

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Исидора С. Савић

СЛИКАРСТВО ИТАЛИЈАНСКОГ СИМБОЛИЗМА

докторска дисертација

Београд, 2025

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Isidora S. Savić

ITALIAN SYMBOLIST PAINTING

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2025

Ментор:

др Игор Борозан, редовни професор

Филозофски факултет
Универзитет у Београду

Чланови комисије:

др Саша Брајовић, редовни професор

Филозофски факултет
Универзитет у Београду

др Владимир Симић, редовни професор

Филозофски факултет
Универзитет у Београду

др Јована Николић, научни сарадник

Филозофски факултет
Универзитет у Београду

др Весна Елез, редовни професор

Филолошки факултет
Универзитет у Београду

др Весна Круљац, ванредни професор

Факултет примењених уметности
Универзитет уметности у Београду

Датум одбране дисертације:

Сажетак

Сликаство италијанског симболизма настаје као локална манифестација интернационалног симболизма. Овај уметнички феномен се јавља на Апенинском полуострву током 80-их година 19. века и траје до краја Великог рата. Мада је симболизам настао у француској књижевности, имао је одјека широм Европе, а захваљујући културном трансферу изворних тема и идеја, формиран је читав спектар партикуларних симболизама, међу којима је и италијански. Он се развија под јаким утицајем европског симболизма, највише средњоевропског (Беч и Минхен), али негује и локалне тематско-морфолошке особености које почивају на поштовању богатог културног наслеђа Италије. Упркос неизбежним разликама у локалним варијантама, симболизам је задржао интернационалну конотацију. Она се огледа у заједничким тематским и садржинским оквирима које поштују и имплементирају у свој опус и уметници с Апенинског полуострва. У случају италијанског симболизма у питању су сижеи који се тичу перцепције жене (*femme fatale/femme fragile*), природе (идилични, песимистични, дионизијски пејзажи...), религије и нове духовности, те представљања сопства (аутопортрети). Најзаслужнији за пријем и дисеминацију симболистичких идеја у Италији били су водећи интелектуалци епохе – знаменити књижевници, ликовни критичари и теоретичари, попут Габријелеа Д'Анунција, Анђела Контија и Виторија Грубичија де Драгона који су у своје стваралаштво имплементирали учења Артура Шопенхауера, Фридриха Ничеа, Шарла Бодлера... Они су уједно пропагирали модернизацију италијанске уметничке сцене, за коју су веровали да је, сходно политичкој, културној и друштвеној „заосталости“ Краљевине Италије била ретроградна. Стремљење ка иновацији оновременог сликарства одвијало се у различитим уметничким центрима, који су допринели развоју регионалних особености италијанског симболизма. У градовима на северу, попут Милана, уведен је дивизионизам као поступак који почива на фрагментацији сликарског потеза, чиме се потенцира светлосни ефекат, али и духовна компонента насликаног садржаја. С друге стране, у Риму, вишедеценијској престоници, негован је култ прошлости, који је подразумевао иновацију на темељима апропријације и реинтерпретације ренесансног уметничког израза. У раду су анализирана дела водећих италијанских уметника симболизма (Ђовани Сегантини, Ђулио Аристиде Сарторио, Гаetano Превијати, Ђузепе Пелица да Волпедо, Плинио Номелини...), као и оних који су симболизму приступали „епизодно“, у оквиру тражења сопственог ликовног рукописа (Умберто Боћони). Разматрани су и радови јавности мање познатих аутора, који су такође дали допринос настанку и развоју италијанског симболизма. Истовремено, утврђене су и паралеле између књижевног и ликовног стваралаштва италијанских аутора, чиме је потврђена теза о постојању универзалног језика симбола на којима почивају и остварења симболиста с Апенинског полуострва. Напослетку, истакнут је значај континуитета у италијанској култури, те неговања концепта *genius loci* који сугерише претрајавање традиције и (култа) *већ затеченог* у Италији. Богатство културне баштине, истовремено бреме (због наметнутих очекивања), али и трајна вредност италијанства (*italianità*), утицало је на *умереност* италијанског симболизма, који не почива на радикалној модернизацији академског сликарства, већ на поштовању богатог уметничког наслеђа Апенинског полуострва, те регионализама различитих локалних школа.

Кључне речи: Италија, сликарство, симболизам, декадентизам, пејзаж, фатална жена, фрагилна жена, аутопортрет;

Научна област: Историја уметности

Ужа научна област: Историја уметности и визуелне културе новог века

Abstract

Italian Symbolist painting emerged as a local manifestation of the broader international Symbolist movement. This artistic phenomenon appeared on the Apennine Peninsula during the 1880s and lasted until the end of the Great War. Although Symbolism originated in French literature, it found resonance across Europe. Through the cultural transfer of original themes and ideas, a wide spectrum of particular national Symbolisms was formed, among which the Italian variant holds a distinctive place. Italian Symbolism developed under the strong influence of the wider European Symbolist current - particularly that of Central Europe (Vienna and Munich) - while at the same time cultivating local thematic and morphological specificities rooted in a profound respect for Italy's rich cultural heritage. Despite the inevitable differences among local interpretations, Symbolism preserved its international dimension. This was reflected in the shared thematic and conceptual frameworks adopted and reinterpreted by artists from the Apennine Peninsula. In the Italian context, Symbolism revolved around subjects concerning the perception of womanhood (*femme fatale* / *femme fragile*), the representation of nature (idyllic, pessimistic, or Dionysian landscapes), religion and the new spirituality, as well as the exploration of selfhood through self-portraiture. The foremost figures responsible for the reception and dissemination of Symbolist ideas in Italy were the leading intellectuals of the epoch - prominent writers, art critics, and theorists such as Gabriele D'Annunzio, Angelo Conti, and Vittore Grubicy de Dragon. In their creative and theoretical work, they integrated the teachings of Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, and Charles Baudelaire, among others. At the same time, they advocated for the modernization of the Italian artistic scene, which they considered to be retrograde due to the political, cultural, and social "backwardness" of the Kingdom of Italy. The aspiration toward innovation in contemporary painting unfolded across various artistic centers, each contributing to the development of regional traits within Italian Symbolism. In northern cities such as Milan, divisionism was introduced as a pictorial technique based on the fragmentation of the brushstroke, emphasizing not only the effects of light but also the spiritual dimension of the painted subject matter. In Rome, on the other hand - the long-standing capital - the cult of the past was cultivated, involving innovation grounded in the appropriation and reinterpretation of the Renaissance artistic idiom. This study analyzes the works of leading Italian Symbolist artists - Giovanni Segantini, Giulio Aristide Sartorio, Gaetano Previati, Giuseppe Pellizza da Volpedo, Plinio Nomellini, and others - as well as those who approached Symbolism as part of their search for a personal pictorial language, such as Umberto Boccioni. The research also takes into consideration the works of lesser-known artists, who likewise contributed to the emergence and development of Italian Symbolism. Furthermore, parallels have been established between the literary and visual production of Italian authors, confirming the hypothesis of the existence of a universal language of symbols underlying the works of Symbolists from the Apennine Peninsula. At the same time, the study highlights the significance of continuity within Italian culture and the enduring concept of *genius loci*, which implies the persistence of tradition and the (cult) of the pre-existing in Italy. The richness of Italy's cultural heritage - both as a burden, due to the weight of inherited expectations, and as a lasting value of *italianità* - influenced the moderate character of this artistic phenomenon. Italian Symbolism did not rest upon a radical modernization of academic painting but rather upon a profound respect for the nation's artistic legacy and the regionalisms of its diverse local schools.

Key words: Italy, Painting, Symbolism, Decadence, Landscape, *Femme Fatale*, *Femme Fragile*, Self-Portrait;

Scientific field: History of Art

Scientific subfield: History of Art and Visual Culture of the Early Modern Period

Садржај:

Сажетак 4

Abstract 5

I УВОДНО ПОГЛАВЉЕ 8

Предмет истраживања 8

Методи и приступи истраживања 9

Досадашња истраживања 10

Основне хипотезе и циљ истраживања 11

II ОСНОВНЕ СТРУКТУРЕ ИТАЛИЈАНСКОГ СИМБОЛИЗМА И КОНТЕКСТ ЊЕГОВОГ НАСТАНКА 13

Интернационални оквир италијанског симболизма 13

Историјски оквир настанка италијанског симболизма 16

Италијански симболизам: између традиције и модернизације 17

Водећи центри италијанског симболизма 18

Milano divisionista: у потрази за материјализацијом светлости 24

Roma bizantina: декадента верзија италијанског симболизма 26

Главни протагонисти италијанског симболизма 28

Теоријски оквири италијанског симболизма 30

Прерафаелитизам у сликарству италијанског симболизма 32

Ликовне особености сликарства италијанског симболизма 36

III ТЕМАТСКИ ОКВИРИ СЛИКАРСТВА ИТАЛИЈАНСКОГ СИМБОЛИЗМА 38

Мотив жене у сликарству европског симболизма 38

Фатална жена 40

Фрагилна жена 47

Визуелне стратегије представљања жене у сликарству европског и италијанског симболизма 49

Слика *жене као природе* 53

Слика *жене као мајке* 62

Пејзаж у сликарству европског симболизма 69

Формирање пејзажа у сликарству италијанског симболизма 74

Природа као инспирација: вербално-визуелна прожимања 76

Идилични пејзаж у сликарству италијанског симболизма 80

Дух архајске антике: дионизијски пејзажи италијанских симболиста 86

Водени пејзажи 92

Пантеистичка слика природе: пејзажи Ћованија Сегантинија 95

Песимистични пејзажи у сликарству италијанског симболизма 102

Религиозне теме у сликарству европског симболизма 106

Религиозно сликарство италијанског симболизма 114

Појединачни прикази Христа и светитеља у сликарству италијанског симболизма 117

Религиозни мистицизам у сликарству Гаетана Превијатија	121
Религиозни опус Ђованија Сегантинија: између историјске веродостојности и <i>узвишене</i> духовности	123
Аутопортрет у сликарству европског симболизма	124
Аутопортрет у сликарству италијанског симболизма	130
Уметник као пророк: од христолошких до сомнабулних аутопортета	137
Тематска „одступања“ италијанског симболизма: социјално ангажовано сликарство	142
IV ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА	145
ЛИТЕРАТУРА	150
ИЛУСТРАЦИЈЕ	175
СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА	209
БИОГРАФИЈА АУТОРА	213

I УВОДНО ПОГЛАВЉЕ

Предмет истраживања

У фокусу истраживања је сликарство италијанског симболизма. Овај уметнички феномен се јавља на Апенинском полуострву током 80-их година 19. века и траје до краја Великог рата. Мада је симболизам настао у француској књижевности, имао је одјека широм Европе, а захваљујући културном трансферу изворних тема и идеја, настао је читав спектар партикуларних симболизма, међу којима је и италијански. Он се развија под јаким утицајем европског симболизма, највише средњоевропског (Беч и Минхен), али негује и локалне тематско-морфолошке особености које почивају на поштовању богатог културног наслеђа Италије. Сликаство италијанског симболизма настаје као локална манифестација интернационалног симболизма. Овај уметнички феномен се јавља на Апенинском полуострву током 80-их година 19. века и траје до краја Великог рата. Мада је симболизам настао у француској књижевности, имао је одјека широм Европе, а захваљујући културном трансферу изворних тема и идеја, формиран је читав спектар партикуларних симболизма, међу којима је и италијански. Он се развија под јаким утицајем европског симболизма, највише средњоевропског (Беч и Минхен), али негује и локалне тематско-морфолошке особености које почивају на поштовању богатог културног наслеђа Италије. Упркос неизбежним разликама у локалним варијантама, симболизам је задржао интернационалну конотацију. Она се огледа у заједничким тематским и садржинским оквирима које поштују и имплементирају у свој опус и уметници с Апенинског полуострва. У случају италијанског симболизма у питању су сижеи који се тичу перцепције жене (*femme fatale/femme fragile*), природе (идилични, песимистични, дионизијски пејзажи...), религије и нове духовности, те представљања сопства (аутопортрети). Најзаслужнији за пријем и дисеминацију симболистичких идеја у Италији били су водећи интелектуалци епохе – знаменити књижевници, ликовни критичари и теоретичари, попут Габријелеа Д'Анунција, Анђела Контија и Виторија Грубичија де Драгона који су у своје стваралаштво имплементирали учења Артура Шопенхауера, Фридриха Ничеа, Шарла Бодлера...Они су уједно пропагирали модернизацију италијанске уметничке сцене, за коју су веровали да је, сходно политичкој, културној и друштвеној „заосталости“ Краљевине Италије била ретроградна. Стремљење ка иновацији оновременог сликарства одвијало се у различитим уметничким центрима, који су допринели развоју регионалних особености италијанског симболизма. У градовима на северу, попут Милана, уведен је дивизионизам као поступак који почива на фрагментацији сликарског потеза, чиме се потенцира светлосни ефекат, али и духовна компонента насликаног садржаја. С друге стране, у Риму, вишедеценијској престоници, негован је култ прошлости, који је подразумевао иновацију на темељима апропријације и реинтерпретације ренесансног уметничког израза. У раду су анализирана дела водећих италијанских уметника симболизма (Ђовани Сегантини, Ђулио Аристиде Сарторио, Гаetano Превијати, Ђузепе Пелица да Волпедо, Плинио Номелини...), као и оних који су симболизму приступали „епизодно“, у оквиру тражења сопственог ликовног рукописа (Умберто Боћони). Разматрани су и радови јавности мање познатих аутора, који су такође дали допринос настанку и развоју италијанског симболизма (Ђузепе Челини, Ђовани Костети, Помпео Марајани, Умберто Мођоли...).Истовремено, утврђене су и паралеле између књижевног и ликовног стваралаштва италијанских аутора, чиме је потврђена теза о постојању универзалног језика симбола на којима почивају и остварења симболиста с Апенинског полуострва. Напоследку, истакнут је значај континуитета у италијанској култури, те неговања концепта *genius loci* који сугерише претрајавање традиције и (култа) *већ затеченог* у Италији.

Богатство културне баштине, истовремено бремене (због наметнутих очекивања), али и трајна вредност италијанства (*italianità*), утицало је на *умереност* италијанског симболизма, који не почива на радикалној модернизацији академског сликарства, већ на поштовању богатог уметничког наслеђа Апенинског полуострва, те регионализама различитих локалних школа.

Методи и приступи истраживања

Основне теоријске поставке рада засноване су на интердисциплинарном приступу култури италијанског симболизма. Прожимање речи и слике се у оквирима италијанског симболизма разумеју из ракурса савременог критичког ишчитавања сликарства и песништва. Основни приступ подразумева примену иконографско-иконолошког метода који почива на примарном препознавању објекта, анализи типова и, по потреби, литерарних предлога, чиме се ликовна дела стављају у шири контекст културних струјања времена. У те сврхе биће коришћени иконографски и иконолошки метод Абија Варбурга (*Aby Warburg*)¹ и Ервина Панофског (*Erwin Panofsky*)². Идентификовање и одређивање основних симболистичких мотива на бази иконографског метода биће допуњено иконолошким методом који ће допринети да се симболима уобличене слике посматрају на садржајној и феноменолошкој основи. Оне се потом доводе у везу с другим идејним структурама епохе (психоанализа, књижевно-теоријска анализа, филозофски правци), што им даје дубљи смисао и шире значење. У раду се анализира и пласман ликовних дела у масовним медијима. Потврда конзумације симболистичких остварења подразумева анализу засновану на студијама визуелне културе. У том контексту значајна су сазнања до којих долази Вилијам Џ. Т. Мичел (*William J. T. Mitchell*).³ Она су драгоцене средство за критички приступ такозваним нижим медијима, који се разумеју као равноправни медијски носачи садржаја. Предметни материјал, који подразумева свакодневна визуелна искуства, попут илустрованих часописа, посебно заступљених у оквирима симболизма, те фотографије чине основу *вишемедијске* културе 19. века. Истовремено, анализирају се и кључна остварења из домена европске и италијанске књижевности, која су имала утицај на обликовање сликаних представа аутора с Апенинског полуострва. Интердисциплинарним приступом, који омогућава расветљавање заједничких тема и мотива, указује се на значајна прожимања двеју уметничких грана. Такође, у раду се примењују знања и резултати истраживања из домена психоанализе (Сигмунд Фројд), као и проучавања архетипа, по моделу Јунга (*Carl Gustav Jung*) и његових ученика. Употребом теоријских сазнања Ериха Нојмана (*Erich Neumann*) и других настављача швајцарског психијатра и психоаналитичара, попут Мери Хартинг (*Mary Harting*) тежи се ближе одређивању појединих универзалних феномена у оквирима италијанског симболизма, попут перцепције жене и њених урођених моћи, анализирања природе у духу космогоније, елемента воде, као и других симбола из биљног, животињског и предметног света који омогућавају дубље разумевање појединачних мотива и општег садржаја комплексних симболистичких остварења.

¹ Aby Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike: Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Berlin, 1998; Richard Woodfield, *Art History as Cultural History: Warburg's Projects*, London, 2001.

² Erwin Panofsky, *Ikono-loške studije: humanističke teme u renesansnoj umetnosti*, Beograd: Nolit, 1975.

³ William J. T. Mitchell, *Ikono-logija: slika, tekst, ideologija*, Zagreb, 2009; William J. T. Mitchell, *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*, Chicago, 2015; V. Dž. T. Mičel, *Šta slike žele? Život i ljubavi slika*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2016.

Досадашња истраживања

Сликарство италијанског симболизма је први пут представљено као самостална истраживачка тема и научна јединица италијанске уметности 80-их година прошлог века. Пионирска студија историчарке уметности Ане Марије Дамиђеле (Anna Maria Damigella), под насловом *Сликарство симболизма у Италији (La pittura simbolista in Italia)*, публикована у Торину 19821. године, и даље представља темељ свих потоњих публикација посвећених посредно или непосредно овој теми. Дамиђела је прва класификовала главне центре настанка и рачвања симболизма, те установила локалне карактеристике и различитости. Утврдила је актере који су својим деловањем утицали на формирање и пропагирање симболизма широм Апенинског полуострва. Њена драгоцену студију посвећена је најпре теоријским оквирима, као и рецепцији најрадикалнијих остварења италијанског симболизма на уметничкој сцени Италије, као и у јавној сфери. Дамиђела даје уједно осврт на водеће изложбе, на којима су пласирана дела италијанских симболиста. Премда пружа значајан увид у процес настанка овог уметничког правца, Дамиђела се не бави иконографско-иконолошком анализом појединачних остварења италијанских симболиста, нити узима у обзир тематско-концептуалне основе сликарства водећих протагониста. Како доликује пионирским студијама, наведени су основни алати за даље анализе тема и идеја италијанског сликарства на партикуларном нивоу.

Након Дамиђелине пионирске студије, уследиле су током 80-их и 90-их година 20. века монографије посвећене животу и делу појединих симболиста (Ђовани Сегантини, Пелица да Волпедо, Гаetano Превијати, Ђулио Аристиде Сарторио). Каткада су дате у оквирима генералних каталога, са систематским пописом остварења појединачних аутора, али без подробнијих историјско-уметничких анализа конкретних ликовних остварења. У новије време пласиране су монографске синтезе настале као производ рада више стручњака из области историје уметности, заштите културних добара и музеологије. Почетком 2000-их година, фокус је стављен и на остале видове уметничког изражавања, попут архитектуре и примењених уметности, који се тумаче у контексту италијанског стила Либерти (stile Liberty). У рецентна истраживања убрајају се и мастер и докторске дисертације посвећене појединачним уметницима, те појединим аспектима њиховог опуса која заслужују већу пажњу стручне јавности (Бибијана Борци). Изузев Дамиђелине студије, општи прегледи сликарства италијанског симболизма почивају на општим текстовима датим у оквиру каталога изложби или других публикација, где фигурирају најчешће као краћи уводни радови водећих италијанских стручњака из поменуте области, као што су Фернандо Мацока, Аурора Скоти Тозини. Увидом у поменуте публикације, може се закључити да је главнина текстова заправо подређена излагачкој концепцији дела италијанских симболиста. Такав методолошки оквир се препознаје по томе што су готово сви текстови, с ретким изузецима, заправо каталози изложби, те појединачне изложбене целине „диктирају“ њихов редослед и садржину, а не обрнуто. Осим појединих аутора с универзитетским залеђем и научно-истраживачким звањем (Давиде Лакањина...), већина италијанских историчара уметности која пише о симболизму потиче из музеолошко-галеријског контекста, што никако не умањује вредност њиховог доприноса, већ сведочи о примарној намени таквих издања, а то је излагачка, а не научно-истраживачка делатност. Такав концепт, иако немерљиво вредан, усложњава процес подробнијих анализа појединачних феномена, контекста и протагониста италијанског симболизма, која се компензују публикованом архивском грађом и изворним текстовима у штампи, при чему су од посебног значаја текстови самих уметника (Ђовани Сегантини, Ђулио Аристиде Сарторио), као и епистоларна грађа, о чему сведоче драгоцене *Archivi del divisionismo* (1968).

Основне хипотезе и циљ истраживања

Основно полазиште рада јесте смештање сликарства италијанског симболизма у референтни оквир европског симболизма. Званично прокламован 1886. године, Манифестом грчког песника Жана Мореаа (Jean Moréas) у часопису *Figaro (Le Figaro)*, симболизам је у критичкој историографији традиционално дефинисан као покрет у књижевности и ликовним уметностима, који се јавља у Француској у последњим деценијама 19. века као реакција на реализам и натурализам.⁴ Убрзо постаје *паневропски* феномен, који се развија у Немачкој, Аустрији, Русији, Пољској, Чешкој, Грчкој, Србији...⁵ Као посебан вид *партикуларног* симболизма формира се и онај на Апенинском полуострву, који носи сопствене (тематске, идејне, иконографске, формалне) особености условљене специфичним политичким, социјалним и културним чиниоцима који су га обликовали.

Основна хипотеза рада почива на премиси да је сликарство италијанског симболизма настало и развијало се под доминантним утицајем интернационалног симболизма. Интермедијалност италијанског симболизма се заснива на прожимању с оновременим европским симболизмима, као и естетичким покретима (прерафаелити у Енглеској). Појава, дисеминација и рецепција овог уметничког феномена умногоме дели судбину других, партикуларних симболизама конституисаних у осталим европским земљама. С тим у вези, као заједнички именитељ истиче се тематско-мотивски видокруг, као и слична формално-стилска обрада репрезентованог садржаја. У том контексту, у раду су идентификоване основне теме сликарства европског симболизма – жена, природа, религија и презентација сопства (аутопортрет), које су препознате и на локалном, италијанском нивоу. Сходно наведеној подели, у раду су представљена, анализирана, те контекстуализована сликарска остварења италијанских уметника симболистичких стремљења, која илуструју дат тематски оквир. За сваку тему су наведене опште карактеристике, те су истакнути илустративни примери из домена интернационалног симболизма, с посебним нагласком на средњоевропски – немачки и аустријски, који су више него други европски симболизми утицали на изградњу италијанског.

Осим тога што почива на идејно-морфолошкој структури међународног симболизма, италијанска варијација овог феномена негује и сопствене тематско-ликовне особености. Оне су условљене специфичним локалним контекстом, као и политичким, привредним, друштвеним, културним и уметничким факторима који су обележили општу климу на Апенинском полуострву крајем 19. и током прве две деценије 20. века. Незадовољство исходом уједињења земље условило је велику индустријску, социјалну, па и интелектуалну „заосталост“ Краљевине Италије спрема далеко развијенијих суседних земаља (Француска, Швајцарска, Аустрија). Потреба за модернизацијом целокупног друштва, па тиме и уметности, постављени су као приоритет међу италијанском интелигенцијом тога доба, што је резултовало, између осталог, и појавом и ширењем симболистичког покрета на Полуострву.

У ликовном погледу, сликарство италијанског симболизма почива на тежњи ка модернизацији академског сликарства 19. века, развијаног у различитим регионалним школама. Специфичност италијанског сликарства симболизма почива на идеји да се модерно тражи махом у старом, што подразумева апропријацију и реинтерпретацију првенствено класичног ренесансног наслеђа. Посредством обнове интересовања за мајсторе *Quattrocento*

⁴ Дефиниција преузета из: *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, IV, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1964, 207.

⁵ О разноликостима локалних, партикуларних симболизама и њиховим одликама посвећене су појединачне студије аутора с различитих говорних подручја, в: *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, ed. Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

и *Cinquecento*, сликари италијанског симболизма, нарочито у Риму, теже глорификацији италијанске славне прошлости, као и покушају њеног поновног оживљавања у новом руху. Разлози таквог окретања уназад препознају се у тежини и вредности богате културно-уметничке баштине Италије, која претрајава вековима и од које италијански интелектуалци и сликари не одустају јер је континуитет једна од водећих, трајних вредности на којима почива целокупна италијанска култура, па и свакодневица. Било да су у питању теме из високе науке или свакодневна, практична питања из спорта, моде и кулинарства, италијанска популација је готово увек окренута ка прошлости и неговању старих идеала и вредности које су својим *дугим трајањем* потврдиле вечну вредност. Стога Италија не фигурира искључиво као место носталгије и маште само за лордове, аристократе, велике путнике и уметнике северно од Алпа (*oltrealpe*), већ и за саме италијанске интелектуалце и сликаре, који је посредством уметничких дела, нарочито пејзажних слика, поново откривају и уживају у њеним природним лепотама и богатству локалне баштине. Више него у другим деловима Европе, у Италији, „баштина тако постаје национално благо: скуп вредности који стоји у темељима нације и сведок је њеног идентитета и легитимитета над добрима које поседује.“⁶

Још једна хипотеза на којој почива овај рад јесте преплитање књижевно-ликовних утицаја у домену италијанског симболизма. Прваци песништва (Габријеле Д'Анунцио и Ђовани Пасколи) су посебно утицали на кључне сликаре италијанског симболизма, што потврђује тезу о јединственој вербално-визуелној култури симболистичког правца. Као што је већ поменуто, симболизам је најпре формиран као књижевни правац, те се могу препознати извесна тематска преклапања и с оновременим ликовном стваралаштвом. За сваку наведену тематску поделу истакнуте су кореспондирајуће мотивске аналогije с књижевном продукцијом епохе, најпре с делом Габријелеа Д'Анунција, који се сматра „енциклопедијом европског декадентизма.“⁷ При томе треба водити рачуна о различитим термилошким одредницама које одсликавају суштински иста питања – декадентизам (*decadentismo*)⁸ у италијанском песништву и прози, те симболизам у домену сликарства.

Циљ истраживања подразумева анализу и систематизацију основних структура сликарства италијанског симболизма, као и адекватну контекстуализацију богатог корпуса слика и визуелног материјала. Истраживања о овој проблематици у европским научним круговима нису резултовала јединственом класификацијом нити деконструкцијом тог уметничког феномена. У прегледима симболизма као европског феномена италијанској верзији овог правца је дата минорна пажња. Сагледавање италијанског симболизма је махом остало у потпуности занемарено, те у сенци француског и немачког симболизма који су деценијама уназад закупљали највећу пажњу историчара уметности и теоретичара културе. Досадашњи научни осврти на сликарство италијанског симболизма чак ни у оквирима локалне науке нису довели до целовите типолошке систематизације и критичке ревалоризације. Изоловани радови о појединим уметницима и прегледни текстови у литератури каталогског типа нису произвели заокружену студију која расветљава идејни исказ и пиктуралну поетику италијанског симболизма (академизам, дивизионизам, сецесија/*stile liberty*). Стога је циљ овог рада сублимирање досадашњих изолованих критичких осврта на сликарство италијанског симболизма и формирање јединственог наратива заснованог на кључним идејним основама европског симболизма. У раду ће се објаснити особености шире културе италијанског

⁶ Milan Popadić, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: uvod u studije baštine*, Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta, 2015, 98.

⁷ Mario Prac, *Agonija romantizma*, Beograd: Nolit, 1974, 19.

⁸ О критичкој рецепцији овог термина у италијанској књижевној критици, в: Matei Calinescu, *Lica moderniteta: avangarda, dekadencija, kič*. Zagreb: Stvarnost, 1988, 198–205.

симболизма и повезаће се са политичким, друштвеним и идејним структурама на Апенинском полуострву током последњих деценија 19. и почетком 20. века. Биће расветљено деловање кључних актера (сликара, патрона, књижевних и ликовних критичара, те пропагатора симболизма), те ће се указати на медијско поље деловања овог правца путем националних и међународних изложби, новинских чланака и илустрованих часописа. У складу с постављеним теоријским оквиром, (ре)контекстуализоваће се *модерност* локалног симболизма у склопу композитне културе *Fin-de-siècle* у Италији, те ће се препознати културни трансфер на реалацији европски – италијански симболизам. Деконструисаће се цитати прошлости и локалног наслеђа (ренесанса) у сликарству италијанског симболизма, те ће се указати на субвезивно деловање симболизма као *другачије модерности* у доба владајућег (конзервативног) грађанског поретка. Рашчитавањем изворне, вербалне и визуелне грађе, као и критички интонираном анализом и контекстуализацијом изабраних дела ликовног и књижевног стваралаштва италијанских аутора, тежи се састављању синтетичке студије о италијанском симболизму – у сликарству у ужем и култури у ширем смислу.

II ОСНОВНЕ СТРУКТУРЕ ИТАЛИЈАНСКОГ СИМБОЛИЗМА И КОНТЕКСТ ЊЕГОВОГ НАСТАНКА

Интернационални оквир италијанског симболизма

Симболизам се као уметнички феномен изворно везује за Француску, одакле се шири диљем Европе. Формиран првенствено као књижевни покрет, убрзо се пренео и на друге уметничке дисциплине. Но, како су показала новија истраживања, концепт уметничког центра и „периферије“ је застарео, те се ретроградност уметничких средишта ван фокалних тачака, попут Париза, с једне и осталих „провинција“, с друге стране више не тумачи хијерархијски. Некадашња супериорност главног града, те „изворне“ поетике која се шири и по његовом ободима, сада се интерпретирају не у духу градске супериорности наспрам провинцијске инфериорности већ као синхронијски феномени који се не валоризују квалитативно него у складу с одговарајућим контекстом. Под тиме се подразумевају различити политички, друштвени, културни, родни, духовни и сви остали фактори који утичу на формирање и потом на преображаје одређеног уметничког феномена, који се никада не рађа самосвојно. С тим у вези, превазиђена су и тумачења француског симболизма као изворног, те правог, истинског у корист разних токова симболизма који се понекад истовремено, катакада дијахроно, јављају у различитим деловима Европе. Стога је напуштено уврежено гледиште о центричности културе симболизма у Француској, те је потврђено постојање интернационалних симболизама који поседују локалне тематско-формалне особености, дефинисане културом из које потичу и која их последично и обликује. Тако је последњих година дошло до снажног интересовања за разнолике националне симболизме.⁹ Новија критичка историографија потврђује тезу о постојању јединствене симболистичке културе на тлу Европе,¹⁰ што омогућава дубље и сложеније тумачење партикуларних симболизама. Утврђене су извесне различитости које дају посебну ноту локалним манифестацијама овог универзалног феномена, које се могу подвести под извесне културолошке детерминанте. У том духу, можемо да говоримо о окултизму белгијског, мистици руског, декаденцији аустријског, *реалистичности* чешког, еклектицизму

⁹ Игор Борозан, „Стваралачка прерада европског симболизма: српски симболисти и њихови преображаји“, у *Живот, сан, смрт: европски оквири српског симболизма*, ур. Тијана Палковљевић Бугарски, Бојана Борић Брешковић, Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Народни музеј, 2021, 19.

¹⁰ Игор Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 10.

раног француског симболизма и његовој позној варијанти, немачком високом симболизму, те артифицираности италијанског симболизма.¹¹

Но, посматрајући симболизам као интернационални правац, истакнуто је његово наднационално устројство.¹² Упркос неизбежним разликама у локалним варијантама, симболизам задржава интернационалну конотацију. Она се огледа у заједничким тематским и садржинским оквирима које поштују и имплементирају у свој опус уметници различитих провенијенција. Мада се могу изражавати у најразноликијим формално-стилским облицима, од академског реализма преко импресионизма и *Jugendstil* до експресионизма и ар декоа,¹³ уметници симболистичке вокације негују наклоност према универзалним темама. Отуда уопштеност културе симболизма почива на темама и садржајима који су заједнички различитим појавним облицима симболизма као интегралног европског феномена.¹⁴ Особене варијације локалних симболизама су условљене струјањима из великих европских центара (Минхен, Берлин, Беч, Париз...), али се и међусобно саображавају.¹⁵ Стога је исправно говорити о паралелизму европског и партикуларних симболизама, који је свуда зависио превасходно од снажних индивидуалности уметника¹⁶ који су развијали аутентичан израз, било да се радило о скулптури, сликарству, музици или књижевности.

*

Имплементација симболизма интернационалног оквира у Италији је тесно повезана с апропријацијом учења водећих европских интелектуалаца, који својим теоријским списима обликују културну, друштвену и уметничку климу *Fin-de-Siècle*. Композитан духовни миље Европе с краја века је обележен деловањем главних протагониста филозофске, културне и уметничке сцене, који су од пресудног значаја за настанак и развој симболизма. Међу њима су импозантне фигуре филозофа Артура Шопенхауера и Фридриха Ничеа, те песника Шарла Бодлера, који, сваки на свој начин, утичу на стасавање генерација интелектуалаца, који њихове идеје потом преносе вербално-визуелним путем.

Кључна личност за ширење Ничеове (Friedrich Nietzsche) филозофије и учења је Габријеле Д'Анунцио. Италијански књижевник је први упознао читалачку публику на Апенинском полуострву с Ничеом, публикујући текст *La bestia elettiva* на насловници часописа *Il Mattino* 26. септембра 1892. године.¹⁷

Склоност песимизму, заједничка многобројним симболистима, одређује њихово занимање за стваралаштво Артура Шопенхауера (Arthur Schopenhauer). Дело немачког филозофа побуђује интересовање код симболима наклоњених уметника због истицања инфериорности жене наспрам мушкарца, значаја субјективности, трансценденталног квалитета музике, те моћи ирационалног.¹⁸ Шопенхауерове идеје постају популарне у Италији захваљујући деловању књижевника и уметничког критичара Анђела Контија, који је

¹¹ Ibid., 10–11.

¹² Игор Борозан, „Стваралачка прерада европског симболизма: српски симболисти и њихови преображаји“, у *Живот, сан, смрт: европски оквири српског симболизма*, ур. Тијана Палковљевић Бугарски, Бојана Борић Брешкових, Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Народни музеј, 2021, 19.

¹³ Hans H. Hofstätter, „Symbolism in Germany and Europe“, in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds, Munich, London, New York: Prestel, 2000, 18.

¹⁴ Игор Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 10–11.

¹⁵ Ibid., 11.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Thomas Grey and James Westby, „Gabriele D’Annunzio’s *Il caso Wagner*: Reflections on Wagner, Nietzsche, and *Wagnerismo* from *fin-de-siècle* Italy“, *Leitmotive – the Wagner Quarterly* (Fall 2012): 9.

¹⁸ Michelle Facos, *Symbolist Art in Context*, Berkley: University of California Press, 2009, 49.

пасионирани читалац филозофових дела, међу којима је и *Свет као воља и представа*.¹⁹ Познато је да поједини италијански сликари симболизма читају Шопенхауера, дивећи му се. То је случај римских уметника Марија де Марије, *шопенхауеровског сликара*,²⁰ и Сарторија,²¹ чији је приступ пејзажу обликован Шопенхауеровим мислима, потом Емилија Лонгонија, који је попут Контија, страствени читалац Шопенхауера и присталица будизма,²² те Ђорџа де Кирика (Giorgio de Chirico), пажљивог читаоца Шопенхауера, као и Ничеа и Вајнингера.²³

*

Када је у питању италијанско културно подручје, најтежни контакти с интернационалним светом симболизма одвијају се посредством средње Европе, тачније Минхеном и Бечом. Међукултурна размена се реализује различитим путевима – од студијских боравака у поменутих центрима, где су одшколоване бар две генерације италијанских уметника, преко учешћа на интернационалним изложбама до међународних часописа, у којима је писано о тадашњим уметницима, те су публикована њихова остварења. Убрзани проток илустрованих новина, разгледница и других масовних средстава комуникације су неминовно повезали европско тло у јединствен културни простор,²⁴ што је обликовало и италијанску уметничку сцену на прелому векова. Читава генерација уметника се у распону од 1890. до 1914. године опредељује првенствено за Минхен, а потом и Беч, у циљу заокруживања сопственог уметничког образовања.²⁵ За разлику од симболиста пореклом из других крајева Европе, попут јужнословенских,²⁶ који су у недостатку адекватних образовних институција своје студије завршавали на бечкој или минхенској академији, италијански сликари су претежно школовани у домовини, а одласци у Немачку и/или Аустрију су за њих представљали краће студијске боравке уприличене ради усавршавања. Истовремено, дела појединих страних уметника постају доступна италијанској јавности посредством изложби. Корифеј високог симболизма, Франц фон Штук (Franz von Stuck), излаже на венецијанском Бијеналу од 1895. до 1926. године. Од посебног значаја је његова лична смотра радова приређена 1909. године при Бијеналу, када је италијанска публика имала јединствену прилику да се по први пут сусретне са више од 30 слика и скулптура овог аутора.²⁷ Убрзо након изложбе, три италијанска музеја су откупила поједина сликарева остварења, попут *Медузе*, а уметников успех у Италији је био пропраћен и чланцима истакнутих ликовних критичара, који су се о Штуку изразили у похвалним тоновима.²⁸ Својеврсна фасцинација Штуком резултовала је и жељом појединих италијанских сликара да се упишу на његове курсеве на минхенској академији, што је пошло за руком тршћанским уметницима Орелу (Orell) и Софијанопулу (Sofianapulo).²⁹

¹⁹ Anna Mazzanti, *Il Verismo ci ha stancati*. Le aspirazioni dell'anima simbolista attraverso il dibattito teorico“, 3.

²⁰ Anna Mazzanti, *Simbolismo fra arte e critica*: Mario de Maria e Angelo Conti, Firenze: Le lettere, 2007, 76.

²¹ „Il professore Giulio Aristide Sartorio a Weimar“, in 121–123.

²² *Archivi del divisionismo*, volume primo, a cura di Teresa Fiori, Officina edizioni, 1968, 423.

²³ Pierre Louis Mathieu, *The Symbolist Generation 1870–1910*, New York: Skira, Rizzoli International, 1990, 189.

²⁴ Игор Борозан, „Стваралачка прерада европског симболизма: српски симболисти и њихови преображаји“, у *Живот, сан, смрт: европски оквири српског симболизма*, ур. Тијана Палковљевић Бугарски, Бојана Борић Брешковић, Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Народни музеј, 2021, 25.

²⁵ Alessandra Tiddia, „Simbolismi dalla Mitteleuropa“, 31.

²⁶ О конституисању симболистичке уметничке сцене у Краљевини Србији, в: Игор Борозан, *Сликаство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 87–111.

²⁷ Sarah Kinzel, „Una professione di internazionalità. I secessionisti tedeschi e l'Italia“, in *Secessioni europee: Monaco, Vienna, Praga, Roma*, a cura di Francesco Parisi, Cinisello Balsamo: Silvana, 2017, 45.

²⁸ Ibid.

²⁹ Alessandra Tiddia, „Simbolismi dalla Mitteleuropa“, 32.

Осим Штуком, у италијанској културној клими на прелому векова је развијена и својеврсна фасцинација Климтом (Gustav Klimt), што доводи до појаве *климтизма*. Помодна пракса имитирања Климта, посебно изражена од 1911. до 1914. године,³⁰ условљена је превасходно изложбама овог уметника, од којих је једна приређена у Венецији 1910, а друга у Риму наредне године, као и 1918.³¹ Апропријација, те даља разрада Климтове ликовне поетике уочљива је најпре у делу уметника са севера, попут Венецијанца Виторија Цекина (Vittorio Zecchin), који прихвата Климтову плошну обраду фигура и наглашен декоративизам, приближавајући се истанчаној стилизацији на прагу с апстракцијом,³² те код трентинског сликара Луиђија Бонаце (Luigi Bonazza), који се с опусом бечког уметника сусреће у Бечу, током изведбе великог триптиха *Легенда о Орфеју и Еуридики* из 1905. године.³³

Уметничка „размена“ одвијала се и у супротном смеру. Европска уметничка сцена упозната је са стваралаштвом италијанских симболиста посредством интернационалних изложби. Тако су Сегантинијева дела изложена у Бечу 1898. године³⁴ и потом 1902, када је приређена ретроспективна изложба овог уметника у Палати сецесије.³⁵ Такође, поједини италијански сликари, попут Ђованија Болдинија (Giovanni Boldini) и Етореа Тита (Ettore Tito), су већ 1893. године дописни чланови минхенске Сецесије, која се од самог почетка профилише као интернационално удружење уметника.³⁶ Мада се мали број италијанских симболиста школује искључиво на простору средње Европе, један уметник има привилегију да буде професор на Вајмарској академији. У питању је Ђулио Аристиде Сарторио, који је, на позив надвојводе Карла Александра, 1896. године преузео катедру на поменутом универзитету, где је предавао наредне четири године, након чега ће напустити професуру како би се у потпуности посветио, по његовим речима, уметничком животу.³⁷

Историјски оквир настанка италијанског симболизма

У позном 18. века, Италија је на политичкој карти Европе сматрана готово искључиво „географским појмом“³⁸, што ће се потврдити и током наредног столећа. Она је скуп самосталних или полунезависних држава под страном влашћу, чији је заједнички именитељ

³⁰ Anna Maria Damigella, „Il simbolismo italiano: cultura europea e identità nazionale“, in *Il simbolismo: da Moreau a Gauguin a Klimt*, 51.

³¹ Alessandra Tiddia, „Simbolismi dalla Mitteleuropa“, 31.

³² О утицају Климта на Цекина, оширније у: Marco Mondì, „Vittorio Zecchin pittore“, in *Vittorio Zecchin (1878–1947) – pittura, vetro, arti decorative*, a cura di Marco Mondì, Marino Barovier, Carla Sonigo, Venezia: Marsilio: Musei civici veneziani, 2002, 11; 13–14.

³³ Alessandra Tiddia, „Ascendenze europee: contaminazioni e confronti“, 188.

³⁴ Том пригодном су Сегантинијева дела била изложена при бечкој Сецесији заједно с остварењима европских симболиста, попут Беклина, Клингера, Пивија де Шавана, Родена, Торопа, Мунка, Кнофа. В: Alessandra Tiddia, „Simbolismi dalla Mitteleuropa“, 31.

³⁵ Од укупно 284 члана минхенске сецесије, који су пописани у првом изложбеном каталогу 1893. године, само 130 су били редовни чланови пореклом из Немачке, док су преостала 154 дописна члана били интернационалног порекла. В: Sarah Kinzel, „Una professione di internazionalità. I secessionisti tedeschi e l'Italia“, in *Secessioni europee: Monaco, Vienna, Praga, Roma*, a cura di Francesco Parisi, Cinisello Balsamo: Silvana, 2017, 41.

³⁶ Sarah Kinzel, „Una professione di internazionalità. I secessionisti tedeschi e l'Italia“, in *Secessioni europee: Monaco, Vienna, Praga, Roma*, a cura di Francesco Parisi, Cinisello Balsamo: Silvana, 2017, 41.

³⁷ О Сарторијевом вајмарском искуству, детаљно у: „Il professore Giulio Aristide Sartorio a Weimar“, in *Giulio Aristide Sartorio*, 121–128.

³⁸ Тако се о Италији изразио аустријски канцелар Клеменс Метерних (Klemens Wenzel von Metternich) након Бечког конгреса 1815. године.

примарно језик.³⁹ Но, и поред заједничке историјске и културне традиције које су распарчане територије делиле, било је и много локалних разлика, које ће се превазићи или ублажити тек захваљујући италијанском националном препороду.⁴⁰

Дуга stoleћа политичке фрагментације условила су потребу за свесном изградњом националног идентитета, који је требало да представља главни уједињујући фактор током *Risorgimento*. Превазилажење „наслеђа дубоких подела“ поставило се као приоритет за време формирања националне државе у периоду од 1859. до 1861. године.⁴¹ Почевши од краја 15. века, Италија је била изложена готово непрестаним ратним потресима страних освајача (Француза, Шпанаца, Немаца) или унутрашњим обрачунима италијанских држава.⁴² Већ од времена Француске револуције, издељена на Папску државу (централна Италија), Напуљску краљевину (са Сицилијом на југу) и Краљевину Сардинију (на западу и северозападу), као и на Републику Венецију (североисток) и Републику Ђенову (северозапад), те на појединачна војводства Милана, Мантове, Парме, Модене и Тоскане,⁴³ у сличном сценарију дочекала је дуг и болан процес финалног уједињења средином 19. stoleћа. Читаво претпрошло stoleће било је обележено разноликим покушајима уједињења Италије, те не изненађује закључак историчара да је у питању нација рођена из сукоба.⁴⁴ Отуда не чуди што је и у европској рецепцији остала упамћена као „земља носталгије и чежње, деструкције и опомене, али и вечите лепоте која има исцелитељску моћ.“⁴⁵

Италијански симболизам: између традиције и модернизације

Дубље разумевање суштинске природе италијанског симболизма и проистичућег сликарства подразумева његово смештање у локални културни, историјски, привредни, политички и друштвени оквир. Но, Италија је одвајкада била више окренута традицији него модерности. Богатство културне баштине било је истовремено бреме (због наметнутих очекивања), али и трајна вредност италијанства (*italianità*). Готово ни у једној историјско-стилској епохи Италије, ако се изузму авангардни правци (који опет алудирају на прошлост, као футуризам), модернизам није однео превагу над величањем традиције и над њеним више или мање доследним праћењем. У италијанској култури континуитет заузима истакнуто место и много је више на цени него радикална модернизација. На Апенинском полуострву се учесталије него на европском Западу негује *genius loci*, који у овом случају подразумева далеку и славну прошлост италијанског народа од најстаријег доба. Она укључује и период Римског царства, али и етрурску традицију, грчке колоније на Сицилији (*Magna Graecia*). У њу су укључене и италијанске комуне, ренесансни градови-државе, барокни Рим, време Канове и неокласицизма и целокупни Рисорђименто. О претрајавању традиције и (култа) *већ затеченог*

³⁹ Но, треба напоменути да је поред књижевног тосканског језика из 14. века, постајало и обиље усмених дијалеката, који су и данас распрострањени по италијанским регијама. Иако је велики број дијалеката препознатљиво „италијански“, многи су међусобно различити по питању граматике и нагласка. Одсуство потпуне лингвистичке униформности је умногоме отежало сам процес уједињења земље. О лингвистичкој проблематици, опширније у: Кристофер Даган, *Кратка историја Италије*, Београд: Завод за уџбенике, 2013, 19–20.

⁴⁰ Čedomir Popov, *Grđanska Evropa (1770–1871). Osnovi evropske istorije XIX veka*. Novi Sad: Matica srpska, 1989, 167.

⁴¹ Кристофер Даган, *Кратка историја Италије*, Београд: Завод за уџбенике, 2013, непагинирано.

⁴² Čedomir Popov, *Grđanska Evropa (1770–1871). Osnovi evropske istorije XIX veka*. Novi Sad: Matica srpska, 1989, 167.

⁴³ Ibid., 167–169.

⁴⁴ Хари Хердер, *Европа у деветнаестом веку*, Београд: Clio, 2003, 302.

⁴⁵ Saša Brajović, *Njegoševo veliko putovanje: meditacije o vizuelnoj kulturi Italije*, Novi Sad: Mediterran Publishing, 2017, 10.

у Италији сведочи и чињеница да је и данас полуострво углавном издељено системом покрајина чија су имена и границе махом исти као у доба императора Октавијана Августа.⁴⁶

Опредељеност италијанске интелектуалне елите за регионализам потврђена је и у домену оне уметничке. И у доба процвата симболизма, тачније на прелому 19. и 20. века, италијански сликари остају верни месту свог рођења и стасавања, што говори у прилог њиховој регионалној опредељености. Полицентризам⁴⁷ као једна од водећих карактеристика италијанске државе током векова, остаје као константа упркос свим њеним преображајима и током 19. столећа. Подела италијанских градова на сињорије и комуне у освит раног модерног доба идејно ће опстати све до 19. века, што је случај и са уметничком праксом. Разноврсност је била условљена чињеницом да је Италија до 1861. године, од када званично постоји као национална држава под тим називом, била заправо мозаик држава од којих је свака имала сопствену историју и традицију.⁴⁸ Отуда италијански сликари не осећају потребу, те се не измештају из места њиховог порекла. Штавише, за већину њих родна груда представља највећи извор инспирације и умногоме чак и једини тематски оквир и свесни избор. То није пример искључиво уметника потеклих из водећих центара, попут Сарторија, који је, и поред краћих студијских боравака у Еглеској, односно предавачког искуства у Вајмару, живео у родном Риму, где је развио каријеру и оставио трајна дела на коришћење и естетски угођај граду (декорација *Aula dei deputati*). То је заправо случај свих водећих сликара симболистичке вокације на Полуострву, на челу с Пелицом да Волпедом који у своје презиме умеће топоним родног града, чији ће урбани и природни пејзажи, као и сами становници, бити готово искључива идејна и тематска подлога сликарства које се развијало од раних 30-их година 19. века до смрти аутора. Дакле, већину професионалних биографија италијанских симболиста и уметника сродних том ликовном изразу одређују минимална кретања унутар саме Италије и врло ограничена ван ње. Већина италијанских сликара се с интернационалним симболизмом упознаје посредством илустрованих часописа, те путем Бијенала у Венецији. Они су стога више везани за локалну традицију него што припадају „развијенијем“ свету западне Европе. С друге стране, не наилазе на било какву критику упућену наглашеном регионализму јер је он заједнички именитељ готово свеколике уметничке културе која се развија на територији данашње Италије. О томе сведочи и врло лимитиран контакт између уметника са севера, из центра и с југа јер су те регије историјски увек припадале различитим страним господарима. Томе у прилог сведочи претрајавање регионализма, као једне од водећих одлика италијанског симболистичког, али и сликарства уопште.

Водећи центри италијанског симболизма

Након освајања покрајине Венето и града Рима 1870. године, Италија има 27 милиона становника.⁴⁹ Као и данас, подељена је на регије, које негују сопствену историју, културу, друштвене односе и обичаје.

Мада су у време конституисања и ширења симболизма као новог уметничког правца, у Италији постојале регионалне уметничке школе са властитим, локалним тематско-стилским особеностима, долази до формирања водећих центара чији је утицај био од посебног значаја. У питању су Рим и Милано, и данас два најразвијенија и популационо најгушће насељена

⁴⁶ Податак преузет из: Đulijano Prokači, *Istorija Italijana*, Podgorica: CID, Nikšić: Filozofski fakultet, 2010, 10.

⁴⁷ Ibid., 58.

⁴⁸ Кристофер Даган, *Кратка историја Италије*, Београд: Завод за уџбенике, 2013, X.

⁴⁹ Ibid., 122.

града.⁵⁰ Смештени на северу, односно у центру Аленинског полуострва, Милано и Рим су, сваки на свој начин, фокалне тачке развоја италијанског симболизма, ка којима гравитирају уметници из околних регија и градова. Међусобно удаљени (оквирно) 570 км, сваки негује сопствену духовну климу, која подстиче особите развојне фазе, те преображаје италијанског симболизма.

Милано важи за прогресивнији уметнички центар, што потврђује и његова индустријска надмоћ, а својом географском позицијом више је оријентисан ка земљама северно – Немачкој, Аустрији, Швајцарској, и западно од Италије, тј. Француској. Већ од 18. века град постаје познат као природна раскрсница трговачких путева који воде из Ђенове и Венеције,⁵¹ чему доприноси и његова територијална припадност најплоднијем подручју Италије – долини реке По. Истовремено, близина богатих тржишта Француске и Немачке утиче на његов економски и културни живот, обезбеђујући далеко већи напредак у односу на јужне покрајине.⁵²

За разлику од сиромашног југа, север се богати захваљујући развоју разноликих грана индустрије, нарочито текстилне,⁵³ по којој је Милано познат. Током касних 80-их и 90-их година 19. столећа, главни град Ломбардије преузима функције главног града.⁵⁴ Као најмодернији и индустријски најразвијенији град, те захваљујући економској супериорности, сматра се моралном престоницом Италије.⁵⁵ Центар је модерне индустрије и капитализма, средиште економске виталности, колевка радничке класе и социјалистичке партије, те издаваштва и штампарства.⁵⁶ О његовој техничко-технолошкој прогресивности сведочи и податак да је у том граду 1883. године отворена прва електрична централа у Европи.⁵⁷

Престоница Ломбардије постаје и значајно уметничко средиште које окупља уметнике модерних схватања. Без обзира на то да ли су у овом граду физички присутни или не, они му интелектуално гравитирају као референтној тачки.⁵⁸ То је случај Сегантинија, рођеног у Тренту, који ће, и поред тога што се настанио на швајцарским Алпима, до краја живота увек идејно тежити Милану, граду у коме се школовао и у коме су неговане прогресивне уметничке тенденције. Већ је током средине 19. века стециште уметничког покрета скапиљатура, који је у то време сматран изузетно напредним, спајајући идеале књижевности и сликарства. Скапиљати теже обнови уметничке традиције и напуштању стандардних академских оквира, чиме се етаблирају као својеврсни бојови и отпадници од друштва. У том смислу, и симболистичка струја негована у Милану радикалнија у односу на римску, а та радикалност се огледала пре свега у иновацији сликарске технике, те увођењу дивизионизма као новог сликарског поступка који модернизује традиционалне. Такви идеали у уметности потврђени су речима водећег

⁵⁰ Но, изненађујуће најнасељенији град 1871. године је био Напуљ, који је са 449.000 становника био чак два пута већи у односу на Рим и Милано. Податак преузет из: Кристофер Даган, *Кратка историја Италије*, Београд: Завод за уџбенике, 2013, 122.

⁵¹ Đulijano Prokači, *Istorija Italijana*, Podgorica: CID, Nikšić: Filozofski fakultet, 2010, 44.

⁵² Кристофер Даган, *Кратка историја Италије*, Београд: Завод за уџбенике, 2013, 6.

⁵³ Чедомир Попов, *Грађанска Европа (1770–1914). Друштвена и политичка историја Европе (1871–1914)*, Београд: Завод за уџбенике, 2010, 106–107.

⁵⁴ Adrian Lyttelton, „Italian Culture and Society in the Age of Stile Floreale,” *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 13, *Stile Floreale Volume Issue* (Summer, 1989): 10.

⁵⁵ Fernando Mazzocca, „L'arte del sogno. Il simbolismo in Italia”, in *Il simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*, Milano: 24 Ore Cultura, 2016, 34.

⁵⁶ Adrian Lyttelton, „Italian Culture and Society in the Age of Stile Floreale,” *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 13, *Stile Floreale Volume Issue* (Summer, 1989): 10–11.

⁵⁷ Кристофер Даган, *Кратка историја Италије*, Београд: Завод за уџбенике, 2013, 149.

⁵⁸ Annie Paule-Quinsac, „Il divisionismo italiano: una rivoluzione pittorica fra tradizione e iconoclastia”, in *I pittori della luce: dal Divisionismo al Futurismo*, a cura di Beatrice Avanzi, Daniela Ferrari, Fernando Mazzocca, Milano: Electa, 2016, 46.

идеолога дивизионизма Витореа Грубичија де Драгона, који већ 1890. године прокламује „уметничку борбу“, под којом подразумева залагање за *уметност нашег времена*, те за све што се у том погледу може уврстити у оличење иницијативе и прогреса.⁵⁹ Сликари на челу са Сегантинијем усвајају нову концепцију дивизионистичке слике, дајући јој већи спиритуални набој. Док се Сегантини више бави светом природе, Превијати развија слике ониричне атмосфере,⁶⁰ а Анђело Морбели (Angelo Morbelli) уводи и социјалне теме. Пелица да Волпедо, инспирисан местом свог рођења, ствара идиличну слику родног Волпеда и његових становника. Истовремено се уводе нови сажеи, који нису заступљени у другим деловима Италије, а условљени су тадашњим просторно-временским оквиром, попут социјално ангажованог сликарства.

Осим Милана, Рим, престоница Италије се истиче као важан центар уметности на прелому векова. Заузимање Рима, дуго највећа амбиција италијанских патриота из доба *Risorgimento*, остварује се поразом Француске од стране Пруске 1870. године, што омогућава италијанској влади да се домогне историјске престонице 20. септембра 1870. године.⁶¹ Смештен у географском и стратешком средишту Полуострва, задржава улогу вишевековне престонице, која својом рафинираном, али и декадентном атмосфером привлачи уметнике различитих провенијенција. Више него било који други град у Италији, подложен је свим превидима који су се током и након уједињења одразили на пољу националне политике и економије.⁶² Највеће наде Мацинија (Giuseppe Mazzini) и других интелектуалаца Препорода полагане су у тај град, који у то време важи за „симбол моралног препорода, бременит идејом мисије и одговорности.“⁶³ Мада Рим није „*caput mundi*“, у којој су Клод Лорен, Веласкез, Гете, Шатобријан, Стендал, Китс, Шели, Гогољ, дански вајар Бертел Торвалдсен (...) и толики други спознали радост живљења и стварања,⁶⁴ развија особену уметничку сцену сачињену од плурализма феномена. У најзначајније се убрајају естетизам, ларпурлартизам и прерафаелитизам, који боје римску уметност 80-их и 90-их година 19. века.⁶⁵ Но, под непосредним утицајем Габријела Д'Анунција, у овом граду се развија особен дух декадентизма. Вечна слава старог Рима инспирише овог песника, који се „заљубљује у Рим и одушевљава се величином његове прошлости,“ творећи глорификовану слику града који привлачи декаденте и естете. На тај начин се „на узвишено место задовољства и декадентних рафинираности усађује слика *трећег Рима*,“⁶⁶ коју ће опевати у својим патриотским одама посвећеним овом граду.⁶⁷ Јер, у *Трећу Рим* су полагане наде да ће постати уједињујући уметнички центар⁶⁸ новоформиране државе, што сведочи о високој котираности уметности, која се у култури 19. века сагледава као својеврсна институција. Рим ипак задржава свој стари сјај, те је „тај који држи и не пушта“ чак ни самог Д'Анунција, чији славни роман *Ужитак* представља „помало циничну химну лакоћи живљења и Вечном граду.“⁶⁹ Стога овај књижевник поставља себи за циљ да опише величину Рима, блиско повезану с идејом

⁵⁹ Цитирано према: Vittore Grubicy de Dragon, „Le nuove battaglie d'arte“, *Cronaca d'arte*, anno 1, numero 1, 21 dicembre 1890, 4.

⁶⁰ Fernando Mazzocca, „L'arte del sogno. Il simbolismo in Italia“, in *Il simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*. Milano: 24 Ore Cultura, 2016, 30.

⁶¹ Кристофер Даган, *Кратка историја Италије*, Београд: Завод за уџбенике, 2013, 119.

⁶² Anna Maria Damigella, *La pittura simbolista in Italia*, Torino: G. Einaudi, 1981, 29.

⁶³ Кристофер Даган, *Кратка историја Италије*, Београд: Завод за уџбенике, 2013, 119.

⁶⁴ Mauricio Sera, *D'Anuncio Veličanstveni*, Beograd: Službeni glasnik, 2023, 71.

⁶⁵ Anna Maria Damigella, *La pittura simbolista in Italia*, Torino: G. Einaudi, 1981, 21.

⁶⁶ Mauricio Sera, *D'Anuncio Veličanstveni*, Beograd: Službeni glasnik, 2023, 75.

⁶⁷ У питању су песме *A uno dei mille* (1902) и *A Roma* (1900).

⁶⁸ Anna Maria Damigella, *La pittura simbolista in Italia*, Torino: G. Einaudi, 1981, 26.

⁶⁹ Mauricio Sera, *D'Anuncio Veličanstveni*, Beograd: Službeni glasnik, 2023, 108.

пропадања, а у складу са „изненадним и снажним буђењем његове старе љубави према Риму, према оном тако драгом Риму, према оном огромном, велелепном, јединственом Риму, према граду над градовима, вечно младом и вечно новом и вечно тајанственом, као што је море.“⁷⁰

С друге стране, римска уметничка сцена је више окренута обнови старе уметничке традиције. Нарочито је популарно позивање на ренесансу, тумачену као друго златно доба италијанске прошлости. Истовремено, приметни су већи утицаји енглеског естетизма, што доприноси развоју феномена прерафелитизма у римској култури. Дела Росетија (Dante Gabriel Rossetti), Холмана Ханта (William Holman Hunt) и Бирнија Џоунса (Edward Burne-Jones) утичу на стваралаштво Ђулија Аристиде Сарторија (Giulio Aristide Sartorio) и Адолфа де Каролиса (Adolfo de Carolis). У тематском погледу, више него на северу Италије, римски аутори посежу за алегориским тумачењем света снова,⁷¹ те за аркадијском сликом природе. На челу са Ђованијем Нином Костом (Giovanni Nino Costa),⁷² а по узору на Беклина (Arnold Böcklin) и друге северњачке уметнике, походе ванурбане локалитете Лација, стварајући идиличне пејзаже нетакнуте природе или настањене архајским бићима попут кентаура и сатира.

