uzdižući se do luksuza.¹⁶⁰ Glamur i dekadentno preterivanje u različitim oblicima materijalne kulture odlikovali su život pariske više klase ovog perioda.¹⁶¹ Dinamika života, zabava, bogatstvo i erotika postali su zato čest motiv dela sa klasičnom tematikom – ona su predstavljala privatne preokupacije imućnih ljudi, a ne pitanja državnog i društvenog interesa, kao početkom veka u umetnosti neoklasicizma.¹⁶² Vek velikih

¹⁵⁰ Walter Benjamin. *Pariz, prestonica XIX veka*, anarhisticka-biblioteka.net, 28.

¹⁵¹ Norbert Wolf. *The Art of the Salon: The Triumph of 19th-Century Painting*, Munich: Prestel, 2012, 44.

¹⁵² Walter Benjamin. *Pariz, prestonica XIX veka*, anarhisticka-biblioteka.net, 28.

¹⁵³ Guy Cogeval, Yves Badetz, Paul Perrin, Marie-Paule Vial. *Spectaculaire Second empire*, Paris : Skira, 2016, 6.

¹⁵⁴ Norbert Wolf. *The Art of the Salon: The Triumph of 19th-Century Painting*, Munich: Prestel, 2012, 44.

¹⁵⁵ Elizabeth Prettejohn. „Lawrence Alma-Tadema and the Modern City of Ancient Rome”, *The Art Bulletin*, Vol. 84, No. 1, 2002, 115-129, 126-127.

¹⁵⁶ Norbert Wolf. *The Art of the Salon: The Triumph of 19th-Century Painting*, Munich: Prestel, 2012, 89.

¹⁵⁷ Elizabeth Prettejohn. „Lawrence Alma-Tadema and the Modern City of Ancient Rome”, *The Art Bulletin*, Vol. 84, No. 1, 2002, 115-129, 116.

¹⁵⁸ Isto, 124. .

¹⁵⁹ Elizabeth Prettejohn. „Lawrence Alma-Tadema and the Modern City of Ancient Rome”, *The Art Bulletin*, Vol. 84, No. 1, 2002, 115-129, 124.

¹⁶⁰ Norbert Wolf. *The Art of the Salon: The Triumph of 19th-Century Painting*, Munich: Prestel, 2012, 30, 89.

¹⁶¹ Elizabeth Prettejohn. „Lawrence Alma-Tadema and the Modern City of Ancient Rome”, *The Art Bulletin*, Vol. 84, No. 1, 2002, 115-129, 120.

¹⁶² Aleksa Čelebonović. *Ulepšani svet: Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*, Beograd: Jugoslavija, 1974, 80.

izuma, industrijskog napretka i trgovine doveo je do zanemarivanja duhovnih vrednosti na račun materijalnog i čulnog užitka zbog čega je Pariz na Svetskoj izložbi 1867. godine doživljen kao evropska prestonica luksuza i mode.¹⁶³

Komfor i dekoracija postaće ideje vodilje života u francuskoj prestonici koje će se ogledati kako u urbanističkim promenama grada, tako i u dekoraciji intimne svakodnevice bogatih predstavnika društva.¹⁶⁴ Period Drugog carstva obeležio je i uspon neogrčkog (*néo-grec*) ukusa u dizajnu enterijera i predmeta primenjene umetnosti.¹⁶⁵ Ovaj termin formirao je sredinom veka likovni kritičar Teofil Gotje (Théophile Gautier) ne bi li objasnio sveopštu pomamu za dekorativnim predmetima nastalih reprodukcijom pompejskog stila i neoklasicizma početka veka.¹⁶⁶ Reprodukovanje idealizovane antičke prošlosti i prilagođavanje fragmenata prošlosti savremenim željama, težnjama i potrebama visokog društva odlikuje i visoku i primenjenu umetnost ovog perioda.

Iako je poistovećivanje sa antičkom prošlošću bilo popularno sredinom veka, poređenje savremenog Pariza i antičkog Rima nije uvek bilo prikazivano u pozitivnom duhu. Slikari istorijskih kompozicija u ovom periodu su najčešće birali teme iz Rimske istorije koje prikazuju hedonizam, lenjost i poroke, prepuštanje strastima i preterivanje u telesnim zadovoljstvima.¹⁶⁷ Život predstavljen kao praznik i gozba činio je ovakve slike dalekim od primarne uloge istorijskih kompozicija čiji je zadatak bio uzdizanje duha posredstvom plemenitih tema. Jedan od najboljih primera ovakve prakse je slika *Rimljani u doba dekadencije* Tomasa Kotura (Thomas Couture), izložena na Salonu 1847. godine.¹⁶⁸ Predstavom dekadentnih Rimljana Kotur je opomenuo na sličnosti savremenog doba i moralnog opadanja društva opsednutog čulnim užicima.¹⁶⁹ Odevanje modela u antičko ruho samo je površinski maskiralo stvarni izvor inspiracije ovakvih slika – junaci prikazani na platnu svojim ponašanjem i gestovima pripadali su društvu i epohi u kojoj su naslikani.¹⁷⁰ Koturovo mišljenje delili su mnogi njegovi savremenici. Francuski književnici poput Žerara de Nerval (Gérard de Nerval), Teofila Gotjea, Gistava Flobera (Gustave Flaubert), Žorža-Šarla Uismansa (Joris-Karl Huysmans) i braće Gonkur (Goncourt) ukazali su već sredinom veka na pojavu dekadentnih motiva u francuskoj umetnosti i kulturi.¹⁷¹ Poput rimskog visokog staleža na vrhuncu moći i francusko savremeno društvo odavalo se nastranostima koje mu je omogućavalo materijalno bogatstvo, a koje je po mišljenju mnogih vodilo u degeneraciju i propast.¹⁷²

¹⁶³ Walter Benjamin. *Pariz, prestonica XIX veka*, anarhisticka-biblioteka.net, 20-21.

¹⁶⁴ Guy Cogeval, Yves Badetz, Paul Perrin, Marie-Paule Vial. *Spectaculaire Second empire*, Paris : Skira, 2016, 8.

¹⁶⁵ Audrey Guy-Mazuel. „Un décor néogrec, la maison pompéienne du prince Napoléon” in *Spectaculaire Second empire*, Paris : Skira, 2016, 148-157, 148.

¹⁶⁶ Isto.

¹⁶⁷ Pierre Sérié. *La peinture d'histoire en France 1867-1900*, Paris: Arthema, 2014, 22.

¹⁶⁸ Isto, 22, Martin Urmann. *Dekadenz: Oberfläche und Tiefe in der Kunst um 1900*, Wien – Berlin: Turia + Kant, Verlag, 2016, 629.

¹⁶⁹ Norbert Wolf. *The Art of the Salon: The Triumph of 19th-Century Painting*, Munich: Prestel, 2012, 96.

¹⁷⁰ Aleksa Čelebonović. *Ulepšani svet: Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*, Beograd: Jugoslavija, 1974, 86.

¹⁷¹ W. Eiermann. *Lockruf der Décadence: Deutsche Malerei und Bohème 1840-1920*, Munich: Hirmer, 2016, 60.

¹⁷² D. Denisoff. „Decadence and aestheticism” in *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Dennis Denisoff. „Decadence and aestheticism” in *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Gail Marshall, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, 31-52, 33.

Jedan od tipičnih i parižanima omiljenih luksuznih proizvoda koji su se mogli naći u kvartovima oko Osmanovih bulevara i nove zgrade Opere bila je – ljubav. Najstariji zanat na svetu u Parizu 19. veka postaje najčešće zanimanje kojem se odaje veliki broj žena. Kao posledica industrijalizacije, demografskog rasta i slabljenja socijalnih kodova svi veliki evropski gradovi sredinom veka doživeli su sličnu sudbinu – desetine hiljada devojaka bavilo se poslom koji je zvanično smatran nemoralnim i marginalnim dok je suštinski doživljavan kao spektakularan.¹⁷³ Zbog toga u francuskoj kulturi sredinom veka dolazi do promene u načinu prikazivanja prostitucije. Ono što je početkom veka smatrano sramotnim ponašanjem sada počinje da se slavi i veliča.¹⁷⁴ Osim ekskluzivnih privatnih ljubavnica koje su sebi mogli da priušte samo najbogatiji, devojke su se delile na one siromašne koje su radile same za sebe (uglavnom na Monmartru) i one koje su svoju klijantelu upoznavale u „trouglu” između Luvra, Opere i kvarta Sen Žorž.¹⁷⁵ Njihovo kretanje u potrazi za mušterijama obeležilo je ključne tačke grada doživljavanog kao prestonica luksuza i užitka.¹⁷⁶

Imućnije prostitutke, ljubavnice pripadnika visokog društva, dobile su tokom druge polovine veka status javnih ličnosti. Njihov lik počinje da se pojavljuje u književnosti, slikarstvu, grafici i karikaturi, a prodaja i kupovina ljubavi postaju neizostavan deo života u velikom modernom gradu i jedan od simbola modernosti kojem nije odoleo ni sam car Napoleon III.¹⁷⁷ U književnosti tipičnu sliku senzualne žene koja uživa u bogatstvu svojih klijenata opisali su Emil Zola u romanu *Nana* i Aleksandar Dima Sin (Alexandre Dumas fils) u romanu *Dama s kamelijama*.¹⁷⁸ Slikarstvo je ipak sa većim oprezom pristupalo ovim temama, prikazujući kurtizane na dva načina – u svojim budoarima, intimnom svetu zavodljive ženstvenosti i fantazije, ili kroz alegorizovanje i prikrivanje teme korišćenjem mitoloških sadržaja.¹⁷⁹

Namerna i često neopravdana erotizacija istorijskih kompozicija posledica je promena koje su se desile u okviru istorijskog slikarstva tokom 19. veka.¹⁸⁰ Postepeno, granice između visoke umetnosti i umetničkih izraza širokih masa počinju da se gube. Umetnici sve češće biraju teme kojima je glavni cilj zadovoljenje čula.¹⁸¹ Heroizacija i idealizam početka veka, koji su odlikovali interpretaciju antičkih motiva u umetnosti neoklasicizma, vremenom gube svoju moralnu čvrstinu i snagu prelazeći u intimizaciju istorijskih narativa, tipičnu za buržoasko društvo sredine veka.¹⁸² Građanstvo privlače bliske teme, čulne, intimne i ljudske, a iste

¹⁷³ Richard Thompson. „Interpreting an imagery of social contradictions and sexual control” in Nienke Bakker *Splendours and Miseries: Images of Prostitution in France, 1850-1910*, Paris: Flammarion, 2016, 12-29, 14-16.

¹⁷⁴ Isto, 18.

¹⁷⁵ Gabrielle Houbre. „Après vertiges: Prostitutional arrangements and excesses during the second half of nineteenth century” in Nienke Bakker *Splendours and Miseries: Images of Prostitution in France, 1850-1910*, Paris: Flammarion, 2016, 31-44, 36.

¹⁷⁶ Isto, 37.

¹⁷⁷ Čuvena karikatura iz tog perioda prikazala je cara Napoleona III kao marionetu u rukama ljubavnice. (Richard Thompson. „Interpreting an imagery of social contradictions and sexual control” in Nienke Bakker *Splendours and Miseries: Images of Prostitution in France, 1850-1910*, Paris: Flammarion, 2016, 12-29, 18.)

¹⁷⁸ Isto, 18.

¹⁷⁹ Richard Thompson. „The *Grandes Horizontales*” in Nienke Bakker *Splendours and Miseries: Images of Prostitution in France, 1850-1910*, Paris: Flammarion, 2016, 175-197, 177.

¹⁸⁰ Norbert Wolf. *The Art of the Salon: The Triumph of 19th-Century Painting*, Munich: Prestel, 2012, 152.

¹⁸¹ Isto, 30.

¹⁸² Isto, 148.

vrednosti traže i u istorijskim i mitološkim temama.¹⁸³ Mitološki sadržaj interpretira se u skladu sa opštim ukusom publike, umetničkim tržištem i kulturnom klimom u kojoj slika nastaje, što je i u mnogim slučajevima ranijih epoha diktiralo izmene i autorove intervencije prilikom predstavljanja mitoloških priča.¹⁸⁴ Jedna od posledica ovog novog ukusa pariske javnosti biće anegdotalno istorijsko slikarstvo koje je sadržalo odlike i istorijskog i žanr slikarstva.¹⁸⁵

Ovakvo slikarstvo pružilo je veliki broj istorijskih slika koje su samo naizgled bile realistične. Parisko visoko društvo sredine veka težilo je namernoj estetizaciji prošlosti, stvarajući tako imaginarni ulepšani svet arhaične civilizacije čiji su kanoni lepote bili preuzimani iz antičkog nasleđa, ali tumačeni u duhu težnji i ideja devetnaestog veka.¹⁸⁶ Lepota je za umetnike i publiku ovog perioda predstavljala taktiku samoodbrane od surovosti realnog sveta.¹⁸⁷ Fantastična, bajkovita i ulepšana antika prikazivana je tipiziranim predstavama gradova, predela i ljudi na kojima su antički čovek i antičko društvo bili idealizovani na način koji je bio u skladu sa idejama društva sredine veka.¹⁸⁸ Krajem 19. veka Niče je dijagnostikovao prezasićenost evropske kulture „viškom istorije” i „raspadnje pod težinom prošlosti”, odlike koje su sredinom veka već bile vidljive u francuskom istorijskom slikarstvu.¹⁸⁹

Jedan od primera ovakve prakse bilo je prihvatanje Miloske Venere od strane francuske javnosti. Otkrivena 1820. godine u okolini grčkog ostrva Milos po kojem je dobila ime, ova statua pripisana isprva skulptoru Praksitelu, ubrzo je prenetu u Pariz.¹⁹⁰ Izložena u Luvru privukla je veliku pažnju građanstva dok je u umetničkim krugovima podstakla obnovu klasičnih ideja.¹⁹¹ Poručavanje, skiciranje i kopiranje ove skulpture postala je obaveza studenata Akademije, a sredinom veka gotovo svaki francuski umetnik imao je u svom ateljeu njenu kopiju.¹⁹² Slikar Pjer Pivi de Šavan (Pierre Puvis de Chavannes) nazvao ju je „kulturnom ikonom Francuske”, a aluzuje na ovu skulpturu pojavljivaće se na mnogim slikama nastalim sredinom veka, poput središnje figure slike *Tepidarijum* Teodora Šaserioa (Théodore Chassériau) izloženog na Salonu 1853. godine.¹⁹³

Uskoro, jedna druga Venera koju je 1863. godine na Salonu izložio slikar Aleksandar Kabanel (Alexandre Cabanel) postaje akademski ideal prikazivanja antičke istorije.¹⁹⁴ Car

¹⁸³ Aleksa Čelebonović. *Ulepšani svet: Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*, Beograd: Jugoslavija, 1974, 79.

¹⁸⁴ E. H. Gombrich. „Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 8, 1945, 7-60, 19.

¹⁸⁵ Zürcher Kunstgesellschaft, Kunsthau Zürich. *Praised and Ridiculed: French Painting, 1820-1880*, Munich: Hirmer Publishers, 2018, 38-39.

¹⁸⁶ Elizabeth Prettejohn. „Lawrence Alma-Tadema and the Modern City of Ancient Rome”, *The Art Bulletin*, Vol. 84, No. 1, 2002, 115-129, 121.

¹⁸⁷ Norbert Wolf. *The Art of the Salon: The Triumph of 19th-Century Painting*, Munich: Prestel, 2012, 18, Aleksa Čelebonović. *Ulepšani svet: Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*, Beograd: Jugoslavija, 1974, 78

¹⁸⁸ Elizabeth Prettejohn. „Lawrence Alma-Tadema and the Modern City of Ancient Rome”, *The Art Bulletin*, Vol. 84, No. 1, 2002, 115-129, 121, Aleksa Čelebonović. *Ulepšani svet: Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*, Beograd: Jugoslavija, 1974, 36.

¹⁸⁹ Pierre Sérié. *La peinture d'histoire en France 1867-1900*, Paris: Arthena, 2014, 28.

¹⁹⁰ Elizabeth Prettejohn. *The Modernity of Ancient Sculpture: Greek Sculpture and Modern Art from Winckelmann to Picasso*, London: Bloomsbury Academic, 2012, 4.

¹⁹¹ Isto, 84.

¹⁹² Isto, 62, 83.

¹⁹³ Isto, 84.

¹⁹⁴ Pierre Sérié. *La peinture d'histoire en France 1867-1900*, Paris: Arthena, 2014, 15.

Napoleon III otkupio je ovu sliku za svoju privatnu kolekciju što govori o odnosu koji je visoko društvo imalo prema antičkim i mitološkim temama. Kanon lepote zasnovan na antičkim uzorima, ideal akademskog i istorijskog slikarstva, opstajao je zahvaljujući prilagođavanju mitološkog sadržaja željama savremene publike. Zaodevanje modela, neretko kurtizana, u istorijsko ili orijentalno ruho preoblikovalo je njihove likove u antičke heroine i boginje, što je bio jedan od načina pomirenja građanskog javnog morala i želja publike kojem su akademski slikari često pribegavali.¹⁹⁵ Na taj način istina je ostajala sakrivena iza vela istorijske interpretacije. I lepota, humanistički ideal i trajni normativ evropskog akademskog slikarstva, činio je suštinu salonskog slikarstva sredine veka.¹⁹⁶ No najviši ideal lepote i veličajnosti više nije bio torzo Apolona Belvederskog, kojem se divila Vinkelmanova generacija, već predstava nage žene, boginje ljubavi i lepote.¹⁹⁷ Sve veći broj nagih ženskih figura, čija se erotizacija pravdala mitološkim sadržajem, dovela je do toga da Teofil Gotje nazove Salon 1863. godine „Salonom Venera”¹⁹⁸

Kriza istorijskog slikarstva sredinom veka objašnjava se i promenom tržišta. Najveći broj konzumenata salonskog slikarstva više nisu bili pripadnici aristokratije, već buržoazije, a istorijske kompozicije izuzetno velikih formata nisu bile pogodne za prostore u kojima su pripadnici građanske klase živeli.¹⁹⁹ Takve slike stvarane su za javne ustanove, međutim, sam vladar Napoleon III primat je davao portretima i religioznoj umetnosti, izbegavajući narudžbine velikih istorijskih kompozicija.²⁰⁰ Godine 1857. Salon je preseljen iz Luvra, u kojem je do tada bio održavan, u Palatu Industrije (*Palais de l'Industrie*) čime se i simbolično pokazalo da umetnost više nije pod patronatom države već pripada slobodnom tržištu.²⁰¹ Zbog toga je značajan broj slikara odbacio veliki stil u korist žanr scena, pejzaža i mrtvih priroda koje su bile traženije među potencijalnim kupcima.²⁰² Osim zvaničnog Salona u drugoj polovini veka pojavljuju se i nezavisni saloni, novi izložbeni prostori koji umetnicima nude alternativna rešenja i drugačiju publiku.²⁰³ Posledica promena započetih u izlagačkoj praksi odraziće se vremenom i na program školovanja na Akademiji – bližeći se kraju veka pariska Akademija počinje da postepeno čini ustupke menjajući svoja pređašnja rigidna pravila u korist novih shvatanja uloge i mesta umetnosti i umetnika u svetu.²⁰⁴

¹⁹⁵ Igor Borozan. „Velika Iza Vlaha Bukovca”, u „Memorijal Pavla Beljanskog”, Novi Sad : Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2013, 81-89, 83.

¹⁹⁶ Igor Borozan. „Trajanje lepog: Velika Iza i Pavle Beljanski” u „Naučni skup posvećen Pavlu Beljanskom (1892-1965)”, Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2013, 101-113, 110.

¹⁹⁷ Elizabeth Prettejohn. *The Modernity of Ancient Sculpture: Greek Sculpture and Modern Art from Winckelmann to Picasso*, London: Bloomsbury Academic, 2012, 85.

¹⁹⁸ Norbert Wolf. *The Art of the Salon: The Triumph of 19th-Century Painting*, Munich: Prestel, 2012, 64, 225.

¹⁹⁹ Zürcher Kunstgesellschaft, Kunsthau Zürich. *Praised and Ridiculed: French Painting, 1820-1880*, Munich: Hirmer Publishers, 2018, 35.

²⁰⁰ Nicole R. Myers. „Le grand art s'en va: la peinture au Salon de 1863” in *Spectaculaire Second empire*, Paris : Skira, 2016, 216-231, 217.

²⁰¹ Zürcher Kunstgesellschaft, Kunsthau Zürich. *Praised and Ridiculed: French Painting, 1820-1880*, Munich: Hirmer Publishers, 2018, 35.

²⁰² Isto, 36.

²⁰³ Pierre Sérié. *La peinture d'histoire en France 1867-1900*, Paris: Arthena, 2014, 21.

²⁰⁴ Isto.

Gistav Moro – prvobitno interesovanje za antiku: detinjstvo i školovanje

U takvom društvenom miljeu Gistav Moro (1826–1898) odrasta, školuje se i formira kao slikar.²⁰⁵ Interesovanje Gistava Moroa za antičku istoriju i grčko-rimsku mitologiju otpočelo je u ranom detinjstvu pod uticajem obrazovanih i imućnih roditelja koji su i sami imali slična interesovanja i koji su ulagali u klasično obrazovanje svog sina.²⁰⁶ Gistavov otac, Luj Moro (Louis Moreau), bio je arhitekta sa razvijenim ukusom za antičku estetiku koja je činila sastavni deo njegovog rada.²⁰⁷ U svojim arhitektonskim ostvarenjima, pogotovu onim nastalim za vreme Julske monarhije, Luj Moro težio je klasicizmu i antičkim uzorima, diveći se i idealizujući grčku civilizaciju.²⁰⁸ Verovao je da je najbolja edukacija za njegovog sina ona koja spaja znanja filozofije, poezije i umetnosti. Neke od glavnih odlika budućeg slikarstva Gistava Moroa upravo su teme interesovanja njegovog oca, sa kojima se upoznao kao dečak u roditeljskom domu. Poezija, imaginacija, Italija, antička i renesansna umetnost, vrednosti su i ideali koji su se negovali u okruženju u kojem je Gistav Moro odrastao.²⁰⁹

Zahvaljujući materijalnom blagostanju njegova porodica je posedovala kolekciju antičkih artefakata, uglavnom prikupljenih prilikom putovanja. Većina ovih predmeta sačuvana je i danas pripada kolekciji Muzeja Gistava Moroa, te se na policama nekadašnjeg slikarevog doma mogu videti bronzane figurine antičkih božanstava Jupitera, Neptuna, Venere, nekoliko predmeta od keramike i mermernih skulptura iz doba Rima donetih iz Italije i sa bliskog istoka.²¹⁰

Gistav Moro posedovao je izuzetno klasično obrazovanje i znanje antičke kulture. Osim latinskog, koji je pod budnim očevim okom morao da vežba nekoliko sati dnevno, nakon čega bi mu bilo dozvoljeno da se posveti crtanju, Moro je već kao dete savladao i grčki alfabet koji je koristio u privatnim beleškama kada je želeo da ono što zapisuje bude nedostupno ostalim ukućanima.²¹¹ Kućna biblioteka obilovala je knjigama koje su se bavile istorijom, geografijom i mitologijom antičke Grčke. Uvidevši sinovljevo interesovanje za antiku, roditelji su mu za praznike poklanjali knjige za koje su smatrali da će mu biti zanimljive i korisne – zbirke antičke i renesansne poezije, drame grčkih tragičara i rečnike mitologije.²¹² Uglavnom su sva ova izdanja bila luksuzna, upotpunjena grafičkim priložima i ilustracijama.²¹³ Za izvore mitoloških tema Moro je najviše koristio Ovidijeve *Metamorfoze*, zbirku francuske poezije i basni i album reprodukcija antičkih medalja i reljefa koji su se čuvali u Vatikanskoj palati i rimskim muzejima.²¹⁴ Sa sigurnošću se može tvrditi da ih je Moro koristio kao izvore inspiracije i konsultovao ih u svom kasnijem radu s obzirom na to da su na njihovim marginama sačuvani

²⁰⁵Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 10-11.

²⁰⁶ Isto, 11.

²⁰⁷ Geneviève Lacambre. *Gustave Moreau et l'antique*, Millau: Musée de Millau et des Grands Causses, 2001, 21.

²⁰⁸ Isto.

²⁰⁹Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 12.

²¹⁰ Geneviève Lacambre. *Gustave Moreau et l'antique*, Millau: Musée de Millau et des Grands Causses, 2001, 24-25.

²¹¹ U jednoj belešci koju je ostavila Moroova majka Luj Moro dozvoljavao je malom Gistavu da se umetnošću bavi tek na kraju dana, nakon obaveznih časova latinskog jezika. (Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 11, Geneviève Lacambre. *Gustave Moreau et l'antique*, Millau: Musée de Millau et des Grands Causses, 2001, 25.)

²¹² Isto, 29.

²¹³Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 14.

²¹⁴ Geneviève Lacambre. *Gustave Moreau et l'antique*, Millau: Musée de Millau et des Grands Causses, 2001, 28-29.

crteži, skice i ilustracije protagonista mitova, s početka dečji, a kasnije urađeni školovanom rukom akademskog slikara.²¹⁵ Zahvaljujući ovakvom štivu, izvoru korisnih detalja i smernica za buduće slike, Gistav Moro je kao dete stekao uvid u antičku istoriju, mitologiju i ikonografiju.

Napunivši sedamnaest godina mladi Moro je počeo da kopira dela starih majstora izložena u muzeju Luvr.²¹⁶ Ova praksa neće ga napustiti ni kasnije, čak ni u poznim godinama kada će kao profesor Akademije voditi svoje učenike na časove kopiranja u isti muzej. Naredne, 1844. godine, krenuće na časove kod slikara Fransoa-Eduara Pikoa (Francois-Edouard Picot), slikara koji je polovinom 19. veka u Parizu smatran jednim od najboljih predstavnika post-davidovskog neoklasicizma. Zahvaljujući svojim neoklasicističkim tendencijama i talentu, Piko je bio odabran da učestvuje u dekoraciji muzeja Luvr, Versajske palate i pariske crkve *Notr Dam de la Loret*.²¹⁷ Odluka da časove slikarstva upiše baš kod slikara vernog neoklasicističkom shvatanju istorijskog slikarstva govorila je da je već tada mladi Moro odlučio da se usmeri ka ovom žanru ili „velikom stilu” kako se još nazivao.²¹⁸ Učitelj Piko bio je i član žirija pariske Akademije koja je svake godine dodeljivala prestižnu nagradu *pri d’rom* koja je najboljem studentu slikarstva omogućavala boravak od nekoliko godina u Rimu radi stručnog usavršavanja.²¹⁹ Dve godine nakon što je prvu obuku započeo u Pikoovom ateljeu, Gistav Moro upisao je parisku Akademiju (École des Beaux-Arts) na kojoj je studirao slikarstvo do 1849. godine.²²⁰

Putovanje u Italiju

Prvo Moroovo putovanje u Italiju desilo se u leto 1841. godine kada je kao petnaestogodišnji dečak otputovao sa majkom i majčinom porodicom u Torino. Već tada je mladi Moro ispunio svoju beležnicu crtežima antičkih spomenika i italijanskih pejzaža.²²¹ Upisavši parisku Akademiju, kao i većina njegovih kolega i Moro je sanjao o ponovnom, višegodišnjem odlasku u Rim koji bi mu omogućila prestižna nagrada *pri d’rom*. Posmatranje i učenje na izvorima velike umetnosti – materijalnim ostacima rimske epohe i delima renesansnih majstora, bio je motiv koji je nagonio studente slikarstva da se takmiče za ovu nagradu svake godine.²²² Godine 1848. Moro je prvi put konkurisao za nagradu *pri d’rom*, koju nije osvojio. Takmičiće se i naredne 1849. godine, kada će položiti dva preliminarne testa i ući u uži krug, ali mu je glavna nagrada i ovog puta promakla.²²³ Moroov prijatelj iz mladosti, Edgar Dega (Edgar Degas), govorio je kasnije kako je *pri d’rom* jedina nagrada koju Moro nije osvojio i da ona njegovo jedino iskustvo neuspaha.²²⁴ To ipak nije bilo u potpunosti tačno, jer, iako će Moroova kasnija karijera biti ispunjena uspesima, nagradama i priznanjima, u godinama nakon završetka Akademije mladi slikar se nije mogao pohvaliti interesovanjem publike za svoja dela.

²¹⁵ Isto, 29.

²¹⁶ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 16.

²¹⁷ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 18.

²¹⁸ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 16.

²¹⁹ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 18, Raphael Cardoso and Colin Trodd. „Art and Academy in the nineteenth century”. Manchester university press, 2000, 138.

²²⁰ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 18.

²²¹ Geneviève Lacambre. *Gustave Moreau et l’antique*, Millau: Musée de Millau et des Grands Causses, 2001, 35, Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 16.

²²² Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 16.

²²³ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 8, 13.

²²⁴ Isto, 8.

Ove početne neuspehe Moro je objašnjavao nedostatkom usavršavanja koje je mogao da mu pruži jedino boravak u Rimu. Tih godina zabeležio je: „Pariz - izložbe, tekući i duhovni život javnog sveta, stalno u pokretu, prisna umetnost, živa umetnost. Rim – vanvremenski učitelji, samotni prostori, tišina, opštenje s mrtvim koji život daju, umetnost mašte i čiste poezije.”²²⁵ Iz ovakvih razmišljanja vidi se koliko se odlazak u Rim, grad večne umetnosti, činio neophodnim mladom Morou i koliko je nada ulagao u polodonosni boravak na ovom izvoru evropske civilizacije. Zbog toga je u svojoj trideset i prvoj godini Moro sam finansirao svoje drugo, veliko putovanje po Italiji. U Rim stiže 19. oktobra 1857. godine.²²⁶

U Rimu Moro je boravio od oktobra 1857. do juna 1858. godine.²²⁷ Kao što je i predvideo nekoliko godina ranije, Rim mu se učinio samotnim mestom „odsečenim od ostatka (modernog) sveta”, pogotovu u poređenju sa Parizom. Ipak, za razliku od grada iz kojeg dolazi, Rim je mladom slikaru ponudio „šarm večnog grada” zahvaljujući kojem će beležnice ispuniti sa preko hiljadu crteža i skica.²²⁸ Tragajući za nadahnućem Moro je, našavši se u Rimu, sa strašću proučavao italijansku umetnost koja je, kako je sam kasnije tvrdio, usmerila njegov rad i uticala na formiranje sopstvenog stila.²²⁹ Najviše pažnje posvetio je kopiranju Mikelandelovih dela koja su ga fascinirala i u kojima je osetio kvalitet „idealističkog mesečarenja”, kako je sam zapisao.²³⁰ U rimskim muzejima, pogotovu u vili Mediči u kojoj su umetnici kopirali aktove, Moro se sretao sa svojim pariskim kolegama, slikarima poput Elija Delaneja (Elie Delanay).²³¹ To pokazuje koliko je poseta Rimu, njegovim umetničkim zbirkama i artefaktima antičke prošlosti bila značajna mladim francuskim umetnicima u potrazi za inspiracijom i sopstvenim stilom.²³² U proleće 1858. godine Moro odlazi u rimsko predgrađe gde se posvećuje skiciranju pejzaža okolnih sela, a putovaće na kratke izlete i u Pizu, Peruđu, Sijenu, Orvijeto i Asizi.²³³ Osim što je izučavao umetničke i prirodne lepote grada, Moro je u Rimu uzimao i časove italijanskog tri puta nedeljno.²³⁴

Leto iste godine Moro je proveo u Firenci, nakon koje odlazi u Milano, da bi jesen proveo u Veneciji. Naredne, 1859. godine, na proleće se ponovo vraća u Rim, a za poslednju destinaciju svog italijanskog putovanja bira južnije krajeve i značajna nalazišta rimske umetnosti – Napulj, Pompeju i Herkulanum.²³⁵ U napuljskom Burbonskom muzeju i prilikom posete Pompeji i Herkulanumu Moro je proučavao i kopirao artefakte antičke umetnosti.²³⁶ Među njima su se našle i neke od predstava antičkih bogova i heroja koji će postati glavni protagonisti njegovih budućih crteža i slika²³⁷ U napuljskom muzeju kopirao je freske *Kastor, Poluks* i *Jupiter sedi na svom tronu*, od kojih će poslednja postati direktna inspiracija za buduću sliku *Jupiter i Semela*.²³⁸ U jednoj bazilici u Herkulanumu Moro je kopirao scenu *Kentaur Hiron* i

²²⁵ Кристина Пелтр. *Теодор Шасеруо*, Београд: Двери, 2010, 63.

²²⁶ Geneviève Lacambre. *Gustave Moreau e l'Italia*, Rome: Skira, 1996, 19.

²²⁷ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 44.

²²⁸ Isto.

²²⁹ Geneviève Lacambre. *Gustave Moreau e l'Italia*, Rome: Skira, 1996, 13-14.

²³⁰ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 48.

²³¹ Isto, 50.

²³² Geneviève Lacambre. *Gustave Moreau e l'Italia*, Rome: Skira, 1996, 24.

²³³ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 50-51.

²³⁴ Geneviève Lacambre. *Gustave Moreau e l'Italia*, Rome: Skira, 1996, 24.

²³⁵ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 51-55.

²³⁶ Geneviève Lacambre. *Gustave Moreau e l'Italia*, Rome: Skira, 1996, 34.

²³⁷ Isto 35.

²³⁸ Isto, 120-121.

Ahil koja je takođe mogla imati uticaj na neka od njegovih budućih ostvarenja.²³⁹ Skice iz Italije ostaće izvoriste ideja koje će Moro pri povratku u Pariz 1895. godine još dugo koristiti kao inspiraciju i podsetnik na minule epohe i veliku umetnost davnih civilizacija.²⁴⁰

*

Moroovo interesovanje za antičku umetnost i njene artefakte putovanje u Italiju nije iscrpelo, već je, naprotiv, osnažilo. Čitavog života Moro će ostati veran antičkoj umetnosti, književnosti i mitologiji kao osnovnom izvoristu inspiracije. I pri povratku u Pariz, do kraja života aktivno će pratiti dešavanja i novosti iz sveta arheologije i ostalih humanističkih nauka koje su za predmet izučavanja imale antički svet. Sakupljaće umetnička dela, reprodukcije, fotografije, ilustrovane knjige, kataloge i časopise koje će koristiti kao izvore za istorijske citate materijalne kulture antičkog sveta.²⁴¹

Važan izvor znanja o drevnim civilizacijama tokom 19. i početkom 20. veka u Francuskoj bio je ilustrovani časopis *Magasin pittoresque* koji je izlazio od 1833. do 1938. godine na nedeljnom, mesečnom ili dvonedeljnom nivou. Ovaj časopis bio je neka vrsta popularne enciklopedije u kojem su se mogli naći članci o etici, istoriji, arheologiji, umetnosti, putovanjima i mnogim drugim temama vezanim za kulturu i istoriju sveta. Moro je kupovao ovaj časopis i uspeo je da sakupi skoro sve brojeve.²⁴² Drugi izvor informacija koji je često konsultovao u radu bio je turistički časopis *Le tour du monde*, francuski nedeljnik koji je izlazio od 1860. do 1914. godine i koji je francuskim čitaocima donosio vesti o velikim ekspedicijama u udaljenim ili manje poznatim delovima sveta, od otkrivanja izvora Nila sredinom 19. veka, do osvajanja južnog pola neposredno pred Prvi svetski rat.²⁴³

Osim časopisa Moro je sakupljao i knjige o ornamentici, oružju, medaljama i kostimu različitih istorijskih epoha.²⁴⁴ Pored knjiga svojih roditelja iz kojih je kao dečak saznavao o antičkoj prošlosti, u biblioteci je posedovao i Vitruvijev *Traktat o arhitekturi*, francusko izdanje iz 1572. godine, koji je često koristio, kao i dela Johana Joakima Vinkelmana.²⁴⁵ U nekadašnjoj kući a današnjem Muzeju Gistava Moroa, čuvaju se i figurine i statue koje su slikaru koristile tokom karijere, uglavnom reprodukcije poznatih antičkih umetničkih dela poput *Laokoona*, *Fauna koji pleše*, *Torza iz Belvederea*, bronzane statue bika i predstava mnogih rimskih božanstava koje je prikupljao u Parizu ili donosio sa putovanja.²⁴⁶

Ideja obnove velikog stila

Pojava Gistava Moroa i njegovog slikarstva na pariskim Salonima sredine veka unela je osveženje i novu nadu u spas visoke, akademske umetnosti i istorijskog slikarstva tj. *velikog stila*. Moro je i sam želeo da unese promene i reformiše istorijsko slikarstvo koje je i po njegovom mišljenju počelo da gubi svoj stari sjaj i podilazi sve manje prefinjenom ukusu

²³⁹ Isto, 119.

²⁴⁰ Geneviève Lacambre. *Gustave Moreau et l'antique*, Millau: Musée de Millau et des Grands Causses, 2001, 40.

²⁴¹ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

²⁴² Geneviève Lacambre. *Gustave Moreau et l'antique*, Millau: Musée de Millau et des Grands Causses, 2001, 32.

²⁴³ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

²⁴⁴ Geneviève Lacambre. *Gustave Moreau et l'antique*, Millau: Musée de Millau et des Grands Causses, 2001, 33.

²⁴⁵ Geneviève Lacambre. *Gustave Moreau e l'Italia*, Rome: Skira, 1996, 14.

²⁴⁶ Geneviève Lacambre. *Gustave Moreau et l'antique*, Millau: Musée de Millau et des Grands Causses, 2001, 33, Geneviève Lacambre. *Gustave Moreau e l'Italia*, Rome: Skira, 1996, 60-71.

publike.²⁴⁷ Nakon povratka iz Italije, krajem šeste decenije 19. veka, on kreće da radi na kompozicijama koje neće proći nezapaženo na Salonima i koje će njemu doneti nagrade, slavu i priznanje, a zabrinutim kritičarima „spasitelja velike umetnosti”.²⁴⁸ Smatrajući sebe pre svega istorijskim slikarom, što je titula od koje nije odustao do kraja karijere, Moro je svoju umetnost doživljavao „moralno ispravnom, snažnom, korisnom i edukativnom”.²⁴⁹ Skoro isključivo je bio zainteresovan za biblijske i mitološke teme koje čine najveći deo njegovog stvaralaštva.²⁵⁰

U radu, Moro se pridržavao odlika tradicionalnog akademskog slikarstva. Sledio je akademsku tradiciju hijerarhije žanrova predstavljajući se na Salonu i drugim izložbama isključivo slikama koje za temu imaju događaje iz antičke ili hrišćanske istorije, dok je portrete i pejzaže slikao samo za najbliže prijatelje.²⁵¹ Njegov kolorit je bio pažljivo odabran, detaljima je posvećivao puno pažnje.²⁵² Svaka njegova kompozicija bila je proizvod pažljivog promišljanja, konsultovanja literature, književnih i materijalnih izvora, mnoštva skica i slikanja po živim modelima.²⁵³ U govoru koji je održao prilikom dobijanja profesure na pariskoj Akademiji izrazio je svoju strast i odanost „strogoj tradiciji i radu stvorenom iz dubokog promišljanja i proučavanja filozofije, istorije, poezije i umetnosti besmrtnih starih majstora”.²⁵⁴

Moro je uzore pronalazio pre svega u starim majstorima, pa iako je poznato da se još od prvih poseta Luvru, a posebno tokom putovanja u Italiju, divio i veličao Mikelandela, Moroov stil bio je najbliži slikarstvu Andree Mantenje (Andrea Mantegna), sa kojim su ga neretko poredili.²⁵⁵ Ipak, najveći uticaj na Moroove antičke, mitološke teme imao je neoklasicistički slikar Žan Ogist Dominik Engr (Jean-Auguste-Dominique Ingres).²⁵⁶

Moro i Engr su delili divljenje prema antičkoj umetnosti, doživljavajući stare majstore svojim učiteljima i ističući neophodnost posmatranja i kopiranja antičkih dela.²⁵⁷ Moroova težnja ka predstavljanju nagih nepomičnih figura, osim što je utemeljena u teorijama estetičara ranog 19. veka poput Vinkelmana i Lesinga, uzor je nalazila i u Engrovoj slici Izvor (*La Source*).²⁵⁸ Nekoliko puta tokom karijere Moro će odabrati da svoje junake predstavi na veoma sličan način na koji je to nekoliko decenija pre njega uradio Engr. Najočigledniji primer biće Moroova slika *Edip i Sfinga*, nastala pola veka nakon istoimene Engrove slike.²⁵⁹ Poput Engra i Moro je prilikom interpretacije ove priče učinio isto odstupanje od mita dodeljujući Sfingi izuzetnu ženstvenost. Iako su oba slikara učinila trenutak rešavanja zagonetke intimnim, stvarajući gestikulacijom protagonista neobičnu povezanost između heroja i čudovista, Moro je otišao

²⁴⁷ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 16.

²⁴⁸ Isto, 15.

²⁴⁹ Isto, 14, Geneviève Lacambre. *Gustave Moreau et l'antique*, Millau: Musée de Millau et des Grands Causses, 2001, 41, Pierre Sérié. *La peinture d'histoire en France 1867-1900*, Paris: Arthena, 2014, 176.

²⁵⁰ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 7.

²⁵¹ Geneviève Lacambre. *Gustave Moreau et l'antique*, Millau: Musée de Millau et des Grands Causses, 2001, 41, 47.

²⁵² Pierre Sérié. *La peinture d'histoire en France 1867-1900*, Paris: Arthena, 2014, 176.

²⁵³ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 17.

²⁵⁴ Isto, 14.

²⁵⁵ Isto, 28.

²⁵⁶ Pierre Sérié. *La peinture d'histoire en France 1867-1900*, Paris: Arthena, 2014, 176.

²⁵⁷ Жан-Огист Доминик Енгр, *Неодољива потреба*, Београд: Службени гласник, 2011, 11, 70, Elizabeth Prettejohn. *Beauty and Art: 1750-2000*, Oxford: Oxford university press, 2005, 90.

²⁵⁸ Peter Cooke, „Gustave Moreau and the Reinvention of History Painting”, *The Art Bulletin*, Vol. 90, No. 3 (2008.), 394-416, 398.

²⁵⁹ Isto, 399.

korak dalje i u skladu sa težnjama svog doba dodatno problematizovao narativ unoseći elemente erotike i aluzije na borbu polova, čestu temu umetnosti druge polovine veka.²⁶⁰ Drugi primer podražavanja Engrove umetnosti je Morova slika *Jupiter i Semela* u okviru koje, gotovo ceo vek kasnije, Moro stvara aluziju na jednu od najpozantijih slika svog starijeg kolege *Jupiter i Tetis*.²⁶¹

*

Koreni Moroove estetike sežu u tradiciju neoklasicizma, ali su često udruženi sa romantičarskim senzibilitetom.²⁶² Iako je sebe smatrao istorijskim slikarom koji je teme za svoja dela pronalazio u mitologiji i koji se oslanjao na akademsku tradiciju hijerarhije žanrova, Moroovo stvaralaštvo nije istovetno neoklasicističkim ostvarenjima njegovih prethodnika. Kratak period okretanja romantičarskim temama usledio je neposredno nakon napuštanja Akademije, kada je teme svojih slika pronalazio uglavnom u stvaralaštvu Vilijama Šekspira (William Shakespeare).²⁶³ Nakon ove faze, vrativši se akademskom slikarstvu, Moro je ideje romantizma preobratio u svojevrsno idealizovanje ljudskog duha i doživljaj umetnika kao genija i izaslanika bogova na zemlji.²⁶⁴ Moro nije poricao značaj koji su na njega izvršili slikari romantičarskog pokreta kojima se divio i na čiji se rad ugledao. Najveći utisak na njega su ostavila dvojica velikana francuskog romantizma – Ežen Delakroa (Eugène Delacroix) i Teodor Šaserio.²⁶⁵

Kada je nekoliko godina pre smrti Gistav Moro pripovedao o svom životu učeniku Ariju Renanu (Ary Renan), slikara Teodora Šaserioa opisao je kao nepravedno zapostavljenog, „plemenitog i divljenja vrednog umetnika”, prijatelja prema kojem je uvek gajio duboko poštovanje.²⁶⁶ Šaserio i Moro bili su prijatelji i komšije u pariskom kvartu Sent Žorž, koji je polovinom 19. veka, zahvaljujući pretežno neoklasicističkoj arhitekturi, poneo naziv „Nova Atina”.²⁶⁷ Blizina njihovih kuća i ateljea omogućavala je mladom Morou da često posećuje starijeg kolegu i posmatra njegova dela, kako ona dovršena, tako i ona u nastanku. Razgovarajući o umetnosti, svojim idejama i planovima, Šaserio je jednom prilikom upitao mladog Moroa da li zna kakvoj vrsti slikarstva želi da se posveti i kakve slike da stvara, na šta je Moro odgovorio da želi da stvori „epsku umetnost koja nije školska.”²⁶⁸

Šaserioov uticaj na mladog Moroa ogleda se u prihvatanju i mirenju neoklasicističkih i romantičarskih ideja na istom platnu. Kao što će kasnije Moroa pojedini istraživači prepoznati kao sponu između neoklasicizma, romantizma i nastupajućeg simbolizma, tako su i na Šaserioovim slikama najčešće pronalazili pomešane uticaje njegovog učitelja, Engra, i

²⁶⁰ Isto, 340.

²⁶¹ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 147, Elizabeth Prettejohn. *Beauty and Art: 1750-2000*, Oxford: Oxford university press, 2005, 93-94.

²⁶² Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 5.

²⁶³ Isto, 23.

²⁶⁴ Isto, 26.

²⁶⁵ Pierre-Sérié. *La peinture d'histoire en France 1867-1900*, Paris: Arthena, 2014, 176.

²⁶⁶ Jean-Baptiste Nouvion. „Un grand cœur ardent et passionné” in *Théodore Chassériau: Parfum exotique* by Megumi Jingaoka, Vincent Pomarède, Tokyo: Musée national de l'art occidental, 2017, 12-13, 13, Кристина Пелтр. *Теодор Шацеруо*, Београд: Двери, 2010, 11.

²⁶⁷ Megumi Jingaoka. „Parfum Exotique - Theodore Chasseriau” in *Théodore Chassériau: Parfum exotique* by Megumi Jingaoka, Vincent Pomarède, Tokyo: Musée national de l'art occidental, 2017, 22-28, 23, Кристина Пелтр. *Теодор Шацеруо*, Београд: Двери, 2010, 32.

²⁶⁸ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 32.

romantičara Ežena Delakroa kojem se Šaserio divio.²⁶⁹ Poput Moroa i Šaserio je slike bazirao na literarnim, antičkim izvorima (prvenstveno stihovima Aristofana, Katula, Ovidija i Vergilija), stvarajući „svet idealnog panteona u kojem cveta imaginarno”.²⁷⁰ Osim antičkih pisaca Šaserio se interesovao i za noviju literaturu, a njegova očaranost antičkim svetom bliska je idejama pisaca koje je voleo, poput Andrea Šenijea (André Chénier) koji savetovao da se „na novim mislima grade antički stihovi”.²⁷¹

Šaserio i Moro delili su interesovanje da se obraćanjem prošlosti objasni i obnovi život sadašnjice.²⁷² Obojica su želeli da ožive interesovanje za biblijske i mitološke teme, o čemu svedoči i jedna Šaserioova beleška na margini crteža iz 1841. godine: „Prikazati u velikom formatu, sa nekoliko alegorijskih likova, istoriju sveta na nov način, kroz razdoblja, to bi dalo mogućnost da se još jednom vide te lepote, sada podmlađene.”²⁷³

Poput Moroovog i Šaserioovo delo bilo je ispunjeno potragom za duhovnim vrednostima i težnjom ka idealu koja ga je približavala romantičarskim idejama.²⁷⁴ Kalebajući se između Engra i Delakroa, Teodor Šaserio je na svojim platnima mešao elemente pozajmljene iz romantizma, Homerovih epova, orijentalizma, poezije Lamartina, drevnog Egipta...²⁷⁵ Svojim stvaralaštvom obnovio je primenu narativnosti u slikarstvu i uveo uticaj subjektivnih vizija i unutrašnjih svetova u klasične teme.²⁷⁶ Ovaj svojevrsni sinkretizam antike, bliskog istoka i lične imaginacije koji je Šaserio započeo sredinom veka nastaviće u decenijama koje slede rani simbolistički slikari poput Moroa, Pjera Pivija de Šavana (Pierre Puvis de Chavannes), i kasnije, Odilona Redona (Odilon Redon).²⁷⁷ Započevši preispitivanje antičkih tema, u želji da se njihovim novim, savremenim interpretacijama ponovo „izgrade antički svetovi”, Šaserio je otvorio put intimnom prepričavanju drevnih mitova, u čemu će ga Moro slediti.

Direktan uticaj pojedinih Šaserioovih slika na Moroove kompozicije moguće je primetiti na slici *Prosci* na kojoj nekoliko figura svojim gestovima referira na Šaserioovu sliku *Odbrana Gala*.²⁷⁸ Zna se i da je Šaserioova slika *Apolon i Dafne* poslužila kao inspiracija Morou za mnogobrojne varijacije na temu pesnika u pratnji njegove muze ili predstave *Noći i Sumraka*.²⁷⁹ Takođe, Moro je olovkom uradio jedan od retkih portreta ovog slikara, a njegova slika *Mladić i*

²⁶⁹ Кристина Пелтр. *Теодор Шасерио*, Београд: Двери, 2010, 12.

²⁷⁰ Isto, 28, 30.

²⁷¹ Кристина Пелтр. *Теодор Шасерио*, Београд: Двери, 2010, 30.

²⁷² Isto, 64-66.

²⁷³ Кристина Пелтр. *Теодор Шасерио*, Београд: Двери, 2010, 95.

²⁷⁴ Isto, 11-12.

²⁷⁵ Megumi Jingaoka. „Parfum Exotique - Theodore Chasseriau” in *Théodore Chassériau: Parfum exotique* by Megumi Jingaoka, Vincent Pomarède, Tokyo: Musée national de l'art occidental, 2017, 22-28, 27.

²⁷⁶ Isto, 27.

²⁷⁷ Isto, 25, 27.

²⁷⁸ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 34, Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 18, Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 45.

²⁷⁹ Megumi Jingaoka. „Parfum Exotique - Theodore Chasseriau” in *Théodore Chassériau: Parfum exotique* by Megumi Jingaoka, Vincent Pomarède, Tokyo: Musée national de l'art occidental, 2017, 22-28, 26.

smrt nastala je neposredno nakon prerane smrti Teodora Šaserioa u trideset i sedmoj godini.²⁸⁰ U jednom pismu iz jula 1893. godine slikar Leon Bona (Leon Bonnat) pomenuo je ova dva slikara, dodavši da su njih dvojica bili „vredni jedan drugog”.²⁸¹

*

Sve veća rasprostranjenost i popularnost arheologije sredinom 19. veka dovela je do toga da se slikarima nije opraštalo odstupanje od istorijskih činjenica jer se ono smatralo odlikom neznanja. Kritičari su smatrali da lošiji slikari odstupanje od arheoloških i istorijskih izvora pravdaju sopstvenom imaginacijom kako bi zataškali nepoznavanje intelektualne podloge tema kojima se bave.²⁸² Zbog toga se veliki broj slikara sredinom veka okrenuo strogom citiranju istorijskih i arheoloških izvora izbegavajući svaku vrstu generalizacije.²⁸³ Insistiranje na arheološkoj tačnosti još uvek je bilo popularno u akademskim krugovima i tokom perioda Drugog carstva kada nastaju neka od Moroovih najpoznatijih dela.²⁸⁴

U Pikoovom studiju u kojem je Moro započeo svoje slikarske dane učenici su učili kopirajući antičke modele, ali se veliki broj njih zadržao na apstraktnijem i poetičnijem pristupu istorijskim temama, nasuprot sve popularnijem insistiranju na arheološkoj egzaktnosti i tačnosti.²⁸⁵ Ovakav pristup odgovarao je i Morou i on će postati jedno od glavnih obeležja njegovih budućih mitoloških i istorijskih kompozicija, a slikar će ga nazvati „principom arheološke alegorije”.²⁸⁶

Moro je odbio da menja svoj stil uz rizik da će ostati odbijen i neshvaćen. Arheologiji preciznih materijalnih ostataka suprotstaviće „arheologiju osećanja i mašte”.²⁸⁷ Njegov princip arheološke alegorije podrazumevao je korišćenje materijala arheoloških izvora na ekscentrične i namerno anahronične načine, kombinovanjem elemenata različitih kultura i istorijskih epoha na istom platnu.²⁸⁸ Stilske permutacije, anahronizam i eklekticism postaću neke od glavnih odlika njegovog stvaralaštva i istorijskih kompozicija.²⁸⁹ Istorijsko slikarstvo, tradicionalno shvatano kao javni žanr, Moro je definisao kao privatni, intimni san što mu je omogućilo da ostane veran svom „mesečarskom idealu”.²⁹⁰ Podsećanjem na neophodnost imaginacije u umetnosti Moro je želeo da unese novine i osveži francusko istorijsko slikarstvo. Sledeći „sublimnu logiku mašte” zapisao je da „svakom čitanju i sabiranju običaja nestalih ili udaljenih civilizacija daje naivnost i dečju lakovernost”.²⁹¹ Smatrao da je „duh udaljenih civilizacija ostao tajanstven i neshvaćen za

²⁸⁰ Кристина Пелтр. *Теодор Шасерио*, Београд: Двери, 2010, 11, 220; Megumi Jingaoka. „Parfum Exotique - Theodore Chasseriau” in *Théodore Chassériau: Parfum exotique* by Megumi Jingaoka, Vincent Pomarède, Tokyo: Musée national de l'art occidental, 2017, 22-28, 27.

²⁸¹ Jean-Baptiste Nouvion. „Un grand cœur ardent et passionné” in *Théodore Chassériau: Parfum exotique* by Megumi Jingaoka, Vincent Pomarède, Tokyo: Musée national de l'art occidental, 2017, 12-13, 13.

²⁸² Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

²⁸³ Isto.

²⁸⁴ Pierre Sérié. *La peinture d'histoire en France 1867-1900*, Paris: Arthena, 2014, 177.

²⁸⁵ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 16.

²⁸⁶ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

²⁸⁷ Isto.

²⁸⁸ Isto.

²⁸⁹ Hans H. Hofstätter, „Symbolism in Germany and Europe” in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Munich: Prestel, 2000, 17-27, 19.

²⁹⁰ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009; Pierre Sérié. *La peinture d'histoire en France 1867-1900*, Paris: Arthena, 2014, 177.

²⁹¹ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

modernog Francuza vezanog za intelektualno nasleđe svoje civilizacije i rase” i insistirao je da „jedino poetski sentiment može dati nov život udaljenim epohama”.²⁹² U prikazima antičkih tema on je težio da predstavi duh antičke Grčke, a ne istorijsku realnost koju je nazivao prepisivanjem istorije.²⁹³ U slikarstvu je cenio „imaginaciju, fantaziju i osećaj”, umesto prirodne i istorijske verodostojnosti postignute po svaku cenu.²⁹⁴ Za Moroa cilj umetnosti nije bilo predstavljanje realnog spoljnog sveta, već misli, snova i duše.²⁹⁵

Zbog ovakvih pogleda na umetnost i očekivanja koje je pred nju stavljao, Moroova omiljena tema bili su upravo antički mitovi. Oni su mu davali osnovu za moralno promišljanje o ljudima i njihovom mestu u svetu, ali i dovoljno širine za poetsku imaginaciju i ličnu interpretaciju uveliko poznatih priča o bogovima i herojima.²⁹⁶ Izbegavajući strogo pridržavanje arheoloških i istorijskih činjenica stvorio je sopstveni stilski eklekticizam koji odlikuje fantastična ikonografija neobična za vreme u kojem je stvarao, mnogo bliža njegovim učenicima nego savremenima.²⁹⁷ U skladu sa principom arheološke alegorije davao je prednost onim temama koje su mu ostavljale više prostora za imaginaciju od vremenski bližih, samim tim poznatijih i više izučavanih istorijskih epoha.²⁹⁸

*

Moro je sebe smatrao istorijskim slikarom, ali njegovo viđenje sopstvene umetnosti nije se uvek poklapalo sa onim kako su ga doživljavali savremenici i naslednici. Iako njegovo slikarstvo nesumnjivo obiluje odlikama tradicionalnog akademskog slikarstva, Moro je, zajedno sa svojim kolegom Pivijem de Šavanom, neplanirano postao začetnik simbolističkog slikarstva u francuskoj umetnosti. U svetu antike i njenoj mitologiji Moro je pronalazio pouke i vrline koje su drevni narodi ostavili u nasleđe budućim generacijama, a u herojima i čudovistima video je pretke savremenog društva iz čijih se postupaka mogu izvući značajne pouke.²⁹⁹ Moro je antičke mitološke teme sagledavao i kroz prizmu njemu savremenog sveta tumačeći njima duhovna i psihološka stanja modernog čoveka koja će krajem veka objasniti psihoanaliza. Prepoznavajući elemente nadolazećeg simbolističkog pokreta, kao i dekadentnog ukusa javnosti, krajem 19. veka mnogi umetnici, kritičari i teoretičari svrstavaće njegovo slikarstvo u simbolistički i dekadentni pokret.³⁰⁰

²⁹² Isto.

²⁹³ Pierre Sérié. *La peinture d'histoire en France 1867-1900*, Paris: Arthena, 2014, 177.

²⁹⁴ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 19.

²⁹⁵ Isto, 20.

²⁹⁶ Isto.

²⁹⁷ Isto.

²⁹⁸ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

²⁹⁹ Geneviève Lacambre. *Gustave Moreau et l'antique*, Millau: Musée de Millau et des Grands Causses, 2001, 9.

³⁰⁰ Martin Urmann. *Dekadenz: Oberfläche und Tiefe in der Kunst um 1900*, Wien – Berlin: Turia + Kant, Verlag, 2016, 621, 629.

„Na novim mislima gradimo antičke stihove.”³⁰¹

Osnovne odlike simbolizma

Simbolizam je književni i umetnički pravac koji se pojavio krajem 19. veka u francuskoj kulturi, odakle se proširio na ostale evropske države.³⁰² Kapitalno delo koje je najavilo simbolističke tendencije u francuskoj umetnosti bila je zbirka pesama Šarla Bodlera *Cveca zla*, objavljena 1857. godine.³⁰³ U trenutku kada je objavljena, Bodlerova zbirka pesama završila je na sudu zbog vređanja javnog morala.³⁰⁴ Razlog je bio skretanje pažnje na tabuisane teme francuskog buržoaskog društva – prostituciju, odavanje porocima i homoseksualnu ljubav. U svom pesništvu Bodler se često osvrtao na ljudsku slabost pred iskušenjima čulnog sveta. Njegova poezija prikazuje ljude koje privlače krajnosti, koji uzbuđenje pronalaze u niskom i užasnom, a lepotu u bolu i porocima. Preispitivao je i opisivao mračna duševna stanja, konvencionalni moral i psihologiju modernog čoveka.³⁰⁵ Smatralo se da je svojom poezijom Bodler otkrio „novi treptaj” – poeziju velikog grada i čoveka u njemu, njegovu usamljenost, grozničavost, mane, strasti, snove, užase i poroke.³⁰⁶ Druga zbirka njegovih pesama u prozi nazvana je *Pariski splin* u kojoj je već u naslovu naslućen značaj ovog grada i njegovih različitih struktura na sentiment umetnika one generacije koja je stasavala tokom druge polovine veka. U ovoj zbirci pesama Bodler nastavlja da se bavi devijantnim ljubavnim i seksualnim odnosima, usamljenošću čoveka u velikom gradu i lepoti koja se spoznaje u bolu.³⁰⁷

Osim pesništvom, Bodler se bavio i likovnom kritikom. Jedno od Bodlerovih najpoznatijih dela nosi naziv *Slikar modernog života* u okviru koje je pesnik izneo svoje stavove o lepoti i estetici svog doba. Bio je čest posetilac pariskog Salona o kojem je ostavio nekolicinu zapisa, a likovne kritike i viđenja savremene umetnosti deo su i njegovih književnih ostvarenja.³⁰⁸ U okviru ovog dela Bodler je definisao pojam modernosti i modernog života, što je jedan od razloga zbog kojeg istraživanja moderne poezije i umetnosti uglavnom počinju osvrtima na stvaralaštvo ovog pesnika.³⁰⁹

Bodler je svojim stvaralaštvom započeo ono što će umetnici mlađe generacije krajem veka razviti u novi literarni i umetnički pokret nazvan simbolizam. Osim patnji modernog

³⁰¹ Кристина Пелтр. *Теодор Шасерио*, Београд: Двери, 2010, 30.

³⁰² Ingrid Ehrhardt. „Kingdom of Soul: An Introduction” in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Munich: Prestel, 2000, 9-16, 9.

³⁰³ Хари Хердер. *Европа у деветнаестом веку*, Београд: Слио, 2003, 469.

³⁰⁴ Весна Елез. „Преиспитивање модерности: Бодлерово место у Пантеону” у „Компаративна књижевност : теорија, тумачења, перспективе = Encompassing comparative literature : theory, interpretation, perspectives”, Београд: Филолошки факултет, 2016, 345-354, 348.

³⁰⁵ Marsel Rejmon . *Od Bodlera do nadrealizma*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša”, 1958, 15.

³⁰⁶ Šarl Bodler. *Misli*, Čačak: Umetničko društvo Gradac, 2004, 95.

³⁰⁷ Шарл Бодлер. *Париски сплин*, Београд: Чигоја штампа, 2003, 16, 18, 25, 28.

³⁰⁸ Šarl Bodler. *Odabrana proza*, Veograd: Nolit, 1957, 171, 266.

³⁰⁹ Весна Елез. „Преиспитивање модерности: Бодлерово место у Пантеону” у „Компаративна књижевност : теорија, тумачења, перспективе = Encompassing comparative literature : theory, interpretation, perspectives”, Београд: Филолошки факултет, 2016, 345-354, 346-347.

čoveka koje će ostati jedna od najčešćih tema pesništva krajem 19. veka Bodler je dao osnovu ideje da spoljna priroda ne nudi sliku realnosti već niz simbola i analogija do čijih se značenja dolazi pažljivim posmatranjem i tumačenjem.³¹⁰ „Čitav vidljivi svet samo je skladište slika i znakova” ili „šuma simbola” govorio je Bodler, a tu ideju nastaviće njegovi naslednici.³¹¹ Takođe, ovaj pesnik ističe bliskost različitih umetničkih formi, prvenstveno poezije i slikarstva, ali razdvaja tradicionalnu povezanost lepote i dobrote koje u modernom društvu više nisu uslovljene jedna drugom.³¹²

Jedna od najznačajnijih ličnosti koja je uticala na simbolističke tokove u francuskoj kulturi tokom druge polovine veka bio je pesnik Stefan Mallarme (Stéphane Mallarmé). Pojedine Mallarmeove ideje bliske su Bodlerovim: ovaj pesnik bio je svestan pripadnosti „poznj kulturi” zbog čega se njegovo stvaralaštvo odlikuje ambivalentnim odnosom prema modernosti. U isto vreme on se zalaže za intelektualno usmeravanu fantaziju, svesno potiranje realnosti i logičkog reda stvari prilikom stvaranja umetničkog dela i sugestivnost umesto razumljivosti.³¹³ Uticaj Mallarmeovih ideja na francuske književnike i umetnike bio je veliki, delom i zbog toga što je pesnik organizovao okupljanja mladih intelektualaca u svom stanu. Godine 1880. prvi put organizovani su čuveni Mallarmeovi utorci – salon njegovog stana bio je otvaran za sve umetnike i intelektualce koji su želeli da posete pesnika i u društvu svojih kolega iznose ideje, učestvuju u debatama i razmenjuju mišljenja.³¹⁴ Koliko su Mallarmeovi utorci bili značajni i čuveni govori i činjenica da su im prisustvovali i umetnici iz drugih sredina kada bi bili u poseti Parizu, poput Edvarda Munka (Edvard Munch), Džejmsa Vistlera (James Whistler) i Oskara Vajlda (Oscar Wilde).³¹⁵ Pesnici mlađe generacije govorili su da za njih Pariz nije bio samo grad Ajfelove kule, Trijumfalne kapije, Luvra i Sene, već grad u kojem je stanovao Stefan Mallarme.³¹⁶

Početak 20. veka Frojd je u okviru svojih *Antropoloških ogleda* (1912–1913) izneo mišljenje da moderna književnost i poezija „uzburkavaju strasti, podstiču čulnost i želju za užitkom, potcenjuju etička načela i ideale i pred čitaoca iznose patološke likove i razne vrste psihoseksualnih problema”.³¹⁷ Sve što je Frojd prepoznao kao odlike literature kraja 19. veka može se upotrebiti prilikom opisivanja francuskog simbolističkog pesništva. Pesnici nove generacije, čiji rad pada u poslednje decenije i godine 19. veka, odlikuju se jednom vrstom buntovništva prema vrednostima novog „starog režima”. Buržoaske vrednosti veličane u francuskoj kulturi u doba Drugog carstva postaju sinonim svega protiv čega se nova generacija simbolista borila.³¹⁸ „Bog je mrtav”, objavio je Niče krajem veka, ali za ove umetnike mrtvi su bili i moral, poredak, ideali i čitavo moderno društvo zapadne Evrope.³¹⁹

³¹⁰ Marsel Rejmon . *Od Bodlera do nadrealizma*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša”, 1958, 19.

³¹¹ Isto.

³¹² Весна Елез. „Преиспитивање модерности: Бодлерово место у Пантеону” у „Компаративна књижевност : теорија, тумачења, перспективе = Encompassing comparative literature : theory, interpretation, perspectives”, Београд: Филолошки факултет, 2016, 345-354, 348.

³¹³ Hugo Fridrih. *Struktura moderne lirike*, Novi Sad: Svetovi, 2003, 100.

³¹⁴ Stefan Mallarme. *Dvorac nade*, Banja Luka: Glas srpski, 2003, 51.

³¹⁵ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 169.

³¹⁶ Стефан Маларме. *Бацање коцке*. Ниш: Просвета, 1997, 23.

³¹⁷ Sigmund Frojd. *Antropološki ogledi*, Beograd: Prosveta, 2005, 92.

³¹⁸ Сретен Марић. *О Рембоу*, Београд: Службени гласник, 2012, 13.

³¹⁹ Isto.

U želji da pobegnu iz sveta sa čijim se vrednosnim sistemom nisu slagali, simbolistički pesnici okretaće se mitologiji, paganizmu, dalekim kulturama ili okultizmu.³²⁰ Beg iz „gadne stvarnosti” opisivali su u svojim pesmama Stefan Malarne i Artur Rembo (Arthur Rimbaud).³²¹ No iako su ovi pesnici bili svesni svih negativnih posledica koje je moderan život u velikom gradu poput Pariza imao na čoveka, beg iz takve stvarnosti bio je moguć samo kroz stvaralaštvo i iskustvo užitka u umetničkom delu. San o povratku u nevinost pradoba i samih početaka civilizacije u kojima je čovek još uvek živeo neiskvaren tekovinama potonjeg napretka po njihovom mišljenju sanjali su samo oni koji su u potpunosti prihvatili patnje savremenog čoveka i modernog sveta.³²² Pesnik Gijom Apoliner (Guillaume Apollinaire) je ličnostima preuzimanim iz mitova davao osećanja, brige i patnje modernog čoveka, čineći poreklo mita tek osnovom na kojoj se grade nova značenja.³²³ Simbolistički pesnici su na sebe preuzimali odgovornost brige o čovečanstvu, poistovećujući se sa grčkim Prometejem.³²⁴ „Pesnik je pravi otmičar vatre” poetski je objasnio Rembo.³²⁵

Manifest simbolističkog pokreta, čiji je autor pisac Žan Moreas (Jean Moréas) objavljen je 18. septembra 1886. godine u francuskom časopisu *Figaro (Le Figaro)*.³²⁶ U trenutku kada je objavljen Moreasov tekst evropski književnici i slikari uveliko su stvarali u duhu simbolističke umetnosti, te je manifest predstavljao više potvrdu nego najavu novog umetničkog pravca. Osnovne odlike francuskog simbolističkog pesništva mogu se prepoznati i u radu simbolističkih slikara. Ovi pesnici i umetnici stasavali su u istom okruženju, zadojeni sličnim idejama intelektualaca kraja veka koji se nisu slagali sa društvenim normama modernog sveta i koji su u umetnosti tražili izlaz iz njegovog materijalističkog sistema vrednosti.

*

Osnovna ideja simbolizma je ta da je pojavni svet samo replika unutrašnjeg sveta čije je zakonomernosti moguće otkriti kroz aluzije, asocijacije i simbole.³²⁷ Namera umetnika simbolizma bila je da dokažu postojanje realnosti koja se nalazi van sveta doživljenog čulima i razumom.³²⁸ Simbolisti su verovali da je odraz unutrašnjeg sveta ljudske duše moguće iskusiti samo pod specifičnim uslovima, u snovima, transu ili ekstazi.³²⁹ Zbog toga svet snova, priviđenja, transcendentnih stanja, potisnutih emocija i ljudske psihe postaju osnovne teme kojima će se umetnici simbolizma baviti.³³⁰ Ovakva umetnost nije oponašala stvarnost već je prikazivala

³²⁰ Нортроп Фрај. *Јејтс и језик симболизма*, Београд: Књижевна реч, 1999, 10.

³²¹ Сретен Марић. *О Рембоу*, Београд: Службени гласник, 2012, 17.

³²² Isto, 64.

³²³ S. M. Baura. *Nasleđe simbolizma*, Beograd: Nolit, 1970, 309.

³²⁴ Marsel Rejmon. *Od Bodlera do nadrealizma*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša”, 1958, 42.

³²⁵ Edmond Vilson. *Akselov zamak ili O simbolizmu*, Beograd: Kultura, 1964, 222.

³²⁶ Hans H. Hofstetter. „Symbolismus in Deutschland und Europa”, in SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870-1920. , hrg. Von I Erhardt, s. Reynolds, Munchen, (2000.), 17-28, 17.

³²⁷ Hans H. Hofstätter. „Symbolism in Germany and Europe” in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Munich: Prestel, 2000, 17-27, 17.

³²⁸ Isto.

³²⁹ Hans H. Hofstetter. „Symbolismus in Deutschland und Europa”, in SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870-1920. , hrg. Von I Erhardt, s. Reynolds, Munchen, (2000.), 17-28, 17.

³³⁰ Hans H. Hofstätter. „Symbolism in Germany and Europe” in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Munich: Prestel, 2000, 17-27, 19.

ideje spoznate emocijama i instinktom. Za cilj je imala predstavljanje takvih ideja na način na koji čula mogu da ih opaze.³³¹

Korene pojedinih simbolističkih ideja moguće je pronaći u evropskoj umetnosti prve polovine veka, a često je i tumačenje da simbolizam predstavlja produžetak ili obnovu romantičarskih ideja, prilagođenih kulturnom miljeu kraja 19. veka.³³² Simbolizam je od romantizma pozajmio pojedine motive poput ukletog genija i zle žene, pobunu pojedinca protiv društva i isticanje individualnosti.³³³ I romantičari i simbolisti isticali su značaj subjektivnosti i istraživali stanja ljudske svesti nekontrolisana razumom.³³⁴ Ipak, dok su se romantičari bunili protiv društva zelevći da ga prilagode pojedincu, simbolisti se povlače u svoj intimni izmaštani svet u kojem nalaze utehu i utočište.³³⁵ Kao što je romantizam početkom veka nastao iz pobune protiv strogih naučnih zakonitosti i racionalizma, tako je simbolizam krajem veka nastao kao reakcija na naturalizam i darvinizam u nauci, realizam i impresionizam u umetnosti i despiritualizaciju, sekularizam i kapitalizam u društvu.³³⁶

Poslednje decenije 19. veka u Francuskoj umetnosti obeležiće nezadovoljstvo, anksioznost i melanholija.³³⁷ Brzi porast industrijalizacije doveo je do naglih promena u demografskoj i socijalnoj strukturi gradova, načinu života pojedinca, eksploataciji prirode.³³⁸ Poznati svet i međuljudski odnosi su se menjali, a želja za progresom i napretkom nije ostavljala dovoljno vremena ljudima da se naviknu i prilagode svim promenama koje su nametali industrijski i tehnički napredak.³³⁹ U odnosu na ranije periode, ljudska egzistencija se činila obezvređenom, što je izazvalo neistomišljenike na bunt i borbu za izgubljene vrednosti sveta koji je, po njihovom mišljenju, bio stvarniji od sveta materije i čula.³⁴⁰

Iskvarenost društva i loše strane života u velikom gradu postaće gotovo opsesija simbolista čija su dela mahom prožeta pesimizmom, skepticizmom, cinizmom i poricanjem vrednosti bilo kakvog društvenog ili političkog idealizma karakterističnim za kraj veka.³⁴¹ Intelektualci ovog perioda izjavljivali su da žive u vremenu „sumraka jedne rase”, „carstvu na

³³¹ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 9, Edmond Vilson. *Akselov zamak ili O simbolizmu*, Beograd: Kultura, 1964, 19.

³³² Ingrid Ehrhardt. „Kingdom of Soul: An Introduction” in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Munich: Prestel, 2000, 9-16, 9, Edmond Vilson. *Akselov zamak ili O simbolizmu*, Beograd: Kultura, 1964, 4, Hugo Fridrih. *Struktura moderne lirike*, Novi Sad: Svetovi, 2003, 29.

³³³ Edmond Vilson. *Akselov zamak ili O simbolizmu*, Beograd: Kultura, 1964, 4.

³³⁴ Gerken, Dorothee. „The Decadence and Demonism of the Self” in *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*, Felix Krämer, Berlin: Hatje Cantz, 2013, 160-193, 161.

³³⁵ Edmond Vilson. *Akselov zamak ili O simbolizmu*, Beograd: Kultura, 1964, 217.

³³⁶ Hubertus Kohle. „Nightmare – Anxiety – Apocalypse” in *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*, Felix Krämer, Berlin: Hatje Cantz, 2013, 42-50, 46; Jean-David Jumeau-Lafond. *Painters of the Soul: Symbolism in France*, Tampere: Tampere Art Museum, 2006, 14, Edmond Vilson. *Akselov zamak ili O simbolizmu*, Beograd: Kultura, 1964, 7, 10,

³³⁷ Hugo Fridrih. *Struktura moderne lirike*, Novi Sad: Svetovi, 2003, 30.

³³⁸ Ingrid Ehrhardt. „Kingdom of Soul: An Introduction” in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Munich: Prestel, 2000, 9-16, 9.

³³⁹ Jean-David Jumeau-Lafond. *Painters of the Soul: Symbolism in France*, Tampere: Tampere Art Museum, 2006, 15.

³⁴⁰ Andrej Beli. *Simbolizam*. Beograd: Vuk Karadžić, Institut za književnost i umetnost, 1984, 60, S. M. Baura. *Nasleđe simbolizma*, Beograd: Nolit, 1970, 10-11.

³⁴¹ Корад В. Сварт. „Fin de siècle” у Барбе д’Орвији, Жил. *О дендизму и Џорџу Брамелу*, Београд: Центар за изучавање традиције Укронија, 2007, 105.

kraju dekadencije” ili „civilizaciji koja truli”.³⁴² Pojedini teoretičari smatrali su da je degeneracija društva dostigla najviše stupnjeve upravo u Francuskoj s obzirom na to da su najrazličitije vrste misticizama i perverzних sadržaja u ovoj državi stekle najveću popularnost.³⁴³ Pesimizam francuskog društva krajem veka objašnjavao se i razočaranošću mladih generacija u život u Trećoj republici (1870–1940), iako je melanholija slične vrste krajem veka obeležila simbolističko stvaralaštvo širom Evrope.³⁴⁴

Drugi razlog sveopšteg pesimizma je kriza religije koja je krajem veka posebno pogodila francusko društvo.³⁴⁵ Nakon osnivanja Treće republike 1871. godine, crkvene i državne vlasti su se našle u sukobu, zbog čega će država nastojati da pospeši razilaženje vlasti i crkve. Protesti protiv klerikizma odraziće se na život svih slojeva ljudi i vremenom dovesti do kontraefekta.³⁴⁶ Sveopšta politička i socijalna nestabilnost nateraće veliki broj ljudi da utehu ponovo potraže u religiji, pogotovu u katoličanstvu koje u Francuskoj doživljava obnovu i procvat krajem veka.³⁴⁷ Osim zvanične hrišćanske religije, veliki broj ljudi okretaće se i okultnim i ezoteričnim učenjima, sektama, paganskim ili religijama dalekog istoka.³⁴⁸ Povećano interesovanje za religiozna osećanja primećuje se u radu mnogih slikara bliskih krugovima simbolista i dekadencata koji su stvarali na prelazu iz 19. u 20. vek.³⁴⁹

Kao reakcija na pesimizam kraja veka u umetničkim i intelektualnim krugovima Evrope javljao se i sve češći san o idealizovanoj prošlosti.³⁵⁰ Jednu vrstu bega od nezadovoljavajuće stvarnosti simbolistima će pružiti drevne kulture, primitivna društva, mitovi i bajke.³⁵¹ U simbolističkoj umetnosti često je dolazilo do mešanja istorijskih citata, formi i motiva preuzetih iz različitih kultura.³⁵² Simbolisti su se vodili idejom sinkretizma kombinujući elemente preuzete iz stvarnog sveta i različitih vidova umetnosti kako bi na taj način stvorili novu, samodovoljnu realnost.³⁵³

³⁴² Isto, 106.

³⁴³ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 25.

³⁴⁴ Корад В. Сварт. „Fin de siècle” у Барбе д’Орвији, Жил. *О дендизму и Цорџу Брамелу*, Београд: Центар за изучавање традиције Укронија, 2007, 105, Edmond Vilson. *Akselov zamak ili O simbolizmu*, Београд: Kultura, 1964, 19.

³⁴⁵ Корад В. Сварт. „Fin de siècle” у Барбе д’Орвији, Жил. *О дендизму и Цорџу Брамелу*, Београд: Центар за изучавање традиције Укронија, 2007, 106.

³⁴⁶ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 95.

³⁴⁷ Ingrid Ehrhardt. „Kingdom of Soul: An Introduction” in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Munich: Prestel, 2000, 9-16, 12.

³⁴⁸ Hans H. Hofstätter. „Symbolism in Germany and Europe” in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Munich: Prestel, 2000, 17-27, 24, Корад В. Сварт. „Fin de siècle” у Барбе д’Орвији, Жил. *О дендизму и Цорџу Брамелу*, Београд: Центар за изучавање традиције Укронија, 2007, 110.

³⁴⁹ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 96; Michelle Facos, Thor J. Mednick. *The Symbolist Roots of Modern Art*, London: Routledge, 2017, 200-205, Корад В. Сварт. „Fin de siècle” у Барбе д’Орвији, Жил. *О дендизму и Цорџу Брамелу*, Београд: Центар за изучавање традиције Укронија, 2007, 113.

³⁵⁰ Hans H. Hofstätter. „Symbolism in Germany and Europe” in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Munich: Prestel, 2000, 17-27, 25.

³⁵¹ Jean-David Jumeau-Lafond. *Painters of the Soul: Symbolism in France*, Tampere: Tampere Art Museum, 2006, 14.

³⁵² Hans H. Hofstätter. „Symbolism in Germany and Europe” in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Munich: Prestel, 2000, 17-27, 19.

³⁵³ Edward Lucie-Smith. *Symbolist Art*, London: Thames & Hudson, 1985, 55.

Osim sinkretizma, za simboliste je veliki značaj imala i ideja sinestezije koju su prepoznali u delima nemačkog kompozitora Riharda Vagnera (Richard Wagner).³⁵⁴ Njegovo stvaralaštvo bilo je inspiracija mnogim umetnicima kraja veka koji će u svojim delima često praviti aluzije na njegove opere.³⁵⁵ Tokom pete i šeste decenije 19. veka Vagner je često boravio u Parizu prilikom čega su parizani imali prilike da posećuju njegove koncerte ali i njegov salon, otvoren svake srede za posete pripadnika intelektualne i umetničke elite.³⁵⁶ U Vagnerovoj muzici simbolisti su prepoznali ideje bliske svojim. Sugerisati slikom, a ne opisivati (kao što to čini muzika) bila je njihova ideja vodilja.³⁵⁷ Francuski pesnik Stefan Mallarme, jedan od vodećih ličnosti francuskog simbolizma, govorio je da se imenovanjem stvari oduzimaju tri četvrtine zadovoljstva koje se dobija prilikom njihovog postepenog otkrivanja putem sugestije.³⁵⁸ Mallarme je tvrdio i da u muzici nalazi više sredstava za koja mu se čine da pripadaju književnosti, pa ih zato odatle i preuzima.³⁵⁹ Zbog toga je u radu mnogih simbolističkih umetnika moguće prepoznati snažne veze između književnosti, slikarstva i muzike, uticaje koje su različite vrste umetnosti vršile jedna na drugu i njihovo međusobno citiranje, podražavanje i pozajmljivanje motiva.³⁶⁰

Duboko zabrinuti za budućnost čovečanstva, ovi umetnici želeli su da podsete na univerzalnost ljudske ranjivosti, svetinju umetnosti i nadmoć duha nad materijom.³⁶¹ Predstavljajući svet podsvesti, strahova, snova, arhetipova, folklora i sujeverja, simbolistički umetnici će obnoviti veru u sveto i božansko, vanvremenske ideale i prirodu, a pre svega u verovanje da čovek nije isključivo biće razuma već da njim gospodare svesne i nesvesne emocije i mnoge neporučene, nekontrolisane sile.

*

Jedna od tema kojima su umetnici simbolizma davali najviše pažnje bili su snovi. Simbolisti su snove smatrali univerzalnim načinom bekstva iz stvarnosti i dosezanja skrivenih istina.³⁶² Bodler je smatrao da postoji više vrsta sna. Razlikovao je snove koji nam se javljaju tokom spavanja i one podstaknute konzumacijom opijata.³⁶³ Bodler je u velikom broju svojih soneta isticao simbolistički potencijal sna i pretpostavku da su snovi zagonetke koje je moguće

³⁵⁴ Hans H. Hofstätter, „Symbolism in Germany and Europe” in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Munich: Prestel, 2000, 17-27, 18.

³⁵⁵ Edward Lucie-Smith. *Symbolist Art*, London: Thames & Hudson, 1985, 61.

³⁵⁶ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 53.

³⁵⁷ Felix Krämer. „Dark Romanticism. An Approach” in *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*, Felix Krämer, Berlin: Hatje Cantz, 2013, 14-18, 20.

³⁵⁸ Edward Lucie-Smith. *Symbolist Art*, London: Thames & Hudson, 1985, 54.

³⁵⁹ Stefan Mallarme. *Dvorac nade*, Banja Luka: Glas srpski, 2003, 219.

³⁶⁰ Hans H. Hofstätter, „Symbolism in Germany and Europe” in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Munich: Prestel, 2000, 17-27, 18.

³⁶¹ Edmond Vilson. *Akselov zamak ili O simbolizmu*, Beograd: Kultura, 1964, 13., Andrej Beli. *Simbolizam*. Beograd: Vuk Karadžić, Institut za književnost i umetnost, 1984, 43, Marsel Rejmon. *Od Bodlera do nadrealizma*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša”, 1958, 45.

³⁶² Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 16.

³⁶³ Ova Bodlerova „tipologija” snova bliska je kasnijoj Frojdovoj podeli na snove i sanjarenja. (Весна Елез. „Широм отворених очију: Бодлер и праг трансценденције у ’Сну радозналост човека’” у „Поетика : часопис за теорију, историју и критику поезије,, 13/15, Београд: Чигоја штампа, 2015, 115-136, 125.)

razrešiti.³⁶⁴ U okviru simbolističke umetnosti snovi su doživljavani kao veza između ljudske svesti i tamne strane nesvesnog koja je u isto vreme privlačila i plašila čoveka s kraja 19. veka.³⁶⁵ Umetnici koji su se bavili temama snova i podsvesti suštinski su se zanimali za ideju ranjivosti ljudske psihe i egzistencije.³⁶⁶ Naučna otkrića, izumi, tehnološke i socijalne promene koje su se odvijale u evropskom društvu 19. veka učinili su ljude skeptičnim po pitanju vidljivog, materijalnog sveta. Što je više upoznao svet i sebe, čovek je sve manje vere imao u njegov sklad i logiku, osećajući potrebu da prikaže stvari koje su mu se činile misterioznim i nepoznatim, u čemu su doživljaj i percepcija snova prednjačili.³⁶⁷

Svet snova nije okupirao pažnju samo umetnika već i naučnika krajem 19. veka. Iako se pioninom proučavanja ljudske podsvesti i snova smatra psiholog Sigmund Frojd, prva izučavanja spavanja i sanjanja nešto su starija – 1861. godine psiholog Karl Albert Šerner (Karl Albert Scherner) je u svom spisu *Život snova* izneo ideju da snovi govore šifrovanim jezikom i da su često povezani sa seksualnošću.³⁶⁸ Iste ideje je na osnovu svojih proučavanja ljudske psihe i podsvesti kasnije preformulisao Frojd i objavio u kapitalnom delu *Interpretacija snova* 1899. godine.³⁶⁹

Frojdom je želeo da pokaže da je san medijator između svesti i ljudskog nesvesnog, koji prevodi potisnute strahove i želje u simbolične, prihvatljive forme.³⁷⁰ Kada 1919. godine Frojdom bude objavio svoj esej *Podsvesno* ovaj spis predstaviće krunu saznanja o temi ljudske podsvesti, sažimajući decenije naučnih istraživanja i analiziranja ovog fenomena.³⁷¹ U isto vreme istorija evropske umetnosti će pokazati da je tokom poslednjih decenija 19. i početkom 20. veka po pitanju interesovanja za ljudsku podsvest i psihi umetnost išla u korak sa naukom.³⁷² Frojdomski koncepti povezanosti sna, seksa i smrti prisutni su u radu velikog broja umetnika koji su stvarali krajem 19. veka, posebno onih bliskih krugovima simbolista.³⁷³

Većina Frojdomskih ideja i teorija povezuje svet snova i podsvesti sa potisnutom seksualnošću individua. Jedna od Frojdomskih najznačajnijih teorija bila je ta da je zapadnoevropska kultura izgrađena na ideji gušenja primarnih, instinktivnih nagona koje poseduje svaki pojedinac.³⁷⁴ Ovaj štetan uticaj kulture rezultirao je u blažim slučajevima košmarnim snovima, a u težim, različitim vrstama psihoze i histerije.³⁷⁵ Seksualni moral evropskog društva krajem veka, udružen sa svakojakim nadražajima koji „slabe živce” doveo je do oštećenja koje je čovečanstvo odvelo u modernu neurotičnost.³⁷⁶ Frojdom je zaključio da bi se

³⁶⁴ Весна Елез. „Широм отворених очију: Бодлер и праг трансценденције у ’Сну радозналост човека’” у „Поетика : часопис за теорију, историју и критику поезије” 13/15, Београд: Чигоја штампа, 2015, 115-136, 126-127.

³⁶⁵ Hans H. Hofstätter, „Symbolism in Germany and Europe” in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Munich: Prestel, 2000, 17-27, 26.

³⁶⁶ Walter Schurian, Edvard Munch, 299.

³⁶⁷ Michale Fuhr, Edvard Munch, 276.

³⁶⁸ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009., 18.

³⁶⁹ Isto.

³⁷⁰ Isto, 21.

³⁷¹ Mai Britt Guleng. „Edvard Munch and the Hidden Depths of Memory” in Michael Fuhr, Rudolf Leopold, Edvard Munch und das Unheimliche, Vienna: Christian Brandstätter Verlag, 2009, 277-280, 272.

³⁷² Isto.

³⁷³ Isto, 279.

³⁷⁴ Sigmund Frojdom. *Antropološki ogledi*, Beograd: Prosveta, 2005, 94.

³⁷⁵ Sigmund Frojdom, Jozef Brojer. *Studije o histeriji*, Beograd: Čigoja štampa, 2004, 20.

³⁷⁶ Sigmund Frojdom. *Antropološki ogledi*, Beograd: Prosveta, 2005, 90.

pripadnik modernog društva osećao srećnijim ako bi napustio kulturni okvir u kojem je odrastao i bio vaspitavan i našao se u primitivnijim uslovima neke druge, manje razvijene kulture.³⁷⁷

U isto vreme Frojd, obrazovan u duhu klasičnih humanističkih vrednosti koje su počivale na poznavanju antičke kulture, istorije i književnosti, bio je veoma dobro upoznat sa antičkim mitom.³⁷⁸ Svoj rad na otkrivanju tajni ljudske psihe poistovetio je sa arheološkim radom, nazivajući psihoanalizu „arheologijom nesvesnog”.³⁷⁹ Smatrajući posao arheologa i psihologa suštinski sličnim, Frojd je želeo da dokuči stanje uma pripadnika drevnih civilizacija, smatrajući da bi otkrivanje psiholoških zakonitosti čovečanstva na početku njegovog razvitka moglo da osvetli put ka dubinama podsvesi savremenih ljudi.³⁸⁰ „U divljim i poludivljim narodima prepoznajemo dobro očuvanu ranu prošlost našeg spostvenog razvitka” zaključio je Frojd.³⁸¹

Ove „poludivlje narode”, pripadnike primitivnih civilizacija, odlikovalo je prihvatanje i vera u povezanost sveta jave i sna, ideju kojom evropska nauka i kultura počinju detaljnije da se bave tokom druge polovine 19. veka.³⁸² Sedamdesetih godina 19. veka psiholog Paul Radestok (Paul Radestock) bavio se proučavanjima snova primitivnih plemena vanevropskih civilizacija prilikom čega je došao do zaključka da je verovanje u komunikaciju paralelnih svetova oličenih javom i snom ideja koja se javila u najranijim stupnjevima razvitka ljudskog društva³⁸³. Mističan odnos prema onostranom, kako je san doživljavan, ovi narodi objašnjavali su na način blizak evropskim simbolistima – pojavni svet jave za njih je bio iluzija, dok je pravi život nastupao tek u snu ili smrti.³⁸⁴ Poređenje snova i smrti u primitivnim zajednicama primetio je i sam Frojd koji ovu pojavu objasnio u svojim *Antropološkim ogledima*.³⁸⁵

Poreklo povezanosti sna i smrti seže još u antičko vreme. Poput plemena udaljenih ostrva i vanevropskih civilizacija i narodi starog veka sagledavali su san kao jedno od stanja ljudske duše koje je blisko povezano sa smrću.³⁸⁶ Jedan od najstarijih pisanih dokumenata, sumersko-vavilonski ep *Gilgameš*, govori da „u samom snu leži smrt”.³⁸⁷ U *Odiseji* san se opisuje kao „veoma podoban smrti”, a grčka pesnikinja Sapfo odlazi korak dalje i poziva san u svoje odaje jer su „njegovim dolaskom jasnije naše patnje”.³⁸⁸ Upravo je ova povezanost snova i ljudskih patnji veza koju će umetnici 19. veka prepoznati i isticati na svojim delima. Početkom veka, slikari romantizma poput Franciska Goje (Francisco Goya), Đovanija Batiste Piranezija (Giovanni Battista Piranesi) i Henrija Fuselija (Henry Fuseli) prikazivaće ljudske strahove i traumatična iskustva sakrivena u svetu podsvesi, koja oživljavaju u toku noći u vidu košmarnih

³⁷⁷ Sigmund Frojd. *Iz kulture i umetnosti*, Beograd: Matica srpska, 1969, 290.

³⁷⁸ Frojd se tokom života stalno vraćao Bukhartovoj četvorotomnoj studiji *Povest grčke kulture*, a u privatnoj kolekciji posedovao je oko tri hiljade artefakata i umetničkih predmeta iz perioda antike. (Margot Th. Brandlhuber. „The most modern of the Modernists. Franc von Stuck’s impact: his archetypes and myths in Vienna” in *Sin and Secession: Franz von Stuck in Vienna*, Agnes Husslein-Arco, Alexander Klee, London: Hirmer Publishers, 2017, 83-103, 92.)

³⁷⁹ Isto, 92-93.

³⁸⁰ Isto, 94.

³⁸¹ Sigmund Frojd. *Antropološki ogledi*, Beograd: Prosveta, 2005, 159.

³⁸² Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009., 21.

³⁸³ Isto, 18.

³⁸⁴ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 18-19.

³⁸⁵ Sigmund Frojd. *Antropološki ogledi*, Beograd: Prosveta, 2005, 226.

³⁸⁶ Oto Rank. *Mit o rođenju junaka*, Novi Sad: Akademska knjiga, 2007, 15-16.

³⁸⁷ *Гилгамеш*, Београд: Лом, 2012, 87.

³⁸⁸ Сапфо, *Лирика*, Београд: Нолит, 1961, 25.

snova.³⁸⁹ Ova tema biće česta i u književnosti gde se slični motivi mogu pronaći u pesništvu Bodlera i Edgara Alana Poa, dvojice autora koje su simbolistički slikari mlađe generacije dobro poznavali i neretko citirali u svom radu.³⁹⁰

Košmarni snovi, vantelesna iskustva i sudbina ljudske duše nakon smrti bile su česte neraskidivo povezane teme umetnika krajem 19. veka.³⁹¹ Putovanje kroz nedostupne predele ljudske podsvesti ili carstvo mrtvih simbolisti će često prikazivati mitološkim i folklornim narativima, a samu smrt mitološkim junacima. Njihovu pažnju nisu okupirale herojske smrti ratnika na bojnopolju, kao što je bio slučaj u umetnosti neoklasicizma početkom veka, već smrti pesnika i ljubavnika prikazane na intiman, ličan i emotivan način.³⁹² Smrt Euridike, Orfeja, Sapfo, Tristana i Izolde postaće teme kojima će umetnici ovog pokreta preispitivati odnos pojedinca prema konačnosti života i njenoj spoznaji. Na ovaj način oni ideju smrti vezuju za emotivne gubitke, dok telesna smrt postaje metafora gubitka ljubavi ili inspiracije. Strah i fasciniranost ovom temom učinila je i da simbolistički umetnici krajem veka počnu da slikaju svoje autoportrete u društvu smrti predstavljene skeletom.³⁹³ Univerzalni strahovi, patnje i problemi svih ljudskih jedinki, bez obzira kojem dobu ili kulturi pripadaju, dobijaju svoje mesto na simbolističkim platnima poslednjih decenija 19. veka.

*

Simboli su predstavljali nezaobilazni deo vizuelne kulture svih ranijih epoha, ali krajem 19. veka u umetnosti simbolizma dobijaju nova značenja i drugačija tumačenja.³⁹⁴ Umesto precizno definisanih znakova sa određenim, uvek istim značenjima, umetnici simbolizma promenili su način posmatranja i tumačenja poznatih predmeta, floralnih i zoomorfnih motiva, dodeljujući im nove, intimne asocijacije.³⁹⁵ Ove izmene nisu bile kodifikovane, već je svaki umetnik koji je stvarao u duhu simbolizma sam određivao granicu između bukvalnog i figurativnog značenja pojedinih simbola, uplićući u novu simboliku subjektivne asocijacije i odlike kulturno-socijalnih okvira društva i vremena u kojem je stvarao.

Iako su polazili od ličnog iskustva, simbolisti su svoju umetnosti činili bliskom publici nalazeći u svojim idejama univerzalne i objektivne obrasce koji bi bili prepoznatljivi većem broju ljudi.³⁹⁶ Ovu pojavu pesnik Stefan Mallarmé je nazvao „kolektivnim snom”, a

³⁸⁹ Mai Britt Guleng. „Edvard Munch and the Hidden Depths of Memory” in Michael Fuhr, Rudolf Leopold, Edvard Munch und das Unheimliche, Vienna: Christian Brandstätter Verlag, 2009, 277-280, 272.

³⁹⁰ Mai Britt Guleng. „Edvard Munch and the Hidden Depths of Memory” in Michael Fuhr, Rudolf Leopold, Edvard Munch und das Unheimliche, Vienna: Christian Brandstätter Verlag, 2009, 277-280, 273.

³⁹¹ Alfred Weidinger. „Soul Journey” in *Decadence - Aspects of Austrian Symbolism*, Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger, Wien: Belvedere, 2013, 298-305, 301.

³⁹² Hans H. Hofstätter. „Symbolism in Germany and Europe” in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Munich: Prestel, 2000, 17-27, 27.

³⁹³ Isto.

³⁹⁴ Ingrid Ehrhardt. „Kingdom of Soul: An Introduction” in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Munich: Prestel, 2000, 9-16, 9.

³⁹⁵ Edmond Vilson. *Akselov zamak ili O simbolizmu*, Beograd: Kultura, 1964, 18, S. M. Baura. *Nasleđe simbolizma*, Beograd: Nolit, 1970, 15.

³⁹⁶ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 7. , Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 219.

simbolističkog umetnika „tumačem kolektivnih snova”.³⁹⁷ Ovako shvaćen san predstavljao je bilo koju ideju, emociju, strah ili nedovoljno definisano osećanje prisutno u životima velikog broja ljudi koje se zbog načela pristojnosti nije moglo javno iskazivati. Umetnik, shvaćen kao buntovni genije koji brine za dobrobit čovečanstva i nepokolebljivo sledi istinu, imao je odgovornost da tumačenje takvih „snova” preuzme na sebe.³⁹⁸ Moguće je da ova ideja nastala na osnovama ideja Šarla Bodlera koji je smatrao da je cilj umetničkog dela da predstavi individualne težnje svog autora, ali da se na njima ne zaustavi. Individualno bi trebalo da sadrži nešto od univerzalne važnosti i da otkriva tajnu, nepromenjenu istinu, smatrao je Bodler.³⁹⁹ Na isti način krajem veka Fridrih Niče je objasnio umetnost kao jedinu koja ume da besmisao postojanja, turbobne misli i stravičnost preobrati u predstave podnošljive čoveku.⁴⁰⁰

Simbolistička umetnost koja se trudila da potisnute sadržaje izvuče iz mraka socijalno nepodobnih tema i estetizacijom ih učini prijemčivijim publici vršila je upravo takvu funkciju. Zahvaljujući simbiozi kolektivnih i ličnih snova koje su ovi umetnici unosili u svoja dela simbolistička umetnost predstavljala je vezu između umetnosti koja vrši javnu, društvenu delatnost i one koja nudi privatno mistično iskustvo spoznavanja slike.⁴⁰¹ U delima simbolista lično postaje opšte, a privatne fantazije, preobraćene u umetničko delo, postaju deo kolektivnog iskustva.⁴⁰²

Simbolisti su verovali u povezanost snova, fantazija i umetničkog stvaranja. Za njih su sve ove pojave bile posledica ljudske mašte kojoj se pripisivalo i poreklo mita.⁴⁰³ Premeštanje fokusa pažnje sa sopstvenih snova, strahova i fantazija na umetničko delo koje ih interpretira sadržajem pozamljenim iz istorije i mitologije predstavljao je i jedan od načina da se zajednica na društveno prihvatljiv način donekle oslobodi patnje i bola.⁴⁰⁴ Istoričar Pjer Brunel (Pierre Brunel) zaključio je da su za ove umetnike i mitovi poput simbola bili sugestivni i vodili ka različitim tumačenjima koja su namerno ostajala misteriozna i nedorečena.⁴⁰⁵ Ono što su simbolisti naslutili u umetnosti, psiholozi će potvrditi nekoliko decenija kasnije. Površinski sloj nesvesnog pripada pojedincu, ali on počiva na dubljem, urođenom sloju opšte prirode sa sadržajima istim kod svih individua – kolektivnom nesvesnom.⁴⁰⁶ Mitovi i bajke jedan su od drevnih načina da se izrazi kolektivno nesvesno, dok su njegove neposrednije pojave snovi ili vizije.⁴⁰⁷ Psiholog Karl Gustav Jung, koji će početkom narednog stoleća definisati arhetipove kao osnovne sadržaje kolektivnog nesvesnog, smatraće da su mitovi psihičke manifestacije u kojima se otkriva suština ljudske duše.⁴⁰⁸

³⁹⁷ Patrick McGuinness. *Symbolism, Decadence and the 'Fin de Siècle': French and European Perspectives*, University of Exeter Press, 2000, 75, 84, 88.

³⁹⁸ Сретен Марић. *О Рембоу*, Београд: Службени гласник, 2012, 45.

³⁹⁹ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 11.

⁴⁰⁰ Fridrih Niče. *Rođenje tragedije*, Beograd: BIGZ, 1983, 65.

⁴⁰¹ S. M. Baura. *Nasleđe simbolizma*, Beograd: Nolit, 1970, 24.

⁴⁰² Hugo Fridrih. *Struktura moderne lirike*, Novi Sad: Svetovi, 2003, 36.

⁴⁰³ Oto Rank. *Mit o rođenju junaka*, Novi Sad: Akademska knjiga, 2007, 15-16.

⁴⁰⁴ Sigmund Frojd. *Iz kulture i umetnosti*, Beograd: Matica srpska, 1969, 281.

⁴⁰⁵ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 13.

⁴⁰⁶ Карл Густав Јунг. *Архетипови и колективно несвесно*, Београд: Атос, 2003,13.

⁴⁰⁷ Isto, 13-14.

⁴⁰⁸ Isto, 15.

U svojoj knjizi *Arhetipovi i kolektivno nesvesno* Jung je objasnio da prirodne pojave, mitologizovane od strane najstarijih civilizacija, ne predstavljaju samo njihov način da se dokuče neobjašnjiva kretanja viših sila, već su one simboličan izraz duševnih i psihičkih dešavanja zajedničkih svim pripadnicima ljudske vrste.⁴⁰⁹ Povlačeći paralele između sličnih motiva koji se javljaju u velikom broju paganskih religija Jung je pokazao da se arhetipske ličnosti poput majke, vodene vile ili deteta, pojavljuju u mitološkim pričama svih naroda i epoha.⁴¹⁰ Priče o bogovima, herojima i čudovištima kojima je umetnost kraja veka težila da prikaže unutrašnja stanja ljudske duše nastajale su u periodu začetaka ljudske civilizacije sa istim ciljem. Tumačeći mit kao odraz psihičkih stanja simbolisti su se u drugačijem kulturnom sistemu poistovetili sa drevnim precima indoevropske civilizacije koji su na isti način percipirali i objašnjavali svoje nemire i probleme. Gubitak religioznog odnosa prema mističnom i nedokučivom okrenuo je modernog čoveka traganju za novim i drugačijim rešenjima čija je posledica bila otkrivanje psihoanalize. „Sve je to popuno suvišno u vremenu i kulturi koja ima simbole” zaključio je Jung.⁴¹¹

Sve češće pozivanje na mitološke teme i junake u umetnosti simbolista obeležice poslednje tri decenije 19. veka.⁴¹² To je period kada se klasičan mit doživljavao i tumačio na nove načine, preispitivao, transformisao i prilagođavao modernom društvu, zadržavajući pritom svoju didaktičku ulogu.⁴¹³ Koristeći antički mit simbolisti će motivima pozajmljenim iz klasične literature tumačiti probleme savremenog sveta. Neki od ključnih motiva simbolističke umetnosti, kao što su pesimizam, fatalna žena, nostalgija za prošlošću i razmišljanja o smrti, biće prikazivani upravo posredstvom mitoloških junaka.⁴¹⁴ U antičkoj mitologiji simbolisti će pronaći i veliki broj motiva koje odgovaraju jednoj od njihovih omiljenih tema – naturalističkoj permutaciji koja odlikuje mitološka bića poput kentaura, nereida, sirena, Sfinge, Meduze...⁴¹⁵ Za razliku od pesnika parnasovaca koji su se takođe pozivali na klasično nasleđe, pesnici simbolizma uneće u mitološke priče i subjektivne elemente tumačenja.⁴¹⁶ Isti proces odvijaće se i u simbolističkom slikarstvu – junaci i događaji antičke mitologije i istorije dobiće nove slojeve tumačenja od kojih će neki pripadati opštim kulturnim i društvenim normama zapadne Evrope krajem 19. veka, dok će drugi ostati isključivo lični, vezani za intimni svet umetnikovih asocijacija i senzibiliteta.

Simbolizam Gistava Moroa

Čovek nije samo građanin jedne države već i jednog doba, napisao je početkom veka Fridrih Šiler, a ova tvrdnja ispostavlja se kao tačna prilikom posmatranja mitoloških motiva u slikarstvu Gistava Moroa.⁴¹⁷ Tradicionalan u izboru tema, Moro je smeo u njihovom

⁴⁰⁹ Isto.

⁴¹⁰ Карл Густав Јунг. *Архетипови и колективно несвесно*, Београд: Атос, 2003,31, 89, 157.

⁴¹¹ Isto, 30.

⁴¹² Ingrid Ehrhardt. „Kingdom of Soul: An Introduction” in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Munich: Prestel, 2000, 9-16, 9.

⁴¹³ Emmanuelle Hénin. *Ecrire la mythologie: D'Homère à Marguerite Yourcenar*, Paris: Citadelles et Mazenod, 2016, 20.

⁴¹⁴ Emmanuelle Hénin. *Ecrire la mythologie: D'Homère à Marguerite Yourcenar*, Paris: Citadelles et Mazenod, 2016, 20.

⁴¹⁵ Hans H. Hofstätter, „Symbolism in Germany and Europe” in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Munich: Prestel, 2000, 17-27, 19.

⁴¹⁶ S. M. Baura. *Nasleđe simbolizma*, Beograd: Nolit, 1970, 16.

⁴¹⁷ Fridrih Šiler. *O lepom*, Beograd: Book & Marso, 2007, 113.

interpretiranju, osećajući i prikazujući probleme, snove i žudnje pariskog društva druge polovine 19. veka ličnostima pozajmljenim iz antičke mitologije.⁴¹⁸ Odbacivanjem teatralnosti, naturalističkih i konvencionalnih formi u korist kontemplativne umetnosti, dekorativnog stila i emotivnosti Moro je transformisao tradicionalnu retoriku istorijskog slikarstva, približavajući ga simbolističkim idejama.⁴¹⁹

Moro je smatrao da suštinu umetnosti ne čine jedinstven koncept i njegova realizacija već nematerijalna ideja koju umetnici i pisci prevode na mnogo različitih načina.⁴²⁰ „Kako je divna ta umetnost koja pod pokrovom materije, ogledalom fizičke lepote, reflektuje pokrete duše, duha, srca i imaginacije i odgovara božanskim potrebama koje je čovečanstvo osećalo vekovima. To je jezik bogova! Toj elokvenciji, čiji su se karakter, priroda i moć do sada odupirali definiciji posvetio sam svu svoju pažnju i sav svoj trud: evokacija misli kroz liniju, arabesku i sredstva plastične umetnosti – to je oduvek bio moj cilj!” jedna je od misli Gistava Moroa koja je ostala pribeležena u njegovom dnevniku.⁴²¹ Ovakvim stavovima Moro se približava Malarmeovoj ideji da „sve što želi da ostane sveto mora biti obavijeno velom tajne”.⁴²² Zbog toga Moro često izbegava da junake mita predstavi u okviru njihove tradicionalne ikonografije, a neretko akcenat stavlja na sporedne trenutke mita koji u evropskoj umetnosti prethodnih epoha nisu nikada, ili su veoma retko prikazivani.⁴²³ Odstupanja od klasične ikonografije čine da značenja Moroovih slika nisu uvek očigledna na prvi pogled, čak i najučćenijim posmatračima potrebno je pažljivo posmatranje i iščitavanje njihovog sadržaja kako bi „veo tajne” otkrio suštinu Moroovog simbolističkog pristupa istorijskim i mitološkim temama.⁴²⁴

Moro je smatrao da mitološke kompozicije, osim što vrše ulogu koju im je tradicionalno akademsko slikarstvo dodeljivalo (da poduče i moralno uzdignu posmatrača), predstavljaju i interpretaciju autorovih privatnih, subjektivnih snova.⁴²⁵ Iako je bio školovan na pariskoj Akademiji i bavio se pretežno istorijskim slikarstvom, izbegavajući da se strogo povinuje istorijskim činjenicama i hronološkoj tačnosti, Moro je svako odstupanje od istorije ili narativa pravdao „poezijom, imaginacijom i fantazijom”.⁴²⁶ Poput mnogih simbolista, Moro je na svojim platnima stvarao slike idealizovane, istorijski nekoherentne prošlosti, spajajući predmete, biljke i motive preuzete iz različitih kultura starog sveta.⁴²⁷ Ovi predmeti na njegovim slikama vršili su asocijativnu funkciju i stvarali aluziju ideja, podsećajući posmatrača na skrivena, dvosmislena značenja i navodeći ga na pažljivo proučavanje i iščitavanje slike.⁴²⁸ Sinkretizam religija, kultura

⁴¹⁸ Geneviève Lacambre. *Gustave Moreau et l'antique*, Millau: Musée de Millau et des Grands Causses, 2001, 57, Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 16.

⁴¹⁹ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 33.

⁴²⁰ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 6.

⁴²¹ Edward Lucie-Smith. *Symbolist Art*, London: Thames & Hudson, 1985, 66.

⁴²² Pierre Sérié. *La peinture d'histoire en France 1867-1900*, Paris: Arthena, 2014, 29.

⁴²³ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 5.

⁴²⁴ Pierre Sérié. *La peinture d'histoire en France 1867-1900*, Paris: Arthena, 2014, 29.

⁴²⁵ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

⁴²⁶ Pierre Sérié. *La peinture d'histoire en France 1867-1900*, Paris: Arthena, 2014, 29.

⁴²⁷ Hans H. Hofstätter, „Symbolism in Germany and Europe” in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Munich: Prestel, 2000, 17-27, 19.

⁴²⁸ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 16.

i umetničkog nasleđa mediteranskog i azijskog sveta jedna je od glavnih odlika Moroovog simbolizma.⁴²⁹

Na ovaj način Moro je proširio granice istorijskog slikarstva, tradicionalno shvaćenog kao javni žanr, naglašavajući ono subjektivno, lično i intimno u mitološkim sadržajima i približio se simbolističkoj ideji umetnika kao tumača kolektivnih snova. Poput Šarla Bodlera kojeg je veoma voleo i poštovao i Moro je smatrao da se prikazivanjem junaka i događaja iz antičke prošlosti približava otkrivanju suštine koja se krije iza mitoloških formi.⁴³⁰ „Ne verujem u ono što dodirujem ili vidim. Verujem samo u ono što ne vidim već osećam. Moj um, moj razum deluje prolazno i sumnjičavo prema realnosti; jedino mi moji unutrašnji osećaji deluju večno i nepokolebljivo izvesno.” zapisao je Moro u svojoj beležnici.⁴³¹ Zbog ovakvih ideja pojedini istraživači će ga nazivati „simbolistom pre simbolizma” ili „simbolistom koji toga nije bio svestan ni sam”.⁴³²

*

Moroovo shvatanje lepote blisko je neoklasicističkim idejama s početka 19. veka. Prikazujući svoje mitološke junake sa idealizovanim telima nalik antičkim skulpturama on se približio Vinkelmanovoj ideji o „plemenitoj jednostavnosti i mirnoj veličini” nadovezujući se na nju sopstvenom teorijom o lepoti nepomičnih figura.⁴³³ Na više mesta u svojim beleškama Moro je zapisao kritike vulgarne dramatike koja je zavladała savremenim slikarstvom i teatro, a koju je krivio za razvijanje lošeg ukusa publike. Po njegovom mišljenju, dramatično je unižavalo „plastičnu lepotu, ideal i simboličnu inspiraciju”.⁴³⁴ Jedna od najspecifičnijih odlika Moroovog slikarstva upravo je njegova stalna težnja ka predstavljanju mirnih figura, statičnih tela koja izgledom liče na skulpture. Njima je slikar predstavljao svoj ideal, takozvanu „lepotu inercije” ili „nepomičnu lepotu”.⁴³⁵ Za njega je mirna lepota bila lepša od tela u akciji.⁴³⁶ Nazivao ju je i „racionalnom emocijom”, „istinskom senzualnošću, dubokom inteligencijom i poštovanjem prema izrazu prave i večne lepote” nasuprot napadnoj i ekspresivnoj „melodrami površnosti i nasilja”.⁴³⁷ Ovako prikazanim figurama Moro je iskazivao vrlinu koju je nazivao „antičkom fatalnom sudbinom” oličenom u mirnom i plemenitom telu koje ignoriše bol i patnju jer ga lepota duha izdiže van čulnih doživljaja.⁴³⁸ Lepota tela za Moroa je predstavljala i lepotu duha. Estetika statične lepote pojaviće se krajem veka i u delima francuskih književnika.⁴³⁹

Osim što su izazivale divljenje publike, Moroove slike su doživljavane kao didaktičke, uznemiravajuće i psihološki slojevite, zbog čega je Teofil Gotje njegov stil nazvao „gotičkim helenizmom”.⁴⁴⁰ Moro nije težio da prikaže isključivo ulepšani svet idealne antike koji bi služio

⁴²⁹ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 9.

⁴³⁰ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 11.

⁴³¹ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 31.

⁴³² Isto, 32-33.

⁴³³ Laurent Darbellay. „Gustave Moreau et les charmes de la belle inertie”, Université de Genève, 2008, 6.

⁴³⁴ Peter Cooke. „Gustave Moreau and the theatre”, The Burlington magazine, No. 1374 – Vol 159, September 2017, 706-713, 706.

⁴³⁵ Laurent Darbellay. „Gustave Moreau et les charmes de la belle inertie”, Université de Genève, 2008, 1.

⁴³⁶ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 47.

⁴³⁷ Laurent Darbellay. „Gustave Moreau et les charmes de la belle inertie”, Université de Genève, 2008, 5.

⁴³⁸ Isto.

⁴³⁹ Isto, 9.

⁴⁴⁰ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 28.

estetskoj, gotovo dekorativnoj funkciji, već je iskreno preispitivao mitove i njihove poruke predstavljajući i ono uzvišeno i lepo, kao i ono nisko, nasilno i ružno. Nagota ženskih figura koju se u akademskom slikarstvu pravdala mitološkim ili biblijskim scenama sredinom veka počela je da se prikazuje kao samodovoljna tema nagnavši konzervativniju kritiku da ovu pojavu nazove „prostitucijom slikarstva”.⁴⁴¹ Moroove slike nisu podlegle ovakvim kritikama zahvaljujući neoklasicistički aspektima njegove umetnosti koji su njegove prikaze fatalnih žena odvojili od eksplicitne i često neukusne erotičnosti česte u francuskom slikarstvu druge polovine veka.⁴⁴²

Lepota Moroovih antičkih heroina, predstavljena idealizovanim licem i telom naslikanim u duhu akademske tradicije, kontekstualizovana je scenama koje je Moro birao da predstavi tako da umesto estetske vrše didaktičku i moralizatorsku funkciju. Iako lepotu smešta na pijedestal najviših vrednosti, po čemu je blizak svojim savremenima Aleksandru Kabanelu (Alexandre Cabanel) i Vilijemu Adolfu Bugrou (William-Adolphe Bouguereau), Moro lepotu ne predstavlja isključivo kao estetsku vrednost, već je moralno problematizuje i ispituje njene posledice po čoveka, a nekada i po čovečanstvo.⁴⁴³

Čitanjem Moroovih beležaka primećuje se da je slikar imao izvesne negativne, gotovo mizoginističke misli. Lepši pol je doživljavao kao neprestani objekat muške strasti, u isto vreme opisujući žene kao „bića lišena razuma, željna nepoznatog, misterije, zaljubljena u zlo u formi perverzije i dijabolične zavodljivosti”.⁴⁴⁴ Za Moroa ženska seksualna želja i njeno nesputano ispoljavanje predstavljali su moralni problem čitave zajednice, a ambivalentan odnos prema ženskoj lepoti moguće je primetiti na većini njegovih predstava antičkih heroina.⁴⁴⁵

Junakinje antičkih mitova Moro je gotovo uvek prikazivao kao izuzetno lepe i ništa manje moćne čime je otelotvorio arhetipsku sliku žene kao simbola muškog straha od kastracije i impotencije.⁴⁴⁶ Ovakva shvatanja ženskog pola bila su veoma česta u kulturi druge polovine 19. veka koju je umnogome obeležila takozvana *borba polova*.⁴⁴⁷ Izazvani promenom rodnih uloga u društvu koje se neprestano menjalo i u kojem su žene počinjale da osvajaju sve veća prava i slobode, muškarci su težili da istaknu njihove slabosti i nedostatke.⁴⁴⁸ Oslobođanje ženske seksualnosti predstavljalo je najveću pretnju poljuljanoj slici muškosti krajem 19. veka.⁴⁴⁹ Ženska lepota neretko je doživljavana kao pokazatelj seksualne želje, zbog čega je lepa žena poistovećena sa fatalnom ili zlom ženom.⁴⁵⁰ Koristeći mit za prikazivanje problema, strahova i ideja svog doba, Moro je svoje fatalne lepote uglavnom zaodevao u ruho antičkih heroina.

⁴⁴¹ Isto, 15.

⁴⁴² Norbert Wolf. *The Art of the Salon: The Triumph of 19th-Century Painting*, Munich: Prestel, 2012, 152.

⁴⁴³ Pierre Sérié. *La peinture d'histoire en France 1867-1900*, Paris: Arthéna, 2014, 176.

⁴⁴⁴ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 132.

⁴⁴⁵ Joëlle Joffe. „Women, the Symbolist Painting and Psychoanalysis” in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 251-271, 256.

⁴⁴⁶ Edward Lucie-Smith. *Symbolist Art*, London: Thames & Hudson, 1985, 69.

⁴⁴⁷ Daniel Zamani. „Under the Spell of the Sphinx: Salome and Her Sisters in the Art of the Late Nineteenth Century” in Felix Krämer. *Battle of the Sexes: From Franz Von Stuck to Frida Kahlo*, Munich: Prestel, 2017, 63-68, 64, 67-68.

⁴⁴⁸ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 115.

⁴⁴⁹ Isto, 117.

⁴⁵⁰ Patricia Mathews. *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2000, 109.

Seksualnu potentnost žena Moro nije uvek predstavljao boginjama i heroinama antičkih mitova, već i hibridnim bićima, čudovistima nalik Sfingi ili sirenama.⁴⁵¹ Čak i kada prikazuje hibidna bića Moro im umanjuje čudovišni karakter, ističući njihove ženstvene attribute čime aludira da najveća opasnost ne leži u njihovim kandžama već njihovom zavodljivom i lepom licu.⁴⁵² Ambivalentan odnos prema ženskoj lepoti ostaće jedno od glavnih odlika Moroovog stvaralaštva tokom čitave njegove karijere. Lepota, ideal kojem je kao akademski slikar težio, problematizuje se naknadno unošenjem simbolističkih motiva zle žene i borbe polove, tipičnim za umetnost kraja veka. Moroovo zaziranje i veličanje lepote preplitaće se na njegovim platnima kroz motive fatalnih lepotica grčkog panteona.

Kult idealne lepote, ezoterične, idealističke umetnosti i sinkretizma religije, magije i paganstva neke su od osnovnih odlika Moroovog stvaralaštva. Iste ideje postale su osnov estetike oko koje su se u Parizu krajem 19. veka okupili pisac Stanislas de Guaita (Stanislas de Guaita), prorok Žerar Ankos (Gerard Encausse) poznatiji pod imenom Papus i samoproklamovani mag, pisac i likovni kritičar Žozefin Peladan (Josephin Peladan).⁴⁵³ U želji da povedu čovečanstvo ispravnim putem duhovnosti ova trojica mističara osnovala su Bratstvo Ruže i Krsta koje je pet godina zaredom (1892–1897) održavalo godišnji Salon.⁴⁵⁴ Ovaj Salon imao je veoma strog pravilnik po pitanju izbora tema: izlagane su samo alegorične, mitološke i religiozne kompozicije, dok su slike životinja, pejzaži, mrtve prirode i portreti odbijani, a učesnici su morali biti muškog pola.⁴⁵⁵

Hermetične, okultne teme, naročito popularne devedesetih godina 19. veka bile su odgovor na naturalizam i umetničke pravce poput impresionizma koji je teme pronalazio uglavnom u svakodnevnom životu⁴⁵⁶. Krajem veka dolazi do velike obnove religioznosti pomešane sa paganskim kultovima, misterijama i ezoteričnim učenjima u svim slojevima francuskog društva.⁴⁵⁷ U isto vreme interesovanje naučnika za jezik, istoriju i mitologiju drevnih i dalekih civilizacija dovešće do upliva istočnjačkih filozofskih učenja u zapadnu kulturu.⁴⁵⁸ Upravo je umetnost nastala na idejama obnovljene religioznosti pomešane sa paganskim kultovima i okultizmom propagirana kao uzvišena od strane Bratstva Ruže i Krsta, koje je smatralo da se umetnošću treba boriti protiv pošasti modernog doba – industrijalizacije, kapitalizma, mehanizacije i otuđenja među ljudima.⁴⁵⁹

Manifest ovog udruženja objavljen je godinu dana pre prve izložbe, 1891. godine u francuskom listu *Figaro* u okviru kojeg je Peladan izneo osnovne ideje Bratstva.⁴⁶⁰ Od umetnosti je traženo da bude mistična, idealistična i u službi lepote, teme su ograničene na mitove, legende, alegorije i snove a Peladan je ova pravila zasnovao posmatrajući rad trojice umetnika kojima se

⁴⁵¹ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 52.

⁴⁵² Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

⁴⁵³ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 174.

⁴⁵⁴ Vivien Greene. *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix in Paris, 1892–1897*, New York: Guggenheim Museum Publications, 2018, 15, 17.

⁴⁵⁵ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 174.

⁴⁵⁶ Vivien Greene. *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix in Paris, 1892–1897*, New York: Guggenheim Museum Publications, 2018, 15.

⁴⁵⁷ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009., 95 – 96, 101-104.

⁴⁵⁸ Isto, 101-104, 106-109.

⁴⁵⁹ Vivien Greene. *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix in Paris, 1892–1897*, New York: Guggenheim Museum Publications, 2018, 15.

⁴⁶⁰ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 174.

najviše divio: Gistava Moroa, Pjera Pivija de Šavana i Edvarda Brn-Džounsa (Edward Burne-Jones).⁴⁶¹

Godine 1885, pola decenije pre nego što je osnovao Bratstvo Ruže i Krsta, Žozefin Peladan je pisao Gistavu Morou u nadi da će dobiti priliku da se upozna sa slikarom.⁴⁶² Morou je bila poznata Peladanova fascinacija njegovim delom te ga je pozvao u goste, ali ovaj susret nije protekao u potpunosti onako kako se ekscentrični pisac nadao. O susretu sa Moroom Peladan je ostavio belešku: „Taj čovek nije ni nalik svojoj umetnosti. Mali, anksiozan, nervozan, pažljiv i umeren, poput Hofmanovog sudije, stekao sam utisak da mu je jedina briga bila da me učtivo isprati napolje. Sve što sam uspeo da dobijem – i sumnjam da bi iko mogao dobiti više – bio je uvid u ono što je visilo na zidovima. Ubeđivao me je da mu se niko ne čini vrednijim razumevanja njegovog dela od mene, ali da je na svoje dve stotine platna sakrivenih u kući ljubomorniji nego sultan na svoj harem, i da, ako bi dozvolio da budu viđena, on sam izgubio sposobnost da u njima uživa. Sa ovog sastanka otišao sam sa samo jednom interesantnom idejom: 'Želim' rekao mi je 'da u mojoj delima sažmem ideje i asocijacije tako da onaj koji poseduje jedno delo u njemu može pronaći nove podsticaje; sanjam o stvaranju ne običnih slika već ikonostasa. Godinu za godinom dodajem nove detalje, kako mi nadolaze ideje, na mojih dve stotine posthumnih dela, jer želim da moja umetnost bude viđena izjedna u svojoj celokupnosti nakon moje smrti.'”⁴⁶³

Peladan nije naišao na prijem kakvom se nadao, a Moro je odbio da učestvuje na Salonima Ruže i Krsta, iako se pojavio na otvaranju prvog Salona 1892. godine, zajedno sa Pivijem de Šavanom.⁴⁶⁴ Za razliku od svojih učitelja, mnogi Moroovi i Šavanovi učenici učestvovali su na budućim Salonima ovog bratstva. Među njima su se našli Arman Puo (Armand Point), Aleksandar Seon (Alexandre Séon) i Žorž Ruo (Georges Rouault).⁴⁶⁵ Njihove slike neretko su bile direktno ili indirektno inspirisane pojedinim Moroovim delima, pogotovu njegovim prikazima antičkih heroja i pesnika.⁴⁶⁶

U Moroovim beležnicama u kojima je zapisivao svoja razmišljanja i stavove o umetnosti veoma retko se nailazi na pojam dekadencije ili dekadencija, a opet, njegovo delo se krajem 19. veka često pominjalo u kontekstu ovog društvenog i umetničkog fenomena. Uzimajući u obzir Moroovu stalnu potrebu za veličanjem ideala i nadu u pobedu dobra nad zlom, može se učiniti nejasnim kako je ime Gistava Moroa vezano za pokret dekadencija i njihovu estetiku. Moro se trudio da svojim slikama pruži utehu iskrene vere u duhovne vrednosti, dok sa druge strane njegove slike odlikuje izuzetna erotičnost figura i brižljivo negovanje kulta telesne lepote koja se gotovo graničila sa porokom.⁴⁶⁷ Ova ambivalencija prema prirodi i telu, uz povremene primese mizoginije, Moroa je učinila bližim dekadentnom senzibilitetu kraja veka nego što je sam toga bio svesan.⁴⁶⁸

⁴⁶¹ Vivien Greene. *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix in Paris, 1892–1897*, New York: Guggenheim Museum Publications, 2018, 16, 22.

⁴⁶² Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 126.

⁴⁶³ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 126.

⁴⁶⁴ Vivien Greene. *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix in Paris, 1892–1897*, New York: Guggenheim Museum Publications, 2018, 17, 22.

⁴⁶⁵ Isto, 22.

⁴⁶⁶ Isto.

⁴⁶⁷ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 14.

⁴⁶⁸ Isto.

Najzaslužniji za prepoznavanje Moroovog dela kao dekadentnog bio je francuski pisac Žorž Šarl Uismans čije je divljenje i veličanje ovog umetnika ponekad prevazilazilo granice likovne kritike i dobijalo odlike ekstaze, gotovo religioznog doživljaja umetnosti.⁴⁶⁹ Uismans je prisustvovao na tri Salona i još nekolicini izložbi na kojima je Moro izlagao svoja dela i ostavio je kritike o desetak Moroovih slika.⁴⁷⁰ Oduševljen odabirom tema i koloritom, Uismans je Moro doživljavao kao savršenu i potpunu suprotnost naturalističkim umetnicima nazivajući ga „vrhovnim sveštenikom u službi perverzno kulta fatalne žene”.⁴⁷¹ Koristeći glas Dezesenta (Des Esseintes), glavnog junaka romana *Nasuprot* Uismans je iskazao svoju fascinaciju Moroovim slikarstvom.⁴⁷² U ovom romanu pisac je često ponavljao ili parafrazirao svoje pređašnje rečenice, zapisane na Salonima na kojima je posmatrao Moroove slike. Tako „sjaj bajkovitih vizija, krvava apoteoza drugih epoha”, reči kojima je 1880. godine opisao Moroovu *Jelenu*, u romanu napisanom četiri godine kasnije postaju „sjaj surove vizije, bajkovita apoteoza drugih epoha”.⁴⁷³ I pisac i glavni junak njegove knjige bliski su estetiци dekadencije i upravo će zahvaljujući Uismansovom romanu Moroova estetika postati ideal mlađe generacije dekadencije.⁴⁷⁴

Nakon što je pročitao roman *Nasuprot* Moro je pisao njegovom autoru izražavajući divljenje njegovom peru ali pominjući da se ne prepoznaje u liku formiranom na osnovu njegove ličnosti, čak i da ga se stidi. Ovog književnog lika, Dezesenta, Moro je opisao kao „autora učenih predstava hysterije proganjanog simbolima perverzije i natčovečne ljubavi, spiritualne onanije i neporočnog mesa”.⁴⁷⁵ Umesto toga Moro je samog sebe ponekad nazivao „nenamernim dekadentom” shvatajući da su njegove slike pružale različite mogućnosti interpretacije učenim ljudima, aktivnim učesnicima pariske svakodnevice.⁴⁷⁶

Slična dekadentna estetika koju je Uismans prepoznao u Moroovim delima i pretočio u roman mogla se naći i u delima pisca i likovnog kritičara Teofila Gotjea polovinom veka.⁴⁷⁷ Kao redovan posetilac pariskog Salona Teofil Gotje je rano dobio uvid u Moroova dela koja nisu promakla njegovom kritičkom oku, i o kojima je ostavio nekoliko, uglavnom pohvalnih komentara.⁴⁷⁸ Moroovog Edipa nazvao je „grčkim Hamletom”, a za sliku *Jason* je rekao da očarava i obuzima posmatrača, kao i to da su Moroove slike „poslastica za delikatne, sanjare, blazirane, one koje ne zadovoljava sama priroda već tragaju izvan nje, nalazeći zadovoljstva i senzacije u oštroj i bizarnom.”⁴⁷⁹ Osim samog Teofila Gotjea kritiku Moroovih dela ostavila su

⁴⁶⁹ André Guyaux. *Huysmans-Moreau: féeriques visions*, Paris: Musée Gustave-Moreau, 2008, 9.

⁴⁷⁰ Uismans je ostavio kritiku Moroovih dela izloženih na sledećim Salonima: 1853. godine, slika *Pesma nad pesmama*, 1876. godine: *Salome*, 1880. godine, slike *Galatea* i *Jelena*, a nakon Moroove smrti objavio je tekst o tapiseriji izrađenoj na osnovu Moroovog predloška *Pesnik i sirena* (André Guyaux. *Huysmans-Moreau: féeriques visions*, Paris: Musée Gustave-Moreau, 2008, 9, 61-64).

⁴⁷¹ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 12.

⁴⁷² André Guyaux. *Huysmans-Moreau: féeriques visions*, Paris: Musée Gustave-Moreau, 2008, 9.

⁴⁷³ Isto, 13.

⁴⁷⁴ Isto.

⁴⁷⁵ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 13.

⁴⁷⁶ Isto, 14.

⁴⁷⁷ Martin Urmann. *Dekadenz: Oberfläche und Tiefe in der Kunst um 1900*, Wien – Berlin: Turia + Kant, Verlag, 2016, 621.

⁴⁷⁸ Teofil Gotje je u svojim kritikama pomenuo slike koje je Moro izlagao na Salonima 1852, 1853, 1864, 1865, 1866. i 1869. godine, među kojima su Edip i Sfinga, Jason, Diomeda rastrzu njegovi konji, Orfej, Prometej, Evropa, Sapfo. (Marie-Cécile Forest. *Gustave Moreau, Théophile Gautier: "le rare, le singulier, l'étrange"*, Paris: Musée Gustave Moreau, 2011, 27-42, 48-53).

⁴⁷⁹ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 69-71.

i Gotjeova deca, sin Teofil i ćerka Žudit koja je bila veliki poštovalac slikarevog opusa i njegova prijateljica.⁴⁸⁰

Ipak, Uismansov roman *Nasuprot* zaslužen je za veliko interesovanje koje su dekadenti i simbolisti s kraja 19. veka posvetili Moroovom stvaralaštvu. Za ovu novu generaciju umetnika odrastalih na Uismansovoj priči o „vrhovnom svešteniku perverznoeg kulta lepote” Gistav Moro postao je kulturna figura.⁴⁸¹ Njegove erotične, emotivne i psihološke slike, nastajale tokom druge polovine veka, obraćale su se i savremenima Sigmunda Frojda, generaciji odrastaloj na povoju psihoanalize, koja je bila bliska Moroovom erotskom interpretiranju mita.⁴⁸² Moroov lik i delo posebno će zainteresovati pisca Žana Lorena (Jean Lorrain) koji će glavnog junaka svog romana *Gospodin de Fokas (Monsieur de Phocas)*, objavljenog 1901. godine, obdariti gotovo patološkom fascinacijom prema pojedinim Moroovim delima.⁴⁸³

Jedna od čistih odlika dekadentne umetnosti, kao i Moroovog stvaralaštva, bila je pojava androginije i brisanja jasnih vizulnih odlika polnosti.⁴⁸⁴ Androgenost je bila tema mnogih pisaca devetnaestog veka, umetnika, filozofa i naučnika. Naučnik Čarls Darvin (Charles Darwin) je tvrdio da su u dalekoj prošlosti postojale androgene životinje, a pisac Herbert Džordž Vels (Herbert George Wells) je u svom delu *Vremeplov* predvideo da će se u budućnosti cela populacija sastojati od hermafrodita ili androgenih ljudi.⁴⁸⁵ Žozefin Peladan je u svom delu *Androgin* objavljenom 1891. godine izneo teoriju da su ovakva bića mitske figure koje ujedinjuju polove razdvojene zbog pragreha u jednu savršenu, duhovno čistu individuu.⁴⁸⁶ Dve ključne ideje njegovog dela su te da je čovek budućnosti ili androgen ili hermafrodit kao i to da civilizacija ogrezla u materijalizmu svake vrste dovodi sama sebe do uništenja.⁴⁸⁷

Krajem 19. veka androgenost je često bila tumačena kao jedna vrsta ideala – oslobođena želje za suprotnim polom, androgena osoba u sebi pomiruje sukob polova. To je čini superiornom u odnosu na ostatak čovečanstva osuđenog na stalnu požudu za suprotim polom koja ga čini taocem primarnih instinkta.⁴⁸⁸ Zbog toga će androgenim figurama simbolistički slikari često predstavljati uzvišene, duhovne težnje, najviše ideale, suprotne svemu ovozemaljskom. Na sličan način je i Moro predstavljao pojedine antičke heroje. U velikom broju slučaja on je svojim muškim junacima oduzimao muževnost tela, približavajući ih dekadentom idealu androginije. To je bio još jedan od Moroovih načina da antičke heroje prikaže kao bića pročišćena od materijanog i niskog, vođena razumom, duhom i intelektom.⁴⁸⁹ Zbog toga i

⁴⁸⁰ U Muzeju Gistava Moroa u Parizu čuva se prepiska koju su slikar i Žudit Gotje razmenjivali u periodu od 1882. do 1896. godine (Marie-Cécile Forest. *Gustave Moreau, Théophile Gautier: "le rare, le singulier, l'étrange"*, Paris: Musée Gustave Moreau, 2011, 75-76, 93-97.)

⁴⁸¹ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 13.

⁴⁸² Isto, 14.

⁴⁸³ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 13.

⁴⁸⁴ Emmanuelle Hénin. *Ecrire la mythologie: D'Homère à Marguerite Yourcenar*, Paris: Citadelles et Mazenod, 2016, 20, Edward Lucie-Smith. *Symbolist Art*, London: Thames & Hudson, 1985, 68.

⁴⁸⁵ Kort, Hollein, Darwin, Art and the Search for Origins, 258-259, Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 40.

⁴⁸⁶ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 137, Philippe Jullian. *The Symbolists*, Oxford: Phaidon press, 1977, 26.

⁴⁸⁷ Philippe Jullian. *The Symbolists*, Oxford: Phaidon press, 1977, 26.

⁴⁸⁸ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 138.

⁴⁸⁹ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 113.

neprijatelji sa kojima se ovi heroji suočavaju postaju naglašeno ženstveni.⁴⁹⁰ Njihovom erotičnošću Moro je isticao dualitet duha i materije.⁴⁹¹ Androginijska muških junaka za Moroa je predstavljala vizuelnu potvrdu njihovih duhovnih i intelektualnih podviga opisanih u mitu.

U ovom periodu i homoseksualizam je neretko tumačen kao unutrašnja androgenost.⁴⁹² Seksualna zadovoljstva koja za cilj nemaju reprodukciju već čist užitak smatrana su devijantnim zadovoljstvom pretežno imućnih ljudi i dekadentnim ponašanjem buržoaske elite.⁴⁹³ Iako je u javnosti svaki čin homoseksualnih odnosa bio tabuisan, veze između istopolnih partnera nisu bile retkost tokom druge polovine 19. veka.⁴⁹⁴ I dok se na ženski homoseksualizam pretežno gledalo kao na još jedan vid erotske fantazije muškaraca, muški homoseksualizam bio je strožije osuđivan i kažnjavao.⁴⁹⁵ Poistovečivanje homoseksualnosti i androginijske može se pronaći i u literaturi tog vremena. Pisci Žan Loren i Lepold fon Saher-Mazoh (Leopold von Sacher-Masoch) bavili su ovim problemima metaforično predstavljajući obe ideje idealnim muškim telom nalik antičkoj skulpturi.⁴⁹⁶

Gistav Moro i njegovi savremenici

Gistav Moro i njegov savremenik, slikar Pjer Pivi de Šavan postali su idoli simbolista rođenih sedamdesetih godina 19. veka, koji će u njima prepoznati svoje uzore i duhovne roditelje.⁴⁹⁷ Iako se često njihov rad smešta zajedno u preglede simbolističkog stvaralaštva ne treba zaboraviti da je Moro jednu generaciju stariji od svojih kolega simbolista poput Žana Delvila (*Jean Delville*), Odilona Redona, Alfonsa Ozberta (*Alphonse Osbert*), Lusijena Levi-Durmera (*Lucien Lévy-Dhurmer*).⁴⁹⁸ Ono što ih ipak čini bliskim je njihova zajednička vera u idealizam, u umetnost koja izaziva i podstiče društvo na promišljanje i preispitivanje, osećaj za pravdu i briga za budućnost čovečanstva.⁴⁹⁹ U Moroovom slikarstvu i njegovim mitološkim temama umetnici koji su stvarali krajem veka prepoznali su sopstvene ideale, snove i strahove i suptilna, plemenita i mračna ljudska osećanja.⁵⁰⁰

⁴⁹⁰ Jonathan F. Krell. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010, 35.

⁴⁹¹ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 113.

⁴⁹² Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 138.

⁴⁹³ Gabrielle Houbre. „Après vertiges: Prostitutional arrangements and excesses during the second half of nineteenth century” in Nienke Bakker *Splendours and Miseries: Images of Prostitution in France, 1850-1910*, Paris: Flammarion, 2016, 31-44, 40.

⁴⁹⁴ Nekolicina skandala krajem veka obelodanila je čitavu strukturu organizovanog prodavanja ove vrste ljubavi, a Pariz, jedan od evropskih gradova u kojima je zabeležena najveća stopa prostitucije, prednjačio je i po pružanju homoseksualnih usluga. (Gabrielle Houbre. „Après vertiges: Prostitutional arrangements and excesses during the second half of nineteenth century” in Nienke Bakker *Splendours and Miseries: Images of Prostitution in France, 1850-1910*, Paris: Flammarion, 2016, 31-44, 39.)

⁴⁹⁵ Isto, 40.

⁴⁹⁶ Kanshi Hiroko Sato. „Masochism and Decadent Literature; Jean Lorrain and Joséphin Péladan”, PhD theses, The University of Birmingham, 2009, 153.

⁴⁹⁷ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 30, Jean-David Jumeau-Lafond. *Painters of the Soul: Symbolism in France*, Tampere: Tampere Art Museum, 2006, 15, Pierre Sérié. *La peinture d'histoire en France 1867-1900*, Paris: Arthema, 2014, 252.

⁴⁹⁸ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press 2014, 32., Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 144.

⁴⁹⁹ Jean-David Jumeau-Lafond. *Painters of the Soul: Symbolism in France*, Tampere: Tampere Art Museum, 2006, 18, 25.

⁵⁰⁰ Isto, 277.

Žan Delvil, Morou najbliškiji u idealizovanju umetničkog poziva i veri u njenu moć da promeni svet na bolje, pomenuće ga u svojoj knjizi *Misija umetnosti* objavljenoj 1900. godine.⁵⁰¹ Delvil se divio njegovoj „poetskoj imaginaciji” i osećaju za transcendentno i doživljavao ga je kao umetnika genija kojem „božanstva koja slika šalju vizije i inspiraciju”.⁵⁰² Moroovo slikarstvo posredno je uticalo na nekolicinu Delvilovih slika.⁵⁰³ Drugi belgijski simbolista, Fernand Knopf (Fernand Khnopff), takođe je pronalazio inspiraciju u Moroovim slikama koje je imao prilike da vidi na Svetskoj izložbi u Parizu 1878. godine. Inspirisan Moroovom slikom *Jason* napisao je i posvetio mu pesmu *Jason i Medeja*.⁵⁰⁴ Na istoj izložbi Moroov *Faeton* ostaviće veoma pozitivan utisak na Odilona Redona koji će nekoliko godina kasnije napraviti više verzija iste mitološke priče.⁵⁰⁵ I Moroova *Salome* biće inspiracija ovom umetniku koji će uraditi svoju verziju slike kao omaž velikom majstoru.⁵⁰⁶

Ipak, sam Moro je imao izvesne sumnje prema novoj generaciji simbolista koje je nazivao „vagnerijanskim idealistima” a u čijem radu je prepoznavao i primese licemerja i snobizma.⁵⁰⁷ On je sumnjao da su ovi mladi umetnici, odrastali u Trećoj republici, u njegovom radu videli samo ono što je bilo blisko njihovom senzibilitetu – dekadentne motive života u velikom gradu krajem 19. veka, ali ne i osnove akademske tradicije, literarnost i izvore na kojima je zasnivao svoje mitološke kompozicije.⁵⁰⁸

*

Androgeni heroji, zle žene i lepota nepomičnih figura učinile su Moroovo slikarstvo bliskim i mlađoj generaciji književnika i pesnika. Moroov uticaj na mladu generaciju pesnika koja je stasavala krajem veka gotovo je bio jači od onog koji je vršio na mlade slikare.⁵⁰⁹ Značajan deo biblioteke Gistava Moroa, koja se danas čuva u njegovom Muzeju u Parizu, čine rukopisi i knjige koje su tada još uvek neafirmisani pesnici slali slikaru uz molbu da proceni njihov rad i posavetuje ih.⁵¹⁰ Mnoga od ovih dela sadrže pesme, priče ili odlomke romana inspirisane upravo njegovim slikama.⁵¹¹

Ekscentrični esteta, pesnik Robert od Monteskjea (*Robert de Montesquiou*), slao je Morou kopije rukopisa svojih pesama zajedno sa pozivnicama za večere.⁵¹² Francisu Poikteviniu (*Francis Poictevin*) Moro gotovo da je bio mentor, što se da videti iz njihove međusobne prepiske.⁵¹³ Teodor de Banvil (*Théodore de Banville*) i Hoze Maria de Eredija (*José-Maria de*

⁵⁰¹ Brendan Cole. „Jean Delville's La Mission de l'Art: Hegelian Echoes in fin-de-siècle Idealism” in *Religion and the Arts*. Volume 11, no 3-4, 2007, 330-371, 330.

⁵⁰² Flaurette Gautier. „L'écriture artiste de Jean Delville (1888-1900)”, mémoire de Master 1, dirigé par Pascal Rousseau, Université François-Rabelais de Tours, 2011, 33.

⁵⁰³ Isto, 73.

⁵⁰⁴ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 61.

⁵⁰⁵ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 30.

⁵⁰⁶ Isto, 32, John Rewald, Dore Ashton, Harold Joachim. *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bredin*, New York: Museum of Modern Art, 1961, 132.

⁵⁰⁷ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 34.

⁵⁰⁸ Isto.

⁵⁰⁹ Philippe Jullian. *The Symbolists*, Oxford: Phaidon press, 1977, 38.

⁵¹⁰ Patrick McGuinness. *Symbolism, Decadence and the 'Fin de Siècle': French and European Perspectives*, University of Exeter Press, 2000, 123.

⁵¹¹ Isto.

⁵¹² Isto, 124.

⁵¹³ Isto.

Heredia) pisali su sonete inspirisane Moroovim slikama u kojima su pronašli paralele sa svojim pesništvom. Eredija je napisao zbirku pesama *Trofeji* u kojoj se mogu pronaći očigledne paralele sa motivima i junacima Moroovih slika – Sfingom, Panom, nimfama, kentaurima, Heraklovim zadacima.⁵¹⁴ Eredija je bio jedan od retkih ljudi koje je Moro puštao u svoj atelje i zbog toga možda i jedini koji je imao prilike da vidi nedovršene slike kao i one koje nigde nisu bile izlagane.⁵¹⁵ Kubanski pesnik Hulan del Kasal (*Julián del Casal*) 1889. godine objavio je zbirku pesama *Neki* u kojem dve pesme, *Prometej* i *Okeanide*, direktno referiraju na Moroove prikaze Prometeja, dok se u mnogim drugim nalaze motivi ili asocijacije koje stihove povezuju sa delima ovog slikara.⁵¹⁶ Ipak, najznačajnije mesto u književnosti tog doba Moroovo slikarstvo zauzelo je u romanima *Nasuprot Žorža Šarla Uismansa* i *Gospodin de Fokas* Žana Lorena. Glavni junaci ovih knjiga, Dezestent i gospodin Fokas, deliće opčinjenost pojedinim Moroovim slikama i dekadentni ukus kraja veka.⁵¹⁷

*

Antičke teme, insistiranje na velikom stilu, poetici i imaginaciji postaće odlike ne samo Moroovog slikarstva već i njegove pedagoške karijere. Godine 1892. Morou je drugi put ponuđeno mesto profesora na pariskoj Akademiji, koje ovog puta nije odbio.⁵¹⁸ Jedan od tri slikarska ateljea na Akademiji pripao je Morou, dok su druga dva pripadala njegovim kolegama Žanu Leonu Žeromu (Jean-Léon Gérôme) i Leonu Bonau (Léon Bonnat).⁵¹⁹ Moro je na neki način nasledio posao svog prvog učitelja Pikoa – od njega se očekivalo da studente pripremi za takmičenje koje ih je čekalo na kraju četvrte godine – nagradu *pri d'rom*.⁵²⁰ Tih godina u Parizu se govorilo da je ulica Bonaparte (u kojoj se nalazila Akademija) „predsoblje Italije i istorijskog slikarstva koje čuva izvor mladosti – odvojenu malu školu – grupu učenika gospodina Gistava Mora”.⁵²¹ Moroova ambicija bila je da stvori novu generaciju istorijskih slikara, ali nikada nije insistirao na ovoj zamisli već je podsticao učenike da pronađu i razviju sopstveni stil.⁵²² Ipak, ohrabrivao ih je da stvaraju umetnost koja „uzdiže i moralno oplemenjuje” što i jeste bila tradicionalno shvaćena uloga istorijskog slikarstva.⁵²³ Ono na čemu jeste insistirao bilo je posmatranje i kopiranje antičke umetnosti i dela starih majstora u prostorijama muzeja Luvr.⁵²⁴

I kao slikar i kao profesor Moro se oslanjao na akademsku tradiciju – insistirao je na crtanju po živom modelu i antičkim odlivcima, idealizaciji tela i istorijskim kompozicijama, ali je isticao značaj ideje kao apstraktnog, višeg pojma do kojeg svaki mladi slikar mora da pronađe sopstveni duhovni put, svestan da to uglavnom neće biti put kojim je on pošao pola veka

⁵¹⁴ Жозе Марија де Ередија. *Трофеји*, Ваљево: Интелекта, 2000, 21-25, 33-34, 41.

⁵¹⁵ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 81.

⁵¹⁶ Ricardo de la Fuente Ballesteros. „Prometeo, Casal y Moreau”, *Revista de El Colegio de San Luis*, Nueva época, año III, número 6, 2013, 86-104, 87, 94, 98.

⁵¹⁷ Nicole G. Albert. *Lesbian Decadence: Representations in art and literature of fin-de-siècle France*, New York: Harrington Park Press, 2016, 151, Philippe Jullian. *The Symbolists*, Oxford: Phaidon press, 1977, 31.

⁵¹⁸ Prvi put mu je profesura ponudjena 1888. godine kada ju je odbio. (Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 140.)

⁵¹⁹ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 152.

⁵²⁰ Isto.

⁵²¹ Pierre Sérié. *La peinture d'histoire en France 1867-1900*, Paris: Arthena, 2014, 253.

⁵²² Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 152.

⁵²³ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 154.

⁵²⁴ Isto, 152.

ranije.⁵²⁵ „Maštovito kopiraj prirodu, to je ono što čini umetnika. Veruj mi, jedina slika koju ćeš podnositi je ona koju si sanjao, o kojoj si razmišljao, kreirao je u umu, a ne prosto preuzeo iz prirode” savetovao je Moro svoje učenike.⁵²⁶

Iako strog, Moro je u pismima, beleškama i sećanjima studenata ostao upamćen kao veliki slikar i dobar učitelj. Žorž Ruo ga je opisao rečima „dobri, plemeniti, očinski nastrojen Gistav Moro”.⁵²⁷ Studenti slikarstva su posebno cenili njegovu spremnost da sa učenicima razgovara o svemu, od početnih ideja, literarnih predložaka, skica, do realizacije, ali i tehničkih problema poput pripreme platna i boja.⁵²⁸ Kada je 1897. godine bio prinuđen da se zbog bolesti povuče iz ateljea u okviru Akademije veliki broj studenata nastavio je da posećuje u njegovom privatnom ateljeu i traži savete za svoje ideje i njihove realizacije.⁵²⁹ Moro je preminuo 18. aprila 1898. godine od raka želuca. Sahranjen je na Monmartrovskom groblju, a sahrani je prisustvovao veliki broj uglednih ličnosti, njegovih prijatelja i kolega slikara poput Emila Levija, Odilona Redona, Pivija de Šavana, Edgara Dega, Vilijema Bugroa, kao i književnika Žudit Gotje i Žana Lorena.⁵³⁰

Veoma privržen učenicima Moro je u testamentu četvorici svojih studenata ostavio po hiljadu franaka. Žorž Ruo i Emil Delobre (Emile Delobre) dobili su ovaj novac zbog toga što su pomagali učitelju da dovrši velike formate slika koje je pred kraj života želeo da zavešta svom budućem muzeju.⁵³¹ Plašeći se zaborava u koji je zapao nemali broj njegovih savremenika, Moro je kuću u ulici Rošefuko broj 14 počeo da pretvara u muzej tokom poslednjih godina života. Muzej Gistava Moroa je otvoren 1903. godine, šest godina nakon Moroove smrti, a prvi kustos Muzeja bio je upravo njegov bivši učenik Žorž Ruo.⁵³²

Moroovi studenti izlagali su na većini Salona održavanih u Parizu na prelasku vekova. Ovo je bio period kada se ukus publike okretao od akademske tradicije ka novim, drugačijim izrazima. Bio je to period aktivnog duela između „muzeja i spoljašnjeg sveta, lepog i iskrenog, zadovoljstva koje pružaju stari majstori i drhtaja živog mesa, između lire i frule, Feba i Pana” rekao je pisac i kritičar Rejmon Buje (Raymond Bouyer).⁵³³ Akademijski idealizam postao je dalek stvarnom životu u velikom gradu, a Moroovi učenici, koji su se i dalje držali tema i stila naučenih u ulici Bonaparte često su bili optuživani da previše imitiraju učitelja.⁵³⁴

Oni među njima najbliskiji Morou, Žorž Ruo, Rene Pio (René Piot) i Žorž Devalije (George Desvallières) bili su i najbliskiji stilu svog učitelja, a njihov rad pretežno je obuhvatao religiozne i mitološke teme.⁵³⁵ Ruo, koji je sa Moroom proveo njegove poslednje dane bio je jedna od retkih osoba privilegovanih da vidi slikarev pažljivo skrivan celokupan opus pre

⁵²⁵ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 154.

⁵²⁶ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 58.

⁵²⁷ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 152.

⁵²⁸ Isto, 153.

⁵²⁹ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 152.

⁵³⁰ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 174.

⁵³¹ Isto, 174.

⁵³² Isto, 179.

⁵³³ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 167.

⁵³⁴ Isto, 167, 170.

⁵³⁵ Isto, 173.

otvaranja Muzeja 1903. godine.⁵³⁶ Prešavši u katoličanstvo početkom 20. veka Ruo počinje da se pretežno bavi religioznim temama, ali se posmatranjem njegovih slika može primetiti da je na nekolicini dela gestovima, rasporedom i odnosima među figurama ponovio pojedine scene Moroovih mitoloških kompozicija.⁵³⁷ U ovom periodu Ruo menja stil i interesovanje te će teme svojih slika uzimati mahom iz svakodnevnog života svojih sugrađana, pronalazeći u njihovim patnjama plemeniti patos o kojem mu je govorio učitelj Moro.⁵³⁸

Ipak, neki od učenika uspeali su da pronađu sopstveni stil. Primer je Edgar Maksens (Edgar Maxence) koji se mahom okrenuo predstavljanju srednjevekovnih legendi i bajki, iako se u Muzeju Orsej u Parizu nalazi i jedna slika Herkula na Stimpalskom jezeru, po temi i realizaciji slična radu njegovog učitelja.⁵³⁹ U Maksensovim idealizacijama androgenih figura, kojima je često prikazivao antičke bogove i mitološke junake (poput Narcisa i Merkura) takođe se uočava uticaj Moroove i dekadentne estetike.⁵⁴⁰

Narcisovu smrt, androgenog, senzualnog Perseja, Psihu i mnoge druge mitološke ličnosti predstavio je Arman Pua mladi slikar koji je delio Moroovu ljubav prema idealizmu, duhovnosti, Italiji i simbolizmu.⁵⁴¹ Osim androgenih mladića mladi slikar je od učitelja preuzeo i predstavljanje fatalnih žena antičkim, mitološkim sadržajima. Jedna ovakva lepota, erotizovana antička Sirena, našla se na jednoj od najpoznatijih slika Armana Pua, izloženoj na Salonu Ruže i Krsta 1897. godine.⁵⁴² Druge dve omiljene junakinje Moroovih slika, plesačica Salome i pesnikinja Sapfo, postale su česta tema slikarstva još jednog njegovog učenika, Pjera Ameda Marsel-Berona (Pierre Amédée Marcel-Béronneau) zainteresovanog za grčke mitove i motiv žene.⁵⁴³

Sapfo je predstavio i Ari Renan (Ary Renan), student Elija Delaneja i Pivija de Šavana, koji je po idejama zapravo bio mnogo bliži Morou.⁵⁴⁴ U nekoliko prilika Renan je branio Moroov rad od negativne kritike, pisao je studije o njegovim slikama kao i pesme u kojima je obrađivao teme snova, viteštva i idealnog sveta antike. „U trenucima ludila verujem da sam naslednik zlatnih mitoloških legendi” zapisao je Renan u svojoj beležnici.⁵⁴⁵ Osim Sapfo na još nekoliko Renanovih slika uočavaju se figure i elementi scenografije slični pojedinim Moroovim kompozicijama. Renanova slika *Pandora* prikazuje ovu antičku junakinju u pećini nalik onoj na Moroovoj slici *Pesnik i sirena*, a ženska figura na Renanovoj slici *Leta* upoređivana je sa

⁵³⁶ Isto, 171-172.

⁵³⁷ Primer je Ruoova slika *Svetiteljske oplakuju mrtvog Hrista* nastala 1895. godine, na kojoj raspored i gestovi figura ponavljaju deo Moroove slike *Prosci* iz 1862. godine. (Michelle Facos, Thor J. Mednick. *The Symbolist Roots of Modern Art*, London: Routledge, 2017, 200.)

⁵³⁸ Michelle Facos, Thor J. Mednick. *The Symbolist Roots of Modern Art*, London: Routledge, 2017, 201-202.

⁵³⁹ https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/heracles-killing-the-birds-on-the-stymphalian-lake-20778.html?cHash=9380064660

⁵⁴⁰ Jean-David Jumeau-Lafond. *Painters of the Soul: Symbolism in France*, Tampere: Tampere Art Museum, 2006, 259.

⁵⁴¹ Isto, 299, 310, 312, 319.

⁵⁴² Patricia Mathews. *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2000, 107, Edward Lucie-Smith. *Symbolist Art*, London: Thames & Hudson, 1985, 116.

⁵⁴³ Jean-David Jumeau-Lafond. *Painters of the Soul: Symbolism in France*, Tampere: Tampere Art Museum, 2006, 245.

⁵⁴⁴ Jean-David Jumeau-Lafond. *Painters of the Soul: Symbolism in France*, Tampere: Tampere Art Museum, 2006, 333.

⁵⁴⁵ Isto, 333, Galerie Mendes. *Rêves, tourments et apparitions*, Paris: Paris-museums, 1992, 44.

Moroovom mladom Tračankom koja drži Orfejevu glavu na liri.⁵⁴⁶ Ipak, Renan je apstraktniji i slobodniji u interpretaciji antičkih mitova, ali ga bliskim Morou čini njegova nepokolebljiva vera u ideale oličene zlatnim naraštajem antičkih bogova i heroja.

*

Slikarstvo Gistava Moroa nije lako svrstati u samo jedan stil. U poređenju sa svojim savremenikima Moro je predstavljao specifičnu pojavu u francuskom slikarstvu druge polovine 19. veka.⁵⁴⁷ Savremenici su ga videli kao „usamljenog majstora”, „autora čudnih i čudesnih slika”, izuzetnog ali ekscentričnog umetnika, originalne i jedinstvene estetike.⁵⁴⁸ Pozajmljujući akademsku podelu žanrova i neoklasicističku težnju ka visokoj umetnosti koja ima moć da utiče i menja društvo, zatim romantičarske ideje o božanskoj protekciji umetnika, iskrenoj lepoti i brutalnosti ljudi drevnih civilizacija kao i nesigurnosti, strahove, snove i anksioznosti vremena u kojem živi, Moro je ostao usamljena pojava francuskog slikarstva druge polovine 19. veka.⁵⁴⁹ Prilikom interpretacije mitoloških tema Moro povremeno odstupa od klasičnog sadržaja, ali nikada ne postaje antiklasičan. Njegove interpretacije mita, istorijske i simbolističke u isto vreme, mogu se posmatrati kao neklasične, ali ne i suštinski suprotstavljene tradiciji iz koje su preuzimane. Sa jedne strane on poštuje pravila i red akademskog slikarstva i velikih nacionalnih stilova čiji je cilj bio buđenje plemenitih osećanja u posmatraču i pozitivan uticaj na čitavo društvo. Sa druge strane njegov rad obiluje fluidnim konceptima kraja veka, proizišlim iz nestabilnih političkih i socijalnih situacija, koje su se odrazile na nestabilnost intelektualnog i psihičkog stanja društva.⁵⁵⁰

Moroovo slikarstvo obraća se obrazovanoj publici, pripadnicima buržoazije, stanovnicima velike evropske prestonice kakav je bio Pariz krajem 19. veka. Naslućujući brige i probleme koje tište pojedinca, njegovog savremenika pritisnutog anksioznošću kraja veka, Moro je u duhu simbolističkih težnji probleme svog kulturnog miljea pretvarao u „kolektivne snove”, zaodevajući ih ruhom idealizovane antičke prošlosti. Koristeći junake grčkih mitova kao metafore savremenog sveta Moro je tumačio mit na ličan, intiman način. Neretko je iz ovih mitova uzimao specifične, ređe interpretirane trenutke ili motive, razrađujući ih potom kroz veliki broj crteža i slika i pokazujući na taj način da grčki mit nije samo pasivno nasleđe evropske kulture već njen aktivni saučesnik.

Ne izbegavajući da prikaže naličje ljudske duše, sve ono mračno, destruktivno i nasilno prisutno u svim epohama i svim društvima, Moro ipak zadržava optimističan stav po pitanju budućnosti ljudskog roda. Donekle u suprotnosti sa većinom svojih savremenika, Moro je ostao veran ideji pobede duha nad materijom, intelekta nad instinktom, i šire gledano, dobra nad zlom. Ovakvim razmišljanjima Moro svoje slikarstvo približava humanističkim teorijama o dužnosti umetnika da svojim delom publici prenese moralne pouke, čime se ideali dobrote, lepote i istinitosti objedinjuju jedinstvenom umetničkom formom.⁵⁵¹ Moguće je da su upravo zato teme antičke mitologije bile omiljene ovom slikaru koji joj je posvetio najveći broj svojih dela. Baš

⁵⁴⁶ Jean-David Jumeau-Lafond. *Painters of the Soul: Symbolism in France*, Tampere: Tampere Art Museum, 2006, 333.

⁵⁴⁷ Edward Lucie-Smith. *Symbolist Art*, London: Thames & Hudson, 1985, 63.

⁵⁴⁸ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 10.

⁵⁴⁹ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 77.

⁵⁵⁰ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 4.

⁵⁵¹ Entoni Blant, *Umetnička teroija u Italiji 1450-1600*, Clio: Beograd, 2004, 5, 7, 10.

poput sveta grčkih bogova i junaka, i Morooov intimni svet slikarstva težio je uspostavljanju ravnoteže koja se često iskazivala borbom dualiteta, ali u kojoj je uzvišeno uvek imalo primarno mesto. Moro je nalazio put do pariske publike druge polovine 19. veka čvrsto verujući u moć umetnosti da postavi pitanja, nagoni na razmišljanje, podseti na prave vrednosti i na kraju, podući i izvede na ispravan put društvo u kojem nastaje.

III ANTIČKI HEROJI U SLIKARSTVU GISTAVA MOROA

„Ispred vrline znoj besmrtni staviše bozi
Duga i vrljetna staza, spočetka tegobna
Jako, vodi nas do nje, a kada na vrh se stigne
Dalje je lako, mada je teško i tako.”⁵⁵²

Vrline, izazovi, tegobe, sličnost sa božanstvima i besmrtnost pojmovi su koji skoro bez izuzetka čine sastavni deo priča o herojima. Ove izuzetne ljude, po svojim osobinama bliske i običnim smrtnicima, ali i bogovima, odlikuju osobine koje ljude podsećaju na njihovu sopstvenu ljudskost, ali unapređene nekom vrstom prednosti zbog čega heroj postaje reprezentativni zastupnik svog naraštaja.⁵⁵³ Iako se ovaj kvalitet izuzetnosti tokom istorije menjao, jer je svaki heroj ostajao verodostojan izaslanik kulturnog miljea i istorijskog trenutka u kojem deluje, evropska tradicija motiv heroja formirala je na klasičnom nasleđu i antičkim herojskim legendama koje su vremenom u većoj ili manjoj meri prilagođavane potonjim epohama. Još u doba antičke Grčke heroji su shvatani i opisivani kao bića više vrste, bliska bogovima, zbog čega im je potrebno ukazivati poštovanje i prinostiti žrtve.⁵⁵⁴ Prinošenje žrtava, koje se kasnije izgubilo iz običaja vezanih za poštovanje i očuvanje sećanja na heroje, deo je drevne tradicije najstarijih kultova heroja, čije poreklo seže u arhajsko doba, a vezuje ih za kultove predaka i kultove mrtvih.⁵⁵⁵

Izvedeni iz kultova predaka, kultovi heroja zadržali su neke osobine najranijih običaja ukazivanja počasti mrtvima. U narodnom verovanju i religioznoj praksi grčkih plemena i polisa heroji su smatrani duhovima pokojnika koji stanuju u unutrašnjosti zemlje, kao i bogovi u njoj žive večno, a osim besmrtnosti poseduju još neke moći slične božanskim.⁵⁵⁶ Zbog toga su se u njihovu čast organizovale posmrtno igre, utakmice prilikom pogreba i različite godišnje svečanosti (pitijске, olimpijske, nemejske igre...) kojima se slavila uspomena na pretke, tj. heroje.⁵⁵⁷ Ti mitski preci pretežno su smatrani precima društvene elite, što je predstavljalo jedan od načina da se sadašnjost legitimise upotrebom prošlosti.⁵⁵⁸ Herojsko poreklo mitskih predaka izvedeno je od samih stanovnika Olimpa, što je herojima, ali i njihovim naslednicima, davalo polubožanski status.⁵⁵⁹ I Jakob Burkhart je krajem 19. veka primetio da je „sav grčki ljudski rod smatrao sebe naslednikom i pravnim sledbenikom doba heroja”.⁵⁶⁰ I pojam agona (plemenitog

⁵⁵² Хесиод. *Послови и дани*, Београд: Драганић, 1998, 14.

⁵⁵³ Светислав Јованов. *Јунак и судбина*, Нови Сад: Стеријино позорје, 2011, 34.

⁵⁵⁴ Фистел Де Куланж. *Античка држава*, Београд: Плато, 1998, 35, 39.

⁵⁵⁵ Jakob Burkhart. *Povest grčke kulture*, tom 3, Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992, 188.

⁵⁵⁶ Ervin Rode. Psihe. Kult duše i vera u besmrtnost kod Grka, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991, 98.

⁵⁵⁷ Isto, 98-99.

⁵⁵⁸ Carla M. Antonaccio. „Contesting the Past: Hero Cult, Tomb Cult, and Epic in Early Greece”, *American Journal of Archaeology*, Vol. 98, No. 3, 1994, 389-410, 401.

⁵⁵⁹ Dragan Tasić. *Άγων : kult herojskog nadmetanja*, Novi Sad : Vojvođanska akademija nauka i umetnosti, 2011, 16.

⁵⁶⁰ Jakob Burkhart. *Povest grčke kulture*, tom 1, Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992, 33.

nadmetanja i idealne borbe) poreklo vodi od nadmetanja aristokratije prethomerske epohe posvećenim senima umrlih.⁵⁶¹ U ovo najranije doba formiranja grčke kulture, pre nego što je Homer zabeležio svoje epove, heroji su smatrani duhovima pokojnika dok će im ostale osobine, poput fizičkih i duhovnih vrlina i snage pripisati kasnije epohe.⁵⁶²

Heroji su smatrani ne samo precima pojedinih uglednih porodica već i precima i praroditeljima država i gradova koji su ih poštovali.⁵⁶³ Plemena, mesta i narodi dobijali su imena po pojedinim herojima, uglavnom onim čija se sudbina u nekom trenutku prošlosti ispunila na tim lokacijama.⁵⁶⁴ Tlo Grčke obilovalo je mestima koja su čuvala sećanje na heroje opštehelenskog ili lokalnog porekla.⁵⁶⁵ Najznačajnija među njima bila su mesta njihove pogibije ili njihovi grobovi.⁵⁶⁶ Iako su kosti heroja često premeštane iz grobova u proročišta i prazni grobovi su poštovani kao važna mesta kulta,⁵⁶⁷ njihovi posmrtni ostaci ponekad su čuvani i nad zemljom, pokazivani su u pojedinim prilikama, a kao vrsta amajlije nošeni su u ratove i bitke.⁵⁶⁸

Osim što je grobno mesto heroja fizički štitilo teritoriju na kojoj se nalazilo, u počecima formiranja kultova heroja verovalo se i da su oni branili drevne Grke u stvarnim nevoljama, ratovima ili prirodnim nepogodama, boreći se uvek za najviše dobro, za slobodu i opstanak države.⁵⁶⁹ Imati herojskog zaštitnika bilo je poželjno za svaki grad jer je ta vrsta veze sa slavnom prošlošću predstavljala ponos gradskog stanovništva i davala je neku vrstu garancije da će u slučaju ratova i velikih nesreća duše herojskih predaka biti uz njih.⁵⁷⁰ Zbog toga je još od najranijih vremena heroj shvatan kao zaštitnik lokalnih zajednica, pojedinih naroda ili država, a još šire, zaštitnik čitavog ljudskog roda i čuvar tekovina civilizacije. Tako je stvoreno verovanje u heroja koji je uvek na strani opšteg dobra i koji brine o dobrobiti zajednice.⁵⁷¹

*

Poreklo grčkih herojskih kultova seže u bronzano doba.⁵⁷² Homerovi i Hesiodovi epovi najranija su očuvana dela u kojima se govori o antičkoj prošlosti. Njihova dela umnogome će uticati na formiranje stava helenskog sveta prema sopstvenoj prošlosti, između ostalog i prema njihovim herojima.⁵⁷³ Homer je sledio tradiciju usmene poezije o slavi heroja u nastajanju da ih

⁵⁶¹ Dragan Tasić. *Άγων : kult herojskog nadmetanja*, Novi Sad : Vojvođanska akademija nauka i umetnosti, 2011 15.

⁵⁶² Ervin Rode. Psihe. Kult duše i vera u besmrtnost kod Grka, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991, 100.

⁵⁶³ Isto, 109-110.

⁵⁶⁴ Jakob Burkhart. *Povest grčke kulture*, tom 1, Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992, 25.

⁵⁶⁵ Isto, 37.

⁵⁶⁶ Ervin Rode. Psihe. Kult duše i vera u besmrtnost kod Grka, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991, 104, Carla M. Antonaccio. „Contesting the Past: Hero Cult, Tomb Cult, and Epic in Early Greece”, *American Journal of Archaeology*, Vol. 98, No. 3, 1994, 389-410, 390.

⁵⁶⁷ Jakob Burkhart. *Povest grčke kulture*, tom 3, Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992, 198.

⁵⁶⁸ Isto, 200.

⁵⁶⁹ Ervin Rode. Psihe. Kult duše i vera u besmrtnost kod Grka, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991, 124.

⁵⁷⁰ Jakob Burkhart. *Povest grčke kulture*, tom 3, Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992, 197.

⁵⁷¹ David R. Cameron. „The Hero in Rousseau's Political Thought”, *Journal of the History of Ideas* Vol. 45, No. 3, 1984, 397-419, 407.

⁵⁷² Carla M. Antonaccio. „Contesting the Past: Hero Cult, Tomb Cult, and Epic in Early Greece”, *American Journal of Archaeology*, Vol. 98, No. 3, 1994, 389-410, 390.

⁵⁷³ Isto, 390.

pretoči u ep.⁵⁷⁴ U *Ilijadi* i *Odiseji* reč „heroj” pretežno predstavlja počasno ime za vladare i slobodne ljude, a tek kasnije će poezija razviti različite jezičke upotrebe ovog termina.⁵⁷⁵ U svojim *Poslovima i danima* Hesiod četvrtim, herojskim naraštajem naziva junake koji su se borili pod zidinama Troje i Tebe, a čije su se duše nakon smrti nastanile na Ostrvima blaženih.⁵⁷⁶ On ih opisuje kao „božanski naraštaj heroja” jer za Hesioda oni nisu samo pokojnici iz prošlosti već povlašćeni pojedinci kojima se posle smrti dodeljuje još uzvišenija vrsta egzistencije.⁵⁷⁷ U tom trenutku pojmu heroja se pripaja ideja o neprolaznosti ili besmrtnosti.⁵⁷⁸ Za oba antička pesnika herojska epoha je već uveliko predstavljala svetlu, odavno izgubljenu prošlost.⁵⁷⁹ Ova blistava slika herojskog sveta nije stvorena samo na osnovu muških heroja već i njihovih supruga, velikih žena i različitih mitoloških životinja i fantastičnih bića koja su nekada nastanjivala zemlju.⁵⁸⁰ Čitav živi svet, a ne samo ljudski rod, pao je u neku vrstu degradacije prelaskom u Herodotovo peto doba, svakidašnjicu, kojom ni sam pesnik nije bio zadovoljan.

Pozniji naraštaji pokušavali su da hronološki priđu svojoj mitskoj prošlosti.⁵⁸¹ Ličnostima praheroja opisanih u prvim epovima pridružice gotovo sve junake narodnih legendi i junačkog pesništva nastalih u kasnijim epohama.⁵⁸² Pojam heroja proširice se još i više, a vremenom je proglašenje nekog savremenika za heroja tj., čoveka dostojnog kulta, postala odluka naroda, a ova čast se dodeljivala uglavnom vojskovođama poginulim u bici.⁵⁸³ Zbog toga se broj ličnosti koje su imale herojski status toliko uvećao da se javila potreba za sistemom njihove hijerarhije: aristokratiji heroja višeg reda pripadali su pokojnici iz davnina poznati u legendama i pesništvu koji su se čak i svojim osobinama, posebnom vrstom sjaja, fizički razlikovali od heroja koji su svoj status osvojili u doba kada su oni uveliko postali deo kulta.⁵⁸⁴

*

Iako je herojski status vremenom bio pripisan i pojedinim istorijskim ličnostima, još od perioda mikenskih vladara, heroj je u većoj ili manjoj meri doživljavao kao bog ili polubog.⁵⁸⁵ Oko 7. veka pre nove ere prvi put van epske poezije javili su se pisani tragovi ideje da heroje

⁵⁷⁴ Dragan Tasić. *Άγων : kult herojskog nadmetanja*, Novi Sad : Vojvođanska akademija nauka i umetnosti, 2011, 16.

⁵⁷⁵ Ervin Rode. Psihe. Kult duše i vera u besmrtnost kod Grka, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991, 101.

⁵⁷⁶ Dragan Tasić. *Άγων : kult herojskog nadmetanja*, Novi Sad : Vojvođanska akademija nauka i umetnosti, 2011, 28.

⁵⁷⁷ Ervin Rode. Psihe. Kult duše i vera u besmrtnost kod Grka, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991, 101.

⁵⁷⁸ Ervin Rode. Psihe. Kult duše i vera u besmrtnost kod Grka, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991, 101.

⁵⁷⁹ Dragan Tasić. *Άγων : kult herojskog nadmetanja*, Novi Sad : Vojvođanska akademija nauka i umetnosti, 2011, 28.

⁵⁸⁰ Jakob Burkhart. *Povest grčke kulture*, tom 4, Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992, 46-49.

⁵⁸¹ Jakob Burkhart. *Povest grčke kulture*, tom 1, Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992, 27.

⁵⁸² Ervin Rode. Psihe. Kult duše i vera u besmrtnost kod Grka, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991, 110.

⁵⁸³ Jakob Burkhart. *Povest grčke kulture*, tom 2, Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992, 192.

⁵⁸⁴ Ervin Rode. Psihe. Kult duše i vera u besmrtnost kod Grka, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991, 117.

⁵⁸⁵ Carla M. Antonaccio. „Contesting the Past: Hero Cult, Tomb Cult, and Epic in Early Greece”, *American Journal of Archaeology*, Vol. 98, No. 3, 1994, 389-410, 390.

treba poštovati kao lokalna božanstva.⁵⁸⁶ Atinski zakonodavac Drakon 620. godine pre nove ere prvi put u pisanom obliku formuliše običajno pravo prilikom čega daje uputstvo da se otadžbinski heroji poštuju zajedno sa božanstvima.⁵⁸⁷ U Aristofanovim delima herojima se posvećuju žrtve i darovi kao i bogovima, i poput bogova i heroji se mole za pomoć ili spas.⁵⁸⁸ Ipak, prvu sistematizaciju kojom je herojima određeno jasnije mesto u rangu bića dao je Pitagora. Po njegovom mišljenju heroje treba poštovati manje nego bogove a više nego ljude.⁵⁸⁹ Ipak, ranije uspostavljene stroge granice između heroja i bogova postepeno se brišu.⁵⁹⁰

Pojam heroja vremenom je menjao pojedine odlike i osobine, ali je ono što čini suštinu herojske figure ostalo mahom nepromenjeno. Heroj je pre svega povezivan sa idejom vrline, a vrlina je definisana osobinama kao što su pravičnost, umerenost, razboritost, zatim fizička snaga i spremnost na borbu.⁵⁹¹ No, osim fizičkih i umnih prednosti, pravog heroja odlikovala je njegova odlučnost i potraga za večnom slavom. Sposobnost da se prekorače postavljene granice, nastojanje da se dosegne božanska priroda i žudnja za slavom i večnošću osnovne su odlike heroja, pre fizičke snage i moralne čvrstine.⁵⁹² Potreba da se bude „prvi i odličan između drugih” još jedna je važna stavka definisanja heroja.⁵⁹³ Ipak, herojski status nije bio isključivo pravo vojskovođa i ratnika. Grci su herojskom naraštaju pripojili i velike izumitelje, mitske umetnike, pevače i pomorce.⁵⁹⁴ Herojski status dobijali su ljudi različitih struka i zanimanja jer su svojim delovanjem van bojnog polja na drugačije načine zadužili čovečanstvo da ih poštuje, slavi i da ih se seća.

Važno je napomenuti i to da heroj nije uvek prikazivan kao idealan, a u antičko doba od heroja se nije ni očekivalo da poseduje moralno savršenstvo. Naprotiv, heroj je bio onaj pojedinac kod kojeg su dobre i loše osobine tako kombinovane da onome ko ih poseduje donesu veliku sreću i slavu.⁵⁹⁵ Njegovo delanje i njegova strast neretko su odlazile do krajnjih granica.⁵⁹⁶ Silovitost herojskog čoveka očitavala se zato pre svega u borbi, bitkama i opsadama gradova, ili sukobljavanju licem u lice sa moćnim neprijateljem.⁵⁹⁷ Suočavanje sa neprijateljem u herojskim legendama uglavnom je praćeno i nekom vrstom sukoba moralnih vrednosti ili interesa koji se odvijao unutar junaka.⁵⁹⁸ Ovakva vrsta dvostrukog sukoba uglavnom je predstavljala metaforu sukoba između neograničene individualne slobode i svetskog poretka prilikom čega je heroj težio da ostvari svoju individualnost, tj. pravo čoveka na nju.⁵⁹⁹

⁵⁸⁶ Isto.

⁵⁸⁷ Ervin Rode. Psihe. Kult duše i vera u besmrtnost kod Grka, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991, 96.

⁵⁸⁸ Jakob Burkhart. *Povest grčke kulture*, tom 2, Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992, 203.

⁵⁸⁹ Isto, 194.

⁵⁹⁰ Ervin Rode. Psihe. Kult duše i vera u besmrtnost kod Grka, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991, 117.

⁵⁹¹ David R. Cameron. „The Hero in Rousseau's Political Thought”, *Journal of the History of Ideas* Vol. 45, No. 3, 1984, 397-419, 402.

⁵⁹² Dragan Tasić. *Аγων : kult herojskog nadmetanja*, Novi Sad : Vojvođanska akademija nauka i umetnosti, 2011, 29-30.

⁵⁹³ Jakob Burkhart. *Povest grčke kulture*, tom 4, Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992, 32.

⁵⁹⁴ Isto, 42-45.

⁵⁹⁵ David r camerron, 401.

⁵⁹⁶ Jakob Burkhart. *Povest grčke kulture*, tom 4, Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992, 32.

⁵⁹⁷ Isto, 34-35.

⁵⁹⁸ Светислав Јованов. *Јунак и судбина*, Нови Сад: Стеријино позорје, 2011 40-41.

⁵⁹⁹ Isto, 59, 244.

Pravi heroj predstavljao je idealni spoj mudrosti i moći. Njegova inteligencija nije bila pasivna, kao kod filozofa i mislioca, već je praćena fizičkom snagom i kapacitetom za delanje koji je heroju davao nadmoć nad ostatkom čovečanstva. Spoj ovih osobina heroja je činio sposobnim za mudro rasuđivanje i donošenje odluka, kao i njihovo uspešno izvršavanje, ali i za nadljudsku surovost.⁶⁰⁰ Kasnije epohe osetiće nelagodu prilikom suočavanja sa realnom slikom antičkog heroja koji će obdaren ovakvim odlikama, a u potrazi sa sopstvenom slavom, društvu uglavnom biti koristan samo ukoliko se njegovi lični interesi poklope sa onim opštim.⁶⁰¹ Podjednako prisustvo plemenitih i destruktivnih osobina može se uočiti u velikom broju herojskih priča, a ono što njihove junake uprkos nesavršenosti čini herojima je širina njihovog duha i sposobnost da prevaziđu sopstvena ograničenja.⁶⁰²

*

Destruktivna crta karaktera nesumnjivo umanjuje blistavost heroja koja ga je uzdigla do statusa polubožanstva i obećala njegovoj duši večni počinak na Ostrvima blaženih. Ipak, ne treba zaboraviti da ma kolikom fizičkom i intelektualnom prednošću raspolaže, heroj u svojoj suštini i dalje nije bog već smrtni čovek. Čak i u epovima svi heroji su prvobitno živeli na zemlji kao obični ljudi. Od ljudi, a ne od bogova, uzdignu su se do herojskog statusa i zaslužili besmrtnost duše nakon smrti tela.⁶⁰³

Poistovećivanjem mnogih lokalnih božanstava sa istorijskim ličnostima i njihovim uvođenjem u herojske avanture dolazi i do mešanja čoveka i boga.⁶⁰⁴ Takođe, izvođenje mnogih loza iz mitoloških, božanskih predaka, svedoči o konstantnoj potrebi antičkog čoveka da bogove i ljude svede na istu ravan.⁶⁰⁵ Upravo tu, između nebeske i zemaljske sfere, smešteni su heroji. Smrtni poput ljudi, ali obdareni pojedinim izuzetnim osobinama oni predstavljaju odabrane zastupnike ljudskog roda, „čoveka koji nas snažno podseća na našu sopstvenu ljudskost, a koji može biti predstavnik svih nas”.⁶⁰⁶ Oni su izuzeci, manjina odabrana od strane bogova koja se upravo zbog božanskog patronata usuđuje da učini ono što je ostalim ljudima nezamislivo i na taj način zasluži večnu slavu.⁶⁰⁷

I sami oblici nadmetanja i borbe, čije su pobede mnogim pojedincima donele status heroja, izraz su težnje ka savršenim uzorima, bogovima koji smrtnike krunišu večnom slavom. Heroji su ono najvrednije što čovek može dati silama moćnijim od sebe.⁶⁰⁸ Koreni ideja o heroizaciji i apoteozu nalaze se upravo u takmičenju sa ravnima sebi.⁶⁰⁹ Izazivanje božanstva na duel u bilo kojoj disciplini smatrano je hibrisom i uvek se završavalo kobno po čoveka.

⁶⁰⁰ David R. Cameron. „The Hero in Rousseau's Political Thought”, *Journal of the History of Ideas* Vol. 45, No. 3, 1984, 397-419, 415-416.

⁶⁰¹ Isto, 419.

⁶⁰² Isto, 400.

⁶⁰³ Ervin Rode. Psihe. Kult duše i vera u besmrtnost kod Grka, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991, 100.

⁶⁰⁴ Isto, 103.

⁶⁰⁵ Jakob Burkhart. *Povest grčke kulture*, tom 1, Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992, 41.

⁶⁰⁶ Светислав Јованов. *Јунак и судбина*, Нови Сад: Стеријино позорје, 201134.

⁶⁰⁷ Ervin Rode. Psihe. Kult duše i vera u besmrtnost kod Grka, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991, 100.

⁶⁰⁸ Dragan Tasić. *Αγων : kult herojskog nadmetanja*, Novi Sad : Vojvođanska akademija nauka i umetnosti, 2011, 5.

⁶⁰⁹ Isto.

Preispitivanje nadmoći bogova predstavljalo je najveću drskost i uvredu; herojska slava čuvana je za one koji su izvojevali pobjede i pokazali vanredne kvalitete kao prvi među običnim ljudima.

Ljudska priroda antičkih heroja predstavljaće najveći problem kasnijim epohama koje će u ovim drevnim junacima tražiti sinonime za najplemenitije osobine i vrline kojima bi običan čovek trebalo da teži ali koje su mu, zbog njegove ljudske, nesavršene prirode, skoro sigurno nedostupne. Antički junaci podložni razornim napadima gneva koji ih čine opasnim i kobnim po svoju okolinu zapravo su mnogo bliži čoveku koji traga za idealima, nego samom idealu.

*

Mitološke priče i legende o junacima preuzete iz antike u većoj ili manjoj meri ostaće tema interesovanja evropske kulture i tokom narednih vekova. Legende o antičkim junacima nastale u usmenoj tradiciji najstarijih naraštaja Peloponeza i okoline u kulturu novog veka biće prenete ne u svom originalnom obliku, već uz mnoge kasnije slojeve tumačenja, pre svega one koje će im dodati grčki tragičari 5. veka pre nove ere. Preispitujući sudbinu sveta i čoveka novim čitanjem mita, naredne epohe dodaće ovim drevnim legendama sopstvena tumačenja koja će vremenom u evropskoj kulturi i kolektivnom nesvesnom postati neodvojiva komponenta herojskih priča.⁶¹⁰ Iznova probuđeno interesovanje za antičku prošlost ciklično će se obnavljati tokom istorije srednjeg veka i modernog doba, a antičkim herojima će posebna pažnja biti posvećena krajem 18. i početkom 19. veka prilikom formiranja neoklasicističkih tendencija u umetnosti i kulturi zapadne Evrope.⁶¹¹

Krajem 18. veka filozof Žan Žak Ruso postavio je pitanje koja je to vrлина najvažnija za heroja, i kao odgovor naveo da su u pitanju vrline koje heroja odvajaju od običnog čoveka i da je u kombinaciji sa srećom ovakav čovek, obdaren izuzetnim karakterom, u stanju da učini velika dela.⁶¹² Osim što se herojski duh odlikuje snagom volje, moći intelekta i postojanošću namere (svim onim osobinama koje su mu se pripisivale i u doba antike), Ruso zaključuje da je najvažnija osobina heroja ipak snaga njegovog duha zahvaljujući kojoj sve prethodno navedeno dolazi do izražaja.⁶¹³ Duh antičkog heroja, prepoznat kao njegova najvažnija osobina, postaće sinonim za hrabrost i čvrst moral u periodu stvaranja neoklasicističkih ideja.⁶¹⁴ Druga važna odlika heroja, koju politički burni početak 19. veka u Evropi ponovo aktuelizuje, je potraga za večnom slavom. Ipak, navedene vrline ne znače puno ukoliko nisu stavljene u upotrebu opšteg dobra i dokazane javno, pred publikom.⁶¹⁵ Heroj mora da dela pred svojom zajednicom i mora biti prepoznat kao heroj od strane drugih, verovali su mislioci i pisci ovog perioda.

Umetnici i teoretičari čiji je rad uticao na stvaranje i razvitak neoklasicizma tragaće za modernim i savremenim aspektima tradicionalnih tema.⁶¹⁶ Slikarstvo Salona krajem 18. veka

⁶¹⁰ Светислав Јованов. *Јунак и судбина*, Нови Сад: Стеријино позорје, 2011, 50-51.

⁶¹¹ Staša Babić. *Metaarheologija*, Beograd: Clio, 2018, 56.

⁶¹² David R. Cameron. „The Hero in Rousseau's Political Thought”, *Journal of the History of Ideas* Vol. 45, No. 3, 1984, 397-419, 397-399.

⁶¹³ Isto, 404.

⁶¹⁴ Hubertus Kohle. „The road from Rome to Paris. The birth of a modern Neoclassicism”, in: Johnson, Dorothy: *Jacques Louis David. New perspectives*, Newark 2006, 71-80, 75.

⁶¹⁵ David R. Cameron. „The Hero in Rousseau's Political Thought”, *Journal of the History of Ideas* Vol. 45, No. 3, 1984, 397-419, 406.

⁶¹⁶ Stefan Germer, Hubertus Kohle. 'From the Theatrical to the Aesthetic Hero: On the Privatization of the Idea of Virtue in David's "Brutus" and "Sabines"', *Art History*, 9.2, 1986, 171.

pokazuje da dolazi do izvesnih promena u ukusu javnosti – veća pažnja počinje da se posvećuje onim temama istorijskog slikarstva koje reprezentuju vrline.⁶¹⁷ U okviru tradicionalnih tema teži se naglašavanju ličnog i specifičnog, kao i povezivanju slavne prošlosti sa savremenim dobom.⁶¹⁸ Na ovaj način preispitivale su se važnost, uloga i mesto morala i vrline u savremenom svetu. Slike Žaka Luja Davida daju primer novog i drugačijeg iščitavanja istorijskih tema i herojskih priča od kojih neoklasicistički slikar stvara metafore opštih, uzvišenih i vanvremenskih vrline.⁶¹⁹ Davidove predstave ovakvih arhaičnih tema uticaće na mnoge umetnike i umetničke pravce tokom, a pogotovu krajem 19. veka.⁶²⁰

Heroizam će ostati jedna od najvažnijih tema kojom će se baviti i umetnici romantizma. Kao i neoklasicizam, i romantizam će isticati duh kao jednu od najvažnijih odlika heroja. Krajem veka Jakob Burkhart je primetio da za romantičare duh predstavlja „svetiljku koja širi sopstvenu svetlost, a ne ogledalo koje odražava svet”.⁶²¹ Ali za razliku od neoklasicizma, usmerenog pre svega na dobrobit zajednice i društva, romantizam je insistirao na neophodnosti borbe za sopstvena uverenja, davao je vrednost integritetu, iskrenosti i spremnosti da se sve, pa i život, žrtvuje sopstvenim, ličnim idealima.⁶²² Mnoga književna i dramska dela romantizma podlogu nalaze u elementima klasične antičke drame, a njihovi autori inspiraciju u pričama o slavnim junacima koji su se borili pod zidinama Troje i Tebe.⁶²³ Ipak, arhetipski antički junak u periodu romantizma uobličava se u individuu koja teži autonomiji, slobodi i samosvesti mnogo više od svojih slavni predaka.⁶²⁴ Pažnja i interesovanje umetnika sada se usmeravaju ka motivima i namerama heroja, a ne isključivo posledicama njegovih odluka i dela.⁶²⁵

Zbog gotovo kontinuiranog interesovanja evropskih umetnika za motiv heroja i njegove sudbine tokom 19. veka, ovo stoleće ostaće upamćeno kao doba „obožavanja heroja i heroizma u ljudskim stvarima”, kako je to zaključio filozof Tomas Karlajl.⁶²⁶ Francuska kultura devetnaestog veka posebno je obilovala herojskim temama zahvaljući revolucijama koje su obeležile prvu polovinu veka. Da bi prikazali herojske vrline, duh, požrtvovanje i rodoljublje francuski umetnici nisu morali da posežu isključivo za antičkom prošlošću – neposredna istorija njihove zemlje obilovala je temama savremenih herojskih podviga, dostignuća i žrtvi.⁶²⁷ Važan trenutak u formiranju nacionalnog herojskog identiteta za Francusku predstavlja pretvaranje crkve Svete Ženevjeve u Parizu u Panteon, takozvani hram nacije i mesto počinka i večne slave heroja revolucije.⁶²⁸ Junacima palim za otadžbinu kasnije će se pridružiti i mnogi velikani koji su otadžbinu zadužili svojim radom i postignućima u različitim oblastima nauke i umetnosti.

⁶¹⁷ Isto, 168-169.

⁶¹⁸ Isto, 169.

⁶¹⁹ Hubertus Kohle. „The road from Rome to Paris. The birth of a modern Neoclassicism”, in: Johnson, Dorothy: *Jacques Louis David. New perspectives*, Newark 2006, 71-80, 73.

⁶²⁰ Isto, 78.

⁶²¹ Светислав Јованов. *Јунак и судбина*, Нови Сад: Стеријино позорје, 201112.

⁶²² Isaija Berlin. *Koreni romantizma*, Beograd: Službeni glasnik, 2006, 24.

⁶²³ Светислав Јованов. *Јунак и судбина*, Нови Сад: Стеријино позорје, 201115-16.

⁶²⁴ Isto, 242.

⁶²⁵ Isaija Berlin. *Koreni romantizma*, Beograd: Službeni glasnik, 2006, 25.

⁶²⁶ Карлајл Томас. *О херојима, хероизму и обожавању хероја у историји*, Београд : Српска књижевна задруга, 1903, 13.

⁶²⁷ Hubertus Kohle. „The road from Rome to Paris. The birth of a modern Neoclassicism”, in: Johnson, Dorothy: *Jacques Louis David. New perspectives*, Newark 2006, 71-80, 78.

⁶²⁸ Stefan Germer, Hubertus Kohle. 'From the Theatrical to the Aesthetic Hero: On the Privatization of the Idea of Virtue in David's "Brutus" and "Sabines"', *Art History*, 9.2, 1986, 178.

Panteon postaje javni prostor za obožavanje nacionalnih heroja, „velikih ljudi” kojima je „domovina zahvalna”, kako to piše nad ulazom u ovo zdanje.⁶²⁹

*

Nadovezujući se umnogome na nasleđe romantizma, herojskim poduhvatima, njihovim nesrećnim sudbinama, njihovim motivima, unutrašnjim i spoljašnjim borbama baviće se i umetnici druge polovine veka, pre svega umetnici simbolizma. Simbolisti će heroizam predstavljati arhetipskim figurama pozajmljenim iz mitova, legendi i folklora, želeći da svojom umetnošću proniknu u kolektivne snove društva u kojem i za koje stvaraju. Pretežno zainteresovani za nedokučive strane ljudske duše, simbolisti će se pozivati na klasičnu mitologiju, još smelije preispitujući čoveka, njegovu težnju za uzvišenošću i idealima i njegovu nesavršenu ljudsku prirodu koja ga usporava i ometa na tom putu. U okviru francuskog simbolizma herojskim temama preuzetim iz antičke mitologije najpredanije će se baviti Gistav Moro čiji rad obiluje predstavama heroja i iskrenom slikarevom verom u vrline i ideale.

Moro je smatrao da njegova umetnost obavlja „moralizatorsku, edukativnu i korisnu funkciju” u sredini u kojoj se idealizam pripisivao umetničkoj imaginaciji, dok je najveći broj njegovih savremenika smatrao da živi u periodu opšteg pada ljudskih i moralnih vrednosti.⁶³⁰ Zbog toga se značajan broj umetnika druge polovine veka okrenuo prikazivanju primitivnih civilizacija, tražeći u njihovoj jednostavnosti odgovore na materijalizam kulture iz koje potiču.⁶³¹ Moro je za odgovorima tragao u drevnim civilizacijama i njihovom herojskom naraštaju. „Oni koji preminuše jesu saradnici onoga što se dešava u kosmosu” rekao je Heraklit koji je veri u heroje oduzeo magijski karakter davajući joj viši, duhovni i etički značaj.⁶³² Na sličan način i Moro je posmatrao antičke heroje. On nije težio da prepriča podvige nekadašnjeg, zlatnog doba čovečanstva, već da njihove poduhvate predstavi kao moralne i duhovne primere sebi savremenom svetu i čoveku u kojem je naslućivao sposobnost za stvaranje novih junačkih dela.

Posmatranjem Moroovog celokupnog stvaralaštva može se doći do zaključka da je heroizam ljudskog roda tema od koje slikar nikada nije odustao. Njegovi heroji smrtnog ili božanskog porekla bili su skloni oholosti, greškama i padu, svim onim osobinama koje junaka ne razlikuju mnogo od običnog čoveka.⁶³³ Ipak, Moro je gajio nepresušnu nadu u nesavršeno čovečanstvo, verujući da ispravnim delanjem i običan smrtnik može promeniti svoju sudbinu i krenuti herojskim stopama sve do božanskih visina.⁶³⁴

*

Osnovna ideja Moroovih mitoloških tema je idealizam i heroizam ljudskog duha i njegovo pobeđivanje i prevazilaženje materije.⁶³⁵ Razočaran u društvo okrenuto materijalnim vrednostima, Moro je spas video u ispravnom i moralnom delovanju, suzdržavanju i prevazilaženju telesnih poriva, nedostataka, užitaka ali i patnji koje čovekov duh drže

⁶²⁹ Isto, 178.

⁶³⁰ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 14.

⁶³¹ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 30.

⁶³² Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 312.

⁶³³ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 44.

⁶³⁴ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 44.

⁶³⁵ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 113, Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 51.

zarobljenim u formi njegove smrtne, telesne egzistencije. Zbog toga je ponekad unosio izmene prilikom interpretacija mitoloških tema kako bi njihovu osnovnu radnju prilagodio sopstvenim idejama heroizma i idealizma.⁶³⁶

Jedna od najvažnijih odlika Moroovih predstava heroja je prevazilaženje fizičke stvarnosti u cilju fokusiranja na ideale.⁶³⁷ Moroovi heroji nisu pošteđeni iskušenja i patnje, ali ih slikar veoma retko prikazuje sa grimasama bola, tuge ili očaja, čak i kada ih smešta u situacije u kojima bi, da se doslovno držao mitološke podloge, narativ to zahtevao. Lišavajući heroje telesnih odlika patnje Moro se približava idejama romantičara koji su tvrdili da su junaci podjednako osetljivi na sve ljudske patnje kao i ostali ljudi, ali za razliku od drugih oni ne dozvoljavaju da ih patnja savlada.⁶³⁸ Upravo to ih čini junacima – ne odustvo patnje, već njeno dostojanstveno podnošenje. „Volja uzdiže čoveka iznad životinja, a moral ga uzdiže do božanstva”, napisao je Šiler nekoliko decenija pre nego što će Moro iste ove ideje primeniti predstavljajući slobodnu volju i moral kao najplemenitije odlike uzvišenog ljudskog, herojskog duha.⁶³⁹

*

Osim pobeđe duha nad materijom, najvišeg herojskog ideala kojim se na neki način bave skoro sva Moroova dela, drugi najznačajniji proizvod herojskog delovanja po Moroovom mišljenju je očuvanje i unapređenje civilizacije. Korake ka unapređenju civilizacije on uglavnom predstavlja kao posledice herojskih podviga kojima je mali broj velikih ljudi ostavio neizbrisiv trag na liniji razvoja ljudske istorije. Na sličan način sredinom 19. veka Tomas Karlajl definiše istoriju čovečanstva: „Opšta istorija je istorija velikih ljudi koji su radili na zemlji; oni su bili vođe ljudi, oni su izgrađivali ljude, bili njihovi zaštitnici, u širokom smislu tvorci svega onoga što je opšta masa ljudi težila da učini i postigne.”⁶⁴⁰

Ova herojska dela neretko su praćena velikim patnjama, plaćena krvlju, i iskupljena svetim mučeništvom. Tri su različita načina kojima Moro predstavlja put razvitka čovečanstva: silom, buntom i pesmom. Silom se služe heroji koji su u trenucima velikih kriza, zahvaljujući svom statusu heroja, preuzeli na sebe ulogu spasioca poretka, poput Odiseja i Herakla. Oni koriste svoju ratničku snagu i veštinu kako bi podelili pravdu i očuvali zajednicu, a posledice njihovog delovanja su uglavnom brutalne. Delovanje druga dva tipa heroja na patnju nagoni isključivo njih same, no to je cena koju spremno plaćaju, žrtvujući sebe višim ciljevima kojima teže. Heroji buntovnici, Prometej, Faeton i Orest, na različite načine iskušavaju i preispituju zakone koji vladaju među i nad ljudima, i svojim smelim delovanjem izazivaju bogove, predstavnike autoriteta, na duel. Pesmom, tj. umetnošću, heroji predstavljeni likom antičkih pesnika, Orfeja, Hesioda, Tirteja i Sapfo, uglavnom su osuđeni na ličnu, emotivnu patnju usled nerazumevanja njihovog materijalističkog doba, nemoćnog da prepozna istinu u talentu božanski nadahnutog umetnika. Ipak, oni umetnošću doprinose razvoju intelektualnih tekovina

⁶³⁶ Isto, 73.

⁶³⁷ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 6.

⁶³⁸ Fridrih Šiler. *O lepom*, Beograd: Book & Marso, 2007, 39.

⁶³⁹ Isto, 73.

⁶⁴⁰ Карлајл Томас. *О херојима, хероизму и обожавању хероја у историји*, Београд : Српска књижевна задруга, 1903,13.

čovečanstva, zbog čega Moro istorijske pesnike poistovećuje i prikazuje na isti način kao i one mitološke.

*

Junak ratnik ili osvjetnik arhetipska je ličnost indoevropskih religija i skoro svaka od njih, uključujući i grčku, poznaje nekog heroja koji je pod božanskim patronatom, ali u sukobu sa svojom zajednicom. Njega odlikuju napetost i sukobi u odnosima sa okolinom.⁶⁴¹ Tip heroja koji kažnjava, tj., heroja koji upotrebom sile i svoje ratničke veštine uspostavlja pravdu i red Moro je predstavio Odisejem i Heraklom. Ova dva heroja, čiji se podvizi u evropskoj kulturi i umetnosti prepričavaju od antike do današnjih dana, Moro je prikazao u naizgled neobičnim trenucima osvete. Na prvi pogled izazivanje krvavih pokolja i destrukcije, situacija u kojima ih slikar prikazuje, može delovati kontradiktorno ideji da se delovanjem heroja ističu vrline i ideali, a civilizacija unapređuje. Neki istraživači isticali su da je Moro bio fasciniran nasiljem, s obzirom na to da se teme masovnih žrtvovanja i smrti mogu pronaći na većem broju njegovih dela.⁶⁴² Zaista, tokom svog stvaralaštva Moro nije izbegavao teme nasilja i smrti kojima antička mitologija obiluje, ali je prilikom tumačenja ovakvih predstava heroja važno obratiti pažnju na kontekst u koji se njihova nasilna dela smeštaju.⁶⁴³

Jedna od osnovnih odlika antičkog heroja je briga o opštoj dobrobiti ljudskog roda, predstavljena kroz brigu o sopstvenoj zajednici, usled čega se heroj prepušta brojim podvizima koji se završavaju uništenjem čudovišta – alegorijskih predstava različitih pretnji i opasnosti.⁶⁴⁴ Međutim, nisu samo čudovišta ta koja mogu ugroziti ljudsku vrstu, već je ponekad to i sam čovek. Nasiljem koje heroj vrši nad drugim ljudima, Moro glorifikuje hrabrost, upornost i istrajnost heroizma koji ne odustaje od svoje misije uprkos tegobama i mračnim stranama života.⁶⁴⁵ Očuvanje poretka, izvršenje pravde i vraćanje haosa u ravnotežu najvažniji su principi bez kojih je razvoj ljudske civilizacije nemoguć. Zbog toga Moro svoje heroje predstavlja u trenucima kada, uprkos brutalnosti na koju su primorani, oni prevazilaze sopstvenu ljudsku prirodu sklonu samilosti, i izvršavaju herojsku dužnost deljenja pravde i uspostavljanja ponovnog reda. „Uvek uništava onaj kojem je suđeno da bude tvorac” slična je ideja koja se javlja u tekstovima filozofa Fridriha Ničea tokom druge polovine veka.⁶⁴⁶ Krvavi okršaj nad neprijateljem koji je ugrozio osnovne ljudske principe u mitologiji je često opravdan epifanijom božanskog zaštinika heroja, što će i Moro usvojiti na svojim slikama. Trijumf superiorne strane ljudske prirode Moro će na ovim slikama istaći i kontrastom koji stvara između slike haosa i panike u koje zapada čovečanstvo kažnjeno za svoja zla dela, i mirnih kontemplativnih figura koje posmatrača podsećaju na prolaznost materijalnih vrednosti.

*

⁶⁴¹ Јан Пухвел. *Упоредна митологија*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2010, 318.

⁶⁴² Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 74-75.

⁶⁴³ Jonathan F. Krell. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010, 36, Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 32.

⁶⁴⁴ Katherine Elizabeth Lu. „Heracles and Heroic Disaster”, PhD Dissertation, University of Michigan, 2013, 1.

⁶⁴⁵ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 75.

⁶⁴⁶ Fridrih Niče. *Tako je govorio Zaratustra*, Beograd: IP knjiga, 2001, 49.

Drugi tip heroja koje je Moro predstavio je heroj buntovnik koji svojom drskošću i neposlušnošću vređa bogove zbog čega biva kažnjen.⁶⁴⁷ Ove buntovne heroje često odlikuje arogancija, kako u mitologiji tako i na Moroovim slikama.⁶⁴⁸ Oni ponavljaju romantičarski, šilerovski tip heroja koji u okviru svojih visokih moralnih stavova pravi razliku između želje i volje, dužnosti i interesa, i spreman je da dela na sopstvenu štetu ako je to delanje u skladu sa najvišim, prirodnim zakonima.⁶⁴⁹ Sve ostale zakone heroj buntovnik dovodi u pitanje, ne plašeći se kazne koja zbog toga može uslediti. Motiv buntovnog heroja u simbolizmu nasleđe je romantičarskog pokreta koji je početkom 19. veka porekao ideju da u politici, moralu i estetici postoje objektivni kriterijumi i da je svako ko ih se ne pridržava ili ih preispituje potencijalna pretnja društvu. Tada se javlja divljenje prema prkosu i težnjama pojedinaca da se bude plemenitiji, makar i nauštrb opštih pravila i sopstvene udobnosti i uspeha.⁶⁵⁰ Ovakav heroj – pobunjenik prikazivan je kao prokleta i nesrećna duša, osuđena na patnje zbog svog slobodoumlja.⁶⁵¹ Uprkos težnjama romantičara s početka veka, slobodoumlje je nailazilo na suspenzije i tokom druge polovine veka. „Najviše se mrzi onaj koji stvara, koji razbija stare vrednosti. Dobri ne umeju da stvaraju, oni su uvek početak kraja, oni razapinju na krst svu budućnost roda čovečanskog” napisao je Niče u knjizi *Tako je govorio Zaratustra*.⁶⁵²

Upoznat sa idejama romantičarskog pokreta, kao i svojih savremenika, Moro je predstavama heroja kažnjenih zbog oglušenja o božanska pravila želeo da prikaže univerzalnu težnju čoveka da prevaziđe nametnuta ograničenja. Osim ograničenja koja dolaze od spoljašnjih autoriteta, Moro je svoje buntovne heroje sukobio i sa ograničenjima sopstvene nesavršenosti, preispitujući granice ljudskog bića koje zavisi od svoje telesne prirode.⁶⁵³ Osuđeni na večne patnje ili smrt, Moroovi buntovnici nalaze načine da, odstupajući od narativa mita iz kojih su preuzeti, prevaziđu sopstvenu telesnost, patnju, pa i konačnost. Prometeja sa ranom koja krvari Moro će predstaviti kako smireno zagledan u horizont ignoriše telesni bol, siguran u ispravnost svoje odluke, Faetona u padu, tik pred smrt, krunisaće oreolom, dok će Oresta predstaviti u trenutku kada se strašne Erinije, progoniteljke zločinaca, pretvaraju u milostive Eumenide.

*

Treći vid herojstva, kojim se po Moroovom mišljenju ljudski rod iskupljuje i unapređuje svoje postojanje na zemlji, je heroizam umetnika. Za Moro a umetnost je predstavljala najviši ideal kojem se sve ostalo žrtvovalo, ona je bila neprekidni san i borba svih ljudskih misli i emocija.⁶⁵⁴ Ovaj slikar je duboko verovao da umetnost ima moć da promeni svet. Verujući da umetnost „pročišćuje i uzdiže dušu” iz osrednjosti svakodnevice, Moro je u umetničkom radu video najvišu, prefinjenu vrstu heroizma.⁶⁵⁵ Zbog toga je jedan od najčešćih motiva njegovog

⁶⁴⁷ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 44.

⁶⁴⁸ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 33.

⁶⁴⁹ Isaija Berlin. *Koreni romantizma*, Beograd: Službeni glasnik, 2006, 93.

⁶⁵⁰ Isto, 149.

⁶⁵¹ Isto, 33.

⁶⁵² Fridrih Niče. *Tako je govorio Zaratustra*, Beograd: IP knjiga, 2001, 183.

⁶⁵³ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 46.

⁶⁵⁴ John Rewald, Dore Ashton, Harold Joachim. *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*, New York: Museum of Modern Art, 1961, 114.

⁶⁵⁵ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 72.

slikarstva upravo motiv antičkog pesnika kojim je Moro predstavljao idealnog Umetnika i samu umetnost.⁶⁵⁶

„Pesnik je herojska figura koja pripada svim vremenima i koja se rađa u svim dobima. Neka priroda pošalje jednu herojsku dušu, u svakom periodu je moguće da ona dobije oblik pesnika” rekao je Tomas Karlajl opisujući tip junaka pesnika u jednom od svojih predavanja održanih sredinom 19. veka.⁶⁵⁷ Ideja o božanskoj i svetoj inspiraciji pesnika, herojskoj duši koju priroda šalje među smrtnike, česta je tema evropske kulture 19. veka. U drugoj polovini veka romantičarske ideje o umetniku – geniju nastaviće da ističu simbolisti koji su verovali da samo čovek nadaren božanskim talentom može da utekne ograničenjima površnog, materijalističkog postojanja.⁶⁵⁸ Pesnici su često bili poistovećivani sa prorocima jer se smatralo da i oni daruju svetu put do kosmičkih tajni.⁶⁵⁹ „Umetnici, vi ste sveštenici” govorio je mističar Peladan, blizak krugu francuskih simbolista, „umetnost je velika misterija i kao rezultat vaših napora da stvorite remek-delo, božanski zrak spušta se na vas kao na oltar.”⁶⁶⁰ U isto vreme smatralo se da stvaralačka, kreativna uloga pesnika i umetnika dodatno uzdiže ka visinama ideala, a njihova beskompromisnost i istinoljubivost ih često vodi putem stradanja i mučeništva.⁶⁶¹

Mučeništvo i smrt umetnika su, pored božanske inspiracije, drugi čest motiv koji se primećuje na Moroovim prikazima antičkih pesnika. Njegovi pesnici su zapravo češće i prikazivani kao žrtve društva nego kao trijumfatori.⁶⁶² Ovi umetnici odabrani od strane bogova predodređeni su za velika dela, ali i za veliki bol.⁶⁶³ Oni su pokazatelji tragične sudbine neshvaćenog genija, junaka za koji doba u kojem se pojavljuje još uvek nije spremno.⁶⁶⁴ Ipak, njihova patnja je iskupljujuća. Genije u saglasju sa višim silama, božanstvima i Muzama, čini sponu između dve ravni, nebeske i zemaljske. Svojom umetnošću on je odabran da čovečanstvo menja i unapređuje, plaćajući svoju izuzetnost usamljenošću, progonstvom i na kraju smrću. No, kako je Moro verovao da je umetnost jedna od najplemenitijih pokretačkih sila na svetu, vodilja i plamen ideala i istine, kao utehu ovim tragičnim herojima pera nudi obećanje da su svojim trudom ostavili neizbrisiv, svetao trag na putanji razvitka čovečanstva.

⁶⁵⁶ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 27.

⁶⁵⁷ Карлајл Томас. *О херојима, хероизму и обожавању хероја у историји*, Београд : Српска књижевна задруга, 1903,81.

⁶⁵⁸ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 30.

⁶⁵⁹ Карлајл Томас. *О херојима, хероизму и обожавању хероја у историји*, Београд : Српска књижевна задруга, 1903,82.

⁶⁶⁰ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 31.

⁶⁶¹ Isaija Berlin. *Koreni romantizma*, Beograd: Službeni glasnik, 2006, 101.

⁶⁶² Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 72.

⁶⁶³ Isto.

⁶⁶⁴ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 27.

HEROJ KOJI KAZNJAVA

ODISEJEVA OSVETA PROSCIMA

„Sad vam ostaje samo il' borba sa mnom il' bekstvo”⁶⁶⁵

Završivši studije početkom pedesetih godina 19. veka, Moro je želeo da, sledeći primer Žaka Luja Davida stvori sintezu italijanske umetnosti i francuske tradicije, okrećući se prvenstveno temama preuzetim iz antičke mitologije.⁶⁶⁶ Prilikom povratka iz Italije 1859. godine posvetio se radu na nekoliko slika kojima je planirao da se predstavi publici i stekne reputaciju.⁶⁶⁷ Među njima je bila i slika nazvana *Prosci*, započeta 1852. godine. (slika 1) Slika *Prosci* predstavlja Moroov najambiciozniji pokušaj da oživi „veliki stil” za koji je smatrao da je u opasnosti pred nadolazećom strujom umetničkog diletantizma.⁶⁶⁸ Ovom velikom monumentalnom platnu Moro će se vraćati celog života neprestano popunjavajući i dopunjavajući njegovu površinu novim figurama ili ornamentima.⁶⁶⁹ Slika je proširena sa svih strana 1883. godine, i ponovo prerađena sredinom devete decenije.⁶⁷⁰ Da je Moro nikada nije smatrao dovršenom govori i činjenica da ju je u svojim beleškama i pismima uvek navodio kao studiju.⁶⁷¹ Ovu sliku istraživači su videli i kao Moroov pokušaj da pomiri neoklasicističke težnje svojih učitelja na Akademiji sa romantizmom Šaserioa i Delakora i antičkom umetnošću sa kojom je došao u kontakt tokom putovanja u Italiju.⁶⁷²

Iako je bio veliki poznavalac antičkih mitova i poštovalac antičkog pesništva, Moro je ostavio relativno mali broj slika koje se bave junacima i događajima preuzetim iz dva najslavnija epa antičkog sveta – *Ilijade* i *Odiseje*. Ova dva Homerova speva, koja zapadnu civilizaciju vekovima upoznaju sa svetom grčkih bogova i heroja, neće okupirati Moroovu maštu u meri u kojoj su to činili mitovi sačuvani u Ovidijevim *Metamorfozama*. Od mnoštva događaja i junaka opevanih u *Odiseji*, Moroovu pažnju privući će Sirene koje ispraćaju Odisejev brod i scenu pokolja prosaca, u kojoj junak vrši odmazdu nad neprijateljima, opisanu u XXII glavi Homerovog speva.⁶⁷³

Mitološka podloga

Pretpostavljajući smrt junaka koji je dvadeset godina bio odsutan od kuće, sto dvanaest prinčeva Itake i obližnjih ostrva opsedalo je njegovu kuću, pilo njegovo vino, jelo njegovu hranu, klalo stoku i bludničilo sa sluškinjama nadajući se Odisejevom tronu koji bi im obezbedila ruka

⁶⁶⁵ Хомер. *Одисеја*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002, 403.

⁶⁶⁶ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 42.

⁶⁶⁷ Isto.

⁶⁶⁸ Isto.

⁶⁶⁹ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 30, Michelle Facos, Thor J. Mednick. *The Symbolist Roots of Modern Art*, London: Routledge, 2017, 194.

⁶⁷⁰ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 42.

⁶⁷¹ Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 20.

⁶⁷² Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 42.

⁶⁷³ Исто.

⁶⁷³ Хомер. *Одисеја*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002, 401-415.

njegove supruge Penelope.⁶⁷⁴ U istoriji pesništva ovi prinčevi, nazvani zbirnim imenom – prosci, ostali su poznati po svojoj pohlepi i ugožavanju gostoljubivosti kraljevskog dvora na Itaci, ali i po nesrećnoj sudbini koja ih je sustigla sa Odisejevim povratkom u rodnu zemlju. Moro je odabrao da na velikom platnu prikaže događaje koji su se u mitu zbili nakon što je prurušen u prosjaka Odisej ušao u palatu i odgovarajući na izazov postavljen pred prosce, jedini uspeo da odapne strelu iz svog starog luka kroz ušice dvanaest sekira.⁶⁷⁵ Ta prva strela donela mu je pravo na Penelopinu ruku u isto vreme nagoveštavajući krvavu osvetu nad prisutnima.⁶⁷⁶ Nastavivši da odapinje strele, Odisej je uz pomoć sina Telemaha u samo nekoliko stihova uspeo da pobije prosce koji su godinama pretendovali na njegov tron. Krvavu odmazdu izbegli su samo glasnik Medon i svirač Femije.⁶⁷⁷ Nad pokoljem koji se odigrao među zidovima Odisejeve palate, herojeva boginja zaštinica, Atena, letela je prurušena u lastu.⁶⁷⁸

Odisej, kralj Itake i jedan od najkompleksnijih junaka antičke mitologije u evropskoj kulturi ostao je arhetipska figura heroja koji se nakon dugog lutanja i mnoštva iskušenja i prepreka na kraju vraća kući.⁶⁷⁹ On predstavlja tip mudrog i smotrenog čoveka, oličenje vrline podnošenja, trpljenja i postojanosti zbog čega predstavlja antipod junaku nepokolebljivom u svom gnevu, oličenom u Ahilu.⁶⁸⁰ Za razliku od prvog Homerovog speva, *Ilijade*, koja govori o ratu, *Odiseja* uz izuzetke nekolicine događaja (kojima pripada i pokolj prosaca) pripoveda o miru, životu i svakodnevicu.⁶⁸¹ Odisej je junak sa mnoštvom uloga: kralj i ratnik, putnik, ljubavnik, muž, otac, trikster. Ove mnogobrojne uloge pokazuju i njegovu sposobnost da se prilagođava i menja, dok su u prvom planu uvek njegovo lukavstvo, prevejanost, obazrivost i domišljatost.⁶⁸²

Trenutak koji Moro bira da prikaže na slici veoma je značajan za shvatanje Odisejevog herojskog statusa. Odisej je arhetip junaka koji preživljava i koji se nakon brojnih iskušenja vraća kući, svojoj porodici i svom prvobitnom okruženju. Tema čitave *Odiseje* je upravo *nostos* – povratak, koji Homer opisuje u poslednjem delu svog epa, a kojem pripada i scena pokolja prosaca. Do povratka na Itaku radnju Odiseje pripoveda sam Odisej. Međutim, nakon njegovog povratka kući narator ponovo postaje pesnik, a heroj postaje glavni pokretač i akter drame kojom se radnja epa raspliće i završava. Kada Odisej nakon dvadeset godina lutanja bude stupio na tlo Itake u njemu će se ponovo probuditi kralj i ratnik, a osvetu, u kojoj ga Moro prikazuje, je trenutak u kojem se ispoljava sav nakupljeni i suzdržani gnev heroja kojem su prosci pokušali da oduzmu herojski identitet, ugrožavajući njegovu imovinu, porodicu i tron.⁶⁸³ Uzevši svoj luk u ruke, on zahvaljujući tom oružju koje ga jednim delom definiše kao junaka, vrši „strašnu i veličanstvenu odmazdu” osvajajući nazad svoj izgubljeni herojski status.⁶⁸⁴

⁶⁷⁴ Robert Graves. *The Greek Myths*, London: Penguin, 2011, 419.

⁶⁷⁵ Robert Graves. *The Greek Myths*, London: Penguin, 2011, 420.

⁶⁷⁶ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 300.

⁶⁷⁷ Robert Graves. *The Greek Myths*, London: Penguin, 2011, 420.

⁶⁷⁸ Isto.

⁶⁷⁹ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 294.

⁶⁸⁰ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 91.

⁶⁸¹ Isto.

⁶⁸² Isto, 92.

⁶⁸³ Isto, 93.

⁶⁸⁴ Isto.

Odisej je omiljeni junak antičke književnosti i umetnosti. Osim Homera, događajima iz njegovog života bavili su se veliki grčki tragičari Eshil, Sofokole i Euripid,⁶⁸⁵ ljubav između Odiseja i Penelope opisao je Ovidije u svojim *Pismima legendarnih ljubavnica*,⁶⁸⁶ a bio je i česta tema antičkog slikarstva. Pronađeno je nekoliko stotina slikanih vaza sa motivima mita o Odiseju, a među najčešće prikazivanim događajima upravo je Odisejeva osveta nad proscima.⁶⁸⁷ Neobična sudbina ovog junaka, prepuna različitih susreta i podviga, okupiraće maštu umetnika i u vekovima koji slede. Odisejevim lutanjima i povratkom kući baviće se i simbolistički pesnici koji će u ovim događajima videti metaforu večitog lutanja kao neprocenjivog iskustva, važnijeg od cilja.⁶⁸⁸

Inspiracija za sliku

Osim mitološkog narativa, Moro je inspiraciju za prikazani događaj pronašao u radu slikara Huana Leona Palijera (Juan León Palliere) koji je 1812. godine dobio nagradu *pri d'rom* za sliku *Odisej i Telemah ubijaju Penelopine prosce* (slika 2) kao i u grafikama Teodora van Tuldena (Theodore van Thulden) na kojima su reprodukovani murali Odisejeve galerije u Fontemblou.⁶⁸⁹ Nekoliko godina pre nego što će Moro započeti rad na slici *Prosci*, slikar Tomas Kotur (Thomas Couture) prikazuje dekadentnu rimsku orgiju na slici *Dekadentni Rimljani* koja je takođe mogla uticati na mladog Moroa.⁶⁹⁰ (slika 3)

Istraživači su u Moroovim radovima započetim pedesetih godina 19. veka ipak prepoznali najsnažniji uticaj njegovog prijatelja, slikara Teodora Šaserioa.⁶⁹¹ Ni tadašnjoj publici sličnost između rada starijeg i mlađeg kolege nije promakla, dok su pojedini kritičari smatrali da Moro doslovno kopira Šaserioa. Primer je bila upravo Moroova slika *Prosci* na kojoj nekolicina figura svojim gestovima direktno referira na Šaserioovu sliku *Odbrana Gala*.⁶⁹² (slika 4) Ipak, prepravljaju i modifikovanu puno puta tokom narednih decenija u različitim trenucima Moroovog stilskog razvoja, sliku *Prosci* odlikuje estetika dekadencije, tipična za Moroov kasniji

⁶⁸⁵ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 302.

⁶⁸⁶ Публије Овидије Назон. *Писма легендарних љубавница*, Крагујевац: Народна библиотека Вук Караџић, 2006, 9-11.

⁶⁸⁷ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 302.

⁶⁸⁸ О tome govori pesma *Itaka*, грчког песника Константина Кавafiја. (S. M. Baura. *Nasleđe simbolizma*, Beograd: Nolit, 1970, 272.)

⁶⁸⁹ Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 19.

⁶⁹⁰ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 42.

⁶⁹¹ Smatra se da je za uticaj koji je Šaserio izvršio na Moroovo stvaralaštvo zaslužna i blizina njihovih ateljea koji su se nalazili u podnožju Monmartra, samo nekoliko ulica udaljenih jedan od drugoga, zahvaljujući čemu je Moro imao mogućnost da često posećuje starijeg kolegu i posmatra njegov rad. (Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 18, Кристина Пелтр. *Теодор Шацеруо*, Београд: Двери, 2010, 11, 32, *Egzotični parfem*, 13, 23, 25.)

⁶⁹² Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 34, Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 18, Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 45.

rad, dok su prvobitni slojevi slike skoro sasvim prikrivenim novijim rešenjima doslikavanim preko njih.⁶⁹³

*

Odisejevo kažnjavanje prosaca jedini je događaj iz *Odiseje* koji je Moro odabrao da pomoću njega prikaže lik ovog slavnog antičkog junaka.⁶⁹⁴ Događaj opevan u XXII glavi Homerovog epa okupirao je Moroovu pažnju od početka njegovog umetničkog stvaralaštva sve do kraja života.⁶⁹⁵ Slika *Prosci* jedna je od najdetaljnije pripremanih Moroovih slika, sudeći po broju sačuvanih skica. Više hiljada skica, crteža i reprodukcija koje je Moro predano sakupljao prilikom boravka u Italiji i proučavanja artefakata izloženih u Luvru predstavljale su podlogu za stvaranje ovog kompleksnog dela.⁶⁹⁶ U Moroovoj biblioteci u Muzeju Gistava Moroa u Parizu nalazi se i album reprodukcija iz 17. veka na čijim su marginama ostale sačuvane skice mladog slikara inspirisanog Odisejevim povratkom na Itaku.⁶⁹⁷ Crteži su sačuvani i na marginama Moroovog primerka Ovidijevih *Metamorfoza* na kojima je slikar skicirao figuru sa raširenim nogama i velom koji lebdi oko glave, enterijer palate na Itaci kao i grupu nevernih sluškinja koje napuštaju scenu masakra.⁶⁹⁸ Tema nevernih sluškinja dugo je okupirala Moroovu pažnju o čemu govori veliki broj crteža, ali ideju nikada nije naslikao kao zasebnu sliku već samo kao jednu od priča predstavljenih u okviru velike scene pokolja prosaca.⁶⁹⁹

Jedna od najdetaljnije pripremanih skica za *Proscje* predstavlja horizontalnu kompoziciju nalik antičkom frizu na kojem prikazani junaci ostvaruju uzročno-posledičnu vezu prepričavajući događaje mita.⁷⁰⁰ Na ovoj skici Odisej je onaj koji dominira nad ostalim protagonistima, dok će na velikom platnu tu ulogu preuzeti boginja Minerva.⁷⁰¹ Ipak, međusobna povezanost figura koja posmatraču upoznatom sa Homerovim epom otkriva odnose i identitete prikazanih junaka ostaće sačuvana i na slici, na kojoj će Moro osnovnu ideju radnje koja se pred posmatračem odvija linearno poput „friza” razgranati u nekoliko pravaca. On u okvir iste scene smešta i događaje koji su usledili nakon odmazde nad proscima, poput kažnjavanja nevernih sluškinja. Najveća promena koju je Moro napravio na slici u odnosu na skice koje su joj prethodile je upravo modifikacija ove uzročno-posledične veze: Odisej, razlog i instrument pokolja sveden je na malu figuru u pozadini, dok se u prvi plan smešta posledica njegovog gneva – patnje i umiranje prosaca.

Nasilje i dekadencija

Predstavljajući lukavog heroja u jedinom trenutku epa u kojem on odbacuje svoje lukavstvo zarad primene sirove snage, Moro je ilustrovao najsiroviji deo *Odiseje*. Sliku *Prosci* sam slikar je nazvao „scenom epskog pokolja” u kojem mudri heroj kažnjava svoje

⁶⁹³ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 35.

⁶⁹⁴ Na drugoj slici koja se bavi događajem preuzetim iz *Odiseje*, Sirenama, Odisejev lik se ne vidi. Posmatrač može samo da pretpostavi da je slavni heroj za pramcem broda koji se udaljava dok je pažnja posvećena sirenama koje ostaju na obali.

⁶⁹⁵ Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 19.

⁶⁹⁶ Isto.

⁶⁹⁷ Isto, 20.

⁶⁹⁸ Isto.

⁶⁹⁹ Isto.

⁷⁰⁰ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 45.

⁷⁰¹ Isto.

neprijatelje.⁷⁰² Odisejevu osvetu Moro je video kao antički primer onoga što je hrišćanstvo kasnije nazvalo sudnjim danom; on naslikane figure opisuje kao „udarene svetlošću, figure koje sudnjeg dana beže pred udarom božanske munje”.⁷⁰³ Nekoliko godina nakon započinjanja slike *Prosci* Moro će u vili Mediči u Rimu kopirati grafiku nazvanu *Fluminati* – „oni udareni svetlošću”, koja je zapravo kopija scene smaka sveta prikazane na jednoj od fresaka katedrale u Orviju.⁷⁰⁴ Slika *Prosci* može se tumačiti kao neka vrsta paganskog sudnjeg dana kojom je Moro antičku, homerovsku temu modifikovao ne bi li njome prikazao i simboličnu kaznu koja pretil savremenom dekadentnom društvu.⁷⁰⁵ Ovakva razmišljanja idu u prilog Moroovoj stalnoj potrebi da umetnošću opomene svoje savremenike na opasnosti zanemarivanja duhovnih vrednosti zarad materijalnih i čulnih užitaka.

U prvi plan slike Moro smešta nagomilana tela prosaca kažnjenih za svoju gordost i neumerenost. Na prvi pogled ublaženi raskošnim enterijerom palate, pred posmatrača su zapravo izloženi zastrašujući prizori bolnih i nasilnih smrti.⁷⁰⁶ Prinčevi Itake različito reaguju na kaznu koja ih sustiže – neki od njih ostaju dostojanstveni, neki kukavički pokušavaju da pobegnu, ali je većina uveliko mrtva. Iako uveren u iskupljujuću moć umetnosti, lepote i vrline, Moro se često okretao temama smrti i nasilja, dekadentnom i varvarskom i scenama masovnih žrtvovanja i ubistava.⁷⁰⁷ Čak je i sama palata kod mnogih posmatrača probudila utisak da je u pitanju zapravo tamnica, veličanstvena i raskošna, ali nimalo bezopasna.⁷⁰⁸ „Svirepa agresija koja se nalazi u svim ljudima i čeka na provokaciju razobličava čoveka kao divlju zver koja ne zna da štedi sopstvenu vrstu” zaključio je Frojd krajem veka ono što je Moro prikazao svojim Odisejem već početkom pete decenije.⁷⁰⁹

Odisej, povučen u dubinu platna, na slici ostaje skoro neprimetan. Najistaknutija figura je boginja Atena ili Minerva, herojeva zaštitnica smeštena u središte slike, koja lebdi nad ovom scenom panike i pokolja.⁷¹⁰ Za razliku od laste, obličja koje joj Homer dodeljuje u mitu, Moro boginju prikazuje u svojoj punoj božanskoj slavi, dok se spušta sa neba u mandorli svetlosti.⁷¹¹ Ovakav prikaz boginje istraživači su povezali sa Moroovim proučavanjem fresaka iz katedrale u Orviju, s obzirom na to da njen lik ima sličnosti sa arhanđelom osvete kojeg je slikar Luka Sinjoreli (Luca Signorelli) prikazao u sceni Apokalipse.⁷¹² (slika 5) Dajući Ateni najistaknutije

⁷⁰² Peter Cooke. „Gustave Moreau and the theatre”, *The Burlington magazine*, No. 1374 – Vol 159, September 2017, 706-713, 708.

⁷⁰³ Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 18.

⁷⁰⁴ Isto.

⁷⁰⁵ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 46.

⁷⁰⁶ Isto.

⁷⁰⁷ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

⁷⁰⁸ Isto.

⁷⁰⁹ Sigmund Frojd. *Iz kulture i umetnosti*, Beograd: Matica srpska, 1969, 318.

⁷¹⁰ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 45.

⁷¹¹ Boginjina mudrosti prikazana na ovoj slici veoma je slična arhetipu duha koji će nekoliko decenija kasnije opisati Karl Jung. Atenino pojavljivanje u sceni pokolja prosaca nosi nekoliko arhetipskih motiva dobrog duha – pomagača: pojavljuje se u situaciji u kojoj je potrebna spoznaja, dobar savet, odluka, plan; pojavljuje se onda kada se junak nalazi u bezizlaznoj situaciji – ona je personifikovana misao koja donosi savet i pomoć; predstavlja korisno razmišljanje, koncentrisanje moralnih i fizičkih snaga, uz pomoć nje junak razvija snagu koja je iznad svesnog delanja volje; ima moralne osobine i ispituje moralne sposobnosti ljudi. Takođe, Jung smatra da je arhetip duha vezan za element vatre dok Moro Atenu predstavlja u mandorli svetlosnih zraka. (Карл Густав Јунг. *Архетипову и колективно несвесно*, Београд: Атос, 2003, 220-227.)

⁷¹² Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 46.

mesto, Moro je žrtvovao jasnoću narativa, a slika dobija dva izvora akcije umesto jednog.⁷¹³ U početku posmatraču može biti nejasno koja je njena uloga na slici, s obzirom na to da se radnja odvija vođena Odisejevim gnevom, ali upravo se u toj suptilnoj i mentalnoj povezanosti boginje i heroja oslikava njihov odnos. Atena, pod kojom heroj trijumfuje, predstavlja duhovnu i moralnu snagu.⁷¹⁴ Na ovaj način Moro Odiseju simbolično vraća ulogu kralja, koja mu je uzurpacijom doma i porodice bila oduzeta. Jedan od najstarijih tipova heroja je upravo heroj-kralj, najsposobniji čovek u zajednici, vođen božanstvom koje ga nadahnjuje i daje mu pravo i snagu da vlada, a bez čijeg upravljanja nastaje neka vrsta haosa i poremećaja u poretku.⁷¹⁵ Svojim pojavljivanjem u Homerovom epu i na slici *Prosci*, boginja Atena podržava svog štićenika da istraje u zamisli i osvetu izvrši do kraja. U pismu majci Moro je odnos boginje i heroja objasnio ovako: „Minerva predstavlja vrhovnu mudrost i moralnu snagu, dok je Odisej otelotvorenje materijalne, brutalne snage”.⁷¹⁶

Boginja svojim pojavljivanjem uvodi red u scenu haotičnog masakra čime se slika deli na dve sfere – rigidnu, sadističku dimenziju bogova i heroja, svet pravila, reda, logike i intelekta (čiji su predstavnici Atena i Odisej) i fluidni mazohizam dekadentnog, varvarskog, neumerenog sveta prosaca, ogrezlog u materijalnim zadovoljstvima.⁷¹⁷ „Poremećenoj ženstvenosti dekadentnih prosaca Moro suprotstavlja strukturu moralne ispravnosti i strogosti” zaključio je Piter Kuk analizirajući ovu sliku.⁷¹⁸ Pojedini istraživači smatraju i da se rigidnošću i radijacijom boginjinog lika predstavlja dolazak Napoleona III na vlast, čime boginja mudrosti simboliše Morou savremeni „povratak redu”, dok tragedija, kaos i patnja prosaca u donjim zonama slike reflektuju Moroovo rastuće razočarenje u dekadentni Pariz i njegov prezir prema dvoličnosti svojih savremenika.⁷¹⁹

Ovom mitološkom scenom božanske kazne Moro prikazuje varvarsko, materijalističko i dekadentno društvo, koliko antičkog toliko i sopstvenog sveta.⁷²⁰ Dekadencija slike očitava se u bogatoj ornamentici enterijera, kao i kostimima one nekolicine odevenih figura koje odelo ističe u nizu akademski naslikanih nagih tela.⁷²¹ U bogato odevenim prinčevima Itake prepoznaje se i uticaj Šaserioove egzotike.⁷²² Detalji i ornamenti slike, na kojima je Moro radio nekoliko decenija, čine da se enterijer palate na Itaci doima poput škrinje sa nakitom, što je asocijacija koju će slikar probuditi u posmatraču nemalim brojem svojih slika.⁷²³ U predstavljanju Odisejeve palate, Moro se približava Piranezijeve grafika Rima, na koje je često pravio reference u svom radu.⁷²⁴ Poput čuvenog grafičara i Moro antiku često prikazuje prekomernim, dekorativnim, ponekad bizarnim i neretko monstruoznim scenama baveći se dekadencijom jedne kulture, pre nego usponom plemenite grčke civilizacije. Sve to nije u skladu sa dobom koje Homerov ep opisuje, čak ni sa vremenom u kojem sam ep nastaje, ali je u skladu sa Moroovim

⁷¹³ Isto.

⁷¹⁴ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

⁷¹⁵ Карлајл Томас. *О херојима, хероизму и обожавању хероја у историји*, Београд : Српска књижевна задруга, 1903, 189-191.

⁷¹⁶ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 46.

⁷¹⁷ Mazohizam i dekadentna literature, 172.

⁷¹⁸ Nicole G. Albert. *Lesbian Decadence: Representations in art and literature of fin-de-siècle France*, New York: Harrington Park Press, 2016, 172.

⁷¹⁹ Isto, 172-173.

⁷²⁰ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

⁷²¹ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 42.

⁷²² Isto, 45.

⁷²³ Isto, 42.

⁷²⁴ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

poimanjem istorije i mitologije u kojima će slikar pronalaziti lekcije za sopstveno, materijalizmom opsednuto doba. Orijentalni sjaj palate na Itaci u koji Moro unosi elemente različitih umetnosti i religija čitavog starog sveta, predstavlja luksuz i varvarizam – one osobine koje se vezuju za same proscce.⁷²⁵ I kao što će prosci biti kažnjeni zbog svojih loših osobina, tako Moro ovom slikom šalje poruku sopstvenoj epohi – sve ono što u društvu ne valja biće zatrti i ugušeno u krvi kada ponovo nastupi doba herojske slave.

Moroove slike bile su poznate piscima dekadentne literature druge polovine 19. veka. U *Proscima* oni su prepoznali „mazohističko proslavljanje smrti, nakon mučenja i patnje”.⁷²⁶ Ovo su reči vojvode Žana de Frenuza (Jean de Freneuse), jednog od likova romana *Gospodin Fokas (Monsieur de Phocas)* pisca Žana Lorena (Jean Lorrain).⁷²⁷ U ovom romanu vojvoda De Frenuz iskazuje iskreno divljenje prema Moroovoj slici *Prosci*, opisujući je kao scenu „sjajne i okrutne senzualnosti”, ističući time sopstveni mazohistički senzibilitet, ali i isti takav potencijal slike.⁷²⁸ Moroovi *Prosci* bili su veoma važni za Lorenov roman jer je pisac u njoj prepoznao svom radu svojstven homoseksualni i mazohistički sadržaj, dramatizaciju i veličanje nasilja i smrti.⁷²⁹ Moroove aluzije na sopstveno doba nisu ostale neprimećene. *Prosci*, iako nikada nisu izlagani na Salonu, našli su put do svoje publike, ali je dekadentni kraj veka umesto opomene koju je slikar počeo da stvara sredinom veka, u slici prepoznao vrline dekadentnog društva izražavajući svoje oduševljenje i divljenje scenom masovne patnje i smrti.

Mirne figure i ideal nepomične lepote

Iako je „epski pokolj” nastao na Itaci prilikom Odisejevog povratka kući doneo užase, kaos i mnoštvo leševa i krvi, Moro čitavu scenu dekadentne odmazde ublažava nekolicinom mirnih figura koje smešta na platno upravo kao izuzetke koji potvrđuju da se pred očima posmatrača odvija zastašujuća scena masovnog umiranja.⁷³⁰ Moro je u svojim beleškama na više mesta kritikovao vulgarnu dramatiku koja je zavlada savremenim slikarstvom i teatro, a koju je krivio za razvijanje lošeg ukusa publike. Po njegovom mišljenju dramatično je unižavalo „plastičnu lepotu, ideal i simboličnu inspiraciju”.⁷³¹ Jedna od najspecifičnijih odlika Moroovog slikarstva upravo je njegova stalna težnja ka predstavljanju mirnih figura, statičnih tela koja izgledom liče na skulpture, čime se približava estetici neoklasicizma i Vinkelmanovoj ideji o plemenitoj jednostavnosti i mirne veličajnosti antičkih statua.⁷³² Ovako prikazanim figurama Moro je predstavljao svoj ideal, takozvanu „lepotu inercije” ili „nepomičnu lepotu”.⁷³³ Slikar objašnjava da nepomične figure smešta u scenu pokolja sledeći antički primer: „Antički umetnici su u svoje najdramatičnije kompozicije postavljali mirne figure da posluže kao odmor očima i umu posmatrača”.⁷³⁴ Tvrдио je da detalj ima moć da uhvati pogled, zainteresuje i na kraju

⁷²⁵ Isto.

⁷²⁶ Nicole G. Albert. *Lesbian Decadence: Representations in art and literature of fin-de-siècle France*, New York: Harrington Park Press, 2016, 151.

⁷²⁷ Isto.

⁷²⁸ Isto.

⁷²⁹ Isto, 173.

⁷³⁰ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 47.

⁷³¹ Peter Cooke. „Gustave Moreau and the theatre”, *The Burlington magazine*, No. 1374 – Vol 159, September 2017, 706-713, 706.

⁷³² Лохан Јоаким Винкелман. *Историја древне уметности*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1996, 81-82.

⁷³³ Laurent Darbellay. „Gustave Moreau et les charmes de la belle inertie”, *Université de Genève*, 2008, 1.

⁷³⁴ Isto, 6.

oslobodi posmatrača; privilegovani delovi slike postaju antikompoziciona sila koja ometa dramatiku slike stavljajući glavnu temu i akciju u drugi plan.⁷³⁵ Za njega je mirna lepota bila lepša od tela u akciji.⁷³⁶ Moroove mirne figure iskazuju i ideju „antičke fatalne sudbine” – mirno i plemenito telo ignoriše bol i patnju koja ga okružuje jer ga lepota duha izdiže van čulnih doživljaja.⁷³⁷

Moroov ideal nepomične lepote prepoznali su i književnici tog doba. Žoris-Karl Uismans i Marsel Prust su u svojim delima interpretirali sličnu estetiku statične lepote.⁷³⁸ Analizirajući sliku *Prosci*, grof De Frenuz, junak romana Žana Lorena, ističe i hvali figure koje odgovaraju idealu nepomične lepote, a koje masakr oko sebe posmatraju sa prezirom, ravnodušnošću i mirom: figuru sa čašom i cvetom u ruci i figuru odevenu u bogati plavi kostim.⁷³⁹ „Među svim ovim božanskim plemićima, među svom svilom i draguljima dve figure su me privukle, ne čistoćom svoje forme već šarmom nepokolebljivih lica, lica pomirenih sa bolom, čije oči haluciniraju opijenost” govori Lorenov vojvoda.⁷⁴⁰ Zahvaljujući ovim mirnim figurama Moro je slikom *Prosci* dostigao svoj ideal: „U ovom delu umetnik postaje uzvišen. On zaboravlja prirodu i njenu fizičku i vulgarnu manifestaciju i predaje se manifestaciji sna i nematerijalnog” zapisao je slikar.⁷⁴¹

Jedna od ovih figura koja deluje nezainteresovano za događaje koji je okružuju je figura smeštena uz levu ivicu slike, koja u ruci drži čašu u kojoj se nalazi cvet.⁷⁴² „Nonšalantno oslonjen sa čašom u ruci činilo se da prezire vrištanje i očajnu agoniju svojih saputnika. Veliko divljenje me je odvelo do ove smirene i prezrive figure smeštene usred gužve, panike i terora” izgovara vojvoda De Frenuz, junak romana *Gospodin Fokas*.⁷⁴³ Pisac je času sa cvetom koju Moro dodeljuje ovoj figuri tumačio kao čašu otrova. „Sa dva velika ponora u očima, on ispija smrt. Ono što nisam mogao da ignorišem i što me je celog pomerilo bile su oči, neizrecive oči ove agonije. Živele su, ove oči, poput dva reflektora svetlosti.”⁷⁴⁴

Druga figura koja je privukla pažnju skoro svih kritičara slike je plemić prikazan na desnoj polovini platna, u raskošnom plavom kostimu i dramatičnoj, baletskoj pozi, kojeg je sam slikar nazvao „ljudskim leptirom”.⁷⁴⁵ Graciozna baletska poza ovog mladića neadekvatna je s obzirom na to da ga sa leđa pogađa strela.⁷⁴⁶ Ipak, pisac Žan Loren je upravo u tom neobičnom gestu video „herojsku pozu žrtve”.⁷⁴⁷ „Stoji uspravno, otvara plavu košulju pokazujući stomak, ponosan i spreman da primi strelu. Bio je to adolescent koji je žurio u ambis, žedan mučeništva,

⁷³⁵ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

⁷³⁶ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 47.

⁷³⁷ Laurent Darbellay. „Gustave Moreau et les charmes de la belle inertie”, Université de Genève, 2008, 5.

⁷³⁸ Isto, 9.

⁷³⁹ Nicole G. Albert. *Lesbian Decadence: Representations in art and literature of fin-de-siècle France*, New York: Harrington Park Press, 2016, 151.

⁷⁴⁰ Isto, 151-152.

⁷⁴¹ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 47.

⁷⁴² Isto, 46.

⁷⁴³ Nicole G. Albert. *Lesbian Decadence: Representations in art and literature of fin-de-siècle France*, New York: Harrington Park Press, 2016, 151.

⁷⁴⁴ Isto, 152.

⁷⁴⁵ Peter Cooke. „Gustave Moreau and the theatre”, *The Burlington magazine*, No. 1374 – Vol 159, September 2017, 706-713, 708.

⁷⁴⁶ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 47.

⁷⁴⁷ Nicole G. Albert. *Lesbian Decadence: Representations in art and literature of fin-de-siècle France*, New York: Harrington Park Press, 2016, 152.

nudio je mladu herojsku dušu smrti”.⁷⁴⁸ Moro je ovog prosca naslikao inspirisan rimskim bronzanim reljefom frigijskog boga plodnosti, Atisa, koji je kopirao u galeriji *Ufici* u Firenci.⁷⁴⁹

Delom zbog svoje raskošne odore koja ga ističe među ostalim proscima, a delom i zbog ideala mirne lepote, plemić nazvan *ljudskim leptirom* blizak je ideji dendizma, koncepta koji je tokom druge polovine 19. veka neretko dolazio u vezu sa estetikom dekadencije. Teoretičar dendizma i autor spisa *O dendizmu i Džordžu Bramelu*, Barbe D’Orviji, govorio je da dendizam uvodi antičku mirnoću u srce modernih nemira, s tom razlikom što je smirenost antike poticala iz sklada i punoće života dok je smirenost dendizma potez duha previše zgroženog da bi se mogao pokrenuti.⁷⁵⁰ Upravo na ovaj način možemo tumačiti mirnu lepotu dendijevskog prosca koji ignoriše strele oko sebe, pa čak i onu namenjenu njemu, ostajući samodovoljan u svojoj raskoši i ekscentričnosti.

Iz pisma koje je Moro napisao majci saznaje se da je najveću kritiku ipak izazvala treća figura – pesnik ovenčan cvetnim vencem koji se oslanja o svoju liru, prikazan na sredini slike. Moro zapisuje u beleškama da u scenu pokolja prosaca namerno smešta „čistu plastičnu lepotu” koja je zbog kontemplativne nepomičnosti tela superiornija u odnosu na akciju i pokrete.⁷⁵¹ U odbranu pesnikove pasivnosti i nedostatku učestvovanja u događajima koji se oko njega zbivaju, Moro je ispunio nekoliko stranica svoje beležnice razmišljanjima o mešanju neoklasicističkog koncepta idealne plastične lepote sa romantičarskom subjektivnošću i misticizmom, razvijajući tako svoju teoriju o nepomičnoj lepoti.⁷⁵² Pesnik, naizgled nezainteresovan za dramu koja se odvija u njegovoj blizini, ima ulogu da, poput ostalih nepominičkih figura, ponudi posmatraču beg od meteža koji slikom vlada i okrene njegov duh kontemplaciji, nudeći mu trenutak odmora. Taj trenutak odmora duha je razlog za meditaciju, san, uzvišene i misteriozne misli, i time superioran nad akcijom. Takve figure, tvrdio je Moro, isprva zbunjuju, zatim privlače i na kraju posmatrača vode ka snu i apstraktu.⁷⁵³

Za razliku od prethodnih figura kojima je slikar iskazao svoj ideal nepomične lepote, pesnika oslonjenog na liru možemo identifikovati kao jednog od dvojice gostiju Odisejevog doma koji će izbeći smrtnu kaznu. U pitanju je Femije, rapsod koji će preživeti pokolj zahvaljujući Telemahovoj inicijativi, ali i tome što su pesnici smatrani jednom vrstom veze između sveta bogova i sveta ljudi.⁷⁵⁴ Femije moli Odiseja da ga ne ubije podsećajući heroja na božanski patronat koji uživa i na činjenicu da ko pogubi pesnika „i sam će zažaliti”.⁷⁵⁵

„Ja ti kolena grlim, a ti se, Odiseju, smiluj!
Posle sam ćeš pasti u žalost što ubi pevača
Štono pesme i ljudima i bozima u slavu pevam.
Ja sam pevač samouk, a bog je pesmama raznim
Moje zadahnuo srce, a tebi kad pevam ja mislim

⁷⁴⁸ Isto.

⁷⁴⁹ Peter Cooke. „Gustave Moreau and the theatre”, *The Burlington magazine*, No. 1374 – Vol 159, September 2017, 706-713, 708, Michelle Facos, Thor J. Mednick. *The Symbolist Roots of Modern Art*, London: Routledge, 2017, 194.

⁷⁵⁰ Жил Барбе д’Орвији. *О дендизму и Џорџу Брамелу*, Београд: Центар за изучавање традиције Украјина, 2007, 40.

⁷⁵¹ Peter Cooke. „Gustave Moreau and the theatre”, *The Burlington magazine*, No. 1374 – Vol 159, September 2017, 706-713, 708.

⁷⁵² Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 47.

⁷⁵³ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

⁷⁵⁴ Marko Višić. *Kult muza u evropskoj književnoj tradiciji*, Sarajevo: Svjetlost, 1989, 35.

⁷⁵⁵ Isto, 36.

Bogu da pevam, pa stoga ne želi da pogubiš mene.”⁷⁵⁶

Figuru rapsoda Femija Moro povezuje i sa Šekspirovim kraljem Lirom. „U središtu svoje buntovne drame Lir nalazi uzvišeni trenutak. Tada se pesnik otvara i daje vam ono najdragocenije od sebe. Baš kao i Šekspir i ja želim da u sred čitave scene klanice odvedem posmatračev pogled nazad na jedini san koji me oživljava: poeziju i njenu moć večite superiornosti nad ostalim stvarima.”⁷⁵⁷ U kasnijem Moroovom radu figura pesnika heroja dobiće još značajnije mesto. Na slici *Prosci*, započetoj sredinom veka, figurom itačkog rapsoda Moro nagoveštava značaj koji će antički pesnik, taj vesnik bogova i pripovedač večite istine, dobiti tokom narednih decenija. „Lira i pesma još uvek se čuju usred ove oluje jecaja, gneva i bola. I zvuk zategnute žice luka još uvek ritmično treperi dok se zaštitnica Minerva uzdiže ka krvavoj tavanici” rekao je Moro o svojoj slici.⁷⁵⁸

Princip „arheološke alegorije”

Osim što na slici *Prosci* Moro eksperimentiše sa kostimima prikazanih junaka, njegov eklektični stil i sklonost dekadenciji vidi se i u enterijeru Odisejeve palate. Uprkos arhajskom periodu u kojem nastaje Homerov ep, arhitektura Moroove palate na Itaci bliža je stilu Periklovog doba.⁷⁵⁹ *Prosci* su samo jedna od Moroovih slika na kojima on čini namerne otklone od mitoloških i istorijskih narativa. Kao reakciju protiv težnji svojih savremenika ka istorijskoj i arheološkoj egzaktnosti u slikarstvu Moro uvodi princip „arheološke alegorije” – stvaranje umetničkog dela pod vođstvom „mašte i moći imaginacije”, a ne po dikatu razuma i strogih činjenica.⁷⁶⁰ „Arheološka alegorija” tj. korišćenje materijala arheoloških izvora na ekscentrične i anahronične načine, bio je deo Moroove strategije da podseti svoje savremenike na važnost poezije i imaginacije u umetnosti.⁷⁶¹ Ovu ideju Moro je pravdao i Pusenovim slikarstvom, pre svega njegovom slikom *Kuga u Ašdodu* u kojoj je video „bogatstvo i plemenitost ideje” nasuprot istorijskoj i arheološkoj verodostojnosti.⁷⁶²

Moro je i od svog oca arhitekta dobio sličan savet 1857. godine. „Uopšte ne smatram da slikar u potpunosti treba da podredi svoje kompozicije arheologiji, to bi slikarstvo učinilo smešnim. Ali, ne treba ni u inat arheologiji antičke teme predstavljati varvaskom arhitekturom Luja XV. Teška je stvar stići do 'lokalnog tona' a ne stvoriti osećaj naučne pretenzije koji je uvek štetan za kompoziciju” savetovao je u jednom pismu otac Luj sina Gistava Moroa.⁷⁶³ Ova razmišljanja oca i sina bila su podstaknuta sve većom rasprostranjenosti i popularnošću arheologije sredinom 19. veka koja je slikare okretala strogom poštovanju izvora i izbegavanju poetskih generalizacija. Tome je doprinela i kritika koja nije opraštala nikakvo odstupanje od činjenica, ali je Moro među prvima primetio da to „robovanje slikarstva arheologiji” francusko

⁷⁵⁶ Хомер. *Одисеја*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002, 411.

⁷⁵⁷ Peter Cooke. „Gustave Moreau and the theatre”, *The Burlington magazine*, No. 1374 – Vol 159, September 2017, 706-713, 708.

⁷⁵⁸ Prospekt Muzeja Gistava Moroa u Parizu, *Musée Gustave Moreau - Dossier de presse*, 18.

⁷⁵⁹ Peter Cooke. „Gustave Moreau and the theatre”, *The Burlington magazine*, No. 1374 – Vol 159, September 2017, 706-713, 708.

⁷⁶⁰ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 45.

⁷⁶¹ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

⁷⁶² Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 45.

⁷⁶³ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

istorijsko slikarstvo vodi „ka samrti”.⁷⁶⁴ Da je bio u pravu govori činjenica da će njegove simbolističke slike mitoloških tema na Salonima tokom šeste i sedme decenije 19. veka doživeti veliki uspeh, a kritičari će u njemu videti spas za „odveć mrtav veliki stil u umetnosti”.⁷⁶⁵

Na neki način Moro je svojom arheološkom alegorijom istorijsko slikarstvo približio simbolizmu definišući ga kao privatni, subjektivni san.⁷⁶⁶ „Svakom čitanju, svakom sabiranju običaja nestalih ili udaljenih civilizacija ja dajem naivnost i dečju lakovernost” izjavio je Moro.⁷⁶⁷ On detalje slike nije podređivao logici već onome što je nazivao „sublimnom logikom čiste mašte”.⁷⁶⁸ U skladu sa ovakvim idejama Moro je uglavnom i pribegavao predstavljanju onih antičkih tema koje su mu davale više prostora za imaginaciju od vremenski bližih i stoga bolje proučenih epoha.⁷⁶⁹ Vreme Homerovog epa i Odisejevih lutanja predstavljalo je idealnu podlogu za smelo kombinovanje simbola različitih kultura starog sveta.

S obzirom na to da je Moro slikom *Prosci* želeo ne samo da prikaže događaj epa već i pruži moralnu poruku svojim savremenikima, on scenu „antičkog strašnog suda” smešta u enterijer palate bliske Periklovom dobu – „najuzvišenijem dobu Grčke koju odlikuje temperamentna, čista arhitektura”.⁷⁷⁰ Periklovo doba shvaćeno je kao obrazac kojem se treba vratiti, najveći ideal idealne prošlosti.⁷⁷¹ Kao inspiraciju Moro je koristio mnoge izvore, pre svega knjige, reprodukcije i časopise koje je sakupljao tokom čitavog života i koji su činili deo njegove bogate biblioteke. Za kreiranje palate na Itaci pretpostavlja se da je koristio knjige *Antikviteti Atine* (*The Antiquities of Athens*, Stuart and Revett) i *Gramatika ornamenta* (*The Grammar of Ormanament*, Omen Jones).⁷⁷² Stubovi Odisejeve palate inspirisani su Piranezijevim grafikama grčkog hrama u Pestumu, iako se na slici mogu uočiti dorski stubovi Periklovog Panteona, ali i jonski i korintski kapiteli, kao i elementi rimske arhitekture.⁷⁷³

Osim stubova i ostali detalji enterijera podlegli su heterogenom istorijskom stilu sa širokim spektrom referenci na čitav period antike koji je obuhvatao Grčku, Rim ali i druge civilizacije starog sveta. Posebno je donji deo slike bogat raznolikim predmetima preuzetim iz epoha nastalih nakon Homerovog doba: u donjem levom uglu slike nalaze se glava bika i lira – dva antička simbola potencije, prvi reproduktivne, uglavnom muške snage, a drugi pesničke stvaralačke inspiracije.⁷⁷⁴ U središte slike Moro smešta kandelabr sa glavom slona – predmet koji je skicirao prilikom posete Italiji u jednoj od vila iz rimskog perioda u blizini Tivolija.⁷⁷⁵ U donjem desnom uglu slike nalazi se i antički nadgrobni spomenik koji je Moro video prilikom posete Vija Apiji u blizini Rima.⁷⁷⁶ Arhitektonski elementi hibridnog antičkog stila kojima Moro gradi Odisejevu palatu ispunjeni su mnoštvom fantastičnih životinja, mitoloških zveri ili likova božanstava maloazijskih i istočnjačkih religija starog sveta.

⁷⁶⁴ Isto.

⁷⁶⁵ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 68.

⁷⁶⁶ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

⁷⁶⁷ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

⁷⁶⁸ Isto.

⁷⁶⁹ Isto.

⁷⁷⁰ Isto.

⁷⁷¹ Staša Babić. *Metaarheologija*, Beograd: Clio, 2018, 55.

⁷⁷² Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

⁷⁷³ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 45.

⁷⁷⁴ Michelle Facos, Thor J. Mednick. *The Symbolist Roots of Modern Art*, London: Routledge, 2017, 194.

⁷⁷⁵ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

⁷⁷⁶ Isto.

Neobičnim mešanjem simbola i nepridržavanjem istorijske verodostojnosti, Moro komplikuje njihovo značenje, a neretko njihova značenja i menja po sopstvenom nahodjenju.⁷⁷⁷ Ovaj sinkretizam simboličnih elementa različitih religija, epoha i kultura u saglasju je sa idejom *arheološke alegorije* koja se na slici *Prosci* može jasno uočiti – arhitektura palate, njen enterijer i kostimi junaka nisu u saglasju sa mitološkim narativom na osnovu kojeg slika nastaje, ali je upravo to nepoštovanje izvora i poigravanje istorijskim i arheološkim znanjima ono što Moroov rad smešta između tradicije akademskog slikarstva i simbolističkog pokreta. Moro se žalio na nedostatak enigme u slikarstvu, smatrajući, poput mnogih simbolista, da „tamo gde nema misterije i božanske, superiorne transformacije nema ni umetnosti, samo oponašanja”.⁷⁷⁸ Zbog toga mnoge Moroove slike, poput *Prosaca*, posmatraču nude neobične, na prvi pogled izmaštane prostore i trenutke nalik istorijskim, koje umesto konkretnim istorijskim trenucima pripadaju umetnikovoj viziji zlatnog doba antičke prošlosti. „Duh udaljenih civilizacija ostao je tajanstven i neshvaćen za modernog Francuza vezanog za intelektualnu civilizaciju svoje rase” tvrdio je Moro. „Jedino poetski sentiment može dati novi život udaljenim epohama.”⁷⁷⁹

I sama tela umirućih prosaca pojačavaju efekat bogate ornamentacije platna.⁷⁸⁰ Naga tela u prvom planu slike prepliću se sa skupocenim predmetima različitih značenja, dok se u pozadini tamne figure skoro stapaju sa zidovima palate. Ovom apsorpcijom umirućih prosaca u ambijent palate umanjuje se njihov značaj, oni gube svoju ljudskost, svoju jedinstvenost i identitet i postaju deo enterijera, ornament, poput urni i kandelabra. U svom dekadentnom maniru Moro mrtvim telima ističe ideju lepote i elegancije smrti, nasuprot krvavom pokolju koji je opisan u mitu.⁷⁸¹ Imajući na umu i moralizatorsku poruku koju je Moro želeo da prenese svojim savremenici ovom slikom, može se doći do zaključka da je i samo obezvređivanje prosaca kao ljudskih bića i njihovo pretapanje u ornament palate kazna za dekadentni materijalizam i zloupotrebu gostoprimstva. Lakomi prosaci željni raskoši itačke palate umiru pretvarajući se u deo njenog bogatog enterijera.

*

Scena Odisejevog povratka kući i osвете nad proscima predstavlja jednu od tema antičke mitologije koja je najduže okupirala Moroovu pažnju. Veliki broj pripremljenih skica i crteža govori da je slikar pažljivo promišljao o ilustraciji ovog mita, iako slika, po njegovom mišljenju nikada nije dovršena. Moroov stil se s vremenom menjao, što je moguće primetiti na ovom velikom platnu prepravljanoj i dopunjavanom tokom nekoliko decenija, ali osnovna ideja slike ostala je nepromenjena. Trijumf heroja kao predstavnika razuma i vrline nad varvarskim, dekadentnim slojevima društva jedna je od najvažnijih poruka kako slike *Prosci* tako i Moroovog celokupnog stvaralaštva.