У идејном смислу далеко сложенија од миланске, римска културна сцена 80-их година претпрошлог столећа је обележена плурализмом уметничких тежњи, теоријских сазнања и европских утицаја. Они се крећу између сцијентизма, с једне, и идеалистичке филозофије, с друге стране, чија је контратежа исказана својеврсним *спиритуалним натурализмом*, како га дефинише Анђело Конти.⁷³ Стога се наглашено субјективни карактер римске уметности тога доба манифестује разнолико – у естетицистичком кључу прерафаелизма у комбинацији с упливом оријенталних филозофија (Сарторио), потом у идиличним пејзажима колористичких и луминистичких хармонија готово поетског призвука (Де Марија, Коста), односно у фантастичним приказима невидљиве стварности који у својим опсенама хипнотишуће делују на посматрача (Де Марија, Сарторио).⁷⁴

Иако су чине два суштински различита центра, Милано и Рим имају сличан поглед на затечено стање италијанске културе. Наиме, интелектуалци који обликују духовну климу ових градова сагласни су с чињеницом да је италијанска култура деградирана, те да је неопходна њена обнова.⁷⁵ Мада је њихово тумачење узрока различито, свест о извесној стагнацији и пропадању нагони их да пронађу креативна решења за превазилажење дегенерације. Док је Милано центар прогресивних идеја, антиклерикализма и левичарских идеологија, Рим је антилибералан град-музеј, оријентисан ка прошлости, чији култ слави. Мада су оба града традиционално део итинерера *Grand Toura* интелектуалаца са севера Европе, Рим представља само срце путовања.⁷⁶ У Милану су тежње уметника усмерене ка модернизацији, као и социјалном ангажману интелектуалаца и самих сликара, док је у Риму негована елитистичко-аристократска атмосфера, прожета утицајима прерафелитизма и одбацивања садашњице

⁷⁰ Цитирано према: Ibid., 107.

⁷¹ Fernando Mazzocca, „L'arte del sogno. Il simbolismo in Italia“, in *Il simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*. Milano: 24 Ore Cultura, 2016, 30.

⁷² Francesca Dini „Luce del vero, luce dell'anima: Nino Costa e il rinnovamento del paesaggio europeo“, in *Da Corot ai Macchiaioli al simbolismo: Nino Costa e il paesaggio dell'anima*, a cura di Francesca Dini e Stefania Frezzotti. Milano: Skira, 2009, 15–45.

⁷³ Anna Mazzanti, „Il Verismo ci ha stancati. Le aspirazioni dell'anima simbolista attraverso il dibattito teorico“, 3.

⁷⁴ Парафразирано према: Ibid.

⁷⁵ Vivien Greene, „Byzantium and Emporium: Fine Secolo Magazines in Rome and Milan“, in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, vol. 3, *Europe 1880–1940*, eds. Peter Brooker et al., Oxford: Oxford University Press, 2013, 537.

⁷⁶ Saša Brajović, *Njegoševo Veliko putovanje: meditacije o vizuelnoj kulturi Italije*, Novi Sad: Mediterran Publishing, 2017, 40.

зарад оживљавања славне прошлости.⁷⁷ Таква визура ових градова биће потврђена и код футуриста, који су у Милану препознали отелотворење футуристичког града, а у Риму оличење својеврсне ретроградности (*passatismo*).⁷⁸

Мада се не може сматрати центром симболистичке културе, неизоставно треба поменути и значај Венеције.⁷⁹ У Раскиновој (John Ruskin) визури, она је одраз „савршене лепоте“, али и „дух на морском жалу, тако нејак – тако тих – тако лишен свега сем љупкости, до те мере да се, док гледамо њен овлашан одблесак у нестварном затону, с правом двоумимо шта је био Град, а шта је била Сенка.“⁸⁰ *La Serenissima*, обележена „вечном садашњошћу“,⁸¹ која сведочи о њеној суштинској окренутости славној прошлости и последичној ревокацији, у уметничком смислу не даје велика имена симболистичке поетике. Осим неколико изузетака, попут Теодора Волфа-Ферарија (Teodoro Wolf-Ferrari), који се претежно баве пејзажом негујући традицију коју још у 18. веку започињу пејзажисти и ведутисти, попут Каналета (Giovanni Antonio Canal), венецијански сликари нису окренути новим уметничким тенденцијама. Но, Венеција даје свој допринос формирањем институције Бијенала, 1895. године. Појава те импозантне уметничке смотре, која окупља уметнике из целе Европе и шире, од пресудног је значаја за развој симболизма у Италији. Од самог почетка интернационалног карактера, Бијенале је усмерено превасходно ка минхенској и бечкој сецесији, одакле организациони одбор црпи идеје више у логистичком, него у естетском погледу.⁸² Но, присуство страних уметника, нарочито Немаца (Беклин, Клиnger, Штук) и Аустријанаца (Клинт), али и Француза и Енглеза, умногоме утиче на пренос тема и идеја интернационалног симболизма на Апенинско полуострво, те на рецепцију симболистичких идеала и у италијанском сликарству. Европско присуство на Бијеналу, означено Беклиновом ретроспективом 1903. године, Ленбаховом (Franz von Lenbach) изложбом са 19 ауторових радова 1899, те Енсоровом (James Ensor), омогућава италијанским уметницима симболистичке вокације да одмере снаге са зрелијим манифестацијама симболизма као међународног покрета.⁸³

У значајне уметничке центре који доприносе развоју симболизма убраја се и Фиренца. Главни град Тоскане пролази кроз опсежне урбанистичке промене, које почивају на формирању великих неоренесансних тргова и рестаурацији старих здања – симбола дантеовске Фиренце.⁸⁴ У интелектуалном смислу, повећање броја часописа објављиваних на самом почетку 20. века сведочи о општем развоју целокупне културне климе овог града – *Leonardo* (1903), *Il Regno* (1904), *La Voce* (1908), *Lacerba* (1913).⁸⁵ Средином 19. века, Фиренца је стетиште маџајола (*Macchiaioli*), првог уметничког покрета уједињене Италије, те домаћин *Прве италијанске*

⁷⁷ Anna Maria Damigella, *La pittura simbolista in Italia*, Torino: G. Einaudi, 1981, 23.

⁷⁸ Chris Michaelides, „Futurist Periodicals in Rome (1916–39): from Effervescence to Disillusionment“, in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, vol. 3, *Europe 1880–1940*, eds. Peter Brooker et al, Oxford: Oxford University Press, 2013, 560.

⁷⁹ О визији „модерне“ Венеције, опширније у: Saša Brajović, *Njegoševo Veliko putovanje: meditacije o vizuelnoj kulturi Italije*, Novi Sad: Mediterran Publishing, 2017, 150–156.

⁸⁰ Džon Raskin, *Kamenje Venecije*, Beograd: Službeni glasnik, 2011, 7.

⁸¹ Meri Makarti, *O Veneciji*, Beograd: Laguna, 2023, 52.

⁸² Paola Zatti, „Milano e Venezia. Due luoghi di incontro del simbolismo europeo“, 60.

⁸³ Ibid., 59.

⁸⁴ Eugenia Querci, „L’arte di Giorgio Kienerk: sintesi di un percorso“, in *Museo Giorgio Kienerk*, a cura di Giovanna Bacci di Capaci Conti, Eugenia Querci, Ospedaletto: Pacini, 2008, 35.

⁸⁵ Adrian Lyttelton, „Italian Culture and Society in the Age of Stile Floreale“, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 13, *Stile Floreale Volume Issue* (Summer, 1989): 27.

изложбе (*Prima Esposizione Italiana*), организоване 1861. године.⁸⁶ Крајем stoleћа постаје расадник симболистичких идеја. Године 1896. оснива се часопис *Il Marzocco*, посвећен актуелним књижевним и ликовним темама, где важан допринос дају критичари заслужни за ширење симболистичких идеала на Апенинском полуострву – Уго Ојети (Ugo Oietti) и Анђело Конти (Angelo Conti). Осим тога, Д'Анунцијев боравак у Фиренци доприноси ширењу културе декадентизма и естетизма, што је употпуњено и присуством сликара Адолфа де Каролиса (Adolfo de Carolis).⁸⁷ Но, од посебног значаја за процват симболистичке културе у Фиренци јесте *Festa dell'Arte e dei Fiori* (1896–1897), велика уметничка смотра која омогућава присуство значајних светских имена уметности из позног 19. века, попут Фернана Кнофа (Fernand Khnopff), Лоренса Алма-Тадеме (Lawrence Alma-Tadema), Пивија де Шавана (Puvis de Chavannes), Арнолда Беклина (Arnold Böcklin)... На тај начин Фиренца постаје проминентан уметнички центар, особен по најразноврснијим уметничким профилима, од неговања традиције веризма и такјајола до натуралистичког лиризма и нешто декадентнијег симболистичког спиритуализма.⁸⁸

Најприближнији Милану по општој клими индустријско-технолошког прогреса, те иновација на пољу уметности је Торино. За разлику од традиционалних жаришта ренесансне и барокне Италије (Венеција, Фиренца, Болоња, Напуљ, Палермо), током 1890–1910. године Торино, уз Милано, постаје нови центар, те својеврсна „сателитска“ престоница, пошто се Рим учврстио као политичка.⁸⁹ Заједно с Миланом и Ђеновом, твори својеврстан „индустријски троугао“ северне Италије. Захваљујући близини француске границе, град се богати услед иностраних инвестиција, те уплива мобилне сезонске радне снаге. Текстилни и хемијски погони, као и производња челика, доприносе индустријализацији, што је потврђено 1899. године формирањем аутомобилске марке *Fiat*.⁹⁰ Мада се раст убрзано одвија, некадашња престоница Италије је и даље за стопама Милану. Но, до извесних промена долази на самом крају века, тачније 1898. године, када је забележен значајнији економски прогрес, који ће после 1900. бити још индикативнији.⁹¹ До 1902. године Торино ће добити водећу улогу у развоју италијанске индустрије. Истовремено, центар је прогресивних либералних трендова у политици. Растућа моћ овог града потврђена је и на уметничком плану. Године 1896. Торино је седиште Тријенала, а 1898. се у њему организује национална изложба, што кулминира 1902. године приређивањем интернационалне изложбе декоративних уметности.⁹²

⁸⁶ О мајкајолима у контексту уједињења Италије, опширније у: Eugenia Paulicelli, „Art in Modern Italy: from the Macchiaioli to the Transavanguardia“, in *The Cambridge Companion to Modern Italian Culture*, eds. Zygmunt G. Baranski, Rebecca J. West, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 243–247.

⁸⁷ Eugenia Querci, „L'arte di Giorgio Kienerk: sintesi di un percorso“, in Museo Giorgio Kienerk, a cura di Giovanna Bacci di Capaci Conti, Eugenia Querci, Ospedaletto: Pacini, 2008, 37.

⁸⁸ Ibid., 36.

⁸⁹ Жак Дига, *Културни живот у Европи на прелазу из 19. у 20. век*, Београд: Clio, 2007, 41.

⁹⁰ О политичкој, друштвеној и идеолошкој клими у Торину средином и крајем 19. века, опширније у: Arianna Bove, „The Old was Dying but the New could not be born: Revolutionary Magazines in Turin“, in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, vol. 3, *Europe 1880–1940*, eds. Peter Brooker et al, Oxford: Oxford University Press, 2013, 590–591.

⁹¹ Adrian Lyttelton, „Italian Culture and Society in the Age of Stile Floreale“, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 13, *Stile Floreale Volume Issue* (Summer, 1989): 16.

⁹² О уметничкој клими у Торину крајем 19. века, с посебним освртом на значај Тријенала, опширније у: Anna Maria Damigella, *La pittura simbolista in Italia*, Torino: G. Einaudi, 1981, 169–171.

Milano divisionista: у потрази за материјализацијом светлости

Дивизионизам се као нов уметнички феномен јавља у Милану. Мада се готово истовремено шири у регијама Пијемонта и Лигурије, средиште дивизионистичких идеја јесте главни град Ломбардије.⁹³

Званична појава дивизионизма на италијанској уметничкој сцени се везује за Тријенале у Брери (*Triennale di Brera*) 1891. године.⁹⁴ У питању је изложба коју је организовала тамошња ликовна академија (*Reale Accademia di Belle Arti di Brera*) у циљу представљања италијанске уметности на националном нивоу. Мада су на поменутој смотри, која је траје од 1. маја до 30. јуна, изложена дела 225 сликара и 78 скулптура,⁹⁵ неколико дивизионистичких платна, уочљивих због монументалних формата, вибрантог колорита и нових сликарских тема, привлачи посебну пажњу критике. Том приликом изложу се прва дела реализована у дивизионистичком духу, тачније *Две мајке* Ђованија Сегантинија (1889), *Мајчинство* Гаетана Превијатија (1890–1891), *Оратор на штрајку* Емилија Лонгонија (Emilio Longoni, 1890–1891), која изазивају бурне критике. У питању су остварења аутора формираних претежно у Ломбардији, који својим радикалним иступом трасирају пут новом сликарству, које у првом тренутку скандализује конзервативну критику и јавност. Дивизионизам се тада конституише као врло ефикасан покушај подмлађивања италијанског сликарства, које умногоме почивана реализмиму регионалних школа и на последњим трзајима романтизма, уколико се изузму експерименти макјајола и скапиљата, чије је деловање било временски и територијално ограничено.⁹⁶ Тај уметнички феномен има далекосежан утицај не само у контексту модернизације италијанске уметности 19. века већ твори својеврстан мост између фигуративног и апстрактног сликарства, стварајући тле за развој футуризма, првог авангардног покрета у Италији.

У кратком временском периоду, италијански дивизионисти експериментишу са светлошћу и бојом, стварајући радикалну револуцију на пољу форме и садржаја.⁹⁷ Нов уметнички феномен је тесно повезан не само с тежњама самих уметника већ и с аспирацијама младе италијанске државе, која је у потрази за сопственим културним идентитетом,⁹⁸ те његовом афирмацијом и на пољу уметничке делатности.

Осим већ наведених протагониста, дивизионизму ће се прикључити бар још 50 уметника, међу којима су и будући футуристи – Боћони (Umberto Boccioni), Бала (Giacomo Balla), Северини (Gino Severini), Русоло (Luigi Russolo) и Кара (Carlo Carrà),⁹⁹ чије уметничко сазревање почива на дивизионистичким почецима. По узору на Милано, у Риму се од 1901. године развија такозвани *divisionismo mondano*, чији се припадници окупљају у Балином

⁹³ Annie Paule-Quinsac, „Il divisionismo italiano: una rivoluzione pittorica fra tradizione e iconoclastia“, in *I pittori della luce: dal Divisionismo al Futurismo*, a cura di Beatrice Avanzi, Daniela Ferrari, Fernando Mazzocca, Milano: Electa, 2016, 45.

⁹⁴ О изложби, опширније у: Elisabetta Staudacher, „La rivoluzione della prima Triennale di Brera“. In *Brera 1891. L'esposizione che rivoluzionò l'arte moderna*, a cura di Elisabetta Staudacher. Milano: Gallerie Maspes, 2016, 11–31.

⁹⁵ Vivien Greene, „Painted Measles: the Contagion of Divisionism in Italy“, in *Divisionism, Neo-Impressionism: Arcadia & Anarchy*, ed. Vivien Greene, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2007, 16.

⁹⁶ Beatrice Avanzi, „Una rivoluzione nella luce“, in *I pittori della luce: dal Divisionismo al Futurismo*, a cura di Beatrice Avanzi, Daniela Ferrari, Fernando Mazzocca, Milano: Electa, 2016, 17.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Ibid., 18.

⁹⁹ „Da Previati a Boccioni. La controversa affermazione del divisionismo in Italia attraverso le testimonianze dei suoi protagonisti“, in *I pittori della luce: dal Divisionismo al Futurismo*, a cura di Beatrice Avanzi, Daniela Ferrari, Fernando Mazzocca, Milano: Electa, 2016, 29.

атељеу и излажу на смотрама римске сецесије од 1913. до 1916. године.¹⁰⁰ Њихова поетика почива на сликарству париских неоимпресиониста, на челу с Балом, који уочи 1920. године проглашава сопствену смрт као сликара дивизионизма, најављујући васкрсење *футур-Бале*.¹⁰¹

Мада се у више наврата јављају покушаји да се оформи својеврсна група дивизиониста по узору на француски *Salon des Refusés*, до реализације таквих иницијатива није никада дошло.¹⁰² Без обзира на то што њихове заједничке активности нису озваничене, дивизионисти негују присне колегијалне и пријатељске односе. То је потврђено и богатом епистоларном грађом, која сведочи о блискости између појединих уметника. Посебну наклоност развијају Емилио Лонгони и Ђовани Сегантини, који тесно сарађују у Бријанци (1881–1883)¹⁰³, или Анђело Морбели и Ђузепе Пелица да Волпедо, чије је дружење траје годинама, уз редовну преписку с темама из приватног, али и професионалног живота, праћену редовним међусобним посетама.¹⁰⁴ Мада су неретко колегијално и/или пријатељски блиски, италијански дивизионисти развијају у потпуности самосвојне ликовне поетике, које не наликују рукописним особеностима колега. У зависности од академског порекла или претходне стилске оријентације, негују аутентичне визуелне исказе и у погледу примењене технике. Широки потез четком или кистом меких ивица као типичне одлике ломбардијске школе и скапиљата, практикују полазници миланске академије, попут Лонгонија, Сегантинија, Морбелија, Пелице и Превијатија, док су трагови мрља заступљени код Плинија Номелинија, Фаторијевог (Giovanni Fattori) ђака, који пре дивизионизма практикује технику макјајола.¹⁰⁵

Осим самих уметника, кључна личност за појаву и дисеминацију дивизионизма је Виторе Грубичи де Драгон, истакнут ликовни критичар, мецена и трговац уметнинама, сликар и галериста. Пореклом из угледне грађанске породице, с очеве стране мађарског порекла, Грубичи развија естетске наклоности, а с братом Албертом отвара галерију у Милану, те учествује у разноликим уметничким подухватима, као и теоријским расправама. Као врсни познавалац оновременог холандског и белгијског сликарства и увек у току с актуелним уметничким трендовима, препознаје велики потенцијал у уметницима попут Сегантинија и Превијатија.¹⁰⁶ На његов наговор и у његовом присуству, Сегантини ће у Савоњину 1886. године извести другу верзију слике *Молитва на прелазу*, али сада у новој, дивизионистичкој техници.¹⁰⁷ Применом новог сликарског поступка иновира слику насталу четири године раније на језеру Пузијано у Ломбардији. Јутарње сунце замењује вечерњу атмосферу, док наглашенији светлосни интензитет неба и воде доприноси утиску мистичне трансценденције,¹⁰⁸ што је у бити спиритуалних тежњи дивизиониста.

¹⁰⁰ Annie Paule-Quinsac, „Il divisionismo italiano: una rivoluzione pittorica fra tradizione e iconoclastia“, in *I pittori della luce: dal Divisionismo al Futurismo*, a cura di Beatrice Avanzi, Daniela Ferrari, Fernando Mazzocca, Milano: Electa, 2016, 45.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² *Archivi del divisionismo*, volume primo, a cura di Teresa Fiori, Officina edizioni, 1968, 419.

¹⁰³ Ibid., 423.

¹⁰⁴ Ibid., 418.

¹⁰⁵ Aurora Scotti Tosini, „The Divisionists and the Symbolist Cycle“, in *Divisionism, Neo-Impressionism: Arcadia & Anarchy*, ed. Vivien Greene, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2007, 43.

¹⁰⁶ Anna Maria Damigella, *La pittura simbolista in Italia*, Torino: G. Einaudi, 1981, 85.

¹⁰⁷ „Da Previati a Boccioni. La controversa affermazione del divisionismo in Italia attraverso le testimonianze dei suoi protagonisti“, in *I pittori della luce: dal Divisionismo al Futurismo*, a cura di Beatrice Avanzi, Daniela Ferrari, Fernando Mazzocca, Milano: Electa, 2016, 29.

¹⁰⁸ Annie Paule-Quinsac, „Il divisionismo italiano: una rivoluzione pittorica fra tradizione e iconoclastia“, in *I pittori della luce: dal Divisionismo al Futurismo*, a cura di Beatrice Avanzi, Daniela Ferrari, Fernando Mazzocca, Milano: Electa, 2016, 46.

Улога Грубичија је пресудна за развој дивизионизма јер је, осим пружања подршке уметницима, заслужан превасходно за увођење нових сазнања из области оптике, која развијају Николас Огден Род (Nicholas Ogden Rood) и Шеврел (Michel-Eugène Chevreul), те за њихово ширење у Италији.¹⁰⁹ Мада је научно мњење сагласно да се дивизионизам на италијанском тлу развија као самосвојни уметнички феномен, истина је да се Грубичи почевши од 1886. године залаже за ову термилошку одредницу, *рециклирајући* у својим чланцима, без цитирања извора, текстове Феликса Фенеона (Félix Fénéon), ковача термина неоимпресионизам,¹¹⁰ публикованих у белгијском часопису *Модерна уметност (L'Art Moderne)*. Истовремено, за разлику од француских и белгијских поентилиста, који у теоријском смислу теже Шевреловим учењима о бојама, италијански дивизионисти су више окренути ка Роду,¹¹¹ с посебним интересовањем за феномен соларне радијације. Истовремено, разлике између италијанских и француских уметника који примењују поентилистички израз читавају се и на пољу избора тема и мотива. Док се француски уметници огледају у модерним сликама, које почивају на перцепцији оновремених метропола, те исечака из урбаног миљеа, италијански теже буколиким темама, хришћанској иконографији и у секуларним сижеима, као и учесталој примени триптиха.¹¹² Осим европских узора, италијански дивизионисти имају на располагању студију Луиђија Гуајите (Luigi Guaita) *Наука о бојама и сликарство* из 1893. (*La scienza dei colori e la pittura*), као и Превијатијеве теоријске чланке о светлости и боји (*I principi scientifici del divisionismo*, 1906).

Roma bizantina: декадента верзија италијанског симболизма

*Пијан од љубави према Риму / и жедан славе, / уђох у њега, следећи своју звезду.*¹¹³
Габријеле Д'Анунцио

Процес уједињења Италије, који се одиграо од 1859. до 1870, решио је многа питања, али је оставио и пуно тога неиспуњеног. Увек актуелно питање се у том периоду тицало одређивања главног града. Неопходна везивна нит земље подељене по регијама јесте снажно утемљена престоница. Стога је на самом крају ујединитељског процеса, 1870. године, Рим постао главни град Италије, те потврђени центар националне културе и уметности. Многи конфликти и политичке расправе које су се тицале слике о Риму као главном граду новоформиране државе сведоче о свим потешкоћама које су пратиле процес креирања нове земље и њених културних и уметничких кругова.¹¹⁴ Но, уложене наде и уверења да ће након *Risorgimento* то бити Рим, који је уживао вишевековни углед, нису уродиле плодом.¹¹⁵ Током

¹⁰⁹ Beatrice Avanzi, „Una rivoluzione nella luce“, in *I pittori della luce: dal Divisionismo al Futurismo*, a cura di Beatrice Avanzi, Daniela Ferrari, Fernando Mazzocca, Milano: Electa, 2016, 17.

¹¹⁰ Annie Paule-Quinsac, „Il divisionismo italiano: una rivoluzione pittorica fra tradizione e iconoclastia“, in *I pittori della luce: dal Divisionismo al Futurismo*, a cura di Beatrice Avanzi, Daniela Ferrari, Fernando Mazzocca, Milano: Electa, 2016, 45.

¹¹¹ Ibid., 50.

¹¹² Vivien Greene, „Painted Measles: the Contagion of Divisionism in Italy“, in *Divisionism, Neo-Impressionism: Arcadia & Anarchy*, ed. Vivien Greene, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2007, 16.

¹¹³ Стихови преузети из *Laus Vitae* (6062–6064), према преводу датом у: Mauricio Sera, *D'Anuncio veličanstveni*, Beograd: Službeni glasnik, 2023, 69.

¹¹⁴ Eugenia Paulicelli, „Art in Modern Italy: from the Macchiaioli to the Transavanguardia“, in *The Cambridge Companion to Modern Italian Culture*, eds. Zygmunt G. Baranski, Rebecca J. West, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 247

¹¹⁵ Adrian Lyttelton, „Italian Culture and Society in the Age of Stile Floreale“, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 13, *Stile Floreale Volume Issue* (Summer, 1989): 10.

друге половине 19. века, главни град Лација не важи за неприкосновени центар италијанске науке, књижевности нити ликовних уметности, а при томе је како физички тако и економски знатно удаљен од индустријски и трговачки јаким северних центара – Милана и Торина,¹¹⁶ који држе примат. Стога је мит о „трећем Риму“, пропагираном већ током Рисорђимента од стране књижевника Ђузепеа Мацинија,¹¹⁷ почео да бледи у сусрету с далеком суровијом реалношћу. Као што су Цезаров и папски Рим свету подарили нову цивилизацију, веровало се да ће и Рим народа или трећи Рим постати главни град новоформиране државе баш због историјских асоцијација које је носио.¹¹⁸ „Вечни град“, вишевековно седиште Цезара и папа, изгубио је некадашњи хероизам и тријумфални сјај, претворивши се у „византијски Рим“ (*Roma bizantina*). Термин је преузет из наслова римског часописа *Византијска хроника* (*Cronaca bizantina*), који је излазио два пута месечно од 15. јуна 1881. до 16. марта 1885. године.¹¹⁹ Месечник је основао милански издавач Анђело Сомаруга (Angelo Sommaruga), с намером да се у Риму оформи модерна национална публицистичка делатност, с многобројним сарадницима, међу којима су били Д'Анунцио, Кардучи (Giosuè Carducci), Пасколи (Giovanni Pascoli), Верга (Giovanni Verga) и многи други.¹²⁰ Индикативан је и избор наслова, који у себи садржи израз „византијски“, а који у суштини не поседује никакву сличност с Источним римским царством. Сомаругу је надахнуо један Кардучијев стих, који напада циничну климу главног града: „Италија је дрско тражила Рим, дали су јој Византију.“¹²¹ Он се, напротив, односи на потпуно другачије вредности које су биле цењене у италијанској култури тога доба. Занимање за Византију се односи, у ствари, на оновремени живот, а Византинци је назив који су сарадници часописа сами себи дали.¹²² Како је уредништво нагласило већ у првом броју од 15. јуна 1881. године – „наш наслов нема никакве везе с темом. Позанто је да се Византион већ више од петнаест векова зове Цариград.“ Песник и књижевни критичар Ђулио Салвадори (Giulio Salvadori) је сликовитије дочарао потребу за таквим називом – „у самом имену које смо одабрали садржани су, за онога ко уме да чита, и протест и једна жеља: ми себе називамо Византинцима готово да бисмо се подсетили колико се стварност удаљила од нашег идеала; јер, усред овог досадног брујања ситних огорчења, ситних љубави, ситних амбиција, усред овог шаптања лажи и хвалисања, усред таласа вулгарности који стварају притисак ми се ипак осећамо верни старом идеалу Рима.“

Сходно симболистичко-декадентној клими која је обележила културни миље Рима на прелазу векова, „византијско“ се односи на „претерану рафинираност, софистицираност, али и педантност“, ¹²³ те на поновно откриће Византије у контексту неовизантијског таласа у италијанској архитектури и примењеним уметностима који цветају током друге половине 19. века.¹²⁴ Наглашена амбивалентност тог феномена осцилира између апологије луксуза, с једне

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Richard Drake, *Byzantium for Rome: the Politics of Nostalgia in Umbertian Italy, 1878–1900*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1980, XIII.

¹¹⁸ Кристофер Даган, *Кратка историја Италије*, Београд: Завод за уџбенике, 2013, 119–120.

¹¹⁹ Персида Лазаревић Ди Ђакомо, „Око Византијске хронике“, у *Симболизам у свом и нашем времену*, ур. Јелена Новаковић, Београд: Филолошки факултет: Друштво за културну сарадњу Србија – Француска, 2016, 430.

¹²⁰ Gaetana Marrone, *Encyclopedia of Italian Literary Studies: A–J*, eds. Gaetana Marrone, Luca Somigli, Paolo Puppa, New York, London: Routledge, 2007, 1606.

¹²¹ Mauricio Sera, *D'Annunzio veličanstveni*, Beograd: Službeni glasnik, 2023, 78.

¹²² Персида Лазаревић Ди Ђакомо, „Око Византијске хронике“, у *Симболизам у свом и нашем времену*, ур. Јелена Новаковић, Београд: Филолошки факултет: Друштво за културну сарадњу Србија – Француска, 2016, 431.

¹²³ Ibid., 430.

¹²⁴ Margherita Nebbia, „Il Neobizantino nelle arti decorative del secondo Ottocento, tra invenzione e tecniche antiche“, *MDCCC*, 2, 2013, 109–130.

стране, и чежње за чистотом, с друге.¹²⁵ Но, као и у случају *Византијске хронике*, тако је и у домену декоративних уметности термин византијски произвољно коришћен – каткада да би се означили луксуз и историчност одређених предмета примењене уметности, међу којима су поједини више наликовали нео-ренесансном него византијском укусу.¹²⁶ Другим речима, византијско је постало и помодно, ликсузно, софистицирано, исторично, те одраз опште носталгичне културе римског декадентизма. Концепт Византије, оригинално скован од стране песника Ђозуеа Кардучија, који га је користио у критичком тону, је код римских естета постао одраз фасцинације декаденцијом, по узору на књижевне моделе које су трасирали Вајлд (Oscar Wilde) и Уисманс (Joris-Karl Huysmans).¹²⁷ Стога су идејни концепти Рима и Византије представљали моћне симболе за генерацију интелектуалаца стасалих 80-их година 19. века у Лацију, јер су као такви били прожети како политичким тако и историјским значењима.¹²⁸ Византија је представљала декадентну, женствену прошлост латинске изопачености и пропадања, док је Рим симболизовао славну, мужевну прошлост латинске снаге и освајања.¹²⁹ Свестан двозначности израза и поруке, Сомаруга циљано пропагира *византинизам* у свом двонедељном часопису, који ће у оновременој рецепцији бити критикован и хваљен због окупљених угледних имена, али и рубрика „са монденским вестима и разним пикантеријама, прожетим заводљивим мирисом скандала.“¹³⁰

Главни протагонисти италијанског симболизма

Као што је средином 19. века изграђен култ Дантеа Алигијерија (Dante Alighieri), кога су читаве генерације сматрале „оцем и пророком још нерођене Италије“,¹³¹ тако је крајем столећа претрајало уздицање *хероја пера*. Но, у културној клими Италије на прелому векова, такав култ градили су о себи сами песници. Кључна личност такве самопрокламације, те идеатор и водећи књижевник италијанског декадентизма је Габријеле Д'Анунцио. Овај чувени књижевник је заслужан за имплементацију идеја европског симболизма и декаденције, те културе естетицизма.¹³² „Идол данашње (не само књижевне) Италије, главни поборник италијанске интервенције у светском рату, песник и опеван борац многих борба на мору, земљи и ваздуху, „командант“ злосрећне Ријеке, душевни вођ данашње „Нове Италије“¹³³ – сликовит је опис Иве Андрића, на кога такође оставља снажан утисак. Због своје маркантне личности, Д'Анунцио је извршио немерљив утицај како на водеће интелектуалце пост Трећег Рима тако и на књижевнике, а нарочито на сликаре. Може се с правом закључити да је Д'Анунцио био повезница с интернационалним симболистичким и декадентним струјањима. Овај песник и борац у Великом рату (*poeta soldato*), својом екстравагантном појавношћу и декадентним песничким изразом један је од пионира декадентног укуса и културе *Fin-de-Siècle* у Италији. У

¹²⁵ Adrian Lyttelton, „Italian Culture and Society in the Age of Stile Floreale,“ *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 13, *Stile Floreale Volume Issue* (Summer, 1989): 25.

¹²⁶ Опширније у: Margherita Nebbia, „Il Neobizantino nelle arti decorative del secondo Ottocento, tra invenzione e tecniche antiche“, *MDCCC*, 2, 2013, 111.

¹²⁷ Adrian Lyttelton, „Italian Culture and Society in the Age of Stile Floreale,“ *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 13, *Stile Floreale Volume Issue* (Summer, 1989): 25.

¹²⁸ Richard Drake, *Byzantium for Rome: the Politics of Nostalgia in Umbertian Italy, 1878–1900*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1980, XIII.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Mauricio Sera, *D'Anuncio veličanstveni*, Beograd: Službeni glasnik, 2023, 78.

¹³¹ О култу Дантеа Алигијерија у италијанској средини 19. века, опширније у: Ђулијано Прокачи, *Istorija Italijana*, Podgorica: CID, Nikšić: Filozofski fakultet, 2010, 57–58.

¹³² Walter Binni, *La poetica del decadentismo*, Firenze: Il Ponte Editore, 1936.

¹³³ Иво Андрић, „Једна ратна књига Габријелеа Д'Анунција“, 1922.

доба када је Апенинско полуострво преплавио велики талас разочарања након дуго ишчекиваног уједињења Италије, те када се посезало за оживљавањем славне прошлости античких и ренесансних предака, Габријеле Д'Анунцио творио је свој имиџ „песника чулности, разбуктаних страсти, сирових нагона“, ¹³⁴ пропагирајући идеале француског и енглеског еститизма, који су су величали „Реч, Поезију, Стих, Лепоту“. ¹³⁵ Вредности европске културе с краја века, уметник изразитог еротског сензибилитета, негује својим дендијевским манирима и истанчаним укусом којим слав „наказне слике болести и беде, ругобе, сексуалну раздраженост, физиолошку похоту, сујеверно варварство, кршење сваког доброг моралног укуса.“ ¹³⁶ Бизарност поетског исказа прати и ексцентричност његовог понашања, потом више пута наглашавана нарцисоидност његове личности, склоност ка вештим манипулативним поступцима којима своје неубичајене (и брижљиво инсцениране) ратне маневре претвара у својеврсну апологију сопства. Брижљиво испланираним стратегијама, Д'Анунцио од својих адолесцентских дана скреће пажњу публике на себе, чинећи саму жижу интересовања јавности. Његовом гласу посебно доприносе анегдоте из бурног љубавног живота овог еротомана, нарочито романа са славном трагеткињом Елеонором Дузе (Eleonora Duse), ¹³⁷ која у младом песнику побуђује интересовање за позориште. ¹³⁸ Осим љубавних авантура с угледним грофицама, Д'Анунцијев готово контроверзан политички став, који током година варира од симпатија према социјализму до кокетирања с фашизмом, оставља неизбрисив траг на интелектуалну и друштвену климу раних двадесетих година 20. века. Уплив у естетске идеале тог раздобља, уметник је понајвише отелотворио у својој монументалној идејној творевини, *Vittoriale degli italiani*, ¹³⁹ сложенем градитељском комплексу у коме је провео последњу деценију и по свог живота.

Један од водећих теоретичара који својим деловањем обликује духовну климу Италије на прелазу векова је и Анђело Конти (Angelo Conti). Рођен у Риму 1860. године, пореклом из угледне грађанске породице, студира медицину када почетком 80-их година ступа у контакт с интелектуалцима који сарађују око *Византијске хронике*. ¹⁴⁰ Под псеудонимом *Doctor Mysticus* пише за многе часописе, а од 1882. за *Tribuna* и *Tribuna Illustrata*. Током боравка у Риму походи

¹³⁴ Цитирано према: А.Б.Х. „Габријеле Д'Анунцио“, у Габријеле Данунцио, *Девица Орсола и друге приче*. Београд: Југоисток 1943, 78.

¹³⁵ Цитирано према: G. Petronio, A. Marando, *Letteratura e società. Storia e antologia della letteratura italiana* III. Firenze: Palumbo 1983, 59.

¹³⁶ Ове теме прожеле су нарочито Д'Анунцијеве новеле, у којима је Бенедето Кроче (Benedetto Croce) препознао уплив Мопасана (Guy de Maupassant). Цитирано према: Ерос Секви, *Веризам и његова негација (Верга и Д'Анунцио)*, Београд: Просвета, 1968.

¹³⁷ Елеонора Дузе (1858–1924), била је италијанска глумица, велика интернационална звезда културе Краја века. Неретко истицана, по природности и спонтаности своје глумачке технике, као потпуна опозиција славне Саре Бернар, истакла се својим улогама из Ибзенових (Henrik Ibsen) и Д'Анунцијевих позоришних комада.

¹³⁸ За Габријелеа Д'Анунција била је муза, инспирација, љубавница (1886–1904), финансијер и, пре свега, извођач његових позоришних комада. И након краха њихове романсе, у Виторијалеу су биле изложене две Дузине бисте, које су будиле љубомору код потоњих жена у Д'Анунцијевом животу. Опширније у: Lucia Re, „D'Annunzio, Duse, Wilde, Bernhardt: il rapporto autore/attrice fra decadentismo e modernità“, *MLN*, Vol.117, No.1, Italian Issue (Jan, 2002): 115–152.

¹³⁹ Назив Д'Анунцијевог пребивалишта и потоњег музеја остављен је у оригиналу због алузивности термина „Vittoriale“ на италијанску реч латинског порекла (Victoria, Vittoria), односно победу, која се у српском преводу као „Викторијал“, губи, те се губи уједно и додатна симболика овог простора, уткивена у само име које му је уметник подарио.

¹⁴⁰ Биографски подаци преузети су из: Marcello Carlino, „Angelo Conti“, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Vol. 28, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1983, nepaginirano.

Caffè greco, где упознаје Д'Анунција и повезује га с уметницима изводе илустрације за његову збирку поезије *Isaotta Guttadauro* 1885. године. Наставља сарадњу с Д'Анунцијем, најпре у часопису *Convito*, а потом у фирентинском *Il Marzocco*, који негују културу естетизма. Мада гаји интересовање за науку, напушта студије медицине на наговор Д'Анунција¹⁴¹ и посвећује се теоријском раду на пољу уметности. Пасионирани љубитељ идеалистичке филозофије и будизма, књижевник и музикофил, извршиће снажан утицај и на римске уметнике који су му блиски, попут Де Марије.¹⁴² Конти је заслужан и за дисеминацију Шопенхауерове филозофије међу италијанским интелектуалцима тога доба. Чита *Свет као воља и представа* у оригиналу, на немачком језику, чак и пре него што му Д'Анунцио представља издање на француском 1886. године.¹⁴³

Један од кључних протагониста италијанског симболизма је и Виторио Пика (Vittorio Pica, 1862–1930). Рођен у Напуљу, мешовитог порекла – Италијан по оцу, а Енглеz по мајци, током студија права на локалном Универзитету почиње да се бави уметничком критиком.¹⁴⁴ Његова улога на културној позорници Италије је пресудна за трансфер европског искуства симболизма и његову имплементацију на Апенинском полуострву. У уметничким круговима свога времена Пика је остао упамћен као један од оснивача Бијенала у Венецији, покренутог 1895. године, чији је извршни секретар био све до смрти 1930.¹⁴⁵ Био је један од оснивача, те уредник чувеног италијанског часописа *Emporium*, насталог по узору на енглески *The Studio*, који је у то време био једино италијанско гласило у потпуности посвећено модерној уметности.¹⁴⁶

Италијанским симболистима подршку пружаји и „споредни“ протагинисти, који су у виду финансијера и својеврсних патрона омогућили њихов рад. То је случај Ђеђеа Примолија (Gegè Primoli), који је подржавао Сарторијево сликарство. О његовом трошку, Сарторио је обавио студијска путовања по земљи, а у циљу истраживања првенствено италијанске ренесансне културе ради извођења слика по Примолијевој поруци, као што је *Триптих мудрих и лудих девица*.¹⁴⁷

Теоријски оквири италијанског симболизма

Један од водећих теоретичара италијанског симболизма је и Виторе Грубичи де Драгон (Vittore Grubicy de Dragon). Милански ликовни критичар, колекционар и сликар је међу првим пропагаторима нове уметности, односно италијанског дивизионизма. Блиско везан за Сегантинија, Пелицу и круг миланских симболиста, Грубичи се залаже за њихову уметност, пишући афирмативне критике и откупљујући дела од самих аутора. Такође, као власник проминентне галерије, коју држи са братом Албертом, Грубичи је међу првим колекционарима радова италијанских уметника, које и материјално подржава. Најилустративнији пример његовог подробног залагања за сликарство дивизионизма представља његов приказ Превијатијеве чувене слике *Мајчинство*, која 1891. године изазива велико негодовање на

¹⁴¹ Anna Mazzanti, „*Il Verismo ci ha stancati*. Le aspirazioni dell'anima simbolista attraverso il dibattito teorico“, 3.

¹⁴² Anna Maria Damigella, *La pittura simbolista in Italia*, Torino: G. Einaudi, 1981, 21.

¹⁴³ Anna Mazzanti, „Angelo Conti as the Ruskin and Pater of Italy: Promoter and Elucidator of Symbolism“, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, ed. Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholar Publishings, 2010, 481.

¹⁴⁴ Општи подаци преузети из: Davide Lacagnina, „Vittorio Pica, Art Critic and *Amateur d'Estampes*“, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, ed. Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholar Publishings, 2010, 456.

¹⁴⁵ Olga Ragusa, „Vittorio Pica: First Champion of French Symbolism in Italy“, *Italica*, Vol. 35. No. 4 (December 1958): 255.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Anna Maria Damigella, „Immaginazione, cultura, realtà nell'arte di Sartorio“, in *Giulio Aristide Sartorio*, 19.

изложби Бијенала у Брери, у Милану. Грубичи је, наиме, први критичар који је стао на страну Превијатија, одбранивши га од строге критике, која у слици торинског уметника није препознала модернистички потенцијал. Осим блиске везе с водећим северњачким симболистима с Апенинског полуострва, потврђене епистоларним разменама с овим уметницима, Грубичи се залаже и за промоцију италијанског симболизма и северно од Алпа. Захвљујући студијским боравцима у иностранству, највише у Холандији и Француској, Грубичи у више наврата организује изложбе италијанског сликарства. Без обзира на њихов потенцијални неуспех, неоспорна је његова улога пропагатора италијанског сликарства и ван граница матичне земље.

У водеће Грубичијеве доприносе настанку и развоју италијанског симболизма се увршћују и његови теоријски радови. Поред уметничких критика, издаваних у миланском часописа *La Riforma* и *Emporium*, Грубичи је оставио за собом и изузетно драгоцене, за сликарство италијанског симболизма, пионирске текстове. Они представљају идејну основу и теоријску базу сликарства симболизма, имајући у виду изостанак програмских текстова, који ће, примера ради, неколико деценија након дивизиониста, развити футуристи.

Најзначајнији Грубичијев текст је *Идејно сликарство (Pittura ideista)* публикован 1891. године у склопу критике модерне изложбе у Брери. У свом недугом писаном излагању, Грубичи дефинише такозвано сликарство идеја које готово изједначаје са оним симболистичким. Милански теоретичар пореди сликарство засновано на веризму и реализму са сликарством идеја, истичући да главна разлика почива у томе што се и сликарство идеја ослања на репродуковање стварности, али у виду својеврсног знака или симбола.¹⁴⁸ Његов концепт идејног сликарства вуче своје корене из теоријских текстова француског критичара Г. Алберта Оријеа (G. Albert Aurier), који сматра да уметничко дело треба да буде идејно, симболично, синтетично и субјективно, образлажући идејним оно дело чији је „јединствени идеал изражавање идеја“.¹⁴⁹ Пишући о Гогену (Paul Gauguin), Орије истиче значај уметника као творца идејног сликарства, који у присуству природе успева да препозна у сваком предмету који га окружује апстрактно значење доминантне примордијалне идеје и истовремено се служи предметима као сублимним алфабетом како би изразио универзалне идеје. Освртом на еволутивне тенденције ликовних дела заступљених на поменутој изложби, Грубичи указује на водеће одлике новог сликарства које почива на идејама, насупрот веристичком репродуковању стварности као одлике реализма. У те сврхе, милански критичар истиче важност истицања емоција које покрећу душу, те које се изражавају искреним језиком и индивидуалним начином сликања, што ће на платнима изразити њему привржени уметници, Гаетано Превијати и Ђовани Сегантини.

Осим ликовних критичара, и сликари италијанског симболизма се теоријски осврћу на питања креације. Ђовани Сегантини се, осим сликањем, у тренуцима изолације на швајцарским Алпима, бави и писањем о својој, али у о уметности уопште. У именованим теоријском списима, али и у бројним неклассификованим фрагментима, односно писмима пријатељима и колегама, Сегантини пише о свом виђењу сликарства у актуелном времену, његовој правој природи и сврси. У есеју „Шта мислим и осећам о сликарству“ (1891), критички се осврће на Макса Нордауа (Max Nordau), финског теоретичара, који се залаже за предности реалистичког приступа сликарству.¹⁵⁰ За разлику од Нордауа, који се у Сегантинијевом виђењу,

¹⁴⁸ Vittore Grubicy de Dragon, „Pittura ideista“, in *Prima esposizione Triennale: Brera 1891: tendenze evolutive delle arti plastiche*, Milano: Tipografia cooperativa insubria, 1891, 48.

¹⁴⁹ G. Albert Aurier, „Symbolism in Painting: Paul Gauguin“, in *Symbolist Art Theories: a Critical Anthology*, ed. Henri Dorra, Berkley, Los Angeles University of California Press, 1994, 200.

¹⁵⁰ Max Nordau, *Degeneration*, London: William Heinemann, 1895.

залаже за „слепо имитацију природе“, италијански уметник види уметничко дело као интерпретацију природе.¹⁵¹ Сматрајући да креација подразумева отелотворење духа у материји,¹⁵² доживљава уметност као медијатора између бога и човекове душе, проповедајући да уметничко дело треба да постане божански израз.¹⁵³ За Сегантинија, уметност је прозор путем кога људски дух може да спозна своју супериорну величину. По њему, задатак уметности је да подстакне нове сензације код посматрача, тачније да подстакне његов дух,¹⁵⁴ чиме сугестивност постаје један од ваћних елемената слике. Јер, у Сегантинијевим очима, уметност која посматрача оствља равнодушним, нема разлога да постоји. „Грозничава страст“ коју уметник осећа током сликања се претапа на само дело, те комуницира исто осећање и код посматрача. За Сегантинија уметникова рука треба да помилује идеју, односно сва чула треба да се стопе како би се она испољила.¹⁵⁵ Овај уметник и теоретичар се истовремено залаже и за пантеистичке идеје, величајући култ Природе и општег Јединства свих ствари и бића с Универзумом. Како је забележио у једном писму, насловљеном „Моја душа“, „никада нисам тражио Бога изван себе, јер сам сматрао да је у нама и да је свако, радећи лепе, добре или великодушне ствари могао да га поседује или дође до њега“, да је свако од нас део Бога, као што је сваки атом део Универзума.“¹⁵⁶

Прерафаелитизам у сликарству италијанског симболизма

Током последње две деценије 19. века, у италијанској култури се шири феномен прерафаелитизма. Распрострањен је најпре међу сликарима и критичарима који су 80-их и 90-их година посебно инспирисани енглеском културом која почива на утицајима прерафаелитског братства, те њихових следбеника. Званично основани 1848, прерафаелити су чинили групу уметника, међу којима били Вилијам Холман Хант (William Holman Hunt), Џон Еверет Мије (John Everett Millais), Данте Габријел Росети (Dante Gabriel Rossetti), Вилијам Мајкл Росети (William Michael Rossetti), Џејмс Колинсон (James Collinson), Фредерик Џорџ Стивенс (Frederic George Stephens) и Томас Вулнера (Thomas Woolner). Но, сам концепт прерафаелитизма се односи и на уметнике каснијих генерација, који следе идеале ове братовштине, попут Едварда Бирнија-Џоунса (Edward Burne-Jones) и Џона Вилијама Вотерхауса (John William Waterhouse).

Мада је у критичкој историографији прерафаелитизам сагледаван као уметнички феномен везан искључиво за британско културно подручје, установљено је да се шири и ван домицила, творећи део културне баштине европске уметности 19. века.¹⁵⁷ Заступљеност прерафаелитске културе у Италији се везује за временски оквир од 1878. до 1910. године, с тим што су 80-те године обележене интересовањем за књижевни и сликарски опус Дантеа Габријела Росетија (Dante Gabriel Rossetti), а 90-те енглеским естетичизмом, те Едвардом Бирнијем-Џоунсом (Edward Burne-Jones), који стиче статус култног британског уметника,

¹⁵¹ Giovanni Segantini, „Così penso e sento la pittura,“ in *Scritti e lettere di G. Segantini*, Torino: Fratelli Bocca, 1910, 25.

¹⁵² Ibid., 28.

¹⁵³ Ibid., 55.

¹⁵⁴ Ibid., 27.

¹⁵⁵ Ibid., 47.

¹⁵⁶ Giovanni Segantini, „Lettere ad amici ed ammiratori“. In *Scritti e lettere di G. Segantini*. Torino: Fratelli Bocca, 1910, 72.

¹⁵⁷ Giuliana Pieri, „The Critical Reception of Pre-Raphaelitism in Italy, 1878–1910“, *The Modern Language Review*, vol. 99, no. 2 (April 2004): 364.

вршећи уједно утицај и на италијанске симболисте.¹⁵⁸ Код њих се уплив прерафаелитизма одразио као кључни тренутак у покушају превазилажења до тада доминантног веризма, те *дегенерације* оновремене италијанске културе,¹⁵⁹ као што је први сликовито записао Конти – *веризам нас је заморио!*¹⁶⁰ Но, на уметничком простору Апенинског полуострва рецепција прерафаелитизма почива на поливалентној интерпретацији овог феномена, подразумевајући каткада и опречне уметничке тенденције, попут неомедијевизма, естетицизма, класицизма и симболизма.¹⁶¹ Прерафаелитизам се тако на италијанском културном подручју, а нарочито римском, рачвао у неколико праваца. У својој неоренесансној бити, тежи реоткривању стилова кроз дела Дантеа Габријела Росетија, те Ботичелија, као и Микеланђела, чиме је званични оквир прерафаелита проширен и на уметнике *високе* ренесансе као својеврсне узор, што је приметно у опусу појединих симболиста, попут Сарторија, Де Каролиса и Превијатија. Без обзира на различитост културних модела, те пробраних сликарских узора препознатих у мајсторима италијанске ренесансе, заједнички именитељ јесте тежња ка новом препороду, дакле својеврсној обнови ренесансе (*un nuovo Rinascimento*).¹⁶²

Кључна личност за развој прерафаелитизма у италијанској култури је Габријеле Д'Анунцио. Он се залаже за ширење тог феномена у Риму током 80-их и 90-их година, упознаје Ђулија Аристиди Сарторија са стваралаштвом Дантеа Габријела Росетија,¹⁶³ подстичући и друге ликовне уметнике да се угледају на енглеске прерафаелите и представнике естетицизма, који уживају велику славу у декадентној култури Европе с краја века. Најпре је одушевљен стваралаштвом Алма Тадеме, с чијим опусом се упознао на Међународној изложби у Риму 1883. године, а потом и Дантеом Габријелом Росетијем, кога открива посредством Ненђонијевог (Enrico Nencioni) текста посвећеног овом уметнику наредне, 1884. године.¹⁶⁴

Д'Анунцијево познавање енглеске културе тога доба почива на читању Росетија и Свинберна (Algernon Charles Swinburne), као и књижевника чији су култ уважавали, као што је Данте, те *stilnovo* и поезија 15. века.¹⁶⁵ Осим италијанским ренесансним песницима, надахњује се и енглеским романтичарима, попут Шелија (Percy Bysshe Shelley), Китса (John Keats) и Бајрона (George Gordon Byron), али и симболистима и парнасовцима.¹⁶⁶ У својој *Комеморацији Персија Шелија*, Д'Анунцио ће истаћи да енглески песник постаје видовњак који иза појавности запажа оно што она открива и оно што она прикрива, те осећа скривени живот ствари, душу и њену тајну, у пантеистичком прожимању с универзумом,¹⁶⁷ чиме му приписује све идеале симболистичког песника *par excellence*.

¹⁵⁸ Ibid., 365.

¹⁵⁹ Matteo Piccioni, „La fortuna dei preraffaelliti in Italia da Costa a Previati“, in *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e il mito dell'Italia nell'Inghilterra vittoriana*, a cura di Maria Teresa Benedetti, Stefania Frezzotti, Robert Upstone, Milano: Electa, 2011, 271.

¹⁶⁰ Angelo Conti, *Beata riva*, Milano: Fratelli Treves, 1900.

¹⁶¹ Raffaella Antinucci, „Gelida Virgo: note sul preraffaellismo crepuscolare di D'Annunzio e Gozzano“, in *I Rossetti e l'Italia*, a cura di Gianni Oliva e Mirko Menna, R. Carabba, Lanciano: 2010, 181.

¹⁶² Fernando Mazzocca, „L'esempio dei Preraffaelliti – verso un nuovo Rinascimento“, in, 158.

¹⁶³ Giuliana Pieri, „D'Annunzio and Alma-Tadema: Between Pre-Raphaelitism and Aestheticism“, *Modern Language Review*, vol. 96 no. 2, (2001): 361.

¹⁶⁴ Matteo Piccioni, „La fortuna dei preraffaelliti in Italia da Costa a Previati“, in *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e il mito dell'Italia nell'Inghilterra vittoriana*, a cura di Maria Teresa Benedetti, Stefania Frezzotti, Robert Upstone, Milano: Electa, 2011, 271.

¹⁶⁵ Bibiana Borzi, *La Sibilla di Giulio Aristide Sartorio fra testo e immagine. Concordanza e analisi*, tesi di dottorato, Università degli studi di Catania, 2011, 3.

¹⁶⁶ Mauricio Sera, *D'Anuncio Veličanstveni*, Beograd: Službeni glasnik, 2023, 84.

¹⁶⁷ Ezio Raimondi, „D'Annunzio and International Symbolism“, in *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, ed. Anna Balakian. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984, 315.

Посредством прерафаелита, који се надахњују естетиком *Quattrocento*, италијански уметници се, на челу с Д'Анунцијем, враћају ренесансим коренима, те теже да допринесу препороду италијанске културне сцене на прелому векова. Разочарање Рисорђиментом, те уједињењем земље које није донело жељене резултате, води интелектуалце у потрагу за изгубљеним златним добом, које препознају у ренесанси.¹⁶⁸ Од препорода до фашизма, национални мит заузима суштинско место у италијанској политичкој и културној историји.¹⁶⁹ Био је то мит о Великој Италији, заснован на уверењу да ће уједињена и регенерисана Италија постићи ново првенство у модерној цивилизацији.¹⁷⁰ Такав став италијанске интелигенције потврђен је и код ликовних уметника, који у сликарству препознају потенцијал обнове некадашњег сјаја културне баштине, те најаве модерног доба. Илустративан пример је Ђулио Аристиде Сарторио, који пишући о свом великом узору, Дантеу Габријелу Росетију, песнику и сликару италијанског порекла, истиче снагу италијанског сликарства засновану на уметничкој традицији претходних векова, те потенцијал *садашњег тренутка* за обнову некадашњег сјаја наслеђене баштине – „ми смо млади и имамо потребу да коначно будемо оно што јесмо; а ипак никада није било погоднијег тренутка од овог да о нама истакнемо две ствари: нашу животну снагу и наш делотворни осећај италијанства. Имамо пут којем можемо корачати с непоклобљивом сигурношћу и васкрснути из пада сопственом природном снагом; снагом која нам је дарована, мајчинским чином опроста, од велике традиције нашег народа.“¹⁷¹

„Будућност сликарства је (...) поверена нашем преовлађујућем сликарском осећају, који одговара условима нашег времена и самој делатности модерног живота, који скраћује раздаљине, приближава народе, открива митове, обичаје и легенде, дајући свакоме од њих паралелу, осећај нове психичке свежине која произилази из различитих начина схватања и испољавања истог људског осећаја, отварајући један огроман хоризонт Нове уметности за универзалну публику.“¹⁷²

У том духу се крајем 19. века поново откривају велики мајстори 15. столећа, попут Сандра Ботичелија (Sandro Botticelli), у чијем „знаку“ ће се развијати особене сликарске тенденције.¹⁷³ Томе су допринеле и прве значајније студије о том уметнику, попут Абија Варбурга, реномираног историчара уметности, који 1893. године публикује докторску дисертацију посвећену Ботичелијевим славним остварењима – *Рођењу Венере* и *Пролећу*.¹⁷⁴ Ботичелијевске елегантне и изувјане форме, најочљивије у приказу женских фигура на знаменитом *Пролећу* (*Primavera*), иако у кључу декадентне естетике тумачене као „сатанске, неодољиве и застрашујуће“,“¹⁷⁵ сматране су жељеним идеалом.¹⁷⁶

*

¹⁶⁸ Adrian Lyttelton, „Italian Culture and Society in the Age of Stile Floreale“, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 13, *Stile Floreale Volume Issue* (Summer, 1989): 12.

¹⁶⁹ Nikola Samardžić, „Barili: *Magični realizam i neorenesansa Nove Italije*“, u *Milena Pavlović Barili*, 1, *Vero verius: vreme, život, delo*, ur. Adele Mazzola, Beograd: Hesperida Edu, 2010, 53.

¹⁷⁰ Ibid, 55.

¹⁷¹ Giulio Aristide Sartorio, „Nota su D. G. Rossetti pittore“, *Convito*, libri II–III, 1895, bez paginacije.

¹⁷² Ibid, bez paginacije.

¹⁷³ Fernando Mazzocca, „*L'arte del sogno. Il simbolismo in Italia*“, in *Il simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*, Milano: 24 Ore Cultura, 2016, 42.

¹⁷⁴ Оригинални назив дисертације јесте *Sandro Botticelli's Geburt der Venus und Frühling: Eine Untersuchung über der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Hamburg und Leipzig: Leopold Voos, 1893. Опширније у: Deborah H. Cibelli, „Aby Warburg, Dante Gabriel Rossetti and Sandro Botticelli: the Search for Symbolic Form“, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, ed. Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 94–114.

¹⁷⁵ Mario Prac, *Agonija romantizma*, Beograd: Nolit, 1974, 284.

¹⁷⁶ Isidora S. Savić, „From Femme Fragile to Femme Fatale“: the Motif of Woman in the Italian Symbolist Painting“, *Matica srpska Journal for Fine Arts* 47 (2019): 188.

По узору на Д'Анунција, али и из сопствених наклоности, те проучавања извора, италијански симболисти развијају прерафаелитски укус. Трагови такве културе тумачене кроз призму италијанског искуства препознатљиви су у делу римских уметника, попут Нина Косте и Ђулија Аристида Сарторија. Мада се Сарторијево име каткада помиње у контексту Костиног ученика, истина је да се њихово познанство заснивало на заједничком учешћу у „Кафе греку“ (Caffè greco), чији је оснивач Коста, а Сарторио искључиво секретар, али не и члан.¹⁷⁷ Мада су се међусобно поштовали, Сарторио и Коста развијају самосвојно своје интересовање за прерафаелитизам. Код Сарторија се занимање за енглеску културу јавља 1890. године, када је добија поруџбину од грофа Ђеђеа Примолија да изведе визуализацију параболе о мудрим и лудим девицама из *Јеванђења по Матеју*.¹⁷⁸ Изведба триптиха, која траје у наредне три године, му с једне стране омогућава визуализацију римске рецепције прерафаелитизма, а с друге помно истраживање римских предела, које ће потом пренети на платно, али и изводити у другим техникама, попут пастела.¹⁷⁹ Но, Сарторио се не задовољава посредним упознавањем с ликовном продукцијом прерафаелита, већ је један од ретких уметника свога доба који походи Енглеску. Подстакнут жељом да уживо изучи дела Вилијама Мориса, Росетија и Бирнија-Џоунса, одлази у Лондон у више наврата између 1890. и 1895. године. Док су се први индиректни сусрети одвијали у Риму¹⁸⁰ посредством Д'Анунцијевих прича, репродукција оригиналних остварења, те током посета дому Стилманових (Stillmann),¹⁸¹ они прави му омогућавају да упозна лично сликаре чијим се делима чежњиво дивио у Риму. Године 1894. среће Холмана Ханта у његовом атељеу, а потом Едварда Бирнија-Џоунса, те Лорда Лејтона, чија је вила испуњена сопственим, као и делима других прерафаелита и естетичара.¹⁸² Захваљујући студијском боравку у Енглеској,¹⁸³ Сарторио ће ући у круг уметника блиских Вебу (Webb) и Ферфекс Мареју (Fairfax Murray), асистенту Бирнија-Џоунса, а потом Раскиновом и Росетијевом сараднику. На основу таквих познанстава, која су му омогућила да створи реалнију слику о Росетију, коме се највише дивио, публиковаће *Nota su Dante Gabriel Rossetti* 1895. године, што ће представљати једну од пионирских студија на италијанском говорном подручју посвећену прерафаелитима, чији је аутор ликовни уметник.¹⁸⁴ Студијски боравак у Енглеској је имао директног утицаја на обликовање Сарторијевих *Мудрих и лудих девица*, које представљају одраз његовог прерафаелитског укуса. О томе сведоче формат композиције, библијска тематика, колористичка селекција, одабир модела, те *revival* фирентинске ренесансе.

Изворни библијски наратив о девицама представља *модерну* интерпретацију јеванђеоске параболе, коју Сарторио визуализује кроз две јасно подељене групације девојака,

¹⁷⁷ Bibiana Borzi, *La Sibilla di Giulio Aristide Sartorio fra testo e immagine. Concordanza e analisi*, tesi di dottorato, Università degli studi di Catania, 2011, 10.

¹⁷⁸ Ibid., 9.

¹⁷⁹ Anna Maria Damigella, „Immaginazione, cultura, realtà nell'arte di Sartorio“, *Giulio Aristide Sartorio*, 17.

¹⁸⁰ Изузетак чине мозаици које је Бирни-Џоунс извео у америчкој англиканској цркви San Paolo entro le mura, с којима је Сарторио могао да се сусретне пре одласка у Лондон. В: Bibiana Borzi, *La Sibilla di Giulio Aristide Sartorio fra testo e immagine. Concordanza e analisi*, tesi di dottorato, Università degli studi di Catania, 2011, 11.

¹⁸¹ Лиза Стилман (Lisa Stillmann) била је млада уметница у непосредној корелацији са прерафаелитима. Њена маћеха, Мари Спартали Стилман (Marie Spartali Stillmann) је позирала уметницима из поменуте братовштине. Лизина породица се 1886. године преселила у Рим, а у салону породичне куће су била изложена поједина дела Бирнија Џоунса и Росетија, с којима се Сарторио упознао дивећи се Лизиној лепоти, те индиректно репетирајући готово дивинизован однос уметник-муза који су прерафаелити брижљиво неговали. В: Ibid., 10.

¹⁸² Ibid., 13.

¹⁸³ Осим Лондона, где је посетио Британски музеј, Националну галерију и Кенсингтон музеј, те уживо видео Росетијева славна платна *Ecce Ancilla Domini* и *Beata Beatrix*, Сарторио је обишао Манчестер (фреске Медокса Брауна), Ливерпул (Росетијев *Дантеов сан*) и Оксфорд (фреске у Старој библиотеци, у заједничкој изведби Росетија, Мориса и Бирнија-Џоунса), в: Ibid., 12–13.

¹⁸⁴ Ibid., 12.

чије се судбине у потпуности разликују на основу њиховог избора. Мудре девојке носе са собом и уље, док луде имају код себе искључиво лампе, што у преносном значењу сугерише значај вере и спремност да се она испољи када је верник „будан.“ По узору на устаљену праксу у монденским круговима грађанства 19. века, и Сарторио својим женским ликовима позајмљује лица својих савременика, као што је, примера ради, радио и његов савременик Ханс фон Макарт у Бечу – да наведемо најрепрезентативнијег представника таквог приступа, који свакако корене има још у ренесанси и Рафаеловој *Атинској школи*. Осим римских дама, међу којима је и супруга Д'Анунција, на триптиху је визуализован и природни амбијент око Рима и Лација.

У уметнике прерафаелитског духа убраја се и Адолфо де Каролис (Adolfo de Carolis). Формиран у оквирима римске културе позног 19. века, која почива на уважавању оновремених британских сликара, Де Каролис је ученик Алесандра Моранија (Alessandro Morani), великог поштоваоца Вилијама Мориса.¹⁸⁵ Мада је остао упамћен пре свега као графичар, који у италијанску уметност друге половине 19. века поново уводи технику дрвореза, али и као илустратор, бави се и штафелајним сликарством. Био је, осим Микетија (Francesco Paolo Michetti), најближи сарадник Д'Анунција, чија ће чак четири књижевна остварења обогатити својим илустрацијама (*Francesca da Rimini*, 1902; *La figlia di Jorio*, 1903; *Laus Vitae*, 1907; *Notturmo*, 1917).¹⁸⁶ Како су бележили уметникови савременици, де Каролисов опус био је прожет дивљењем и присвајањем старе уметности уместо пукe имитације савремене.¹⁸⁷ Као и у случају његовог графичког опуса, и сликарски је прожет *истористичким еклектицизмом*,¹⁸⁸ који почива на утицајима ар нуво естетике Крејна (Walter Crane) и Мориса (William Morris), као и ренесансних уметника попут Ботичелија и, нешто касније, Микеланђела. На тај начин, Де Каролис комбинује раскошну декорацију ар нувоа, отелотворену у сложеној биљној орнаментици и флуидном линеаризму, те класицистичкој обради фигура у духу раноренесансних мајстора, али и нешто маскулознији третман *alla Michelangelo*. Такве тенденције уочљиве су на његовом остварењу *Музе* из 1898, чија је друга верзија настала у Фиренци 1905. године.

Ликовне особености сликарства италијанског симболизма

Једна од особености сликарства италијанског симболизма јесте оживљавање ренесансног наслеђа. У случају сликарства, таква традиција је преузимања више у формалном него у садржинском смислу. О томе сведочи и учестала појава декоративних рамова који постају саставни део слике. У питању су претежно дрвени рамови, најчешће златне боје, који се појављују понајпре на полиптисима, али и на појединачним платнима. Извођени од стране самих сликара или специјализованих вајара, украсни рамови су у доба симболизма и сецесије сматрани важним, а у појединим случајевима и нужним, интегралним делом слике. У духу традиције сецесије и симболизма, представљају одраз вагнеровске естетике *Gesamtkunstwerka*. Утисак „тоталног уметничког дела“ постижан је декоративном обрадом рамова, који садрже насликане, односно у дрвету изрезбарене или у гипсу моделоване орнаменте и фигуралне композиције, а у циљу истицања декоративности целокупног уметничког дела. Такви примери се могу пронаћи у ликовном наслеђу интернационалних симболизма и сецесије, који негују

¹⁸⁵ Sabrina Spinazzè, „Adolfo De Carolis illustratore di D'Annunzio,“ in *Gabriele D'Annunzio. Dalla Roma Bizantina alla Roma del "Nuovo Rinascimento"*, eds. Andreoli A, Piantoni D. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna (2000): 54.

¹⁸⁶ О сарадњи Де Каролиса и Д'Анунција, опширније у: „De Carolis interpreta D'Annunzio“, a cura di Valentina Raimondo, Lovere: Accademia Tadini, 2014; Sabrina Spinazzè, „Adolfo De Carolis illustratore di D'Annunzio,“ 54–60;

¹⁸⁷ Raffaele Calzini, „Artisti contemporanei: Adolfo de Carolis“, *Emporium*, vol. XLVIII, no. 284, (agosto 1918): 60.

¹⁸⁸ Sabrina Spinazzè, „Adolfo De Carolis illustratore di D'Annunzio,“ in *Gabriele D'Annunzio. Dalla Roma Bizantina alla Roma del "Nuovo Rinascimento"*, eds. Andreoli A, Piantoni D. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna (2000): 56.

култ уметничког занатства, који почива на синтези¹⁸⁹ различитих грана ликовних и примењених израза уметника. Сматра се да је немачки сликар Франц фон Штук, један од оснивача минхенског југендстила, међу првим сликарима симболизма који поново уводи праксу коришћења тзв. *едикла* рамова, проистеклих из ренесансне традиције, применивши га на чувеној слици *Грех*. Сличну праксу развијају и други уметници активни на прелазу векова, попут Макса Клингера (Max Klinger), који своје триптихе обогађује јарко колорисаним рамовима, потом Густава Климта, који око 1905. године посвећује велику пажњу изради декоративних рамова у сарадњи са братом Георгом¹⁹⁰ или Лудвига фон Хофмана (Ludwig von Hoffmann), који своје (водене) пејзаже уоквирује флоралним и фигуративним додацима које апликује на раму (*Largo*, око 1898; *Идилчни предео с купачима*, око 1900).

За сликаре симболистичке оријентације рамови немају искључиво утилитарну функцију, служећи као заштита или спона слике са позадинским окружењем, те гарантујући њен физички интегритет, индивидуалност и идентитет,¹⁹¹ већ сажимају и извесна симболична значења. Јер, „рам као део архитектуре постаје симболички и формални оквир слике, надилази украсни елемент и постаје апсолутни носилац значења.“¹⁹² У симболистичкој ликовној поетици рамови представљају својеврсну допуну слике и њен свршетак, те су неретко осликани истом техником као и слика коју су уоквиривали.¹⁹³ Захваљујући, пре свега, традицији коју негује сецесија, и рамови, попут слика, постају површина за осликавање орнаментима или исписивање натписа, односно сигнатура самих аутора, те својеврсна екстензија самог платна.¹⁹⁴ Код појединих аутора они су до те мере виртуозно изведени и колоритом обогаћени да се с правом сматрају својеврсним уметничким делом. Стога и сликари италијанског симболизма с великом пажњом приступају примени и обради украсних рамова. Заступљени претежно на диптисима, триптисима и полиптисима, декоративни рамови представљају својеврсну реминисценцију на позносредњовековно и, нарочито, ренесансно наслеђе италијанске уметности и визуелне културе, те на олтарске и девоционе слике Христа, Мадоне и светитеља.¹⁹⁵ Италијански симболисти их посебно користе приликом сликања вишепанелних формата, погодних за приказивање великих, универзалних, религиозних или секуларних тема,¹⁹⁶ којима евоцирају мистична, утопијска или имагинарна својства симболистичке слике. У случају италијанских уметника, највише су примењивани рамови полукружног облика, са златно обојеним бордурама или из ренесансне културе преузети *tondi*. Поред локалног наслеђа ренесансне уметности као својеврсног ликовног узора и прототипа модерне италијанске слике, италијански уметници су могли ступити у контакт с културом спајања уметности и занатства посредством ликовних пракси енглеског *Arts and Crafts*-а, *Wiener Werkstätte*, те проширених и на италијанског тлу, пре свега захваљујући естетици коју је пропাগирао Габријеле

¹⁸⁹ Gabrijela Šterner, *Jugendstil: umetnički oblici između individualizma i širokih masa*, Beograd: Jugoslavija, 1978, 35.

¹⁹⁰ Alessandra Tiddia, „Bellezza e modernità. Un’utopia europea per un’arte nuova“, in: *Liberty. Uno stile per l’Italia moderna*, a cura di Fernando Mazzocca, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2014, 67.

¹⁹¹ Wolfgang Kemp, „A Shelter for Paintings. Forms and Functions of 19th Century Frames“, in: *In Perfect Harmony: Picture + Frame 1850–1920*, ed. Eva Mendgen, Amsterdam: Van Gogh Museum, 1995, 17.

¹⁹² Игор Борозан, *Сликаство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 83.

¹⁹³ Wolfgang Kemp, „A Shelter for Paintings. Forms and Functions of 19th Century Frames“, in: *In Perfect Harmony: Picture + Frame 1850–1920*, ed. Eva Mendgen, Amsterdam: Van Gogh Museum, 1995, 21–22.

¹⁹⁴ Ibid., 23.

¹⁹⁵ Vivien Greene, „Divisionism’s Symbolist Ascent“, in: *Radical Light: Italy’s Divisionist Painters (1891–1910)*, London: National Gallery, 2008, 54.

¹⁹⁶ Robert Rosenblum, Maryanne Stevens, Anne Dumas. *1900: Art at the Crossroads*. London: Royal Academy of Arts, 2000, 348.

Д'Анунцио.¹⁹⁷ Управо у духу *gesamtkunstwerka*, овај књижевник је уредио и конципирао сопствену вилу на језеру Гарда, која представља суму његовог декадентно-рафинираног укуса и традиције италијанског стила *либерти*.

У репрезентативне примере таквог сликарства се убрајају дела Плинија Номелинија (*Симфонија месеца*), Пелице да Волпеда (циклус *Идила*), Сегантинија (*Триптих природе*), Бонаце (*Легенда о Орфеју и Еуридики*)... Док су у претходним епохама диптиси или полиптиси готово искључиво резервисани за слике религиозне садржине, у сликарству симболизма они попримају нову и другачију димензију¹⁹⁸ спиритуалног, узвишеног и универзалног значења и визуелног дејства. Стога рамови у сазвучју с мултипанелним композицијама имају двоструку функцију: садржају слике дају идеалистичку ноту и духовну ауру, бивајући и средство путем кога се сликари позивају и повезивају с наслеђем италијанске уметности.¹⁹⁹

III ТЕМАТСКИ ОКВИРИ СЛИКАРСТВА ИТАЛИЈАНСКОГ СИМБОЛИЗМА

Мотив жене у сликарству европског симболизма

У сликарству симболизма жена заузима истакнуто место. Њена визуализација у ликовном свету симболиста почива на дуалности женске природе, која може бити фатална (*femme fatale*) и фрагилна (*femme fragile*).²⁰⁰ Много више него код мушкарца, симболика жене је изражена склоношћу ка *поларизованој двосмислености* – каткада крајње узвишеној, а понекад потпуно униженој.²⁰¹ Двострука визура женског бића је крајем 19. века стога утемељена на идеји *достойне*, прихватљиве фрагилне жене, којој је директно супротстављена *недостойна* и неприхватљива *femme fatale*.²⁰²

Док идеал фрагилне женствености почива на материнским и девичанским фигурама, као што су Деметра, Атина или Богородица, фатални је оличен у *замамним и заводљивим* јунакињама, попут Лилит, Лорелај, Кирке и Медеје.²⁰³ Ако прву скупину женских ликова идејно повезује наглашен спиритуални карактер,²⁰⁴ те питома и готово натчулна природа као одраз виших, небеских стремљења, другој припадају хероине изразите еротичности и непријатељске настројености према мушкарцу. Анђеоској природи жене (*femme fragile*) конфронтрана је њена дијаболична страна (*femme fatale*), која се активира у жељи за постизањем превласти над мушкарцем, желећи да га заведе, освоји и потом уништи.

¹⁹⁷ Alessandra Tiddia, „Bellezza e modernità. Un'utopia europea per un'arte nuova“, in *Liberty. Uno stile per l'Italia moderna*, a cura di Fernando Mazzocca, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2014, 68.

¹⁹⁸ Vivien Greene, „Divisionism's Symbolist Ascent“, in *Radical Light: Italy's Divisionist Painters (1891–1910)*, London: National Gallery, 2008, 54.

¹⁹⁹ Ibid., 57.

²⁰⁰ О поларитету фаталне и фрагилне жене, опширније у: Исидора Савић, „Мотив жене у сликарству српског симболизма“, у *Европски оквири српског симболизма*, ур. Игор Борозан, Нови Сад: Галерија Матице српске; Београд: Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду, 2021, 135–138; Isidora S. Savić, „From Femme Fragile to Femme Fatale: the Motif of Woman in the Italian Symbolist Painting“, *Matica srpska Journal for Fine Arts* 47 (2019): 186–188.

²⁰¹ Šeri Ortner, „Žena spram muškarca kao priroda spram kulture“, *Antropologija žene*, ур. Žarana Papić, Lydia Sklevecky, Београд: Библиотека XX век: Centar za ženske studije, 2003, 174.

²⁰² Игор Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 38.

²⁰³ Erih Nojman, *Velika majka. Fenomenologija ženskih oblika nesvesnog*. Београд: Fedon, 2015, 103.

²⁰⁴ О „спиритуализацији“ жене и њеним ликовним манифестацијама, опширније у: Brendan Cole, *The Mythic Feminine in Symbolist Art: Idealism and Mysticism in Fin-de-Siècle Painting*, Cape Town: University of Cape Town, 1993, 77–81.

Ако се има у виду да је симболизам почивао на (парадоксалном) јединству супротности,²⁰⁵ не чуди чињеница да је жена у имагинацији симболиста попримала амбивалентна обличја, спајајући у себи квалитете фаталности и фрагилности. Као што истиче Јунгов (Carl Gustav Jung) ученик, психолог Ерих Нојман (Erich Neumann), „живот и рађање су на неки скривени начин увек повезани са смрћу и разарањем,²⁰⁶ а супротности се у својим крајностима поклапају или могу да прелазе једна у другу.²⁰⁷

Несумњиво је да оба пола женствености идејно почивају на архетипу *Велике мајке*, који се у различитим видовима испољава у митовима и симболима, од најранијих цивилизација до данас.²⁰⁸ Као што *Велика мајка*, у учењима Карла Густава Јунга и његових следбеника, почива на мноштву *мајки* – богиња, вила, демонки и нимфи,²⁰⁹ тако је и жена у визури симболиста имала поливалентна и неретко опозитна значења. Док је Богородица универзални симбол женине брижне, мајчинске и заштитничке улоге, имагинарни свет симболиста, који подразумева (селективно) преузимање старих легенди и митова, сачињен је и од многих химеричних креатура, које су могу да попримају монструозна и нељудска обличја, попут грифона, сфинги и харпија.²¹⁰

Следећи идеју о поларизованој природи жене, која је истовремено и даваатељка и уништитељка живота,²¹¹ симболисти формирају сопствену визију женскости на основу пројекције властитих идеала и фантазија,²¹² али и као одраз турбулентних односа између полова на прелазу из 19. у 20. век. Таква дихотомија дочарана је речима Леополда фон Захер-Мазоха (Leopold von Sacher-Masoch) у чувеној новели *Венера у крзну* (1870):

„Ниједна жена није ни тако добра ни тако лоша, али она је у сваком тренутку способна за оно најђаволскије, као и за оно најузвишеније, за најпрљавије, као и за најчистије мисли, осећања и поступке.“²¹³

Мада расправе о жени имају корене у античким и средњовековним списима (Лукреције, Свети Августин...), у време конституисања симболизма, током 19. века, интензивирани су полемике о жени и њеној улози у тадашњем друштву. У књижевним и ликовним остварењима, симболисти се идејно ослањају на постулате утицајних интелектуалаца модерног доба. Међу њима је и немачки филозоф Артур Шопенхауер (Arthur Schopenhauer), који 1851. године жену дефинише као инфериорно биће у односу на мушкарца. Сматрајући да представља „неку средину између детета и правога човека,²¹⁴ те да је склона лажима, обманама и лукавству, „које се каткада додирује с лудилом,²¹⁵ Шопенхауер сублимира у то време општеприхваћено гледиште о жени: „Оне (жене) су створене зато да тргују с нашим слабостима, исто тако и са нашом лудошћу, али не са нашим разумом. (...) Оне су *sexum sequior* (нижи род), који у сваком погледу стоји иза нас (...).“²¹⁶

²⁰⁵ Игор Борозан, *Сликаство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 66.

²⁰⁶ Erih Nojman, *Velika majka. Fenomenologija ženskih oblika nesvesnog*, Beograd: Fedon, 2015, 187.

²⁰⁷ Ibid., 98.

²⁰⁸ Ibid., 11.

²⁰⁹ Ibid., 27.

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Ibid., 89.

²¹² Brendan Cole, *The Mythic Feminine in Symbolist Art: Idealism and Mysticism in Fin-de-Siecle Painting*, Cape Town: University of Cape Town, 1993, 33.

²¹³ Leopold fon Zaher-Mazoh, *Venera u krznu*, Beograd: Teagraf, 2000, 69.

²¹⁴ Artur Šopenhauer, *Metafizika polne ljubavi; O ženama*. Novi Beograd: Knjiga; Zemun: Neven, 2003, 89.

²¹⁵ Ibid., 91.

²¹⁶ Ibid., 101.

Сличне ставове, мада умногоме радикалније, дели и бечки филозоф и психолог Ото Вајнингер (Otto Weininger). У утицајној публикацији *Пол и карактер* (1903), која је доживела многа издања почетком 20. века,²¹⁷ Вајнингер расправља о *суштини жене и њеном смислу у свемиру*. Поредећи полове, закључује да је „мушкарац на најнижем ступњу још бескрајно виши од најузвишенији жене“²¹⁸ јер, како наводи, жена је у биолошком погледу феномен дегенерације.²¹⁹ Према Вајнингеру, „жена није ни високумна, ни оштроумна, ни правоумна, она је, штавише, супротно свему том“.²²⁰ Дефинишући жену као „блудницу“ и „подводицу“, своди њену суштину на сексуалну сферу: „она је и телесно и душевно у целој својој бити сушта сексуалност.“²²¹

Ослањајући се на поменуте ставове мислилаца чија гледишта боје интелектуалну климу *Fin-de-Siècle*, симболисти у жени препознају лајтмотив свог стваралаштва. У култури дубоко прожетој глорификованим или прокаженим идеалом женствености, мотив жене се, осим на сликарским платнима, јавља све учесталије и у другим делима визуелне културе, попут постера, плаката и насловница илустрованих часописа.²²² Здружени првенствено с биљним елементима (флорална варијанта *југендстила*),²²³ они формирају живописне композиције изразите линеарности и декоративности, представљајући визуелно сведочанство о жени као декоративном предмету.²²⁴ Јер, облине женског тела и бујност њене косе аналогни су вијугавим, таласастим формама као омиљеним ликовним обрасцем сецесије,²²⁵ односно „стила око 1900. године“, који је обележио европску уметничку сцену епохе.

Фатална жена

У уметничкој клими „у знаку жене“,²²⁶ *femme fatale* се јавља као посебна тематска потцелина, термилошки дефинисана у француској књижевности око 1854. године.²²⁷ Идејно, њено порекло се везује за Еву, прву фаталну жену, док се све остале (анти)хероине симболично сматрају Евиним кћерима (*filles d'Eve*), чији се број повећава с порастом покрета за права жена, нарочито током друге половине 19. века.²²⁸

Мада идејни концепт фаталне жене није изворно формиран у култури симболизма већ је у књижевном стваралаштву присутан и у претходним епохама,²²⁹ учестало се јавља у опусу многих уметника који стварају на прелазу из 19. у 20. век. У том контексту, један од најиндикативнијих примера својеврсне очараности фаталном женом јесте опис Леонардове

²¹⁷ Како наводи Владета Јеротић у предговору српског издања дела *Пол и карактер*, књига је 1918. године доживела четврто издање, а неколико година касније, чак двадесет шесто. Према: Vladeta Jerotić, „Bolesni genije - Otto Vajninger“, u Otto Vajninger, *Pol i karakter*, Beograd: Feniks Libris, 2013, 8.

²¹⁸ Otto Vajninger, *Pol i karakter*, Beograd: Feniks Libris, 2013, 367.

²¹⁹ Ibid., 368.

²²⁰ Ibid.

²²¹ Ibid., 375.

²²² Annemarie Springer, „Some Images of Women in French Posters of the 1890s“, *Art Journal*, Vol. 33, No. 2 (Winter, 1973–1974): 116–124.

²²³ Gabrijela Šterner, *Jugendstil. Umetnički oblici između individualizma i širokih masa*, Beograd: Jugoslavija, 1978, 21.

²²⁴ О наведеном концепту, опширније у: Jan Thompson, „The Role of Woman in the Iconography of Art Nouveau“, *Art Journal*, Vol. 31, No. 2 (Winter, 1971–1972): 162.

²²⁵ Vinko Zlamalik, „Ogled o secesiji i simbolizmu“, *Peristil* 31 (1988): 191.

²²⁶ Jan Thompson, „The Role of Woman in the Iconography of Art Nouveau“, *Art Journal*, Vol. 31, No. 2 (Winter, 1971–1972): 158.

²²⁷ Elizabeth K. Menon, *Evil by Design. The Creation and Marketing of the Femme Fatale*, Urbana and Chicago: Illinois University Press, 2006, 3.

²²⁸ Ibid., 4.

²²⁹ Mario Prac, *Agonija romantizma*, Beograd: Nolit, 1974, 158.

Мона Лизе из пера Волтера Пејтера (Walter Pater), угледног енглеског историчара уметности и оксфордског професора. Године 1869, пишући о знаменитој слици, закључује: „она је старија од стена међу којима седи; као вампир, била је мртва много пута и дознала је тајне гроба; и била је ронилац у дубоким морима.“²³⁰ Често цитиран Пејтеров опис сублимира мушко виђење жене и њене фаталности, која, у складу с доминатним естетичизмом у енглеској култури тога доба, резултује читавањем идеала „жене-вампира“ и у канонско дело ренесансне уметности. Тиме је потврђена теза Марија Праца (Mario Praz) да је „бајроновски фаталан човек“ с почетка 19. века поистовећен са женом крајем тог столећа.²³¹

Истицањем „оног недокучивог осмеха, увек са нечим кобним у себи“,²³² Пејтер у Леонардовој *Боконди* препознаје неке од главних одлика фаталних жена, које чине саставни део маштарија и пројекција, али и страхова мушкараца у доба *Fin-de-Siècle*. Они су потврђени и у приказу жене у есеју *Сликари модерног живота* (1863) Шарла Бодлера (Charles Baudelaire), где је извор женске лепоте пронађен у Злу²³³ јер женина хладокрвна неприступачност привлачи, фасцинира и уништава, те се за *femme fatale* може рећи да је „један од најфасцинантнијих сексуалних ликова“ у историји човечанства.²³⁴

Како је крајем 19. века дошло до извесне дестабилизације мушко-женских односа, изазване појавом самосвесније и еманципованије жене, тако су и прикази разноликих фаталних хероина умножени на платнима симболиста. Инспирисани превасходно литерарним изворима, попут старозаветне теологије и античких митова, уметници симболистичке вокације визуализују многобројне јунакиње као оличење својеврсне *демонизације* жене.²³⁵ У ликовима Саломе, Јудите, Сфинге, Медузе, Јелене Тројанске²³⁶ препознају клицу женске фаталности и свирепости. Заједнички именитељ тим смртоносним јунакињама су „аморална безосећајност, спокојна незаинтересованост“ према патњама мушкарца,²³⁷ кога заводе и потом одводе у пропаст.²³⁸ *Femme fatale* је стога моћна и претећа фигура чији је идентитетски потенцијал остварив једино у односу према мушкарцу, јер њена фаталност не може да се испољи без његовог присуства.²³⁹ Такво тумачење се везује првенствено за Еву, традиционално поиману као прву фаталну жену, оличење исконске материје, „сладострасну жељу сваког мушкарца (Свети Августин), те симбол еротике и еротизације човека.“²⁴⁰ Слично тумачење се односи и на Лилит, која представља нагонски, земаљски вид женског принципа, а као прва Адамова жена, исконско отелотворење његових путених жеља.²⁴¹ Она се појављује у мистичним и кабалистичким списима као нагонско својствокоје потиче од Бога и Ђавола,²⁴²

²³⁰ Волтер Пејтер, *Ренесанса. Есеји о уметности и песништву*, Београд: Просвета, 1965, 125.

²³¹ Mario Praz, *Agonija romantizma*, Београд: Nolit, 1974, 86.

²³² Ibid., 124.

²³³ „Њена лепота потиче од Зла, увек лишена продуровљености, али понекад са дозом умора који кокетира са меланхолијом“, у: Шарл Бодлер, *Сликари модерног живота*, Београд: Службени гласник, 2013, 66.

²³⁴ Kamil Palja, *Seksualne persone: umetnost i dekadencija od Nefertiti do Emily Dickinson*, Београд: Zepter Book World, 2002, 11.

²³⁵ Термин преузет из: Melanie Ulz, „Deadly Seduction: the Image of the Femme Fatale around 1900, in *Battle of the Sexes: from Franz von Stuck to Frida Kahlo*, ed. Felix Krämer, Frankfurt am Main: Städel Museum, 2016, 98.

²³⁶ Patrick Bade, *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women*, New York: Mayflower Books, 1979, 7–8.

²³⁷ Kamil Palja, *Seksualne persone: umetnost i dekadencija od Nefertiti do Emily Dickinson*, Београд: Zepter Book World, 2002, 13.

²³⁸ Erih Nojman, *Velika majka. Fenomenologija ženskih oblika nesvesnog*, Београд: Fedon, 2015, 103.

²³⁹ Rebecca Stott, *The Fabrication of the Late Victorian Femme Fatale – the Kiss of Death*, New York: Palgrave Macmillan, 1992, VIII.

²⁴⁰ Ljubomir Erić, *Leksikon ljubavi i seksualnosti*, Београд: JP Službeni glasnik, 2017, 15.

²⁴¹ Barbara Blek Koltuv, *Knjiga o Lilith*, Београд: Esoteria, 1997, 19.

²⁴² Ibid.

персонификујући тамну страну жениног сопства.²⁴³ Више него Ева, тумачи се као заводљива чаробница, сукуба која доноси смрт и мајка давителка, те као својеврстан архетип женске фаталне природе. Вештом апропријацијом ових и других библијских и митолошких јунакиња, те њиховом травестијом у рухо савремене, „нове“ жене (*femme nouvelle*), симболисти стварају особене креације привлачних и опасних жена. Понекада субверзивне, али увек привлачне и еротичне, оне се не стиде сопствене нагоде и увек су свесне гледаочевог присуства.²⁴⁴ Уједно су одраз женске бруталности и сладострашћа, те отелотворење истинских декадентних хероина.²⁴⁵

Сходно својеврсној иконографији мизогиније,²⁴⁶ у култури симболизма је конституисан и феномен „саломаније“, који обузима многобројне уметнике на прелому векова.²⁴⁷ Иродијадина кћерка, одговорна за усековање главе Светог Јована Претече, мотив је позоришних комада, опера, поема, драма и слика.²⁴⁸ Неколико страница знаменитог романа *Насупрот* Жориса Карла Уисмана (Joris-Karl Huysmans) посвећено је опису Саломе са истоимене слике Гистава Мороа, као оличења својеврсног *идола перверзности*²⁴⁹ *Fin-de-Siècle* културе: „постојала је у неку руку симболично божанство неуништивога Блуда, богиња бесмртне Хистерије, проклета Лепота (...), чудовишна Звер, равнодушна, неодговорна, безосећајна, која, као и античка Јелена, трује све што јој приђе, све што је угледа, чега год да се дотакне.“²⁵⁰ Репрезентативни примери фасцинације том библијском јунакињом се препознају у истоименој драми Оскара Вајлда (Oscar Wilde, 1891), у Малармеовој поеми *Иродијада* (Stéphane Mallarmé, 1864) и Штраусовој опери *Саломе* (Richard Strauss, 1905), као и у делима сликара Обрија Бирдзлија (Aubrey Beardsley), Франца фон Штука, Густава Мороа и многих других.²⁵¹ Мада је Саломин лик током времена посматран кроз призму различитих интерпретативних матрица и трансформација – од средњег века, када је сматрана отелотворењем моралних вредности, до ренесансе и барока, када је постала идеал лепоте, у

²⁴³ Ibid., 16.

²⁴⁴ Edward Lucie-Smith, *Erotizam u umetnosti zapada*, Beograd: Jugoslavija, 1973, 171.

²⁴⁵ Udo Kultermann, „The Dance of the Seven Veils. Salome and Erotic Culture around 1900“, *Atribus and Historiae*, Vol. 27, No. 53 (2006): 193, 200.

²⁴⁶ Синтагма је преузета из: Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford University Press, New York, 1988.

²⁴⁷ У литератури се наводи да је 1912. године чак 2789 француских песника писало о Саломи. Податак преузет из: Johannes Hendrikus Burgers, „The Spectral Salome: Salomania and Fin-de-Siècle Sexology and Racial Theory“, in *Decadence, Degeneration, and the End: Studies in the European Fin-de-Siècle*, eds. Marja Härmänmaa, Christopher Nissen, New York: Palgrave Macmillan, 2014, 165.

²⁴⁸ Charles Bernheimer, „Visions of Salome“, in *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy and Culture of the Fin de Siècle in Europe*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002, 104–138.

²⁴⁹ У питању је назив слике белгијског симболисте Жана Делвила (Jean Delville) из 1891. године, који се помиње у наслову чувене студије Брама Дајкстре (Bram Dijkstra), историчара компаративне књижевности: Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford University Press, New York, 1988.

²⁵⁰ Жорис-Карл Уисманс, *Насупрот*, Београд: Просвета, 1966, 80.

²⁵¹ О мотиву Саломиног плеса у ликовној култури симболизма, те његовом тумачењу у делима водећих европских симболиста, опширније у: Исидора Савић, „Између Ероса и Танатоса: представе Саломиног плеса као пројекција женског насиља у уметности симболизма“, у *Тело и насиље у уметности и визуелној култури раног модерног доба*, ур. Саша Брајовић, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 318–325.

култури симболизма добила је рухо *femme fatale*, уз истицање декапитације Светог Јована²⁵² као симболичне кастрације.²⁵³

Према Сигмунду Фројду (Sigmund Freud), кастративни страх је један од највећих извора анксиозности код мушкарца²⁵⁴ и може да се испоји на физичком и метафоричком плану.²⁵⁵ Док први модалитет представља страх од губитка полног органа, други симболише бојазан од губитка моћи, те је посебно карактеристичан за друштва која негују патријархалне светоназоре. Јер, како истиче Ерих Нојман – „патријархално појачана супротност Мушког и Женског, дана и ноћи, свести и несвесног, води скривеној али непомирљивој борби полова која бесни у ноћним дубинама несвесног односа, испод површине патријархалне доминације и мушко-женске симбиозе.“²⁵⁶

Сличан интерпретативни модел је примењен и на старозаветну хероину Јудиту. Док је у претходним епохама сагледавана примарно као оличење оданости домовини и идеалима патриотизма,²⁵⁷ у симболизму је постала прототип кастративне жене јер, како наводи Фројд, „декапитовати = кастрирати.“²⁵⁸ На сликама попут *Јудита и Холоферн* (1926) Франца фон Штука, вертикално постављен мач у рукама ове антихероине недвосмислено упућује на фалусни симбол, док црвена боја у неким деловима позадине сугерише крв, те најављује страдање које је уследило по спроведеној кастрацији.²⁵⁹ Кастративне моћи додељене су и Медузи, најстрашнијој од свих Горгона, чији назив потиче од грчког придева „дивљи, ужасан, застрашујући.“²⁶⁰ Ужасна и очаравајућа, Медуза је током читавог 19. века била предмет мрачне љубави романтичара и декадентата.²⁶¹ У питању је биће наказне главе и застрашујућег изгледа, чије је лице окружено змијама уплетеним у косу. Поседујући вепровске зубе, крила и бронзане руке, своју моћ исказује окамењивањем сваког ко би је погледао, укључујући и богове.²⁶² Као најстарија од три Горгона, једино Медуза поседује смртносно дејство над посматрачем. Разнолико тумачена – као оличење живота и смрти, претње и заштите, као симбол земаљског елемента, те патрона забрањених места и мртвих,²⁶³ у култури симболизма постаје оличење крвожедне и кастративне жене. Симболисти преузимају стару ликовну традицију у

²⁵² О обезглављивању као акту физичког и метафоричног поништења светитељевог тела, али и уживања у изопаченом на примеру слике *Усековање главе светог Јована Крститеља* Ђуре Јакшића у европском контексту, опширније у: Игор Борозан, „Изопачено и узвишено: Усековање главе светог Јована Крститеља Ђуре Јакшића“, у *Тело и насиље у уметности и визуелној култури раног модерног доба*, ур. Саша Брајовић. Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 177–191.

²⁵³ О одсецању главе у симболици кастрације, в: Edward Lucie-Smith, *Erotizam u umetnosti Zapada*, Beograd: Jugoslavija, 1973, 221.

²⁵⁴ Опширније у: Ivanka Jovanović Dunjić, „Muška seksualnost i kastracioni strah“, у *Seks, seksualnost i psihoanaliza*, ур. Tamara Štajner-Popović, Vesna Brzev-Ćurčić, Vojislav Ćurčić, Beograd: Žarko Albulj 2004, 85–92.

²⁵⁵ Michelle Facos, *Symbolist Art in Context*, Berkley: University of California Press, 2009, 22.

²⁵⁶ Erih Nojman, *Psihologija ženskog*, Beograd: Fedon, 2015, 49.

²⁵⁷ Опширније у: Nadine Sine, „Cases of Mistaken Identity: Salome and Judith at the Turn of the Century“, in *German Studies Review*, Vol. 11, No. 1 (Februar 1988): 12–21.

²⁵⁸ Sigmund Freud, „Medusa’s Head“, in *Sexuality and the Psychology of Love*, New York: Simon and Schuster, 1997, 202.

²⁵⁹ Norbert Wolf, *Symbolism*, Köln: Taschen, 2016, 86.

²⁶⁰ Kamil Palja, *Seksualne persone: umetnost i dekadencija od Nefertiti do Emili Dickinson*, Beograd: Zepter Book World, 2002, 40.

²⁶¹ Mario Prac, *Agonija romantizma*, Beograd: Nolit, 1974, 42.

²⁶² Драгослав Срејовић и Александрина Цермановић-Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга, 1992, 98.

²⁶³ Carmela, Mento. Salvatore Settineri, „The Medusa Complex: the Head Separated from the Body in the Psychopatology of Negative Affects“, *Mediterranean Journal of Clinical Psychology*, Vol. 4, No.1 (2016): 2.

представљању ове античке (анти)хероине, фокусирајући се превасходно на приказ главе, чиме њено лице поприма изглед апотропејске маске (Штук, Беклин, Миха Маринковић...).²⁶⁴

Истовремено, симболисти додељују кастративне моћи и другим хибридным бићима која симболишу женску анималну страну и предаторске пориве. Симбол таквих склоности је и Сфинга, настала спојем женске главе, тупа лава и крила птице. Према миту, обитава у Теби, а по одлуци богова поставља пролазницима загонетку коју су јој повериле музе, приморавајући их да је одгонетну. У случају нетачног одговора, пролазник „мора да умре мучном смрћу у гвозденом обручу Сфингиних канџи.“²⁶⁵

Сфинга је стога оличење саме загонетке, нарочито животне, али и опасне женске природе, која вреба своју нову мушку жртву. Њен прототип је „огромна сфинга у Гизеху (Гизи) исклесана у пећини и постављена наред пустиње, (која) нуди пролазнику своју тајну изазивајући га да је покуша одгонетнути.“²⁶⁶ А потом изговара следеће речи, индикативне за њено поистовећивање с природом (жена-сфинга-природа vs мушкарац): „Ја јесам, видим и знам од века. Јер ја сам један од вечних пратипова, који живе у свету, које није створено, али – забрањено ми је да говорим друкчије до само својом присутношћу.“²⁶⁷

Сличну функцију фаталне хероине имају у ликовном свету симболизма и сирене – заводнице милозвучног гласа, које лепотом лица и умилним певањем заводе морепловце и одводе их у смрт.²⁶⁸ Замишљене понекад у виду крилатих чудовишта, чији птицолики изглед указује на повезаност с небом,²⁶⁹ или лепих девојака с перајима уместо доњих екстремитета, означавају идеал наизглед наивне, али у својој бити опасне женске лепоте и грабљиве природе.²⁷⁰ Оне су у ствари „заводнице, невинне или не, напуштене животиње, које у властитој далекој прошлости крију ужасан бол, тежаак пораз или срамоту.“²⁷¹ Пошто потичу од нејасно дефинисаних елемената – из ваздуха као птице или из мора попут риба, оличење су „творења из подсвести, чаробних и страшних снова у којима избијају мрачни и иконски човекови нагони.“²⁷² Мит о сирени постаје тако својеврсна „симболизација сексуалности у служби за доминацијом“ јер фригидност не спречава сирену да мушкараца „хвата у своју мрежу.“²⁷³

Сликари симболизма изводе на својим платнима, осим самосталних приказа фаталних жена, и композиције на којима фигурирају оба пола. Такве представе сведоче о блиском сусрету и неретко физичком контакту између опасне жене и њене мушке жртве. Он се одвија претежно у имагинарним пејзажима или нејасно дефинисаним просторима, чиме је фокус усмерен првенствено на тај, сензуалношћу прожет, али кобан спој мушког и женског елемента. Дефинише их штимунг „перверзне окрутности“, која постаје све интензивнија како се 19. век

²⁶⁴ Исидора Савић, „Мотив жене у сликарству српског симболизма“, у *Европски оквири српског симболизма*, ур. Игор Борозан, Нови Сад: Галерија Матице српске; Београд: Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду, 2021, 152.

²⁶⁵ Nikolaj Albertović Kun, *Legende i mitovi stare Grčke*, Beograd: Dečja knjiga, 2004, 476.

²⁶⁶ Eduar Šire, *Evolucija božanstva. Od Sfinge do Hrista*. Beograd: Grafički atelje Dereta, 1989, 9.

²⁶⁷ Ibid., 10.

²⁶⁸ Опширније у: *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, ур. Alen, Gerbran. Ševalije, Žan, Novi Sad: Stylos art: Kiša, 2009, 832.

²⁶⁹ Erih Nojman, *Velika majka. Fenomenologija ženskih oblika nesvesnog*, Beograd: Fedon, 2015, 178.

²⁷⁰ О симболици сирена у 19. веку и њиховим преображајима, опширније у: Jovana M. Nikolić, *Antičke teme u simbolističkom slikarstvu Gistava Moroa*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, 2020, 171–172.

²⁷¹ Anjeze Grijeko, *Atlas sirena: sentimentalno putovanje među bića koja nas vekovima očaravaju*, Beograd: Službeni glasnik, 2023, 19.

²⁷² *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, ур. Alen, Gerbran. Ševalije, Žan, Novi Sad: Stylos art: Kiša, 2009, 832.

²⁷³ Žinet Pari, *Paganske meditacije. Skrivena prisutnost grčkih božanstava*, Beograd: Fedon, 2020, 74.

ближи крају, а концепти еротичности и смрти се све више приближавају један другом.²⁷⁴ Како наводи Фројд, нагон за деструкцијом је редовно стављан у службу Ероса.²⁷⁵ О томе сведочи и Шопенхауерово становиште „да оне (жене) сматрају да им је једини озбиљан позив љубав, љубавна освајања и оно што је у вези с тим, као тоалета, игра,²⁷⁶ што има највећег уплива и на иконографију коју симболисти уводе приликом приказивања женских ликова. Све слике телесног контакта између мушкарца и анимализоване жене, попут *Сфингиног пољупца* Франца фон Штука (1895), која наглашава женину супериорну позицију наспрам њој потчињеног мушкарца, или Моровог *Едипа и Сфинге* (1864), која указује на способност мушкарца (Едипа) да се одупре моралним искушењима жене (Сфинге) која води у смрт,²⁷⁷ означавају заводљиву природу полужена-полуживотиња које мушкарца привлаче захваљујући својој наглашеној еротској сензибилности,²⁷⁸ али га уједно и маме у смрт. Љубавна игра започета разменом нежности постепено се претвара у преламање живота и смрти²⁷⁹ – Ерос постаје Танатос, жена грабљивица, а мушкарац њен плен. Прожете извесном еротском тензијом, ове слике указују на спајање две комплементарне, али и изразито супротне појаве – Ероса и Танатоса, нагона за животом и смрти,²⁸⁰ као и о (по мушкарца) разорним последицама страсти.²⁸¹ Како тврди Жорж Батај (Georges Bataille), „област еротизма у суштини је област силе, област насиља,²⁸² додајући да страст представља одјек смрти, те да сједињење двоје љубавника из страсти дозива у свест смрт, жељу за убиством или самоубиством.²⁸³ Таквој групацији слика припадају дела, попут *Сфингиног пољупца* Франца фон Штука, која приказују поделу моћи међу половима, те мушку потчињеност доминантној жени.

У сексуалној теорији, Фројд истиче да се напетост може сматрати непријатним искуством, али да се може истовремено доживети и као нешто што доноси задовољство.²⁸⁴ Тако се сусретом мушкарца и фаталне жене активирају две супротне силе које се могу назвати различито, али им је значење заједничко – дух и материја, Ерос и Танатос, нагони и култура.²⁸⁵ Тако се осећај еротике и тензије преплићу приликом споја мушкарца с фаталном женом, који се за њега готово увек фатално завршава – изгубљеношћу или смрћу, што је софистицираним песничким језиком дочарао Џон Китс (John Keats) у чувеној балади *Лена дама без милости* (*La belle dame sans Merci*) из 1819. године.²⁸⁶ Такви визуелни прикази и књижевна дела представљају одраз мушког страха од кастративне жене, али одишу и извесном атмосфером

²⁷⁴ Patrick Bade, *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women*, New York: Mayflower Books, 1979, 8–9.

²⁷⁵ Sigmund Frojd, *Š one strane principa zadovoljstva; Ja i ono*, Novi Sad: Svetovi, 1994, 97.

²⁷⁶ Ibid., 90.

²⁷⁷ Peter Cooke, *Gustave Moreau. History Painting, Spirituality and Symbolism*, New Haven: Yale University Press, 2017, 51.

²⁷⁸ *Еротски сензибилитет* као доминантну одлику *Fin-de-Siècle* културе је успоставио теоретичар компаративне књижевности, Марио Прац (Mario Praz) у: Mario Prac, *Agonija romantizma*, Beograd, Nolit: 1974, 11.

²⁷⁹ О љубавној тематици у сликарству симболизма, те прожимању животне виталности и смрти, објашене на примеру симболистичке слике настале под утицајима минхенског симболизма, *Острво љубави* (1907) Надежде Петровић, минхенског и париског ђака, опширније у: Saša Brajović i Igor Borozan, *Minhenske pouke i simbolizam u delu Nadežde Petrović*, u *Zbornik radova/Naučni skup posvećen Nadeždi Petrović (1873–1915)*, ur. Jasna Jovanov, Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2016, 14–18.

²⁸⁰ Опширније у: Žak Rifije, „Биолошки однос смрти и сексуалности“, u *Smrt, nasilje i seksualnost*, ur. Ivan Čolović, Beograd: Plato, 1992, 11–12.

²⁸¹ Žil Ernst, „Eros i Tanatos – prava ili lažna književna braća“, u *Smrt, nasilje i seksualnost*, ur. Ivan Čolović, Beograd: Plato, 1992, 54.

²⁸² Žorž Bataj, *Erotizam. Suze Erosove*, Beograd: Vuk Karadžić, 1972, 13.

²⁸³ Ibid., 17.

²⁸⁴ Sigmund Frojd, *O seksualnoj teoriji*, Beograd: Neven: Feniks libris, 2014, 95.

²⁸⁵ Владета Јеротић, *О сексуалности*, Beograd: Ars Libri, 2017, 8.

²⁸⁶ *Из новије енглеске лирике*, прир. Свет. Стефановић, Beograd: Издавачка Књижарница „Напредак“, 1923, 19–21.

алголагније – сексуалног задовољства које проистиче из бола.²⁸⁷ Жудња и страх се тако доводе у непосредну везу с потребом за потчињавањем вољи и снази *femme fatale*. Индикативно је поменути да се управо крајем 19. века јавља и термин мазохизам, назван по Леополду фон Захер Мазоху, чији протагониста Северин у *Венери у крзну* припада управо врсти „суперсензуалних“ људи који уживање налазе у патњи.²⁸⁸ Спој осећаја бола и ужитка је за ствараоце с краја столећа готово увек проузрокован појавом и деловањем жене, те величањем мазохистичког искуства, које имплицира инверзију односа између активног и пасивног партнера, где жена постаје „активна јединка која напада и осваја сексуални објекат,“ а мушкарац пасивни објекат који се даје свом партнеру.²⁸⁹

У сликарству италијанског симболизма фатална жена најчешће фигурира самостално на платну. Она поприма све наведене одлике *femme fatale* – злобу, магнетску привлачност, искричаву лепоту, моћ доминације над мушкарцем, продоран поглед и циничан осмех. Својеврсно отелотворење такве жене визуализује Алберто Мартини (Alberto Martini) на слици индикативног назива – *Баволица* из 1906. године. По узору на минхенско сликарство позног 19. века, препознатљиво по наглашеном контрасту између светлих фигура и тамне позадине, италијански сликар формира композицију потцртаног *chiaroscuro* ефекта. У самом центру се налази блештаво осветљен женски акт нглашених облина. Фигура је приказана наизглед чедно, али осмех на њеном лицу сведочи супротно. Привидној бешчулности иде у прилог профилни приказ, који онемогућава директан контакт с посматрачем, као и руке понизно укрштене иза леђа. Клећећи положај додатно имплицира њену пасивну улогу. Но, извесни детаљи, попут несрамежљивог осмеха, сјаја у црним очима, те нескривене разоденутости сведоче о нешто тамнијој страни женскости, која фатално делује на мушкараца. О њеној експлицитно дочараној сензуалности сведочи и мотив пубичних длака, који се не појављује на традиционалним приказима Венера и других „чедних“ жена, већ скандализује²⁹⁰ грађански укус публике „неочекиваном“ експлицитношћу лишеном идеализације женског тела. Приликом пажљивије анализе слике, којом доминира црна колористичка гама, у првом плану фигурира и мушкарац, одевен у фрак с цилиндром на глави. Леђима окренут ка посматрачу, из мрака посматра разоденуту жену која позира пред његовим очима. Ако су наборане тканине испод њених колена трагови одеће, стиче се утисак да се извесни перформанс одвија пред мушком публиком. Ноћ чини атмосферу још мистичнијом, пригушенијом и „мрачно“ сензуалном. Мартинијева фатална жена постаје својеврстан „идол перверзности“ уживајући у лепоти свог тела и пожуди коју изазива код посматрача, који се, можемо само претпоставити, пошто му не видимо лице, наслађује сладострасним призором који се одиграва у непознатом, скривеном екстеријеру. Бестидно „понуђено“ наго тело погледу непознатог посматрача сведочи о женској фаталности, извлачећи на видело феминину мрачнију природу. Интересантан је податак да је слика предвиђена за излагање у форми триптиха посвећеног ноћи, но до њеног излагања у тој форми ипак није дошло.²⁹¹ Свакако, сходно сецесијској традицији, троделна композиција је

²⁸⁷ Индикативно је да је и сам термин *алголагнија* први пут уведен у употребу у доба *Fin-de-Siècle*, тачније 1895. године од стране Алберта фон Шренк-Ноцинга (Albert von Schrenck-Notzing), те да га је 1905. прихватио и Фројд, додуше преферирајући појам садомазохизам. В: Ljubomir Erić, *Leksikon ljubavi i seksualnosti*, Beograd: JP Službeni glasnik, 2017, 19.

²⁸⁸ Leopold fon Zaher-Mazoh, *Venera u krznu*, Beograd: Teagraf, 2000, 44.

²⁸⁹ О активности као мушкој и пасивности као женској одлици, опширније у: Žan Lampl-de-Gro, „Doprinos problemu ženskosti,“ у Žanin Šasget-Smiržel, *Ženska seksualnost*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2003, 32.

²⁹⁰ На примеру актова италијанског сликара Амедеа Модиглианија (Amedeo Modigliani) из око 1917. године, в: Silvia Camagni, *Arte erotica: i capolavori dei grandi maestri*, Dix editore, 2009, 218.

²⁹¹ Silvia Regonelli, „La voluttà della morte“, in *Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*, a cura di Fernando Mazzocca, Claudia Zevi. Milano: 24 Ore Cultura, 2016, 122.

уоквирена рамом у техници енкаустике и злата, с насликаним мотивима сензуалних парова у комбинацији с флоралним елементима,²⁹² што сведочи о Мартинијевој припадности интернационалном кругу сецесије, те италијанском Либертију, као и о минхенском „пореклу“ његовог симболистичког израза.

Упечатљив приказ женске фаталности представља и необично кадрирана слика Акилеа Калџија (Achille Calzi) *Жена змија* из 1913. године (сл. 1). У питању је визуализација доњег дела женског тела – од стомака наниже, нагог, у благом искораку, с обавијеном змијом разјапљених чељусти. Уметник ставља у фокус доње екстремитете, те упарује жену с гмизавцем, понављајући иконографију чувене слике *Грех* Франца фон Штука, која је у својим многобројним варијацијама, постала кључно дело немачког симболисте, али и симболизма уопште. Појава овог хтонског бића сведочи о жениној овоземаљској, материјалној природи, јер је жена=тело=земља.²⁹³ Попут *femme fatale*, и змија делује претеће на мушкарца коме се имплицитно обраћа – човек и змија су супротности, комплементи, такмаци.²⁹⁴ Но, повезивање женске фигуре са змијом не чуди, јер оно расветљава њихову заједничку, демонску страну, пошто се змија, осим симболом зла и Сатане, сматрана кичмењаком који отелотворује „инфериорну психу, мрачни психизам, оно што је ретко, несхватљиво, тајновито“.²⁹⁵

Фрагилна жена

Супротно слици женске доминације над мушкарцем, постоји архетип *femme fragile*, чије је дејство, у складу с њеном благонаклоном природом, позитивно или неутрално. Прототип нежне и безопасне жене је Богородица, која се у култури симболизма идејно дефинише као Анти-Ева. Исхрана, топлина, заштита и сигурност, одвајкада повезивани с представом (добре) Велике Мајке,²⁹⁶ доводе се у везу са позитивним полом женске природе. Отуда се архетипски симболи плодности, те „закриљујућег, заштитничког и хранитељског“²⁹⁷ елемента повезују с фрагилном женственошћу и њеном визуелном манифестацијом у приказима (модерних) Богородица и других „питомих“ жена.

Femme fragile, као други пол феминине суштине, представља „анђеоску супротност“²⁹⁸ фаталној жени. Тако се бестијалност фаталне жене прелива у благост фрагилне, која своје упориште проналази у Софији као изразу и симболу највише женске мудрости.²⁹⁹ Доступне су јој више, метафизичке истине јер стреми уздизању душе у духовне сфере. Фрагилна жена постаје тако својеврсно етерично биће, саздано од светлости, те најузвишенији облик „Вечног женског.“ Из фрагилних женских ликова отклоњени су телесност, чулност, покрет, те они одишу одсуством сензуално-еротског доживљаја света.³⁰⁰

На платнима симболиста *femme fragile* обитава у измаштаним пределима питоме природе или у фантастичним пејзажима који повољно делују на њену окренутост унутрашњем бићу. Њен идеал је мајчинског порекла, а она своју женственост црпи из блиског сусрета с

²⁹² Ibid.

²⁹³ Vicki Noble, *Il risveglio della dea pagana. Il potere sciamanico delle donne. La via femminile alla guarigione*. Milano: TEA, 2005, 48.

²⁹⁴ *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, ur. Alen, Gerbran. Ševalije, Žan. Novi Sad: Stylos art: Kiša, 2009, 1101.

²⁹⁵ Ibid.

²⁹⁶ Erih Nojman, *Velika majka. Fenomenologija ženskih oblika nesvesnog*, Beograd: Fedon, 2015, 89.

²⁹⁷ Ibid., 119.

²⁹⁸ Mario Prac, *Agonija romantizma*, Beograd: Nolit, 1974, 159.

²⁹⁹ Erih Nojman, *Velika majka. Fenomenologija ženskih oblika nesvesnog*, Beograd: Fedon, 2015, 386.

³⁰⁰ Жељко Ђурић, *Преображају Д'Анунцијевог витализма. Компаративна студија*, Нови Сад: Матица српска, 1995, 157.

природом и, посебно, цвећем. Нарочито љиљан, девичански цвет, постаје у симболистичкој култури атрибут женске чистоте, те безгрешности *femme fragile*. Мистицизам цвећа³⁰¹ аналоган је њеној тајанственој, али љупкој природи, најчешће визуализованој у приказима загонетних бића из сна или водених нимфи.³⁰² Сlike фрагилне женскости одишу атмосфером притајене чежње, платонске љубави и неретко меланхолије. Приказују мисаоне фигуре у нежним пастелним тоновима, чија је суштина саткана више од спиритуалног него од материјалног. Оне су аркадске фигуре које се крећу у идиличном пролећном пејзажу, из кога се шири блага светлост.³⁰³ Претерано издужене, нежне и скоро нестварне, понекада попримају готово аветињска обличја, попут бледих жена на сликама Фернана Кнопфа (Fernand Khnopff),³⁰⁴ односно средњовековних евокација грациозних жена с платна прерафаелита, које одишу неземаљском ауром,³⁰⁵ сведочећи о жениној деликатној и софистицираној природи. Своју грациозност фрагилна жена дугује узорима препознатим у женским ренесансним фигурама, нарочито творевинама Сандра Ботичелија (Sandro Botticelli), чији је опус у енглеској и италијанској култури с краја 19. века био изнова откривен и тумачен.³⁰⁶ „Медитативна тананост“, те „осећање чежњиве сете“, препознате од стране Волтера Пејтера као главне одлике Ботичелијевих анђеоских фигура жене,³⁰⁷ сродне су симболистичко-естетистичким панданима с краја 19. века. „Средњовековни изглед“ прерафаелитских жена³⁰⁸ усложњен је појавом издужених, нежних и готово натчулних фрагилних жена ботичелијевске провенијенције, које фигурирају на сликама европских уметника с краја века.

Док је сексуалност фаталне жене сматрана перверзном, фрагилна жена је лишена телесних нагона јер се сматра оличењем чисте и невине женскости, обитавајући у носталгичним приказима античке прошлости или у имагинарним, сноликим пејзажима.³⁰⁹ Ако је активно стање одлика фаталних хероина, агресивно настројених према мушкарцима, онда је пасивност једно од водећих обележја *femme fragile*. Неретко приказана у виду плошних, схематизованих фигура, чиме је у ликовном погледу потцртана њена етерична и трансцендентална природа, фрагилна жена је отелотворење меланхоличне мистерије и концепта вечне, безусловне љубави.³¹⁰ Утонулост у мисли и преовлађујућа пасивност сведоче општој повучености *femme fragile* и њене одвојености од материјалног света. Мада нема негативног утицаја на мушкарца, њен „лутајући“ поглед и претежно одсуство комуникације с посматрачем је ипак чине далеком и неприступачном. Стога је оличавају продуховљене и „дематеријализоване“ фигуре,³¹¹ које симболишу апстрактне идеје или идеале којима треба

³⁰¹ Gabrijela Šterner, *Jugendstil. Umetnički oblici između individualizma i širokih masa*, Beograd: Jugoslavija, 1978, 48.

³⁰² Ibid., 55.

³⁰³ Ibid., 128.

³⁰⁴ Опширније у: Rachel Grew, „States of Transition: The Femme Fatale in the Art of Fernand Khnopff and Leonor Fini“, in *Symbolist Roots of the Modern Art*, ed. Michelle Facos, Mednick Thor J, England ; Farnham Surrey, Burlington, VT : Ashgate.

³⁰⁵ Jan Thompson, „The Role of Woman in the Iconography of Art Nouveau“, *Art Journal*, Vol. 31, No. 2 (Winter, 1971–1972): 158.

³⁰⁶ Fernando Mazzocca, „L’arte del sogno“: il simbolismo in Italia, in: *Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*, ed. Milano: 24 ore Cultura, 2016, 41–43.

³⁰⁷ Цитирано према: Волтер Пејтер, *Ренесанса. Есеји о уметности и песништву*. Београд: Просвета, 1965, 57, 61.

³⁰⁸ Annemarie Springer, „Some Images of Women in French Posters of the 1890s“, *Art Journal*, Vol. 33, No. 2 (Winter, 1973–1974): 117.

³⁰⁹ Patricia Mathews, *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art*, Chicago: University of Chicago Press, 1999, 114 – 115.

³¹⁰ Annemarie Springer, „Some Images of Women in French Posters of the 1890s“, *Art Journal*, Vol. 33, No. 2 (Winter, 1973–1974): 118.

³¹¹ Brendan Cole, *The Mythic Feminine in Symbolist Art: Idealism and Mysticism in Fin-de-Siècle Painting*, Cape Town: University of Cape Town, 1993, 68.

стремити. *Femme fragile* је надасве персонификација љубави и лепоте у њиховом најчистијем облику, те одраз дивинизације и спиритуализације женскости. На сликама симболиста постаје медијатор између реалног и идеалног, те средство путем кога мушкарац постиже напредак на свом путу ка освајању чисте свести.

Налик фаталној жени, и фрагилна проналази своје упориште у природи, али не више у анималном свету нагона и инстинкта већ у блиској спони с цветом. Флорална симболика одвајакада је довођена у везу са женом, а у зависности од врсте цвета који јој је приписиван, указивано је на различите слојеве женског идентитета и преовлађујућих особина. Ослањајући се на визуелни језик културе естетизма, који жену пореди с цветом, симболисти преузимају флоралну иконографију жене и прилагођавају је сопственим наративима. Прикази жена у флоралном окружењу и током уживања у мирисним есенцијама које поспешују чула су честа визуелизација у уметности крајем 19. и почетком 20. века, нарочито у енглеском и америчком културном простору. У делима уметника попут Вотерхауса (John William Waterhouse) или Карена (Charles Courtney Curran), женски флорални мотиви указују, осим суптилног еротског призвука на култивисану лепоту, тишину, моралну чистоту, грациозне, али лимитиране покрете, декоративну функцију *жене-цвета*, те дискретну назнаку плодности.³¹² Мирис, као израз врлина и симбол светлости, својом стварном, али ипак неухватљивом суптилношћу указује на духовну присутност и природу душе.³¹³ Тиме је његово продуховљено дејство, као једног од најетеричнијих чула, у непосредној корелацији с бестелесном и дубоко спиритуализованом фрагилном женом. Сlike с цветном тематиком најчешће упућују на нежну и неукаљану фрагилну женскост, те на поистовећивање жене с Богородицом. Учестали прикази жене у оквиру *hortus conclusus* (затвореног врта) упућују су на средњовековну и ренесансну иконографију, те сведоче о телесној и интелектуалној невиности као највише цењене особине жена у патријархалном друштву тога доба.³¹⁴ Жена је, у имагинацији мушкарца, попут цвета, лепа, пасивна и декоративна.³¹⁵ Мада се традиционално и фрагилност жене испољава у митовима, религијама, обичајима и ритуалима, ипак је надјачана њеном фаталном страном, што потврђује већи обим таквих представа, нарочито у сликарству симболизма. Слика фаталне жене је изузетно популарна све до почетка Великог рата, када је нагло опало интересовање сликара за ту тему, што је доведено у везу с почетком еманципације жене.