Birajući da junaka *Odiseje* prikaže u retkom trenutku kada njegov intelekt i promišljenost ustupaju mesto sirovoj i surovoj snazi, Moro svojim prikazom Odiseja interpretira događaje iz XXII glave Homerovog epa, ali i šalje poruku svojim savremenici. Veliko platno podeljeno je na tri zone – u gornjoj, nebeskoj, boginja mudrosti Atena silazi sa nebesa kako bi bodrila i zaštitila svog miljenika Odiseja u njegovom naumu. Povučena u dubinu scene, Odisej vrši odmazdu nad nezasićenim proscima dok se u donjem delu platna, najbližem posmatraču, akcent stavlja na produkt Odisejeve osвете – kaos i patnju umirućih prosaca koje sustiže pravedna,

⁷⁷⁷ Michelle Facos, Thor J. Mednick. *The Symbolist Roots of Modern Art*, London: Routledge, 2017, 194.

⁷⁷⁸ Michelle Facos, Thor J. Mednick. *The Symbolist Roots of Modern Art*, London: Routledge, 2017, 195.

⁷⁷⁹ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

⁷⁸⁰ Michelle Facos, Thor J. Mednick. *The Symbolist Roots of Modern Art*, London: Routledge, 2017, 197.

⁷⁸¹ Isto.

božanska kazna. Na ovaj način slikar pravi balans između sveta bogova i heroja predstavljenih Atenom i Odisejem, koji unose neophodan red i poredak u varvarski, materijalistički i dekadentni metež prosaca kojima je Moro napravio aluziju na manjkavosti sopstvenog doba.

Zamišljena kao opomena, ova slika epskog pokolja koja nikada nije izlagana ipak je pronašla put do publike. Pripadnici dekadentnog pokreta krajem veka prepoznaće u Moroovim *Proscima* sopstvene osobine zbog kojih će slika postati veoma hvaljena i veličana. Posebnu pažnju kritike privući će nekolicina mirnih figura koje usred opšteg meteža ostaju smirene i nezainteresovane za patnju i bol kojima su okružene. Dekadenti će u njima prepoznati sopstveni mazohistički impuls, dok je sam Moro njihovim neučestovovanjem u sveopštoj patnji želeo da iskaže jednu od najznačajnijih odlika svog slikarstva – lepotu mirnih figura. Ideja da je lepota mirnih tela lepša od lepote tela u akciji Moroa približava idejama neoklasicističke estetike, iako će krajem veka, u duhu novih kulturnih koncepata, ona biti shvaćena i kao oguglalost modernog čoveka na užase sa kojima je suočen.

Jos jedna važna odlika Moroovog slikarstva može se uočiti na ovoj slici. U pitanju je njegovo namerno nepoštovanje istorijske verodostojnosti i eklekticism motiva različitih kultura i religija starog sveta koji je slikar nazvao *arheološkom alegorijom*. Odisejeva palata ispunjena je različitim predmetima i arhitektonskim elementima koji scenu pokolja smeštaju ne nužno u doba kada se događaj mogao desiti, niti u vreme kada je on zapisan od strane Homera, već u imaginarno doba antike koju odlikuju najuzvišenija umetnička ostvarenja grčkog, rimskog i maloazijskog sveta. Stubovi Periklovog doba približavaju ovaj trenutak herojskog trijumfa najslavnijem periodu grčke civilizacije čime Moro ističe da je ideja o poduhvatu važnija od njegovog detaljnog i preciznog predstavljanja.

Prikazujući mitološki narativ na neoubičajen način Moro čini prelaz sa akademskog na simbolističko slikarstvo. Pričom o Odisejevoj osveti proscima on šalje poruku svojim savremenima: doba neumerenosti, divljaštva i materijalizma koje zavlada u društvu s vremena na vreme na kraju biva zatrto u krvi. Pitanje je trenutka kada će herojsko doba povratiti svoj ugled i izvršiti pravednu odmazdu nad onima koji su njegovo odsustvo pokušali da zloupotrebe. Odisej, vođen svetlošću svoje božanske zaštitnice, iz dubine platna vrši ovu odmazdu, krvavi pokolj koji Moro čini estetski privlačnim ne bi li posmatraču pokazao da kazna sustiže nepravedne, makar se na nju čekalo i dvadeset godina.

HERAKLOVA OSVETA DIOMEDU

„Tada se ukaza, s trobolcem strela,
Sa svežim ranama sa kojih krv curka
Pod bronzom što škripi s mišićavog tela,
Dok fanfare svira štitonoša stari,
Ponosit, na konju što leševe gurka
Pod plamtećim nebom, car koji krvari.”⁷⁸²

Osobinu heroja koji kažnjava u ime pravde Moro je osim Odiseju dodelio još jednom velikom junaku antičke mitologije – Heraklu. Slikom *Diomeda rastržu njegovi konji*, nastalom 1865. godine, Moro ponovo preispituje odnos heroja i pravde i njegovu ulogu onoga koji, po cenu užasnog nasilja, zadovoljava pravdu.⁷⁸³ (slika 6) Slika *Diomeda rastržu njegovi konji* bila je jedna od četiri slike koje je 1866. godine Moro izložio na Salonu.⁷⁸⁴ Ova slika je svojom okrutnošću šokirala publiku i nije pronašla kupca.⁷⁸⁵

*

Sukob Herakla i tračkog kralja Diomeda opisan je u okviru osmog od dvanaest zadataka koji su ovog junaka proslavili i doneli mu besmrtnost.⁷⁸⁶ Mikenski kralj Euristej, u čijoj je službi Herakle bio dvanaest godina, naložio je junaku da mu iz Trakije dovede čudovišne kobile kralja Diomeda. Ove kobile bile su poznate po tome što su se hranile ljudskim mesom, tj., mesom svih onih koje je obesni kralj bacao pred njihova kopita. Herakle je uspeo da savlada besne kobile i povede ih sa sobom ali su ga na obali napali Diomedovi ljudi. Herakle je kobile poverio svom pratiocu Abderu, savladao napadače i ubio kralja Diomeda. U međuvremenu, kobile su rastrgle Abdera nakon čega im je ojađeni Herakle bacio i Diomedovo telo.⁷⁸⁷

Među mnogim ulogama koje je Herakle imao u grčkoj kulturi jedna od najvažnijih je bila očuvanje civilizacije, zbog čega je heroj ulazio u borbe sa raznim čudovištima i hibridnim bićima koja su pretila da unište ljudski rod.⁷⁸⁸ Iako je svoju nadljudsku snagu Herakle koristio za

⁷⁸² Pesma „U predvečerje bitke”: Жозе Марија де Ередија. *Трофеју*, Ваљево: Интелекта, 2000, 84.

⁷⁸³ U novije vreme u Muzeju Gistava Moroa u Parizu, ponadena je još jedna, nedovršena verzija ove slike, urolana i sakrivena u tajnu pregradu jednog od Moroovih kredenaca. Taj nedovršeni rad datovan je deset godina pre slike koja se smatra originalnom. (Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 75, Bennett Schiff. „The many faces of Gustave Moreau: the 19th Century French painter ifused his diverse works with exoticism and imagination”, *Smithsonian*, 1999, 3.)

⁷⁸⁴ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 74.

⁷⁸⁵ Ponovo je izlagana tri godine kasnije u Ruanu na izložbi koju je organizovalo Društvo ljubitelja umetnosti. Običaj je bio da izložene slike budu ponuđene kao nagrade na lutriji u kojoj su učestvovali članovi društva, i tom prilikom je slika otkupljena, kao jedna od nagrada. Godine 1931. poklonjena je Muzeju u Ruanu gde se i danas nalazi. (Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 76.)

⁷⁸⁶ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 463.

⁷⁸⁷ Isto, 114-115.

⁷⁸⁸ Katherine Elizabeth Lu. „Heracles and Heroic Disaster”, PhD Dissertation, University of Michigan, 2013, 1.

plemenite ciljeve, poput većine antičkih heroja i on se našao u nekolicini situacija u kojima je njegova ogromna snaga dovela do moralno neispravnih odluka i skliznuća sa puta postizanja društvenog benefita u destrukciju.⁷⁸⁹ Stvaralačka i rušilačka moć, kao dve strane istog principa, javljaju se još u Herodotovim delima i česta su odlika antičkih heroja.⁷⁹⁰ Oni često nisu predstavljeni kao moralno savršeni, već naprotiv, kao sebični, hiroviti i surovi, što je u skladu sa njihovom ljudskom prirodom. Zbog njihove preke naravi i gneva koji nekontrolisano ispoljavaju ljudi su ih se i plašili koliko su im se i divili.⁷⁹¹ Ta vrsta zloupotrebe moći nije oduzela herojskom čoveku njegov uzvišeni status.⁷⁹²

Primeri zloupotrebe herojskog statusa nazvani su „herojskim haosom”, a mitovi o Heraklu svedoče o nekoliko ovakvih epizoda. Najpoznatija je ubistvo supruge Megare i njihove dece, zatim padanje u ludilo, pa i sama tragična smrt junaka.⁷⁹³ Heraklovi zločini uglavnom su usko povezani sa pobedama zbog čega mu je većina rđavih postupaka zanemarivana ili oproštena, iako su već i antički pisci problematizovali neke od junakovih postupaka.⁷⁹⁴ Jedan od njih je upravo osveta nad Diomedom – u ovom mitu u fokusu je Heraklovo neobuzdano nasilje, njegova „herojska destrukcija”.⁷⁹⁵ U svojim prvim zadacima Herakle se bori protiv čudovista (Nemejski lav, Lernejska Hidra, vepar, košuta, ptice...) da bi u kasnijim zadacima došao i u sukob sa ljudima.⁷⁹⁶ Iako u osmom zadatku vezanom za kobile kralja Diomeda životinje imaju sve odlike čudovišne opasnosti za ljudsku vrstu (poput ostalih čudovista koje je porazio) Herakle bira da odmazdu izvrši ne nad životinjama, već nad kraljem koji ih je hranio i čuvao.⁷⁹⁷ Herakle samoinicijativno bira da se osveti kralju, dodajući svom zadatku borbu na koju nije bio primoran i koja se od njega nije očekivala. Heroj ovog puta daje sebi za pravo da sam proceni koga treba da sustigne kazna i u svojoj osveti odlazi do svirepih granica nasilja.

Ovakvim postupcima Herakle se približava tipu ratnika koji se može pronaći u mnogim indoevropskim mitologijama – on je ratnik koji služi kraljevima, a odlikuje ga napetost u odnosima sa okolinom, božanskim i ljudskim pokroviteljima ili celim društvom. Ova napetost odnosa heroja nagoni da se ogreši o pravila i zakone tog društva čineći neki od nemoralnih postupaka poput pohlepe, preljubništva, nepravde ili svetogrđa.⁷⁹⁸ Ovakav tip junaka ratnika u sebi nosi i nešto genetski demonsko.⁷⁹⁹ Francuski filozof Deni Didro (Denis Diderot) smatrao je da postoje dve vrste ljudi – oni koji pripadaju društvu i prilagođavaju mu se i oni siloviti, smeli, mračni, zločinački nastrojeni koji, ako se kontrolišu na pravi način mogu učiniti velika dela. To su genijalni ljudi koji ne mogu biti ukroćeni, ali mnogo mogu doprineti zajednici.⁸⁰⁰ I u periodu romantizma, početkom 19. veka, Herakle je uziman za primer kojim se objašnjava da „svi

⁷⁸⁹ Katherine Elizabeth Lu. „Heracles and Heroic Disaster”, PhD Dissertation, University of Michigan, 2013, 3.

⁷⁹⁰ Dragan Tasić. *Άγων : kult herojskog nadmetanja*, Novi Sad : Vojvođanska akademija nauka i umetnosti, 2011, 14.

⁷⁹¹ Jakob Burkhart. *Povest grčke kulture*, tom 2, Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992, 200, 208-210.

⁷⁹² Jakob Burkhart. *Povest grčke kulture*, tom 1, Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992, 32.

⁷⁹³ Katherine Elizabeth Lu. „Heracles and Heroic Disaster”, PhD Dissertation, University of Michigan, 2013, 1.

⁷⁹⁴ Isto, 6, 109.

⁷⁹⁵ Isto, 24.

⁷⁹⁶ Katherine Elizabeth Lu. „Heracles and Heroic Disaster”, PhD Dissertation, University of Michigan, 2013, 42.

⁷⁹⁷ Isto, 109.

⁷⁹⁸ Јан Пухвел. *Упоредна митологија*, Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 2010, 318.

⁷⁹⁹ Isto, 330.

⁸⁰⁰ Isaija Berlin. *Koreni romantizma*, Beograd: Službeni glasnik, 2006, 66.

bolesni ljudi imaju svoje rane”, prilikom čega se nije mislilo samo na fizičke rane već i povremeno odusustvo razboritosti.⁸⁰¹

Tema Heraklovog sukoba sa Diomedom nije često bila prikazivana u vizuelnoj umetnosti poput ostalih zadataka, pogotovu pobjede nad Hidrom i Nemejskim lavom.⁸⁰² U francuskoj umetničkoj tradiciji malo se slikara usudilo da prikaže ovu temu. Šarl Lebrun (*Charles Le Brun*), osnivač pariske Akademije i dvorski slikar Luja XIV naslikao je ovu scenu u okviru serijala Heraklovih zadataka 1640. godine.⁸⁰³ (slika 7) Godine 1742. slikar Žan Batist Pjer (*Jean-Baptiste Pierre*) naslikao je svoju verziju osmog Heraklovog zadatka. (slika 8) Početkom 19. veka, 1835. na Salonu je bila izložena slika *Herkul i Diomed* Antoana-Žana Grosa (*Antoine-Jean Gros*).⁸⁰⁴ (slika 9) Moguće je da je tokom studija na Akademiji Moro došao u kontakt sa nekom od ovih slika, s obzirom na to da su kopije Le Brunovih slika korišćene kao modeli koje su studenti kopirali na časovima.⁸⁰⁵

Uprkos moralno komplikovanoj podlozi mita zbog koje su umetnici još od perioda antike izbegavali da ga prikazuju, Moro je odlučio da naslika Heraklovu osvetu Diomedu. Moro će se tokom života stalno vraćati mitovima vezanim za dvanaest Heraklovih zadataka i skoro svaki od njih će predstavljati i interpretirati na neobičan, simbolistički način, uglavnom se udaljavajući od tradicije akademskog slikarstva manjim ili većim odstupanjima od mitoloških narativa.⁸⁰⁶ Na slici *Diomeda rastržu njegovi konji* u prvom planu slike Moro je prikazao tračanskog kralja Diomeda koji strada pod ujedima i udarcima kopita svojih konja ljudoždera dok Herakle čitavu scenu posmatra sa zidina palate, povučen u senku i sopstvene misli.⁸⁰⁷ Kao inspiracija za iskrivljenu pozu kraljevog tela Morou je poslužila bronzana kopija Kanovine skulpture *Herakle i Liha*, koju je Moro posedovao.⁸⁰⁸ Palata u kojoj se tragična scena odvija inspirisana je albumom Piranezijevih grafika koji je takođe činio deo Moroove biblioteke, a koji je slikar često koristio prilikom kreiranja arhitektonskih celina svojih slika. Palatu tračkog kralja Moro je predstavio lukovima jednog od rimskih imperijalnih foruma pozajmljenim sa Piranezijevih grafika.⁸⁰⁹ Kao i u slučaju slike *Prosci*, palata antičkog kralja arheološki i istorijski neopravdano dobija izgled rimskog foruma čime Moro ponavlja svoju ideju o *arheološkoj alegoriji*, tj., svesnom i namernom odstupanju od istorijske i arheološke tačnosti.⁸¹⁰

Osim arheološke nekonzistentnosti Moro čini odstupanje i od mitološkog narativa. Umesto da, poput svojih prethodnika, Herakla prikaže kako Diomeda napada u borbi prsa u prsa, ili Diomedov leš koji napadaju besne kobile, Moro živog tračanskog kralja prepušta ovim zverima koje će ga krvoločno rastrgnuti i pojesti. Sa jedne strane slikar umanjuje Heraklovu krivicu povlačeći ga u drugi plan slike, prikazujući ga kako smireno kontemplira nad scenom nasilja sa kojom kao da nije povezan. Sa druge strane, pretpostavlja se da je upravo Herakle naredio da se Diomed prepusti nemilosti njegovih konja, ne bi li stradao na isti način na koji je

⁸⁰¹ Isto, 70-71.

⁸⁰² Carrie Wills. „Antoine-Jean Gros’s: Hercules and Diomedes: a Return to the Baroque”, The Ohio State University Edward F. Hayes Graduate Research Forum, 2008, 7.

⁸⁰³ Isto.

⁸⁰⁴ Isto, 1, 10.

⁸⁰⁵ Isto, 8.

⁸⁰⁶ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 47.

⁸⁰⁷ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 57.

⁸⁰⁸ Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 17.

⁸⁰⁹ Isto, 18.

⁸¹⁰ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

kažnjavao svoje neprijatelje, što čitav događaj možda čini pravednijim, ali i mnogo krvoločnijim. Moroov Herakle ne savladava neprijatelja sam već ga prepušta daleko brutalnijoj smrti od one kakvom bi lično okončao njegov život. Ipak, publika Salona 1866. godine negativno je reagovala na ovaj sadistički postupak koji Herakla prikazuje krvoločnijim od čudovišnih konja.

Slika *Diomeda rastržu njegovi konji* nije doživela pozitivne kritike na Salonu 1866. godine. Naprotiv, publika ju je ocenila kao nasilnu, na šta se osvrnuo i veći broj kritičara. „Diomed dozvoljava da se na njegovom bledom licu vidi grimasa očaja i užasa” jedan je od zabeleženih komentara publike.⁸¹¹ Drugi kritičar detaljnije je opisao utiske koje je slika ostavila na njega: „U dvorištu okruženom visokim zidovima koji se naslanjaju na grandioznu palatu Diomed strada pod zubima i kopitima konja koje je prethodno i sam hranio ljudskim mesom. Na vrhu zidina pobednik Herkul sedi miran i bezosećajan za strašnu scenu koja se odvija u njegovoj blizini, kontemplirajući nad tim žalosnim spektaklom. Mahniti konji kopitima rastržu ranjenog Diomeda koji klone pod udarcima i ujedima; mlaz krvi šiklja iz rane i najavljuje skorašnji kraj njegove patnje.”⁸¹²

U odnosu na druge Moroove slike, scena Diomedove nasilne smrti neubičajeno je krvoločna. Moro je svoje heroje i žrtve uglavnom prikazivao u dostojanstvenom bolu i patnji, izbegavajući da prikaže krv ili otvorene rane.⁸¹³ Ipak, Diomed je izuzetak s obzirom na to da iz njegovog desnog zgloba šiklja mlaz krvi. Moguće je da je Moro ovaj prvi u nizu ujeda koji slede namerno prikazao na zglobu ruke, ostavljajući ostatak Diomedovog tela još uvek netaknutim. Ova prva rana posmatraču daje mogućnost da zamisli užase koji će uskoro nastupiti, smrtonosne ujede i udarce razjarenih konja.⁸¹⁴ Diomedovo blede lice „sa grimasom očaja i užasa” ne pokazuje ništa od one pasivne smirenosti koju je Moro dodelio nekolicini Penelopinih prosaca u trenutku njihove smrti na istomenoj slici. Nasuprot *Proscima*, tračanski kralj Diomed svojim gestovima pokazuje sav užas patnje koju proživljava zbog čega ga posmatrač ne može doživeti kao dostojanstvenog, ali može saosećati sa njegovim bolom. Na podu, pored Diomeda, Moro je naslikao i krunu koja mu je spala sa glave, a koja simboliše njegovo svrgavanje sa vlasti i poraz. Dvorište tračanske palate u kojoj se ova scena odvija ispunjeno je leševima i lobanjama koje podsećaju posmatrača na prethodne žrtve Diomedovih konja, pojačavajući utisak jeze i nasilja.⁸¹⁵

Diomedovom pogibijom Moro ponovo ističe dualnost nasilja i kontemplativnosti kakvu možemo videti i na slici *Prosci*. Ipak, razlika između Diomedove patnje i Heraklove smirenosti mnogo je jasnije istaknuta na ovoj slici čiju dualnost iskazuju samo dve usamljene, međusobno kontrastne figure.⁸¹⁶ Uglavom prikazivan kao heroj koji pobeđuje, u ovom slučaju Herakle je onaj koji izaziva nasilje, bol i smrt.⁸¹⁷ On je svedok drame ali i podsetnik na narativ mita koji je doveo Diomeda do ove situacije. Moro je Herakla prikazao usamljenog i povučenog u drugi plan slike, čime kao da ga ograđuje od patnje koju je izazvao. Heroj sedi na zidinama palate, fizički izuzet iz drame koja se pod njim odvija, neosetljiv na tragediju i urlike kralja kojeg rastržu konji. On prisustvuje ovoj klanici sa smirenom ravnodušnošću heroja koji je uspešno izvršio svoj

⁸¹¹ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 57.

⁸¹² Isto, 57-59.

⁸¹³ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 34.

⁸¹⁴ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 59.

⁸¹⁵ Isto.

⁸¹⁶ Isto.

⁸¹⁷ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 34.

zadatak.⁸¹⁸ No, uprkos pravdi koja se zadovoljava osvetom nad tračanskim kraljem, Herakle u prikazanoj situaciji nije samo heroj već agresor.⁸¹⁹

Heraklov sadizam predstavljen na slici blizak je i razumljiv ljudima Moroove epohe, a moguće je da je upravo ova očigledna surovost koju je pariska publika Salona umela da prepozna na slici bila razlog oštrih kritika i neodobravanja. Krajem veka umetnost i literatura, posebno simbolistička, sve više će se okretati prikazivanju i preispitivanju najnižih ljudskih strasti među kojima su i potreba za osvetom, zločinom i destrukcijom. Francusko društvo druge polovine 19. veka i umetnici bliski krugu dekadencije posebno će biti zainteresovani za preispitivanje ovakvih tema u čije se okvire može smestiti i Moroova slika *Diomeda rastržu njegovi konji*. Problematika slike razvijena je oko figure Herakla – njegova hladna neempatična nezainteresovanost za užase koje je sam izazvao, a koji se odvijaju u njegovoj neposrednoj blizini, aktuelizuje pitanje herojskog užasa, postavljeno još u antičko doba. U isto vreme, ovakav prikaz Herakla približava se i pitanju aktuelnom u Moroovo vreme – skliznuću genija u ludilo, perverziju, pa i zločin.⁸²⁰ Ludilo i zlo, česte teme simbolističke umetnosti, neretko su se vezivale i za lik antičkog heroja Herakla.⁸²¹

Ipak, slika je naišla i na nekoliko pozitivnih kritika. Teofil Gotje opisao ju je kao čin pravde na delu, a Herakla kao „onog koji ispravlja pogrešne stvari”, „lutajućeg viteza antike” koji „nesmetano posmatra krivca kažnjenog patnjom koju je izazivao kod drugih”.⁸²² Gotjeovo viđenje slike blisko je Moroovom pokušaju da Heraklov osvetnički gnev opravda njegovom pravdoljubivošću. Heraklovo „viteštvo” u ovoj situaciji odlikuje se njegovom željom i potrebom za osvetom nad tiraninom i upozorenjem koje nadljudski snažni heroj šalje svojim postupkom – pravda, kao osnov ljudske civilizacije, mora biti zadovoljena po svaku cenu, makar bila plaćena ljudskim životom. Branitelj civilizacije, Herakle, na Moroovoj slici smireno posmatra scenu odmazde siguran u pravednost svoje odluke. Ta sigurnost daje mu snagu da ne poklekne pred užasnom scenom koja se pod njim odvija.

*

Neobična scena koju Moro prikazuje svojom slikom Heraklove osvete nad tračkim kraljem Diomedom pokazuje da je slikar još jednom spremno odstupio od narativa mita, koristeći njegovu osnovnu priču za prikazivanje sopstvenih i sebi savremenih ideja. Slikar koristi mit kako bi istakao smirenu kontemplativnost heroja, povučenog u drugi plan, dok iz prikrajka posmatra užasnu scenu koju je sam izazvao. Krvava osveta nad Diomedom, ranije retko prikazivana upravo zbog svoje krvoločnosti, antičkog junaka prikazuje ovog puta ne kao pobjednika već kao agresora. Moroov Herakle, zaštitnik civilizacijskih vrednosti i zaštitnik ljudskog roda od terora različitih nadljudskih nemani, ovog puta samoinicijativno odlučuje da izvrši odmazdu nad običnim čovekom, kraljem Diomedom. Prebacujući krivicu za zločine sa čudovišnih kobila na njihovog bivšeg gazdu, koji ih je hranio mesom svojih neprijatelja, Herakle preuzima ulogu izvršitelja pravde. Moro ga prikazuje kako bezosećajno posmatra scenu krvavog pokolja koja se odvija pod njegovim nogama, smirenog i sigurnog u ispravnost svoje odluke. Nasuprot Heraklovoj smirenosti, preplašen trački kralj umire pod ujedima i udarcima kopita gnevni kobila dok kosti prethodnih žrtava, rasute po dvorištu palate, nagoveštavaju da ga čeka

⁸¹⁸ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 59.

⁸¹⁹ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 34.

⁸²⁰ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 84-86.

⁸²¹ Isto.

⁸²² Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 35.

ista sudbina. Zbog svoje surovosti Moroova slika *Diomeda rastržu njegovi konji* nije naišla na mnogo pozitivnih kritika, ali su oni koji su razumeli slikarevu ideju u ovom dostojanstvenom, surovom i nepokolebljivom Heraklu osvetniku prepoznali „lutajućeg viteza antike”, osvetnika i delioca pravde. Strah, smrt i bol biće sudbina onih koji se njima služe, poručuje Moroov Herakle sa zidina palate sada već pokojnog kralja Diomeda.

KAŽNJENI HEROJ

PROMETEJ

„Čoveku je sudbina njegov karakter”⁸²³

U nekoliko navrata, slikajući različite junake grčke mitologije, Moro će se pozabaviti i sasvim suprotnom temom – kažnjenim herojem. Jedan od najpoznatijih heroja buntovnika, kažnjen od strane bogova zbog svoje obesti, ali i slobodne volje, je Prometej, kojeg će Moro prikazati na nekoliko slika.⁸²⁴ Najpoznatija verzija slike je ona nastala 1868. godine.⁸²⁵ (slika 10) Naredne godine Moro ju je izložio na Salonu na kojem je privukla pažnju publike, ali kritičari nisu bili blagonakloni prema ovom novom i drugačijem prikazu Prometeja.⁸²⁶ Slika nije pronašla kupca, ali će Moro u narednim godinama još nekoliko puta na sličan način prikazati titana koji je od bogova ukrao vatru i podario je ljudima.⁸²⁷ Godine 1869. Moro slika manju verziju slike nazvanu *Okovani Prometej*, a nekoliko godina kasnije i ikonografski nešto drugačiju sliku – *Oboreni Prometej*.⁸²⁸ Početkom osme decenije Moro je uradio još jedan manji prikaz heroja kao poklon prijatelju.⁸²⁹ Sve naredne verzije slike ponavljaju ikonografska rešenja i koncepte koje je Moro predstavio slikom izloženom na Salonu 1869. godine – žrtvu i mučeništvo, božansku kaznu za neposlušnost, ali i stoičko podnošenje muka i odsustvo kajanja usled titanove vere u ispravnost donete odluke.

*

U grčkoj mitologiji Prometej je sin titana Japeta i Okeanide Klimene.⁸³⁰ Poznat je kao veliki prijatelj i dobročinitelj ljudi. Više puta je ljudski rod spasao Zevsove nepravde, a najpoznatiji je po tome što je ukrao vatru bogovima i dao je ljudima. Za kaznu, Zevs je Prometeja sputao neraskidivim okovima i pričvrstio za stub ili za vrhove stena daleke Skitske zemlje. Svakog dana po nalogu vrhovnog boga jedan orao je doletao i ključao Prometejevu jetru koja bi preko noći ponovo zarasla.⁸³¹ Prometej je podnosio ove patnje dugo ali je znao da postoji proročanstvo po kojem će njegovim mukama jednog dana doći kraj, baš kao i Zevsovom prestolovanju.⁸³² Osim vatre, Prometej je ljudima podario i razum, naučio ih da grade kuće, prate kretanje zvezda, uprežu stoku u jaram, krote konje i prave lađe, naučio ih je pismu i brojevima, značaju pamćenja, spravljanju lekova, tumačenju leta ptica i mnogim drugim veštinama.⁸³³ U kasnijim mitovima i legendama Prometej nije samo prijatelj i dobročinitelj ljudi, već i njihov

⁸²³ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 288.

⁸²⁴ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 44.

⁸²⁵ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 76.

⁸²⁶ Isto, 78..

⁸²⁷ Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 23.

⁸²⁸ Caroline Marion Corbeau. „From myth to symbol : the nineteenth century interpretation of Prometheus”, PhD thesis, King's College London, 2005, 232, 239.

⁸²⁹ Isto, 237.

⁸³⁰ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 362.

⁸³¹ Isto, 362.

⁸³² Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 362.

⁸³³ Isto.

tvorac. Prometejev čovek, stvoren od blata i vode, jedino je razumno biće, jedino biće koje hoda uspravno i podiže pogled ka nebu i zvezdama.⁸³⁴

Zbog svega ovoga Prometej, iako besmrtan, postaje simbol čoveka i čovečanstva, posebno začetka civilizacije.⁸³⁵ Od antike do današnjih dana Prometej predstavlja ovaploćenu težnju da se pad ljudskog roda kompenzuje kroz tehnološki napredak, nasuprot prirodi.⁸³⁶ U isto vreme on je i mitska figura revolta, emancipacije, suprotstavljanja autoritetu čak i po cenu destukcije koja zbog toga dobija formu žrtvovanja za više dobro.⁸³⁷

Glavni izvori mita o Prometeju su Hesiod, Eshil i Platon. Hesiod Prometeja opisuje kao simbol umne sile, „onog koji je savetu vešt“, prevejanog, prepredenog i lukavog.⁸³⁸ Eshil je ovom junaku posvetio trilogiju od koje je danas poznat samo drugi deo nazvan *Okovani Prometej*.⁸³⁹ On insistira na njegovoj buntovničkoj crti, pored one filantropske, i čini ga predstavnikom neobuzdane čovekove težnje za napretkom, koja ne poznaje prepreke i ne plaši se stradanja. Eshilov Prometej je borac za pravdu, buntovnik i revolucionar.⁸⁴⁰ Njegova krivica zasniva se na teomahiji, čovekovoju pobuni protiv opštih, iskonskih normi.⁸⁴¹ Verovalo se da nasledstvo ovakve krivice otkrivaju potomci, ali ne oni moralno nevini, već se božanska kazna izvršava u trenutku kada se zlodela čovečanstva ponovo nagomilaju.⁸⁴² U 2. veku nove ere Lukijan, grčki retoričar i prozni pisac, likom Prometeja opisao univerzalni motiv Umetnika, na šta će se posebno osvrtni umetnici kraja 18. i 19. veka.⁸⁴³

Motiv Prometeja u kulturi 19. veka

Posebno važnu ulogu Prometej će imati u romantičarskoj literaturi kraja 18. i početka 19. veka. Početkom 19. veka u evropskoj kulturi javlja se divljenje prema prkosu kojim pojedinac preispituje opšte moralne vrednosti društva.⁸⁴⁴ Takav heroj se prilagođava „velikom, dubokom zakonu sveta, uprkos svim površnim zakonima, prolaznim pojavama i računima dobitaka i gubitaka“ opisao je Tomas Karlajl sredinom 19. veka.⁸⁴⁵ Prometej, požrtvovani heroj i kreator čoveka u kojem su romantičari prepoznali ovu vrstu prkošenja „površnim zakonima i prolaznim pojavama“ poistovećivan je i sa tragičnom figurom progonjenog umetnika.⁸⁴⁶ Shvatan je kao simbol slobodne volje i samopotvrđivanja, prevazilaženja spoljašnjih ograničenja i isticanja

⁸³⁴ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 363.

⁸³⁵ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 44.

⁸³⁶ Nicoleta Popa Blanariu. „Transmedial Prometheus: from the Greek Myth to Contemporary Interpretations“, *Icono 14*, Vol 15 (1), 2016, 88-107, 90.

⁸³⁷ Isto.

⁸³⁸ Hesiod, *Teogonija*, Podgorica: Oktoih, 2000, 78.

⁸³⁹ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 363.

⁸⁴⁰ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 288.

⁸⁴¹ Isto, 286.

⁸⁴² Isto, 288.

⁸⁴³ Nicoleta Popa Blanariu. „Transmedial Prometheus: from the Greek Myth to Contemporary Interpretations“, *Icono 14*, Vol 15 (1), 2016, 88-107, 92-93.

⁸⁴⁴ Isaija Berlin. *Koreni romantizma*, Београд: Службени гласник, 2006, 149.

⁸⁴⁵ Карлајл Томас. *О херојима, хероизму и обожавању хероја у историји*, Београд: Српска књижевна задруга, 1903, 61.

⁸⁴⁶ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 65.

individualnosti, tema veoma važnih za čovečanstvo nastupajućeg 19. veka.⁸⁴⁷ Mnogi pozitivisti prve polovine veka Prometeja su smatrali alegorijom svemogućnosti nauke i samog čoveka.⁸⁴⁸ Romantičari su se osetili bliskim njegovoj snazi duha i nepokolebljivosti, te je ovaj grčki junak ostavio traga u radu mnogih umetnika koji su stvarali početkom veka. Mladi Gete piše poemu *Prometej* u kojoj se poistovećuje sa herojem, pesnik Persi Šeli ističe veze između Prometeja i Isusa, ali i Satane, a njegova supruga, Meri Šeli napisala je jedan od najznačajnijih romana ove epohe pod imenom *Frankenštajn, ili moderni Prometej*.⁸⁴⁹

I u francuskoj kulturi prometejevski tip heroja našao je put do umetnika i pisaca. Viktor Igo, Onore de Balzac i Franc List stvorili su, svako na svoj način, kult mita o neposlušnom titanu.⁸⁵⁰ Viktor Igo je nekoliko puta u različitim razdobljima života pravio reference na Prometeja u svojoj poeziji nazivajući ga genijem, „vizijom u planinama” i „krajem sataninog doba”.⁸⁵¹ Šarl Bodler je samog Viktora Igoa identifikovao sa Prometejem, a Andre Mori (Andre Mauoris) je Balzakovoj biografiji koju je pisao dao naslov *Prometej ili život Balzaka*.⁸⁵² Franc List je, stvarajući kompoziciju *Prometej* 1850. godine, ideju o ovom heroju izrazio kroz četiri odvojene teme koje odgovaraju Prometejevim odlikama: drskost, patnja, izdržljivost i spasenje.⁸⁵³ Rađanje francuskog romantizma ponovno oživljeni mit o Prometeju povezuje i sa likom Napoleona.⁸⁵⁴ Romantičari su u političkoj situaciji svog vremena videli ustanak Prometeja protiv apstraktne tiranije koju predstavlja nebeski bog.⁸⁵⁵ Mnogi pesnici će, opisujući Napoleonovo progнанstvo na Albu i Svetu Jelenu napraviti paralele sa Prometejevim okivanjem, stvarajući na taj način od Napoleona tip prometejevskog junaka, mučenika koji se žrtvuje za opšte dobro.⁸⁵⁶

Druga polovina veka i umetnici bliski simbolističkom krugu preuzeće deo romantičarskih ideja kada je u pitanju ovaj grčki junak. Neki od njih će Prometeja koristiti kao metaforu za stvoritelja ili boga.⁸⁵⁷ Pesnik Žil Laforg pominjao ga je u pesmama opisujući ga kao čoveka, i ističući njegovu ljudsku stranu.⁸⁵⁸ Bodler, Malarme i Rembo sanjali su da prevaziđu čoveka u čemu nisu uspeli, ali su svojim pokušajima evocirali poduhvate antičkih junaka poput Ikara i Prometeja.⁸⁵⁹ Rembo je u to ime pesnika nazvao „pravim otmičarem vatre”.⁸⁶⁰ Kompozitor Šarl-

⁸⁴⁷ Nicoleta Popa Blanariu. „Transmedial Prometheus: from the Greek Myth to Contemporary Interpretations”, *Icono* 14, Vol 15 (1), 2016, 88-107, 93.

⁸⁴⁸ 2 Caroline Marion Corbeau. „From myth to symbol : the nineteenth century interpretation of Prometheus”, PhD thesis, King’s College London, 42.

⁸⁴⁹ Nicoleta Popa Blanariu. „Transmedial Prometheus: from the Greek Myth to Contemporary Interpretations”, *Icono* 14, Vol 15 (1), 2016, 88-107, 62.

⁸⁵⁰ Caroline Marion Corbeau. „From myth to symbol : the nineteenth century interpretation of Prometheus”, PhD thesis, King’s College London, 120.

⁸⁵¹ Isto, 121.

⁸⁵² Isto, 133, 135.

⁸⁵³ Caroline Marion Corbeau. „From myth to symbol : the nineteenth century interpretation of Prometheus”, PhD thesis, King’s College London, 141.

⁸⁵⁴ Nicoleta Popa Blanariu. „Transmedial Prometheus: from the Greek Myth to Contemporary Interpretations”, *Icono* 14, Vol 15 (1), 2016, 88-107, 90.

⁸⁵⁵ Нортрон Фрај. *Јетс и језик симболизма*, Београд: Књижевна реч, 1999, 20.

⁸⁵⁶ Jonathan F. Krell. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010, 35.

⁸⁵⁷ Caroline Marion Corbeau. „From myth to symbol : the nineteenth century interpretation of Prometheus”, PhD thesis, King’s College London, 210.

⁸⁵⁸ Isto, 207.

⁸⁵⁹ Marsel Rejmon. *Od Bodlera do nadrealizma*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša”, 1958, 42.

⁸⁶⁰ Edmond Vilson. *Akselov zamak ili O simbolizmu*, Beograd: Kultura, 1964, 222.

Valentin Alkan (Charles-Valentin Alcan), blizak krugu simbolističkih književnika, komponovao je delo *Četiri doba čovekovog života* u kojem zrelo doba čoveka nosi naziv *Okovani Prometej*.⁸⁶¹ Motiv iskupljujuće patnje se tokom nekoliko decenija veka preselio sa figure političara i vojskovođe na figuru pesnika i umetnika.

Prometej je bio važna tema i u slikarstvu 19. veka. Dok se većina Moroovih kolega oslanjala na ranije prikaze ovog grčkog junaka (Ticijanove i Rubensove slike) Moro je odstupio od tradicije predstavljanja titana u patnji i mukama usled kazne koja ga sustiže.⁸⁶² Neki istraživači smatraju da je upravo neobična smirenost i pasivnost Moroovog Prometeja razlog što slika nije pronašla kupca s obzirom na to da je publika bila naviknuta na agresivnije predstave ovog heroja.⁸⁶³ Ovoj tvrdnji u prilog može ići činjenica da je nekoliko godina kasnije Muzej u Marseju otkupio *Okovanog Prometeja* Emila Bina (Emle Bin) prikazanog na očekivani način.⁸⁶⁴ (slika 11) Zna se da je kao inspiracija Morou poslužila skulptura Žan-Žaka Pradijea (Jean-Jacques Pradier) prikazana na Salonu 1827. godine nakon čega je premeštena u vrt Tiljeri u kojem ju je Moro skicirao.⁸⁶⁵ (slika 12) Neke od ideja za sliku Moro je pronašao i u knjizi *Večeri u Sankt Peterburgu* francuskog pisca i filozofa Žozefa de Mestra (Joseph de Maistre) čiju je kopiju posedovao.⁸⁶⁶

Prometej

Prikazavši Prometeja okovanog na steni, Moro je odstupio od tradicije prikazivanja ove scene u maniru horora i uzaša kazne koju titan podnosi u strahu i bolu, kako su ga uglavnom predstavljali Moroovi prethodnici. Ipak, osim što svom Prometeju daje smirenost i izvesnu pasivnost i nezainteresovanost za ranu koja krvari na boku, Moro je napravio i nekoliko otklona od originalnog mita, ispunjavajući sliku neobičnim simbolima.

Prvi simbol koji Moro dodaje ovoj sceni je plamen nad Prometejevom glavom. Najjednostavnija asocijacija je ta da je u pitanju identifikacija heroja sa njegovim dobrim delom – davanjem vatre ljudskom rodu.⁸⁶⁷ Neki istraživači su ovaj plamen tumačili kao zamenu za oreol.⁸⁶⁸ Francuski slikar Ežen Belanže (Eugene Bellange) posmatrajući sliku na Salonu 1868. godine shvatio je da plamen ima više značenja: „Nad njegovom glavom je svetlost, fragment ili ostatak nebeske vatre koju je ukrao i kojoj je podario život prvom biću, oznaka genija i plamen podrške i nade.”⁸⁶⁹ Sam Moro je prokomentarisao: „Prometejev plamen daće svetlost svetu”.⁸⁷⁰ Plamen zato treba tumačiti u širokom spektru simbolike koju u ovom slučaju nudi: on može biti i

⁸⁶¹ Коља Мићевић. *Осам Влашића француског симболизма*, Београд: Службени гласник, 2009, 387.

⁸⁶² Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 45.

⁸⁶³ Caroline Marion Corbeau. „From myth to symbol : the nineteenth century interpretation of Prometheus”, PhD thesis, King’s College London, 230.

⁸⁶⁴ Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 23.

⁸⁶⁵ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 65.

⁸⁶⁶ Caroline Marion Corbeau. „From myth to symbol : the nineteenth century interpretation of Prometheus”, PhD thesis, King’s College London, 231.

⁸⁶⁷ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 33.

⁸⁶⁸ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 44.

⁸⁶⁹ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 65.

⁸⁷⁰ Caroline Marion Corbeau. „From myth to symbol : the nineteenth century interpretation of Prometheus”, PhD thesis, King’s College London, 242.

zamena za oreol koji će se pojavljivati oko titanove glave u nekim od skica i kasnijih verzija ove slike, aluzija je na dar vatre zbog čije je krađe strašna kazna i usledila, ali u isto vreme to je i plamen ideje, buđenja svesti, razuma, razvitak znanja, veštine, dar nauke – svih onih stvari koje je devetnaestovekovno društvo prepoznalo kao značaj Prometejeve pobune i legat njegove iskonske žrtve. Iz tog prvog plamena podarenog ljudima protiv volje bogova razvije se buduće tekovine civilizacije, na čijim će temeljima nastati savremeno industrijsko doba, doba izuma i velikog tehnološkog napretka, ono u kojem Moro živi i stvara.⁸⁷¹

Drugi otklon od mita je i prikaz ptice koja napada heroja. Umesto orla, svete ptice vrhovnog boga kojoj je naređeno da svakog dana kljuca Prometejevu jetru, Moro predstavlja lešinara. Moro je ovu zamenu objasnio time da je lešinar, po njegovom mišljenju, mnogo pogodniji za izvršenje tog gnusnog zadatka od plemenitog orla.⁸⁷² Osim vrste ptice, Moro se poigrava i njihovim brojem. Na slici je moguće videti dva lešinara, jednog bližeg Prometeju koji pravi pauzu od izvršenja zadatka dok drugi leži mrtav pod njegovim nogama. Moro ovom inovacijom uvodi u sliku element trajanja, pokazujući posmatraču da je Prometejevo mučno podnošenje kazne strahovito između ostalog i zbog toga što je dugovečno.⁸⁷³ Ptici mučitelju došao je prirodni kraj. Vrhovni bog je morao da zameni instrument izvršenja kazne, ali na Prometejevom licu se i pored toliko vremena provedenog u patnji ne vidi kajanje zbog sopstvene odluke. Mrtvom pticom Moro je istakao Prometejevo herojsko trpljenje i izdržljivost što ga čini superiornim u odnosu na svoje mučitelje.⁸⁷⁴ Ovu simboličnu intervenciju na mitološkom narativu prepoznao je Teofil Gotje prilikom posete Salonu: „Na steni pored Prometeja leži drugi lešinar koji je umro izvršavajući svoj zadatak ne uzdrnavši postojanost titana. Žrtva je nadživela mučitelja, a instrument torture je iscrpljen ovim teškim iskušenjem.”⁸⁷⁵

Gotje je primetio i da je Prometejev pogled uprt u daljinu što heroju daje primesu nezainteresovanosti za ranu ili pticu koja je kljuca. „Njegov pogled uprt je u budućnost kao da najavljuje dolazak Herkula i Jupiterov pad” rekao je pisac.⁸⁷⁶ Moguće je da je upiranjem Prometejevog pogleda u daljinu Moro napravio i aluziju na etimologiju herojevog imena, s obzirom na to da ono znači „dalekovidni” što je epitet koji mu je kroz istoriju često dodeljivan.⁸⁷⁷ Dalekovidni heroj se ne obazire na svoje trenutne patnje jer, baš poput Eshilovog Prometeja, zna da dolazi vreme preokreta i da će čak i onaj najmoćniji pasti jer „Od sudbine ni on uteći ne može”.⁸⁷⁸

Moroovog *Prometeja* od većine kasnijih predstava heroja razlikuje i prikaz titanovog tela. Nasuprot mnogim androgenim herojima kojima će biti ispunjena Moroova kasnija platna, Prometej je prikazan kao klasični heroj, nedvosmisleno muževnog tela naslikanog u okvirima tradicije akademskog slikarstva. Moguće je da muževnom spoljašnjošću Moro referira na

⁸⁷¹ Belanžev „plamen genija” koji tinja nad Moroovim Prometejem možda je preteča sijalice koju će uskoro izumeti Edison i čije će pojavljivanje nad glavom genija postati vizuelna asocijacija na rađanje ideje, rešenja ili izuma.

⁸⁷² Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 44.

⁸⁷³ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 65.

⁸⁷⁴ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 44.

⁸⁷⁵ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 65.

⁸⁷⁶ Isto, 65.

⁸⁷⁷ Caroline Marion Corbeau. „From myth to symbol : the nineteenth century interpretation of Prometheus”, PhD thesis, King’s College London, 231.

⁸⁷⁸ Eshil, *Okovani Prometej* u Eshil, Sofokle, Euripid, *Grčke tragedije*, Beograd: Dereta, 2001, 160.

herojevu tvrdoglavu nepokolebljivost i optimističnu odlučnost koja ga je učinila simbolom progressa ljudske rase.⁸⁷⁹

Ono što najviše privlači pažnju kada je u pitanju lik Moroovog Prometeja je upravo njegovo lice koje podseća na Hristovo. Kritičari Salona su zamerili Morou ovu preveliku sličnost titana i sina božjeg.⁸⁸⁰ Osim brade i ruke titana svezane iza leđa podsetile su ih na scenu Bičevanja, a plamen iznad glave na Silazak Svetog Duha na apostole.⁸⁸¹ Teofil Gotje je rekao: „Gospodin Gistav Moro nije dao svom Prometeju kolosalne proporcije Eshilovog Prometeja. Ovo nije titan. To je čovek kome je umetnik hteo da da sličnosti sa Hristom, jer on je po nekim učenjima upravo pagansko predskazanje Hrista pošto je, poput njega, želeo da iskupi ljude i bio spreman da pati za njih” napisao je kritičar.⁸⁸²

Gotje je u svojoj kritici pomenuo staru ideju da je Prometej „pagansko predskazanje Hrista”. Još od srednjeg veka pojedini hrišćanski mislioci nalazili su sličnosti između ova dva junaka, prepoznajući motive žrtve, patnje i iskupljenja ljudskog roda u obojici.⁸⁸³ Prometej je shvatan kao paganski Hrist, neka vrsta njegovog prethodnika ili čak predskazanja.⁸⁸⁴ Osim dobrovoljnog mučenictva, još neki elementi mita o Prometeju približavaju ga Hristu – nakon što je besmrtni Hiron svojevlasno odlučio da pođe u smrt, Prometej je oslobođen, ali je i dalje morao da nosi venac i gvozdeni prsten sa kamenom u znak sećanja na svoje okove.⁸⁸⁵ Devetnaesti vek istaćiće ove sličnosti i na njima insistirati, pogotovu u umetnosti simbolizma u kojoj će se hrišćanske priče, parabole i motivi često evocirati na indirektan način istim ili sličnim motivima pronađenim u antičkim mitovima i narodnim legendama.⁸⁸⁶ Na Morooa je verovatno najsnažniji uticaj ostavila knjiga Žozefa de Mestra u kojoj autor ističe da je Prometej antička prefiguracija Isusa.⁸⁸⁷ Ova povezanost dvojice junaka ponoviće se nakon Moroove slike i u pesništvu nekolicine simbolističkih pesnika.⁸⁸⁸

*

„Trebalo li da te podsetim da je prvi revolt oličen u liku Prometeja?” napisao je Moro u jednom pismu 1868. godine.⁸⁸⁹ Simboli koje Moro unosi u sliku *Prometej*, i koje, poput herojevog lika, menja po sopstvenom nahodjenju, suštinski podvlače ideju koju je slikar želeo da istakne ovim junakom – snaga uma, duha i intelekta pobeđuje fizički bol i svet materije. Moro ponovo aktuelizuje borbu između duha i materije, instinkta i čula.⁸⁹⁰ Prometej je za čovečanstvo

⁸⁷⁹ Jonathan F. Krell. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010, 35.

⁸⁸⁰ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 78.

⁸⁸¹ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 65; Prospekt Muzeja Gistava Morooa u Parizu, *Musée Gustave Moreau - Dossier de presse*, 19.

⁸⁸³ Caroline Marion Corbeau. „From myth to symbol : the nineteenth century interpretation of Prometheus”, PhD thesis, King’s College London, 202.

⁸⁸⁴ Isto, 37-38.

⁸⁸⁵ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 363.

⁸⁸⁶ Vera Losse. „I Saw the Sleeping Pan Incarnate. Themes from Myth, Fairy-Tale and Folklore in German Symbolism” in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Munich: Prestel, 2000, 109-130, 109, 111.

⁸⁸⁷ Caroline Marion Corbeau. „From myth to symbol : the nineteenth century interpretation of Prometheus”, PhD thesis, King’s College London, 231.

⁸⁸⁸ Ricardo de la Fuente Ballesteros. „Prometeo, Casal y Moreau”, *Revista de El Colegio de San Luis*, Nueva época, año III, número 6, 2013, 86-104, 87.

⁸⁸⁹ Caroline Marion Corbeau. „From myth to symbol : the nineteenth century interpretation of Prometheus”, PhD thesis, King’s College London, 233.

⁸⁹⁰ Isto, 234.

ukrao dar vatre znanja i razuma, što ga približava Moroovim idealima i težnji ka intelektualnim i duhovnim vrlinama.⁸⁹¹ Na Prometejevom licu nema znakova straha ili ljutnje, njegova napeta ali plemenita poza i smireni izraz lica govore da je on izvan fizičkog bola što ga čini i uzvišenim simbolom herojske izdržljivosti.⁸⁹² Moro slika snažnog i opreznog heroja umesto figure koja pati. Prometej je simbol slikarevog uverenja da je čovek „idealno biće koje mora da se izbori sa osetljivošću i brutalnošću materije”.⁸⁹³ Nepoštovanje naredbi bogova u Prometejevom slučaju nije samo opravdano već je i jedini pravi izbor. Zbog toga u duelu sa Zevsom Prometej odnosi moralnu pobjedu, a snaga koju crpi iz sopstvene pravednosti uliva mu i fizičku snagu da izdrži bol.⁸⁹⁴ Moro je za ovu sliku rekao da Prometej „zagledan u daljinu posmatra ceo horizont, smešeći se svom snu dok njegov bok krvavi iz rane koja nikada neće zarasti.”⁸⁹⁵ Iz toga možemo zaključiti da je slikar najznačajnijom Prometejevom osobinom smatrao njegovu moć da ignoriše bol i fokusira se na „san”; to je herojska moć da se zanemari materijalni svet, kako užitka tako i bola. Kritičari su u ovoj slici videli i „mit o geniju prognanom od strane više sile, ali superiornom u svom porazu, koji trijumfuje nad mučiteljima jer zna da budućnost pripada njemu”.⁸⁹⁶

Kasalov odgovor na Moroovog Prometeja

Slika *Prometej* nastala 1868. godine na Salonu je izložena naredne godine. Izazvala je veliku pažnju publike i kritike, ali nije pronašla kupca.⁸⁹⁷ Ipak, slika *Prometej* biće jedna od onih Moroovih slika koja će nekoliko decenija nakon stvaranja izazvati reakciju mlađe generacije simbolista. Inspiraciju u ovoj slici pronašao je kubanski pesnik Hulan de Kasal (Julian de Casal) koji joj posvećuje dve pesme: *Okeanide* i *Okovani Prometej*.⁸⁹⁸ Kasal u svojim pesmama ističe ideju da je Prometej pagansko predskazanje Hrista.⁸⁹⁹ U pesmi *Okeanide* Kasal ponavlja Moroovo odstupanje od mita – titanovu jetru napada lešinar, a ne orao.⁹⁰⁰ Pesnik i slikar podeliće i ideju o mističnoj estetici svetla koja lebdi nad herojevom glavom: „On vidi čudna svetla svog iskupljenja” jedan je od stihova pesme *Okovani Prometej*.⁹⁰¹ Pesnik rečima ističe i Moroov ideal nepomične lepote, insistirajući na tišini, miru i kontemplativnoj atmosferi koja vlada na vrhovima skitskih planina.⁹⁰²

⁸⁹¹ Isto.

⁸⁹² Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 65.

⁸⁹³ Jonathan F. Krell. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010, 35.

⁸⁹⁴ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 45.

⁸⁹⁵ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 33.

⁸⁹⁶ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 65.

⁸⁹⁷ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010., 78.

⁸⁹⁸ Obe pesme objavljene su prvo u listu *La Habana Elegante*. Prva, *Okeanide*, 5. oktobra 1890. godine, a druga, *Okovani Prometej*, 14. avgusta 1891. Nakon toga pesme ce biti publikovane u Kasalovoj zbirci poezije *Sneg*, u okviru odeljaka *Stare skice i Moj idealni muzej*. (Ricardo de la Fuente Ballesteros. „Prometeo, Casal y Moreau”, *Revista de El Colegio de San Luis*, Nueva época, año III, número 6, 2013, 86-104, 94.)

⁸⁹⁹ Ricardo de la Fuente Ballesteros. „Prometeo, Casal y Moreau”, *Revista de El Colegio de San Luis*, Nueva época, año III, número 6, 2013, 86-104, 87.

⁹⁰⁰ Isto, 94.

⁹⁰¹ Isto, 100.

⁹⁰² Isto, 99.

Poput Moroa, kubanski pesnik je antičkog titana doživljavao kao figuru koja simboliše pobunu i slobodu zbog čega je Prometeja identifikovao i kao figuru pesnika ili mislioca koji pati i ponosi se svojim revolucionarnim činom, tragičan, usamljen i uporan u borbi protiv rigorozne vlasti nametnutih autoriteta.⁹⁰³ „Pobunjenik želim da budem večno/ pre no što se povučem u svoju tugu” govori Kasalov Prometej.⁹⁰⁴ Poput Moroa i Kasal se smatrao izopštenikom iz savremenog sveta ogrezlog u materijalizam i pohlepu. Lične vrednosti smatrao je neuklopivim u vrednosti društva kojem pripada i poput francuskog slikara sanjao je i priželjkivao novo doba ideala i herojstva.⁹⁰⁵ Uzevši u obzir slične ideje, koncepte i senzibilitete ova dva umetnika nije neobično što je slika nastala u Parizu 1868. godine inspirisala pesnika sa Kube više od dvadeset godina nakon nastanka.

Kasnije verzije slike

Danas najpoznatija verzija Moroovg *Prometeja* je ona nastala 1868. godine koja se danas nalazi u Muzeju Gistava Moroa u Parizu. Ipak, sudbina titana okupiraće slikarevu pažnju i narednih godina prilikom čega će nastati još nekoliko verzija prvobitne slike na kojima će veza Prometeja i Hrista biti još vise istaknuta. Već će na nekolicini pripremnih crteža Moro Prometeju dodeliti oreol ili krila ptice pozicionirana tako da izgledaju kao da pripadaju njemu.⁹⁰⁶ Manja verzija slike, nazvana *Okovani Prometej* i datovana u 1869. godinu, titana prikazuje u istoj pozi, ali sa tom razlikom da mu se na čelu nalazi krvava rana – aluzija na stigmatu.⁹⁰⁷ U dno ovog platna Moro je dopisao i stih iz Eshilove drame: „VIDETE QUANTA PATIOR A DEO DEUS” – „Vidite kako ja, bog, patim od božanske ruke”.⁹⁰⁸ Još jedan manji akvarel istog naziva Moro je naslikao početkom osme decenije kao poklon prijatelju Šarlu Efruziju (Charless Ephrussi).⁹⁰⁹ Ipak, nazanimljivija i ikonografski najsmelijija je slika *Oboreni Prometej* nastala nedugo nakon prvobitne verzije slike 1868. godine.⁹¹⁰ U vertikalnoj hijerarhiji slike Moro u podnožje stene smešta deset Okeanida koje oplakuju titanove muke.⁹¹¹ U sredini platna nalazi se Prometejevo iscrpljeno telo koje pada u stranu klonulo od bola. Na njegovom licu više nema spokoja, ono je, naprotiv, ispunjeno patnjom, a sklopljene oči govore o potencijalnom odustajanju od istrajnosti.⁹¹² Iako poznavalac mita zna da je titan besmrtn, Moro ga je ovog puta naslikao kao da je na samrti, a najpribližnija ikonografska referenca bila bi scena Hristovog skidanja sa krsta. Ova scena mučeništva krunisana je oreolom dok krila lešinara stvaraju aluziju da zapravo pripadaju titanu čime ga Moro približava i ikonografiji anđela.⁹¹³ Iz ovih kasnijih verzija slike vidi se da je Moro o sudbini titana promišljao i nakon neuspeha koji je slika doživela na Salonu i da se njegovom liku vraćao više puta tokom karijere, menjajući detalje i simbole, ali ostajući veran osnovnoj ideji da je titan svojom iskupljujućom žrtvom povezan sa svojim hrišćanskim

⁹⁰³ Isto, 94, 99.

⁹⁰⁴ Ricardo de la Fuente Ballesteros. „Prometeo, Casal y Moreau”, *Revista de El Colegio de San Luis*, Nueva época, año III, número 6, 2013, 86-104, 95-96.

⁹⁰⁵ Isto, 97-98.

⁹⁰⁶ Caroline Marion Corbeau. „From myth to symbol : the nineteenth century interpretation of Prometheus”, PhD thesis, King’s College London, 232.

⁹⁰⁷ Isto.

⁹⁰⁸ Isto.

⁹⁰⁹ Isto, 237.

⁹¹⁰ Isto, 239.

⁹¹¹ Isto.

⁹¹² Isto, 240.

⁹¹³ Isto.

naslednikom. Najveći otklon od prve verzije slike Moro čini oduzimajući Prometeju njegovu snagu i nepokolebljivost u istrajnosti, dozvoljavajući mu da na jednom platnu posustane pod teretom večite kazne koju podnosi zbog svojih filantropskih uverenja.

*

Od kada je Prometej ukrao vatru bogovima i dao je ljudima ljudski rod će mu, s vremena na vreme, zahvaljivati, preispitujući njegovim likom svoj odnos prema bogovima i cenu koja se plaća za buntovno kršenje nametnutih pravila. Prometejevski tip heroja posebno će biti zastupljen u evropskoj kulturi 19. veka. Mitološki narativ, literatura romantičara i ideje filozofa i mističara druge polovine veka podstaciće Gistava Moroa na promišljanje o sudbini ovog heroja. *Prometej* će ostati jedna od najenigmatičnijih slika Moroovog stvaralaštva u kojoj će klasični narativ, upotpunjen inovativnim elementima, pokazati bogatu simboliku mita o ovom antičkom junaku i njegovog nasleđa u evropskoj kulturi.

Najveća promena koju Moro pravi u odnosu na svoje prethodnike je ta što njegov dalekovidni heroj ne pokazuje da pati, iako je izložen strašnim mukama opisanim u mitu. Štaviše, Moro u sliku Prometejevog podnošenja kazne uvodi element trajanja, predstavljajući pod nogama titana smenu lešinara koji mu ključaju jetru. Mučitelju, vremenom, dolazi prirodni kraj i herojeve muke osuđene na večnost zahtevaju novog izvršioca dužnosti. Izostavljanjem agresije, patnje i bola Moro stvara sliku čoveka pomirenog sa sudbinom, koji zna da je doneo pravu odluku i u nju nije posumnjao ni nakon vekova mučeništva. Na neki način ova pomirenost sa sudbinom predstavlja i nadmoćnu drskost titana, a njegov prkos bogovima ogleda se u smirenosti i prihvatanju nametnute kazne. Prometejevim spokojem Moro ističe svoj ideal nepomične lepote, kao i ideju da snaga uma i duha izdižu heroja iz sveta materije, čulnog zadovoljstva ali i fizičkog bola.

Poput rane na boku koja oduvek krvari, Moro Prometeju nad glavnom slika podjednako večni plamen vatre, plamen mudrosti i pravednosti koji će „dati svetlost svetu”. Prometejeva zasluga kojom je zauvek zadužio čovečanstvo objašnjena je mnogim izumima i veštinama kojima je titan naučio ljude, čineći im život na zemlji ugodnijim i lakšim. Njegova najveća zasluga je ipak u tome što je svojim primerom pokazao ljudima da je žrtvovanje zarad viših ciljeva iako kažnjivo, ipak pravedno, i da je herojsko buntovništvo jedini ispravan put „dalekovidih” utemeljivača civilizacije. Beskompromisno unapređenje civilizacije herojska je odlika koju će Moro uvek veličati slikama antičkih heroja.

Ni sličnost Moroovog Prometeja sa Hristom nije slučajna. Slikar titanu namerno daje fizičke odlike sina božjeg, poistovećujući ih zbog njihove požrtvovanosti zarad viših ciljeva i filantropskih osećanja. Nakon prve verzije slike na kojoj Prometej pobedonosno trijumfuje nad sopstvenom nesrećom i bolom, Moro će u nekoliko navrata junaku dodati još očiglednije atribute kojima će podvući hristološku simboliku u prikazu klasičnog mita. Vremenom, Moroov Prometej posustaće pod tegobama večitog ispaštanja, ali će u slikarevom opusu zauvek ostati simbol herojskog bunta protiv nametnutih pravila, utemeljivača civilizacijskih tekovina i pobeđe duha nad slabošću tela.

FAETON

„Ovde Faeton leži, upravljač očevih kola
Kojih održo nije te s velike smelosti pade”⁹¹⁴

Osim sudbine Prometeja još jedan nesrećni junak, koji je zbog svoje smelosti i drskosti kažnjen od strane bogova, inspirisao je Moroa. U pitanju je Faeton, sin boga sunca Helija, a istoimeni akvarel Moro je naslikao 1878. godine.⁹¹⁵ (slika 13) *Faeton* je bio jedan od jedanaest Moroovih dela prikazanih na Svetskoj izložbi u Parizu 1878. godine na kojoj je od svih Moroovih izloženih slika privukao najviše pažnje publike i kritike.⁹¹⁶ Nakon Svetske izložbe akvarel je kupio Šarl Hajem (Charles Hayem), privatni kolekcionar koji je sakupljao Moroova dela.⁹¹⁷

Junak ove slike, Faeton, bio je sin boga sunca Helija i okeanide Klimene. Jednog dana zatražio je od majke dokaz o poreklu svojih božanskih gena. Majka ga tada šalje u Helijev dvor gde su se otac i sin prvi put sastali, a bog se zakleo mladiću vodama reke Stiks da će mu ispuniti bilo koju želju. Faeton je tada zatražio da upravlja zlatnim sunčevim kočijama jedan dan na šta Helije nerado pristaje uz mnogo upozorenja kako se kočije pravilno voze i kontrolišu.⁹¹⁸ Faeton, nevest u upravljanju nebeskim kočijama, poterao je konje van uobičajene putanje. Kočije su se čas previše približavale nebu pržeći zvezde, čas su bile prenisko, pržeći zemlju usled čega su usahle reke i mora, Libija je pretvorena u nepreglednu pustinju, a stanovnici Afrike postali su crni.⁹¹⁹ Opasnost po Faetona i kočije činile su i životinje Zodijaka koje su ga na nebu vrebale i napadale svojim žaokama, klještim i čeljustima. Kako bi svet spasio od požara i haosa koji je izazvala Faetonova nevesta vožnja, Zevs je ga je oborio na zemlju munjom. Faeton je poleteo preko neba poput zvezde padalice i strmoglavio se u reku Eridan. Po nekim legendama, iz vatre koju je Faeton izazvao na nebu stvoren je Mlečni put. Iz sažaljenja Zevs ga je na kraju preneo u sazvežđe Kočijaša.⁹²⁰

Faetonovu sudbinu obradio je Eshil u tragediji *Helije* koja nije sačuvana i Euripid u tragediji *Faeton* koja je sačuvana u fragmentima.⁹²¹ Detaljan opis mita o Faetonu ostavio je Ovidije u II pevanju *Metamorfoza*.⁹²² U likovnoj umetnosti antike Faetonov pad je najčešće prikazivan na gemama i sarkofazima rimske epohe.⁹²³ Ova tema će ponovo postati popularna u

⁹¹⁴ Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze*, Zagreb: Matica hrvatska, 1907, 42.

⁹¹⁵ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 106.

⁹¹⁶ Isto, 102.

⁹¹⁷ Šarl Hajem je ovu kolekciju učinio dostupnom javnosti. Svakog četvrtka posetioци su mogli da je vide u njegovom domu između 13 i 17 časova. (Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 83.)

⁹¹⁸ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 428.

⁹¹⁹ Isto.

⁹²⁰ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 428.

⁹²¹ Isto, 429.

⁹²² Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze*, Zagreb: Matica hrvatska, 1907, 27-42.

⁹²³ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 429.

evropskoj likovnoj umetnosti od perioda renesanse, a Moro će u svoju verziju predstave uneti i neke detalje koji se ne pominju u originalnom mitu.⁹²⁴

Faeton

Prikazujući Faetona, Moro je odabrao da prikaže sam zenit priče, trenutak kada heroj, pogođen Zevsovom munjom, izleće iz kočija u pokretu. Uskovitlanom draperijom njegovog ogrtača, izrazom straha i užasa na junakovom licu i svetlosnim efektima Moro ovu sliku čini jednom od najdramatičnijih u svojoj karijeri. Goruće, plamteće sunce iza Faetona, konji nad kojima kočijaš gubi kontrolu i koji kreću svaki u svom pravcu i dve nemani koje ga napadaju sa neba i zemlje doprinose utisku apokaliptične scene božanske kazne.⁹²⁵ Ove dve nemani, lav koji Faetona napada sa neba, i zmija koja se podiže sa zemlje i preti junaku svojim čeljustima, elementi su koje Moro dodaje van mitološke pozadine priče.⁹²⁶ Iako je u mitu, a posebno u Ovidijevim *Metamorfozama*, detaljno opisan sukob Faetona i životinja Zodijaka koje su ga vrebale na nebesima, lav i zmija koji junaku prete sa različitih strana verovatno pre simbolišu nebo i zemlju koje je Faeton ugrozio svojom nepažljivom vožnjom, a ne određena sazvežđa.⁹²⁷

Ova predstava haosa i užasa može se tumačiti kao Moroova simbolistička vizija smaka sveta.⁹²⁸ Ovakvom tumačenju slike doprinose svetlosni efekti kojima je slikar ispunio platno. Osim što kočije boga Helija same po sebi predstavljaju putanju sunca, i što se iza herojeve glave nalazi plemena užarena sfera, sa leve strane platna moguće je videti još dva nebeska tela, jedno sunce i jednu zvezdu.⁹²⁹ Multipliciranje nebeskih tela na horizontu jedno je od vizuelnih rešenja koja će Moro ponoviti na nekoliko svojih slika kojima je želeo da prikaže značajne prelomne trenutke ljudske istorije, velike promene i smene era. Udvojenost nebeskih tela u skladu je sa verovanjima mnogih paganskih religija o kraju sveta.⁹³⁰ Tokom druge polovine 19. veka veliki broj pisaca pozajmljivaće elemente paganskih verovanja za svoja savremena tumačenja i predstavljanja eshatologije, a neke od tih knjiga Moro je posedovao u svojoj biblioteci.⁹³¹

Međutim, iako Faetona destruktivna sila svetlosti (koja se može tumačiti pomahnitalim suncem, Zevsovom munjom ili spojem ove dve sile) izbacuje iz sedišta i uništava, Moro je ovom trenutku užasa dodao još jedan simbolični element. Plameni обруч nad herojevom glavom, sila koja ga kažnjava i koja će njegovo telo pretvoriti u zvezdu padalicu, u trenutku prikazanom na slici stvara iluziju oreola, ili čak nimba oko čitavog Faetonovog tela.⁹³² Moro kruniše ovog buntovnika koji se drznuo da prevaziđe svoja ljudska ograničenja i koji je zbog te smelosti na kraju uništen. Ipak, pre nego što se bude strmoglavio u sopstvenu propast, iako je kriv za mnoga zla koja je naneo svetlu, slikar mu dodeljuje oreol iste one svetlosti koja će ga za trenutak učiniti

⁹²⁴ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 45.

⁹²⁵ Isto, 45-46.

⁹²⁶ Isto, 45.

⁹²⁷ Isto.

⁹²⁸ Isto.

⁹²⁹ Isto, 46.

⁹³⁰ Marija Kolman-Rukavina, Oleg Mandić. *Svijet i život u legendama*, Zagreb: Znanje, 1961, 220, Ričard Pejn Najt. *Seksualni simbolizam*, Beograd: IP Esoteria, 2005, 96, Карл Густав Јунг. *Архетипови и колективно несвесно*, Београд: Атос, 2003., 139.

⁹³¹ Teofil Gotje. *Priče o snovima*, Beograd: Paideia, 1997, 126, Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 116.

⁹³² Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 46.

palim herojem prenetim u sazvežđe.⁹³³ „Veliki čovek je uvek bio kao munja sa neba, ostali ljudi čekali su ga kao gorivo, a zatim su i oni planuli” opisivao je Tomas Karlajl heroje sredinom veka.⁹³⁴ Faeton je bio jedan od njih – hteo je da se uzdigne van granica svoje ljudske sudbine, hteo je da se takmiči sa bogovima u čemu svakako nije uspeo, ali ga sam pokušaj da pođe stazama jednog boga čini smelijim i uzvišenijim od ostalih smrtnika.⁹³⁵ Faetonov pad postao je legenda, kao i sudbine različitih junaka koji su se usudili da lete preblizu suncu, ali je Faetonov let pomerio granice onoga što je smrtnicima bilo dostupno ili čak dozvoljeno da žele. Ta smelost da se prevaziđu sopstvene granice i da se čovek vine van materijalizma sopstvene vrste koja ga neraskidivo vezuje za zemlju i zemaljsko, drskost da se pokuša biti bog, makar na jedan dan ili sat, po Moroovom mišljenju iskupljuje Faetona za sve užase koje je izazvao na nebu i zemlji. Moroova večita težnja da se čulni materijalizam ovog sveta prevaziđe u cilju ljudskog ovladavanja i pobeđivanja prirode i sebe oličena je u mitu o Faetonu.⁹³⁶ Zbog toga slikar ovom buntovniku dodeljuje elemente svetosti i svetlosti; njegov let zaista čini kraj jedne ere i početak druge. Od kad je Faeton seo u kočije boga, čovek je počeo da sumnja u sopstvena ograničenja i dobio je veru da je dostizanje božanskih visina moguće.

*

Akvarel *Faeton* izazvao je najviše reakcija publike od svih Moroovih slika izloženih na Svetskoj izložbi u Parizu 1878. godine.⁹³⁷ Pisac Emil Zola veoma je pozitivno reagovao na ovaj Moroov rad, a on je privukao pažnju i mladog Odilona Redona.⁹³⁸ „Ovaj Faeton predstavlja odvažnu zamisao kojom se prikazuje scena haosa. Tu je, u veličanstvenosti tih nijansi, u odvažnom neskladu linija, u grubosti i ošttrini ovih živih boja, veličina, emocija i na neki način – novo čudo” izjavio je Redon.⁹³⁹ Pretpostavlja se da je Moroova predstava Faetona uticala na njegovog mlađeg kolegu koji je početkom 20. veka nekoliko puta i sam predstaviti nesrećnu sudbinu Helijevog sina.⁹⁴⁰ (slike 14 i 15)

Moroov *Faeton* bio je inspiracija i simbolističkom pesniku Žoze-Mariji de Erediji (José-Maria de Heredia).⁹⁴¹ Njegova zbirka poezije *Trofeji* sadrži nekolicinu pesama inspirisanih Moroovim delima. Ovaj pesnik bio je veliki poštovalac Moroovog slikarstva koje je, kao njegov blizak prijatelj, imao prilike da vidi u slikarevom ateljeu.⁹⁴² Pesma inspirisana akvarelom *Faeton* nosi naziv *Smrt orla*, i iako nije konkretno vezana za mit o Faetonu, motivi letenja, sunca i buntovništva kažnjenog od strane bogova čine sonet veoma bliskim Moroovom akvarelu.⁹⁴³ U oba umetnička ostvarenja insistira se na ideji prevazilaženja običnog i svakodnevnog, poništavanje nametnutih granica i dostizanje onoga što se smatra nedostižnim.⁹⁴⁴ Drskost i

⁹³³ Oreol svetlosti pripisovao se učesnicima u agonu, plementiom nadmetanju, u trenutku njihovog uzdizanja do ranga heroja. (Dragan Tasić. *Аγών : kult herojskog nadmetanja*, Novi Sad : Vojvođanska akademija nauka i umetnosti, 2011, 6.)

⁹³⁴ Карлајл Томас. *О херојума, хероизму и обожавању хероја у историју*, Београд : Српска књижевна задруга, 1903,78

⁹³⁵ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 46.

⁹³⁶ Isto.

⁹³⁷ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 102-103.

⁹³⁸ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 30.

⁹³⁹ John Rewald, Dore Ashton, Harold Joachim. *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bredin*, New York: Museum of Modern Art, 1961, 132.

⁹⁴⁰ Isto, 78-79.

⁹⁴¹ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 107.

⁹⁴² Isto, 108.

⁹⁴³ Isto, 107.

⁹⁴⁴ Isto, 110.

buntovništvo protiv uređenih pravila, nesreća koja sustiže heroja smelog da poželi i usudi se da stigne više i dalje od ostalih neki su od motiva koje je Eredija prepoznao u Moroovoj slici. „Onaj ko u slavu i slobodu krenu/ ko je dostojanstvo, snagu i san hteo/ taj umire smrću blistavom, u trenu” stihovi su kojima se završava *Smrt orla*.⁹⁴⁵ Eredijin orao i Moroov antički junak podeliće ovu tragičnu sudbinu onih koji su hteli da dostignu snove, ali su na tom putu bili sprženi, umirući herojski, blistavo, u trenu.

*

Prikazujući kažnjenog heroja, Moro je još jednom istakao svoju veru u ljudski rod, u prevazilaženje ograničenja koja su mu nametnuta njegovom prirodom i uzidizanje do nebeskih visina ideala, u slučaju junaka Faetona i bukvalno. Koristeći antički mit o drskom sinu boga Helija, Moro je donekle izmenio narativ predstavljajući tragičnu sudbinu heroja na dramatičan, ali nesvakidašnji način. Moroov Faeton je krunisan oreolom slave, mnogo pre nego što će Zevs iz sažaljenja njegovo mrtvo telo preneti u sazvežđe. Nakon dramatičnog leta u sunčevim kočijama koje nije uspeo da kontroliše, Moroov Faeton biva pogođen munjom koja će ga pretvoriti u zvezdani trag, ali je taj trenutak pada ujedno i trenutak njegove najveće slave. Moro je na ovaj način još jednom predstavio čovečju potrebu da se uzdigne i da prkosi ograničenjima, pozdravljajući buntovništvo koje čoveka uzdiže iz sfere puke ovozemaljske materije. U isto vreme, slika božanske kazne nad buntovnim herojem predstavlja i sliku haosa, smaka sveta prikazanog potpunim nepoštovanjem prirodnih zakona. Nebo i zemlja su u plamenu, čudovišta i nemani se bude, nebeska tela se umnožavaju na horizontu prkoseći pravilima logike i reda. Faeton je uzburkao ne samo prirodu već i večiti poredak stvari učinivši da svet koji smo poznavali zaista dođe svom kraju. Pa iako nije uspeo u onome što je naumio, Helijev sin je stigao tamo gde ni jedan smrtnik pre njega nije – izazvao je bogove i učinio da nebo i zemlja nikada ne budu bliži nego što su bili tokom njegovog kratkog leta.

⁹⁴⁵ Жозе Марија де Ередија. *Трофеји*, Ваљево: Интелекта, 2000,155.

OREST

„Nad tom žrtvom ja sad bajem:

Nek bezumlje i ludilo

Duh mu more, srce lome!

To je pesma Erinija...”⁹⁴⁶

Orest je još jedan tragični junak antičke mitologije, kažnjen zbog suprotstavljanja božanskoj volji, čiju je sudbinu Moro oslikao. Slika *Orest i Erinije* nastala je 1891. godine.⁹⁴⁷ (slika 16) Kao i većina Moroovih dela nastalih početkom devete decenije 19. veka i ona je prodana nekom od privatnih kolekcionara iz krugova pariske aristokratije i bankarstva.⁹⁴⁸

Osnovni motiv priče o Orestu je osveta i ispaštanje zbog nje. Kao dečak, Orest je svedočio zločinu koji se zakleo da će jednog dana osvetiti – njegova majka Klitemnestra je, zajedno sa ljubavnikom Egistom, ubila Orestovog oca Agamemnona.⁹⁴⁹ Kada je Orest dovoljno odrastao ubio je dvoje ljubavnika, ali zbog ubistva majke junaka počinju da proganjaju Erinije, srdite boginje osvete koje borave u Erebu i kažnjavaju prekršaje prastarih, nepisanih zakona poput prolivene rođačke krvi.⁹⁵⁰ Po Apolonovom savetu Orest odlazi u svetište boga u Delfima i moli za oproštaj. Apolon spira greh sa Orestovih ruku ali Klitemnestrina sen tera Erinije da ga ponovo progone zbog čega Apolon savetuje junaku da ode u Atinu i u hramu boginje Atene zagrlji njen kip i stavi se u njenu zaštitu.⁹⁵¹ U Atini je odlučeno da se Orestu sudi na tamošnjem sudu, Aeropagu (Aeros Pagos), kojim bi predsedavala boginja Atena. Kako su glasovi za i protiv Orestove krivice bili izjednačeni, boginja svojim glasom presuđuje u korist optuženog oslobadajući ga krivice.⁹⁵² Ovi događaji opisani su u Eshilovoj trilogiji *Orestija* i Euripidovoj tragediji *Orest*.⁹⁵³

*

Moro Oresta prikazuje u trenutku kada u unutrašnjosti hrama moli za oproštaj, stavljajući tako akcenat na posledice herojevih postupaka, a ne na sam čin ubistva majke. Okrvavljeni mač u Orestovim rukama, koji je sudeći po mitu junak odneo u Apolonovo svetište u Delfima, znak je da se prikazana scena odvija u unutrašnjosti hrama boga sunca.⁹⁵⁴ Na slici su prikazane i Erinije koje su junaka u tom trenutku okružile, tražeći zadovoljenje pravde. Međutim, Moro se u predstavljanju ovih boginja osvete umnogome odaljava od mitološkog narativa. Erinije su opisivane kao starice bledog lika koje umesto kose imaju zmije. Iz očiju im kaplje krv, iz usta

⁹⁴⁶ Eshil, *Orestija, Eumenide* u Eshil, Sofokle, Euripid, *Grčke tragedije*, Beograd: Dereta, 2001, 321.

⁹⁴⁷ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 151.

⁹⁴⁸ Isto, 148.

⁹⁴⁹ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 306.

⁹⁵⁰ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 142.

⁹⁵¹ Isto, 307.

⁹⁵² Isto.

⁹⁵³ Isto, 308.

⁹⁵⁴ Isto 307.

crna krvava pena i dah mrtvaca, obučene su u crne rite a u rukama drže buktinje i bičeve. Zbog zastrašujućeg izgleda od njih su zazirali i ljudi, i životinje ali i bogovi.⁹⁵⁵ Eshil govori da je hor Erinija „bez krila, crn, celim bičem strahotan” a „iz očiju im kaplje voda odvratna”.⁹⁵⁶ Eurpid ih opisuje kao „psetolike sveštenice iz hrama Smrti”.⁹⁵⁷ Moroove Erinije nemaju ništa zajedničko sa ovako opisanim nemanima. One poprimaju izgled svetiteljki – ne samo da im slikar oko glava stavlja vence cveća i oreole svetlosti već i njihovi izrazi lica pokazuju milost i sažaljenje prema tragičnom junaku. Zmijski repovi spuštene su sa glava u podnožje nogu, krvi osim na Orestovom maču nema, a boginje su odevene u raskošne kostime. Zbog toga se može pretpostaviti da Moro ne predstavlja trenutak kada Orest odlazi u Apolonov hram na Delfima da izmoli oprost, već suđenje junaku koje se odvijalo nakon toga, u Ateninom hramu u Atini.⁹⁵⁸ Zahvaljujući presudnom glasu boginje mudrosti, Orest je oslobođen krivice a strašne Erinije su se najednom preobrazile u dobre Eumenide koje bi izgledom mnogo više odgovarale onima predstavljenim na Moroovoj slici.⁹⁵⁹ Ovaj preobražaj boginja osvete opisan je u trećem delu Eshilove trilogije *Orestija* koji i nosi naziv po njima – *Eumenide*.⁹⁶⁰ Zbog toga se može pretpostaviti da se slikar vodio tekstom drame ili da je slika nastala pod uticajem nekog od starih spomenika antičke epohe na kojima su Erinije još uvek predstavljane kao dostojanstvene žene u dugim haljinama, umesto zastrašujućih čudovista od čijeg izgleda zazire čitav svet.⁹⁶¹

*

Orestova priča je pre svega priča o borbi junaka za pravdu i oprost, ali i rušenje najstarijih nepisanih pravila u korist pravednijih zakona koji ljudski rod vode putem humanosti i napretka. Poput Prometeja, i Orest iskušava nametnuti autoritet što ga čini bliskim tipu romantičarskog heroja koji pravi razliku između dužnosti i interesa, i koji će, ako je to jedini ispravan put, delovati protiv svoje prirode, ali i prirodnih zakona uopšte.⁹⁶² Zamerivši se svojim postupcima Erinijama, Orest stiće moćnijeg i upornijeg neprijatelja od Prometeja i Faetona. Dok su potonja dvojica junaka svojim oglušenjem o pravila ušla u sukob sa vrhovnim bogom, Orest je izazvao gnev predstavnica starih zakona, drevnijih i moćnijih čak i od samog Zeusa.⁹⁶³ Erinije su se svetile ne samo zločincima već i njihovom potomstvu, neumorne u svojoj nameri zadovoljenja pravde. Napredak, blagostanje i sreća pojedinca, ali i društva, zavisili su ne toliko od olimpskih bogova, već od htonskih Erinija.⁹⁶⁴ Orestova sudbina predstavlja bojno polje na kojem se Erinije sukobljavaju sa Apolonom i Atenom, predstavnicima olimpskih božanstava i drugačijeg shvatanja pravde i poretka. Stari, htonski principi zasnovani na rođenju i krvi bivaju konačno slomljeni i promenjeni u korist racionalnijih zakona koji svaki zločin tretiraju isto i ostavljaju

⁹⁵⁵ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 143.

⁹⁵⁶ Eshil, *Orestija, Eumenide* u Eshil, Sofokle, Euripid, *Grčke tragedije*, Beograd: Dereta, 2001, 310.

⁹⁵⁷ Еурипид, *Орест*, Београд: Стубови културе, 2010, 32.

⁹⁵⁸ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 307.

⁹⁵⁹ Isto, 143.

⁹⁶⁰ Eshil, *Orestija, Eumenide* u Eshil, Sofokle, Euripid, *Grčke tragedije*, Beograd: Dereta, 2001, 347.

⁹⁶¹ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 143.

⁹⁶² Isaija Berlin. *Koreni romantizma*, Beograd: Službeni glasnik, 2006, 93.

⁹⁶³ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 142.

⁹⁶⁴ Isto, 143.

moгуćnost pokajanja i oprosta.⁹⁶⁵ Euripid u drami *Orest* kaŹe: „Pre svega Grci treba da uvaŹavaju zakone/ pa tek onda roŹake.”⁹⁶⁶ DrŹavni, ljudskom rukom pisani i ljudskim umom smišljeni zakoni moraju nadvladati nepisana pravila koja se iz davnina prenose s kolena na koleno. Atenino dodeljivanje kljućnog glasa u korist oprosta Orestovog zloćina simboliše ovu pobedu ljudske civilizacije, vođenu rukom boginje razuma i mudrosti.⁹⁶⁷ Još jednom boginja mudrosti svojom intervencijom spasava junaka, intervenišući kao i u slućaju Odisejevog pokolja prosaca da se privremeni kaos vrati u red. Njeno prisustvo na slici *Orest i Erinije* nije oćigledno kao na slici *Prosci*, ali će njena uloga biti kljućna za scenu koju Moro bira da prikaŹe – Atena je ta koja boginje osvete pretvara iz strašnih ćudovista u milosrdne Eumenide, nakon ćega se Pravdi udruŹuje Milost.⁹⁶⁸

I baš kao što je Euripid objasnio na samom kraju svog Oresta, pravi pobednici ovog sukoba među htonskim i olimpskim bogovima su ljudi. „Ovenćaj nas, nas! Pobedo!/ Nas, Pobednike -/ Pobednike ljude!” izgovara antićki hor.⁹⁶⁹ Moroova ideja plemenitog herojskog potencijala kojim su ljudi obdareni kako bi se pravednim delovanjem uzdigli do sveta bogova bliska je završnim stihovima antićke drame – koren svih ovih sukoba ljudi i boŹanstava je Źelja da se ljudsko prevaziđe i da se zakoni po kojima je ćovek osuđen da Źivi prilagode njegovim moгуćnostima i delovanjima. Zbog toga je pitanje Orestove sudbine mnogo znaćajnije od pukog pitanja sudbine junaka; to je pitanje promene i evolucije zakona od najstarijih, krvnih i plemenskih, do uređenih, racionalnih zakona u sluŹbi drŹave kao novog sistema oćuvanja poretka. Pored pravde i kazne, mit o Orestu donosi još jedno veoma znaćajno pravo bez kojeg ideali civilizacije i društva za koje se Moro zalagao ne bi imali smisla. To je pravo na pomilovanje i oprost, pravo ćoveka na milost.

*

Predstavljanjem trenutka u kojem se Ernije pretvaraju u Eumenide nad telom Oresta savijenom u oćaju, Moro još jednom istiće znaćaj i dobrobit koje je ljudskom rodu donelo oćlušenje o pravila nekolicine pojedinaca iz slavne antićke prošlosti. Prolazeći kroz strašne muke, gonjen ćudovišnim boginjama osvete, Erinijama, Orestova sudbina sukobila je stara, htonska boŹanstva sa olimpskim bogovima, predstavnicima zakona i reda. Orestov zloćin doveo je do konaćnog usaglašenja starih i novih zakona, tradicije i razuma, izvojevavši pravo da se za svaki zloćin sudi istim zakonima, i što je još vaŹnije, da svaki zloćin ima pravo na pomilovanje. Buntovništvo antićkog heroja je i ovog puta nagrađeno tekovinama na kojima će zapadnoevropska civilizacija temeljiti svoj razvoj.

⁹⁶⁵ Eshil, *Orestija, Eumenide* u Eshil, Sofokle, Euripid, *Grćke tragedije*, Beograd: Dereta, 2001, 334.

⁹⁶⁶ Еурипид, *Орест*, Београд: Стубови културе, 2010, 53.

⁹⁶⁷ Eshil, *Orestija, Eumenide* u Eshil, Sofokle, Euripid, *Grćke tragedije*, Beograd: Dereta, 2001, 337.

⁹⁶⁸ Erinije su smrane pomoćnicama Pravde (Dragoslav Srećjoviћ, Aleksandrina Cermanoviћ-Kuzmanoviћ. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 143), a reć „Eumenide” u prevodu znaci „Milostive” (Eshil, *Orestija, Eumenide* u Eshil, Sofokle, Euripid, *Grćke tragedije*, Beograd: Dereta, 2001, 347.)

⁹⁶⁹ Еурипид, *Орест*, Београд: Стубови културе, 2010, 136.

HEROJ PESNIK

APOLON I MUZE

„Od Muza i dalekostrijelnog Apolona doista
Pjevači potiču ljudi na zemlji, ko i kitarashi,
A od Diva vladari, koga zavole Muze srećan
Je taj, bjeseda slatka iz usta navjek mu teče”⁹⁷⁰

Od Muza i Apolona potiču pevači i svirači na zemlji, verovali su stari Grci a verovanje je pretrajalo zlatno doba slavni antičkih pesnika. Za Gistava Moroa umetnik, personifikovan figurom antičkog pesnika, predstavljao je ne samo miljenika bogova, već i najznačajniji tip heroja, onog koji čovečanstvu daruje plemenitost i mudrost stvarajući svoja dela. Moro je umetnost smatrao najvišim idealom kojem se sve ostalo mora žrtvovati te je veliki deo svog stvaralaštva posvetio motivu antičkih umetnika – pesnika.⁹⁷¹ Ali pre nego što se božanska inspiracija spustila na njegove omiljene junake, Orfeja, Hesioda i Sapfo, morala je poteći od boga Apolona koji ju je, uz pomoć svojih posrednica Muza, spustio u svet običnih ljudi.⁹⁷² Jedan od prvih Moroovih prikaza ovih svetih zaštitnika talentom obdarenih je slika *Apolon i devet muza*, nastala 1856. godine, na početku Moroove karijere.⁹⁷³ (slika 17) Mnogo kompleksnija slika iste tematike nastaje deceniju kasnije, 1868. godine i nosi naziv *Muze napuštaju Apolona, svog oca, i odlaze da prosvetuju svet*.⁹⁷⁴ (slika 18) Dve godine kasnije Moro će figuru boga sa lirom zameniti figurom Kupidona, naslikavši sliku *Kupidon i Muze*.⁹⁷⁵ (slika 19) Poslednjih decenija 19. veka Moro će odustati od strogog pridržavanja mitoloških narativa, naizgled napuštajući motiv Apolona i Muza. Ipak, svojim slikama će, do poslednjih godina života, preispitivati božansko poreklo inspiracije i herojstvo umetnika na zemlji.⁹⁷⁶

Apolon, bog azijskog porekla, u helenskom svetu imao je veoma složenu funkciju. On je u isto vreme bio bog proricanja, lečenja, zakonodavstva, svetlosti i poezije.⁹⁷⁷ Jedan je od dvanaest olimpskih bogova, sin Zeusa i Lete, brat blizanac boginje Artemide.⁹⁷⁸ Homer pominje da gnev ovog boga može ublažiti jedino muzika, te on vremenom postaje vođa i zaštitnik Muza i

⁹⁷⁰ Hesiod, *Teogonija*, Podgorica: Oktoih, 2000, 53.

⁹⁷¹ John Rewald, Dore Ashton, Harold Joachim. *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*, New York: Museum of Modern Art, 1961, 114.

⁹⁷² Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 40.

⁹⁷³ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 39.

⁹⁷⁴ Isto, 81

⁹⁷⁵ Isto, 83.

⁹⁷⁶ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 72.

⁹⁷⁷ Јан Пухвел. *Упоредна митологија*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2010, 179.

⁹⁷⁸ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 38.

muzike.⁹⁷⁹ Osim što je zaštitnik umetničkog nadahnuća, Apolon je i bog svetlosti, ne samo fizičke već i duhovne. Uz njegovo ime vezuju se samospoznaja, jasne misli, prava mera svih stvari, red, zakon i pozitivne stvaralačke snage.⁹⁸⁰ Sve ove odlike olimpskog boga slikar Gistav Moro smatrao je najvišim idealima kojima čovek može i mora težiti u životu i koje čoveka uzdižu do statusa heroja. U takvim razmišljanjima nije bio usamljen.

U evropskoj umetnosti novog veka motiv boga Apolona neraskidivo je vezan za statuu Apolona Belvederskog, rimsku kopiju grčke skulpture otkrivenu u 15. veku, a prvi put opisanu 1509. godine.⁹⁸¹ Na ovu skulpturu posebnu pažnju će skrenuti Vinkelman koji ju je opisao sa divljenjem smatrajući da, poput samog boga, i njegov isklesan lik ima moć da u ljudima probudi uzvišene misli i inspiriše na plemenita dela.⁹⁸² Sve do 19. veka statua Apolona Belvederskog smatrana je najpoznatijom skulpturom antičke umetnosti.⁹⁸³ Predstavljala je uzor i ideal evropskim umetnicima koji su podražavali klasičnu umetnost i ikoničnu predstavu najlepšeg boga, metaforu sklada i ideala, na osnovu čijeg lika je formirano percipiranje antičke epske prošlosti.⁹⁸⁴ Početkom 19. veka lik boga Apolona osim što je predstavljao estetski ideal muškosti smatran je i idealom umne snage.⁹⁸⁵ Ovaj bog predstavljao je oličenje prosvetljenog helenstva koje je evropska kultura 19. veka smatrala zlatnim dobom. Tokom druge polovine veka, a posebno sa pojavom Ničea, apolonijски i dionizijski princip se upoređuju i aktualizuju razlike između ova dva boga i sistema vrednosti koji se njima predstavljaju. Apolonijски princip se ogledao u promišljenosti, skladu i težnji ka idealima, dok je nasuprot njemu dionizijski princip predstavljao neumernost i prepuštanje čulnim nadražajima. „Apolon je bog znanja i kontemplacije u kojoj ljudske strasti ćute”, napisao je Niče u svom *Rođenju tragedije*.⁹⁸⁶ U istom delu ovaj filozof podseća da je Apolon vođa Muza, zaštitnica duhovnih delatnosti i učiteljica pesnika, pevača i svirača, i da oni zajedno štite odabrane pesnike. Kroz muziku oni stvaraju poredak, a kao čuvari poretka ova božanstva su ujedno i čuvari duhovne vedrine, jasne svesti i budnog znanja.⁹⁸⁷

Muze, devet Zevsovih i Mnemozininih kćeri u antičkoj mitologiji imale su zadatak da nadahnjuju pesnike i pevače koji zatim pesmom otklanjaju tugu i brige među ljudima.⁹⁸⁸ Hesiod pominje da je Mnemozina rodila Muze „da zala zaborav i počinak briga budu”.⁹⁸⁹ Sa njihovih usana neprekidno je tekla božanska pesma, a pesnici su im se obraćali moleći za nadahnuće i

⁹⁷⁹ Marko Višić. *Kult muza u evropskoj književnoj tradiciji*, Sarajevo: Svjetlost, 1989, 33, Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004., 40.

⁹⁸⁰ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 41.

⁹⁸¹ Elizabeth Prettejohn. *The Modernity of Ancient Sculpture: Greek Sculpture and Modern Art from Winckelmann to Picasso*, London: Bloomsbury Academic, 2012, 9.

⁹⁸² Isto, 19.

⁹⁸³ Isto, 123.

⁹⁸⁴ Isto, 17, 27.

⁹⁸⁵ Јохан Јоаким Винкелман. *Историја древне уметности*, Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића, 1996, 104-105, Vilhelm Fon Humbolt. *Spisi iz antropologije i istorije*, Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића, 1991, 57.

⁹⁸⁶ Fridrih Niče. *Rođenje tragedije*, Beograd: BIGZ, 1983, 11.

⁹⁸⁷ Isto.

⁹⁸⁸ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 275.

⁹⁸⁹ Hesiod, *Teogonija*, Podgorica: Oktoih, 2000, 51.

besmrtnost.⁹⁹⁰ Poput Apolona, i Muze su bile simboli nesvakidašnjeg, božanskog misaonog procesa i posrednice kosmičkog reda i harmonije.⁹⁹¹ Mnogi mitski pevači, poput Orfeja, smatrani su sinovima pojedinih Muza, dok su im se čuveni pesnici stare Grčke (Homer, Hesiod, Sapfo, Ovidije i drugi) obraćali na počecima svojih dela, tražeći pomoć i inspiraciju za rad.⁹⁹² Kult Muza i njihovo pozivanje na saradnju pretrajalo je gašenje antičkih paganskih verovanja. U novovekovnom pesništvu molba Muzama biće upućena od strane čuvenih renesansnih pesnika: Petrarke, Dantea, Ludovika Ariosta.⁹⁹³ Osim u italijanskoj, pozivanje Muza pojavaće se i u francuskoj, španskoj i engleskoj novovekovnoj književnosti, a zaštitnice poezije biće prizivane u pomoć i tokom 19. veka.⁹⁹⁴ Motiv Muza javiće se i u pesništvu francuskih simbolista. Satirično, Bodler će svoju zbirku *Cveće zla* nazvati „neskladnim proizvodom Muze kraja vremena”.⁹⁹⁵ Mladi Rembo je u pismu Teodoru Banvilu, šefu Parnasovske škole, sebe predstavio kao „dete koje je Muza prstom dotakla”.⁹⁹⁶ U periodu u kojem Moro bude predstavljao poreklo božanske inspiracije likovima devet Muza, dijalog između boginja i pesnika još uvek je bio živ.

Muze napuštaju Apolona, svog oca, i odlaze da prosvećuju svet

Ova velika slika kompleksnog naziva nastala je 1868. godine, ali je platno prošireno 1882. godine, a skice koje su ostale vidljive na njegovoj površini govore da Moro nije stigao da je dovrši.⁹⁹⁷ (slika 18) Motiv Apolona okruženog svojim pratiljama, Muzama, sličan je kao i na slici *Apolon i Muze* (slika 17), nastaloj deceniju ranije, s tim što se raspored i odnosi među figurama menjaju u skladu sa novom idejom koju Moro želi da prikaže ovim božanstvima. Umesto idiličnog prikaza boga koji zajedno sa Muzama uživa u arkadijskom pejzažu, u koji ih Moro smešta 1856. godine, druga slika predstavlja zamišljenog boga na tronu kojeg, kako naziv slike kaže, Muze napuštaju u nekoj vrsti prosvetiteljske misije, ne bi li svete tajne i „slatke reči” prenele ljudima kroz usta zemaljskih pesnika.

Ovo veliko platno posvećeno poetskoj inspiraciji govori o dugom i mukotrpnom putu koji umetnička vizija prelazi spuštajući se sa visina olimpskih bogova do sveta smrtnika.⁹⁹⁸ Kao i na mnogim slikama, Moro svoju glavnu poruku naglašava i hijerarhijom elemenata na slici: u sredini platna, na tronu koji može predstavljati kako Olimp tako i hram u Delfima ili bilo koje treće mesto Apolonovog kulta, sedi bog poezije, glavni pokretač umetničkih vizija. Nad njim blista zvezda, simbol inspiracije koji Moro ponekad dodeljuje svojim junacima čija su herojska dela odigrana na polju umnih i intelektualnih bitaka.⁹⁹⁹ U piramidalnoj strukturi devet Muza se spušta sa neodređenog prostora božanskog trona na zemlju, čiju grubu teksturu Moro jasno ističe u donjem delu platna, najbližem posmatraču, koji predstavlja ovozemaljski svet. Neke od Muza nose svoje instrumente, dok druge sakupljaju svetu Apolonovu biljku, lovor, čiji žbunovi

⁹⁹⁰ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 275.

⁹⁹¹ Marko Višić. *Kult muza u evropskoj književnoj tradiciji*, Sarajevo: Svjetlost, 1989, 14.

⁹⁹² Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 275, Marko Višić. *Kult muza u evropskoj književnoj tradiciji*, Sarajevo: Svjetlost, 1989, 7.

⁹⁹³ Marko Višić. *Kult muza u evropskoj književnoj tradiciji*, Sarajevo: Svjetlost, 1989, 228.

⁹⁹⁴ Isto, 230-239.

⁹⁹⁵ Hugo Fridrih. *Struktura moderne lirike*, Novi Sad: Svetovi, 2003, 42.

⁹⁹⁶ Среген Марић. *О Рембоу*, Београд: Службени гласник, 2012, 36.

⁹⁹⁷ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010., 76-78.

⁹⁹⁸ Isto, 76..

⁹⁹⁹ Slična zvezda nalazi se i iznad Prometeja na istoimenoj slici nastaloj iste, 1868. godine. (Pjer Luj Metju, 76.)

okružuju božanski presto. Njime će ovenčati najbolje među pesnicima, jer, kao što je rimski pesnik Horacije rekao: „Muza ne da da umre čovek dostojan hvale”.¹⁰⁰⁰ Od zvezde inspiracije, preko boga Apolona i Muza, Moro Ideju spušta sa vrha platna ka dnu, na kojem se simbolično i fizički nalazi svet obične svakodnevice.

Mitološki narativ u slučaju ove slike nije precizno definisan. Moro ne ilustruje mit o poreklu inspiracije nekog određenog pesnika. U pitanju je mnogo širi koncept nastajanja civilizacije i njenog prosvetljenja kroz umetničko delovanje. I Apolon i Muze predstavnici su ne samo pojedinačnih grana umetnosti već i umnog, kontemplativnog, unutrašnjeg sveta mašte i duhovnih principa.¹⁰⁰¹ Spuštanjem inspiracije iz sveta bogova među ljude, a posredstvom Muza, ljudski rod dobija neophodne alate za sopstveno unapređivanje. Fizički rad nije dovoljan za napredak, čovečanstvu su potrebni pesnici i mislioci, umetnici, govornici i filozofi, ljudi ideja, uma i duha, kako bi čovečanstvo napredovalo od pukog opstajanja do istinski harmoničnog života. Moro antičke heroje doživljava i predstavlja kao one koji unapređuju civilizaciju. Slika *Muze napuštaju Apolona, svog oca, i odlaze da prosvetuju svet* govori o događajima koji će prethoditi svim velikim, ključnim, buntovničkim i genijalnim delima, izumima i podvizima. Ona je predstava stvaranja neophodnih uslova za heroizam na zemlji – stvaranje svesti među ljudima da su sposobni da prevaziđu sebe.

Na mnogim Moroovim slikama, pa i na ovoj, osim uzvišene i plemenite poruke koju protagonisti šalju, moguće je uočiti i prikriveni erotski potencijal. Nagi androgeni Apolon prikazan u meditativnoj pozi, ne ostvaruje kontakt sa lepim Muzama koje mu okreću leđa spuštajući se ka svetu smrtnika.¹⁰⁰² Ipak, muška figura u prisustvu velikog broja žena navodila je na različite dvosmislene asocijacije u periodu kada je slika nastala.¹⁰⁰³ Da je Moro takve asocijacije imao na umu prilikom stvaranja slike govore pripremljene skice. Na akvarelu nastalom iste, 1868. godine, jedna od Muza miluje Apolonovu bradu, čime se stvara osećaj intimnosti i prisna veza između boginje i boga.¹⁰⁰⁴ Osim toga, pokret i poza koju Apolon i ova Muza zauzimaju jasno referira na junake slike *Jupiter i Tetis*, Žana Ogista Dominika Engra.¹⁰⁰⁵ (slika 20) Očigledne erotske aluzije uklonjene su na konačnoj verziji slike, kao i reference na starijeg kolegu čiji je rad Moro veoma poštovao i neretko citirao u svom stvaralaštvu, ali će ideja o povezanosti telesne ljubavi i umetničke inspiracije opstati i postati tema kasnijih Moroovih dela.

Kupidon i Muze

Jedan od naboljih primera povezanosti ljubavi i umetnosti je slika *Kupidon i Muze*, nastala 1870. godine.¹⁰⁰⁶ (slika 19) Motiv muškarca okruženog lepim ženama, koji je Peter Kuk nazvao italijanskim imenom „beato tra le donne” (blagosloven među ženama) ponavlja se i na ovom malom platnu nastalom dve godine nakon započetog rada na *Muzama* koje odlaze da prosvetuju svet.¹⁰⁰⁷ Kupidon predstavljen na ovoj slici nema puno toga zajedničkog sa uobičajenim vizuelnim odlikama boga ljubavi. On nije ni beba ni mali dečak već androgeni

¹⁰⁰⁰ Marko Višić. *Kult muza u evropskoj književnoj tradiciji*, Sarajevo: Svjetlost, 1989, 97.

¹⁰⁰¹ Fridrih Niče. *Rođenje tragedije*, Beograd: BIGZ, 1983, 43.

¹⁰⁰² Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 140.

¹⁰⁰³ Isto, 139.

¹⁰⁰⁴ Isto, 140.

¹⁰⁰⁵ Isto.

¹⁰⁰⁶ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 83.

¹⁰⁰⁷ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press 139.

mladić, adolescent, seksualno potentan.¹⁰⁰⁸ Ova neuobičajena polna zrelost koju slikar dodeljuje Kupidonu jasna je aluzija na erotizaciju odnosa koji se stvara između boga i Muza, a koja je naglašena i samom radnjom – sakriven među stablima drveća Kupidon iz potaje posmatra devet lepotica nesvesnih njegovog prisustva. Moro ovim akvarelom uvodi motiv ovozemaljske ljubavi u čin umetničkog stvaralaštva.¹⁰⁰⁹ Uzvišena po svom poreklu, inspiracija spuštena u svet običnih ljudi neminovno zavisi kako od duhovnih i intelektualnih pobuda, tako i od sveta čulnih nadražaja i zadovoljstava.

Sliku *Kupidon i Muze* je, ubrzo nakon nastanka, otkupio privatni kolekcionar Šarl Hajem (Charles Hayem).¹⁰¹⁰ Na njegov zahtev Moro je platnu dodao i belešku: „Ono što je veoma izvesno je to da nema ničeg zajedničkog između ovog nagog i veoma ovozemaljskog deteta, bez obzira na njegova mitološka krila, i svetih devica koje, držeći se zajedno, šetaju dolinom u predvečerje, pevajući božanske himne.”¹⁰¹¹ „Svete device”, Muze, pevaju „božanske himne”, dok ih iz prikrajka posmatra „ovozemaljsko dete”. Zajedno oni predstavljaju dualnost telesnog i duhovnog nadahnuća i neminovnu povezanost koja se, nekada neprimetna od strane umetničkog poriva, stvara između ljubavi i inspiracije.

*

Veliki broj Moroovih slika nastajalih u različitim periodima njegovog stvaralaštva za temu ima heroizam umetnika genija, nadahnutog od strane bogova. Najčešće prikazivani antički heroji, pesnici, svoju inspiraciju dobijali su od boga Apolona i devet Muza, zaštitnica umetničkih veština. U njihovo posredstvo između viših sfera božanskih istina i života na zemlji verovali su i antički, ali i novovekovni pesnici, a predstave pesnika u pratnji Muza biće veoma česte na Moroovim slikama. Ipak, pre nego što se božanska inspiracija spustila u ovozemaljske lire i pisaljke, morala je poteći odnekud, a upravo je to poreklo inspiracije na zemlji tema slika na kojima Moro predstavlja boga Apolona i devet Muza.

Ovim božanstvima slikar je predstavio poreklo inspiracije na zemlji i ulogu koju je umetnost odigrala u stvaranju ljudske civilizacije. Predstavljajući put kojim se Ideja spušta sa nebesa, kroz bogove, na ljude, Moro je predstavio proces inspiracije – misteriozne sile u čije se božansko poreklo verovalo i tokom devetnaestog veka. Slikom *Muze napuštaju Apolona, svog oca, i odlaze da prosvećuju svet* Moro prikazuje ne određeni mit ili trenutak antičke istorije, već jednu širu ideju koja je nadživela grčku religiju i civilizaciju. To je ideja o poreklu sveopšte ljudske inspiracije kojom se svet običnih ljudi prosvećuje, menja, oplemenjuje i unapređuje. Iskreno verujući u snagu i moć umetnosti da unapredi ljudsku civilizaciju, Moro je predstavama svojih heroja pesnika insistirao da prikaže prosvetljujuću misiju umnog i duhovnog rada kojima su odabrani pojedinci drevne naraštaje pretvorili u civilizaciju vrednu pomena i pamćenja, civilizaciju nazivanu zlatnim dobom.

Iako je bio večni pobornik umnih i duhovnih ideala, Moro nije ostao nesvestan snage čulnog i emotivnog nadahnuća. Slikajući svoje muške heroje u pratnji boginja, zaštitnica umetnosti, na suptilan način slikar će nagovestiti prikriveni erotski potencijal među protagonistima, kojim se asocira i na nešto drugačije poreklo umetničke inspiracije. Slika

¹⁰⁰⁸Isto.

¹⁰⁰⁹ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press 139.

¹⁰¹⁰ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 83.

¹⁰¹¹ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 139.

Kupidon i Muze jedan je od najboljih primera dualnog porekla umetničkog nadahnuća. Uvođenjem čulne, telesne ljubavi u svet božanske inspiracije, Moro potvrđuje da je sveta, božanska Ideja koju su Muze spustile sa nebeskih visina na zemlju, tu na zemlji susrela i upoznala Ljubav. Svet umetničkog stvaralaštva smrtnih ljudi od tog trenutka biće uslovljen njihovim zajedništvom.

ORFEJ

„Za tobom plakahu ptice, o Orfeju, tužne i mnoštvo
Zvjerinja, kamenje tvrdo i šume, koje su često
Glas slijedile tvoj; drveta za tobom tuže
Bez lišća, gole glave; rijeke, kaže se, da su
Nabujale od suza od svojih...”¹⁰¹²

Tokom čitave svoje slikarske karijere Moro će likom antičkog pesnika iskazivati sopstvene stavove o mestu i ulozi umetnika i umetnosti u svetu, koristeći figure pesnika ne bi li njima izrazio probleme sebi savremenog doba i profesije. Jedna od najvažnijih figura, sa kojom se slikar u velikoj meri poistovećivao i kojoj je posvetio više slika nastalih u različitim dobima i periodima života, je Orfej, antički pesnik i muzičar koji je za Moroa predstavljao personifikaciju čitavog umetničkog poziva. Prvi prikaz Orfeja koji je probudio znatijelju javnosti i svom autoru doneo javna priznanja, slavu i poznanstva sa imućnim kolekcionarima je slika *Orfej*, nastala 1865. godine.¹⁰¹³ (slika 21) Ova slika biće izložena na Salonu naredne godine, a otkupiće je država za muzej Luksemburg u kojem će krajem veka biti izložena kao deo stalne postavke prilikom čega će privući pažnju mladih umetnika krajem veka.¹⁰¹⁴

Drugi put Moro će Orfeja prikazati kao jednog od utemeljivača ljudske civilizacije i figuru koja je svojim talentom i umećem podstakla njen progres. U pitanju je poliptih nazvan *Život čovečanstva*, na kojem je slikar započeo rad 1879. godine, a završio ga 1886.¹⁰¹⁵ (slika 22) Prikazujući tri epizode iz mita o Orfeju, Moro je centralnu zonu ovog kompleksnog dela posvetio antičkom pesniku, predstavljajući njime srebrno doba i period mladosti.¹⁰¹⁶ Nad Orfejem slikar će prikazati Adama, kao predstavnika zlatnog doba, a treća, donja zona, pripašće Kainu i Avelju.¹⁰¹⁷ Ovih devet panela smeštenih u bogati pozlaćeni ram Moro kruniše predstavom Hrista na nebesima okruženog anđelima, što Orfeja čini jednom nebiblijskom ličnošću u okviru kompozicije.¹⁰¹⁸

Treća značajna slika nastala je uoči tragičnih događaja koje su slikara zadesile 1890. godine. To je godina kada umire Moroova ljubav, Aleksandrina Duro, sa kojom je bio u vanbračnoj vezi trideset i jednu godinu.¹⁰¹⁹ Nakon njene smrti, slikar neko vreme nije stvarao, a zatim 1891. godine slika dve slike: *Parka sa anđelom smrti* i *Orfej na Euridikinom grobu*.¹⁰²⁰

¹⁰¹² Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze*, Zagreb: Matica hrvatska, 1907, 278.

¹⁰¹³ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 77.

¹⁰¹⁴ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 59, 62.

¹⁰¹⁵ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 132, 133.

¹⁰¹⁶ Prospekt Muzeja Gustava Moroa u Parizu, *Musée Gustave Moreau - Dossier de presse*, 23.

¹⁰¹⁷ Isto.

¹⁰¹⁸ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 132.

¹⁰¹⁹ Bennett Schiff. „The many faces of Gustave Moreau: the 19th Century French painter ifused his diverse works with exoticism andimagination”, *Smithsonian*, 1999, 5.

¹⁰²⁰ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 146, 177, Bennett Schiff. „The many faces of Gustave Moreau: the 19th Century French painter ifused his diverse works with exoticism andimagination”, *Smithsonian*, 1999, 5.

(slika 23) Birajući da prikaže tugu i žalost za izgubljenom ženom, Moro ponovo bira Orfeja, simbol umetnosti i Umetnika, praveći vezu između antičkog mita i sopstvenog života, prikazujući u žaljenju za Euridikom i motiv izgubljene ljubavi, ali i izgubljene inspiracije usled emotivne teskobe i praznine.¹⁰²¹

Orfej u antičkoj mitologiji

Orfej, po nekim legendama sin boga umetnosti, Apolona, smatra se najčuvanijim antičkim mitskim pevačem, sviračem i pesnikom.¹⁰²² Njegovo pevanje i sviranje smatrano je čudotvornim, te se u mnogim verzijama mita pominje kako je muzikom i glasom ovaj junak uspevao da očara i pripitomi ne samo ljude već i različite životinje, pa čak i kamenje. „Dok on zboraše tako i uz reči diraše žice/ plakahu beskrvne duše” opisao je rimski pesnik Ovidije veštinu ovog mitskog svirača.¹⁰²³ Melodija Orefejeve lire zaustavljala je tokove reka, gospodarila vetrovima i topila sneg na planinama.¹⁰²⁴ U doba starih civilizacija često je smatrano da muzika magijski deluje na svet prirode i živih bića.¹⁰²⁵ Smatrano je da su pevači i muzičari sposobni za bolju komunikaciju sa ostalim bićima s obzirom na to da su kroz njihove reči i melodije bogovi slali poruke na ovaj svet.¹⁰²⁶ Za ljude antike muzičar je bio isto što i prorok jer je svojim muziciranjem doprinosa izgradnji religije, dok su i sami proroci svoje magijske radnje obavljali uz zvuk nekog instrumenta, doboša, frule ili harfe.¹⁰²⁷

Osim dara muzike, Orfeju su pripisivana i mnoga otkrića civilizacije: azbuka, zemljoradnja, prenošenje Dionisovih misterija iz Egipta u Trakiju i podučavanje ljudi o životu duša nakon smrti.¹⁰²⁸ Orfej je zato mnogostruki heroj, pesnik, muzičar, mag, nesrećni ljubavnik, začetnik misterija, onaj koji je sišao i vratio se iz Hada, žrtva nasilnog ubistva, arhetipski umetnik i ličnost kulta.¹⁰²⁹ Zbog silaska u Had, na koji se pesnik osmelio ne bi li uspeo da na površinu vrati svoju preminulu suprugu Euridiku, Orfej je u prvim vekovima nove ere, pod uplivom hrišćanstva u paganski svet, poprimio odlike Hrista i obratno, prilikom čega je antički umetnik shvaćen kao personifikacija sina božjeg.¹⁰³⁰

Iako sin jednog boga, Orfej ipak nije dobio dar besmrtnosti. Nekoliko je mitova vezano za njegovu smrt, ali onaj najpoznatiji, koji su preneli i rimski pesnici (čija je dela Moro koristio kao narative svojih slika) glasi: Orfeja su rastrgle gnevne Traćanke ili Meneade, pripadnice Dionisovog kulta, nakon čega su delove njegovog tela rasparčale i razbacale. Smrt pevača potresla je prirodu, tugovale su ptice i divlje zveri, drveće je od žalosti odbacilo lišće, reke su nabujale od sopstvenih suza, a jedna od njih prenela je Orfejevu glavu na ostrvo Lezbos. Zbog

¹⁰²¹ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 71.

¹⁰²² Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 310.

¹⁰²³ Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze*, Zagreb: Matica hrvatska, 1907, 253.

¹⁰²⁴ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 310.

¹⁰²⁵ Marko Višić. *Kult muza u evropskoj književnoj tradiciji*, Sarajevo: Svjetlost, 1989, 31.

¹⁰²⁶ Isto, 36.

¹⁰²⁷ Džejms Džordž Frejzer. *Zlatna grana*, Beograd: BIGZ, 1992, 422.

¹⁰²⁸ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 310.

¹⁰²⁹ Dorothy M. Kosinski. „Gustave Moreau's 'La Vie de l'humanité': Orpheus in the Context of Religious Syncretism, Universal Histories, and Occultism”, *Art Journal*, Vol. 46, No. 1, (1987.), 9-14, 13.

¹⁰³⁰ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 312.

toga je, sudeći po mitu, na ovom ostrvu najviše negovano lirsko pesništvo.¹⁰³¹ Muze su zatim prikupile ostale delove pevačevog tela i sahranile ga pod Olimpom, a veruje se i da slavuji koji svijaju gnezdo oko ovog groba pevaju glasnije i lepše od ostalih.¹⁰³² Orfejeva lira je, na molbu Muza, prenet na nebo u posebno sazvezđe.¹⁰³³

Orfejevu smrt opisao je Eshil u tragediji *Basaride* koja je vremenom izgubljena. Sačuvano je osamdeset i sedam orfičkih himni i takozvana *Orfička Argonautika*. U Ovidijevim *Metamorfozama* priča o Orfeju opisana je u okviru X pevanja, a njegova smrt u okviru XI.¹⁰³⁴ U likovnim umetnostima Orfejev lik se pojavljuje od 5. veka pre nove ere, najčešće u podzemlju, da bi ovu sliku u periodu ranog hrišćanstva smenio lik Orfeja koji na tavanicama katakombi svira i oko sebe okuplja divlje zveri.¹⁰³⁵

Motiv Orfeja u kulturi 19. veka

Orfej je bio veoma česta tema devetnaestovekovne umetnosti, a njegov lik će se pojaviti u stvaralaštvu pripadnika različitih umetničkih pravaca.¹⁰³⁶ Svi ovi umetnici, počevši od romantičara početkom veka, sve do simbolista i dekadencija krajem veka, u Orfeju su pronašli univerzalni simbol Umetnika, delimično ili potpuno se poistovećujući sa njim.¹⁰³⁷ Simbolisti koji su verovali da se umetnički talenat budi samo u geniju, odabranom od strane boga ili neke više sile, u Orfeju su prepoznali prvog Umetnika sposobnog da otkrije univerzalne, kosmičke istine i prevaziđe ovozemaljsku svakodnevicu.¹⁰³⁸ I Orfejeva tuga za Euridikom bila im je bliska jer je gubitak voljene žene podrazumevao ne samo gubitak ljubavi već i Muze neophodne za stvaralaštvo.¹⁰³⁹ A kada je u pitanju Orfejeva smrt, antički pesnik, doživljavan kao univerzalni Umetnik, davao je nadu umetnicima 19. veka da umetnost i muzika imaju moć da pretraju fizičku smrt svog autora.¹⁰⁴⁰

Orfej će biti posebno čest motiv umetnika simbolizma. Simbolistički pesnik Stefan Malarme je tvrdio da je poezija nakon Homera izgubila svoj put, a da je pre Homera postojao samo Orfej, čime se poreklo čitave poezije na zemlji pripisuje ovom antičkom junaku.¹⁰⁴¹ U pesništvu Pola Valerija i Rajnera Marije Rilkea Orfej predstavlja simbol limita ljudskog znanja.¹⁰⁴² Nije samo Moro sebe poistovećivao sa Ofejem, već je to radio i pesnik Gijom Apolinar.¹⁰⁴³ Za razliku od slikara prve polovine 19. veka, koji su birali preciznije opisane delove mita, poput Orfejevog silaska u Had po Euridiku, simbolisti će mnogo češće predstavljati

¹⁰³¹ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 311.

¹⁰³² Isto.

¹⁰³³ Isto.

¹⁰³⁴ Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze*, Zagreb: Matica hrvatska, 1907, 252-257, 277-279.

¹⁰³⁵ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 312.

¹⁰³⁶ Dorothy M. Kosinski. *Orpheus in Nineteenth-Century Symbolism*, Rochester: UMI Research Press, 1989, 49-50.

¹⁰³⁷ Emilia Slimon. „The Orpheus Myth through Nineteenth Century Art”, Goucher College, Baltimore, 2014, 2.

¹⁰³⁸ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 39.

¹⁰³⁹ Emilia Slimon. „The Orpheus Myth through Nineteenth Century Art”, Goucher College, Baltimore, 2014, 14.

¹⁰⁴⁰ Isto, 13-14.

¹⁰⁴¹ Hugo Fridrih. *Struktura moderne lirike*, Novi Sad: Svetovi, 2003, 149.

¹⁰⁴² Silvia Loreti. „Modern Narcissus: The Lingering Reflections of Ancient Myth in Modern Art”, *Papers of Surrealism*, Issue 9, 2011, 22.

¹⁰⁴³ Isto, 24.

Orfejevu smrt, tj., ono što je usledilo potom – odsečenu pesnikovu glavu, uglavnom na liri.¹⁰⁴⁴ Osim kod Moroa, motiv Orfejeve odrubljene glave pojavljuje se u slikarstvu Žana Delvila, Odilona Redona, Aleksandra Seona, Džona Vilijema Voterhausa.¹⁰⁴⁵ (slike 24, 25, 26 i 27)

Orfejevim likom bavili su se ne samo umetnici već i mnogi teolozi, mističari, okultisti i proroci druge polovine veka. Morou su kao inspiracija za predstave Orfeja mogle poslužiti i teorije ovih ljudi, s obzirom na to da se veliki broj ovih mističara kretao u krugovima simbolista. Jedan od najpoznatijih, prorok i mag Žozefin Peladan, napisao je dramu *Orfejeva zemlja*, praveći u njoj paralele između Orfeja i Euridike i Kaina i Avelja.¹⁰⁴⁶ Slična povezanost paganskih mitova i biblijskih priča mogla se pronaći i u spisima okultista Elifasa Levija (*Eliphas Levi*) i Papusa (*Papus*).¹⁰⁴⁷ Pisac i filozof Pjer Simon Balanš (*Pierre Simon Ballanche*) ideju evolucije ljudskog roda kroz obnavljajuće ciklične faze objavio je u svom delu *Orfej*, napisanom 1827. godine.¹⁰⁴⁸ U *Arhetipovima* Karla Gustava Junga Orfej se pominje kao tip Starog mudraca, tj., arhetip Smisla.¹⁰⁴⁹

Iz svega ovoga može se zaključiti da je mitski pesnik bio veoma važna figura u umetničkim krugovima zapadne Evrope i Pariza tokom 19. veka i da je puno umetnika, filozofa i pisaca dalo svoje viđenje ovog junaka i njegovog doprinosa civilizaciji. U nekim trenucima shvatan kao arhetip Umetnika, požrtvovanog i umrlog za ideale svoje umetnosti i istine, u drugim kao jedan od utemeljivača civilizacije i vinovnik njenog progresa, Orfej je tumačen na mnoštvo različitih načina. Na slikama Gustava Moroa mogu se prepoznati obe uloge mitskog svirača zbog čega će one ostati najenigmatičnija dela slikarevog opusa.

Orfej

Slika *Orfej*, nastala 1865. godine, izložena je na Salonu naredne, 1866.¹⁰⁵⁰ (slika 21) Već na prvi pogled biva jasno da je u pitanju neobična scena u kojoj najveću površinu slike zauzima figura mlade devojke, dok je onaj po kojem je platno dobilo naziv uveliko mrtav i od njega se posmatraču ukazuje samo glava koju devojka drži na liri. Ideju za ovakvo prikazivanje Orfeja Moro je verovatno pronašao u XI pevanju Ovidijevih *Metamorfoza* u kojem je opisana smrt pesnika.¹⁰⁵¹ Nakon napada gnevni Meneada koje su rastrgle Orfejevo telo, njegovu glavu i liru prihvatila je voda reke Hebar koja ju je zatim odnela do mora, a ono dalje, do obale ostrva Lezbos.¹⁰⁵² Originalnost ikonografije kojom Moro donekle odstupa od mitološkog narativa postaće inspiracija kasnijim umetnicima koji će svoje prikaze Orfeja sve više svoditi na motiv pesnikove odrubljene glave na liri, a sve manje na predstave njegovog tela.¹⁰⁵³ Iz brošure Salona na kojem je slika bila izložena saznaje se sledeće: „Mlada devojka pobožno drži Orfejevu glavu i njegovu liru koja je, nošena vodama Hebra, došla na obale Trakije”.¹⁰⁵⁴ Smeštanje radnje na

¹⁰⁴⁴ Dorothy M. Kosinski. *Orpheus in Nineteenth-Century Symbolism*, Rochester: UMI Research Press, 1989, 189-190.

¹⁰⁴⁵ Isto, 191.

¹⁰⁴⁶ Dorothy M. Kosinski. „Gustave Moreau's 'La Vie de l'humanité': Orpheus in the Context of Religious Syncretism, Universal Histories, and Occultism”, *Art Journal*, Vol. 46, No. 1, (1987.), 9-14, 12.

¹⁰⁴⁷ Isto, 12-13.

¹⁰⁴⁸ Isto, 11.

¹⁰⁴⁹ Карл Густав Јунг. *Архетипови и колективно несвесно*, Београд: Атос, 2003, 43.

¹⁰⁵⁰ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 74.

¹⁰⁵¹ Isto.

¹⁰⁵² Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze*, Zagreb: Matica hrvatska, 1907, 278-279.

¹⁰⁵³ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 59.

¹⁰⁵⁴ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 74.

obale Trakije, a ne ostrva Lezbos kako se to u antičkoj literaturi navodi, predstavlja jedno od Moroovih skretanja sa mitološke priče u sopstvenu interpretaciju mitova.

Iste godine na Salonu je bila izložena još jedna slika kojom je predstavljena smrt slavnog pesnika. U pitanju je *Orfejeva smrt*, autora Emila Levija.¹⁰⁵⁵ (slika 28) Ova dramatična scena mnogo je bliža narativu koji možemo pronaći kod Ovidija: Meneade napadaju Orfeja, ali njegova pesma odbija oružje, ostavljajući njegovo lepo lice i telo netaknutim. U gnevu, razjarene devojke odlučuju da rukama rastrgnu pesnika, što je trenutak koji će uslediti nakon scene prikazane na Levijevoj slici. Slika *Orfejeva smrt* prikazuje dramu, pokret i akciju nasilja koje erotične i opasne pripadnice dionizijskog kulta sprovode nad skoro androgenim mladićem.¹⁰⁵⁶ Senzualnost i sadistička crta Levijevih Meneada u potpunosti je suprotnosti sa nevinom pasivnošću Moroove mlade Tračanke. Na isti način je i Moroov Orfej, odveć mrtav, u suprotnosti sa nasilno sputanim Levijevim Orfejem koji, iako na njegovom telu nema rane, vidno pati pod udarcima batina i bičeva. Udruživanje radi ubistva junaka i komadanje njegovog tela veoma je blisko učenjima orfičkih misterija u kojima se ovakav čin objašnjava totemskom radnjom kojom se ponavlja prvobitni greh – ubijanje i komadanje mladog boga Dionisa, koja je zatim prešla u mnoge mitove, između ostalog i u mit o Orfeju.¹⁰⁵⁷ Uz elemente erotike koju je Emil Levi uneo na sliku lepim Menedama, smrt antičkog pesnika na njegovoj slici je predstavljena na mnogo tradicionalniji način što je istaklo originalnost Moroovog inovativnog rešenja prikazanog na istom Salonu.¹⁰⁵⁸ Ipak, obe slike je otkupila država i one će krajem veka biti izložene u muzeju Luksemburg u Parizu.¹⁰⁵⁹

*

Mlada Tračanka koja na Moroovoj slici drži glavu pesnika na liri odgovara sasvim drugačijem tipu žene od onog koji je Levi predstavio svojim Meneadama. Umesto zle, fatalne žene, koje će činiti većinu Moroovih heroina, devojka prikazana na slici *Orfej* predstavlja sasvim suprotni koncept – milosrdnu, plemenitu devojku, često poistovećivanu sa anđelom ili sveticom.¹⁰⁶⁰ Prikazana u kontemplativnoj nepomičnosti, bliska Moroovom idealu nepomične lepote, mlada Tračanka je otelotvorenje umetnikovih ideala, kako žene, tako i heroja.¹⁰⁶¹ Iako slika nosi ime stradalog pesnika, pokretač i nosilac radnje je ova mlada devojka koja činom spasavanja glave i lire čuvenog muzičara iskazuje ideale hrabrosti, milosti i saosećanja.¹⁰⁶² Ovo premeštanje težišta radnje sa Orfeja na anonimnu devojku nije u potpunosti bez osnova. Jedan od najstarijih motiva paganskih religija, prisutan u legendama i mitovima čitavog indoevropskog sveta, upravo je pomoć koju kralju ili junaku pruža naizgled nemoćna, ali za njegovu pobedu ključna, figura device. Od telesne intervencije device, u drevnim religijama, zavisio je opstanak kraljevstva, vlasti, ili najšire shvaćeno – poretka.¹⁰⁶³ Stoga se može smatrati i da spasavanje Orfejeve glave od potonuća u vodu čini Morovu mladu Tračanku zaslužnom za spasavanje Orfeja od potonuća u zaborav.