Визуелне стратегије представљања жене у сликарству европског и италијанског симболизма

Сликари италијанског симболизма креирају властите ликовне варијације различитих женских идентитета у складу с визуелним стратегијама европских симболиста. Ликовна репрезентација жене у њиховом опусу почива на наглашавању традиционалних женских атрибута. Они представљају својеврсна упоришта женске моћи и физичку манифестацију женствености, нарочито фаталне.

Истицање важности косе као упечатљивог женског епитета заступљено је у књижевним и ликовним остварењима тога доба. Функција косе је амбивалентна: пружа

³¹² Christina Bradstreet, „Wicked with Roses: Floral Femininity and the Erotics of Scent,” *Nineteenth-century Art Worldwide*, Vol.6, No.1 (Spring 2007): 6.

³¹³ *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, ur. Alen, Gerbran. Ševalije, Žan, Novi Sad: Stylos art: Kiša, 2009, 578.

³¹⁴ Annette Stott, „Floral Femininity: A Pictorial Definition“, *American Art*, Vol. 6, No. 2 (Spring 1992): 63.

³¹⁵ *Ibid.*, 62.

мушкарцу заклон,³¹⁶ али може лако да се претвори у смртоносно оружје. „Откривена или сакривена, сплетена или расплетена, често је знак женине расположивости, предаје или суздржаности,³¹⁷ те представља једно од главних визуелних образаца женскости.

Коса се традиционално сматра највећим украсом жене и симболом њене суштински женствене природе.³¹⁸ Уједно је и одраз њених мистичних моћи, а истовремено и њихово извориште.³¹⁹ Дуги увојци красе жену на платнима и у стиховима симболиста, истичући њену сензуалност, али представљају и опасно средство којим може да обухвати мушкарца и да га удави³²⁰ јер је густа коса заправо мрежа којом *femme fatale* хвата своје жртве.³²¹ Књижевни ствараоци, као што су Бодлер (Charles Baudelaire) и Флобер (Gustave Flaubert), пишу с дивљењем о (свирепој) лепоти женске косе.³²² Она се појављује и у љубавном сонету *Умјеха косе* Антуна Густав Матоша (1904–1908), као и у Роденабаховом роману *Бриж, мртви град*, где „та коса боје безвременог злата“³²³ постаје предмет дивљења и посебног третмана јер се тумачи као „делић бесмртности (своје) љубави“³²⁴, али се напослетку фаталистички преображава у „оруђе смрти.“³²⁵ Изразито тамна или пламтеће црвена указује на снагу женског Ероса. „Симболизам косе,³²⁶ који почива на њеној глорификацији, нашао је своју визуализацију и у делима симболистичких сликара. Поједини уметници,³²⁷ попут Климта (Gustav Klimt), Штука (Franz von Stuck), Росетија (Dante Gabriel Rossetti)³²⁸ и других, посвећују велику пажњу мотиву дуге и заносне косе, што је случај и италијанског сликара Чезара Лаурентија (Cesare Laurenti). На слици *Студија главе: елелијски мотив*, поменути аутор приказује женски профилни лик наглашене тамне косе која заузима већи део платна, покривајући донекле и лице портретисане (сл. 2). Истичући у први план бујну косу, уметник наглашава значај овог женског атрибута *par excellence*: стилизована таласаста коса је у визури симболиста „средство изражавања пуног покрета“³²⁹, чиме се истиче динамичност насликаног садржаја и сензуалност приказа.

³¹⁶ Elisabeth G. Gitter, „The Power of Women's Hair in Victorian Imagination“, *PMLA*, Vol. 99, No. 5 (October 1984): 936.

³¹⁷ *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, ur. Alen, Gerbran. Ševalije, Žan, Novi Sad: Stylos art: Kiša, 2009, 401.

³¹⁸ Barbara Blek Koltuv, *Knjiga o Lilit*, Beograd: Esotheria, 1997, 65.

³¹⁹ Elisabeth G. Gitter, „The Power of Women's Hair in Victorian Imagination“, *PMLA*, Vol. 99, No. 5 (October 1984): 936.

³²⁰ О значају косе у симболистичком сликарству, в: Hans H. Hofstätter, „Symbolism in Germany and Europe“, in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds, Munich, London, New York: Prestel, 2000, 20–21.

³²¹ Kamil Palja, *Seksualne persone: umetnost i dekadencija od Nefertiti do Emily Dickinson*, Beograd: Zepter Book World, 2002, 432.

³²² Бодлер посвећује једну песму из *Цвећа зла* коси: „Dugo! Uvek! Moja će ruka da to krasi / Vitice rubinima, biserjem, o snena / Da mi žar tvoj podatni večno želju gasi! / Jer znaj da oaza si mog sna, posuda si / Iz koje se napajam vinom uspomena!“ (Šarl Bodler, *Cveće zla*, Beograd: Paidea, 2006, 56–57), док је Флобер у *Новембру* описује као „taj divni ogrtač žene“ (Gistav Flober, *Novembar*, Beograd: Lom, 2012, 58).

³²³ Жорж Роденбах, *Бриж, мртви град*, Београд: Српска књижевна задруга, 2006, 10.

³²⁴ Ibid.

³²⁵ Ibid., 89.

³²⁶ Elisabeth G. Gitter, „The Power of Women's Hair in Victorian Imagination“, *PMLA*, Vol. 99, No. 5 (October 1984): 939, 942.

³²⁷ Илустративни примери стилизације женске косе у уметности сецесије и симболизма дати су у: Дејан Тубић, *Уметност српске сецесије*, Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини, 2021, 364.

³²⁸ Опширније у: Virginia M. Allen, „One Strangling Golden Hair“: Dante Gabriel Rossetti's Lady Lilith, *The Art Bulletin*, Vol. 66, No. 2 (June, 1984): 285–294.

³²⁹ Gabrijela Šterner, *Jugendstil. Umetnički oblici između individualizma i širokih masa*, Beograd: Jugoslavija, 1978, 55.

Наглашавање истог мотива присутно је и на *Студији женског лица* Умберта Боћонија (Umberto Boccioni) из 1910. године (сл. 3). Стварајући у префутуристичкој фази, сликар представља препознатљивим *art nouveau / liberty* вијугавим линијама женски лик у профилу на платну украшеном богато израђеним златним рамом. Женско лице, изведено јасним партијама беле боје, истакнуто је наспрам праменова косе у неколико колористичких сазвучја црвене, црне и зелене, који се с главе преливају по читавом платну. Коса се тако протеже по сликаној површини, формирајући уједно и позадину, флуидно и континуирано се стапајући с таласастим вишебојним потезима киста, типичним за дивизионистички поступак италијанских сликара симболизма. Коса је на тај начин саобразна својој примарној функцији привлачног женског атрибута, природног аксесоара женске лепоте, јер се „дуга коса која слободно пада доживљава као израз необузданости, сексуалности, слободе духа, тихог бунта и креативности.“³³⁰

Омаж женској коси у стилу *art nouveau / liberty* уочљив је у делу *Павонеса* Доменика Бакаринија (Domenico Baccarini) из 1903–1904. Слика се опредељује за профил жене, чија се коса при крајевима прелива у пауново перје – један од омиљених орнаменталних мотива у сецесијско-симболистичкој визуелној култури.³³¹ Заступљен на илустрацијама, постерима, у зооморфној пластици и фреско декорацији, мотив пауновог перја је својом декоративношћу у складу с идеалима сецесије.³³² Женска фигура се заједно с пауном јавља у делу појединих сликара тога доба, попут Фредерика Лејтона (Frederic Leighton, *Павонија*, 1859) или Едмона Аман-Жана (Edmond Aman-Jean), симболишући њену заносну лепоту и уживање у њој на граници с нарцисоидношћу.³³³ Код Бакаринија, спој косе и пауновог перја алудира и на примесе традиционалне *vanitas* теме, указујући на женску таштину која проистиче из ужитка према истицању сопствене и лепоте косе (сл. 4). Исти уметник слика сличан мотив и пред огледалом, приказујући сам чин чешљања, чиме је додатно наглашен самозадовољан чин женске тоалете, али и таштине.

Следећи идеале европских симболиста, италијански сликари, посвећују осим коси посебну пажњу, и мотиву очију. Очи се, као огледало душе, сматрају одразом (жениног) унутрашњег сопства. Попут косе, очи су важан мотив и у књижевности, нарочито код француских симболиста јер у она истовремено умирује и потапа, а очи се симболично поистовећују с језерима, али и безданим јамама.³³⁴ У симболистичком песништву, очи попримају извесна значења на основу боје (плаве, црне, беле, црвене, зелене), односно аналогije с водом, цвећем, металима и драгим камењем.³³⁵ Још је Бодлер у својој *Химни лепоти* женском погледу придао двоструко значење – „стижеш ли из небеских ил' понорних дубина, /Лепото?/Твој је поглед и пакла пун и неба/Јер зрачи добротом и шири мрак злочина,/те

³³⁰ Dezmond Moris, *Gola žena. Studija ženskog tela*, Beograd: Margo-art, 2019, 24.

³³¹ Мотив пауновог перја, изразито присутан у хришћанској иконографији, заступљен је и у ликовној култури сецесије и симболизма. Мада је изузетно богат значењима, најчешће указује на симболику бесмртности, али и охолости и таштине. Опширније у: *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, ur. Anđelko Bandura, Zagreb: Liber: Kršćanska sadašnjost: Institut za povijest umjetnosti, 1976, 453.

³³² О пауну као симболичној опозицији лабуда у култури симболизма, опширније у: Louis Forestier, „Symbolist Imagery“, in *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, ed. Anna Balakian, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984, 106.

³³³ О симболици и значају пауна у дарвинистичким и еволуционистичким теоријама, опширније у: Олга Д. Жакић, *Еволуционизам у француској уметности друге половине 19. и почетком 20. века*, докторска дисертација, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2023, 193.

³³⁴ Louis Forestier, „Symbolist Imagery“, in *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, ed. Anna Balakian. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984, 109.

³³⁵ Опширније у: Francesca Kaucisvili Melzi d'Eril, „Il tema degli occhi nel primo simbolismo francese“, in *Aevum*, Anno 55, Fasc. 3 (settembre-dicembre 1981): 541, 543.

стога те са вином упоредити треба.³³⁶ Продоран женски поглед као одлика фаталности присутан је и код Д'Анунција, који у свом првом роману *Син пожуде* (*Il piacere*, 1889), описује Елену Мути (Elena Muti), која посматра свог љубавника „оним неописивим женским погледом који као да скупља и готово би се могло рећи пије од драгог човјека све што је у њему најмилије, најпожељније, најдраже, што у њој побуђује онај инстинктивни сексуални занос из којег се рађа страст.“³³⁷ Још експлицитнију сексуалну конотацију погледа *femme fatale*, те опијености мушког субјекта коме је упућен, италијански књижевник истиче у наставку: „постоје неки погледи жене које заљубљени мушкарац никад не би замијенио ни за потпуно посједовање њеног тијела. Тко није видио како се у јасном оку пали ватра прве њежности, тај не познаје највећу људску срећу. Ниједан каснији тренутак радости не може бити раван овоме тренутку.“³³⁸

Као кључне изражајне форме лица, најчешће на бледим ликовима,³³⁹ очи представљају „велике светлеће симболе“ испуњене различитим осећањима, као што су чежња, страх, пожуда.³⁴⁰ На пољу визуелних уметности, стратегија приказивања женског погледа у случају *femme fragile* почива на „погледу надоле“.³⁴¹ Он упућује на мисаоност, те на склоност ка тражењу својеврсног прибежишта у унутрашњем животу, у нутринама сопственог бића. Такве представе жена одишу меланхоличном и носталгичном нотом, дочараном управо крупним сноликим очима које сликају, примера ради, прерафаелити.³⁴² Замишљеним лицима спуштених погледа, уметници представљају медитативну атмосферу која окружује жену као мистично биће. Инсистирајући на контемплативним садржајима, сликари истичу женину фрагилну природу скривајући њен поглед, чиме су потенцирани замишљеност, медитативно-меланхолична природа и дубок унутрашњи свет, коме се жена неометано препушта, тихујући скривена у интимним ентеријерима „женских“ простора³⁴³ или окружена припитомљеном природом, али ван домашаја мушког погледа и додиром.

С друге стране, женина фаталност је потцртана интензивним и директним погледом у посматрача, те истицањем (најчешће) тамних продорних очију, које имају хипнотишуће дејство на посматрача. Непосредним контактом „очи у очи“, *femme fatale* остварује контакт са својом потенцијалном жртвом, чиме започиње њено заводничко понашање с циљем да привуче потенцијалног поданика или жртву. Погледом уједно започиње и игра завођења, те се у мушкарцу буди осећај скопофилије, односно уживања у погледу на женско тело, јер „она (Лилит) до својих рушилачких и сурових циљева стиже користећи се, пред мушкарцем, својим чарима.“³⁴⁴ Фаталност женског погледа сликовито је дочарао и Флобер: „Жена је за мене била привлачна тајна, која је помутила моју јадну детињу главу. По оном што сам доживљавао кад

³³⁶ Šarl Bodler, *Cveće zla*, pr. Nikola Bertolino, Beograd: Paidea, 2006, 53.

³³⁷ Gabriele D'Annunzio, *Sin požude*, prev. Ivo Klarić, Zagreb: Naprijed, 1986, 42.

³³⁸ Ibid., 43.

³³⁹ „Типична фатална жена је бледа, као што је био блед бајроновски јунак“, према: Mario Prac, *Agonija romantizma*, Beograd: Nolit, 1974, 186.

³⁴⁰ Игор Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 23.

³⁴¹ Дејан Тубић, *Уметност српске сецесије*, Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини, 2021, 65; 343–348.

³⁴² Hans H. Hofstätter, „Symbolism in Germany and Europe,“ in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds, Munich, London, New York: Prestel, 2000, 20.

³⁴³ О концепту „женског простора“ у сликарству модерног доба, опширније у: Симона Чупић, *Теме и идеје српског сликарства 1900–1941*, Нови Сад: Галерија Матице српске, 2017, 97–107.

³⁴⁴ Жак Брил, *Лилит или Мрачна мајка*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1993, 135.

би се нека од њих загледала у мене, осећао сам већ да има нечег кобног у том узбудљивом погледу од кога се топи људска воља, и он ме је у исти мах очаравао и ужасавао.“³⁴⁵

Очи које попримају примесе злокобног и помало застрашујућег приказане су на слици *Модерни идол* из 1911. године (сл. 5). Спајањем дивизионизма и модерног стила,³⁴⁶ Боћони отелотворује лик *femme fatale*, посебно истичући њен тензични поглед праћен ироничним осмехом, који се неретко срећу и код водећег сликара немачког високог симболизма Франца фон Штука, који остварује широки репертоар фаталних хероина претећег погледа и готово циничног осмеха, упућених замишљеном мушком посматрачу и конзументу таквих уметничких дела.

Осим косе и очију, симболисти придају велику важност и женским уснама као двосмисленом симболу женскости. Док пуне усне сведоче о унутрашњем цветању, стиснуте исказују унутрашњу напетост.³⁴⁷ Код Д'Анунција, у духу декадентне естетике, оне се пореде са устима „Леонардове *Медузе*, људским цвијетом душе, који је од пламена страсти и тјескобе пред смрћу постао божански.“³⁴⁸ Ослањајући се на књижевне евокације, сликари обликују уста као оличење сензуалности, али и својеврсне порочности, инспирисани, између осталог, и стиховима попут оних из пера Жана Лорена (*Рим*, 1895–1904): „Ах, те ботичелијевске усне, те грешне усне, чврсте као воће, ироничне и болне, загонетне у својим вијугавим покретима, такве да се не може разумети оптужују ли чедност или срамоту...!“³⁴⁹ На сликама симболиста, како закључује Умберто Еко (Umberto Eco), „усне су набубреле, а очи успламтале од жеље.“³⁵⁰ Истовремено, оне су и у служби осмеха који се неретко јавља на лицима фаталних хероина. Док је фрагилна жена приказана са стидљивим или неутралним осмехом, фатална се осмехује самоуверено, делујући уједно мистериозно и претеће.³⁵¹

Стварајући у складу с идејно-морфолошким и визуелним стратегијама европских симболиста, сликари италијанског симболизма креирају прототип фаталних и фрагилних жена, које своје моћи црпе из неколико извора, односно идентитетских конструката који су им приписивани, међу којима су природа, мајчинство, окултност и мистика.

Слика жене као природе

У ликовном опусу европских симболиста, *жена као природа* почива на идеји да је блиска природи³⁵² и да је подређена њеним циклусима и закономерностима. Везује се за мушку перцепцију жене јер „мушкарац у жени трага за Другим као природом“, ³⁵³ а како додаје Симон де Бовоар (Simone de Beauvoir), „познато је како амбивалентна осећања природа подстиче у мушкарцу. Он је експлоатише, а она га уништава, из ње се рађа и у њој умире; наизменично савезник, па непријатељ, она се јавља као мрачни хаос из кога извире

³⁴⁵ Gistav Flober, *Novembar*, Beograd: Lom, 2012, 10.

³⁴⁶ Michael Gibson, *Il Simbolismo*, Köln: Taschen, 2006, 197.

³⁴⁷ Игор Борозан, *Сликаство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 23.

³⁴⁸ Gabriele D'Annunzio, *Sin požude*, prev. Ivo Klarić, Zagreb: Naprijed, 1986, 41.

³⁴⁹ Цитирано према: *Istorija lepote*, прир. Umberto Eco, Beograd: Plato, 2004, 343.

³⁵⁰ Ibid., 351.

³⁵¹ Patrick Bade, *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women*, New York: Mayflower Books, 1979, 28.

³⁵² Теза о жени као природи и мушкарцу као култури, изнета је у: Šeri Ortner, „Žena spram muškarca kao priroda spram kulture“, *Antropologija žene*, ur. Žarana Papić, Lydia Sklevecky, Beograd: Biblioteka XX vek: Krug: Centar za ženske studije, 2003, 146–176.

³⁵³ Simon de Beauvoir, *Drugi pol I. Činjenice i mitovi*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod 1982, 198.

живот (...)“, закључивши да „жена сажима природу у својству Мајке, Супруге и Идеје. Ти облици се час мешају, час супротстављају једни другима, и сваки има двојаки лик.“³⁵⁴

Слојевит однос жене према мушкарцу (и обрнуто) испољава се различитим спонама које жена гради према природи. Због физиолошких процеса, репродуктивних функција и одређених друштвених улога³⁵⁵ развијених под утицајем наталистичког морала патријархата,³⁵⁶ женски пол је сматран ближим природи. Природне стваралачке функције, доведене у везу са способношћу да ствара живот, и већа укљученост у плодност³⁵⁷ одређују жену као природу, насупрот мушкарцу као творцу културе. Однос мушкарца према жени је подједнако сложен као и његов однос према природи јер се сматра да и жена и природа поседују материјалну, односну духовну страну, које га истовремено привлаче и застрашују.³⁵⁸

У мушкој перцепцији, жена црпи своје моћи захваљујући повезаности с биљним и животињским светом, које се могу манифестовати на различите начине. Идејна сродност с флором и фауном представља женино снажно упориште и одраз њене природности, мајчинског инстинкта, али и еротичности. Сматрајући да влада биљним и животињским светом, односно инстинктивним светом несвесног,³⁵⁹ мушкарац од праискона жену поистовећује с природом, што је општа цивилизацијска тековина која траје вековима. Како је забележио бечки психолог и филозоф Ото Вајнингер, „жене иду за чисто инстинктивним унутрашњим нагоном у себи“,“³⁶⁰ истичући важност инстинктивног дела сопства за жену и њену природу.

Идентификација жене с природом је у праисторији универзална. У друштвима која се баве ловом или пољопривредом, због чега су зависна од природе, женственост се слави као основни принцип плодности.³⁶¹ Тако је од најранијих времена жени додељена улога господарице биљака.³⁶² „Као мајка земља, мајка живота, она влада свиме што из ње избија и рађа се, и свиме што се у њу враћа.“³⁶³ У древним цивилизацијама, Велика Богиња се доводи у везу с божанствима земље, плодности и обредима вегетације. Она влада земљорадњом и храном која расте из земљишта, а њени атрибути су цвеће и воће (Иштар, Изиди, Церера...).³⁶⁴ Веровује се да „спонтана плодност“ жене и њене тајанствене магијско-религиозне моћи имају одлучујући утицај на бујање вегетације.³⁶⁵ И сам феномен матријархата се повезује с открићем гајења „прехрамбених биљака“, које чини жена, поставши „власником тла и жетве.“³⁶⁶

Жена понекада може да поприми и животињска обличја, те преузме улогу господарице животиња.³⁶⁷ У том својству, управља животињским светом и влада инстинктима и

³⁵⁴ Ibid.

³⁵⁵ Šeri Ortner, „Žena spram muškarca kao priroda spram kulture“, *Antropologija žene*, ur. Žarana Papić, Lydia Sklevecky, Beograd: Biblioteka XX vek: Krug: Centar za ženske studije, 2003, 156.

³⁵⁶ Идиом преузет из: Žinet Pari, *Paganske meditacije. Skrivena prisutnost grčkih božanstava*, Beograd: Fedon, 2020, 116–117.

³⁵⁷ Šeri Ortner, „Žena spram muškarca kao priroda spram kulture“, *Antropologija žene*, ur. Žarana Papić, Lydia Sklevecky, Beograd: Biblioteka XX vek: Krug: Centar za ženske studije, 2003, 158–159.

³⁵⁸ Patricia Mathews, *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art*, Chicago: University of Chicago Press, 1999, 93.

³⁵⁹ Oto Vajninger, *Pol i karakter*, Beograd: Feniks Libris, 2013 335.

³⁶⁰ Ibid., 370.

³⁶¹ Kamil Palja, *Seksualne persone: umetnost i dekadencija od Nefertiti do Emili Dickinson*, Beograd: Zepter Book World, 2002, 6.

³⁶² Erih Nojman, *Velika majka. Fenomenologija ženskih oblika nesvesnog*, Beograd: Fedon 2015, 290–321.

³⁶³ Ibid., 131.

³⁶⁴ Ibid., 315.

³⁶⁵ Мирча Елијаде, *Свето и профано*, Сремски Карловци, Нови Сад: Књижарница Зорана Стојановића, 2003, 167.

³⁶⁶ Ibid.

³⁶⁷ Ibid., 322–335.

нагонима.³⁶⁸ Као кротитељка анималних бића и зачетница узгајања стоке, обуздава животињске силе и њима управља (Кирка, Артемида, Деметра...). Њена социјална и родна улога је стога дефинисана спрема природе, али и спрема мушкарца као њеног контрапара.

За разлику од мушкарца, од давнина идентификованог с културом, жена је традиционално изједначена с природом.³⁶⁹ „Небески отац“ и „Мајка природа“ оличење су два темељна принципа у космосу, на којима почива целокупно стварање.³⁷⁰ Док се свест, воља и активност сматрају одликама мушког принципа,³⁷¹ интуиција и осећајност обележја су женског. Дух и интелект представљају тако упоришта мушког начела, а душа и срце женског.³⁷² Са становишта свести, несвесно се симболички испољава као женско, а сама свест као мушко, што је одлика патријархалног устројства друштва.³⁷³ Ако је мушкарац склон да природу (жену) укроти културом, да превазиђе природне услове и искористи их за сопствене потребе,³⁷⁴ жена, као нежније и пасивније биће, тежи потчињавању природним законитостима. Мушкарац тако постаје „активан стваралац“, а жена „пасиван прималац“,³⁷⁵ чији је симбол, у јунговској терминологији, посуда која садржи и чува, ствара, али и прима натраг у себе.³⁷⁶

Сродност жене и природе почива и на билошким основама. Још је у древним културама уочена повезаност жене с календаром природе,³⁷⁷ односно да се циклични процеси у њеном телу одвијају под непосредним дејством природних сила. Нарочито је Месец, светлосно тело с особином да се повећава и смањује, поистовећен с женским начелом.³⁷⁸ И женски циклус је у суштини Месечев, што је непосредан доказ женине суштинске усклађености с овим небеским телом.³⁷⁹ Од менструације (месечнице) и њене претпостављене везе с Месецом до трудноће и након ње, живот жене је усклађен скалендаром и зависан од њега.³⁸⁰

Свеопшта повезаност жене и природе потврђена је и њиховом заједничком мајчинском улогом. Космички модел женске плодности је *Terra Mater* као „универзална родитељица“. ³⁸¹ У улози даваатељке живота, жена је више него мушкарац укључена у природне функције повезане с репродукцијом.³⁸² То потврђују и обимна ботаничка истраживања спроведена током 19. века, која показују да постоји сличност анатомске структуре женског и биљног репродуктивног апарата.³⁸³ Жена се стога сматра својеврсним симболом природе и персонификацијом мајке Земље.³⁸⁴ Укореењеност у природи и биолошка предодређеност да

³⁶⁸ Ibid., 334.

³⁶⁹ Šeri Ortner, „Žena spram muškarca kao priroda spram kulture“, *Antropologija žene*, ur. Žarana Papić, Lydia Sklevecky, Beograd: Biblioteka XX vek: Krug: Centar za ženske studije, 2003, 155.

³⁷⁰ O. M. Ajvanhov, *Muški i ženski princip: temelji stvaranja*. Beograd: Babun; Frejus: Prosveta SA, 2019, 9.

³⁷¹ Erih Nojman, *Psihologija ženskog*, Beograd: Fedon, 2015, 52.

³⁷² O. M. Ajvanhov, *Muški i ženski princip: temelji stvaranja*. Beograd: Babun; Frejus: Prosveta SA, 2019, 22.

³⁷³ Erih Nojman, *Velika majka. Fenomenologija ženskih oblika nesvesnog*, Beograd: Fedon 2015, 180, 181.

³⁷⁴ Šeri Ortner, „Žena spram muškarca kao priroda spram kulture“, *Antropologija žene*, ur. Žarana Papić, Lydia Sklevecky, Beograd: Biblioteka XX vek: Krug: Centar za ženske studije, 2003, 154.

³⁷⁵ Lu Andreas Salome, *Šta je eros*, Beograd: Prosveta, 1986, 8–9.

³⁷⁶ О аналогји жена-тело-посуда, опширније у: Erih Nojman, *Psihologija ženskog*, Beograd: Fedon, 2015, 57–75.

³⁷⁷ Kamil Palja, *Seksualne persone: umetnost i dekadencija od Nefertiti do Emili Dickinson*, Beograd: 2002, Zepter Book World, 9.

³⁷⁸ Erih Nojman, *Velika majka. Fenomenologija ženskih oblika nesvesnog*, Beograd: Fedon 2015, 75.

³⁷⁹ Ibid.

³⁸⁰ Ibid, 274.

³⁸¹ Мирча Елијаде, *Свето и профано*, Сремски Карловци, Нови Сад: Књижарница Зорана Стојановића, 167.

³⁸² Šeri Ortner, „Žena spram muškarca kao priroda spram kulture“, *Antropologija žene*, ur. Žarana Papić, Lydia Sklevecky, Beograd: Biblioteka XX vek: Krug: Centar za ženske studije, 2003, 159.

³⁸³ Annette Stott, „Floral Femininity: A Pictorial Definition“, *American Art*, Vol. 6, No. 2 (Spring 1992): 66.

³⁸⁴ Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York: NY Oxford University Press 1988, 83.

ствара живот³⁸⁵ диктирају њене различите улоге у политичким, друштвеним, културним и родним оквиринама.

Идејна повезаност жене и природе преточена је крајем 19. и почетком 20. столећа у ликовни свет симболизма. Водећи се универзалним темама, симболисти остварују на својим платнима слику *жене као природе*. Она почива како на субјективном доживљају тако и на универзалној спознаји о жени и њеној синергији с природом. Спону између жене и природног света симболисти обликују посредством буколиких призора у којима жена обитава у пределима обраслим бујном вегетацијом. Природно окружење тако постаје идеалан мизансцен који подстиче њену дивљу, инстинктивну природу. Аркадијски пејзажи вечног пролећа савршена су позорница за испољавање сензуалности и препуштање нагонима. „Потпуно ослобађање нагона није ништа бољи пут ка срећи од њиховог претераног спутавања“.³⁸⁶ Уживање у благодетима телесне љубави одвија се управо у еротичним топосима који повољно делују на буђење чула и свеопшти осећај виталности и животне радости (*joie de vivre*). У том идеализованом свету природе, жена слободно живи своју еротичност. Процесом феминизације природе,³⁸⁷ она задобија централно место у природном окружењу, где своју моћ испољава у непосредном контакту с (лековитим или отровним) биљем или водом у оквиру акватичких пејзажа.³⁸⁸ Сађење, неговање и убирање усева, као и потрага за дивљим корењем и плодовима, који се сакупљају ради исхране, представљају традиционалне женске „задатке.“³⁸⁹

Уметници симболистичке оријентације визуализују спону жене и природе разнолико. Општа иконографија „жене као природе“ је сублимирана у делу знаменитог баварског сликара Франца фон Штука, угледног професора, „кнеза уметника“ и представника високог симболизма у Немачкој.³⁹⁰ Он слика везу жене и природе посредством мотива игре. Благо дејство природних сила над женама, те повољан утицај пролећа као периода општег буђења приказује плесом, који буди чисту радост у еротичном покрету.³⁹¹ Као један од омиљених изражајних средстава симболиста,³⁹² игра, указујући на ритам и занос³⁹³ тела, у тесној вези с Дионисом, симболизује опијеност и разуданост, као и ослобађање ирационалних импулса,³⁹⁴ које европски симболисти доводе махом у везу са женом. Ритмичност покрета и круга који формирају компатибилни су са сменом дана и ноћи, годишњих доба, те на ширем плану

³⁸⁵ Šeri Ortner, „Žena spram muškarca kao priroda spram kulture“, *Antropologija žene*, ur. Žarana Papić, Lydia Sklevecky, Beograd: Biblioteka XX vek: Krug: Centar za ženske studije, 2003, 155, 158.

³⁸⁶ Ivan Čolović, *Erotizam i književnost: ogledi o Markizu de Sadu i francuskoj erotskoj književnosti*, Beograd: Narodna knjiga 1990, 82.

³⁸⁷ Синтагма преузета из: Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth Century Art*, New York, London: Routledge, 2011, 131.

³⁸⁸ Ана Вукмановић, „Девојка и вода – о динамици односа жене и природе“, *Књижевност: часопис за студије књижевности, рода и културе* 2018, непагинирано (<http://www.knjizenstvo.rs/sr/casopisi/2018/zenska-knjizevnost-i-kultura/devojka-i-voda-o-dinamici-odnosa-zene-i-prirode#gsc.tab=0>), приступљено 12.6.2022. године).

³⁸⁹ Ester Harding, *Misterije žene: drevne i današnje: psihološko tumačenje ženske duše na osnovu mitova, legendi i snova*, Plavi jahač group, Beograd, 2004, 51.

³⁹⁰ Игор Борозан, *Сликаство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд, Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 76.

³⁹¹ Gabrijela Šternar, *Jugendstil. Umetnički oblici između individualizma i širokih masa*, Beograd: Jugoslavija, 1978, 66.

³⁹² Hans H. Hofstätter, „Symbolism in Germany and Europe“, in: *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds, Munich, London, New York: Prestel, 2000, 22–23.

³⁹³ Игор Борозан, *Сликаство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд, Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 24.

³⁹⁴ E. R. Dods, *Grci i iracionalno*, Beograd: Službeni glasnik, 2005, 68–70.

садејствују с вечном хармонијом Космоса.³⁹⁵ Мистерије вегетације, које се повезују примарно с ритуалима плодности Велике мајке, алудирају на раст и умножавање живота, означавајући духовно-душевне сфере мантике, прорицања, али и на конекцију с Дионисом као господаром жена, симболишући прерастање екстазе у лудило, као и интуитивне способности феминине природе.³⁹⁶

Прослављање женске еротичности, младости и опијености тела и духа у складу је с почецима који се у природи доводе у везу с пролећем као првим годишњим добом.³⁹⁷ Пролеће је синоним за васкрсење Природе, те најаве ускрснућа вегетабилног живота.³⁹⁸ Од свих годишњих доба, оно заузима најистакнутије место у култури симболизма. У ликовној поетици *ар нувоа* представља својеврстан еротски топос.³⁹⁹ Прва љубав, почетак живота, младост, буђење инстиката и препород су одреднице које се доводе у везу с пролећем и његовим еротским призвуком.⁴⁰⁰ У европској уметности и књижевности око 1900. године, термин пролеће се доводи у везу с идејом новог почетка, с младошћу, бујањем природе, али и пубертетом, што је и тема појединих књижевних остварења, попут *Буђења пролећа* Франка Ведекинда (Frank Wedekind) из 1891. године (*Frühlings erwachen*).⁴⁰¹

Пасторалне идиле које приказују блискост жене и природног света заступљене су умногоме и у опусу Лудвига фон Хофмана (Ludwig von Hofmann). Немачки сликар симболизма изводи више композиција смештених у природни околиш, шумовит или морски, у којима примат даје жени. У циљу рекреирања давно изгубљеног Златног доба,⁴⁰² Хофман визуализује бајколике приказе младих жена које, самостално или у друштву мушкараца, славе живот, младост и нудизам. То показују слике попут прослављене *Пролећне олује* (до 1895), затим *Вечерњег сунца* (око 1900), *Девојке на плажи* (1890; 1890–1892), које, свака на свој начин, сведоче о концептима обнављања, вечне младости, здравља и бесмртности,⁴⁰³ који произлазе из споја жене с природом уопште.

Многи други сликари (прото)симболизма креирају сличне теме. Арнолд Беклин (Arnold Böcklin), „пангермански феномен у култури симболизма“,⁴⁰⁴ блискост жене и природе отелотворује представама које обилују митолошким симболиком. Сликајући сирене и друга бића из мита, указује на женину анималну природу и спону с инстинктивним светом несвесног. Сложеним ликовним језиком и особеним декоративно-орнаментализујућим стилем, француски сликар Гистав Моро (Gustave Moreau) ствара чудесни свет фаталних жена у блиској корелацији с природом.⁴⁰⁵ Снолике женске фигуре које обитавају у имагинарним пејзажима

³⁹⁵ Henrike Mund, „Visionen einer Gegenwelt: Das goldene Zeitalter um 1900“, in *Schönheit und Geheimnis: der deutsche Symbolismus: die andere Moderne*, ed. Jutta Hülsewig-Johnen, Henrike Mund, Bielefeld: Kunstahalle Bielefeld: Kerber Verlag, 2013, 119.

³⁹⁶ Erih Nojman, *Velika majka. Fenomenologija ženskih oblika nesvesnog*, Beograd: Fedon 2015, 94–95.

³⁹⁷ О концепту пролећа у сликарству симболизма, опширније у: Исидора С. Савић, „Симболистичка визуелизација концепта пролећа: слика *Дах дубровачког пролећа* Марка Мурата из Народног музеја у Београду“, *Зборник Народног музеја* 23/2 (2018): 146–148.

³⁹⁸ Мирча Елијаде, *Свето и профано*, Сремски Карловци, Нови Сад: Књижарница Зорана Стојановића, 2003, 172.

³⁹⁹ Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona: A. Bosch 1979, 19.

⁴⁰⁰ Ibid.

⁴⁰¹ Sigrid Ruby, „Mutterkult und Femme Fatale. Frauenbilder“, in Hubertus Kohle, *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7: Vom Biedermeier zum Impressionismus*, München: Prestel, 2008, 530.

⁴⁰² Ibid.

⁴⁰³ Мирча Елијаде, *Свето и профано*, Сремски Карловци, Нови Сад: Књижарница Зорана Стојановића, 2003, 170.

⁴⁰⁴ Henrike Mund, „Visionen einer Gegenwelt: Das goldene Zeitalter um 1900“, in *Schönheit und Geheimnis: der deutsche Symbolismus: die andere Moderne*, ed. Jutta Hülsewig-Johnen, Henrike Mund, Bielefeld: Kunstahalle Bielefeld: Kerber Verlag, 2013, 95.

⁴⁰⁵ Опширније у: Jovana Nikolić, *Antičke teme u simbolističkom slikarstvu Gistava Moroa*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, Beograd 2020, 145–208.

слика применом класицизирајућег стила Пјер Пиви де Шавана (Pierre Puvis de Chavannes), на платнима попут *Девојке на обали мора* (1879).

У опусу италијанских симболиста, мотив жене као природе јавља се претежно на сликама с појединачним ликовима и нешто ређе у оквиру вишефигуралних представа. У духу лирски интонираних пејзажа, појављује се мистична жена која је блиско повезана с природом која је окружује. Као што је жена саставни део природе, тако је и природни свет део домена њене владавине.

Приказ жене у флоралном окружењу дат је на слици *Девојка међу љиљанима* Доменика Бакаринија (Domenico Baccarini) из 1906. године (сл. 6). Издужена женска фигура представљена је у полупрофилу, погнуте главе, затворених очију, укрштених руку. Профил указује на омиљену форму женских портрета, устаљену у ренесанси током првих деценија *Quattrocenta*.⁴⁰⁶ Тај начин портретисања, преузет из античке традиције,⁴⁰⁷ предочава женину смерност. Одсуством директног контакта с (мушким) посматрачем, жена је неактивна и нееротична.⁴⁰⁸ Тиме је избегнут „Медуза ефекат“,⁴⁰⁹ типичан за *femme fatale*, а жени је додељена улога *femme fragile*. На слици, плошној попут панела, женска фигура, вили налик, обитава у имагинарном флоралном крајолику. Светлоплава позадина испуњена је стабљикама љиљана, традиционалног симбола девичанства и чедности. Мултипликовањем цвета створена је позадина изразите декоративности, сродна флоралној струји интернационалног *ар нувоа*,⁴¹⁰ односно *Stile Liberty* у Италији, која почива на учесталој примени украсних биоморфних елемената. Слика указује на женину бешчулну природу, одаје утисак бестелесности и етеричности и тежи поистовећивању женског идентитета с девичанским цветом. Отелотворење је фрагилне жене, *анти-Еве*, чији је узор Богородица.⁴¹¹ На тој представи, мотив цвета поприма позитивно значење, указује на идиличну коегзистенцију⁴¹² жене и природног света, која одише лирским утиском сете. Применом светлих, пастелних тонова и мешовите технике, у комбинацији уља и пастела, постигнути су баршунасто-ваздушаст ефекат и атмосфера која сугерише нежност и чедност. Контуре женске фигуре, која се стапа с позадином, изведене оловком, сведоче о наглашеном дводимензионалном ефекту слике и указују на плошност платна као на карактеристичну одлику сликарства сецесије и симболизма.⁴¹³

Блиска спона жене и природе визуализована је и на слици *Врх (Краљица леда)* Чезара Сакађија (Cesare Saccaggi) из 1912. године (сл. 7). У првом плану је фронтална представа жене, којој се обраћа мушкарац у полумолитвеном положају. Сцена је смештена у зимски пејзаж сачињен од завејаних планинских врхова и стена. У рукама жене је цвет који морфолошки може да се поистовети с рунолистом, типичном алпском биљком, што потенцијално указује на то да је сликару, пореклом из Пијемонта, алпски крајолик могао да послужи као непосредан извор инспирације. Сам назив овог *тонда* упућује на жену у својству ледене краљице, чиме се наглашава њена хладна и сурова природа. Она је оличење зимске хладноће, која одликује завејане планинске врхове. Персонификација је женске, али можда и свеопште окружности

⁴⁰⁶ Саша Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, Београд: Филозофски факултет, 2009, 44–46; 50–54.

⁴⁰⁷ Ibid., 44.

⁴⁰⁸ Ibid., 51.

⁴⁰⁹ Ibid., 53.

⁴¹⁰ Gabrijela Šternar, *Jugendstil. Umetnički oblici između individualizma i širokih masa*. Beograd: Jugoslavija, 1978, 21.

⁴¹¹ Elizabeth K. Menon, *The Creation and Marketing of the Femme Fatale*, Urbana and Chicago: Illinois University Press, 2006, 18.

⁴¹² Синтагма је преузета из: Dragan Stojanović, *O idili i sreći. Heliotropno lutanje kroz slikarstvo Kloda Lorena*, Beograd: Fedon, 2013, 20.

⁴¹³ Vinko Zlamalik, „Ogled o secesiji i simbolizmu“, *Peristil* 31 (1988), 189.

природе према човеку, која се испољава нарочито током зиме. Чврстина и стаменост стена, које чине саставни део алпског пејзажа, аналогне су стабилности и постојаности снежне краљице. По узору на устаљену симболистичку иконографију фаталних жена и њима подређених мушкараца (Салома и Свети Јован Крститељ, Јудита и Холоферн...), и жена на Сакађијевој слици је приказана у доминантној, вертикалној пози наспрам мушког поданика, који лежи у пордређеном, хоризонталном положају. Полунага мушка фигура нема великих изгледа за опстанак у таквом окружењу. Потпуно неопремљен, младић покушава да се дочепа висина. За разлику од њега, жена је одевена у хаљину од дамаста и заоденута је хермелинским огртачем који је штити од хладноће. Њен поглед је самоуверен и усмерен ка посматрачу. Зимска краљица испољава окрутност према свом мушком поданику, не допуштајући му да досегне жељене идеале. Она је персонификација свих препрека на које мушкарац наилази како би испунио своје тежње, али и отелотворење *господарице биљног и животињског света*. Алпски крајолик је за Краљицу леда природно станиште јер се њене моћи испољавају управо у сагласју с природом, њеним оригиналним хабитатом. Жена тако постаје камен спотицања за мушкарчево стремљење ка просветљењу. Он покушава да се отргне од њене суровости, али жена ипак представља препреку на путу. Мушкарац, као отелотворење духа, жели да превазиђе жену као персонификацију материје.⁴¹⁴ У тој, симболима уобличеној слици, која је у естетском смислу сам зенит Сакађијеве симболистичке фазе, уметник посредством односа мушкарац-жена и жена-природа приказује универзалну човекову жудњу да досегне жељене идеале⁴¹⁵ упркос свим тешкоћама.

У зимски пејзаж смештена је и жена као персонификација пролећа на слици *Буђење пролећа*. Женска фигура, налик нимфи, лежи нага у води, у подножју завејаних обронака планине. Њену обнаженост краси једино цветни венац на глави. У готово молитвеном положају, уздигнутих руку и погледа упртог к небу, очито комуницира с вишим силама. О њеној спони с природом, а нарочитом водом, сведочи и чињеница да се увојци њене бујне светле косе у потпуности стапају с воденом површином у коју је уроњена.

Водени елемент је одвајкада довођен у везу са женом, те поприма амбивалентна значења.⁴¹⁶ Кристално чиста или изразито мутна, вода може бити истовремено извор живота и/или узрок смрти.⁴¹⁷ Симболише извор живота, средство очишћења и средиште обнављања, исходиште родности, јер ствара и разара у виду бистрих, текућих или дубоких, уснутих, односно силовитих вода.⁴¹⁸ Тумачења воде се крећу од идеје „о митском прапочетку, извору живота, бићу, природној сили, стихији која разара, граници или реалном животном окружењу.“⁴¹⁹ Поред земље, „та садржећа вода исконско је крило живот, крило из којег се у

⁴¹⁴ О опозицији материјалног и метафизичког, односно Природе и Идеала у култури симболизма која почива на Шопенхауеровим учењима, али и езотеричној литератури у моди тога доба, опширније на примеру слике *Уметност или мажење* Фернана Кнопфа, у: Brendan Cole, „Nature and the Ideal in in Fernand Khnopff's *Avec Verhaeren: Un Ange and Art, or the Caresses*, *The Art Bulletin*, vol. XCI, no. 3 (September 2009): 325–328.

⁴¹⁵ *Saccaggi centocinquanta + uno. Opere dalle collezione della Fondazione C. R. Tortona*, a cura di Mauro Galli e Manuela Bonadeo. Serravalle Scrivia: Tipografia Frascarolo 2019, 10.

⁴¹⁶ О концепту воде у ликовној култури симболизма, опширније у: Исидора Савић, „Слика *Земља жедна кише* и симболизам у делу Паје Јовановића, у *Плурализам идентитета: сликарство на тлу Средње Европе у последњим деценијама 19. и почетком 20. века*, ур. Игор Борозан, Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2020, 132.

⁴¹⁷ Опширније у: A. Malinverni, „L'acqua metafora della vita,“ in *Il simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*, Milano: Skira, 2016, 236.

⁴¹⁸ *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, ур. Alen, Gerbran. Ševalije, Žan. Novi Sad: Stylos art: Kiša, 2009, 1048–1055.

⁴¹⁹ Ана Вукмановић, *У трагању за извир-водом. Слике воде у јужнословенској усменој лирици*. Нови Сад: академска књига, 2020, 7.

небројеним митовима рађа живот.“ Она може бити „доња“ вода, вода бездана, подземна вода, и море, језеро и бара. Мајчинска вода садржи, храни и преображава, а све што живи своје постојање одржава захваљујући води као млеку земље.⁴²⁰ Њена амбивалентна природа почива у космогонијској позицији као саставни део митског хаоса, у виду најстаријег елемента који је постојао и пре стварања.⁴²¹ У космогонији, вода је чест мотив који представља праисконски хаос, извор живота и симбол прочишћења. У многим митологијама, вода је присутна пре стварања света, а из ње је настала земља и све што постоји.

Двојака природа воде, сродна дихотомној природи жене (*femme fragile VS femme fatale*) огледа се у њеним диспартним функцијама – она је граница коју треба прећи, место утапања или сусрета момка и девојке или је, као симбол кише, призивана у појединим обредима.⁴²² Жена се тако стапа с акватичним пејзажом, коме се препушта и из кога црпи своје моћи. Сам назив слике, *Буђење пролећа*, сведочи о пробужености жене, односно природе која израња из зимског сна, представљајући нову, почетну фазу једног циклуса у природи, који почиње с пролећем.

О жениној блиској вези с природом и, посебно, пролећем као годишњим добом које подстиче свеопште буђење, сведочи и слика поетичног назива, *Нови процват* Чезара Лаурентија (*Cesare Laurenti*). На монументалном платну из 1897. године приказане су три наге женске фигуре у природи. Очито је реч о пролећном пејзажу у коме се три грације крећу лагодно и разиграно, лишене било каквих друштвених или моралних стега. Култ младости и нагости прелама се у овој пролећној идили. Доживљај тела као интегралног сегмента природе и осећај његове ослобођености у природном окружењу,⁴²³ типични за сликарство симболизма, у основи су Лаурентијеве слике. Издужене, витке фигуре девојака оличење су младости и лепоте. Оне уједно указују и на естетски идеал италијанске уметности позног 19. века, који почива на реинтерпретацији ренесансних узора. Позивање на Ботичелија и његову славну слику *Пролеће* уочљиво је у обради нежних женских фигура, која почива на јасном, чврстом цртежу, сличном оном из ране ренесансе. У пределу испуњеном бујном зеленом травом и процвалим дрвећем, оне грациозно плешу. Лакоћа њихових покрета сведочи о плесу као важном сегменту женске сензуалности, али и о уживању у природном окружењу као женином изворном хабитату. Плес представља тренутак у коме се она препушта и показује своје право лице. Плесни покрети ослобађају инхибицију менталних и моторних функција јер се у њиховој бити налазе сексуалне побуде.⁴²⁴ У контакту с природом јачају њене моћи и буди се инстинктуална страна њеног бића. Такво поимање овог годишњег доба представља идејну основу циклуса *Пролеће* Галилеа Кинија (*Galileo Chini*). Овај мултимедијални уметник извео је 1914. године 18 панела монументалног формата,⁴²⁵ с приказом пролећа, за потребе декорисања Централног салона на Бијеналу у Венецији (сл. 8). Применом сложене комбиноване технике, која се састоји од уља и песка на ланеној полеђини сликар на монументалним панелима изводи сложену алегорију пролећа.. Богат декоративни репертоар, схематизована обрада људских контура и доминација зеленог колорита чине визуелну срж ове вишефигуралне алегоријске представе, којом уметник алудира на општи вегетативни процват, типичан за пролећни период.

⁴²⁰ Erih Nojman, *Velika majka. Fenomenologija ženskih oblika nesvesnog*, Beograd: Fedon, 2015, 67.

⁴²¹ Ibid., 9.

⁴²² Ibid., 8.

⁴²³ Simon Reynolds, „The Longing for Arcadia,“ in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Munich: New York: Prestel, 2000, 57.

⁴²⁴ Giandomenico Romanelli, *Demon moderniteta: slikari vizionari u zoru prošloga stoljeća*, Zagreb: Moderna galerija, 2015, 34, 36.

⁴²⁵ Сваки појединачан панел је димензија 400 x 200 cm.

Сродност жене и природе, те њихово идејно стапање приказано је на литографији *Контемплација* Ђованија Гверинија (Giovanni Guerrini) око 1914–1915. године (сл. 9). Нага женска прилика, леђима окренута посматрачу, смештена је у шумски пејзаж бујне вегетације. Изданци пузавице који се несметано пружају по деловима тела сведоче о њеној мистичној и нераскидивој спони с природним околишем, док апстрактни назив дела указује на склоност симболиста ка духовним темама које подстичу мисаоност и контемплативна расположења,⁴²⁶ као и амбивалентност значења. Женска силуета, чији свеопшти изглед понавља прототип витких издужених фигура италијанских симболиста, насталих по узору на Ботичелијеве грациозне моделе, не комуницира с посматрачем, али је посматрана из заседе од стране шумских бића чија је потенцијална мета. У буколиком амбијенту, сачињеном од разноврсних, верно приказаних биљних врста, разазнају се мушке прилике налик Пану или сатиру, који вребају жену нимфи налик.

Изведени у духу различитих стилских оријентација, блиских декоративности сецесијског израза (Гверини) или „артистичности“ и префињености енглеског естетизма (Бакарини, Лауренти), наведене представе недвосмислено указују на исти садржај-прожетост жене природом и природе женом. Као посебна поткатегорија идејног концепта *жене као природе* јавља се и њено поистовећивање с цветом. Цвет се јавља као централни симбол девојаштва, који својом природном лепотом усхићује мушкарца.⁴²⁷ Индикативна је чињеница да се губитак невиности (раздевичење), који традиционално указује на испуњење брака, односно прелаз из девојаштва у свет женске зрелости, назива дефлорацијом (*de*, „укидање ранијех стања“; *flos*, „цвет“).⁴²⁸ Женин флорални идентитет је стога посебно заступљен у култури *fin-de-siècle* и у његовим многобројним повдрстама. Нарочито су у култури естетизма неговани поетизовани прикази жене у цветном окружењу, као и својеврсно тактилно стапање жене и цвета. Многе аналогije које упућују и на олфакторне сензације заступљене су у делу Д'Анунција. Описи жена које држе цвеће у рукама, уживајући у његовим мирисним нотама и есенцијама, заступљене су и на платнима сликара. Истовремено су саставни део *југендстила* – флоралне варијанте сецесије и италијанског *либертија*. И култура симболизма развија посебан језик који почива на заступљености цветних мотива и њиховог амбивалентног значења, попут љиљана у Швабеовом (Carlos Schwabe) опусу, ириса на сликама Ван Гога (Vincent van Gogh) или на Мухиним (Alphonse Mucha) постерима, Лаликовом (René Lalique) накиту, те орхидејама на Галевим (Émile Gallé) вазама, љубичицама и ружама код Поа (Edgar Allan Poe) и Д'Анунција...⁴²⁹ Различите врсте цвећа сугеришу душевна стања⁴³⁰, али и дихотомне особине жене, попут питомости или неукроћености.

Непосредна спона између жене и цвета дата је на слици *Lilium candidum* Чезара Лаурентија из 1896. године (сл. 10). Женска фигура је визуализована профилно, главе окренуте ка букету белих кринова у вази на десној страни слике. У први план је истакнут цвет и његово симболично значење, које је аналогно чедности и смерности представљене жене. Цвет тако постаје симбол њене фрагилне и неукаљане женскости. Он уједно указује и на културу естетизма, која почива на бешчулним женским приликама које самодовољно уживају, неретко заједно с мотивом цвета који апострофира њихове особине.

⁴²⁶ О контемплативности као одлици уметности сецесије и симболизма, опширније у: Дејан Тубић, *Уметност српске сецесије*, Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини 2021, 343–345.

⁴²⁷ Erih Nojman, *Amor i Psiha: psihički razvoj ženskog. Tumačenje Apulejeve bajke*. Beograd: Fedon 2015, 63.

⁴²⁸ Ibid.

⁴²⁹ Philippe Jullian, *The Symbolists*, Oxford: Phaidon Press, 1977, 20–21.

⁴³⁰ Ibid., 21.

Слика жене као мајке

Слика жене као мајке се јавља у европској уметности током последњих деценија 19. и раног 20. века. Ликовни призори материнства, попут једне од могућих манифестација идентитета жене, постају нарочито популарни у време конституисања импресионизма. Нова тематска целина тада постаје модерно материнство, нарочито заступљено у опусу уметница, као што су Берте Морисо (Berthe Morisot), Кете Колвиц (Käte Kollwitz) и Мери Касат (Mary Cassatt),⁴³¹ али и уметника симболизма, који на себи својствен начин приказују секуларизоване представе интимног и психолошки интонираног односа између мајке и детета.⁴³² Ове представе указују на женско искуство *par excellence*, утемељено на јакој биолошкој спони и међусобној привржености мајке и детета, посредством слика које визуализују послове везане за свакодневну бригу жене о потомству. Понекада су те сцене смештене у реалном градском или сеоском амбијенту, почивајући на аутентичном доживљају виђеног, док се понекада одвијају у имагинарним, спиритуализованим крајолицима с наглашеном мистичном атмосфером. Без обзира на то да ли је инспирација проналажена у модерној жени или Богородици, слике материнства су у 19. и 20. веку, попут осталих приказа женског идентитета, индиректно обојене оновременим политичким, друштвеним и родним приликама.

На појаву ове теме у сликарству и визуелној култури умногоне утиче феномен „нове жене“ (*femme nouvelle*), која се, у борби за већу самосталност и родну освешћеност, супротставља традиционално подељеним улогама у патријархалном друштву.⁴³³ Нова жена постаје „нова Ева“⁴³⁴, чиме се потајно указује на њену грешну и недостојну природу. Истовремено „женско питање“, као горући проблем, води ка преиспитивању мушко-женских односа, али и „карактера породице као примарног места жена“.⁴³⁵ Одбијање материнства, као и свесни одабир живота без брака и, надам се, потомства строго су осуђивани у оквирима конзервативног грађанског друштва.⁴³⁶ Од жене се очекује да буде „анђео дома“, мужу покорна и ка деци оријентисана. Идеал породичне среће почива на жени као „огледалу стандарда, стабилности“,⁴³⁷ која суверено влада у интими свог дома, негујући материнска осећања према свом потомству.

Стриктно раздвајање мушких и женских сфера води ка дефинисању оштрих граница између мушке јавности и женске приватности.⁴³⁸ „Женска“ сфера је, тако, оличена сликом жене као анђела у дому, те величањем њеног одређења као домаћице, супруге и мајке, али и њене улоге чувара обичаја, културе и религије.⁴³⁹ Домен њеног деловања је затворени простор у коме слободно време проводи обављајући „женске“ послове – читање, шивење и неговање

⁴³¹ Новија студија посвећена материнским мотивима Мери Касат с пратећом литературом: Тамара С. Токић, „Пастел Жена и дете I и представа материнства у уметности Мери Касат“, *Зборник Народног Музеја Србије XXV-2* (2022): 159–180.

⁴³² Опширније у: Stewart Buettner, „Images of Modern Motherhood in the Art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz“, *Woman's Art Journal*, Vol. 7, No. 2 (Autumn 1986 - Winter 1987): 14–21.

⁴³³ Sally Ledger, „The New Woman and the Crisis of Victorianism“, in *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, ed. Sally Ledger, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, 23.

⁴³⁴ Gizela Bok, *Žena u istoriji Evrope: od srednjeg veka do danas*. Beograd: Clio, 2005, 210.

⁴³⁵ Ibid., 138.

⁴³⁶ О рецепцији „Нове жене“ у друштвеним оквирима *fin-de-siècle* епохе, опширније у: Elaine Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, New York: Penguin Books, 1990, 38–58.

⁴³⁷ Aleksa Čelebonović, *Ulepšani svet. Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*, Beograd: Jugoslavija, 1974, 135.

⁴³⁸ Gizela Bok, *Žena u istoriji Evrope: od srednjeg veka do danas*. Beograd: Clio, 2005, 141.

⁴³⁹ Ibid.

цвећа.⁴⁴⁰ Уколико не испуњава своје родом предодређене дужности, бива дискредитована и као мајка и као супруга.

Као посебно „горуће“ питање везано за женску еманципацију, али и експлоатацију јесте све већи број сирочића у Европи. Због тешких радних услова у којима жене раде у оквиру индустријске производње неретко су приморане да децу остављају на старање центрима за нахочад. Тако теме о здравственим проблемима у вези с материнством и негом деце постају сфера интересовања популационе политике, али и уметника који визуелним језиком реагују на оновремена друштвена дешавања.

У складу с наведеним идеалима епохе, уметност симболизма негује дуалну визуру мајке. Илустративан пример такве дихотомије је теза Ота Вајнингера, који истиче да се „суштина материнства састоји у томе што је добијање *детета* главни животни циљ *мајке*, док (...), код апсолутне блуднице, изгледа, потпуно отпада ова сврха (...).“⁴⁴¹ Она се креће од својеврсне идеализације до строге осуде. „Модерне Мадоне“, поистовећене с Богородицом, представљају оду мајчинству, док су мајке које одбацују новорођену децу сматране грешницама, чије је неодговорно и непримерено понашање прокажено.

Уметници различитих стилско-тематских вокација, активни у доба *Fin-de-Siècle*, попут Пивија де Шавана (Pierre Puvis de Chavannes), Каријеа (Emile Carrière), Гогена (Paul Gauguin), Климта (Gustav Klimt) остварују мотив мајке на наведеним премисама. На њиховим платнима, мајка се доводи у везу с плодношћу, али и смрћу.⁴⁴² Она се јавља као централна протагонисткиња визуелних приказа златног доба у опусу Мориса Денија (Maurice Denis), али и циклуса живота и смрти на платнима Климта и Мунка (Edvard Munch).⁴⁴³

Мотив мајке доведен у непосредну везу с концептом плодности присутан је на слици *Мадона* (1894–1895) норвешког уметника Едварда Мунка. Многим варијацијама на тему Богородице, изведеним у разноликим техникама, од уљаних слика до графичких отисака, сликар изводи симболистички *извитоперен* приказ мајке као савремене Богородице или блуднице. Сликајући је нагу, Мунк представља своју Мадону у профаном маниру, као оличење мајке у модерном друштву, које је изнедрило и појаву „нове жене“.⁴⁴⁴ Мотиви сперматозоида и фетуса, изведени на раму уљане верзије ове слике, апострофирају тему плодности и оплодње,⁴⁴⁵ али и преокупацију *Femme Nouvelle* питањем (не)жељене трудноће.

У стваралаштву Густава Климта, материнство је једна од учесталијих тема. Као „сликар женске психологије“,“⁴⁴⁶ Климт варира феминину појавност од раних представа анђеоских жена до чулних створења наглашених „способности за уживање и бол, живот и смрт.“⁴⁴⁷ Аустријски

⁴⁴⁰ О идеологији и типологији женских простора, в: Griselda Pollock, „Modernity and the Spaces of Femininity,“ in *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, ed. London, New York, 2003, 50–90; Симона Чупић, „Кућа без жене не може бити, а нити жена без куће: женски простори-родне и идеолошке границе,“ *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 38 (2010): 199–212.

⁴⁴¹ Опширније у поглављу „Материнство и проституција,“ у Oto Vajninger, *Pol i karakter*, Beograd: Feniks Libris, 2007, 315, 312–339.

⁴⁴² Wendy Slatkin, „Maternity and Sexuality in the 1890s“, *Woman's Art Journal*, Vol.1, No.1 (Spring-Summer 1980): 13–17.

⁴⁴³ Ibid., 14–17.

⁴⁴⁴ Helena Gomez, „Munch's *Madonna*: Exposing Motherhood in Nineteenth Century Europe“, *Art Journal*, Vol. 2002, Issue 1, Article 4, (2002): 34.

⁴⁴⁵ Kristie Jayne, „The Cultural Roots of Edvard Munch's Images of Women“, *Woman's Art Journal*, Vol. 10, No. 1 (Spring-Summer, 1989): 28.

⁴⁴⁶ Karl E. Šorske, *Fin-de-Siècle u Beču. Politika i kultura*, Beograd: Geopoetika, 1998, 211.

⁴⁴⁷ Ibid.

уметник радикализује визуелну репрезентацију мајке, сликајући бремените жене без одеће,⁴⁴⁸ што изазива велико негодовање бечке грађанске елите. Приказујући „секуларизоване Мадоне“,⁴⁴⁹ Климт изводи мотив труднице на неколико композиција (*Медицина* 1901–1907, *Три доба жене*, 1905) и појединачних приказа (*Нада I*, 1903; *Нада II*, 1907/1908), који означавају различите етапе развоја жене и женствености, односно цикличну смену живота и смрти, од рођења, преко сазревања до физичког пропадања.⁴⁵⁰

Материнство је уједно и једна од централних тема у сликарству италијанског симболизма. Визуелна репрезентација жене као мајке посебно је заступљена у делу двојице знаменитих симболиста, Гаетана Превијатија (Gaetano Previati) и Ђованија Сегантинија (Giovanni Segantini).⁴⁵¹ Овим уметницима је сликање мајчинских мотива повод за изражавање сопствених гледишта на оновремена социјална питања, попут улоге мајке у модерном друштву, али и погодан садржај путем кога експериментишу с модерним сликарским поступцима у циљу „обнове“ италијанског сликарства (дивизионизам). Ликовни прикази мајчинства су неретко прожети и интимним значењима: ликови мајке или детета попримају црте лица супруга и потомака самих уметника.

Мотив мајке је у сликарству италијанског симболизма најчешће представљен у руху Богородице: традиционална иконографија Мадоне је погодна за модерне (ре)интерпретације класичне теме и употребу нове, дивизионистичке технике. За разлику од европских уметника, италијански симболисти изводе представе материнства остајући вернији традицији. Посежу за ренесансним сликарством као узорним моделом за представљање материнских мотива. Препознајући у ренесансном наслеђу пожељне вредности на којима треба изградити модерну италијанску културу, сликари симболистичке вокације понављају и обнављају ренесансе визуелне предлошке. Такав приступ посебно је заступљен у опусу Гаетана Превијатија, који је у потоњој критици, заједно с Ђузепеом Пелицом да Волпедо препознат као сликар девичанских мотива (*Painter of Virginity*).⁴⁵² Његове представе мајки, по називима и иконографским решењима, реферирају на приказе Мадона из епохе *Quattrocento*.

По подобију раноренесанских сликара и, посебно, Ботичелија,⁴⁵³ Превијати уобличава сопствено виђење материнства. Ликовне представе мајки, попут *Мадоне* из 1892. и 1893. године, одишу ренесанским узорима. Јасно ослањање на раноренесански период уочљиве су на слици *Мадона са дететом*. Слика изводи модерну интерпретацију тонда Антонија Роселинија (Antonio Rossellino) из Барђело колекције (Museo Nazionale del Bargello). Понављајући визуелни предлошак, чија је фотографија репродукована на корицама Минцовог издања италијанске уметности 15. века (*L'arte italiana del Quattrocento*),⁴⁵⁴ Превијати задржава њен кружни формат (*tondo*), као и декоративни рам украшен путима. Слика одише нежношћу

⁴⁴⁸ О мотиву труднице у Климтовом стваралаштву, али и историји уметности и визуелној култури уопште, в: Ана Самарцић, „Од Мадоне до Мадоне: слика труднице у уметности од хришћанске традиције до поп културе“, *Култура: часопис за теорију и социологију културе и културну политику* 167 (2020): 288–317.

⁴⁴⁹ Gottfried Friedl, *Gustav Klimt (1862–1918): the World in Female Form*, Köln: Taschen, 1998, 120.

⁴⁵⁰ О дуализму живота и смрти у Климтовом опусу, опширније у: Олга Жакић, „Идеја живота и смрти у сликарству Густава Климта: од универзитетских панела до представе *Смрт и живот*“, у *Плурализам идентитета: сликарство на тлу Средње Европе у последњим деценијама 19. и почетком 20. века*, ур. Игор Борозан, Београд: Филозофски факултет, 2020, 170–176.

⁴⁵¹ Isidora S. Savić, „From *Femme Fragile* to *Femme Fatale*: the Motif of Woman in the Italian Symbolist Painting“, *Matica srpska Journal for Fine Arts* 47 (2019): 190–192.

⁴⁵² Pierre Louis Mathieu, *The Symbolist Generation 1870–1910*, New York: Skira, Rizzoli International, 1990, 186.

⁴⁵³ Gianna Piantoni, „Previati: le inquietudini di un artista moderno“, in: *Gaetano Previati (1852–1920): un protagonista del simbolismo europeo*, ed. Fernando Mazzocca, Milano: Electa, 1999, 41.

⁴⁵⁴ Да је сликар био упознат с наведеним делом, сведочи његово помињање ове књиге брату у писму од 2. марта 1894), в: *Archivi del divisionismo*, volume primo, a cura di Teresa Fiori, Officina edizioni, 1968, 155.

којом је наглашен присан однос мајке и детета. Одабир тонда додатно потцртава њен девоциони карактер. Наглашена декоративна функција рама, који и сам постаје „подлога“ за моделовање фигура, указује на сецесијску симбиозу уметничког дела и пригодног дрвеног оквира који, више него у претходним епохама, постаје саставни и незаобилазни део уметничког дела.⁴⁵⁵

Изостављајући сувишне детаље епизодног карактера из Христовог детињства, који се јављају у задњем плану Роселинијевог тонда, Превијати у фокус поставља Богородицу која у наручју држи Христа. За разлику од статичнијих приказа Богородице из периода ране ренесансе, сликар посебно истиче нежан однос мајке и детета. Присност је наглашена мајчиним тананим ослањањем на дететов образ, као и брижним придржавањем новорођенчета десном руком. Мајка и дете су мајчиним огртачем повезани и визуелно сједињени у једну целину.

По сличном обрасцу, Превијати слика неколико представа модерних Мадона. На слици *Мадона са дететом* (недатовано) овековечио је блиски однос мајке и детета, наглашавајући спокој и безбрижност дететовог лика, који указују на осећај безбедности и сигурности у мајчином загрљају. Како је приметио критичар Тумијати (Domenico Tumiati) 1901. године, читава тајна почива на дубини осећања. Применом симболистичке визуелне реторике, која почива на наглашеној физиономији, посебној обради лица и нарочито очију као важних кодова за изражавање одређених емоција, сликар успева да прикаже универзалну тему мајчинства која почива на ренесансном узору *Мадоне с дететом*.

Врхунац својих ликовних преокупација темом мајчинства, Превијати остварује на слици *Мајчинство* (*Maternità*) из 1890–1891. године (сл. 11). На монументалном платну ширине четири метра, приказује мајку и дете у идиличном пејзажу, окружене са четири анђела. Превијати слика мајчинство као чин коме се клањају и у коме саучествују и анђеоске силе. Сцену смешта у ванвременски предео, који можда указује на Рајски врт. О хришћанском „пореклу“ слике сведоче својеврстан фриз анђела и светлосни нимбови који их красе, док извесне „паганске“ реминисценције могу да се препознају у мотиву дрвета као симбола женске плодности и цикличности, уколико се не интерпретира као дрво живота.⁴⁵⁶ Божанску ауру платну даје и наглашена примена светлости, која обасјава мајку и дете и којом они зраче. Како је наговештава сам аутор, приказ представља својеврсну светлосну визију (*visione luminosa*) и не одвија се у реалном свету. На овом платну, Превијати први пут примењује дивизионистичку технику, која почива на кратким издиференцираним потезима четке, чиме се и у техничком смислу постиже ефекат „нематеријалности“, те модерности. Измаштани приказ Мадоне изазива велико негодовање оновремене културне јавности. Премијерно приказивање слике на изложби у Брери 1891. године проузрокује својеврсни скандал. Ликовна критика у то време не препознаје прогресивни карактер овог дела, односно примењене технике. Слика изазвала велику буру на миланској изложби, али је у потоњој историографији оцењена као један од „амблема“, односно парадигматских слика италијанског симболизма. Примена кратког дивизионистичког потеза у служби је симболике саме слике. Форма је подређена садржају: ефекти постигнути преламањем бојених површина стварају атмосферу светлости и светости, које ова слика емитује. Техника је субординисана садржају и наглашавању мистично-сакралне атмосфере, која обавија тајну мајчинства у природи као универзалну појаву која (за сликара) поприма *сакро-санта* значење. Како сам Превијати наглашава, жели да пренесе на платно „сав

⁴⁵⁵ У духу идеје о тоталном уметничком делу (*gesamtkunstwerk*), сликари сецесијске вокације су неретко сами израђивали рамове који су постали визуелни продужетак слике. У таквом кључу могуће је сагледати и Превијатијево инсистирање на декоративно-наративном раму.

⁴⁵⁶ Pierre Louis Mathieu, *The Symbolist Generation 1870–1910*, New York: Skira, Rizzoli International, 1990, 186.

интензитет мајчинске љубави“, као и да укаже на то да „ни универзум, ни земља ни живот не би постојали без мајчинства“. Овом сликом слави култ мајчинства и његов свеопшти значај. Мистичност атмосфере, универзалност теме, те инсистирање на субјективном доживљају насликаног мотива, као и потреба да се техником дочара дубља симболика, сврставају Превијатијево дело у врхунска остварења италијанског и европског симболизма.

Исти сликар развија тему мајчинства и у потоњим делима. *Мадона с љиљанима* (*Madonna dei gigli*) (1893–1894) један је од репрезентативнијих примера (сл. 12). Од првобитних реалистичких тежњи, уметник с временом све више посеже за мистиком. Тајанствена атмосфера одликује приказ Богородице с дететом окруженим цветом љиљана. Овај цвет се традиционално сматра симболом чистоте и невиности. Његове белина и неупрљаност сведоче о неукљаности Богородице. Концепт безгрешности и небески женски принцип отеловљени су белим љиљаном⁴⁵⁷. На овој слици, женски лик не остварује никакву комуникацију с посматрачем, већ свој фокус усмерава ка детету. Истиче се Богородичина фигура, чија је светост наглашена ореолом око главе, као и снопом светлости, који попут зракова исијава из њене светлосне ауре. Истовремено, фигура је наглашена у односу на позадину другачијом формалном обрадом – док у представи околног предела доминирају хоризонтални потези четком, Богородичина одора изведена је вертикалним. Читава сцена смештена је у ванвременски, аркадијски предео сачињен искључиво од неутралне позадине и стабљика љиљана. Приказ је прожет извесном нотом „профана сакралности“: традиционална маријанска иконографија дата је у новом, симболистичком, модерном руху, где Богородица поприма обличје и физиономију модерне, готово андрогине фигуре. Наглашене је дводимензионалности, смештена је у недефинисани декорум, потцртане плошности. Њену светост еманира светлост којом зрачи њена аура. Све Превијатијеве Богородице подсећају, у далеким реминисценцијама, на идеју нежног загрљаја мајке и детета, чији је визуелни прототип у средњовековној традицији иконографски тип Богородица Владимирске.

Слика мајке као отелотворења љубави, осећајности и нежности заступљена је умногоме и у делу Ђованија Сегантинија. Осим на платнима, уметник је благонаклоност према мајци преточио и у писану реч, освеживши меморију на рано изгубљену родитељку: „Носим је у сећању, моју мајку; и када би било могуће да се сада у овом моменту појави преда мном ја бих је и после тридесет и једне године сместа препознао. Видим у мом духу како њена висока појава уморно клечи. Била је лепа; не као јутарња зора или подневно сунце, него као залазак сунца у пролеће. (...)“⁴⁵⁸ Отуда проистиче и његово поистовећивање са „сликарем материнства“,⁴⁵⁹ који развија читаву серију слика с приказом мајке утонуле у нежно посматрање свог одојчета.⁴⁶⁰ Сегантини слика мајчинске мотиве у континуитету, у различитим тематским варијацијама, што их чини својеврсним лајтмотивом његовог целокупног симболистичког опуса. За уметника је осећање мајчинске љубави, „као најјаче и најприродније“, велики извор инспирације.⁴⁶¹ Стварајући мноштво слика жене као мајке, посеже за универзалном симболиком, стварајући аналогije између људског и животињског света. Сегантини на својим платнима отелотворује својеврстан култ материнства, који се испољава као дубоко поштовање мајке и материнства, те „несебичне, алтруистичке љубави

⁴⁵⁷ Каролина Спелмен, *Флорографија: језик цвећа: митови и легенде из целог света*, Београд: 4СЕ 2017, 186.

⁴⁵⁸ Карл Абрахам, *Списи из примењене психоанализе*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1999, 147.

⁴⁵⁹ Ibid., 146.

⁴⁶⁰ Ibid., 150.

⁴⁶¹ Achille Locatelli-Milesi, *L'opera di Giovanni Segantini*, Milano: Casa Editrice L.F. Cogliati, 1906, 12.

која се односи на сва жива бића.⁴⁶² Мајчинске мотиве смешта у природни амбијент, означен пролећним или зимским планинским крајолицима, који чине мизансцен највећег броја његових слика од тренутка када је напустио „цивилизован“ свет и настанио се у „дивљини“ швајцарских Алпа и њиховог подножја. Тада се, с пуно пажње, посвећује сликању *благодорне* природе, мајке с дететом на грудима, али и мајке родитељке из животињског света.⁴⁶³

У најраније Сегантинијеве представе мајке се убраја слика *Две мајке* из 1889. године,⁴⁶⁴ која припада уметниковој протосимболистичкој фази (сл. 13). Слика смешта сцену у унутрашњост штале, истовремено приказујући мајку с дететом и краву с телетом. На платну изведеном претежно мрким колоритом, обасјаном централно постављеним фењером као главним извором вештачког осветљења, који слику готово по средишту дели на две половине, уметник примењује дивизионистички поступак разградње сликарског потеза. Централним светлосним телом приказује светлост која обасјава и греје уснула лица мајке и детета. Слика одише реалистичко-идеалистичком нотом („дубок и интиман веризам“⁴⁶⁵), карактеристичном за уметникове представе села и планинског становништва, али садржи уједно и примесе симболизма. Опредељује се да сопствени доживљај мајчинства прикаже мотивом краве као истинским симболом материнства које ствара свет.⁴⁶⁶ Тумачена превасходно као произвођач млека, као симбол земље хранитељке, крава је још у индијској, месопотамској и египатској цивилизацији симбол плодности, а нарочито архетип плодне мајке.⁴⁶⁷ Ако се узме у обзир да крава као симбол мајке даје млеко, односно постаје носилац живота, јер производи храну,⁴⁶⁸ стиче се утисак да Сегантини приказује једну свеопшту слику мајчинства као заједничког именитеља људског и животињског света, те указује на улогу жене као „ствараоца на плану живота“, што се постиже мистеријом рођења.⁴⁶⁹ Овом сликом, Сегантини сугерише повезаност хранилачке функције краве и жене,⁴⁷⁰ односно универзалност мајчинске улоге, те њену *природност* како у анималном тако и људском свету.

Осим универзалних приказа мајке у природном окружењу, Сегантини негује и поларизовану визуру мајчинства. Сликари симболизма и у мајци препознају амбивалентност сродну Јунговим архетипу Велике мајке, који развијају потом и његови ученици, нарочито Ерих Нојман. У перцепцији симболиста, мајка није само отелотворење „сигурности уточишта, топлине, нежности и хране“ већ и „Створитељка која прождире будућег творца, племенитост која постаје прогонитељ и шкопитељ.“⁴⁷¹ Правећи разлику између „добрих“ и „злих“ мајки,

⁴⁶² Карл Абрахам, *Списи из примењене психоанализе*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1999, 150.

⁴⁶³ Ibid., 144.

⁴⁶⁴ Слика, настала у Савоњину, премијерно је представљена јавности у Милану 1891. године. Истом пригодом, изложена је и знаменита слика *Материнство* Гаетана Превијатија, која, за разлику од Сегантинијеве, изазива велико негодовање критике. Куриозитет је да су баш ове две слике изложене, поред осталих 1578 дела, у истој сали, једна насупрам друге. Achille Locatelli-Milesi, *L'opera di Giovanni Segantini*, Milano: Casa Editrice L.F.Cogliati, 1906, 13.

⁴⁶⁵ Achille Locatelli-Milesi, *L'opera di Giovanni Segantini*, Milano: Casa Editrice L.F.Cogliati, 1906, 13.

⁴⁶⁶ Крава се сматра првим живим бићем које је изронило из прапотопа, како се наводи у: Erih Nojman, *Velika Majka. Fenomenologija ženskih oblika nesvesnog*. Beograd: Fedon, 2015, 263.

⁴⁶⁷ *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, ur. Alen, Gerbran. Ševalije, Žan. Novi Sad: Stylos art: Kiša, 2009, 421–423.

⁴⁶⁸ Ерих Нојман, *Историјско порекло свести*, Београд: Просвета 1994, 38.

⁴⁶⁹ Мирча Елијаде, *Свето и профано*, Сремски Карловци, Нови Сад: Књижарница Зорана Стојановића, 2003, 202.

⁴⁷⁰ Linda Nohlin, „Žene, umetnost i moć,“ u *Uvod u feminističke teorije slike*, prir. Branislava Anđelković, Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002, 140.

⁴⁷¹ *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, ur. Alen, Gerbran. Ševalije, Žan. Novi Sad: Stylos art: Kiša, 2009, 533.

уметник изводи два циклуса слика, која несумњиво представљају најпрепознатљивији белег његовог опсежног стваралаштва, као и сам зенит његовог симболистичког израза.

Концепту „добре мајке“ Сегантини посвећује читаву серију слика под називом *Анђео живота* (сл. 14). Настао у периоду од 1894. до 1897. године, циклус садржи уљане слике и цртеже на тему *Анђела живота* и *Плода љубави*. Визуелни идентитет ових представа почива на фигури мајке с дететом, смештеној у пејзажу. Природни околиш, омиљена тема у свеукупном Сегантинијевом делу, идеално је окружење за представу узорног мајчинства. Блага природа пролећа као претпостављеног годишњег доба на слици аналогна је жениној нежној, материнској природи и преданости детету. Буђење природе у пролеће, што подразумева обнову вегетације, плодност и свеукупно рађање живог света, кореспондира с женином прокреативном улогом у људској врсти и алудира на зачеће које претходи рођењу. Символика брезе као дрвета рађања и уједно типичног материјала од кога се израђују колевке,⁴⁷² додатно наглашава тему материнства. Митолошки гледано, дрво припада женском роду због своје функције пружања уточишта и хране,⁴⁷³ чиме је додатно наглашена мајчинска улога на слици. Као плодносно, дрво живота је женско: рађа, храни и преображава, а у њему су садржани и од њега зависни лишће, огранци и гране.⁴⁷⁴ Тиме је наглашен заштитнички карактер дрвета,⁴⁷⁵ које понекад може да добије и мушку (фалусну) симболику, нарочито у случају чемпреса.⁴⁷⁶ Свакако, на Сегантинијевој слици дрво има више женски карактер, премда се може посматрати и као мушка контратежа женској мајчинској фигури и детету, као имплицитно присуство и мушког елемента, саставног дела основне породичне заједнице, која почива на тројност: отац, мајка, дете, али и учесника у зачећу. Дрво на тај начин симболизује живот, младост, бесмртност и мудрост.⁴⁷⁷

О благонаклоном односу мајке и детета сведочи и позивање на традиционалну хришћанску иконографију Богородице. На слици *Анђео живота* (1894) препознатљиви су обрасци у приказивању *Madonna Lactans* (*Madonna Lattante*, Богородица Млекопитатељница, *Галактотрофуса*...). Сегантини проналази свој предлогачак у хришћанском лику чији корени леже у најстаријим матријархалним културама.⁴⁷⁸ Мотив мајке која доји дете заједнички је многим древним цивилизацијама – од винчанске културе из 4.–3. миленијума, преко египатске до грчке и римске културе Богородица која доји малог Христа представљена је као Мати, нежна хранитељка, симбол живота, а метафора млека као хране *Божје Речи*, као река која истиче из девичанских дојки, постаје симбол Божје милости која се нуди палом човеку. Осим маријанске иконографије, окосницу композиције чини и мотив дрвета у првом плану ових слика, који у хришћанској традицији, у зависности од његовог стања, указује на живот или смрт,⁴⁷⁹ заједнички је именитељ Сегантинијев приказа добрих/злих мајки. Као симбол живота (добре мајке), тежи континуираном развоју и успијању према небу, спајајући хтонски

⁴⁷² Каролина Спелмен, *Флорографија: језик цвећа: митови и легенде из целог света*, Београд: 4CE 2017, 319.

⁴⁷³ Džejms Hilman, *Kód duše: u potrazi za karakterom i pozvanjem*, Београд: Fedon, 2008, 413.

⁴⁷⁴ Erih Nojman, *Velika majka. Fenomenologija ženskih oblika nesvesnog*, Београд: Fedon, 2015, 68.

⁴⁷⁵ Ibid.

⁴⁷⁶ Ibid., 69.

⁴⁷⁷ Мирча Елијаде, *Свето и профано*, Сремски Карловци, Нови Сад: Књижарница Зорана Стојановића, 2003, 171. О симболици дрвета у Сегантинијевом опусу, опширније у: Lajos Németh, „Contribution to a Typology of Symbolist Painting“, in *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, ed. Anna Balakian. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984, 445.

⁴⁷⁸ Мирјана Татић-Ђурић, *Студије о Богородици*, Београд: Јасен, 2007.

⁴⁷⁹ George Ferguson, *Signs & Symbols in Christian Art: with Illustrations from Paintings of the Renaissance*, London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1972, 39.

(подземни) и урански (небески) свет.⁴⁸⁰ У хришћанском предању, дрво живота може да се претвори и у дрво смрти; у хришћанском миту о Постању јавља се дрво живота у Еденском врту, али и дрво спознаје добра и зла.⁴⁸¹ У многим средњовековним списима представљено је у виду жене. Може да означава жену, мајку и материцу. Због своје статичности и укорењености, поистовећивано је и у култури *fin-de-siècle* с женским пасивним елементом,⁴⁸² те с мајчинским инстинктом. Изједначено с мајком, као симбол живота, везује се за извор и праисконско и поседује сву дихотомију стварања и разарања – снагу креирања и спутавања, храњења и прождирања. Улога дрвета и мајке је људској цивилизацији и природи готово истоветна, јер оба мотива фигурирају као симболи оних који дају живот, али га могу и одузети.

Пејзаж у сликарству европског симболизма

У сликарству симболизма пејзаж је једна од главних тематских преокупација уметника. Већина симболистичких представа природе припада категорији визионарског пејзажа, који надилази верну топографску визуализацију.⁴⁸³ Веродостојни прикази природе нестају пред светом унутрашњих расположења и чине да посматрач на свој начин довршава посматрану представу.⁴⁸⁴ Пејзажна слика настаје на основу природе која се прерађује у утисак и тако се креира специфичан метафизички штимунг насликаног крајолика.⁴⁸⁵ Циљ симболиста јесте да конкретно претворе у мистериозно, а тврдње у сугестије,⁴⁸⁶ што се одражава и на пољу пејзажног сликарства. Пејзаж тако постаје самостално изражајно средство помоћу кога уметник преноси на платно осећања сопствене душе.⁴⁸⁷

У складу са субјективном визијом света, сликање предела пружа могућност пројектовања унутрашњих психичких стања према спољашњем простору.⁴⁸⁸ Симболистички обојене слике природе одраз су расположења њихових творца, те својеврсне метафоре душе које подстичу „посматрачев улазак у сањарење.“⁴⁸⁹ „Углавном су то аркадијски пејзажи, утопијске визије изгубљеног света, у којима преовлађују осећаји чежње, усамљености и

⁴⁸⁰ *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, ur. Alen, Gerbran. Ševalije, Žan, Novi Sad: Stylos art: Kiša, 2009, 172.

⁴⁸¹ *Ibid.*, 176–177.

⁴⁸² Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York: NY Oxford University Press 1988, 94–96.

⁴⁸³ Saša Brajović i Igor Borozan, *Minhenske pouke i simbolizam u delu Nadežde Petrović*, u *Zbornik radova/Naučni skup posvećen Nadeždi Petrović (1873–1915)*, ur. Jasna Jovanov, Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2016, 11.

⁴⁸⁴ Игор Борозан, „Стваралачка прерада европског симболизма: српски симболисти и њихови преображаји“, у *Живот, сан, смрт: европски оквири српског симболизма*, ур. Тијана Палковљевић Бугарски, Бојана Борић Брешковић, Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Народни музеј, 2021, 23.

⁴⁸⁵ Saša Brajović i Igor Borozan, *Minhenske pouke i simbolizam u delu Nadežde Petrović*, u *Zbornik radova/Naučni skup posvećen Nadeždi Petrović (1873–1915)*, ur. Jasna Jovanov, Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2016, 11.

⁴⁸⁶ Patrick McGuinness, „Symbolism“, in *The Cambridge History of French Literature*, eds. William Burgwinkle, Nicholas Hammond, Emma Wilson. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, 487.

⁴⁸⁷ Игор Борозан, „Између глобалног (европског) и локалног (српског) симболизма“, у: *Европски оквири српског симболизма*, ур. Игор Борозан. Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду, 2021, 21.

⁴⁸⁸ Maria Luisa Terrizzi, *Il bel paesaggio nel rapporto uomo natura*, Università di Pisa, Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, Corso di Laurea in Filosofia e Forme del Sapere, tesi di laurea, 2013–2014, 5.

⁴⁸⁹ Игор Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 29.

меланхолије (...),⁴⁹⁰ пошто се у сликовном свету симболистичких пејзажа реални и фиктивни простори сударају, попут мита и историје.⁴⁹¹

Склоност ка контемплативним садржајима одређује метафизички приступ природи, који симболисти негују фокусирајући се на медитативна и трансцендентална искуства која у њима побуђује.⁴⁹² По њиховом тумачењу, уметник има способност да продре кроз свакодневне појаве и да приступи универзалној истини.⁴⁹³ Познато и присно се трансформише у необичну космолошку визију природе и њених тајанствених значења.⁴⁹⁴ Стога поједини симболисти управо у природи препознају својеврсно *вођство* ка вишим сферама и божанским мистеријама, верујући да их контакт с природом приближава Богу, што их наводи да развију један „биомистичан“ однос с природним силама.⁴⁹⁵

С друге стране, натуралистичке тенденције реалистичког сликарства, засноване на миметичком приступу, симболисти приликом сликања предела стављају у други план, дајући предност имагинацији и меланхолично-медитативним расположењима. На трагу романтичарских,⁴⁹⁶ симболистички пејзажи поседују ноту лиризма и интимности, те се истичу мистичним штимунгом и осећајем спиритуалног.⁴⁹⁷ Следећи идеале романтизма, симболисти исказују наклоност према меланхолијом обојеним пејзажима широких хоризоната, који се простиру готово до бескраја.⁴⁹⁸ Без обзира на то да ли настоје да насликани крајолик претворе у „сензуалну енигму“ или својеврстан кошмар, пејзажи симболиста су увек лишени пуке утилитарности.⁴⁹⁹ Стварањем измаштаних предела, инспирисаних реалним просторима, негују идеале романтичара, попут немачког уметника Каспара Давида Фридриха (Caspar David Friedrich),⁵⁰⁰ који контемплацију природе доживљава као човеково истраживање унутрашњег бића.⁵⁰¹ Тиме и сами симболисти посежу за трансценденталним искуством које обликује њихову стварност, коју потом преносе на платно у виду идиличних или меланхолијом обојених исечака из природе, који постају својеврсна „позорница за снове.“⁵⁰² На тај начин стварају антропоморфне пејзажне пројекције⁵⁰³ наглашене субјективности и поетске имагинације.

⁴⁹⁰ Снежана Мишић, „Између два света, чулног и духовног. Тематски оквири српског симболизма“, у *Живот- сан- смрт: тематски оквири српског симболизма*, ур. Игор Борозан, Снежана Мишић (Нови Сад: Галерија Матице српске; Београд: Народни музеј Србије, 2021), 47.

⁴⁹¹ Rodolphe Rapetti, *Symbolism*, Italy: Flammarion, 2006, 232.

⁴⁹² William Vaughan, „Spiritual Landscapes“, in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds, Munich, London, New York: Prestel, 2000, 79.

⁴⁹³ Michelle Facos, *Symbolist Art in Context*. Berkley: University of California Press, 2009, 39.

⁴⁹⁴ Saša Brajović i Igor Borozan, *Minhenske pouke i simbolizam u delu Nadežde Petrović*, u *Zbornik radova/Naučni skup posvećen Nadeždi Petrović (1873–1915)*, ur. Jasna Jovanov, Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2016, 11.

⁴⁹⁵ Michelle Facos, *Symbolist Art in Context*, University of California Press, Berkley, 2009, 106; 109.

⁴⁹⁶ О романтичарском схватању природе као манифестације космичких сила, те визуализацији предела кроз експресивност боје и светлости, на примеру Тарнерових (J. M. W. Turner) пејзажа, опширније у: Ronald Rees, „Constable, Turner, and Views of Nature in the Nineteenth Century“, *The Geographical Review*, Vol. 72, No. 3 (July 1982), 256; 269.

⁴⁹⁷ William Vaughan, *Romantic Art*, London: Thames & Hudson, 1985, 136–137.

⁴⁹⁸ Norbert Wolf, *Symbolism*, Köln: Taschen, 2016, 22.

⁴⁹⁹ Ibid.

⁵⁰⁰ О Каспару Давиду Фридриху као „идеалном“ протосимболистичком сликару пејзажа, у: Philippe Jullian, *The Symbolists*, Oxford: Phaidon Press, 1977, 50.

⁵⁰¹ William Vaughan, „Spiritual Landscapes“, in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds, Munich, London, New York: Prestel, 2000, 79.

⁵⁰² Ernsting Bernd, „It is Only Reality that is Absurd: Symbolist Image between Vision and Suggestion“, in *Decadence. Aspects of Austrian Symbolism*, eds. Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger, Vienna: Belvedere, 2013, 41.

⁵⁰³ Игор Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 31.

Попут других тематских сижеа симболиста, и пејзаж се може сагледати у оквиру категорија песимистичког и идиличног.⁵⁰⁴ Песимистични прикази природе одишу меланхолијом, тмурним расположењима, прожети су атмосфером мистике и дочарани су тамним колоритом, побуђујући осећај извесне нелагоде и неспокојства код посматрача.⁵⁰⁵ У питању су инсценације изразито непријатних простора, који проузрокују осећај страха и језу.⁵⁰⁶ Индикативан пример таквог сликарства проналази се у мрачним пределима Арнолда Беклина, „божанског сликара Природе“⁵⁰⁷ и „мајстора пејзажа“⁵⁰⁸, који настају по узору на Фридрихову визуализацију природе с отуђеним, изолованим фигурама.⁵⁰⁹ У одређеним случајевима, попут Беклинове знамените слике *Острво мртвих* (1880)⁵¹⁰, пејзаж постаје и „визуелна метафора декаденције и потајне чежње за смрћу“,⁵¹¹ што поједини симболисти потоњих генерација неретко реактуелизују и на сопственим платнима.

Сличан приступ приказивању природе негује и Ханс Тома (Hans Thoma), Беклинов следбеник. На његовим песимистичним пејзажима, инспирисаним немачким руралним крајолицима, попут *Смираја пред олују* (1906),⁵¹² туробна атмосфера је потцртана немирним небом, пресвученим усковитланим облацима, који најављују непогодно време, стварајући атмосферу нарастајуће тензије и нелагоде. Осамљени, неретко зимски пејзажи, лишени људског присуства, оличени суморним штимунгом и сушом сусрећу се и у делу Томиних савременика, као што су Еуген Брахт (Eugen Bracht) и Фердинанд Ходлер (Ferdinand Hodler). Сурова зимска хладноћа, удружена с неприступачно предоченим, непитомим, оштрим планинским врховима прекривеним наносима снега, указује на тмурност атмосфере, тишину и меланхолична расположења самих аутора уписаних у ове тамне пределе бурног неба, као на Браховој слици поетског назива *Обала заборав* (1911).⁵¹³

Паралелно с опскурним пејзажима, развијани су они питомији,⁵¹⁴ прожети светлошћу и идиличним сижеима, који указују на невин и хармоничан однос човека и природе. Било да приказују безвремену слику природе или идиличну визију паганског света у савременом руху,

⁵⁰⁴ О поларизацији идеалистичко и декадентно настројених уметника симболизма, односно екстроверта и интроверта, оптимиста/песимиста, в: Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York and London: Routledge, 2011, 339.

⁵⁰⁵ О одликама песимистичног и идеалистичног пејзажа у сликарству италијанског симболизма, опширније у: Isidora Savić, „Between Idyllic and Pessimistic Landscape: Nature Painting in Italian Symbolist Art“, *Matica Srpska Journal for Fine Arts* 52 (2024): 158–163.

⁵⁰⁶ Hans H. Hofstätter, „Symbolism in Germany and Europe“, in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds. Munich, London, New York: Prestel, 2000, 25.

⁵⁰⁷ Таквим га је дефинисала Надежда Петровић, ликовна критичарка, минхенски и париски ђак, уметница која је у једној фази свог тематско-стилски разноврсног опуса стварала и у духу симболизма. Цитат преузет из: Надежда Петровић, *Ликовне критике*, прир. Бранко Кукић, Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић“, 2015, 6.

⁵⁰⁸ William Vaughan, „Spiritual Landscapes“, in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds, Munich, London, New York: Prestel, 2000, 81.

⁵⁰⁹ Игор Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 28.

⁵¹⁰ Опширније о слици и њеним различитим верзијама у: Bryson Burroughs, „The Island of the Dead by Arnold Böcklin“, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 21, N.6 (June 1926): 146–148. В: Michelle Facos, *Symbolist Art in Context*, Berkeley: University of California Press, 2009, 58–59.

⁵¹¹ Игор Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 29.

⁵¹² William Vaughan, „Spiritual Landscapes“, in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds, Munich, London, New York: Prestel, 2000, 95.

⁵¹³ Опширније о слици у: Ibid., 93.

⁵¹⁴ Игор Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 33.

они су неретко прожети и извесном нотом носталгије.⁵¹⁵ Таквим ведрим и уједно сетним сликама, симболисти у првом реду славе природу и осећај спокојства наспрам ужурбаности градског живота. Град је колевка модерности,⁵¹⁶ чвориште (социјалних) односа и преплитања, те се истиче по својој *релативној* напредности,⁵¹⁷ од које носталгични и меланхолијом обузети симболисти желе да побегну. За разлику од слике града (*cityscape*), која се јавља као једна од водећих тематских целина у европском сликарству (и књижевности) на прелазу из 19. у 20. век,⁵¹⁸ симболистички пејзажи постају супститут за различита стања душе самих уметника, неретко градских *аутсајдера*, који свој ескапизам од нагривајућих ефеката урбанизације проналазе управо у непосредном контакту с природом. У разматрањима живота у граду наспрам живота на селу, Аркадија стиче статус архетипске супротности нелагоди у градској култури,⁵¹⁹ којој се симболисти махом опиру. Тмурне слике европских метропола, попут описа сетног и магловитог *Брижа*, *мртвог града*,⁵²⁰ антиподи су симболистичким приказима улепшане природе као места унутрашњег блаженства. Не мирећи се са животном стварношћу, многобројни симболисти негују меланхолично „осећање губитка и/или чежњу да измаштано поприми реалну снагу,⁵²¹ што утиче и на њихову визуализацију пејзажа. „Тај метеж живота (у Европи)“, гогеновски (Paul Gauguin) речено,⁵²² наводи их ка ескапистичком посезању за физички или ментално удаљеним крајевима у којима проналазе сопствене Аркадије, уобличене као антипode урбанитету.⁵²³ У жељи да искораче из чињенично-логичког света, симболисти стварају сопствене утопије смештене у природном амбијенту, које каткад поседују и изванредан еколошки призив.⁵²⁴ Тако настају симболима прожети пејзажи, обликовани уметниковим светом фантазије, или пак реални крајолици, који су у идеализованој форми пренети на платно као тренутно расположења или стање душе.

У многобројним случајевима *идилични* пејзажи рекреирају замишљени Еден, што је пракса која од антике постоји у свету уметности. Синергија човека и природе остварена је посредством сликаних предела који евоцирају Златно доба, поистовећено с „најчаробнијим сном који је икад тјешо човечанство (...) у којем је човјек живио од плодова земље, мирно,

⁵¹⁵ Rodolphe Rapetti, *Symbolism*, Italy: Flammarion, 2006, 226–227.

⁵¹⁶ Jirgen Osterhamel, *Preobražaj sveta: globalna istorija 19. veka*, Novi Sad: Akademska knjiga, 2022, 261.

⁵¹⁷ Ibid.

⁵¹⁸ О лицу и наличју града на примеру Бодлеровог Париза, опширније у: Весна Елез. *О Бодлеровом Цвећу Зла*. Београд: Универзитет у Београду-Филолошки факултет, Досије студио, 2020, 67–144. О литерарним приказима европских метропола на прелому векова, у: Жак Дига, *Културни живот у Европи на прелазу из 19. у 20. век*, Београд: Clio, 2007, 43–51. О граду у негативној конотацији, в: *Symbolist Art in Context*. Berkley: University of California Press, 2009, 78–81.

⁵¹⁹ Матилде Скоје, „Шта је рецепција антике? Кратак увод у поље истраживања“, у *Античко наслеђе и његова рецепција у европској култури*, ур. Матилде Скоје и Јерт Вестрхејм, Лозница: Капрос, 2016, 35.

⁵²⁰ У питању је роман белгијског писца Жоржа Роденбаха из 1892. године, који садржи, између осталог, живописне описе градских пејзажа, који фигурирају као својеврсни одраз протагонистиних осећања и расположења, посведеченим речима аутора: „у овој студији о страсти ми смо такође, и у првом реду, хтели да представимо један Град, Град као главну личност, повезану са душевним стањима (...)“. В: Жорж Роденбах, *Бриж, мртви град*, Београд: Српска књижевна задруга, 2006, 91.

⁵²¹ Јасна Кујунџић Јованов, „Мит, утопија и универзални хуманизам у сликарству српског симболизма“, у *Европски оквири српског симболизма*, ур. Игор Борозан, Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду, 2021, 84.

⁵²² Преузето из *Писма Пола Гогена Мети Гоген* од јула 1891. године, у: Пол Гоген, *Записи цивилизованог дивљака*, прир. Вељко Никитовић, Београд: Бепар прес: DBR Publishing; Крагујевац: Студентски културни центар, 1997, 50.

⁵²³ Јелена Пилиповић, „Аркадија-Вергилијев конструкт идилличног простора“, *Jezik, književnost, prostor: tematski zbornik radova*, ур. Vesna Lopičić, Biljana Mišić Ilić, Niš: Filozofski fakultet, 2018, 371.

⁵²⁴ Игор Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 34.

побожно и у примитивној једноставности.⁵²⁵ Идилични прикази Аркадије као идеалне земље заступљени су и у култури симболизма. Они одговарају идиличном моделу егзистенције, коју одликују „примитивност, издвојеност из света, пасторалност и повезаност са пасторалним божанствима, пре свих са Паном, а, изнад свега, свирање, певање, живот у стварању и репродуковању песме.“⁵²⁶ Такви сликани сижеи препознатљиви су у буколиким пејзажним представама немачког симболисте Ханса фон Марее (Hans von Marées), заслужног за ревитализацију Аркадије у европској уметности осме деценије 19. века,⁵²⁷ чији пејзажи одишу безвременим складом између нагих људских фигура и природног окружења вечног пролећа.⁵²⁸ Сличне визуализације, базиране на споју топографских детаља и имагинарних исечака из природе, ствара и Беклин,⁵²⁹ инспирисан студијским боравком у Италији, али и митолошким наративом, прихватајући различита паганска бића која славе пуноћу живота у неисквареном природном околишу.

Призори „идеалне хедонистичке егзистенције“ као „места уживања овде и сада“, али и саживљавања човека и природе,⁵³⁰ заступљени су и у делу Ханса Томе, творца „лирских пејзажа“ инспирисаних немачким пределима, који одишу фолкорним духом (*Heimatkunst*),⁵³¹ али и готово религиозним осећањем природе⁵³² и њених мистерија. Аркадијски предели присутни су и код Мареевог настављача, Лудвига фон Хофмана (Ludwig von Hofmann), у чијем опусу представљају „медијум измештања посматрача у слободно интерпретирани простор, с оне стране природне закономерности и временске одредивости“.⁵³³ Хофманове слике природе одишу атмосфером ведрине, али и својеврсне космичке лепоте,⁵³⁴ карактеристичне за уметников пантеистички однос према природи и свету. Његове слике природе настајују искључиво млада тела, непосредно пре или током адолесценције, када се постепено буди сексуални нагон, додатно подстакнут природним околишем, чиме долази до својеврсног прослављања лепоте и културе слободног тела (*Freikörperkultur*).⁵³⁵

За разлику од сомнабулних, песимистичних пејзажа мрачне атмосфере и суморног штимунга, који буде осећај нелагоде и тешке докучивости, идилични приказују упитомљени свет ненарушеног мира, те коегзистенцију бића која се не сукобљавају међу собом већ творе

⁵²⁵ Kenneth Clark, *Priroda u umjetnosti*, Zagreb: Mladost, 1961, 84.

⁵²⁶ Jelena Pilipović, *Orfejev vek*, Pančevo: Mali Nemo; Beograd: Filološki fakultet, 2005, 34.

⁵²⁷ Simon Reynolds, „The Longing for Arcadia“, in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds, Munich, London, New York: Prestel, 2000, 57.

⁵²⁸ Hans Henrik Brummer, „The Böcklin Case Revisited“, in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds, Munich, London, New York: Prestel, 2000, 44. Детаљније о Мареевој славној слици *Златно доба II* (1880–1883), в: Hubert Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*. Paderborn: Primus Verlag, 2005, 165–166.

⁵²⁹ Hans Henrik Brummer, „The Böcklin Case Revisited“, in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds, Munich, London, New York: Prestel, 2000, 50.

⁵³⁰ Јелена Пилиповић, „Аркадија-Вергилијев конструкт идиличног простора“, *Jezik, književnost, prostor: tematski zbornik radova*, ur. Vesna Lopičić, Biljana Mišić Ilić, Niš: Filozofski fakultet, 2018, 369, 371.

⁵³¹ William Vaughan, „Spiritual Landscapes“, in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds, Munich, London, New York: Prestel, 2000, 83.

⁵³² Vera Loose, „I Saw Sleeping Pan Incarnate: Themes from Myth, Fairy-Tale and Folklore in German Symbolism“, in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds, Munich, London, New York: Prestel, 2000, 109.

⁵³³ Игор Борзан, *Сликаство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 26.

⁵³⁴ Simon Reynolds, „The Longing for Arcadia“, in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds, Munich, London, New York: Prestel, 2000, 57.

⁵³⁵ Henrike Mund, „Visionen einer Gegenwelt: Das goldene Zeitalter um 1900“, in *Schönheit und Geheimnis: der deutsche Symbolismus: die andere Moderne*, ed. Jutta Hülsewig-Johnen, Henrike Mund, Bielefeld: Kunstahalle Bielefeld, Kerber Verlag, 2013, 95.

склад.⁵³⁶ Мада су идилични пејзажи присутнији у опусу већине симболиста, истина је да и они неретко стварају лирски утисак сете,⁵³⁷ чиме се замагљују ригидне границе између идиличног и песимистичног, а у складу с јанусовском природом симболизма као уметничког феномена који негује концепт јединства супротности.⁵³⁸

Формирање пејзажа у сликарству италијанског симболизма

Италијански пејзажисти формирају своје креације природе на основу и као одговор на ликовну поетику претходне генерације сликара, који су стварали средином 19. века. У питању су превасходно макјајоли (*Macchiaioli*), који су добили назив по термину *macchia* (мрља). Њихова група, формирана у Фиренци око 1860. године, на челу са Ђованијем Фаторијем (*Giovanni Fattori*), професором на фирентинској ликовној Академији, развила је особен ликовни језик који почива на контрастима светло-тамног, а у циљу наглашавања колористичке вредности. Мрља, као основно изражајно средство макјајола, настаје као антипод форми, а како истиче теоретичар Адријано Ђећони (*Adriano Cecioni*), пејзаж треба да буде одраз уметникових импресија из природе.⁵³⁹

Стварајући *all'aperto* (на отвореном), макјајоли теже бележењу разноликих природних ефеката,⁵⁴⁰ а у тематском погледу су наклонени сликању природе и руралног живота у централној Италији. У фокусу њихових радова насталих између 1854. и 1870. године су тоскански предели, који почивају на једноставности и истицању регионалне специфичности.⁵⁴¹ Тежња је да се природа прикаже у „антихеројском светлу“, без помпе и хипербола,⁵⁴² већ формирањем слике сродне скици. Пејзаже макјајола одликује веризам у приступу и обради података из природе, употребом специфичних ликовних поступака на бази мрља. У њихом радовима долази до поједностављивања композиционе структуре, те до схематизовања цртежа.⁵⁴³ У питању су претежно слике предела малог формата, сликане у *plain-air*-у, који приказују „љупкост и мирноћу пејзажа италијанских брежуљака, бистре боје сунчаних поподнева и чистог неба.“⁵⁴⁴ Интимистички дух и контемплативна атмосфера, те присуство класичне фигурације чине суштину пејзажног сликарства макјајола.⁵⁴⁵ Под њиховим утицајем, поједини сликари симболистичке оријентације, нарочито на почетку својих каријера, остају верни таквој ликовној традицији. То је случај аутора стасалих на начелима ове групе, попут Ђованија Косте, Плинија Номелинија (Фаторијевог ђака) и Ђованија Сегантинија. С временом су пејзажне слике ових симболиста почеле да добијају мистичнији штимунг, а уместо предела руралне Италије, с документарним призвук, настају њихови душевни пејзажи као одраз

⁵³⁶ Dragan Stojanović, *O idili i sreći. Heliotropno lutanje kroz slikarstvo Kloda Lorena*, Beograd: Fedon, 2013, 19.

⁵³⁷ Терминологија преузета из: Ibid., 22.

⁵³⁸ Isidora Savić, „Between Idyllic and Pessimistic Landscape: Nature Painting in Italian Symbolist Art,“ *Matica Srpska Journal for Fine Arts* 52 (2024): 164.

⁵³⁹ Norma F. Broude, „The Macchiaioli as Proto-Impressionists: Realism, Popular Science and the Re-Shaping of Macchia Romanticism, 1862–1886.“ *The Art Bulletin*, Vol. 52, No. 4 (December 1970), 405; 406.

⁵⁴⁰ Norma F. Broude, *The Macchiaioli: Italian Painters of the Nineteenth Century*. New Haven: Yale University Press, 1987, 4.

⁵⁴¹ Anna Ottani Cavina, „The Landscape of the Macchiaioli. A Path towards the Modern“, *Journal of Modern Italian Studies*, Vol. 18, No. 2 (2013): 228.

⁵⁴² Ibid., 229.

⁵⁴³ „I Macchiaioli verso il Simbolismo“, 2.

⁵⁴⁴ Катја де Вито, „Неколико бележака о макјајолима“, у *Од Фаторија до Морандија: колекција Гриеко из Пинакотеке Провинције Бари*. Београд: Народни музеј, 2001, 14.

⁵⁴⁵ Татјана Бошњак, „Колекција Гриеко: макјајоли и фигурација у модерној италијанској уметности“, у *Од Фаторија до Морандија: колекција Гриеко из Пинакотеке Провинције Бари*. Београд: Народни музеј, 2001, 14.

специфичних емотивних стања и личних расположења. Сугестивност приказаног, не увек јасно читљиву као на сликама маклајола, италијански симболисти постижу јарким колоритом, те употребом дивизионистичке технике с циљем да истакну важност светлости у изградњи модерног предела.

Симболистичко пејзажно сликарство се у Италији развија и под утицајем скапиљатуре (*Scapigliatura*, 1860–1870). Утицај ове групе, формиране у Милану 40-их година 19. века највише осете аутори активни у северним регијама Апенинског полуострва. Као револуционарни уметници, који су исказали бунт према званичној Академији, али су ипак остали верни традиционалној, реалистичној концепцији слике, развили су сопствену ликовну поетику, чији су представници били Транквило Кремона (*Tranquillo Cremona*), Данијеле Ранцони (*Daniele Ranzoni*) и скулптор Ђузепе Гранди (*Giuseppe Grandi*). У концепцији пејзажне слике, симболисти су од скапиљатуре задржали тоналне боје и меке контуре, које су продукт њиховог заједничког интересовања за светлосне ефекте.⁵⁴⁶ То се посебно одразило на „атмосферске“ пејзаже Витореа де Грубичија,⁵⁴⁷ али и на слике предела других уметника, попут Ђованија Сегантинија.

*

Сликарство италијанских симболиста обилује представама природе. Попут европских савременика, и они приступају сликању природе на основу сећања, претварајући је у визију која се заснива на кретању од спољашњег ка унутрашњем.⁵⁴⁸ Пејзаж се у њиховим делима јавља као алегоријски приказ природе или у виду *decorum*—а у коме су смештене митолошке или еротске теме. Када се јавља самостално, слика природе поприма светао, идиличан, односно мрачан и песимистичан тон.

Поучени искуством европских симболиста, и уметници с Апенинског полуострва одлазе у потрагу за „унутрашњим животом природних датости“, односно истражују дубоку и мистичну суштину саме природе.⁵⁴⁹ То их наводи на дуге и континуиране (студијске) боравке у природи, што се код појединих аутора одражава и на потпуно напуштање урбаних целина. Тако на италијанским и швајцарским Алпима обитавају Ђовани Сегантини и Виторе Грубичи де Драгон; Ђузепе Пелица да Волпедо живи у малом граду Волпедо, у близини пијемонтске Александрије, док Анђело Морбели (*Angelo Morbelli*) проводи летње дане у Казале Монферату (*Casale Monferrato*) у Пијемонту.⁵⁵⁰ Потпуни посвећеник природи је и Емилио Лонгони (*Emilio Longoni*), који се у својим усамљеним планинским ходочашћима отискује све до ледених врхова Алпа. Као и код европских симболиста, и код италијанских стваралаца на прелазу из 19. у 20. век „природа и њена веродостојност нестају пред светом унутрашњих расположења и чине да посматрач на свој начин довршава посматрану представу.“⁵⁵¹

⁵⁴⁶ Simonetta Fraquelli, „Italian Divisionism and its Legacy“, in *Radical Light: Italy's Divisionist Painters (1891–1910)*, London: National Gallery, 2008, 13.

⁵⁴⁷ Ibid.

⁵⁴⁸ Saša Brajović i Igor Borozan, *Minhenske pouke i simbolizam u delu Nadežde Petrović*, u: *Zbornik radova/Naučni skup posvećen Nadeždi Petrović (1873–1915)*, ur. Jasna Jovanov, Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2016, 12.

⁵⁴⁹ Silvia Regonelli, „Il sentimento panico della natura“, in *Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*, a cura di Fernando Mazzocca, Claudia Zevi, Milano: 24 Ore Cultura, 2016, 268.

⁵⁵⁰ Simonetta Fraquelli, „Italian Divisionism and its Legacy“, in *Radical Light: Italy's Divisionist Painters (1891–1910)*, London: National Gallery, 2008, 12.

⁵⁵¹ Игор Борозан, „Између глобалног (европског) и локалног (српског) симболизма“, у *Европски оквири српског симболизма*, ур. Игор Борозан, Нови Сад: Галерија Матице српске; Београд: Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду, 2021, 21.

Природа као инспирација: вербално-визуелна прожимања

Пејзаж италијанских симболиста, конституисан почевши од девете деценије 19. века, почива на премисама интернационалог симболизма, али и на локалној уметничкој традицији. „Та поезија душевних стања, атмосферских импресија и расплињавања годишњих доба,⁵⁵² типична за различите европске манифестације симболизма, заступљена је и код италијанских пејзажиста симболистичке вокације. Њихова концепција се умногоме заснива на идеалу природе коју негују оновремени књижевници, попут Габријела Д'Анунција, водеће фигуре италијанског декадентизма, али и његовог савременика Ђованија Пасколија.

У свом књижевном и теоријском раду, Д'Анунцио се ослања на концепт душевног пејзажа, који уводи Хенри-Фредерик Амијел (Henri-Frédéric Amiel), те се залаже за егзалтирано поимање пејзажног сликарства („величанственост 19. века“). Истовремено имплицитно реферише на пантеизам, истичући да се у пејзажу одвија „продор људске душе у душу ствари“, те да је сликарев задатак да дешифрује феноменолошки свет посредством скривених веза између човека и природе.⁵⁵³ Одмичући се од натуралистичке и приближавајући се идејној концепцији пејзажа, песник у слици природе тражи одређена значења,⁵⁵⁴ која почивају на свету идеја и њиховом симболичном тумачењу. У том контексту, Д'Анунцијев однос према природи близак је њеној интерпретацији коју Бодлер износи у славном сонету *Везе (Сагласја)*, заснованом на „интелигибилности света и сличности између чулног света и свемира“.⁵⁵⁵ Универзална аналогија, тумачена као сагласје чула које кореспондира сагласјима међу природним феноменима⁵⁵⁶, инспирише Бодлера, а потом и његове следбенике да истраже „живо јединство“ свих ствари.

У погледу књижевног стваралаштва, као песник који тежи апологији Природе, Д'Анунцио описује узвишеност биљног и животињског света. Још од детињства га очаравају различите форме флоре и фауне, а целокупни опус му обилује описима петлова, лептира, шарана, делфина и птица свих врста.⁵⁵⁷ Привлачност према природи, у свој њеној лепоти, њеним укрштањима и њеној суровости, појачава његово виђење целовитог човека, оног „исконског“, који мора да се изрази, да се бори и да живи изван робовања друштву и изнад стега установљеног поретка.⁵⁵⁸ Та жеља ка преображајем преовлађује у његовом делу од почетка до краја. Славећи природу, ствара атмосферу „невероватних догађаја и митских призора у наизглед обичном амбијенту.“⁵⁵⁹ Многе песме, нарочито оне из циклуса *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, посвећује њеним идиличним описима. Вештим наглашавањем сонорних вибрација, велича општи витализам, те указује на лепоте мириса, звукова и осталих чула, које доводи у везу са природом. Она се у поетском опусу овог песника јавља као „плодна, мистериозна еротска сила“.⁵⁶⁰ Већ у раним стиховима (*Primo vere*, 1897) Д'Анунцио исказује осетљивост за „физичко у природи, за сунчане крајолике, за

⁵⁵² Franco Russoli et al, *Postimpresionizam: izvori moderne umjetnosti*, Zagreb: Mladost, 1979, 93.

⁵⁵³ Rosanna Ruscio, „Adolfo de Carolis e i paesaggi degli stati d'animo“, *ON: Ottocento: rivista di storia dell'arte*, 2000, 42.

⁵⁵⁴ Ibid., 44.

⁵⁵⁵ Весна Елез, *О Бодлеровом Цвећу зла*, Београд: Универзитет у Београду-Филолошки факултет, Досије студио, 2020, 146.

⁵⁵⁶ Ibid.

⁵⁵⁷ Mauricio Sera, *D'Anuncio Veličanstveni*, Београд: Službeni glasnik, 2023, 57.

⁵⁵⁸ Ibid., 56.

⁵⁵⁹ Данијела М. Јањић, „Преображаји змије кроз стваралаштво Габријелеа Д'Анунција“, *Наслеђе: часопис за књижевност, уметност и културу* 36 (2017): 81.

⁵⁶⁰ Жељко Ђурић, *Преображаји Д'Анунцијевог витализма. Компаративна студија*, Нови Сад: Матица српска, 1995, 13.

морске/шумске пределе кроз које струји незадржива животна снага, нове и слободне еротске вибрације.⁵⁶¹ У песмама, попут *Intermezzo* или *Peccato di Maggio*, гради атмосферу еротизоване природе,⁵⁶² где шума фигурира као позорница љубави („декор једној љубавној шетњи“).⁵⁶³ Истовремено, описује шумску идилу која подстиче атмосферу буђења природе, док увођењем мотива сунца и пролећа наговештава значај новог живота и нове снаге (*Poeta paradisiaco*).⁵⁶⁴ Д'Анунцијев „тријумфални свет“ испуњен је сунцем, те поприма одлике светог, надовезујући се на паганске митове о природи.⁵⁶⁵ Његова лирика прожета је тананим дрхтајима, животним соковима, стапањем животињских и биљних елемената, појављивањем хитрих и устрепталих, елегантних и дивљих фигура.⁵⁶⁶

Осим атмосфере љубавног завођења и жудње, оличене првенствено присуством митолошких бића („Доле у ћутљивим шумама платана/брзе беле Дријаде јуре се/и са дворогим Фаунима/похотне игре сплићу“)⁵⁶⁷, Д'Анунцио вештим поетским језиком твори својеврсну фантазију о метаморфозама и о дубоким прожимањима с природом.⁵⁶⁸ Његови стихови посвећени су прослављању природе и сладострашћа, као у случају песме *Venere d'acqua dolce* (По успаваној шуми прође/ тад дуги дрхтај. /.../ Кад се велика обамрлост шуме у месечева / светла утопи, дизали су се мириси / из дубоке шуме у свежим налетима; а ветар је / пун мириса од тог беласања / дувкао, доносећи, чинило се, дугу рику / јелена из даљине. /.../ Жудња се била свуда раширила. Вековна / стабла храстова дизала су к месечевим чарима / удове, као атлете који траже загрљаје, / уздишужи и жудећи, незадовољни више омчама / бршљана).⁵⁶⁹

Осим женске сензуалности и буђења феминине сексуалности у природи и кроз природу, Д'Анунцио слави и мушки еротизам, који такође буја у шумском амбијенту. На тај начин развија сензуално-освајачки однос према свету, уз превласт еротског који се преплиће с херојским.⁵⁷⁰ Песник уводи својеврсну „стилизиацију слике снажних, дивљих, примитивних мушкараца из којих избија страст“⁵⁷¹ јер „одасвуда су израњали танани дрхтаји, откривали су се животни сокови, севала су ткива, нерви, крв, стапали су се животињски и биљни елементи, хитре и устрептале фигуре, истовремено елегантне и дивље.“⁵⁷² Инсистира и на својој анималности. Изрази „постајем животиња“, „постајем биљка“ често се појављују у стањима заноса и усхићења, као и слика човека-дрвета, човека-животиње, кентаура, човека-рибе, Тритона, симбола удесетостручене мушке снаге.⁵⁷³ Наглашавање мушког, виталистичког принципа у садејству с природом, код Д'Анунција се манифестује и повезивањем с богом Дионисом. Попут Ничеа, који се идејно поистоветио са овим богом („Ученик сам философа Диониса, и волео бих још пре бити сатир него светац“⁵⁷⁴), Д'Анунцио му се у песничкој збирци

⁵⁶¹ Đulio Feroni, *Istoriја italijanske književnosti*, том II, Podgorica: CID, 2005, 287.

⁵⁶² Жељко Ђурић, *Преображаји Д'Анунцијевог витализма. Компаративна студија*, Нови Сад: Матица српска, 1995, 18.

⁵⁶³ Ibid.

⁵⁶⁴ Ibid., 27.

⁵⁶⁵ Đulio Feroni, *Istoriја italijanske književnosti*, том II, Podgorica: CID, 2005, 287.

⁵⁶⁶ Ibid.

⁵⁶⁷ Стихови су преузети из песничке збирке *Alcyone, Versi I*. Превод преузет из: Жељко Ђурић, *Преображаји Д'Анунцијевог витализма. Компаративна студија*. Нови Сад, Матица српска, 1995, 111.

⁵⁶⁸ Ibid., 51.

⁵⁶⁹ Стихови из песме *Intermezzo*, према преводу: Жељко Ђурић, *Преображаји Д'Анунцијевог витализма. Компаративна студија*. Нови Сад, Матица српска, 1995, 18.

⁵⁷⁰ Ibid., 92.

⁵⁷¹ Ibid., 18.

⁵⁷² Đulio Feroni, *Istoriја italijanske književnosti*, том 2, Podgorica: CID, 2005, 287.

⁵⁷³ Mauricio Sera, *D'Anuncio Veličanstveni*, Beograd: Službeni glasnik, 2023, 56.

⁵⁷⁴ Fridrih Niče, *Ecce Homo. Kako postajemo ono što jesmo*, Beograd: Rad, 2001, 131.