Kritičari su u liku mlade Tračanke nalazili „izraz svetog i hrišćanskog na ovoj devici koja je upravo podigla glavu Orfeja raskomadanog od strane Meneada, koju nosi na njegovoj liri”,

¹⁰⁵⁵ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 74.

¹⁰⁵⁶ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 59.

¹⁰⁵⁷ Sigmund Frojd. *Antropološki ogledi*, Beograd: Prosveta, 2005, 298.

¹⁰⁵⁸ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 59.

¹⁰⁵⁹ Isto.

¹⁰⁶⁰ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 117-123.

¹⁰⁶¹ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 62.

¹⁰⁶² Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 69.

¹⁰⁶³ Јан Пухвел. *Упоредна митологија*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2010, 333.

opisujući prikazanu scenu i kao religiozni čin.¹⁰⁶⁴ Na akvarelu nastalom godinu dana pre slike *Orfej*, 1864. godine, Moro je devojci naslikao i oreol, približavajući je tako liku svetiteljke, ili čak Bogorodice.¹⁰⁶⁵ (slika 29) I buket cveća koji Moro smešta na devojčine grudi simbolizuje njenu čistotu i nevinost.¹⁰⁶⁶

Sklopljene oči protagonista ove slike, čest motiv simbolističkog slikarstva, ne ometaju da se među njima oseti posebna vrsta povezanosti. Moro Orfejevu glavu na liri pozicionira tako da izgleda kao da se ona obraća devojci, ili da su se njih dvoje upustili u neku vrstu razgovora.¹⁰⁶⁷ To što kontakt očima izostaje ne predstavlja problem jer njihova konekcija i nije čulna i telesna.¹⁰⁶⁸ Enigmatska povezanost devojke i Orfejeve glave intrigirala je pisce druge polovine veka, dok su slikari simbolizma umnogome prihvatili morbidnu ikonografiju odsečene glave sa sklopljenim očima.¹⁰⁶⁹

Ipak, odnos devojke i pesnikove glave mnoge posmatrača je sa pravom podsetio na ikonografiju dve starozavetne heroine – Salome i Judite.¹⁰⁷⁰ Tome u prilog idu i veoma česti Moroovi prikazi Salome koji su kod publike izazivali burne reakcije zbog erotizacije odnosa između obezglavljenog Krstitelja i mlade plesačice.¹⁰⁷¹ Motiv dekapitacije smatran je aluzivnim prikazom kastracije, lišenja muškarca njegovih polnih odlika i stvaralačke potentnosti koje je, po mišljenju mnogih Evropljana 19. veka, u drevna vremena odomaćena na Orijentu, sa kojeg se prenela u hrišćanstvo i njihovo stoleće.¹⁰⁷² Neki istraživači su u bosim stopalima mlade Tračanke pronašli skriveni erotski potencijal, ali je njen odnos sa odsečenom glavom pesnika mnogo više asociirao na Pijetu nego na Salome.¹⁰⁷³ Iako veza između devojke i pesnikove glave nesumnjivo postoji; ona je duhovna, a ne telesna, kao u slučaju prikaza starozavetne plesačice i svetiteljka.

Posmatračima i kritičarima Salona 1866. godine pažnju je privukao i bogati kostim, ne sasvim u skladu sa dobom u kojem se radnja mita mogla odigrati, u koji Moro odeva svoju heroinu.¹⁰⁷⁴ Teofil Gotje je ovu haljinu opisao kao „ukras srednjovekovne vlastelinke”.¹⁰⁷⁵ Moro je svoje antičke junake često oblačio u kostime za čiju se inspiraciju koristio krojevima i ornamentima poznog srednjeg veka, kineskim i japanskim minijaturama i materijalnim ostacima paganskih religija bliskog i dalekog istoka.¹⁰⁷⁶ Na taj način je stvarao sinkretičke kostime koji su odavali utisak drevnosti, ali se nisu mogli svrstati ni u jednu konkretnu epohu ili civilizaciju. Pretpostavlja se i da je ovaj kostim podstakao pesnika Teodora de Banvila da slikaru zatraži dizajn kostima za junake komedije *Jabuka*, *Veneru* i *Merkura*, premijerno izvedenu 5. juna 1865.

¹⁰⁶⁴Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 63.

¹⁰⁶⁵ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 69.

¹⁰⁶⁶ Isto.

¹⁰⁶⁷Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 62.

¹⁰⁶⁸ Silvia Loreti. „Modern Narcissus: The Lingering Reflections of Ancient Myth in Modern Art”, *Papers of Surrealism*, Issue 9, 2011, 4.

¹⁰⁶⁹Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 32.

¹⁰⁷⁰Isto, 63.

¹⁰⁷¹ Daniel Zamani. „Under the Spell of the Sphinx: Salome and Her Sisters in the Art of the Late Nineteenth Century”, in Felix Krämer. *Battle of the Sexes: From Franz Von Stuck to Frida Kahlo*, Munich: Prestel, 2017, 63-68, 67.

¹⁰⁷² Fridrih Vilhelm Jozef Šeling. *Uvod u filozofiju mitologije*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2010, 213.

¹⁰⁷³Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 63.

¹⁰⁷⁴Isto, 59.

¹⁰⁷⁵ Peter Cooke. „Gustave Moreau and the theatre”, *The Burlington magazine*, No. 1374 – Vol 159, September 2017, 706-713, 709.

¹⁰⁷⁶ Isto, 709.

godine.¹⁰⁷⁷ Moro će prihvatiti ovo angažovanje i uraditi dva akvarela koja je pesnik ocenio kao remek-dela, prilikom čega je Venerina haljina, ukrašena delikatnim floralnim motivima i bogatim nakitom, veoma podsećala na haljinu devojke sa slike *Orfej*.¹⁰⁷⁸

*

Značajnu pažnju Moro posvećuje i ornamentaciji lire. Zna se da je Moro u svom ateljeu posedovao drvenu dasku isečenu u obliku lire, kao i gipsanu masku, kopiju Mikelandelovog *Roba na umoru* koji se čuvao u Luvru. Slikar je, skicirajući i pripremajući platno za sliku *Orfej*, modelu stavio u ruke ovu dasku, zajedno sa gipsanim odlivkom Mikelandelovog *Roba*, prilikom čega je nastalo novo ikonografsko rešenje prikaza Orefjeve smrti koje će prihvatiti kasniji simbolisti.¹⁰⁷⁹

Lira, simbol antičke muzike i pesništva, bila je važan motiv u Moroovom slikarstvu, a na slici *Orfej* ona dobija nekoliko značenja. Ova lira zauzima centralno mesto slike i optočena je draguljima, što je Morou bilo zamerano od strane kritičara koji su u detaljnoj obradi devojčine haljine i pesnikove lire videli „jalov luksuz koji zabavlja pogled i odvraća misao od religiozne čistote scene” i „defekt u hijerarhiji važnosti prikazanih objekata”.¹⁰⁸⁰ Ipak, uzimajući u obzir značaj koji je lira imala u mitu o antičkom sviraču, kao i značaj koji je ovaj predmet imao za Moroa, bogatoj ornamentaciji instrumenta treba prići na drugačiji način.

Orfeju je, po mitologiji, liru poklonio sam bog Apolon koji ga je učio sviranju na ovom instrumentu. Ta prva lira imala je sedam žica, a Orfej joj je dodao još dve, u čast broja Muza, zaštitnica umetnika.¹⁰⁸¹ U doba antike, muzika lire nije predstavljala samo zabavu, već je sačinjavala deo božje službe, a uticaj njenih melodija pripisivan je neposrednom nadahnuću bogova.¹⁰⁸² Ovaj sveti i simbolični predmet predstavljao je mnogo više od muzičkog instrumenta. On sadrži snagu i moć umetnosti kojom svirač, u ovom slučaju Orfej, prenosi kosmičke istine ovozemaljskoj zajednici. Činjenica da je i u mitologiji i na Moroovoj slici Orfejeva lira otplovila rekom Hebar zajedno sa njegovom glavom (umesto nekog drugog dela njegovog raskomadnog tela) govori da je ona neraskidivo povezana sa junakovim umom, glasom, talentom i pesmom. Za Moroa i lira i glava pevača predstavljaju relikte velike umetnosti.¹⁰⁸³ Lira ne samo da je simbol umetničke vizije, ona je večno povezana sa pesnikom, a na slici *Orfej* dobija i ulogu relikvijara.¹⁰⁸⁴ Optočena draguljima, smeštena u centar slike, Orfejeva lira služi kao posrednik između njegovog tela i ruke mlade Traćanke. Baš kao što smrtnici ne smeju slobodno da dodiruju mošti svetaca, tako je u ovom slučaju lira poslužila kao

¹⁰⁷⁷ Teodor de Banvil posetio je Moroa u njegovom ateljeu 1865. godine, kada je slikar tek počinjao da radi na *Orfeju*. Kako je ovo bio prvi Moroov prikaz odevnih antičkih junaka koji je pesnik mogao da vidi pretpostavlja se da je upravo haljina mlade Traćanke uticala na njegovu odluku da Morou ponudi saradnju prilikom postavljanja komedije *Jabuka*. (Peter Cooke. „Gustave Moreau and the theatre”, *The Burlington magazine*, No. 1374 – Vol 159, September 2017, 706-713, 709.)

¹⁰⁷⁸ Peter Cooke. „Gustave Moreau and the theatre”, *The Burlington magazine*, No. 1374 – Vol 159, September 2017, 706-713, 710.

¹⁰⁷⁹ Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 17.

¹⁰⁸⁰ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 65.

¹⁰⁸¹ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 310.

¹⁰⁸² Džejms Džordž Frejzer. *Zlatna grana*, Beograd: BIGZ, 1992, 422.

¹⁰⁸³ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 62.

¹⁰⁸⁴ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 70.

spona između posmrtnih ostataka genija odabranog od strane bogova i smrtnog čoveka, a tu ulogu je simbolično ispunjavala i tokom Orfejevog života.

*

Smrt pesnika Moro je naglasio i melanholičnim zalaskom sunca na horizontu. Simbolisti su verovali da pejzažem slikar može da nagovesti misli i osećanja prikazanih junaka, ili opšte raspoloženje koje vlada prikazanom scenom.¹⁰⁸⁵ Moro je pejzaž često upotrebljavao na ovaj način, a u njegovoj beležnici se nalaze opisi dva pejzaža u koji bi trebalo smestiti devojkicu sa Orfejevom glavom – jedan je „prigušena izmaglica mekog jesenjeg pejzaža” dok je drugi sasvim suprotan, „divlji i stenovit”.¹⁰⁸⁶ Konačna verzija slike kombinuje ove oprečne ideje. Oskudnim, neplodnim pejzažem dominira velika stena, ali je surovost ove zemlje bez vegetacije ublažena limunovim žbunom u donjem levom uglu platna dok blaga svetlost zalazećeg sunca sliku čini melanholičnom.¹⁰⁸⁷

*

Nekolicinom simbola koje predstavlja oko glavnih protagonista slike Moro posmatraču prenosi ideju besmrtnosti umetnosti koja je osnov slikarevog verovanja u mučeništvo i heroizam umetnika. Zauvek zelen limunov žbun u donjem levom uglu slike simbol je konstantnog obnavljanja, dve kornjače u njegovoj blizini predstavljaju besmrtnost, ali i tišinu, a pastiri koji sviraju frule u pozadini mogu se tumačiti dvojako: oni predstavljaju ili kontinuitet muzike koja nastavlja da živi i nakon smrti umetnika, ili su predstavnici niske, mediokritetske muzike koju veliča svet nespreman za istinski nadarenog umetnika, u ovom slučaju Orfeja.¹⁰⁸⁸ Za Moroa pesnici i proroci bili su gotovo sinonimi zato što su njihova dela i reči nastavljala da žive i nakon njihove fizičke smrti.¹⁰⁸⁹

Ne samo po mogućem srodstvu, već i po svojoj plemenitoj i dostojanstvenoj prirodi, Orfej je predstavnik boga Apolona i apolonijskog principa harmonije i uzvišenosti. Satiri, pratioci boga Dionisa, na manje duhovan način vezani za muziciranje (u svrhu zabave ili proizvođenja ekstaze), na ovoj slici čine kontratežu apolonijskom tipu umetnika.¹⁰⁹⁰ *Orfej* Moro stvara mešavinu apolonijskog i dionizijskog principa, sukobljavajući ih, ali ih i mireći na slici herojske smrti najslavnijeg pevača antičkog doba.¹⁰⁹¹ I sam mit o Orfeju sukobljava ova dva principa. Vrativši se iz podzemlja, Orfej je prezreo boga Dionisa koji ga je proslavio i učinio velikim. Okrenuo se Apolonu, savetovao ljudima da boga umetnosti proslavljaju kao vrhovno božanstvo i sam je svakog jutra odlazio na vrh obližnjeg brda kako bi pozdravio sunce. Zbog ove izdaje Dionis je i poslao tračke žene da ga raskomadaju.¹⁰⁹²

Moro *Orfej* predstavlja u isto vreme i prolaznost i besmrtnost.¹⁰⁹³ Talentovani umetnik odbačen od strane društva koje ga ne razume osuđen je na mučeništvo i nasilnu smrt. Nespreman da učini ustupke i prikloni se sistemu vrednosti koje mu društvo nameće, a koje nije u skladu sa

¹⁰⁸⁵Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 62.

¹⁰⁸⁶Isto.

¹⁰⁸⁷Isto.

¹⁰⁸⁸Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 62.

¹⁰⁸⁹ Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 24.

¹⁰⁹⁰ Džejms Džordž Frejzer. *Zlatna grana*, Beograd: BIGZ, 1992, 573-574.

¹⁰⁹¹ Dorothy M. Kosinski. *Orpheus in Nineteenth-Century Symbolism*, Rochester: UMI Research Press, 1989, 189.

¹⁰⁹² Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 311.

¹⁰⁹³ Emilia Slimon. „The Orpheus Myth through Nineteenth Century Art”, Goucher College, Baltimore, 2014, 13

njegovim shvatanjima i istinama koje mu stižu iz viših sfera, on odlazi u smrt radije nego što pristaje na nisku umetnost lišenu ideala. U tom mučenistvu ogleda se njegov heroizam.¹⁰⁹⁴ „Gomila se ne može lišiti valjanih ljudi, ali valjani ljudi su joj uvek na teretu” napisao je Gete nekoliko decenija pre nastanka Moroove slike.¹⁰⁹⁵ Slika *Orfej* dobar je primer dualiteta Moroove umetnosti. Ona u isto vreme predstavlja i trijumf materije, propadljivosti i konačnosti ljudskog tela i života, ali i pobedu večnih ideala i heroizam nepokolebljivog umetnika.¹⁰⁹⁶

*

Slika *Orfej* Morou je donela veliku popularnost i slavu, a kritičari su je ocenili kao „enigmatsku i čudnu, ali šarmantnu i očaravajuću”.¹⁰⁹⁷ Izložena u muzeju Luksemburg krajem veka, slika je privukla pažnju mnogih umetnika.¹⁰⁹⁸ Osim što će mlađi simbolisti, poput Odilona Redona, početi da ponavljaju Moroovo rešenje prikaza mrtvog Orfeja njegovom glavom i lirom, slika je uticala i na simbolističke pesnike mlađe generacije. Žoze Marija de Eredija, veliki poštovalac Moroovog dela, u nekoliko svojih pesama objavljenih u zbirci *Trofeji* osvrnuće se na lik tragičnog antičkog pesnika.¹⁰⁹⁹ Orfeja kao zaljubljenog umetnika koji tuguje nad voljenom Euridikom pominje u pesmi *San emajla*, u kojoj govori i o „četkici pod kojom se rađa, pun vere/ mitološki narod još živ posle svega”.¹¹⁰⁰ I Žan Moreas u jednoj od pesama iz zbirke *Stance* (*Stances*) pravi reference na ovog mitološkog pevača, „princa slatkih pesama”, opisujući odnos društva prema pesniku i obratno.¹¹⁰¹ Za Moreasa Orfej, sin Apolona, predstavlja najvišu harmoniju u umetnosti, a pominje i „damu uzvišenog srca” kojom pravi očigledne aluzije na Moroovu sliku.¹¹⁰² Umetnikova patnja nailazi na simpatije i milost čistog devojačkog srca u slučaju oba umetnika, s tim što Moro Orfejevu žrtvu prikazuje mnogo surovije i fizički, dok je kod Moreasa žrtva pre svega emocionalna.¹¹⁰³ Ipak, u oba slučaja, najvažnija ideja je uloga nevinosti, iskrenosti i čistote kao najvišeg umetničkog ideala.

Život čovečanstva

Godine 1886. Moro je završio poliptih započet 1879. godine, nazvan *Život čovečanstva*. (slika 22) U deset panela raspoređenih u četiri zone i smeštenih u pozlaćeni ram slikar je ispričao svoje viđenje razvitka, bolnog i iskupljujućeg uspona ljudskog roda i njegove sudbine.¹¹⁰⁴ Zlatno i gvozdeno doba ilustrovao je biblijskim pričama o Adamu i Evi i Kainu i Avelju, dok se između njih, u središnjoj zoni, nalaze paneli na kojima je srebrno doba predstavljeno mitom o Orfeju. Ovih devet slika, poređanih u tri zone, krunisano je predstavom Hrista na nebesima kojeg okružuju anđeli.¹¹⁰⁵ Koristeći jednu mitološku i dve biblijske priče, Moro je svoj poliptih zamislio tako da određena doba čovečanstva odgovaraju dobima ljudskog života.¹¹⁰⁶ Tako bi prva zona ispod Hirista predstavljala zlatno doba i detinjstvo, prikazano Adamom i Evom u

¹⁰⁹⁴ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 70-71.

¹⁰⁹⁵ Johan Wolfgang Gete. *Maksime i refleksije*, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”, 1982, 274.

¹⁰⁹⁶ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 121.

¹⁰⁹⁷ Isto, 62.

¹⁰⁹⁸ Isto, 63.

¹⁰⁹⁹ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 107.

¹¹⁰⁰ Жозе Марија де Ередија. *Трофеји*, Ваљево: Интелекта, 2000, 113.

¹¹⁰¹ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 141.

¹¹⁰² Isto, 142.

¹¹⁰³ Isto.

¹¹⁰⁴ Prospekt Muzeja Gistava Moroa u Parizu, *Musée Gustave Moreau - Dossier de presse*, 23.

¹¹⁰⁵ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 132.

¹¹⁰⁶ Prospekt Muzeja Gistava Moroa u Parizu, *Musée Gustave Moreau - Dossier de presse*, 23.

Molitvi, Ekstazi i Snu. Druga, Orfejeva zona predstava je srebrnog doba i mladosti, tj., *Inspiracije, Pesme i Suza*. Poslednja, treća zona priča priču o Kainu i Avelju i u njoj je gvozdeno doba, poistovećeno sa zrelim dobom čoveka, predstavljeno kroz *Rad, Odmor i Smrt*.¹¹⁰⁷ Osim sa životnim dobima, ove tri zone mogu se poistovetiti i sa religioznošću, umetničkim stvaranjem i produktivnošću, ili sa pričom o tri greha – prvim grehom, okretanjem za Euridikom i bratoubistvom.¹¹⁰⁸ Neki istraživači posmatrali su i povezanost tema po vertikali: *Molitva* bi tako vodila u *Inspiraciju i Rad, Ekstaza* u *Pesmu i Odmor*, a *San* u *Suze* i na kraju *Smrt*.¹¹⁰⁹ Osnovna ideja poliptiha je razvitak ljudske vrste, put od primitivne do civilizovane zajednice i žrtve koje je ljudski rod usput morao da prinese – pad iz nevinosti u korumpirani ovozemaljski život.¹¹¹⁰

Ovaj poliptih Moro je opisao sledećim rečima: „Ove tri faze čovečanstva odgovaraju trima fazama ljudskog života. Adam predstavlja čistoću detinjstva. Orfej poetske i bolne težnje mladosti. Bolna patnja i smrt koja nastupa u zreloj dobi (je) Kain. Okupljeni su pod Hristovim iskupljenjem”.¹¹¹¹ Iz ovog citata vidi se da je slikar Orfeja smatrao boljom personifikacijom mladosti (koju je povezivao sa darovitošću i umetničkim, stvaralačkim nagonom) od biblijskih ličnosti, te je stoga mitološki narativ umetnuo među teme preuzete iz Biblije.¹¹¹² *Život čovečanstva* u isto vreme predstavlja i jedan od najboljih i najeksplicitnijih primera Moroovog religioznog i kulturnog sinkretizma, u čijem insistiranju nije bio usamljen u krugovima pariske intelektualne elite druge polovine 19. veka.¹¹¹³

Značaj Orfeja i smeštanje njegovog mita u biblijski narativ, njegovo povezivanje sa Hristom, ideja o cikličnom obnavljanju vremena i ljudske civilizacije, kao i stvaranje paralela između tri doba čovečanstva i tri doba ljudskog života, ideje su koje su se tokom druge polovine veka mogle pronaći u likovnim, književnim i filozofskim delima mnogih uticajnih ljudi pariske kulturne scene. Ove ideje najviše su zastupali okultisti i filozofi, ali i poneki umetnici.¹¹¹⁴ Najistaknutiji među njima bili su Elifas Levi, Žozefin Peladan i Papus. Svi su oni pronalazili sličnosti i paralele između paganskih mitova i biblijskih priča, pokušavajući time da objasne kako su sve značajne istorijske i mitološke ličnosti zapravo reinkarnacije iste kosmičke ideje koja je u različitim periodima i područjima dobijala različite likove.¹¹¹⁵ U svim ovim učenjima jedno od najznačajnijih mesta zauzimao je lik Orfeja, koji je kao začetnik civilizacije i jedan od glavnih nosilaca njenog napretka i razvitka, neka vrsta antičkog predskazanja Isusa Hrista.

Opravdanje za ovakve tvrdnje devetnaestovekovni filozofi i ezotericari mogli su pronaći u arheološkim otkrićima slikarstva prvih vekova nove ere, očuvanog u rimskim katakombama, na kojima je značajno mesto često dodeljivano prikazu Orfeja koji svira i oko sebe okuplja različite zveri.¹¹¹⁶ Takve freske Moro je imao prilike da vidi prilikom svog dvogodišnjeg boravka u Italiji, a inspiraciju za predstavu Orfeja kao začetnika civilizacije mogao je dobiti i od kolege

¹¹⁰⁷ Isto.

¹¹⁰⁸ Dorothy M. Kosinski. „Gustave Moreau's 'La Vie de l'humanité': Orpheus in the Context of Religious Syncretism, Universal Histories, and Occultism”, *Art Journal*, Vol. 46, No. 1, (1987.), 9-14, 10.

¹¹⁰⁹ Isto, 10.

¹¹¹⁰ Isto, 9-10.

¹¹¹¹ Prospekt Muzeja Gustava Moreaua u Parizu, *Musée Gustave Moreau - Dossier de presse*, 23.

¹¹¹² Isto.

¹¹¹³ Dorothy M. Kosinski. „Gustave Moreau's 'La Vie de l'humanité': Orpheus in the Context of Religious Syncretism, Universal Histories, and Occultism”, *Art Journal*, Vol. 46, No. 1, (1987.), 9-14, 9.

¹¹¹⁴ Dorothy M. Kosinski. „Gustave Moreau's 'La Vie de l'humanité': Orpheus in the Context of Religious Syncretism, Universal Histories, and Occultism”, *Art Journal*, Vol. 46, No. 1, (1987.), 9-14, 9.

¹¹¹⁵ Isto, 12-13.

¹¹¹⁶ Isto, 11.

Ežena Delakroe koji je sredinom veka za biblioteku palate Burbon u Parizu uradio ciklus slika na kojima je Orfej prikazan kao začetnik civilizacije, edukacije i umetničke inspiracije.¹¹¹⁷

Orfej na Euridikinom grobu

„Mesec tugovaše. Serafini setni,
S gudalom u ruci, kroz spokoj su cvetni,
Snevajući, vukli s umirućih struna
Jecaje što klize vrh plaveti kruna.”¹¹¹⁸

Slika *Orfej na Euridikinom grobu* nastala je 1891. godine, godinu dana nakon smrti Moroove prijateljice i ljubavnice, Aleksandrine Duro.¹¹¹⁹ (slika 23) Ona je tada imala pedeset i četiri godine, a u vanbaračnoj vezi sa Moroom bila je trideset i jednu godinu.¹¹²⁰ Nastala „u znak sećanja na dragu oplakivanu Aleksandrinu Duro” ova slika je jedan od najboljih primera Moroovog poistovećivanja sa antičkim pesnikom.¹¹²¹ Prepoznavši svoju tugu za izgubljenom ženom, Moro je žalost koja ga je preplavila iskazao jednom od najpoznatijih epizoda mita o Orfeju, što ovu mitološku sliku čini duboko intimnom.¹¹²²

Moro je tokom 1890. godine Aleksandrinu obilazio svakog dana u bolnici smeštenoj u okviru ženskog manastira u sedmom arondismanu Pariza. U svojim beleškama zapisao je da su mu dobro poznate te „ulice pune odbačenih, sa sestrama koje brinu o bolesnicima i domovima za negu i oporavak”. „Tamo sam proživio duge dane čekanja, teskobe, nadanja i bola. Izgubio sam osećaj za život koji se odvijao spolja zarad života na ulicama i običajima ovog carstva bolesti, strašne bolesti koja naše voljene veša na konac razapet nad stalno razjapljenom grobnicom.”¹¹²³ „Carstvo bolesti” u kojem je svakodnevno provodio vreme tokom nekoliko meseci i činjenica da mu je voljena žena izdahnula na rukama, slomili su Moroov duh i želju za stvaralaštvom. Kako je Orfej za njega predstavljao jednog od najvažnijih junaka antičke mitologije, čiji je mit i lik proučavao decenijama, pretpostavlja se da je slikar prepoznao sebe u trenutku mita kada pesnik, konačno i zauvek, gubi Euridiku. „Tuga i žalost njemu, i suze bejahu hrana”¹¹²⁴ govori Ovidije u svojim *Metamorfozama*, a Moro atmosferu te tuge i žalosti prenosi na platno.

Teskoba, bol i žalost na slici su naglašeni ne samo Orfejevim likom već i pejzažem i koloritom.¹¹²⁵ Nokturno svetlo, gašenje dana, jesenje lišće na drvetu i njegova krv crvena boja

¹¹¹⁷ Isto.

¹¹¹⁸ Stefan Malarme. *Dvorac nade*, Banja Luka: Glas srpski, 2003, 56.

¹¹¹⁹ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 146.

¹¹²⁰ Bennett Schiff. „The many faces of Gustave Moreau: the 19th Century French painter ifused his diverse works with exoticism andimagination”, *Smithsonian*, 1999, 5.

¹¹²¹ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 26, John Rewald, Dore Ashton, Harold Joachim. *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*, New York: Museum of Modern Art, 1961, 124.

¹¹²² Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 71.

¹¹²³ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 146.

¹¹²⁴ Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze*, Zagreb: Matica hrvatska, 1907, 254.

¹¹²⁵ John Rewald, Dore Ashton, Harold Joachim. *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*, New York: Museum of Modern Art, 1961, 124, Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 71.

simboli su kojima slikar predstavlja sumrak, jesen i tugu koje nastupaju u Orfejevom srcu nakon gubitka voljene žene.¹¹²⁶ I pesnikova poza i izraz lica odaju melanholiju koja je nagoveštena prostorom u koji je scena smeštena.¹¹²⁷ Njegova leva ruka ispružena je ka liri koja visi na polomljenom stablu drveta, čime je slikar ispoštovao narativ mita po kojem Orfej sedam dana i sedam noći nakon Euridikine smrti nije jeo, pio i svirao.¹¹²⁸ Slomljeno drvo sa lirom označava kako prekid jednog života tako i gubitak umetničke inspiracije.¹¹²⁹ Ovo osećanje, „želja da se ništa ne čini” i da se „propusti cilj uzvišeni” usled gubitka drage osobe pojavljuje se i u simbolističkoj poeziji tog perioda, pogotovu u pesmama Stefana Malarmea.¹¹³⁰

Nekoliko detalja govori da je Moro uplivom njemu savremenih elemenata žaljenja želeo da sebe poistoveti sa antičkim herojem, unoseći funerarnu ikonografiju svog doba u mitološki narativ, čime se briše granica između realnog i mitološkog vremena. Prvi ovakav element je Euridikin grob prikazan iza Orfeja, koji u mitu ne postoji (Euridika nije nikada bila zvanično sahranjena, ona je samo ostala u Hadu).¹¹³¹ Drugi ovakav detalj je pupoljak koji Orfej drži u ruci, aluzija na cveće koje se nosi na grobove ili simbol njegove vernosti voljenoj ženi.¹¹³² Poistovećujući sebe sa Orfejem, Moro ne prenosi samo svoju sopstvenu tugu u mitološki sadržaj, već i antičkog heroja prikazuje na način na koji do tada nije bio prikazivan. Umesto umetnika nadahnutog božanskim rečima, veštog svirača čija melodija čini da stene plaču, a oružje se odbija od njegovog tela ostavljajući ga neozleđenim, ovaj Orfej na Euridikinom grobu prenosi poruku da čak i oni najtalentovaniji, najsnažniji, miljenici bogova, nisu imuni i ne mogu izbeći bol i patnju koju uzrokuje gubitak ljubavi i smrt najdražih.

*

Među svim antičkim junacima koje je Moro predstavljao na svojim platnima, vraćajući se po nekoliko puta istim motivima i mitovima, Orfej zauzima jedno od najvažnijih mesta. Ovaj antički pesnik, miljenik bogova, osnivač civilizacije i misterija, za Moroa je predstavljao personifikaciju idealnog Pesnika, a samim tim i Umetnika. Vraćajući se često njegovom liku, prikazujući ga u različitim situacijama, Moro je neretko pribegavao predstavama Orfeja u želji da njegovim likom predstavi sopstvene ideje o mestu umetnosti u svetu, njenom značaju za razvoj civilizacije ili značajne prelomne trenutke sopstvenog života. U toj nameri slikar je često odstupao od mitoloških narativa, unoseći ideje sebi savremenog doba i sopstvene interpretacije mita u ove slike.

Prvi otklon od mitoloških osnova Moro je napravio prikazom Orfejeve smrti, slikom koja će mu doneti veliku pažnju i popularnost. Slikom *Orfej* Moro težište radnje prebacuje sa mrtvog pesnika na mladu devojkicu koja pesnikovu glavu i liru pronalazi na obali Trakije. Od antičkog junaka po kojem slika nosi naziv, na platnu je predstavljena samo njegova glava sa sklopljenim očima, koju, poput relikvije, Tračanka drži na bogato ornamentisanoj liri, svetom instrumentu svetog umetnika. Nekom vrstom sakralizacije Orfejevih posmrtnih ostataka i njegovog instrumenta, Moro još više ističe značaj ovog umetnika, čineći njegovu smrt bliskom mučeništvu. Toj ideji doprinosi i lik devojkice poistovećivane sa svetiteljkom, kao i njen odnos sa

¹¹²⁶Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 185.

¹¹²⁷Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 185.

¹¹²⁸ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 311.

¹¹²⁹ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 71.

¹¹³⁰ U pitanju su pesme *Suza*, koju je pesnik posvetio svojoj sestri, i citirana pesma *Za Antalov grob*, napisana nakon smrti sina Antala. (Stefan Malarme. *Dvorac nade*, Banja Luka: Glas srpski, 2003, 29, 190.)

¹¹³¹ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 71.

¹¹³² Isto.

pesnikovom glavom. Na simbolistički način Moro antičkom mitu dodaje sopstvenu viziju dijaloga koji se ostvaruje između mrtvog pesnika i mlade devojkje. Iako takav razgovor nije moguć na javi, u svetu simbolističke umetnosti ovo dvoje protagonista komunicira na višoj ravni, neograničenoj čulnom, telesnom stvarnošću. Junakinja slike, mlada Tračanka, spasavanjem pesnikove glave i lire suštinski spasava njegovo ime i delo od zaborava, čime Moro podvlači značaj velike umetnosti koja opstaje i pretrajava smrtno telo svog tvorca.

Podjednako enigmatske su i predstave Orfeja na poliptihu *Život čovečanstva* u okviru kojeg mit o Orfeju Moro smešta među biblijske priče o Adamu i Evi i Kainu i Avelju. Ovog puta slikar Orfejem prikazuje srebrno doba čovečanstva, poistovećeno sa mladošću, a ceo poliptih bavi se razvojem ljudske civilizacije i njegovim paralelama sa razvojem života svakog pojedinca. Antički pesnik je ponovo predstavljen kao jedan od začetnika i pokretača civilizacije, koju svojim umetničkim delovanjem oplemenjuje, a njegova povezanost sa biblijskim junacima u skladu je sa opštim idejama teozofa i mističara bliskih simbolistima, koji su delovali u pariskim intelektualnim krugovima druge polovine 19. veka.

Najintimnija od svih predstava je slika *Orfej na Euridikinom grobu*, nastala nakon smrti Moroove ljubavnice, u trenutku u kojem se slikar konačno i u potpunosti poistovećuje sa paganskim pesnikom. Osim što je u mitu o Orfejevom gubljenju Euridike Moro pronašao motiv gubitka voljene žene, slikar je svoju tugu i žalost prikazao i gubitkom inspiracije, još jednom istakavši da su inspiracija i ljubav na ovom svetu neraskidivo povezane. Predstavljajući Orfeja kao umetnika koji usled velike tuge i bola odbacuje svoju liru, Moro antičkog pesnika čini bliskim kako sebi tako i svim svojim kolegama, slikarima, pesnicima i piscima, koji su ovaj gubitak volje za stvaralaštvom proživljavali i sami. Unoseći u sliku elemente modernog žaljenja za preminulima, Moro briše granice između prošlosti i sadašnjosti, antičkog i modernog doba, interpretirajući mit o Orfeju i Euridici na inovativan način, stvarajući sliku univerzalne patnje za voljenima, koja umetnicima oduzima njihovu najveću moć – moć za stvaranje.

HESIOD

„Pa mi, otkinuv divotnu granu lovorike bujne
Udijele skeptar i pjesmom me potom nadahnu
Božanskom prošle i buduće zgrade slavio da bih...”¹¹³³

Veoma rano Moro je počeo da se interesuje za lik antičkog pesnika Hesioda, koji će, u pratnji jedne ili više Muza, postati tema mnogih njegovih slika. Prvi put Moro je skicirao ovog pesnika tokom putovanja u Italiju 1857. i 1858. godine, kada nastaje crtež olovkom nazvan *Hesiod i Muza*.¹¹³⁴ (slika 30) Crteži nastali tokom ovog putovanja biće uvertira za veliku sliku *Hesiod i Muze* koju Moro slika 1860. godine i na kojoj se broj pesnikovih pratilja umnožava.¹¹³⁵ (slika 31) Odnos umetnika i njegove inspiracije ponoviće se i na malom platnu nastalom jednu deceniju kasnije, na kojem Moro prikazuje pesnika i Muzu na liticama iznad mora, a koje je slikar poklonio svojoj ličnoj muzi, Aleksandrini Duro.¹¹³⁶ (slika 32) Još jedna verzija *Hesioda i Muze* nastala je tokom poslednje decenije Moroovog života na osnovu čega se može zaključiti da je odnos ovog pesnika i njegove božanske inspiracije bila tema kojoj se Moro povremeno vraćao tokom čitave karijere.¹¹³⁷ (slika 33)

Hesiod, antički pesnik koji je živeo na prelasku iz osmog u sedmi vek pre nove ere, ostao je upamćen po svojim delima *Teogonija* i *Poslovi i dani*. Njegova *Teogonija* bavi se popisom i sistematizacijom bogova i njihovih međusobnih odnosa. Ovo nije bio jedini pokušaj da se svet grčkih božanstava na neki način sistematizuje i objasni, ali je ostao upamćen kao najznačajniji – mitovi koji se kasnije nisu mogli dovesti u vezu sa Hesiodovom *Teogonijom* interpretirani su kao lokalna predanja.¹¹³⁸ Drugi spis, *Poslovi i dani*, opisuje svet patnji običnih ljudi, pesnikovih savremenika.¹¹³⁹ Hesiod se trudio da objasni kako napredak civilizacije zavisi od spokoja i harmoničnih međuljudskih odnosa koji se razvijaju u periodima mira, veličajući na taj način život običnog čoveka nasuprot legendama o herojima i nadljudskim poduhvatima. Kao najviše vrednosti isticao je vredan rad i dobar poredak koji neminovno vode do moralne svesti pojedinca i društva.¹¹⁴⁰ Smatrao je da društvo ima zadatak da opominje, podučava i savetuje, a vršenju tog zadatka se posvetio i sam; iz ličnog iskustva stvorio je stihove koji se mogu smatrati začecima helenske etike.¹¹⁴¹ Iako istorijska ličnost, Hesiod svojim radom i stvaralaštvom pripada tipu heroja u kojem se susreću pesnik, političar, mislilac, zakonodavac i filozof.¹¹⁴² Moro će Hesioda upravo tako i doživeti – kao moralnu snagu i glas iz prošlosti koji, prepričavajući zauvek vredne

¹¹³³ Hesiod, *Teogonija*, Podgorica: Oktoih, 2000, 50.

¹¹³⁴ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 61.

¹¹³⁵ Isto, 62-63.

¹¹³⁶ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 139.

¹¹³⁷ <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?nnumid=21310>

¹¹³⁸ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 134.

¹¹³⁹ Isto, 129-130.

¹¹⁴⁰ Isto, 138.

¹¹⁴¹ Isto, 129.

¹¹⁴² Карлајл Томас. *О херојима, хероизму и обожавању хероја у историји*, Београд : Српска књижевна задруга, 1903, 81.

i važne istine o nepromenljivim vrednostima života, opominje društvo na moralno prosuđivanje i pravedno postupanje.

Moro se zainteresovao za lik Hesioda tokom putovanja po Italiji, kada nastaju prve skice i crteži na kojima će slikar prikazati antičkog pesnika u društvu Muze.¹¹⁴³ U različitim verzijama crteža Muza Hesiodu ili spušta lovorov venac na glavu ili mu šapuće stihove, a povezanost pesnika i njegove božanske inspiracije ostaće glavni motiv na svim kasnijim Moroovim predstavama Hesioda. Po povratku iz Italije, 1860. godine, Moro slika veliko platno *Hesiod i Muze*, na kojem prikazuje pesnika u društvu ne jedne već svih devet zaštitnica umetnosti.¹¹⁴⁴ (slika 31) Godine 1883. platno će biti uvećano prilikom čega Moro kompoziciji dodaje i figure Pegaza i Kupidona.¹¹⁴⁵ U komentaru iz 1897. godine Moro je sliku *Hesiod i Muze* nazvao „inicijacijom svetog iskušenika”.¹¹⁴⁶

Na ovoj slici Moro je Hesioda prikazao kao mladog pastira kojem Muze nude lovorov venac. Prilikom predstavljanja Hesioda Moro se veoma dugo držao ikonografske tačnosti, dodeljujući mladom pesniku njegov pastirski štap umesto muzičkih instrumenata. Hesiodovi atributi su grana zelene lovorike i štap nastao od grane Apolonovog drveta kojim se pastir rukopolaže za rapsoda i koji mu daje profetsku snagu.¹¹⁴⁷ Pominju se i u *Teogoniji* u kojoj Hesiod sebe opisuje kao pastira kojeg Muze „lijepoj naučiše pjesmi/ dok je pod presvetim Helikonom napasao stada”.¹¹⁴⁸ Ovaj antički pesnik bio je veliki poštovalac kulta Muza. Odnos pesnika i njegove inspiracije nije očigledan samo na Moroovoj slici, već i u samim Hesiodovim spisima u kojima se na početku i kraju svake pesme prizivaju ove zaštitinice umetnosti.¹¹⁴⁹ Hesiod je Muze smatrao medijumima između bogova i ljudi, predstavnicama večnih vrednosti i vrlina čijim se posredstvom čovek spaja sa iskonskim i božanskim.¹¹⁵⁰ Ovakva shvatanja slična su Moroovim uverenjima da je i sam pesnik veza koja se stvara između idealnog sveta bogova i stvarnosti ovozemaljskog života.¹¹⁵¹

Slika mladog i nagog pesnika okruženog lepim Muzama nudi posmatraču i izvesnu dozu erotskih asocijacija, koje neće biti neuobičajene za umetnost simbolizma.¹¹⁵² „Lekcije sa visina” koje Hesiod sluša „pomešane su sa milovanjima i čarolijama” rekao je Moro objašnjavajući ovu sliku.¹¹⁵³ Umetnik koji koketira sa svojom inspiracijom jedna je od čestih tema slikarstva druge polovine 19. veka, a među Moroovim predstavama Hesioda, možda još i bliža ovoj temi, je mala slika *Hesiod i Muza*, nastala 1870. godine. (slika 3) Na njoj su predstavljeni pastir i Muza koja se prisno oslanja na njegovo rame, a zajedno sede na litici posmatrajući morskpu pučinu pred sobom. Ovaj trenutak bliskosti između pesnika i Muze ne odaje utisak umnog stvaralaštva koliko

¹¹⁴³Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 42, 61.

¹¹⁴⁴ Isto, 62-63.

¹¹⁴⁵Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 137.

¹¹⁴⁶Isto, 136.

¹¹⁴⁷Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 132-133.

¹¹⁴⁸ Hesiod, *Teogonija*, Podgorica: Oktoih, 2000, 50.

¹¹⁴⁹ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 132.

¹¹⁵⁰ Marko Višić. *Kult muza u evropskoj književnoj tradiciji*, Sarajevo: Svjetlost, 1989, 16.

¹¹⁵¹ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 118.

¹¹⁵² Isto, 137.

¹¹⁵³ Isto.

odmora i bega od civilizacije dvoje ljubavnika, čemu u prilog ide i podatak da je ovu sliku Moro namenio svojoj ljubavnici i ličnoj muzi, Aleksandrini Duro.¹¹⁵⁴

Osim veze koju pesnik ostvaruje sa Muzama, slikom *Hesiod i Muze* nastalom 1860. godine Moro ponovo predstavlja ideju „civilizovanja umetnosti” tj., put kojim se umetnost ili inspiracija spušta sa nebeskih visina (predstavljenih zvezdom), preko Muza, do tela samog smrtnog pesnika i dalje, u ljudsku zajednicu.¹¹⁵⁵ Još je Herodot Hesioda smatrao jednim od začetnika civilizacije, tvrdeći da su pesnici poput Hesioda i Homera stvorili Helenima njihovu istoriju bogova, dajući im time sistem i red na osnovu kojeg će se društvo razvijati.¹¹⁵⁶ Slične ideje deliće i mnogi značajni mislioci 19. veka poput Šelunga i Herdera.¹¹⁵⁷ Sistem, red i pravedan zakon, vrednosti za koje se zalagao i sam Hesiod u svojim delima, učiniće ga jednom od ključnih figura začetka helenske civilizacije, a tu ulogu dobiće i na Moroovim slikama.

Iako ga je smatrao jednim od začetnika civilizacije, Moro je Hesioda poput većine svojih pesnika prikazivao izvan grada. Ova otuđenost umetnika od društva najočiglednija je na slici nastaloj 1891. godine, na kojoj se u daljini iza Hesioda i Muze nazire antički hram na brdu nalik atinskom Akropolju. (slika 33) Ikonografija ostaje slična – nad ovim parom koji povezuju uzvišene tajne blista zvezda inspiracije, s tom razlikom što Moro Hesiodu konačno dodeljuje liru – simbol snage i moći umetnosti koja pretrajava vreme.¹¹⁵⁸ Odbačeni umetnik, pesnik kao žrtva društva koje ga ne razume, čest je motiv umetnosti druge polovine 19. veka, pa i Moroovog stvaralaštva.¹¹⁵⁹ Ovo izdvajanje pesnika iz društva, započeto početkom veka u umetnosti romantizma, nastaviće se krajem veka u delima simbolista koji će, bežeći od civilizacije, zauzimati ravnodušan stav prema njoj.¹¹⁶⁰ Moroovo očigledno izdvajanje Hesioda iz antičkog grada može se dovesti u vezu sa sve češćim povlačenjima pesnika iz urbanih sredina krajem veka – razočarani u društvo koje je stvorila industrijska revolucija pesnici željni utočišta tragaće za begom od „nakazne stvarnosti”.¹¹⁶¹ Ovakve ideje posebno su česte u umetnosti simbolizma čiji su predstavnici verovali da je odricanje iskustava spoljnog sveta zarad iskustva same mašte i oslanjanje isključivo na sopstvene utiske jedini pravi put koji vodi ka večnim, vanvremenskim istinama.¹¹⁶² Stoga se može postaviti pitanje da li je Moroov Hesiod iz 1891. godine svojevajno napustio grad čije obrise prepoznajemo u pozadini, ili je iz njega izbačen kao suvišan, od strane društva koje ne prepoznaje snagu njegovog genija.

*

Pesnik Hesiod bio je jedan od omiljenih junaka antičke istorije kojeg je Moro prikazao na velikom broju svojih dela, vraćajući se njegovom liku tokom nekoliko decenija svoje karijere. Iako je u pitanju istorijski, a ne mitološki pesnik, Moro će Hesioda prikazivati u trenucima nadahnuća ili misije širenja božanskih poruka na zemlji, na taj način ga poistovećujući sa

¹¹⁵⁴ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press 139.

¹¹⁵⁵ Isto, 27

¹¹⁵⁶ Fridrih Vilhelm Jozef Šelung. *Uvod u filozofiju mitologije*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2010, 514.

¹¹⁵⁷ Isto; Јохан Готфрид Хердер. *Идеје за филозофију повести човечанства*, Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 2012, 187.

¹¹⁵⁸ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 27-28.

¹¹⁵⁹ Isto, 28.

¹¹⁶⁰ Edmond Vilson. *Akselov zamak ili O simbolizmu*, Beograd: Kultura, 1964, 217.

¹¹⁶¹ Isto, 212, 219.

¹¹⁶² Isto, 211-212.

njegovim mitološkim kolegama. Uvek u pratnji jedne ili više Muza, Hesiod je za Moroa predstavljao idealnog umetnika i začetnika civilizacije, veoma bliskog Orfeju. Na kasnijim prikazima ovog pesnika Moro ponavlja ideju ranije prikazanu na slici *Kupidon i Muze* – nagi Hesiod u pratnji božanskih zaštitnica umetnosti posmatraču otkriva erotsku stranu inspiracije i stvaralačkog procesa, čime se ljubav i umetnost, inspiracija i eros još jednom prepliću na Moroovim platnima.

TIRTEJ

„To je vrlina, što je nagrada najbolja i najlepša
Kojom se može mlad čovek ponositi. To je zajednička
Dika i za državu i za ceo narod.”¹¹⁶³

Na dvema slikama Moro je predstavio i antičkog pesnika Tirteja koji je u sedmom veku pre nove ere pratio i svojim pesmama motivisao spartansku vojsku u bitkama. Prva slika, nazvana *Tirtej peva tokom bitke*, započeta je 1860. godine, a platno je prošireno 1883. godine.¹¹⁶⁴ (slika 34) Moro je dugo godina radio na njoj, prepravljajući i doslikavajući detalje kompozicije, a smatra se da je ona ostala nedovršena u času slikareve smrti. Druga slika nazvana je samo *Tirtej* i na njoj je pesnik prikazan na mnogo manje idealizovan način. (slika 35) Prikazima Tirteja Moro preispituje ulogu pesništva u kriznim situacijama društva, ratovima i nemirima, i njenu moć da oplemeni, podstakne i na kraju opeva i zaštiti od zaborava herojske podvige ratnika.

Glavni junak ovih slika, antički pesnik Tirtej, živeo je na Peloponezu u sedmom veku pre nove ere.¹¹⁶⁵ U to vreme Spartanci su vodili borbe sa susednim Mesenjanima, a Atinjani im u pomoć šalju svog neuglednog i siromašnog učenjaka Tirteja.¹¹⁶⁶ Ispostaviće se da će pesnik doprineti budućim pobedama spartanskog naroda poput veštog generala – njegove pesme, spevane sa namerom da veličaju moć spartanske vojske i istaknu ratničku slavu, motivisale su vojnike na borbu bez predaha.¹¹⁶⁷ Pesnik je pratio vojsku u njenim pohodima, a uskoro su vojnici počeli da njegove stihove pevaju i sami tokom svojih marševa.¹¹⁶⁸ Iz tog saglasja ratničke pesme i izvojevanih pobeda nastaje verovanje da je u pratnji Tirtejevih pesama spartanska vojska nepobediva.¹¹⁶⁹ Od ovih elegija danas su poznati samo odlomci, ali je iz njih moguće doneti zaključak da je Tirtej veličao herojsku i ratničku etiku i rodoljublje.¹¹⁷⁰ Isticao je novo merilo herojske vrline – zajedničko dobro države i naroda, politizujući na taj način herojski status pojedinca.¹¹⁷¹

Slika *Tirtej peva tokom bitke* predstavlja antičkog pesnika kako vodi ratnike u bitku. (slika 34) Ovakav prikaz pesnika jedinstven je u Moroovom slikarstvu s obzirom na to da je ovo jedina slika na kojoj se idealnoj slici pesnika dodaje i militarna uloga.¹¹⁷² Tirtejem Moro slavi moć, ulogu i značaj poezije u društvu pokazujući na eksplicitniji način kako pesništvo i umetnost, makar i posredno, mogu da učine značajne promene i unaprede zajednicu. Uz to, slika je nastala sa ciljem proslavljanja ideala mladosti i borbe.¹¹⁷³ Pred kraj života Moro je sliku *Tirtej*

¹¹⁶³ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 165.

¹¹⁶⁴ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 143.

¹¹⁶⁵ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 164.

¹¹⁶⁶ Prospekt Muzeja Gistava Moroa u Parizu, *Musée Gustave Moreau - Dossier de presse*, 17.

¹¹⁶⁷ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 165.

¹¹⁶⁸ Isto.

¹¹⁶⁹ Prospekt Muzeja Gistava Moroa u Parizu, *Musée Gustave Moreau - Dossier de presse*, 17.

¹¹⁷⁰ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 165.

¹¹⁷¹ Isto, 166.

¹¹⁷² Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 27.

¹¹⁷³ Prospekt Muzeja Gistava Moroa u Parizu, *Musée Gustave Moreau - Dossier de presse*, 17.

peva tokom bitke opisao kao „krvavu pričest borbe”.¹¹⁷⁴ „Cela mlada i lepa Grčka umreće pod njegovim (pesnikovim) nogama u opijenosti i delirijumu žrtvovanja. Trijumf krvave lire”.¹¹⁷⁵

Ovi mladići, povedeni u borbu Tritejevom pesmom i gestom ispružene ruke, predstavnici su „mlade i lepe Grčke” ali ih slikar lišava obeležja naroda ili države za koju se bore i ginu. Jedna od najznačajnijih promena koju je pesnik Tirtej uveo u antičko pesništvo je pomeranje motivacije za herojskom slavom sa sopstvenih, ličnih ciljeva, na kolektivne ciljeve, tj. dobrobit čitave zajednice.¹¹⁷⁶ Umreti za svoju državu, a ne samo zbog ličnog herojskog statusa koji se time stiže, biće proslavljeno stihovima ovog elegičara. Bezimeni ratnici na Moroovom platnu su zbog toga u istoj meri pripadnici spartanske vojske koliko i rimske, galske ili francuske. Oni su pripadnici svih vojski sveta koje su, opijene i u delirijumu rodoljubivih osećanja dobrovoljno pohrlile u smrt. Slika *Tirtej peva tokom bitke* je slika večnog slavljenja mladosti koja se svojevremeno žrtvovala, srećna što svojom žrtvom doprinosi očuvanju zajednice i poretka.

Istraživači su u ovoj slici pronalazili i homoerotski potencijal, upoređujući je sa slikom *Hesiod i Muze*.¹¹⁷⁷ Poput Hesioda, okruženog lepim Muzama, Moro ovog puta pesnika smešta u središte platna ispunjenog telima lepih nagih mladića androgenog izgleda. U donjem delu slike, naslikan je izuzetno ženstveni mladić, dodat kompoziciji kada je 1883. godine platno prošireno.¹¹⁷⁸ Ni sam Tirtejev lik nije verodostojan legendama koje su govorile da je ovaj pesnik bio izuzetno ružan i već star kada je poveo spartansku vojsku u rat protiv Mesenjana.¹¹⁷⁹ Idealizacijom pesnikovog lika, kojeg takođe čini androgenim, Moro idealizuje snagu njegove poezije na isti način na koji naga tela mladih ratnika predstavljaju pre svega njihove čiste duše, „celu mladu i lepu Grčku”, očigledno odstupajući od istorijske verodostojnosti izgleda spartanske vojske 7. veka pre nove ere. Stoga androgenost ovih figura ne treba nužno posmatrati iz ugla homoseksualnih nagona, već kroz činjenicu da je za Moro fizička lepota muškarca, istaknuta androgenim telom, odlika njegove čiste duše i moralnih vrлина. Sam Moro nikada nije nagovestio mogućnost da se sadržaj slike čita na bilo koji drugačiji način. Za njega je glavna i najvažnija poruka slike bila moć umetnosti da omađija narod, podstakne ga na herojska dela i njegove žrtve osveti čuvajući ih pesmom od zaborava.

Na slici nazvanoj *Tirtej Moro* je pesnika predstavio nešto drugačije. (slika 35) Pesnikov lik više nije ulepšan idealizovanom androgenijom. Zapravo, Moro ga čini veoma nalik uobičajenim prikazima Dantea, odevajući ga u crveni plašt i stavljajući mu lovorov venac oko glave.¹¹⁸⁰ Ipak, nisu samo ostarelo lice pesnika i manje raskošna odora ono što razlikuje ova dva prikaza pesnika. Dok je na prvoj slici Tirtej predstavljen sa zlatnom krunom na glavi i cvetom na grudima, kako dostojanstveno predvodi vojsku, gestom ispružene ruke pozivajući na juriš, drugi Tirtej peva o žrtvama koje je rat odneo. Niz njegovu nogu se, kao produžetak plašta, sliva krv i pada na stenu sa čijeg uzvišenja on, sa grimasom očaja i bola, peva o palim herojima. Zanesen narod ga sluša, okupljen u podnožju stene. Moroova „krvava lira” ovog puta je zaista krvava.

¹¹⁷⁴ Prospekt Muzeja Gistava Moro u Parizu, *Musée Gustave Moreau - Dossier de presse*, 17.

¹¹⁷⁵ Isto.

¹¹⁷⁶ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 166.

¹¹⁷⁷ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 143.

¹¹⁷⁸ Isto, 143.

¹¹⁷⁹ Prospekt Muzeja Gistava Moro u Parizu, *Musée Gustave Moreau - Dossier de presse*, 17.

¹¹⁸⁰ U doba kada Moro slika Tirteja Danteov lik je u evropskoj kulturi odavno kanonizovan; zajedno sa Šekspirom ovaj velikan italijanske renesansne poezije postao je prototip junaka pesnika, a njegov prepoznatljiv lik preuzet sa slike koja se pripisuje Đotu (na kojoj pesnik ima lovorov venac oko glave i izraz tuge i bola na licu) puno puta je ponovljen od strane kasnijih slikara. (Карлајл Томас. *О херојима, хероизму и обожавању хероја у историји*, Београд : Српска књижевна задруга, 1903, 87.)

Ona je u isto vreme i spomen na žrtve rata, ali i slikarevo preispitivanje da li je zanosna pesma čija melodija dovodi u stanje „delirijumskog žrtvovanja” baš uvek u pravu, ili je ponekad pala krv uludo prolivena.

SAPFO

„U meni bdije čežnja za smrću
I ja želim da vidim obale Aheronta,
Gde nerošeno rosom
Cveta lotosovo cveće.”¹¹⁸¹

Jedna od retkih žena čiji se lik može svrstati u Moroove predstave heroja je antička pesnikinja Sapfo. Moro ju je tokom života predstavio više puta birajući uvek slična ikonografska rešenja. Njegovi prikazi Sapfe mogu se podeliti u dve kategorije. Prvoj bi odgovarala slika pesnikinje koja u naletu inspiracije peva i svira na stenama koje se uzdižu nad morem, poput one naslikane u periodu između 1869. i 1872. godine, nazvane *Sapfo*.¹¹⁸² (slika 36) Drugi čest motiv u Moroovom slikarstvu je pesnikinjino mrtvo telo, koje, bačeno sa Leukidske stene, počiva u njenom podnožju zajedno sa Sapfinom zauvek utišanom lirom. Ovaj trenutak tema je istoimene slike, *Sapfo*, nastale takođe 1872. godine.¹¹⁸³ (slika 37) Iako je bio sklon da antičke heroine prikazuje u negativnom svetlu, neretko naglašavajući njihovu erotičnost, pesnikinju Sapfo Moro je poštedeo ovakve sudbine. Snaga njenog talenta i intelekta, posvećenost muzici i poeziji, koju je Moro smatrao jednim od sigurnih puteva ka herojskoj slavi i dostizanju ideala, postaće najvažnije odlike ove umetnice na Moroovim platnima. Zanemarivši legende o Sapfinoj slobodnoj seksualnosti, kojima će se mnogi slikari i pisci baviti tokom druge polovine veka, Moro je ostao dosledan sopstvenoj ideji o ulozi i sudbini umetnika u svetu, naglašavajući ovu vrstu mučeništva predstavama Sapfe i njene smrti.

Nazivana „mudra Sapfo” ili „deseta Muza”, cenjena zbog svoje mudrosti kada su u pitanju bile „stvari srca”, ova pesnikinja živela je na ostrvu Lezbos na prelazu iz sedmog u šesti vek pre nove ere.¹¹⁸⁴ U helenskom svetu u kojem žensko stvaralaštvo nije bilo neobično (kako se to činilo u kasnijim periodima) Sapfo je imala svoju žensku školu u kojoj je negovala kult Muza, Afrodite i Erosa.¹¹⁸⁵ Osim časova muzike, poezije i filozofije, svojim učenicama je davala savete i moralne pouke, ističući helenski ideal *kalokagatije* – telesne lepote i obrazovanog uma.¹¹⁸⁶ Poeziju, u to vreme smatranu najmoćnijom čuvaricom morala i lepote, obogatila je takozvanom „safičkom strofom” od četiri stiha.¹¹⁸⁷ Danas je poznato oko stotinu sedamdeset fragmenata njene poezije među kojima su u celosti očuvane samo retke pesme.¹¹⁸⁸ Popularnost ove pesnikinje bila je velika još tokom njenog života: po porudžbini je pisala stihove za svadbe svojih sunarodnika, a mnogi slikari i vajari su želeli da ovekoveče njen lik koji se u jednom

¹¹⁸¹ Сапфо, *Лирика*, Београд: Нолит, 1961, 57.

¹¹⁸² Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 88.

¹¹⁸³ Isto, 89.

¹¹⁸⁴ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 203, Сапфо, *Лирика*, Београд: Нолит, 1961, 109.

¹¹⁸⁵ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 204.

¹¹⁸⁶ Сапфо, *Лирика*, Београд: Нолит, 1961, 112, Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 206.

¹¹⁸⁷ Сапфо, *Лирика*, Београд: Нолит, 1961, 113.

¹¹⁸⁸ Isto, 112.

trenutku našao i na novcu ostrva Lezbosa.¹¹⁸⁹ Njen lik pretrajao je u vizuelnoj kulturi tokom srednjeg i novog veka, a ponovo je popularizovan tokom 19. veka, kada naglo raste interesovanje za žensko spisateljsko stvaralaštvo. Lik pesnikinje sa ostrva postaće ikonična slika svih savremenih žena koje su se bavile umetničkim stvaralaštvom dok je u isto vreme Sapfo smatrana i arhetipskom figurom lezbejke.¹¹⁹⁰

Masovno interesovanje za Sapfinu poeziju pojavilo se krajem 18. i početkom 19. veka sa buđenjem romantičarskog pokreta. Austrijski pesnik i dramatur Franc Grillparcer (Franz Grillparzer) napisao je dramu *Sapfo*, prikazanu 1818. godine koju je engleski pesnik Bajron ocenio kao veoma potresnu.¹¹⁹¹ Gete je smatrao da „ni jedan pesnik u Heladi nije svojim pesmama tako prosanjao san mladosti i lepote kao Sapfo sa sunčanog Lezbosa”, a Rilke da se „njen stih proteže u neizmernost”.¹¹⁹² Promena fokusa sa njenog pesništva na privatni, tj., emotivni život dešava se sredinom veka kada, 1857. godine Bodler objavljuje zbirku pesama *Cveće zla* u kojoj pesmom *Lezbos* započinje kult Sapfe kao prve pesnikinje homoseksualne orijentacije.¹¹⁹³

Tokom druge polovine 19. veka veliki broj pisaca i slikara baviće se njenom homoseksualnošću. U isto vreme u Evropi se pojavljuje sve veći broj ženskih umetnika različitih profila. Sapfo, smatrana pretečom svih savremenih spisateljica, daće legitimitet ženskom stvaralaštvu koje se tokom druge polovine veka polako oslobađa etikete frivolnosti.¹¹⁹⁴ Negativna reakcija na sve slobodnije žensko stvaralaštvo je pojava tvrdnje da su kreativne žene devijantne i da je njihova umetnost odraz nezadovoljenog emotivnog života.¹¹⁹⁵ Stigmatizovana krajem veka kao seksualno perverzna, Sapfina sklonost ka istom polu postaće namerno preneglašena. Što su se arheolozi, istoričari i filolozi više trudili da je opravdaju, predstavljajući njeno pesništvo u najboljem svetlu, ističući njen doprinos antičkoj kulturi, to je njen lik više golicao maštu i u umetnosti se udaljavao od verne istorijske slike.¹¹⁹⁶ U Francuskoj, više nego u Engleskoj ili Nemačkoj, Sapfina erotičnost bila je branjena smislom antičkih Grka za senzualno, ali joj je masovna kritika i dalje bila negativno naklonjena.¹¹⁹⁷ Osim Bodlera, mnogi pesnici s kraja 19. veka posvetili su joj po neku pesmu (poput Žana Moreasa i Gijoma Apolinara), a slikari poput Gustava Alfreda Mose i Felisijena Ropsa će legendu o Sapfo predstaviti u svetlu moderne dekadencije.¹¹⁹⁸ Prvi prevod Sapfine poezije na franucki jezik objavljen je 1895. godine.¹¹⁹⁹

¹¹⁸⁹ Сапфо, *Лирика*, Београд: Нолит, 1961, 112.

¹¹⁹⁰ Karen L. Morian. „The Wisest Sappho: Thoughts and Visions of H.D. in Jeanette Winterson's Art & Lies”, PhD theses, The Florida State University, College of Arts and Sciences, 2006, 47, 60, Yeşim Sultan Akbay. „The mighty voice of the silenced: the Victorian Sappho’s literary painting”, *Journal of Süleyman Demirel University Institute of Social Sciences*, Number: 28, 2017, 371-382, 375.

¹¹⁹¹ Сапфо, *Лирика*, Београд: Нолит, 1961, 112.

¹¹⁹² Isto110.

¹¹⁹³ Edith Hall. „Sensual Sappho”, *The New York Review of Books*, 2015, 3.

¹¹⁹⁴ Sestre Bronte upoređivane su sa antičkom pesnikinjom, nazivane „viktorijanskim Sapfama”. (Yeşim Sultan Akbay. „The mighty voice of the silenced: the Victorian Sappho’s literary painting”, *Journal of Süleyman Demirel University Institute of Social Sciences*, Number: 28, 2017, 371-382,373-375.)

¹¹⁹⁵ Yeşim Sultan Akbay. „The mighty voice of the silenced: the Victorian Sappho’s literary painting”, *Journal of Süleyman Demirel University Institute of Social Sciences*, Number: 28, 2017, 371-382,373.

¹¹⁹⁶ Nicole G. Albert. *Lesbian Decadence: Representations in art and literature of fin-de-siècle France*, New York: Harrington Park Press, 2016, 4, 8, 16, 19.

¹¹⁹⁷ Isto, 8.

¹¹⁹⁸ Иван. В Лалић. *Антологија новије француске лирике*, Београд: Просвета, 1966, 118.

Prevodilac, Anri Lebe (Andre Lebey) napisao je u predgovoru da je Bodlerov pogled na Sapfo izvršio uticaj na njega.¹²⁰⁰ Godinu dana kasnije, 1896. godine, u mestu Oksirinh u Egiptu, arheolozi pronalaze još Sappfinih pesama među kojima će se pojaviti novi erotski stihovi koji će potvrditi spekulacije o njenim homoseksualnim ljubavima.¹²⁰¹

Čitav pogled devetnaestovekovnog evropskog društva na život i delo antičke pesnikinje može se objasniti jednom rečenicom koja uz odrednicu Sapfo stoji u *Velikom rečniku 19. veka* (*Grand dictionnaire universel do XIXe siecle*): „Moderni kritičari su izmislili dve istorijske Sapfo; njena slobodna shvatanja nezamisliva su u moralnom sistemu našeg doba.”¹²⁰² Devetnaestovkovna kultura, opčinjena ženskom seksualnošću, Sappfino delo sagledavaće kroz sopstvenu prizmu, ističući ono što je, tabuisano, privlačilo najviše pažnje moderne publike. Sa druge strane, naučnici koji tokom 19. veka otkrivaju sve više novih istorijskih izvora o životu antičkih ljudi trudiće se da Sappfine izbore predstave u svetlu antičkog društva, u kojem su žensko stvaralaštvo i ljubav među ženama bile mnogo manje osuđivane. Za razliku od svojih savremenika, Moro će zanemariti Sappfinu seksualnu orijentaciju, baveći se njenim likom isključivo iz ugla njenog umetničkog genija. Moroova Sapfo će prevazići svet puke materije, približavajući se idealnoj slici pesnika bliskog bogovima.

*

Slika *Sapfo*, završena 1872. godine, prikazuje pesnikinju na litici kako u društvu svoje lire kontemplira u večernjem pejzažu.¹²⁰³ (slika 36) Poput svojih muških kolega pesnika i Sapfo je, udaljena od buke i haosa civilizacije, predstavljena usamljena u mirnom ali divljem pejzažu kojim Moro aludira na Leukidsku stenu sa koje će, po legendi, pesnikinja skočiti okončavši svoj život. Verovatno inspirisan predstavom stuba u pozadini slike, Marsel Prust je izjavio za ovu sliku da je „Sapfo na litici poput skulpture među kolonadom ili skulpture na postamentu.”¹²⁰⁴ Pisac ovim poređenjem navodi na ideal nepomične lepote, često prisutan u Moroovom stvaralaštvu, ali i u dekadentnoj književnosti druge polovine veka.¹²⁰⁵ Nepomičnom lepotom nalik skulpturi figura pesnikinje ne samo da se stapa sa prirodom koja je okružuje već je čini lišenom drame ovozemaljskog sveta, bliskom božanstvima jer „uvek pesma krotkim čini ljudsko srce”.¹²⁰⁶

Idealizacija umetnika i požrtvovanje pesnika koji život posvećuje svojoj muzici ideal je koji dele devetnaestovekovni slikar i antička pesnikinja. Mnogim stihovima Sapfo je isticala svoju vezu sa Muzama i značaj pesme, ali i ideju da će, makar se zamerila bogovima, „ipak poslušati glas i poziv svog nadahnuća”.¹²⁰⁷ U Sappfinim stihovima Moro je mogao pronaći ideju

¹¹⁹⁹ Nicole G. Albert. *Lesbian Decadence: Representations in art and literature of fin-de-siècle France*, New York: Harrington Park Press, 2016, 12.

¹²⁰⁰ Nicole G. Albert. *Lesbian Decadence: Representations in art and literature of fin-de-siècle France*, New York: Harrington Park Press, 2016, 14.

¹²⁰¹ Edith Hall. „Sensual Sappho”, *The New York Review of Books*, 2015, 4, Karen L. Morian. „The Wisest Sappho: Thoughts and Visions of H.D. in Jeanette Winterson's *Art & Lies*”, PhD theses, The Florida State University, College of Arts and Sciences, 2006, 62.

¹²⁰² Nicole G. Albert. *Lesbian Decadence: Representations in art and literature of fin-de-siècle France*, New York: Harrington Park Press, 2016, 7.

¹²⁰³ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 88.

¹²⁰⁴ Laurent Darbellay. „Gustave Moreau et les charmes de la belle inertie”, Université de Genève, 2008, 11-12.

¹²⁰⁵ Isto.

¹²⁰⁶ Сапфо, *Лирика*, Београд: Полит, 1961, 85.

¹²⁰⁷ Isto, 84.

da umetnost i poezija nude spasenje od banalnosti i prolaznosti ovog sveta.¹²⁰⁸ Lira, simbol uzvišenog pesničkog poziva, neotuđiv je motiv na svim Moroovim prikazima pesnika, pa i na ovom. Moć i značaj ovog instrumenta isticala je i sama Sapfo, posvetivši joj pesmu, nazvanu *O mojoj liri* u kojoj se obraća svom instrumentu „u kome se božanski zvuci kriju”.¹²⁰⁹ Bogata ornamentacija instrumenta na slici govori da je on za slikara predstavljao neku vrstu relikta, svetog predmeta kojim se taj božanski zvuk kanališe vođen pesnikinjinom rukom.¹²¹⁰ I kontemplativna atmosfera slike posmatraču šalje poruku da prisustvuje mističnoj, skoro svetoj situaciji – umetnik sklopljenih očiju osluškuje unutrašnji glas koji će ga odvesti putem velikih istina.

*

Druga tipična predstava pesnikinje Sapfo u Moroovom slikarstvu je predstava njene smrti. Jedan od primera je slika nastala 1872. godine koja takođe nosi naziv *Sapfo*.¹²¹¹ (slika 37) Sapfina smrt bila je česta tema umetnika, ali je većina njih, poput čuvene slike *Sapfo na Lekati*, Antoana-Žana Grosa (Antoine-Jean Gros), predstavljala pesnikinju u trenutku kada se odlučuje za skok i baca u smrt. (slika 38) Istu ovu scenu nazvanu *Sapfo se baca u more sa Leukadijske stene* oslikao je i Teodor Šaserio, slikar čije je stvaralaštvo izvršilo značajan uticaj na mladog Moro, 1846. godine.¹²¹² (slika 39) Moro će i u slučaju legende o Sapfo izbeći najdramatičnije trenutke, predstavljajući umesto skoka njeno mrtvo telo u podnožju Leukidske stene.

Sapfina smrt jedna je od najpoznatijih legendi čiji je kult razvijen još u doba antike. Njeno bacanje sa stene ipak je anegdotalno. Ipak, neuzvraćena ljubav koju je pesnikinja osećala prema mladiću Faonu i koja ju je navodno navela da okonča svoj život ostaće jedna od najpoznatijih priča vezanih za njeno ime. Stena sa koje je po legendi Sapfo skočila bila je mesto sa koje su u doba antike bacani zlikovci i sa koje su nesrećni ljubavnici pretili da će skočiti ili zaista izvršavali samoubistva.¹²¹³ Ipak, ova stena postala je mesto kulta i čestih poseta još u staroj eri.¹²¹⁴ Sapfinu smrt tokom devetnaestog veka romantizovaće mnogi pesnici, pogotovu simbolisti čiji će stihovi uticati na Moroov rad. Tako se u pesmi *Lezbos* Bodler pita da li će se vratiti „obožavani lik Sapfe, koja krenu/ da sazna da li more velikodušno prašta”.¹²¹⁵ O smrti među talasima, na „rubu samotne hridi” razmišljao je i pesnik Žan Moreas.¹²¹⁶

No, ono što Moro posebno veže za predstave umetnika i njihove smrti je vera u delo koje nadilazi svog tvorca i koje mu obezbeđuje večni život. I u toj ideji sustižu se verovanja antičke pesnikinje i ovog slikara. Jedan od najpoznatijih Sapfinskih stihova govori upravo o besmrtnosti umetnosti: „Tvrdim da će se mene i docnije kogod setiti”.¹²¹⁷ Sapfo je cenila umetnost jer je ona donosila spasenje od zaborava u potomstvu.¹²¹⁸ Zbog toga njenu smrt Moro

¹²⁰⁸ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 210.

¹²⁰⁹ Сапфо, *Лирика*, Београд: Нолит, 1961, 26.

¹²¹⁰ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 70.

¹²¹¹ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 89.

¹²¹² Кристина Пелтр. *Теодор Шацерио*, Београд: Двери, 2010, 10.

¹²¹³ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 204.

¹²¹⁴ Edith Hall. „Sensual Sappho”, *The New York Review of Books*, 2015, 13.

¹²¹⁵ Шарл Бодлер. *Цвеће зла*, Нови Сад: Школска књига, 2004, 164-166.

¹²¹⁶ Иван. В Лалић. *Антологија новије француске лирике*, Београд: Просвета, 1966, 118.

¹²¹⁷ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 210, Сапфо, *Лирика*, Београд: Нолит, 1961, 81.

¹²¹⁸ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 205.

prikazuje dostojanstveno – iako je skočila sa velike visine i dočekala se na oštrome obronke stena, njeno telo deluje neozleđeno i ne može se uočiti smrtonosna rana. Pesnikinjine oči su sklopljene, ona leži u pozi mrtvaca na odru, sa rukama preklopljenim na grudima i cvetom u jednoj ruci, ovenčana vencem cveća oko glave. U neposrednoj blizini je i njena takođe neozleđena lira. Kao i na slici Orfejeve smrti, pesnikinjine oči su sklopljene. Suton u pozadini nagoveštava da se, poput njenog života i dan gasi, čime se na simbolistički način pejzažem nagoveštava atmosfera sumraka i zalaska jednog plamena svetlosti, ovog puta, Sappfinog života.

*

Godine 1883. direktor pariske Opere, Fransa-Žozef Renije (Francois-Joseph Regnier) pisao je Morou tražeći pomoć pilikom ponovnog postavljanja na scenu opere *Sapfo* Šarla Gunoda (Charles Gounod).¹²¹⁹ „Voleli bismo, ukoliko je moguće, da pobegnemo od banalne antike koja se često koristi u pozorištu. Ne postoji niko bolji od vas da nam u tome pomogne.”¹²²⁰ Direktor Opere zatražio je od Moroa skice za kostime pet glavnih glumaca. Slikar je umesto traženih pet uradio trideset crteža uz koje je poslao i detaljna objašnjenja i smernice kako ih je najbolje izvesti u materijalu.¹²²¹ Svaki kostim naslikao je u dve varijante, jednoj raskošnijoj i drugoj svedenijoj, ne odustajući od egozičnih detalja i kombinacije antičkih, orijentalnih i hinduističkih motiva. Osim kostima za glavne glumce uradio je i skice kostima za baletsku grupu.¹²²² Zbog bogatog ornamenta koji je zahtevao budžet veći od predviđenog Moroovi crteži su na kraju odbačeni, a kostime je uradio operski kostimograf Ežen Lakroa (Eugene Lacroix).¹²²³

*

Život, delo, ljubavni izbori i samoubistvo antičke pesnikinje Sapfo, preuzeti iz izvora i legendi, bili su veoma česta tema devetnaestovekovnih umetnika. Vek koji je ovu pesnikinju najstrože osudio zbog naklonosti koju je gajila prema svom polu, u isto vreme stvorio kult od njene smrti u koju je Sapfo, po legendi, pohrlila zbog neuzvrćene ljubavi jednog muškarca. Sappfina ljubavna poezija budila je poštovanje naučnika i maštu umetnika, ali je Moro zaobišao prenaplašenu erotizaciju njenog lika, prednost dajući prikazima Sapfe kao idealizovane umetnice. Na njegovim platnima antička pesnikinja je ili predstavljena kako kontemplira u prirodi, ili Moro slika njeno mrtvo telo, bačeno sa Leukidskih stena. U oba slučaja ona predstavlja idealizovanu sliku umetnika koji ili stvara, ili bira da okonča svoj život. U tim izborima uvek je prati njena bogato ornamentisana lira, instrument izražavanja božanskih poruka duhovnog, nematerijalnog sveta. Sapfo je jedna od retkih heroina antičkog sveta koju Moro u načinu prikazivanja izjednačava sa njenim muškim pandanima, pesnicima poput Hesioda ili Orfeja. Sve ono čulno i erotsko što su drugi umetnici kraja veka isticali njenim likom Moro je

¹²¹⁹ Peter Cooke. „Gustave Moreau and the theatre”, The Burlington magazine, No. 1374 – Vol 159, September 2017, 706-713, 710, Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 122.

¹²²⁰ Peter Cooke. „Gustave Moreau and the theatre”, The Burlington magazine, No. 1374 – Vol 159, September 2017, 706-713, 710.

¹²²¹ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 124.

¹²²² Peter Cooke. „Gustave Moreau and the theatre”, The Burlington magazine, No. 1374 – Vol 159, September 2017, 706-713, 710.

¹²²³ Isto, 711-712, Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 124.

ostavio po strani, u prvi plan stavljajući požrtvovanost i beskompromisnost pesnika, umetnika koji život i smrt posvećuje svojoj uzvišenoj misiji.

IV FATALNE ŽENE ANTIČKE MITOLOGIJE U SLIKARSTVU GISTAVA MOROA

„Nečista ženo!

Uzimaš svakog dana u čeljust srce novo

Da bi vežbala zube u čudnoj igri ovoj.”¹²²⁴

U mnogim evropskim državama druga polovina 19. veka obeležena je političkim, socijalnim i kulturološkim promenama. Kao posledica naučnih i tehnoloških otkrića industrijalizacija i urbanizacija promenile su izgled velikih evropskih gradova, način života, demografsku strukturu stanovništva i međuljudske odnose.¹²²⁵ Zapošljavanje žena i njihovo uključivanje u javni život dovelo je do jedne od najznačajnijih promena u društvu – disbalansa raspodele moći među polovima. Političke revolucije 19. veka podstakle su društvene borbe za prava i položaj žena, u isto vreme uzrokujući krizu polnih identiteta i razbijanje do tada utvrđenih pravila rodnih uloga.¹²²⁶ Uporedo sa jačanjem feminističkih pokreta, tokom druge polovine veka sociolozi i teoretičari oživljavaju rasprave o društvenom i kulturnom položaju žena. „Žensko pitanje” postaje stvar javnih rasprava i debata.¹²²⁷ Borba za ravnopravnost polova uzrokovala je i porast mizoginističkih ideja koje su uticale na teorije prirodnih i društvenih nauka i skoro sve oblike umetničkog izražavanja tog perioda.¹²²⁸

Kriza samopouzdanja i povećana anksioznost zbog poljuljanog položaja muškarca u društvu dovodi do demonizacije žene u drugoj polovini 19. veka.¹²²⁹ Zbog osećaja da im prava i slobode koje ženski rod polako počinje da osvaja ugrožavaju dominantni položaj, pojedini teoretičari su se okrenuli njihovom omalovažavanju, tražeći potvrde njihove podređenosti u istoriji, religiji, nauci i medicini.¹²³⁰ Zbog toga se u kulturi i umetnosti kraja veka javljaju nove kategorije žena kojem je društvo težilo da uspostavi makar kakvu kontrolu nad slabijim polom koji je pretio da nedozvoljeno ojača.¹²³¹ „Anđelom” ili „domaćicom” opisan je onaj tip žena koje nisu predstavljale pretnju muškarcu i koje su stoga bile podobne da postanu njihove buduće supruge. „Nova žena” bio je sinonim za feministkinju, ali najpopularnija, u kulturi i vizuelnoj umetnosti najzastupljenija, bila je kategorija fatalnih ili zlih žena u kojima je društvo videlo metaforu većine svojih problema, greha i zlobe.¹²³² Zla žena, jedna od ikoničnih figura kraja veka, u sebi nosi auru rizika, opasnosti i erotike.¹²³³ Prikazivana je kao neodoljiva zavodnica,

¹²²⁴ Шарл Бодлер. *Цвеће зла*, Нови Сад: Школска књига, 2004, 43.

¹²²⁵ Жак Дига. *Културни живот у Европи на прелазу из 19. у 20. век*, Београд: Клио, 2007, 183.

¹²²⁶ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 115.

¹²²⁷ Bram Dijkstra. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford: Oxford University Press, 1988, 210.

¹²²⁸ Lenard R. Berlanstein. *Daughters of Eve: A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin de Siècle*, Harvard: Harvard University Press, 2001, 8.

¹²²⁹ Isto, 135.

¹²³⁰ Жак Дига. *Културни живот у Европи на прелазу из 19. у 20. век*, Београд: Клио, 2007, 181.

¹²³¹ Lenard R. Berlanstein. *Daughters of Eve: A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin de Siècle*, Harvard: Harvard University Press, 2001, 71.

¹²³² Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 115.

¹²³³ Dennis Denisoff. „Decadence and aestheticism” in *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Gail Marshall, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, 31-52, 53.

monstrum, predator ili demon sa samo jednim ciljem – ugrožavanjem muškarčevog položaja, libida i ega.¹²³⁴ Ovakva žena neretko je vezivana za različite zločine, perverzije i ubistva.¹²³⁵

Kao najvažniji problem ovih modernih, opasnih žena, u umetnosti i kulturi nije se isticalo njihovo ekonomsko ili društveno napredovanje, već njihova rodna uloga. Seksualnost, ranije privatna stvar, u 19. veku postaje tema javnih debata i rasprava.¹²³⁶ Osma i deveta decenija 19. veka su period intenzivnog medicinskog bavljenja seksualnošću, a otkrića i nove teorije medicine i psihologije umnogome će uticati na umetnost i društvene nauke.¹²³⁷ Ovo je doba koje je stvorilo arhetipove mračnih i perverzih želja i društvo fascinirano agresivnošću i atraktivnošću žene.¹²³⁸ Žena se poistovećuje sa seksom, a seksualnost sa ženskošću prilikom čega se smatralo da dominantna žena koja konzumira seks iz potrebe za zadovoljstvom, a ne reprodukcijom, muškarca čini slabim i bespomoćnim.¹²³⁹ Pravo žene na slobodnu seksualnost osporavano je argumentom da je reprodukcija njena prva, osnovna i najvažnija uloga. Ona koja bi trebalo da bude stub porodice i moralnih vrednosti, krajem veka otkriva ispod fasade uzbudljivu i potencijalno opasnu seksualnost.¹²⁴⁰ Sa stanovišta biološkog sata ulogu žene u društvu komentarisale su medicina, nauka, filozofija, literatura i umetnost ovog doba.¹²⁴¹ „Današnja kultura ne trpi seksualnost kao izvor zadovoljenja, podnosi ga samo kao vrelo razmnožavanja koje je do sada nezamenljivo” zaključio je Frojd nekoliko decenija kasnije na osnovu podataka dobijenih od ljudi vaspitanih u duhu devetnaestovekovnog morala.¹²⁴²

Fatalna žena je krajem 19. veka predstavljala i novi oblik stare paradigme žene kao prirodne, tj. poistovećene sa prirodom, plodnošću i zemljom. U Francuskoj žena – priroda najčešće je prikazivana kao opozit muškarcu – razumu.¹²⁴³ Ona je zato shvatana kao okov, potencijalna kastracija, gubitak muškosti i sopstva. Žensko telo oslikavalo je pretnju i horor monstrozne ženstvenosti, pada u materijalističko, odavanje bludu i nemoralu.¹²⁴⁴ Tako je ideja o prirodnoj nadmoći muškog nad ženskim polom bivala osporavana usled konzumiranja grešnih zadovoljstava koja su nudile promiskuitetne žene.

Razvitku ideala zle žene umnogome je doprinela velika stopa prostitucije u svim evropskim centrima 19. veka. I dok se u literaturi prve polovine veka još uvek mogla pronaći određena doza empatije prema prostitutkama posmatranim kao žrtvama surovog života u velikom gradu, druga polovina veka menja stav – prostitutke su sve češće prikazivane kao zle i destruktivne, kao pretnja zdravlju i duhovnom razvitku svojih ljubavnika.¹²⁴⁵ Poistovećujući

¹²³⁴ Rosina Neginsky. *Salome: The Image of a Woman Who Never Was; Salome: Nymph, Seducer, Destroyer*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013, 72.

¹²³⁵ Isto, 74, Жак Дига. *Културни живот у Европи на прелазу из 19. у 20. век*, Београд: Клио, 2007, 179.

¹²³⁶ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 117.

¹²³⁷ Isto, 62, 64.

¹²³⁸ Richard A. Kaye. „Sexual identity at the fin de siècle” in *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Gail Marshall, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, 53-72, 56.

¹²³⁹ Patricia Mathews. *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2000, 96, 98.

¹²⁴⁰ Isto, 93.

¹²⁴¹ Isto.

¹²⁴² Sigmund Frojd. *Iz kulture i umetnosti*, Beograd: Matica srpska, 1969, 311.

¹²⁴³ Patricia Mathews. *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2000, 92.

¹²⁴⁴ Isto, 95.

¹²⁴⁵ Jonathan F. Krell. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010, 39.

fatalnu zavodnicu sa prostitutkom došlo se do tipa žene koja pretila da uništi ne samo muškarca sa kojim je, već i čitavu civilizaciju. Takva žena uništava porodicu i brak, stubove građanskog društva i prenosi venerične bolesti što posredno utiče na stvaranje bolesnog, slabog ili degenerisanog potomstva.¹²⁴⁶ Čitava druga polovina veka obeležena je i strahom od pornokratije – vladavine prostitutki, kojih je po nekim proračunima u Parizu bilo i do tri na svakog oženjenog muškarca.¹²⁴⁷ Nemali broj intelektualaca propagirao je ideju da „sve žene kriju kurvu u sebi”, a njihova glad za novcem preobražena je u glad za semenom, simbolom potencije, moći i same vitalne snage muškarca.¹²⁴⁸

Veoma glasno osuđivana, fatalna žena je zapravo metafora ženske moći koju patrijahalno društvo preobražava u simbol ženske izopačenosti na bi li se makar prividno ponovo uspostavo osećaj muške kontrole i moći.¹²⁴⁹ Istovremeno slaba i opasna, zavodnica i iskušenje, zagonetna i fatalna, žena koja oslikava sve muške fantazije postaje osuđena zbog želje koju u njima budi, i njihove nesposobnosti da se toj želji odupru. Posebno je česta fantazija francuskog društva krajem veka u kojem se kriza polnih identiteta najjače osećala tokom perioda Drugog carstva i Treće Republike.¹²⁵⁰

„Žena je biće iz kojeg proističu najrazdražljivija zadovoljstva i najplodniji bolovi. Ona je pre svega božanstvena, zvezda koja zapoveda svim naumima muškog mozga... Svojevrsni idol, možda skućenog uma, ali koji zadivljuje, očarava, o čijem pogledu zavise sudbine i volje” napisao je Bodler u svojoj knjizi *Slikar modernog života*.¹²⁵¹ Veliki broj umetnika poistovećivao je žensku seksualnost sa njihovom lepotom koja „zadivljuje i očarava”. Da se uzrok svih želja kod većine ljudi budi na prvi pogled, usled čega lepota izaziva žudnju, govorio je još Vinkelman početkom 19. veka.¹²⁵² Ovaj stav može se primeniti i na predstavljanje zlih žena u umetnosti druge polovine veka. Lepota budi i garantuje seksualnu želju, smatrali su umetnici ovog doba, pa je fatalna žena često prikazivana kao lepotica. Lepota ovih zlih žena često je predstavljala njihov usud, ali i njihovu moć, pa i iskupljenje. Iako osuđivane, zle žene postaju amblematska slika ženskosti kraja 19. veka, antiheroine čijoj popularnosti nije mogla doskočiti ni jedna poštena žena. Poput htonskih božanstava modernog doba gnev i srdžba koju su izazivale svojim postupcima bivali su preobraženi u obožavanje i divljenje zahvaljujući lepoti.

Strepnje muškaraca po pitanju ženske dominacije prisutne su u celokupnom umetničkom stvaralaštvu epohe, a motivom zle žene posebno su se bavili umetnici simbolizma.¹²⁵³

¹²⁴⁶ Patricia Mathews. *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2000, 108.

¹²⁴⁷ Lenard R. Berlanstein. *Daughters of Eve: A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin de Siècle*, Harvard: Harvard University Press, 2001, 135.

¹²⁴⁸ Rosina Neginsky. *Salome: The Image of a Woman Who Never Was; Salome: Nymph, Seducer, Destroyer*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013, 78.

¹²⁴⁹ Patricia Mathews. *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2000, 111.

¹²⁵⁰ Rosina Neginsky. *Salome: The Image of a Woman Who Never Was; Salome: Nymph, Seducer, Destroyer*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013, 74, ¹²⁵⁰ Lenard R. Berlanstein. *Daughters of Eve: A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin de Siècle*, Harvard: Harvard University Press, 2001, 8.

¹²⁵¹ Шарл Бодлер. *Сликари модерног живота*, Београд: Службени гласник, 2013, 54-55.

¹²⁵² Јохан Јоаким Винкелман. *Историја древне уметности*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1996, 91.

¹²⁵³ Жак Дига. *Културни живот у Европи на прелазу из 19. у 20. век*, Београд: Clio, 2007, 180.

Zainteresovani za svet nesvesnog i podsvesnog, snova, strahova i najdubljih ljudskih želja, simbolisti su pronalazili inspiraciju u njima savremenoj fascinaciji ženskom seksualnošću, njenim različitim formama, uzrocima i posledicama.¹²⁵⁴ Sadizam, satanizam, pesimizam, kult lepote i bola neke su od glavnih simbolističkih tema koje se prepliću sa motivom i predstavama opasne žene.¹²⁵⁵ Opasna žena pojavljuje se i u vizuelnim umetnostima i u literaturi simbolista, a motivi i ideje su se često preplitali i pozajmljivali iz jednog umetničkog medija u drugi. U simbolističkom pesništvu motiv žene koja seksualno iskorišćava muškarca nakon čega ga napušta i ostavlja u patnji može se pronaći kod Remboa.¹²⁵⁶ Za Uismansa žena je bila isključivo sablazan, vizija zla.¹²⁵⁷ Bodler je bio osuđen i kažnjen za širenje nemorala zbog nekoliko pesama koje su se bavile ženskom seksualnošću, lezbejskom ljubavlju i preispitivanjem lepote.¹²⁵⁸ Učestalost motiva zle žene u slikarstvu druge polovine veka objašnjava se i pozicijom moći koju su muškarci osećali ukoliko bi kroz estetsko zadovoljstvo konzumirali sliku žene koja ih u realnosti plaši.¹²⁵⁹

Kako bi se kontrola nad ovim zastrašujućim pojmom uspostavila još jače, fatalna žena često je prikazivana kao mitološko ili fantastično biće.¹²⁶⁰ Na ovaj način društvo se trudilo da umanjí njenu stvarnu moć, ogručí sopstvene strahove u slojeve istorije, literature i religije. Potvrda o manjem značaju ili drugom mestu koje bi žene zauzele u hijerarhiji polova traži se u *Bibliji* i svetim knjigama različitih religija, a motivi zlih žena se pronalaze u mitologiji (pogotovu Grčkoj) i legendama paganskih naroda Evrope.¹²⁶¹ Zbog toga su mnogi simbolistički slikari inspiraciju pronalazili u antiheroinama starog sveta, a ove drevne lepotice budile su maštu savremenih posmatrača koji su u njima prepoznavali svoje poznanice, ljubavnice, prostitutke, nedostižne i neosvojene ljubavi. Ovu sveopštu fasciniranost mitskim lepoticama objasnio je pisac Teofil Gotje u jednoj od svojih priča u kojoj opisuje kako se zaljubljavao u sve „glavne tipove žena koje su se očuvale u umetnosti i istoriji: Jelenu, Semiramidu, Aspaziju, Kleopatru, Dijanu...”¹²⁶² Karl Gustav Jung će nekoliko decenija kasnije doći do istog zaključka opisujući sve zlobnice i zavodnice evropskog kulturnog nasleđa arhetipom „vodene vile” tj. Anime. Anima, po Jungovom mišljenju, uvek ima ženski oblik i ona je faktor od najveće važnosti u psihologiji muškarca. Ona pojačava, preteruje, falsifikuje i mitologizuje sve njegove emocionalne odnose tokom života.¹²⁶³ Anima predstavlja jedan od oblika čarobnog ženskog bića koje isisava život iz mladića, a kojem pripadaju „razne sirene, vile, Venere, Medeje, Jelene Trojanske...”¹²⁶⁴ Još jedna teorija popularna krajem 19. veka bila je ta da su sve zle žene u istoriji „Evine ćerke”, da su međusobno povezane bez obzira iz koje religije dolaze, da dele isti

¹²⁵⁴ Gerkens, Dorothee. „The Decadence and Demonism of the Self” in in *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*, Felix Krämer, Berlin: Hatje Cantz, 2013, 160-193, 160.

¹²⁵⁵ Нортроп Фрај. *Јејмс и језик симболизма*, Београд: Књижевна реч, 1999, 22.

¹²⁵⁶ Artur Rembo. *Sabrana poetska dela*, Београд: Paideia, 2004, 155-157.

¹²⁵⁷ Николај Берђајев. „Префињена Тиваида” у Барбе д’Орвији, Жил. *О дендизму и Џорџу Брамелу*, Београд: Центар за изучавање традиције Укронија, 2007, 141.

¹²⁵⁸ Шарл Бодлер. *Цвеће зла*, Нови Сад: Школска књига, 2004, 209.

¹²⁵⁹ Patricia Mathews. *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2000, 109.

¹²⁶⁰ Isto.

¹²⁶¹ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 127.

¹²⁶² Теofil Gotje. *Приче о snovima*, Београд: Paideia, 1997, 139.

¹²⁶³ Карл Густав Јунг. *Архетипови и колективно несвесно*, Београд: Атос, 2003,80.

¹²⁶⁴ Isto, 35.

gen, ili još eksplicitnije, da se zloba, pohota i greh prenose kroz porodicu ali i istoriju ženskom linijom.¹²⁶⁵

Stvaralaštvo Gistava Moroa ispunjeno je motivima različitih Evinih sestara preuzetih iz grčke i rimske mitologije. Pored herojskih tema, zle žene i njihove sudbine bile su jedna od glavnih preokupacija ovog slikara.¹²⁶⁶ Gotovo svi antiheroji na njegovim slikama su žene u čije likove i sudbine Moro učitava negativna stanovišta svoje epohe i društvenog miljea kojem pripada. Poput većine svojih savremenika i on je smatrao da je savremeno doba period opadanja socijalnih i moralnih vrednosti koje velikim delom uzrokuje disbalans odnosa među polovima.¹²⁶⁷ Ne može se sa sigurnošću tvrditi da je Moro lično gajio mizoginističke stavove, ali određeni broj njegovih spisa, kao i veliki broj slika govore da je upozoravao na opštu opasnost od fokusiranja na čulna zadovoljstva koja su se pripisivala isključivo ženama.¹²⁶⁸ „Zastrašujuće ljudske strasti, čulna ljubav i neutoljena želja odlike su pre svega žena, a posebno perverzних žena koje odlikuje velika senzualnost. Takva žena je smrtno bleđa, u ruci nosi cvet i gazi sve što joj se nađe na putu...” jedna je od Moroovih misli na temu zle žene.¹²⁶⁹

Moro je bio veoma zainteresovan za teme iskušenja i požude, a seksualnu želju je skoro isključivo posmatrao kao porok i greh.¹²⁷⁰ Međutim, u njegovom stvaralaštvu, ova želja se uvek pripisuje nežnijem polu. Ženska strast za njega predstavlja pretnju jer se u njoj očitava želja za seksualnošću koja vodi ka pokoravanju muškaraca i neretko njihovoj smrti.¹²⁷¹ Kao i mnogi savremenici i Moro je pronalazio paralele između žene, prirode, materije i požude, smatrajući ih neprijateljima duha, razuma i ideala.¹²⁷² Iako privučen senzualnošću zemaljske lepote, česte teme njegovog slikarstva, Moro telesnu lepotu tumači kao opasnu i destruktivnu silu.¹²⁷³ Paganska seksualnost, slobodna i netabuisana, koju prikazuje kroz likove antičkih fatalnih žena, suprotstavljena je njegovim ličnim duhovnim aspiracijama.¹²⁷⁴ Ipak, ona nikada nije vulgarizovana već je svedena na aluziju koja obrazovanom posmatraču upoznatom sa mitologijom naslućuje fatalne posledice igre zavođenja čiji trenutak Moro prikazuje na platnu.

Kroz mitološke teme Moro prikazuje univerzalne i podsvesne slike fatalne žene koja trijumfuje.¹²⁷⁵ U skladu sa mitološkim narativima i akademskim obrazovanjem njegove antiheroine odlikuje klasična „nepomična” lepota čiji kanon slikar preuzima iz teorija estetičara ranog 19. veka i akademske umetnosti.¹²⁷⁶ Ono što je drugačije i simbolističko u ovakvom

¹²⁶⁵ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 129.

¹²⁶⁶ Gerkens, Dorothee. „The Decadence and Demonism of the Self” in in *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*, Felix Krämer, Berlin: Hatje Cantz, 2013, 160-193, 160.

¹²⁶⁷ Joëlle Joffe. „Women, the Symbolist Painting and Psychoanalysis” in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 251-271,253.

¹²⁶⁸ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 27.

¹²⁶⁹ Joëlle Joffe. „Women, the Symbolist Painting and Psychoanalysis” in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 251-271, 256.

¹²⁷⁰ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 132.

¹²⁷¹ Joëlle Joffe. „Women, the Symbolist Painting and Psychoanalysis” in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 251-271,256.

¹²⁷² Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 134.

¹²⁷³ Isto.

¹²⁷⁴ Isto, 132.

¹²⁷⁵ Joëlle Joffe. „Women, the Symbolist Painting and Psychoanalysis” in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 251-271,256.

¹²⁷⁶ Laurent Darbellay. „Gustave Moreau et les charmes de la belle inertie”, Université de Genève, 2008, 1, 5.

prikazivanju boginja, nimfi i smrtnica je tumačenje mita koje odstupa od antičkih narativa i opravdanje nalazi u devetnaestovekovnim konceptima zle žene.¹²⁷⁷ Dve fatalne posledice koje slikar pripisuje ženskoj lepoti su bol i užitak, čime Moro kritikuje savremeni svet usmeren na telesna i materijalna zadovoljstva.¹²⁷⁸

Moroove fatalne lepotice su čarobnice, zločinci, zavodnice, preljubnice, neretko natprirodna bića, boginje ili smrtnice kojima neverovatna lepota daje gotovo božansku moć.¹²⁷⁹ One su „bića lišena razuma, željna nepoznatog, misterije, zaljubljene u zlo u formi perverzije i dijabolične zavodljivosti”.¹²⁸⁰ One ugrožavaju muškarce, različita fantastična bića muškog roda, pa i same bogove, na različite načine: zadajući im ljubavne patnje odbijanjem ili preljubništvom, zločinima (namernim ili slučajnim ubistvima), izazivanjem globalnih užasa i nemira poput ratova koji uništavaju čitave generacije muškog naraštaja ili su pak njihove ljubavne avanture sa životinjama i nadljudskim bićima (iz kojih nastaje problematično potomstvo) pretnja čitavom ljudskom rodu.¹²⁸¹

Ponekad se dešava i to da slikar, vraćajući se istim motivima i heroinama nakon nekoliko godina ili decenija, menja poglede na određene junakinje mitova, preispitujući iznova posledice njihove lepote.¹²⁸² Uglavnom je slikama nastalim pred kraj života Moro „opraštao” zločine ponekoj antičkoj dami glorifikujući je i vraćajući je njenin iskonskim božanskim genima.¹²⁸³ Na ovaj način Moro zapravo glorifikuje „lepotu zla” i približava se dekadentnom ukusu za „monstruožnu lepotu” i užitak u bolu, tipičan za kraj 19. veka u Evropi.¹²⁸⁴ Lepota, kao jedna od osnovnih i nepromenljivih odlika svih njegovih junakinja, za Moroa predstavlja osnov svih ženskih greha. Ona je pokretač muške želje, požude i strasti, garancija ženske izopačenosti i nekontrolisane seksualnosti, njena moć i snaga, ulog i sredstvo manipulacije.

¹²⁷⁷ Patricia Mathews. *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2000, 86.

¹²⁷⁸ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 15, Bram Dijkstra. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford: Oxford University Press, 1988, 228.

¹²⁷⁹ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 52.

¹²⁸⁰ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 132.

¹²⁸¹ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 6, 25.

¹²⁸² Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 69-70.

¹²⁸³ Isto, 62.

¹²⁸⁴ Isto, 52, 73.

„Misliš da može takvo lice ne grešit?

Il' menjaj lice, il ne budi svirepa!”¹²⁸⁵

Jedna od najpoznatijih i najtipičnijih predstavnica fatalih žena, lepotica bez milosti, zavodnica koja ne preza da svojom lepotom općini i porobi muškarce, preuzeta je upravo iz antike. Njen lik i njena dela ostaće inspiracija mnogih umetnika, od najranije očuvanih antičkih epova, do Moroovog doba, i kasnije. Po predanju bila je obdarena licem koje je pokrenulo stotine brodova, a tih stotinu brodova odnelo je više stotina junaka preko Egejskog mora, pravo u smrt. Lepotica, bludnica, čarobnica, samo su neki od epiteta koji se navode uz ovu heroinu koja je godinama, pa i decenijama, pohodila i Moroove misli i platna – Jelenu Trojansku.

Jelena Trojanska nudila je sve ono što je jednom simbolisti nadahnutom antičkom mitologijom i književnošću bilo potrebno da, koristeći se zaveštanjem prošlosti, prikaže probleme svog vremena – goruće pitanje ženske dominacije, slobode i seksualnosti, terora lepote i općinjavanja, skoro mađijanja muških srca i umova. U evropskoj umetničkoj tradiciji Jelena Trojanska još od antike predstavlja prototip kurve.¹²⁸⁶ U drugoj polovini 19. veka motiv preljubnice koja menja i usput uništava svoje ljubavnike, formiran na tom prototipu, biće veoma prisutan u književnosti i vizuelnim umetnostima.¹²⁸⁷ Moro je Jelenu Trojansku prikazao mnogo puta u toku svoje karijere, u različitim medijima i tehnikama. Uz nekoliko kapitalnih dela na osnovu kojih možemo pratiti razvoj motiva i koncepata koje slikar dodaje ili oduzima antičkoj lepotici, sačuvan je i čitav niz pripremljenih skica, crteža, akvarela ili slika koje se smatraju nedovršenim. Analizom nekoliko Moroovih predstava Jelene Trojanske i sačuvanim kritičkim osvrtima i reakcijama javnosti na njih, možemo doći do zaključaka kako je ova antiheroína interpretirana u intelektualnim i umetničkim krugovima druge polovine 19. veka, šta je ono simbolističko što slikar dodeljuje klasičnoj antičkoj heroini i kako je njen lik doživljavan tri hiljade godina nakon što je pokrenuo stotine ahejskih lađa.

Od čitave *Ilijade*, jednog od dva epa antičkog sveta na kojima je počivalo poznavanje klasične književnosti i mitologije, epa koji obiluje dešavanjima, junacima, nesrećnim sudbinama i dramatičnim trenucima, Moro, dobro upoznat sa Homerovom poezijom, odbacuje širok spektar mogućih herojskih tema, birajući da Trojanski rat prikaže samo jednim njegovim protagonistom – ženom, i to fatalnom. Trojanski rat iz ugla antiheroíne bio je tema kojoj će se Moro vraćati celog života, zaobilazeći herojske i baveći se jednom, antiherojskom sudbinom, i jednim, ali možda po njegovom mišljenju najvažnijim junakom epa.¹²⁸⁸

¹²⁸⁵ Публије Овидије Назон. *Писма легендарних љубавница*, Крагујевац: Народна библиотека Вук Караџић, 2006, 146.

¹²⁸⁶ Pri cemu treba voditi racuna izmedju termina kurva i prostitutka. Prostitutka je žena koja svoje telo prodaje za novac, dok ga kurva daje iz čiste pohote i zelje za telesnim uživanjima. (Bettany Hughes. „Helen the Whore and the Curse of Beauty”, *History Today*, vol. 55, issue 11, 2018.)

¹²⁸⁷ Richard Thompson. „Interpreting an imagery of social contradictions and sexual control” in Nienke Bakker *Splendours and Miseries: Images of Prostitution in France, 1850-1910*, Paris: Flammarion, 2016, 12-29, 18.

¹²⁸⁸ Luísa de Nazaré Ferreira. „O sortilégio do olhar: Helena na pintura de Gustave Moreau”, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2018, 420.

Prvi put Moro je Jelenu Trojansku naslikao u okviru mnogo šire i češće interpretirane teme – *Parisovog suda*. Temom Parisovog suda bavio se inspirisan istoimenom grafikom Marka Antonia Raimondija (*Marco Antonio Raimondi*), urađenoj kao kopija starije Rafaelove slike.¹²⁸⁹ Oko 1850, kada mu je bilo dvadest i četiri godine, Moro je naslikao *Otmicu Jelene*, još jednu često prikazivanu scenu iz života kraljice Sparte.¹²⁹⁰ Njegova najpoznatija dela na kojima je prikazana spartanska kraljica su dve slike istog naziva, *Jelena na zidinama Troje*, nastale 1880. i 1885, zatim *Jelena na vratima Seka*, nastala 1880. godine, i jedna od varijanti *Jelene u slavi*, nastala 1896.

Jelena Trojanska u mitologiji

Jelena Trojanska ostala je upamćena kao heroina Homerovog epa, ali su o njoj pisali i drugi. Iz najranijeg perioda antičke književnosti ostalo je sačuvano nekoliko fragmenata *Kiprije* i *Pustošenja Troje* koji pominju njen lik, a ni veliki antički tragičari i pesnici nisu zaobišli da se pozabave njenom sudbinom.¹²⁹¹ Euripid joj je posvetio dramu, a na osnovu sačuvanih fragmenata može se pretpostaviti da je i Sofokle napisao jednu tragediju i jednu satirsku igru o njoj.¹²⁹² Ovidije je čak dva od svojih *Pisama velikih ljubavnica* posvetio njenoj ljubavi sa Parisom.¹²⁹³ Imajući u vidu Moroovo obrazovanje i interesovanje za antiku i mit, možemo biti sigurni da su mu svi tada dostupni antički izvori bili poznati. Ne treba ipak zanemariti ni osnovu mita, i najstarija predanja koja govore o tome ko je Jelena, tada još ne ni Spartanska ni Trojanska, bila.

Jelena, sestra Dioskura – Kastora i Polideuka, začeta je u trenutku kada je njenu smrtnu majku, Ledu, obljudio Zevs prerušen u labuda. Zajedno sa braćom izlegla se iz jajeta koje je Leda snela nakon noći provedene sa bogom.¹²⁹⁴ Pojedini stari kultovi pamte je i kao boginju vegetacije, vezujući njenu hipostazu Dedritis za prirodu, plodnost, ali i sklonost da bude oteta.¹²⁹⁵ Jelena je bila obdarena izuzetnom lepotom koja joj je vrlo rano postala usud. Još kao devojčicu oteo ju je junak Tezej, opčinjen njenim likom i telom, dok je plesala na obali reke Eurote. U nekim verzijama Tezej ju je silovao, u nekim ne, ali je ostalo ubeleženo i da je nudio svo svoje blago u zamenu za nju,¹²⁹⁶ što svedoči o lepoti koja ju je krasila i u tom veoma ranom dobu. Kada je stasala za udaju prosci iz svih krajeva Grčke skupili su se spremni da se nadmeću za njenu ruku. Njen zemaljski otac, Ledin suprug Tindarej, poslušao je savet mudrog Odiseja i dozvolio ćerki da bira budućeg muža, nateravši pre toga sve proscе da se zakunu da će, kako god lepa Jelena odabrala, svi čuvati izabranika od bilo kakve nesreće.¹²⁹⁷ Jelena bira Menelaja, brata

¹²⁸⁹ Luísa de Nazaré Ferreira. „O sortilégio do olhar: Helena na pintura de Gustave Moreau”, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2018, 420.

¹²⁹⁰ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 35.

¹²⁹¹ Margaret R. Scherer. „Helen of Troy”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 25, no. 10, 1967, 367-383, 367.

¹²⁹² Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 455.

¹²⁹³ Публије Овидије Назон. *Писма легендарних љубавница*, Крагујевац: Народна библиотека Вук Караџић, 2006, 133-162.

¹²⁹⁴ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 453.

¹²⁹⁵ Јан Пухвел. *Упоредна митологија*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2010, 189

¹²⁹⁶ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 453.

¹²⁹⁷ Isto.

moćnog Agamemnona, ali je njihova bračna sreća bila kratkog veka. Uskoro će boginja Afrodita, odabrana kao najlepša od strane trojanskog princa Parisa, ispuniti svoje obećanje podarivši mu najlepšu ženu na svetu – Jelenu, kraljicu Sparte. Ona će se nakon nekoliko dana i noći provedenih sa Parisom na spartanskom dvoru, ukrcati na trojanske lađe i otploviti u Malu Aziju.¹²⁹⁸ Najlepša žena na svetu stiže u velepni grad na drugoj obali Egejskog mora, a za njom će uskoro poći i stotine brodova spremnih na osvetu i rat.¹²⁹⁹ Slikom Jelene na gradskim zidinama Moro će se baviti godinama, varirajući detalje, ali ne i koncept. Ime ovog grada postaće neizostavni deo imena jednog rata i jedne žene, upravo one u čiji će lik slikar sažeti čitavu tragediju antičkog sveta bronzanog doba i Homerovog speva.

Jelena na zidinama Troje

Dve su poznate Moroove slike ovog naziva. Prva je nastala 1880. godine, kada je izložena na Salonu prilikom čega je privukla dosta pažnje i kritike savremenika, ne samo likovnih kritičara već i književnika i pesnika. (slika 40) Druga je naslikana 1885. godine. (slika 41) Na ovim slikama heroina nije prikazana identično, primećuju se varijacije u kostimu, položaju tela i ugla iz kojih su zidine prikazane, ali obe slike, osim naslova, dele i iste ideje koje je Moro želeo da prikaže likom Jelene Trojanske. Ona je fatalna lepotica raskošnog kostima, čudljiva i samosvesna, nemilosrdna čarobnica pod čijim nogama umiru ratnici, a u rukama buja cvet. U umetnosti starog veka Jelena je retko slikana sama. Uglavnom je bila deo većih kompozicija, često prikazivana ili uz svog (prvog) muža Menelaja, ili u nekoj od dramatičnih situacija mita, kao što je otmica. Međutim, u drugoj polovini 19. veka u slikarstvu će sve češće biti prikazivana bez svojih muških pratilaca, statična i sama.¹³⁰⁰ Upravo takvom video ju je i Moro. On Jelenu prikazuje samu, na zidinama Troje, čime zapravo ilustruje scenu opevanu u III pevanju *Ilijade*, stihovima 154–160, kada se stariji Trojanci, okupljeni oko vrata grada, u isto vreme i dive i plaše božanske lepotice koja hoda po zidinama.¹³⁰¹

„Takve starešine Trojske na kuli sedahu onde.
Kad Helenu spaze gde njima se na kuli penje
Jedan drugom tiho progovore krilate reči:
Zamerke nema Trojancu ni Ahejcu s nazuvkom lepim
Što zbog ovakve žene već odavno podnose jade:
Obličjem ona veoma na besmrtnu boginju liči!
Nego, kakva je da je, u lađama neka se vrati
I ne ostavlja nama i našim potomcima žalost!”¹³⁰²

U dokumentarnom filmu *Jelena Trojanska (Helen of Troy)* snimljenom 2005. godine, istoričarka Betani Hjudž (Bettany Hughes) posetila je iskopine Troje i dokazala da je ova scena Jeleninog pojavljivanja na zidinama mogla biti realna. Ravnica koja se prostirala van grada bila

¹²⁹⁸ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 454.

¹²⁹⁹ Isto.

¹³⁰⁰ Luísa de Nazaré Ferreira. „O sortilégio do olhar: Helena na pintura de Gustave Moreau”, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2018, 419.

¹³⁰¹ Isto, 420.

¹³⁰² Хомер. *Илијада*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2013, 99.

je dovoljno široka za borbe opisane u epu, a nešto dalje nalazila se i luka u koju su lađe Ahejaca verovatno pristale.¹³⁰³

U Homerovom epu Jelena će se pojaviti na zidinama grada nekoliko puta. Kada sa svekrom Prijamom bude posmatrala grčku vojsku pod visokim kulama neće prepoznati braću i pretpostaviće da se iz stida zbog njene preljube ustručavaju da se javno pokažu.¹³⁰⁴ A kada se Paris i Menelaj budu sukobili u nekoj vrsti antičkog dvoboja, stavljajući sudbine čitavog tada poznatog sveta na kocku zbog njene ruke, Jelena isprva odbija da posmatra borbu, ali je boginje teraju da izađe i posmatra svoje muževe. Sa zidina grada ona će gledati kako se dva čoveka, predstavnika dva naroda, bore za ženu – trofej, dok pod zidinama stanovnici Troje šapuću da njihovu agoniju izaziva njena „užasna lepota”.¹³⁰⁵

*

Jedan od najvažnijih koncepata Moroovog slikarstva, takozvana „nepomična lepota” koju je moguće primetiti na mnogim njegovim delima, odlika je koja krase i prikazuju njegovi Jelena na zidinama Troje.¹³⁰⁶ Isti taj koncept primetio je i pisac Uismans koji je, prilikom posete Salonu 1880. godine, posmatrao Moroovu sliku i zaključio da ju je slikar prikazao „očiju širom otvorenih, fiksiranog pogleda, kao da je u transu”.¹³⁰⁷ On dodaje i da je Jelena prikazana u stanju *katalepsije* – nečemu nalik transu, gubljenju svesti usled kojeg se telo koči.¹³⁰⁸ Istrazivači su Jelenu prikazanu na ovoj slici upoređivali i sa karijatidama na Ateninom hramu Erehtejonu – „nepomična poput skulpture, odsutnog pogleda, duge plave kose, u raskošnoj odori ona isijava svetlošću koja čini kontrast mračnim figurama pod njenim nogama”.¹³⁰⁹

Strah koji su Trojanci osećali pred njenom lepotom može se objasniti na dva načina. Jedan je taj što je Jelenu krasila „božanska lepota”, a mitologija obiluje pričama o užasima koji su se dešavali kada bi smrtnici pogledali u boga u njegovoj punoj božanskoj veličini – lepoti.¹³¹⁰ Drugi je antički koncept *kalon kakon* sa kojim bi se mizogeni krugovi druge polovine 19. veka mogli složiti – lepota zlobe. Naime, verovalo se da prevelika lepota ženi daje moć iz koje neminovno izrasta zloba, i da je, što je žena lepša to je i zlobnija. U srži ove ideje stoji i Moroova Jelena Trojanska, „zlobnica zaogrnuta lepotom”.¹³¹¹

Lepota je reč koja je vekovima bila asocijacija na pomen Jeleninog imena, a Homer je ni u jednom trenutku nije opisao.¹³¹² Njena lepota u epu opisuje se kao „zora” i „povratak proleća nakon zime”, ali nam takve metafore više govore o utisku koji ostavlja na posmatrača nego o njenom stvarnom liku. Zbog toga je Lesing početkom 19. veka zaključio da bi Homer trebalo da svima bude uzor, jer „opis lepote nije za poeziju, već za slikarstvo”.¹³¹³ „U čitavom spevu njena

¹³⁰³ Film: Bettany Hughes. *Helen Of Troy*, 2005.

¹³⁰⁴ Јан Пухвел. *Упоредна митологија*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2010, 189.

¹³⁰⁵ Film: Bettany Hughes. *Helen Of Troy*, 2005.

¹³⁰⁶ Luísa de Nazaré Ferreira. „O sortilégio do olhar: Helena na pintura de Gustave Moreau”, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2018, 422.

¹³⁰⁷ Isto, 421.

¹³⁰⁸ Laurent Darbellay. „Gustave Moreau et les charmes de la belle inertie”, Université de Genève, 2008, 16.

¹³⁰⁹ Luísa de Nazaré Ferreira. „O sortilégio do olhar: Helena na pintura de Gustave Moreau”, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2018, 422.

¹³¹⁰ Bettany Hughes, *Helen the Whore*, 4.

¹³¹¹ Bettany Hughes, *Helen the Whore*, 4.

¹³¹² Gotthold Efraim Lesing. *Laokoon ili O granicama slikarstva i poezije*, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”, 1964, 81.

¹³¹³ Isto.

lepota opisana je kao božanska, i ništa više, a opet, čitav je spev izgrađen zbog te njene lepote”, zaključuje nemački filozof.¹³¹⁴

„Mi bogovi lepoti smo dali Helenino telo” rečenica je iz Euripidove drame *Orest*.¹³¹⁵ Svakako, lik najlepše žene na svetu zaokupljao je maštu mnogih umetnika od antike do danas. Moglo bi se zaključiti da je snaga Jelenine lepote upravo u tome što nikada nije precizno opisana. Ostavljajući slobodu svakom čitaocu *Ilijade* da sam zamisli najlepšu ženu sveta, Homer je ostavio tu istu slobodu i svim budućim naraštajima vizuelnih umetnika. Svako je doba ostavilo po neki trag Jeleninog lika, koji se vremenom menjao u skladu sa epohama i njihovom estetikom. „Neće li, ako hiljadu ljudi pročita (stihove o Jeleninoj lepoti) svaki od hiljade stvoriti o njoj svoju sopstvenu predstavu?”¹³¹⁶ Moroova Jelena ne mora nam se učiniti kao najlepša žena sveta, zapravo, slikar se ni ne trudi da je na svakoj slici prikaže isto kako bi ostao dosledan jednom lepom liku. Sasvim u duhu simbolizma, i Jelenin lik se menja od jedne do druge Moroove slike, kao što se u prošlosti menjao iz veka u vek, iz epohe u epohu, jer je njena lepota suštinski božanska i mnogo kompleksnija od samog fizičkog izgleda. Ideja, iznad pukog predstavljanja stvarnosti, nešto je oko čega bi se Homer i Moro mogli složiti.

No, da li je Jelenina božanska, monstrozna lepota njena vrlina ili usud, pitanje je kojim su se umetnici i pisci bavili vekovima. Ponekad su je prikazivali kao žrtvu ćudljive i nepokorne volje bogova, prilikom čega je njen jedini greh bio lepota dobijena na rođenju, a sve posledice ovog dara zla sudbina. Ipak, ma koliko saosećali sa Jeleninom bespomoćnošću pred spletkama moćnih boginja, ovakva tumačenja nisu u skladu sa idejama i konceptima intelektualnih krugova druge polovine 19. veka, u kojima i za koje Moroove slike nastaju. Za čoveka zapadne civilizacije i kraja 19. veka Jelena je predstavljala fatalnu ženu, bludnicu, krivu koliko i lepu.

Jelenina lepota bila je u više navrata i korisna za svoju gospodaricu. Kada su Ahejci konačno upali u Troju, Menelaj je tražio svoju suprugu sa samo jednim ciljem – da je pronađe i ubije. No, kada ju je konačno ugledao, osvetnički mač mu je sam ispao iz ruke. Njena ljupkost ga je savladala i jedino što je želeo bilo je da mu se vrati. Gnevni grčki vojnici odlučili su da je kamenuju, ali lepota odnosi pobjedu još jednom – ugledavši je i osvetnici su odustali od svojih namera.¹³¹⁷ Time se potvrđuje i Bodlerova ideja da je lepota tela „veličanstven dar/Što oproštaj iskamči za svaku strašnu stvar...”¹³¹⁸

*

Homer je zapisao da je strašna lepota neminovno uzrok strašnim zločinima. Za stare Grke iskonske žudnje čoveka za lepotom i strašću nisu se mnogo razlikovale od žudnji za krvlju i vlašću. Seks i nasilje smatrani su dvema stranama iste medalje, iskonskim žudnjama koje pokreću čoveka i donose mu mnoge patnje. Eros je bio bog ljubavi, ali su neke od njegovih strela bile natopljene i otrovom. Bilo ga je moguće videti i na bojnom polju i u postelji, a Spartanci su mu podnosili žrtve prilikom odlaska u rat.¹³¹⁹ Žudnja za ljubavlju bila je bliska žudnji za krvlju, a Jelenin lik je u sebi sadržao obe. Upravo tako je Moro i prikazuje.

Kada nam pogled skrene sa njenog lepog lika i odore, sve do stopala koja hodaju po trojanskim zidinama, umesto staraca koji strahuju i obožavaju njenu lepotu, na Moroovim

¹³¹⁴ Isto.

¹³¹⁵ Еурипид, *Орест*, Београд: Стубови културе, 2010, 132

¹³¹⁶ Gothold Efraim Lesing. *Laokoon ili O granicama slikarstva i poezije*, Београд: Издавачко предузеће „Рад”, 1964, 82.

¹³¹⁷ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 454.

¹³¹⁸ Šarl Bodler. *Misli*, Čačak: Umetničko društvo Gradac, 2004, 20.

¹³¹⁹ Film: Bettany Hughes. *Helen Of Troy*, 2005.

platnima nalaze se grupisana tela mrtvih ratnika. U tom se prikazu otkriva sva punoća koncepta fatalne žene, one koja svojom lepotom pokorava i uništava muška srca, u ovom slučaju doslovno.

„O bozi! Koga vidim? Ženski vidim lik/Ubicu mrsku, mene i Ahejce sve/Što ubi?“¹³²⁰ stih je iz Euripidove *Helene* koji se može upotrebiti za opis ove slike. A možemo se poslužiti i rečima ovog velikog tragičara, ali preuzetih iz druge drame, *Oresta*, i teksta koji se pripisuje Elektri:

„Dvoglava, dvousta sekiro – udri po njoj! Udri je!
Nedostojnu svog oca, nedostojnu muža,
I trostruko nedostojnu Grka! – koji su njenom zaslugom
Nestali u vrtlozima Skamandra –
Ovenčani smrtnim vencem gvozdenih strela.“¹³²¹

Jelena je ubica, a da to nije čak ni njen najveći zločin. Jednom svojom odlukom oterala je u smrt hiljade junaka, a da se pritom nije pokajala. Moro je upravo tako predstavlja – kao nezainteresovanu, hladnokrvnu lepu damu bez milosti, koja sa zidina grada posmatra pokolje koje je uzrokovala, čini se, nimalo potresena onim što vidi.

Preljubništvo žena je i u Homerovo i u Moroovo doba smatrano jednim od najstrašnijih zločina. U Homerovim epovima sloboda ženske seksualnosti i njeno neverstvo nosili su mnogo snažnije posledice od sramote i narušenog ugleda Moroovog vremena. Na mnogo načina u oba svoja epa Homer upozorava da sudbina junaka zavisi od vernosti njegove žene, a u Jeleninom slučaju u pitanju su sudbine čitavih država. Zato je Euripidova Elektra optužuje da je nedostojna – muža, da, ali Grka – trostruko. Izdati muža u svetu antičkih mitova bilo je za osudu, ali izdati heroja značilo je izdati i njegovo kraljevstvo i čitav jedan narod.¹³²² Moglo bi se zaključiti da je, uz svu uskogrudnost viktorijskog morala prema slobodi ženske seksualnosti, Homerovo doba nevernica pripisivalo još teže posledice. Ipak, Moro prepoznaje sličnosti između ovakvih antičkih shvatanja i uverenja svog doba, pa Jeleni pod noge stavlja smrt jedne čitave generacije heroja.

I pored svih upozorenja koja su se mogla pronaći u antičkim stihovima, borba muškaraca oko lepe žene ostaće jedna od najčešće prepričavanih fantazija u vekovima koji slede. Da je Eros u ovakvim pričama blizak Tanatosu svedoče i Parisove reči iz Ovidijevih *Pisama velikih ljubavnica*: „Strela nije lako okrzla moje srce/rana je prodrła duboko do srži“.¹³²³ Seks i nasilje, dve brutalne nezaustavljive sile koje su pokretale antičkog čoveka, a o kojima obrazovani zapadnoevropski muškarac sanjari bežeći od morala svog doba u krvave i poročne legende starog veka, spajaju se u Jeleninom liku. Doživljavana kao monstrozna, njena lepota je obećavala velika stradanja.

*

Da je Jelena ne samo nemilosrdna već i lukava i opasna, govori događaj sa samog kraja Trojanskog rata, koji nam Jelenu približava u još jednoj ulozi koju je kao zla žena mogla igrati

¹³²⁰ Euripid, *Helena*, Zagreb: Mladinska knjiga, 1990, 743.

¹³²¹ Еурипид, *Орест*, Београд: Стубови културе, 2010, 106.

¹³²² Alice Hofgren. „The Perfect Wife and the Evil Temptress: The Dichotomy of Penelope and Helen of Troy“, University of Kansas, 2015, 1-7.

¹³²³ Публије Овидије Назон. *Писма легендарних љубавница*, Крагујевац: Народна библиотека Вук Караџић, 2006, 146.

tokom vekova – čarobnici.¹³²⁴ Kada su sakriveni u trojanskom konju Grci napokon ušli unutar Troje, Jelena, svesna da je u pitanju moguća prevara, hodala je oko naprave imitirajući glasove žena koje su ratnici ostavili kod kuće, sapućući im nežne i umilne reči.¹³²⁵ Osim što je njena namera bila da jos jednom izda Grke i pomogne Trojancima, postavlja se pitanje i kako je Jelena mogla da svoj glas izmeni toliko puta. Obična žena verovatno ne bi bila u stanju to da uradi, ali kada je u pitanju Jelena Trojanska ne smemo zaboraviti da ona i nije obična žena i da u stvari uopšte nije smrtnica.

Lepa Zevsova kći, osim što nosi božanske gene, u brojnim mitološkim predanjima biva oteta ili nestaje. Još pre ukrcavanja na Parisovu lađu, kao neudatu devojkicu oteo ju je Tezej, a i sam način njenog začeća povezan je sa otmicom i silovanjem. To su česti motivi koji se sreću u mnogim indoevropskim religijama i povezuju se sa božanstvima vegetacije, prilikom čega se njihovom otmicom ili nestankom pravda smena godišnjih doba i ciklus obnavljanja vegetacije u prirodi.¹³²⁶ Paralela se može povući sa egipatskom boginjom Hator-Tefnut, koja, posvađavši se sa ocem, bogom Ra, odlazi u Nubiju, da bi je na proleće vratili bog mudrosti Tot i Su, bog eteričnog svetla.¹³²⁷ Motiv božanskih blizanaca povezanih sa solarnim ženskim likom takođe je odlika koja se javlja u različitim kultovima starog sveta. Osim Jelene i njene braće Kastora i Polideuka motive ove indoevropske tradicije nalazimo i u indijskim Vedama u kojima su to bliznaci Ašvini i sestra Surja, ili u letonskim božanstvima *Dieva deli i Saules meita*.¹³²⁸

Kao božanstvo vegetacije i plodnosti Jelena je bila poštovana kao boginja drveća, pogotovu na Peloponezu i ostrvu Rodu. Izvori pominju i nekoliko njenih svetilišta u Sparti.¹³²⁹ Verovatno je bila staro minojsko božanstvo vegetacije, srodno Arijadni, u kultu povezana sa Menelajem i Dioskurima, iz cega će kasnije nastati mit, a zatim i ep.¹³³⁰ Kao boginja prisutna je i u lokalnim kultovima klasične epohe, a jedna od njenih hipostaza nosila je naziv Dedritis (*dendron* – drvo).¹³³¹ Sa ovakvim tumačenjem Jeleninog lika povezan je i jedan od antičkih običaja u kojem bi devojkice plesale nage u prirodi, oponašajući Jelenu u noći pred udaju za Menelaja (njene poslednje noći slobode). Ovaj običaj trebalo je da devojkama pomogne da ovladaju seksualnom privlačnošću i harizmom koja je krasila kraljicu Sparte, a tom prilikom bi na koru drveta maslinovim uljem ispisivale reci „obožavaj me, ja sam Jelenino drvo.”¹³³²

Osim prototipa kurve i lepotice, Jelena Trojanska predstavljala i jedan od najpoznatijih prototipa čarobnice evropskog nasleđa, i kao takva bila prepoznata i tokom 19. veka.¹³³³ Sklona mađijanju, opsenama, maskiranjima, ona je predstavница onoga što je Jung u svojim

¹³²⁴ Početkom 19. veka Gete ju je, u drugom delu *Fausta*, prikazao kao spoj lepote i magije – predstavio ju je kao ideal klasične lepote, dodajući joj elemente veštice ili čarobnice. Njegova Jelena bavi se nekromantijom – crnom magijom kojom se duše umrlih prizivaju radi proricanja. (Margaret R. Scherer. „Helen of Troy”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 25, no. 10, 1967, 367-383, 369.)

¹³²⁵ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 296

¹³²⁶ Aleksandar Loma. „Mali ilustrovani rečnik pojmova iz istorije religija”, Beograd, 2010, 3-4.

¹³²⁷ Хесиод. *Послови и дани*, Београд: Драганић, 1998, 38.

¹³²⁸ Јан Пухвел. *Упоредна митологија*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2010, 190.

¹³²⁹ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 455.

¹³³⁰ Isto.

¹³³¹ Јан Пухвел. *Упоредна митологија*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2010, 189.

¹³³² Film: Bettany Hughes. *Helen Of Troy*, 2005.

¹³³³ Margaret R. Scherer. „Helen of Troy”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 25, no. 10, 1967, 367-383, 369.

Arhetipovima opisao kao „vodenu vilu”.¹³³⁴ Vodene vile mogu biti sirene, meluzine, šumske vile, gracije, lamije, sukube, koje zalude mladiće i isišu im život.¹³³⁵ Međutim, najpoznatiji primeri ovog ženskog principa, po Jungovom mišljenju, su Venera i Jelena Trojanska.¹³³⁶

Vrlo je verovatno da je Moro, koji se interesovao za mitologiju i legende starog sveta, bio upoznat sa Jeleninim kultovima i da ju je sagledavao ne samo kao preljubicu koja izaziva rat, već i kao čarobnicu i boginju. Neki od istraživača došli su do zaključka da je cvet, koji joj Moro stavlja u ruke na svakoj slici, simbol njene lepote.¹³³⁷ Trebalo bi, ipak, cvet sagledati i iz drugog ugla, kao simbol njene božanske moći, njene veze sa vegetacijom, plodnošću i smenom godišnjih doba.

Motiv opasne lepotice sa cvetom javlja se i na drugim Moroovim slikama. Na slici nazvanoj *Salome u zatvoru* ili *Salome sa ružom*, slikar predstavlja još jednu veliku zavodnicu starog sveta, plesačicu Salome, kako naslonjena na zid zatvora kontemplira nad mirisom ruže u rukama, okrećući leđa egzekuciji koju je izazvala. Na mnogim Moroovim slikama junaci ignorišu nasilje koje se odvija u njihovoj neposrednoj blizini.¹³³⁸ Salome i Jelena, okrenute sopstvenim mislima, pogleda uprtog u svoj unutrašnji svet ili horizont, mirisom cveta – simbolom ženske lepote, brišu iz sećanja miris krvi koja se zbog njih proliva.¹³³⁹

*

Raskošna odora, kao i raskoš nakita i ukrasa u koje Moro odeva svoje lepotice, još jedna je odlika Jelena na zidinama Troje. Bogatstvo nakita i kostima, raskošni detalji i poigravanje kompilacijom ornamenata preuzetih iz različitih kultura starog sveta jesu nešto sto karakteriše Moroov rad. Za razliku od kasnijih verzija Jelene, prikazane u slavi kako se naga uzdiže na nebo, slike koje je prikazuju na zidinama Troje ne oskudevaju u ponoći kostima. Razloge za to možemo potražiti u potrebi da se ispoštuje arheološka tačnost – u doba kada se mit formirao, a ep stvarao, Troja je za Grke bila isto ono što je Orijent predstavljao zapadnoj kulturi 19. veka – bogati, raskošni istok, veliku tržnicu u kojoj se skupljaju lađe i trgovci iz celog sveta, nudeći i preprodajući luksuznu robu o kojoj sanjaju udaljeniji krajevi sveta.¹³⁴⁰ Pretpostavlja se da Parisova lepota nije bila jedini razlog zbog koje je Jelena naputila Spartu. Tu je i san o bogatstvu koje je u tom trenutku mogla da ponudi samo Troja.¹³⁴¹

Kada je Hajnrh Šliman na arheološkom nalazištu drevnog grada otkrio riznicu prepunu antičkog nakita, iako ono nije pripadalo periodu u koje bismo smestili Jelenu ili rat Troje sa Ahejcima, nazvao je svoj pronalazak „Jeleninim draguljima”. Kako je Jelena bila vizija, i za Šlimana i za mnoge stanovnike zapadne Evrope 19. veka koji su maštali o slavnoj prošlosti i drevnoj lepoti najlepše žene sveta, Šliman je pronađenim komadima nakita okitio svoju suprugu

¹³³⁴ Карл Густав Јунг. *Архетипови и колективно несвесно*, Београд: Атос, 2003, 31.

¹³³⁵ Isto.

¹³³⁶ Isto, 35.

¹³³⁷ Luísa de Nazaré Ferreira. „O sortilégio do olhar: Helena na pintura de Gustave Moreau”, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2018, 424-425.

¹³³⁸ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 17.

¹³³⁹ Isto.

¹³⁴⁰ Film: Bettany Hughes. *Helen Of Troy*, 2005.

¹³⁴¹ Euripid je ovakve slutnje stavio u usta Hekabi, Parisovoj majci, koja opominje da je Jelena napustila Spartu nadajući se raspiništvu, u Troji, gde teku reke zlata. (Film: Bettany Hughes. *Helen Of Troy*, 2005.)

Sofiju, a ta, u tom trenutku najvernija rekonstrukcija Jeleninog nakita, ostala je upamćena do danas.¹³⁴² (slika 42)

Iako je Moro često prikazivao luksuz i raskoš antičkog sveta, prilikom predstavljanja enterijera i kostima ovih junaka ređe se držao istorijskih i arheoloških činjenica, a češće se trudio da posmatraču svog dela prenese opštu ideju i utisak raskoši.¹³⁴³ Kako se lepota Jeleninog lika neretko povezuje i sa raskoši oba dvora na kojima je živela, Moro je odeva u bogato ruho. Jedna varijanta slike *Jelena na zidinama Troje* iz 1880. godine postala je poklon za zvezdu francuskog teatra, Juliju Barte (Julia Bartet), koju je Moro upoznao krajem osme decenije 19. veka. Moro je čuvenu glumicu opisao kao „suštinu gracioznosti i delikatne plemenitosti u jednoj osobi”, a veoma raskošan Jelenin kostim na slici možda je bio omaž Julijinom poslu. Na vrhuncu svoje karijere Julija Barte je bila dovoljno slavna da joj je pružena prilika da sama bira svoje kostime. Upravo će prilikom pripremanja tragedije *Berenika*, Žana Rasina (*Berenice*, Jean Racine), zatražiti Moroovu pomoć u dizajniranju kostima.¹³⁴⁴ Glumica i slikar su se dogovorili da Berenika bude odevena nalik Moroovoj Jelenu na zidinama Troje, mada je Moro ovom kostimu dodao i dijademu kakva će krasiti čelo jedne od njegovih kasnijih verzija *Jelene u slavi*.¹³⁴⁵ U svakom slučaju, Jelenin raskošni kostim poslužio je kao inspiracija za pozorišni lik Berenike – ljubavnice rimskog imperatora Tita, čime se pokazuje da je antički kostim za Moro predstavlja raskošan, ali fluidan pojam.

*

Anonimni kritičar koji je prisustvovao izlaganju slike *Jelena na zidinama Troje* na Salonu 1880. godine opisao ju je kao „neobičnu alegoriju lepote koja donosi smrt, ljubav koja ubija i nijedan posmatrač čija je duša iole zainteresovana za poetske zagonetke ne može ostati imun na nju.”¹³⁴⁶ Neke od najkrvavijih i najbrutalnijih borbi u Ilijadi opisane su u XVI pevanju, i pevač ih smešta upravo pod prozore onog dela dvora u kojem su se nalazile Jelenine odaje.¹³⁴⁷ Ipak, niko se pre Moro nije dosetio da tela ratnika poginulih zbog Jelenine preljube bukvalno smesti pod njene noge. Ponovo ćemo citirati Uismansov sud o slici iz 1880. godine, ovog puta u celosti:

„Jelena je prikazana kako stoji, uspravna, dok se na horizontu vide rasute fosforne i krvave mrlje; nosi haljinu optočenu dragim kamenjem poput oltara, u ruci, istoj onoj u kojoj Pikova dama drži kartu, veliki cvet. Korača očiju širom otvorenih, fiksiranih u pozi nalik transu. Pod njenim nogama leži mnoštvo tela ranjenih strelama i ona, u svojoj despotskoj, plavoj lepoti dominira scenom pokolja, veličanstvena i prelepa poput Salambo kada se pojavljuje među svojim najamnicima; slična božanstvu zla koje truje, nesvesno svog uticaja na druge, sve što pogleda, dodirne ili u prolazu dotakne.”¹³⁴⁸

Očigledno je da je Uismans prepoznao sve one koncepte koji su mu kao pripadniku kruga simbolista bliski – pomenuo je i lepotu žene, i njen raskošni kostim, ali i krvave mrlje i erotski doživljaj koji dominira scenom pokolja. Značajno je i to da Moroovu Jelenu upoređuje sa

¹³⁴² Film: Bettany Hughes. *Helen Of Troy*, 2005.

¹³⁴³ Peter Cooke. „Gustave Moreau and the theatre”, *The Burlington magazine*, No. 1374 – Vol 159, September 2017, 706-713, 708.

¹³⁴⁴ Peter Cooke. „Gustave Moreau and the theatre”, *The Burlington magazine*, No. 1374 – Vol 159, September 2017, 706-713, 712.

¹³⁴⁵ Isto, 713.

¹³⁴⁶ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 118.

¹³⁴⁷ Film: Bettany Hughes. *Helen Of Troy*, 2005.

¹³⁴⁸ Luísa de Nazaré Ferreira. „O sortilégio do olhar: Helena na pintura de Gustave Moreau”, *Centro de História da Universidade de Lisboa*, 2018, 421.

Pikovom damom – heroinom istoimene Puškinove priče napisane u prvoj polovini 19. veka, koju će mnogi kompozitori pretočiti u opere krajem veka. Puškinova Pikova dama u prenesenom značenju mogla bi biti metafora zle žene – one na koju muškarac stavlja sav svoj ulog, i gubi, dok mu ona namiguje. Uismans Jelenu upoređuje i sa Salambo, junakinjom Floberovog romana, još jednom fatalnom ženom i čestom temom umetnika druge polovine 19. veka.¹³⁴⁹ No, verovatno nesvesno, Uismans pravi paralelu sa još jednom ranijom Moroovom slikom. Jelena „dominira scenom pokolja”, poput boginje Atene koja se na slici *Prosci* spušta sa nebesa u svojoj božanskoj svetlosti dok joj pod nogama leži bezbroj mrtvih tela. Iako Atenina i Jelenina uloga na ovim slikama ne mogu da se poistovete, opaska pisca i sličnost ove dve heroine mogle bi da posluže kao dokaz da je Jelena, ne samo lepotica i fatalna zavodnica, već i natprirodno biće, blisko božanstvu.

Krug intelektualaca okupljenih oko simbolista verovatno bi se složio sa anegdotskom pričom koja prati Jeleninu lepotu, a „dokazuje” i njenu opasnost. Legenda kaže da je pesnik Stesihor, koji ju je oko 600. godine pre nove ere, opisao kao lepu ali nevernu ženu, izgubio vid, a povratio ga je tek kada je u novoj pesmi porekao ono što je ispričao u prvoj. Slična sudbina nije zadesila pesnika Žila Laforga koji je, nakon posete Salonu 1880. godine, inspirisan Moroovom *Jelenom na zidinama Troje*, napisao sledeću pesmu:

„O HELENI GUSTAVA MOROA

Krhka pod nakitom, spor hod, i van zjena
Krasni joj junaci, zaručnice čije
Plaču, u blagosti noći je Helena,
Ko misli joj širok pred njom vidik. Mnije.

„Ko si onda Ti što očajanje siješ?!”
Hropću joj samrti, skošeni kao klasje,
I s lednih usana uveli joj cvijet
Kaže : Ko si sad ti? Ko kadilo glas je.

Heleni prelaze sumorne zjenice
Mora, i gradove, bez međa ravnice,
Moli: „Oh, Priroda, uzmi me, dosta je!”

Čuj! Dug jecaj k vječnim Zakonima *našim!*”
– Pa sa tim, u crnim čipkama, drhtajem,
Ona slazi sporo, „prehlade” se plaši.”¹³⁵⁰

¹³⁴⁹ Весна Елез. *Три огледа о Флоберу*, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2015, 61-62.

¹³⁵⁰ Prevod iz knjige „260 francuskih soneta” Marko Vesovic i Sunita Subacis-Thomas, sajt: Par nas sa Parnasa (<http://par-nas-s-parnasa.com/260-soneta.html>); Luísa de Nazaré Ferreira. „O sortilégio do olhar: Helena na pintura de Gustave Moreau”, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2018, 420.

Jelena na vratima Seka

Godine 1880. nastaje još jedna slika koja za temu ima Jelenu u Troji, ali ovog puta je slikar ne smešta na zidine već pokraj vrata grada. Slika je nazvala *Jelena na vratima Seka* (slika 43) i prvo što se uočava na slici je neobično apstrahovanje scene i za Moroa neuobičajen kolorit.¹³⁵¹

Istraživači su kolorit slike nazivali „nasilnim kontrastom” između bledosivog neba, bledila zidina i Jeleninog inkarnata i krvavih tragova žrtava na podu.¹³⁵² Kolorit, moguće, ima ulogu da dodatno dramatiše scenu koja je ublažena apstrahovanjem zidina i Jelene. Desno od Jelene Moro je naslikao izmaglicu, ili dim, koji se „poput duha uzdiže nad gradom i zidinama Troje u ruševinama”.¹³⁵³ Scena je naizgled slična prethodnim predstavama Jelene u Troji – ona je i dalje u prvom planu slike, odevena u skupocen kostim, sa tijašom na glavi, bleđa poput mermera (što je još više približava idealu nepomične lepote nalik skulpturi ili karijatici).¹³⁵⁴ Svuda oko nje vidimo mrlje crveno-smeđih tonova, koje nas, ako slici prilazimo sa predznanjem o prethodnim Moroovim slikama slične tematike, neminovno asociraju na krv.¹³⁵⁵ Ovog puta slikar je izbegao da prikaže tela palih ratnika, ostavljajući samo poslednje tragove njihovog prisustva u Troji, kao što ruševine u pozadini ostaju samo trag nekada moćnog utvrđenja.

Međutim, apstrahovanje pojedinih predmeta ili čitavih scena nije bilo retko ili neobičajeno za Moroa. Naprotiv, slikar je pribegavao blagim apstrakcijama kada je nameravao da teme preuzete iz klasične mitologije ili književnosti približi idejama simbolizma. Pojedini simbolisti su, kako je Mallarmé zapisao, verovali da se od predmeta oduzimaju tri četvrtine užitka koji oni nose ako se jasno definišu, i da lepota leži u asocijacijama i njihovim postepenim otkrivanjima.¹³⁵⁶ Posmatrajući sliku *Jelena na vratima Seka*, a poznavajući Moroov simbolistički pristup klasičnim temama, možemo se zapitati da li su crvenkasti tragovi oko Jelene krv, ili možda cveće? Moro je na nekoliko svojih slika stavio sličnu zagonetku pred posmatrača, izbegavajući da jasno predstavi krv ili otvorenu ranu. Zapravo, ni na jednoj Moroovoj slici rane i fizičke patnje junaka nisu predstavljene realistično – kada umiru, Moroovi heroji umiru sa grimasom bola na licima, ali bez krvi koja ističe iz uboda strela, poput prosaca na istoimenoj slici.¹³⁵⁷ Ako je rana pak duhovna, Moro će je predstaviti laticama cveta koje se od grudiju spuštaju niz trup i bedra, kao na slici *Kentaur nosi mrtvog pesnika*.¹³⁵⁸ A kada Salome bude skretala pogled od krvave mrlje na podu, u pitanju neće biti prava krv, već vizija krvi koja će se proliti zbog nje.¹³⁵⁹

Veza krvi i cveta nije novina u 19. veku, niti je karakteristična za simboliste ili Moroa. Zapravo, njegov simbolizam se još jednom približava najranijim antičkim legendama, po kojima je određeno cveće ili nastalo iz krvi palih junaka, ili se mesta velikih pogibija obnavljaju u iskupljujućem ciklusu života i smrti bujanjem vegetacije. U Ovidijevim *Metamorfozama*, za koje

¹³⁵¹ Isto, 423.

¹³⁵² Isto.

¹³⁵³ Isto.

¹³⁵⁴ Laurent Darbellay. „Gustave Moreau et les charmes de la belle inertie”, Université de Genève, 2008, 3.

¹³⁵⁵ Kao što i u Ilijadi Jelena tka veliku tapiseriju boje krvi. Boja tapiserije svakako asocira na krv koja se proliva pod zidinama grada, a ima i simbolično značenje – Jelena u svojim rukama drži konce, tj junake i njihove sudbine.

¹³⁵⁶ Стефан Маларме. *Бацање коцке*. Ниш: Просвета, 1997, 26.

¹³⁵⁷ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 46

¹³⁵⁸ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 146.

¹³⁵⁹ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 18.

znamo da je Moro čitao i na koje se umnogome oslanjao u svom radu,¹³⁶⁰ cvet sase nastao je upravo iz Adonisove krvi. „Krv će se u cvijet tvoja pretvoriti”, kaže rimski pesnik, „Ne potraje vremena više/ od ure jedne, kad li iz krvce izniko bješe/ cvijet od iste boje na šipak nalik”.¹³⁶¹ Slična verovanja negovali su i mnogi drugi narodi starog sveta. Verovalo se da je crveno cveće obojeno krvlju, da izniče iz praha umrlih i da ti cvetovi sadrže jedan deo njihovog duha.¹³⁶²

Kako god shvatili Moroovo poigravanje koloritom i asocijacijama na cveće i krv, jasno je da se tragovi smrti prostiru svuda pod Jeleninim nogama i na ovoj slici. U isto vreme, heroína na Moroovom platnu gubi lik. Bledi mermerni inkarnat približava je ideji nepomične lepote, i podvlači ideju da je lepota hladna i nedodirljiva, imuna na patnje koje je izazvala.¹³⁶³ Međutim, čini se da ideja idealne božanske lepote nije bila primarna prilikom stvaranja ove slike. Jelena, zapravo, ni nema lice. Mogli bismo taj nedostatak pripisati apstrakciji slike, ali ne možemo zaobići činjenicu da je Moro vise pažnje posvetio njenom ogrtaču i tijari, dok se na licu ne vide čak ni nagoveštaji očiju, nosa ili usana. Znamo da je Moro veoma mali broj svojih slika smatrao dovršenima, i da se određenim platnima vraćao nakon mnogo godina, pojedina doslikavajući i prerađujući do kraja života.¹³⁶⁴ Zbog toga se ne može sa sigurnošću zaključiti da li je doslikavanje Jeleninog lica bilo u planu ili ne, ali ukoliko je njegov nedostatak nameran, korene ove ideje pronaći ćemo u antici.

Jedna od legendi koja je pratila početak Trojanskog rata je ta da Jelena zapravo nikada nije ni stigla do Troje. Kada je ju je Paris oteo, bura je bacila njihovu lađu na obale Egipta. Kada je egipatski kralj Protej otkrio šta je Paris učinio proterao ga je, a Jelenu i blago sa brodova sačuvao do dolaska Menelaja. Drugo predanje govori da je Hera, iz osвете što je Paris nije odabrao kao najlepšu, načinila utvaru sazdanu od vazduha kojom se trojanski princ oženio, dok je Hermes preneo pravu Helenu u Egipat gde je ona, ponovo na dvoru kralja Proteja, dočekala svog muža.¹³⁶⁵ U ovom slučaju to bi značilo da su se Grci i Trojanci sukobili i ratovali oko opsene, varljivog lika koji je stvorila Hera.¹³⁶⁶

Ideja da prava Jelena nikada nije stigla u Troju, i da se rat poveo oko varke, može se sresti i u kasnijim književnim interpretacijama klasičnog grčkog razdoblja. Posebno se Euripid zanimao za čudesnu sudbinu kraljice Sparte. U drami *Helena* veliki tragičar je brani i opravdava, razvijajući zaplet oko prave Jelene i njene dvojnice satkane od magle:

„A Hera ljuta što prvenstva ne dobi
Aleksandru o braku mom otpirnu san
I ne da mene, živ od zraka stvori lik
Na mene nalik, sinu kralja Prijama
Njeg preda. A on luda misli: ima me

¹³⁶⁰ Bennett Schiff. „The many faces of Gustave Moreau: the 19th Century French painter ifused his diverse works with exoticism andimagination”, *Smithsonian*, 1999, 3

¹³⁶¹ Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze*, Zagreb: Matica hrvatska, 1907, 257.

¹³⁶² Džeјms Džordž Frejzer. *Zlatna grana*, Beograd: BIGZ, 1992, 430.

¹³⁶³ Luísa de Nazaré Ferreira. „O sortilégio do olhar: Helena na pintura de Gustave Moreau”, *Centro de História da Universidade de Lisboa*, 2018, 421.

¹³⁶⁴ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, *Florida State University, College of visual arts, theatre and dance*, 2009, 55.

¹³⁶⁵ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 455.

¹³⁶⁶ Isto.

A nema.¹³⁶⁷

Ako pretpostavimo da slika *Jelena na vratima Seka* prikazuje kraj Trojanskog rata, kada je Troja pala i kada su Ahejci razrušili grad, a krv natopila ulice i zidine, tumačenje da je Jelena bez lika zapravo opsena tj. Herina varka još je izvesnije. Ona se upravo na kraju rata, kada je njena uloga završena i kada više nije bilo potrebe za pretvaranjem, razotkriva. I izmaglica, ili dim, koji se izdiže nad oslikanim zidinama, može se tumačiti kao dim lomača i požara izazvanih prilikom pljačkanja Troje, ili kao izmaglica koja će uskoro vinuti lažni lik „od zraka stvoren” nazad, u nebesa. Takođe, ovakvim tumačenjem Jelenin lik se približava simbolističkom idealu „odsutnosti” (*l’absence*) – savršenstvu koje nikada nije stvarno prisutno, lepoti nedostajanja i žudnji koju bliskost ideje i daljina njenog dosezanja bude u čovekovom srcu.¹³⁶⁸ Čitaocu Euripidove drame i posmatraču Moroove slike saopštava se strašna istina – dvadeset godina pogibije i patnje bilo je uzalud. Najveći junaci bronzanog doba, najslavniji ratnici, poginuli su zbog utvare, varke koju je stvorila ljubomorna boginja.

„Bijedni Frižani
I jadni Ahejci, rad mene mrijeste vi
S lukavstva Herina na vodi Skamandru;
I Paris Helenu da ima držaste,
A nemaše je. Ja, dogod je trebalo,
Sve vrših volju božiju – u nebo se sad
Gle vraćam.”¹³⁶⁹

Jelena u slavi

U poslednjoj deceniji života Moro će se vratiti temi Jelene Trojanske, prikazujući je sada na nešto drugačiji način. Njegova antiheroína više neće biti isključivo zla žena i dama bez milosti, koja gospodari sudbinama muškaraca spremnih da ubiju i poginu za nju. Niz crteža i slika nastalih u ovom periodu prikazivaće Jelenu u slavi koja se uzdiže u nebesa, nalik boginji.¹³⁷⁰ Troja i njeni ratnici više nisu tema slike, a sama Jelena je mnogo bliža svojim atributima boginje nego kraljice bilo kojeg zemaljskog kraljevstva. Jedna od najmonumentalnijih je slika *Jelena u slavi* nastala 1896. godine, i koju Moro, zajedno sa još nekim slikama (*Galatea*, *Mojšije*) slika za svoj sopstveni muzej.¹³⁷¹ (slika 44)

Sve slike naslikane sa idejom da postanu postavka budućeg muzeja, za koji je Moro počeo da adaptira svoju kuću još tokom života, varijacije su ranije predstavljenih tema.¹³⁷² Ono što *Jelenu u slavi* razlikuje od prethodnih Moroovih prikaza Jelene Trojanske je – odsustvo Troje. Kao i mnogo puta do tada slikar bira scenu koje nema u mitu, Jelenino vaznesenje na nebo, čime je približava njenoj božanskoj prirodi. Oko nje nalazi se grupa muškaraca, ali to više

¹³⁶⁷ Euripid, *Helena*, Zagreb: Mladinska knjiga, 1990, 742.

¹³⁶⁸ S. M. Baura. *Nasleđe simbolizma*, Beograd: Nolit, 1970, 20.

¹³⁶⁹ Euripid, *Helena*, Zagreb: Mladinska knjiga, 1990, 762.

¹³⁷⁰ Luísa de Nazaré Ferreira. „O sortilégio do olhar: Helena na pintura de Gustave Moreau”, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2018, 424.

¹³⁷¹ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 180.

¹³⁷² Bennett Schiff. „The many faces of Gustave Moreau: the 19th Century French painter ifused his diverse works with exoticism and imagination”, *Smithsonian*, 1999, 7.

nisu poginuli heroji, već muškarci koji joj se dive i obožavaju je.¹³⁷³ Moro joj svlači i bogati kostim koji ga je deceniju ranije učinio kostimografom čuvene glumice Julije Barte. Jelena u slavi je naga, jer se vaznesenjem izdiže iz materijalnog, a prelaskom u rang božanstava njena nagota više nije vulgarna, već sveta.

Oko Jelene nalaze se trojica muškaraca koje po atributima možemo prepoznati kao predstavnice tri staleža, zanimanja, ili čak tri vrste heroja – kralj, vojnik i pesnik.¹³⁷⁴ Nije neophodno tragati za detaljima koji bi nam ova tri heroja precizno imenovali. Verovatnije je da oni simbolišu tri vrste heroja, ili muškaraca, koje je Jelena zavela i na čije je sudbine uticala, nego precizne mitološke ili istorijske ličnosti. Fatalna žena koja seje očajanje, kako ju je Laforg opisao, bezosećajna za patnje žrtava pod svojim nogama, otkriva se sada u slavi, dok je muškarci posmatraju u stanju ekstaze.¹³⁷⁵ Pod Jeleninim nogama nalazi se Eros koji skriva lice, uplašen pred slikom boginje u njenoj punoj božanskoj svetlosti, i lobanja smrti.¹³⁷⁶

Od zle nemilosrdne lepote, do boginje, čini se kao da je Moro na kraju Jeleni oprostio sve ranije počinjene grehe. Osuđivanje fatalnih žena, a zatim opraštanje svih njihovih greha, nije bilo nemoguće zamisliti krajem 19. veka, koji je svoje bludnice žigosao, mrzeo i obožavao.¹³⁷⁷ Mitologija nam osim očiglednih dokaza o Jeleninoj krivici na nekoliko mesta pruža i prostor da sagledamo stvari iz drugog ugla – dok je za vreme rata Jelena živela u Troji, boginja Irida joj je stalno ulivala čežnju za zavičajem. U noći kada je Troja osvojena ona je buktinjama dala znak grčkoj floti i sakrila oružje svog muža.¹³⁷⁸ Mnoge verzije pominju da je nakon rata Jelena srećno otplovila sa Menelajem nazad u Spartu gde su živeli u ljubavi i slozi.¹³⁷⁹

Po drugim verovanjima, Jelena nikada nije stigla nazad u Spartu. Orest je hteo da je ubije, ali ju je Apolon spasao obavivši je maglom i uznevši je na Olimp.¹³⁸⁰ „Vraćam je ocu Zevsu, da sedi uz braću Dioskure i da besmrtna pomaže da vaši više ne ginu u tuđim vodama” Euripid nam objašnjava u svojoj drami *Orest*.¹³⁸¹ Možda je Moro prikazao upravo ovaj trenutak, kada se Jelena Apolonovom intervencijom uzdiže u nebesa, ostavljajući svoje smrtne grehe na zemlji, iskupljujući se time što će odozgo, kao boginja, pomagati da ratnici ubuduće ne ginu u tuđini, kao što su to radili za nju. Cvet je svakako i dalje u ruci ove boginje vegetacije.

„Žena čija je sudbina da bude remetilački element sama će nestati od mača koji nosi, ali svest je transformiše u onu koja rađa i iskupljuje se” govori Jung u *Arhetipovima*.¹³⁸² U ovom maniru možemo tumačiti i Erosa povijenog nad lobanjom smrti u donjem levom uglu slike. Fatalna žena koja je u dosluhu sa Erosom izazvala toliko patnje iskupljuje se u sopstvenoj smrti. Njeno božansko poreklo zalog je apoteoze u kojoj je Moro više ne predstavlja kao „lepu damu bez milosti” već boginju vegetacije koja u večnom procesu obnavljanja ciklično donosi periode života i smrti. Jelenina priča nikada nije dobila pravi završetak – kao ćerka boga bila je besmrtna, baš kao i legenda o njoj.

¹³⁷³ Luísa de Nazaré Ferreira. „O sortilégio do olhar: Helena na pintura de Gustave Moreau”, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2018, 424.

¹³⁷⁴ Isto.

¹³⁷⁵ Isto.

¹³⁷⁶ Isto.

¹³⁷⁷ Jonathan F. Krell. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010, 39.

¹³⁷⁸ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 454.

¹³⁷⁹ Isto.

¹³⁸⁰ Isto.

¹³⁸¹ Еурипид, *Орест*, Београд: Стубови културе, 2010, 49.

¹³⁸² Карл Густав Јунг. *Архетипови и колективно несвесно*, Београд: Атос, 2003, 106.

*

Lik najlepše žene antičkog sveta okupirao je maštu umetnika, od Homera, do Moroa, i dalje. Sa većim ili manjim interesovanjem, skoro da nema epohe u evropskoj umetnosti koja neće dati svoj doprinos i svoje viđenje sudbine ove antiherione koja će, uprkos svim zlodelima koje je počinila i koji su počinjeni u njeno ime, očaravati potomje naraštaje. U 19. vek Jelena Trojanska je zakoračila kao odavno ustaljeni prototip kurve u evropskoj umetnosti, a kraj veka i simbolistička tumačenja njene ličnosti daće joj različita kompleksna značenja. U duhu vremena i kulturnog miljea u kojem je stvarao, Moro ju je prikazivao kao fatalnu ženu, zločinku, nemilosrdnu i hladnu, kao čarobnicu, preljubnicu i na kraju, boginju u slavi. Lik najlepše žene sveta okupirao je umetnika tokom čitave njegove karijere. Menjali su se koncepti i načini njenog prikaza, ali interesovanje za Jelenu Trojansku ne. U Parizu druge polovine 19. veka, u kojem Moro stvara svoje Jelene, pisac Teofil Gotje zapisuje: „Paris i dalje otima Jelenu u nekom nepoznatom delu prostora. Pojedini strastveni i moćni duhovi su mogli da prizovu naizgled protekle vekove i da ožive osobe koje su za sve bile mrtve.”¹³⁸³

¹³⁸³ Teofil Gotje. *Priče o snovima*, Beograd: Paideia, 1997, 153.

MEDEJA

„Ta strašna je!
Ko s njom borbu zametne
Taj slavnu lako ne odnese pobeđu!”¹³⁸⁴

Još jedna poznata zavodnica, čarobnica i fatalna žena antičkog sveta, čiji su zločini inspirisali umetnike tokom vekova, je Medeja, princeza Kolhide i supruga junaka Jasona. Moro je Medeju prikazao na slici *Jason* izloženoj na Salonu 1865. godine na kojoj je prikazan par antičkih ljubavnika kako sklapa pakt saučesništva u nameri da osvoje Zlatno runo.¹³⁸⁵ (slika 45) Moro je rad na ovoj slici započeo u decembru 1863. godine, nakon što mu je jedan prijatelj u pismu citirao stihove Ovidijevih *Metamorfoza* u kojem se pomnju Jason i Medeja. Ovo pismo podstaciće Moroa da razmišlja o ovo dvoje antičkih junaka i da tokom naredne dve godine radi na slici.¹³⁸⁶ Iako motiv Medeje neće reprodukovati i vraćati mu se kasnije, kao što je to bio slučaj sa Jelenom Trojanskom, u jedinu sliku koju joj je posvetio Moro je utkao sve ove koncepte fatalne, opasne žene, koje Medeju prate od nastanka mita.

*

U mitologiji, Medeja je čuvena čarobnica, kći Helijeovog sina Ejeta i Okeanide Idije. Kao njena majka u nekim verzijama se pominje i Hekata, a kao sestra čarobnica Kirka. Medeijina domovina je mitska zemlja Eja, poistovećena sa Kolhidom na istočnim obalama Crnog mora.¹³⁸⁷ Za ljubav koja se u Medejinom srcu rasplamsala prema Jasonu krive su Hera, Atena i Afrodita. Po Herinoj volji Medeja je Jasonov lik ugledala prvo u snu, a zatim se tajno sastala sa njim van grada. Obećala mu je pomoć oko osvajanja Zlatnog runa, zauzvrat trazivši da je oženi i sa sobom povede u Grčku, što je on i učinio.¹³⁸⁸ Kako bi izvršio zadatak i oteo Zlatno runo zmaju koji ga je čuvao, Medeja je Jasonu dala čarobnu mast, spravlјenu od šafrana niklog iz Prometejeve krvi.¹³⁸⁹ Ovaj melem štitiо ju je od vatre i gvožđa pa je Jason njime namazao sebe, mač i štiti, i uspešno obavio zadatak.¹³⁹⁰ Kasniji događaji iz njihovih života prepuni su nasilnih, zločinačkih radnji, često usmerenih protiv najbližih članova porodice, i skoro uvek su bili Medejiно delo.¹³⁹¹ Najčešće reprodukovana scena je ona u kojoj Medeja, kako bi se osvetila nevernom Jasonu, ubija njihovu decu.

Medejiна sudbina bila je česta tema u antičkoj, ali i u umetnosti novog veka – prepričavana je, opevavana, slikana i postavljana na pozorišne daske bezbroj puta.¹³⁹² Svako

¹³⁸⁴ Eshil, Sofokle, Euripid, *Grčke tragedije*, Beograd: Dereta, 2001, 456.

¹³⁸⁵ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 70.

¹³⁸⁶ Isto.

¹³⁸⁷ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 249.

¹³⁸⁸ Isto.

¹³⁸⁹ Isto, 47.

¹³⁹⁰ isto.

¹³⁹¹ Isto, 249.

¹³⁹² Lorraine Daston. „The Morality of Natural Orders: The Power of Medea”, Harvard University, 2002, 376.

doba je lik Medeje donekle adaptiralo svojim sopstvenim potrebama i ciljevima zbog kojih ju je predstavljalo.¹³⁹³ Do 5. veka pre nove ere prikazivana je kao čarobnica, da bi je od tog trenutka umetnici uglavnom prikazivali kao ubicu dece.¹³⁹⁴ Pogotovu je umetnicima 19. veka poslužila kao simbol izdane supruge i tragične sudbine različitih potčinjenih grupa – nacionalnih manjina, kolonijalizovanih naroda i žena. U Medejin lik oduvek se učitalo i žensko pitanje, a tokom 19. veka ona postaje ikona feminizma.¹³⁹⁵ Stanovnici velikih industrijskih centara, poput Pariza i Londona, Medejin lik su, osim na delima visoke umetnosti, najčešće imali prilike da vide u pozorištu, za koje ju je svaki autor adaptirao po svojoj želji, ili pre, očekivanjima publike (te se tako Medejin lik transformiše od nevine žrtve i prevarene žene do zločinke, ubice, demona).¹³⁹⁶ Istraživanja istorije pozorišta donose podatke da su različite verzije i adaptacije mita o Medeji, ili Euripidove tragedije, bile među najpopularnijima u oba ova grada. Lik Medeje proslavio je nekoliko glumica (Adealida Risorti je jedna od najpoznatijih Medeja 19. veka).¹³⁹⁷ Izvođenje Euripidove tragedije bez promena ili skraćivanja teksta krajem 19. i početkom 20. veka masovno je okretalo ljude podršci pokreta sufražetkinja koje su Medeje patnje iskoristile ne bi li skrenule pažnju na probleme koje od perioda klasične drame prate sudbinu žena širom sveta.

*

Euripidova tragedija *Medeja* imala je najviše uticaja na čitav niz likovnih umetnika, pesnika i tragičara svih narednih stoleća, među kojima je bio i Ovidije.¹³⁹⁸ Ovidije priču o Jasonu i Medeji opisuje u VII pevanju *Metamorfoza* koje je podstaklo Moroa na stvaranje slike.¹³⁹⁹ Najveći deo svog pevanja Ovidije posvećuje opisu ljubavi koju su boginje usadile u Medeje srce, njenoj neobuzdanoj sili koja počinje da upravlja Medejinim radnjama, ponekad i protiv volje njenog razuma, i vradžbinama kojima se junakinja bavi ne bi li dobila ono što poželi.¹⁴⁰⁰ Upravo iz ova dva ugla treba posmatrati Medejin lik na Moroovoj slici. Još od najranijih antičkih prikaza umetnici su isticali njenu sklonost mađijanju, a Medeja je ostala upamćena kao jedna od najvećih čarobnica starog sveta.¹⁴⁰¹

U *Epu o Argonautima* Apolonija sa Rodosa opisan je trenutak kada se Jason tajno sastaje sa Medejom u Hekatinom hramu nadomak grada, kako bi uzeo melem koji je spravila za njega i zahvaljujući kojem će pobediti zmaja.¹⁴⁰² Moro se ne pridržava izvora prilikom kreiranja scenografije, s obzirom na to da se iza ljubavnika može videti stub na kojem visi Zlatno runo, ali je na slici prikazani trenutak najpribližniji onom koji se nalazi u epu Apolonija sa Rodosa. To je

¹³⁹³ Betine van Zyl Smit. „Medea the Feminist”, *ACTA CLASSICA XLV* University of the Western Cape, 2002, 101-122, 103.

¹³⁹⁴ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 250.

¹³⁹⁵ Betine van Zyl Smit. „Medea the Feminist”, *ACTA CLASSICA XLV* University of the Western Cape, 2002, 101-122, 102.

¹³⁹⁶ Anna Cullhed. „A New Medea: Staging Conjugal Passion in Eighteenth-Century Europe”, Göttingen: Wallstein Verlag, 2017. Vol. XLIV, 89-106, 89.

¹³⁹⁷ Nicola Goc. „Medea in the Courtroom and on the Stage in Nineteenth-Century London”, *Australasian Journal of Victorian Studies*, Vol 14, No 1, 2009, 35.

¹³⁹⁸ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 343.

¹³⁹⁹ Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze*, Zagreb: Matica hrvatska, 1907, 164-179.

¹⁴⁰⁰ Isto, 165.

¹⁴⁰¹ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 250.

¹⁴⁰² Apolonije sa Rodosa, *Ep o Argonautima*, Podgorica: Oktoih, 1998, 139.

trenutak u kojem se Medeja otkriva kao čarobnica i kada menja svoju veštinu za obećanje ljubavi. Njena magija potiče od boginje Hekate, titanke koju Zevs nije porobio nakon titanomahije, već joj je odao počasti na zemlji, moru i zvezdanom nebu. Hekata je bilo veoma moćna boginja kojoj su poštovanje ukazivali i bogovi i ljudi. Baš kao i njena štićenica Medeja, i Hekata obilato pomaže onima kojima hoće. Drugima uzrokuje bolesti (epilepsiju i ludilo) loše snove, noćne prikaze i more.¹⁴⁰³ Htonsko je božanstvo, zaštitnica je celokupne magije, posebno vešta u ljubavnim činima i prizivanju mrtvih.¹⁴⁰⁴

Sve Hekatine odlike, u prenesenom značenju, možemo primeniti i na Medejin lik. Od svih boginja Medeja Hekatu najviše poštuje,¹⁴⁰⁵ a u nekim verzijama mita titanka je Medejina majka.¹⁴⁰⁶ Htonska božanstva vezivana su za stare kultove i doba matrijarhata, vezu žena sa mesecom i prirodom, magiju i žensku moć.¹⁴⁰⁷ Kao tipična fatalna žena koja je budila strahove o propasti civilizacije krajem 19. veka, i Medeja je poput svoje zaštitnice moćna, ćudljiva i svojeglava, sposobna za velika dela ali još više za strašne zločine. Mit o Medeji nam pokazuje da je svaki put kada bi se našla u neprilici pozivala svoje božanske pretke i magijske saveznike, ne libeći se da iskoristi sve potencijale moći koja joj je data, a koja je prvenstveno vezana za ženski rod.¹⁴⁰⁸ Ljubavne čini i veza sa mrtvima koje odlikuju Hekatu kontinuirano se javljaju i ponavljaju i u Medejinom mitu.

Na Moroovoj slici Medeju kao čarobnicu odlikuje bočica koju drži u desnoj ruci i koja, na neki način, postaje njen simbol i odlika njene magijske veštine. Jason se priprema da pokori zmaja, to se vidi iz gesta njegove podignute ruke u kojoj je batina, ali njegova samouverenost u uspeh podviga proizilazi iz sadržaja bočice koju Medeja drži u rukama. U pitanju je čarobni melem spravljn od korena kavkaskog šafrana, po mitu izraslog iz Prometejeve krvi koja je natapala zemlju. Onome ko bi se namazao ovom tečnošću nisu mogli naškoditi ni vatra, ni mač, a očigledno ni zmajevi zubi.¹⁴⁰⁹

U tom smislu treba tumačiti i orla pod Jasonovim nogama. Sa jedne strane, ovo bi mogao biti pravi orao, i to baš onaj koji je tog dana proždirao Prometejevu jetru na Kavkazu. Sa druge strane, kao simbol agresije, sluge tiranina, koji izvršava naredbu i preti da sputa heroja sa njegovog puta slave, Prometejev orao pod Jasonovim nogama može značiti i da je heroj ove slike spreman da se suoči sa opasnošću i da će iz duela izaći kao pobednik. Dok se Jason zaklinje u buduću pobedu, Medeja mu spušta ruku na rame u znak podrške, ili čak kontrole. Iza njih, na stubu, vijori zlatni vuneni trofej.

*

Medejin najveći greh ipak nije bavljenje magijom, već nekontrolisana sila emocija koje će je oterati u zločin. Neki antički pisci Medeju su prikazali kao zaljublenu ženu, u potpunosti podjarmljenu svojim emocijama, koje će je odvesti u ludilo i greh, a takva predstava se

¹⁴⁰³ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 449.

¹⁴⁰⁴ Isto, 450.

¹⁴⁰⁵ Eshil, Sofokle, Euripid, *Grčke tragedije*, Beograd: Dereta, 2001, 469.

¹⁴⁰⁶ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 249.

¹⁴⁰⁷ Isto, 449.

¹⁴⁰⁸ Lorraine Daston. „The Morality of Natural Orders: The Power of Medea”, Harvard University, 2002, 381.

¹⁴⁰⁹ Apolonije sa Rodosa, *Ep o Argonautima*, Podgorica: Oktoih, 1998, 164.

aktuelizovala i tokom 19. veka.¹⁴¹⁰ Iako na Moroovoj slici još uvek nema traga Medejinog ludila, ona je prikazana u trenutku kada je njena ljubav prema Jasonu najjača i uzvrćena. Prikazujući par u trenutku saučesništva u prevari, Moro nam Medejinim pristajanjem da pomogne lepom strancu pre nego svom ocu tek nagoveštava tragičnu sudbinu koja će zadesiti sve one koji se Medeji usprotive, ma koliko joj bliski bili.¹⁴¹¹

Nekontrolisana snaga emocije, makar ona bila i ljubav, tokom 19. veka viđena je kao veoma problematična, čak i opasna. Tokom druge polovine 19. veka ženski deo populacije često je osuđivan da prilikom donošenja odluka ne koristi razum već samo emocije vođene instinktom.¹⁴¹² Viđene kao slabe da se odupru navalama snažnih emocija, podređene svojim žudnjama i u tim trenucima opasne po muškarca, žene preplavljene ljubavlju su doživljavane kao pretnja, i po sebe i po druge. Medejini zločini tumačeni su kao dokaz da emocija može da se kontroliše razumom samo ako je vođena muškim intelektom. U ženskim rukama ona nadjačava razum i vodi u ludilo.¹⁴¹³ „Jedno mi ljubav savetuje, a drugo razum. I vidim bolje, i hvalim, ali za gorim idem” govori Ovidije.¹⁴¹⁴ „Ni gnev ni ljubav ne zna Medeja da kroti” dodaje Seneka.¹⁴¹⁵

Medejin zločinački potencijal leži u snazi njene ljubavi. Ako bismo poverovali da je za ispunjenost ženskog duhovnog i emotivnog života ne samo dovoljno već i jedino važno da dobija ljubav muškarca, u tom slučaju je jasno da će žena učiniti sve kako bi tu ljubav dobila i zadržala.¹⁴¹⁶ „Ako se pitaš, jedna, koliko možeš da mrziš, seti se koliko volela si” izgovara Senekina Medeja.¹⁴¹⁷ Moć Medejine ljubavi, predstavljena na Moroovoj slici, jednaka je moći njene buduće mržnje.¹⁴¹⁸ Stoga je zaljubljena čarobnica zavodljivog lika, sa bočicom magičnog melema u ruci, izuzetno opasna i kobna po svog ljubavnika. „Ja mnoge staze znam što vode propasti, al ne znam kojom pre da udarim...” upozorava Medeja iz Ovidijevih *Metamorfoza*.¹⁴¹⁹ Miloš Đurić opisao je odnos Medeje i Jasona kao „realizam perverzne i bolne erotike” koju možemo prepoznati i na ovoj slici.¹⁴²⁰ Eros koji ubija, žudnja za ljubavlju koja vodi žudnji za krvlju, motiv je koji će prožimati mnoge Moroove slike, posebno one na kojima su protagonistkinje fatalne žene.

Trenutak savezništva među ljubavnicima prikazan na Moroovoj slici, dok se u pozadini zlati runo obećanog trofeja, za Jasona je značio i nepovratno pripajanje sa Medejom. Naga čarobnica u jednoj ruci drži bočicu sa melemom, koja predstavlja njen magijski atribut. Druga ruka joj je položena na Jasonovo rame, i ma koliko on vizionarski trijumfovao na platnu, čak su i

¹⁴¹⁰ Shamra Smith. „Warning Against Empowered Women in France: Eug`ene Delacroix’s Medea About To Kill Her Children”, *Socheolas: Limerick Student Journal of Sociology*. Vol. 4(1), 2012, 71-80, 77.

¹⁴¹¹ Isto, 76.

¹⁴¹² Isto.

¹⁴¹³ Isto.

¹⁴¹⁴ Publike Ovidije Nason, *Metamorfoze*, Zagreb: Matica hrvatska, 1907, 165.

¹⁴¹⁵ Lucije Anej Seneka, *Medeja*, Beograd: NNK internacional, 2012, 46.

¹⁴¹⁶ Anna Cullhed. „A New Medea: Staging Conjugal Passion in Eighteenth-Century Europe”, Göttingen: Wallstein Verlag, 2017. Vol. XLIV, 89-106, 96-97.

¹⁴¹⁷ Lucije Anej Seneka, *Medeja*, Beograd: NNK internacional, 2012, 26.

¹⁴¹⁸ Betine van Zyl Smit. „Medea the Feminist”, *ACTA CLASSICA XLV University of the Western Cape*, 2002, 101-122, 112-113.

¹⁴¹⁹ Publike Ovidije Nason, *Metamorfoze*, Zagreb: Matica hrvatska, 1907, 165.

¹⁴²⁰ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 330.

kritičari onog vremena primetili – pravi pobjednik ovde je Medeja, koja u svojim rukama drži budućnost heroja.¹⁴²¹

*

Slika *Jason* Morou nije donela onu slavu koju su mu donele neke od ranije izlaganih slika, ali reakcija kritičara nije izostala. Kao i mnogo puta do tada, Moro je kritikovan da preteruje u mističnim ezoteričnim detaljima i referencama na različite kulture starog sveta, koji običnog posmatrača udaljavaju, a samo nekolicinu najobrazovanijih fasciniraju.¹⁴²² Ipak, belgijski slikar Fernand Knopf posvetio je svoju pesmu *Jason i Medeja* Morou,¹⁴²³ a pisac i kritičar Teofil Gotje imao je lepše reči za ove dve slike izložene na Salonu 1865. godine:

„Teško je doneti jedinstven sud o ovim slikama kada vam je duh preplavljen opštim diletantizmom koji vlada u umetnosti! One očaravaju, one odbijaju. Kvalitet je očigledan! Nedostaci su namerni! Potrebno je mnogo talenta, emocije, duha i izuzetnosti da se dostigne ovakav nivo u vreme današnjih trendova. Ove slike su poslastica za delikatne, sanjare, blazirane, za one koji se više ne zadovoljavaju prirodom već tragaju dalje, za grubljim i bizarnijim senzacijama. Takvim dušama istina se čini banalnom. Njima je potrebno nešto neobično, supernaturalno, fantastično; hašiš im pristaje bolje od života.“¹⁴²⁴

*

Lik čarobnice Medeje privlačio je pažnju umetnika različitih profila još od antike. Zbog svoje slobodoumnosti i nepokoravanja patrijahalnom društvu Medejina sudbina biće naročito zanimljiva umetnicima 19. veka koji će varirati svoje prikaze ove antičke heroine u zavisnosti od publike kojoj je predstavljaju. Žensko pitanje, odnos polova i borba za prava žena neminovno su vezivana za Medejin lik, što će je učiniti veoma popularnom heroinom doba u kojem je Moro predstavlja na platnu. Moro će se uglavnom držati antičkih izvora i Medeju će prikazati kao zaljublenu ženu u trenutku saučesništva sa Jasonom. Ipak, slikar neće izostaviti da naznači njenu moćnu čarobnjačku prirodu, povezanu sa ženskim htonskim kultovima boginje Hekate. Prikazujući savez Jasona i Medeje Moro suptilnim detaljima i gestom Medejine ruke na Jasonovom ramenu nagoveštava buduću dramu koja će uslediti kada se zakoni ovog saveza prekrše, i kada snaga njene ljubavi bude preobraćena u ludilo i zločin.

¹⁴²¹ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 70.

¹⁴²² Isto..

¹⁴²³ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 61.

¹⁴²⁴ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 70-71.

SIRENE

„Na pesku ispružene ko životinje mukle
mere pogledom morske beskrajne površine,
i traže im se noge, i spliću im se ruke
u čežnji i u jezi slasti i gorčine...”¹⁴²⁵

Sirene, morske zavodnice koje su u istoriju ušle kao jedna od prepreka na Odisejevom putu ka kući, vremenom će doživeti mnoge interpretacije i transformacije. Nakon Homera njihove najpoznatije opise daće nam Apolonije sa Rodosa i Ovidije, a umetnici novog veka, pre svega devetnaestovekovni slikari, prilagođavaće njihov lik potrebama svog doba i kulturološkim diskursima u okviru kojih budu stvarali.¹⁴²⁶ Oduvek povezivane sa motivima opasnih žena, zavodnica koje mornare odvođe u smrt, tokom 19. veka postaju jedan od osnovnih motiva fatalnih žena, preuzetih iz klasične mitologije. Moro je nekoliko puta interpretirao motiv sirena. Prvi put ih je prikazao 1875. godine na slici *Odisej i sirene*, u situaciji koja će se od kasnijih prikaza razlikovati po još uvek očiglednom (ali ne isključivom) pridržavanju literarnog predloška. Godine 1882. nastaje akvarel *Sirene*, na kojima Odisejeve lađe više nema, a deceniju nakon toga i slika *Pesnik i sirena*, koja u potpunosti odstupa od mitološkog narativa i u kojoj je Moroova lična, subjektivna vizija motiva najočiglednija.¹⁴²⁷ Sve ove slike govore da je Moro, poput velikog broja svojih savremenika, sirene tumačio kao opasne zavodnice i pretnju muškom rodu.

*

U grčkoj mitologiji sirene su predstavljene kao sveznajuća demonska bića koja svojom pesmom zaustavljaju vetrove, imaju vlast nad vodom, opčinjavaju moreplovce i odvođe ih u smrt. Srodne su harpijama i lamijama i povezane su sa božanstvima podzemlja. Neretko su prikazivane na nadgrobnim spomenicima i sarkofazima čime se naglašava njihova veza sa svetom mrtvih.¹⁴²⁸ Verovalo se da žive na jednom od ostrva zapadnog Mediterana pored kojeg su neozleđeno uspele da prođu samo Odisejeva barka i brod Argonauta prilikom povratka iz Kolhide.¹⁴²⁹ Poreklo sirena ima više verzija. Po jednoj, one su bile najpre lepe devojke, nerazdvojne drugarice Demetrine ćerke Kore. Kada je Had oteo Koru sirene su molile bogove da im podare krila kako bi mogle da traže svoju drugaricu po moru i zemlji. Njihova molba je uslišena, one su dobile ptičje perje i noge, a zadržale devojački lik i glas.¹⁴³⁰ U drugoj verziji Demetra im je izmenila lik da bi ih kaznila što nisu budnije motrile na Koru, a po trećoj im je Afrodita oduzela lepotu jer su prezirale slast ljubavi.¹⁴³¹ U Apolodorovim spisima se pominje i da su one ćerke Muza, čime se objašnjava njihova veza sa muzikom, pri čemu je svaka od tri

¹⁴²⁵ Šarl Bodler, „Proklete žene” u Шарл Бодлер. *Цвеће зла*, Нови Сад: Школска књига, 2004, 171.

¹⁴²⁶ Suzanne Fagence Cooper. „The Liquefaction of Desire: Music, Water and Femininity in Victorian Aestheticism”, *Women: a cultural review*, 2009, 193.

¹⁴²⁷ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 122, 160.

¹⁴²⁸ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 387.

¹⁴²⁹ Isto, 387, 48.

¹⁴³⁰ Isto, 386.

¹⁴³¹ Isto.

sirene bila nadarena za različitu vrstu muziciranja – pevanje, liru i flautu.¹⁴³² Njihova milozvučna pesma učinila ih je personifikacijom nebeske harmonije i verovalo se da se u svakoj od nebeskih sfera nalazi po jedna sirena, a da su njihovi glasovi tako podešeni da stvaraju savršeno sazvučje.¹⁴³³ Međutim, postoje i verzije mita u kojima su se sirene, upravo zbog nadarenosti za muziku, zamerile Muzama, i iz tog okršaja izašle poražene zbog čega su zaštitinice umetničkih veština od njihovog perja napravile sebi krune.¹⁴³⁴

Mitologija nije u potpunosti usaglašena ni kada je u pitanju izgled sirena, iako su se tokom starog veka uglavnom prikazivale kao hibridi žena i ptica. Veruje se da je najstariji lik sirene na evropsko tlo stigao iz orijentalne umetnosti, s obzirom na to da su najstarije likovne predstave ovog motiva pronađene u istočnim delovima grčkog sveta.¹⁴³⁵ U najranijim pomenima, XII glavi Homerove *Odiseje*, fizički izgled sirena uopšte nije opisan.¹⁴³⁶ Da su u pitanju poluptice polužene govori Apolonije sa Rodosa (III vek pre nove ere), a scenu dobijanja krila zarad potrage za nestalom drugaricom Korom/Persefonom opisao je i Ovidije.¹⁴³⁷ Novovekovne predstave sirena, u kojima one više nisu povezane sa pticama već sa ribama, potiču iz srednjeg veka, a krljušt, rep i peraja preuzeti su od Tritona – morskog božanstva koje je prikazivano sa ljudskim torzom i dva riblja repa završena perajima u obliku srpa.¹⁴³⁸ Iako će predstava sirene kao poluribe polužene biti dominantna tokom 19. veka, moderno doba je načinilo određene izmene u načinu interpretiranja i prikazivanja ovih mitoloških junakinja.

Motiv sirene u sebi sadrži elemente zavodjenja, opsene i smrti koji će se tokom 19. veka učitati u moderna shvatanja rodnih uloga, odnosa polova i problematiku seksualne slobode žena.¹⁴³⁹ Istrazivači su приметили da su devetnaestovekovne sirene „prestale da pevaju”, tj., da je element muzike sveden na minimum, dok se prednost daje lepoti njihovog tela kao glavnom oružju zavodjenja.¹⁴⁴⁰ Promena prikaza sirena kao hibridnih mitoloških bića, u sve popularniju predstavu nage žene povezane sa elementom vode, uvek predstavljane dominantnim ženskim idealom lepote, prebacioće fokus sa njihovog primarnog aduta – pesme, na jedan novi, bliskiji modernom društvu – lepotu tela.¹⁴⁴¹

Odisej i sirene

Priča o Odiseju i sirenama opevana je u XII glavi Homerove *Odiseje* i počinje time što čarobnica Kirka upozorava junaka na opasnosti koje ga čekaju na moru. Ona mu govori da će proći pored ostrva na čijim cvetnim livadama sede sirene okružene kostima nesrećnika koji su

¹⁴³² Suzanne Fagence Cooper. „The Liquefaction of Desire: Music, Water and Femininity in Victorian Aestheticism”, *Women: a cultural review*, 2009, 193.

¹⁴³³ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 387.

¹⁴³⁴ Isto.

¹⁴³⁵ Isto.

¹⁴³⁶ Marko Teodorski. „Through the Siren’s Looking-Glass: Victorian Monstrosity of the Male Desiring Subject”, *Philosophischen Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen*, 2016, 40.

¹⁴³⁷ Suzanne Fagence Cooper. „The Liquefaction of Desire: Music, Water and Femininity in Victorian Aestheticism”, *Women: a cultural review*, 2009, 193.

¹⁴³⁸ Hesiod, *Teogonija*, Podgorica: Oktoih, 2000, 67.

¹⁴³⁹ Bram Dijkstra. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford: Oxford University Press, 1988, 235, 258.

¹⁴⁴⁰ Marko Teodorski. „Through the Siren’s Looking-Glass: Victorian Monstrosity of the Male Desiring Subject”, *Philosophischen Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen*, 2016, 201.

¹⁴⁴¹ Isto, 48.

zaustavili lađe da bi uživali u njihovoj pesmi. Da bi uspešno prošao pored ostrva sirena, a da bi ipak čuo njihovu pesmu, Odisej je naredio drugovima da ga vežu za jarbol, a njima je voskom začepio uši, lišivši ih opasnosti da pokleknju pred iskušenjem. Kada se njihov brod približio ostrvu, more se umirilo, a umilni glasovi sirena bili su toliko očaravajući da su drugovi morali Odiseja još cvršće da vežu. Ipak, Odisejeva lađa je jedna od retkih koja je uspela da neozleđeno prođe kroz moreuz u kojem su sirene vrebale mornare. S obzirom na to da je sirenama proreknuto da će umreti ukoliko ijedna lađa prođe pored njih ne zaustavivši se, one su se, odgledavši za Odisejevim brodom, od očaja strmoglavile u more i preobrazile u stene.¹⁴⁴²

Za razliku od kasnijih prikaza sirena, Moro se na slici *Odisej i sirene*, nastaloj 1875. godine, držao literarnih predložaka, iako su primetna manja odstupanja. (slika 46) Scena je smeštena u pejzaž u kojem prepoznajemo opasnosti plovidbe kroz uzane moreuze – blizinu hridi ali i ostrva sa kojeg sirene dozivaju mornare. Sirena ima tri, kao što neki od antičkih izvora navode.¹⁴⁴³ Ipak, ostrvo sirena je, po verovanjima, bilo ispunjeno leševima njihovih prethodnih žrtava, što su mnogi slikari, zajedno sa Moroom, zaobilazili da predstave.¹⁴⁴⁴ Takođe, sirene na slici nisu ni nalik ženama-pticama, a nemaju puno toga zajedničkog ni sa ribama, osim što im se ženske noge u predelu potkolenice pretvaraju u peraja, suptilno sakrivena što položajem tela, što morskom vodom. Očigledno je da je Moro želeo da ispoštuje tradiciju, ali i da motiv sirene prilagodi svojim vizijama, pa su riblja krljušt i peraja tek nagovešteni, dok se posmatraču u prvom planu nudi lepota nagih ženskih tela na kojima nema ničeg hibridnog ili čudovišnog.

Iako slika nosi naziv *Odisej i sirene*, Odiseja na slici ne vidimo. U prvom planu su tri nage lepotice, dok je mitološki narativ ispoštovan predstavom broda na pučini, na kojem se muškarci mogu prepoznati tek kao obrisi i ni jednog od njih ne bismo mogli sa sigurnošću da nazovemo Odisejem. Ovakva kompozicija slike govori da je Moro temi prišao pre svega iz ugla sirena, tj. antiheroína, izbegavajući da prikaže njihovo sučeljavanje sa Odisejem ili njegov trijumf. Fokus je sklonjen sa heroja, zbog kojeg je priča o sirenama izvorno i ispričana, i prebačen na sliku antiheroína koje sada dobijaju svu pažnju. Erotizacija motiva sirene i njihova donekle izmenjena, ali i dalje postojana, uloga smrtonosne zavodnice, učinile su ih tokom 19. veka glavnim junacima priča u kojima to izvorno nisu bile.

Ekstremna seksualizacija sirene doziveće vrhunac u vizuelnoj kulturi 19. veka.¹⁴⁴⁵ Upravo tada sirenama se oduzimaju peraja i njihova pesma, i one se vizuelno svode na tip lepe žene u vezi sa vodom, opasne po muškarca. Gubitkom peraja, ili njihovim svodenjem na minimum (kao što je to slučaj na Moroovim slikama) briše se i poslednja prepreka da muškarac ispuni svoje snove, jednom kada se sireni dovoljno približi.¹⁴⁴⁶ Ono što su sirene pesmom obećale čoveku na pučini, na devetnaestovekovnim platnima posmatraču će delovati sasvim moguće, s obzirom na to da je moderna sirena žena i iznad i ispod struka.¹⁴⁴⁷ Slika sirene postaje slika zadovoljstva u svakom smislu, a ambijent vode u koji su smeštene pre kulisa za erotski san,

¹⁴⁴² Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 386.

¹⁴⁴³ Suzanne Fagence Cooper. „The Liquefaction of Desire: Music, Water and Femininity in Victorian Aestheticism”, *Women: a cultural review*, 2009, 193.

¹⁴⁴⁴ Marko Teodorski. „Through the Siren’s Looking-Glass: Victorian Monstrosity of the Male Desiring Subject”, *Philosophischen Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen*, 2016, 126.

¹⁴⁴⁵ Fiona Edmonds-Dobrijevič. *Drowning Girl: Water and the Feminine Body*. University of NSW, NSW, Australia, *THE INTERNATIONAL JOURNAL OF THE ARTS IN SOCIETY*, Volume 5, Number 4, 2010, 121.

¹⁴⁴⁶ Suzanne Fagence Cooper. „The Liquefaction of Desire: Music, Water and Femininity in Victorian Aestheticism”, *Women: a cultural review*, 2009, 196.

¹⁴⁴⁷ Isto.

nego opravdanje mitoloških predložaka.¹⁴⁴⁸ Brišući njihove mitološke i folklorne veze sa animalnim, slikari poput Moroa sirene prikazuju kao metafore iskonskog zla, ovaploćene u savršeno lepom telu koje se ni po čemu ne razlikuje od lepota koje posmatrač slike sreće u sopstvenom životu. Zbog toga, Moroova sirena postaje još opasnija.

U isto vreme, devetnaestovekovna kultura umanjuje značaj sirenine pesme.¹⁴⁴⁹ Njen adut više nije auditivni, već vizuelni. Sirenina pesma bila je metafora fatalnog iskušenja, ali joj je ta moć vremenom umanjivana ili oduzimana.¹⁴⁵⁰ Tokom 19. veka muzika je postala nedvosmislen simbol ženstvenosti, u koji se često uplitao i element vode.¹⁴⁵¹ Ipak, u pitanju je uvek bila muzika svirana u privatnosti prostora građanske klase, melodija ili pesma stvarana samo za određene, odabrane uši, baš kao što je i svaki muškarac privučen pesmom sirena verovao da je baš on odabran među mnogima.¹⁴⁵² Sirena je predstavljala arhetip muzičarke, ali i oslobođenje ženske seksualnosti, a seksualno osveščena žena smatrana je nepodobnom.¹⁴⁵³ Zbog toga mnogi slikari sirenama oduzimaju mitom podarenu moć muzike, svodeći njihovu privlačnost isključivo na telesnu.

No, ako se još jednom osvrnemo na Homerov ep, koji je Morou poslužio kao inspiracija za ovu sliku, videćemo da nije melodija ta koja je umnog heroja navela da se umalo oslobodi konopaca kojima su ga drugovi sputali. Naprotiv, kao što svaki heroj homerovskih epova uvek dobija ženu ili žene sebi slične, tako su i sve Odisejeve ljubavi i ljubavnice njegovi ženski pandani. Sirene ne obećavaju svakome isto, već tačno ono čemu će svaki moreplovac najteže odoleti.¹⁴⁵⁴ Odiseja sirene mame znanjem, nabrajajući mu šta sve može da sazna od njih, jer je moć znanja ono što odlikuje i prožima čitav Odisejev život.¹⁴⁵⁵ Poput Sfinge, i sirene u ovom slučaju predstavljaju ženu koja mami i osvaja uz pomoć uma, intelekta, znanja i saznanja, a takva žena je oduvek predstavljala opasnost za suprotni pol.¹⁴⁵⁶ Odisejev brod je uspešno isplovio iz moreuza isključivo zahvaljujući prethodnom upozorenju čarobnice Kirke. Ipak, Odisej se odlučuje da svojim drugovima zapuši uši, kako ih pesma sirena ne bi omela, a sebe vezuje za jarbol, ali ostavlja mogućnost da čuje njihovu pesmu. I Odisej i mornari bili su u stanju da sirene vide, pa ipak nisu poželeli da im se približe. To je siguran dokaz da je primarna, izvorna moć sirena ležala u njihovom glasu i rečima, a ne izgledu.¹⁴⁵⁷ Na svom ostrvu ispunjenom leševima one su bile dovoljno daleko od brodova da ih posada ne može videti, već omamljena pesmom, odluči sama da se približi obali. Moro se u ovom slučaju ne pridržava literature već devetnaestovekovnih kulturoloških obrazaca koji su u motiv sirene učitali lik posrnule, bludne i smrtonosne žene svog doba.

¹⁴⁴⁸ Marko Teodorski. „Through the Siren’s Looking-Glass: Victorian Monstrosity of the Male Desiring Subject”, Philosophischen Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen, 2016, 201.

¹⁴⁴⁹ Suzanne Fagence Cooper. „The Liquefaction of Desire: Music, Water and Femininity in Victorian Aestheticism”, *Women: a cultural review*, 2009, 194.

¹⁴⁵⁰ Yuanyuan Fang. *John William Waterhouse And His Muses: Exploring Female Image and Victorian Female Roles in Waterhouse's Paintings*, Shangai: Shanghai Culture Publishing House, 2017, 238.

¹⁴⁵¹ Suzanne Fagence Cooper. „The Liquefaction of Desire: Music, Water and Femininity in Victorian Aestheticism”, *Women: a cultural review*, 2009, 188-189.

¹⁴⁵² Isto, 190.

¹⁴⁵³ Isto, 192.

¹⁴⁵⁴ Yuanyuan Fang. *John William Waterhouse And His Muses: Exploring Female Image and Victorian Female Roles in Waterhouse's Paintings*, Shangai: Shanghai Culture Publishing House, 2017, 239-240.

¹⁴⁵⁵ Isto, 239-240.

¹⁴⁵⁶ Isto, 240.

¹⁴⁵⁷ Marko Teodorski. „Through the Siren’s Looking-Glass: Victorian Monstrosity of the Male Desiring Subject”, Philosophischen Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen, 2016, 45.

Jedna od tema koje su obeležile kulturu druge polovine 19. veka je slika grada i posledice koje brza urbanizacija, industrijalizacija i demografski porast imaju na stanovništvo. Posledice su bile brojne, a jedna od njih je bila poistovećivanje motiva sirene sa motivom prostitutke.¹⁴⁵⁸ Velike epidemije raznih bolesti, koje su se javljale usled loše higijene, niskog standarda života ili donete na poklon iz kolonijalnih osvajanja pravo u glavne gradske luke, uglavnom su vezivane za vodu. Svi veliki gradovi tokom 19. veka imali su veće ili manje probleme sa kvalitetom pijaće vode i epidemijama koje su se širile putevima gradske kanalizacije.¹⁴⁵⁹ Voda je zato shvaćena kao simbol bolesti i zaraze, a zatim i smrti, pa se veza žene i vode, koja je početkom 19. veka služila kako bi se prikazala njena čistoća, sredinom veka naglo menja. Žena vezana za vodu postaje simbol raznih bolesti, uglavnom veneričnih, koja se dalje vezuje za prostituciju i moralno posrnuće.¹⁴⁶⁰ Zajedno, žena i voda su predstavljale garanciju skorašnje smrti. Zbog toga se i u literaturi susreti sa prostitutkama uglavnom smeštaju pored vode – gradskih reka ili kanala, a i danas je prostitucija česta asocijacija na luke, i obrnuto.¹⁴⁶¹ Zagađena voda vezuje se za „zagađenu” tj. oslobođenu žensku seksualnost,¹⁴⁶² a sirena koja u sebi spaja motive vode, koketarije i smrti delovala je kao logičan i idealan mitološki predložak slici moralnog posrnuća žena. Iz tog ugla potrebno je pogledati sve devetnaestovekovne predstave sirena koje odstupaju od mitologije i na kojima su antičke junakinje prikazivane kao erotizovana bića, što je slučaj i sa Moroovim slikama.

Sirene

Godine 1882. Moro slika akvarel pod imenom *Sirene*.¹⁴⁶³ (slika 47) Ova slika još više odstupa od mitoloških predložaka, s obzirom na to da sa horizonta nestaje Odisejev brod, a tri Korine bivše drugarice stoje same na hridima u sutonu dana. Moro ih i dalje predstavlja kao nage lepotice sa telom žene, sa naznakama krljušti i peraja u dnu nogu. Ovog puta im na glave stavlja raskošne krune od korala i morskog bilja, vezujući ih za vegetaciju tim detaljem, ali i ističući njihovu erotizaciju ovim simboličnim prirodnim nakitom iz morskih dubina.¹⁴⁶⁴

Već je prethodnom slikom, *Odisej i sirene*, Moro napravio odstupanje od mita, udaljivši Odisejev brod i ističući ostrvo sirena i njegove stanarke smeštanjem u prvi plan. Na slici *Sirene* broda uopšte nema, što znači da je muški element sa ove slike isključen. Zbog toga ovu sliku možemo posmatrati kao labudovu pesmu sirena koje su bez muških žrtava osuđene na propast.¹⁴⁶⁵ I zaista, njihovi izrazi lica govore o čežnji usmerenoj ka pučini i nadi da će neki brod uskoro naići.

Međutim, ove tri lepotice, makar i zagledane u pučinu nadajući se novim žrtvama, prikazane su kao apsolutne gospodarice mora i hridi, i ne deluju kao da planiraju da se uskoro

¹⁴⁵⁸ Richard Broad. *Water and the Fallen Woman in Victorian Literature and Art*. Royal Holloway, University of London, 2011, 12.

¹⁴⁵⁹ Isto, 15.

¹⁴⁶⁰ Isto, 14, 18.

¹⁴⁶¹ Richard Broad. *Water and the Fallen Woman in Victorian Literature and Art*. Royal Holloway, University of London, 2011, 54.

¹⁴⁶² Isto, 48.

¹⁴⁶³ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 120.

¹⁴⁶⁴ Moro je 1879. godine posećivao Prirodnjački muzej u Parizu i detaljno skicirao različite primerke morske flore i faune iz muzejskih knjiga. (Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 120)

¹⁴⁶⁵ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 386.

utope od tuge i samoće. Osim što je tokom 19. veka sirena postala simbol posrnule žene lakog morala, u isto vreme ona je predstavljala i toliko kritikovanu žensku samostalnost, pravo na seksualne slobode i njenu samodovoljnost.¹⁴⁶⁶

Sirena predstavlja ovaploćenje destrukcije u koju vodi moralno nepodobna žena i u njene predstave su utkani svi devetnaestovekovni strahovi od ženske seksualne dominacije u patrijarhalnom društvu.¹⁴⁶⁷ U isto vreme, i sam koncept seksualnosti se menja – sve će više istraživanja dokazivati da je ženska seksualnost sveprisutna i prirodom određena pojava, i da njeno potiskivanje može imati fatalne posledice. Teorije o ženskoj seksualnosti dostići će vrhunac popularnosti kada ih krajem veka Sigmund Frojd bude publikovao u zbirci svojih eseja kojima će prodrmati javnost i dovesti do preispitivanja mnogih moralnih načela.¹⁴⁶⁸ Naučnim istraživanjima i praksom pokazano je da su pol i seksualnost fluidni pojmovi, koji se ne uklapaju više u kanone strogog viktorijanskog morala druge polovine 19. veka.¹⁴⁶⁹ Zbog svoje fluidne forme, seksualnost je vezivana za element vode, a voda je pak još od praistorije smatrana simbolom ženskog, nasuprot vatri kao manifestaciji muškog principa.¹⁴⁷⁰

Voda, more i okean i sami su često predstavljali snagu prirode i smrt, a more i žena isprepletani su u čitavoj zapadnoj civilizaciji još od najranijih dana.¹⁴⁷¹ U paganskim religijama element vode, pogotovu morske, predstavljan je ženskim likom u različitim delovima sveta. U Vavilonu je poštovana boginja Tijamat, personifikacija slane vode, na severu evrope boginja Ran je čekala brodove u zasedi i povlačila ih na morsko dno, slovenska mitologija pamti Rusalke, a germanski narodi legendu o Lorelaj, koja na obalama Rajne čini isto ono što i grčke sirene na mediteranskom ostrvu – omamljuje mornare i razbija im lađe, terajući ih u smrt.¹⁴⁷² Jung je svoj arhetip Kore objasnio upravo kao mladu devojkicu povezanu sa prirodom, često personifikovanu u liku plesačice, menade, nimfe ili vodene vile sa ribljim repom.¹⁴⁷³

Voda, kada nije shvaćena kao pasivna, postaje opasna i destruktivna metafora smrti.¹⁴⁷⁴ Upravo tako tumačena je i ženska seksualnost krajem 19. veka. Žena i voda postaju motivi oslobođene, nesputane želje, koja više ne zavisi od prisustva muškarca kao objekta te želje. Novo, šokantno otkiće, ili pre, priznanje, bilo je to da je žena sposobna da oseti seksualnu želju i ako nije u najbližem dodiru sa muškarcem, tj., da ženski libido više ne zahteva muški objekat.¹⁴⁷⁵ Sirene na obali, bez muškog protagoniste na vidiku, nije prikazao samo Moro. Na sličan način prikazuju ih mnogi slikari druge polovine veka, koji će se baviti temom vodenih lepotica. Pjer

¹⁴⁶⁶ Suzanne Fagence Cooper. „The Liquefaction of Desire: Music, Water and Femininity in Victorian Aestheticism”, *Women: a cultural review*, 2009, 192.

¹⁴⁶⁷ Yuanyuan Fang. *John William Waterhouse And His Muses: Exploring Female Image and Victorian Female Roles in Waterhouse's Paintings*, Shangai: Shanghai Culture Publishing House, 2017, 238.

¹⁴⁶⁸ Suzanne Fagence Cooper. „The Liquefaction of Desire: Music, Water and Femininity in Victorian Aestheticism”, *Women: a cultural review*, 2009, 13.

¹⁴⁶⁹ Isto, 197.

¹⁴⁷⁰ Isto, 13.

¹⁴⁷¹ Fiona Edmonds-Dobrijevič. Drowning Girl: Water and the Feminine Body. University of NSW, NSW, Australia, *THE INTERNATIONAL JOURNAL OF THE ARTS IN SOCIETY*, Volume 5, Number 4, 2010, 121.

¹⁴⁷² Marija Kolman-Rukavina, Oleg Mandić. *Svijet i život u legendama*, Zagreb: Znanje, 1961, 38-41.

¹⁴⁷³ Карл Густав Јунг. *Архетипови и колективно несвесно*, Београд: Атос, 2003, 190.

¹⁴⁷⁴ ¹⁴⁷⁴ Fiona Edmonds-Dobrijevič. Drowning Girl: Water and the Feminine Body. University of NSW, NSW, Australia, *THE INTERNATIONAL JOURNAL OF THE ARTS IN SOCIETY*, Volume 5, Number 4, 2010, 122.

¹⁴⁷⁵ Suzanne Fagence Cooper. „The Liquefaction of Desire: Music, Water and Femininity in Victorian Aestheticism”, *Women: a cultural review*, 2009, 14.

Pivi de Šavan, Gustav Klimt i Džon Vilijam Votterhaus neki su od njih.¹⁴⁷⁶ Njihovi prikazi „usamljenih” sirena nam govore da su u različitim sredinama, podstaknuti tradicijom mitoloških tema, ali okrenuti njihovim interpretacijama u svom vremenu, svi oni došli do sličnih vizuelnih rešenja. Stoga možemo zaključiti da će se Moroove *Sirene* ostavljene na kopnu bez nagoveštaja muškarca na horizontu pre odati međusobnom zadovoljavanju nego samoubistvu.

Pesnik i sirena

Motiv pesnika i sirene Moro je naslikao nekoliko puta u različitim medijima. Prva slika *Pesnik i sirena* nastaje 1894. godine, i Moro je radi za jednog od tada najvećih privatnih kolekcionara njegovih dela, filozofa Francisa Varaina (*Francis Warrain*).¹⁴⁷⁷ (slika 48) Na ovoj slici Moro prikazuje sirenu obraslu u morsku vegetaciju koja se uzdiže nad anonimnim pesnikom, a cela scena smeštena je u mračne prostore unutar hridi. Mitologija ne pruža osnov za ovakvu predstavu sirene pa možemo pretpostaviti da je inspiraciju Moro pronašao u svojoj mašti i već dobro poznatoj fascinaciji pesnikovom sudbinom.

Za razliku od velikog broja prikaza pesnika, kako onih preuzetih iz istorije ili mitologije (Hesiod, Orfej, Sapfo), tako i motiva Pesnika kao personifikacije Umetnika, Moro na slici *Pesnik i sirena* neće istaći plemenite osobine i ideale herojstva i traganja za istinom, kao na prethodnim slikama. Naprotiv, posmatrajući ovu sliku pre stičemo utisak da je pesnik zapao u nepriliku i da pati dok se nad njega nadvija mnogo veća, dominantna figura sirene. Odnosom ove dve figure Moro jasno stavlja do znanja njihov položaj i odnos moći, a posmatrana uz povijenog pesnika sa grimasom bola na licu, sirena na ovoj slici još jasnije ističe svoju ulogu fatalne žene koja odvodi u opasnost i smrt.¹⁴⁷⁸

Poruku slike treba tražiti u samom odnosu pesništva prema svom pozivu, mestu u društvu i inspiraciji. Poznato je da je Moro poznavao, poštovao i bio prijatelj sa mnogim pesnicima svog doba, da je sa njima saradivao i bio upoznat sa dešavanjima koja su se odvijala u pesničkim krugovima Pariza druge polovine veka.¹⁴⁷⁹ Pesnici okupljeni oko kruga simbolista neretko su svoju inspiraciju crpeli iz negativnih nadražaja, bola, patnje, ili prosto poroka i posmruća, ličnih ili kolektivnih. Krajem 19. veka iskvarenost društva nije bila samo omiljena tema mnogih evropskih umetnika, već na neki način ona postaje i opsesija.¹⁴⁸⁰ Literaturu, ali i likovno stvaralaštvo, neretko je ispunjavao sveopšti pesimizam koji će u nekim trenucima prelaziti u ravnodušnost, pa čak i oduševljenje. Pogotovu će dekadenti pokušati da izopačenosti svog vremena uzdignu na pijedestal najviših vrednosti, tragajući za lepotom u onome što su drugi nazivali pokvarenim i odvratnim.¹⁴⁸¹ Pokvareno i odvratno bilo je društvo kraja 19. veka ogrezlo u poroke, prljavštinu gradskog života, bolesti, zaraze, kockanje, pijanstvo, zločine i prostituciju. Ne bi li se izborili sa svim patnjama modernog čovečanstva umetnici se okreću ili begu od

¹⁴⁷⁶ Валентина Бакић. „Границе викторијанског морала: представа нимфи и сирена у сликарству Џона Вилијема Вотерхауса”, завршни рад, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 18.

¹⁴⁷⁷ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 158.

¹⁴⁷⁸ Bram Dijkstra. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford: Oxford University Press, 1988, 266.

¹⁴⁷⁹ Patrick McGuinness. *Symbolism, Decadence and the 'Fin de Siècle': French and European Perspectives*, University of Exeter Press, 2000, 123.

¹⁴⁸⁰ Корад В. Сварт. „Fin de siècle” у Барбе д’Орвији, Жил. *О дендизму и Џорџу Брамелу*, Београд: Центар за изучавање традиције Укронија, 2007, 105.

¹⁴⁸¹ Isto, 107.

stvarnosti u maštu i san, poput simbolista, ili u prihvatanje i pomirenje mračne realnosti, bola, patnje i opadanja svih vrednosti, poput dekadencija.

„Pesnik žrec i duhovni vođa pretvara se tako u ukletog boema koji inspiraciju vidi još jedino u ludaku, kurvi i zločincu” napisao je Sreten Marić u svom eseju *O Rembou*, a ove reči se mogu primeniti na mnoge pesnike i umetnike tih generacija koje su sebe smatrale prokletim.¹⁴⁸² Pesništvo druge polovine veka postaje jezik patnje. Pesničku vidovitost ne podstiče više Muza već rastrojstvo čula. Sve odlike ljubavi, patnje i ludila pesnik „cedi kroz svoje otrove”, proživljava neopisiva mučenja i postaje „veliki bolesnik, zločinac i prokletnik...”¹⁴⁸³

„Nema lepote bez izvesne nesreće” rekao je Bodler, čija će zbirka pesama *Cveće zla* pokrenuti lavinu kritike, oduševljenja i promena pozicioniranja pesnika u modernom društvu.¹⁴⁸⁴ Moroov pesnik, koji se na ovoj slici susreće sa sirenom, vizuelni je prikaz ovog stanja sveopšte negativnosti i pesimizma usmerenog na stanje društva i mesto umetnika u njemu. Poput stvarnih pesnika simbolizma, koji su svoju inspiraciju tražili u negativnom, tako i Moroov pesnik okreće leđa Muzama i božanskoj inspiraciji, pronalazeći svoje mesto pod nogama zle sirene, personifikacije mračnih želja, pohote, prostitucije, zaraze, patnje i bola.

Potragu za zadovoljstvom koje dolazi iz patnje objašnjava i nauka. Opet se treba osvrnuti na Frojda u čijim se istraživanjima i spisima nalazi suma svih onih sumnji i pretpostavki koje su obeležile opšta mesta evropske kulture 19. veka. „Osećanje sreće zadovoljenjem divljeg nagona neuporedivo je intenzivnije od zadovoljenja obuzetog nagona” govori Frojd.¹⁴⁸⁵ On objašnjava i to da je sasvim moguće i čak prirodno da se čovek prepusti postizanju zadovoljstva iako je svestan da ono vodi patnji, pre nego da zadovoljstvo izbegne kako bi se osigurao da do patnje neće doći.¹⁴⁸⁶ Ovakve tvrdnje, osim što menjaju pogled na poreklo poroka, objašnjavaju i to da će mnogi ljudi svesno pristati na patnju ukoliko iz nje proistekne zadovoljstvo.

Posmatrano sa te strane, prisustvo pesnika u sireninoj špilji ne treba da nas čudi.¹⁴⁸⁷ Sasvim je moguće da on svesno bira dominaciju zle žene koja, uprkos bolu koji mu zadaje, u isto vreme donosi i zadovoljstvo. Ne treba zaboraviti ni to da je upravo 19. vek definisao pojmove mazohizam i sadizam, kao i to da je slika sirene neraskidivo vezana sa erotizacijom i odnosom polova u društvu.¹⁴⁸⁸ Uostalom, ni Homerov Odisej se nije lišio zadovoljstva koje su mu sirene pružile, samo je eliminisao šanse da ga to zadovoljstvo odvede u smrt. Ekstremno zadovoljstvo nije uvek prijatno, zaključili su psiholozi krajem 19. veka,¹⁴⁸⁹ a neki će, poput pesnika na ovoj slici, ipak krenuti tom stazom.

*

¹⁴⁸² Sreten Marić. *O Rembou*, Beograd: Službeni glasnik, 2012, 9.

¹⁴⁸³ Sreten Marić. *O Rembou*, Beograd: Službeni glasnik, 2012, 47.

¹⁴⁸⁴ Sreten Marić. *O Bodleru i Lotpreamou*, Beograd: Službeni glasnik, 2010, 7.

¹⁴⁸⁵ Sigmund Frojd. *Iz kulture i umetnosti*, Beograd: Matica srpska, 1969, 281.

¹⁴⁸⁶ Isto, 278.

¹⁴⁸⁷ Početkom veka, 1819. godine, pesnik Džon Kits napisao je pesmu *Stihovi o Sireninoj kafani*, u čijoj se prvoj strofi pita da li su „duše pesnika umrle i nestale u srećnim poljima ili mahovinom obraslim špiljama Sirenine kafane”. (Yuanyuan Fang. *John William Waterhouse And His Muses: Exploring Female Image and Victorian Female Roles in Waterhouse's Paintings*, Shangai: Shanghai Culture Publishing House, 2017, 259.)

¹⁴⁸⁸ Frojd je izvršio eksperiment u kojem je velikom broju ispitanika ponudio izbor: spavati sa ženom svog života i nakon toga biti obešen, ili ne dobiti je nikada i nastaviti sa dosadašnjim životom. Neočekivano veliki broj ispitanika odabrao je prvu opciju, pri čemu je naučnik došao do zaključka da nije samo seksualni nagon ono što je odlučilo u izboru, već i privlačnost ideje o smrti, čime se ponovo podvukla veza između seksa i smrti u ljudskoj psihi. (Marko Teodorski. „Through the Siren’s Looking-Glass: Victorian Monstrosity of the Male Desiring Subject”, Philosophischen Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen, 2016, 79.)

¹⁴⁸⁹ Isto, 79.

Iste 1894. godine, kada je naslikao *Pesnika i sirenu*, Moro će dobiti ponudu od manufakturne fabrike tapiserija *Gobelin (Manufactures des Gobelins)* da im pošalje crtež koji bi oni preneli u medij tapiserije. Moro im šalje jedan od predložaka slike *Pesnik i sirena*, koji oni sa oduševljenjem prihvataju.¹⁴⁹⁰ Tapiserija je završena pet godina kasnije, a finalni proizvod bio je izrađen od vune, svile i zlatnih niti i prikazan na Svetskoj izložbi u Parizu 1899. godine.¹⁴⁹¹ Zadovoljan uspehom koji je tapiserija izrađena po motivima Moroove slike doživela, jedan od direktora *Gobelina* predložiće Morou dalju saradnju. „Model koji ste bili ljubazni da naslikate za *Gobelin* ostavio je dobre utiske na one koji su ga videli i divili mu se pa me je direktor umetničkog odeljenja zamolio da Vas kontaktiram sa ponudom za novi panel. Kada smo započeli pregovore pokazali ste mi *Ledin trijumf* koji bi se savršeno mogao preneti u medij tapiserije.” glasilo je pismo koje je stiglo na Moroovu adresu.¹⁴⁹² Nažalost, usled bolesti i smrti njihova saradnja nije nastavljena i Leda nikada zauzela mesto sirene na *Gobelin* tapiseriji.

*

U uskom moreuzu zapadnog Mediterana i na stranicama Homerovog epa, 19. vek pronašao je još jednu fatalnu ženu u čiji će lik učitati sliku prostitutke modernog doba. Oduvek povezana sa čulnim dražima, moćnom pesmom, vodom i svetom mrtvih, sirena je postala jedan od glavnih simbola opasne žene koja zavodjenjem ugrožava muškarce i odvodi ih u smrt. Na tradiciji mitologije, evropskih legendi ali i savremenih shvatanja veze žene i vode, Moro stvara sliku svojih sirena koje ne dele puno toga zajedničkog sa mitološkim pretkinjama. Poput mnogih slikara druge polovine 19. veka, i Moro ih prikazuje kao lepe, nage žene, a ne strašna hibridna čudovišta kakvima su opisivane u starom veku. Veza sa pticama u potpunosti iščezava iz ovog opisa još pre Moroovog vremena, a veza sa ribama tek je nagoveštena na njegovim platnima. Umesto toga, sirene su prikazane kao moderne, senzualne zavodnice. Osim toga Moro skoro u potpunosti umanjuje značaj muškog principa, stavljajući antiheroine u prvi plan. On ističe njihovu lepotu, njihove uloge magičnih, moćnih, zavodljivih žena u čijim se glasovima, a sada i telima, krije velika moć, ali im oduzima zavisnost od muškarca. Moroove sirene su samodovoljne, baš kao i ženska seksualnost koja se tokom druge polovine 19. veka ispituje i preispituje, neretko se vezujući za fludini element vode i time, posredno, za sirene. To ipak ne znači da su Moroove sirene bezopasne, ili da su zaboravile svoju mitologijom propisanu ulogu.

¹⁴⁹⁰ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 158.

¹⁴⁹¹ Isto 166.

¹⁴⁹² Isto, 168.

„Miris ti luta preko tela
 Ko što kad vazduhom teče
 Ti začaravaš svako veče
 Nimfo natuštena i vrela”¹⁴⁹³

Galatea je još jedna od antičkih heroína čijem će se liku Moro često vraćati. Najpoznatija slika ovog naziva je ona koju je 1880. godine Moro izložio na pariskom Salonu, zajedno sa slikom *Jelena*, koja je odnela veliki uspeh i dobila veoma pozitivne kritike.¹⁴⁹⁴ Pretpostavlja se da je Moro inspiraciju za temu pronašao u dvema fotografijama (reprodukcijama slika) koje su visile u njegovoj trpezariji: Rafaelovom *Trijumfu Galatee* i *Polifemu* Sebastijana del Pjomba (Sebastiano del Piombo).¹⁴⁹⁵ Osim velikog broja crteža i skica koje je Moro uradio na temu Galatee, poznato je još nekoliko slika iste tematike nastalih u poslednjoj deceniji 19. veka, pred kraj Moroovog života, oko 1896. godine.¹⁴⁹⁶ Jednu od njih Moro je naslikao upravo za budući muzej koji je trebalo da se otvori u njegovoj kući, nakon njegove smrti, što govori o značaju koji je ova tema imala za slikara.¹⁴⁹⁷ Sve verzije Galatee u osnovi su slične – Moro na svima u prvi plan stavlja veoma svetlo nago telo lepe nimfe, okružene koralima i morskom vegetacijom, dok se u polumraku pozadine nazire lik zaljubljenog kiklopa Polifema, koji je posmatra i kontemplira nad njenom lepotom. Razlike se uočavaju u detaljima, ali odnosi, dimenzije i svetlosni kontrasti među figurama ostaju isti. Sučeljavanjem Galatine senzualnosti i Polifemove brutalnosti Moro će iskazati ideju večite snage lepote i njene surovosti.

*

U mitologiji, Galatea je bila jedna od Nereida, kćer Nereja i Doride. Prema sicilijanskom predanju u nju se zaljubio kiklop Polifem, ali uzaludno, jer je njeno srce već bilo obećano lepom Akisu.¹⁴⁹⁸ U nekim predanjima moć ljubavi preobrazila je surovog kiklopa u nežnog ljubavnika koji je zbog Galatee napustio svoja stada i po ceo dan je čekao na obali dozivajući je pesmom. Ojađen zbog svoje ružnoće pokušavao je da je pridobije svojim dobrima – fizičkom snagom i bogatstvom, ali je lepa nimfa ostala nezainteresovana.¹⁴⁹⁹ Kada ju je jednog dana Polifem ugledao kako se zajedno sa Akisom odmara na obali mora odlomio je deo stene i bacio ga na svog suparnika. Galatea je Akisovu krv pretvorila u izvor, a njega u rečno božanstvo.¹⁵⁰⁰

¹⁴⁹³ Šarl Bodler, „Popodnevna pesma” u Шарл Бодлер. *Цвеће зла*, Нови Сад: Школска књига, 2004, 90.

¹⁴⁹⁴ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 118.

¹⁴⁹⁵ Sajt muzeja Orsej

¹⁴⁹⁶ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 165, 172.

¹⁴⁹⁷ Isto, 180.

¹⁴⁹⁸ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 90.

¹⁴⁹⁹ Isto, 535.

¹⁵⁰⁰ Isto, 90.

Ovi događaji opisani su i kod Ovidija, na čije će se *Metamorfoze* Moro i oslanjati prilikom oslikavanja scene. Na slici *Galatea* iz 1880. godine, vidimo lepu nimfu kako odmara u svojoj špilji, dok je u drugom planu slike prikazan Polifem koji je posmatra. (slika 49) Moro isključuje ulogu Akisa, koji se pominje u mitu i Ovidijevim stihovima, i čitavu scenu bazira na odnosu nimfe i kiklopa.

U prvi plan slike on postavlja nugu, usnulu nimfu, naizgled pasivnu, ranjivu i bezopasnu.¹⁵⁰¹ Posmatraču je dozvoljeno da je, poput Polifema u pozadini, posmatra i konzumira njenu lepotu neograničeno. Moro će iskoristiti Galatein lik za preispitivanje posledica koju takva lepota nosi sa sobom.¹⁵⁰² Na prvi pogled, Galatea je prikaz idealne, konvencionalne ženstvenosti, čiste i pasivne, koja se uklapa u ideal ženske lepote 19. veka.¹⁵⁰³ Pasivnost i podređenost u kombinaciji sa lepotom, bile su u očima evropskog muškarca odlike idealne žene, koja se uglavnom opisivala kao spoj „andjela” i „domaćice”.¹⁵⁰⁴ Takav tip žene forsiran je u kulturi i umetnosti druge polovine veka kao izraz bunta protiv njemu suprotnog tipa „nove žene” ili feministkinje. Klasična lepota Galateinog lika istaknuta je prirodom koja aludira na njenu senzualnost i izazovnu pozu tela izloženog pogledima. Nimfa se predaje posmatraču u svojoj punoći lepote, bez osećaja pretnje po njegovu muškost, pasivna i mirna.

Pozom Galateinog tela Moro je iskazao i svoj sopstveni ideal „nepomične lepote”, koji će postati jedno od glavnih obeležja njegovog stila, a može se приметiti i na slici *Jelena* izloženoj iste godine na Salonu.¹⁵⁰⁵ Upravo je na Salonu, posmatrajuci sliku *Galatea*, pisac Uismans izjavio da je „pećina oko nje škrinja, a mlada žena u njoj nepomična poput dragulja”.¹⁵⁰⁶ Kada u svom delu *Neki (Certains)* Uismans bude opisivao seriju Moroovih akvarela neće pomenuti o kojim se slikama tačno radi ali će opisivati „nepomičnu lepotu ženskih figura” koje se na njima mogu videti. One su obdarene „ledeno belim telima od latica” i izuzetnom grazcioznošću „poput idola, ili boginja”.¹⁵⁰⁷ Ove Uismansove reči svakako se mogu primeniti i kao opis *Galatee* koju je na nekoliko drugih mesta pisac opisao kao „zaleđenu” i „skulptoralnu”.¹⁵⁰⁸

Skulptoralnost koju je Uismans prepoznao na prikazu nagog nimfinog tela uklapa se u Moroovu ideju o idealnoj, božanskoj lepoti, koja se na ovom svetu uvek manifestuje u skladu dostojanstveno mirnih tela, čime se njegov estetski sud približava idejama neoklasicizma koje su početkom 19. veka promovisali teoretičari poput Vinkelmana, Lesinga i Šilera.¹⁵⁰⁹ Ipak, kada je u pitanju Galatea, nepomičnost njenog tela može se tumačiti i na drugačiji način. Osim što je u mitologiji ostala upamćena kao Polifemova neuzvrćena ljubav, Galatea se pojavljuje i u mitu o

¹⁵⁰¹ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 109.

¹⁵⁰² Yuanyuan Fang. *John William Waterhouse And His Muses: Exploring Female Image and Victorian Female Roles in Waterhouse's Paintings*, Shangai: Shanghai Culture Publishing House, 2017, 246.

¹⁵⁰³ Patricia Pulham. „Marmoreal Sisterhoods: Classical Statuary in Nineteenth-Century Women's Writing”, *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 2016, 13, 15.

¹⁵⁰⁴ Yuanyuan Fang. *John William Waterhouse And His Muses: Exploring Female Image and Victorian Female Roles in Waterhouse's Paintings*, Shangai: Shanghai Culture Publishing House, 2017, 245.

¹⁵⁰⁵ Laurent Darbellay. „Gustave Moreau et les charmes de la belle inertie”, *Université de Genève*, 2008, 1, 5.

¹⁵⁰⁶ Isto, 13.

¹⁵⁰⁷ Isto.

¹⁵⁰⁸ Isto.

¹⁵⁰⁹ Isto, 1, 5, Јохан Јоаким Винкелман. *Историја древне уметности*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1996, 97, Fridrih Šiler. *O lepoti*, Beograd: Book & Marso, 2007, 52.

Pigmalionu, nesrećnom skulptoru koji se zaljubio u svoju statuu, a čiju je sudbinu opisao i Ovidije.¹⁵¹⁰

Druga verzija mita o Galatei morala je biti poznata Morou, ne samo zbog njegovog dobrog poznavanja mitologije, već i zbog velike popularnosti koju mit o Pigmalionu doživljava tokom 19. veka.¹⁵¹¹ Mitski skulptor Pigmalion imao je toliko visoke ideale ženske lepote da ih ni jedna smrtnica nije mogla ispuniti. Usamljen, on je odlučio da svoju idealnu ženu napravi od kamena, nakon čega se boginja ljubavi sažalila nad njim i statuu oživela.¹⁵¹² Ova priča ne samo da je podsticala mnoge umetnike da preispitaju svoj odnos sa umetničkim delom i idejom idealne lepote, već je podstakla i umetnice da tokom 19. veka daju svoje tumačenje mita i priču ispričaju iz Galateine, ženske pozicije.¹⁵¹³ Naročito su se pesnikinje engleskog govornog područja bavile motivom Galatee, te se u drugoj polovini veka javljaju pesme koje izgovaraju njihove Galatee savremenim glasovima modernih žena koje se bore za svoja prava i slobode.¹⁵¹⁴ Na ovaj način u mit o Galatei učitana je ne samo idealna „mermerna” lepota njenog tela, koja prati Moroov ideal nepomične lepote, već se kroz taj motiv aktuelizuje i žensko pitanje. Galatea stoga postaje jedan od simbola feminističke borbe u Evropi, a njen glas, sputan pasivnošću skulpture, nalazi put kroz žensku poeziju 19. veka.¹⁵¹⁵

Iako se Galatea skoro u potpunosti uklapa u motiv nepomične lepote, ona ipak nije najbolji primer „poslušnog anđela”. Slika odiše erotskim nabojem, a svest žene o sopstvenoj seksualnosti nije smatrana poželjnom osobinom u ovom periodu. U priči, Pigmalionov pogled se pretvara u dodir, a statua oživljava dok se orgazmično trese probuđena njegovim poljupcem.¹⁵¹⁶ Pogled i imaginacija skulptora dobijaju snagu i formu dodira, a slično se dešava i na Moroovom platnu. Na svim slikama na kojima je Moro prikazao Galateu u prvom planu, negde u pozadini i na prvi pogled ne uvek uočljiv, nalazi se i kiklop Polifem koji je posmatra dok spava.¹⁵¹⁷ Upravo se u kiklopovom požudnom pogledu očitava erotski potencijal slike podstaknut idejom voajerizma u koju i posmatrač biva uvučen. Galatea nudi lepotu svog tela i Polifemu i posmatraču slike, ali njen pogled ne možemo uhvatiti ni mi ni on, zbog čega empatično osećamo njegovu frustriranost pred bliskim ali nedostižnim idealom.¹⁵¹⁸ U tihoj tenziji koja se razvija između usnule nimfe i kiklopove probuđene želje, Moro predstavlja bolni intenzitet požude i

¹⁵¹⁰ Patricia Pulham. „Marmoreal Sisterhoods: Classical Statuary in Nineteenth-Century Women’s Writing”, *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 2016, 13.

¹⁵¹¹ Isto.

¹⁵¹² Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 339-340.

¹⁵¹³ Patricia Pulham. „Marmoreal Sisterhoods: Classical Statuary in Nineteenth-Century Women’s Writing”, *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 2016, 13-14.

¹⁵¹⁴ Pesnikinja Francis Saržent Osgud (Frances Sargent Osgood) napisala je kratku pesmu *Pigmalionova statua* 1850. godine, Eliza Hol (Eliza C. Hall) pesmu *Galatea* 1879, Elizabet Stjuar Felps (Elizabeth Stuart Phelps) istoimenu pesmu 1885, a Emili Henrijeta Hiki (Emily Henrietta Hickey) je 1881. godine objavila poemu *Skulptor* koja aludira na isti mit. (Patricia Pulham. „Marmoreal Sisterhoods: Classical Statuary in Nineteenth-Century Women’s Writing”, *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 2016, 13-15.)

¹⁵¹⁵ Isto, 16-18.

¹⁵¹⁶ Isto, 14-15.

¹⁵¹⁷ Jonathan F. Krell. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010, 38.

¹⁵¹⁸ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 109.

pretnju mogućeg nasilja koja uznemirava naizgled mirnu površinu prikazane scene.¹⁵¹⁹ Moro je Polofemov pogled opisao kao „velike oči zapanjene i uznemirene zemlje, uprte na taj biser prozirne čiste vode”.¹⁵²⁰ Moguće je da je na umu imao Ovidijeve stihove, s obzirom na to da rimski pesnik na čitavoj jednoj stranici opisuje Galateinu lepotu poredeći je sa mnogim lepotama prirodnog sveta, između ostalog i biserima.¹⁵²¹ Belja od cveta i cvetnija od livada, sjajnija od stakla, glađa od školjki, vitkija od visokih jova, bistrija od leda i mekša od labudovog perja, neka su od poređenja u kojima se Galatea dovodi u vezu sa onim najlepšim i najskupocenijim što čovek dobija od prirode.

Bujna vegetacija koju Moro oslikava oko Galateinog nagog tela doprinosi erotizaciji scene. Vodeno bilje koje Moro oslikava oko Galatee simboliše plodnost tj. seksualnu zrelost nimfe.¹⁵²² Znamo da je Moro godinu dana pre nego što će slika biti izložena na Salonu redovno posećivao Prirodnjački muzej u Parizu i njegovu biblioteku, predano skicirajući i kopirajući detalje vodenog sveta.¹⁵²³ *Galatea* iz 1880. godine je prva slika na kojoj će Moro pokazati svoje poznavanje i interesovanje za morsku vegetaciju koja će se kasnije pojavljivati i u okviru drugih tema.¹⁵²⁴ Poznavaoći Zolinog dela pronaći će sličnosti između slike *Galatea* i scene koja se u romanu *Parohija* odvija u zelenoj kući – oba dela govore o monstroznom zločinu iz strasti zakuvanom među vodom i čudnim, magičnim biljem.¹⁵²⁵ Uz to, Moro Galateu postavlja u centar ovog „sveta filigranski uklopljenih detalja” koji samo ističu belinu i nagotu njenog tela.¹⁵²⁶ Kao što je Uismans primetio prilikom posete Salonu, Galatea je „dragulj u pećini nalik na škrinju”.¹⁵²⁷ Ona je „Venera” u „toaleti” od korala, komad nakita ili biser u kutiji punoj filigrana, čime se ističe moć njene lepote kombinovane sa pasivnošću. Lepa žena je dragulj, trofej ili statusni simbol, brižljivo izložen u vitrini vegetacije koja aludira na njenu seksualnost i podstiče maštu posmatrača.

Galateina lepota je tolika da utiče i transformiše svet oko nje. Nije samo vegetacija ta koja buja i cveta oko nimfinog tela, već i želja posadena u Polifemovom srcu, u kojoj se i krije prava poruka slike. Erotski naboj slike, koji potiče od Polifema, Moro je prikazao Galateinom izazovnom pozom i pomoću raskoši njene postelje od bilja. Posmatrač oseća kiklopovu želju posmatrajući Galateu, ne Polifema. Sa druge strane, sam Polifem prikazan je kao zamišljeni melanholik u trenucima kontemplacije nad objektom svoje žudnje.¹⁵²⁸ Nimfina lepota čudovišnog ljudoždera pretvorila je u nesrećno zaljubljenog čoveka. Zahvaljujući ljubavi koju Galatea budi u njemu, Polifem se menja, čak i u antičkom mitu. U početku opisivan kao glup i bezosećajan, u trenutku kada u njegovu priču uđe Galatein lik, Polifem se preobražava u nežnog

¹⁵¹⁹ Jonathan F. Krell. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010, 7.

¹⁵²⁰ Isto, 38.

¹⁵²¹ Publike Ovidije Nason, *Metamorfoze*, Zagreb: Matica hrvatska, 1907, 354.

¹⁵²² Yuanyuan Fang. *John William Waterhouse And His Muses: Exploring Female Image and Victorian Female Roles in Waterhouse's Paintings*, Shanghai: Shanghai Culture Publishing House, 2017, 258.

¹⁵²³ Posebno je zabeležano da je koristio knjigu *Actinologia Britannica*, Filipa Gosa (*Philipe Goss*), izdatu 1860. godine. (Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 110.)

¹⁵²⁴ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 120.

¹⁵²⁵ Jonathan F. Krell. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010, 38.

¹⁵²⁶ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 110.

¹⁵²⁷ Laurent Darbellay. „Gustave Moreau et les charmes de la belle inertie”, Université de Genève, 2008, 13.

¹⁵²⁸ John Rewald, Dore Ashton, Harold Joachim. *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*, New York: Museum of Modern Art, 1961, 138.

i pažljivog ljubavnika. U kasnijim verzijama mita Polifem je opisan kako provodi čitave dane na obali mora pevajući, u nadi da će mu se lepa nimfa odazvati.¹⁵²⁹ Kod Ovidija čak i Polifemov fizički izgled doživljava male metamorfoze – on grabuljama češlja čupavu kosu, srpom reže kuštravu bradu, u vodi se ogleda i namešta „divljačko lice”. Pesnik govori da su ga čak popustile i stare navike, krvoločnost i klanje svih koji mu se nađu na putu.¹⁵³⁰ Ljubav je smekšala srce čudovišta. Upravo takvim ga Moro i prikazuje. „Prezirem Jupiter boga i nebo i žestoke munje, al strah me nerekjo, tebe, od munje gnev ti je gori” govori Ovidijev Polifem.¹⁵³¹

Kada se čitava scena pogleda iz Polifemovog ugla postaje jasnije zbog čega se Galatea približava konceptu fatalne, opasne žene. Nije u pitanju samo njena lepota, već i njena nedostižnost koja plamen ljubavi pretvara u oganj patnje. Galatein „greh” je njena distanca. Previše lepa da ne bi bila željena, ali izbirljiva i ohola, Galatea odbija Polifema zbog njegove ružnoće i u tom gestu se otkriva fatalna strana njene ličnosti. Osim što njen fizički izgled poredi sa biserom, školjkom, cvetom, Ovidije odlazi dalje, na opis njenog karaktera: „obesnija od mladog jarca, tvrđa od starog hrasta, od šiblja vrbova žilavija, kruća od hridi, a žešća od bujice, od pauna oholija, gluvlja od pučine morske”, to je Polifemova Galatea.¹⁵³² No, kako Ovidijev kiklop dalje govori: „lakše bih preziranje podnosio tvoje da od svih bežiš”, ali to nije slučaj.¹⁵³³ Lepi kućni anđeo raširio je krila samosvesti i bira sa kim će utoliti svoje nagone i požudu. Odbijenom, zaljubljenom kiklopu Galatein izbor izgleda kao izdaja i ona se u tom trenutku pretvara u lepoticu bez milosti (*la belle dame sans merci*).¹⁵³⁴ Motiv lepotice bez milosti bio je veoma česta tema umetnosti i književnosti druge polovine 19. veka. Žena zavodi i napušta, zauvek ranjavajući muškarčevo srce. Svaki posmatrač koji je ikada iskusio nešto slično na svojoj koži razumeće Moroovog tužnog Polifema koji posmatra predmet svoje žudnje kako spokojno spava, znajući da joj je u mislima neko drugi. I kao što je Galateina sudbina u mitu o Pigmalionu bila inspirativna mnogim pesnikinjama, tako je Polifemova nesrećna zaljubljenost inspirisala pesnika Žana Moreasa da u pesmi *Galatea*, napisanoj skoro u potpunosti kao kiklopov monolog, prikaže celu situaciju iz njegovog ugla.¹⁵³⁵ Pesnik Polifema preobražava od čudovišta do heroja, iskupljujući njegova ranija zlodela jačinom bola neuzvrćene ljubavi, čineći da se čitalac poistoveti sa njim.¹⁵³⁶ Oni koji znaju da se nemoguća ljubavna priča između Polifema i Galatee završava svirepim ubistvom njenog ljubavnika Akisa prepoznaće da je Moro i na svojim slikama predstavio silinu prigušenih osećanja koja će uskoro prerasti u krvoločnu buru.

Na svim prikazima Galatee Moro će potencirati kontrast između nimfe i kiklopa. Njenu prenaglašenu raskošnu lepotu suočiće Polifemovom ružnoci povučenoj u mrak i tamu drugog plana. Njenu usnulost, neprisutnost svesti, njegovom zamišljenom pogledu u kojem se prepoznaje trag patnje neuzvrćene ljubavi. Strah pred objektom žudnje suočava se sa ohološću i nezainteresovanošću. Komentarišući svoju sliku Moro ih je čak uporedio sa zemljom i vodom, podvlačeći time vezu između žene, vode i oslobođene seksualnosti. I dok je nimfa očigledan simbol vode, Polifem je poistovećen sa elementom zemlje. Kako je, po antičkoj mitologiji, čitav

¹⁵²⁹ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 353.

¹⁵³⁰ Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze*, Zagreb: Matica hrvatska, 1907, 353.

¹⁵³¹ Isto, 356.

¹⁵³² Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze*, Zagreb: Matica hrvatska, 1907, 354.

¹⁵³³ Isto, 356.

¹⁵³⁴ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 121, 133-134.

¹⁵³⁵ Isto, 133.

¹⁵³⁶ Isto, 134.

svet stvoren spajanjem zemlje i kiše, tj., mešanjem elemenata zemlje i vode, možemo pretpostaviti da se i na tom nivou Moro poigrava suptilnom erotskom simbolikom između Polifema i Galatee.

Moro Polifemu dodeljuje vizuelne odlike boga Pana ili Fauna.¹⁵³⁷ Pan je bio bog stada i pastira, ali se za njega vezuju i muziciranje i igra.¹⁵³⁸ Svirajući na svojoj fruli, Pan je zavodio nimfe, a upravo to je pokušao i Polifem svojom pesmom.¹⁵³⁹ Na slici *Galatea* nastaloj 1896. godine Moro Polifema prikazuje sa pastirskim štapom i panovom frulom, vezujući ga još više za ovo božanstvo koje je bilo simbol pohotnosti i plodnosti.¹⁵⁴⁰ (slika 50) Pan ili Faun biće inspirativni i simbolističkim pesnicima jer su se njegovim likom pozabavili i Malarme, i Verlen, i Rembo.¹⁵⁴¹ Za vezu koju Moro stvara između Polifema i božanstva stočara najznačajnija je Malarmeova pesma *Popodne jednog Fauna* napisana 1876. godine u čijem se prvom delu Faun udvara lepoj nimfi, da bi se na kraju odao opijanju usled očajanja zbog neuzvraćene ljubavi.¹⁵⁴² S obzirom na to da je Moro bio poznavalac i poštovalac Malarmeovih dela možemo pretpostaviti da je imao na umu i ovu pesmu koja će poslužiti mnogim drugim umetnicima kao inspiracija za njihova dela.

*

Predstavljajući Galateu Moro je predstavio sliku idealne ženstvenosti kojoj se muškarac njegovog vremena divi, sve dok ne dođe u situaciju da se sa njom i suoči. Naizgled mirna, nepomična i pasivna, antička nimfa nudi nam lepotu svog tela, naglašenu bujnošću vegetacije u koju je Moro spušta kao dragulj u kutiju sa nakitom. Međutim, prava poruka slike otkriva se tek u odnosu koji Galatea stvara sa Polifemom, ili, tačnije rečeno, odustvu tog odnosa. Na prvi pogled krvoločan i čudovišan, Moroov Polifem se transformiše u nežnog i melanholičnog ljubavnika, zagledanog u lepu Galateu. Njegova ljubav ostaje neuzvraćena jer je nimfa svoje srce i telo već poklonila drugom. Odbijanje protumačeno kao oholost nimfi oduzima pasivnost i bezopasnost, približavajući je konceptima fatalne žene i lepe dame bez milosti. Patnja na koju je osudila Polifema Galateu čini surovom, a njega gnevnom. Tenziju slike Moro ostvaruje prigušenim erotskim nabojem između usnule Galatee i kiklopa koji je posmatra u žudnji, i posmatrač u atmosferi koja se oko njih stvara oseća pretnju budućeg nasilja. Koristeci deo mita o Galatei Moro ilustruje priču o lepoti koja prerasta u priču o surovosti.

¹⁵³⁷ Jonathan F. Krell. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010, 38.

¹⁵³⁸ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 317.

¹⁵³⁹ Yuanyuan Fang. *John William Waterhouse And His Muses: Exploring Female Image and Victorian Female Roles in Waterhouse's Paintings*, Shangai: Shanghai Culture Publishing House, 2017,247.

¹⁵⁴⁰ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 165.

¹⁵⁴¹ Pol Verlen posvetio mu je pesmu *Faun*, Artur Rembo pominje ga u pesmi *Faunova glava*, a Stefan Malarme u *Faunovom popodnevju*. (Пол Верлен. *Песме*, Подгорица: Унирекс, 1996, 21, Artur Rembo. *Sabrana poetska dela*, Београд: Paideia, 2004, 76, Stefan Malarme. *Demon analogije*. Београд: Mali vrt, 2012, 57-61.)

¹⁵⁴² Yuanyuan Fang. *John William Waterhouse And His Muses: Exploring Female Image and Victorian Female Roles in Waterhouse's Paintings*, Shangai: Shanghai Culture Publishing House, 2017,249.

DEJANIRA

„ Ako je doneo glas do tvojih ušiju ime
Nekakve Dejanire – od svoju najlepša beše
Devojka, predmet nade i zavisti proscima mnogim ”¹⁵⁴³

Otmica Dejanire i sudbina ove antičke heroine zaokupila je Moroovu pažnju još krajem studija, kada je takmičeći se za prestižnu nagradu pariske akademije, *pri d'rom*, trebalo da ponudi svoje vizuelno rešenje Dejanirine otmice od strane kentaura Nesa.¹⁵⁴⁴ Crteži i skice nastali u ovom periodu pokazuju da se Moro dvoumio koji trenutak mita je najbolje prikazati – onaj kada Heraklova strela ranjava Nesa, ili momenat kada se preplašena Djeanira okreće tražeći Heraklovu pomoć.¹⁵⁴⁵ Na kraju Moro ipak nije dobio nagradu, a veliko platno nazvano *Dejanira* ili *Jesen* nastaje početkom sedamdesetih godina 19. veka (1872–1873).¹⁵⁴⁶ (slika 51) Od većine Moroovih slika *Dejanira* se razlikuje po tome što su figure mnogo manje od pejzaža koji ih okružuje, što je verovatno bila posledica takmičenja za nagradu *pri d'rom* gde je otmica Dejanire bila povod za slikanje istorijskog pejzaža.¹⁵⁴⁷ Nazvana još i *Jesen*, ova slika je zamišljena kao prva od četiri velike kompozicije na kojima je Moro želeo da predstavi godišnja doba, tumačeći ih pojedinim delovima antičkih mitova, ali je u toj nameri ipak ostala usamljena.¹⁵⁴⁸

*

U mitologiji Dejanira je upamćena kao Heraklova supruga. U nekim verzijama mita ona je kći boga Dionisa koja je poznavala ratničke veštine, upravljala kolima i izbegavala muškarce.¹⁵⁴⁹ Herakle je, prilikom silaska u Had, čuo proročanstvo da će se oženiti Dejaninom. Ipak, da bi dobio njenu ruku morao je da se bori sa rečnim božanstvom Ahelujem. Nakon venčanja, mladenci su stigli do reke Euene na kojoj je kentaur Nes prenosio putnike sa jedne obale na drugu. Nosivši je ka drugoj obali Nes je pokušao da siluje Dejaniru te ga je Herakle ranio otrovnim strelama. Na izdisaju, Nes je savetovao Dejaniru da sačuva njegovu krv koja joj može poslužiti kao čudotvorni ljubavni eliksir.¹⁵⁵⁰ Prilika da se Nesova krv iskoristi stigla je mnogo godina kasnije, kada je Herakle na dvor doveo lepu robinju Jolu. Želevši da ga ponovo pridobije, Dejanira mu šalje košulju ili ogrtač natopljen kentaurovom krvlju, koja, umesto da zagreje junakovo srce počinje da mu kida meso i na kraju ga ubija.¹⁵⁵¹ Događaji iz Dejanirnog života i bračne ložnice opisani su i u Sofoklovoj drami *Trahinjanke*, na koju će se mnogi

¹⁵⁴³ Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze*, Zagreb: Matica hrvatska, 1907, 224.

¹⁵⁴⁴ Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 21.

¹⁵⁴⁵ Isto, 21.

¹⁵⁴⁶ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 84.

¹⁵⁴⁷ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 84.

¹⁵⁴⁸ Isto.

¹⁵⁴⁹ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 106.

¹⁵⁵⁰ Isto, 107.

¹⁵⁵¹ Isto.

umetnici kasnijih epoha osvrtni prilikom novih interpretacija mita.¹⁵⁵² U Ovidijevim *Metamorfozama* događaji na reci Eueni opevani su u IX pevanju, odakle je Moro i preuzeo narativ za svoju sliku.¹⁵⁵³

Već početkom 19. veka Dejanirina sudbina počinje da se preispituje, uglavnom sa moralnog stanovišta. U okviru rasprava o slobodnoj volji ona je služila kao jedan od primera kojim su teoretičari i filozofi iskazivali svoje ideje o uzročnosti namera i dela. Posebna pažnja je pridavana Sofokleovoj Dejaniri i problemima koje njegoa drama pokreće – prirodi ženske ćudi, braku, moralu i zločinu. Dejanira je stavljana u suprotnost sa Antigonom, bila je simbol prosečne žene „kakve žene zaista jesu”, nasuprot ženi „kakve žene treba da budu”,¹⁵⁵⁴ mada se početkom veka sumnjalo da su *Trahinjanke* uopšte Sofoklova drama. Posebno mu je Šlegel zamerao što je svet heroja predstavio kao divljački i iracionalan, previše blizak nerazvijenim plemenskim zajednicima.¹⁵⁵⁵ Sa druge strane Humbolt je Dejaniru smatrao najistančanijim i najoriginalnijim karakterom grčkog pesništva, jer su Grci, za razliku od modernog sveta, uvek prikazivali „čiste i nage forme svake emocije” – strasti, poroka i vrlina.¹⁵⁵⁶

I devetnaestovekovne i kasnije kritičare i mislioce posebno je zanimalo pitanje Dejanirine krivice, usled čega se njen lik u različitim periodima različito interpretirao. Poput Medeje i Dejanira je ponekad viđena kao naivna, prevarena žena koja je greškom počinila zločin polazeći od dobrih namera. U drugim situacijama ona je okarakterisana kao promoćurna, lukava, zlobna i kao ubica. Najstarije verzije mita Dejaniru predstavljaju kao osvetoljubivu. Pitanje njene krivice prvi pokreće Sofokle, predstavljajući je kao „domaćicu” koja pati, ali ne misli zlo.¹⁵⁵⁷ Ovakva interpretacija Dejanirinog lika sasvim se lako uklapala u devetnaestovekovne koncepte žene – domaćice i kućni anđeli bili su suprotstavljani zlim, opasnim ženama, a Dejanira je mogla da igra obe uloge, zavisno do toga koja bi joj bila dodeljena. Rasplet koji se završava slučajnim ili namernim ubistvom muža, zapliće se na samom početku mita. U zavisnosti od toga da li je Dejanira sama natopila ogrtač u Nesovoj zatrovanoj krvi, ili ju je kentaur obmanuo u želji da se makar posthumno osveti svom ubici, zavisi kako ćemo posmatrati ostatak priče. Sofokle je, kako teoretičari kažu, prebacio krivicu sa nje na Nesa, čime je „izmislio Dejanirinu nevinost”.¹⁵⁵⁸ Buduće generacije transformisaće priču onako kako im bude odgovaralo da je uklope u sopstvene koncepte. Tokom 19. veka, pitanje o Dejanirinoj nevinosti se dalje komplikuje – i ako prihvatimo da nije nameravala da ubije muža, Dejanira mu je svakako poslala ogrtač u nameri da ga ponovo općini i začara.¹⁵⁵⁹ Posmatrajući ovu odluku iz ugla evropskog čoveka druge polovine 19. veka, zastrašenog idejom ženske dominacije, otkriva se jedan važan detalj mita – Nesova krv nije imala moć da Herakla natera da se ponovo zaljubi u nekoga (u skoro svim mitologijama i religijama sveta ljubav je jedna od retkih stvari van domašaja trikova i

¹⁵⁵² Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 307.

¹⁵⁵³ Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze*, Zagreb: Matica hrvatska, 1907, 226-227.

¹⁵⁵⁴ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 307-308.

¹⁵⁵⁵ Edward Hall. „Deianeira deliberates: precipitate decision-making and *Trachiniae*”, in S. Goldhill and E. Hall (ed.), *Sophocles and the Greek Tragic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 69–96, 6.

¹⁵⁵⁶ Vilhelm Fon Humbolt. *Spisi iz antropologije i istorije*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1991, 112.

¹⁵⁵⁷ Edwin Carawan. „Deianira's Guilt”, *Transactions of the American Philological Association* Vol. 130, 2000, 189-237, 189.

¹⁵⁵⁸ Isto, 189, 196.

¹⁵⁵⁹ Isto, 190.

magije), već je trebalo da ga učini opsesivnim i da ga stavi pod Dejanirinu kontrolu.¹⁵⁶⁰ Dejanira tako postaje tipičan primer fatalne žene i antiheroine, simbol pretnje i opasnosti za muškarca.

*

Poput Edipa, Dejanira je bila junakinja preuzeta iz antike koja je neminovno pokretala pitanje krivice i slobodne volje, kada god da je prikazivana. Ipak, Moro se neće baviti onim delovima mita koji pružaju mogućnost za eksplicitnije zauzimanje stava po ovom pitanju. On slika jedan od događaja sa samog početka mita, kada mladi bračni par prelazi reku kojom gospodari kentaur Nes. Izbegavajući dramatizaciju scene, koja je bila polazišna tačka mnogim njegovim savremenikima, Moro je trenutak prelaska reke prikazao na nov i neobičan način. Dejanira u Nesovim rukama predstavljena je više kao boginja u slavi, koja se uzdiže u nebesa, nego kao oteta žena koja doziva upomoć. Na njenom licu ne vidi se grimasa straha. Ona je potpuno mirna, sklopljenih očiju, čime Moro ponovo ističe lepotu prikazanu mirnoćom tela.¹⁵⁶¹ Ni kentaur Nes, koji je dodiruje, ne izgleda kao čudoviste koje se sprema na zločin obljube. Njegove ruke dodiruju je poput statue i kao da joj pomažu da se vine u nebesa, a pogled mu je pun poštovanja, divljenja i moguće, ljubavi. Herakla skoro i da ne vidimo. Iako ga smešta u samo središte platna, Moro njegovu figuru umanjuje skoro do neprepoznatljivosti. On se nalazi na steni sa druge strane reke i sprema se da odapne strelu. Mitološki narativ je ispoštovan, ali samo na prvi pogled.

Moroova slika *Dejanira* često je upoređivana sa slikom *Nesova smrt* Elija Delona (Elie Delaunay), izloženoj na Salonu 1870. godine.¹⁵⁶² (slika 52) Neki istraživači su smatrali da je ona mogla poslužiti i kao inspiracija Morou, s obzirom na to da njegova slika nastaje dve godine kasnije, ali se pre može reći da se, iako je imao u vidu Delonovu sliku, Moro trudio da svoju učini suštinski drugačijom. Moroov prijatelj i kolega Nesovu smrt prikazuje na mnogo tradicionalniji način bliži akademskom istorijskom slikarstvu, birajući najdramatičniji trenutak, prepun akcije i borbe.¹⁵⁶³ Moro istu tragediju prikazuje suptilnije i manje očigledno, računajući na posmatračevu poznavanje mita.¹⁵⁶⁴ Nasuprot početnim skicama, prilikom realizacije konačne verzije slike on zanemaruje i pokušaj silovanja i osvetu nad kentaurom, u prvi plan postavljajući Dejanirinu lepotu, koja je polazište svih probuđenih strasti i kasnijih događaja.¹⁵⁶⁵ Često kritikovan kao previše literaran, Moro je izbegavao da događaje preuzete iz mitologije prikazuje tako da posmatraču sa minimumom truda sve bude otkriveno na prvi pogled. Teatralnost u umetnosti svog doba kritikovao je kao „idiotsko i detinjasto mešanje scenske drame u likovnu umetnost”.¹⁵⁶⁶ Ovakve ideje koje su početkom sedme decenije 19. veka još uvek smatrane progresivnim, možda su ga koštale nagrade, ali su ga usmerile putem simbolizma.¹⁵⁶⁷

¹⁵⁶⁰ Isto, 208.

¹⁵⁶¹ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 41-42.

¹⁵⁶² Isto, 39, Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010., 84.

¹⁵⁶³ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 41.

¹⁵⁶⁴ Isto.

¹⁵⁶⁵ Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 21.

¹⁵⁶⁶ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 41.

¹⁵⁶⁷ Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 21.

Nagovestiti, pre nego pokazati, bila je namera simbolista i Moroa. Postavljajući sebi zadatak da pomiri nepomičnu, neteatralnu lepotu sa narativima istorijskog slikarstva, Moro je stvorio i sliku *Dejanira*.¹⁵⁶⁸

Još jedna neobičnost slike je i veliki pejzaž u koji su protagonisti smešteni. Priroda kojom se nagoveštavaju osećanja i mentalni procesi junaka drame još jedno je od obeležja kako simbolističkog tako i Moroovog slikarstva. Krajem veka mnogi slikari su se okrenuli prirodi kao vodiču ka misterijama nesvesnog, onozemaljskog i božanskog.¹⁵⁶⁹ Upravo je pejzaž, kojem Moro na ovoj slici posvećuje veću pažnju nego inače, odredio drugi naslov slike – *Jesen*. Zamišljena kao jedna od četiri kompozicije kojima bi predstavio metafore godišnjih doba, ova slika je vizuelno povezana sa jeseni upravo pejzažem čiju vegetaciju Moro boji u boje ovog godišnjeg doba.¹⁵⁷⁰ „Dejanira je jedna od četiri kompozicije koje predstalljaju četiri godišnja doba. Ostavljajući za trenutak radnju priče po strani, ovako ja zamišljam da je događaj izgledao. Pokušao sam da uspostavam harmoniju koja mora postojati između pojava u prirodi u određeno doba godine i pojedinih faza ljudskog života. Kentaur pokušava da poljubi belu eteričnu formu (devojke) koja će mu uteći. Ovo je poslednji sjaj, poslednji osmeh prirode i života. Zima preti, uskoro će biti noć. Jesen je.” napisao je Moro o svojoj slici.¹⁵⁷¹ Neki istraživači su simboliku jeseni na slici tumačili kao nagoveštaj Heraklove smrti, ali se ipak treba zapitati, da li je u ovoj situaciji Herakle taj kojem priroda daje svoj poslednji osmeh, ili su taj osmeh i sjaj zapravo Dejanira u rukama kentaura koji u sledećem trenutku umire? Zima svakako dolazi prvo Nesu, a čini se da ga je Moro i smatrao važnijim junakom drame, s obzirom na to da je Herakla povukao u dubinu pejzaža i učinio skoro nevidljivim.

Isticanjem veze između Dejanire i Nesa Moro naglašava ulogu Dejanire kao fatalne žene. Ona zadovoljava nekoliko koncepata na koje se Moro oslanjao prilikom slikanja svojih zlobnica – lepota i nagost su prikazani skoro skulptoralnom mirnoćom tela, a tu je i veza žene i vode. Iako u pitanju nije more već reka, simbolična veza vode i žene u Dejanirinom slučaju se usložnjava. Kao što i Jelenu Trojansku tokom čitavog života prati motiv otimice, tako i Dejaniru prati motiv vode i borbe oko njenog srca ili tela. Da bi je osvojio, Herakle se u podzemlju borio sa rečnim bogom Ahelujem, a sada se taj model ponavlja – Herakle je ponovo na reci, u situaciji da se bori za ženu koja predstavlja trofej i nagradu za pobednika.¹⁵⁷²

Žena kao pasivni trofej jeste bliska idealima devetnaestovekovnog društva, ali Dejanira nije. Njena samosvest i bunt prikazuju se već i u mitu, u kojem je ona, pre nego što je postala Heraklova supruga, prezirala muškarce i dane provodila u vožnji kola i usavršavanju ratničke veštine, što je približava tipu žene-ratnice, ili Amazonke.¹⁵⁷³ Antička Dejanira nije bila potčinjena žena, štaviše, njeno ime znači „ubica muškaraca”.¹⁵⁷⁴ Moroova Dejanira nije ratnica, ali nije ni bezopasna. Ako pažljivije pogledamo njen gest, pozu tela i izraz lica, videćemo da je

¹⁵⁶⁸ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 41-42.

¹⁵⁶⁹ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 106.

¹⁵⁷⁰ Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 22.

¹⁵⁷¹ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 84.

¹⁵⁷² Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 107.

¹⁵⁷³ Isto, 106.

¹⁵⁷⁴ Edwin Carawan. „Deianira's Guilt”, *Transactions of the American Philological Association* Vol. 130, 2000, 189-237, 191.

slikar nije prikazao kao ženu koja u paničnom strahu priziva heroja da je spasi. Naprotiv, Dejanira na ovoj slici uživa u situaciji u kojoj se našla i moguće, u Nesovom dodiru.¹⁵⁷⁵ Moro predstavlja Dejaniru koja na trenutak pristaje na Nesova udvaranja i time stvara sliku grešnog zadovoljstva koje nemoralne žene dopuštaju sebi.