Alcyone, прожетој осећањем опијености и екстазе,⁵⁷⁵ обраћа: „Где је твоја моћ, о Дионисе,/и твој смех и твоја жестина/и твоја опасност?/, чиме опијеност није резултат конзумирања божанског пића, већ је то екстаза осећања узвишеног стапања са природом и божанствима.⁵⁷⁶

За разлику од Д'Анунција, Пасколи развија далеко питомију слику природе. Његов песнички свет није испуњен мегаломанијом већ малим, обичним, свакодневним појавама и стварима. Живећи повучено, у непосредном контакту са сеоским амбијентом,⁵⁷⁷ ствара идеалан кутак за песничку инспирацију. Већ у збирци *Myriciae* (1891) негује поезију кратког даха, посвећену најједноставнијим аспектима живота, природе и села.⁵⁷⁸ Позива се на Вергилија (Публије Вергилије Марон) и користи језик прилагођен малим стварима. У контексту изучавања природе и неговања личног односа с природним тварима, Пасколи уводи многобројне називе биљака, птица, пољских послова, те свакодневних ситних предмета који чине окосницу његових песничких слика.⁵⁷⁹ Но, његов поетски свет није лишен симболистичких елемената, јер оживљава људе и пределе у којима нема ничег стварног, већ свесно креира атмосферу испуњену мистеријом, нечим скривеним и тајним.⁵⁸⁰ „Иза смирене идиличне природе ствара се мистериозни немир“, пошто је све прикривено нијансама сна у коме се више не опажају конкретне индивидуе већ неодређени субјекти који се мешају са виталношћу животиња и биљака.⁵⁸¹ Отвореност за мистериозно и наизглед немогуће, употреба аналогичности, те трагање за тајном музиком чине симболистичку суштину његове поезије у збирци *Myriciae*.⁵⁸²

Захвљајући општем вербално-визуелном прожимању симболистичког песништва и сликарства, поједини мотиви из поезије Д'Анунција и Пасколија заступљени су и у делу њима савремених ликовних уметника. Тако се снажна соларна симболика, вешто дочарана Д'Анунцијевим наглашеним витализмом, може пронаћи у делу Пелице да Волпеда, који поједине пределе посвећује искључиво лепоти и снази излазећег Сунца. Апологији Сунца придружује се и Сегантини, велики поклоник природе, који у свом дневнику истиче да „оно што највише волим је сунце (...). Сунце је душа која даје извор Земљи.“⁵⁸³

Сунце у делима симболиста постаје „потпун вишезначни симбол, чија архетипска митолошка структура синтетизује делове и целину, појединачно и опште (...), остварујући циклични концепт времена својствен митовима.“⁵⁸⁴ Као извор светлости, топлоте и живота, Сунце делује животворно, а његов циклус указује на смену живота и смрти и поновно рађање.⁵⁸⁵ Везује се за бога Аполона, који у Ничеовој визири симболише „видљив сјај“,⁵⁸⁶

⁵⁷⁵ Данијела М. Јањић и Тијана Н. Кукић, „Од класичног до личног мита: вино, винова лоза и грозђе у збирци *Alcyone* Габријелеа Д'Анунција“, *Лунар: часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, година XX, број 70 (2019): 59.

⁵⁷⁶ Ibid., 60.

⁵⁷⁷ Đulio Feroni, *Istoriја italijanske književnosti*, том 2, Podgorica: CID, 2005, 303.

⁵⁷⁸ Ibid., 305.

⁵⁷⁹ Ibid.

⁵⁸⁰ Ibid., 306.

⁵⁸¹ Ibid.

⁵⁸² Ibid.

⁵⁸³ Цитирано према уметниковом дневнику од 1. јануара 1890. године. Извор: Giovanni Segantini, „Pensieri“, in *Scritti e lettere di G. Segantini*, Torino: Fratelli Boccia, 1910, 53.

⁵⁸⁴ Петар Цацић, „Симболизам и мит“, у *Српски симболизам: типолошка проучавања*, ур. Предраг Палавестра, Београд: Српска академија наука и уметности, 1985, 200.

⁵⁸⁵ *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, ур. Alen, Gerbran. Ševalije, Žan, Stylos art: Kiša, Novi Sad, 2009, 898.

⁵⁸⁶ Фридрих Ниче, *Рођење трагедије*, Београд: Дерета, 2001, 54.

представљајући традиционално божанство светлости – „и кад је гневно и погледом изражава зловољност, ожарено је светим сјајем привида.“⁵⁸⁷

Поједине слике италијанских симболиста су у потпуности посвећене звезди која је Земљи најближа. На таквим остварењима Сунце у целости заузима сликану површину, зрачећи бљештавом светлошћу која засењује све остале мотиве. Потпуна подређеност насликаног сижеа теми Сунца сведочи о давању предности светлости над формом, што је било у основи дивизионизма. Употреба соларног мотива вођена је жељом симболиста да дочарају не само физичку манифестацију сунчевог зрачења, те његов утицај на природу и њене циклусе, већ и метафизичку, духовну нота. Јер Сунце, за разлику од Месеца, симболизује и свест: под утицајем његових зрака, и невидљиво (Месец) постаје видљиво. Сунце зрачи директно и тиме постаје отелотворење активног принципа, указујући на спознају и сазнање.⁵⁸⁸ Његови зраци представљају небеске или духовне утицаје које прима Земља.⁵⁸⁹ С друге стране, оно може имати и деструктивно дејство, које постаје наличје његове моћи. У негативној конотацији поприма функцију уништитеља, делујући кроз принцип суше, чија је супротност плоносна киша.⁵⁹⁰

Доминантна улога Сунца уочава се на Пелициној истоименој слици из 1904. године, где постаје главни и једини мотив, који својом прозрочношћу окупира читаво платно, приближавајући се идеалу светлости као самосталној реалности⁵⁹¹ (сл. 15). Питом сеоски пејзаж формално и симболично остаје „у сенци“ Сунца, које га својом интензивном светлошћу обасјава, стварајући готово хипнотишући визуелни ефекат код посматрача. То је постигнуто његовим централним кадрирањем, минуциозном техником непрекиданих потеза која на овој слици, више него на претходним, поприма симболично значење – цртеж и боја су у потпуности подређени бљештавој светлости Сунца, што је потврђено и уметниковим мишљењем да је применио *најчистији* облик дивизионизма.⁵⁹² Вештом употребом дивизионистичке технике, којом је дочарано соларно зрачење, уметник је остварио сопствену глорификацију Природе и соларног начела. У искуству овог сликара, рођеног и одраслог у сеоском месту Волпедо, где је црпео инспирацију из ритма годишњих доба и сељачких радова, Сунце постаје животворна звезда – светлост која обасјава све око себе.⁵⁹³ За њега светлост поседује мултиплицирана значења: „светлост, схваћена као покретач напретка; светлост као космичка енергија; зрачећа светлост љубави; бледа светлост живота, чак и у мрачном тренутку његовог краја.“⁵⁹⁴ Оно добија централно место у Пелицином сликарству, како у визуелном тако и у емотивном смислу, чиме је потцртана соларна моћ овог животворног небеског тела. Уметник не тежи искључиво научном изучавању светлости у циљу њеног транспоновања на платно, већ и да рекреира осећај радости који доводи у везу с родним местом као омиљеном темом, дајући светлости крајње личну, сентименталну вредност.⁵⁹⁵

Сунце се као доминантан мотив јавља и на слици *Стадо у зору* Гаетана Превијатија из 1910. године, која одише атмосфером поетизоване природе (сл. 16). Мада се не помиње у самом

⁵⁸⁷ Ibid.

⁵⁸⁸ *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, ur. Alen, Gerbran. Ševalije, Žan, Stylos art: Kiša, Novi Sad, 2009, 900.

⁵⁸⁹ Ibid., 898.

⁵⁹⁰ Ibid., 899.

⁵⁹¹ Концепт преузет из: Лазар Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Београд: Нолит: 1973, 48.

⁵⁹² *Archivi del divisionismo*, volume primo, a cura di Teresa Fiori, Officina edizioni, 1968, 417.

⁵⁹³ Monica Vinardi, „Pellizza da Volpedo e divisionismo,” in *Giuseppe Pellizza da Volpedo*, a cura di Angelo Enrico, Francesco Luigi Maspes, Genova: Enrico Gallerie d'arte; Milano: Gallerie Maspes; Crocetta del Montello: Antiga, 2018, 13.

⁵⁹⁴ Ibid.

⁵⁹⁵ Ibid.

називу дела, оно чини фокалну тачку читаве композиције. Радијално приказани зраци својим бљештавим сјајем испуњавају горњу зону платна. Стиче се утисак да се њихова светлост промаља и изван рама, стварајућу имагинарно енергетско поље и ауру око саме слике. Прозрачној светлости подређени су сви остали мотиви – пастир, овце и дрво. Сунце чини тачку недогледа, а све остало поприма субординантну улогу, потврђујући значај светлости у изградњи дивизионистичких пејзажа, као и њену самодовољност.

Тематска прожимања књижевности и сликарства евидентна су и приликом упоређивања Пасколијеве поезије с платнима појединих сликара италијанског симболизма. Међу њима је Пелица да Волпедо, који на својим сликама третира теме и мотиве заступљене и код римског песника. У питању су сижеи који илуструју свакодневни живот сеоског становништва – од радова на пољима и доколице, преко религиозних ритуала до приказа деце у игри или љубавника у шетњи. Неретко су им заједнички и садржаји с приказом/описом животиња, попут стада оваца на испашаи или одређених атмосферских појава, као што су јесење магле. Аналогије су уочљиве између Пелициних предела с краја 19. и почетка 20. века и мотива у Пасколијевим збирама поезије (*Myriciae, Primi poemetti, I canti di Castelvecchio*). Заједнички именитељ јесте наклоност коју обојица уметника гаје према „поетици малих ствари“, односно извесно дивљење према скривеним значењима у наизглед обичним природним појавама или активностима које човек свакодневно обавља.⁵⁹⁶ Такве паралеле, уочене од стране оновремене критике, потврђене су и речима самог Пелице, пасионираног читаоца Пасколијеве поезије. У сликаревој визури, једноставност је водећа инспирација његовог стваралаштва, коју препознаје и као типичну одлику поетског опуса поменутог песника.⁵⁹⁷

Идилични пејзаж у сликарству италијанског симболизма

Италија је као инспирација служила многим уметницима северно од Алпа, који је посредством визуелних и вербалних слика интерпретирају и уживају у њеним природним лепотама и богатом културно-историјском наслеђу. Својеврсну „италоманију“ могуће је пратити у европској књижевности нарочито од времена Бајрона (George Gordon Byron) и Гетеа (Johann Wolfgang von Goethe), који Апенинско полуострво походе у оквиру *Великог путовања* (*Grand Tour*). Гетеово *Италијанско путовање* (1816–1817) доприноси да Италија стекне „привилеговану позицију у немачкој имагинацији, литератури, музици и уметности, те постане својеврсна културна икона Немачке у 19. веку.⁵⁹⁸ О тој фасцинацији *аркадијском сликом Италије*⁵⁹⁹ сведочи и појава *немачких Римљана* (*Deutschrömer*), сликара из германског културног круга који је у то време обилазе, проналазећи у њој идеале за којима су трагали.⁶⁰⁰ Анселм Фојербах (Anselm Feuerbach), Ханс фон Маре и Арнолд Беклин стварају идеализовану визуру Италије и нарочито Рима, а својим делом не утичу искључиво на европске савременике већ остављају снажан траг и на италијанске ствараоце. Тај егзалтирани сентимент према Италији обележио је и продукцију идиличних пејзажа које реализују локални симболисти. Као и у случају европских уметника, тежиште је на улепшаним пејзажима, у које је уткана „вера у

⁵⁹⁶ Stefano Bosi, „Paesaggi dipinti e paesaggi scritti: il confronto tra la pittura di Pellizza e la poesia di Pascoli“, in *Il paesaggio di Pellizza da Volpedo: indagini e storia di un capolavoro*, a cura di Francesco Luigi Maspes, Milano: Galleria d'arte Ambrosiana, 2013, 51.

⁵⁹⁷ *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, ur. Alen, Gerbran. Ševalije, Žan, Stylos art: Kiša, Novi Sad, 2009, 899.

⁵⁹⁸ Saša Brajović, *Njegoševo Veliko putovanje: meditacije o vizuelnoj kulturi Italije*. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2017, 44.

⁵⁹⁹ Ibid., 49.

⁶⁰⁰ Hubert Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Paderborn: Primus Verlag, 2005, 159–172.

потенцијалну остваривост хармоничног сапостојања.⁶⁰¹ Идилични предели италијанских симболиста бележе блажени тренутак среће,⁶⁰² остварен на платнима која рекреирају потпуну питомост света одликовану озареношћу, бујношћу и лепотом постојања.⁶⁰³ Живети спокојно, радосно и раздрагано,⁶⁰⁴ али у потпуном миру, чини саму окосницу идиличног светоназора. Идеалистички насликани крајолици постају тако тополи саживљавања човека и природе, те њихове хедонистичке размене,⁶⁰⁵ јер почивају на неспутаном постојању. Оно се заснива превасходно на концепту *élan vital*, који је у терминологији филозофа Анрија Бергсона (Henri Bergson) дефинисан као животни полет,⁶⁰⁶ а код италијанских симболиста овековечен у идиличним сликама ванвременског пејзажа.⁶⁰⁷ Каткада такве пејзаже настају и ликови из митолошког домена. *Леда и лабуд* (1876–1901) једна је од најславнијих слика Ђованија Коста, која понавља антички мит о Зевсу, који је у виду лабуда слетео у Ледино крило обљубивши је, након чега је из јајета рођена и Хелена Тројанска.⁶⁰⁸ Костина визуализација тог сусрета се одвија у бујном пејзажу, који својом плодношћу представља идеални мизансцен за спој који треба да се догоди. Лабуд је приказан раширених крила, али приликом слетања, ближе земљи, фокуса усмереног ка нагој Леда, која мирно лежи на пропланку. Њен полупрофил и статичност тела указују на ренесансне узор, попут Тицијана или Ђорђонеа, те на оживљавање *Cinquecento* естетике и иконографије, које је било типично за римско сликарство с краја 19. века. Други назив слике – *Чистота*, сугерише бестелесни контакт између женске фигуре и птице, указујући на општију симболику лабуда, која надилази стриктне оквире мита. У питању је неокаљана птица, чија белина, снага и љупкост представљају епифанију светлости у многим митовима, предањима и спевовима широм света.⁶⁰⁹ Но, она ипак задржава симболику мушке, соларне и оплођујуће светлости,⁶¹⁰ будући да је, спрам пасивне Леде, приказан у активној позицији. Свесна амбивалентност сусрета између жене и птице, замагљена античким митом као сижејном потком и најпре идиличном природом као мизансценом, чине суштину овог Костиног пејзажа.

Сходно идиличној концепцији слике, реални простор постаје идеална земља,⁶¹¹ што је посебно заступљено у делу Ђузепеа Пелице. Његов родни Волпедо је извор инспирације и место инсценације готово свих (идиличних) пејзажа које ствара. Права идилична, пасторална атмосфера дочарана је уметниковим дивизионистичким поступком на слици *Два пастира на ливади Монђини (Новембар)* из 1901. године (сл. 17). Одабир пастира као главних актера овог идиличног пејзажа не чуди јер се идила у тематском аспекту именује управо као пастирска

⁶⁰¹ Jelena Pilipović, *Orfejev vek*, Pančevo: Mali Nemo; Beograd: Filološki fakultet, 2005, 27.

⁶⁰² Концепт преузет из: Dragan Stojanović, *O idili i sreći. Heliotropno lutanje kroz slikarstvo Kloda Lorena*, Beograd: Fedon, 2013, 123.

⁶⁰³ Ibid, 22.

⁶⁰⁴ Ibid.

⁶⁰⁵ Јелена Пилиповић, „Аркадија-Вергилијев конструкт идиличног простора“, *Jezik, književnost, prostor: tematski zbornik radova*, ur. Vesna Lopičić, Biljana Mišić Ilić, Niš: Filozofski fakultet, 2018, 371.

⁶⁰⁶ О објашњењу животног полета у контексту Бергсонове филозофије, опширно у: Анри Бергсон, *Стваралачка еволуција*, Београд: Алгоритам, 2016, 87–94.

⁶⁰⁷ Терминологија преузета из: Rodolphe Rapetti, *Symbolism*, Italy: Flammarion, 2006, 226.

⁶⁰⁸ О осталим тумачењима Лединог и Зевсовог сусрета, те рађању потомака из јајета, опширније у: Драгослав Срејовић и Александрина Цермановић-Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга, 1992, 229–230.

⁶⁰⁹ *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, ur. Alen, Gerbran. Ševalije, Žan, Stylos art: Kiša, Novi Sad, 2009, 473.

⁶¹⁰ Ibid.

⁶¹¹ Јелена Пилиповић, „Аркадија-Вергилијев конструкт идиличног простора“, *Jezik, književnost, prostor: tematski zbornik radova*, ur. Vesna Lopičić, Biljana Mišić Ilić, Niš: Filozofski fakultet, 2018, 371.

песма.⁶¹² Пелица је сместио два уснула пастира под крошњу дрвета док посматрају стадо оваца, које се назире у даљини. Стабло својом хоризонталном позицијом дели платно на две готово симетричне целине, али и двојицу пастира, међу којима изостаје дијалог. Читав приказ одише новембарском атмосфером, сугерисаном самим називом дела, те уприличеном типичним дивизионистичким потезом ситних бојених наноса, којима се постиже нарочит светлосни ефекат. Јесен се уочава и на оголелим гранама дрвећа у задњем плану, као и доминантним црвенкасто-мрким колоритом који прожима целокупно дело. Судећи по шеширу пастира с леве стране, као и по месту одвијања радње (недалеко од родног Волпеда)⁶¹³ може се претпоставити да је сликар своју пасторалу сместио у неко модерније доба. Међутим, временско-просторне одреднице, осим у називу слике, не играју претерано значајну улогу у сугестивном, алегоријском свету сликара симболиста који на својим пејзажима теже рекреацији Аркадије и идиличних, безвременних или ванвременских топоса. Идилу одликује и тежња ка поништавању времена, пошто садашњост, на којој се инсистира, искључује будућност, те бригу, омогућавајући безбрижности да завлада.⁶¹⁴ Следећи феноменолошку суштину концепта идиле, уметник је на платну визуализовао *otium*, односно топос доколице у природи.⁶¹⁵ За разлику од Беклина, пангерманске фигуре у свету (прото)симболизма, Пелица је своју пасторалу представио у модерном оквиру, не реметећи концепт симболистичке идиле преузет из антике, где се пастири, *одређени делањем*, баве превасходно трима стварима: брига о стадима, певање и/или свирање на музичким инструментима, вођење љубави.⁶¹⁶ У духу својеврсне идиле, слику одликује бездогађајност⁶¹⁷ јер одише миром, а не снагом и активношћу.⁶¹⁸

Пелицино схватање идиле поновљено је на још једном платну, прожетом већим тоном тајанствености, представљајући својеврстан „духовни крајолик“⁶¹⁹ као типичну визуализацију симболистичког пејзажа у интернационалним оквирима – *Идила. Дрво живота* (1896). Уметник је у првом плану кружно заоквирене композиције приказао огољено дрво са сенком коју формира, те бочно окружено мањим стаблима, чиме централно позициониран мотив постаје главни и једини *протагониста* слике (сл. 19).⁶²⁰ Призор одише меланхоличном атмосфером лишеном било каквог трага људске фигуре, а наизглед и вегетације. Суморном амбијенту једину светлију конотацију дају зеленило траве и плаветнило неба, два од три бојена сегмента, изузев партије са стаблом, на које је слика подељена. Ако се узме у обзир општа симболика Дрвета живота (*arbor vitae*) као носиоца и симбола животне борбе, који у хришћанској средњовековној иконографији преузима симболика крста, који неретко поприма облик стабла,⁶²¹ не чуди уметников одабир теме, а самим тим и опште суморно-меланхоличне

⁶¹² Jelena Pilipović, *Orfejev vek*, Pančevo: Mali Nemo; Beograd: Filološki fakultet, 2005, 8.

⁶¹³ Alessandra Montanera, *La pittura divisa. Da Giuseppe Pellizza da Volpedo a Carlo Carrà*. Biella: Museo del Territorio Biellese, 2016/2017, 5.

⁶¹⁴ Јелена Пилиповић, „Аркадија-Вергилијев конструкт идиличног простора“, *Jezik, književnost, prostor: tematski zbornik radova*, ur. Vesna Lopičić, Biljana Mišić Ilić, Niš: Filozofski fakultet, 2018, 369.

⁶¹⁵ Jelena Pilipović, *Orfejev vek*, Pančevo: Mali Nemo; Beograd: Filološki fakultet, 2005.

⁶¹⁶ Ibid., 39.

⁶¹⁷ Јелена Пилиповић, „Аркадија-Вергилијев конструкт идиличног простора“, *Jezik, književnost, prostor: tematski zbornik radova*, ur. Vesna Lopičić, Biljana Mišić Ilić, Niš: Filozofski fakultet, 2018, 369.

⁶¹⁸ Jelena Pilipović, *Orfejev vek*, Pančevo: Mali Nemo; Beograd: Filološki fakultet, 2005, 27.

⁶¹⁹ Преузето из: Јелена Пилиповић, „Аркадија-Вергилијев конструкт идиличног простора“, *Jezik, književnost, prostor: tematski zbornik radova*, ur. Vesna Lopičić, Biljana Mišić Ilić, Niš: Filozofski fakultet, 2018, 367.

⁶²⁰ Alessandra Montanera, *La pittura divisa. Da Giuseppe Pellizza da Volpedo a Carlo Carrà*. Biella: Museo del Territorio Biellese, 2016/2017, 5.

⁶²¹ *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, prir. Anđelko Badurina. Zagreb: Liber: Kršćanska sadašnjost: Institut za povijest umjetnosti, 1979, 130.

атмосфере која прожима платно. Стиче се утисак да за уметника природа постаје више предмет жаљења него радости,⁶²² што овој слици даје посебну ноту елегичности. Претходно описани *locus amoenus* на пејзажу с пастирима сада постаје огољени предео суморнијег штимунга, о чијој идиличној компоненти сведочи искључиво назив слике (*Idillio*).

Пејзаже сличног штимунга, које одликује утисак замагљене атмосфере,⁶²³ изводи и Виторе Грубичи де Драгон. Овај ликовни критичар, трговац уметнинама, а потом и сликар, од 1891. године готово у потпуности запоставља своју улогу познаваоца уметности, фокусирајући се на продукцију сопствених ликовних креација.⁶²⁴ Тада се примарно посвећује изради пејзажа који приказују руралне делове Ломбардије – алпску регију око језера Комо и Мађоре, као и Мијацину, где настаје његов славни полиптих. *Зимска поема* (1894–1897; 1911), сачињена од осам појединачних слика, које уметник по сопственом нахођењу ређа у јединствену целину, чини суму његових идилично-елегичних пејзажа (сл. 20). Сликајући у потпуној изолацији, окружен искључиво природом, уметник је у *Зимску поему* уткао идеале *идејног* сликарства. Без обзира на то да ли појединачна платна приказују снегом покривене, опустошене пејзаже насељене искључиво промрзлим стаблима или благим сунцем окупане јесење призоре с понеком залуталом овцом у даљини, она садрже изразиту сугестивност крећући се од документарног ка ванвременском. Грубичи настоји да евоцира неухватљиво присуство божанског кроз сугестивне пределе лишене људске фигуре. За овог аутора су блистава алпска језера, шуме обавијене маглом и снегом покривени врхови заправо портал ка трансценденцији⁶²⁵ реалног и опипљивог у корист спиритуалног и божанског. Мада Грубичи користи фото-апарат⁶²⁶ ради веродостојног бележења кадрова које потом досликава у атељеу, не прибегава натуралистичкој обради финалне слике, већ пејзаж гради на основу пригушене атмосфере дочаране наизлед неодређеним потезима киста.⁶²⁷ На тај начин постиже уједно свечан и мистичан штимунг,⁶²⁸ који слике приближава поеми, о чему сведочи и њихово низање у два реда, који могу наликовати ређању стихова. Истовремено, посредством природних мотива који приказују одређене топографске одреднице у различито доба године и дана, који се у форми полиптиха симултано посматрају, те одигравају пред посматрачем, напушта се статичност класичне слике у корист трансценденталног.⁶²⁹ Наиме, таквим распоредом појединачних платна, спојених у јединствену целину, губе се физичко-хронолошка ограничења, чиме се симболично достиже квалитет сличан музици. Остварује се синестезијско искуство које слику приближава симфонији или поеми,⁶³⁰ чему доприноси и мистичан штимунг дочаран дивизионистичком техником индивидуалних потеза четком и вибрантним

⁶²² О разлици између идиле и елије, в: Jelena Pilipović, *Orfejev vek*, Pančevo: Mali Nemo; Beograd: Filološki fakultet, 2005, 26.

⁶²³ „La luce della natura“, 101.

⁶²⁴ Simonetta Fraquelli, „Italian Divisionism and its Legacy“, in *Radical Light: Italy's Divisionist Painters (1891–1910)*, London: National Gallery, 2008, 15.

⁶²⁵ Vivien Greene, „Pittura ideista: The Spiritual in Divisionist Painting“, *California Italian Studies Journal* Vol. 5, No. 1 (2014): 3.

⁶²⁶ Опширније у: Gianpaolo Angelini, „Con la mia cassetta di colori ed un'istantanea. Vittore Grubicy de Dragon e il paesaggio lombardo tra pittura, fotografia e impegno sociale“, in *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'immagine del Paesaggio*. Tomo primo: *Costruzione, descrizione e identità storica*, a cura di Annunziata Berrino e Alfredo Buccaro. Napoli: Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea, 2016, 1281–1283.

⁶²⁷ Sergio Rebora, *Vittore Grubicy de Dragon. Poeta del divisionismo (1851–1920)*, Milano: Silvana Editoriale, 2005, 18.

⁶²⁸ Ibid.

⁶²⁹ Simonetta Fraquelli, „Italian Divisionism and its Legacy“, in *Radical Light: Italy's Divisionist Painters (1891–1910)*, London: National Gallery, 2008, 55.

⁶³⁰ Anna Maria Damigella, „Divisionism and Symbolism in Italy at the Turn of the Century“, in *Italian Art in the 20th Century: Painting and Sculpture, 1900–1988*, ed. Emily Braun, Munich: Prestel, 1989, 36.

колоритом. Тај феномен уједно алудира и на божанско свеприсуство оличено у природи, које надилази границе времена и простора, те слици даје посебну спиритуалну ноту.⁶³¹ Таквим постушком природа се доживљава као да је филтрирана кроз мистично-религијско искуство, што је у складу с Грубичијевом дефиницијом идејног сликарства, које посредством особеног језика изражава идеје.⁶³²

Идилично-носталгична атмосфера прожима и слику сугестивног назива *Фантазија*, Ђузепеа Челинија (Giuseppe Cellini) из 1889. године (сл. 20). У питању је приказ бујне природе, богат разноликим зеленим растињем, чији саставни део чини женска фигура. Она је представљена у крајњем десном углу, одевена у дугу црну хаљину и окружена белим голубицама. Та мистична женска појава, чије је тајанствено присуство додатно потцртано црним велом који је обавија благо се вијорећи, даје слици тон духовног, ониричног, али и недокучивог. Да ли је у питању удовица која у природном окружењу ступа у контакт с душом преминулог супруга, симболизованом појавом белих птица, или је реч о пуком фантазму самог уметника, што је сугерисано комуникативним чином који успоставља с оностраним, остаје нејасно. Јер, „природно је у култури симболизма преображено у метафизичко“.⁶³³ Амбивалентност приказа, као и потенцијална поливалентност значења, у основи симболистичке поетике слике чине саму окосницу овог сетног пејзажа. Његова општа атмосфера, уподобљена натуралистичко-ониричној иконографији, указује на утицаје Арнолда Беклина, великог Челинијевог узора.⁶³⁴ Без обзира на неизвесност потенцијалних тумачења, поменута фигура одише мистичном духовношћу, карактеристичном за симболистичку концепцију женске контемплације. Она постаје оличење елегичног осећања, те метафора људске меланхолије као универзалне појаве,⁶³⁵ која прати осамљивање у природи.

Сличне идиличне садржаје смештене у природи, а који теже елегичији, могу се пронаћи и код других аутора, попут Помпеја Маријанија (Pompeo Mariani). На слици *Морска невеста* (*Заљубљеница у море*) из 1897. године, сликар приказује младу жену у белој хаљини, обавијену велом, скрштених руку у пределу груди, док непомично стоји наслоњена уз стење на обали мора (сл. 21). Представљена је у контемплативном ставу налик молитви или медитацији, затворених очију, изложена немирним морским таласима који заплускују стеновиту обалу. Уметник тиме вешто креира атмосферу потпуне и трајне изолације спрам пространог отвореног мора као парадигме бескрајног Универзума.⁶³⁶ Мада је нејасан разлог њеног самотног бивствовања у овом неприступачном морском пределу, стиче се утисак да осамљена женска фигура покушава да се стопи са светом изван ње саме.⁶³⁷ Она истовремено подсећа на Еурипидову приповест о Ифигенији, односно на њену самотну појаву на стубу надомак узбурканог мора. Њен поглед је усмерен ка другој обали, „чиме се алудира на промишљање о

⁶³¹ Simonetta Fraquelli, „Italian Divisionism and its Legacy“, in *Radical Light: Italy's Divisionist Painters (1891–1910)*, London: National Gallery, 2008, 55.

⁶³² Vittore Grubicy de Dragon, „Pittura ideista“, in *Prima esposizione Triennale: Brera 1891: tendenze evolutive delle arti plastiche*, Milano: Tipografia cooperativa insubria, 1891, 49.

⁶³³ Игор Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 27.

⁶³⁴ Filippo Giulio Alessandro Durante, „Il sentimento greco della natura: l'influsso del panismo di Arnold Böcklin di Nino Costa e Mario de Maria“, непубликовано, 80.

⁶³⁵ О оживљавању антике, женским фигурама у пејзажу и Медитерану, опширније у: Igor Borozan, „Revitalization of the antique heritage and Golden Age Restoration: Dubrovnik as a Cultural Agent of the Eastern Coast of the Adriatics“, in *Beyond the Adriatic Sea: a Plurality of Identities and Floating Borders in Visual Culture: Collection of Papers*, ed. Saša Brajović, Novi Sad: Mediterran Publishing, 2015, 208.

⁶³⁶ Ibid, 222.

⁶³⁷ Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, New York: Icon Editions, 1975, 22.

сопственој жртви, о суштини живота и потенцијалном преласку на другу обалу што би за њу значило спасење.⁶³⁸ Очито је да слика одише идилично-елегичном атмосфером смираја, самоће, повлачења у себе и интроспекције, с благо меланхоличном нотом, јер „ако су природа и идеал предмет жаљења, у питању је елџија у ужем смислу“, за разлику од идиле коју карактерише природа као предмет радости.⁶³⁹ Но, идиличан елемент је дакако присутан и на овом медитативно-меланхоличном пејзажу, јер идила доноси мир, а не снагу и активност⁶⁴⁰ (*vita actica vs vita contemplativa*).

Још дубља нота елџије у природи заступљена је на слици *Вече у Маџорбу* Умберта Мођолија (Umberto Moggioli) из 1913. године (сл. 22). Женска фигура затворених очију, главе ослоњене о лакат, седи наслоњена на грану дрвета. Окружена је опустошеним пределом сачињеним од усахлог дрвета, без лишћа или плодова, те сувом мрком земљом, чиме је приказ доминантно формиран од смеђег колорита суморног тоналитета. Изузетак чини мало водено пространство плаве боје, најизгледније језеро, на чијој површини се препознаје одраз младог Месеца. Мада се у другом плану слике препознају обриси извесних грађевина (амбар?), она одише атемпоралношћу јер ни девојчин изглед не даје приближнији увид у временско-просторне околности у којима се главна протагонисткиња налази. Мођолијев сликани крајолик стога одише атмосфером с реминисценцијом сна и дубоке интроспекције, што је додатно потцртано самим називом слике, који указује на вече као хронолошки оквир одвијања радње. Дубок контемплативан штимунг прожима ово платно лирске, меланхоличне, елџичне и чежњиве атмосфере, док својеврстан ескапизам у свет снова у суморном вечерњем пејзажу сведочи о потреби за сједињењем жене и природе.⁶⁴¹

Осећај дубоке и интимне медитативне мирноће⁶⁴² у сагласју с мистичном атмосфером ноћи прожима слику *Месечина* Гаетана Превијатија из 1888–1892. године (сл. 23). Она приказује женску фигуру у белој хаљини, која лежи на мермерној огради, леђима окренуту ка посматрачу. Тмина у потпуности прожима читаво платно, те се не разазнаје чак ни траг месечине, по којој слика носи име. У питању је носталгични пејзаж обојен чежњом и сновима, мистичним штимунгом ноћи и лирском меланхолијом.⁶⁴³ Присуство ове статичне фигуре, приказане с леђа и готово залеђене у ноктуралном пејзажу, омогућава посматрачу да се поистовети с њом и осети емпатију.⁶⁴⁴ Осама, елџија, чежњивост и снови, те стапање жене с природним крајоликом, чине суштину претходно наведених алузивних предела, који у себи спајају идилично-носталгичну ноту италијанског пејзажног сликарства у кључу симболизма.

Идилични предели заступљени су и у опусу Марија де Марије, о чему сведочи и његов надимак – сликар Месеца. Репетирајући концепт елџичног пејзажа изразито тајновите атмосфере, визуализује летњи дан у природи на слици *Крај летњег дана: Еклога* (1899–1909). Приказује римски сеоски предео у предвечерје, којим доминира стадо оваца које се припремају за починак (сл. 24). У првом плану је саркофаг с рељефним низом фигура с предње стране,

⁶³⁸ Снежана Мишић, „Између два света, чулног и духовног. Тематски оквири српског симболизма“, у *Живот- сан- смрт: тематски оквири српског симболизма*, ур. Игор Борозан, Снежана Мишић, Нови Сад: Галерија Матице српске; Београд: Народни музеј Србије, 2021, 49.

⁶³⁹ Jelena Pilipović, *Orfejev vek*, Pančevo: Mali Nemo; Beograd: Filološki fakultet, 2005, 26.

⁶⁴⁰ Ibid., 27.

⁶⁴¹ Igor Borozan, „Revitalization of the antique heritage and Golden Age Restoration: Dubrovnik as a Cultural Agent of the Eastern Coast of the Adriatics“, in *Beyond the Adriatic Sea: a Plurality of Identities and Floating Borders in Visual Culture: Collection of Papers*, ed. Saša Brajović, Novi Sad: Mediterran Publishing, 2015, 227.

⁶⁴² Ibid., 211.

⁶⁴³ О аналогји Превијатијевој слици с Шопеновом истоименом сонатом, у: Elena Lissoni, „La notte dell’anima“, in *Il simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*, Milano: 24 Ore Cultura, 143.

⁶⁴⁴ Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, New York: Icon Editions, 1975, 21.

смештен испод дрвета. У позадини се назире небо пресвучено облацима, а читава атмосфера прожета је утиском тишине у смирај дана, о чему сведочи и повлачење оваца у тор. Мада и сам поднаслов слике указује на доба дана у коме се радња одвија (*Крај летњег дана*), она ипак одише утиском статичне атемпоралности,⁶⁴⁵ као водеће одлике декадентне књижевности, па и сликарства. Истовремено, класичну ноту слици даје мотив саркофага, те указује на Де Маријину имплементацију античких мотива у оновремену пејзажну слику означену мистицизмом, сноликошћу и недокучивошћу. Аутор не ставља фокус на потенцијалну наративност слике, већ искључиво на конституисање атмосфере „скривеног и мистериозног света“⁶⁴⁶, а у служби креирања својеврсног душевног пејзажа. Почевши од девете деценије 19. века напушта веристички приступ, а природу почиње да тумачи кроз призму сопствених осећања.⁶⁴⁷

Дух архајске антике: дионизијски пејзажи италијанских симболиста

У европској култури 19. века, која почива умногоме на поштовању идеала и вредности античке традиције, јављају се многобројна тумачења „антике након антике.“⁶⁴⁸ Инспирисаност артефактима античке уметности, свеприсутност копија античких дела и заступљеност оригинала у збиркама великих европских музеја, као и познавање митолошких наратива у основи класичног образовања, доприносе формирању својеврсног *античког жанра* и на пољу ликовних уметности.⁶⁴⁹ Он подразумева имагинарни повратак у античку прошлост подражавањем естетских канона класичне уметности, те применом митолошко-алегоријског репертоара⁶⁵⁰ у циљу оживљавања хеленског наслеђа. Многе реминисценције на свет античке уметности реализоване су на платнима сликара посредством педантног академског цртежа, наративне илустративности, наглашене техничке виртуозности, прецизним сликањем детаља и рафинираним колоритом.⁶⁵¹ Разнолике интерпретације античког света почивају на истицању класичног канона атинске уметности из 5. века пре н. е., с једне стране, односно архајске, прекласичне традиције, с друге. Док се интелектуални кругови европских књижевника, мислилаца и ликовних уметника почетком и средином 19. века надахњују претежно класичним устројством хеленског света, многи ствараоци с краја столећа своју инспирацију проналазе у материјалној култури и уметности архајске Грчке. Идејном концепту „улепшаног хеленства“ конфронтан је тако „архајски анимализам“ раногрчке уметности, који је успостављен као жељени идеал ка коме треба тежити. За разлику од класичног канона као наслеђа идеализоване антике, преузетог и прерађеног у оквирима нововековне академске традиције, обновљен је дух архајског, који у домену ликовних уметности посеже за новим виђењем хеленске културе. *Племенита једноставност и смирена узвишеност* као естетске норме које је у култној студији *Уметност древне Грчке* пропагирао археолог и историчар уметности Јохан Јоаким Винкелман

⁶⁴⁵ Dora Marchese, „Polisemia del paesaggio: dal Romanticismo all'età moderna“, *Critica letteraria* 147 (2010): 235.

⁶⁴⁶ Elena Lissoni, „La notte dell'anima.“ In *Il simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*. Milano: 24 Ore Cultura, 2016, 143.

⁶⁴⁷ Anna Mazzanti, *Simbolismo italiano fra arte e critica: Mario de Maria e Angelo Conti*, Firenze: Le Lettere, 2007, 21.

⁶⁴⁸ О перцепцији антике у европској култури посвећена је студија Сташе Бабић, *Грци и други. Античка перцепција и перцепција антике*, Београд: Clio, 2008.

⁶⁴⁹ Irena Kraševac, „Antički žanr u umjetnosti 19. stoljeća“, u *Alegorija i arkadija: antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, ur. Petra Vugrinec, Irena Kraševac, Darija Alujević, Zagreb: Klovićevi dvori, 2013, 10.

⁶⁵⁰ Petra Vugrinec, „Antički motivi u slikarstvu hrvatske moderne“, u *Alegorija i arkadija: antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, ur. Petra Vugrinec, Irena Kraševac, Darija Alujević, Zagreb: Klovićevi dvori, 2013, 17.

⁶⁵¹ Irena Kraševac, „Antički žanr u umjetnosti 19. stoljeća“, u *Alegorija i arkadija: antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, ur. Petra Vugrinec, Irena Kraševac, Darija Alujević, Zagreb: Klovićevi dvori, 2013, 10–11.

(Johann Joachim Winckelmann)⁶⁵², постепено утиру пут и другачијим виђењима класичне старине. Потреба да се пронађе „пулсирајућа снага изворне антике“⁶⁵³ постаје идеја водиља бројних сликара и вајара *Fin-de-siècle*, инспирисаних учењима Фридриха Ничеа, Сигмунда Фројда и других интелектуалаца који се окрећу проучавању сирових људских нагона, снова и несвесног. „Потреба савременог човека да испољи скривену животност испод наслага нивелисаног морала, нашла је утемљење у вибрантној снази античких митова и архетипова.“⁶⁵⁴

Аполонијски принцип, саздан од форме, реда и структуре, замењен је истицањем чула, инстинкта и древног, под управом Диониског начела. За разлику од Аполона, бога сунчеве интелигенције, контроле осећања и рационалности, Дионис је бог вегетације и плодне влажности, који пребива у ноћи и лунарном несвесном.⁶⁵⁵ Док се Аполон везује за „стање чисте контемплације, у којој људске страсти ћуте,“ Дионис означава „празнично пијанство, бес заноса, ентузијастичну екстазу, раскликали живот, разобручен нагон, оргијастичку хуку“.⁶⁵⁶ Обнова виталног света античке уметности, базирана на „патетичном и дивљем патосу“ оживљеном експресивним формама у скулптури и на слици,⁶⁵⁷ постаје императив многих уметника симболистичке вокације. Дионизијски принцип који почива на постулатима античке чулности у садејству са митолошким наративом, смештеним у пејзажном оквиру, у основи је сликарства бројних италијанских уметника с краја 19. века. Архајски модернизам је у италијанском пејзажном сликарству отелотворен нарочито у делима римских уметника, на челу са Ђованијем Костом.

Декадентно-естетизирајућа атмосфера римске уметничке сцене током последњих година 19. века неговала је погодну климу за развој идиличног пејзажног сликарства. Уметници окупљени око римског сликара Ђованија Нина Косте стварају пејзаже у духу пантеистичког погледа на свет, уз архајске или класицизирајући елементе (сатири, нимфе), с намером да дочарају „мистериозни витализам“ природе као моћне прокреативне силе.⁶⁵⁸ Водећи се Костином идејом „репродуковати стварност не такву каква је по себи, већ какву уметник воли“, римски пејзажисти сликају на отвореном, у директном контакту с природом, али њихове слике нису веристичке⁶⁵⁹ већ прожете мистичном атмосфером и трансценденталном тематиком. Сликање на отвореном пружа уметницима већу флексибилност, а квалитет таквих пејзажних слика одређује већи степен приватности и интимности, попут вођења личног дневника.⁶⁶⁰ Истовремено, такав приступ омогућава реализацију емоционалне веродостојности у приступу природи,⁶⁶¹ што је било у складу са душевним пејзажима негованим од стране италијанских симболиста. Како је тврдио Коста, „осећај мора увек бити први, свепрожимајући и крајњи циљ уметника. Једини вредан облик

⁶⁵² О Винкелмановом значају у оцени и пропагирању класичне уметности, опширније у: Сташа Бабић, *Грци и други. Античка перцепција и перцепција антике*, Београд: Clio, 2008, 13–17.

⁶⁵³ Игор Борозан, „Обнова антике и архајски модернизам: фонтана *Рибар* (Борба) Симеона Роксандића“, *Наслеђе* 15 (2014), 36.

⁶⁵⁴ Ibid.

⁶⁵⁵ Žinet Pari, *Paganske meditacije. Skrivena prisutnost grčkih božanstava*, Beograd: Fedon, 2020, 173.

⁶⁵⁶ Милош Н. Ђурић, „Фридрих Ниче и хеленска култура“, у: Фридрих Ниче, *Рођење трагедије*, Београд: Дерета, 2001, 12.

⁶⁵⁷ Игор Борозан, „Обнова антике и архајски модернизам: фонтана *Рибар* (Борба) Симеона Роксандића“, *Наслеђе* 15 (2014), 36.

⁶⁵⁸ Laura Lombardi, „Il paesaggio, il sentimento panico della natura“, in *Il simbolismo in Italia*, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi. Venezia: Marsilio, 2011, 97.

⁶⁵⁹ Anna Mazzanti, „Gli echi di Leonardo e Giorgione nel paesaggio idealista e simbolista in Italia. Dalla tradizione all’astrazione“, *Raccolta Vinciana XXXVI*, 2015, 7–8.

⁶⁶⁰ Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, Oxford: Oxford University Press, 1999, 191.

⁶⁶¹ Ibid., 190.

уметности јесте онај који је надахнут непосредном љубављу према истини.⁶⁶² Следећи Костин пример, италијански симболисти приступају визуализацији импресија из природе, уз помоћ скица и фото-апарата, те даљим дорадама у атељеу, чиме стварају услове за пренос сопствених емотивних стања у те *душевне* пејзаже.

Паганска виталност одржава се и кроз ликовни свет природе као изворног окружења, који подстиче човекову снагу и животни елан. Пејзаж представља идеалан полигон за препуштање уживањима у телесним задовољствима, слављењу нагонског и испољавању сексуалних и других инстинктивних порива. Било да је пролећна, бујна или јесења, плодоносна, веристички прецизно или дивизионистички фрагментарно приказана, сувљег, сведенијег или јаркијег, експресивнијег колорита, природа је главна позорница на којој се одвија драма људских сусрета, сукоба, било љубавно-сексуалних или агресивних порива (игра или борба међу половима, борба за опстанак врсте...). У верно дочараним или измаштаним околицима, насликане фигуре из симболистичког репертоара се готово увек стапају с природом, што сведочи о њој као изворишту и крајњем исходишту човека, али и о пореклу његових нагона и биолошко-физиолошких потреба. „Природа и човек се стапају у јединствен идиом, који притом не постаје надисторијски приказ, већ остаје животна слика садашњости и исказ актуелног човековог унутрашњег стања.“⁶⁶³

Поетизовањем природе и њеним смештањем у митско доба ненарушених односа између човека и околоне вегетације, италијански симболисти реализују својеврсне антропоморфне пејзажне пројекције. Оне указују на њихову потребу да посегну за субјективним виђењем стварности у виду сентименталних приказа поетског штимунга или пејзажа као меланхоличних пројекција душе. Природа је за симболисте „складиште аналогја“, „шума симбола“, односно свет пун видљивих и невидљивих сагласности, који „открива немогућност потпуног откривања“⁶⁶⁴ полифоније значења сходно необичном свету симболиста.

Идејни свет архајске старине почива стога на сликама митолошких бића у идиличним шумским пејзажима који подржавају њихова чулна задовољства. Приказани у тренуцима заноса, забаве и телесне љубави, кентаури и нимфе представљају оличење природних нагона неоптерећених тековинама цивилизације, док је пејзаж идеалан хабитат за живот испуњен једноставним задовољствима.⁶⁶⁵ Кентаур, као оличење дуалне природе – људске и животињске, рационалне и импулсивне, те растрзаности између емоција и разума,⁶⁶⁶ и Пан као бог пастирских култова, снажне расплодне енергије која узнемирава дух и залуђује чула,⁶⁶⁷ симбол сексуалног нагона и дивљег неспутаног живота посвећеног музици и телесним задовољствима, идеални су прототипови за сликовни свет архајског у култури симболизма. Посредством таквих приказа, симболисти величају Ничеов концепт аполонијско-дионизијског принципа, дајући примат дионизијском, које симболише занос, опијеност животним сластима, као и инстинктивно препуштање страстима и екстатичним стањима душе. Изворно паганство, примордијализам и варварство архајске естетике у ликовним уметностима представљени су

⁶⁶² Norma Broude, *The Macchiaioli: Italian Painters of the Nineteenth Century*, New Haven: Yale University Press, 1987, 84.

⁶⁶³ Игор Борозан, *Сликаство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 30.

⁶⁶⁴ Петар Цацић, „Симболизам и мит“, у *Српски симболизам: типолошка проучавања*, ур. Предраг Палавестра, Београд: Српска академија наука и уметности, 1985, 201.

⁶⁶⁵ Јована Николић, „Митолошке теме у српском симболизму: мотив кентаура у стваралаштву Стевана Алексића“, у *Европски оквири српског симболизма*, ур. Игор Борозан (Нови Сад: Галерија Матице српске; Београд: Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду, 2021), 159–161.

⁶⁶⁶ Ibid., 163.

⁶⁶⁷ *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, ур. Alen, Gerbran. Ševalije, Žan, Stylos art: Kiša, Novi Sad, 2009, 663.

симболима полне свемоћи природе, кентауром и сатиром, који творе симболистичку спону између митског и архетипског.⁶⁶⁸ Такве фигуре срећу се у пејзажном опусу сликара Нина Косте, великог посвећеника природи, који већ у периоду од 1849. до 1859. проводи дане и недеље у самоћи, окружен искључиво римским крајоликом.⁶⁶⁹ По сведочењу савременика, Коста кампује у шумама или на морској обали Лација, жељно ишчекујући да овековечи тренутак пред излазак, односно залазак Сунца, јер је светлост тада блага, а ефекти који се постижу на платну нежни и распршени.

Пејзажи Нина Косте испуњени су сатирима и нимфама, алудирајући на мистериозни витализам природе и егзалтацију ње саме као регенеративне силе.⁶⁷⁰ Осим Пана и кентаура, у служби бога Диониса су и нимфе. Оне су божанства бистрих вода, извора и зденаца. Пошто живе претежно у пећинама или на влажним местима, поседују одређен хтонски, застрашујући ефекат.⁶⁷¹ Могу се срести код зденаца, извора, водених токова или, као у случају Костине слике *На извору (Нимфа у шуми)* из 1862–1897, у сенима стабала (сл. 25). Њена мистична појава наводи историчара уметности Алексу Челебоновића да се запита да ли је нага жена симбол природе или идеализовани портрет девојке која је дошла да се окупа.⁶⁷² Но, посматрајући је као нимфу, која изазива двојни ефекат страха и привлачности, може се тумачити на дубљем нивоу и као израз женског вида несвесног.⁶⁷³ Костина нимфа наизглед је питоме природе. Представљена је као млада нага жена, бујне риђе косе испуњене цвећем. Њено тело одише мекотом, беле је пути и благо је повијена у страну, репетирајући *figura serpentinata* форму. Читава сцена одише класицирајућом нотом, чему доприноси и мотив ћупа који наликује античким вазама. Стиче се утисак да нимфа ужива у својој раскошној коси и савршенству тела, уподобљена узорима ренесансних Венера или Ботичелијевих меких и нежних женских фигура. Колико је познато, Коста је добио инспирацију за израду ове слике током боравка у шуми Фонтенбло (Fontainebleau) 1863, да би је потом дорађивао у наредном периоду.⁶⁷⁴

Дух архајске антике се у траговима проналази и у стваралаштву болоњског сликара и фотографа Марија де Марије. Инспирисан Д'Анунцијевом естетиком декадентизма, овај уметник, познатији као сликар *Месеца*, ствара сомнабулне приказе природе, прожете мистичним штимунгом. Под непосредним утицајем немачког симболизма, а нарочито Арнолда Беклина, с чијим се опусом упознао током студијског боравка у Минхену (1873),⁶⁷⁵ креира слике у којима се преплићу мит, антика и природа. Његови предели прожети су „паничном зебњом“ која је дочарана присуством фауна, нимфи, разјарених витезова и утвара.⁶⁷⁶

⁶⁶⁸ Исидора Савић, „Позни симболизам и скулптура *Победа* Симеона Роксандића“, *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе* XLVIII (2016), 240.

⁶⁶⁹ Norma Broude, *The Macchiaioli: Italian Painters of the Nineteenth Century*, New Haven: Yale University Press, 1987, 84.

⁶⁷⁰ Giovanna Bonasegale, „Nino Costa e *La Ninfa* nelle pagine di Gianna Piantoni“, in *Studi in onore di Gianna Piantoni. Testimonianze e contributi*, a cura di Patrizia Rosazza e Stefania Frezzotti, Roma: De Luca Editori d'Arte, 2007, 33.

⁶⁷¹ *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, ur. Alen, Gerbran. Ševalije, Žan, Stylos art: Kiša, Novi Sad, 2009, 607.

⁶⁷² Aleksa Čelebonović, *Ulepšani svet. Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*, Beograd: Jugoslavija, 1974, 169.

⁶⁷³ *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, ur. Alen, Gerbran. Ševalije, Žan, Stylos art: Kiša, Novi Sad, 2009, 607.

⁶⁷⁴ Giovanna Bonasegale, „Nino Costa e *La Ninfa* nelle pagine di Gianna Piantoni“, in *Studi in onore di Gianna Piantoni. Testimonianze e contributi*, a cura di Patrizia Rosazza e Stefania Frezzotti, Roma: De Luca Editori d'Arte, 2007,

⁶⁷⁵ Filippo Giulio Alessandro Durante, *Il „sentimento greco“ della natura: l'influsso del panismo di Arnold Böcklin nell'opera di Nino Costa e Mario de Maria*, непубликовано, 75.

⁶⁷⁶ Anna Mazzanti, *Simbolismo italiano fra arte e critica: Mario de Maria e Angelo Conti*, Firenze: Le Lettere, 2007, 111.

Најнепосреднији утицај Беклиновог света архајске антике у делу Де Марије заступљен је на данас изгубљеним сликама истог назива *Чемпреси код виле Масимо* из 1899. и 1909. У буколиком пределу бујне вегетације обитава кентаур у покрету, који лови дивљу свињу. Поред њега је велики мраморни саркофаг, а у задњем плану бујна вегетација оличена чемпресом, карактеристичном медитеранском биљком која краси многе пејзаже тог поднебља. Мада није уочљива на црно-белим фотографијама, вечерња светлост, описана од стране оновремених критичара,⁶⁷⁷ даје посебан тон платну. Фунерарни мотив, кентаур и чемпреси, како по иконографској матрици тако и по формалној изведби, сведоче о Беклиновом утицају на Де Марију и његову концепцију архајске антике. Попут швајцарског уметника, Де Марија се служи античким митолошким репертоаром како би у природном амбијенту визуализовао персонификације природних сила,⁶⁷⁸ међу којима кентаур заузима запажено место као симбол инстинктивног, анималног, али и архајског. Суптилан однос између реалног и имагинарног, опипљивог и сноликог, чини заједнички именитељ Беклиновог и Де Маријиног односа према миту и природи. На сликама ових уметника античка митологија није искључиво одраз рафиниране носталгије према прошлости већ кључна компонента за разумевање дубљих мистерија постојања.⁶⁷⁹

Прослава архајске антике⁶⁸⁰ у служби бога Диониса приказана је на слици *Дитирамб* Плинија Номелинија из 1905. године (сл. 26). Дионизијска екстаза, честа тема у раним стиховима Габријелеа Д'Анунција,⁶⁸¹ потврђена је и поетским називом дела, који означава хорску песму у част бога Диониса. Коришћењем живописних боја из експресивне дивизионистичке палете, уметник је приказао дитирамбну атмосферу у идиличном пејзажу. Ако је Дионис симбол енергије, екстазе, хистерије и осећајности,⁶⁸² онда не чуди Номелинијев избор да ово платно колорише живописним регистром боја које сугеришу егзалтирана стања. Сцена, постављена у природном окружењу, приказује мушке и женске фигуре које изводе плесне покрете, славећи пуноћу живота. Телом се достиже дионизијска екстаза – корпоралним надражајима узбуђује се душа и обрнуто, чиме се буди разулареност инстиката,⁶⁸³ типичних за поклонице овог божанства. Дионис симболизује превласт сирових и дивљих сила над законом и редом, вршећи посебан утицај на жене (Менаде), чиме их подстиче на извођење силовитих плесова.⁶⁸⁴ Поред централних и неколико бочних женских фигура, на платну фигурира и митолошко створење које наликује сатиру. Дионизијска опијеност животом⁶⁸⁵ приказана је грациозним покретима тела, као и вибрантном светлошћу у ружичастим тоновима, коју осликавају небо и планине у позадини. Необузданост дионизијских сила, утеловљених у фигурама које представљају неукроћене страсти и примарне инстинкте, спојене с плодним

⁶⁷⁷ Filippo Giulio Alessandro Durante, *Il „sentimento greco” della natura: l’influsso del panismo di Arnold Böcklin nell’opera di Nino Costa e Mario de Maria*, непубликовано, 77.

⁶⁷⁸ Gert Schiff, „An Epoch of Longing: An Introduction to German Painting of the Nineteenth Century“, in *German Masters of the Nineteenth Century: Paintings and Drawings from the Federal Republic of Germany*, eds. Schiff, Gert and Waetzoldt, Stephan, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1981, 28.

⁶⁷⁹ Filippo Giulio Alessandro Durante, *Il „sentimento greco” della natura: l’influsso del panismo di Arnold Böcklin nell’opera di Nino Costa e Mario de Maria*, непубликовано, 78.

⁶⁸⁰ Игор Борозан, „Обнова антике и архајски модернизам: фонтана *Рибар* (Борба) Симеона Роксандића“, *Наслеђе* 15 (2014): 36.

⁶⁸¹ Жељко Ђурић, *Преображаји Д'Анунцијевог витализма. Компаративна студија*, Нови Сад: Матица српска, 1995, 13.

⁶⁸² Kamil Palja, *Seksualne persone: umetnost i dekadencija od Nefertiti do Emily Dickinson*, Beograd: Zepter Book World, 2002, 83.

⁶⁸³ Žinet Pari, *Paganske meditacije. Skrivena prisutnost grčkih božanstava*, Beograd: Fedon, 2020, 173; 175.

⁶⁸⁴ Ibid., 174; 175.

⁶⁸⁵ Вјачеслав Иванович Иванов, *Дионис и прадизионизам*, Београд: Логос, 2017, 389.

пејзажом, указују на „чудесну виталност хеленског паганства.“⁶⁸⁶ Номелини вешто приказује сунчан крајолик у којем се доживљава јединствена, рајска срећа уживањем у природи, стварајући атмосферу прожету „мелодичним тоновима, светлом које зрачи, интензивном радошћу, али и осећајем сигурности.“⁶⁸⁷ На тај начин, уметник визуализује концепт дионизијског пејзажа, који наглашава важност чулног аспекта постојања у рајском окружењу. Он буди инспирацију изазивајући осећај јединства с другим бићима и, пре свега, са самом природом.

Модел архајске антике развија у свом раном опусу и Ђорџо де Кирико (Giorgio de Chirico). Инспиран Беклином, кога сматра *најдубљим* уметником,⁶⁸⁸ де Кирико креира сопствену везу античке прошлости и мита. Рођен у грчком граду Волосу и школован на Академији ликовних уметности у Минхену, овај италијански уметник развија посебан, персонализован однос према митолошкој повесници. Вештим уподобљавањем митолошке фигуре с природним амбијентом, аутор остварује својеврсну *хуманизацију античког*, чинећи од мита уобичајену *свакодневицу*.⁶⁸⁹ На његовим раним платнима с приказом пејзажа сусреће се фигура кентаура као моћног бића, изразите мускулатуре и доминантне, мушке енергије, сведочећи о споју људског-разумног и животињског-инстинктивног. Де Кирикови кентаури смештени су у суровим пејзажима, сачињеним готово искључиво од стена, редуковане вегетације, чија сугестивна атмосфера одише мистиком и меланхолијом.⁶⁹⁰

Слика *Борба кентаура* (1909) визуализује суров сукоб кентаура и ратника на коњима, који каменују једни друге с крвавим последицама (сл. 27). Кентаур симболише „звер у човеку“, сурову силовитост која га приближава анималном и подлежном владавини неконтролисаних, дивљих нагона.⁶⁹¹ Пејзаж који чини мизансцен овог бруталног сусрета је прожет интензивном енергијом, опустешоном земљом, с траговима проливане крви и понеком лобањом, с једне, и тмурним узбурканим небом, с друге стране. На тај начин пејзаж се усаглашава општем штимунгу слике, творећи својеврсно огледало општег духа насликаног садржаја.

Далеко сугестивнији однос између кентаура и пејзажа дат је на слици *Умирући кентаур* (1909). Сада је ова моћна силовита фигура представљена на леђима, у самртном ропцу, експресивног израза лица, згрчених руку и копита (сл. 28). Његов људски, предњи део, а нарочито онај задњи, анимални, се готово у потпуности спаја с околним пејзажом. Недостатку његове виталности одговара природни околиш готово лишен трагова вегетације – као да је на слици све безживотно. Док се његови земни остаци стапају са земљом на којој лежи, овим суморним пејзажом сугерише се слика смрти као једне од водећих тема у култури симболизма. Без обзира на то да ли је приказана физичка смрт конкретне особе или лика из мита, она садржи поруку универзалности и међусобног усклађивања с природним датостима, јер „како је горе тако је и доле.“

⁶⁸⁶ Ibid., 147.

⁶⁸⁷ Колин Мек Данел и Бернхард Ланг, *Рај: једна историја*, Нови Сад: Светови, 1997, 168.

⁶⁸⁸ Де Кирико се упознао с Беклиновим радом најпре посредством репродукција у илустрованим часописима, а потом и уживо, током студија у Минхену. Такође, 1920. године објавио је текст у часопису *Il Marzocco* посвећен Арнолду Беклину и Максу Клингеру, у коме швајцарског уметника види управо као „најдубљег на свету“. В: Gerd Roos, „Giorgio de Chirico e Arnold Böcklin: Notes on an Inexhaustible Theme,“ in *Orizzonte Nord-Sud. Protagonisti dell'arte europea ai due versanti delle Alpi 1840–1960*, a cura di M. Francioli, Guido Comis, Milano: Skira, 2015, 120.

⁶⁸⁹ Adriano Altamira, „De Chirico, Böcklin e Klinger“, *Metafisica* 5/6, 2006, 38.

⁶⁹⁰ Gerd Roos, „Giorgio de Chirico e Arnold Böcklin: Notes on an Inexhaustible Theme,“ in *Orizzonte Nord-Sud. Protagonisti dell'arte europea ai due versanti delle Alpi 1840–1960*, a cura di M. Francioli, Guido Comis, Milano: Skira, 2015, 120.

⁶⁹¹ *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, ur. Alen, Gerbran. Ševalije, Žan, Novi Sad: Stylos art: Kiša, 2009, 360.