Originalna Dejanirina priča je priča o bračnom neverstvu i ljubomori. Moro situaciju okreće u korist žene, dozvoljavajući joj da gospodari situacijom koju bi svaka moralna supruga smatrala tragičnom. U pokretu njene ruke i uskovitlane draperije, praveći simboličnu aluziju na ogrtač koji će trenutak kasnije biti potopljen u otrovnu krv, Moroova Dejanira se skida i otkriva lepotu svog tela i kentauru i posmatraču. Slična Galatei, ona nam dozvoljava da je konzumiramo pogledom, a Nes, poput Polifema, ostaje opčinjen i začaran. Ono što su prevodioci Ovidija suptilno nazivali „poljupcem”, a što je u originalu zapravo značilo „silovanje”, Moro pretvara u ljubav. „Ali za devojkom istom pogubila tebe je ljubav, ljuti o Nese u leđa probodeni hitrom strelom”¹⁵⁷⁶ govori Ovidije, a Moro ga doslovno prevodi na platno.

Slika Dejanira je i slika ljubomore.¹⁵⁷⁷ Namernim udaljavanjem Herakla Moro umanjuje njegov značaj, ističući vezu kentaura i lepote u prvom planu. Herakle se sprema da odapne strelu, ali na ovoj slici njegova intervencija Dejaniri nije potrebna. Ona ne samo da gospodari svojom lepotom koja zarobljava svakog muškarca koji je ugleda, već deluje kao da se sama oslobađa Nesovih ruku, spremna da se vine u nebesa poput boginje u apoteozu. Ideja da se Dejanira oslobodila kentaura pre nego što ga je Herakle pogodio strelom pojavljuje se još i u antici, a na slici je očigledna.¹⁵⁷⁸ Moro se ovom slikom dotiče i ideje o borbi čoveka i zveri. Naspurot herojskim vrlinama, kentauri su smatrani divljim i nagonskim poluljudima poluživotinjama pa su i Morou često koristili za isticanje dualnosti ljudske prirode i metaforu niskog i instinktivnog u čoveku.¹⁵⁷⁹ Jasno je da ljubomora u čoveku budi ono najgore, isto kao što je devetnaestovekovnom Parižaninu jasno da je često podstiču lepe i neverne žene. A jedna takva prevrtljiva žena, koja sebi dopušta užitek tuđeg dodira na trenutak uhvaćen ovom slikom, odabrala je životinju umesto čoveka.

*

Slikom *Dejanira* Moro još jednom problematizuje pitanje ženske seksualnosti i njenog prava na izbor. Antička antiheroína, sklona vraćanju, manipulaciji i lukavstvima koja na kraju vode u zločin, tipičan je primer zle i opasne žene. Na sve to Moro joj dodaje i deo krivice koja se u mitu ne pominje. Umesto pokušaja silovanja, na njegovom platnu, divlji kentaur Nes se zaljubljuje u nagu heroinu, čija nepomična, dostojanstvena lepota kroti njegovu surovost. Umesto da oseća strah, Moroova Dejanira se prepušta Nesovom udvaranju i užitku dodira.

¹⁵⁷⁵ Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 21-22.

¹⁵⁷⁶ Publike Ovidije Nason, *Metamorfoze*, Zagreb: Matica hrvatska, 1907, 226.

¹⁵⁷⁷ Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 21-22.

¹⁵⁷⁸ Edwin Carawan. „Deianira's Guilt”, *Transactions of the American Philological Association* Vol. 130, 2000, 189-237, 196.

¹⁵⁷⁹ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 199; Карл Густав Јунг. *Архетипови и колективно несвесно*, Београд: Атос, 2003, 220.

Dejanirina ljubomora prelazi na Herakla, koji je primoran da se bori sa zveri, ali sada ne da bi spasio svoju ljubav, već da bi mu je bukvalno preotelo. Sa druge strane, greh preljube prelazi na nju. U isto vreme jesenji pejzaž oko junaka naglašava vezu prirodnih ciklusa i ljudskog života, podsećajući nas da se onome ko izgubi u borbi za žensko srce, uskoro bliži kraj.

MOTIV ZOOFILJE NA MOROOVIM SLIKAMA

Pesimistična vizija budućnosti čovečanstva opšte je mesto intelektualnih ideja i rasprava druge polovine 19. veka, koje su često bile praćene i idejom da u neminovnu degeneraciju društva vodi poremećen odnos polova i borba za ženska prava.¹⁵⁸⁰ Kada je 1895. godine Maks Nordau (Max Nordau) objavio knjigu *Degeneracija* i optužio žene za buduću propast civilizacije, njegova knjiga predstavljala je sumu razmišljanja i preispitivanja problema koja su zaokupljala misli umetnika i pisaca prethodnih par decenija.¹⁵⁸¹ Jedna od polazišnih tačaka ovakvih slutnji, kojima se u nekoliko navrata priklonio i Moro, bila je strah da će oslobođena ženska seksualnost umanjiti njihovu reproduktivnu ulogu, što bi vremenom vodilo u opadanje populacije sve do njenog konačnog izumiranja.¹⁵⁸² Osim preljube i prava na biranje muškarca, ženski likovi simbolističke i dekadentne umetnosti često su prikazivani kao seksualno devijantni, perverzni i neretko skloni zoofiliji.¹⁵⁸³ Sklonošću ka zoofiliji prikazivane su skandalozne razmere ženskog seksualnog apetita, pretnje od gubitka potomstva i prenošenja degenerativnih gena na buduće generacije.¹⁵⁸⁴ Moro je ovakava razmišljanja uklopio u mitološke narative koji u svom korenu zaista imaju motiv opštenja žena i životinja. Prikazima Pasifaje, Evrope i Lede, on preispituje tabuisane seksualne žudnje. Junakinje klasičnih mitova prikazuje iz druge perspektive – umesto smrtnica proganjanih i silovanih od strane bogova koji uzimaju životinjsko obličje, Moro ih predstavlja kao požudne žene koje se rado predaju životinjskim obličjima bogova i čak ih same zavode.¹⁵⁸⁵

¹⁵⁸⁰ Bram Dijkstra. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford: Oxford University Press, 1988, 211-216.

¹⁵⁸¹ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 26.

¹⁵⁸² Isto, 25.

¹⁵⁸³ Isto, 28.

¹⁵⁸⁴ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 78.

¹⁵⁸⁵ I drugi evropski umetnici kraja 19. veka žensku zoofiliju najčešće su prikazivali mitološkim pričama o Ledi i Pasifaji. (Bram Dijkstra. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford: Oxford University Press, 1988, 314.)

PASIFAJA

„Šta je obuzelo moj um?“¹⁵⁸⁶

U mitologiji Pasifaja je ćerka Helija i Perseide, sestra Kirke i supruga kritskog kralja Minoja. Pasifajin muž uvredio je boga Posejdona koji će mu se osvetiti tako što će u srcu njegove žene rasplamsati nekontrolisanu strast prema žrtvenoj životinji – belom biku. Obuzeta ovom neprirodnom ljubavlju Pasifaja je naterala umetnika Dedala da joj izradi veštačku šuplju kravu u koju se sakrila, omogućivši sebi da na taj način opšti sa bikom. Tim ćinom je zaćet Minotaur, nakazno biće sa telom ćoveka i glavom bika koje će terorisati potonje generacije i zbog svoje ćudovišnosti biti zatvoreno u središtu još jednog Dedalovog izuma – lavirinta.¹⁵⁸⁷ Po drugoj verziji mita za ljubav prema biku odgovorna je Afrodita zato što joj Pasifaja nije prinostila žrtve, ili iz osvete njenom ocu koji je raskrinkao boginjnu preljubu sa Aresom.¹⁵⁸⁸

Iako će ostati upamćena kao majka Minotaura, Pasifaja je bila i moćna kraljica, a možda i lokalno kritsko božanstvo. U svom *Opisu Grćke* Pausanije govori da je ona „najsvetlija“ i „ona koja najviše sija“, što može imati veze sa njenim božanskim ocem, bogom sunca Helijem, ili vezom Pasifajinog lika i lokalne boginje meseca.¹⁵⁸⁹ U nekim delovima Grćke njeno ime je zaista bilo povezivano sa mesecom, obožavana je u Sparti gde se nalazilo njeno svetilište i proroćište, a njen lik poistovećivan sa boginjom meseca Selenom.¹⁵⁹⁰ I Ciceron će uz njeno ime vezivati božanske odlike, a kao boginja pominjaće se i tokom srednjeg veka u Vizantiji.¹⁵⁹¹

Ipak, od 5. veka pre nove ere Pasifajin lik se menja. Ona će sve manje biti poštovana kao boginja i moćna kraljica, a sve više prikazivana kao zla preljubnica i pohotna žena. Pretpostavlja se da je do ove promene došlo usleg grćke invazije Krita, i da je kritsko pagansko predanje u kojem kraljica spava sa bikom iz ćega se raća ćudovišno biće bilo isuviše grubo i perverzno za grćku kulturu ovog perioda, zbog ćega dolazi do njegovog prilagoćavanja.¹⁵⁹² Mitu se dodaju novi aspekti, a Pasifaja postaje primer zle žene i još jedan od evropskih prototipa kurve.¹⁵⁹³ U trenutku kada se Pasifajinom liku dodaje ovaj sloj fatalnosti, ona sve ćešće biva prikazivana i kao ljubomorna žena ili ćarobnica. Po Apolodoru ona je zaćarala muža Minoja da ejakulira zmije i škorpione svaki put kada bi pokušao da spava sa nekom od ljubavnica.¹⁵⁹⁴ U Ovidijevom *Umeću ljubavi* Pasifaja je ljubomorna i na potencijalne rivalke junice koje bi se mogle dopasti njenom

¹⁵⁸⁶ Euripid, Kricani, Pasifajina odbrana pred sudom (Daniella Amaral Tavares. „From Divinity to Madness: Intersemiotic Translations of the Mythical Character of Pasiphae“, Athens: ATINER'S Conference Paper Series, 2016, 8.)

¹⁵⁸⁷ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грћке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 322.

¹⁵⁸⁸ Isto.

¹⁵⁸⁹ Daniella Amaral Tavares. „From Divinity to Madness: Intersemiotic Translations of the Mythical Character of Pasiphae“, Athens: ATINER'S Conference Paper Series, 2016, 4.

¹⁵⁹⁰ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грћке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 323.

¹⁵⁹¹ Daniella Amaral Tavares. „From Divinity to Madness: Intersemiotic Translations of the Mythical Character of Pasiphae“, Athens: ATINER'S Conference Paper Series, 2016, 4.

¹⁵⁹² Isto, 6, 9.

¹⁵⁹³ Isto, 9.

¹⁵⁹⁴ Isto, 7.

ljubavniku biku.¹⁵⁹⁵ U Pasifajinu odbranu stao je Euripid u svojoj tragediji *Krićanke*, koja je ostala sačuvana samo u fragmentima.¹⁵⁹⁶ U ovoj drami Pasifaja objašnjava da su za čudovišnu ljubav rođenu u njenom srcu kriva božanstva, ali kao i u Dejanirinom primeru, ženskim zločincima se ne računaju namere već samo ishodi.¹⁵⁹⁷ Moćna žena, sklona kontroli i manipulaciji muškarca, kao i preljubi, predstavljala je tipičan primer zle žene protiv kakvih se patrijarhalno društvo 19. veka bunilo i borilo.

U liku fatalne Pasifaje preklapilo se mnogo grešnih uloga – ona je zavodnica, preljubnica, ljubomorna žena i čarobnica. Međutim, najveći moralni problem mita o Pasifaji je upravo zoofilija i rađanje degenerisanog potomstva koje nastaje iz ovakvih monstuoznih ljubavi.¹⁵⁹⁸ Evropsko društvo 19. veka, zabrinuto za budućnost civilizacije, dobar deo ovih strahova iskazivalo je osudom žena za moguće istrebljenje ljudskog roda.¹⁵⁹⁹ Ženska seksualnost smatrana je problematičnom sama po sebi, a dovođena je u vezu i sa jako velikom stopom veneričnih bolesti kojima je obilovao svaki evropski grad krajem veka. Neretko se dešavalo da majke prenose bolesti na još nerođeni plod i da se kao posledica rasprostranjene prostitucije i loše higijene rađaju bebe unapred zaražene pojedinim bolestima, najčešće sifilisom.¹⁶⁰⁰ Uživanje u seksu od strane nežnijeg pola shvaćeno je kao abnormalnost koja vodi u genetske mutacije, što dalje predstavlja veliku opasnost za čitavo potomstvo.¹⁶⁰¹ Osim knjige *Degeneracija* Maksa Nordaua, u kojoj pisac optužuje ženski rod za buduću propast sveta, dokazi ovakvih tvrdnji mogli su se naći i u knjizi Čezara Lombroza (Cesare Lombroso) *Nova otkrića kriminalističkih studija*, izdatoj 1884. godine.¹⁶⁰² U Parizu, teoriju o vezi između ženske seksualnosti i genetskih mutacija novorođenčadi najglasnije je zastupao samoproklamovani prorok i mag Peladan, blizak krugu simbolista, dok se u slikarstvu one mogu pronaći u radovima belgijskog slikara Felisijena Ropsa.¹⁶⁰³ Moro potvrđuje ove ideje traži i pronalazi u mitologiji. Pasifajina nemoralna požuda vodi do seksualnog čina sa bikom, iz čega se rađa monstrum, hibrid, mutant. Priča o Minotauru koji proždire Krićane mitološka je potvrda da se iz ženske požude rađa nedostojno potomstvo i zagarantovana propast civilizacije.¹⁶⁰⁴

Kritsku kraljicu Pasifaju Moro je predstavio više puta tokom karijere.¹⁶⁰⁵ Pasifaja pripada onim junakinjama kojima Moro prikazuje takozvani „stid titana” – misteriju i užase

¹⁵⁹⁵ Daniella Amaral Tavares. „From Divinity to Madness: Intersemiotic Translations of the Mythical Character of Pasiphae”, Athens: ATINER'S Conference Paper Series, 2016, 7-8, Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 323.

¹⁵⁹⁷ Daniella Amaral Tavares. „From Divinity to Madness: Intersemiotic Translations of the Mythical Character of Pasiphae”, Athens: ATINER'S Conference Paper Series, 2016, 8.

¹⁵⁹⁸ Isto, 52.

¹⁵⁹⁹ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 75.

¹⁶⁰⁰ Isto, 74.

¹⁶⁰¹ Isto, 78.

¹⁶⁰² Isto.

¹⁶⁰³ Ženu koja pristaje na seks sa životinjom iz čistog užitka, a ne želje za reprodukcijom, prikazao je i poljski umetnik Vladislav Podkovinski na svojoj slici *Pomama*, koja je izazvala skandal u visokom društvu Krakova 1894. godine. (Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 74, 78.)

¹⁶⁰⁴ Daniella Amaral Tavares. „From Divinity to Madness: Intersemiotic Translations of the Mythical Character of Pasiphae”, Athens: ATINER'S Conference Paper Series, 2016, 8.

¹⁶⁰⁵ Jonathan F. Krell. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010, 37.

monstruoznih ljubavi rane, prve generacije grčkih bogova.¹⁶⁰⁶ Osim velikog broja crteža, skica i ulja na platnu ostala je sačuvana i jedna emajlirana ploča koja prikazuje kraljicu Krita u društvu belog bika.¹⁶⁰⁷ Slike nastale u sedmoj deceniji 19. veka prikazuju Pasifaju kako u prisustvu Dedala skida ogrtač i priziva udaljenog bika da joj se približi.¹⁶⁰⁸ Početkom osme decenije Moro izbacuje sa slika Dedala i široki pejzaž, svodeći scenu na eksplicitni prikaz ljubavnog zagrljala između žene i bika.¹⁶⁰⁹ Zabranjena ljubav između Pasifaje i bika spada u neke od najerotičnije prikazanih scena Moroovog slikarstva.¹⁶¹⁰ Od svih mitoloških tema kojima Moro preispituje tabu zoofilije, Pasifajina priča je najeksplicitnija s obzirom na to da se ona spaja sa pravim bikom, a ne sa božanstvom u obliku bika, kao što će to biti slučaj sa Evropom.¹⁶¹¹

Najranije skice Pasifaje nastaju tokom 1860. godine, godinu dana nakon Moroovog povratka iz Italije.¹⁶¹² Može se pretpostaviti da se umetnik na ovom putovanju susreo sa umetničkim delima koja su ga inspirisala da se pozabavi Pasifajinom sudbinom. Jedan od danas najpoznatijih očuvanih prikaza mita o Pasifaji je freska iz kuće Vetija u Pomepejima, iz I veka nove ere, na kojima su prikazani Pasifaja i Dedal.¹⁶¹³ Još je nekoliko italijanskih umetnika novog veka, poput Đulija Romana, prikazalo ovu heroinu kako u prisustvu Dedala i drvene ili metalne krave planira da sprovede u delo svoj perverzni plan.¹⁶¹⁴ Moroove rane skice i prve slike na kojima će prikazati Pasifaju, poput akvarela iz 1876. godine, govore da je na početku karijere Moro temi prišao imajući na umu narativ mita i slike starih majstora. Pasifaja se skida i doziva bika, iza nje se nalazi gvozdena krava, dok Dedal sedi pored nje zamišljen.¹⁶¹⁵ (slika 53)

U početku, Moro se pridržavao narativa i prikazivao Pasifaju u društvu Dedala i njegovog izuma, ali će za razliku od svojih prethodnika otići korak dalje. Pasifaju prikazuje kako se skida čime aludira na senzualnost scene i budućih događaja. Zatim, iako udaljen, na slici je prisutan i beli bik kojeg kraljica doziva, a odnosima i rasporedom figura na platnu vidimo da slikar veći značaj daje ženi, nego objektu njene žudnje (kao i prilikom prikazivanja sirena ili Dejanire).¹⁶¹⁶ Bik je još uvek polujan obris u pozadini, dok su njena lepota, raskoš i moć u prvom planu, dostupni i jasno predstavljeni posmatraču.¹⁶¹⁷

Na prvim prikazima Pasifaje Moro kraljičinu želju za životinjom ne prikazuje kao erotski već kao moralni problem.¹⁶¹⁸ Kao kontrateža Pasifajinoj bolesnoj ljubavi predstavljenoj bikom, na levoj strani platna Moro prikazuje zamišljenog Dedala. Njegov stav i izraz lica govore o

¹⁶⁰⁶ Jonathan F. Krell. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010, 36.

¹⁶⁰⁷ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 162.

¹⁶⁰⁸ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 53.

¹⁶⁰⁹ Daniella Amaral Tavares. „From Divinity to Madness: Intersemiotic Translations of the Mythical Character of Pasiphae”, Athens: ATINER'S Conference Paper Series, 2016, 10-11.

¹⁶¹⁰ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 124.

¹⁶¹¹ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 40.

¹⁶¹² Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 53.

¹⁶¹³ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 323.

¹⁶¹⁴ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 53.

¹⁶¹⁵ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 125.

¹⁶¹⁶ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 40.

¹⁶¹⁷ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 53.

¹⁶¹⁸ Isto, 53.

sramoti i pokajanju koje oseća zato što je pristao da ispuni kraljičinu želju i stvori joj predmet koji će omogućiti začinjanje čudovišnog hibridnog naraštaja.¹⁶¹⁹ Gestom Dedalovog pokajanja Moro je iskazao i moralnu osudu društva koja prati Pasifajinu odluku od antike, zbog čega će njegovo uklanjanje sa kasnijih verzija slike biti još značajnije.

Slika ipak ne odiše onom erotikom kakvu je Moro dodeljivao drugim zavodnicama.¹⁶²⁰ Tek će početkom osme decenije 19. veka Moro učiniti još smelije korake u predstavljanju ove moralno kompleksne teme, zaobilazeći detalje mita i oslobađajući scenu detalja – umesto pejzaža, veštačke krave i njenog tvorca Dedala, Moro će ljubav između žene i bika prikazati preplitanjem njihovih tela, nedvosmislenom aluzijom na seksualni čin.¹⁶²¹

*

Za razliku od većine slika mitološke sadržine, na kojima je Moro izbegavao da predstavi najdramatičniji trenutak mita, u Pasifajinom slučaju on radi obrnuto. Priču o zabranjenoj, monstroznoj ljubavi između kritske kraljice i žrtvene životinje prikazaće najeksplicitnijim, najproblematičnijim trenutkom – njihovim ljubavnim zagrljajem. U pitanju je slika *Pasifaja* nastala 1880. godine.¹⁶²² (slika 54) Kraljica Krita na ovoj slici gubi i ogrtač i krunu, ona je potpuno naga, kose raspletene u zanosu, sa rukama oko bikovog vrata.¹⁶²³ Pasifaja više ne doziva bika i ne mami ga. Ona ga sada napada. Seksualno oslobođenoj Pasifaji više nije potreban Dedalov trik, poput ostalih Moroovih fatalnih žena lepotica zavodi objekat žudnje lepotom svog tela i predaje mu se bez zadržke.¹⁶²⁴ Pored nesrećnih ljubavnika nalazi se i Eros, simbol njihove delirijumske strasti.¹⁶²⁵ Moguće je da je Moro imao na umu i Ovidijeve stihove u kojima se nalazi detaljan opis zavođenja bika od strane kraljice.¹⁶²⁶ Uklanjanjem svake barijere između žene i životinje Moro sliku zoofilije razvija od asocijativne u eksplicitno erotizovanu.

Moro se poigrava i sa koloritom. U verziji slike iz 1897. godine Pasifajin inkarnat predstavlja neprirodnom snežnobelom bojom, istom onom kojom je na svim ranijim prikazima predstavljao bika. Sada se ljubavnici sjedinjuju i na ovaj način, u ono što je Moro nazvao „bledilo titanskog srama”, pretvarajući boju čistoće u boju greha.¹⁶²⁷

Moroa je tokom karijere u više navrata interesovala i mamila tema monstrozne snage želje i ljubavi koje vode u ogroman greh i ogromnu sramotu.¹⁶²⁸ Kao i mnogi umetnici simbolizma i on odlazi u najdublje, najmračnije ljudske potrebe, strasti, bolesti i devijacije i iskazuje ih odgovarajućim istorijskim i mitološkim pričama. „Bledi i sjajnih lica, užasavajući, usamljeni, mračni i žalosni, fatalni ljubavnici osuđeni na *titanski stid*, šta ćete postati, kakva će

¹⁶¹⁹ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 53.

¹⁶²⁰ Isto.

¹⁶²¹ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 40.

¹⁶²² Daniella E. Felipe Ferrer. „La violencia en la mitología clásica”, Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna, 2017, 52.

¹⁶²³ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 76-77

¹⁶²⁴ Daniella Amaral Tavares. „From Divinity to Madness: Intersemiotic Translations of the Mythical Character of Pasiphae”, Athens: ATINER'S Conference Paper Series, 2016, 10.

¹⁶²⁵ Isto, 11.

¹⁶²⁶ Isto, 7-8.

¹⁶²⁷ Jonathan F. Krell. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010, 37.

¹⁶²⁸ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 53.

biti vaša sudbina, gde ćete sakriti svoju strašnu ljubav? Kakve nedaće, kakve žalosti nadahnjujete, kakve ogromne tuge budete u ljudskim bićima pozvanim da posmatraju takvu količinu stida, horora, zločina i nesreće...” zapisao je Moro kao komentar uz jednu od svojih Pasifaja.¹⁶²⁹

U jednom Moro ostaje dosledan sebi – on ponovo izbegava da mit interpretira na način na koji su to radili njegovi prethodnici ili savremenici, s tom razlikom što ovog puta ne zaobilazi zenit, već ostaje usamljen u smelosti da upravo njega prikaže. To pokazuje da je mit o Pasifaji Moro iskoristio za preispitivanje teške, kompleksne teme tabuisane ljubavi i seksualnih devijacija.

*

Pasifaja, kritska kraljica opsednuta strašću prema životinji primer je greha i užasa u koji vodi ovakva vrsta zabranjene ljubavi. Ovom temom Moro preispituje savremeno viđenje tabua zoofilije, povezujući Pasifajinu sudbinu sa idejama svojih savremenika da oslobođena ženska seksualnost vodi u monstroznu požudu kojoj se žene odaju čak i sa životinjama. Iako takvim činom one neće nauditi ni jednom muškarcu lično, zoofilija predstavlja pretnju čitavom društvu jer vodi ka rađanju degenerisanog i opasnog potomstva. Na ranim prikazima Pasifaje Moro će insistirati na moralnom sadržaju slike, sugerišući osudu društva figurom Dedala koji se kaje što je kraljici pomogao u njenoj nemoralnoj nameri. Kasnije Moro odbacuje moralizatorske finese prikazujući Pasifaju kao lepoticu u žaru strasti, dok lepotom svog tela i raspletene kose zavodi i bika, na kojeg pokušava da se popne, i posmatrača. Erotizacija scene odlazi do krajnjih granica, i ovo je jedna od retkih mitoloških tema u kojima Moro neće zaobići dramatični zenit radnje, već će, uprkos svojim prethodnicima, prikazati upravo ono najužasnije – sramni trenutak fizičkog spajanja ljubavnika obuzetih životinjskom strašću i titanskim stidom.

¹⁶²⁹ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 41.

EVROPA

„Ne mogu dobro se složiti i ne mogu zajedno opstat
Ljubav i sila carska. Poglavar onaj i otac
Bogova, koji drži u ruci trorašljast oganj
I migom potresa sv'jet, dostojanstvo ostavi žezla,
Uzme obličje bika i u stoku kraljevsku uđe.”¹⁶³⁰

Još jedna mitološka priča o spajanju žene i bika vezana za područje Krita privukla je Moroovu pažnju. To je priča o Evropi, feničanskoj princezi i Zevsovoj miljenici. Jednog dana, dok se lepa Evropa igrala na obali mora i brala cveće, ugledao ju je bog koji se, kako bi joj se približio, preobratio u belog bika sa mirisom ruža i šafrana. Devojka je prišla životinji, počela da je miluje, a kada joj se popela na leđa bik je jurnuo u more i preneo je na obalu ostrva Krit. U pećini ili u hladu platana Zevs se sjedinio sa njom, začevši tada troje dece. Da bi ovekovečio svoju ljubav prema smrtnici bog je učinio da kritski platani nikada ne gube svoje lišće i da deo sveta kojem pripada Krit nosi ime njegove miljenice Evrope.¹⁶³¹

Poput Jelene Trojanske ili Pasifaje, i Evropa je bila povezivana sa lokalnim kultovima i ženskim božanstvima plodnosti, meseca i zemlje.¹⁶³² Veza sa plodnošću pokazuje se važnošću koji u mitu zauzima svet flore i faune – Evropa bere cveće i kiti bika vencima, na Kritu se oni spajaju pod platanima, dok je i sam bik u mnogim paganskim religijama jedan od najčešćih zoomorfničkih simbola plodnosti i potencije.¹⁶³³ U likovnoj umetnosti starog sveta motiv devojke koju otima bik javlja se već u ranom mikenskom periodu.¹⁶³⁴ Od 6. veka stare ere devojka postaje identifikovana kao Evropa, a najčešće prikazivana scena bila je ona kada je Zevs u vidu bika prenosi preko mora.¹⁶³⁵ Poput mita o Pasifaji, i stari kritski mit o Evropi racionalizovan je i prilagođen grčkoj civilizaciji prilikom čega se Evropi oduzima njeno božansko poreklo.¹⁶³⁶ Najveću popularnost mit doživljava u doba Rima, tačnije, u doba pesnika Ovidija, koji ga je opisao u II pevanju svojih *Metamorfoza*.¹⁶³⁷ Lik Evrope menjao se i varirao kroz vreme. Svaka epoha davala je sebi slobodu da ga interpretira na način koji je bio u skladu sa njenim shvatanjima slobodne volje, morala i seksualnosti, te je Evropa, u zavisnosti od toga da li je

¹⁶³⁰ Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze*, Zagreb: Matica hrvatska, 1907, 58.

¹⁶³¹ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 154.

¹⁶³² Bridget T. Reeves. „The Rape of Europa in Ancient Literature”, McMaster University, Hamilton, Ontario, 2003, 15.

¹⁶³³ Ričard Pejn Najt. *Seksualni simbolizam*, Beograd: IP Esotheria, 2005, 28.

¹⁶³⁴ Bridget T. Reeves. „The Rape of Europa in Ancient Literature”, McMaster University, Hamilton, Ontario, 2003, 13.

¹⁶³⁵ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 155.

¹⁶³⁶ Bridget T. Reeves. „The Rape of Europa in Ancient Literature”, McMaster University, Hamilton, Ontario, 2003, 22.

¹⁶³⁷ Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze*, Zagreb: Matica hrvatska, 1907, 57-58.

prikazivana kao nevina devojka koju otima daleko nadmoćniji bog, ili zavodnica koja pristaje na udvaranje bika, tumačena ili kao žrtva ili kao fatalna žena.¹⁶³⁸

Mitom o Evropi Moro će se baviti tokom šeste decenije 19. veka. Velika slika nazvana *Jupiter i Evropa* biće dovršena 1868, i zajedno sa slikom *Prometej* izložena na Salonu 1869. godine.¹⁶³⁹ (slika 55) Iako je naišlo na negativnu kritiku, delo zadovoljava estetski ukus vremena u kojem je stvarano – naga lepotica i zver obavijeni su velom mitološke pozadine, a Moroova Evropa mnogo više liči na zavodnicu nego na žrtvu otmice. Nasuprot do tada uobičajenoj ikonografiji u okviru koje je uglavnom predstavljan trenutak otmice, Moro prikazuje trenutak kada se Jupiter sa Evropom na svojim leđima domogao kritske obale i kada se, kao što mit i predviđa, preobražava u ljudsko obličje kako bi se spojio sa njom.¹⁶⁴⁰ Ova slika je možda jedini prikaz mita u kojem je Zevs, ili Jupiter, naslikan u trenutku same metamorfoze, kada se bik pretvara u čoveka, što je Moro opisao kao „trenutnu i iznenadnu transformaciju i metamorfozu”.¹⁶⁴¹ Osim što se koristio Ovidijevim stihovima, Moro se za interpretiranje teme pripremao i u Luvru, kopirajući dela starih majstora koji su se bavili ovom temom.¹⁶⁴² Crteži i pripreme skice govore da se slikar dvoumio da li da Evropu predstavi iznenađenu ili uplašenu, ali se na kraju predomislio i prikazao ju je kako sa izrazom spokojstva silazi sa bikovih leđa na tlo Krita.¹⁶⁴³

Slika *Jupiter i Evropa* je još jedan primer Moroove potrebe da erotizacijom, većom nego što to izvori i literarni predlošci nalažu, antički mit prikaže u duhu shvatanja svoje epohe, i obrnuto, moderne ideje zaodene ruhom mitologije. Ako je nekada i postojala dilema da li je Evropa nasilno oteta i silovana na Kritu, ili je sa bikom pošla svojevolsno, na Moroovoj slici dileme nema. Već uobičajenom ikonografijom Moro nagu lepoticu otkriva i nudi pogledu posmatrača. Njena nagota je poluopravdana, s obzirom na to da se u Ovidijevim *Metamorfozama* pominje kako joj je „vetar podizao ruho koje se vijorilo na njoj”.¹⁶⁴⁴ Moroova Evropa lišena je ovog ruha, što može navesti na zaključak da je slikar sledio rimsku ikonografiju, s obzirom na to da je na svom putovanju po Italiji imao prilike da se upozna sa freskama i mozaicima rimske epohe na kojima je Evropa skoro uvek prikazivana naga.¹⁶⁴⁵ Evropin gest i izraz lica na Moroovoj slici pokazuju da niti je uplašena, niti namerava da zatraži pomoć. Evropa je prikazana kao žena svesna svoje seksualnosti i želje koju budi, ne samo u smrtnicima već i u najmoćnijem bogu.¹⁶⁴⁶ Ona uživa u pažnji koju joj vladar Olimpa pruža, a zavođenje prihvata kao igru u kojoj

¹⁶³⁸ Neasa O'Callaghan. „Mapping Europa from Antiquity to Present: Contrasting Images of an Abductee and Queen”, The National University of Ireland Galway, 2012, 3.

¹⁶³⁹ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 78.

¹⁶⁴⁰ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 68.

¹⁶⁴¹ U Jupiterovim crtama lica kritičar Teofil Gotje primetio je uticaj asirske skulpture, što govori o Moroovom poznavanju umetnosti starog sveta. (Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 68.)

¹⁶⁴² Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 22.

¹⁶⁴³ Isto.

¹⁶⁴⁴ Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze*, Zagreb: Matica hrvatska, 1907, 58.

¹⁶⁴⁵ Neasa O'Callaghan. „Mapping Europa from Antiquity to Present: Contrasting Images of an Abductee and Queen”, The National University of Ireland Galway, 2012, 6.

¹⁶⁴⁶ Xuefei Bai. „Woman and Translation: Beyond the Myth of Europa”, University of Massachusetts Amherst, 2010, 3.

učestvuju oboje. Ne možemo je doživeti kao žrtvu jer je ne možemo doživeti kao pasivnu.¹⁶⁴⁷ Njegova Evropa nije oteta, ona rado polazi sa bogom kojeg je sama proračunato zavela. Erotski potencijal slike leži upravo u odnosu koji naga lepotica razvija sa svojim udvaračem. Moro vešto izbegava i da slici da uobičajeni naslov *Otmica* ili *Silovanje Evrope*. On i naslovom slike pokazuje da su za njega Jupiter i Evropa ravnopravan par – Jupiterova božanska moć izjednačena je sa njenom zavodničkom moći.

Erotika slike naglašena je i Jupiterovim likom. Seksualni čin između žene i bika postojao je u predanjima i kultovima Kritske i Mikenske civilizacije, o čemu svedoči i mit o Pasifaji. Bik je, osim na Kritu, u većini civilizacija starog sveta smatran jednom od najplodnijih životinja, poistovećivan sa idejom tvorca.¹⁶⁴⁸ Potencija koja se oduvek vezivala za ovu životinju verovatno je razlog zašto je u mitu o Evropi bog odlučio da joj se približi baš u obliku bika. Fizičko, telesno zadovoljstvo, animalni seksualni poriv, ali i plodnost, važni su detalji mita koje moramo uzeti u obzir prilikom tumačenja slike *Jupiter i Evropa*.¹⁶⁴⁹

Jedno od važnih pitanja koje je mit o Evropi pokretao u različitim epohama, a u 19. veku je svakako imalo mnoštvo razloga za preispitivanje, je pitanje migracija i kolonijalizma. Mnogi istraživači su mit o otmici Evrope tumačili kao priču o poreklu i temeljima civilizacija antičkog sveta.¹⁶⁵⁰ Krajem 19. i početkom 20. veka filolozi utvrđuju poreklo reči „evropa” i korene nalaze u indoevropskom prajeziku, čime se potvrđuje i teorija da je mit u stvari priča o naseljavanju evropskih teoritorija.¹⁶⁵¹ U likovnim predstavama umetnici koji su želeli da naglase ovakvu pozadinu mitološke priče uglavnom su pazili na pozicioniranje kopna i mora i pravac u kojem bik odnosi Evropu, tako da oni uvek beže sa desna na levo, tj., u smeru kojem bi posmatrač slike posmatrao i mapu sveta – sa istoka na zapad.¹⁶⁵² Ova tradicija ispoštovana je i na Moroovoj slici s obzirom na to da je more, iza čijeg horizonta pretpostavljamo da se nalaze Feničansko kraljevstvo i Azija, na desnoj strani platna, dok se Jupiter i Evropa zaustavljaju na levo pozicioniranoj obali Krita tj., zapadu. Da li je Moro imao želju da naglasi vezu između kolonijalizma, migracija i antičkog mita, ne može se sa sigurnošću tvrditi, ali je lako pretpostaviti da je kao obrazovan građanin visokog pariskog društva bio upoznat sa svetom prekookeanske trgovine, sveprisutnim fenomenom devetnaestovekovnog društva. Posmatran iz ove perspektive, mit o Evropi nudi još jedno potencijalno tumačenje ove junakinje kao, ako ne zle, onda barem opasne žene.

Mitologija obiluje Zevsovima ili Jupiterovim ljubavnim avanturama sa različitim vrstama žena – boginjama, nimfama i smrtnicama. Ipak, posledice svih njegovih silovanja uglavnom donose pozitivne rezultate za njegovo potomstvo – deca rođena iz ovih odnosa postaju bogovi,

¹⁶⁴⁷ Isto, 13.

¹⁶⁴⁸ Ričard Pejn Najt. *Seksualni simbolizam*, Beograd: IP Esoteria, 2005, 28-30.

¹⁶⁴⁹ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 41.

¹⁶⁵⁰ Neasa O'Callaghan. „Mapping Europa from Antiquity to Present: Contrasting Images of an Abductee and Queen”, The National University of Ireland Galway, 2012,3.

¹⁶⁵¹ Bridget T. Reeves. „The Rape of Europa in Ancient Literature”, McMaster University, Hamilton, Ontario, 2003, 10-11.

¹⁶⁵² Upravo ovakav raspored mora, kopna i junaka ispoštovan je na Rembrantovoj slici *Otmica Evrope* koju je otkupio Žak Speks (Jacques Specx), jedan od bogatih trgovaca Istočno-indijske kompanije (The East India Company) jer je u njoj video alegoriju svoje trgovine sa Azijom, tj, azijskog blaga koje su njegovi brodovi dovozili u Evropu. (Neasa O'Callaghan. „Mapping Europa from Antiquity to Present: Contrasting Images of an Abductee and Queen”, The National University of Ireland Galway, 2012, 10-11.)

polubogovi ili heroji i pod stalnim su patronatom oca ili nekog od svoje božanske polubračće i polusestara.¹⁶⁵³ Posmatrajući mit iz ugla devetnaestovekovnog evropskog društva može se doći do zaključka da bi potomstvo koje Evropa stvara sa Jupiterom na Kritu predstavljalo marginalizovanu decu nastalu iz odnosa evropljana i pripadnika drugih naroda i rasa, čime se pitanje ženske zoofilije ponovo vraća na problem budućnosti civilizacije i problematičnog potomstva. Da li Evropa namerno zavodi boga, jer će od toga imati koristi, i da li će deca rođena iz ovakvih odnosa biti birokratski zaštićena zahvaljujući plemenitom poreklu svog oca, nešto je nad čime bi se devetnaestovekovni evropljanin morao zapitati.

Promećaj poretka koji izaziva žudnju i strast boga za lepom Evropom motiv je koji se pojavljuje i u mitologiji. Kako Ovidije opisuje „poglavar i otac bogova koji potresa ceo svet ostavi dostojanstvo žezla, uze obličje bika i u stoku kraljevsku uđe”.¹⁶⁵⁴ Jupiter odbacuje svoje „dostojanstvo”, ulogu oca bogova i železo – simbol svojih moći, opčinjen i zaveden lepotom smrtno žene. Iz ugla čoveka devetnaestog veka, kada se naglase ovakvi detalji mita jasno je da Evropa predstavlja ne samo fatalnu lepotu već i opasnost za um, dostojanstvo, budućnost muškarca koji je spreman da odbaci sve svoje moći i spusti se sa neba među „stoku”. U prilog takvom tumačenju idu i posledice njegove odluke. Sve njegove ljubavne epizode odigrane sa smrtnicama izazivaju gnev supruge Here ili Junone. Ljubavnica boga kvari harmoniju nebeskih odnosa i ugrožava svetu instituciju braka zbog čega od žrtve nasilja postaje viđena kao potencijalna opasnost po porodicu i društvo.¹⁶⁵⁵ Po tom pitanju patrijalno društvo 19. veka moralo se složiti sa svojim antičkim precima – Evropa je bestidnica, a ne naivna žrtva.

*

Moroova slika *Jupiter i Evropa* izložena je na Salonu 1869. godine, zajedno sa slikom *Prometej* prilikom čega je bila veoma loše ocenjena i upoređivana sa istoimenom slikom Paola Veronezea.¹⁶⁵⁶ Obe Moroove izložene slike su ostale bez kupaca, zahvaljujući čemu se danas i nalaze u stalnoj postavci Moroovog Muzeja.¹⁶⁵⁷ U pismu koje je poslao majci slikar je ponovio odgovor koji je dao kritičarima svog dela, pokušavajući da odbrani sopstveno viđenje i interpretaciju mita o Evropi:

„Vi ne želite da vidite lekciju u umetničkom delu koje ne poziva očigledno na moralisanje ili preispitivanje. Ja pronalazim moralizatorski efekat i u oštećenom kamenom bloku iz antike ukoliko predstavlja fragment uzvišenog ljudskog tela. Takav artefakt uzdiže um i približava ga idejama religije i morala. Štaviše, mogu vam reći da po pitanju umetnosti imam sopstvene diplomatske puteve. Kada se obraćam materijalistima i mladim antispiritualistima bez poštovanja za umetnost i religiju želim da ih sprovedem kroz spektakl čula vida kako bi spoznali lepotu koja će ih dalje odvesti do razumevanja vrline. To mi se čini kao dovoljna lekcija.”¹⁶⁵⁸

¹⁶⁵³ Xuefei Bai. „Woman and Translation: Beyond the Myth of Europa”, University of Massachusetts Amherst, 2010,4.

¹⁶⁵⁴ Publike Ovidije Nason, *Metamorfoze*, Zagreb: Matica hrvatska, 1907, 58.

¹⁶⁵⁵ Xuefei Bai. „Woman and Translation: Beyond the Myth of Europa”, University of Massachusetts Amherst, 2010, 4.

¹⁶⁵⁶ Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 22.

¹⁶⁵⁷ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 78.

¹⁶⁵⁸ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 66-68.

Moroov odgovor pokazuje da je lepota bila jedna od najvažnijih ideja koje je imao na umu pristupajući stvaranju slike, kao i to da je umetnik verovao u njenu iskupljujuću moć koja opravdava loše postupke i uči moralu buduće generacije. Ipak, uznemiren kritikom, Moro se povukao i nije izlagao na Salonu sve do 1876. godine, u međuvremenu stvarajući mrežu odanih klijenata koji su imali senzibilitet sličniji njemu.¹⁶⁵⁹ Moro će iste godine uraditi još nekoliko manjih slika i akvarela sa temom Evropine otmice na kojima će redukovati sopstvene inovacije i striktnije se držati mitološkog narativa. Iako će Evropa ostati prikazana kao lepotica i zavodnica, Jupitera će ubuduće predstavljati kao bika, bez ljudske glave.¹⁶⁶⁰ (slike 56 i 57)

*

Druga polovina 19. veka bila je jedna od onih epoha koja je Evropu tumačila kao zavodnicu pre nego žrtvu. Moro je predstavlja kao jednu od svojih fatalnih lepotica pominjući i sam da je za njega lepota predstavljena na ovoj slici najvažnija lekcija umetnosti. Kao i na mnogim prikazima fatalnih žena, Moroova Evropa je seksualno oslobođena i samosvesna, aktivni učesnik mitskog zavođenja, a ne pasivni predmet božanske požude. Pristankom ili izazivanjem božanskog udavaranja i devojka sama doživljava metamorfozu od nevine žrtve nasilja do fatalne zavodnice – ljubavnice, koja oduzima moć kontrole muškarcu i uništava svetu zajednicu braka. Osim toga, mit o Evropi govori i o perverznoj seksualnoj želji koja se rađa između boga i žene, a ostvaruje između žene i životinje.

Drugi problem koji je ovaj mit pokretao je pitanje migracija, kolonijalizacije i mešanja rasa. Donošenje Evrope na evropsko tlo od strane Jupitera tumačeno je, još od perioda antike, kao metafora za migracije stanovništva iz Azije ka Evropi. Deca koju Evropa začinje sa bogom na Kritu mogu se posmatrati i kao dokaz problematičnog, za budućnost civilizacije opasnog potomstva koje se rađa iz čina zoofilije. Za razliku od mita o Pasifaji u ovom slučaju takvo potomstvo nije „degenerisano” u pravom smislu reči, ali je genetsko mešanje evropskog stanovništva sa narodima drugih kontinenata u 19. veku smatrano podjednako neodobravajuće.

Isticanjem Evropine lepote i njenog pristanka na bikova udvaranja, Moro još jednom preispituje značaj i moć ženske seksualnosti, kao i poslednice koje ono nosi sa sobom. Lepota koja možda iskupljuje grešnicu potencijalna je opasnost za buduće naraštaje koji će u genima preneti čitavom čovečanstvu greh svoje majke.

¹⁶⁵⁹ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 78.

¹⁶⁶⁰ Isto.

LEDA

„U tom drhtaju začet je rat, stenje
U padu, oganj, smrt Agamemnonova.
Da l' otkri joj ta strast, ta žud, ta sila,
Da je postala stecište i vrenje
Surovosti, i nežnosti, i snova,
Većih za svaki novi zamah krila?“¹⁶⁶¹

Još jedna od Zevsovih ljubavnih avantura sa lepim smrtnicama završava se opštenjem žene i životinje i stvaranjem problematičnog potomstva koje se iz tog odnosa rađa. U pitanju je mit o Ledi, spartanskoj kraljici koja je poput mnogobrojnih moćnih žena antičke mitologije bila prvenstveno lokalno božanstvo, vremenom transformisano u lik smrtnice koja zavodi boga.¹⁶⁶² Leda, supruga spartanskog kralja Tindareja, svojom lepotom privukla je pažnju boga koji ju je jedne noći obljubio preobražen u labuda. Iste noći Leda je sa Zevsom začela Jelenu i Polideuka, a sa mužem Tindarejem Polideukovog brata blizanca, Kastora.¹⁶⁶³ U nekim verzijama mita Zevs se preobražava u labuda kako bi sustigao boginju Nemezu preobraćenu u gusku, i sa njom začeo Jelenu. Jaje u kojem se nalazio zametak buduće propasti trojanaca predat je Ledi na čuvanje.¹⁶⁶⁴ Ipak, u istoriji i umetnosti mnogo su češće reference na verziju mita u kojem labud napastvuje ili se udvara kraljici Ledi.

Ledina priča je dobro poznata i često ponavljana tokom istorije, ona pokazuje neiscrpno interesovanje čovečanstva za bizarno, seksualni čin između čoveka i zveri, pogotovu ako je zver najmoćniji bog, a ljudsko biće prelepa žena.¹⁶⁶⁵ Još od 4. veka pre nove ere motiv Lede i labuda prisutan je u umetnosti, da bi u periodu helenizma postao omiljeni motiv zanatske umetnosti i dekoracije sarkofaga. Dok je na starijim spomenicima prikazana u stojećem položaju pokušavajući da odgurne pticu, na rimskim spomenicima se prikazuje u ležećem položaju kako se miluje sa labudom.¹⁶⁶⁶ Mit o Ledi je jedan od najčešće prikazivanih mitova u modernoj evropskoj umetnosti, a mnogi devetnaestovekovni umetnici inspiraciju će nalaziti u čuvenim *Ledama* italijanske renesanse.¹⁶⁶⁷ U ovom periodu ljubavna igra između labuda i Lede gubi svoj

¹⁶⁶¹ Vilijam Batler Jeјts, pesma „Leda i Labud“: Вилијам Батлер Јејтс. *Изабране песме*, Нови Сад: Orpheus, 2011, 112.

¹⁶⁶² Eleni Rovithis Livaniou, Petros Rovithis. „Greek myths for the Gemini Constellation“, Faculty of Physics, Athens University, 2014, 143.

¹⁶⁶³ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 229.

¹⁶⁶⁴ Isto.

¹⁶⁶⁵ Molly Pistrang. „Liminal Leda: A Conversation about Art, Poetry, and Vague Translations of Sex“, *English Honors Papers* 12, 2013, 2.

¹⁶⁶⁶ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 230.

¹⁶⁶⁷ Pogotovu je slika *Leda* Leonarda da Vinčija (1507–1513), na kojoj su devoјka i životinja prikazani u ljubavnom zagralјaju, poslužila Morou i njegovim savremenіcima kao temelј na kojem su bazirali svoje predstave ovog mita.

izvorni nasilni karakter i postaje interpretirana kao senzualno udvaranje ljubavnika.¹⁶⁶⁸ Usled velike novovekovne romantizacije mita labud se skoro bez izuzetka prikazuje kao lepa i prefinjena životinja, zbog čega se i Leda oslikava kao mila i nasmejana, zavodnica koja uživa u pažnji, a ne kao žrtva silovanja.¹⁶⁶⁹ Krajem 19. veka motiv Lede i labuda biće česta tema evropske umetnosti gde usled jačanja feminističkih pokreta dolazi do novog čitanja i tumačenja mita.¹⁶⁷⁰

Mit o Ledi bio je tema koju će Moro prikazati u mnogo varijanti, idući od ekstremno strastvene interpretacije, do skoro neporočne.¹⁶⁷¹ Najpoznatija Moroova *Leda* je velika slika na kojoj je umetnik radio čitavu deceniju. (slika 58) Započeta 1865. a dovršena 1875. godine, *Leda* nikada nije izlagana, niti je pronašla svog kupca.¹⁶⁷² Ova slika govori o uticaju koji je na Morooa imalo posmatranje i kopiranje dela italijanske renesanse, ali on ponovo odlazi korak dalje od narativa mita i nasleđa starih majstora.¹⁶⁷³

U prvom planu slike je naga lepotica – motiv kojim Moro prikazuje skoro sve svoje fatalne žene. Pozicijom njenog tela i njegovim isticanjem u prvi plan slikar naglašava da je ovo Ledina priča i da je bog u obliku labuda tu samo kao njen saputnik.¹⁶⁷⁴ Poput Galatee i Leda zauzima izazovnu pozu i desnom rukom pridržava prozirni ogrtač koji, ako je trebalo da pokrije njenu nagotu, u tom zadatku nije uspeo. Aluzija na nevešto skrivanje govori da se Leda prikazuje skromnijom nego što jeste, i kao u mnogim književnim i likovnim prikazima ovog mita, ona se pretvara da ne želi labuda, ali u stvari ne može da mu odoli.¹⁶⁷⁵ Seksualna želja koju lepotica pokušava da potisne očitava se u telu koje se otkriva posmatraču, nasuprot pogledu koji ostaje skriven.¹⁶⁷⁶ Igra na koju poziva svog ljubavnika približava je slici one Lede kojoj je novovekovna umetnost oduzela ulogu nevine žrtve, pripisavši njenoj lepoti ekstremnu seksualnu snagu, poistovećenu sa željom.¹⁶⁷⁷

Iako je silovana, tokom velikog dela istorije krivica tog čina padala je na samu Ledu – kao i svaka previše lepa žena u patrijahalnom društvu i ona je snosila krivicu zbog manjka morala i viška seksipila.¹⁶⁷⁸ Ponekad je priča između Lede i Zeusa tumačena tako da je zverstvo pripisivano njoj – bog je spavao sa lepom ženom i takav čin niko ne bi mogao osuditi, ali žena koja se prepustila milovanju životinje ozbiljno narušava društveni moral i krši tabue.¹⁶⁷⁹ Da je sama kriva za svoju sudbinu potvrđivalo je i uvreženo mišljenje koje je sredinom 19. veka u

(José María Blázquez Martínez. „El mito griego de Leda y el Cisne en los mosaicos hispanos del Bajo Imperio y en la pintura europea”, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia, 1999, 2-3.)

¹⁶⁶⁸ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 125.

¹⁶⁶⁹ Shadi S Neimneh, Nisreen M Sawwa, Marwan M Obeidat. „Re-tellings of the Myth of Leda and the Swan: A Feminist Perspective”, *Annals of Language and Literature*, Vol 1, Issue 1, 2017, 32-41, 33.

¹⁶⁷⁰ Bram Dijkstra. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford: Oxford University Press, 1988, 314-315.

¹⁶⁷¹ Moreau's materialitu, 42.

¹⁶⁷² Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 72.

¹⁶⁷³ Isto.

¹⁶⁷⁴ Molly Pistrang. „Liminal Leda: A Conversation about Art, Poetry, and Vague Translations of Sex”, *English Honors Papers* 12, 2013, 32.

¹⁶⁷⁵ Molly Pistrang. „Liminal Leda: A Conversation about Art, Poetry, and Vague Translations of Sex”, *English Honors Papers* 12, 2013, 32.

¹⁶⁷⁶ Isto.

¹⁶⁷⁷ Isto, 121.

¹⁶⁷⁸ Isto.

¹⁶⁷⁹ Isto, 120.

Evropi polako počelo da jenjava pred medicinskim dokazima koji su ga osporavali – bez uzbuđenja, požude i uživanja u seksu ne može doći do začeća. Začeće i rađanje Jelene, Klitemnestre i Dioskura siguran je znak da je te noći Leda uživala u opštenju sa bogom, što automatski isključuje mogućnost silovanja.¹⁶⁸⁰

Leda je u igri sa labudom neretko prikazivana kao fatalna zavodnica, pa iako Moro ublažava ovu njenu ulogu, ipak joj ne oduzima svu privlačnost. Lepota i erotika kojima Leda odiše kontradiktorne su njenoj pretpostavljenoj nevinosti.¹⁶⁸¹ Ledina lepota viđena je često kao pozivnica za čin nasilja, s obzirom na to da je labudu ređe pripisivana agresivna ili erotska crta nego biku. Krajem 19. i početkom 20. veka, pod uticajem feminističkih ideja, priča o Ledi i labudu počinje da se posmatra iz drugog ugla. Kao što je mit o Pigmalionu dobio svoja nova tumačenja dajući glas do tada pasivnoj skulpturi Galettee, tako u svetlu novog feminističkog tumačenja mita krajem 19. veka dolazi do skretanja pažnje na Ledinu potčinjenu poziciju i iščitavanje mitološkog sadržaja iz ženskog ugla.¹⁶⁸² Leda tada počinje da se ponovo prikazuje kao žrtva silovanja.

*

Mnogi pisci i slikari romantizovali su ovaj mit čineći da se silovanje prikaže kao čin uzajamnog zavodjenja sa pozitivnim ishodom – rađenjem polubožanske dece.¹⁶⁸³ Takvim tumačenjem mita Leda se poput Evrope približava tipu žene koja nakon silovanja postaje moćnija.¹⁶⁸⁴ Deluje kao da iz seksualnog odnosa sa labudom ona profitira više nego bog; Zevs, muškarac, dobija jednu noć ljubavi sa lepom ženom, ali lepa žena dobija božansko potomstvo. Posmatrano iz tog ugla Leda ne samo da je fatalna zavodnica već i proračunata i lukava manipulatorka.

Ledina lepota i seksualnost izazivaju nasilje na dva nivoa: na prvom – silovanje, a na drugom rađanje potomaka koji će svetu doneti mnogo zla.¹⁶⁸⁵ Leda je u mitologiji ostala upamćena kao majka šestoro dece, od kojih su muška, blizanci Dioskuri, pošteđeni prenošenja opasnih gena koji su se, verovalo se, prenosili ženskom linijom. Sve Ledine ćerke dobiće na poklon majčin zavodnički gen koji će, kao i svako uspešno potomstvo, unaprediti i postaviti na viši nivo: Timandra ostavlja muža zbog ljubavnika, Klitemnestra zbog ljubavnika svog muža ubija, a Jelena, začeta iz seksa sa labudom, muža ostavlja, a u smrt odvodi nekoliko generacija najboljih ratnika čitavog tada poznatog sveta.¹⁶⁸⁶ Ledina fatalna uloga prelazi pomalo na svu njenu decu, ali je Jelena Trojanska, posledica noći provedene sa bogom u životinjskom obličju, najeksplicitnija koju ovakav čin tabuisane ljubavi donosi.¹⁶⁸⁷ „U tom drhtaju začet je rat, stenje u

¹⁶⁸⁰ Molly Pistrang. „Liminal Leda: A Conversation about Art, Poetry, and Vague Translations of Sex”, *English Honors Papers* 12, 2013, 7-8.

¹⁶⁸¹ Isto, 10.

¹⁶⁸² Isto, 28.

¹⁶⁸³ Shadi S Neimneh, Nisreen M Sawwa, Marwan M Obeidat. „Re-tellings of the Myth of Leda and the Swan: A Feminist Perspective”, *Annals of Language and Literature*, Vol 1, Issue 1, 2017, 32-41, 40.

¹⁶⁸⁴ Molly Pistrang. „Liminal Leda: A Conversation about Art, Poetry, and Vague Translations of Sex”, *English Honors Papers* 12, 2013, 123.

¹⁶⁸⁵ Isto, 8.

¹⁶⁸⁶ Eleni Rovithis Livaniou, Petros Rovithis. „Greek myths for the Gemini Constellation”, Faculty of Physics, Athens University, 2014, 134.

¹⁶⁸⁷ Shadi S Neimneh, Nisreen M Sawwa, Marwan M Obeidat. „Re-tellings of the Myth of Leda and the Swan: A Feminist Perspective”, *Annals of Language and Literature*, Vol 1, Issue 1, 2017, 32-41, 33.

padu, oganj, smrt Agamemnonova...” napisao nekoliko decenija kasnije irski pesnik Vilijam Batler Jeјts u svoјoj pesmi *Leda i labud* potvrđujući teorije o Ledinom prokletom potomstvu.¹⁶⁸⁸

Ipak, iako su sve ove negativne strane učitanе u ličnost antičke Lede prisutne i dominantne u zapadnoevroskoј kulturi 19. veka, Moro odlazi i korak dalje u svojim prikazima. Fatalna lepota antičke heroine uzrokuje da se otac bogova spusti sa nebesa u njeno krilo, i da se povorka različitih nižih božanstava, nimfi, satira i puta okupe oko njih u trenutku spajanja, slaveći triјumf požude i čulne ljubavi.¹⁶⁸⁹ Međutim, Moroova Leda u isto vreme biva i blagoslovena dodirom svog ljubavnika, koji u vidu labuda na njenu glavu spušta svoju, obasjanu oreolom. Anđeli ili puti koji nose krunu, zajedno sa pozicijom koju Ledino telo zauzima na platnu, ukazuju na Moroovo poigravanje sa hrišćanskim sadržajima, aludirajući na čuvenu scenu Krunisanja Bogorodice.¹⁶⁹⁰ U spisima koji su ostali za slikarom nalazi se da je i on sam prikazanu scenu opisivao kao svetu i kao čin krunisanja.¹⁶⁹¹ Ukoliko se u tumačenje slike uključi i hrišćanska ikonografija, s obzirom na to da nam antički mit potvrđuje da će iz ljubavnog zagrljaja Lede i labuda nastati potomstvo, mogu se pronaći sličnosti i sa scenom Blagovesti – na odabranu ženu spušta se ptica, emanacija boga obasjana nebeskom svetlošću, što će rezultirati rađanjem potomstva koje će promeniti do tada poznati svet.¹⁶⁹²

Slikom *Leda* iz 1865. godine Moro je pokušao da udvaranje i ljubav između žene i životinje sakralizuje i pretvori ga u neki vid hijerogamije (božanske svadbe).¹⁶⁹³ Ovakvim sakralizovanjem erotske teme slikar približava moralno problematičnu temu svojim spiritualističkim vizijama umetnosti.¹⁶⁹⁴ Mnogo erotičnija i seksualno eksplicitnija je serija manjih radova, skica za veliku *Ledu* iz 1865. godine.¹⁶⁹⁵ Na ovim crtežima Moro prikazuje čin sjedinjavanja devoјke i životinje bez imalo stidljivosti, približavajući se originalnom mitu u kojem je Leda silovana od strane boga. Ipak, velika *Leda* sumira Moroova razmišljanja na temu mita i pokazuje da je na kraju slikar temi pristupio na sebi svojstven, a svojim savremenici ma neočekivan način – umesto prikaza brutalne zoofilije o kojima svedoče pripremljeni crteži, Moro je Ledinu priču predstavio kao apoteozu lepote.¹⁶⁹⁶ Lepota, koja se nalazi u srži fabule, a kojoj je Moro davao božanske moći, sakralizuje čin silovanja i transformiše ga iz zverskog u uzvišen.

„Kralj labud spušta glavu na odabranu ženu poput gospodara ovaplotivši je svoјom belinom i božanskom iskrom. Ona, pažljivo se oslanjajući na svoј san, ostaje nepomična pred božanskom intervencijom. To je veličanstven san koji prethodi transfiguracijama u slavu moći i snage. Pobednička, triјumfalna ljubav, raširenih ruku odlazi u dalja osvajanja sveta. Ostala niža božanstva – fauni, satiri, šumske i vodene nimfe dolaze da razgovaraju na oltaru beline i lepote. Na horizontu veliki Pan kleči i iz poštovanja dolazi da sa celom prirodom posveti ovu apoteozu

¹⁶⁸⁸ Вилијам Батлер Јејтс. *Изабране песме*, Нови Сад: Orpheus, 2011, 112.

¹⁶⁸⁹ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 127.

¹⁶⁹⁰ Molly Pistrang. „Liminal Leda: A Conversation about Art, Poetry, and Vague Translations of Sex”, *English Honors Papers* 12, 2013, 31.

¹⁶⁹¹ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 127.

¹⁶⁹² Molly Pistrang. „Liminal Leda: A Conversation about Art, Poetry, and Vague Translations of Sex”, *English Honors Papers* 12, 2013, 33.

¹⁶⁹³ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 125.

¹⁶⁹⁴ Isto, 127.

¹⁶⁹⁵ Isto, 125.

¹⁶⁹⁶ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 42.

večne lepote.” zapisao je Gistav Moro 1883. godine, kao komentar na sliku dovršenu jednu deceniju ranije.¹⁶⁹⁷

*

Mitu o Ledi Moro je pristupio na neobičan način, prikazujući fatalnu privlačnost smrtnice kao moć koja transformiše. Kao i sve lepe žene, tokom vekova osuđivane zbog svoje lepote, i Leda je predstavljala motiv proklete ali moćne žene, zbog koje se otac bogova preobražava u životinju, ne bi li proveo jednu noć sa njom. Iz te noći rađa je po čovečanstvo opasno potomstvo, a Leda od smrtnice evoluirala u majku budućih bogova i heroja. Ipak, Moroova Leda se iskupljuje za sve buduće grehe svojom lepotom koja osvaja i svet bogova i svet posmatrača slike. Za razliku od prikaza Pasifaje i Evrope, ljubav između boga i žene na slici *Leda* zadržava svoju erotsku notu, ali ovu čulnu ljubav Moro preobražava u sakralnu, poigravajući se hrišćanskim simbolima i aluzijama na scene iz života Bogorodice. Da li zbog lepote, ili začetog potomstva, ili možda ljubavi koju budi u srcu boga, Leda i labud bivaju krunisani u trenutku spajanja i kao što to uglavnom i biva, zla žena nakon raspeća biva uzdignuta na nivo svetice.

¹⁶⁹⁷Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 127, Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 42.

HIMERE

„O device, demonke, nemani, mučenice,
Vi uživšene duhom, što stvarnost prezirete,
Tražiteljke beskraj, pobožne, pohotnice,
Koje se čas jauku čas plaču odajete.
Vi što ste u svom paklu, s mojom dušom u pratnji
Volim vas, jadne sestre, isto koliko grcam
Zbog vaših neutoljenih žeđi, sumornih pratnji
I velikih vam, crnih ljubavi punih srca!”¹⁶⁹⁸

Nekoliko Moroovih slika i crteža ponelo je naziv *Himere*, a najreprezentativnije među njima je veliko platno iz 1884. godine.¹⁶⁹⁹ (slika 59) Ovom slikom Moro sumblimira svoja promišljanja na temu fatalnih žena i njihove opsednutosti instinktivnim, materijalnim i grešnim. Mnoge antičke antiheorine čiji je lik tokom života slikar repetirao u različitim varijantama i medijima, našle su mesto među ovim himerama, kao primeri greha koje je slikar učitao u njihove likove. Ipak, Moroove himere nemaju toliko veze sa mitološkim čudovištem koliko sa novim značenjem koje ova reč dobija u francuskom jeziku tokom 19. veka.

Posmatrajući sliku *Himere* iz 1884. godine u mnoštvu magičnih i fantastičnih bića prikazanih na njoj ne uočava se antička Himer – čudoviste sa telom koze, glavom lava i repom zmije.¹⁷⁰⁰ Iako je bio veliki poznavalac mitologije, Moro ovom prilikom termin himera upotrebljava u njenom drugačijem, modernijem značenju – iluzija, san i imaginacija.¹⁷⁰¹ Tokom 19. veka francuski jezik reči *himera* dodaje ovo novo značenje koje će još u periodu ranog romantizma postati dominantnije od asocijacije na mitološko čudovište. Kada je početkom veka Žan Žak Ruso rekao da je „zemlja himera suprotnost realnom životu, začarano carstvo u kom razočarana srca traže iluziju zadovoljstva” himera je za francuskog filozofa označavala san. Takvo značenje reči biće upotrebljavano od strane mnogih umetnika francuskog govornog područja tokom 19. veka.¹⁷⁰²

Himere su posebno čest motiv u umetnosti simbolizma. „U umetničkim slikama danas bore se napredni odredi čovečanstva protiv himera smrti koje su ih opkolile” rekao je Andrej Beli u svojoj knjizi *Simbolizam*.¹⁷⁰³ Bodler je jednu od priča *Pariskog splina* nazvao imenom mitološke zveri ili sna.¹⁷⁰⁴ Pesnik Žerar de Narval nazvao je dvanaest svojih sonata *Himere*, i još

¹⁶⁹⁸ Šarl Bodler, „Prokletnice” u Šarl Bodler. *Misli*, Čačak: Umetničko društvo Gradac, 2004, 27.

¹⁶⁹⁹ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 125.

¹⁷⁰⁰ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 483.

¹⁷⁰¹ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 128.

¹⁷⁰² Isto, 127.

¹⁷⁰³ Andrej Beli. *Simbolizam*. Beograd: Vuk Karadžić, Institut za književnost i umetnost, 1984, 48.

¹⁷⁰⁴ Шарл Бодлер. *Париски сплин*, Београд: Чигоја штампа, 2003, 16.

osam *Druge himere*, objedinjujući time dvadeset pesama pod imenom imaginacije i sna.¹⁷⁰⁵ Termin je zadržao negativne konotacije te je često označavao opasan san, noćne more „ljubavnice svake pogreške”.¹⁷⁰⁶ Teofil Gotje u jednoj od svojih priča pominje součavanje licem u lice sa svojom himerom, ne misleći pritom na čudovište od krvi i mesa već čudovišni strah koji ga napada iz podsvesti.¹⁷⁰⁷ Stoga himere, kao složen psihološki i kulturološki fenomen imaju dualnu konotaciju u francuskoj kulturu što se može videti i na Moroovim slikama.

*

Prva slika nazvana *Himera* nastala je 1867. godine.¹⁷⁰⁸ (slika 60) Moro se u ovom slučaju još uvek drži antičkog narativa te je biće koje se identifikuje kao himera pomalo nalik čudovištu iz mitologije, iako umesto tela kože ili lava ima telo konja i ljudsku glavu. Ipak, ono je zoomorfni hibrid, nalik kentauru sa krilima. Proći će još dve decenije dok se slikar potpuno ne oslobodi narativa; 1867. godine himera iako nije prikazana kako to mit nalaže, ipak je prikazana surovom animalnom prirodom bića koje ima ljudski lik, ali monstrozno telo i monstrozne porive. Ovaj krilati kentaur uzleće nad ambisom i sa sobom povlači ženu koja ga grli. Paralele se mogu pronaći u jednoj od pesama Teofila Gotjea u kojoj on opisuje ridokosu devojku zelenih očiju, nalik Moroovoj devojci na slici.¹⁷⁰⁹ Kako su pojedini istraživači zaključili, Moro ovom slikom predstavlja trenutak erotike, imaginacije i propasti.¹⁷¹⁰ Ako kentaura shvatimo kao muškarca, surova igra odnosa polova mora pronaći put u posmatračevim asocijacijama. Međutim, krilati kentaur može se posmatrati i kao simbol animalne želje, libida, najdubljih poriva, podsvesti i tabua koje su u njoj pohranjene. U tom slučaju, naga lepotica koja se grčevito drži oko vrata svoje himere, odlučuje da se bez obzira na posledice, baci u ambis zajedno sa personifikacijom svoje grešnosti. „Žena je biće lišeno razuma, željno nepoznatog, misterije, zaljubljeno u zlo u formi perverzije i dijabolične zavodljivosti” zapisao je Moro razmišljajući o svojim himerama.¹⁷¹¹

*

Godine 1884. Moro počinje rad na velikom platnu nazvanom *Himere*. Ova slika predstavlja jednu od Moroovih prvih velikih alegorija na kojoj se, komponujući fantastična bića, bića iz mašte, mitologije i sna, poigrava ljudskim telima poput arhitektonskih elemenata, izražavajući na svoj simbolistički način čitavu paletu ideja i promišljanja o himerama – snovima, i njihovim protagonistkinjama – (zlim) ženama.¹⁷¹² „Kao i život muškarca i ovo ostrvo je naseljeno utvarama, isključivo ženskim, koje su se predale instinktima, materiji i fizičkoj strasti” rekao je Moro.¹⁷¹³ Poput Nervalovih soneta nazvanih istim imenom, i Moroove *Himere* govore o svetu fantazija, arhetipova, začuđujućih simbola – vila, kraljica, boginja, svetica, okupljenih na jednom imaginarnom prostoru.¹⁷¹⁴ Prikazujući niz simboličnih, mitoloških motiva i bića na istom platnu, bez narativa koji bi opravdao njihovo grupisanje, Moro se udaljava od tradicije

¹⁷⁰⁵ Коља Мићевић. *Осам Влашића француског симболизма*, Београд: Службени гласник, 2009, 235.

¹⁷⁰⁶ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 129.

¹⁷⁰⁷ Teofil Gotje. *Priče o snovima*, Beograd: Paideia, 1997, 124, 150.

¹⁷⁰⁸ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 128.

¹⁷⁰⁹ Isto.

¹⁷¹⁰ Isto.

¹⁷¹¹ Isto, 132.

¹⁷¹² Isto, 129.

¹⁷¹³ Isto, 131.

¹⁷¹⁴ Alexei Bueno. „Translating Nerval”, *Estudos avancements* 26 (76), 2012, 170-171.

francuskog istorijskog slikarstva i približava dekorativnosti simbolizma, stvarajući sliku koja je epska ali ne i akademska.¹⁷¹⁵ Većinu elemenata ovog ikonografskog kolaža pronašao je u svojoj ličnoj biblioteci, pre svega na stranicama *Magasine pittoresque*, kao i kopijama Piranezijevih grafika.¹⁷¹⁶

Himerama je umetnik želeo da predstavi atmosferu nalik snu i pokaže snagu nematerijalne fantazije. Zahvaljujući ovoj slici dodeljen mu je nadimak „tkač snova”, a sam Moro je rekao da ona predstavlja „začarano ostrvo naseljeno eteričnim, fantastičnim bićima”.¹⁷¹⁷ Ne znajući da je sliku *Himere* Moro nazvao „mesečarenjem života”, pisac Uismans je njegova dela predosetio na isti način, nazivajući ih „snoviđenjima života”.¹⁷¹⁸

Ovu sliku Moro je opisao kao „kapric orijentalnog kolorita sa devojkama opruženim po beskrajnim poljanama dok svaka od njih na uzici drži svoju himeru koja predstavlja njihov karakter i prirodu njihovih osećanja i duše.”¹⁷¹⁹ Ovakvim stavovima Moro se približava Bodlerovoj ideji da svaka žena živi jedan tajni, duhovni život u kojem je pohode uobrazilje kojima se ona hrani.¹⁷²⁰ Poput devojke koja se za svoju himeru grčevito drži na slici iz 1867. godine, i heroine ove slike pridržavaju se svojih kaprica i fantazija, s tim što se više ne bacaju u ambis za njima već ih zauzdavaju uzicama. Dominacija moći se preokrenula u korist žena koje, sada svesne svojih zavodničkih sposobnosti, čulnosti i moći koje im one daju, uživaju prepuštene onom najnižem u sebi – instinktima, željama, oslobođenom libidu. Smeštene su na imaginarno ostrvo greha na kojem ne važe norme građanskog društva 19. veka, u okviru svojevrsnog pseudoharema u kojem je svaki san dozvoljen. Oslikavajući na ovaj način intimne želje muškarca Moro se direktno obraća onom najskrivenijem u posmatraču. Njegove himere – zabranjeni snovi, preselile su se iz podsvesti u imaginarni grad na platnu. Moro se ovom slikom približava jednoj od ideja simbolizma – umetnik je „tumač kolektivnih snova”.¹⁷²¹ Ono što ne sme biti izrečeno naglas, proživljava se kroz pesmu ili sliku, čime se iskonski strahovi, žudnje, perverzne želje i tabui proživljavaju na manje traumatičan način, oslobađajući tako društvo strahova i presija.¹⁷²²

O tome govori i jedno od pisama koje je Moro napisao majci tumačeći sadržaj svoje slike: „Oličavam ukuse, hirove i strasti grupa koje odgovaraju određenim osećanjima. Daću ti primer: figura koju nosi insekt nalik na vilin konjica predstavlja one delikatne prirode koje sanjaju samo da budu nošene vetrom, svetlošću i vazduhom. Naslikaću i strastvene prirode zanete vatrenim snovima (himerama); neke će svojima biti odane, neke će biti bačene u prazninu tražeći uzaludno svoj nepokorivi i nedostižni san.”¹⁷²³ Iz slikarevih reči može se zaključiti da njegove himere nisu obični snovi ili herojski ideali, već najdublje, instinktivne žudnje zbog kojih su ljudi spremni na velike žrtve. Takva vrsta žudnje posmatrana je kao posledica zavodničkih

¹⁷¹⁵Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 129.

¹⁷¹⁶ Isto, 130.

¹⁷¹⁷ Laurent Darbellay. „Gustave Moreau et les charmes de la belle inertie”, Université de Genève, 2008, 8.

¹⁷¹⁸ Isto, 8, 17.

¹⁷¹⁹Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 129.

¹⁷²⁰ Šarl Bodler. *Misli*, Čačak: Umetničko društvo Gradac, 2004, 25.

¹⁷²¹ Patrick McGuinness. *Symbolism, Decadence and the 'Fin de Siècle': French and European Perspectives*, University of Exeter Press, 2000, 75.

¹⁷²² Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 12; Карл Густав Јунг. *Архетипови и колективно несвесно*, Београд: Атос, 2003, 13; Sigmund Frojd. *Antropološki ogledi*, Београд: Prosveta, 2005, 356.

¹⁷²³ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 130.

moći fatalnih žena. Slično tumačenje himera nalazimo i kod Bodlera. U jednoj priči on opisuje ljude koji na svojim plećima nose po jednu čudovnu himeru (kao i kod Moroa, i Bodlerovske himere-snovi predstavljene su fantastičnim bićima ili čudovistima).¹⁷²⁴ „Ta se neman nije ponašala kao mrtav teret, naprotiv, ona je zagrlila i stegla čoveka gipkim i moćnim mišićima, zakačila se velikim kandžama, a basnoslovnom glavom nadnela se nad ljudsko čelo.”¹⁷²⁵ „Na tom putu goni ih neka neodoljiva sila”, dodaje Bodler, kao i to da ni jedan od putnika nije izgledao gnevan na zver, reklo bi se da ju je smatrao delom svog bića.¹⁷²⁶

Moroove *Himere* nisu bukvalna ilustracija Bodlerove priče, ali posmatrajući ovo veliko platno i mnoštvo fantastičnih figura preuzetih iz mitologije i mašte i isprepletanih sa telima nagih lepotica, možemo zaključiti da svaka od ovih žena kuda god pođe sa sobom vodi svoje lično čudovište, osećajući ga delom svoje ličnosti, karaktera i sudbine. Dominantna strast svake žene prikazana je varijacijama različitih individualnih himera.¹⁷²⁷ *Himerama* je Moro želeo da prikaže trijumf smrtnih greha, te figura žene oslonjene na bika, veoma nalik njegovim prikazima Pasifaje i Evrope, simboliše razvrat, žena sa zmijom zavist, koza požudu, paun gordost.¹⁷²⁸ Svaki greh personifikovan je ženskim likom, po jednom „prokletom dušom”, kako ih je slikar nazvao.¹⁷²⁹ Ovaj „satanistički Dekameron” (kako je Moro nazivao svoju sliku) prikazuje „sve nijanse ženskih snova i njihovih satanističkih strana, od antike do renesanse, preko srednjeg veka, mešajući u sebi tri faze čovečanstva”.¹⁷³⁰ Za razliku od Dantea Moro prikazuje užase života na zemlji, svog doba i svoje svakodnevice.

Jedan od crteža nastalih prilikom priprema za veliko platno poneo je naziv *Žena i himera*.¹⁷³¹ (slika 61) Ovaj crtež potvrđuje ideju koju će Moro razviti na slici – žena je robinja svoje himere, čudovišta u kojem se ovaploćuje nedostižni, opasni, podsvesni san. Kao i na slici *Himere*, i ovde je žena sa svojom himerom predstavljena u intimnoj atmosferi i prisnoj komunikaciji. Himeru je nalik na Sfingu, monstrozna ali nesumnjivo i sama ženskog pola. Dakle, nisu samo žene te koje izazivaju opasnost u društvu, već su i same personifikacije opasnosti – požude, želja, libida i zabranjenih snova ženskog obličja i ženskog pola. Žena inkarnira greh koji je u svojoj osnovi njoj i predodređen, a želje koje budi u posmatraču i koje se na nju reflektuju postaju razlog za osuđivanje i kažnjavanje.¹⁷³²

Želja, probuđena u ženi, ali i u muškarcu koji seksualno oslobođenu ženu posmatra, jedna je od nezaobilaznih tema Moroovih mitoloških kompozicija. Slikom *Himere* on stvara atmosferu nalik haremu ili javnom ženskom kupatilu, temu veoma popularnu u evropskoj umetnosti 19. veka, a ovakvom utisku bi još više doprineo orijentalni kolorit kojim je slikar nameravao da upotpuni scenu.¹⁷³³ *Himere* pokazuju dualnost Moroovih ideja – on kritikuje materijalističko društvo ogrezlo u niskim strastima i grehu stvarajući upravo ono čemu takvo društvo ne može da odoli – harem u kojem se sastaju sve najlepše žene istorije, sve najslavnije zavodnice zajedno sa

¹⁷²⁴ Шарл Бодлер. *Париски сплин*, Београд: Чигоја штампа, 2003, 16.

¹⁷²⁵ Isto.

¹⁷²⁶ Isto.

¹⁷²⁷ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 130.

¹⁷²⁸ Isto, 131.

¹⁷²⁹ Isto.

¹⁷³⁰ Isto, 130, 131.

¹⁷³¹ Isto, 130.

¹⁷³² Isto.

¹⁷³³ Isto, 131.

svojim čudovišnim željama. I kao što je pisac i pesnik Teofil Gotje pomenuo u jednoj od svojih priča, najopasnije i najnedostižnije su one himere koje nam dolaze iz slavne prošlosti.¹⁷³⁴ Slikajući *Himere* Moro je dao slobodu i sopstvenim i kolektivnim, društvenim fantazijama.¹⁷³⁵ Lepota žene još jednom ostaje zamka koja devetnaestovekovnog posmatrača privlači, kritikuje i zavodi u isto vreme.

Ipak, Moro je odlučio da *Himerama* ponudi i šansu za iskupljenje ženskog roda. Iako je veliki deo platna ispunjen različitim fatalnim zavodnicama i njihovim gresima, donji levi ugao slike predstavlja grupu koja je spremna da napusti ovo „ostrvo užasa” – pesnikinja koja sluša anđela i kraljica koja miluje jednoroga, ovaploćene ideje umetnosti i devičanstva.¹⁷³⁶ Njih je umetnik nazvao „amblemima truda i vrline, iskupljenja i spasenja u patnji”.¹⁷³⁷ Iako u osnovi mizoginistička i bliska vremenu u kojem stvara, Moroova vizija opasne ženstvenosti nije apsolutna. Da, haremsko ostrvo lepih prokletnica koje oslikava tabuisane, potisnute fantazije modernog društva ispunjeno je ženama koje će zauvek ostati robinje svojih snova, ali ukoliko pronađu put van libida, van greha, iskupljenje je moguće. Na kraju, za Moro pol ipak nije preduslov moralnog posruća, već je to naša nemogućnost da se okrenemo vrlini i u njoj istrajemo. Pa iako u prošlosti poznatije po svojim gresima, neke lepotice možda još uvek imaju šanse da pobegnu svojim himerama.

*

Na slici *Himere* Moro će raditi četiri meseca, u čemu će ga prekinuti majčina smrt.¹⁷³⁸ Ovaj događaj veoma je pogodio slikara koji je od tuge prestao sa radom i povukao se u sebe, ograđujući se od spoljašnjeg sveta, ne želeći ni da čuje za svoju umetnost, kako su govorili Moroovi prijatelji.¹⁷³⁹ Može se pretpostaviti da je smrt majke, ženske osobe koju je veoma voleo, uticala na odustajanje od teme koja je trebalo da predstavi krunu Moroovih radova na temu zlih žena i svih poroka koje slabiji pol raspiruje u društvu. Usled ovakvih okolnosti veliki deo platna ostao je neobojen što posmatraču odaje utisak da je u pitanju arhitektonsko-skulptoralna celina, ili reljef izrađen u nekom plemenitom materijalu, mermeru ili slonovači. Ipak, Moro je nameravao da slika dobije sasvim drugačiju završnu notu. Zamislio ju je u „bojama orijenta”, teškog i mračnog kolorita o čemu svedoči i nekoliko sačuvanih predložaka u boji.¹⁷⁴⁰

¹⁷³⁴ Teofil Gotje. *Priče o snovima*, Beograd: Paideia, 1997, 150.

¹⁷³⁵ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 130.

¹⁷³⁶ Isto, 131.

¹⁷³⁷ Isto.

¹⁷³⁸ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 124.

¹⁷³⁹ Isto.

¹⁷⁴⁰ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 129.

V BORBA DUALITETA – SUKOB DUHA I MATERIJE U SLIKARSTVU GISTAVA MOROA

„... čas se Feb, začetnik pesme, javlja,
A čas gospodar žetve, silni Pan.”¹⁷⁴¹

U prethodnim poglavljima je bilo reči o tome kako je Moro, u duhu simbolizma i evropske kulture druge polovine 19. veka, tumačio i predstavljao svet heroja i antiheroja pozajmljenih iz antičke mitologije. Jedan određeni broj Moroovih slika bavi se i sukobljavanjem ova dva principa koje slikar prikazuje sukobima slavnih mitoloških ličnosti i njihovih neprijatelja. Kao veliki pobornik duhovnih vrednosti uvek je težio isticanju herojskih osobina čoveka, naglašavajući vrednost razuma i intelekta, nasuprot materijalizmu za koje je krivio svoje doba.¹⁷⁴² Sukob duha i materije osnova je svih drugih prikaza dualiteta kojima će se slikar baviti tokom karijere. Suprotni principi sveta u umetnosi su najčešće prikazivani dualitetom ili borbom polova, ali Moro se neće zaustaviti isključivo na sukobljavanju polova. On će razlike čulnosti i eteričnosti tumačiti i prikazima umetnika, preispitivaće apolonijski i dionizijski princip, unutrašnju borbu svakog pojedinca, pa čak i razlike paganske i hrišćanske religije.¹⁷⁴³ Ono što je zajedničko svim ovim predstavama je Moroova večita i nepokolebljiva vera u ideale, u svet duha i sposobnost čoveka da se pravilnim postupcima uzdigne na nivo heroja, nasuprot materijalizmu, čulnosti i instinktu.¹⁷⁴⁴

*

Jedno od glavnih bojnih polja na kojima se odvijaju Moroove bitke dualiteta je već pominjano opšte mesto evropske devetnaestovekovne kulture – borba polova.¹⁷⁴⁵ Baš kao i koncept zle žene i borba polova je fenomen prepoznat u umetnosti velikog broja stvaralaca druge polovine 19. veka i umetnosti na prelazu iz 19. u 20. vek.¹⁷⁴⁶ Nemali broj umetnika je, poput Moroa, ovu borbu premeštao u izmaštano vreme idealne prošlosti, pozajmljujući za sopstvene bitke junake iz legendi i mitova starog sveta.¹⁷⁴⁷ Pojedini mitovi činili su se posebno prigodnim da se u njih, osim uobičajenog sukoba heroja i antiheroja, učita i borba polova. Jedan od primera je sukob Edipa sa Sfigom, koji će put naći i do Moroovog platna.¹⁷⁴⁸ Sfinga, zbog svoje animalne prirode, predstavljala je idealnog, heroju ravnopravnog neprijatelja i u sebi je sadržala sve one odlike ranije pominjanih zlih žena – životinjsku i ženstvenu prirodu, izazov, opasnost, tajanstvenost i zavodljivost. Njoj suprotstavljen bio je Edip, prototip evropske racionalističke misli, slika idealnog antičkog heroja i svih onih vrlina (razuma, intelekta, stoicizma, odlučnosti) na kojima je zapadnoevropska civilizacija želela da izgradi svoj sistem vrednosti, shvatajući

¹⁷⁴¹ Шарл Бодлер. *Цвеће зла*, Нови Сад: Школска књига, 2004, 21.

¹⁷⁴² Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 46-48.

¹⁷⁴³ Kingdom of soul, Hans H. Hofstatter, Faith and Damnation, 131-141.

¹⁷⁴⁴ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 113.

¹⁷⁴⁵ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 115-116.

¹⁷⁴⁶ Карл Густав Јунг. *Архетипови и колективно несвесно*, Београд: Атос, 2003, 80, Fridrih Niče, *Slučaj Wagner*, Beograd: Čigoja štampa, 2005, 45.

¹⁷⁴⁷ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 42-43.

¹⁷⁴⁸ Almut-Barbara Renger. *Oedipus and the Sphinx: The Threshold Myth from Sophocles through Freud to Cocteau*, Chicago: University of Chicago Press, 2013, 47.

antičku prošlost kao svoj temelj.¹⁷⁴⁹ Moro će u svojim prikazima muškog i ženskog principa otići i korak dalje od mitova koje će većina njegovih savremenika prepoznati kao pogodne za predstavljanje ovog modernog i gorućeg problema. On će i druge antičke junake součiti sa namerno i neopravdano seksualizovanim čudovistima, učitavajući ženski princip u čitav primarni, htonski i titanski naraštaj mitoloških bića.¹⁷⁵⁰ Zbog toga je na nekim Moroovim slikama moguće primetiti i borbu iskonskog matrijarhata, oličenog prvim naraštajem antičkih bogova, i patrijarhata, tj., bogovima i herojima klasične epohe čija dostignuća i pobeде predstavljaju istorijsko ogledalo u kojem devetnaestovekovna Evropa želi da se ogleda.

Seksualnost je važna tema za Moroa, ali za razliku od predstava zlih žena, čija je moć uvek naglašena erotizacijom i isticanjem telesne lepote, prilikom suočavanja muških i ženskih principa Moro ne insistira na muževnosti svojih heroja. Naprotiv, isticanje polnih odlika u cilju zavodjenja Moro ostavlja isključivo svojim ženskim protagonistima, ponekad im, kao u slučaju Sfinge ili stimfalskih ptica, dodeljujući ženske karakteristike koje nemaju u izvornim mitovima.¹⁷⁵¹ Sa druge strane, Moroov heroj suočen sa opasnošću čudovišta maskiranog zavodljivošću žene, postaje androgen. Androginijom svojih junaka slikar pravi razliku između polova, ali na taj način što senzualnost prepušta svetu antiherojina, sukobljavajući im muškarčevu androginiju, kao siguran znak da njihova čulnost neće imati šanse za pobeđu.¹⁷⁵² Androginija muškarca za Moroa nije negativna odlika. Njom umetnik ističe snagu i moć duha i intelekta, spremnog da podnese potrebnu žrtvu – odustajanje od telesnog užitka, ne bi li staloženo i smireno izbegao zamke koje mu zla žena stavlja na put do cilja i uspeha.¹⁷⁵³ Moroov Edip, Herakle i Jupiter, u mitologiji upamćeni po mnoštvu ljubavnih avantura, u Moroovom stvaralaštvu gube svoj zavodnički status. Njima slikar dodeljuje ulogu zastupnika razuma i intelekta, viših moralnih načela pa i samog duha, svega onoga što je slikar, u skladu sa idejama svog kulturnog miljea, smatrao osobinama jačeg pola.¹⁷⁵⁴ Muškarčeva polnost i čulnost sklonjene su na ovim slikama u drugi plan. Zato bi bilo pravilnije reći da Moro ne sukobljava ženu i muškarca, već ženski i muški princip, ili još preciznije, seksualnost žene i razum muškarca. Svakako, kroz sučeljavanje muškog heroja i ženskog antiheroja Moro ponavlja jednu od osnovnih ideja svog stvaralaštva uopšte – borbu duha i materije, i veru u konačnu pobeđu duhovnih vrednosti.¹⁷⁵⁵

*

Određeni broj sukoba Moro će na svojim delima predstaviti i kroz problem budućnosti i opstanka umetnosti. Predstavljajući najviše ideale čoveka svojim paganskim pesnicima, tokom čitave karijere Moro se trudio da vrednosti prave, iskrene umetnosti odvoji od sveopšte komercijalizacije koju je poput kolega simbolista prepoznavao i kritikovao u dobu i kulturnom krugu u kojem je stvarao.¹⁷⁵⁶ Na nekolicini njegovih slika može se videti idealni pesnik, koji je

¹⁷⁴⁹ Софокле, *Едип на Колону*, Београд: Српска књижевна задруга, 2011, 17.

¹⁷⁵⁰ Jonathan F. Krell. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010, 35.

¹⁷⁵¹ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 47-48.

¹⁷⁵² Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 137.

¹⁷⁵³ Карл Густав Јунг. *Архетипови и колективно несвесно*, Београд: Атос, 2003, 177.

¹⁷⁵⁴ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 124.

¹⁷⁵⁵ Isto, 113.

¹⁷⁵⁶ Иван. В Лалић. *Антологија новије француске лирике*, Београд: Просвета, 1966, 9, Andrej Beli. *Simbolizam*. Beograd: Vuk Karadžić, Institut za književnost i umetnost, 1984, 46.

za slikara uvek figura idealnog umetnika bliskog Apolonu, suprotstavljen nekoj vrsti nižih božanstava ili bića – satirima ili kentaurima.¹⁷⁵⁷ Ova bića slikar ne bira nasumično, naprotiv, ona su i sama u mitologiji opisana kao predstavnici muzike i plesa, s tom razlikom što njihova inspiracija ne dolazi od Muza, već iz prirodnih instinkta i čula.¹⁷⁵⁸ Ovakvim razmišljanjima Moro se približava ideji apolonijuskog i dionizijskog principa, poznatoj još od doba antike, a ponovo aktuelizovanoj krajem 19. veka zahvaljujući Ničeovim brojnim knjigama i esejima.¹⁷⁵⁹ Dva osnovna stvaralačka nagona starih Grka – apolonijuski i dionizijski, pokazuju dva različita pristupa kako stvaranju tako i životu uopšte.¹⁷⁶⁰ Apolon, bog svetlosti i uzvišene umetnosti, u svemu traži pravu meru. Njemu suprotan je Dionis, bog pijanstva, zanosa, ekstaze i nagona, u čemu nema ničeg odmerenog.¹⁷⁶¹ Ovi dvojaki izvori grčke umetnosti predstavljaju i stilske suprotnosti koje su tokom istorije čovečanstva gotovo uvek bila u sukobu.¹⁷⁶² Verovalo se da svaki umetnik od drevnih vremena do danas stvara pod uticajem jednog od ova dva boga ili njihovih osnovnih principa.¹⁷⁶³ Dvojnost umetnosti shvaćena je kao neizbežna posledica čovekove dvojnosti, tvrdili su i simbolistički pesnici.¹⁷⁶⁴ No, tamo gde na trenutak ovlada jedan princip može se očekivati da će se uskoro pojaviti i onaj drugi, da mu se suprotstavi.¹⁷⁶⁵ Zato Moro, ubeđen da je njegovo doba ogrezlo u niskom i instinktivnom, dionizijskom principu, svojim slikama priziva Apolona ne bi li mu pomogao u borbi za visoku umetnost. „Apolon je san, Dionis pijanstvo”¹⁷⁶⁶ tvrdi Niče, ali za razliku od filozofa koji zastupa princip boga vina, Moro uvek bira svet idealne umetnosti pod patronatom boga sunca.

*

Kroz sve predstave sukobljenih dualiteta Moro se suštinski bavi temom herojstva običnog čoveka, tj., borbom koja se tokom života odvija u svakom pojedincu. Sukob čoveka sa unutrašnjim strastima koje poseduju svi pripadnici ljudske vrste tema je koja se često sreće u antičkoj književnosti, u kojoj je Moro nalazio inspiraciju za mnoga dela.¹⁷⁶⁷ Suzbijanje nagona kao put ka slobodi ideja je i devetnaestovekovnih filozofa i mislilaca.¹⁷⁶⁸ Premeštajući ličnu borbu duhovnog i čulnog u više sfere, slikar će ipak tokom života ostati lično uveren u moć

¹⁷⁵⁷ Иван. В Лалић. *Антологија новије француске лирике*, Београд: Просвета, 1966, 9, Andrej Beli. *Simbolizam*. Београд: Вук Караџић, Институт за књижевност и уметност, 1984, 27.

¹⁷⁵⁸ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 317, Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze*, Zagreb: Matica hrvatska, 1907, 29, Hesiod, *Teogonija*, Podgorica: Oktoih, 2000, 99.

¹⁷⁵⁹ Svoju ideju o apolonijuskom i dionizijskom principu u umetnosti Niče je objasnio na primeru Vagnerove muzike. U početku, Niče ju je ocenio kao apolonijusku, da bi kasnije u knjizi *Slučaj Wagner* (1888) opovrgnuo svoju prvobitnu misao opisujući delo ovog kompozitora kao tipičan primer dionizijskog stvaralačkog nagona. (Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 52.)

¹⁷⁶⁰ Fridrih Niče. *Spisi o grčkoj književnosti i filozofiji*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998, 8.

¹⁷⁶¹ Isto, 9, Fridrih Niče. *Rođenje tragedije*, Beograd: BIGZ, 1983, 11.

¹⁷⁶² Fridrih Niče. *Spisi o grčkoj književnosti i filozofiji*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998, 62.

¹⁷⁶³ Fridrih Niče. *Rođenje tragedije*, Beograd: BIGZ, 1983, 45.

¹⁷⁶⁴ Šarl Bodler. *Misli*, Čačak: Umetničko društvo Gradac, 2004, 66, Шарл Бодлер. *Сликара модерног живота*, Београд: Службени гласник, 2013, 9, Иван. В Лалић. *Антологија новије француске лирике*, Београд: Просвета, 1966, 16.

¹⁷⁶⁵ Andrej Beli. *Simbolizam*. Beograd: Vuk Karadžić, Institut za književnost i umetnost, 1984, 58.

¹⁷⁶⁶ Fridrih Niče. *Rođenje tragedije*, Beograd: BIGZ, 1983, 41.

¹⁷⁶⁷ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 285, 314

¹⁷⁶⁸ Fridrih Šiler. *O lepom*, Beograd: Book & Marso, 2007, 168.

pojedince da prevaziđe telesna iskušenja i približi se herojskim idealima. Svestan da se u svakome krije potencijal i za dobro i za zlo, slikar ne predstavlja dualitet ljudske duše isključivo herojima. Ponekad su upravo antička čudovišta, hibridna stvorenja koja vode poreklo od životinja sa jedne, i bogova sa druge strane, ta koja pokazuju da je u čoveku jednako i pravednog i monstrozno, i da je pitanje odluke, ali i spremnosti na žrtvu, koji će potencijal razvijati.¹⁷⁶⁹ Da Moro ipak veruje u ideale, dokaz je njegov kentaur, koji u prisustvu pesnika, oličenja vrline, talenta i duha, zanemaruje svoju krvoločnu stranu. U početku karijere Moroova čudovišta isticala su svojom surovošću snagu njima sukobljenog heroja, dok će se vremenom ova slika ublažiti pa će na kraju vrlina pripitomiti animalnu prirodu dvojnog kentaura, izvukavši na površinu ono najhumanije iz njega.¹⁷⁷⁰ Humanost, saosećanje, talenat i sposobnost da se odoli iskušenju ono je što čoveka čini stvaraocem civilizacije i kulture, osnovnim pokretačem sveopšteg progressa kojem je 19. vek težio.¹⁷⁷¹ Sve to, sudeći po Morou, čoveka uzdiže iz sveta materije u više sfere bogova i heroja.¹⁷⁷²

*

U svojim delima Moro je osim idealizovanog sveta antičkih mitova skretao pažnju i na naličje ovih priča, tražeći, u skladu sa sopstvenom epohom, dekadentno, nasilno i varvarsko u mitovima kojima se bavio.¹⁷⁷³ Osim zlatnog doba prošlosti interesovale su ga i krizne situacije na prelazima epoha, preplitanja i osvajanja civilizacija, međusobni uticaji istoka i zapada, paganske i hrišćanske vere.¹⁷⁷⁴ U kriznim i prelaznim situacijama i epohama on je video pravu dramu epskih vremena, koju je dalje koristio za ilustraciju ili opravdanje događaja kojima je prisustvovalo njegovo doba. Tako političku istoriju druge polovine 19. veka, rat Francuske i Prusije, stvaranje Pariske komune i Treće republike Moro prikazuje kroz Heraklove zadatke i borbu heroja sa čudovišnim titanskim naraštajem, dok subjektivnije i intimnije ideje o propasti umetničkih ideala predstavlja apstraktnim suočavanjem idealizovanih pesnika i onih mitoloških bića koja u sebi nose gen životinje – Pana, Kentaura, Satira i Silena.¹⁷⁷⁵

Tokom poslednje decenije života u Moroovom slikarstvu sve će se više pojavljivati hrišćanski simboli, suočeni sa svetom paganskih bogova.¹⁷⁷⁶ Ovaj upliv hrišćanskih tema može se tumačiti kako posledicom Moroove bolesti i slutnje da mu se bliži kraj života, tako i krizom katoličanstva koja je zahvatila Evropu, a posebno Francusku, krajem 19. veka, i čiji će kontraefekat biti ponovno buđenje interesovanja za religiju u svim slojevima društva.¹⁷⁷⁷ Preplitanje motiva preuzetih iz različitih umetnosti, kultura ili religija česta je pojava u okviru

¹⁷⁶⁹ Hugo Fridrih. *Struktura moderne lirike*, Novi Sad: Svetovi, 2003, 46, Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 199, 317.

¹⁷⁷⁰ Jonathan F. Krell. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010, 35.

¹⁷⁷¹ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерера, 2006, 285, Sigmund Frojd. *Iz kulture i umetnosti*, Beograd: Matica srpska, 1969, 353, Šarl Bodler. *Misli*, Čačak: Umetničko društvo Gradac, 2004, 14.

¹⁷⁷² Jonathan F. Krell. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010, 35.

¹⁷⁷³ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

¹⁷⁷⁴ Isto.

¹⁷⁷⁵ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 76, 148.

¹⁷⁷⁶ Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau's Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 75.

¹⁷⁷⁷ Isto, 76, Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 95-96.

simbolističke umetnosti.¹⁷⁷⁸ Mnogi simbolisti, i sami dugo godina okrenuti mitu, otprilike u isto vreme kao i Moro počće da u svoja dela unose motive hrišćanske religije.¹⁷⁷⁹ Na Moroovim slikama hrišćanski elementi ostaće i dalje uklopljeni u imaginarni svet antike. Njihovim spajanjem Moro će težiti da pokaže jedan nestabilan period krize vrednosti i transformacije poznatog sveta u neki novi, mističniji i eteričniji. Poistovetivši čitav paganski svet sa materijom, slikar je pred kraj života tragao za novim odlikama čistog duha i ideje, i pronašao ih je u daleko apstraktnijim, čoveku i ovozemaljskom svetu daljim, arhanđelima i anđelima.¹⁷⁸⁰ Ipak, treba imati na umu da su ove Moroove biblijske pozajmice uvek u cilju iskazivanja sopstvenih ideja i strahova, pre svega sumnje u budućnost umetnosti, a ne vrednovanje religijskih načela.¹⁷⁸¹ Moro je, zapravo, tokom čitavog života pozajmljivao religiozne motive i simbole iz različitih religija sveta, dajući im slobodnija i nova značenja u okviru kompozicija koje je stvarao na osnovama mita, ali uz veliku implementaciju sopstvene mašte.

¹⁷⁷⁸ Kingdom of soul, Hans H. Hofstatter, Faith and Damnation, 131-141.

¹⁷⁷⁹ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 96, Michelle Facos, Thor J. Mednick. *The Symbolist Roots of Modern Art*, London: Routledge, 2017, 200-205.

¹⁷⁸⁰ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 135, 149.

¹⁷⁸¹ Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 74.

„Oči moje videle su
Kako devojka krilata njemu pride,
A on mudar zasja, ljubav delom otkri”¹⁷⁸²

Svet antičkih bogova, heroja i antiheroja postaće zaštitni znak stvaralaštva Gistava Moroa i slikaru će doneti veliku slavu i popularnost. Među mnogim često interpretiranim motivima sudbina jednog heroja postaće ključan trenutak preokreta u Moroovoj karijeri: relativno nepoznat, sve do svoje trideset osme godine, Moro je 1864. godine na pariskom Salonu izložio sliku koja će doživeti izuzetan uspeh i koja će ga zauvek izvući iz tame anonimnosti.¹⁷⁸³ U pitanju je slika *Edip i Sfinga* kojom je Moro prikazao večnu borbu dualiteta duha i materije koja se od vremena antičkog mita do polovine 19. veka neprekidno odvija i ciklično obnavlja kako u pojedincu, tako i u društvu. (slika 62) Slika zahvaljujući kojoj je Moro dobio nadimak „sfinga slikarstva”¹⁷⁸⁴ jedan je od najzahvalnijih primera za analizu sukobljavanja dualiteta duhovnosti i materije u Moroovom slikarstvu, ali i tipičan primer borbe polova.¹⁷⁸⁵ Ovoj slici prethodiće dugogodišnje proučavanje antičke umetnosti i mitologije, skiciranje, planiranje i israživanje teme i sveopšte interesovanje za motiv Sfinge koji je obeležio drugu polovinu 19. veka.¹⁷⁸⁶ Uspeh i slava koje će slika *Edip i Sfinga* doneti Morou neće predstaviti kraj njegovog interpretiranja ove priče. Decenijama nakon što su ga sučeljeni heroj i antiheroj učinili poznatim, Moro će im se vraćati iznova preispitujući da li je vreme izmenilo odnos snaga između umnog muškarca i putene žene-mačke. Ponekad će Edip iznova odnositi pobjedu nad svojim mačkolikim iskušenjem, kao na slici *Pobedena Sfinga*,¹⁷⁸⁷ (slika 63) a nekada će čudovišna lepotica zauzeti ponovo svoje mesto pred vratima Tebe, na tronu sačinjenom od kostiju žrtava kao na akvarelu *Sfinga pobednica*.¹⁷⁸⁸ (slika 64) Moroova razmišljanja o životu i smrti biće utkana i u sliku iz 1888. godine nazvanu *Edip putnik ili Jednakost pred smrću*.¹⁷⁸⁹ (slika 65) Koliko je odnos heroja i antiheroja, intelektualnog muškarca i instinktivne žene bila važna Morou ogleda se u stalnom vraćanju na temu koja mu je prilikom prvog pokušaja preokrenula tok karijere. Moguće je da su *Edip i Sfinga* otključali Morou zagonetku uspeha na Salonu zahvaljujući ukusu učene publike koja

¹⁷⁸² Eshil, Sofokle, Euripid, *Grčke tragedije*, Beograd: Dereta, 2001, 340.

¹⁷⁸³ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 68, Michelle Facos, Thor J. Mednick. *The Symbolist Roots of Modern Art*, London: Routledge, 2017, 194, John P. O’Neil. *Masterpieces of European Painting, 180-1920, in The Metropolitan Museum of Art*, New Your: Metropolitan Museum of Art, 2007, 73.

¹⁷⁸⁴ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 51.

¹⁷⁸⁵ Scott C. Allan. „Interrogating Gustave Moreau’s Sphinx: Myth as Artistic Metaphor in the 1864 Salon”, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 7, No. 1, 2008, 1-2.

¹⁷⁸⁶ Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 22.

¹⁷⁸⁷ Gerkens, Dorothee. „The Decadence and Demonism of the Self” in in *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*, Felix Krämer, Berlin: Hatje Cantz, 2013, 160-193, 160.

¹⁷⁸⁸ Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 72.

¹⁷⁸⁹ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 141.

je tokom druge polovine 19. veka u antičkom mitu tražila i na platnima simbolističkih slikara pronalazila ključeve sopstvenih zagonetnih tajni.

Edip i Sfinga u mitologiji i antičkoj književnosti

Edip je bio jedan od najpoznatijih antičkih junaka i nesrećni tebanski kralj koji je u neznanju ubio oca i oženio se svojom majkom.¹⁷⁹⁰ Ispunjenje proročanstva datog pre rođenja junaka, tragedija čoveka koji ma šta uradio ne može izbeći svoju, od bogova propisanu sudbinu i problem slobodne volje teme su koje je evropska umetnost kasnijih epoha oduvek iznova problematizovala vraćajući se antičkim korenima i Edipovoj priči. Po uzoru na Edipa kasnije će nastati čitav niz hrišćanskih legendi (Juda, sveti Gregor, irska saga o kralju Darabu...).¹⁷⁹¹ U likovnoj umetnosti Edip se retko prikazivao sam.¹⁷⁹² Još u antičko vreme uglavnom je prikazivan sa Sfingom, što će se nastaviti i kasnije. Scena Edipovog suočavanja sa čudovistem pred vratima Tebe uzeće apsolutni primat u umetnosti u odnosu na sve ostale događaje Edipovog života.¹⁷⁹³

Sfinga je mitološko biće porekom iz Egipta, sa telom lava i glavom čoveka, poznato još od bronzanog doba u različitim formama širom istočnog Mediterana.¹⁷⁹⁴ Motiv Sfinge vezan je za funerarnu ulogu i zagrobni život; ona se često nalazila na nadgrobnim spomenicima, ulazima u grobnice ili na vrhovima nadgobnih stela. Ove Sfinge bile su čuvari zagrobnog života i kažnjavale su one koji su pokušavali da naude grobnom mestu.¹⁷⁹⁵ Lik Sfinge Grci su preuzeli iz Egipta posredstvom Feničana i Sirijaca u vreme mikenske civilizacije.¹⁷⁹⁶ Nasuprot pozitivnim konotacijama koje je imala u Egiptu, u Grčkoj Sfinga dobija i zadržava isključivo ženski pol i postaje oličenje terora i zla.¹⁷⁹⁷ Osim glave žene, Grci joj dodeljuju i krila.¹⁷⁹⁸ U doba Rima osim funerarne dobija i dekorativnu ulogu a ženstvenost Sfinge naglašavana je ogrlicama, dijademama i brižljivo upletenom dugom kosom.¹⁷⁹⁹

Trenutak suočavanja Edipa i Sfinge u mitu je opisan ovako: po nalogu Here čudovišna Sfinga je dovedena iz Egipta do grčkog grada Tebe. Smeštena je na stenu nadomak grada i od prolaznika je zahtevala da joj odgovore na pitanje: „Koje biće ide na dve, tri i četiri noge?” Svakoga ko ne odgonetne zagonetku Sfinga je odmah ubijala. Tebanci su se okupljali na glavnom gradskom trgu i tražili odgovor na njeno pitanje. Svi njihovi pokušaji ostali su bez rešenja, a Sfinga je u međuvremenu ubila i kraljevog sina. Tada je kralj objavio da će onaj ko

¹⁷⁹⁰ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 127.

¹⁷⁹¹ Oto Rank. *Mit o rođenju junaka*, Novi Sad: Akademska knjiga, 2007, 28-29.

¹⁷⁹² Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 129.

¹⁷⁹³ Rosanna Lauriola. „Revivals of an Ancient Myth in Modern Art: Oedipus and the Episode of the Sphinx. From Jean Auguste-Domenique Ingres to Michael Merck”, *Trends in Classics*, Volume 3, Issue 1, 2011, 154–194, 157.

¹⁷⁹⁴ Kik Karoglou. *Dangerous Beauty: Medusa in Calssical Art*, New Your: The Metropolitan Museum of Art, 2018, 28.

¹⁷⁹⁵ Isto.

¹⁷⁹⁶ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 395.

¹⁷⁹⁷ Daniel Zamani. „Under the Spell of the Sphinx: Salome and Her Sisters in the Art of the Late Nineteenth Century” in Felix Krämer. *Battle of the Sexes: From Franz Von Stuck to Frida Kahlo*, Munich: Prestel, 2017, 63-68, 64.

¹⁷⁹⁸ Kiki Karoglou. *Dangerous Beauty: Medusa in Calssical Art*, New Your: The Metropolitan Museum of Art, 2018,28.

¹⁷⁹⁹ Isto, 28-30.

Tebu oslobodi ovog čudovista dobiti kraljevsku vlast i ruku udovice Jokaste. Edip uspeva da reši zagonetku pogodivši da je u pitanju čovek, nakon čega se Sfinga baca sa stene, a on dobija obećanu nagradu.¹⁸⁰⁰ Kasnije je tebanski mit racionalizovan pa se verovalo da je Sfinga u stvari vanbračna kraljeva kći, ili Amazonka, te da je pomagala gusarima da ugrožavaju Tebu sve dok je Edip nije pobedio sa svojom vojskom.¹⁸⁰¹ Edipovu sudbinu i pobedu nad Sfinjom obradili su: Eshil u tetralogiji *Laj, Edip, Sedmorica protiv Tebe i Sfinga*, zatim Sofokle u tragedijama *Car Edip* i *Edip na Kolonu*, i Seneka u drami *Kralj Edip*.¹⁸⁰²

Edip i Sfinga u 19. veku

Figura Sfinge je tokom 19. veka postala veoma negativan motiv u evropskoj kulturi.¹⁸⁰³ Njom je predstavljan arhetip nezavisne, egocentrične žene kamenog srca.¹⁸⁰⁴ Antičko čudovište otelotvorilo je animalnu, mudru, nemilosrdnu i destruktivnu ženu, sliku žene protiv koje se borilo patrijarhalno društvo devetnaestog veka.¹⁸⁰⁵ Zbog toga su umetnici kraja veka često adaptirali lik Sfinge kako bi je uklopili u sliku ženske prirode.¹⁸⁰⁶

Sfinga postaje jedna od glavnih preokupacija simbolističkih pesnika i slikara. Skoro bez izuzetka svi ovi umetnici bavili su se njenom ženskom i ženstvenom stranom, erotizacijom motiva i preispitivanjem njenih emotivnih izbora, o kojima mit ne govori ništa. Sfinga bez sumnje postaje žena, pa su joj se mnogi francuski pesnici ovog perioda obratili ponekim stihom: Bodler u pesmi *Lepota* lepu ženu poistovećuje sa Sfinjom, Alber Samen je poredi sa „andeoskim vampirom”, Oskar Vajld je u istoimenoj pesmi iz 1893. godine ispituje šta je sve videla tokom svog dugog života, koga je volela i ko je voleo nju.¹⁸⁰⁷ Vajld piše i priču nazvanu *Sfinga*, Balzak u priči *Strast u pustinji* pominje Napoleonovog vojnika koji se izgubio u pustinji i upustio u vezu sa panterom, a Žozef Peladan 1895. godine privatno štampa svoju dramu *Edip i Sfinga*.¹⁸⁰⁸ Bodler i u prozi, pričom *Divlja žena i kaćiperna maza*, ženu opisuje kao životinju koja je sposobna za potpunu animalizaciju i izgledom i karakterom.¹⁸⁰⁹

Osim kod Morooa, u simbolističkom slikarstvu Sfinga se pojavljuje i na platnima holandskog slikara Jana Toropa¹⁸¹⁰ (*Jan Toorop*) (slika 66), belgijskog simboliste Fernanda Knopfa¹⁸¹¹ (slika 67), Aleksandra Seona,¹⁸¹² učenika Pivija de Šavana, (slika 68) i mnogih

¹⁸⁰⁰ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 128.

¹⁸⁰¹ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 395.

¹⁸⁰² Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 302; Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 129.

¹⁸⁰³ Scott C. Allan. „Interrogating Gustave Moreau's Sphinx: Myth as Artistic Metaphor in the 1864 Salon”, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 7, No. 1, 2008, 11.

¹⁸⁰⁴ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 133.

¹⁸⁰⁵ Isto, 134.

¹⁸⁰⁶ Daniel Zamani. „Under the Spell of the Sphinx: Salome and Her Sisters in the Art of the Late Nineteenth Century” in Felix Krämer. *Battle of the Sexes: From Franz Von Stuck to Frida Kahlo*, Munich: Prestel, 2017, 63-68, 64.

¹⁸⁰⁷ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 134, 137.

¹⁸⁰⁸ Isto, 137.

¹⁸⁰⁹ Шарл Бодлер. *Париски сплин*, Београд: Чигоја штампа, 2003, 25.

¹⁸¹⁰ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 134.

¹⁸¹¹ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 136.

drugih. Smatra se da je Moroova slika *Edip i Sfinga* započela trend sveopšte „sfingomanije” slikarstva druge polovine 19. veka.¹⁸¹³

Krajem 19. veka osim umetnosti i poezije i psihologija koristi mit kako bi prikazala nove odnose među polovima, za šta je posebno prijemčiva bila priča o Edipu i Sfingi.¹⁸¹⁴ Popularno sučeljavanje suprotnosti po Ničeovom mišljenju prokazuje unutrašnje težnje modernog čoveka ka suprotnostima, koje u isto vreme predstavljaju i njegovu biološku suštinu koje želi da se oslobodi.¹⁸¹⁵ „Čime počinje dijagnoza moderne duše?” pita se Niče. „Rezom u suprotnost instinkta, vađenjem suprotnih vrednosti.”¹⁸¹⁶ Sfingomanija 19. veka i borba razuma protiv animalnosti može se opisati i rečima Edvarda Šurea (Edouard Schure): „Od kada pamtimo Priroda, zavodljiva, zagonetna, kraljica je čoveka. Priroda, simbolizovana Sfigom kad-tad će biti nadmudrena od strane čoveka i bačena u ambis. Snagu prirode pobeđuje čovek koji je nadmašuje u razmišljanju.”¹⁸¹⁷

Mnogo više nego antički, devetnaestovekovni intelektualac želeo je da pobjeda Edipovog razuma i intelekta prevaziđe nivo jedne od stepenica koje heroja vode ka neizbežnoj propasti. Dok je za antičkog čoveka Edipova sudbina predstavljala tragediju, 19. vek se trudio da nepravdu nanetu heroju na neki način ispravi, a vrlinu i snagu uma nagradi, smatrajući da za pravdu nikada nije kasno. Edip kao simbol razuma i racionalističke evropske misli je mnogo više preuzet iz Sofokovih drama nego samog mita, on je pre svega čovek u kojem su moralni zakoni nesalomivi.¹⁸¹⁸ Njegovog *Edipa na Kolonu* analizirao je Gete početkom veka i zaključio da na kraju sage o heroju dolazi do izmirenja koje čoveka uzdiže do srodnih mu bogova.¹⁸¹⁹ Za popularnost Edipovog mita u francuskom društvu zaslužan je i prevod Sofoklovog *Kralja Edipa*, izašao 1858. godine, u čijem se uvodu govori da je moderni umetnik (pesnik, pisac ili slikar), poput Edipa izazvan da odmeri snage sa „pesničkom Sfigom” tj. izazovom umetnosti.¹⁸²⁰

Sofoklovi dramski tekstovi poslužili su Frojdu da po njima nazove dva kompleksa – Edipov i Elektrin.¹⁸²¹ Frojd je smatrao da se u Edipovom kompleksu sreću počeci religije, morala, društva i umetnosti, jednom rečju – zametak kulture.¹⁸²² U isto vreme, Sfinga čijim se likom idealizuje hipertrofija ženske seksualnosti, postaje i motiv ženske podsvesti.¹⁸²³ Austrijski psiholog je tvrdio da je podsvest kao pojam više ženska odlika, što je površnog čitaoca

¹⁸¹² Patricia Mathews. *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2000, 100.

¹⁸¹³ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 134.

¹⁸¹⁴ Almut-Barbara Renger. *Oedipus and the Sphinx: The Threshold Myth from Sophocles through Freud to Cocteau*, Chicago: University of Chicago Press, 2013, 47.

¹⁸¹⁵ Fridrih Niče, *Slučaj Wagner*, Beograd: Čigoja štampa, 2005, 45.

¹⁸¹⁶ Isto.

¹⁸¹⁷ John Rewald, Dore Ashton, Harold Joachim. *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*, New York: Museum of Modern Art, 1961, 115.

¹⁸¹⁸ Софокле, *Edip na Kolonu*, Beograd: Српска књижевна задруга, 2011, 17.

¹⁸¹⁹ Johan Wolfgang Gete. *Spisi o književnosti i umetnosti*, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”, 1982, 17.

¹⁸²⁰ Scott C. Allan. „Interrogating Gustave Moreau's Sphinx: Myth as Artistic Metaphor in the 1864 Salon”, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 7, No. 1, 2008, 8.

¹⁸²¹ Софокле, *Edip na Kolonu*, Beograd: Српска књижевна задруга, 2011, 14.

¹⁸²² Froj, antropoloski ogledi, 301.

¹⁸²³ Almut-Barbara Renger. *Oedipus and the Sphinx: The Threshold Myth from Sophocles through Freud to Cocteau*, Chicago: University of Chicago Press, 2013, 47.

nedvosmisleno navodilo na zaključak da je svest, tj. razum, muška.¹⁸²⁴ Na taj način Frojd je namerno ili ne umanjio značaj ženskog intelekta, uzdižući muški analitički um, što nikako nije doprinelo stišavanju strasti koje su već nekoliko decenija gorele po pitanju borbe polova.

Edip i Sfinga

U takvom kulturnom miljeu Moro stvara sliku *Edip i Sfinga*. (slika 62) Nakon što se 1859. godine vratio u Pariz sa dvogodišnjeg putovanja po Italiji, Moro se strpljivo posvetio pripremama za veliko delo koje je trebalo da ga izvuče iz anonimnosti. Godine 1862. kreće sa radom slici *Edip i Sfinga* koja će mu 1864. godine doneti priznanje, medalju i slavu.¹⁸²⁵ Salon na kojem je bila izložena bio je prva pariska izložba na kojoj je učestvovao nakon povratka iz Italije.¹⁸²⁶

Kao i mnogi slikari druge polovine 19. veka i Moro bira da Edipa prikaže u trenutku suočavanja sa Sfingom, pred kapijom grada Tebe, na prirodnom kamenom uzvišenju sa kojeg je čudoviste terorizalo grad. Sukobom heroja i čudovišta Moro ne predstavlja samo jedan trenutak Edipove priče, već mnogo univerzalniju temu sukobljavanja čoveka i zveri.¹⁸²⁷ Dualitet između muškog i ženskog principa, nebeskog i zemaljskog, duha i materije čest je motiv Moroovog slikarstva, a slika *Edip i Sfinga* je jedan od najeksplicitnijih primera ove ideje u Moroovom stvaralaštvu.¹⁸²⁸ Sfingom slikar predstavlja materijalističku stranu života, animalne porive, instinkt i požudu, koja neminovno vodi u smrt. Njoj je suprotstavljen Edip, heroj kojeg odlikuje razum, moral i stoicizam.¹⁸²⁹ Edipom i Sfingom Moro prikazuje motiv heroja koji se součava sa iskušenjem što se prepliće sa slikom heroja koji pobeđuje čudovište.¹⁸³⁰ Još jedan važan aspekt slike je dualitet polova koje Edip i Sfinga predstavljaju i seksualizacija njihovog sukoba u skladu sa tada modernom temom borbe polova.¹⁸³¹

Osim heroja i antiheroja smeštenih u središte slike, Moro platno ispunjava i raznolikim simboličnim predmetima. Desno od Edipa nalazi se urna sa četiri grifona na mermernom stubu – antički funerarni motiv koji je Moro naslikao koristeći se Piranezijskim grafikama.¹⁸³² Oko stuba se uvija zmija, simbol smrti, a iznad nje je leptir, simbol duše.¹⁸³³ Na stubu se nalazi i grana lovora, simbol pobeđe, koja je u suprotnosti stablu smokve naslikanom levo od Sfinge, simbolu

¹⁸²⁴ Almut-Barbara Renger. *Oedipus and the Sphinx: The Threshold Myth from Sophocles through Freud to Cocteau*, Chicago: University of Chicago Press, 2013, 56.

¹⁸²⁵ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 68.

¹⁸²⁶ Scott C. Allan. „Interrogating Gustave Moreau's Sphinx: Myth as Artistic Metaphor in the 1864 Salon”, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 7, No. 1, 2008, 1.

¹⁸²⁷ Gerkens, Dorothee. „The Decadence and Demonism of the Self” in in *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*, Felix Krämer, Berlin: Hatje Cantz, 2013, 160-193, 160.

¹⁸²⁸ Isto; Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 36,

¹⁸²⁹ Gerkens, Dorothee. „The Decadence and Demonism of the Self” in in *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*, Felix Krämer, Berlin: Hatje Cantz, 2013, 160-193, 160.

¹⁸³⁰ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 48.

¹⁸³¹ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 69.

¹⁸³² Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 18.

¹⁸³³ Jane R. Becker, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437153>

greha.¹⁸³⁴ Dualizam prikazanih junaka naglašen je i motivima koje Moro smešta oko njih, deleći površinu slike na levu, Sfinginu, materijalističku, i desnu, herojsku, idealističku stranu.¹⁸³⁵

U dno platna, pod Edipovim stopama, naslikane su kosti zalutalih putnika koji nisu rešili zagonetku. Najsuroviji detalj slike je ruka koja se i dalje drži za jednu od stena. Kome ona pripada skriveno je od pogleda posmatrača, ali grčeviti stisak nam daje do znanja da ga trenutak deli od sudbine uokolo rasutih leševa.¹⁸³⁶ Time se pojačava sveprisutnost smrti koja upozorava heroja da jedan pogrešan potez, u ovom slučaju odgovor, znači i njegov kraj. Na nekim od skica koje su prethodile konačnom rešenju Moro je pored Edipa prikazivao ljudsku lobanju koju je na kraju ipak zamenio urnom, funerarnim predmetom bližem antici.¹⁸³⁷

I pejzaž prikazan na slici nosi određenu vrstu simbolike. Stenu na kojoj je po predanju Sfinga boravila i dočekivala putnike namernike Moro smešta u robusni pejzaž. Ambis ispunjen tamom i kostima Edipovih prethodnika biće više ili manje naglašen na svim njegovim prikazima tebanskih stena kojima gospodari krilato čudoviste. Dualizam prikazan protagonistima slike i njihovim propratnim simboličnim akcesoarom ponavlja se dualitetom predela u koji su smešteni – vrhovi planina prkose dubokim ponorima, oni su neka vrsta kula ideala nadvijenih nad ambisima poroka i greha. Ova vrsta pejzaža u kojem visoke stene naglašavaju duboke ponore i obratno česta je Moroova aluzija na dualitet materijalnog i duhovnog.¹⁸³⁸ Slika *Edip i Sfinga* je jedan od najboljih primera Moroove potrage za novim ikonografskim rešenjima u okviru klasičnih tema.¹⁸³⁹

*

Sukob Edipa i Sfinge jedna je od tema kojima Moro prikazuje muško telo ugroženo od strane ženskog predatora. Sfinga se polovinom 19. veka već tradicionalno povezivala sa seksualnim užitkom, a u isto vreme seksualno osvešćena žena počinje da se doživljava kao čudovište. Zbog toga Sfinga postaje motiv monstuozne suprotnosti razumnoj i kontrolisanoj muškosti oličenoj u Edipu.¹⁸⁴⁰ Sukob sa fatalnom ženom pojačan je anđeoskom lepotom lica koje Moro daje Sfingi.¹⁸⁴¹ Psihološka tenzija sukoba dva antička junaka pojačava se do ekstrema fizičkim odnosom u koji ih Moro smešta – Sfinga se penje uz Edipovo telo, a on ne izgleda kao da ga to uzrujava.¹⁸⁴² Sukob je prenet na moralni i intelektualni nivo što se oslikava pogledom koji razmenjuju sukobljene strane.¹⁸⁴³ Tenzija među protagonistima pojačana je i time što Moro ne bira trenutak u kojem Edip rešava zagonetku, već onaj u kojem se tek susreće sa svojim iskušenjem i u kojem posmatraču ostaje neizvesno da li će se duel odigrati na onaj način kako je to zabeleženo mitom.¹⁸⁴⁴

¹⁸³⁴ Isto.

¹⁸³⁵ Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 71.

¹⁸³⁶ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 50.

¹⁸³⁷ Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 72.

¹⁸³⁸ John Rewald, Dore Ashton, Harold Joachim. *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bredin*, New York: Museum of Modern Art, 1961, 115.

¹⁸³⁹ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 22.

¹⁸⁴⁰ Scott Allan, „Gustave Moreau’s ’Archeological Allegory’” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

¹⁸⁴¹ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 48.

¹⁸⁴² Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 49.

¹⁸⁴³ Isto, 50.

¹⁸⁴⁴ Isto, 49.

Svoju sliku Moro je opisao kao pobjedu muškarca nad ženskim monstroom: „Predstavljam čoveka u onom ozbiljnom i važnom trenutku života u kojem se susreće sa većitom enigmom. Ona ga drži u zagrljaju svojim strašnim kandžama dok je on, plemenit i miran usled svoje moralne moći, gleda bez drhtaja. Ona je zemaljska himera, podla kao i sva materija i isto toliko atraktivna, predstavljena ovom šarmantnom glavom i krilima ideala, ali sa telom čudovišta, mesoždera koji kida i uništava. Ali snažna i čvrsta duša ipak pobeđuje monstroom zverstvo. Čovek (muškarac) snažan i čvrst, prkosi urođenim brutalnim udarima materije. Sa očima zagledanim u ideal on samopouzvano nastavlja ka svom cilju nakon što ju je zgazio pod nogama.”¹⁸⁴⁵

Moroov Edip je idealistični heroj, simbol moralne snage koja stoički pobeđuje strasti i odoleva iskušenjima ovozemaljskog života, kao i snage intelekta jer neprijatelja pobeđuje pameću a ne oružjem.¹⁸⁴⁶ Još u doba Sofokla Edip je bio figura kojom se isticala snaga ljudske mudrosti nasuprot kapricioznoj volji bogova.¹⁸⁴⁷ On je simbol snage razmišljanja i obazrivosti, umni čovek koji svojim stvaralaštvom rađa kulturu.¹⁸⁴⁸ Takođe, njegova pobjeda nad Sfingom smatrana je skoro nadljudskim uspehom ako se u obzir uzme njeno božansko/titansko poreklo.¹⁸⁴⁹ „Mnogo ima silnih stvari ali nema ničeg silnijeg od čoveka”, napisao je Sofokle, sa čime bi se Moro sigurno složio.¹⁸⁵⁰ I baš poput Sofokla, i Moro ističe vrlinu i idealno herojstvo glavnog junaka smeštajući uz njega suprotni karakter koji tu vrlinu naglašava suprotnošću.¹⁸⁵¹ Za Moroova vera u čovečju moć da dostigne ideale i približi se svetu bogova (ali bogova u kojima se otelotvoruje ono najplemenitije, a ne samoživo i sujetno) bila je jedna od najvažnijih tema umetnosti. Zato i ne čudi da je Edipov lik iskoristio za sliku kojom je planirao da se probije na Salonu, a ni što je u tome uspeo.

*

Erotski naboj između Edipa i Sfinge je još jedan novitet koji Moro uvodi u tumačenje ove teme. Seks i smrt dolaze zajedno na ovoj slici monstroomnog sparivanja između muškarca i ženske zveri.¹⁸⁵² Moroova Sfinga je isuviše ženstvena i u toj ženstvenosti nasilna, poput svih čudovišnih lepotica simbolističkog slikarstva.¹⁸⁵³ Ona puzi uz Edipa u intiman zagrljaj kao da želi da mu šapne tajnu. Naivan posmatrač bi pomislio da je spremna i da mu oda rešenje zagonetke, ali će oni iskusniji prepoznati tipičnu prevaru zavodljive žene koja muškarca mami u smrt. Moro svojom Sfingom podvlači ideju o ženi kao fatalnoj, monstroomnoj, opasnoj, koja seksom mami i odvodi u smrt muške žrtve. On Sfingu opisuje kao „zemaljsku himeru” koja je „zla poput materije i atraktivna poput nje”. Moguće je da mu je kao inspiracija poslužila Hajneova morbidno-erotska poema *Atta Troll* u kojoj „kamena Sfinga, privlačna, dolazi u život,

¹⁸⁴⁵ Jane R. Becker, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437153>

¹⁸⁴⁶ Scott C. Allan. „Interrogating Gustave Moreau's Sphinx: Myth as Artistic Metaphor in the 1864 Salon”, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 7, No. 1, 2008, 4.

¹⁸⁴⁷ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 316.

¹⁸⁴⁸ Isto, 289, 316.

¹⁸⁴⁹ Rosanna Lauriola. „Revivals of an Ancient Myth in Modern Art: Oedipus and the Episode of the Sphinx. From Jean Auguste-Dominique Ingres to Michael Merck”, *Trends in Classics*, Volume 3, Issue 1, 2011, 154–194, 164.

¹⁸⁵⁰ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 314.

¹⁸⁵¹ Isto, 318.

¹⁸⁵² Jonathan F. Krell. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, *University of Georgia*, 2010, 38,

¹⁸⁵³ Scott C. Allan. „Interrogating Gustave Moreau's Sphinx: Myth as Artistic Metaphor in the 1864 Salon”, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 7, No. 1, 2008, 3.

grli (muškarca) i obuzima ga u poljupcu pre nego što će ga konačno iskidati kandžama”.¹⁸⁵⁴ Da je Moroova Sfinga bila prepoznata kao ženski predator pokazuje i činjenica da je pisac Žan Loren ovu sliku opisao u svom dekadentnom romanu *Gospodin Fokas* u kojem se bavi tada sveprisutnim strahom od žene, ženskog tela i materijalnosti.¹⁸⁵⁵

Sfinginu ženstvenost slikar naglašava nakitom – bisernom ogrlicom i dijademom, kao i brižljivo upletenom kosom, čime svoju Sfingu približava antičkim Sfingama, dekorativnim elementima rimske arhitekture koje je imao prilike da vidi na mozaicima i freskama rimskih vila kao i na Piranezijevim grafikama vile Borgeze u Rimu.¹⁸⁵⁶ Sfingin nakit osim ženstvenosti ističe i materijalnu stranu života.¹⁸⁵⁷ Treba primetiti i to da Moro ističe i naglašava Sfingin pol, dok Edipa čini skoro androgenim, što nam može delovati kao nepravedna prednost koju slikar daje muškarcu u sceni borbe polova.¹⁸⁵⁸ Seksualni aspekt Moroove Sfinge primetio je i pisac Teofil Gotje koji je zapisao da „zahvaljujući gospodinu Gistavu Morou i njegovoj genijalnoj ideji u ovoj zveri monstrum nije manje zavodljiv nego žena”.¹⁸⁵⁹

Iako sve na slici ukazuje da se ne bi libila da Edipa učini svojom narednom žrtvom, Moroova Sfinga na prvi pogled ne odaje utisak nasilne i agresivne zveri, već više iznenađene žene koja istražuje predmet svog interesovanja i požude.¹⁸⁶⁰ Ovako prikazana Moroova Sfinga liči na onu koju će nekoliko decenija kasnije, 1934. godine Žan Kokto (*Jean Cocteau*) opisati u drami *Paklena mašina (La Machine Infernale)* – ona se zaljubljuje u Edipa i otkriva mu rešenje zagonetke uprkos tome što će je takav korak odvesti u sigurnu smrt.¹⁸⁶¹

No već se tokom 19. veka javljaju prve aluzije na mogućnost razvijanja nežnih osećanja u Sfinginom čudovisnom srcu. Oskar Vajld je u pesmi *Sfinga* 1893. godine zapitkuje ko ju je sve voleo i koga je ona volela, tokom dugih vekova istorije, navodeći čitav niz mogućih ljubavnika među kojima se nalaze i životinje i sami bogovi.¹⁸⁶² I sonet *Sfinga Žozea-Marie de Ederie* napisan iste godine govori o herojskom prkosu bolu, smrti zbog strasti i borbi muškarca i žene na život i smrt, s tim što Eredia menja mit i Edipu daje ulogu zavodnika koji želi da Sfingu pokori sebi snagom ljubavi i na taj način je uništi.¹⁸⁶³ Moro se prikazom erotične i zanosne žene-mačke približava motivu „zaljubljene Sfinge” koja oličava enigmnu atraktivne i zavodljive ženstvenosti vođene instinktom što je čini destruktivnom.¹⁸⁶⁴ Ovaj motiv će još eksplicitnije razraditi drugi

¹⁸⁵⁴ Jonathan F. Krell. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010, 37.

¹⁸⁵⁵ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 37-38.

¹⁸⁵⁶ Kiki Karoglou. *Dangerous Beauty: Medusa in Classical Art*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2018, 30.

¹⁸⁵⁷ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 48.

¹⁸⁵⁸ Daniel Zamani. „Under the Spell of the Sphinx: Salome and Her Sisters in the Art of the Late Nineteenth Century” in Felix Krämer. *Battle of the Sexes: From Franz Von Stuck to Frida Kahlo*, Munich: Prestel, 2017, 63-68, 64.

¹⁸⁵⁹ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau: The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 69.

¹⁸⁶⁰ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 36.

¹⁸⁶¹ Jonathan F. Krell. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010, 37.

¹⁸⁶² Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 137.

¹⁸⁶³ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 97.

¹⁸⁶⁴ Kiki Karoglou. *Dangerous Beauty: Medusa in Classical Art*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2018, 34, Rosanna Lauriola. „Revivals of an Ancient Myth in Modern Art: Oedipus and the Episode of the Sphinx.

simbolistički slikari, poput Knopfa, čija se Sfinga na istoimenoj slici doslovno mazi i umiljava Edipu,¹⁸⁶⁵ ili Sfinga Aleksandra Seona, francuskog simboliste mlađe generacije koji prikazuje Sfinhu u očajanju na slici *Himerin očaj*.¹⁸⁶⁶ (slike 67 i 68)

*

Edipova Sfinga se još po nečemu razlikuje od tipičnih fatalnih lepotica Moroovog slikarstva. Ona je u isto vreme fizički neprijatelj, ali i ona koja izaziva njegov intelekt. I sama Sfinga je od drevnih vremena simbol mudrosti koju oličava ljudska glava na telu životinje.¹⁸⁶⁷ U sebi ona objedinjuje izazov za telo i um i kao idealni neprijatelj spaja koncept duha i materije.¹⁸⁶⁸ Baš kao što je i Homer svojim junacima uvek dodeljivao njima slične žene, tako je i Moro uz svoje heroje prikazivao njima dostojne neprijatelje. Opisujući svoju sliku Moro je rekao da su Edipove oči „zagledane u ideal”.¹⁸⁶⁹ Ideju dostojnog neprijatelja nalazimo i u Ničeovim knjigama u kojima filozof ističe kako „svako vidi svoje interese u tome da njegov neprijatelj ne izgubi svoju snagu”¹⁸⁷⁰ i da „sebe treba štedeti za dostojnog neprijatelja”.¹⁸⁷¹ Kompleksnost izazova koji Sfinga stavlja pred Edipa dovodi i do kompleksnosti Edipove pobede i junaštva. Edipovo herojstvo se očitava ne samo u zagonetki koju rešava već i pre toga, u trenutku koji Moro odlučuje da prikaže, onom kada Edip snagom volje odoleva telesnim iskušenjima oko sebe ne bi li doveo svoj um do stanja u kojem će moći da iskoristi intelekt za rešavanje zadatka.¹⁸⁷² Ignorišući leševe pod stenom, zlokobni pejzaž i funerarne predmete u svojoj blizini, Edip ignoriše strah od smrti koja je u ovom trenutku još uvek neizvesna. Zatim, poput Prometeja, i Edip ignoriše fizički bol koji mu zadaju kandže lavice zarivene u grudi i butine, blizu genitalija.¹⁸⁷³ Uz sve to, heroj je prisiljen i da ne pridaje značaj zavodljivom liku Sfinge, njenom očiglednom koketiranju i erotskom naboju koji slikar smešta između njih. Odustvo grimase bola ili straha i koncentrisani pogledi koje heroj razmenjuje sa svojom opasnošću govore da je telesno ipak u drugom planu, a da se prava borba odvija na mentalnom nivou na kojem konačno Edip i pobeđuje.¹⁸⁷⁴ U tome leži još jedan važan novitet koji Moro uvodi u predstavljanje ove mitološke

From Jean Auguste-Domenique Ingres to Michael Merck”, Trends in Classics, Volume 3, Issue 1, 2011, 154–194, 170.

¹⁸⁶⁵Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 136.

¹⁸⁶⁶Patricia Mathews. *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2000, 100.

¹⁸⁶⁷Rosanna Lauriola. „Revivals of an Ancient Myth in Modern Art: Oedipus and the Episode of the Sphinx. From Jean Auguste-Domenique Ingres to Michael Merck”, Trends in Classics, Volume 3, Issue 1, 2011, 154–194, 164.

¹⁸⁶⁸Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 2.

¹⁸⁶⁹Scott C. Allan. „Interrogating Gustave Moreau's Sphinx: Myth as Artistic Metaphor in the 1864 Salon”, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 7, No. 1, 2008, 6.

¹⁸⁷⁰Fridrih Niče. *Sumrak idola*, Beograd: Grafos, 1982, 31.

¹⁸⁷¹Fridrih Niče. *Tako je govorio Zaratustra*, Beograd: IP knjiga, 2001, 181.

¹⁸⁷²Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 35.

¹⁸⁷³U Muzeju istorije umetnosti u Beču čuva se bronzana statua Sfinge koja napada mladića iz prve polovine II veka nove ere. Ovu Sfinhu takođe odlikuju lepota lica i grudi kao i brižljivo upletena kosa, a mešavina erotike i nasilja odlikuje skulpturu baš kao i Moroovu sliku. Može se pretpostaviti da je prilikom putovanja po Italiji Moro došao u kontakt sa nekim antičkim artefaktom koji prikazuje sličnu scenu i koji mu je mogao dati inspiraciju za kasniju sliku. (Kiki Karoglou. *Dangerous Beauty: Medusa in Classical Art*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2018, 33.)

¹⁸⁷⁴Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 36.

scene – njegov Edip nije heroj samo zato što rešava zagonetku, već se njegovo herojstvo nalazi i u odolevanju iskušenju lepote. Moro prebacuje težište sa intelekta na moral, pa Edip više nije samo muškarac koji nad ženom dominira umom, već i telesnim suzdržavanjem i moralnim pregnućem.¹⁸⁷⁵ Seksualni potencijal među protagonistima na kraju ipak kulminira u umnom nadmudrivanju čime se i sama borba dualiteta prenosi sa materijalnog na viši nivo.

*

Osim što je Edipu suprotstavljena svojim polom, Sfinga, mitološko biće poreklom iz Egipta, već je za grčku civilizaciju predstavljala mistični i zagonetni istok, a njena zagonetka simbol evropske racionalističke misli.¹⁸⁷⁶ Zbog toga se susret Edipa i Sfinge može sagledati i kao susret ili sukob Evrope i Azije, tj. racionalnog evropskog muškarca i fatalne istočnjačke žene.¹⁸⁷⁷

Tokom 19. veka u evropskoj kulturi dolazi do promene pogleda na orijent i interesovanja za njega. Nakon dvadesetih godina 19. veka evropski naučnici, pre svega klasični filolozi zainteresovani za izučavanje klasične literature i *Biblije*, osim grčkog i latinskog počinju da se bave proučavanjima jezika istoka – biblijskim hebrejskim, persijskim, arapskim i sanskritom. Ovim jezicima bavili su se pre svega orijentalisti, koji su umnogome doprineli upoznavanju istočnih kultura, a istraživanje orijenta preplitalo se sa izučavanjem klasičnog nasleđa.¹⁸⁷⁸

Ipak, ideja o orijentu u evropskoj kulturi i umetnosti novog veka prvenstveno je bila vezana za trgovinu sa istočnjačkim, azijskim zemljama i luksuzne proizvode koji su tim putem stizali do domova evropske aristokratije. Orijent je za zapadnoevropskog čoveka bio sinonim za luksuz, egzotičnost i senzualnost, a lepota i egzotika istoka na taj način najčešće su bile vezivane za motiv žene.¹⁸⁷⁹ Sredinom 19. veka dolazi i do trenda orijentalizacije kostima, dizajna upotrebnih predmeta i doma, a kultura zabave u evropskim metropolama počinje da nudi ugođaj istočnjačkih plesova.¹⁸⁸⁰ Čulni užici uvezeni sa istoka prekooceanskim brodovima veoma su često nosili lik egzotičnih plesačica ili prostitutki.¹⁸⁸¹ Orientalne lepotice bile su veoma česta tema francuskog slikarstva 19. veka još od perioda romantizma.¹⁸⁸² U drugoj polovini veka ovu tradiciju nastaviće simbolistički umetnici, a motiv Sfinge koja je u sebi objedinjavala motiv žene i opasnosti, postaće jedna od tipičnih simbolističkih metafora zle žene.¹⁸⁸³

*

Edip je u evropskoj tradiciji ostao upamćen kao jedan od najtragičnijih junaka koji su ispaštali zbog svoje prevelike mudrosti.¹⁸⁸⁴ U nemogućnosti da pobedi više sile i volju bogova,

¹⁸⁷⁵ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 51.

¹⁸⁷⁶ Hesiod, *Teogonija*, Podgorica: Oktoih, 2000, 67.

¹⁸⁷⁷ Edward W. Said. *Orijentalizam*, Beograd : Čigoja štampa, 2000, 11.

¹⁸⁷⁸ Suzanne Marchand. „Popularizing The Orient In *Fin De Siècle* Germany”, *Intellectual History Review*, 17:2, 175-202, 177-179.

¹⁸⁷⁹ Isto, 180.

¹⁸⁸⁰ Isto, 194-195.

¹⁸⁸¹ Edward W. Said. *Orijentalizam*, Beograd : Čigoja štampa, 2000, 12, Весна Елез. *Три огледа о Флоберу*, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2015, 16.

¹⁸⁸² Erica Oehring. „The Orient as a Subject in Pictorial Art: Leopold Carl Müller and Austrian Oriental Painting after 1870” in Agnes Husslein-Arco, Sabine Grabner. *Orient and Occident: Travelling 19th Century Austrian Painters*, Munich: Hirmer Publishers, 2013, 29-49, 30-31.

¹⁸⁸³ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 133.

¹⁸⁸⁴ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 310.

Edip ispunjava svoju sudbinu u kojoj je susret sa Sfingom i rešavanje zagonetke predstavljao korak bliže ispunjenju njegove lične tragedije.¹⁸⁸⁵ Srećni događaj – intelektualni trijumf, povešće ga u neminovnu propast.¹⁸⁸⁶ Mudrost koju pokazuje pred vratima Tebe dovodi do fatalne greške za koju kazna neće biti smrt nego život, a koju, ironično, čini iz neznanja.¹⁸⁸⁷ Kao ubica Sfinge Edip za ženu dobija Lajevu udovicu Jokastu, svoju majku, te se čini da je Sfingina u toj borbi ipak bila poslednja – herojev trijumf nad monstruožnom ženom sadrži u sebi seme pada.¹⁸⁸⁸

Krajem 19. veka i Niče objašnjava Edipovo rešavanje zagonetke vezom sa rodoskrvnućem. Njegovo rođenje i proročanstvo koje mu je prethodilo korene nalazi u mnogim legendama sveta u kojima se pokazuje da se mudar mag ili kralj može roditi samo prevarom, tamo gde je rođenju prethodilo nešto čudovišno, gde se priroda već pokorila, a njeni zakoni su u samom korenu poremećeni. Po logici paganskih verovanja jednom opovrgnut zakon prirode dopušta da do toga ponovo dođe kasnije, prilikom otkrivanja Sfingine tajne. Edip nesvesno više puta tokom života prkosi svetim zakonima prirode, zbog čega je njemu jedinom dopušteno da reši zagonetku, ali što će usloviti kršenje tabua – venčanje sa majkom i ubistvo oca.¹⁸⁸⁹ Tako posmatrani Edip i Sfinga mogu se sagledati i kao dualni principi civilizacije i prirode prilikom čega mudrost čoveka odnosi bitke nad surovim materijalizmom, ali je pitanje ko na kraju dobija rat.

*

Dve godine pre Salona na kojem će izložiti *Edipa i Sfingu* Moro je počeo sa skiciranjem prepariranih životinja u Prirodnjačkom muzeju u Parizu.¹⁸⁹⁰ Poznato je više od trideset pripremljenih crteža za ovu sliku, što svedoči o temeljnom i promišljenom bavljenju temom sukoba heroja i zveri.¹⁸⁹¹ Jedan od mogućih predložaka za koje se veruje da su Moroa usmerili ka baš ovakvom prikazu mita o Edipu je grafika *Antiquarium statuarum urbis Romae of Cavelleris* iz 1585. godine koju je slikar čuvao u svojoj biblioteci.¹⁸⁹² U Edipovom liku mnogi su videli i uticaj Mantinja, renesansnog slikara kojeg je Moro proučavao i kopirao u Luvru.¹⁸⁹³ Više od jednog kritičara Salona 1864. godine nazvalo je Moroa „novim Mantinjom”.¹⁸⁹⁴ Ipak,

¹⁸⁸⁵ Isto, 303-304, Almut-Barbara Renger. *Oedipus and the Sphinx: The Threshold Myth from Sophocles through Freud to Cocteau*, Chicago: University of Chicago Press, 2013, 57.

¹⁸⁸⁶ Rosanna Lauriola. „Revivals of an Ancient Myth in Modern Art: Oedipus and the Episode of the Sphinx. From Jean Auguste-Domenique Ingres to Michael Merck”, *Trends in Classics*, Volume 3, Issue 1, 2011, 154–194, 166.

¹⁸⁸⁷ Kiki Karoglou. *Dangerous Beauty: Medusa in Classical Art*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2018, 33.

¹⁸⁸⁸ Almut-Barbara Renger. *Oedipus and the Sphinx: The Threshold Myth from Sophocles through Freud to Cocteau*, Chicago: University of Chicago Press, 2013, 58; Rosanna Lauriola. „Revivals of an Ancient Myth in Modern Art: Oedipus and the Episode of the Sphinx. From Jean Auguste-Domenique Ingres to Michael Merck”, *Trends in Classics*, Volume 3, Issue 1, 2011, 154–194, 165.

¹⁸⁸⁹ Fridrih Niče. *Rođenje tragedije*, Beograd: BIGZ, 1983, 72.

¹⁸⁹⁰ Jane R. Becker, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437153>

¹⁸⁹¹ Isto.

¹⁸⁹² Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 22.

¹⁸⁹³ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 68, John P. O’Neil. *Masterpieces of European Painting, 180-1920, in The Metropolitan Museum of Art*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2007, 73.

¹⁸⁹⁴ John P. O’Neil. *Masterpieces of European Painting, 180-1920, in The Metropolitan Museum of Art*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2007, 73.

najvažnijim se smatra uticaj istoimene Engrove slike nastale 1808. godine za koju se zna da je Moro video najmanje dva puta. (slika 69) Prvi put video ju je 1845. godine, prilikom upisa Akademije, kada je imao samo dvadeset godina, a drugi put je bila izložena na Svetskoj izložbi u Parizu 1855. godine.¹⁸⁹⁵ Ostala su sačuvana četiri mala crteža nastala oko 1860. godine na pozadini jedne od Moroovih knjiga na kojima se vidi kako je počevši od Engrovog Edipa, razmeštanjem i približavanjem figura umetnik stigao do rešenja koje će osvanuti na njegovom platnu četiri godine kasnije.¹⁸⁹⁶

Za razliku od Engra Moro unosi veću dozu moralne problematike i intelektualne ozbiljnosti u ovu temu.¹⁸⁹⁷ U sukob antičkog heroja i antiheroine on uvodi ključna pitanja moralne egzistencije prvenstveno svoje svakidašnjice, što temu čini mnogo kompleksnije razrađenom nego na Engrovoj slici i približava ga slikarstvu simbolizma.¹⁸⁹⁸ Engr se više bavio lepotom muškog akta i predstavljanjem idealne antičke forme, dok Moroovog Edipa krasni duhovna snaga.¹⁸⁹⁹ Svakako, u obzir treba uzeti i različite kontekste u kojima su umetnici stvarali. Engr je izražavao romantičarsku težnju ka sublimnom, dok je osnovna ideja Moroove slike kao i Moroovog doba strah od žene i pobjeda muškog nad ženskim principom.¹⁹⁰⁰

Razlika između Engrovog i Moroovog prikaza vidi se u morbidnim elementima polomljenih ljudskih kostiju koje Moro smešta u donji deo slike, kao i nedostatku fizičkog kontakta među junacima.¹⁹⁰¹ Rastojanje od Sfinge, koje Engr daruje svom Edipu, omogućava mu da problemu priđe hladne glave i zagonetku reši na miru.¹⁹⁰² Moroov Edip je sa druge strane direktno suočen sa iskušenjem koje ga pritom gleda u oči. Ovom prilikom heroj će morati da prevaziđe nekoliko prepreka pre nego što se prepusti intelektualnom nadmudrivanju sa prelepom ženom-zveri – iskušenja materijalnog sveta, požudu i strah od smrti.¹⁹⁰³ Tek kada se duhom izdigne iz materijalnog um će carovati nad snagom telesnog.

*

Onovremena kritika i kasniji istraživači primetili su vezu između Edipovog zadatka pred Sfigom i Moroovog ličnog hvatanja u koštac sa izazovom umetnosti, pronalazeći autobiografske elemente u slici. Slika *Edip i Sfinga* može se tumačiti i kao ilustracija Moroove lične priče jer se umetnik, poput Edipa, odricao mnogih telesnih užitaka zarad posvećenosti svom pozivu, a putovanje po Italiji umetnik je doživeo kao neku vrstu kvazireligioznog hodočašća.¹⁹⁰⁴ Tokom dve godine provedene u traganju za spomenicima prošlosti slikar se u potpunosti posvetio izučavanju umetnickih dela, skiciranju spomenika, kopiranju dela starih majstora, odričući se materijalnih dobara. „Putovao je u Italiju tražeći svoj put, često posećujući stare majstore, ispitujući proroke. Vratio nam se danas sa slikom koja sumira tih deset godina

¹⁸⁹⁵ Jane R. Becker, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437153>

¹⁸⁹⁶ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 68,

¹⁸⁹⁷ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 49.

¹⁸⁹⁸ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

¹⁸⁹⁹ Isto.

¹⁹⁰⁰ Jane R. Becker, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437153>

¹⁹⁰¹ Isto.

¹⁹⁰² Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 37.

¹⁹⁰³ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 37.

¹⁹⁰⁴ Jane R. Becker, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437153>

samotne inicijacije” jedna je od izjava izrečenih pred Moroovim *Edipom* na Salonu 1864. godine.¹⁹⁰⁵ Ova vrsta privrženosti profesiji bliska je ideji o umetniku geniju, Moroovom idealu umetnika, koji svoju seksualnu stvaralačku energiju preusmerava u umetničko delo, kreaciju uzvišenije forme.¹⁹⁰⁶ Po tome se Moro približava svom Edipu, „alegoriji” njegove lične etike i samokontrole, odolevanju iskušenjima i fokusiranosti na cilj.¹⁹⁰⁷

Povezivanje Sfinge sa umetničkim idealom takođe ne bi odskakalo od ideja Moroovog vremena – u francuskoj literaturi tog doba umetnik pred belim platnom ili papirom često se poistovećivao sa Edipom pred Sfingom.¹⁹⁰⁸ Čak je i u predgovoru novog prevoda Sofokla 1858. godine „sfinga” poistovećena sa večnim izazovom koji se stavlja pred umetnike svih profila, da sami sebe izazovu na dvoboj i pokažu ono najbolje što nude njihov intelekt i talenat.¹⁹⁰⁹ Poput antičkog heroja, Moro je u očima kritičara bio viđen kao čovek angažovan da otkriva najdublje tajne svoje umetnosti.

Čak i ako sliku ne posmatramo kao Moroovu autobiografsku izjavu ona svakako jeste neka vrsta izjave, umetnikovog javnog manifesta, borbe protiv savremenog materijalizma idealizmom istorijskog slikarstva.¹⁹¹⁰ Dualizmom duha i materije i njihovim suočavanjem na platnu Moro možda i nesvesno pokazuje realnu sliku tadašnje umetničke scene.¹⁹¹¹ Slika je primer idealizma koji ne poništava materijalno već proizvodi veoma željenu suprotnost antispiritualističkim tendencijama tadašnje umetnosti.¹⁹¹² Period Drugog carstva (1851–1870) je period krize umetnosti često objašnjavane borbom između idealizma, duhovnih i intelektualnih vrednosti visoke umetnosti i materijalizma u koji umetnost polako tone okrećući se realizmu, preteranoj seksualizaciji i komercijalizaciji.¹⁹¹³

Konzervativna struja je zbog toga Moro videla kao dugo očekivanog spasioca francuskog slikarstva.¹⁹¹⁴ Iako se u slici već mogu uočiti simbolističke težnje, tadašnja kritika je u njoj prepoznala pre svega plemenitost istorijskog žanra, a u njenom autoru „spasitelja spiritualnih tema”.¹⁹¹⁵ Ne bežeći od predstavljanja sebe kao slikara istorijskih tema, Moro mitološki narativ alegorizuje na sebi svojstven način. Alegorija i simbol za njega su predstavljali najvažnije odlike „velikog stila” kojima se „ideja predstavljena materijalnim činjenicama i potpomognuta samom temom može učiniti blistavom i nerazdvojivom od večnih osećanja”.¹⁹¹⁶ Verovatno nesvesno, Moro će ovim rečima sam definisati svoj simbolistički manir. Ubrzo nakon Salona steći će reputaciju „majstora” originalnog idealizovanog istorijskog žanra. Već slikom *Edip i Sfinga* Moro insistira na antiteatralnosti, započinjući figurom Edipa ono što će tokom karijere postati jedna od glavnih karakteristika njegovog slikarstva – lepotu nepomičnog tela

¹⁹⁰⁵ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

¹⁹⁰⁶ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

¹⁹⁰⁷ Isto.

¹⁹⁰⁸ Isto.

¹⁹⁰⁹ Isto.

¹⁹¹⁰ Isto.

¹⁹¹¹ Isto.

¹⁹¹² Isto.

¹⁹¹³ Fae Brauer. *Rivals and Conspirators: the Paris Salons and the Modern Art Centre*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013, 21.

¹⁹¹⁴ Scott Allan, „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

¹⁹¹⁵ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 68.

¹⁹¹⁶ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 50.

nalik skulpturi.¹⁹¹⁷ Njom je Moro uspeo da osveži istorijsko slikarstvo kombinujući mitološke teme sa poetskom imaginacijom.¹⁹¹⁸ Kroz priču o Edipu on javno promovise titansku borbu za francusku visoku umetnost, ugroženu komercijalizacijom, i svoja sopstvena oklevanja, sumnje i anksioznosti, što slici daje poseban simbolistički ton.¹⁹¹⁹

*

Slika *Edip i Sfinga* doživela je veliki uspeh na Salonu 1864. godine i učinila prekretnicu u Moroovoj karijeri. Kritičari su ga prozvali „herojem Salona”, karikaturisti odmah prionuli da naprave parodije na sliku, a žiri Salona mu je dodelio nagradu.¹⁹²⁰ Verovatno najveća pohvala slikaru bila je kupovina slike od strane samog princa Žeroma Bonapartea, carevog rođaka i zaljubljenika u umetnost.¹⁹²¹

Součavanje heroja i čudovista koji se na Moroovom platnu napeto i magnetski gledaju u oči skandalizovalo je deo pariske publike.¹⁹²² Na sliku su reagovali oni najprijemčiviji za halucinaciju, somnambulizam i bizarno, kojih je 1864. godine u Parizu očigledno bilo mnogo. Teofil Gotje je rekao da je Moroova Sfinga „lav” ovog Salona.¹⁹²³ Neki od komentara bili su i da je slika „spoj ideje i forme”, „intimna fuzija duhovnih i materijalnih elemenata” i „jedva čekano delo čija je ideja jednaka njegovoj izvedbi”.¹⁹²⁴ Kritičari su je ocenili i kao „delo mislioca”, „proizvod duge meditacije na kojoj ništa nije suvišno, a svaka linija je baš tamo gde treba da bude”.¹⁹²⁵ Slici su pripisivali „dramu koja zarobljava i dominira nad posmatračem” i „snagu koja obuzima, uznemirava i muči”.¹⁹²⁶ Pričalo se i da „Sfinga gospodina Moroa drži Kurbea budnim noćima”.¹⁹²⁷

Morovo reaktiviranje mitološkog sadržaja stimulisalo je imaginaciju dobro obrazovanog dela posetilaca.¹⁹²⁸ Mnoštvo predmeta prikazanih oko protagonista slike svako od posetilaca tumačio je na svoj način.¹⁹²⁹ To je sa jedne strane bilo dokaz da je slika zaista zaintrigirala veliki broj ljudi i naterala publiku na razmišljanje, dok sa druge strane potvrđuje ono što će kasnije postati jedna od glavnih odlika simbolizma: umetnik nagoveštava, a uživatelj njegovog dela dobija slobodu da poznate simbole tumači na nov i subjektivan način.

¹⁹¹⁷ Isto, 49

¹⁹¹⁸ Bennett Schiff. „The many faces of Gustave Moreau: the 19th Century French painter ifused his diverse works with exoticism and imagination”, *Smithsonian*, 1999, 5.

¹⁹¹⁹ Scott C. Allan. „Interrogating Gustave Moreau's Sphinx: Myth as Artistic Metaphor in the 1864 Salon”, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 7, No. 1, 2008, 4.

¹⁹²⁰ John P. O'Neil. *Masterpieces of European Painting, 180-1920*, in *The Metropolitan Museum of Art*, New Your: Metropolitan Museum of Art, 2007, 73.

¹⁹²¹ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 68.

¹⁹²² Alice Miller Phillips. „The invisible labor: nineteenth-century art, the unconscious, and the origins of surrealism”, PhD thesis, University of Iowa, 2012, 46.

¹⁹²³ Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau's Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 71.

¹⁹²⁴ Scott C. Allan. „Interrogating Gustave Moreau's Sphinx: Myth as Artistic Metaphor in the 1864 Salon”, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 7, No. 1, 2008, 2.

¹⁹²⁵ Isto.

¹⁹²⁶ Isto.

¹⁹²⁷ Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 22.

¹⁹²⁸ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 50.

¹⁹²⁹ Isto, 51.

Ipak, bilo je i onih koje Moroova slika, kao ni hvalospevi satkani njoj u čast, nisu pridobili. Među njima se našao Žil-Antoan Kastanjari (Jules-Antione Castagnary) koji je poput mnogih naturalista u umetnosti tražio autentičnost prirode.¹⁹³⁰ *Edipa i Sfingu* Kastanjari je ismejao kao „poetsku halucinaciju” koja je iz mita o heroju „uklonila večne istine čovečanstva, a ujedno i sopstvenu razumljivost”.¹⁹³¹ Moroov rani simbolizam prikazan slikom *Edip i Sfinga* nekima je pružio dugo očekivani spiritualni beg iz stvarnosti u mit, dok su drugi smatrali kako je time uništen moralni integritet tradicionalnog Salona.¹⁹³²

Poput Moroove Medeje ili Orfeja, i Moroova Sfinga inspirisala je simboliste da ga slede u temama i motivima. Belgijski slikar Fernand Knopf uradio je svoje verzije ovih Moroovih dela, od kojih je njegova slika *Sfinga* (nazvana još i *Milovanja* ili *Umetnost*) jedno od najpoznatijih Knopfovih ostvarenja.¹⁹³³ (slika 6) Belgijski slikar preuzima Moroovu napetost među junacima slike, kojom se simbolično predstavlja tenzija između intelekta i emocije, ljudskog i animalnog, kao i erotski naboj. Knopfova Sfinga pokušava da šarmira mladog androgenog Edipa umiljavajući mu se, o čemu govori i jedan od naslova slike – *Milovanja*.¹⁹³⁴ Ipak, razlika koju Knopf pravi u odnosu na Moroovu je ta što svojoj Sfingi daje telo leoparda, a ne lava, a krila koja bi trebalo da se nalaze na leđima čudovišta premeštena su na vrh mladićevog štapa.¹⁹³⁵ Godinama kasnije još jedan francuski simbolista, Odilon Redon, izjavio je da je Moroova slika izvršila uticaj na njega: „Prvi utisak slike dugo mi se zadržao u sećanju; moguće je da je imala toliko uticaja na mene da mi je dala snage da se uputim usamljenom stazom”.¹⁹³⁶ Pretpostavićemo da je ta staza bila put umetnosti.

Edip putnik

Oko 1888. godine nastaje još jedna slika sa istim protagonistima, koja sada prikazuje drugačiji trenutak radnje. Nazvana *Edip putnik* ili *Jednakost pred smrću*, ova slika prikazuje trenutak kada se heroj približava steni nadomak Tebe, na kojoj Sfinga još uvek samouvereno gospodari.¹⁹³⁷ (slika 65) Na ovoj slici tela prethodnih žrtava još su eksplicitnije prikazana. Njima je ispunjeno podnožje stene pod Sfinjinim telom. Leševi rasuti na sve strane prikazuju žrtve strašne i misteriozne sile koja donosi smrt slabima i nad kojom će moći da trijumfuje samo snažna duša.¹⁹³⁸ Velike tebanske stene i tamno more zatvaraju oblačni horizont sa svih strana. Moro uz Sfinjin oltar života i smrti smešta dubok ambis.¹⁹³⁹ On pejzažem simbolično prikazuje i buru drame koja će uskoro nastati kada se heroj približi Sfingi kao i najviši uspon, ali i najdublji ponor, u koji čovečanstvo može da dospe zavisno od toga da li će se prikloniti duhu ili materiji.

¹⁹³⁰ Alice Miller Phillips. „The invisible labor: nineteenth-century art, the unconscious, and the origins of surrealism”, PhD thesis, University of Iowa, 2012, 48.

¹⁹³¹ Isto, 47.

¹⁹³² Isto, 48.

¹⁹³³ Jane R. Becker, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437153>

¹⁹³⁴ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 136.

¹⁹³⁵ Isto, 136.

¹⁹³⁶ John P. O’Neil. *Masterpieces of European Painting, 180-1920, in The Metropolitan Museum of Art*, New York: Metropolitan Museum of Art, 2007, 73.

¹⁹³⁷ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 141.

¹⁹³⁸ Mary Slavkin. „Moreau’s Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 66.

¹⁹³⁹ Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 72.

U belešci nastaloj deceniji nakon stvaranja slike Moro je rekao je *Edip putnik* „slika čoveka suočenog sa smrću”, a da Sfingine žrtve postaju simboli različitih stanja (nivoa razvoja) čovečanstva: kruna predstavlja kralja, oružje ratnika, a lira pesnika. Sfinga na prirodnom oltaru od stenja čeka Edipa, a Edip sa sobom nosi težak teret života i izgubljen je u dubokim mislima. „Enigma je tamo za sve (ljude). To je poslednje iskušenje, trijumfalno ili fatalno.”¹⁹⁴⁰ I samo zahvaljujući tome što poznamo mit znaćemo da Edip neće završiti kao jedan od leševa pod Sfinginim šapama. Ipak, na ovako prikazanoj sceni Moro ničim ne nagoveštava Edipovu buduću pobedu. Ovo je trenutak kada zajedno sa herojem strepimo od pitanja koje će biti postavljeno i posledice eventualnog pogrešnog odgovora. Zbog toga su *Edipa putnika* neki od istraživača Moroovog dela prepoznali kao univerzalni simbol smrti, o čemu svakako govori i drugi naslov slike.¹⁹⁴¹

Sfinga pobednica i Pobeđena Sfinga

Moro će se Edipom i Sfingom, a pre svega njihovim međusobnim odnosom, baviti tokom čitavog života, iako ni jedno od poznijih ostvarenja neće privući toliko pažnje kao slika iz 1864. godine. Ipak, menjajući odnose heroja i antiheroine i premeštajući balans njihovih moći sa jednog protagoniste na drugog, Moro će se još godinama baviti preispitivanjem ove teme u koju je devetnaestovekovno društvo utkalo sopstvenu borbu polova.¹⁹⁴²

Jedan od prikaza trijumfujuće Sfinge je akvarel nastao 1886. godine, nazvan *Sfinga pobednica*.¹⁹⁴³ (slika 64) Edipa na ovoj slici nema, Sfinga je sama i gospodari nad stenjem, morem i telima žrtava nagomilanih u podnožju njenog kamenog trona. Sfingin izraz lica odaje spokoj i sigurnost u svoj položaj, što se naglašava i žrtvom koju doslovno drži pod prednjim šapama. U prikazu žrtava Moro je ovde još eksplicitniji. To više nisu predstavnici različitih slojeva društva, ovi androgeni mladići izgubili su čak i odeću i svaki pokušaj da im se očuva identitet. Oni nagomilani pod nogama žene-zveri okončavaju život u svojoj anonimnosti postajući isključivo simboli žrtve u kojoj nema ničeg herojskog. *Sfingom pobednicom* Moro motiv antičkog čudovista najviše približava devetnaestovekovnom konceptu zle žene. Kao i ostalim fatalnim antiheroinama, i Sfingi daje lice, kosu, nakit i grudi lepotice zbog kojih je moguće pomisliti da su ovi mladići namerno zalutali pod tebanske stene. „Stolujem u azuru ko Sfinga zagonetna” govori Bodler, opisujući ovim rečima Lepotu u istoimenoj pesmi.¹⁹⁴⁴ Lepota je kod simbolističkog pesnika dobila lik Sfinge na prestolu, dok je nekoliko decenija kasnije kao takva postala ovekovečena Moroovim slikarstvom.

Ipak, Moroova borba polova nikada se ne završava, ili barem retko u korist žene. Mala slika nepoznatog datuma nazvana *Pobeđena Sfinga* govori da se vremenom situacija ponovo preokrenula u korist muškog heroja. (slika 63) Moroo sada prikazuje trenutak kada Edip, nakon što je rešio zagonetku, Sfingu baca u ambis čime postaje osvetnik, muškarac koji odnosi pobedu u borbi polova i fizički uništavajući svoju suparnicu.¹⁹⁴⁵ Strast izaziva zločin, to je Moro tokom čitavog života dokazivao predstavama svojih fatalnih lepotica. Tanku liniju između požude i

¹⁹⁴⁰ Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 72.

¹⁹⁴¹ Isto.

¹⁹⁴² Gerkens, Dorothee. „The Decadence and Demonism of the Self” in in *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*, Felix Krämer, Berlin: Hatje Cantz, 2013, 160-193, 160.

¹⁹⁴³ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 137.

¹⁹⁴⁴ Шарл Бодлер. *Цвеће зла*, Нови Сад: Школска књига, 2004, 31.

¹⁹⁴⁵ Gerkens, Dorothee. „The Decadence and Demonism of the Self” in in *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*, Felix Krämer, Berlin: Hatje Cantz, 2013, 160-193, 160.

smrti poznavali su još antički pisci, a spoj Erosa i Tanatosa bio je jedna od omiljenih tema simbolističkog slikarstva.¹⁹⁴⁶

Sudeći po antičkim izvorima trebalo bi da se Sfinga nakon poraza sama sunovratila sa stene sa koje je prethodno bacala svoje žrtve. Ipak, na ovoj slici Moroov Edip nogom odguruje čudovište, penjući se na njen tron. Ovaj neobičan preokret možemo tumačiti tako što slikar heroju dodeljuje aktivnu ulogu pobednika koji neprijatelja uništava ne samo intelektom već i snagom tela. Međutim, ako uzmemo u obzir da je Moro i ranije na sličan način odstupio od mita prilikom prikazivanja *Sirena*, koje bi trebalo da se poput Sfinge bace sa stena umesto što setno gledaju za brodom koji nisu uspele da zaustave, možemo pronaći sličnosti u ovim zlim ženama. Baš kao što ni Sirene nisu spremne da se ubiju samo zbog nedostatka muškarca, tako možemo pretpostaviti da ni Sfinga nije nameravala da se skloni sa Edipovog puta, pa je morao da je ukloni sam. „Idi odavde, mrska tajno! Užasna životinjo, idi odavde! Ti budiš u meni sva životinjska osećanja...” napisao je Oskar Vajld 1893. godine u svojoj pesmi *Sfinga*.¹⁹⁴⁷ Da li je Moroov Edip čitao ovu Vajldovu pesmu, ili se slična misao javila u otprilike isto vreme francuskom slikaru i engleskom piscu, ostaće zagonetka. Ipak, da Edip nije toliko uzvišen duhom i oplemenjen razumom, kako bi u potpunosti potisnuo svoju animalnu stranu, javilo se kao sumnja krajem 19. veka.

*

Edip i Sfinga, dvoje antičkih junaka u koje je zapadna civilizacija devetnaestog veka utkala sopstvene koncepte o borbi polova, součiće se i na Moroovim slikama i svom autoru će doneti veliku slavu. Moro na neki način karijeru i započinje prikazom mita o Edipu jer će slika kojom odlučuje da se predstavi javnosti biti upravo slika sukoba Edipa i Sfinge. Edip, mudri heroj, otelotvorenje razuma i vrline, suočava se sa Sfingom koju slikar u skladu opštih ideja svog doba prikazuje kao fatalnu ženu, čudoviste koje muškarcu mami, iskušava i odvodi u smrt. Borba dualiteta – duhovnog i materijalnog, razumnog i instinktivnog, prenosi se i na nivo borbe polova. Moroova Sfinga je ekstremno ženstvena čime se Edipov problem usložnjava. On ne samo da mora da reši zagonetku, zadatak koji mu je propisan mitom, već ga slikar dovodi u situaciju i da se odupre fizičkom bolu – kandžama koje mu zver zariva u telo, i seksualnom iskušenju – ženstvenoj lepoti Sfinginog lika. Erotizacija njihovog sukoba postaće nerazdvojni deo svih prikaza ovog mita krajem devetnaestog veka, od čega Moro ne odstupa. Drugi novitet koji slikar uvodi u ovu temu je premeštanje težišta Edipovog herojstva – umesto da ga prikaže tokom rešavanja zagonetke, Moro bira da ga predstavi u trenutku kada ga Sfinga napada i zavodi, tj. u trenutku kada je njegovo dostignuće odolevanje telesnom iskušenju, a ne upotreba intelekta. Slika *Edip i Sfinga* ispunjena je i detaljima koji nagoveštavaju herojevu moguću smrt, što Erosa ponovo približava Tanatosu, kao i na mnogim simbolističkim slikama. O pretnji smrti koja Edipa vreba iza kandži žene monstruma najbolje govori druga Moroova slika slične tematike, *Edip putnik*, nazvana još i *Jednakost pred smrću*.

Priči o Edipu i Sfingi Moro će se vratiti još nekoliko puta u toku karijere, preispitujući iznova odnos moći koji vlada između razumnog muškarca i čudovišne žene. Ponekad će pobedu odnositi Sfinga, surova gospodarica tebanskih stena, a ponekad će boginja pobede ponovo biti na Edipovoj strani. Kao što ni žena-mačka neće izgubiti svoju senzualnost i ženstvenost na

¹⁹⁴⁶ Rosanna Lauriola. „Revivals of an Ancient Myth in Modern Art: Oedipus and the Episode of the Sphinx. From Jean Auguste-Domenique Ingres to Michael Merck”, Trends in Classics, Volume 3, Issue 1, 2011, 154–194, 172.

¹⁹⁴⁷ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 137.

Moroovim platnima, tako ni njegov Edip, u čiji razum zapadna civilizacija polaže nade, neće izgubiti glavu pred njenim šarmantnim likom. Razum pobeđuje instinkt, moral ne uzmiče pred iskušenjem i zagonetka je, barem za sada, rešena.

HERAKLOVI SUKOBİ SA ŽENAMA

„Svaki plementi smrtnik podnosi udarce
Od bogova i nije ga stid”¹⁹⁴⁸

Grčki Herakle ili rimski Herkul jedan je od antičkih heroja koji će okupirati Morooovu pažnju tokom čitavog života. Herakle, sin Zeusa i smrtnice Alkmene dobio je besmrtnost nakon što ga je boginja Hera greškom podojila.¹⁹⁴⁹ U njegove najpoznatije podvige spadaju dvanaest zadataka koje je morao da ispuni kako bi okajao greh ubistva rođene dece u trenutku ludila.¹⁹⁵⁰ Poštovan je kao nacionalni junak Grka i omiljeni junak Peloponežana i Doraca. Njegov kult je postojao u svim delovima antičkog sveta i slavljen je kao pobednik, onaj koji odstranjuje svako zlo, spasilac i zaštitnik kulture. Njegovi podvizi i pobeđe spasili su mnoge delove sveta od štetnih životinja, insekata, čudovišta. Osnivač je mnogih gradova, pominje se kao donosilac pismenosti iz Egipta u Grčku, mnogim rekama je skrenuo tokove, bio je upućen u tajne medicine, mantrike i astronomije. Pošto su ga podvizi vodili u različite nedostupne ili veoma udaljene delove sveta poštovan je i kao zaštitnik puteva.¹⁹⁵¹ Svi ovi mitovi ističu njegovu ulogu branitelja civilizacije naspram štetnih ili opasnih sila prirode koje na različite načine pokušavaju da ugroze ljudski rod.¹⁹⁵² Herakle pobeđuje monstrume, kažnjava negativce, zavodi red u divljini i njegovim pobeđama antički svet je slavio razvitak i očuvanje kulture.¹⁹⁵³ Kao oličenje vrline, hrabrosti, otpornosti i moralne čvrstine Herakle kroz borbu sa različitim čudovištima zapravo predstavlja čoveka koji se bori sa iracionalnim, nadljudskim, htonskim silama koje pokušavaju da degradiraju ljudski rod.¹⁹⁵⁴ U isto vreme, njegove brojne ljubavne avanture i nezasićeni seksualni apetit (začeo je potomstvo sa više od sto žena, a nije se interesovao isključivo za ženski rod) bile su simbol potencije, zdravog libida, brige o natalitetu koja je označavala brigu o budućnosti čovečanstva.¹⁹⁵⁵ Heraklov prelazak iz sveta smrtnika u svet bogova dokaz je grčke vere u ideal oličen u ljudskom biću, koji velikim podvizima mogu da dostignu herojsku slavu, pa čak i besmrtnost.¹⁹⁵⁶

Herkul je veoma čest motiv antičke umetnosti. Mnoštvo spomenika koje prikazuju njegova junačka dela nastala su između 8. veka pre nove ere i rimskog perioda, a evropska kultura neće izgubiti interesovanje za ovog junaka ni tokom kasnijih epoha.¹⁹⁵⁷ Najčešće je prikazivan nag, duge kose, sa lukom ili mačem i kožom Nemejskog lava.¹⁹⁵⁸ U antičkoj

¹⁹⁴⁸ Euripid, *Izabrane drame*, Beograd: Plato, 2007, 138.

¹⁹⁴⁹ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 460.

¹⁹⁵⁰ Isto, 461-462.

¹⁹⁵¹ Isto, 469.

¹⁹⁵² Katherine Elizabeth Lu. „Heracles and Heroic Disaster”, PhD Dissertation, University of Michigan, 2013, 1.

¹⁹⁵³ Katherine Elizabeth Lu. „Heracles and Heroic Disaster”, PhD Dissertation, University of Michigan, 2013, 1.

¹⁹⁵⁴ Carla Brenner. *Classical Mythology in European Art*, Washington D.C. : National Gallery of Art, 1996, 20, 34.

¹⁹⁵⁵ Alice A. Bailey. *The Labours of Hercules*, New York: Lucis Publishing Company, 1974, 76, 79.

¹⁹⁵⁶ Isto, 74, 75.

¹⁹⁵⁷ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 469.

¹⁹⁵⁸ Isto.

književnosti Heraklovu sudbinu opisali su Euripid, Sofokle i Seneka, a kao pijanica i proždrljavac pojavljuje se i u mnogim komedijama.¹⁹⁵⁹

Na velikom broju slika Moro je predstavio različite događaje Heraklovog života inspirisane mitološkim pričama ispletenim oko imena ovog junaka. I za Moroa Herakle je bio simbol i predstavnik herojskog čovečanstva koje trijumfuje nad raznim vrstama opasnosti. U Heraklu on je video pobjedu ljudskog duha nad materijalnim ograničenjima oličenim u čudovištima, izazovima i iskušenjima.¹⁹⁶⁰ Moroov Muzej u Parizu čuva više od tri stotine crteža Herakla,¹⁹⁶¹ ali na velikim platnima slikar ga nikada neće prikazivati samog. Naprotiv, skoro sve epizode Heraklovog mita koje će okupirati Moroovu pažnju govore o različitim sukobima kroz koje heroj dokazuje svoju moć. Među njima najpoznatiji su sukobi sa različitim vrstama zveri koje je junak morao da savlada rešavajući dvanaest zadataka zahvaljujući kojima će steći herojsku slavu i potvrditi svoje polubožansko poreklo.¹⁹⁶²

Moro ipak neće prikazati svih dvanaest zadataka već samo četiri – sukob sa Nemejskim lavom (slika 70), Lernejskom Hidrom (slika 71), stimpalskim pticama (slika 72) i Diomedovim kobilama.¹⁹⁶³ Poznata je i pripremna skica nikada naslikanog jedanaestog zadatka – *Herkale u vrtu Hesperida*. (slika 73) I dok su prva dva zadatka bila često interpretirana kroz istoriju i na neki način još od antičkog doba profilisala Herakla kao heroja koji spasava civilizaciju od pogubnih destruktivnih sila, trenutak sukobljavanja sa stimpalskim pticama skoro da nije prikazivan u prethodnim epohama.¹⁹⁶⁴ Moro je jedan od retkih koji su se pozabavili predstavljanjem ove teme, ali i nju, poput sukobljavanja sa Lernejskom Hidrom, interpretira na način svojstven epohi u kojoj stvara i sopstvenom senzibilitetu – kroz dualnost muškog i ženskog principa i njihovo večno sučeljavanje.

Na Moroovim platnima Heraklova pobjeda u okviru drugog i petog zadatka nije izvesna. Slikar se temom heroja i zveri, u koje učitava ili kojima daje ženske odlike, bavi pre svega preispitujući odnos i balans borbe sukobljenih dualiteta, čiju simboliku pronalazi na nekoliko nivoa. Dualizam muškog i ženskog principa, duha i materije, vlasti i potčinjavanja Moro će prikazati na još dve slike za koje inspiraciju uzima iz Herkulovog mita. To su *Herkul i Omfala* (slika 74) i *Herkul i Tespijeve kćeri* (slika 75).¹⁹⁶⁵

Herkul i Lernejska Hidra

Slika *Herkul i Lernejska Hidra* je jedno od najduže i najpažljivije slikanih Moroovih dela. (slika 71) na kojem je slikar radio od 1869. do 1876. godine kada ju je predstavio na Salonu.¹⁹⁶⁶ Zajedno sa ovim velikim platnom Moro je izložio i nekoliko pripremljenih skica koje su

¹⁹⁵⁹ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 470.

¹⁹⁶⁰ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 46.

¹⁹⁶¹ Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 23.

¹⁹⁶² Alice A. Bailey. *The Labours of Hercules*, New York: Lucis Publishing Company, 1974, 74.

¹⁹⁶³ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 46.

¹⁹⁶⁴ Isto, 47.

¹⁹⁶⁵ Isto, 49.

¹⁹⁶⁶ Bennett Schiff. „The many faces of Gustave Moreau: the 19th Century French painter ifused his diverse works with exoticism and imagination”, *Smithsonian*, 1999, 3.

publici pokazivale proces nastanka dela.¹⁹⁶⁷ Za ovu sliku Mooro je uradio najbrojnije studije. Poznato je oko tri stotine crteža Herakla, kao i mnoštvo pripremnih skica za figuru Hidre.¹⁹⁶⁸ Kako bi što vernije prikazao čudovište sa zmijskim glavama Moro je skicirao zmije u Prirodnjačkom muzeju u Parizu. Slika je tako postala kombinacija sveta fantazije i mašte oličene u pejzažu, i pedantnog naturalizma sukobljenih protagonista.¹⁹⁶⁹ Slika *Herkul u Lernejska Hidra* predstavlja trenutak suočavanja upadljivih suprotnosti, što je čini jednom od najboljih predstavnica Moroove ideologije dualizma duha i materije koja se posebno često može pronaći na delima nastajalim tokom sedamdesetih godina 19. veka.¹⁹⁷⁰

Sukob Herkula i Hidre jedna je od tipičnih priča kojima se prikazuje heroj koji spasava civilizaciju od pomahnitalih sila divlje prirode.¹⁹⁷¹ Lernejska Hidra bila je čudoviste sa sedam zmijskih glava, od kojih je jedna bila besmrtna. Živela je u močvarama nadomak grada Lerne na Peloponezu, bila je potomak titana Tifona i Ehidne, a odgajala ju je boginja Hera. Svojim otrovnim dahom uništavala je floru i faunu, a bila je opasnost i po ljudski rod. Kada bi jedna od njenih glava bila odsečena na njenom mestu bi izrasle jedna ili dve nove. Herakle ju je ubio u okviru drugog zadatka koji mu je poverio kralj Euristej u čijoj se službi nalazio. On je vatrom spaljivao mesta odsečenih glava, a uspeo je da savlada i onu besmrtnu.¹⁹⁷² Na taj način Herakle je poboljšao život stanovnika ovog područja i ponovo se dokazao kao branitelj civilizacije od opasnosti prirode.¹⁹⁷³ Za pomoćnika u ovom poduhvatu imao je sestraća Jolaja, a Hera je u nekim verzijama mita Hidri u pomoć poslala veliku krabu. Na nekim od Moroovih pripremnih skica uz Herkula se nalazio i Jolaj, kojeg će slikar ubrzo ukloniti.¹⁹⁷⁴ Na kraju, Moro se odlučio da prikaže sukob heroja i zveri bez njihovih saboraca, pročišćavajući scenu od dodatnih detalja i svodeći je na predstavu sukoba ekstremnih dualiteta.¹⁹⁷⁵

Poput Edipa suočenog sa Sfingom, i Herkul se na Moroovom platnu součava ne samo sa monstroom koje pretilo da ga uništi, već i sa samim strahom od smrti oličenim u makabrističkim prikazima leševa nagomilanih oko zveri sa kojom se nadmeće.¹⁹⁷⁶ Dualizam sukobljenih strana ponavlja se i u prikazu pejzaža u koji je borba smeštena. Osim tela Hidrinih prethodnih žrtava, stenje sa njene strane platna robusnije je, što pejzaž iza nje čini neprijateljskim. Stene iza

¹⁹⁶⁷ Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 23.

¹⁹⁶⁸ Isto.

¹⁹⁶⁹ John Rewald, Dore Ashton, Harold Joachim. *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*, New York: Museum of Modern Art, 1961, 118.

¹⁹⁷⁰ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 76.

¹⁹⁷¹ Katherine Elizabeth Lu. „Heracles and Heroic Disaster”, PhD Dissertation, University of Michigan, 2013, 181.

¹⁹⁷² Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 462.

¹⁹⁷³ Katherine Elizabeth Lu. „Heracles and Heroic Disaster”, PhD Dissertation, University of Michigan, 2013, 61, 83.

¹⁹⁷⁴ Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 23.

¹⁹⁷⁵ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 47; Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 76.

¹⁹⁷⁶ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 38.

Herkula, iako slične onima na desnoj polovini platna, ipak su prikazane manje surovim, čvršćim i postojanijim te na taj način pejzaž oslikava karaktere i osobine protagonista.¹⁹⁷⁷

Kao i na mnogim Moroovim slikama figurom muškog heroja slikar predstavlja vrline ljudskog roda koje su Herkulu pripisivane kroz mnogo vekova evropske kulture – hrabrost, razum, stoicizam, ideal, veličinu duha, nasuprot čudovišnoj materijalističkoj prirodi Hidre u kojoj je oličeno negativno, mračno, opasno i htonsko. Poput Sfinge i Hidra predstavlja životinjsku pretnju ljudskom (muškom) telu.¹⁹⁷⁸ Iako je suočen sa mogućnošću sopstvene smrti i čudovištem koje mora da pobjedi, za razliku od Edipa Herkul nije izložen seksualizaciji i zavodljivosti monstruma. Ipak, i Lernejska Hidra na neki način predstavlja ženski princip, iako njena monstrozost nije prilagođena estetici veka poput Sfingine.¹⁹⁷⁹ Hidra je titanski porod, što je čini prvom generacijom božanskog naraštaja, uglavnom vezivanim za htonsko, koje je opet smatrano prvenstveno ženskim principom.¹⁹⁸⁰ Čudovišnost i krvoločnost zveri koja nastupa instinktivno i koju racionalni muškarac mora da pobjedi takođe su smatrane odlikama ženskog roda.¹⁹⁸¹ Muške žrtve čija tela vidimo razbacana svuda oko Hidre osim što imaju zadatak da Herkula i posmatrača podsete na opasnost smrti naglašavaju vezu između Hidre i devetnaestovekovne zle i nezasite žene koja uništava muškarce bez kajanja. Zato je Herkulov podvig u isto vreme trijumf snage, ali i razuma, duha i morala.¹⁹⁸²

Bez obzira na opasnost oličenu Hidrom, Herakle, „uništitelj čudovišta” na Moroovoj slici ostaje smiren, a njegovu pozu je i sam autor opisao kao meditativnu.¹⁹⁸³ „Ništa nije lepše od ovog čoveka i zveri koji kontempliraju odmeravajući se pred bitku. To je zastrašujuće na veoma čudan način.” rekao je Moro.¹⁹⁸⁴ Svoj ideal nepomične lepote on ne pripisuje samo herojskoj strani, već i Hidri, za čije zmije kaže da su „nepomične i uznemiravajuće fokusirane”.¹⁹⁸⁵ Moro ponovo bira da predstavi fokusiranost na neprijatelja, trenutak zatišja pred borbu i odmeravanje snaga među sučeljenim stranama, a ne žar borbe ili samu pobjedu. Poznavalac mita zna da će pobjedu odneti Herakle, ali Moroovo platno heroju ne daje očiglednu prednost, ono je izbalansirano podjednakim šansama za pobjedu i ravnopravnom moći sukobljenih strana.¹⁹⁸⁶ Heroj veličinu sopstvenog uspeha spoznaje u snazi svog neprijatelja, a Moro to nije želeo da oduzme svom Heraklu.

Slika je u potpunosti konstruisana oko kontrasta koji se mogu pronaći i u suprotstavljanju neoklasicističke idealne lepote heroja i sublimne romantičarski fatalne predstave antiheroine, a

¹⁹⁷⁷ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 76.

¹⁹⁷⁸ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 35.

¹⁹⁷⁹ Isto, 30.

¹⁹⁸⁰ Hesiod, *Teogonija*, Podgorica: Oktoih, 2000, 67.

¹⁹⁸¹ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 39.

¹⁹⁸² Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 46.

¹⁹⁸³ John Rewald, Dore Ashton, Harold Joachim. *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bredin*, New York: Museum of Modern Art, 1961, 118.

¹⁹⁸⁴ Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 23.

¹⁹⁸⁵ Laurent Darbellay. „Gustave Moreau et les charmes de la belle inertie”, Université de Genève, 2008, 4.

¹⁹⁸⁶ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 80.

ovaj se sukob ponavlja i na moralnoj ravni.¹⁹⁸⁷ Mračnu, leševima ispunjenu desnu polovinu platna obasjava lepota Herakla u čijem su liku kritičari videli veze sa bogom Apolonom.¹⁹⁸⁸ Povezanost Herakla i solarnih kultova mogla se javiti već u antičko doba, o čemu se govorilo i pisalo i tokom 19. veka. Još je Humbolt početkom veka ideal muškosti pripisao Heraklu i Apolonu, stavljajući heroja i boga u istu ravan.¹⁹⁸⁹ Ponovo aktuelizovane orfičke misterije kao i različiti okultni kultovi i teozofska društva Moroovog vremena smatrali su Herakla solarnim božanstvom.¹⁹⁹⁰ Ideju da Herakla predstavi kao boga svetlosti Moro je mogao dobiti i iz knjige *Helenski politeizam* Luja Menara (Louis Menard). Menar je 1863. godine objavio ovu knjigu u kojoj Herakla prikazuje kao solarno božanstvo, a koju je Moro posedovao u svojoj biblioteci.¹⁹⁹¹ Po Menarovom mišljenju Herakle je poput Apolona za antičke Grke predstavljao snagu Sunca, ali dok je Apolon predstavljao „fizički aspekt metafizičke ideje univerzalne harmonije” Herakle je bio bliži ideji civilizacije i progresu. Menar je tvrdio da Heraklovi zadaci predstavljaju „borbu svetla protiv zlih sila tame, ali i borbu civilizacije protiv prepreka kojima priroda spotiče čovečanstvo na svakom koraku”.¹⁹⁹² Na Moroovoj slici solarna simbolika se naglašava suncem na horizontu, veza sa Apolonom lovorovim lišćem u kosi heroja, kao i pozom u kojoj predstavlja Herkulovu figuru inspirisanu čuvenom statuom Apolona Belvederskog.¹⁹⁹³ Vezu heroja i boga sunca приметили su i kritičari Salona 1876. godine opisujući Moroovog Herakla kao „solarnog”, kao simbol „svetlosti, lepote, mladosti i poezije” poput boga sunca.¹⁹⁹⁴

*

Osim sukoba polova, dualitet slike se ogleda i na moralnoj ravni na kojoj se vrlinama ispunjen heroj, čak i likom blizak božanstvu, suočava sa iracionalnom čudovišnom silom koja pretila razvitku čovečanstva. Moroov spiritualizam i vera u ideal sukobljeni su sa materijalizmom sveta koje je bilo česta tema francuske kulture i umetnosti ovog perioda.¹⁹⁹⁵ Pored svih ovih odlika koje prate Moroove sukobe dobra i zla, slika *Herkul i Lernejska Hidra* nosi i političku poruku vezanu za događaje s početka sedamdesetih godina 19. veka.

Mnogi istraživači Moroovog dela u ovoj slici su pronašli slikarev odgovor na francusko-pruski rat (vođen tokom 1870. i 1871. godine) i Parisku komunu (proleće 1871. godine).¹⁹⁹⁶ U ovo vreme Hidra je u francuskoj vizuelnoj kulturi, pre svega ilustraciji, karikaturi i dnevnoj štampi predstavljala neprijateljske sile i nosila snažnu političku konotaciju, a njene zmijske glave menjane su Bizmarkovom i glavama drugih vodećih ličnosti pruske vojske.¹⁹⁹⁷ Leševima

¹⁹⁸⁷ Isto.

¹⁹⁸⁸ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 80.

¹⁹⁸⁹ Vilhelm Fon Humbolt. *Spisi iz antropologije i istorije*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1991, 57.

¹⁹⁹⁰ Ričard Pejn Najt. *Seksualni simbolizam*, Beograd: IP Esoteria, 2005, 111.

¹⁹⁹¹ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 79.

¹⁹⁹² Isto. 2014,

¹⁹⁹³ Isto.

¹⁹⁹⁴ Isto.

¹⁹⁹⁵ Isto, 80.

¹⁹⁹⁶ Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 23.

¹⁹⁹⁷ Karikaturista Bertal (Bertall) prikazao je Francusku kako se suočava licem u lice sa jednom ovakvom Himerom koja je umesto zmijskih imala glave pruskih oficira. (Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 79.)

predstavljenim oko Hidre Moro se približio „modi nasilja” koja se javila kod mnogih francuskih slikara nakon ovog rata, u čemu Moro ipak ostaje umeren za razliku od nekolicine svojih kolega koji su se okrenuli sve češćim i surovijim prikazima nasilja.¹⁹⁹⁸ Slika *Herkul i Lernejska Hidra* ima i određenih sličnosti sa politički mnogo jasnije profilisanom skicom za nikada završeno delo *Pobeđena Francuska*, nastalo tokom francusko-pruskog rata u trenutcima kada je izgledalo da za francusku pobedu nema nade.¹⁹⁹⁹ Pozicija sukobljenih junaka i nagomilana tela žrtava u istim su odnosima i isto pozicionirana kao na centralnom panelu *Pobeđene Francuske*. Ovu sliku Moro je opisao kao „Francusku koja je zaspala na trenutak, ali i dalje teži svom slavnom snu o miru i inteligenciji”,²⁰⁰⁰ a slične ideje se svakako mogu pripisati i Moroovom Heraklu.

Predstavljanje političkih sukoba scenom borbe između Herkula i Lernejske Hidre nije bilo puki produkt Moroove mašte. Pretpostavlja se da su još u doba nastanka mita Heraklovi trijumfi nad različitim zverima predstavljali borbu Grka sa narodima Azije i Afrike, tj, da su ovi čudovišni hibridi predstavljali opasnosti koje grčkoj civilizaciji prete iz udaljenih i nepoznatih krajeva sveta.²⁰⁰¹ U doba renesanse odnos Herakla i Hidre smatran je personifikacijom odnosa vladara i podanika.²⁰⁰² Kako je Herakle važio za heroja koji brani civilizaciju i unapređuje život i razvitak celog ljudskog roda, mnogi evropski vladari su se poistovećivali sa njim, pogotovu u nestabilnim vremenima građanskih ratova ili prilikom smena dinastija.²⁰⁰³ Hidra je zato tokom evropske istorije predstavljala univerzalni simbol opasnosti po civilizaciju, a Herakle ne jedan poseban režim već silu pravdoljubive i čovekoljubive vlasti.²⁰⁰⁴ Zato uz sve asocijacije na francusko-pruski rat, koje Moroova slika nudi ne treba smetnuti sa uma da je u pitanju pre svega moralno i univerzalno sukobljavanje sila dobra i zla, pa tek nakon toga određeni istorijski trenutak ili događaj.²⁰⁰⁵

Kritičari Salona 1876. godine sukob antičkih junaka na ovoj slici nisu toliko povezivali sa sukobom Francuske i Prusije. Više njih je Hidru videlo kao simbol anarhije koja se opet može povezati sa anarhijom Pariske komune za koju Moro nije imao ni jednu lepu reč. Posebno je bio kivan na ovaj događaj čiji su učesnici u noći između 23. i 24. maja 1871. godine oštetili veliki broj državnih institucija uništavajući pritom i murale njegovog prijatelja i kolege Teodora Šaserioa koji su Moroa kao dečaka usmerio ka snu o umetnosti i karijeri slikara.²⁰⁰⁶ Rat sa Pruskom, kao i doba Pariske komune, ostavili su traga na mnogim pripadnicima pariske intelektualne elite. Gistav Flober je 1872. godine napisao da „mnogi Parižani, uključujući i slikara Gistava Moroa, pate od iste bolesti kao i on – netolerancije na veliku koncentraciju ljudi”.²⁰⁰⁷

*

¹⁹⁹⁸ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 80.

¹⁹⁹⁹ Isto, 73, 76.

²⁰⁰⁰ Isto, 79.

²⁰⁰¹ Alice A. Bailey. *The Labours of Hercules*, New York: Lucis Publishing Company, 1974, 76.

²⁰⁰² Takashi Nishi. „The representations of Hercules and Hydra in Shakespeares Coriolanus”. PhD thesis, Birkbeck, University of London, 2014, 11.

²⁰⁰³ Isto, 12.

²⁰⁰⁴ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 80.

²⁰⁰⁵ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 61.

²⁰⁰⁶ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 79,

Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 82.

²⁰⁰⁷ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 83.

Kao predlošci za sliku *Herkul i Lernejska Hidra* Morou su mogla poslužiti dva umetnička dela slične tematike sa kojima se zna da je bio u kontaktu otprilike u vreme nastanka slike. Prvo je jedna od verzija skulpture *Herkul i Likas* italijanskog vajara Antonia Kanove, koja se nalazila u posedu Moroove porodice. Na ranim pripremnim skicama za Moroovu sliku Herkul je bio prikazan u istoj pozi kao na Kanovinoj skulpturi.²⁰⁰⁸ Drugo delo koje je moglo uticati na prikaz Herkula i Lernejske Hidre je slika Emila Bina (*Emile Bin*) nazvana *Zaseda*, izložena na Salonu 1872. godine.²⁰⁰⁹ Za razliku od Moroa, Bin je Herakla prikazao u pratnji Jolaja, a dva heroja prilaze Hidri donekle skrivenoj močvarnim rastinjem, što predstavu čini mnogo bližom originalnom mitu.²⁰¹⁰

Na salonu 1876. godine osim slike Herkul i Lernejska Hidra Moro je izložio još tri slike – *Salome*, *Privid* i *Svetog Sebastijana*.²⁰¹¹ *Salome* i *Privid* privukle su mnogo više pažnje i pozitivnih kritika, nazvane su „halucinacijama sna”, a Morou dodelile nadimak „uživaoca opijuma sa rukama zlatara”.²⁰¹² Za razliku od ovih mističnih prikaza Salominog plesa, Herkul i Sveti Sebastijan predstavljali su manje originalna rešenja, bliža akademizmu i slikarstvu nastalom na tradiciji italijanske renesanse. Ipak, kritičar Žorž Lafenestr opisao je Herkula kao „božanskog adolescenta” koji „u ovom krvavom haosu i varvarskom nasilju donosi red, mir i harmoniju”.²⁰¹³ Na zahtev kolekcionara i ova slika će biti masovno reprodukovana pa će sukob Herkula i Hidre ostati jedna od najpoznatijih Moroovih slika.²⁰¹⁴

Herkul na Stimfalskom jezeru

Sliku *Herkul na Stimfalskom jezeru* Moro je naslikao 1875. godine.²⁰¹⁵ (slika 72) Na ovoj slici je prikazan sukob Herakla i stimfalskih ptica koji spada u peti po redu zadatak od dvanaest koje je heroj morao da ispuni po zapovesti kralja Euristeja. Ove opasne ptice živele su u močvarnim šumama nedaleko od grada Stimfala, imale su kandže i perje od bronzne i hranile su se ljudskim mesom. Njihovo oštro perje koje je padalo na zemlju ubijalo je sve pred sobom, poput strele, i odnosilo mnogo života. Herakle ih je pobedio uz pomoć boginje Atene koja mu je dala metalne čegrtaljake čiji je zvuk isterao ptice iz krošnji drveća nakon čega ih je junak poubijao strelama.²⁰¹⁶

Za razliku od sukoba sa Hidirom, Herkulova borba sa stimfalskim pticama veoma je retko prikazivana u likovnoj umetnosti. Pre Moroovog, najpoznatiji prikaz ovog mita uradio je renesansni slikar Albrecht Direr (*Albrecht Dürer*) 1502. godine.²⁰¹⁷ Nije sigurno da li je Moro znao za ovaj Direrov prikaz i zašto je od mnoštva Herkulovih zadataka odlučio da prikaže baš ovaj, peti. Ipak, oba umetnika odlučuju da naprave isto odstupanje od mita. I Direrove i Moroove

²⁰⁰⁸ Geneviève, Lacambre. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32, 23.

²⁰⁰⁹ Isto, 23.

²⁰¹⁰ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 79.

²⁰¹¹ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 98.

²⁰¹² Isto.

²⁰¹³ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 80.

²⁰¹⁴ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 99.

²⁰¹⁵ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 46.

²⁰¹⁶ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 463.

²⁰¹⁷ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 47.

ptice dobile su ženska lica, što ih približava motivu antičkih Harpija. Ipak, Direrove žene-ptice su ružne i čudovišne, dok im Moro dodeljuje lica lepotica.²⁰¹⁸ Poput Sfinge, Moroove ptice u isto vreme predstavljaju i opasnost i iskušenje za heroja.²⁰¹⁹ Može se čak reći da se za razliku od Edipa Herakle našao zatečenim ovim neobičnim devetnaestovekovnim dodatkom osnovnom mitu. On sklanja luk i strelu u stranu, umesto da gađa svoje neprijateljice, i čini se da čudovišnim pticama sa licima lepotica dozvoljava da mu pridu opasno blizu.

Motiv zavodljivih i opasnih hibridnih stvorenja sa ženskim licima i ptičjim telima neće biti redak u slikarstvu simbolista, ali će se masovno pojavljivati na njihovim platnima tek krajem veka.²⁰²⁰ Destruktivne lepotice spremne da zavedu i unište muškarca svojim kandžama nalazimo na slikama *Odisej i Sirene* Džona Vilijema Votterhausa (1891), *Sirene* Gustava Klimta (1901) i *Sita Sirena* Gustava Adolfa Mose (1905).²⁰²¹ Ovim predstavama erotičnost sirena (ptica-žena) mnogo je eksplicitnije prikazana nego na Moroovoj slici. Ipak, treba uzeti u obzir da njegova slika *Herkul na Stimfalskom jezeru* nastaje tri decenije ranije, kao i to da je Moro učinio veliki otklon od mita dajući stimfalskim pticama ženske glave, dok su se Klimt i Mosa držali mitološkog narativa prikazujući svojim pernatim zavodnicama antičke sirene.

Ova Moroova slika direktno je uticala i na pesnika parnasovca Žozea Mariu de Erediu koji jedan od svojih sonata iz zbirke *Trofeji (Les Trophees)* štampane 1893. godine posvećuje upravo petom Herkulovom zadatku.²⁰²² Poesma *Stimfal* direktno je inspirisana Moroovim prikazom stimfalskih ptica, s tim što se pesnik više pridržava mita jer svog junaka sukobljava sa stotinama ptica, a ne samo nekoliko njih koje se mogu videti na Moroovom platnu. Eredia izostavlja da pticama dodeli ženske glave, ali i u njegovom sonetu postoji motiv iskušenja – one se Heraklu neprestano približavaju pokušavajući da heroja poljube u čelo.²⁰²³

Sukob sa stimfalskim pticama bio je zadatak u kojem su se pokazali Herkulovi limiti. Bez obzira na svu njegovu snagu i ratnu veštinu junaku je bio potreban trik kako bi ptice namamio iz njihovih skrovišta i učinio ih dostupnim svojim strelama.²⁰²⁴ Takvo rešenje zahtevalo je mudrost što Heraklu pored sirove snage dodaje i prednost inteligencije – odlike ljudskih bića, koja je ponovo u suprotnosti sa divljom instinktivnom prirodom ptica koje ga napadaju. Borba polova, borba duha i materije, herojskog čovečanstva i htonskih materijalističkih sila još jednom je prikazana na Moroovom platnu, ovog puta u okviru retko prikazivane teme koja neće ostati neprimećena od strane njegovih savremenika i kolega.

Herkul i Omfala

Jedna od prvih Moroovih slika inspirisanih Herkulom i njegovim odnosom sa suprotnim polom nastala je 1856/57. godine pre nego što će slikar otići na dvogodišnje putovanje u Italiju.²⁰²⁵ Slika *Herkul i Omfala* urađena je po narudžbini bankara Benoa Fulda (*Benoit Fould*),

²⁰¹⁸ Isto.

²⁰¹⁹ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 48.

²⁰²⁰ Melanie Ulz. „Deadly seduction: The Image of Femme fatale around 1900”, in Felix Krämer. *Battle of the Sexes: From Franz Von Stuck to Frida Kahlo*, Munich: Prestel, 2017, 96-123, 98.

²⁰²¹ Isto, 103, 119.

²⁰²² Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 90.

²⁰²³ Isto, 92.

²⁰²⁴ Katherine Elizabeth Lu. „Heracles and Heroic Disaster”, PhD Dissertation, University of Michigan, 2013, 232.

²⁰²⁵ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 41.

brata Ašilja Fulda (*Achille Fould*), jednog od ministara Napoleona III.²⁰²⁶ (slika 74) Fuld je zatražio da „glavna tema slike bude lepa žena” dodajući: „Siguran sam da znaš na šta mislim kada to kažem; bez mišića i prijatna na oko.”²⁰²⁷

Na platnu su prikazani Herkul i Omfala, kraljica Lidije kojoj je junak služio tri godine za kaznu zbog Ifitovog ubistva.²⁰²⁸ Ponovo je Herkula ludilo dovelo do zločina koji će ga dalje odvesti u ropstvo, a iz ropstva, po zapovesti vladara kojima služi (Euristej i Omfala), do novih junačkih dela.²⁰²⁹ U kasnijim predanjima Heraklovo robovanje Omfali prikazano je drugačije – umesto junačkih dela heroj je bio primoran da se bavi nedostojnim, ženskim poslovima poput tkanja. Kraljica ga je čak primorala i da odbaci svoje oružje i lavlju kožu i obuče ženske haljine. Uloge su se u potpunosti zamenile, Omfala se ponašala kao muškarac i povremeno tukla Herakla zlatnom sandalom.²⁰³⁰ Ipak, u svakoj od verzija mita između heroja i lepe kraljice rodila se neka vrsta ljubavi. Ponekad je u pitanju bila čista strast, a ponekad je ona tumačena kao prava ljubav iz koje je stvoreno potomstvo. U manje surovim verzijama mita ljubav koju je kraljica osećala prema njemu dovela je do toga da Herakle na lidijskom dvoru živi više kao kralj nego kao rob, što ga je učinilo mekušcem i ponovo obuklo u ženske haljine.²⁰³¹

Odnos Herkula i Omfale još od najranijih vremena priča priču o zameni muškog i ženskog identiteta, tj., o zameni pozicija moći i dominacije. Herakle na kraljičinom dvoru gubi svoj identitet heroja – odeću, oružje, ratničku sposobnost, dok je Omfalinim likom predstavljena snažna, dominantna i surova žena. Motiv Herkula i Omfale se u likovnoj umetnosti javlja tek u helenističko-rimskoj epohi.²⁰³² U doba Rima Herkulova služba kod Omfale dobija isključivo seksualni karakter.²⁰³³ Isprva tumačena kao ljubav, Herkulova služba lidijskoj kraljici postaje tipičan motiv muškog podređivanja ženskoj samovolji i seksualnosti, što je ujedno i čest motiv umetničkih dela druge polovine 19. veka.²⁰³⁴ U odnosu Herkula i Omfale mogu se videti začeci onoga što će krajem 19. veka psiholozi, pod uticajem literature, definisati kao sadizam i mazohizam.²⁰³⁵ Mešavina zadovoljstva i bola, koju je heroj morao osećati dok ga je lepotica

²⁰²⁶ Isto, 40.

²⁰²⁷ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 41.

²⁰²⁸ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 467.

²⁰²⁹ Јан Пухвел. *Упоредна митологија*, Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића, 2010, 372.

²⁰³⁰ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 305.

Zanimljivo je se da motiv žene koja sebi podređenog muškarca tuče papučom pojavljuje i u romanu *Venera u krznu* Leopolda von Saher-Mazoha, knjizi koja je devetnaestovekovnim psiholozima poslužila kao polazna tačka za izučavanje sadizma i mazohizma. Termin „mazohizam” nastao je od prezimena autora knjige. (Mazoh - mazohizam). (Kanshi Hiroko Sato. „Masochism and Decadent Literature; Jean Lorrain and Joséphin Péladan”, PhD theses, The University of Birmingham, 2009, 1, 7.)

²⁰³¹ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 305.

²⁰³² Isto.

²⁰³³ Katherine Elizabeth Lu. „Heracles and Heroic Disaster”, PhD Dissertation, University of Michigan, 2013, 78.

²⁰³⁴ Stoddard, Michael. „The Awful Daring of a Moment’s Surrender: Sublime Submission in *The Wasteland*”, [https://www.academia.edu/12404324/ The Awful Daring of a Moment s Surrender Subm](https://www.academia.edu/12404324/The_Awful_Daring_of_a_Moment_s_Surrender_Submission_in_The_Wasteland) [ission in The Wasteland](https://www.academia.edu/12404324/The_Awful_Daring_of_a_Moment_s_Surrender_Submission_in_The_Wasteland), 5-6.

²⁰³⁵ Kanshi Hiroko Sato. „Masochism and Decadent Literature; Jean Lorrain and Joséphin Péladan”, PhD theses, The University of Birmingham, 2009, 15.

ponižavala i tukla kao običnog roba ubrzo je postalo nerazdvojno od eroticizma, pogotovu u umetničkim delima simbolista i dekadencija.²⁰³⁶

Seksualna tenzija i muško potčinjavanje lepoj i moćnoj ženi prikazane su i na Moroovoj slici *Herkul i Omfala*.²⁰³⁷ Herojsko i strasno spaja se u ovoj predstavi ženske dominacije koja nastaje u ranoj fazi Moroovog stvaralaštva tokom koje se slikar više držao tradicije akademskog slikarstva. Ipak, tema borbe polova i fatalne žene koja preuzima ulogu muškarca, svodeći svog ljubavnika na objekat požude i strasti može se naslutiti već sada. Moro se više neće vraćati prikazivanju Herkulovog robovanja lepoj Omfali, ali se u ovoj slici nalaze koreni nekih kasnijih rešenja koja govore o istim konceptima, za koje će protagonisti biti pozajmljeni iz drugih mitova. Raspored i poze figura Herkula i Omfale biće ponovljene mnogo godina kasnije na još jednoj Moroovoj slici ženske tiranije – *Pesnik i Sirena*. Razlika je u tome što na Herkulovom licu ne vidimo grimasu bola i agonije u koje će ljubav prema zloj dami odvesti pesnika, a tu je i Eros, koji potvrđuje da je ovo nesumnjivo slika strasti, no ostavlja prostor manje ciničnim posmatračima da poveruju da je možda u pitanju i ljubav.

Osim sukoba polova, kao i mnogi antiheroji antičkog mita i Omfala je predstavljala mističnu silu istoka, civilizaciju koja je moćna ali u odnosu na grčku varvarska. Ovu ideju potvrđuje Sofokle koji u drami *Trahinjanke* govori de je Herkul „prodat barbarkinji Omfali”.²⁰³⁸ Varvarski istok oličen u lepoj i surovoj ženi tokom 19. veka postaje tipična slika „drugog” u evropskoj umetnosti.²⁰³⁹ Instinktivno, seksualno i surovo su odlike koje je zapadnoevropski muškarac verovao da poseduju kako pripadnice lepšeg pola, tako i civilizacije van evropskog tla. Nije potrebna duboka analiza umetničkih dela da bi se shvatilo kako je takvim iskušenjima bilo teško odoleti, ali ona su ipak ostala žigosana kao grešna zadovoljstva i sramota koja uostalom prati i ovaj deo Herkulovog mita. Sučeljavanje muškarca i žene, heroja i antiheroine, razuma i požude, Evrope i Azije Moro je prikazao i ovom slikom na kojoj pobedu odnosi neherojska strana. Ipak, ta pobeda je krunisana ljubavlju, ali ne treba zaboraviti da je ovo jedno od prvih Moroovih dela i da će slične teme u zrelijim godinama slikar mnogo dublje ispitivati i kompleksnije predstavljati.

Herkul i Tespijeve kćeri

Veoma „prijatna na oko” je još jedna slika započeta 1853. godine, čiji je glavni junak ponovo antički heroj Herkul, ponovo u situaciji koju bismo mogli nazvati ljubavnom, ali ovog puta sa pedeset Tespijevih kćeri.²⁰⁴⁰ (slika 75) Slika je započeta 1853. godine ali će joj se Moro vratiti godinama kasnije, proširivši platno 1882. godine i doslikavši izvestan broj figura.²⁰⁴¹ Delovi koji su kasnije doslikani lako su uočljivi zbog različite palete koju Moro koristi tri decenije kasnije, ali i ovako prikazana scena odiše imaginativnom senzualnošću tipičnom za mnoga Moroova dela.

²⁰³⁶ Isto, 7, 15.

²⁰³⁷ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 49.

²⁰³⁸ Sofokle, *Trahinjanke*, Zagreb: Matica hrvatska, 1913, 342.

²⁰³⁹ Erica Oehring. „The Orient as a Subject in Pictorial Art: Leopold Carl Müller and Austrian Oriental Painting after 1870” in Agnes Husslein-Arco, Sabine Grabner. *Orient and Occident: Travelling 19th Century Austrian Painters*, Munich: Hirmer Publishers, 2013, 29-49, 31, 38.

²⁰⁴⁰ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 40.

²⁰⁴¹ Isto.

Mit kaže da je u svojoj osamnaestoj godini Herakle savladao Kiteronskog lava koji je ugrožavao goveda Amfitriona i Tespija. Lov na neman trajala je pedeset dana tokom kojih je junak noći provodio na Tespijevom dvoru. Uplašen da njegovih pedeset ćerki neće same biti sposobne da mu obezbede dostojno potomstvo, kralj je svake večeri Heraklu dovodio po jednu od njih u postelju. U nekim verzijama mita Herakle je spavao sa svih pedeset devojka u istoj noći. Iz ove ljubavne avanture rođeno je nešto više od pedeset junačkih sinova, takozvanih Tespijada.²⁰⁴²

Poput mnogih antičkih mitova koji su kasnije racionalizovani, i ovaj je smatran nepodobnim i moralno problematičnim, pa je u umetnosti veoma retko prikazivan.²⁰⁴³ Moro bira netipičnu i nepopularnu scenu iz Herkulovog života, ali bez obzira na lascivnost koju tema nudi on je prikazuje daleko drugačijom od vulgarne hiperbole seksualne požude kakvom se ona na prvo čitanje mita čini.²⁰⁴⁴ Naprotiv, Moroov mladi Herkul deluje zamišljeno, nesigurno, skoro defanzivno prema lepoti devojaka koje ga okružuju.²⁰⁴⁵ Sam Moro je Herkula opisao kao „pažljivog” i „zabrinutog” usred ovog „divnog i strašnog jata” lepih žena.²⁰⁴⁶ „Uništitelj čudovišta čeka, meditira, osećajući neizmernu tugu nekoga ko će stvoriti život, ali i ushićenje jer se obavezuje na žrtvu” rekao je Moro za Herakla kojem su na Tespijevom dvoru „predate sve religiozne počasti primitivnih rasa”.²⁰⁴⁷ Njegov idealni, racionalni heroj nerado se odaje zadatku u čijoj se srži nalazi primitivna, iskonska, instinktivna potreba za seksom, potomstvom i materijom. Ovakvi stavovi zapravo pokazuju Moroova lična razmišljanja, učitana u lik antičkog heroja, i veoma su daleki od mitološkog Herakla koji je ostao upamćen kao ljubavnik više od stotinu žena i čiji je nezasićeni libidio smatran jednom od njegovih herojskih osobina.²⁰⁴⁸

Sličnu ideju Moro će ponoviti 1860. godine na pripremnoj skici za prikaz jedanaestog zadatka – *Herakle u vrtu Hesperida*.²⁰⁴⁹ (slika 73) Pasivni mladi Herakle oslonjen je na stablo jabuke čije podnožje Moro ispunjava nagim lepoticama koje beru plodove voća. U pismu, obraćajući se majci, Moro je rekao: „Ne shvataš sublimnu lepotu prikaza heroja koji meditira otuđen od života, predat devojkama čija je čulna senzualnost predstavljena voćem koje beru, a koje on prezire, želeći pre da dostigne uzvišeni cilj u kojem nema ličnog interesa, cilj genija koji nije plaćen ovozemaljskim blagom.”²⁰⁵⁰ Herakle, „genije” vođen uzvišenim ciljem u kojem nema prostora za lični interes, usputnu zabavu ili kratkotrajni užitek, odriče se telesnih „blaga” koja su mu ponuđena poput zrelog voća. Štaviše ovaj meditativni Herakle ne samo da odoleva već i prezire devojke koje ne uspevaju da, poput njega, prevaziđu sopstvenu potrebu za ovozemaljskom nasladom.

Za razliku od putenih Hesperida čiju čulnost Moro poistovećuje sa slašću voća, Tespijeve kćeri slikar je opisao kao „žive statue”, rečima koje je koristio kada je želeo da objasni sopstveni

²⁰⁴² Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 461.

²⁰⁴³Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 122.

²⁰⁴⁴ Isto, 124.

²⁰⁴⁵ Isto.

²⁰⁴⁶ Isto.

²⁰⁴⁷ John Rewald, Dore Ashton, Harold Joachim. *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*, New York: Museum of Modern Art, 1961, 118.

²⁰⁴⁸ Alice A. Bailey. *The Labours of Hercules*, New York: Lucis Publishing Company, 1974, 76,79.

²⁰⁴⁹Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 142.

²⁰⁵⁰Isto, 140.

ideal nepomične lepote.²⁰⁵¹ Devojke prikazane oko zamišljenog Herakla slikar je predstavio kao „karijatide oživljene gestom”, a one prikazane u prvom planu slike dobijaju i inkarnat boje mermernih stubova iza njih.²⁰⁵² Mnoštvo lepotica okupljenih u raskošnom zatvorenom prostoru približava ovu scenu prikazima *gynaceum*-a (delova kuća u kojima su živele samo žene) ili harema, enterijera koji su često prikazivani u evropskoj umetnosti 19. veka.²⁰⁵³ Pretpostavlja se da je Moro inspiraciju pronašao u slici *Tepidarium* Teodora Šaserioa izloženoj 1853. godine na Salonu.²⁰⁵⁴ (slika 8) Ipak, ovo nije tipičan prikaz haremskih scena koje idealizuju žensku senzualnost jer u njeno središte Moro smešta muškarca. Muško prisustvo kvari scenu privatne idile i unosi element požude, igre zavodjenja i tenzije među polovima zbog čega je mnogo bliže scenama koje su se mogle sresti širom pariskih bordela u Morooovo vreme.²⁰⁵⁵

Dualitet polova Moro na ovoj slici veoma eksplicitno prikazuje stubovima u sredini platna, među koje smešta zamišljenog Herakla. Na ovim stubovima se nalaze statue Sunca i Meseca, koje pridržavaju bik i Sfinga. Stubovi predstavljaju ambleme konstantne dualnosti polova čiji je susret, pre nego sukob, prikazan na slici.²⁰⁵⁶ Bik, simbol muške snage i potencije pridržava zlatni sunčev disk, „amblem prirodne snage”, dok se blizu njega nalazi Sfinga, žensko htonsko čudovište sa motivom meseca, amblemom „ženske misterije”.²⁰⁵⁷ Dualitet muške i ženske seksualne snage ponavlja se u čitavom enterijeru – svuda uz krovni venac slikar smešta glave bikova, koje su u antičko doba imale funkciju zaštitnika doma, ali i simboliku plodnosti.²⁰⁵⁸ Stubovi na koje se krovni venci naslanjaju podržani su karijatidama koje oponašaju lik Artemide Efeske čije mnoštvo dojki, takozvana polimastija, referira na ženski kult plodnosti.²⁰⁵⁹ Labud, ptica koju Moro smešta u prvi plan platna, je simbol vode, pasivne moći proizvodnje, pre svega ženske moći i ženske snage.²⁰⁶⁰

Sam broj Tespijevih kćeri, pedeset, približava ih drugim ženskim mitološkim bićima koja su se uvek pominjala u tom broju, a koja su često imala veze sa htonskim božanstvima, poput Danaida i Nereida.²⁰⁶¹ Keltska mitologija poznaje sličnu priču – u jednoj noći bog Bran spavao je sa pedeset devojaka.²⁰⁶² Pretpostavlja se da je ovaj broj u periodu formiranja mita o Heraklu i

²⁰⁵¹ Laurent Darbellay. „Gustave Moreau et les charmes de la belle inertie”, Université de Genève, 2008, 3.

²⁰⁵² Isto.

²⁰⁵³ Ikoničnu sliku haremskog života, idealizovane erotične vizije istoka od strane zapadnoevropskog čoveka, u francuskoj kulturi dao je Ežen Delakroa naslikavši *Smrt Sardanapala* 1827. godine (Erica Oehring. „The Orient as a Subject in Pictorial Art: Leopold Carl Müller and Austrian Oriental Painting after 1870” in Agnes Husslein-Arco, Sabine Grabner. *Orient and Occident: Travelling 19th Century Austrian Painters*, Munich: Hirmer Publishers, 2013, 29-49, 30) .

²⁰⁵⁴ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 122.

²⁰⁵⁵ Isto, 124.2014,

²⁰⁵⁶ Sajt Muzeja Gistava Moroa u Parizu: <https://en.musee-moreau.fr/object/daughters-thespius-les-filles-de-thespius>

²⁰⁵⁷ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 124.

²⁰⁵⁸ Hans Biderman. *Rečnik simbola*. Beograd: Plato, 2004, 35.

²⁰⁵⁹ Carla Ionescu. „*The enduring goddesses: Artemis and Mary, Mother of Jesus*”, PhD theses, York University Toronto Ontario, 2016, 74-75.

Sličnu ulogu statui ove boginje daje i italijanski simbolista Đulio Aristid Sartorio (Giulio Aristide Sartorio) na slici *Artemida Efeska i robinje* (oko 1899.) na kojoj u estetizovano-erotskoj sceni nagih robinja okupljenih oko boginjinog kipa evocira sliku pseudo-harema, imaginarnog, orijentalo-mitološkog mesta muške fantazije. (Bram Dijkstra. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford: Oxford University Press, 1988, 239; Renato Miracco. *Giulio Aristide Sartorio 1860-1932*, Firenze: Maschietto/Mandragora, 2006, 184-185.)

²⁰⁶⁰ Ričard Pejnj Najt. *Seksualni simbolizam*, Beograd: IP Esoteria, 2005, 109.

²⁰⁶¹ Robert Graves. *The Greek Myths*, London: Penguin, 2011, 267.

²⁰⁶² Isto.

Tespijevim kćerima bio vezan za broj sveštenica boginje meseca sa kojima je sveti kralj jednom mesečno imao zadatak da orgija uz falusoidnu statuu boga Erosa.²⁰⁶³ Jasne su veze između Heraklove posete Tespijevom dvoru i ranih antičkih mitova prehelenskog doba. Ovako brutalna scena seksualnog opštenja bila je previše dramatična za evropsko buržoasko društvo te je Moro ublažava unoseći u erotski san svakog muškarca moralnu dilemu glavnog junaka koji oseća tugu zato što će kreirati život, ali i ushićenje zbog žrtve koju čini. Suočen sa pedeset lepota predodređenih da mu se podaju Moroov heroj i dalje ostaje veran idejama svog autora – spiritualno nadvaladava materijalno, a moral pobeđuje požudu.

*

Herakalovi česti sukobi sa različitim neprijateljskim silama još su ga u doba antike učinili herojem čija junačka dela uništavaju ili sprečavaju prirodne pošasti, uglavnom predstavljene čudovišnim hibridnim bićima koja prete da ugroze razvitak civilizacije i napredak ljudskog roda. Moro je iskoristio nekoliko priča iz Heraklovog burnog života ne bi li njima predstavio sopstvene ideje o dualizmima ljudske prirode i sveta. Slikom *Herkul i Lernejska Hidra* on prikazuje eksplicitni sukob dvoje ravnopravnih ali suprotnih sila. Herakle, obasjan svetlošću i ovenčan lovorom poput boga Apolona, svoju mušku, herojsku snagu odmerava sa predstavnicom ranog božanskog naraštaja, titanskim porodom, Hidrom, koja u sebi oličava mračne, htonske i čudovišne sile pripisane ujedno čitavom ženskom rodu. Sukobom ovo dvoje antičkih junaka Moro je odgovorio i na aktuelnu političku situaciju u Francuskoj tih godina, tj., na sukob francuske i pruske vojske i politički nestabilni period koji je nastao nakon rata. Sukobljavajući se sa Hidrom heroj se u isto vreme sukobljava i sa strahom od smrti, prikazanom leševima žrtava na levoj strani platna, koje podsećaju kako na mogući ishod ovog sukoba, tako i na stvarne žrtve rata koji je tih godina zahvatio Francusku.

I dok Moroova Hidra iskušava herojevu hrabrost, ali ne i moral (poput Sfinge koja zavodi Edipa), predstavom petog Herkulovog zadatka, sukobom sa stimpalskim pticama, slikar je ponovo odstupio od mita, dajući telu opasnosti lik zavodljive žene. Herkulovo herojstvo se na ovoj slici iskušava poput Edipovog, a borba sa čudovištem ponovo je poistovećena sa borbom protiv zavodljivosti žene i primarnih instinktivnih nagona.

Seksualno potentni, skoro nezasiti mitološki Herakle dobija drugačiji izgled i sudbinu na onim slikama kojima Moro preispituje odnos heroja i suprotnog pola, ali ne više oličenog čudovišnim bićima, već lepim smrtnicama koje je u okviru svojih podviga imao prilike da sretne. Ništa manje zastrašujuća od Hidrinog otrovnog daha ili oštrog ptičjeg perja nije bila sandala kojom je lidijska kraljica Omfala tukla svog roba Herakla, oduzimajući mu herojske atribute (odeću, oružje, ratničku sposobnost), zauzvrat pružajući i tražeći telesnu ljubav. Moroov odnos Herkula i Omfale govori o seksualno, a možda i emotivno zavisnom odnosu muškarca od žene što ovu sliku čini bliskom kulturnom miljeu druge polovine veka u kojem će ideje sadizma i mazohizma sazreti i formirati se, prvo u okviru književnosti, a zatim i u okviru psihologije.

Odnos polova tema je i slike *Herkul i Tespijeve kćeri*. Smeštajući heroja u prostoriju nalik haremu Moro ubacuje muški princip u sliku koja je bliska erotizovanim imaginacijama ženskog privatnog prostora, čestim u slikarstvu tog perioda. Dualizam duha i materije, koji se preslikava na dualizam polova, Moro naglašava mnoštvom erotskih simbola kojima ispunjava prostor, a čitavu scenu krunišu pozlaćene predstave Sunca i Meseca uzignute na stubove poput

²⁰⁶³ Isto.

statua božanstava. Heraklov prezir prema ovozemaljskim nasladama Moro ponavlja i na studiji *Herakle u vrtu Hesperida*, na kojoj zamišljeni mladić ignoriše i prezire devojke koje mu se, poistovečene se voćem koje čuvaju, nude. Solarni, racionalni, duhom uzvišeni Herakle ne koristi benefite ovih imaginarnih prostora ispunjenih ženstvenošću i lepotom, već kontemplira i žali nad sudbinom ovih žena zarobljenih u krugu materije i požude, sam težeći slikarevim herojskim, vantelesnim idealima.

„Žigosan, suđen i nazvan poeta
Staviću vam pod nož, na izvršenje,
Tu glavu koju traži javno mnjenje.”²⁰⁶⁴

Teme Moroovih dualiteta i njihovih sukoba nisu vezane isključivo za borbu polova, ali se borba za ideale i svet duhovnog, nasuprot materijalnom, neprestano naglašava u delima ovog umetnika. Jedan od značajnijih sukoba oprečnih ideja u Moroovom stvaralaštvu je i sukob umetnika genija sa ostatkom sveta koji njegovu uzvišenu viziju nije u stanju da pravilno razume. Ovom idejom Moro se približava opštim stavovima svojih simbolističkih kolega pesnika koji tokom druge polovine 19. veka sve češće preispituju svoje mesto u društvu kao i ulogu poezije, samim tim i umetnosti, u svetu okrenutom materijalističkim vrednostima. Poezija kraja 19. veka podiže moralističku pobunu protiv građanskog društva koje civilizaciju vodi ka sve većoj komercijalizaciji.²⁰⁶⁵ Romantičarsku ideju „usamljenog pesnika” kao „neshvaćenog vidovnjaka” u drugoj polovini veka ponovo aktuelizuje Boder, čiju borbu nastavlja Rembo.²⁰⁶⁶ Malarme tvrdi da je pesnik unapred osuđen na poraz jer za njega pevati znači postojati ali i umirati.²⁰⁶⁷ Zlosutna sudbina umetnika shvaćena je kao proročka vizija budućnosti svih pravih ideala, oličenih u pesničkoj istini, za koju moderno društvo 19. veka nema sluha, niti milosti.²⁰⁶⁸

Figura pesnika, pre svega antičkog, za Moro je predstavljala simbol Umetnika.²⁰⁶⁹ Određenim brojem slika on će ga prikazati u situacijama u kojima se njegova božanska priroda susreće sa manje sakralnom prirodom publike predstavljene različitim mitološkim bićima, uglavnom nižim božanstvima snažno povezanim sa kultovima zemlje i plodnosti, tj., materije. Isceliteljsku moć umetnosti, u koju je Moro polagao velike nade, prikazaće na akvarelu *Kentaur nosi mrtvog pesnika*, nastalom 1890. godine. (slika 76) Trijumf vrline i istine može se videti i na predstavama *Apolon i satiri*, a kada uzvišena misija umetnosti bude prešla iz ruku antičkih pesnika u ruke hrišćanske svetiteljke, satire će u san slati Sveta Cecilija, Moroova omiljena i najčešće prikazivana hrišćanska svetiteljka. (slike 77 i 78)

Pesnik i kentaur

„U usnuloj se zverki neki anđeo budi”²⁰⁷⁰

Na slici *Kentaur nosi mrtvog pesnika*, nastaloj oko 1890. godine, Moro u divlji planinski predeo smešta pesnika klonulog u rukama kentaura.²⁰⁷¹ (slika 76) Ova slika dualiteta duhovnog i materijalističkog u čoveku predstavlja tragičnu alegoriju ideala koji su Moro neprestano vodili

²⁰⁶⁴ Šarl Kro, *Pred porotom*, Иван. В Лалић. *Антологија новије француске лирике*, Београд: Просвета, 1966, 61.

²⁰⁶⁵ Иван. В Лалић. *Антологија новије француске лирике*, Београд: Просвета, 1966, 9.

²⁰⁶⁶ Hugo Fridrih. *Struktura moderne lirike*, Novi Sad: Svetovi, 2003, 44, Иван. В Лалић. *Антологија новије француске лирике*, Београд: Просвета, 1966, 13-14.

²⁰⁶⁷ Марија Јефтимијевић-Михајловић. *Слика и идеја*, Лепосавић: Институт за српску културу, 2011, 114.

²⁰⁶⁸ Andrej Beli. *Simbolizam*. Beograd: Vuk Karadžić, Institut za književnost i umetnost, 1984, 46.

²⁰⁶⁹ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 27.

²⁰⁷⁰ Šarl Boder. *Duhovna zora u Šarl Boder. Misli*, Čačak: Umetničko društvo Gradac, 2004, 43.

²⁰⁷¹ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 146.

kroz odabir tema i motiva.²⁰⁷² Smrt pesnika prati zalazak sunca koji se često ponavlja na slikama na kojima Moro pejzažem ističe duhovno stanje i patnje svojih junaka. Tematika žaljenja i smrti povezana je sa trenutkom u kojem slika nastaje. Nakon što je Moroova dugogodišnja prijateljica i saputnica Aleksandrina Duro preminula, 18. marta 1890. godine u pedeset prvoj godini, slikar je, tugujući, na neko vreme odbacio četkice i boje, nakon čega nastaju dve slike – *Orfej na Euridikinom grobu* i *Kentaur nosi mrtvog pesnika*.²⁰⁷³ Kao i mnogo puta do tada Moro je iskoristio motiv pesnika da njime prikaže sopstvene probleme, nedoumice i stavove pa je u njegovom slikarstvu figura pesnika često idealizovana reprezentacija samog autora kojeg su savremenici nazivali idealističkim pesnikom-slikarom.²⁰⁷⁴ Od pesnika Moro je stvorio alegorije koristeći antičke mitove, ali dajući im novo i lično značenje.²⁰⁷⁵ Osim žalosti za životom koji se gasi, umirući pesnik u rukama kentaura predstavlja požrtvovanog umetnika koji život posvećuje svojoj profesiji odričući se ovozemaljskih užitaka zarad viših ciljeva. „Karijera slikara je religiozan poziv, nemojte nikada to da zaboravite”, savetovao je Moro svojim učenicima.²⁰⁷⁶ Za njega je Umetnik bio čovek sa misijom, rođen kako bi svet svojom umetnošću učinio lepšim i lakšim mestom za življenje, a u slikarstvu skoro ga je uvek prikazivao figurom Pesnika.²⁰⁷⁷ Lira, simbol besmrtnosti umetnosti nasuprot smrtnosti tela, nalazi se i na ovoj slici uz svog preminulog vlasnika kao podsetnik da je umetnost večna, a život kratak.

Tragični, neshvaćeni Moroov Pesnik, češće je žrtva surovosti sveta nego pobednik ili trijumfator.²⁰⁷⁸ Na telu mladića koji umire u rukama kentaura nije predstavljena smrtonosna rana koja je okončala njegov život te se pretpostavlja da je ona duhovne, a ne fizičke prirode. Crvene latice koje se slivaju niz pesnikov torzo mogu se posmatrati kao simbol krvi prolivene za više ideale, s obzirom na to da se ovom metaforom Moro poslužio nekoliko puta.²⁰⁷⁹ Uzrok pesnikove smrti nije vidljiv i ovo nije slika herojske smrti, već prikaz žrtve, mučeništva, beskompromisnog stradanja za ideale umetnosti. Pesnikova smrt je povezana sa idejom tragične sudbine neshvaćenog umetnika čiji genije savremeno društvo nije u stanju da shvati i prihvati.²⁰⁸⁰ Može se pretpostaviti i da je ova slika bila i Moroov odgovor na savremene kritičare, publiku i celokupno stanje u društvu toga doba.

Umrlom pesniku na slici suprotstavljen je kentaur. Pesnik i kentaur, predstavnici dualnih priroda, duhovnih i materijalnih težnji ljudskog roda, na slici se ne sukobljavaju kao što to uglavnom čine Moroovi heroji. Ipak, *Kentaur nosi mrtvog pesnika* i dalje je slika dualiteta, samo ne sukobljenih, već pre, pomirenih. U mitologiji, kentauri su predstavljeni kao surova kosmata bića koja žive u teško pristupačnim planinama i šumama. Gornji deo tela su nasledili od oca, čoveka, a donji od majki, kobila. U drugim verzijama mita ponikli su iz semena koje je na zemlju prosuo Zevs goneći Afroditu.²⁰⁸¹ Ekstremno divlji i samodovoljni kentauri su simbolisali silu

²⁰⁷² Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 73.

²⁰⁷³ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 146.

²⁰⁷⁴ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 27

²⁰⁷⁵ Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 73.

²⁰⁷⁶ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 27.

²⁰⁷⁷ Isto.

²⁰⁷⁸ Isto, 28.

²⁰⁷⁹ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 18.

²⁰⁸⁰ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 27.

²⁰⁸¹ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 199.

prirode i kontrasilu civilizacije. Osim surovosti često su im pripisivane skoro božanske moći i velika mudrost.²⁰⁸² Njima je pružena mogućnosti da upoznaju prirodu sveta i zakone života bolje od ostalih, zato što su iskusili više nego što će čovek, koji se pridržava zakona, ikada moći. Mudri kentaur, poput Hirona, učitelja mnogih antičkih junaka, predstavlja i jedan od arhetipova maga, lekara, učitelja, savetnika, tj., arhetip duha koji se u mitovima i bajkama pojavljuje u situacijama u kojima je heroju potrebna spoznaja, razumevanje ili dobar savet.²⁰⁸³ Kentaurima su pripisivana razna magijska svojstva, a jedno od najzanimljivijih, koje je preko grčke mitologije došlo i do slovenske, naziva se „dar slatke smrti”. Naime, verovalo se da su kentauri obdareni moći da, ako lečenje postane uzaludno, poslednji čas pokojnika mogu da učine bezbolnim. Uzevši u obzir da je slika *Kentaur nosi mrtvog pesnika* nastala one godine kada umire Aleksandrina Duro, a da je Moro prisustvovao njenom poslednjem času, možemo pretpostaviti da je umetnik, poželevši i sam da ima moć kentaura, preneo svoje želje na platno.²⁰⁸⁴

I pored toga kentaur je doživljavao kao nepredvidivo biće, moćno ali spremno da čini dobro koliko i zlo. Na slici *Kentaur nosi mrtvog pesnika* njegov animalni, divlji karakter suprotstavljen je duhovnom, eteričnom pesniku.²⁰⁸⁵ Njihovim razlikama Moro je prikazao suprotne principe – život i smrt, aktivnost i pasivnost, snagu, prirodu i energiju, nasuprot eteričnosti, talentu, melanholiji, čime se približio jednom od najvažnijih koncepata umetnosti simbolizma – dualitetu ljudske prirode. I fizički ova dva junaka se razlikuju onoliko koliko je slikaru bilo potrebno da vizuelno istakne njihove suprotnosti. Kentaur je mišićav i snažan, nedvosmisleno muževan, dok je Pesnik izuzetno androgeno biće. Androgenija, česta tema simbolističkih umetnika, dugo je smatrana nekom vrstom ideala koji čoveka oslobađa tenzije izazvane željom i borbom za suprotnim polom.²⁰⁸⁶ Ove ideje je u Parizu druge polovine 19. veka posebno vatreno zastupao prorok i mag Žozefin Peladan, koji ih je 1891. godine objavio u knjizi *Androgin*.²⁰⁸⁷ Moro se privatno nije družio sa Peladanom, koji je bio veliki poštovalac njegovog dela, ali se iz pisama saznaje da su se poznavali i da je Moro svakako bio upoznat sa idejama koje je zastupao ovaj mističar.²⁰⁸⁸ Androgeni pesnik, nasuprot kentauru kao predstavniku animalnog seksualnog apetita, predstavlja Peladanov ideal bespolnog bića pročišćenog od svega materijalnog i niskog.²⁰⁸⁹ On u sebi sadrži najbolje od oba pola pa mu upravo njegova androgenija dozvoljava da se izdigne iznad nesavršenog sveta svakodnevice u istinu koju će preneti drugima kroz svoje pesme.

Potpuno androgen je i Moroov Apolon, prikazan na akvarelu *Apolon i satiri*.²⁰⁹⁰ (slika 77) Ovaj akvarel, kao i mnogi slični prikazi Apolona i satira, ponavlja ideju razvijenu slikom *Kentaur nosi mrtvog pesnika*. Bogu umetnosti i svega estetskog i skladnog u svetu Moro suprotstavlja satire, simbole materije.²⁰⁹¹ Apolon se spušta sa nebesa i zasenjuje ih svojim

²⁰⁸² Douglas J. Stewart. „Falstaff the Centaur”, *Shakespeare Quarterly*, Vol. 28, No. 1 (1977.), 5-21, 7.

²⁰⁸³ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 45, Hesiod, *Teogonija*, Podgorica: Oktoih, 2000, 99, Карл Густав Јунг. *Архетипови и колективно несвесно*, Београд: Атос, 2003, 220.

²⁰⁸⁴ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 146.

²⁰⁸⁵ Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 73.

²⁰⁸⁶ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 40.

²⁰⁸⁷ Isto, 137.

²⁰⁸⁸ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 126.

²⁰⁸⁹ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 137.

²⁰⁹⁰ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 136.

²⁰⁹¹ Ričard Pejн Najt. *Seksualni simbolizam*, Beograd: IP Esoteria, 2005, 46.

skladom i lepotom, tako da do pravog sukoba ni ne dolazi. Slično se dešava i na akvarelu nastalom između 1885. i 1890. godine, koji nosi naziv *Sveta Cecilija uspavljuje satira pod svojim nogama*.²⁰⁹² (slika 78) Poput Apolona i ova svetiteljka, poznata po svom talentu za muziku, se ne upušta u onu vrstu borbe koja se može videti na slikama heroja ratnika. Neprijatelj oličen satikom, senzualnim čulnim bićem koje ovaploćuje niske, telesne nagone i instinkte, bog i svetiteljka „kažnjavaju” darom svoje umetnosti koja ih uzdiže iz sveta materije u svet duhovnih ideja.²⁰⁹³ Snaga njihove muzike začarava i pripitomljava iskonske instinkte ovih nižih bića.²⁰⁹⁴ Osim toga, satiri i sami sklone muziciranju i divljem nesputanom plesu, mogu se tumačiti i kao predstavnici laičke ili komercijalne umetnosti koja očarava neuke mase do kojih božanski nadahnuti umetnik genije ne može tako lako i brzo dopreti.²⁰⁹⁵

Tokom osme decenije 19. veka Moro će polako početi da idealnu sliku paganskog pesnika zamenjuje još apstraktnijom figurom Poezije same po sebi, neretko krunisane oreolom. Prikaz Svete Cecilije i satira može se smatrati postepenim prelaskom iz paganskih u hrišćanske teme, koje će obeležiti nekoliko poslednjih godina Moroovog života.²⁰⁹⁶ Uzvišenost poezije ili muzike kao i simbol lire i dalje će ostati neotuđivi motivi Moroovog stvaralaštva. O tome govori i jedan crtež nazvan Sveta Poezija, na kojem svetiteljku sa oreolom i lirom napadaju male figure nalik satirima koje joj se penju uz haljinu.²⁰⁹⁷

Herojska duhovnost i monstrozna animalnost, borba duha i materije, sažeti su figurama pesnika i kentaura ili satira kojima Moro oslikava simboliku borbe koja se tokom života vodi u svakom pojedincu.²⁰⁹⁸ Ovakava shvatanja bliska su ideji o dualitetu apolonijskog i dionizijskog principa koja zahvaljujući Ničeju postaju veoma popularna tokom druge polovine 19. veka.²⁰⁹⁹ Apolon, bog svetlosti i umetnosti vlada unutrašnjim svetom mašte.²¹⁰⁰ On je čuvar poretka, duhovne vedrine, jasne svesti, budnog stanja.²¹⁰¹ Apolon traži meru, da „spoznamo sebe” i da ničega ne bude suviše.²¹⁰² Nasuprot njemu Dionis je po Ničeju simbol „prekomernosti prirode u nasladi, patnji i saznanju”.²¹⁰³ Ovi dualni principi postali su krajem 19. veka česta tema umetnika i filozofa koji su njihov primat prepoznavali ne samo u određenim pojedincima, već i u čitavim istorijskim epohama ili društvima. Dualnost dionizijskog i apolonskog može se prepoznati u većini Moroovih dela na kojima slikar sukobljava heroje i antiheroje. Na slici *Kentaur nosi mrtvog pesnika*, androgeni pesnik, izaslanik boga Apolona, očigledni je predstavnik lepote, harmonije i talenta, dok je divlji kentaur pripadnik instinktivnog, neobuzdanog nagona bliskog Dionisovim kultovima. Dionis je u mitologiji povezan sa razlicitim vrstama šumskih duhova i nižih božanstava – Panom, satirima, silenima, faunima, pa se i svi oni mogu shvatiti kao emanacije dionizijskog principa.²¹⁰⁴

²⁰⁹²Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014. 135.

²⁰⁹³Isto.

²⁰⁹⁴ Isto, 134.

²⁰⁹⁵ Isto, 62.

²⁰⁹⁶ Isto, 134.

²⁰⁹⁷ Isto, 135.

²⁰⁹⁸ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 47.

²⁰⁹⁹ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 52.

²¹⁰⁰ Fridrih Niče. *Rođenje tragedije*, Beograd: BIGZ, 1983, 43.

²¹⁰¹ Isto, 11.

²¹⁰² Isto, 52.

²¹⁰³ Isto, 53.

²¹⁰⁴ Džejms Džordž Frejzer. *Zlatna grana*, Beograd: BIGZ, 1992, 573-574.

Kao i mnogi savremenici, Niče, ali i Moro, verovali su da u njihovo vreme u ljudima preovladava dionizijsko.²¹⁰⁵ Ipak, poput velikih tragičara antike na čija se dela oslanjao, Moro je ostao veran ideji u konačnu pobedu ljudskog duha, dobrote i ideala nad svetom materije, požude i strasti.²¹⁰⁶ Očigledne razlike dvojice protagonista ove slike pomirene su figurom kentaura. Naizgled divalj i surov, pred umirućim pesnikom on iskazuje humanost, noseći ga ka mestu njegovog večnog počinka. Kentaur koji u sebi sadrži i ljudsko i životinjsko, daje nam primer trijumfa onog uzvišenog u nama koje pobeđuje animalno u prisustvu dobrote i iskrenosti, oličene pesnikom. Podstaknut tragičnom žrtvom idealnog umetnika, u nepripitomljenom kentauru budi se ljudski, humani, saosećajni gen, ili, kako je to Bodler opisao u pesmi *Duhovna zora*: „U usnuloj se zverki neki anđeo budi”.²¹⁰⁷ Moro je verovao da umetnost može da usmeri um do „uzvišenih područja čistoće i ideala”.²¹⁰⁸ Njegov kentaur, i sam metafora čovekove dualne prirode, uzdiže se upravo pri susretu sa umetnošću, postupajući sa Pesnikom kao čovek, a ne kao životinja.

„Koliko ih je umrlo bez sahrana na dnu usamljenih potoka? Milosrdni kentaur sigurno ponekad zbrinjava žrtvu, saosećajući u svom jednostavnom srcu sa besmislenošću ljudskog života koji zaborav uglavnom proguta kao ustajala voda.” izjavio je Ari Renan, Moroov kolega i prijatelj, za sliku *Kentaur nosi mrtvog pesnika*.²¹⁰⁹ Moguće je da je ova slika uticala i na pesnika Erediju, još jednog Moroovog dugogodišnjeg prijatelja, koji je slikaru često slao svoje pesme inspirisane njegovim platnima, a među kojima se nalazi i rukopis nazvan *Kentaurov let*.²¹¹⁰

*

Dualitet duha i materije ponavlja se u Moroovim delima i na onim slikama koje za temu nemaju isključivo sukob polova. Razmišljanja o mestu i budućnosti umetnosti u svetu Moro je iskazivao motivom pesnika, čiju moralnu i duhovnu uzvišenost u poslednjim decenijama života počinje da ističe suprotnostima oličenim u nižim božanstvima, kentaurima i satirima. Ovakvim prikazima Moro se približava antičkoj ideji apolonijskog i dionizijskog, dualitetima koje je krajem 19. veka aktuelizovao Niče u svojim spisima, a kojima se objašnjava sklonost ka duhovnom skladu ili razuzdanoj poročnosti koje se bore za prevlast kako u svakom pojedincu, tako i u određenim istorijskim epohama i kulturama. Moro će duhovnu snagu božanski inspirisane umetnosti predstaviti bogom Apolonom i različitim prikazima hrišćanskih svetiteljki, pred čijom će lirom njihovi neprijatelji satiri pokleknuti, omađijani. Umesto borbe Moro će predstaviti trijumf ideala nad svetom instinkta i materije.

Jedna od najznačajnijih slika nastalih na temu sudbine umetnika u modernom svetu je slika *Kentaur nosi mrtvog pesnika*. Ni na njoj pravog sukoba nema, iako je isticanje suprotnosti dvojice protagonista namerno dovedeno do krajnosti. Kentaur, predstavnik divlje, nespутane snage saglasne sa prirodom, nosi androgenog eteričnog pesnika preminulog od rane kojoj se ne zna poreklo. Smrt Pesnika prikazana je kao samotni čin. Daleko od civilizacije koja ga nije shvatala umetnik umire sam, prepušten surovosti prirode. Ipak, kentaur kojeg osim divljeg

²¹⁰⁵ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 52.

²¹⁰⁶ Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 318.

²¹⁰⁷ Šarl Bodler. *Misi*, Čačak: Umetničko društvo Gradac, 2004, 43.

²¹⁰⁸ Jonathan F. Krell. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010, 35.

²¹⁰⁹ Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 73.

²¹¹⁰ Natasha Grigorian. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009, 80.

instinkta krasi i velika mudrost, prepoznaje veličinu i značaj umrlog i sputavajući svoju animalnu prirodu odnosi predstavnika sebi suprotnog principa u večni život, pripitomljen i sam blizinom svetosti koju Pesnik emanira. Vera u iskupljujuću moć umetnosti koja je u stanju da menja svet ostaje jedna od glavnih ideja Moroovog slikarstva.

JUPITER I SEMELA

„Ako Jupiter i jest, još nije dosta; nek ljubav
Dokaže, ako je pravi; i traži, onoliki, onakav
Neka zagrlj tebe, koliki i kakav k Junoni
Dolazi uzvišenoj; nek znakove svoje ponese.”²¹¹¹

Slika *Jupiter i Semela* jedna je od poslednjih velikih i dovršenih Morovih dela. (slika 79) Umetnik je na njoj radio 1894. i 1895. godine nakon čega ju je otkupila porodica Goldsmit (Goldsmidt).²¹¹² Moro je 29. maja 1894. godine pisao gospođi Goldsmit da mu učini uslugu i dođe da vidi sliku Semele u njegovom studiju koja skoro da je dovršena. Kasnije je ipak proširio platno i radio na njemu dodatno, sve do maja naredne godine.²¹¹³ Sliku *Jupiter i Semela* mnogi su doživeli kao vrhunac Moroovog sinkretizma, dekorativnosti i simbolističkih tendencija.²¹¹⁴ Mračni svet materije ponovo je sukobljen sa svetlošću nebeskih ideala. Kao i mnogo puta do tada, koristeći antički mit, Moro borbu suprotnosti ovog puta odvodi i korak dalje – bogovima i herojima antičkog panteona dodaje figure i elemente preuzete iz hrišćanske simbolike. Hrišćanski elementi pojavljivaće se u njegovom slikarstvu od 1890. godine kada Moro počinje da se okreće katoličkom misticizmu. Uticaj katoličanstva na Moroov rad postaće očigledniji upravo od nastanka slike *Jupiter i Semela* i trajaće sve do slikareve smrti četiri godine kasnije.²¹¹⁵ Ovu kompleksnu sliku istraživači su nazivali „draguljem sačinjenim od zapanjujućih nijansi i složenih postavki”.²¹¹⁶ Opisujući je u jednom pismu likovni kritičar Šarl Efrusi (*Charles Ephrussi*) rekao je da ona predstavlja „tonalitet idealnog sna”.²¹¹⁷ Moro je tim draguljem predstavio fantastičnu, artificijelnju prirodu, izmaštani svet kojem je dodao svoja lična uverenja, slojeve i detalje stvarajući jedno egzotično carstvo u kojem je mit samo početak priče koja će se razviti u pravcima u kojima to autoru bude odgovaralo.

*

Za prikaz borbe duha i materije ovog puta umetnik pronalazi inspiraciju u mitu o Jupiteru i Semeli. Kao i mnogo antičkih priča i ova počinje ljubavlju koju je vrhovni bog osetio prema lepoj smrtnici, Semeli, nakon čega će neko vreme spokojno uživati u njenoj postelji. Kada kao posledica te ljubavi Semelin stomak počne da raste njenu trudnoću opaziće Hera. Boginja će preuzeti lik stare dojkinje Beroje i kroz razgovor sa Semelom naterati je da svom ljubavniku zatraži da joj se prikaže u božanskom obličju. Zaklevši se vodom reke Stiks Jupiter je morao da ispuni dato obećanje, iako je znao da će njegovo ispunjenje biti fatalno po Semelu. Bog je pokušao da ublaži svoju snagu sakrivajući se iza oblaka, kiše i vetrova. Odabarao je svoju najslabiju munju ali i ona je bila dovoljno jaka da sprži smrtnicu, a njen dvor pretvori u

²¹¹¹ Publije Ovidije Nason, *Metamorfoze*, Zagreb: Matica hrvatska, 1907, 69.

²¹¹² Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 74.

²¹¹³ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 158.

²¹¹⁴ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 43.

²¹¹⁵ Isto, 143.

²¹¹⁶ Michelle Facos, Thor J. Mednick. *The Symbolist Roots of Modern Art*, London: Routledge, 2017, 199.

²¹¹⁷ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 45.

ruševine.²¹¹⁸ Dete koje je Semela nosila Jupiter je spasio od ognja, zašio ga u svoje bedro i odneo na Olimp.²¹¹⁹ To dete bio je Dionis, bog vina, veselja, vegetacije i prirode.²¹²⁰ Na Herinu veliku žalost mitologija je ostala nepravedna prema bračnoj zajednici bogova – sva najznačajnija Zevsova deca začeta su sa drugim partnerkama, daleko manje moćnim od vrhovne boginje, a jedan od najcenjenijih i najduže poštovanih u starom veku bio je upravo Semelin sin.²¹²¹

Njegov otac, Jupiter ili Zevs, kao vrhovni bog antičkog panteona predstavljao je sveopštu mudrost, vazduh, nebo, zemlju i svemir.²¹²² Na ovoj slici on u desnoj ruci nosi lotos, cvet prepun simboličnih značenja, pogotovu za paganska društva. U drevnom Egiptu lotos je nosio simboliku svetlosti i sunca, u Indiji je bio najvažniji simbol duhovnosti i umetnosti, dok je u Tebi imao funerarnu ulogu (čest motiv zidnih slika tebanskih grobnica bio je ribnjak ispunjen lotosovim cvetom po kojem se pokojnik vozi u čamcu).²¹²³ Duhovnost, umetnost, svetlost ali i funerarna uloga ovog cveta u skladu su sa ulogom koju Moro dodeljuje svom Jupiteru, a koja će postati jasnija kroz njegove odnose sa ostalim prikazanim figurama. Osim lotosa, Moro Jupiteru daje i liru, simbol božanske, nebeske muzike.²¹²⁴ Lira u Jupiterovim rukama može delovati zbunjujuće na prvi pogled, ali dobar poznavalac antičkog pesništva, kakav je Moro bio, znao bi da su pesnici neretko u pomoć pozivali ne samo Muze ili Apolona, već i samog vrhovnog boga.²¹²⁵ Vergilije, Horacije i Ovidije verovali su da su Muze posrednici između pesnika i Jupitera.²¹²⁶ Ideja da inspiracija prvenstveno potiče od boga gromovnika može se pronaći i kod Hesioda koji u svojoj *Teogoniji* objašnjava da „Div nekima kada se rode slađanom rosom natapa jezik”.²¹²⁷ Pod nogama vrhovnog boga na ovoj slici nalazi se uroboros, simbol cikličnog ponavljanja, preobraženja, smaka sveta, umiranja i ponovnog radjanja.²¹²⁸ Ovaj drevni simbol transformacije naglašava proces preobraženja koji sledi prikazanim protagonistima, a možda se očekuje i od posmatrača.

Osim lirom, Moro Jupitera na ovoj slici približava bogu Apolonu i fizičkim izgledom. Jupiter, u klasičnoj umetnosti ali i na ranijim Moroovim slikama, uvek je prikazivan likom zrelog muškarca bujne kose i brade.²¹²⁹ Međutim Jupiter na čijem krilu umire Semela mladolik je i golobrad, skoro androgen i mnogo sličniji Moroovim pesnicima nego bradatome bogu koji je nekoliko decenija ranije oteo Moroovu Evropu u obličju bika. Neki istraživači, poput Pitera Kuka, u Jupiterovoj pozi videli su sličnosti sa Hristom Pantokratorom.²¹³⁰ Menjajući poznatu ikonografiju, Moro boga koji je ostao upamćen kao jedan od najsureovijih i najpohotnijih u

²¹¹⁸ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 378.

²¹¹⁹ Isto, 379.

²¹²⁰ Isto, 118.

²¹²¹ Јан Пухвел. *Упоредна митологија*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2010, 177.

²¹²² Милош Н. Ђурић. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006, 286.

²¹²³ Hans Biderman. *Rečnik simbola*. Beograd: Plato, 2004, 207.

²¹²⁴ Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 75.

²¹²⁵ Marko Višić. *Kult muza u evropskoj književnoj tradiciji*, Sarajevo: Svjetlost, 1989, 69-70.

²¹²⁶ Isto, 81.

²¹²⁷ Hesiod, *Teogonija*, Podgorica: Oktoih, 2000, 52.

²¹²⁸ Hans Biderman. *Rečnik simbola*. Beograd: Plato, 2004, 411-412.

²¹²⁹ Fidijina hriselefantska statua izgrađena za hram u Olimpiji oko 430. godine pre nove ere postala je uzor svim umetnicima kasnijih eroha. (Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 161.)

²¹³⁰ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 147.

antičkoj mitologiji, transformiše simbolima umetnosti i svetlosti u eteričnog i androgenog umetnika-svetitelja.

Semela na Jupiterovom kolenu uhvaćena je u limbu između života i smrti. Kao posledica fatalne profane ljubavi koja nije mogla da je zaštiti od božanskog sjaja ljubavnika njena duša napušta grešno telo i prelazi u drugi svet.²¹³¹ Semelin lik i njena sudbina Moroov su dokaz da telo i telesni užitak gube bitku pred božanskim principima kao i to da neoprezno priklanjanje materiji može dovesti do smrti. Poput *Edipa i Sfinge*, i *Jupiter i Semela* predstavljaju slikarev omaž Engrovoj umetnosti, konkretno njegovoj slici *Jupiter i Tetis*. (slika 20) Iako oba Jupitera izgledaju nedodirljivo, mit nam govori da će Engrov bog na kraju popustiti pred čarima lepe vodene nimfe, dok Moroov ostaje nezainteresovan za svoju bivšu ljubavnicu koja mu umire u krilu.²¹³² „Ljubav je stravična igra u kojoj jedan od igrača treba da izgubi vlast nad sobom”²¹³³ Bodlerova je misao kojom se može opisati simbolistički predstavljen odnos boga i smrtnice na slici. Ova slika ne preispituje borbu polova na onaj način na koji to Moro čini nekim drugim predstavama muških i ženskih heroja, ali su telesna ljubav i seksualnost i ovde žrtvovani razumu i duhu, iako smrtnica ograničena svojom telesnošću ne bi ni mogla ući u ravnopravnu borbu sa moćnim bogom. Dve sile koje nikada ne smeju da se bore jedna sa drugom su čovek i bog, Ničeova je misao nastala u otprilike isto vreme kada i Moroova slika.²¹³⁴ Jupiter ignoriše telesne patnje Semele, njegova ravnodušnost i zagledanost u prostore van drame koja mu se odvija pred očima slikarev su način da prikaže do sada već puno puta potencirano prevazilaženje telesne želje ali i patnje. Nedostatak telesnog užitka ili bola, odlika ljudskih bića, u Moroovom Jupiteru označavaju i nedostatak empatije za one koji su podlegli telesnim iskušenjima.²¹³⁵

Dete rođeno iz ljubavi Jupitera i Semele, Dionis ili Bah, postaće i samo figura erotike, strasti i ovozemaljske ljubavi, svega onoga što je po Moroou predstavljalo pretnju spiritualnosti. Bog Dionis je i spoj kontradiktornosti s obrizom na to da je blizak zemaljskom koliko i nebeskom. Kao božanstvo preuzeto iz Male Azije Dionis će i za antičke narode predstavljati ono varvarsko, instinktivno, životinjsko u čoveku, „drugo” u odnosu na civilizovan, razumom vođen grčki narod.²¹³⁶ Zbog ovih osobina on je blizak prvom naraštaju božanskih bića, titana, i mračnom svetu Hekatinog podzemlja, isto koliko i nebeskoj sferi oca Jupitera. Malog Dionisa slikar je prikazao kako izleće iz Semele skrivajući lice, i možda odnosi paganizam sa sobom.²¹³⁷

U centru središnjeg dela slike predstavljen je orao, sveta Jupiterova ptica.²¹³⁸ U mitologiji orao je kralj ptica, pripisuju mu se titanska snaga i moć da bez treptaja gleda u sunce i premeri nebeska prostranstva nepristupačna čoveku.²¹³⁹ Njegov let u visine shvatao se i kao paralela Hristovom vaznesenju.²¹⁴⁰ Jupiterov orao može se tumačiti kao jedna od spona između zemaljskog sveta materije i nebeskih sfera. Odmah do orla slikar smešta boga Pana. Kao i sveta

²¹³¹ Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 74.