Водени пејзажи

У пејзажном сликарству симболиста готово неизбежан мотив је вода. Акватични пејзажи су постали посебна тематска потцелина европског, па и италијанског симболизма, где су учестали ликовни прикази морских предела. Водена површина фигурира као један од детаља слике с приказом библијских или митолошких тема, сугеришући одвајање два света, односно као самостална тема слике,⁶⁹² где поприма најразличитија значења у зависности од њеног штимунга. Најприказиванији, морски пејзажи почивају стога на импресији природе, која се накнадно реинтерпретира у духу метафизичког осећања.⁶⁹³ У визури симболиста вода се појављује као израз неспутане природе, указујући на концепт ескапизма оличеног у души осетљивог појединца.⁶⁹⁴ Представе мора, река или језера, указују на елемент воде који се доводи у везу с емоцијама, женским принципом и флуидношћу. Сматра се да је вода „резервоар свих могућности егзистенције,“ те да претходи сваком облику и чини подлогу сваком стварању.⁶⁹⁵ Визуелне представе водених пејзажа симболизују стања унутрашњег бића њиховог творца и његова тренутна расположења, с тежиштем на емоционалној равни. Учестало присуство женских фигура указује на симболику женскости, плодности и пасивног фемининог принципа. Сведочи уједно о блиској спони жене и природе и јаким моћима које се из воде црпу. Било да су у питању прикази сирена, нимфи, Нереида или обичних жена, комбинација женског и воденог елемента сведочи и о Дарвиновим теоријама о пореклу врста, као и о океану као месту прапочетка. Према многим веровањима, људски род је настао из воде,⁶⁹⁶ а океан се сматра прапостојбином човечанства и свих живих организама.⁶⁹⁷ По Дарвину, морска обала, коју запљускују плима и осека, представља првобитну локацију постања.⁶⁹⁸ Вода је сложен и амбивалентан мотив, који носи богат симболички потенцијал, те заузима једну од централних позиција у човековој слици света.⁶⁹⁹ Тумачи се као својеврсна метафора живота⁷⁰⁰ пошто је свуда око човека, али се такође концептуализује као граница између оностраног и оностраног, место сусрета или утапања момка и девојке, као и станиште демонских бића. Разноликост поимања воде као извора живота, природне силе, стихије која разара, границе или реалног животног окружења⁷⁰¹ иманентна је и симболистичкој поетици.

У естетски најрафинираније приказе акватичких пејзажа се убраја Сарторијева *Сирена* из 1893. године (сл. 29). У питању је приказ академски моделованог женског акта дуге, риђе косе који плута по воденој површини, сненог лика, те затворенох очију, док се риблики реп само назире, вијорећи се крај чамца. У њему се налази тамна мушка фигура, такође разоденута,

⁶⁹² Снежана Мишић, „Између два света, чулног и духовног: тематски оквири српског симболизма“, у *Живот, сан, смрт: европски оквири српског симболизма*, ур. Тијана Палковљевић Бугарски, Бојана Борић Брешковић, Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Народни музеј, 2021, 47–48.

⁶⁹³ Saša Brajović i Igor Borozan, *Minhenske pouke i simbolizam u delu Nadežde Petrović*, u: *Zbornik radova/Naučni skup posvećen Nadeždi Petrović (1873–1915)*, ur. Jasna Jovanov, Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2016, 12.

⁶⁹⁴ Ibid.

⁶⁹⁵ Мирча Елијаде, *Свето и профано*, Сремски Карловци, Нови Сад: Књижарница Зорана Стојановића, 2003, 156.

⁶⁹⁶ Ibid.

⁶⁹⁷ Олга Жакић, *Дарвинизам у француској уметности друге половине XIX века*, Београд: Задужбина Андрејевић, 2017, 52.

⁶⁹⁸ Ibid.

⁶⁹⁹ Ана Вукмановић, *У трагању за извир-водом. Слике воде у јужнословенској усменој лирици*. Нови Сад: Академска књига, 2020, 17.

⁷⁰⁰ Alessandro Malinverni, „L’acqua metafora della vita“, in *Il simbolismo: arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*, Milano 2016, 236.

⁷⁰¹ Ана Вукмановић, *У трагању за извир-водом. Слике воде у јужнословенској усменој лирици*. Нови Сад: Академска књига, 2020, 7.

која посеже ка води, тачније ка сирени, чије тело тежо да придржи. Њена распуштена коса, која се простире по води, раширена десна рука, као и положај тела усмерен нагоре сведоче о тоталној препуштености ове измаштане женске фигуре, али и о податно дочараној корпоралној реторици. Белина пути, саврешено обликовано тело наглашених облина, те риђа, коврцава коса говоре о прерафаелитском идеалу лепоте, који у енглеској уметности посебно негује Данте Габријел Росети, велики Сарторијев узор. Такође, ониричан приказ младе сирене – уснуле или у заносу податне – наликује утопљеницама, које су на челу с Офелијом, чест мотив у сликарству енглеског естетизма. Недовољно дефинисан положај сирениног тела, те њена улога на слици, као и однос који има с младићем остају енигма, што је типична одлика симболистичких слика, које посматрачу дозвољавају слободу тумачења. Да ли младић покушава да спасе сирену од морских дубина или жели да се споји с њом није могуће до краја одгонетнути. Но, истина је да се положај њеног тела може идентификовати с жртвом потенцијалног предатора, који овде, судећи по нежно дочараним цртама лица и релаксираним покретима више наликује на љубавника који жели да се споји с љубљеном. Интересантно је да се Сарторио придржава академски узвишене, чулно дочаране представе сирене, која традиционално представља „слику природне и фантастичне другости“ – као божанствена животиња, паметни *монструм* и моћна машта.⁷⁰² Како не треба искључити сиренину дихотомну природу, те свирепу сгтрану, сведоче и ситни детаљи у левом углу слике, који приказује лобању и кости. Појава ових мотива сведочи о наличју сцене – Еросу је придружен Танатос, чије се присуство назире из морских дубина. Они сведоче о злослутном предзнаку младићеве судбине, али су изузети из друге верзије слике, продате колекционару Ђузепеу Ричију Одију (Giuseppe Ricci Oddi), коме је сликар признао да је инспирацију пронашао током посете Зеленој Пећини (Grotta Verde) на Каприју.⁷⁰³ Две године након Сарторија, врло сличну, мада знатно мање рафинирану иконографију поновља немачки сликар Макс Клингер на платну *Тритон и Нереида (Сирене)*, која потенцијално упућује на остварење италијанског сликара као извор инспирације (сл. 30).

У најуспелија остварења Плинија Номелинија (Plinio Nomellini), али и италијанског симболизма уопште, убраја се *Месечева симфонија* (1899). Овај полиптих, сачињен од 4 дела неједнаког формата, дочарава пејзаж обасјаног месечином (сл. 31). Као што се и симфонија обично састоји од 4 става, тако је и полиптих подељен на 4 дела, који у Јунговој психологији представља број који симболише целину. У односу на тамни колорит слике, Номелини је извео златни рам који, у духу сецесије, представља њен саставни део, односно продужетак платна. Слика одише мистичним штимунгом, с обрисима фигура које се појављују у пределу и, надасве, указује на спој музике и природе, о чему сведочи њен поетски назив. Уметник свесно примењује вид синестезије, једно од омиљених изражајних средстава симболиста почевши од претече, Шарла Бодлера, који је у сонету *Везе* писао о повезаности симбола у шуми. Истовремено указује и на Ничеа и његов концепт рођења трагедије из духа музике, као и Шопенхауерово истицање значаја музике, која је у његовој визури, „по страни од свих других уметности.“⁷⁰⁴

⁷⁰² Anjeze Grijeko, *Atlas sirena: sentimentalno putovanje među bića koja nas vekovima očaravaju*, Beograd: Službeni glasnik, 2023, 23.

⁷⁰³ Alessandro Malinverni, „L’acqua metafora della vita“, in *Il simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*. Milano: 24 Ore Cultura, 2016, 237.

⁷⁰⁴ „Ми у њој не налазимо копију, понављање ма какве идеје бића у свету, па ипак је она тако узвишена, тако дивна уметност, она се доима таквих дубина у човеку, и ту је тако потпуно, тако дубоко разумљена, као универзални језик, чија јасноћа превазилази чак и јасноћу институционалног света.“ Цитирано према: Artur Šopenhauer, *Svet kao volja i predstava*, tom 1, Beograd: Feniks Libris, Neven, 2018, 444.

Мистичну атмосферу слике, чији је циљ више да укаже на расположење него да истакне конкретну радњу, допуњују и женске фигуре, које потцртавају идеју о споју жене, природе и Месеца као фемининог светлећег тела. „Када ноћ пада на земљу то је прилика да се дочара присуство младих, чежњивих бића.“⁷⁰⁵ Појава Месеца на слици појачава утицај мистике и трансценденталности, споја музике и природе јер „као део ноћне сцене (...), и сам носи понешто од мистериозне, језовите атмосфере таме.“⁷⁰⁶ Као (астролошки) женска „планета“,⁷⁰⁷ додатно истиче спону музике, жене и природе, слављене одвајкада, визуализоване у оквиру универзалних тенденција симболиста. Десни део полиптиха недвосмислено упућује на спону Месеца и воде, односно утицаја овог небеског тела на појаву плиме и осеке, јер Месец је највлажнија од свих небеских тела.⁷⁰⁸ Узбурканост мора, дочарана пенушавим таласима, верно је дочарана. Немир воде аналоган је несталности облака на небу: управо под дејством Месеца дешавају се промене на води. Као пасивно ноћно небеско тело и као доносилац воде, Месец је извор и симбол плодности, у вези је с праисконским водама и узрок њихових појава.⁷⁰⁹ Вода је у јин (женској) симболици исходиште стварања и живота, извор свега, средство очишћења и средиште обнављања; она је дар неба, те представља универзални симбол плодности и родности.⁷¹⁰ На слици уочавамо спој жене и природе у односу Месеца и воде, при чему им је додата мистична атмосфера ноћи, а централна тема плодност, рађање, влажност. Веровало се да Месец изазива трудноћу и надзире рађање деце,⁷¹¹ али и да утиче на свеколики раст природе. Сађење, неговање и убирање усева, као „женске“ традиционалне активности, одвијају се под непосредним утицајем Месеца као заштитника жена и покровитеља залиха хране.⁷¹² Вода, биљке, жена, плодност, бесмртност се везују за Месец и лунарни симболизам, који почива на понављајућем ритму рађења, смрти и ускрснућа.⁷¹³ По својој општој концепцији, Номелини оживљава мотив гребена и уморног мора, који се сусреће у канонском делу Арнолда Беклина *Острво мртвих*. Номелини слику не лишава људске фигуре, али се фокусира на дочаравање атмосфере у природи која настаје под лунарним дејством.

Вода се као инспирација проналази и на Номелинијевој слици *Морско благо* из 1901. године (сл. 32). У питању је још драматичнији и узбурканији приказ акватичког пејзажа визуализован вибралним колоритом који дочарава морску буру. Она преплављује читаво платно, колорисано готово искључиво у плавим пигментима светлијих и тамнијих тонова. Немир мора аналоган је немиру неба, те се ова два мотива у потпуности преламају, творећи готово идентичну бојену масу. Осим природних елемената, на платну фигурирају и људске прилике, заузимајући минорну позицију. У првом плану се истиче мушка фигура нагог торза с великом вазом у рукама, коју, судећу по називу слике, спасава из уморног мора. Остале фигуре, дате у опозитном делу слике, такође наге, покушавају да се попну на гребен, бежећи од големих таласа који их претећи заплускују, угрожавајући им безбедност. Док се они боре за сопствену егзистенцију, младић из првог плана фигурира као својеврстан спасилац богатог културног наслеђа које се крије у дубинама немирног мора.

⁷⁰⁵ Aleksa Čelebonović, *Ulepšani svet. Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*. Beograd: Jugoslavija, 1974, 88.

⁷⁰⁶ Tomas Mur, *Planete u nama. Astrološka psihologija Marsilija Fičina*, Beograd: Fedon, 2016, 255.

⁷⁰⁷ Ibid., 265.

⁷⁰⁸ Ibid., 256.

⁷⁰⁹ *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, ur. Alen, Gerbran. Ševalije, Žan, Stylos art: Kiša, Novi Sad, 2009, 569.

⁷¹⁰ Ibid., 1048–1055.

⁷¹¹ Ester Harding, *Misterije žene: drevne i današnje: psihološko tumačenje ženske duše na osnovu mitova, legendi i snova*, Beograd: Plavi jahač group, 2004, 51.

⁷¹² Ibid.

⁷¹³ Мирча Елијаде, *Свето и профано*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2003, 174.

Понекад се водени пејзажи јављају на платнима италијанских симболиста и без људске фигуре. Тада постају својеврсни протагонисти насликаног, а у контексту преношења ауторових расположења и уписивања душевних стања. То је случај са сликом *Олуја* Теодора Волфа Ферарија (1908), чији је опус сачињен умногоме од пејзажа (сл. 33). Његови предели одликују се мрачном и туробном атмосфером наглашене мистике, која се уочава и на поменутој слици. Модроплави таласи заплјускују стрму обалу сачињену од стене и бујне медитеранске вегетације. Приказана је ноћ, па се валовито море готово стапа с тамном позадином усковитланог неба пред олују. Вода постаје немирна, о чему сведоче густина и покретљивост таласа, а на црном небу се иза тешких сивих облака назире светлост Месеца. О присуству ветра који најављује и покреће олују сведочи и благо њихање дрвећа у другом плану слике. Узнемирене воде указују на узнемиреност духа, а ноћна атмосфера додатно наглашава мистику природе и њене тајне, као и симболику воде као стихије која потенцијално може и да разара.⁷¹⁴

Водени пејзажи као место сусрета или расанка мушкарца и жене заступљени су на слици *Локвањ* Чезареа Лаурентија из 1899. године (сл. 34). У првом плану је приказана лежећа нага женска фигура, чији бели торзо истакнутих усправљених груди плута по води испуњеној локвањима. Њен поглед упрт је ка нагој мушкој фигури тамне пути, која се удаљава окрећући се ка дубинама. Сходно симболистичној поливалентности, нејасно је каква интеракција претходи њиховом расанку – да ли је у питању вољан или невољан еротски сусрет или једноставно сједињавање мушког и женског принципа у води као симболу плодности и обиља. У општем утиску, овај водени пејзаж одише мистериозном виталношћу природе,⁷¹⁵ подсећајући на сусрете сатира и нимфи у богатом митолошком репертоару мотива заступљених и код самих симболиста. То је понављање Беклиновог света испуњеног шумским или воденим бићима, који у својој бити чине суму људског и животињског, те настањују природни амбијент окарактерисан уједно архајским и безвременим квалитетом.⁷¹⁶

Пантеистичка слика природе: пејзажи Ђованија Сегантинија

*Атмосфера шуме ми је прожимала чула, плакао сам од љубави и био сам савршено весео, сав сам био испуњен захвалношћу. Добра шумо, завичају, од срца ти желим мир божји...заустављам се, окрећем се на све стране и плачући и поименце ословљавам птице, дрвеће, камење, траве и мраве, обазирем се и помињем их по реду. Гледам на брда и мислим: - Ето, сад сам и ја ту! – као да сам одговарао на неки глас.*⁷¹⁷

Кнут Хамсун, *Пан*, 1894.

Стваралаштво Ђованија Сегантинија обилује представама природе. После напуштања Милана и настањивања на Алпима, Сегантини се готово у потпуности посвећује сликању природе. Сусрет с алпским пределима подстиче га да развије својеврстан „поетски осећај природе“.⁷¹⁸ Пејзаж постаје доминантна тема у његовом опусу, својеврстан лајтмотив, који се јавља као посебна целина или као саставни део пасторалних жанр-сцена, с приказом локалног, алпског становништва.

⁷¹⁴ Ана Вукмановић, *У трагању за извир-водом. Слике воде у јужнословенској усменој лирици*, Нови Сад: Академска књига, 2020, 7.

⁷¹⁵ Silvia Regonelli, „Il sentimento panico della natura“, in *Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*, a cura di Fernando Mazzocca, Claudia Zevi. Milano: 24 Ore Cultura, 2016, 268.

⁷¹⁶ Norbert Wolf, *Symbolism*, Los Angeles: Taschen, 2009, 32.

⁷¹⁷ Кнут Хамсун, *Пан*, Београд: Политика: Народна књига, 2004, 81.

⁷¹⁸ Luca Beltrami, *Giovanni Segantini (1858–1899)*, Roma: Direzione della Nuova Antologia, 1899, 10.

Природа врло рано постаје суштински предмет интересовања и нескривених жудњи Ђованија Сегантинија. У недатованим деловима *Аутобиографије*,⁷¹⁹ сликар се већ у младим годинама препушта зову природе, сањарећи о одласку у Француску, што поткрепљује његове мисли о „зеленом, плавом, планинама, блиставим потоцима, слободној светлости, Сунцу.“⁷²⁰ А када најзад досеже Алпе, прво Бријанцу, да би се потом све више уздизао ка већим висинама, његов однос с природом се додатно продубљује: „Природа је за мене тако рећи постала један инструмент из којег су излазили тонови који су говорили оно чиме је моје срце било обузето. А оно је певало химне сунчевим заласцима и најдубљем бићу природе. Тако је мој дух био храњен великом меланхолијом која је у мојој души одјекивала као бескрајно осећање среће.“⁷²¹ На тај начин се код Сегантинија идеализација природе претвара у њену дивинизацију, а његове слике постају својеврсне оде природи, њеним циклусима и снажном утицају на човека. Како је истакао Карл Абрахам, Сегантини слика „рађање дана, рађање природе и развој човека; (...) све живо на врхунцу постојања; слика коначно, смирај дана и умирање природе и умирање човека.“⁷²² Како сам уметник даље наглашава, у жељи да *освоји* зраке Сунца, којима се диви, „тежио сам увек да се уздигнем: са брда сам прешао у планине међу сељацима, пастире, планинаре, (...) и села, проучавајући становништво, животиње, амбијент, земљу (...) док се нисам зауставио у Савоњину где сам остао 8 година.“⁷²³ Препуштен висинама од 2.500 метара, сликар се у потпуности посвећује посматрању Сунца, те пажљиво изучава природу „у њеним најживљим формама и светлећим бојама“,⁷²⁴ што га подстиче да од ње начини својеврстан атеље⁷²⁵ и да своја прва размишљања о уметности забележи управо на том месту.

Сликаревим аутобиографским белешкама посвећеним природи провејава пантеистички поглед на свет, који почива на идеји да је „Бог све и да је све Бог“, односно да „све што постоји формира Јединство које садржи осећај божанског“, те да је „сваки постојећи ентитет део једног јединог Бића“.⁷²⁶ Трагови раноромантичарских идеала, отелотворених у Новалисовим (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg Novalis), стиховима из песме *Astralis - Све се мора сплести, прожети, једно у другом расти и зрети; Све се у свему представља сада/тако што се са свиме спаја...*⁷²⁷ заступљени су и у Сегантинијевом пантеизму. Верује да Бог обитава у сваком појединцу, као што и сваки атом чини део Универзума,⁷²⁸ а у складу с индивидуалном побожношћу човека *Fin-de-siècle* епохе. Његова пантеистичка визура праћена је *готово религиозним* односом према природи,⁷²⁹ те својеврсним

⁷¹⁹ Уметникову аутобиографију је приредила за публиковање сликарева кћерка Бјанка Сегантини (Bianca Segantini) 1910. године у Торину, посветивши је својој мајци, Сегантинијевој партнерки, Биче Бугати (Bice Bugatti), која је сликару била „паметна и добра сапутница у животу и уметности“, како је наведено у посвети. Осим аутобиографије, публикована су, у истом издању и Сегантинијева писма супрузи, породици, пријатељима, као и уметникова размишљања на разне теме, те програмски текстови о уметности.

⁷²⁰ Giovanni Segantini, „Autobiografia“, in *Scritti e lettere di G. Segantini*, Torino: Fratelli Bocca, 1910, 11.

⁷²¹ Ibid., 18.

⁷²² Карл Абрахам, *Списи из примењене психоанализе*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1999, 144.

⁷²³ Giovanni Segantini, „Autobiografia“, in *Scritti e lettere di G. Segantini*, Torino: Fratelli Bocca, 1910, 18.

⁷²⁴ Ibid., 19.

⁷²⁵ Anna Maria Damigella, „Oltre luce e natura: transcendenza e panteismo nell'ultimo Segantini“, in *Giovanni Segantini: luce e simbolo 1884–1899*. Milano: Skira, 2000, 29.

⁷²⁶ Michael P. Levine, *Pantheism: A non Theistic Concept of Deity*, London, New York, Routledge, 1994, 1.

⁷²⁷ Новалис, „Astralis“, *Песништво европског романтизма*, прир. Миодраг Павловић, Београд: Гутенбергова галаксија, 2003, 128.

⁷²⁸ Giovanni Segantini, „Lettere alla scrittrice Neera – L'anima mia“, in *Scritti e lettere di G. Segantini*, Torino: Fratelli Bocca, 1910, 72.

⁷²⁹ Карл Абрахам, *Списи из примењене психоанализе*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1999, 200.

стапањем: „Да, ја сам страсни заљубљеник природе. Једног лепог сунчаног пролетњег дана ја сам у овим брдима, која су ми постала завичај (...) осетио силну, бескрајну радост; у мојим жилама је ускључала крв као приликом прве младалачке љубави пред обожаваном девојком. Ја се опијам том љубављу које не могу да се заситим, ја се сагињем и љубим влати траве, цвеће.... Ја сам жедан, о земљо, и нагнут над твоје најчистије и вечне изворе, ја пијем, пијем од твоје крви, о земљо, која је крв од моје крви.“⁷³⁰

Сегантинијеве слике постају тако оличење концепта универзалне аналогije, који подразумева „синестезију као потврду сагласја које влада између човека и природе, света који опажамо, природног стварања“, јер „сагласја међу опажајима наших чула аналогна су сагласјима међу природним феноменима.“⁷³¹ Како уочава Акиле Локатели-Милези (Achille Locatelli-Milesi) 1906. године, уметник успева да „открије вечне и универзалне везе између делова природе и људске душе“, чиме његова дела постају „више Природа него *пејзаж*, више Човечанство него људи.“⁷³² Стога осећај мистичног јединства између аутохтоног човека и окружења инспирише Сегантинија да креира крајолике који надилазе пуко копирање виђеног, евоцирањем вечних циклуса светлости и мрака, плодност земље и суше тла,⁷³³ који се смењују на његовим сликама „натуралистичког симболизма“. Аутор гаји дубоку присност са земљом – осећа како се његова душа претаче у велику Душу природе⁷³⁴ и такво осећање транспонује у своје пејзаже. Каткада се описана синергија претаче и на платна која приказују природне елементе којима су подарене људске одлике. Сходно том приступу, на појединим сликама третира стабло дрвета попут људске фигуре – оно се повија и преплиће, као да се бори за живот, што је аналогно људској патњи и борби за опстанак,⁷³⁵ који су заједнички како дрвету, као представнику биљног света, тако и човеку.

Током своје сликарске каријере, гаји посебан пијетет према планинама, негујући готово религијски однос. „Уживао је у блештавом сјају глечера, треперавом плаветнилу неба и сјају сунца, са усхићењем је посматрао бујно свеће које би за кратког лета напросто букнуло у пожару разноликих боја.“⁷³⁶ У његовој визири, Алпи постају својеврсна примордијална Аркадија.⁷³⁷ Како сам истиче „понеког јутра, док минутима посматрам ове величанствене планине, пре него што се латим кичице, дође ми да се пред њима бацам на колена као пред каквим олтаром под ведрим небом.“⁷³⁸

Својеврсно прожимање човека и природног околиша уочљиво је на слици *Алпски пашињаци* (1893–1895). Платно монументалног формата, настало за време уметниковог боравка у Савоњину, приказује прожимање природних елемената – биљака и животиња с човеком (сл. 35). Уснула фигура пастира, који чува стадо оваца у бујном алпском пејзажу, стапа се у потпуности с околином. Колорит којим уметник изводи вуну оваца, плаветнило језера и

⁷³⁰ Ibid., 175.

⁷³¹ Весна Елез, *О Бодлеровом Цвећу Зла*. Београд: Универзитет у Београду-Филолошки факултет, Досије студио, 2020, 146.

⁷³² Achille Locatelli-Milesi, *L'opera di Giovanni Segantini*, Milano: Casa Editrice L.F.Cogliati, 1906, 19.

⁷³³ Robert Rosenblum, „Giovanni Segantini: una prospettiva internazionale“, in *Giovanni Segantini: luce e simbolo 1884–1899*, Milano: Skira, 2000, 43, 47.

⁷³⁴ Achille Locatelli-Milesi, *L'opera di Giovanni Segantini*, Milano: Casa Editrice L.F.Cogliati, 1906, 9.

⁷³⁵ Rotraud Sackertlotzky, „Giovanni Segantini: Stone Pine and Alpine Roses.“ *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 73, no. 1 (1986): 10.

⁷³⁶ Карл Абрахам, *Списи из примењене психоанализе*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1999, 197.

⁷³⁷ Annie-Paule Quinsac, „Oltre luce e natura: transcendenza e panteismo nell'ultimo Segantini“, in *Giovanni Segantini: luce e simbolo 1884–1899*. Milano: Skira, 2000, 23.

⁷³⁸ Карл Абрахам, *Списи из примењене психоанализе*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1999, 197.

зеленосивкасто стење, те пашњаке, у потпуности одговара нијансама коже, косе и одеће насликаног младића. Примена готово истоветног колорита додатно наглашава пантеистичку тезу да су сва жива бића саздана од исте материје. На тај начин, уснули пастир постаје симболички Једно са својим стадом, али и целокупном природом која га окружује. Универзалност Сегантинијевих слика природе почива на његовом посвећеном посматрању и живљењу у природи и у сагласју с њеним циклусима, годишњим добрима и људима који живе у њој и од ње. Сликањем сеоских и пасторалних сцена прожетих идиличном атмосфером, Сегантини репродукује и свој земаљски рај на земљи. Наивност и питомост сељака аналогна је неукаљаности природе и пејзажа које слика, гајећи и један посебан пијетет према биљкама и животињама које често фигурирају као део пејзажног мизансцена на његовим платнима. Таква је славна Сегантинијева слика *Аве Марија на преласку* (1886),⁷³⁹ која открива уметничко обоготворење природе и сагласја људског и животињског света (сл. 36). Како је сам истакао: „уметност је посредник између Бога и наше душе; штавише, будући да је наша душа део самог Бога, уметничко дело мора бити божански израз.“⁷⁴⁰ Чак и када слика профане теме, његове слике одишу интимном религиозношћу, што је уочљиво и на представама мајки, које готово увек наликују Мадони.⁷⁴¹ Таква кореспонденција уочљива је на поменутој слици, која приказује чамац у коме седе мушка и женска фигура с дететом, окружени овцама. Судећи по називу, претпоставља се да је мушкарац представљен у тренутку молитве, док га жена помно слуша држећи дете чврсто у загрљају. Појава ових фигура симболично алудира на Свету породицу,⁷⁴² о чему понајвише сведочи иконографски приказ мајке у нежном односу према детету, попут Богородице према Христу. На слици се посредством заласка Сунца одиграва и колористичко стапање воде и неба, два мотива која код овог уметника представљају јасне симболе чистоте и трансценденције.⁷⁴³ *Аве Марија на преласку* је типичан пример Сегантинијевог особеног уметничког израза, који се креће између натурализма и симболизма. Дефинисан као „симболистички натурализам“,“⁷⁴⁴ представља одраз Сегантинијевих тежњи да примени светлост као физички ентитет и метафору трансценденталног.⁷⁴⁵ Дубока, али притајена спиритуалност чини штимунг овог пејзажа „наткриљеног светлошћу сунца на заласку и чудесним вечерњим миром.“⁷⁴⁶ Стиче се утисак да Сунце својим зрацима и топлотом грли насликане фигуре,⁷⁴⁷ чији се одраз пресликава на водама језера Пузијана у Бријанци.⁷⁴⁸ Тренутак тихе, пригушене молитве, прожете присуством наизглед „обичних“, скромних и понизних становника Ломбардије, тачније *contandino lomabardo*,⁷⁴⁹ открива атмосферу мира, релаксације, али и меланхолије. *Аве Марија на преласку* наликује религиозној и елегичној

⁷³⁹ Сегантини је извео две верзије слике, 1882. и 1886. године. Прва верзија, која је данас сачувана у лошијем стању, одбијена је са миланске изложбе, али је потом награђена златном медаљом на националној изложби у Амстердаму. Извор: Amina Andreola, „La religiosità nell'arte di Giovanni Segantini“. *Arte cristiana* 46/8 (1958): 142.

⁷⁴⁰ Ibid., 141.

⁷⁴¹ Ibid.

⁷⁴² Annie-Paule Quinsac, „Oltre luce e natura: transcendenza e panteismo nell'ultimo Segantini“, in *Giovanni Segantini: luce e simbolo 1884–1899*. Milano: Skira, 2000, 31.

⁷⁴³ Ibid.

⁷⁴⁴ Ibid., 15.

⁷⁴⁵ Ibid.

⁷⁴⁶ Карл Абрахам, *Списи из примењене психоанализе*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1999, 171.

⁷⁴⁷ Annie-Paule Quinsac, „Oltre luce e natura: transcendenza e panteismo nell'ultimo Segantini“, in *Giovanni Segantini: luce e simbolo 1884–1899*. Milano: Skira, 2000, 31.

⁷⁴⁸ Топографска одредница преузета из: Norbert Wolf, *Symbolism*, Los Angeles: Taschen, 2009, 52.

⁷⁴⁹ Одредница преузета из: Luigi Villari, *Giovanni Segantini*, London: T. Fisher Unwin, 1901, 32.

песми,⁷⁵⁰ која настаје као одраз рефлексије божанског у свету који постаје све више окренут ка секуларним начелима,⁷⁵¹ а што сведочи о Сегантинијевој личној побожности, као и о духовном значењу које придаје употреби светла на својим пејзажима. По уметниковим речима, управо је светлост та која даје живот Природи,⁷⁵² док је Сунце Душа која даје живот Земљи.⁷⁵³

Најилустративнији приказ споне између човека и природе, Сегантини визуализује на слици *Љубав на извору живота* (1896). То је алегоријска персонификација љубави, дочарана хармоничним односом двоје љубавника смештених у идиличан пејзаж (сл. 37). Настала по поруцбини руског грофа Феликса Јусупова, приказује две загрљене фигуре које, у заносу, спокојно корачају аркадијским пределом бујне вегетације. Над њима бди анђео великих крила, који као заштитник седи крај извора,⁷⁵⁴ док његово присуство сведочи о духовној ноти. С друге стране, извирућа вода се традиционално везује за љубавну тематику, а извор за место еротског сусрета.⁷⁵⁵ Судајући по речима самог уметника,⁷⁵⁶ слика настала у част романтичне љубави двоје младих⁷⁵⁷ представља визуализацију мушке („мисаоне“) и женске („ведре и непромишљене“) визије љубави, младалачког импулса и вечног пролећа.⁷⁵⁸ Како сам истиче, бела боја њихове одеће везује се за симболику љиљана,⁷⁵⁹ те чистоту, неупрљаност и етеричност. Црвени рододендрони симболи су вечне љубави, а зимзелени борови вечне наде.⁷⁶⁰ Комбинацијом нијанси црвене, зелене и беле боје, Сегантини дочарава хармоничну сцену љубави, култ младости и радост живљења.⁷⁶¹ „Хармонијом линије, блиставошћу светла, узвишеном лепотом форме“, уметник „опева Љубав, Лепоту, Живот и Вечност“. ⁷⁶² Шумовит крајолик постаје идеална позорница за љубав, слављење *élan vital*-а и пуноће свих животних сокова. Сликом *Љубав на извору живота*, Сегантини остварује својеврстан *пејзаж љубави*, који почива на еротизацији природе.⁷⁶³ Сусрет мушког и женског, те њихово спајање у загрљају док се удаљавају од видокруга посматрача, сведочи о потенцијалном еротском споју који им предстоји. Појава тих „мистериозних“ фигура у пролећном пејзажу наводи поједине истраживаче да у њима препознају срећан и још увек невин први пар, Адама и Еву у Рају,⁷⁶⁴

⁷⁵⁰ Amina Andreola, „La religiosità nell'arte di Giovanni Segantini“, *Arte cristiana* 46/8 (1958): 142.

⁷⁵¹ Norbert Wolf, *Symbolism*, Los Angeles: Taschen, 2009, 52.

⁷⁵² Giovanni Segantini, „Lettere ad amici ed ammiratori“, in *Scritti e lettere di G. Segantini*, Torino: Fratelli Bocca, 1910, 63.

⁷⁵³ Ibid., 53.

⁷⁵⁴ О слици, опширније у: Isidora S. Savić, „From *Femme Fragile* to *Femme Fatale*: the Motif of Woman in the Italian Symbolist Painting“, *Matica srpska Journal for Fine Arts* 47 (2019): 190.

⁷⁵⁵ Ана Вукмановић, *У трагању за извир-водом. Слике воде у јужнословенској усменој лирици*. Нови Сад: Академска књига, 2020, 39.

⁷⁵⁶ Сегантинијево писмо Доменику Тумијатију од 11. октобра 1896. године. Giovanni Segantini, „Lettere ad amici ed ammiratori“, in *Scritti e lettere di G. Segantini*, Torino: Fratelli Bocca, 1910, 97.

⁷⁵⁷ Giovanni Segantini, „Risposta a „Qu'est ce que l'art“ du Leo Tolstoi“, in *Scritti e lettere di G. Segantini*, Torino: Fratelli Bocca, 1910, 40.

⁷⁵⁸ Giovanni Segantini, „Lettere ad amici ed ammiratori“, in *Scritti e lettere di G. Segantini*, Torino: Fratelli Bocca, 1910, 97.

⁷⁵⁹ Ibid.

⁷⁶⁰ Флоралну симболику интерпретира сам Сегантини. Извор: Giovanni Segantini, „Lettere ad amici ed ammiratori“, in *Scritti e lettere di G. Segantini*, Torino: Fratelli Bocca, 1910, 97.

⁷⁶¹ Alessandro Malinverni. „L'amore sorgente della vita.“ In *Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*, a cura di Fernando Mazzocca, Claudia Zevi. Milano: 24 Ore Cultura, 2016, 256.

⁷⁶² Achille Locatelli-Milesi, *L'opera di Giovanni Segantini*, Milano: Casa Editrice L.F. Cogliati, 1906, 23.

⁷⁶³ Концепт преузет из: Јелена Пилиповић, „Пејзажи љубави: еротизација природе у Сапфином Фрагменту 96 и Његошевој оди *Ноћ скупља вијека*“. *Србистика данас: зборник научних радова: проблеми и перспективе савременог тумачења језика, књижевности и културе*, година 1, број 1 (2016): 167.

⁷⁶⁴ Ова претпоставка је изнета у: Rotraud Sacklerlotzky, „Giovanni Segantini: Stone Pine and Alpine Roses“, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 73, no. 1 (1986): 6.

којима се уметник и касније враћа. Но, без обзира на потенцијалне библијске референце, слика одише и дубоким контемплативним патосом, о чему сведочи присуство анђеоског бића, а у складу са духовном природом самог аутора. У Сегантинијевом опусу, појава анђела се доводи у везу с божанским присуством и заштитом. Анђеоска фигура бди над извором јер, како наводи сам аутор, чува извор живота,⁷⁶⁵ али својом ауром симболично штити и још увек невин млади пар. Богатство природних мотива, дочараних плаветнилом неба и бујношћу зелених површина, указују симболично на „тријумф живота и његов вечни повратак,⁷⁶⁶ те на Ероса као примордијалну силу и спону између мушког и женског, која се одвија у природи као својеврсној позорници. Као и на другим његовим платнима која приказују спој људског и природе, и *Љубав на извору живота* поседује донекле снолики квалитет једне сензуалне и идеализоване слике⁷⁶⁷ љубавне страсти, радости и чистоте.

Далеко невинији еротски призвук заступљен је на слици *Идила* из 1882. године (сл. 38). Она сугерише својеврсну прожетост природе и човека, тачније двоје младих људи који уживају у тренутку доколице. Овај концет означава првобитну карактеристику Златног доба,⁷⁶⁸ те радосну симбиозу локалаца са својим природном хабитатом. Појава пастира указује на идиличну компоненту слике, те њену пасторалну ноту, док расцветало дрво уз које је пар наслоњен имплицитно алудира на потенцијално рађање романтичног односа међу њима. Оживљавање природе у пролеће поистовећује се и с буђењем сексуалности.⁷⁶⁹ Но, више него латентном сексуалном алузивношћу, слика одише хармоничним односом човека и његовог природног хабитата, о чему сведоче потпуна релаксираност тела и њихова препуштеност амбијенту који их окружује. Моменат *otium*–а забележен је током дечаковог свирања и девојчиног опуштања у природи, сведочећи о ненарушеној хармонији између људских бића и Мајке природе, као вечите Сегантинијеве инспирације и пантеистичке визуре која почива на усагласеностима природног ланца (са)постојања.

Сегантинијев пантеизам сублимиран је чувеним *Триптихом (алпског света)*, који се сматра његовим најуспелијим остварењем,⁷⁷⁰ сумом његовог дивинизованог односа према природи, те њеној апологији (сл. 39). У питању је платно које је остало недовршено, а на коме је уметник предано радио неколико година пред и уочи саме смрти.⁷⁷¹ Изложено на Великој светској изложби у Паризу 1900, концептуално настаје из Сегантинијеве *Панораме*, осмишљене 1894. године. Циљ уметника је да промовише лепоту алпских предела Енгандина и да привуче посетиоце ка познатој туристичкој атракцији, у чију се инфраструктуру у то време и тим поводом умногоме инвестирало.⁷⁷² С тим у вези, индикативно је да се његово интересовање за природу временски подудара и с развојем алпинизма и планинског туризма.⁷⁷³

⁷⁶⁵ Преузето из писма Пелици да Волепду, од 24. августа 1896. Извор: Giovanni Segantini, „Lettere ad amici ed ammiratori“, in *Scritti e lettere di G. Segantini*, Torino: Fratelli Bocca, 1910, 65.

⁷⁶⁶ Annie-Paule Quinsac, „Oltre luce e natura: trascendenza e panteismo nell'ultimo Segantini“, in *Giovanni Segantini: luce e simbolo 1884–1899*. Milano: Skira, 2000, 35.

⁷⁶⁷ Neera, „Artisti contemporanei: Giovanni Segantini“, *Emporium* Vol. III, No. 15 (1896): 177.

⁷⁶⁸ Jelena Pilipović, *Orfejev vek*, Pančevo: Mali Nemo; Beograd: Filološki fakultet, 2005, 101.

⁷⁶⁹ Исидора С. Савић, „Симболистичка визуелизација концепта пролећа: слика *Дах дубровачког пролећа* Марка Мурата из Народног музеја у Београду“, *Зборник Народног музеја* 23/2 (2018): 148.

⁷⁷⁰ О критичком осврту на ову слику, као и на целокупан Сегантинијев опус, в: Cosetta Dal Cin, „La fortuna critica di Giovanni Segantini nei paesi di lingua tedesca a cavallo tra i secoli XIX e XX“, *Quaderni grigionitaliani* 68 (1999): 398.

⁷⁷¹ Уметник је преминуо у време док је радио на централном панелу триптихона (*Природа*). Извор: Hans A. Lüthy, „Advertising Switzerland: Giovanni Segantini's *Panorama* for the 1900 Paris World's Fair“, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 19, *Swiss Theme Issue* (1993): 39.

⁷⁷² Опширније у: Ibid., 35–37.

⁷⁷³ Ibid., 101.

У жељи да пружи сопствени (уметнички) допринос, Сегантини осмишљава мегаломански пројекат, попут тоталног уметничког дела које би обухватало изградњу павиљона у форми кружног храма (пречника 74 m и висине 84 m), чију би унутрашњост чинили, поред *Панораме*, друмски пут који би омогућавао приступ пешацима, али и кочијама, као и механички покретљиви предмети, такође у изради самог уметника.⁷⁷⁴ Сегантинијева одлука да алпски предео представи у форми панораме не чуди будући да је себе сматрао посредником између лепоте енгандинске природе и публике, као и да панорама садржи детаљну и прецизну представу природе, пружајући својеврстан супститут оригиналном амбијенту.⁷⁷⁵ Но, до реализације тог пројекта, у процењеној вредности од 3 милиона швајцарских франака (без уметничког хонорара),⁷⁷⁶ ипак није дошло,⁷⁷⁷ због чега се посветио искључиво изведби сликовног сегмента. Троделна композиција сачињена је из сликаних целина које самостално функционишу – *Живот* (1896–1899), *Природа* (1897–1899) и *Смрт* (1898–1899). Како је закључио Карл Абрахам, у последњем, најупечатљивијем делу Сегантини приказује оно што је свим створењима у односу на природу заједничко, односно њихову заједничку судбину.⁷⁷⁸ Истовремено, пажљиво дочарава јединство човека с природом, његову интеграцију у природне циклусе, као и усклађеност мануелних радова с ритмом Универзума.⁷⁷⁹ Годишња доба, која се у непрекинутом низу смењују, постају на Сегантинијевом платну метафора вечности,⁷⁸⁰ о чему сведочи и алтернативни назив триптиха – *Постанак, Бивствовање, Пролажење*. Стварајући га неколико година пред крај живота, уметник преиспитује теме пролазности, нестајања и смрти, које га у то време окупирају, али које чине суштину симболистичких потрага за дубљим смислом и интроспекцијом.⁷⁸¹ Према Абрахаму, „ово монументално остварење показује уметникову тежњу да уравнотежи нагоне који се у њему боре, он настоји да их помири и да оствари својеврсну хармонију између живота и смрти.“⁷⁸²

⁷⁷⁴ Ibid., 37.

⁷⁷⁵ О одликама и погодностима панораме, опширније у: Malcom Andrews, *Landscape and Western Art*, Oxford: Oxford University Press, 1999, 140.

⁷⁷⁶ Извор: Hans A. Lüthy, „Advertising Switzerland: Giovanni Segantini's *Panorama* for the 1900 Paris World's Fair“, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 19, *Swiss Theme Issue* (1993), 37.

⁷⁷⁷ Сегантини је понудио и редуковану верзију пројекта, али до реализације није дошло, како сам наводи, из финансијских разлога. Извор: Giovanni Segantini, „Lettere ad amici ed ammiratori“, in *Scritti e lettere di G. Segantini*, Torino: Fratelli Bocca, 1910, 69–70.

⁷⁷⁸ Карл Абрахам, *Списи из примењене психоанализе*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1999, 144.

⁷⁷⁹ Hans H. Hofstätter, „Symbolism in Germany and Europe“, in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds. Munich, London, New York: Prestel, 2000, 25.

⁷⁸⁰ Annie-Paule Quinsac, „Oltre luce e natura: transcendenza e panteismo nell'ultimo Segantini“, in *Giovanni Segantini: luce e simbolo 1884–1899*. Milano: Skira, 2000, 23.

⁷⁸¹ О уметнику и смрти у контексту испитивања сопства, у: Снежана Мишић, „Између два света, чулног и духовног: тематски оквири српског симболизма“, у *Живот, сан, смрт: европски оквири српског симболизма*, ур. Тијана Палковљевић Бугарски, Бојана Борић Брешковић, Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Народни музеј, 2021, 42–43.

⁷⁸² Карл Абрахам, *Списи из примењене психоанализе*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1999, 199.

Песимистични пејзажи у сликарству италијанског симболизма

У сликарству италијанског симболизма присутни су и пејзажи који се могу подвести под категорију песимистичних.⁷⁸³ Њихова заступљеност не чуди, будући да је песимизам распрострањен у културној клими с краја 19. века, те да се препознаје у различитим стањима душе која често преплављују сензитивне појединце – безнађе, меланхолија, жалост, сплин или „светски бол.“⁷⁸⁴ Она се преливају и на песимистичним крајолицима италијанских симболиста, које одликују мрачна атмосфера, тамнији колорит, општи меланхоличан дух, као и одсуство вегетације.⁷⁸⁵ Њима доминира дивља и неукротива природа, због које се човек осећа мало и беспомоћно. Пред тим, наизглед бескрајним пределима претпостављени посматрач доживљава осећај тескобе, који изазива сублимна сновиђења.⁷⁸⁶ Тмурност и туробност постају тако одреднице које дају главни тон платнима насталим као рефлексивна уметникових суморних расположења. Песимистични пејзажи постају илустративна потврда претпоставке да су и поједини (италијански) симболисти рођени под утицајем Сатурна,⁷⁸⁷ те склони тешким емотивним стањима, која се на поменутих платнима појављују као одраз ауторефлексивне. Уживање у повлачењу у себе и предавању сетним мислима као одраз модерног меланхоличног расположења⁷⁸⁸ пројектује се код симболиста и на перцепцију природе. Осећаји тихе патње, слутње и стрепње дају тон италијанским песимистичним пејзажима, који настају у циљу описивања психолошке драматичности душевног стања аутора, те као одраз дубљих духовних порука. Било да су у питању немирни водени пејзажи или предели затрпани снежном бујицом, крајолици италијанских симболиста дочарани су сличним ликовним поступком. У композиционом смислу, они почивају на општем утиску статичности који је дочаран плошним третирањем форме, занемаривањем дубине простора и укидањем натуралистичке прецизности насликаног. У питању су махом ноћни пејзажи, чиме је посебно акцентована атмосфера мистике, жала и туге, узвишеније духовности, али и недокучивости. Више него идилични, песимистични пејзажи италијанских симболиста наводе на контемплацију, као и потребу да се докучи мистериозни садржај слике и одгонетне уметникова порука наглашеног метафизичког набоја. Попут симболистичких песника, који поезију чине личним доживљајем, и италијански сликари стварају од песимистичних пејзажа „ствар сензација и емоција појединачног човека.“⁷⁸⁹ Дисонантна напетост, која креира енигматичност, те у подједнакој мери фасцинира и збуњује, одлика је не само књижевности модерног доба⁷⁹⁰ већ и опскурних пејзажа

⁷⁸³ О „песимистичним“ темама у европској књижевности симболизма и декаденције, в: Vivetta Vivarelli, „Miti notturni e paesaggi stregati nella poesia tedesca ed europea tra simbolismo e cdecadentismo“, *Letterature d'Europa e d'America* – Soglie, margini, confini. Scritture in limine, Firenze: Carocci, 2004, 114–129.

⁷⁸⁴ Antoan Kompanjon, *Antimoderni: od Žozeфа de Mestra do Rolana Barta*, Beograd: Službeni glasnik, 2021, 56.

⁷⁸⁵ Isidora Savić, „Between Idyllic and Pessimistic Landscape: Nature Painting in Italian Symbolist Art“, *Matica Srpska Journal for Fine Arts* 52 (2024): 161.

⁷⁸⁶ Парафразирано према: Saša Brajović i Igor Borožan, *Minhenske pouke i simbolizam u delu Nadežde Petrović*, у: *Zbornik radova/Naučni skup posvećen Nadeždi Petrović (1873–1915)*, ur. Jasna Jovanov, Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2016, 12.

⁷⁸⁷ Теза преузета из: Pierre Louis Mathieu, *The Symbolist Generation 1870–1910*, New York: Skira, Rizzoli International, 1990, 16. О меланхолији, сплину и Сатурну, опширније у: *О Бодлеровом Цвећу зла*, Београд: Универзитет у Београду-Филолошки факултет, Досије студио, 2020, 13–20.

⁷⁸⁸ Весна Елез, *О Бодлеровом Цвећу зла*, Београд: Универзитет у Београду-Филолошки факултет, Досије студио, 2020, 17.

⁷⁸⁹ Edmund Vilson, *Akselov zamak ili o simbolizmu*, Beograd: Kultura, 1964, 18.

⁷⁹⁰ Хуго Фридрих, *Структура модерне лирике од средине XIX до средине XX века*, прев. Томислав Бекић, Нови Сад: Светови, 2003, 13.

италијанских симболиста, који конституишу атмосферу напетости с тежњом да дочарају више немир него мир.

За разлику од идиличних пејзажа, који се одликују бујношћу природе и хармоничним односом човека и крајолика, песимистични су најчешће лишени људског присуства.⁷⁹¹ Више него код идиличних, карактеристика тамних пејзажа је ванвременска и готово ванпросторна антинаративност,⁷⁹² којој су италијански симболисти склони. Изостанак фигура отежава прецизније расветљавање ауторових осећања уписаних у душевне просторе, који постају својеврсни прикази неизрециве слутње, чиме је додатно замагљено њихово значење, а појачан мистичан дојам, тако близак симболистичкој визији света. Због одсуства људског трага онемогућена је потенцијална идентификација с приказаним крајоликом и осећање реалног учествовања у измаштаном окружењу.⁷⁹³

У својој општој атмосфери, песимистични пејзажи еманирају ауру унутрашње тензије уместо „спољашње релаксације“⁷⁹⁴ јер су сачињени од тајанственог штимунга маглом обавијене природе, која у посматрачу буди осећај нелагодности. Такви предели италијанских сликара настају апропријацијом меланхоличног расположења и опште мрачне атмосфере из традиције немачких пејзажиста и савременика, попут Арнолда Беклина, пангерманског феномена у свету сликарства, који више него други симболисти има уплив на италијанске колеге. Управо по узору на песимистичне пределе тог уметника, конституисани су *мрачни* пејзажи италијанских симболиста, који су обликовани као простори трагичне атмосфере, али и динамичног патоса.⁷⁹⁵ Они најчешће приказују природу у јесен или зиму, те крајолике смештене на изолованим локацијама, далеко од градског језгра, чиме се наглашава непријатељска настројеност природних сила према човеку.⁷⁹⁶ Такви пејзажи срећу се у делу венецијанског сликара Теодора Волф-Ферарија (Teodoro Wolf-Ferrari), који ствара под снажним утицајем Беклина. Одједи опскурних предела швајцарског уметника осетни су на Волф-Фераријевим платнима попут *Мистериозног острва*. Том сликом остварена је директна реминисценција на семинално дело Арнолда Беклина, али и симболизма уопште – *Острво мртвих*⁷⁹⁷ (сл. 40). Ако се та слика посматра као својеврсна метафора царства мртвих, која подстиче на размишљање о путу душе и њеном преласку у други свет,⁷⁹⁸ не чуди што италијански сликар формира сопствени песимистичан пејзаж по узору на њу. Понављајући готово истоветну формално-садржинску компоненту, Волф-Ферари оживљава и њену општу атмосферу. Беклинови мрачни пејзажи, попут наведеног, читају се као „простори трагичне

⁷⁹¹ Isidora Savić, „Between Idyllic and Pessimistic Landscape: Nature Painting in Italian Symbolist Art“, *Matica Srpska Journal for Fine Arts* 52 (2024), 161.

⁷⁹² Saša Brajović i Igor Borozan, *Minhenske pouke i simbolizam u delu Nadežde Petrović*, u *Zbornik radova/Naučni skup posvećen Nadeždi Petrović (1873–1915)*, ur. Jasna Jovanov, Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2016, 18.

⁷⁹³ За разлику од Беклинових пејзажа с приказом *Rückenfigur*, где је идентификација с пејзажом додатно потцртана, в: Игор Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одједи у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 27–28.

⁷⁹⁴ Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, New York: Icon Editions, 1975, 104.

⁷⁹⁵ Игор Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одједи у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 27.

⁷⁹⁶ Pierre Louis Mathieu, *The Symbolist Generation 1870–1910*, New York: Skira, Rizzoli International, 1990, 20.

⁷⁹⁷ О слици, опширније у: Alison de Lima Green et al., „Paintings“, in *German Masters of the Nineteenth Century: Paintings and Drawings from the Federal Republic of Germany*, eds. Schiff, Gert and Waetzoldt, Stephan, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1981, 62.

⁷⁹⁸ Снежана Мишић, „Између два света, чулног и духовног: тематски оквири српског симболизма“, у *Живот, сан, смрт: европски оквири српског симболизма*, ур. Тијана Палковљевић Бугарски, Бојана Борић Брешковић, Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Народни музеј, 2021, 48.

атмосфере, али и динамичког патоса.⁷⁹⁹ Мистика, амбивалентност потенцијалних значења слике, спој романтичарског култа руина на трагу Фридрихових утицаја и бљештавих боја блиских импресионистичкој палети, одликују ово дело венецијанског сликара. Усамљено острво на мору оперважено је стаблима чемпреса као симболом смрти, жалости и подземља,⁸⁰⁰ дајући слици атмосферу тамног и мистичног, што је у непосредном колористичком несагласју са остатком предела – морем и облацима изведеним дивизионистичким потезима вибрантног колорита пастелних тонова (сл. 41). Ружичаста, плава и смеђа су у супротности с тамним гамама зелене и смеђе, којима је сликар извео сам мотив острва. Са острва је изузето људско присуство, које се код Беклина назире у чамцу, чинећи самосвојни приказ мистичног ефекта природе, смрти, али и извесне виталности остварене јарком палетом боја, које *оживљавају умртвљену* тематику слике. „Снажно осећање живота извлачи на површину и осећање смрти, као светлост сенку,⁸⁰¹ што чини двојство симболистичке визуре природе, па и живота у целини. Предео над којим је руска удовица, поручилац Беклинове слике, сањарила, претворен је у Волф-Фераријевој верзији у сличан душевни пејзаж, обележен песимистичним штимунгом, са суптилним назнакама идиличне сете.

Туробна атмосфера прожета мистичним одликује и Волф-Фераријеву слику *Ноћ* из 1908. године. Неуобичајен приказ на платну испуњеном готово у потпуности громадама стења сведочи о сувој, опустешеној обали без икаквог присуства биљака и животиња. У општој симболици, стене указују на непомичност и постојаност,⁸⁰² а њихов претежно сив, таман колорит, у одсуству назнака било какве вегетације, даје слици тон ништавила и беживотности. У горњој десној партији се промаљају облаци у сегменту ноћног неба. Не одишући животношћу већ меланхоличним духом, атмосфера слике је суморна. Таква асоцијативност не чуди, будући да је још у грчкој митологији ноћ родила сан, смрт, снове и тескобе.⁸⁰³ Присуство таме додатно појачава атмосферу мистерије, која је истовремено и узвишена и узнемирујућа. Симболично „ући у ноћ“ значи вратити се неодређеном, где се мешају *црне мисли*.⁸⁰⁴ Известан осећај нелагоде се ствара с појавом стена различитих облика, које у потпуности заузимају простор слике, стварајући ефекат сличан *horror vacui*. Трагови витализма или било какве идиле у потпуности су изостављени с платна, чији наслов недвосмислено указује на мистичну димензију ноћи, глорификовану још у периоду романтизма, а у симболизму додатно цењену због мистицизма и тешке докучивости.

Песимистичан штимунг негује и ђеновљански уметник Карло Кресини (Carlo Cressini), који (око) 1908. године слика предео сугестивног назива *Ледене воде језера Мерјелен* (*Märjelsee*). На монументалном платну (106 x 198 cm) овековечен је приказ швајцарског језера окруженог стрмом обалом (сл. 42). Дубока прожетост хладном зимском атмосфером указује на сушу, стварајући ефекат *природе која спава*. Делећи платно у три бојена појаса – вода, планине, небо, Кресини дочарава суморну атмосферу пустог језера. Лишен људског присуства, пејзаж одликују хладноћа, опустошеност и меланхоличан тон, постигнути нијансама сивог, плавичастог и мрког колорита. Применом истог бојеног пигмента у различитим партијама које чине небо, земљу и воду, уметник вешто приказује њихово својеврсно стапање, употпуњено ваздушастом атмосфером сивобелих облака, који потцртавају

⁷⁹⁹ Игор Борозан, *Сликаство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 28.

⁸⁰⁰ Lucia Impelluso, *Nature and Its Symbols*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2004, 69.

⁸⁰¹ Цитатирано према: Erih Marija Remark, *Noć u Lisabonu*, Subotica: Minerva, 1986, 109.

⁸⁰² *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, ur. Alen, Gerbran. Ševalije, Žan, Stylos art: Kiša, Novi Sad, 2009, 874.

⁸⁰³ Ibid., 609.

⁸⁰⁴ Ibid., 610.

тмурност неба. Изузев људског присуства, предео је лишен и вегетације, чиме уметник додатно наглашава огољеност и суморност језера и његове околине у зиму, те преноси на платно личну импресију сетног концепта пејзажа.⁸⁰⁵

Идилично-меланхолична атмосфера прожима и слику *Врбе* тршћанског уметника Гвида Марусига (Guido Marussig) из 1907. године (сл. 43). Слика у првом плану приказује мотив овог дрвета издуженог стабла с крошњом повијених грана, окружен чемпресом и другим жбуновитим растињем. Медитеранска атмосфера је оживљена розикастим колоритом неба, који можда указује на време заласка сунца, чиме атмосфера задобија наглашен тон мистике. У позадини се назире млад Месец, који се симболично доводи у везу са жалосном врбом, познатијом као *месечево дрво (плача и очаја)*.⁸⁰⁶ Слика одише композиционим складом, светлоружичастим колоритом помешаним с плавичастом бојом неба и зелено обојеном вегетацијом, чиме се додатно наглашава хармонија приказа лишеног људског присуства. Стиче се утисак о готово идиличном исечку медитеранске природе који одише миром, али и најавом сете, уприличеном симболиком чемпреса, који се доводи у везу с гробљем, тугом, болом и ускрснућем мртвих.⁸⁰⁷ Исти мотив, само експресивније изведен, Марусиг понавља и на слици *Језерце врба* из 1909. године. Слика изнова спаја мотив врбе и младог Месеца, комбинујући их овог пута и с мотивом воде. Употребом готово поентилистичке палете, али издуженијих вертикалних линија у партијама којима гради врбине гране које се спуштају до воде, примењује широк дијапазон пастелних нијанси – од топле оранж боје до хладнијих тонова зелене, плаве и љубичасте, чиме формира идиличну атмосферу пејзажа. Централно место заузима жалосна врба, од чијих суза, према античкој легенди, настају реке или језера на чијим обалама расте, додирујући воду. Врба се традиционално доводи у везу с богињом Хером, рођеном у њеним крошњама, или са Персефоном, те симболише уплакану и очајну фигуру. У античко доба замишљана је као жена с косом преко лица која плаче,⁸⁰⁸ чиме је додатно наглашен и суптилан меланхоличан тон који прати приказе жалосних врба.

Својеврстан пример опскурног пејзажа у уметничкој продукцији италијанских симболиста је и *Залазак* Гвида Марусига. У питању је акватички пејзаж тамног колорита, којим доминира мотив Сунца датог у јарко црвеној боји. Оно је приказано у виду ужарене црвене лопте, ниско на хоризонту, како обасјава пригушеним сјајем водену површину. У одсуству људи или трагова њиховог присуства, попут усидрених или пловећих чамаца, слика одаје утисак изолације и извесне сете у смирај дана. Слично меланхоличном атмосфером прожет је и *Пејзаж с врбама и јагорчевинама* Теодора Волф-Ферарија из 1914. године. Симболика врбе недвосмислено упућује на пригушену атмосферу туге, повучености и тихе меланхолије, док се најаву позитивније атмосфера назире мотивом јагорчевине. Својим жутим пигментом, она симболише соларно начело, топлоту и већу радост. Пошто цвета у рано пролеће, указује на буђење природе након зимске хибернације, јер се сматра првим цветом који стидљиво отвара своје латице с доласком марта.⁸⁰⁹ На тај начин се и на претежно песимистичном пејзажу јављају назнаке светлости, што сведочи о примеру „прелазног“ пејзажа негованог у ликовној култури (италијанског) симболизма, који плени својим недефинисаним „статусом.“

⁸⁰⁵ Игор Борозан, *Сликаство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 33.

⁸⁰⁶ Каролина Спелмен, *Флорографија: језик цвећа: митови и легенде из целог света*, Београд: 4СЕ, 2017, 281.

⁸⁰⁷ Ibid., 84–85.

⁸⁰⁸ Ibid., 282.

⁸⁰⁹ Ibid., 256.

Религиозне теме у сликарству европског симболизма

Сликарство европског симболизма негује и теме религиозног карактера. Мада се религијом инспирисана дела не јављају често попут портрета, пејзажа или алегоријско-митолошких композиција, она ипак представљају неизоставан тематски репертоар симболистичког корпуса слика.

Сходно општој духовној клими у Европи на прелазу из 19. у 20. век, у уметности симболизма долази до ревердовања традиционалних религиозних сижеа, те до извесне профанизације сакралног садржаја слике. Симболистички „бег“ у религиозно остаје изван догматско-морализаторског тумачења визуелних представа, означавајући „негацију морализма и верске одговорности у сфери религиозног релативизма.“⁸¹⁰ Догматско-култни и морално-етички приступ религиозним темама су на платну симболиста изостављени у корист тежње да се нагласе ванвременска димензија и универзалност сакралног призора. Етничке посебности и конфесионалне различитости се напуштају у корист представљања религиозне слике саткане од универзалних симбола и општељудског значења. Наслеђен осећај нормиране духовности је само делимично поштован, „с идејом да она може повратити изгубљени осећај познавања тајне вере уметнуте у личну побожност.“⁸¹¹ Ипак, напушта се верна реконструкција садржаја с тежњом да се креативно прераде изворни текстови у кључу симболистичког поимања стварности, без идеализације библијских догађаја и ликова. Веровање да историјска аутентичност гарантује истинитост догме и узвишеност лепоте слике, те следствено томе изазива религиозна осећања код појединца,⁸¹² изостаје готово у потпуности из симболистичке концепције слике. Религиозна слика се у опусу симболиста формира изван догматске правверности и историјске аутентичности.⁸¹³

Премда се тежи особеној ревитализацији христолошких, маријанских и култно-литургијских тема,⁸¹⁴ у стваралаштву појединих уметника заступљена су и остварења инспирисана оживљавањем сатанистичких култова,⁸¹⁵ али и ревокацијом средњовековне традиције. У средњовековној култури препознат је изворни *свет чудеса*, као и *измаштана чистота*,⁸¹⁶ који су у сагласју с новом духовношћу епохе. Естетизоване псеудорелигиозне представе, засноване на библијском наративу, неретко настају као плод уметникове маште.⁸¹⁷ Библијска тема постаје предмет „поетског виђења којим се надилази уобичајено критичко и натприродно читање Светог писма.“⁸¹⁸ Догађаји из библијске историје сагледавају се као митски моменти уобличени поетским патосом, чиме се додатно естетизује и поетизује

⁸¹⁰ Игор Борозан „Од историјске потврде до симболистичке визије: представе Вероникиног убруса (*vera icon*) у сликарству XIX века“, *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе* 38 (2016): 182.