²¹³² Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 147.

²¹³³ Šarl Bodler. *Misli*, Čačak: Umetničko društvo Gradac, 2004, 17.

²¹³⁴ Fridrih Niče. *Spisi o grčkoj književnosti i filozofiji*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998, 193.

²¹³⁵ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 147.

²¹³⁶ Jonathan F. Krell. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010, 37.

²¹³⁷ Isto, 36.

²¹³⁸ Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 74-75.

²¹³⁹ Hans Biderman. *Rečnik simbola*. Beograd: Plato, 2004, 269-270.

²¹⁴⁰ Isto, 270.

ptica i ovo božanstvo predstavlja svet smrtnika, svet smešten između neba i podzemlja, svetlosti i mraka. Delom prekriven sitnim čovekolikim bićima na ovoj slici Pana Moro prikazuje kao figuru potencije, plodnosti i stvaranja, kreatora ljudske vrste.²¹⁴¹ Ovaj bog sa „kozjim nogama” kako ga je Moro opisivao, za slikara je predstavljao simbol zemlje.²¹⁴² Bog po ocu i smrtnik po majci Pan ipak predstavlja više od puke telesnosti. Sa genetskim potencijalom za padanje u najdublje ponore želje ili njihovo prevazilaženje uz pomoć uma, Pan poput Kentaura, predstavlja sliku ljudskog bića, sposobnog za skliznuće u obe krajnosti.²¹⁴³ Na ovoj slici smešten je u srediste slike kao alegorija ljudske psihe i njene rastranosti između transcendentnog Jupitera, i niske prirode ljudskih potreba.²¹⁴⁴ Za svoje centralno, središnje mesto vezan je lancima od bilja, tj. prirodom iz koje potiče i koja mu je, uprkos želji da joj se otrgne i uzdigne, ipak pisana.²¹⁴⁵ Smešten između kontrastnih svetova, zagledan u nebesko, prirodom vezan za zemaljsko, Moroov Pan je bolno svestan svog ropstva.²¹⁴⁶

Desno od orla i Pana predstavljena je mlada žena sa Isusovim trnovim vencem oko glave i ljiljanom u ruci. Ona predstavlja hrišćansku alegoriju patnje i spasenja.²¹⁴⁷ Levo od Pana ženska figura u plavom ogrtaču koja skriva lice dok u ruci nosi krvlju natopljen mač predstavlja personifikaciju Smrti. Peščanik, čest simbol prolaznosti vremena, nalazi se desno od njenih nogu.²¹⁴⁸ Njime Moro naglašava da Smrt čeka pravi čas da izvrši svoju dužnost i da u tome ne okleva, koliko god joj ta dužnost nekada teško pada o čemu govori tužni izraz ženinog lica.

U najnižem delu platna Moro je oslikao Ereb. Ovim carstvom podzemlja i mraka gospodari Hekata, boginja noći.²¹⁴⁹ Njen svet Moro je ispunio „mračnom armijom monstuma podzemlja”, „bićima senke i misterije”, „nerešivim enigmama mraka” koji još uvek čekaju „svetlost života”.²¹⁵⁰ Hekata je titanka kojoj po mitologiji i bogovi i ljudi ukazuju poštovanje. Htonsko je božanstvo povezano sa podzemljem. Boginja je duhova i utvara, demonsko biće, zaštitnica magije, posebno čarolija koje su u vezi sa ljubavnim činima i prizivanjem mrtvih. Kao predvodnica noćnih demona povezana je i sa Mesecom, a preko njega sa celim ženskim rodnom.²¹⁵¹ Moro je na ovoj slici prikazuje u donjem levom uglu. Osim krune slikar joj dodeljuje i oreol, kao i mesečev srp kojim se ponovo ističe razlika između solarnog, muškog i lunarnog, ženskog principa. Na ovoj slici dualiteta pravi pandan vrhovnom bogu nije njegova smrtna ljubavnica Semela, već upravo titanka koja gospodari podzemljem, predstavница mračnog, podsvesnog, instinktivnog sveta, boginja Hekata. Pretpostavlja se da je Morou kao inspiracija za boginji dodeljen donji deo slike poslužila ilustrovana knjiga *Rečnik pakla* Kolina de Plansija (Colin de Plancy) štampana 1863. godine. U njoj je detaljno opisana i ilustrovana hijerarhija

²¹⁴¹ Jonathan F. Krell. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010, 36.

²¹⁴² Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 147.

²¹⁴³ Džeјms Džordž Frejzer. *Zlatna grana*, Beograd: BIGZ, 1992, 573-574; Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Beograd: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 317.

²¹⁴⁴ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 147.

²¹⁴⁵ Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 74.

²¹⁴⁶ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 148.

²¹⁴⁷ Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 75.

²¹⁴⁸ Isto.

²¹⁴⁹ Isto.

²¹⁵⁰ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 147.

²¹⁵¹ Драгослав Срејовић, Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*, Beograd: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004, 449-450.

demonjskih stvorenja izgledom donekle sličnih figurama koje ispunjavaju donji deo ovog platna.²¹⁵²

*

Događaje prikazane na slici Moro je opisao sledećim rećima: „Često prizivan bog manifestuje se u svom još uvek nepotpunom sjaju. Semela, pogođena božanskim zrakom, regeneriše se, pročišćena ovom žrtvom; ona umire uz grmljavinu zajedno sa svojom zemaljskom ljubavlju i sa genijem sa kozjim nogama. Pod ovim magijskim i svetim egzorcizmom sve se transformiše, pročišćava i idealizuje, počinje doba besmrtnosti, božansko se širi na sva bića koja još uvek bezoblična i u skicama teže istinskom svetlu. To je uspon u višu sferu, rast bića pročišćenih božanskim zrakom, zemaljska smrt i apoteoza u besmrtnosti. Velika misterija se završava, celina prirode je prožeta idealom i božanskim, sve se transformiše. To je himna božanstvu.”²¹⁵³ Moguće je da je Morou kao inspiracija za sliku poslužila knjiga Eduarda Šjurea (*Édouard Schuré*) *Velike inicijacije*, objavljena 1889. godine, u kojoj se smrtnik pročišćen od greha transformiše u esenciju božanstva prolazeći sličan put.²¹⁵⁴

Binarni principi sveta o kojima je Moro često razmišljao i koje je slikao i ovog puta su tema simbolističkog čitanja klasičnog mita, ali je njihov aktivan sukob prevaziđen u korist pobede duhovnosti.²¹⁵⁵ Apsolutno prevazilaženje telesnosti koja kod Jupitera vodi ka neosetljivosti za ljudske patnje suprotstavljeno je mračnom carstvu Hekate čija intenzivna vitalnost crpi energiju iz materijalnosti.²¹⁵⁶ Suprotstavljene principe Moro prvi put na ovoj slici ne prikazuje kao ravnopravne. Umesto heroja i antiheroja, suočenih na sredini platna, od kojih svaka polovina nosi simboliku svog protagoniste, na slici *Jupiter i Semela* Moro vizuelno stvara hijerarhiju principa, smeštajući u dno platna mračni svet podzemlja i materije, koji postepeno prelazi u nebesku ravan ideala kojim gospodari vrhovni bog sa lirom.²¹⁵⁷ Posmatraču je tako jasno stavljen do znanja podeljenost sveta na više i niže sfere.²¹⁵⁸

Moro se ovom ličnom interpretacijom mita i izmenama koje uvodi u ikonografiju antičkih bogova ponovo približava i ideji sučeljavanja apolonijskog i dionizijskog principa.²¹⁵⁹ Predstavljajući trenutak u kojem se bog Dionis ili Bah rađa, slikar nasilno rođenoj bebi koja će ostati upamćena kao zaštitnik ovozemaljskih telesnih užitaka suprotstavlja njegovog oca, Jupitera, dajući mu odlike i instrument boga Apolona. Sklad, odmerenost i božansko nadahnuće, ideali koji se inače pripisuju bogu Apolonu, a u čiju je nadmoć nad telesnim i materijalnim Moro verovao, na slici *Jupiter i Semela* predate su u ruke Jupitera, ne bi li se na taj način istakla što veća razlika između sukobljenih principa duha i materije.

Kompleksnom ikonografijom slike Moro je učinio da se hrišćanska ideja božanstva prestavi spletom paganskih simbola.²¹⁶⁰ Jedna od karakteristika Moroovog slikarstva je upravo

²¹⁵²Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 147.

²¹⁵³ John Rewald, Dore Ashton, Harold Joachim. *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bredin*, New York: Museum of Modern Art, 1961, 24.

²¹⁵⁴Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 147.

²¹⁵⁵ Isto.

²¹⁵⁶ Isto, 148.

²¹⁵⁷ Isto, 147.

²¹⁵⁸ Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 74.

²¹⁵⁹Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 52.

²¹⁶⁰ Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 75.

preplitanje motiva preuzetih iz različitih religija kojima autor originalno raspliće zaplete junaka pozajmljenih iz antičke mitologije. U posljednjim godinama života Moro je nastojao da u potrazi za duhovnošću i dokazima njene manifestacije u svetu smrtnika, scenama preuzetim iz paganske mitologije stvori atmosferu svetilišta.²¹⁶¹ Koristeći tradicionalne simbole poput lotosa, lire, peščanika, trnovog venca, umetnik nije uvek težio onim značenjima koja ti simboli imaju u kulturi iz koje su preuzeti. Naprotiv, njima je želeo da svoja dela učini asocijativnijim i da publici sugerise određene ideje i skrivena ili dvosmilsena značenja.²¹⁶² Stoga prisustvo hrišćanskih motiva na slici, u kombinaciji sa paganskim ili istočnjačkim, ne treba da čudi, iako je ovo jedna od prvih slika na kojima će sukob duha i materije biti predstavljen kroz aluziju sukoba paganske i hrišćanske religije.

Ironično, ova slika ispunjena mnoštvom figura i simbola propagira upravo prevazilaženje materijalnosti i uzdizanje do duhovnih vrлина.²¹⁶³ Boreći se celog života protiv materijalističkog pogleda na svet Moro neće bežati od materijalnosti svojih prikaza. Naprotiv, često će materijalnošću slika iskazivati svoje najduhovnije ideje.²¹⁶⁴ Čini se kao da je *Jupiterom i Semelom* postigao neku vrstu kompromisa između ove dve suprotnosti: manipulišući fizičkim odlikama materijala, boje i platna, on vodi posmatračev pogled dalje od vidljivog sveta. Na taj način Moro kreira misteriju i kroz „dragulj sačinjen od složenih postavki” vodi posmatračevu misao dalje, do sveta nematerijalnih ideja.²¹⁶⁵

*

Slikom *Jupiter i Semela* Moro u svoje stvaralaštvo unosi ideju kojom će se aktivnije baviti narednih godina i koja će postati preokupacija njegovih poslednjih radova. To je ideja o konačnom trijumfu svetlosti nad tamom i duha nad materijom. *Jupiterom i Semelom* Moro započinje doba besmrtnosti – sva živa bića, mitološke figure, satiri, fauni i nimfe obuhvaćeni su svetlošću. Poput Pana oni teže da raskinu veze sa zemljom i uzdignu se do viših sfera. Ovom transformacijom posreduje vrhovni bog sa lirom koji stoji na uroborosu, simbolu smaka poznatog sveta i smene doba. Na neki način ova slika je Moroova lična apoteoza vrline i trijumfa duha nad telom. Jedan svet ogrezao u najnižim ljudskim strastima, predstavljenim Hekatinim podzemljem, dolazi do svog kraja. Nužnoj transformaciji u novi, unapređeni svet duha posreduju personifikacije ljudske dualnosti – Pan i orao. Na nebu smrt starog poretka paganskih bogova personifikuje Semela, simbol telesnosti i požude, koja biva žrtvovana kao primer sudbine koja čeka čitavo pagansko čovečanstvo. Čitavim procesom bolne i krvave transformacije stoluje vrhovni bog u čijem se liku prepliću Jupiter, Apolon, Pantokrator. On je predstavnik nebeske sile i harmonije, pre nego neki konkretan bog. Podeljena na tri ravni – podzemlje, zemlju i nebo, slika *Jupiter i Semela* predstavlja sukob suprotnosti, ali, umesto borbe, Moro ovog puta prikazuje trenutak pobede svetlosti nad mrakom. Posledica ove pobede je nažalost mučno i krvavo izumiranje jednog sveta ne bi li se iz njegove žrtve rodio novi. Na svoj mističan i simboličan

²¹⁶¹ John Rewald, Dore Ashton, Harold Joachim. *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*, New York: Museum of Modern Art, 1961, 24.

²¹⁶² Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 16.

²¹⁶³ Michelle Facos, Thor J. Mednick. *The Symbolist Roots of Modern Art*, London: Routledge, 2017, 199.

²¹⁶⁴ Mary Slavkin. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009, 1.

²¹⁶⁵ Michelle Facos, Thor J. Mednick. *The Symbolist Roots of Modern Art*, London: Routledge, 2017, 199.

način Moro hrišćansku ideju greha i iskupljenja, smrti i vaznesenja, tka motivima paganskih idola.

MRTVE LIRE

„Nebeska će tvrđava, rušeći se,
Učiniti kraj svem nastajanju i prolaženju
A i sve će bogove jednako tako
Progutati neka smrt i haos.“²¹⁶⁶

Sliku *Mrtve lire* mnogi istraživači su videli kao sinopsis većine Moroovih ranijih dela, neku vrstu njegovog piktoralnog testamenta i slikarev rekvijem za sebe samog i svoju umetnost.²¹⁶⁷ Nakon što je 1895. godine završio sliku *Jupiter i Semela* i poslao je kupcu Moro kreće sa skiciranjem poslednjeg velikog projekta nazvanog *Mrtve lire*, koji usled njegove smrti 1898. godine nikada nije dovršen.²¹⁶⁸ Postoje dve varijante *Mrtvih lira*, prva koju je uradio Moro i druga koju je na osnovu učiteljevih crteža završio njegov učenik Emil Delobre.²¹⁶⁹ (slike 80 i 81) Iako se ove dve pripremne skice za bojom nikada dovršene slike razlikuju u pojedinim detaljima, njihova osnovna ideja je ista. Na svom poslednjem velikom delu Moro je planirao da prikaže ne borbu već poslednje trzaje paganskog sveta materije, koji gubi bitku pred hrišćanskim arhanđelom kao simbolom duhovne umetnosti i vrline. Sudbinu umetnika i umetnosti Moro još jednom predstavlja dualitetom duha i materije, ovog puta podižući sukob suprotnosti na ravan religije, što slici daje dodatnu kompleksnost.

Među krševitim stenama iza kojih zalaze dva sunca Moro je prikazao arhandela koji se sa nebesa spušta na zemlju okružen anđelima. (slika 80) On stoji na krilatoj sferi i u levoj ruci drži liru, a u desnoj krst. Moro ga je opisao kao „strašnu figuru naoružanu krvavim krstom kojim će obnoviti svet.“²¹⁷⁰ Pod njim, na steni nalik oltaru leži mrtvi bog Pan. U donjem delu slike paganski pesnici sa oreolima dave se u bujici nadolazeće vode. Među njima se prepoznaju figure pesnika koje su obeležile Moroov rad – Sapfo, naga ženska figura okružena drugim ženama (čime se referira na njenu seksualnost), Apolon, prikazan ne više kao bog estetskih načela, već nesrećni ljubavnik koji grli svoju ljubav transformisanu u biljku, i još mnoštvo figura prepuštenih nemilosti nadolazeće vodene bujice.²¹⁷¹ Ovu prvu verziju *Mrtvih lira* Moro je skicirao na velikom platnu između 1895. i 1897. godine.²¹⁷² Po nekim istraživačima već tada je bio previše slab za ovako kompleksan poduhvat pa je posao prenošenja skica na veliko platno već tada

²¹⁶⁶ Seneka, *Herakle na Oeti*, hor govori o opštoj propasti svega pa i bogova, u: Fridrih Vilhelm Jozef Šeling. *Uvod u filozofiju mitologije*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2010, 538.

²¹⁶⁷ Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 75, John Rewald, Dore Ashton, Harold Joachim. *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bredin*, New York: Museum of Modern Art, 1961, 132, Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 113.

²¹⁶⁸ Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 74.

²¹⁶⁹ Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 170, , John Rewald, Dore Ashton, Harold Joachim. *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bredin*, New York: Museum of Modern Art, 1961, 132, Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 114.

²¹⁷⁰ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 149.

²¹⁷¹ Isto.

²¹⁷² John Rewald, Dore Ashton, Harold Joachim. *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bredin*, New York: Museum of Modern Art, 1961, 132.

delegirao svojim učenicima.²¹⁷³ Drugu verziju *Mrtvih lira* uradio je Moroov učenik Emil Delobre na osnovu skica svog učitelja.²¹⁷⁴ Na njoj arhanđel sa oreolom i krunom liru nosi na ramenu, a krst u obe ruke, dok mu se ispod nogu nalaze dva stilizovana orla koja zamenjuju četiri anđela sa prethodne verzije slike. (slika 81) Najveća promena u odnosu na prvi crtež je u tome što paganski pesnici sada ne umiru utopljeni u vodi već ih guta nabujala vegetacija.²¹⁷⁵ Ideja koja stoji iza ove kompleksne, nedovršene slike postaje jasnija ako se u obzir uzme i Moroov detaljni opis zamišljene scene, zapisan u njegovoj beležnici 24. decembra 1897. godine :

„Paganski pesnici umiru u zagrljaju vegetacije, formi materije koju su kreirale šumske vile, čarobnice i nimfe... U ovoj divljoj, delirijumskoj uniji pomamne proždrljivosti sa nemom, neosetljivom i grabljivom prirodom, umiru neprestano da bi bili ponovo rođeni, apsorbujući i uništavajući sve u svojoj okolini, spokojno, tiho, misteriozno oživljeni imaginacijom, adoracijom lire paganskog pesnika. (Ideal, osećaj božanskog ideala isparava i završava umirući, a sa njim umire i pesnik.)

Ali velika lira duše, veliki glas koji vibrira žicama istinski božanskog ideala dolazi da ugasi i poništi sve ove glasove čula, glasove materije. Stojeći uspravno superiorna lira nošena je u rukama mračnog i strašnog arhanđela naoružanog krvavim krstom kojim će regenerisati svet. Ovaj veličanstveni krst je simbol žrtve, prezira prema efemernom, obožavanja večitog božanstva.

Veliki okean drevnosti u svom moćnom opadanju sa sobom povlači sve ove nekada sjajne zvezde utopljene u mračnim vodama. I svi ovi svetovi ovozemaljske poezije nestaju, zarobljeni pravednim i osvetoljubivim talasima božanskog ideala.”²¹⁷⁶

Ova nasilna i grandiozna „pesma u prozi”,²¹⁷⁷ glorifikacija i apoteoza pesništva i idealne umetnosti, govori o sukobu duha i materije na način koji ranije nije bio viđen na Moroovim platnima. Hrišćansko na ovoj slici trijumfuje nad paganskim, kao što božansko trijumfuje nad materijalnim, a „velika lira duše” nad ovozemaljskom poezijom, čime se sukob dualiteta ponovo predstavlja kroz prizmu umetnosti, ali na sasvim novi način.

*

Ideja transformacije jednog paganskog sveta ogrezlog u materiji, u uzvišeni svet eteričnih ideala, slična je na slikama *Jupiter i Semela* i *Mrtve lire*, s tim što su na potonjoj slici hrišćanski elementi mnogo jasnije definisani i istaknuti. Vrhovna figura dobija odlike arhanđela koji u rukama umesto cveta drži krvlju natopljen krst. Umesto na uroborosu on stoji na krilatoj sferi ili serafimima, simbolima preuzetim iz hrišćanstva.²¹⁷⁸ Paganski svet prenačlašen je surovošču vegetacije čime slikar ističe neophodnost njegovog žrtvovanja i transformisanja. Destrukcija je na ovoj slici u čulnoj vezi sa prirodom i od nje na kraju stradaju oni koji su je najviše slavili.²¹⁷⁹ Donji deo slike ispunjen je božanstvima koja simbolišu prirodu, poput Artemide Efeske u ulozi

²¹⁷³Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 170.

²¹⁷⁴Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 74.

²¹⁷⁵Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 114.

²¹⁷⁶Isto, 116.

²¹⁷⁷Isto.

²¹⁷⁸Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 75.

²¹⁷⁹Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 118.

Flore i krilate bradate figure, Faune.²¹⁸⁰ Na jednoj od skica pojedinačnih figura Moro je predstavio Faunu kao božanstvo prekriveno lišćem koje u rukama drobi malaksale pesnike dok mu treći pesnik pruža cvet. (slika 82) Ispod crteža slikar je dopisao da ju u pitanju „živa snaga prirode koja prozdire ljudska bića”.²¹⁸¹ Crtež *Fauna* ili *Kraljevstvo destrukcije* prikazuje „monstrume rasute uokolo, progutane, raskomadane, grifone, lemure, sfinge i zmajeve”.²¹⁸² Fantastične zveri koje Moro prikazuje, kao i velika sličnost figure Faune sa ikonografijom boga Šive (umesto dva pesnika ovaj hinduistički bog u rukama drži dve kobre) približavaju ovu predstavu ideji destrukcije.²¹⁸³ Kao što i Šiva razara svet ne bi li se on kasnije obnovio, tako i smrt Moroovih paganskih pesnika nastupa samo da bi se kroz nju došlo do transformacije u ideal.²¹⁸⁴

Mrtve lire pokazuju da Moro nije bio zainteresovan samo za slavnu mitsku prošlost i san o zlatnom dobu, već i za krizne situacije u kojima se čovečanstvo nalazilo na prelazima epoha, prilikom preplitanja i mešanja naroda, kultura i civilizacija.²¹⁸⁵ Interesovanje za ove prelomne trenutke ljudske istorije nije začuđujuće s obzirom na to da se simbolizam upravo bavio posledicama koje na ljudsku psihu i osećanja ostavlja njima savremen svet naglih promena i velike nesigurnosti krajem 19. veka.²¹⁸⁶ Iako okrenut veličanju herojskih vrlina, uzdržanosti i težnji ka duhovnim prednostima, Moro je u svojim slikarstvu često skretao pažnju na manje plemenite pojave i osećanja. Varvarsko i dekadentno, posrnuće čovečanstva, žrtva i kazna, česte su teme njegovih slika, kao i predstavljanje poraženih koje u ovom slučaju simbolišu paganski pesnici.²¹⁸⁷ Sve ove fizičke i duhovne transformacije kako čoveka tako i ljudskog roda Moro je opisao i u svojim beleškama, ne prezajući od mračnih tema nasilnog žrtvovanja ili masovne smrti.²¹⁸⁸

Senzualna priroda materije, neprijateljice čiste duše, Morou će se pred kraj života učiniti previše bliskom paganskom pesniku koji je i sam u dosluhu sa prirodom i materijom više nego što se to slikaru dopadalo. U duhu te ideje, a u vreme dok je radio na skicama za *Mrtve lire*, Moro crta *Suđenje* na kojem je prikazan pesnik kojeg napada ženstveno čudoviste.²¹⁸⁹ (slika 83) Heroj-pesnik je suočen sa opasnošću monstruma zavodljivog lika, ali za razliku od mnogo godina ranije naslikanog Edipa, on ne odoleva iskušenju, o čemu svedoči njegov izraz lica. Ispostavilo se da su umetnici, ipak, previše slični običnim, čulnim, povodljivim ljudima. Morou je bila potrebna nova, apstaktnija ideja kojom će iskazati snagu svojih ideala. Zbog toga *Mrtvim lirama* gospodari arhanđel, biće u čiju bespolnost niko ne sumnja te je stoga nije potrebno naglašavati ekstemnom androginitijom, biće koje se nalazi ne između životinje i čoveka ili čoveka i boga, već između vizuelne predstave i čiste ideje.

Razlika između Moroovih poslednjih dela, *Jupitera i Semele* i *Mrtvih lira*, i ranije prikazivanih sukoba suprotnosti, vidi se i u raspodeli motiva na platnu. Moroovi heroji suočeni

²¹⁸⁰ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 117.

²¹⁸¹ Isto, 117, 134.

²¹⁸² Isto, 117.

²¹⁸³ Isto.

²¹⁸⁴ Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 75.

²¹⁸⁵ Scott Allan, „Gustave Moreau’s ‘Archeological Allegory’” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

²¹⁸⁶ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 23.

²¹⁸⁷ Scott Allan, „Gustave Moreau’s ‘Archeological Allegory’” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

²¹⁸⁸ Isto.

²¹⁸⁹ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 135.

sa svojim neprijateljima uglavnom su prikazivani u istoj ravni, kako odmeravaju snage gledajući se oči u oči. Njima je slikar dodeljivao ravnopravne, dostojne neprijatelje čime je isticao herojsku moć i budući uspeh. Na poslednjim radovima Moro više platno ne deli vertikalno, na dve polovine kojima gospodare dvoje jednakih suočenih protagonista, već horizontalno, stvarajući nivoe kojima se naglašava put transformacije koje ovi junaci moraju da prođu, od dna ka visinama ideala. Podeljenost sveta na više i niže sfere očigledna je i u slučaju *Mrtvih lira*. U donjem delu slike nalazi se svet proklete materije i paganskih bogova koji se u njemu guše i umiru.²¹⁹⁰ Nad njima Moro žrtvuje boga Pana u cilju iskupljenja, a u najvišoj sferi arhandeo sa svetim instrumentom nagoveštava novi poredak u koji se stiže putem vrline i iskupljenja.

*

Jedan broj istraživača Moroovog dela smatrao je da je slikarev religiozni sinkretizam predstava poslednje transformacije smrtnog sveta koji stiže do svog kraja. Hrišćanstvo u tom slučaju ne odnosi nužno pobedu nad paganskim svetom već Moro čini otklon od mita, kojem je tokom velikog dela života bio privržen, i deo svojih verovanja interpretira kroz hrišćanske simbole.²¹⁹¹ Drugi istraživači, poput Pitera Kuka, smatraju da su nesrećni događaji koji su zadesili Moroa (smrt voljene Aleksandrine Duro 1890. godine i rak želuca ustanovljen 1897.) okrenuli ovog slikara katoličkom misticizmu koji je ostavio traga i na njegovoj umetnosti. Posmatrajući *Mrtve lire* na taj način one bi zaista mogle biti shvaćene kao testament čoveka koji se priprema za drugi svet i njegovo priznanje da je velika umetnost došla do kraja, ali da je do kraja došao i on sam.²¹⁹² Ipak, trebalo bi uzeti u obzir i to da je Moroovo stvaralaštvo tokom čitave njegove karijere bilo itekako ispunjeno religioznim temama i simbolima, samo što oni nisu nužno bili preuzimani iz hrišćanske religije. Moro je bio dobar poznavalac paganskih religija ali i monoteističkih učenja istoka. Njegovo slikarstvo oduvek je obilovalo simbolima različitih vera i njihovim uplitanjem u narative antičkih mitova, pa povezivanje paganskog i hrišćanskog sveta na *Mrtvim lirima* nije zaista toliko drastično drugačija odluka, koliko se takvom verovatno činila samo zato što se po prvi put Moro okreće religiji koju je do tada zaobilazio nauštrb drugih teoloških učenja, a koja bi trebalo da mu po vremenu i mestu rođenja od svih bude najbliža.

Ne treba smetnuti sa uma ni kulturni milje u kojem ove slike nastaju. Okretanje mnogih slikara religioznim temama krajem 19. veka u Francuskoj bilo je povezano i sa političkim i kulturnim dešavanjima u zemlji. Nakon osnivanja Treće republike 1871. godine crkvene i državne vlasti su se našle u sukobu. Država će nastojati da poveća razilaženje vlasti i crkve, a pojedini političari će javno pozivati na protest protiv klerikizma što će se odraziti na život svih slojeva ljudi i vremenom dovesti do kontraefekta.²¹⁹³ Antiklerikizam dovodi do obnove katoličanstva krajem veka. Povećan broj hodočasnika praćen je sve češćom pojavom čuda, a sveopšta politička i socijalna nestabilnost nateraće veliki broj ljudi da utehu ponovo potraže u religiji.²¹⁹⁴ Povećano interesovanje za katoličanstvo primećuje se u radu mnogih slikara koji su stvarali na prelazu iz 19. u 20. vek. Mnogi od ovih umetnika koji se do tada nisu izjašnjavali po pitanju vere počinju javno da se deklariraju kao hrišćani.²¹⁹⁵ Pogotovu su se pripadnici

²¹⁹⁰ Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 74.

²¹⁹¹ Isto, 76.

²¹⁹² Isto.

²¹⁹³ Michelle Facos. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009, 95.

²¹⁹⁴ Isto, 96.

²¹⁹⁵ Isto.

dekadentnog pokreta – Uismans, Verlen, Vajld, D’Anuncio vremenom odricali svojih nihilističkih ideja i prihvatili katoličanstvo ili neki drugi oblik religije.²¹⁹⁶

*

Sam naslov Moroovog poslednjeg projekta nosi ime lire, predmeta koji je za Moroa imao veliki značaj. Lira je za ovog slikara predstavljala simbol sopstvenog puta kroz ideale. Nazvao ju je „većitim instrumentom ljudske misli.”²¹⁹⁷ Poput antičkih pesnika činio je da moć njene muzike, koja je zapravo metafora snage umetničke inspiracije, prevlada i opstane u svim scenama nasilja, sukoba ili smrti.²¹⁹⁸ „Lira ostaje lira. Čak i usled krvi, vrisaka i suza, lira se uvek pojavljuje blistava u svojoj svetlosti” zapisao je Moro u svojim beleškama.²¹⁹⁹ I u doba antike muzika lire nije služila samo za zabavu već je sačinjavala deo božje službe, a uticaj njenih melodija pripisivan je neposrednom nadahnuću bogova.²²⁰⁰ U drevna vremena proroci su proricali uz sviranje, a muzičari su zajedno sa prorocima i misliocima doprinosili izgradnji religije.²²⁰¹ Lira je oduvek simbol ravnoteže i poretka, a takvom je doživljava i Moro.²²⁰²

Moro pesnike uglavnom predstavlja u dve situacije – u trenutku nadahnuća ili u trenutku smrti. Lira koja ih u tim situacijama uvek prati se može shvatiti kao simbol oba stanja. Kao instrument kojim pesnik prenosi narodu božanske istine lira je zapravo instrument stupanja u besmrtnost.²²⁰³ Ona je i simbol glorifikacije i apoteoze pesništva, Moroove idealne umetnosti.²²⁰⁴ Na *Mrtvim lirama* paganski pevači umiru utopljeni u prirodne sile zajedno sa svojim instrumentima, ali velika lira u rukama anđela, „velikog svirača lire”, jedan je od simbola kojima slikar pokazuje da je njihova smrt samo faza na putu preobraženja ka višim sferama.²²⁰⁵

*

U središnjoj zoni *Mrtvih lira* Moro će žrtvovati boga Pana, simbol ovozemaljskog čoveka, na steni nalik oltaru. Ideju o mrtvom Panu, jedinom bogu koji je umro, Moro preuzima od Plutarha.²²⁰⁶ Plutarh je tvrdio da je za vreme vladavine cara Tiberija brod prošao pored ostrva Paksos odakle se sa obale čuo glas koji je mornarima naredio da kada stignu u Epir obznane da je veliki Pan mrtav. Kada su mornari ovo učinili čitava priroda – flora, fauna pa i stenje, počelo je da žali za bogom.²²⁰⁷ Zahvaljujući ideji o smrtnosti jednog boga, Pana su tokom istorije mnogi povezivali sa Hristom i njegovom žrtvom.²²⁰⁸ Njegova smrt se tumačila kao umiranje starih, jednostavnih i sa prirodom povezanih bogova, nakon čega je počelo novo doba, doba hrišćanstva.²²⁰⁹ Za Moroa Pan je bio „simbol zemlje”, ali i same dualnosti ljudske duše. Bog po

²¹⁹⁶ Корад В. Сварт. „Fin de siècle” у Барбе д’Орвији, Жил. *О дендизму и Џорџу Брамелу*, Београд: Центар за изучавање традиције Укронија, 2007, 113.

²¹⁹⁷ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 118.

²¹⁹⁸ Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 75.

²¹⁹⁹ Isto.

²²⁰⁰ Džejms Džordž Frejzer. *Zlatna grana*, Beograd: BIGZ, 1992, 422.

²²⁰¹ Isto.

²²⁰² Ričard Pejn Najt. *Seksualni simbolizam*, Beograd: IP Esoteria, 2005, 89.

²²⁰³ Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 75.

²²⁰⁴ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 116.

²²⁰⁵ Zühre İndirkaş. „The Presence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”, *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 74.

²²⁰⁶ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 113.

²²⁰⁷ Hans Biderman. *Rečnik simbola*. Beograd: Plato, 2004, 282.

²²⁰⁸ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 116.

²²⁰⁹ Hans Biderman. *Rečnik simbola*. Beograd: Plato, 2004, 282.

ocu i smrtnik po majci, poput kentaura, i Pan predstavlja rastrzanost između duha i materije, ali i potencijal da se krene putem pravih vrednosti.²²¹⁰

Žrtvovanje Pana pojavilo se u Moroovom slikarstvu već na slici *Jupiter i Semela* gde ga umetnik, doduše, ne ubija, ali ga vezuje lancima bilja za svet zemlje i materije.²²¹¹ Godine 1897. nastaje i poslednja velika kompozicija koju je slikar uradio bez pomoći učenika – *Veliki Pan kontemplira nad zemaljskom sferom*.²²¹² (slika 84) Ovo takođe nedovršeno platno opisano od strane istraživača kao „neoplatonistička i danteovska alegorija” prikazuje boga sa kozjim nogama uzdignutog u božanske sfere ka kojem se sa dna slike pružaju ruke u bolnoj želji duše ogrezle u materiju da se dokopa slobode duha.²²¹³ Pan, udaljen od svog prirodnog elementa, zemlje, spoznaje da je njegova vladavina gotova.²²¹⁴ Očigledno je ovaj smrtni bog antičkog panteona posebno okupirao slikarevu pažnju tokom poslednjih godina stvaranja. Moguće je i da će Moroa oslabljenog bolešću sve više pohoditi misli o granicama i slabostima tela, razmišljanja o njegovom propadanju, zatim prolaznosti i smrti, koje će ga usmeriti ka motivu smrtnog boga.²²¹⁵

*

Apokaliptična ikonografija *Mrtvih lira* u vezi je i sa Morou savremenim eshatološkim shvatanjima koja su prožimala Evropu još od kraja 18. veka.²²¹⁶ Smrt bogova postaće opšte mesto kulture 19. veka i česta tema mnogih umetnika.²²¹⁷ Kraj poznatog sveta predstavljen smrću sakralnih vrednosti neće biti preokupacija samo slikara i književnika. Ona je jedna od glavnih i najčešće citiranih Ničeovih ideja koju je filozof iskazao u nekoliko svojih knjiga na koje su se umetnici neretko i osvrtni prilikom vizuelnih rešavanja sličnih tema. U *Sumraku idola* Niče kritikuje građanski moral prokazujući da je svakidašnjica modernog čoveka zapravo sumrak etičkih normi i vrednosti.²²¹⁸ Ovaj filozof je više puta u svojim tekstovima najavio smrt boga ističući da „sve što je sazrelo hoće da umre”,²²¹⁹ baš kao i Moroov svet paganske poezije. Njegovoj ideji da je bog mrtav krajem veka se okreću i simbolistički pesnici.²²²⁰ Pol Burže je izjavio da je on „čovek rođen u sumrak jedne rase”, Pol Verlen da je „carstvo na kraju dekadencije”, Anatol Bazu da „religija, moral, pravda, sve propada. Društvo se raspada, civilizacija truli.”²²²¹

Pol Burže, teoretičar dekadentnog pokreta, tvrdio je da u svim delovima Evrope savremeno društvo pokazuje iste simptome. „Polako ali sigurno razvija se vera u bankrotstvo prirode koja preta da postane zlosutna religija 20. veka.”²²²² U neizbežno predstojeće „truljenje

²²¹⁰Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 147.

²²¹¹ Isto, 117.

²²¹² Pierre-Louis Mathieu. *Gustave Moreau; The Assembler of Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010, 170.

²²¹³Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 148.

²²¹⁴ Andre Breton je na ovoj slici video sublimaciju potisnute erotike. (Jonathan F. Krell. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010, 41.)

²²¹⁵Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 148.

²²¹⁶ Hugo Fridrih. *Struktura moderne lirike*, Novi Sad: Svetovi, 2003, 41.

²²¹⁷ Peter Cooke. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 116.

²²¹⁸ Fridrih Niče. *Sumrak idola*, Beograd: Grafos, 1982, 10.

²²¹⁹ Fridrih Niče. *Tako je govorio Zaratustra*, Beograd: IP knjiga, 2001, 66, 279.

²²²⁰ Сретен Марић. *О Рембоу*, Београд: Службени гласник, 2012, 26.

²²²¹ Корад В. Сварт. „Fin de siècle” у Барбе д’Орвији, Жил. *О дендизму и Џорџу Брамелу*, Београд: Центар за изучавање традиције Укронија, 2007, 106.

²²²² Isto, 107.

jednog latinstva lišenog Boga i simbola” verovao je i Žozefin Peladan koji je smatrao da je „smrt Francuske samo pitanje godina.”²²²³ Pisac Elemir Borže (*Élémir Bourges*) 1884. godine piše *Sumrak bogova* u kojem nije data ništa opstimičnija vizija budućnosti.²²²⁴ *Sumrak bogova* je i naslov jedne Hajneove pesme.²²²⁵ Očigledno je da su svi ovi pisci i mislioci, kritičari sopstvenog društva, imali pesimističnu viziju budućnosti koji su uglavnom iskazivali idejom o umirućim božanstvima kao simbolima vrlina, duha i morala na koje savremeni čovek u modernom svetu više ne može da računa.

Pored opštih mesta kulture u čijim okvirima je stvarao, moguće je da je Morou kao inspiracija za smrt bogova prikazanih na *Mrtvim lirama* poslužila slika *Božanska tragedija* Pola Šnevara (*Paul Chenavard*) izložena na Salonu 1869. godine. (slika 85) Katalog izložbe opisao je događaj ove slike kao „smrt paganskih bogova dolaskom hrišćanstva”.²²²⁶ Predstavljanjem smrti jednog paganskog sveta i rađanjem novog oličenog u hrišćanskoj figuri koja silazi sa nebesa, Moro se *Mrtvim lirama* približava zatvaranju kruga paganski shvaćenog cikličnog vremena. Jedan svet umire, a drugi se rađa, i na istoj slici predstavljene su i kosmogonija i eshatologija. Ovakvo predstavljanje smena doba, epoha i era mnogo je više u skladu sa paganskim verovanjima u cikličnu obnovu vremena nego njegovim pravolinijskim tumačenjem zastupljenim u evropskoj kulturi 19. veka.²²²⁷

I dva sunca koja se mogu videti na *Mrtvim lirama* drevni su motiv krize ili transformacije prisutan u paganskim religijama. Pojedina primitivna društva verovala su da su u početku postojala dva sunca, da se jednom desilo nešto strašno (na primer, progutala ga je zmija) i da se ono može videti samo po veoma hladnom vremenu kako stoji pored svog preživelog blizanca na nebu.²²²⁸ U grčkoj mitologiji postojala su verovanja u dnevno i noćno sunce – prvo bi predstavljao bog Apolon a drugo Dionis ili Bahus. I blizanci Kastor i Poluks shvatani su kao alegorije dve istovetne zvezde.²²²⁹ Alhemičarski prikazi transformacija supstanci uvek su prikazani između dva nebeska tela.²²³⁰ Kraj vremena se i u jednoj od priča Teofila Gotjea predstavlja rasparčavanjem sunca.²²³¹ Zna se da je Moro u svojoj biblioteci posedovao knjigu Kamija Flamariona (*Camille Flammarion*) *Popularna astronomija*, štampanu 1880. godine, na čijoj se naslovnoj strani nalazi planeta sa više sunaca.²²³² Sva ova verovanja koja je iz paganskih vremena preuzela kultura devetnaestog veka mogla su biti poznata i bliska slikaru. Stoga, kraj jedne epohe, smak paganskog sveta, vrlo verovatno nije slučajno prikazan između dva sunca. Udvojenost zvezde nužne za opstanak čovečanstva šalje poruku posmatraču da se pred njegovim očima odvija nesvakidašnja drama, i da je povlašćen pogledom u ovaj veliki rekvijem jedne ere umetnosti nadahnute paganskim vizijama.

*

²²²³ Корад В. Сварт. „Fin de siècle” у Барбе д’Орвији, Жил. *О дендизму и Цорцу Брамелу*, Београд: Центар за изучавање традиције Укронија, 2007, 110.

²²²⁴ Isto.

²²²⁵ Hajne, Hajnrh. *Pesme*, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”, 1964, 94-96.

²²²⁶ Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 116.

²²²⁷ Јан Пухвел. *Упоредна митологија*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2010, 35.

²²²⁸ Marija Kolman-Rukavina, Oleg Mandić. *Svijet i život u legendama*, Zagreb: Znanje, 1961, 220.

²²²⁹ Ričard Pejн Najt. *Seksualni simbolizam*, Beograd: IP Esotheria, 2005, 96.

²²³⁰ Карл Густав Јунг. *Архетипови и колективно несвесно*, Београд: Атос, 2003, 139.

²²³¹ Теofil Gotje. *Priče о snovima*, Beograd: Paideia, 1997, 126.

²²³² Peter Cooke. *Gustave Moreu, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014, 116.

Mrtvim lirama Moro je pred kraj života napustio svet paganskih bogova stvarajući izmaštani, lični mit u kojem se prepliću motivi dve religije na čijim je temeljima podignuta evropska kultura. Ponovo je dualitet materije i duha doveden u sukob, ali ovog puta slikar ne ostavlja otvoreno pitanje konačne pobede – pobeda je više nego jasno naglašena kako simbolima tako i rasporedom figura na platnu. U dnu slike, kako to svetu materije i priliči, paganski pesnici umiru utopljeni u vodu ili nabujalu vegetaciju, simbole plodnosti koja ih približava ovozemaljskim vrednostima. Isprva uveren u čistoću duha paganskog pesnika, otelotvorenja idealnog heroja na zemlji, Moro se pred kraj života pokolebao, počevši da uviđa povezanost paganskog sveta sa propadljivim svetom materije. U tom raspoloženju on menja predstave ranije često prikazivanih antičkih pesnika. Sapfo po prvi put crta nagu i okruženu ženama, aludirajući na njen homoseksualizam koji na mnogobrojnim prethodnim slikama nije ni nagovestio. Apolon, uglavnom prikazivan okružen Muzama, bog pesništva čiji je simbol lira, za Moroa postaje lični motiv ideala, umesto svog plemenitog poziva očajava nad neuzvraćenom ljubavlju Dafne koja se pretvara u biljku. I drugi antički bogovi prikazani su sada kao personifikacije plodnosti, zemlje i njene vegetacije. Nad njima umire bog Pan, jedini smrtni bog grčkog panteona, koji i sam predstavljajući suprotnosti ljudske duše postaje motiv neophodne žrtve kroz koju će se čovečanstvo uzdići do novih ideala. Ti novi ideali prikazani su figurom hrišćanskog arhanđela kojeg Moro naoružava lirom i krstom. Slikaru je bio potreban apstraktniji motiv kojim će prikazati čistu ideju, neuprljanu ovozemaljskim, i on ga pronalazi u hrišćanskoj religiji. Dodajući arhanđelu i liru Moro stavlja do znanja da se čovečanstvo ipak iskupljuje i obnavlja kroz umetnost, kao i to da je svetu potrebna reformacija umetnosti i neki novi, drugačiji, duhovniji zvuk „velike lire” koja nagoveštava novo doba.

Moroova vizija obnove sveta u skladu je sa njegovim verovanjima u krajnju i konačnu pobedu duha nad materijom, ali je kudikamo suprotna dekadentnim idejama svojih kolega. Kao i mnogi pisci, slikari i mislioci kraja veka i Moro je verovao da živi u nekoj vrsti sumraka etičkih i moralnih vrednosti, često personifikovanim reinterpetacijom paganske ideje sumraka bogova. Za razliku od nihilista svog doba Moro je verovao da nakon propasti poznatog sveta dolazi neki novi, bolji i za umetnost prijemčiviji svet. U poslednjim godinama stvaralaštva hrišćanstvo će preuzeti veću ulogu na Moroovim platnima, ali sama ideja Moroove religioznosti ostaje suštinski – lična. Kao što je tokom karijere mitove i legende starog sveta prilagođavao sopstvenim idejama, tako će i borbu suprotnosti podignutu na ravan onoga što mu je bilo najznačajnije – umetnosti, predstaviti nikada ranije opisanom ili zamišljenom scenom, čistim produktom svoje mašte. Među ostrim liticama stenja, pri zalasku dva sunca, Moro ostavlja svet paganskih materijalističkih vrednosti da utone u prirodu iz koje je potekao, najavljujući novo doba eteričnom figurom velikog svirača lire koji donosi zrake beskompromisnih ideala i večnih vrednosti.

REZIME

ANTIČKE TEME U SIMBOLISTIČKOM SLIKARSTVU GISTAVA MOROA

Posmatrajući istoriju evropske umetnosti primećuje se da su od perioda starog veka antičke mitološke teme neprestano okupirale pažnju umetnika i da se interesovanje za njih obnavljalo ciklično tokom srednjeg, a naročito novog veka. Od 17. veka i osnivanja prvih likovnih akademija u Evropi teme preuzete iz istorije i religije starog sveta pripadale su žanru istorijskog slikarstva koje se u hijerarhiji žanrova smatralo najreprezentativnijim. Produkcija istorijskog slikarstva, takozvanog „velikog stila”, imala je za cilj reprezentaciju moći države, koja je zauzvrat takvu umetnost finansijski podržavala. Cilj ovakvog slikarstva bio je da u posmatraču podstakne plemenita osećanja, poduči ga pravim vrednostima i duhovno uzdigne.

Sredinom 19. veka kao posledica velikih industrijskih, ekonomskih i društvenih promena dolazi do promene umetničkog tržišta. Država više nije glavni naručilac umetničkih dela već to postaje buržoazija – bogati sloj građanstva čiji ukus počinje da utiče na proizvodnju. Zbog toga umetnost akademskih slikara podleže komercijalizaciji koja je najpristunija bila u francuskoj sredini sredinom veka, u vreme vladavine cara Napoleona III. Konzervativniji kritičari negativno su kritikovali Salone ovog perioda, najavljujući skorašnje izumiranje velikog stila. U tom trenutku pojava Gistava Moroa na pariskoj umetničkoj sceni predstavljala je osveženje i vratila veru u obnovu istorijskog slikarstva.

Gistav Moro bio je upoznat sa antičkom prošlošću od detinjstva. Rođen i odrastao u imućnoj porodici budući slikar imao je prilike da izučava antički svet iz knjiga i artefakata koje je porodica posedovala, kao i da putuje u Italiju i obilazi antičke lokalitete. Zainteresovan pretežno za mitološki sadržaj, slikar se okrenuo temama grčkih mitova još na studijama slikarstva. Obrazovan na pariskoj Akademiji, u duhu akademskog slikarstva, Moro je sebe smatrao istorijskim slikarom, a svoju umetnost moralizatorskom i edukativnom. Iako je antičkim temama pristupao studiozno, koristeći klasično obrazovanje, literarne predloške i najnovija arheološka saznanja o civilizacijama starog sveta, umetnost Gistava Moroa odlazi korak dalje od uobičajenih akademskih predstava prošlosti. Koristeći mit kao polaznu tačku za preispitivanje ljudske duše Moro se oslanja na tradiciju romantizma, ali i najavljuje pojavu novog umetničkog stila nazvanog simbolizam.

Pretežno zainteresovani za nedokučive strane ljudske duše, simbolisti će se pozivati na klasičnu mitologiju preispitujući čoveka, njegovu težnju za uzvišenošću i idealima i njegovu nesavršenu ljudsku prirodu koja ga usporava i ometa na tom putu. Simbolisti će težiti da mitološkim pričama pokažu univerzalnost i neprolaznost večitih ljudskih pitanja i patnji – odnosa polova, umetničke inspiracije, bunta protiv autoriteta, neshvaćenosti, snova, strahova i smrti. Sa druge strane, promene načina života modernog čoveka u velikom gradu kakav je bio Pariz druge polovine veka uticaće na njihovo percipiranje antičkih bogova i heroja, a Gistav Moro je jedan od pionira ovog novog iščitavanja mita. Prikazujući junake grčko-rimskog penteona Moro je poput simbolističkih pesnika i slikara njihovim sudbinama prikazivao intimne asocijacije i lične patnje, učitavajući u vanvremenske priče trenutno stanje duha evropskih intelektualaca krajem 19. veka. Zbog toga se njegove antičke teme, bazirane na postulatima akademskog slikarstva,

približavaju simbolističkom slikarstvu koje u večnom traži prolazno, inspiraciju crpi iz udaljenih, varvarskih kultura i paganskog nasleđa, a pažnju skreće na tabuisane emocije i potisnute arhetipske vizije i snove.

Svojom jedinstvenom interpretacijom mita Gistav Moro predstavlja usamljenu pojavu na francuskoj kulturnoj sceni sredine 19. veka i prelaznu figuru između tradicionalnog akademskog slikarstva i simbolističke umetnosti kraja veka. Sagledavajući Moroove antičke teme kao celoviti proizvod društvenih normi, kulturnih težnji epohe i umetnikovih subjektivnih ideja i vizija dolazi se do zaključka da je slikar težio da prikaže tri velike teme ljudske istorije: heroje i herojsku sudbinu, zle fatalne žene i posledice njihove lepote i surovosti i borbu dualiteta koja se tokom istorije čovečanstva kontinuirano odvija u svakom društvu i svakom pojedincu.

Osnovna ideja Moroovih mitoloških tema je idealizam i heroizam ljudskog duha i njegov tijumf nad materijom. I sam pobunjenik protiv materijalizma i dekadencije svog doba, Moro je spas video u ispravnom i moralnom delovanju, suzdržavanju i prevazilaženju telesnih poriva, nedostataka, užitaka ali i patnji koje čovekov duh drže zarobljenim u formi njegove smrtno, telesne egzistencije. Osim pobede duha nad materijom, najvišeg herojskog ideala kojim se na neki način bave skoro sva Moroova dela, drugi najznačajniji proizvod herojskog delovanja po Moroovom mišljenju je očuvanje i unapređenje civilizacije.

Tri su različita načina kojima Moro predstavlja put unapređenja civilizacije i čovečanstva: silom, buntom i pesmom. Silom se služe heroji koji su u trenucima velikih kriza, zahvaljujući svom statusu heroja, preuzeli na sebe ulogu spasioca poretka, poput Odiseja i Herakla. Oni koriste svoju ratničku snagu i veštinu kako bi podelili pravdu i očuvali zajednicu, a posledice njihovog delovanja su uglavnom brutalne. Posebno će Heraklovi poduhvati okupirati Moroovu pažnju pa će ovaj heroj postati jedan od najčešće interpretiranih junaka u Moroovom slikarstvu.

Drugom tipu heroja koji se mogu primetiti na Moroovim slikama pripadaju heroji buntovnici – Prometej, Faeton i Orest. Oni na različite načine iskušavaju i preispituju zakone koji vladaju među i nad ljudima, i svojim smelim delovanjem izazivaju bogove, predstavnike autoriteta, na duel. Zbog pomeranja granica mogućeg i dostupnog običnom čoveku, ovi heroji plaćaju svojim životom ili dugotrajnom, gotovo beskonačnom patnjom.

Pesnici i umetnici poput Orfeja, Hesioda, Tirteja i Sapfo, omiljena su herojska tema Gistava Moroa. Njihovo herojstvo ogleda se u umetničkom stvaralaštvu i doprinosi razvoju intelektualnih tekovina čovečanstva. Heroji pesnici su uglavnom osuđeni na nerazumevanje od strane materijalističkog društva nemoćnog da prepozna njihov talenat i istinu koju prenose. Na taj način Moro je mitološkim junacima predstavio i sopstvene dileme, sumnje i strahove, poistovećujući sebe sa antičkim pesnicima, ali i antičke pesnike sa umetnicima modernog doba.

Jedan od najvećih problema modernog evropskog čoveka tokom druge polovine 19. veka bila je takozvana borba polova. Ovim terminom označava se pojava prvih feminističkih pokreta i težnji za ekonomskom nezavisnošću, obrazovanjem, emancipacijom i ravnopravnim uključivanjem žena u javni život zajednice. Kao posledica ovakvih ideja javlja se strah od ženske dominacije i tendencija demonizacije žena u javnoj sferi, pretežno u visokim intelektualnim krugovima. Motiv zle, fatalne žene, samostalne, samosvesne i seksualno oslobođene postao je tako jedan od najčešćih motiva simbolističkog slikarstva, primetan i u radu Gistava Moroa.

Posežući za antičkim sižeom, poput heroizma koji je želeo da probudi u svojoj publici, Moro je likove antičkih heroina koristio ne bi li njima skrenuo pažnju na veoma prisutan strah od ženske slobode i seksualnosti. Koristeći mitološke priče o boginjama, kraljicama, čarobnicama ili hibridnim ženstvenim bićima kojima grčka mitologija obiluje, Moro prikazuje nekoliko tipova zlih žena. Jelena Trojanska svojom lepotom i neverstvom započinje rat epskih razmera, a slikar joj pod noge smešta leševe ratnika palih zbog njene preljube na koje ohola lepotica ne obraća pažnju. Sirene na Moroovim slikama više nisu drevne čudovisne žene-ptice ili žene-ribe, već nage lepotice ženstvenog tela koje, poput pesme, opija i mami u smrt. Pohotnost Lede, Pasifaje i Evrope vodi u zoofiliju, devijantno seksualno opštenje iz kojeg nastaje degenerisano potomstvo – ideja bliska pojedinim teoretičarima tog doba koji su smatrali da seksualno oslobađanje žena vodi ceo ljudski rod u neminovnu propast.

Senzualnost žene jedna je od najčešćih tema Moroovog opusa. Lepota, kao jedna od osnovnih i nepromenljivih odlika svih njegovih junakinja, za Moro predstavlja osnov svih ženskih greha. Ona je pokretač muške želje, požude i strasti, garancija ženske izopačenosti i nekontrolisane seksualnosti, njena moć i snaga, ulog i sredstvo manipulacije. Paganska, slobodna i netabuisana seksualnost koju je prikazivao likovima antičkih fatalnih žena ilustrovala je strah modernog čoveka pred velikim društvenim promenama krajem veka. Slikajući surove mitološke heroine Moro je glorifikovao lepotu zla i približio se dekadentnom ukusu za „monstruožnu lepotu” i užitak u bolu.

Treća velika tema kojom se Moro bavio u okviru svojih mitoloških kompozicija je sukob dualiteta, interpretiran na različite načine kroz predstave sukoba antičkih heroja i njihovih neprijatelja. Sukob duha i materije osnova je svih prikaza dualiteta kojima će se slikar baviti tokom karijere. Pomenuta borba polova tema je nekih od Moroovih najpoznatijih slika koje su mu tokom života obezbedile slavu i priznanje. Jedna od njih je *Edip i Sfinga*, paradigmatična slika dualnosti iskazana u sukobu čudovišne žene-mačke kojoj Moro, suprotno mitološkoj podlozi, dodeljuje prenaplašeno ženstvene atribute, i Edipa, heroja koji iskušenje prevazilazi snagom intelekta. U sukobu Edipa i Sfinge Moro je prikazao multipliciranu dualnost suprotstavljenih principa – muškog i ženskog, intelekta i seksualnosti, duha i materije.

Suprotni principi sveta najčešće su bili prikazivani dualitetom polova, ali Moro se neće zaustaviti isključivo na ovoj temi. On će razlike čulnosti i eteričnosti tumačiti i prikazima umetnika, preispitivaće apolonijски i dionizijski princip, unutrašnju borbu svakog pojedinca, pa čak i razlike paganske i hrišćanske religije. Predstavljajući najviše ideale čoveka svojim paganskim pesnicima, tokom čitave karijere Moro se trudio da vrednosti prave, iskrene umetnosti odvoji od sveopšte komercijalizacije koju je poput kolega simbolista prepoznavao i kritikovao u dobu i kulturnom miljeu u kojem je stvarao. Na nekolicini njegovih slika poput *Apolona i Satira* može se videti idealni pesnik, koji je za slikara uvek figura idealnog umetnika bliskog Apolonu, suprotstavljen nekoj vrsti nižih božanstava ili bića – satirima ili kentaurima. Ovakvim razmišljanjima Moro se približava ideji apolonijskog i dionizijskog principa, poznatoj još od doba antike, a ponovo aktuelizovanoj krajem 19. veka zahvaljujući Ničeovim brojnim studijama i esejima.

U svojim delima Moro je osim idealizovanog sveta antičkih mitova skretao pažnju i na naličje ovih priča, tražeći u mitovima kojima se bavio ono dekadentno, nasilno i varvarsko. Osim zlatnog doba prošlosti interesovale su ga i krizne situacije na prelazima epoha, preplitanja i osvajanja civilizacija, međusobni uticaji istoka i zapada, paganske i hrišćanske religije. Tokom

poslednje decenije života u Moroovom slikarstvu sve će se više pojavljivati hrišćanski simboli, uklopljeni u svet paganskih bogova. Ovaj upliv hrišćanskih tema može se tumačiti kako posledicom Moroove bolesti i slutnje da mu se bliži kraj života, tako i krizom katoličanstva koja je zahvatila Evropu, a posebno Francusku, krajem 19. veka, i čiji će kontraefekat biti ponovno buđenje interesovanja za religiju u svim slojevima društva. Spajanjem hrišćanskih i paganskih elemenata Moro će težiti da prikaže nestabilan period krize vrednosti i transformacije poznatog sveta u neki novi, mističniji i eteričniji. Poistovetivši čitav paganski svet sa materijom, Moro je pred kraj života tragao za novim odlikama čistog duha i ideje, i pronašao ih je u daleko apstraktnijim, hrišćanskim motivima arhanđela i anđela koji na njegovim poslednjim delima tujumfuju nad paganskim bogovima utopljenim u prirodi iz koje su potekli.

Iako je sebe smatrao istorijskim slikarem, Gistav Moro je, zajedno sa Pjerom Pivijem de Šavanom, prepoznat od strane mlađe generacije umetnika kao pionir i preteča simbolističkog pokreta čemu je umnogome doprinelo Moroovo inovativno interpretiranje mita. Mnogi mladi umetnici poput Odilona Redona, Armana Pua, Žorža Rua ili Arija Renana stvaraće na prelasku iz 19. u 20. vek mitološke kompozicije pod uticajem Moroovih slika. Njegovo stvaralaštvo inspirisalo je i pesnike i pisce – Žorža-Šarla Uismansa, Žana Lorena, Hosea Mariju Erediju i mnoge druge. Pojedine Moroove antičke teme ostale su trajno upamćene i kao deo njihovih književnih poduhvata ili su predstavljale direktnu inspiraciju za nova poetska ostvarenja. Moro je još za života bio prepoznat kao inovator i spasilac istorijskog žanra stvorivši svojim radom most između akademskog i simbolističkog slikarstva u drugoj polovini 19. veka.

LITERATURA:

Albert, Nicole G. *Lesbian Decadence: Representations in art and literature of fin-de-siècle France*, New York: Harrington Park Press, 2016.

Allan, Scott C. „Gustave Moreau's 'Archeological Allegory'” *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8, no. 2, 2009.

Allan, Scott C. „Interrogating Gustave Moreau's Sphinx: Myth as Artistic Metaphor in the 1864 Salon”, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 7, No. 1, 2008.

Akbay, Yeşim Sultan. „The mighty voice of the silenced: the Victorian Sappho's literary painting”, *Journal of Süleyman Demirel University Institute of Social Sciences*, Number: 28, 2017, 371-382.

Amaral Tavares, Daniella. „From Divinity to Madness: Intersemiotic Translations of the Mythical Character of Pasiphae”, Athens: ATINER'S Conference Paper Series, 2016.

Antonaccio, Carla M. „Contesting the Past: Hero Cult, Tomb Cult, and Epic in Early Greece”, *American Journal of Archaeology*, Vol. 98, No. 3, 1994, 389-410.

Apolonije sa Rodosa, *Ep o Argonautima*, Podgorica: Oktoih, 1998.

Babić, Staša. *Metaarheologija*, Beograd: Clio, 2018.

Bailey, Alice A. *The Labours of Hercules*, New York: Lucis Publishing Company, 1974.

Bajron, Džordž Gordon. *Childe Harold*, Zagreb: Znanje, 1988.

Барбе д'Орвији, Жил. *О дендизму и Цорцу Брамелу*, Београд: Центар за изучавање традиције Укронија, 2007.

Bai, Xuefei. „Woman and Translation: Beyond the Myth of Europa”, University of Massachusetts Amherst, 2010.

Бакић, Валентина. „Границе викторијанског морала: представа нимфи и сирена у сликарству Џона Вилијема Вотерхауса”, завршни рад, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018.

Baura, S. M. *Nasleđe simbolizma*, Beograd: Nolit, 1970.

Biderman, Hans. *Rečnik simbola*. Beograd: Plato, 2004.

Beli, Andrej. *Simbolizam*. Beograd: Vuk Karadžić, Institut za književnost i umetnost, 1984.

Hans Belting, *Slika i kult : istorija slike do epohe umetnosti*, Novi Sad : Akademska knjiga, 2014.

Hans Belting, „Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology, Critical Inquiry”, Vol. 31, No. 2 (Winter 2005), 302-319.

Hans Belting, „Djelo u kontekstu” u *Uvod u povijest umjetnosti*, Fraktura, Zagreb: 2007, 209-225.

Benjamin, Walter. *Pariz, prestonica XIX veka*, anarhisticka-biblioteka.net

Берђајев, Николај. „Префињена Тиваида” у Барбе д’Орвији, Жил. *О дендизму и Цорцу Брамелу*, Београд: Центар за изучавање традиције Укронија, 2007.

Berlanstein, Lenard R. *Daughters of Eve: A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin de Siècle*, Harvard: Harvard University Press, 2001.

Berlin, Isaija. *Koreni romantizma*, Београд: Službeni glasnik, 2006.

Blázquez Martínez, José María. „El mito griego de Leda y el Cisne en los mosaicos hispanos del Bajo Imperio y en la pintura europea”, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia, 1999.

Bodler, Šarl. *Misli*, Čačak: Umetničko društvo Gradac, 2004.

Бодлер, Шарл. *Париски сплин*, Београд: Чигоја штампа, 2003.

Бодлер, Шарл. *Сликар модерног живота*, Београд: Службени гласник, 2013.

Bodler, Šarl. *Odabrana proza*, Београд: Nolit, 1957.

Бодлер, Шарл. *Цвеће зла*, Нови Сад: Школска књига, 2004.

Borozan, Igor. „Trajanje lepog: Velika Iza i Pavle Beljanski” u „Naučni skup posvećen Pavlu Beljanskom (1892-1965)”, Novi Sad : Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2013, 101-113.

Borozan, Igor. „Velika Iza Vlaha Bukovca”, u „Memorijal Pavla Beljanskog”, Novi Sad : Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2013, 81-89.

Brajović, Saša. *Njegoševo veliko putovanje, meditacije o vizuelnoj kulturi Italije*. Podgorica: Crnogorska Akademija nauka i umjetnosti, 2015.

Brandhuber, Margot Th. „The most modern of the Modernists. Franc von Stuck’s impact: his archetypes and myths in Vienna” in *Sin and Secession: Franz von Stuck in Vienna*, Agnes Husslein-Arco, Alexander Klee, London: Hirmer Publishers, 2017, 83-103.

Brauer, Fae. *Rivals and Conspirators: the Paris Salons and the Modern Art Centre*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Brenner, Carla, *Classical Mythology in European Art*, Washington D.C. : National Gallery of Art, 1996.

Broad, Richard. *Water and the Fallen Woman in Victorian Literature and Art*. Royal Holloway, University of London, 2011.

Bueno. Alexei. „Translating Nerval”, *Estudos avancements* 26 (76), 2012.

Burkhart, Jakob, *Povest grčke kulture*, tom 1, Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992.

Burkhart, Jakob, *Povest grčke kulture*, tom 2, Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992.

- Burkhart, Jakob, *Povest grčke kulture*, tom 3, Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992.
- Burkhart, Jakob, *Povest grčke kulture*, tom 4, Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1992.
- Cameron, David R. „The Hero in Rousseau's Political Thought”, *Journal of the History of Ideas* Vol. 45, No. 3, 1984, 397-419.
- Carawan, Edwin. „Deianira's Guilt”, *Transactions of the American Philological Association* Vol. 130, 2000, 189-237.
- Cogeval, Guy; Badetz, Yves; Perrin, Paul; Vial, Marie-Paule. *Spectaculaire Second empire*, Paris : Skira, 2016.
- Cole, Brendan. „Jean Delville's La Mission de l'Art: Hegelian Echoes in fin-de-siècle Idealism” in *Religion and the Arts*. Volume 11, no 3-4, 2007, 330-371.
- Cooke, Peter, „Gustave Moreau and the Reinvention of History Painting”, *The Art Bulletin*, Vol. 90, No. 3 (2008.), 394-416.
- Cooke, Peter. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*, Yale university press, 2014.
- Cooke, Peter. „Gustave Moreau and the theatre”, *The Burlington magazine*, No. 1374 – Vol 159, September 2017, 706-713.
- Corbeau, Caroline Marion. „From myth to symbol : the nineteenth century interpretation of Prometheus”, PhD thesis, King's College London, 2005.
- Cullhed, Anna. „A New Medea: Staging Conjugal Passion in Eighteenth-Century Europe”, Göttingen: Wallstein Verlag, 2017. Vol. XLIV, 89-106.
- Čelebonović, Aleksa. *Ulepšani svet: Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*, Beograd: Jugoslavija, 1974.
- Darbelay, Laurent. „Gustave Moreau et les charmes de la belle inertie”, Université de Genève, 2008.
- Daston, Lorraine. „The Morality of Natural Orders: The Power of Medea”, Harvard University, 2002.
- Дига, Жак. *Културни живот у Европи на прелазу из 19. у 20. век*, Београд: Clio, 2007.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Denisoff, Dennis. „Decadence and aestheticism” in *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Gail Marshall, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, 31-52.
- Ђурић, Милош Н. *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета, 2006.

Edmonds-Dobrijevič, Fiona. Drowning Girl: Water and the Feminine Body. University of NSW, NSW, Australia, THE INTERNATIONAL JOURNAL OF THE ARTS IN SOCIETY, Volume 5, Number 4, 2010.

Ehrhardt, Ingrid. „Kingdom of Soul: An Introduction” in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Munich: Prestel, 2000, 9-16.

Елез, Весна. „Широм отворених очију: Бодлер и праг трансценденције у 'Сну радозналог човека', у „Поетика : часопис за теорију, историју и критику поезије” 13/15, Београд: Чигоја штампа, 2015, 115-136.

Елез, Весна. „Преиспитивање модерности: Бодлерово место у Пантеону” у „Компаративна књижевност : теорија, тумачења, перспективе = Encompassing comparative literature : theory, interpretation, perspectives”, Београд: Филолошки факултет, 2016, 345-354.

Елез, Весна. *Три огледа о Флоберу*, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2015.

Енгр, Жан-Огист Доминик, *Неодољива потреба*, Београд: Службени гласник, 2011.

Ередија, Жозе Марија де. *Трофеју*, Ваљево: Intelekta, 2000.

Eshil, Sofokle, Euripid, *Grčke tragedije*, Београд: Dereta, 2001.

Euripid, *Izabrane drame*, Београд: Plato, 2007.

Еурипид, *Орест*, Београд: Стубови културе, 2010.

Euripid, *Helena*, Zagreb: Mladinska knjiga, 1990.

Facos, Michelle. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press, 2009.

Facos, Michelle; Mednick, Thor J. *The Symbolist Roots of Modern Art*, London: Routledge, 2017.

Fagence Cooper, Suzanne. „The Liquefaction of Desire: Music, Water and Femininity in Victorian Aestheticism”, *Women: a cultural review*, 2009.

Fang, Yuanyuan. *John William Waterhouse And His Muses: Exploring Female Image and Victorian Female Roles in Waterhouse's Paintings*, Shanghai: Shanghai Culture Publishing House, 2017.

Felipe Ferrer, Daniella E. „La violencia en la mitología clásica“, Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna, 2017.

Ferreira, Luísa de Nazaré. „O sortilégio do olhar: Helena na pintura de Gustave Moreau”, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2018.

Forest, Marie-Cécile. *Gustave Moreau, Théophile Gautier: "le rare, le singulier, l'étrange"*, Paris: Musée Gustave Moreau, 2011.

Forest, Marie-Cécile. *Gustave Moreau, Hélène de Troie : La beauté en majesté*, Paris : Fage Editions, 2012.

- Фрај, Нортроп. *Јетс и језик симболизма*, Београд: Књижевна реч, 1999.
- Frejzer, Džejms Džordž. *Zlatna grana*, Beograd: BIGZ, 1992.
- Fridrih, Hugo. *Struktura moderne lirike*, Novi Sad: Svetovi, 2003.
- Frojd, Sigmund; Brojer, Jozef. *Studije o hysteriji*, Beograd: Čigoja štampa, 2004.
- Frojd, Sigmund. *Iz kulture i umetnosti*, Beograd: Matica srpska, 1969.
- Frojd, Sigmund. *Antropološki ogledi*, Beograd: Prosveta, 2005.
- Fuente Ballesteros, Ricardo de la. „Prometeo, Casal y Moreau”, *Revista de El Colegio de San Luis*, Nueva época, año III, número 6, 2013, 86-104.
- Gautier, Flaurette. „L'écriture artiste de Jean Delville (1888-1900)”, mémoire de Master 1, dirigé par Pascal Rousseau, Université François-Rabelais de Tours, 2011.
- Guy-Mazuel, Audrey. „Un décor néogrec, la maison pompéienne du prince Napoléon” in *Spectaculaire Second empire*, Paris : Skira, 2016, 148-157.
- Gete, Johan Wolfgang. *Spisi o književnosti i umetnosti*, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”, 1982.
- Gete, Johan Wolfgang. *Maksime i refleksije*, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”, 1982.
- Gete, Johan Wolfgang. *Putovanje po Italiji*, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”, 1982.
- Gibson, Michael, *Symbolism*, Koln: Benedict Taschen, 1995.
- Гилгамеш*, Београд: Лом, 2012.
- Goc, Nicola. „Medea in the Courtroom and on the Stage in Nineteenth-Century London”, *Australasian Journal of Victorian Studies*, Vol 14, No 1, 2009.
- Gombrich, E. H. „Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 8, 1945, 7-60.
- Gotje, Teofil. *Priče o snovima*, Beograd: Paideia, 1997.
- Graves, Robert. *The Greek Myths*, London: Penguin, 2011.
- Greene, Vivien. *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix in Paris, 1892–1897*, New York: Guggenheim Museum Publications, 2018.
- Germer, Stefan; Kohle, Hubertus. „From the Theatrical to the Aesthetic Hero: On the Privatization of the Idea of Virtue in David's 'Brutus' and 'Sabines'”, *Art History*, 9.2, 1986.
- Grigorian, Natasha. *European Symbolism in search of myth*, New York: Oxford, 2009.
- Guleng, Mai Britt. „Edvard Munch and the Hidden Depths of Memory” in Michael Fuhr, Rudolf Leopold, *Edvard Munch und das Unheimliche*, Vienna: Christian Brandstätter Verlag, 2009, 277-280.
- Guyaux, André. *Huysmans-Moreau: féeriques visions*, Paris: Musée Gustave-Moreau, 2008.

- Hajne, Hajnrlih. *Pesme*, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”, 1964.
- Hall, Edward. „Deianeira deliberates: precipitate decision-making and *Trachiniae*”, in S. Goldhill and E. Hall (ed.), *Sophocles and the Greek Tragic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 69–96.
- Hall, Edith. „Sensual Sappho”, *The New York Review of Books*, 2015.
- Hénin, Emmanuelle. *Ecrire la mythologie: D'Homère à Marguerite Yourcenar*, Paris: Citadelles et Mazenod, 2016.
- Хердер, Јохан Готфрид. *Идеје за филозофију повести човечанства*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2012.
- Хердер, Хари. *Европа у деветнаестом веку*, Београд: Clio, 2003.
- Hesiod, *Teogonija*, Podgorica: Oktoih, 2000.
- Хесиод. *Послови и дани*, Београд: Драганић, 1998.
- Hiroko Sato, Kanshi. „Masochism and Decadent Literature; Jean Lorrain and Joséphin Péladan”, PhD theses, The University of Birmingham, 2009.
- Хомер. *Одисеја*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002.
- Хомер. *Илијада*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2013.
- Hofgren, Alice. „The Perfect Wife and the Evil Temptress: The Dichotomy of Penelope and Helen of Troy”, University of Kansas, 2015.
- Hofstätter, Hans H. „Symbolism in Germany and Europe” in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Munich: Prestel, 2000, 17-27.
- Houbre, Gabrielle. „Après vertiges: Prostitutional arrangements and excesses during the second half of nineteenth century” in Nienke Bakker *Splendours and Miseries: Images of Prostitution in France, 1850-1910*, Paris: Flammarion, 2016, 31-44.
- Hughes, Bettany. „Helen the Whore and the Curse of Beauty”, *History Today*, vol. 55, issue 11, 2018.
- Humbolt, Vilhelm Fon. *Spisi iz antropologije i istorije*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1991.
- İndirkaş, Zühre. „The Persence of Death in Gustave Moreau’s Paintings,” *Synergies Turquie*, 3 (2010.), 69-78.
- Ionescu, Carla. „*The enduring goddesses: Artemis and Mary, Mother of Jesus*”, PhD theses, York University Toronto Ontario, 2016.

- Јејтс, Вилијам Батлер. *Изабране песме*, Нови Сад: Orpheus, 2011.
- Јефтимијевић-Михајловић, Марија. *Слика и идеја*, Лепосавић: Институт за српску културу, 2011.
- Jingaoka, Megumi. „Parfum Exotique - Theodore Chasseriau” in *Théodore Chassériau: Parfum exotique* by Megumi Jingaoka, Vincent Pomarède, Tokyo: Musée national de l'art occidental, 2017, 22-28.
- Jullian, Philippe. *The Symbolists*, Oxford: Phaidon press, 1977.
- Jumeau-Lafond, Jean-David. *Painters of the Soul: Symbolism in France*, Tampere: Tampere Art Museum, 2006.
- Јунг, Карл Густав. *Архетипови и колективно несвесно*, Београд: Атос, 2003.
- Joffe, Joëlle. „Women, the Symbolist Painting and Psychoanalysis” in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 251-271.
- Јованов, Светислав, *Јунак и судбина*, Нови Сад: Стеријино позорје, 2011.
- Kaplan, Julius. *Art of Gustave Moreau: Theory, Style, and Content*, University of Michigan: UMI Research Press, 1982.
- Карлајл, Томас. *О херојима, хероизму и обожавању хероја у историји*, Београд : Српска књижевна задруга, 1903.
- Karoglou, Kiki. *Dangerous Beauty: Medusa in Classical Art*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2018.
- Kaye, Richard A. „Sexual identity at the fin de siècle” in *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Gail Marshall, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, 53-72.
- Kohle, Hubertus. „Nightmare – Anxiety – Apocalypse” in *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*, Felix Krämer, Berlin: Hatje Cantz, 2013, 42-50.
- Kohle, Hubertus. „The road from Rome to Paris. The birth of a modern Neoclassicism”, in: Johnson, Dorothy: *Jacques Louis David. New perspectives*, Newark 2006, 71-80.
- Kolman-Rukavina, Marija; Mandić, Oleg. *Svijet i život u legendama*, Zagreb: Znanje, 1961.
- Kosinski, Dorothy M. „Gustave Moreau's "La Vie de l'humanité": Orpheus in the Context of Religious Syncretism, Universal Histories, and Occultism”, *Art Journal*, Vol. 46, No. 1, (1987.), 9-14.
- Kosinski, Dorothy M. *Orpheus in Nineteenth-Century Symbolism*, Rochester: UMI Research Press, 1989.

Krämer, Felix. „Dark Romanticism. An Approach” in *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*, Felix Krämer, Berlin: Hatje Cantz, 2013, 14-28.

Kraševac, Irena. „Antički žanr u umetnosti 19. stoljeća”, u „Alegorija i arkadija; antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne”, katalog izložbe, Zagreb, 2013.

Krell, Jonathan F. „Mythic Patterns in the Art of Gustave Moreau: The Primacy of Dionysus”, University of Georgia, 2010.

Куланж, Фистел Де. *Античка држава*, Београд: Плато, 1998.

Kunstgesellschaft, Zürcher; Zürich. Kunsthau. *Praised and Ridiculed: French Painting, 1820-1880*, Munich: Hirmer Publishers, 2018.

Gerken, Dorothee. „The Decadence and Demonism of the Self” in *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*, Felix Krämer, Berlin: Hatje Cantz, 2013, 160-193.

Lacambre, Geneviève. *Gustave Moreau et l'antique*, Millau: Musée de Millau et des Grands Causses, 2001.

Lacambre, Geneviève. *Gustave Moreau e l'Italia*, Rome: Skira, 1996.

Lacambre, Geneviève. „Toward Symbolism: Gustave Moreau and the Masters of the Past, and his Contemporaries”, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences* by Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 16-32.

Lacambre, Geneviève. *Gustave Moreau : Maître sorcier*, Paris : Gallimard, 1997.

Lacambre, Geneviève. *Gustav Moreau: Between Epic and Dream*. Chicago: Art Institute of Chicago, 1999.

Лалић, Иван. В. *Антологија новије француске лирике*, Београд: Просвета, 1966.

Lauriola, Rosanna. „Revivals of an Ancient Myth in Modern Art: Oedipus and the Episode of the Sphinx. From Jean Auguste-Domenique Ingres to Michael Merck”, *Trends in Classics*, Volume 3, Issue 1, 2011, 154–194.

Lee, Simon, *David*, London : Phaidon Press, 1999.

Levi-Stros, Klod. *Mit i značenje*, Beograd: Službeni glasnik, 2009.

Lesing, Gotthold Efraim. *Laokoon ili O granicama slikarstva i poezije*, Beograd: Izdavačko preduzeće „Rad”, 1964.

Loma, Aleksandar. „Mali ilustrovani rečnik pojmova iz istorije religija”, Beograd, 2010.

Loreti, Silvia. „Modern Narcissus: The Lingering Reflections of Ancient Myth in Modern Art”, *Papers of Surrealism*, Issue 9, 2011.

- Losse, Vera. „I Saw the Sleeping Pan Incarnate. Themes from Myth, Fairy-Tale and Folklore in German Symbolism” in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870-1920*, Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Munich: Prestel, 2000, 109-130.
- Lu, Katherine Elizabeth. „Heracles and Heroic Disaster”, PhD Dissertation, University of Michigan, 2013.
- Lucie-Smith, Edward. *Symbolist Art*, London: Thames & Hudson, 1985.
- Malarme, Stefan. *Demon analogije*. Beograd: Mali vrt, 2012.
- Malarme, Stefan. *Dvorac nade*, Banja Luka : Glas srpski, 2003.
- Маларме, Стефан. *Бацање коцке*. Ниш: Просвета, 1997.
- Marchand, Suzanne. „Popularizing The Orient In *Fin De Siècle* Germany”, *Intellectual History Review*, 17:2, 175-202.
- Марић, Сретен. *О Бодлеру и Лотреамону*, Београд: Службени гласник, 2010.
- Марић, Сретен. *Од Давида до Сезана*, Београд: Службени гласник, 2012.
- Марић, Сретен. *О Рембоу*, Београд: Службени гласник, 2012.
- Martindale, Charles; Thomas, Richard F. *Classics and the Uses of Reception*, Oxford: Blackwell, 2006.
- Mathieu, Pierre-Louis, *Gustave Moreau; The Assembler od Dreams*, Paris: ACR PocheCouleur, 2010.
- Mathews, Patricia. *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- McGuinness, Patrick. *Symbolism, Decadence and the 'Fin de Siècle': French and European Perspectives*, University of Exeter Press, 2000.
- Mendes, Galerie. *Rêves, tourments et apparitions*, Paris: Paris-museums, 1992.
- Мићевић, Коља. *Осам Влашића француског симболизма*, Београд: Службени гласник, 2009.
- Miller Phillips, Alice. „The invisible labor: nineteenth-century art, the unconscious, and the origins of surrealism”, PhD thesis, University of Iowa, 2012.
- Miracco, Renato. *Giulio Aristide Sartorio 1860-1932*, Firenze: Maschietto/Mandragora, 2006.
- Mitchell, Thomas. *Ikonologija: slika, tekst, ideologija*, Zagreb : Izdanja Antibarbarus, 2009.

- Morian, Karen L. „The Wisest Sappho: Thoughts and Visions of H.D. in Jeanette Winterson's *Art & Lies*”, PhD theses, The Florida State University, College of Arts and Sciences, 2006.
- Myers, Nicole R. „*Le grand art s'en va: la peinture au Salon de 1863*” in *Spectaculaire Second empire*, Paris : Skira, 2016, 216-231.
- Neginsky, Rosina. *Salome: The Image of a Woman Who Never Was; Salome: Nymph, Seducer, Destroyer*, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- Neimneh, Shadi S; Sawwa, Nisreen M; Obeidat, Marwan M. „Re-tellings of the Myth of Leda and the Swan: A Feminist Perspective”, *Annals of Language and Literature*, Vol 1, Issue 1, 2017, 32-41.
- Nishi, Takashi. „The representations of Hercules and Hydra in Shakespeares *Coriolanus*”. PhD thesis, Birkbeck, University of London, 2014.
- Niče, Fridrih. *Slučaj Wagner*, Beograd: Čigoja štampa, 2005.
- Niče, Fridrih. *Sumrak idola*, Beograd: Grafos, 1982.
- Niče, Fridrih. *Tako je govorio Zaratustra*, Beograd: IP knjiga, 2001.
- Niče, Fridrih. *Spisi o grčkoj književnosti i filozofiji*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998.
- Niče, Fridrih. *Rođenje tragedije*, Beograd: BIGZ, 1983.
- Nouvion, Jean-Baptiste. „Un grand cœur ardent et passionné” in *Théodore Chassériau: Parfum exotique* by Megumi Jingaoka, Vincent Pomarède, Tokyo: Musée national de l'art occidental, 2017, 12-13.
- O'Callaghan, Neasa. „Mapping Europa from Antiquity to Present: Contrasting Images of an Abductee and Queen”, The National University of Ireland Galway, 2012.
- Oehring, Erica. „The Orient as a Subject in Pictorial Art: Leopold Carl Müller and Austrian Oriental Painting after 1870” in Agnes Husslein-Arco, Sabine Grabner. *Orient and Occident: Travelling 19th Century Austrian Painters*, Munich: Hirmer Publishers, 2013, 29-49.
- O'Neil, John P. *Masterpieces of European Painting, 180-1920, in The Metropolitan Museum of Art*, New Your: Metropolitan Museum of Art, 2007.
- Овидије Назон, Публије. *Писма легендарних љубавница*, Крагујевац: Народна библиотека Вук Караџић, 2006.
- Ovidije Nason, Publije, *Metamorfoze*, Zagreb: Matica hrvatska, 1907.
- Panofsky, Erwin. *Ikonološke studije : humanističke teme u renesansnoj umetnosti*, Beograd : Nolit, 1975.
- Pistrang, Molly. „Liminal Leda: A Conversation about Art, Poetry, and Vague Translations of Sex”, *English Honors Papers* 12, 2013.
- Pejn Najt, Ričard. *Seksualni simbolizam*, Beograd: IP Esotheria, 2005.

- Пелтр, Кристина. *Теодор Шасерио*, Београд: Двери, 2010.
- Popa Blanariu, Nicoleta. „Transmedial Prometheus: from the Greek Myth to Contemporary Interpretations”, *Icono* 14, Vol 15 (1), 2016, 88-107.
- Prettejohn, Elizabeth. *Beauty and Art: 1750-2000*, Oxford: Oxford university press, 2005.
- Prettejohn, Elizabeth. *The Modernity of Ancient Sculpture: Greek Sculpture and Modern Art from Winckelmann to Picasso*, London: Bloomsbury Academic, 2012.
- Prettejohn, Elizabeth. „Lawrence Alma-Tadema and the Modern City of Ancient Rome”, *The Art Bulletin*, Vol. 84, No. 1, 2002, 115-129.
- Pulham, Patricia. „Marmoreal Sisterhoods: Classical Statuary in Nineteenth-Century Women’s Writing”, *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 2016.
- Пухвел, Јан. *Упоредна митологија*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2010.
- Rank, Oto. *Mit o rođenju junaka*, Novi Sad: Akademska knjiga, 2007.
- Rejmon, Marsel. *Od Bodlera do nadrealizma*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće “Veselin Masleša”, 1958.
- Rembo, Artur, *Sabrana poetska dela*, Beograd: Paideia, 2004.
- Reeves, Bridget T. „The Rape of Europa in Ancient Literature”, McMaster University, Hamilton, Ontario, 2003.
- Renger, Almut-Barbara. *Oedipus and the Sphinx: The Threshold Myth from Sophocles through Freud to Cocteau*, Chicago: University of Chicago Press, 2013.
- Rewald, John; Ashton, Dore; Joachim, Harold. *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*, New York: Museum of Modern Art, 1961.
- Rode, Ervin. *Psihe. Kult duše i vera u besmrtnost kod Grka*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991.
- Rovithis Livaniou, Eleni; Rovithis, Petros. „Greek myths for the Gemini Constellation”, Faculty of Physics, Athens University, 2014.
- Said, Edward W. *Orijentalizam*, Beograd : Čigoja štampa, 2000.
- Сапфо, *Лурика*, Београд: Нолит, 1961.
- Schiller, Friedrich. *Razbojnici*, Sarajevo: Svjetlost, 1991.
- Schiff, Bennett. „The many faces of Gustave Moreau: the 19th Century French painter ifused his diverse works with exoticism andimagination”, *Smithsonian*, 1999.
- Scherer, Margaret R. „Helen of Troy”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 25, no. 10, 1967, 367-383.
- Seneka, Lucije Anej, *Medeja*, Beograd: NNK internacional, 2012.

- Sérié, Pierre. *La peinture d'histoire en France 1867-1900*, Paris: Arthena, 2014.
- Slavkin, Mary. „Moreau's Materiality: Polymorphic Subjects, Degeneration, and Physicality”, Florida State University, College of visual arts, theatre and dance, 2009.
- Slimon, Emilia. „The Orpheus Myth through Nineteenth Century Art”, Goucher College, Baltimore, 2014.
- Smit, Betine van Zyl. „Medea the Feminist”, *ACTA CLASSICA XLV* University of the Western Cape, 2002, 101-122.
- Smith, Shamra. „Warning Against Empowered Women in France: Eug`ene Delacroix's Medea About To Kill Her Children”, Socheolas: Limerick Student Journal of Sociology. Vol. 4(1), 2012, 71-80.
- Софокле, *Един на Колону*, Београд: Српска књижевна задруга, 2011.
- Sofokle, *Trahinjanke*, Zagreb: Matica hrvatska, 1913.
- Срејовић, Драгослав; Цермановић-Кузмановић, Александрина. *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга: Службени лист СЦГ, 2004.
- Stoddard, Michael. „The Awful Daring of a Moment's Surrender: Sublime Submission in *The Wasteland*“, https://www.academia.edu/12404324/The_Awful_Daring_of_a_Moment_s_Surrender_Sublime_Submission_in_The_Wasteland
- Сварт, Корад В. „Fin de siècle” у Барбе д'Орвији, Жил. *О дендизму и Џорџу Брамелу*, Београд: Центар за изучавање традиције Укронија, 2007.
- Šiler, Fridrih. *O lepom*, Beograd: Book & Marso, 2007.
- Šeling, Fridrih Vilhelm Jozef. *Uvod u filozofiju mitologije*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2010.
- Tasić, Dragan. *Άρωμ : kult herojskog nadmetanja*, Novi Sad : Vojvođanska akademija nauka i umetnosti, 2011.
- Teodorski, Marko. „Through the Siren's Looking-Glass: Victorian Monstrosity of the Male Desiring Subject”, Philosophischen Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen, 2016.
- Thompson, Richard. „Interpreting an imagery of social contradictions and sexual control” in Nienke Bakker *Splendours and Miseries: Images of Prostitution in France, 1850-1910*, Paris: Flammarion, 2016, 12-29.
- Thompson, Richard. “The *Grandes Horizontales*” in Nienke Bakker *Splendours and Miseries: Images of Prostitution in France, 1850-1910*, Paris: Flammarion, 2016, 175-197.
- Toth, Ferenc. *The Art of Gustave Moreau: Land of Myths*, Budapest: Museum of Fin Arts Budapest, 2009.
- Ulz, Melanie. „Deadly seduction: The Image of Femme fatale around 1900”, in Felix Krämer. *Battle of the Sexes: From Franz Von Stuck to Frida Kahlo*, Munich: Prestel, 2017, 96-123.

Urmann, Martin. *Dekadenz: Oberfläche und Tiefe in der Kunst um 1900*, Wien – Berlin: Turia + Kant, Verlag, 2016.

Верлен, Пол. *Песме*, Подгорица: Унирекс, 1996.

Vilson, Edmond. *Akselov zamak ili O simbolizmu*, Beograd: Kultura, 1964.

Vind, Edgar. *Paganske misterije u Renesansi*, Fedon, Beograd: 2019.

Винкелман, Јохан Јоаким. *Историја древне уметности*, Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 1996.

Višić, Marko. *Kult muza u evropskoj književnoj tradiciji*, Sarajevo: Svjetlost, 1989.

Warburg, Aby. *Die Erneuerung der heidnischen Antike : Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Berlin : Akademie Verlag, 1998, Richard Woodfield, Art history as cultural history : Warburg`s project, G+B Arts International, 2001.

Weidinger, Alfred. „Soul Journey” in *Decadence - Aspects of Austrian Symbolism*, Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger, Wien: Belvedere, 2013, 298-305.

Wills, Carrie. „Antoine-Jean Gros’s: Hercules and Diomedes: a Return to the Baroque”, The Ohio State University Edward F. Hayes Graduate Research Forum, 2008.

Wolf, Norbert. *The Art of the Salon: The Triumph of 19th-Century Painting*, Munich: Prestel, 2012.

Zamani, Daniel. „Under the Spell of the Sphinx: Salome and Her Sisters in the Art of the Late Nineteenth Century” in Felix Krämer. *Battle of the Sexes: From Franz Von Stuck to Frida Kahlo*, Munich: Prestel, 2017, 63-68.

Prospekt Muzeja Gistava Moroa u Parizu, *Musée Gustave Moreau - Dossier de presse*

Film: Hughes, Bettany. *Helen Of Troy*, 2005.

Onlajn resursi:

Musée Gustave Moreau: <https://musee-moreau.fr/>

Musée d'Orsay <https://www.musee-orsay.fr/>

The Metropolitan Museum of Art: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437153>

Par nas sa Parnasa: <http://par-nas-s-parnasa.com/260-soneta.html>

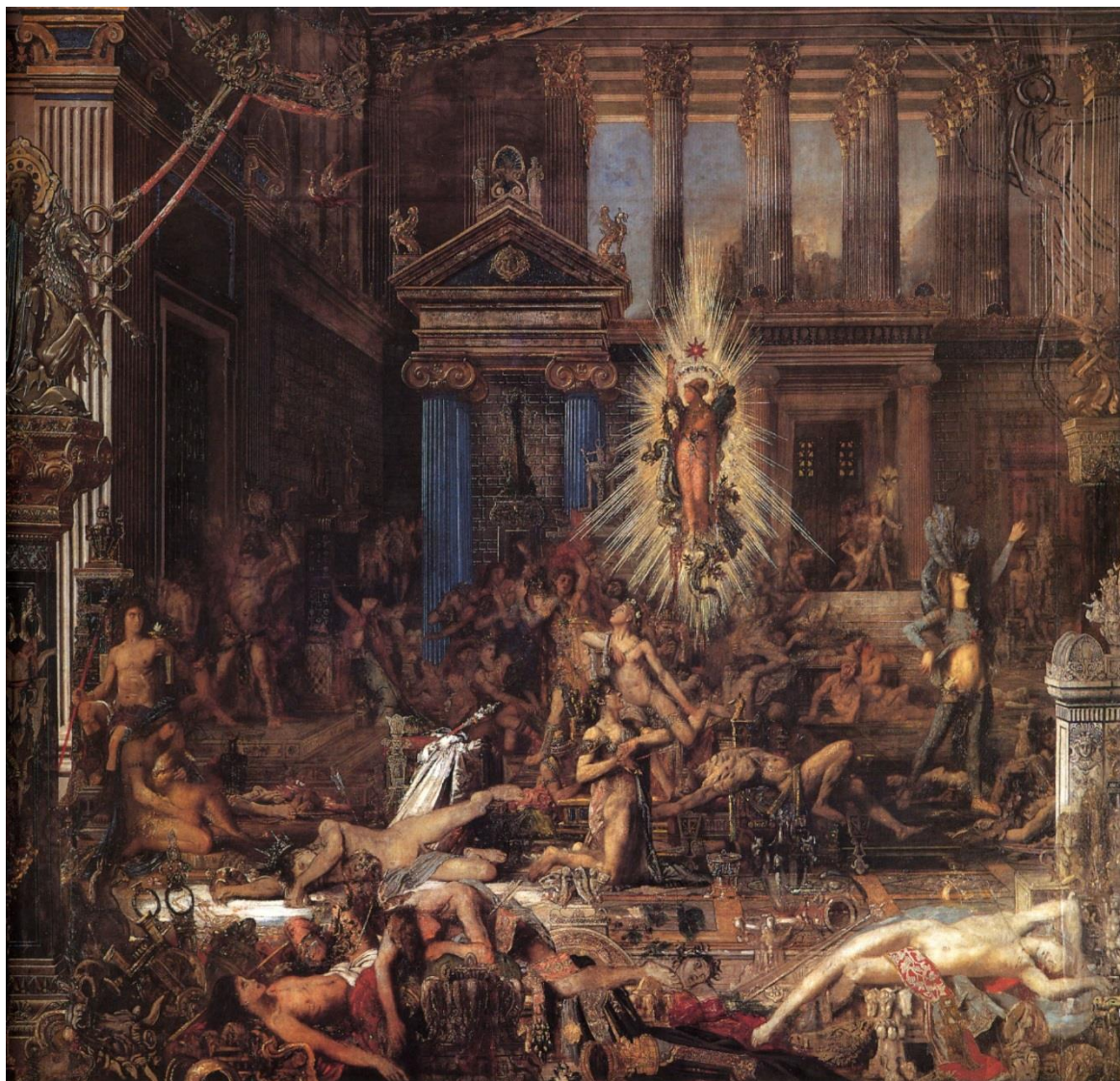
BnF Gallica:

<http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&query=%28gallica%20all%20%22gustave%20moreau%22%29&suggest=0>

RMN Photo:

<http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PCDQR8XDW&SMLS=1&RW=1680&RH=920>

PRILOZI:



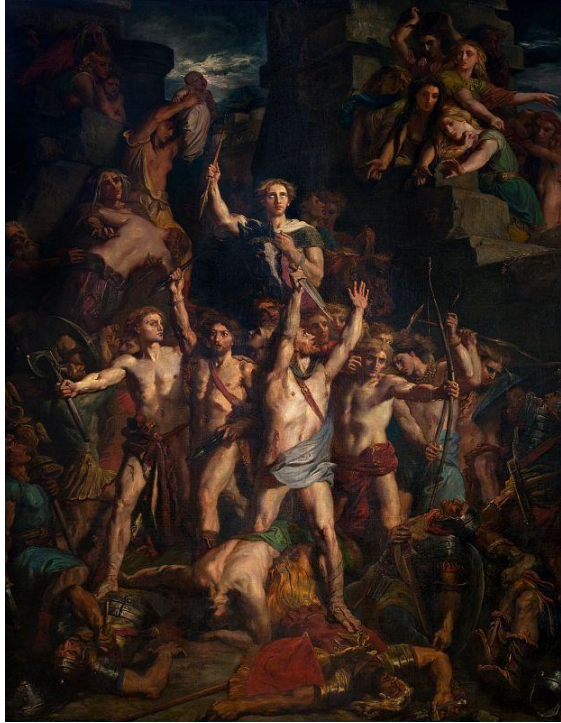
Slika 1: Gustav Moreau, *Prosci* (1852)



Slika 2: Huan Leon Palijer, *Odisej i Telemah ubijaju Penelopine prosce* (1812)



Slika 3: Tomas Kotur, *Dekadentni Rimljani* (1847)



slika 4: Teodor Šaserio, *Odbrana Gala* (1855)



Slika 5: Luka Sinjoreli, *Apokalipsa* (1499-1505)



Slika 6: Gustav Moreau, *Diomeda rastržu njegovi konji* (1865)



Slika 7: Šarl le Brun, *Herakle i Diomed* (oko 1640)



Slika 8: Žan-Batist Pjer, *Diomeda, kralja Trakije, ubija Herkle i rastržu njegovi konji* (1742)



Slika 9: Antoan-Žan Gros, *Herkul i Diomed* (1835)



Slika 10: Gistav Moro, *Prometej* (1868)



Slika 11: Emil Bin, *Okovani Prometej* (?)



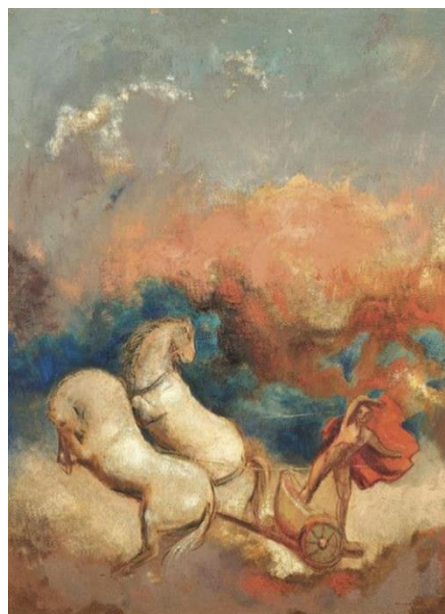
Slika 12: Žan-Žak Pradije, *Prometej* (1827)



Slika 13: Gistav Moro, *Faeton* (1878)



Slika 14: Odilon Redon, *Pad Faetona* (1900)



Slika 15: Odilon Redon, *Faeton* (1910)



Slika 16: Gustav Moreau, *Orest i Erinije* (1891)



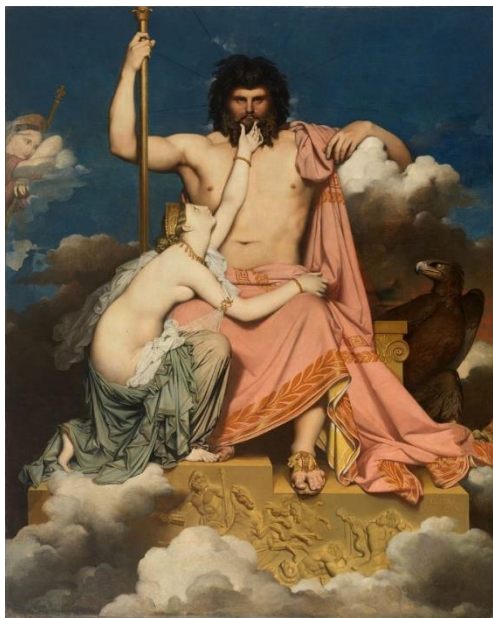
Slika 17: Gustav Moreau,
Apolon i devet Muza (1856)



Slika 18: Gustav Moreau, *Muze napuštaju Apolona, svog oca, i odlaze da prosvećuju svet* (1868)



Slika 19: Gustav Moreau, *Kupidon i Muze* (1870)



Slika 20: Žan-Ogust-Dominik Engr, *Jupiter i Tetis* (1811)



Slika 21: Gistav Moro, *Orfej* (1865)



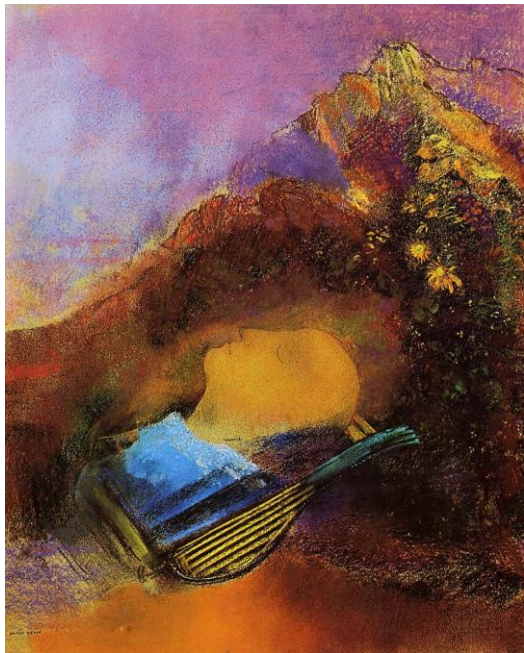
Slika 22: Gistav Moro, *Život čovečanstva* (1879- 1886)



Slika 23: Gustav Moreau,
Orfej na Euridikinom grobu (1891)



Slika 24: Žan Delvil, *Orfej* (1867)



Slika 25: Odilon Redon, *Orfej* (1903-1910)



Slika 26: Aleksandar Seon, *Orfejeva lira* (1898)



Slika 27: Džon Vilijam Votterhaus, *Nimfe pronalaze Orfejevu glavu* (1900)



Slika 28: Emil Levi, *Orfejeva smrt* (1866)



Slika 29: Gistav Moro, *Orfej* (1864)



Slika 30: Gustav Moro,
Hesiod i Muza (1857-1858)



Slika 31: Gustav Moro, *Hesiod i Muze* (1860)



Slika 32: *Hesiod i Muza* (1870)



Slika 33: Gstav Moro, *Hesiod i Muza* (1891)



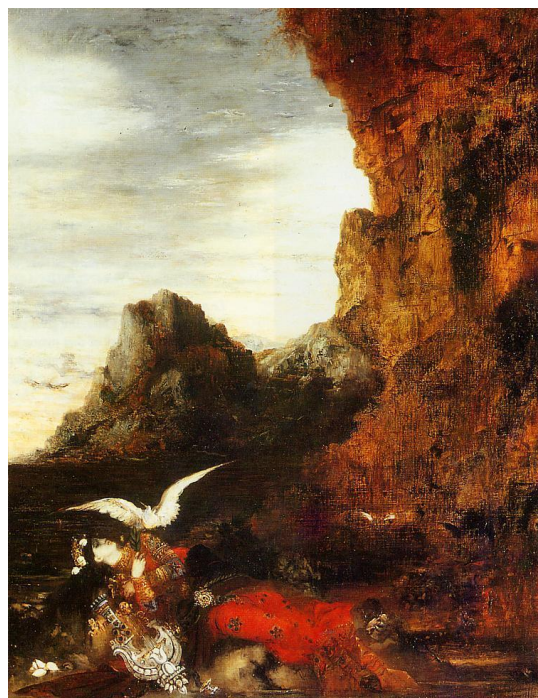
Slika 34: Gistav Moro,
Tirtej peva tokom bitke (1860)



Slika 35: Gustav Moreau, *Tirteus* (nije datovano), fotografija Jovane Nikolić snimljena u Muzeju Gustava Moreaua u Parizu, april 2019. godine



Slika 36: Gustav Moreau, *Sappho* (1869-1872)



Slika 37: Gustav Moreau, *Sappho* (oko 1872)



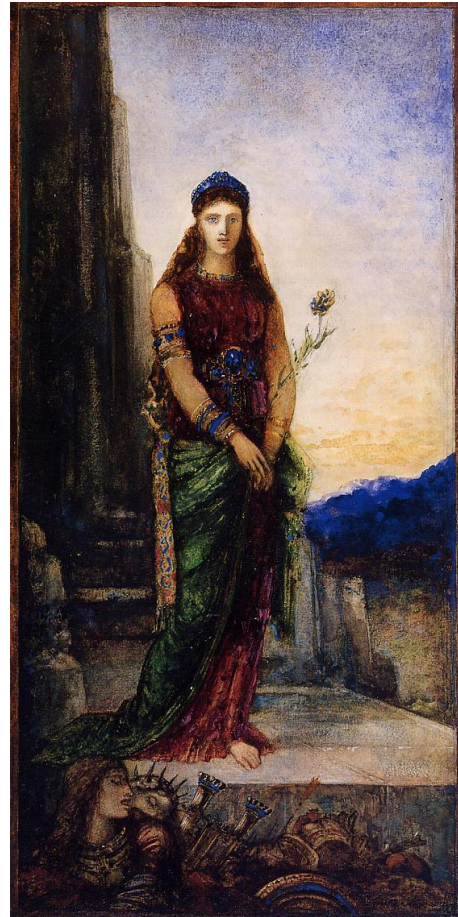
Slika 38: Antoan-Žan Gros,
Sapfo na Lekati (1801)



Slika 39: Teodor Šaserio,
Sapfo se baca u more sa Leukadijske stene (1846)



Slika 40: Gistav Moro,
Jelena na zidinama Troje (1880)



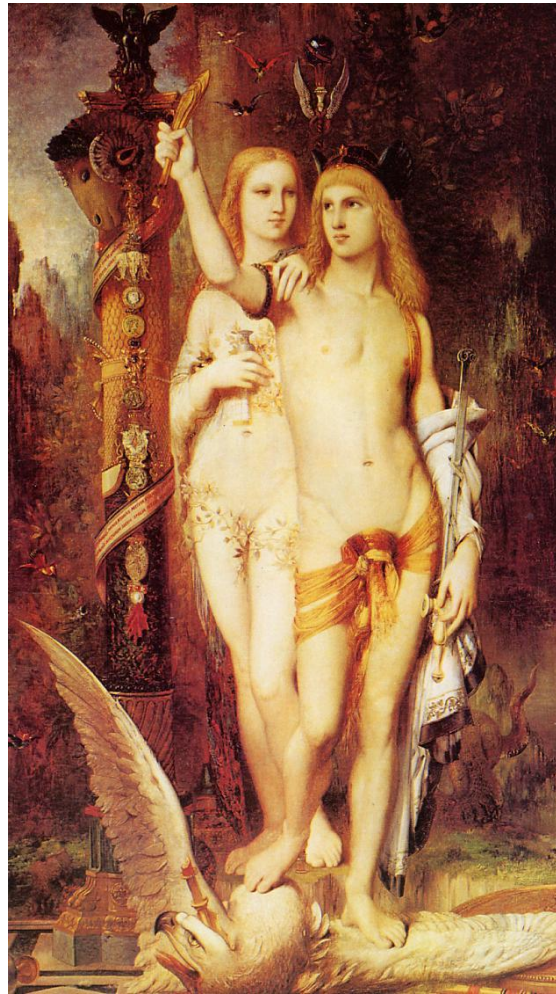
Slika 41: Gistav Moro,
Jelena na zidinama Troje (1885)



Slika 42: fotografija Sofije Šliman sa takozvanim “Jeleninim nakitom”



Slika 43: Gustav Moreau, *Jelena na vratima Seka* (1880)



Slika 44: Gustav Moreau, *Jelena u slavi* (1896) Slika 45: Gustav Moreau, *Jason* (1865)



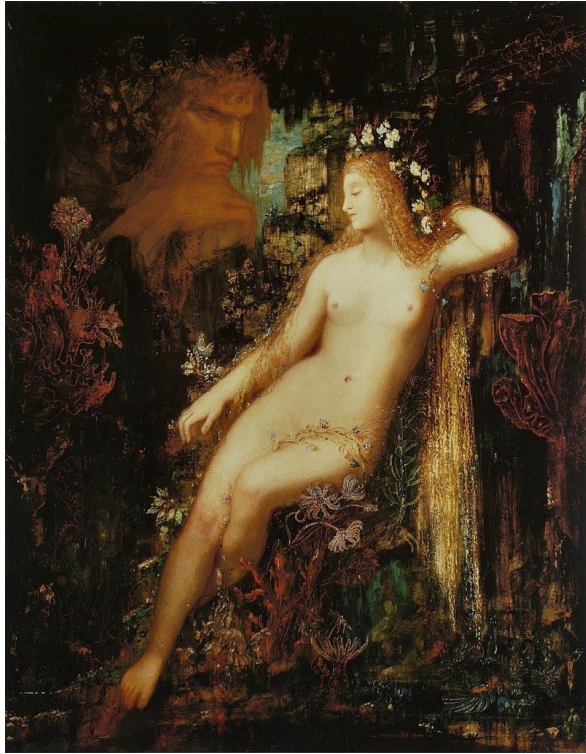
Slika 46: Gustav Moreau, *Odisej i sirene* (1875)



Slika 47: Gustav Moreau, *Sirene* (1882)



Slika 48: Gustav Moreau, *Sirena i pesnik* (1894)



Slika 49: Gistav Moro, *Galatea* (1880)



Slika 50: Gistav Moro, *Galatea* (1896)



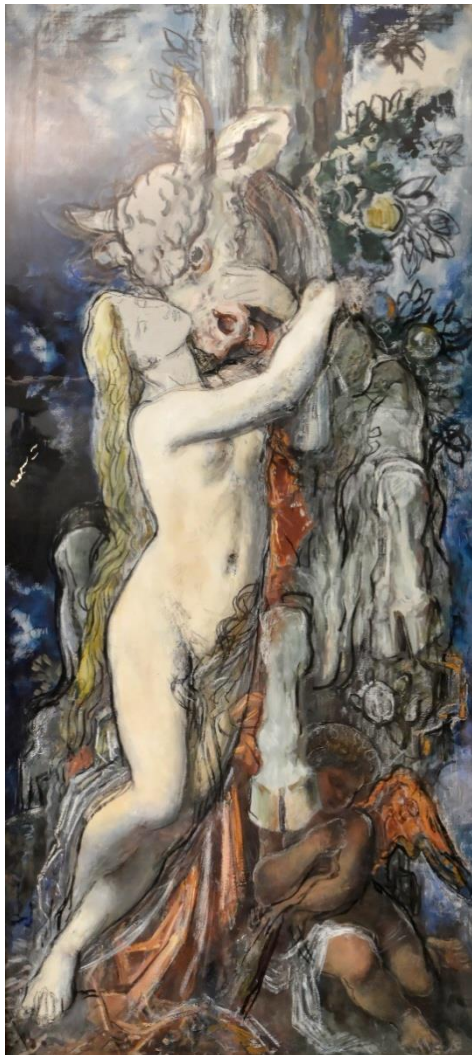
Slika 51: Gistav Moro, *Dejanira ili Jesen* (1872-1873)



Slika 52: Eli Delon, *Nesova smrt* (1870)



slika 53: Gistav Moro, *Pasifaja* (1876)



slika 54: Gistav Moro, *Pasifaja* (1880)



Slika 55: Gustav Moreau, *Jupiter i Evropa* (1869)



Slika 56: Gustav Moreau, *Otmica Evrope* (1869)



Slika 57: Gustav Moreau, *Otmica Evrope* (1869)



Slika 58: Gustav Moreau, *Leda* (1865-1875)



Slika 59: Gustav Moreau, *Himere* (1884)



Slika 60: Gustav Moreau, *Himera* (1867)
datovano)



Slika 61: Gustav Moreau, *Žena i himera* (nije
datovano)



Slika 62: Gistav Moro, *Edip i Sfinga* (1862-1864)



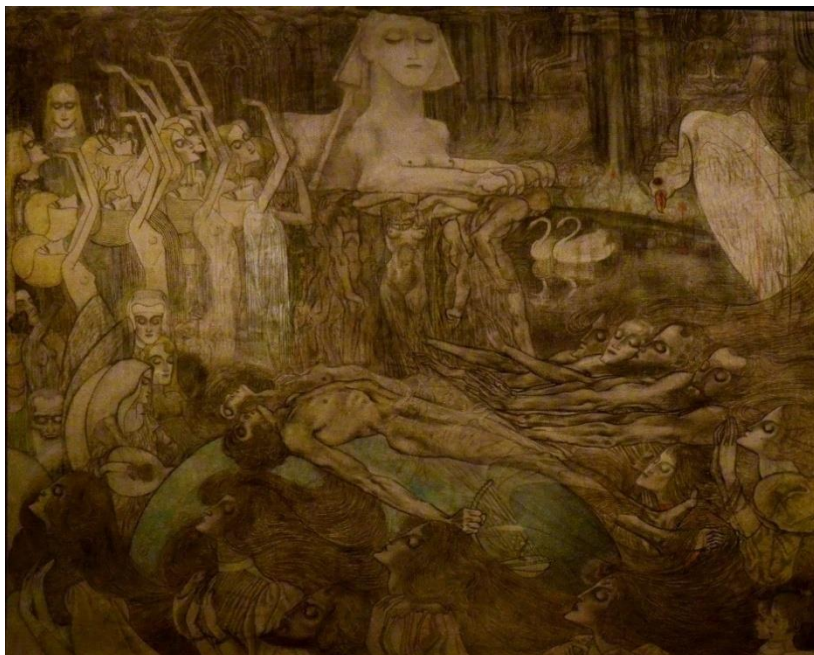
Slika 63: Gistav Moro, *Pobeđena Sfinga* (nepoznato datovanje)



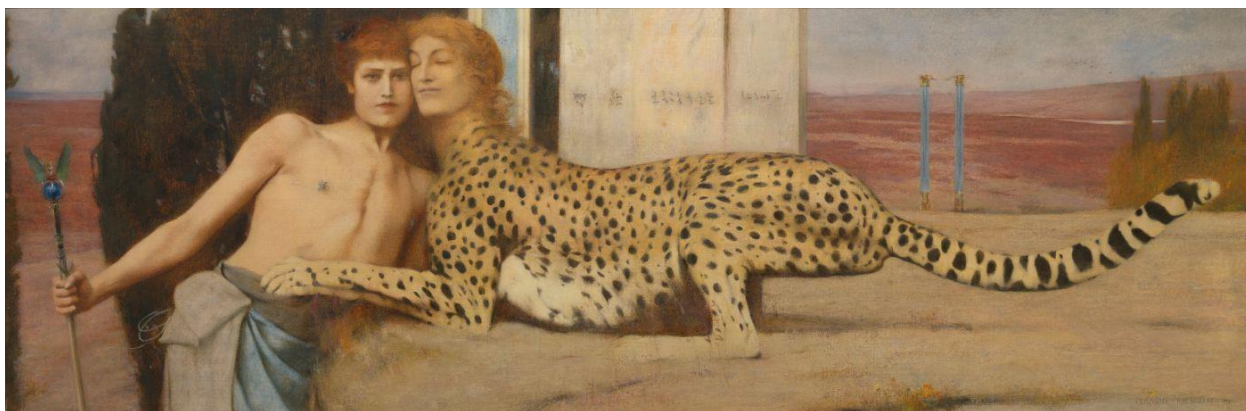
Slika 64: Gistav Moro, *Sfinga pobednica* (1886)



Slika 65: Gistav Moro, *Jednakost pred smrću/ Edip putnik* (1888)



Slika 66: Jan Torop, *Duše oko Sfinge* (1892-1897)



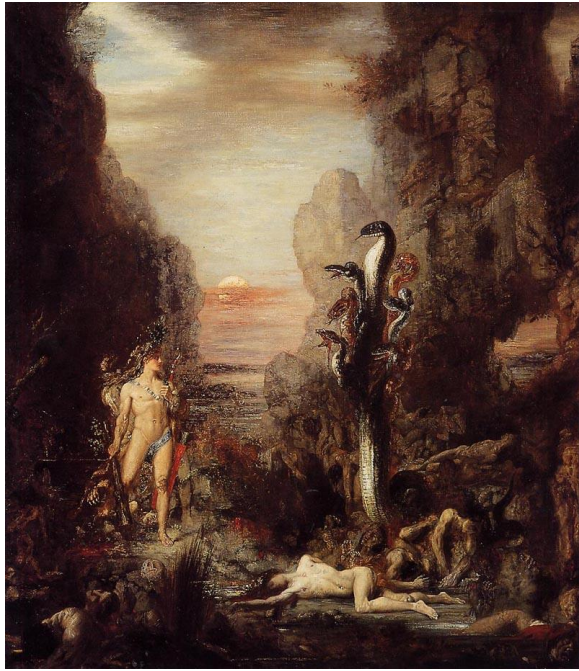
Slika 67: Fernand Knopf, *Milovanja/Umetnost/Sfinga* (1896)



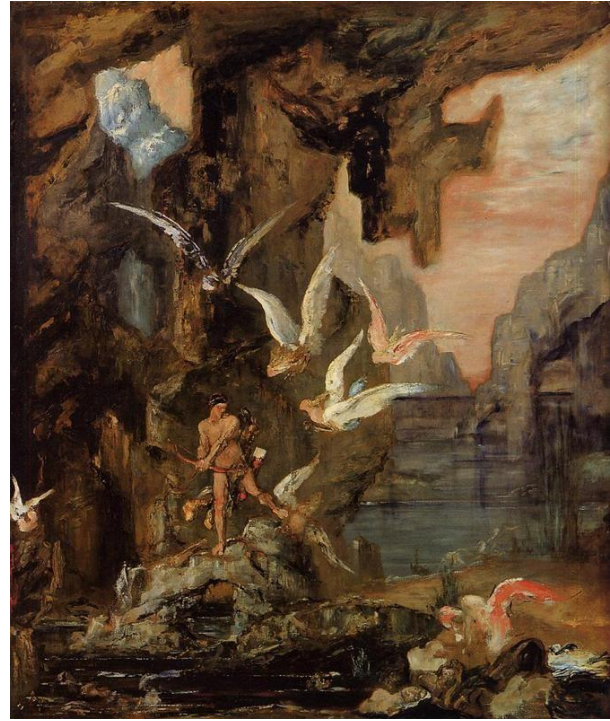
Slika 68: Aleksandar Seon, *Himerin očaj* (1890) Slika 69: Dominik Engr, *Edip i Sfinga* (1808)



Slika 70: Gistav Moro, *Herkul i Nemejski lav* (pre 1884)



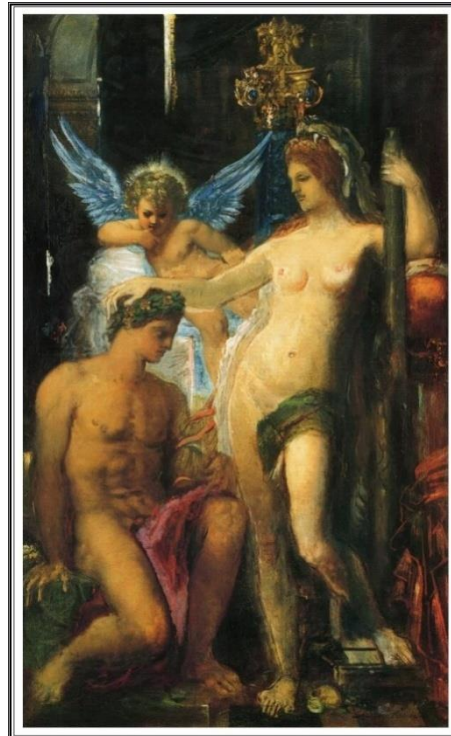
Slika 71: Gistav Moro,
Herkul i lernejska Hidra (1869-1876)



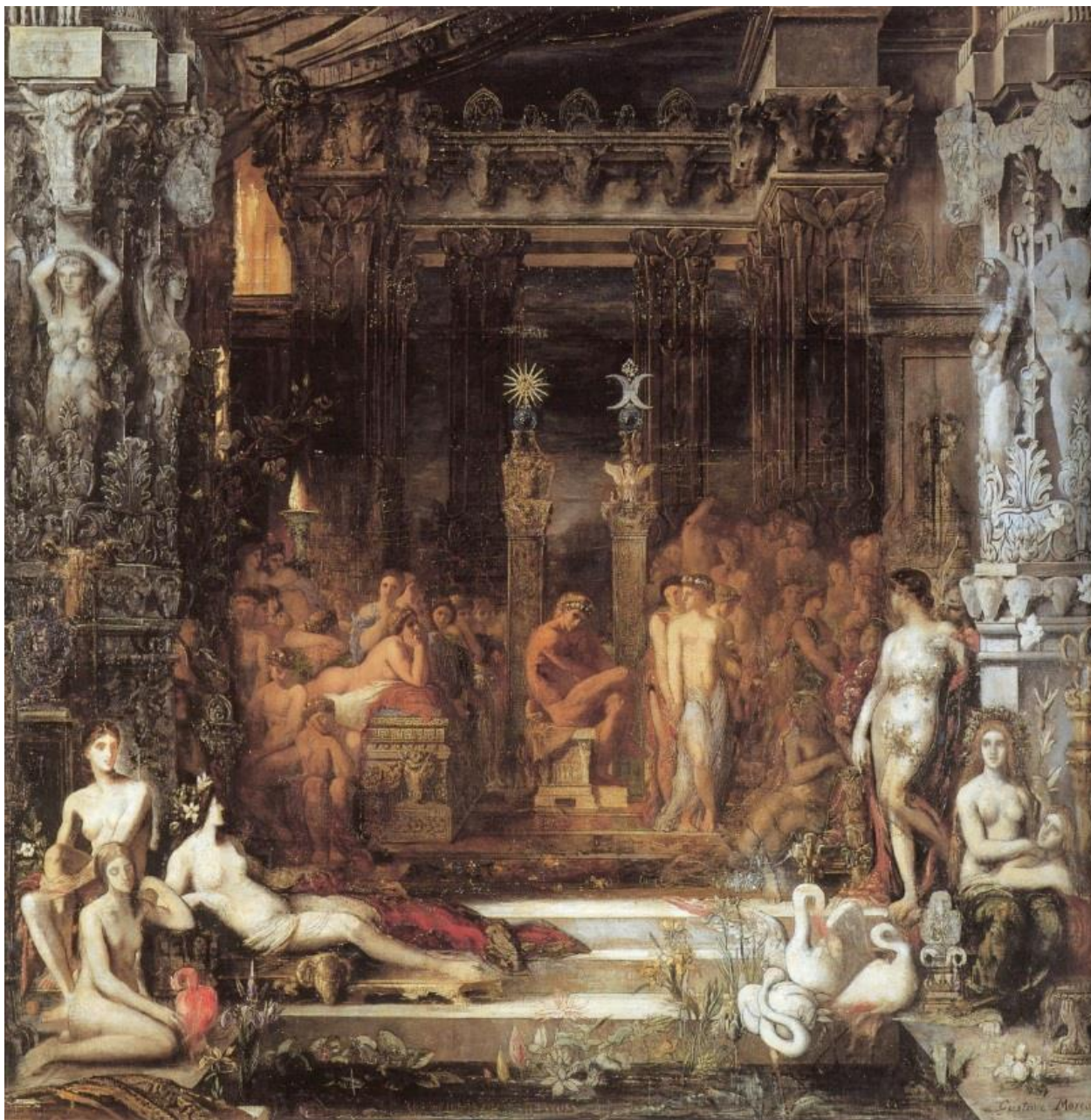
Slika 72: Gistav Moro,
Herkul na Stimfalskom jezeru (1875)



Slika 73: Gistav Moro,
Herkul u vrtu Hesperida (1860)



Slika 74: Gistav Moro, *Herkul i Omfala* (1856-1857)



Slika 75: Gustav Moreau, *Herkul i Tespijeve kćeri* (1853, proširena 1882)



Slika 76: Gistav Moro,
Kentaur nosi mrtvog pesnika (1890)



Slika 77: Gistav Moro, *Apolon i satiri* (1895)



Slika 78: Gistav Moro, *Sveta Cecilija uspavljuje satira pod svojim nogama* (1885-1890)



Slika 79: Gustav Moreau, *Jupiter i Semela* (1894-1895)



Slika 80: Gustav Moreau, *Mrtve lire* (1895-1897)



slika 81: Emil Delobre, *Mrtve lire* (1898)



Slika 82: Gustav Moreau, *Fauna* (1897-1898)



slika 83: Gustav Moreau, *Suđenje* (nije datovano)



Slika 84: Gistav Moro, *Veliki Pan kontemplira nad zemaljskom sferom* (1897)



Slika 85: Pol Šnevar, *Božanska tragedija* (1869)

BIOGRAFIJA AUTORA

Jovana Nikolić je rođena u Beogradu gde je završila osnovnu školu i gimnaziju. Studije istorije umetnosti pohađala je na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Diplomirala je 2013. godine na Katedri za istoriju umetnosti novog veka (mentor: doc. dr. Igor Borozan). Diplomski rad pod nazivom: „Koncept mrtvog pesnika u simbolizmu. Slika Umorni kentaur Gistava Moroa iz Narodnog muzeja u Beogradu” nagrađen je od strane Narodnog muzeja u Beogradu kao najbolji diplomski rad iz oblasti istorije umetnosti. Kod istog mentora je magistrirala 2014. godine sa temom „Motiv pesnika u slikarstvu Gistava Moroa.“

Od 2015. godine bila je stipendista Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja i istraživač na projektu „Predstave identiteta u umetnosti i verbalno-vizuelnoj kulturi novog doba” (broj projekta: 177001). Od 2019. godine deo je projekta „Nacionalno i Evropa: srpska umetnost 20. veka” (broj projekta: 177013) i zaposlena je kao istraživač-saradnik u Institutu za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu.

Bavi se proučavanjem evropske i nacionalne umetnosti 19. i prvih decenija 20. veka, sa posebnim osvrtom na umetnost simbolizma. Istražuje veze opštih kulturnih i društvenih tokova sa slikarstvom ovog perioda, uticaj literarnosti na vizuelnu umetnost, kao i revokaciju antike i prošlosti u umetnosti kraja 19. i početka 20. veka.

Objavljuje studije, članke u domaćim i inostranim publikacijama. Učestvuje na međunarodnim i domaćim konferencijama i skupovima.

Izjava o autorstvu

Ime i prezime autora _____

Broj indeksa _____

Izjavljujem

da je doktorska disertacija pod naslovom

- **rezultat sopstvenog istraživačkog rada;**
- **da disertacija u celini ni u delovima nije bila predložena za sticanje druge diplome prema studijskim programima drugih visokoškolskih ustanova;**
- **da su rezultati korektno navedeni i**
- **da nisam kršio/la autorska prava i koristio/la intelektualnu svojinu drugih lica.**

Potpis autora

U Beogradu, _____

Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije doktorskog rada

Ime i prezime autora _____

Broj indeksa _____

Studijski program _____

Naslov rada _____

Mentor _____

Izjavljujem da je štampana verzija mog doktorskog rada istovetna elektronskoj verziji koju sam predao/la radi pohranjivanja u Digitalnom repozitorijumu Univerziteta u Beogradu.

Dozvoljavam da se objave moji lični podaci vezani za dobijanje akademskog naziva doktora nauka, kao što su ime i prezime, godina i mesto rođenja i datum odbrane rada.

Ovi lični podaci mogu se objaviti na mrežnim stranicama digitalne biblioteke, u elektronskom katalogu i u publikacijama Univerziteta u Beogradu.

Potpis autora

U Beogradu, _____

Izjava o korišćenju

Ovlašćujem Univerzitetsku biblioteku „Svetozar Marković” da u Digitalni repozitorijum Univerziteta u Beogradu unese moju doktorsku disertaciju pod naslovom:

koja je moje autorsko delo.

Disertaciju sa svim priložima predao/la sam u elektronskom formatu pogodnom za trajno arhiviranje.

Moju doktorsku disertaciju pohranjenu u Digitalnom repozitorijumu Univerziteta u Beogradu i dostupnu u otvorenom pristupu mogu da koriste svi koji poštuju odredbe sadržane u odabranom tipu licence Kreativne zajednice (Creative Commons) za koju sam se odlučio/la.

- 1. Autorstvo (CC BY)**
- 2. Autorstvo – nekomercijalno (CC BY-NC)**
- 3. Autorstvo – nekomercijalno – bez prerada (CC BY-NC-ND)**
- 4. Autorstvo – nekomercijalno – deliti pod istim uslovima (CC BY-NC-SA)**
- 5. Autorstvo – bez prerada (CC BY-ND)**
- 6. Autorstvo – deliti pod istim uslovima (CC BY-SA)**

(Molimo da zaokružite samo jednu od šest ponuđenih licenci.

Kratak opis licenci je sastavni deo ove izjave).

Potpis autora

U Beogradu, _____