⁸¹¹ Игор Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 60.

⁸¹² Игор Борозан „Од историјске потврде до симболистичке визије: представе Вероникиног убруса (*vera icon*) у сликарству XIX века“, *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе* 38 (2016): 180.

⁸¹³ Ibid., 184.

⁸¹⁴ Hans H. Hofstätter, „Symbolism in Germany and Europe“, in *Kingdom of the Soul, 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds, Prestel, Munich, London, New York, 2000, 24.

⁸¹⁵ Игор Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 61.

⁸¹⁶ Игор Борозан „Од историјске потврде до симболистичке визије: представе Вероникиног убруса (*vera icon*) у сликарству XIX века“, *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе* 38 (2016), 182.

⁸¹⁷ Снежана Мишић, „Између два света, чулног и духовног: тематски оквири српског симболизма“, у *Живот, сан, смрт: европски оквири српског симболизма*, ур. Тијана Палковљевић Бугарски, Бојана Борић Брешковећ, Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Народни музеј, 2021, 54.

⁸¹⁸ Игор Б. Борозан, „Симболизам и естетизација религије: *Марија Магдалена* Пашка Вучетића“, *Зборник Народног музеја Србије XXI-2* (2014): 251.

примарни култни карактер представе.⁸¹⁹ Истовремено, изазивањем *манипулативне интеракције* између посматрача и представљеног⁸²⁰ потврђено је субзеривно дејство симболистичке (религиозне) слике. Такође, јавља се и појачано интересовање за есхатолошке теме, нарочито за смрт и пролазност, дате у мистичним призорима који одишу дубоко субјективним доживљајем самих аутора.⁸²¹ Било да су у питању извитоперени прикази класичног иконографског регистра или еротизоване сцене верско-сакралног карактера, симболистичке религиозне представе су конституисане као одраз личне побожности самих аутора. Вера је поимана као субјективно право сваког појединца, те питање личне побожности надилази конфесионално одређење.⁸²² У духу слободне реинтерпретације и субјективне визије, обликоване су симболистичке слике религиозне садржине. Долази до ослобађања устаљених традиционалних форми и иконографских образаца, који су ревердновани у складу с новим изразима.⁸²³ Следствено тежњи да се религија на извештан начин релативизује, посебно су истицане универзалне теме, попут борбе добра и зла.⁸²⁴ Истовремено, стари иконографски обрасци се ревидирају, те се тумаче по новом кључу. Библијске теме се негују стапањем историзације сакралног садржаја и симболично интонираног религиозног сликарства.⁸²⁵ О томе сведоче особене реинтерпретације новозаветног наратива, нарочито оних у вези с Христом и његовим чудима. Тако се у интернационалним оквирима симболистичког сликарства појављују нове сцене које приказују Христа као хипнотизера, а у складу с тада актуелним спиритуалистичким и месмеристичким теоријама *Fin-de-siècle*.⁸²⁶ Оне настају између тежње да се критички интонирано приступи расветљавању Христових чуда „као последици природног узрока“, с једне стране, односно потврди теза о њиховом натприродном узроку, с друге, при чему је наглашена тензија између Христове човечје и божанске природе.⁸²⁷ Појава таквих религиозних садржаја условљена је потирањем институционалног и догматски дефинисаног хришћанства,⁸²⁸ те појавом нових тенденција у сфери религиозности. Како је истакао књижевник Штефан Цвајг (Stefan Zweig), „наш век (...), одавно више није врагобојажљива, а једва још богобојажљива епоха“.⁸²⁹ Стога „у јеку релативизма и религијског синкретизма поставља се питање да ли је хришћанство Религија над религијама, или само још једна у историјском низу који се неумитно смењује услед човековог интелектуалног напретка и освешћивања.“⁸³⁰ Тако теозофија коју је у Берлину заступао Рудолф Штајнер (Rudolf Steiner), поновна појава езотеризама свакакве врсте, као што је „Ружа и крст“, чији је поклоник био Жозеф Пеладан (Josphin Péladan), миленаристичке тезе поново оживеле због смене векова,

⁸¹⁹ Ibid.

⁸²⁰ Игор Борозан „Од историјске потврде до симболистичке визије: представе Вероникиног убруса (*veraicon*) у сликарству XIX века“, *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе* 38 (2016), 177.

⁸²¹ Petra Vugrinec, *Simbolizam u hrvatskom slikarstvu*, doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, 2020, 304.

⁸²² Снежана Мишић, „Између два света, чулног и духовног: тематски оквири српског симболизма“, у *Живот, сан, смрт: европски оквири српског симболизма*, ур. Тијана Палковљевић Бугарски, Бојана Борић Брешковић, Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Народни музеј, 2021, 54.

⁸²³ Ibid.

⁸²⁴ Ibid., 61.

⁸²⁵ Исидора С. Савић, Између историјске веродостојности и симболистичке визије: слика *Голгота* Стевана Алексића из Збирке икона Секулић, „Годишњак града Београда LXIII–LXIV (2016–2017): 94.

⁸²⁶ Игор Борозан, „Исус Христ као хипнотизер и парарелигиозне представе у опусу Стевана Алексића“, *Зборник Народног музеја XXIII-2* (2018), 117.

⁸²⁷ Ibid., 120.

⁸²⁸ Ibid., 59.

⁸²⁹ Štefan Cvaig, *Jučerašnji svet. Sećanja jednog Evropejca*, Beograd: Službeni glasnik, 2009, 67.

⁸³⁰ Весна Елез, „Флобер и загонетка материје: последње искушење светог Антонија“, *Летопис Матице српске*, год. 184, књ. 482. св. 3 (септембар 2008): 447.

позивање на источне филозофије код сликара Набија (*Les Nabis*), преобраћање вери код других, као и поновно откриће првобитних митологија код Финца Гален-Калеле (*Akseli Gallen-Kallela*)⁸³¹, одраз су духовних потрага и нових спознаја које су се шириле Европом током *Fin-de-siècle*. Истовремено, интересовање за спиритизам и окултно одражавају се обновљеним интересовањем за теологију Емануела Сведенборга (*Emanuel Swedenborg*), шведског теолога који је још у 18. веку прокламовао да је Бог сам човек,⁸³² те делом француског окултисте Елифаса Левија (*Eliphas Lévi*), као и америчког спиритуалисте Андруа Џексона Дејвиса (*Andrew Jackson Davis*).⁸³³

Општа нелагодност која обележава духовну климу тога доба подстиче окретање појединаца ка различитим мистицизмима, у којима траже одговоре који би подстакли својеврстан препород цивилизације.⁸³⁴ Читава друга половина 19. века обележена је непрекидном секуларизацијом живота и мисли, али и наговештајем дубоке духовне кризе.⁸³⁵ Током модерног доба, хришћанство у Европи доживљава преображај, губећи добар део премоћи у хришћанству света.⁸³⁶ Дехристијанизација, која започиње просветитељством и Француском револуцијом, наставља се током претпрошлог столећа, нарочито у Француској, Енглеској и Немачкој, где је процес секуларизације од 1848. до 1914. најочигледнији.⁸³⁷ Опадање религије проузроковано различитим факторима, међу којима су преиспитивање веродостојности библијских учења, те сукоб науке и религије, утиче на подривање ауторитета хришћанске цркве и сумњу у неприкосновеност њених учења.⁸³⁸ Како сведочи Цвајг, „већ се у *прогрес* веровало више него у Свето писмо, и његово јеванђеље изгледале да је неоториво доказано свакодневним чудима науке и технике.“⁸³⁹

Упркос оштрој посланици папе Пија IX из 1864. године, којом је из свог самовољног заточеништва „грмео против материјалистички настројене науке и других савремених појава, посебно против пантеизма, натурализма и апсолутног рационализма“,⁸⁴⁰ индивидуална религија и нова спиритуалност доживљавају прави процват. Својеврсно „научно релативизирање верског“ утиче на то да се религиозна слика више не концепира искључиво кроз призму историзма већ да се рedefинише и да јој се подари особени смисао.⁸⁴¹ Дивергентне појаве на интелектуалној мапи Европе, од Дарвинове теорије еволуције (*Постанак врста путем природног одабирања*, 1859; *Порекло човека и сексуална селекција*, 1871)⁸⁴² до Ничеа, који у делу *Весела наука* (1882) проглашава смрт Бога,⁸⁴³ утичу на преиспитивање традиционалног

⁸³¹ Жак Дига, *Културни живот у Европи на прелазу из 19. у 20. век*, Београд: Clio, 2007, 169.

⁸³² Emanuel Swedenborg, *Адеоска мудрост о бојанској љубави и мудрости*, Београд: Реџ, 2018, 23–25.

⁸³³ Michelle Facos, *Symbolist Art in Context*, Berkley: University of California Press, 2009, 102–103.

⁸³⁴ Жак Дига, *Културни живот у Европи на прелазу из 19. у 20. век*, Београд: Clio, 2007, 169.

⁸³⁵ Чедомир Попов, *Грађанска Европа (1770–1914). Друштвена и политичка историја Европе (1871–1914)*, Београд: Завод за уџбенике, 2010, 62.

⁸³⁶ Овен Чедвик, „Велика Британија и Европа“, у *Оксфордска историја хришћанства 2: хришћанство од 1800. године*, прир. Џон Макманерс, Београд: Clio, 2005, 5.

⁸³⁷ Jirgen Osterhamel, *Преображај света: глобална историја 19. века*, Novi Sad: Akademaska knjiga, 2022, 908.

⁸³⁸ Овен Чедвик, „Велика Британија и Европа“, у *Оксфордска историја хришћанства 2: хришћанство од 1800. године*, прир. Џон Макманерс, Београд: Clio, 2005, 8–13.

⁸³⁹ Štefan Cvaјg, *Јучерашњи свет. Сећања једног Европејца*, Београд: Službeni glasnik, 2009, 15.

⁸⁴⁰ Aleksa Čelebonović, *Улепшани свет. Сликаство буржоаског реализма од 1860. до 1914*, Београд: Jugoslavija, 1974, 50.

⁸⁴¹ Игор Борозан „Од историјске потврде до симболистичке визије: представе Вероникиног убруса (*veraicon*) у сликарству XIX века“, *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе* 38 (2016): 174.

⁸⁴² Иако је Дарвинова теорија објављена још у претходној епохи, праву популарност, те највеће расправе и последице добила је крајем 19. и током првих деценија 20. века. В: Чедомир Попов, *Грађанска Европа (1770–1914). Друштвена и политичка историја Европе (1871–1914)*, Београд: Завод за уџбенике, 2010, 60.

⁸⁴³ Fridrih Niče, *Vesela nauka*, Београд: Dereta, 2015, 137.

система духовних вредности. И сама научна мисао крајем 19. и почетком 20. века чини прави преврат у погледима на свет и могућностима сазнавања.⁸⁴⁴ Преиспитују се вера у разум, као и објективност научних истина. Све већу пажњу стога добијају методе ирационалног тумачења појава у друштву и међу људима, што води до пораста интересовања за елементе ирационалног, несвесног и подвесног.⁸⁴⁵ Пројектују се збуњеност и неверица у рационалистичко-просветитељске основе сазнања, а интелектуална мисао се све учесталије враћа ирационалним тумачењима стварности.⁸⁴⁶ Истовремено, појава теозофије и других окултних феномена, попут процвата магије, те формирање нових „религија“, попут Кроулијеве (Aleister Crowley) религиозне филозофије Телеме, обележиле су турбуленту климу *Fin-de-siècle*. Интересовање за магију, кабалу, астрологију, тарот и друге езотеричне дисциплине, а у циљу откривања праве „природе ствари“ и спознаје односа Човека и Универзума, везе између микро и макрокосмоса, те антропогенезе,⁸⁴⁷ одликују плурализам мистичних струјања тога доба.

Вођени идејом да спознају „магијску теорију Универзума“⁸⁴⁸ и уздигну се ступњевима вишег сазнања,⁸⁴⁹ мистичари и теозофи, попут Кроулија, Штајнера, Блавацке (Хелена Петровна Блавацка) и других, посежу су за мистичним, окултним и магијским искуствима. Гајећи отклон према нарастајућем материјализму, упуштају се у теоријске и/или практичне експерименте са светом натчулног, оностраног и зачуђујућег. Поједини се занимају и за вештине алхемије, црну магију, савез са Ђаволом,⁸⁵⁰ те изучавају различите ритуале, укључују се у тајна друштва и спроводе астралне пројекције. Нарастајуће интересовање за невидљиву стварност води ка изучавању разноликих окултних пракси, које понекад замењују традиционално испољавање религиозности,⁸⁵¹ а у циљу виших и дубљих спознаја себе и света око себе.

У стварању таквог „паралелног заумног хабитуса“ учешће узимају и многобројни симболистички литерати и ликовни уметници. Гајећи отклон према материјалистичком погледу на свет, окрећу се богатству унутрашњег тока Душе кроз призму спиритуалног, магичног и мистичног. Нарочито је минхенска духовна клима с краја века пријемчива за разнолике експерименте на пољу оностраног и натчулног. Тако је 1886. године, у баварској престоници формирано психолошко удружење, чији су чланови били психијатар Алберт Штрат, филозоф Карл Прел и музеолог Адолф Дорфер, као и сликар Алфред фон Келер. Својеврсна спиритуализација минхенске научне и културне сцене има уплив и на поједине чланове сецесије, попут Габријела фон Макса, Алфреда фон Келера (Alfred von Keller) и Бруна Пиглхајна (Bruno Piglhein). Опус ових уметника, дефинисан у оквирима предсимболизма,⁸⁵² обилује и псеудорелигиозним сликама, у које је идејно уметнут пренос модерних спиритуалистичких учења. Њих карактеришу сомнабулна атмосфера, трансфер актуелних медијских сеанси у свет ликовности, поигравање с класичним иконографским прототиповима, као и инверзија хришћанских догађаја смештањем у нови, симболистички *декорум*. Примесе

⁸⁴⁴ Чедомир Попов, *Грађанска Европа (1770–1914). Друштвена и политичка историја Европе (1871–1914)*, Београд: Завод за уџбенике, 2010, 57.

⁸⁴⁵ Ibid., 58.

⁸⁴⁶ Ibid.

⁸⁴⁷ Н. Р. Блавацка, *Тајна доктрина: синтеза науке, религије и филозофије*, том II: антропогенеза, Београд: Metaphysica, 2007.

⁸⁴⁸ Alister Krouli, *Najznačajniji spisi*, Београд: Zajednica književnih klubova Srbije, 1988, 15–22.

⁸⁴⁹ Rudolf Štajner, *Stupnjevi višeg saznanja; jedan put za upoznavanje sebe; prag duhovnog sveta*. Београд: Antroposofski kulturni centar, 2017, 16–29.

⁸⁵⁰ Alister Krouli, *Magika*, prir. Džon Sajmonds i Kenet Grant, Београд: Esotheria, 1998.

⁸⁵¹ Michelle Facos, *Symbolist Art in Context*, Berkley: University of California Press, 2009, 101–102.

⁸⁵² Игор Борозан, *Сликаство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 62.

еротизације, мистичност осветљења, као и појава интригантних тема које провоцирају углађеност конзервативног грађанског друштва такође су важни сегменти њиховог религиозног симболистичког сликарства.⁸⁵³ Иконографски заокрети, попут приказа анђела смрти који љуби Христа (Бруно Пиглхајн, *Moritur in Deo*, 1897), одраз су тежњи симболиста ка растакању традиционалне иконографије и ка субјективној перцепцији класичних сакралних садржаја.

„Сабласне симболистичке визије“ заступљене су и у делу белгијског сликара и графичара Фелисијена Ропса (Félicien Rops). Познат по илустрацијама за водеће књижевнике свога доба – Бодлера (*Цвеће зла*), Жила Барбеа д'Орвија (Jules Barbey d'Aurevilly, *Le Diaboliques*) и Пеладана (*Le Vice suprême*), овај мултимедијалан уметник креира за оновремену публику скандалозна остварења која тематизују питања ужитка и бола, мистичних тежњи и неспутаног ероса.⁸⁵⁴ Његов симболистички опус прожет је тамним сижеима који субверзивно провоцирају остављајући посматрача у шоку. Ропсове уљане слике и графике обилију дијаболичним представама обавијеним порнографским патосом,⁸⁵⁵ које евоцирају сирову и чудну атмосферу. Склоност ка сликању сатанистичко-демонских тема је у оно време схваћена као уметничково откровење сатанистичке поседнутости тадашњег друштва, огрезлог у сексуалну и религиозну хипокризију.⁸⁵⁶ Такве тенденције су описане и код Ропсовог савременика, Жориса-Карла Уисманса у роману *Насупрот* – „сва моћ садизма, сва његова привлачност почива (...) на забрањеном уживању да се на Сатану пренесу поштовање и молитве које се дугују Богу; он, (...) почива на кршењу католичких прописа, којих се човек тада придржава наопачке и, да би што теже наружио Христа, чини грехе које је он најизричитије проклео: каљање светиње и телесни разврат.“⁸⁵⁷

Препознајући да је „највећа невоља нашег времена у томе што се Наука и Религија појављују као две непријатељске и непомирљиве силе“,“⁸⁵⁸ Едуар Шире (Édouard Schuré) сматра да „под притиском материјализма, позитивизма и скептицизма крај овога века је стигао до лажне идеје Истине и Прогреса.“⁸⁵⁹ Нарастајућа секуларизација друштва у Европи, нарочито након Француске револуције,⁸⁶⁰ умногоме утиче на религијска уверења и осећања појединаца, и на ликовну концепцију дела религиозне садржине. На првом месту, пресудни су утицаји Фридриха Шлајермахера (Friedrich Schleiermacher), чије идеје постају популарне крајем 19. века широм Европе. У својим учењима, протестантски теолог релативизује значај црквених догми, сматрајући да се религија не може изједначити са концептом знања већ с пољем емоција.⁸⁶¹ Инсистирајући на односу појединца и Бога, блискије одређеног кроз концепт Бесконечног, залаже се за религиозну индивидуалности и јединство свих религија на основу њиховог заједничког корена.⁸⁶² Поучен Шлајермахеровим искуством, француски интелектуалац Едуар Шире (Eduard Schuré) износи своје ставове у семиналном делу *Велики*

⁸⁵³ Ibid., 63.

⁸⁵⁴ Elena Lissoni, „Eros e Satana: la fine dell'umanesimo“, in *Il simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*. Milano: 24 Ore Cultura, 2016, 154–155.

⁸⁵⁵ Игор Б. Борозан, „Симболизам и естетизација религије: Марија Магдалена Пашка Вучетића“, *Зборник Народног музеја Србије XXI-2* (2014): 245.

⁸⁵⁶ Pierre Louis Mathieu, *The Symbolist Generation 1870–1910*, New York: Skira, Rizzoli International, 1990, 125.

⁸⁵⁷ Жорис-Карл Уисманс, *Насупрот*, Београд: Просвета, 1966, 184.

⁸⁵⁸ Eduard Šire, *Veliki posvećenici*, Beograd: Novo delo, 1989, 9.

⁸⁵⁹ Ibid., 11.

⁸⁶⁰ Rene Remon, *Religija i društvo u Evropi: sekularizacija u XIX i XX veku: 1789–2000*, Novi Sad: Akademska knjiga, 2017, 17–18.

⁸⁶¹ Hans H. Hofstätter, „Faith and Damnation. Religious Depictions in Symbolism“, in *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Prestel, Munich, London, New York, 2000, 131.

⁸⁶² Ibid.

посвећеници (1899). Општи тон његовог поимања религиозности изводи се из ауторовог разматрања светских религија, међу којима је Христ само једна у низу историјских личности која закупа његову пажњу.

Идеје ових аутора, захваљујући оновременим преводима, постају убрзо распрострањене широм Европе међу интелектуалцима, књижевницима и уметницима. Одједи таквих теолошких схватања умногоме утичу на увођење иновација на пољу форме и садржине класичне религиозне слике. Симболистичке интервенције у домену религиозног сликарства огледају се у обogaћивању традиционалних хришћанских тема симболима из других религија и митологија, истицањем појединачних фигура светитеља из наративних композиција, те увођењу нових формалних решења.⁸⁶³ С већине слика религиозне садржине изостаје устаљена наративност догађаја, те се пажња сликара више не усмерава на аристотеловско тројно јединство личности, места и времена.⁸⁶⁴ Инсистирањем на важности симболичног значења примењеног колористичког регистра и светлосних ефеката, симболисти прибегавају модерној реинтерпретацији старих симбола.⁸⁶⁵ При томе негирају традиционалну академску праксу, по којој је историјско сликарство водеће у хијерархији жанрова, чиме је потврђена њихова тежња ка аутономним ликовним и идејним универзумом.⁸⁶⁶ Иновације подразумевају и деловање на пољу формалних и концептуалних питања, попут примене дисторзија фигуре, укидања јасних просторних односа, експресивности корпоралне реторике и *неприродног* осветљења.⁸⁶⁷ Посебна пажња придаје се изражајној обради ликова, те екстериоризацији унутрашњих стања светитеља будући да је уврежено мишљење да се корени религије заправо налазе у емоцијама.⁸⁶⁸ „Заумност, антиперспективност, сугерисање изнад појашњења и окончања радње, симболика боја и асоцијативност знакова“ такође су одлике симболистичког религиозног сликарства.⁸⁶⁹ Применом наведених ликовних средстава изражавања, симболисти остављају посматрачу да употпуни наратив слике, нудећи њену *вишу* реалност.⁸⁷⁰ Каткада симболисти дају себи дозволу да се „огреше“ о традиционалну, вишевековно устаљену иконографију, стварајући самосвојна ликовна решења без историјске или верске потврде и подлоге. Као историјско сликарство током 19. века, и религиозно је подлегло својеврсној индивидуализацији,⁸⁷¹ али крајем столећа. Индикативан пример је Штукова слободна интерпретација светог Антонија приликом визуализације светитељевог искушења. За разлику од канонизоване иконографије овог светитеља као источног пустињака подвизиваног у пустињи, Штук га приказује као светитеља из 13. века. Сличну матрицу понавља и на слици названој *Pietà*, која суштински не приказује традиционалну сцену с Богородицом која држи мртвог Христа у наручју, већ иконографски тип *Mater Dolorosa* из циклуса *Оплакивања*

⁸⁶³ Ibid., 132.

⁸⁶⁴ Супротно симболизму, наведене одлике биле су карактеристичне за традиционално историјско и религиозно сликарство 19. века. В: Мирослав Тимотијевић, „Религиозно сликарство као историјска истина“, *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе* XXXIV (2002–2003): 377.

⁸⁶⁵ Игор Борозан „Од историјске потврде до симболистичке визије: представе Вероникиног убруса (*veraicon*) у сликарству XIX века“, *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе* 38 (2016): 182.

⁸⁶⁶ Ibid.

⁸⁶⁷ Hans H. Hofstätter, „Faith and Damnation. Religious Depictions in Symbolism“, in *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Prestel, Munich, London, New York, 2000, 132.

⁸⁶⁸ Ibid., 131.

⁸⁶⁹ Игор Борозан, „Симболизам и обнова средњовековља: иконостас у цркви Вазнесења Господњег у Чуругу као пример религиозног сликарства Ђорђа Крстића“, у *Богословље и духовни живот Карловачке Митрополије*, Зборник радова са научног скупа, ур. Владимир Вукашиновић, Нови Сад, 11. децембар 2017, год. 1, 25.

⁸⁷⁰ Ibid.

⁸⁷¹ Мирослав Тимотијевић, „Религиозно сликарство као историјска истина“, *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе* XXXIV (2002–2003): 362.

Христовог.⁸⁷² Мада је као академски образован уметник, који је и предавао на Академији ликовних уметности у Минхену, упознат с традиционалном иконографом и моделима репрезентације светитеља у хришћанској традицији, Штук свесно бира други пут – пут субверзије, свесних дисторзија форме и значења, те провокације идеала и вредности конзервативног грађанског друштва.

Далеко радикалнији и субверзивнији приступ Христовој репрезентацији развија немачки уметник Макс Клингер. Његова визуализација Христовог распећа из 1890. године је толико радикална и скаредна, да је пласирање слике у јавном простору у то време забрањено. Очито је да бурне реакције нису проузроковане примењеном техником већ идејним залеђем слике.⁸⁷³ Експлицитним ликовним обликовањем нагог Христа и театралном представом Марије Магдалене, која у „својеврсној еротски интонираној афектацији крши руке пред распетим Христом“,⁸⁷⁴ скандализован је нормиран морални кодекс углађеног грађанства. Беспризорна нагота Христовог тела, дата исувише натуралистички, што се одражава и на непокривеност гениталија, изазива највећу позорност пуритански настројене јавности. Непримерено приказивање Христа донекле у сексуализованом облику, чиме ово монументално дело поприма еротско-сексуалну компоненту, наглашену присуством Марије Магдалене, одраз је симболистичких тежњи ка субверзивном реинтерпретирању сакралних тема.

Још један вид манипулације класичним ликовим садржајем и идентитетским поигравањем читава се у репрезентацији Христа, који се неретко проналази у симболистичком религиозном сликарству. Мада поједини симболисти задржавају Лаватерово (Johan Caspar Lavater) поимање Христовог lika као мирног, узвишеног и готово хладног,⁸⁷⁵ не теже канонизовању Спаситељевог lika већ идејном поистовећивању. У Христовом лику могу се препознати својеврсни аутопортрети симболиста, који се идентификују са оснивачем хришћанства. У основи такве идентификације лежи вера у сопствену посебност и одабраност по подобију Христа, који се жртвовује за спас човечанства. Симболисти у томе препознају и „залог“ сопствене „жртве“ путем уметности за коју и од које живе. То је случај Штукове *Главе Христа* (око 1890) или *Студије главе Христа* (око 1908) Михе Маринковића,⁸⁷⁶ што се у оквирима италијанског симболизма манифестује и у делу Ђованија Сегантинија. Код Штука, као водећег представника високог симболизма, поистовећивање с Христом се не разоткрива искључиво у самосталним приказима оснивача хришћанства већ и у оквиру религијом инспирисаних композиција. На слици *Pietà* из 1891, у лику лежећег богочовека приказује, поигравајући се с реалношћу, сопствени лик.⁸⁷⁷ „Индиректна алузија указује на пренос идеје о уметничкој интервенцији и слободи стварања, као и уметничког достојанства и значаја, који сликару омогућују да се на изванредан начин типолошки изједначи с Христом.“⁸⁷⁸

⁸⁷² Jo-Anne Birnie Danzker, „The Apotheosis of Brutality: Franz von Stuck and America“, in *Franz von Stuck*, ed. Jo-Anne Birnie Danzker, Seattle: Frye Art Museum, 2014, 21.

⁸⁷³ Pierre Louis Mathieu, *The Symbolist Generation 1870–1910*, New York: Skira, Rizzoli International, 1990, 170.

⁸⁷⁴ Игор Б. Борозан, „Симболизам и естетизација религије: Марија Магдалена Пашка Вучетића“, *Зборник Народног музеја Србије XXI-2* (2014): 250.

⁸⁷⁵ Игор Борозан „Од историјске потврде до симболистичке визије: представе Вероникиног убруса (*vera icon*) у сликарству XIX века“, *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе* 38 (2016): 177.

⁸⁷⁶ Снежана Мишић, „Између два света, чулног и духовног: тематски оквири српског симболизма“, у *Живот, сан, смрт: европски оквири српског симболизма*, ур. Тијана Палковљевић Бугарски, Бојана Борић Брешковић, Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Народни музеј, 2021, 55.

⁸⁷⁷ Игор Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 77.

⁸⁷⁸ Ibid.

Циљ интересовања за Спаситељев лик није био само лично идентитетско поистовећивање већ и обнављање изворног Христовог лика. У том духу, многе симболистичке представе главе остају верне изворној, архетипској представи, али су поједностављене и хуманије.⁸⁷⁹ У фокусу сликара је неретко Христова глава, чиме се парафразира једна од највећих реликвија хришћанства – Христов посмртни лик (*vera icon*) у својству посмртне маске.⁸⁸⁰ То је случај *Христовог лика на Вероникином убрусу* из 1874. Габријела фон Макса (Gabriel von Max). Мада и сам уметник негује слободан приступ религији, који надилази догматску правоверност католичанства,⁸⁸¹ његова слика, а потом и графички отисци доживљавају велику славу широм Европе. Елитна публика у Берлину, Лондону, Бечу и Санкт Петербургу афирмативно реагује на идеју да се прастара тема учини животним ликовним идиомом.⁸⁸² Нема сумње да хваљено сликарево умеће, здружено с примењеним постулатима симболистичке слике, доприноси фотореалистичном приказу Христа, који плени управо оствареном илузијом истовремено отворених и затворених очију.⁸⁸³ Премда је осведочни противник црквених догми, Макс је поводом изведбе *Христовог лика на Вероникином убрусу* одликован сребрном медаљом од самог папе Лава XIII 1880. године,⁸⁸⁴ што представља својеврстан парадокс.

Многе симболистичке представе (псеудо)религиозног карактера или оне које садрже религијске симболе и наративе настају као провокација строгог и суздржаног система вредности негованог у грађанском друштву строгог католицизма. Највећи број дела белгијског уметника Фелисијена Ропса поседује провактивно-субверзивну ноту, настајалом у контрасту с католичком побожношћу коју исповедају припадници грађанског сталежа. Антиномија грех-ужитак, светогрђе-блуд, тотална верска посвећеност-апсолутни атеизам прожимају и књижевно стваралаштво појединих аутора. Од *Искушења светог Антонија* до Роденбаховог *Брижа*, симболистички настројени аутори преплићу тему религиозног и сексуалног заноса, бола и задовољства, греха и покајања. Како истиче Роденбах „Град има пре свега лик Верника. Савети у вези са вером и одрицањем долазе од њега, допиру са зицина његових сиротишта и самостана, из цркава које клече у својим каменим одеждама.“⁸⁸⁵

Модерна симболистичка обнова религиозне слике заступљена је у делима појединих сликара интернационалног реномеа. Код Франца фон Штука, појединачне представе светитеља, нарочито Богородице и Христа, заузимају истакнуто место. На његовим религиозним сликама, насталим претежно 1891. и 1892. године, наглашена је профанизација светитељских фигура. Како сам уметник наглашава, настоји да у својим религиозним остварењима искаже „људски елемент, оно што је свима разумљиво.“⁸⁸⁶ У складу с таквим ставом, тежи идејној структури слике која почива на секуларизацији *свете библијске историје*

⁸⁷⁹ Philippe Jullian, „The Aesthetics of Symbolism in French and Belgian Art,“ in *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, ed. Anna Balakian, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984, 540.

⁸⁸⁰ Снежана Мишић, „Између два света, чулног и духовног: тематски оквири српског симболизма“, у *Живот, сан, смрт: европски оквири српског симболизма*, ур. Тијана Палковљевић Бугарски, Бојана Борић Брешковић, Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Народни музеј, 2021, 54.

⁸⁸¹ Игор Борозан, „Од историјске потврде до симболистичке визије: представе Вероникиног убруса (*vera icon*) у сликарству XIX века“, *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе* 38 (2016): 184.

⁸⁸² Ibid.

⁸⁸³ Ibid.

⁸⁸⁴ Игор Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 70.

⁸⁸⁵ Жорж Роденбах, *Бриж, мртви град*, Београд: Српска књижевна задруга, 2006, 61.

⁸⁸⁶ Цитирано из интервјуа са уметником који је спровео немачки критичар Фриц фон Остини (Fritz von Ostini) 1892–1893. године, који је у целости пренет у: Fritz von Ostini, „Interview with Franz von Stuck, 1892–1893“, in *Franz von Stuck*, ed. Jo-Anne Birnie Danzker, Seattle: Frye Art Museum, 2014, 119.

и њених главних актера. Тако на славној слици *Pietà* (1891) не приказује искључиво мајчину жал услед погибелји сина већ, симболично, манифестацију опште емпатије⁸⁸⁷ према стању друштва које затиче Европу крајем века, а почетком наредног резултира избијањем Великог рата.

Симболистичка тежња ка свесној инверзији традиционалног садржаја, те наменској субверзији заступљена је и у визуализацији религиозних тема. То се манифестује и приказом Антихриста. Већ током 18. века се широм Европе практикују сатанистички култови на црним мисама, што има утицаја и на ликовну културу тога доба.⁸⁸⁸ О томе сведочи и учестала појава демонског, односно представе Луцифера. Он се јавља код Франца фон Штука 1897. као својеврсни пандан или, прецизније, антипод *Чувару Раја* из 1889. године.⁸⁸⁹ Штуков *Луцифер* (око 1890) понавља модел Роденовог *Мислиоца*⁸⁹⁰ по контемплативном ставу, али његове светлеће очи откривају далеко мрачнију фигуру, претеће настројену према човечанству. Такве теме спорадично се јављају и у опусу других симболиста, попут Ханса Томе, Макса Клингера, Ота Грајнера (Otto Greiner)⁸⁹¹, али далеко умереније. „Монументализација демонског света“⁸⁹² заступљена је и у опусу сликара Саше Шнајдера (Sascha Schneider), представника дрезденске школе. Његово позно симболистичко дело *Јуда Искариотски* из 1923. године сведочи о субверзивној *фасцинацији* библијским антихеројем, апостолом Јудом, који је за 30 сребрњака издао Христа,⁸⁹³ али и о претрајавању симболистичке поетике и у међуратном периоду. Јудино наго тело јаке мускулатуре обухваћено је трновитим грањем које се рачва почевши од његове погнуте главе. Поглед, упрт надоле, истиче широм отворене, хипнотисане (или хипнотишуће?) црвене очи, дате у непосредном контрасту с хладним погледом фигуре која стоји у другом плану. У питању је полунаги мушкарац широм раширених крила, са спуштеним мачем у рукама, која се може идентификовати с анђелом правде. Сомнабулни призвук даје и мотив крста, који се, попут визије, појављује наспрам Јуде; он грчевито корача преко 30 сребрњака који, у тренутку изливања, стварају ужарену златну масу надвијену над земљом. Ако се узме у обзир физиономска сличност између Јуде и лика самог сликара, потврђена скицом у оловци (1894) која претходи уљаној слици,⁸⁹⁴ додатно је наглашен субверзиван штимунг ове слике. Уметник се поиграва с традиционалном фигуром „негативца“, кога на представља у скрушеном ставу, истичући тему издаје и покајања као универзалне људске особине.⁸⁹⁵

Религиозно сликарство италијанског симболизма

Религиозно сликарство италијанских симболиста почива на премисама интернационалног симболизма. Као и у случају европских колега, код уметника с Апенинског полуострва религија не представља најзаступљенији тематски оквир симболистичких сижеа. Секуларизација, као процес повлачења утицаја религије из области људског мишљења,

⁸⁸⁷ Ibid.

⁸⁸⁸ Hans H. Hofstätter, „Faith and Damnation. Religious Depictions in Symbolism“, in *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Prestel, Munich, London, New York, 2000, 140.

⁸⁸⁹ Edwin Becker, *Franz von Stuck (1863–1928): Eros & Pathos*, Amsterdam: Van Gogh Museum, 1995, 14,

⁸⁹⁰ Ibid.

⁸⁹¹ Hans H. Hofstätter, „Faith and Damnation. Religious Depictions in Symbolism“, in *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Prestel, Munich, London, New York, 2000, 140.

⁸⁹² Према цитату Куна Граф фон Харденберга (Kun Graf von Hardenberg) из 1928. године, в: Wolf Norbert, *Symbolism*, Köln: Taschen, 2016, 82.

⁸⁹³ *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, prir. Anđelko Badurina. Zagreb: Liber: Kršćanska sadašnjost: Institut za povijest umjetnosti, 1979, 470.

⁸⁹⁴ Wolf Norbert, *Symbolism*, Köln: Taschen, 2016, 82.

⁸⁹⁵ Ibid.

организације друштва и државне политике⁸⁹⁶ умногоме је заступљен и на територији Апенинског полуострва, што утиче и на (не)заступљеност религиозних тема у оновременом сликарству. О томе сведоче и запажања оновремених интелектуалаца, попут италијанског песника и књижевног критичара Енрика Товеца (Enrico Thovez). Према његовом мишљењу, сакрална уметност не заузима истакнуто место у модерном свету.⁸⁹⁷ Узрок томе проналази у епохи „смањене побожности“,⁸⁹⁸ која у сакралним сликама не препознаје потребе култа, као и у мањку иницијатива клерикалног света, чији представници нису више главни патрони уметничких дела. Како истиче Товец, тадашњи црквени поглавари показују веће интересовање за олеографије и гипсане одливке религиозног садржаја него за штафелајне слике и скулптуре.⁸⁹⁹ Док у германском свету препознаје буђење новог типа „индивидуалне и независне“ сакралне слике,⁹⁰⁰ код италијанских сликара увиђа недостатак интересовања за стваралаштво инспирисано религијом. Као потврду наводи и неуспех сликарског конкурса организованог 1898. године на тему Свете породице, који, упркос материјалним компензацијама, није инспирисао чак ни велике уметнике тога доба, попут Сегантинија, Микетија (Francesco Paolo Michetti), Сарторија, Тита (Ettore Tito)...⁹⁰¹ Отуда не чуди што се невелики број италијанских симболиста окреће искључиво сакралним садржајима. Већи фокус је на модернизацији технике, те стварању симболично-алегоријских представа које су више усмерене ка субјективном осећају природе или жене него религије. Попут водећих интелектуалаца с краја века, и италијански уметници симболистичке вокације негују индивидуалну религиозност која није нужно преточена на платно. Каткада провејава нијансиран или пак дубоко истакнут спиритуални набој, али чешће манифестован дивинизованим односом према пејзажу него прерадом библијског текста. Божанско се код појединих уметника, попут Превијатија, испољава у наглашеној духовно-мистичној атмосфери слика које приказују Мадону с Христом у дивизионистички насликаним пејзажима прозрчане светлости, док се код Сегантинија рефлектују дубоким наклоном према природи и њеним цикличним моћима. Но, и један и други аутор селективно негују и *класичну* религиозну слику провучену кроз филтер симболизма. На сличан начин је осећање религиозног заступљено у оквирима италијанске књижевности тога доба. У прозном делу Габријелеа Д'Анунција, тачније у приповеци *Девница Орсола*, оданост Богу и вери се преплиће са супротстављеним силама *таме* као симболима искушења и *скретања* с правоверног пута. Мада потиче из првог периода књижевног стваралаштва (1902), сматра се зрелим и маркантним делом, „у коме долази до изражаја сав познији Д'Анунцио, са својом чулношћу, са побуном против свакидашњице, песничким осећањем природе, богатим и особеним стилем и начином изражавања, продирањем у психолошке и физиолошке процесе личности и света који га окружују.“⁹⁰² Фокус је стављен на девицу Орсолу, која пролази кроз трансформацију од оболеле од тифузне грознице, до тада живећи смерно и побожно, до својеврсне развратнице која се, и поред осећаја кривице, препушта сексуалном чину, што је потом води у неминовну смрт. О Орсолиној побожности сведочи и опис ентеријера с почетка приповедања, који индиректно алудира на

⁸⁹⁶ Jirgen Osterhamel, *Preobražaj sveta: globalna istorija 19. veka*, Novi Sad: Akademska knjiga, 2022, 908.

⁸⁹⁷ Enrico Thovez, „Arte contemporanea: per una testa di Cristo. Il concorso internazionale di Torino“, *Emporium*, Vol. 10, N. 60 (dicembre 1899): 415.

⁸⁹⁸ Aleksa Čelebonović, *Ulepšani svet. Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*, Beograd: Jugoslavija, 1974, 50.

⁸⁹⁹ Enrico Thovez, „Arte contemporanea: per una testa di Cristo. Il concorso internazionale di Torino“, *Emporium*, Vol. 10, N. 60 (dicembre 1899): 415.

⁹⁰⁰ Ibid., 416.

⁹⁰¹ Ibid., 418.

⁹⁰² А. Б. Х. „Габриеле Д'Анунцио“, у Габриеле Д'Анунцио, *Девница Орсола и друге приче*, Београд: Југоисток, 1943, 78.

њену посвећеност Богу. „Унутра, по зидовима, висиле су велике побожне месингане колајне, слике светаца. Под стаклетом једна Богородица од Лорета потпуно црна, груди и руку, као неко дивљачко божанство, сјала је у својој хаљини украшеној златним полумесеком. У једном углу, на момом пребелом олтару, налазио се стари крст од седефа, између два плаветна крчага из Кастелиа, пуна миришљавих трава.“⁹⁰³ Као и у случају чувеног Уисмансовог романа *Насупрот*, који обилује описима екстравагантнoг ентеријера који представљају индиректну дескрипцију његовог власника, Дезенсена, тако и ова Д'Анунцијева приповетка, која припада *Новелама Пескаре* (*Le Novelle della Pescara*), сведочи о унутрашњем стању и побожним наклоностима главне протагонисткиње. Декадентни описи девичиног стања сведоче у прилог њеној дегенерацији – „болно распадање коже“, „грчење мишићних ткива“, „дрхтање жила“, „безбојна зеница расплинута у склерози“, те „плавичасто руменило лица“ које се претвара у „мртвачко бледило.“⁹⁰⁴ Али, њено опорављање, иницирано осећајем физичке глади, те чежњом за храном, се постепено претвара и у душевну глад,⁹⁰⁵ односно у својеврсно *буђење*. Јер, „био је то тужан и једноличан живот, усред свих тих малих наказних кипова светаца, усред свих тих слика Богородица, услед свих тих малишана који су у хору на сав глас по пет часова дневно исте речи исписане кредом на табли. Као прослављене мученице из легенде, као света Текла из Ликаоније и Света Еуфимија из Калкедоније, две сестре (Орсола и Камила) посветиле су своје девичанство Небеском младожењи, браку с Христом. Кињиле су тело бесконачним лишавањем, удишући црквени ваздух, тамњан и мирис запаљених свећа, хранећи се поврћем.“⁹⁰⁶ Ово прозно дело сведочи о „преображају под велом оздрављења који представља пут од верске покорности ка земаљској телесности, а тај пут је пут страдања попличан појудом (...).“⁹⁰⁷

Одабир библијских мотива, субјективна прерада класичних иконографских образаца, интересовање за христолошку тематику, као наглашавање мимике и гестикулације светаца у циљу истицања корпоралне изражајности, чине окосницу симболистичких религиозних садржаја италијанских уметника. Њихове религијом инспирисане слике одишу духовношћу, која је постигнута пажљивом употребом светлосних ефеката ради истицања експресивности насликаног, те контролисане сакралности у складу с побожношћу модерног појединца и друштва. На приказима Христа и светаца нема трагова надљудског нити божанског, а *људске* страсти на њиховим лицима, забележене су без улепшавања. Наглашена театрализација и афектација ликова смештених у неодређен временски и просторни вакуум одликују религиозне представе италијанских симболиста. Оне су готово у потпуности лишене „широко схваћеног религиозног расположења, као неке врсте сублимираног и еманципованог облика веровања“, јер нису намењене потребама традиционалног култа.⁹⁰⁸

У локалном погледу, *протосимболистичко* религиозно сликарство се, с дозом опреза, може препознати у делу напуљског сликара Доменика Морелија (Domenico Morelli), као једног од ретких италијанских уметника из друге половине 19. века који се бави и религиозним

⁹⁰³ Габриеле Д'Анунцио, *Девница Орсола и друге приче*, прев. А. Б. Херенда, Београд: Просвета, 1943, 6.

⁹⁰⁴ Сви цитати су преузети из: Ibid., 9–10.

⁹⁰⁵ О физичкој и душевној глади девице Орсоле, опширније у: Данијела М. Јањић, „Телесна и душевна глад и страдање у Д'Анунцијевој приповеци *Девница Орсола*“, у *Doomsday. Глад*, ур. Марија Лојаница, Драган Бошковић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2020: 91–104.

⁹⁰⁶ Габриеле Д'Анунцио, *Девница Орсола и друге приче*, прев. А. Б. Херенда, Београд: Просвета, 1943, 14–15.

⁹⁰⁷ Данијела М. Јањић, „Телесна и душевна глад и страдање у Д'Анунцијевој приповеци *Девница Орсола*“, у *Doomsday. Глад*, ур. Марија Лојаница, Драган Бошковић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2020: 92.

⁹⁰⁸ Aleksa Čelebonović, *Ulepšani svet. Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*, Beograd: Jugoslavija, 1974, 47–48.

темама.⁹⁰⁹ Његово монументално платно *Искушење светог Антонија* из 1878. године одише симболистичким назнакама (сл. 44). Оне се препознају у експресивној обради пустињаковог лика, приказаног с крупним очима и отвореним устима, као и у визуализацији симболичних женских фигура које искушавају светитеља. И сам сликар је у младости предодређен за свештеника,⁹¹⁰ па се може претпоставити да му је таква тема могла бити блиска и позната. Такође, појава Флоберове истоимене драме, чија је трећа верзија публикована 1874. године,⁹¹¹ могла је имати утицаја на Морелијеву одређеност да визуализује пустињака Антонија и његов напор да одоли искушењима која би могла да му пољуљају веру. Пролазећи кроз тешку душевну патњу, згрчени светац седи испред пећине, која у јунговској интерпретацији може да се тумачи као одраз женске утробе и полности. Управо јасна и уверљива екстериоризација унутрашње психолошке садржине,⁹¹² тачније душевног, али и телесног немира одређују (прото)симболистички тон слике. Морели ову сцену приказује као својеврсну „фарсу коју је неколико младих, једрих девојака приредило младом испоснику.“⁹¹³ Њихово присуство је толико убедљиво и готово реално да узнемирава узбуђеног аскету, који погледом покушава да побегне од искушења. Врцавост женских ликова, смелих покрета и заводљивих осмеха указује на симболистичку тему жена заводница, коју Морели вешто изводи на овом платну великог формата. О томе посебно сведочи појава неколико нестварних, лебдећих лица у горњем левом углу, која „уносе у дело лаку симболистичку ноту.“⁹¹⁴ Њихово присуство, уједно реално и имагинарно, одраз је светитљеве визије, која се у кључу (прото)симболистичког сликарства јавља као сомнабулни приказ на размеђи стварног и измаштаног.

Појединачни прикази Христа и светитеља у сликарству италијанског симболизма

Интересовање за христолошке теме заступљено је и у сликарству италијанског симболизма. Активно учествујући у преображају религиозног, симболистичка ликовна култура допринела је новом мистицизму светог,⁹¹⁵ што је уочљиво и у обради Христове појавности код италијанских уметника. Они неретко задржавају визуализацију Христа у виду велике, племените и трагичне фигуре,⁹¹⁶ али му додају посебно мистично обличје. Мада је и у италијанској култури дошло до опадања интересовања за сакралне теме, Христов лик је и даље препознат као централна тачка хришћанства и кључна фигура модерног поимања о изванредном појединцу.⁹¹⁷

У верне и продуховљене представе Христа убраја се *Откровење – Христова глава* фирентинског уметника Ђорђа Кинерка (Giorgio Kienerk)⁹¹⁸ из 1901. године. Сликаом плени *живо* Христово присуство, представљено искључиво његовим препознатљивим лицем које

⁹⁰⁹ Enrico Thovez, „Arte contemporanea: per una testa di Cristo. Il concorso internazionale di Torino,“ *Emporium*, Vol. 10, N. 60 (dicembre 1899): 417.

⁹¹⁰ Aleksa Čelebonović, *Ulepšani svet. Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*, Beograd: Jugoslavija, 1974, 59.

⁹¹¹ Весна Елез, „Флобер и загонетка материје: последње искушење светог Антонија“, *Летонис Матице српске*, год. 184, књ. 482. св. 3 (септембар 2008): 446.

⁹¹² Aleksa Čelebonović, *Ulepšani svet. Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*, Beograd: Jugoslavija, 1974, 59.

⁹¹³ Ibid.

⁹¹⁴ Ibid.

⁹¹⁵ Игор Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 70.

⁹¹⁶ Aleksa Čelebonović, *Ulepšani svet. Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*, Beograd: Jugoslavija, 1974, 51.

⁹¹⁷ Игор Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 71.

⁹¹⁸ О сликарству овог уметника, опширније у: Piero Pacini, *Giorgio Kienerk: tra simbolismo e Liberty*, Firenze: Cantini, 1989, 7–20.

еманира посебну ауру (сл. 45). Очи су крупне, широм отворене, меланхоличног, али фокусираног погледа упртог ка посматрачу, коме се својом пригушеном харизмом индиректно обраћа. Лице је аскетско, издужено, наглашених јагодичних костију, а коса је дуга. Због преминације црвеног колорита, није могуће утврдити да ли је у питању семитски приказ Христа, типичан за поетику библијског историзма, или пак германизована варијанта богочовека плаве косе и светлих очију, каква је била популарна и у оквирима интернационалног симболизма.⁹¹⁹ С друге стране, појава сликаног рама у форми крста који омеђује спаситељев лик, даје мистичну ноту платну, алудирајући индиректно на Христово страдање. Несвакидашњи формат слике преноси је на ниво својеврсне симболистичке визије. Суптилно дочаран онострани штимунг дају Христове очи, благо упрте нагоре, али уједно у видокругу посматрача, чиме се алудира на повезаност са вишим сферама, те двојност између човеколике и божанске природе. Енигматичности атмосфере доприноси и порука на латинском језику, исписана испод Христовог лика – *Pax vobis (Мир вама)*. Мада слика није ни поменута приликом жирирања, изазива пажњу појединих критичара, попут Енрика Товеца, који у њој препознаје дубок и оригиналан израз, као и поетску и осећајну сугестивност.⁹²⁰ Према овом критичару, уметник је успео да овековечи дубину Христове душе, која и поред неминовне патње, о којој сведоче тужне очи, свету нуди мир.⁹²¹

Христово присуство се у делу италијанских сликара јавља и изван оквира религиозног сликарства. То је случај уметника изразите самосвести, у чијем опусу Христов лик постаје идентитетски *аватар* њих самих. У том кључу се тумачи и Сегантинијево идејно и формално поистовећивање с ликом Спаситеља, уочљиво на слици *Мртви херој* из (око) 1887. године (сл. 46). У питању је први у низу *христоморфних* аутопортрета, којим Сегантини приказује алегоријско изједначавање с историјском личношћу.⁹²² У иконографском смислу, аутор се позива на славну слику *Оплакивање Христа* Андree Мантење (Andrea Mantegna) из 1480. године, која приказује Христа у особеној перспективној форми. Сегантини има прилике да уживо контемплира над славним ренесансним остварењем током обилазака Пинакотеке Брере у Милану, што га наводи да наведени предложак рекреира у сопственом маниру. Мада тежи профанизацији христолошког сижеа, ослањајући се на натуралистички приказ Мантењиног Христа, чије су делови тела изразито истакнути – од гениталија до отворених рана на рукама и стопалима, Сегантини уноси и извесне симболичне детаље. Поред употребе креде и пастела, на овој мултимедијалној композицији невеликог формата (33,8 x 21 cm), примењује и листиће златне боје. На тај начин уводи извесну сакралну ноту у читаву композицију, где готово огољено тело Христа, односно самог аутора, задобија суптилну ауру светости, која краси фон слике, стварајући симболичан нимб око главе. Као и у случају најстаријих самосталних аутопортрета, конституисаних у доба ренесансе, и Сегантинијева визуелна самопрезентација настаје без званичне поруџбине.⁹²³ Она представља интиман чин ауторефлексије, о чему сведоче, између осталог, сведене димензије слике, као и примена секундарних сликарских техника, а не репрезентативног уља на платну. Такође, на приватној намени овог особеног

⁹¹⁹ Таква пракса била је заступљена на немачком говорном подручју, где је германизиран Христов лик, као у делу Макса Клингера био изузетно популаран. В: Игор Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 71–72.

⁹²⁰ Enrico Thovez, „Arte contemporanea: per una testa di Cristo. Il concorso internazionale di Torino,” *Emporium*, Vol. 10, N. 60 (dicembre 1899): 425.

⁹²¹ Ibid., 426.

⁹²² Giovanni Segantini, eds. Chur Beat Stutzer, St Moritz: Giovanni Segantini Foundation, 2016, 170.

⁹²³ Саша Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2009, 112.

аутопортрета указује и његова припадност уметниковом музеју у Санкт Морицу, који баштини његову личну заоставштину.

Међу особеним визуализацијама појединачних светитеља из хришћанске историје у сликарству италијанског симболизма истиче се и *Свети Јован Крститељ* Галилеа Кинија (Galileo Chini) из 1906. године (сл. 47). Фирентски уметник се опредељује за приказ овог светитеља на тонду, слици кружног формата, стављајући фокус на Јованову одрубљену главу. Експресивност постиже наглашеном обрадом бујне коврцаве косе и браде, а хипнотишуће дејство светитељевим мртвим, али отвореним очима воденасте боје, који слици дају извештајан натуралистички тон, односно изазивају осећај мистерије и оностраног. Такав утисак додатно је потцртан и поентилистички обрађеном позадином, светлоплаве боје, формираном уситњеним кружним потезима киста. Индикативно је да уметник, у складу са симболистичком тежњом ка секуларизацији сакралног садржаја, одлучује да истакне натпис с именом овог светитеља, без одлика светости, насловивши га искуљиво Јован (*Giovanni*). Суровост сцене постигнута је представом дуге оштрице мача, што је додатно акцентовано и крвљу која цури с њега и прелива се и по мермерном постољу, где је извршена декапитација. Овај болан, насилан и застрашујући приказ савладава посматрача „својом истовременом привлачном и одбијајућом силом“, ⁹²⁴ што сведочи о узнемирујућој и атрактивној естетици насиља, које је и Кини свестан. Мада је светитељева глава приказана без ореола, а он именован без навођења светости, из његове главе еманира се светлост, а ефективност тог бруталног чина, наглашене сировости и суровости, те сублимног ефекта, постигнута је управо симболистичким третманом лица, косе и, нарочито, очију, који постају главни преносиоци порука и изражајности. Кинијева визуализација смрти Јована Претече, дата је самим чином декапитације, што сведочи о натуралистичком приказу смрти, лишеном икакве естетизације. Сиров и суров чин одрубљивања експлицитно и сугестивно је дочаран самим оруђем страдања, те проливеном крвљу. Глава, попут маске, главни је носилац експресивности, док идентитет починиоца декапитације остаје непознат, па и нерелевантан за саму слику. Његовим изузимањем из сцене страдања, додатни фокус је стављен на мучеништво самог светитеља, што је изнова извесна симболистичка субверзија, будући да се у класичном репертоару симболистичких слика Јован Претеча јавља као споредна улога у повести о Саломе као крвожедној фаталној жени, чији је плен светитељ који је на реци Јордану обавио чин крштења Исуса Христа.

Осим светитеља, у сликарству италијанског симболизма се јављају и фигуре светитељки. Међу њима истакнуто место заузима Марија Магдалена, „вековима најпопуларнији женски светитељ, хероина чија је улога у *Новом завету* и укупној традицији хришћанства мања једино од Богородице.“ ⁹²⁵ Код сликара Доменика Бакаринија (Domenico Baccarini) Марија Магдалена је приказана у виду мистичне женске фигуре дате у полупрофилу (сл. 48). У духу сецесијског *Gesamtkunstwerk*, изводи дело у теракоти, у форми плићег рељефа, и урамљено декоративним златним рамом. Осим медија сликарства и скулптуре (рељефа), заступљена је и типографија, која је у визуелној култури сецесије посебно развијана. ⁹²⁶ О њеној примени сведочи натпис с именом светитељке, који се налази с њене леве стране, заузимајући читаву горњу површину рељефа. О Марији Магдалени као својеврсној *femme fatale* симболистичке културе сведоче њени сензуални атрибути – распуштена дуга коса, нагост

⁹²⁴ О овим концептима у европској уметности новог века, опширније у: Саша М. Брајовић, „Представе насиља у нововековној уметности: тумачење, посматрање, памћење“, у *Тело и насиље у уметности и визуелној култури раног модерног доба*, ур. Саша Брајовић, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2024, 20–21.

⁹²⁵ Saša Brajović, „Svete istorije i svete figure u Memorijalu Pavla Beljanskog,“ у *Memorijal Pavla Beljanskog*, ур. Jasna Jovanov, Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2013, 38.

⁹²⁶ О одликама сецесијске типографије, опширније у: Gabrijela Šterner, *Jugendstil. Umetnički oblici između individualizma i širokih masa*, Београд: Jugoslavija, 1978, 20.

торза с истакнутим грудима, као и заводљив покрет руке којом придржава увојак косе. Издужену фигуру танког струка, обавијену тканином око паса, прати снолик и тајновит поглед „на доле“, готово затворених очију. Стиче се утисак да је светитељка у тренутку контемплације или својеврсне екстазе, што овом рељефу даје сомнабулан и мистичан штимунг. Њена лева рука чврсто је положена на лобању, која представља традиционалан иконографски атрибут ове светитељке.

У ликовној култури симболизма, Марија Магдалена заузима истакнуто место. Док у источном хришћанству представља верну Христову следбеницу, у западном је сагледана као светица, али и преображена грешница.⁹²⁷ Не мали број уметника различитих провенијенција слика овај мотив на симболистички интонираним платнима. „Њена усамљеност у покајању и традиционално дуга коса постаће повод за неочекиване ефекте женствености и беспомоћности.“⁹²⁸ Код појединих симболиста, „Магдалена, највернији пратилац Христов у његовим последњим данима, преобразила се од свете испоснице у биће природних инстинкта.“⁹²⁹ Као таква је визуализована у делима многих уметника, попут Макса Клингера, Пашка Вучетића или Фелисјена Ропса. Заједнички именитељ симболистички интонираним приказима јесте наглашена чулност светитељке, која је представљена као својеврсна фатална жена, те латентно испољавање еротске наклоности према Христу. То је одредило квазирелигиозан карактер симболистичких композиција с Маријом Магдаленом, где су естетичност и/или скаредност приказа надјачале духовност насликаног догађаја.⁹³⁰ Мада у сликарској традицији италијанског 19. века славни пример визуализације ове светитељке чини истоимено дело Франческа Хајеза (Francesco Hayez) из 1867. године, не постоје посредне аналогije за Бакаринијев рељеф. Изузев дуге косе и пратећег мотива лобање, уметникова Магдалена одступа од Хајезовог приказа обнажене светице која придржава крст, док јој се праменови косе плету око рамена и руке.⁹³¹ Италијански симболиста напушта естетику идеализоване појаве преображене Магдалене и ствара од ње симболичну фигуру која обједињује природу Ероса и Танатоса.⁹³² Такав приступ теми аналоган је симболистичким тежњама ка слободној интерпретацији симбола на које се пројектује субјективност самог аутора.⁹³³ Присуство Еросовог начела посведочено је смелом обнаженошћу тела и ласцивношћу косе, док је Танатосово предочено појавом лобање, према којој светитељка негује готово идолокоплонички став. Стиче се утисак да се некадашња грешница у симболичној адорацији клања лобањи, свом традиционалном атрибуту, који на слици указује на присуство смрти и ништавила које из ње произлази јер Магдалена није искључиво „патрон“ покајништва већ и контемплативног живота.⁹³⁴ Она је истовремено и отелотворење

⁹²⁷ Снежана Мишић, „Између два света, чулног и духовног: тематски оквири српског симболизма“, у *Живот, сан, смрт: европски оквири српског симболизма*, ур. Тијана Палковљевић Бугарски, Бојана Борић Брешкових, Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Народни музеј, 2021, 53.

⁹²⁸ Aleksa Čelebonović, *Ulepšani svet. Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*, Beograd: Jugoslavija, 1974, 57.

⁹²⁹ Ibid.

⁹³⁰ Парафразирано према: Игор Б. Борозан, „Симболизам и естетизација религије: Марија Магдалена Пашка Вучетића“, *Зборник Народног музеја Србије XXI-2* (2014): 250–251.

⁹³¹ Опис Хајезове слике дат је у: Aleksa Čelebonović, *Ulepšani svet. Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*, Beograd: Jugoslavija, 1974, 57.

⁹³² О игри Ероса и Танатоса у култури симболизма, в: Исидора С. Савић, „Између Ероса и Танатоса: представе Саломиног плеса као пројекција женског насиља у уметности симболизма“, *Тело и насиље у уметности и визуелној култури раног модерног доба*, ур. Саша Брајовић, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 313–328.

⁹³³ Lajos Németh, „Contribution to a Typology of Symbolist Painting“, in *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, ed. Anna Balakian, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984, 446.

⁹³⁴ David Hugh Farmer, *The Oxford Dictionary of Saints*, Oxford: Oxford University Press, 1997, 339.

провокативне сензуалности,⁹³⁵ која је овде сједињена с концептом смрти. Не чуди Бакаринијев избор управо те светитљке-покајнице за потребе визуализације дубљих есхатолошких сижеа јер, већ према барокним проповедима, покајање и умирање чине део истог процеса.⁹³⁶ Мада Бакарини примењује устаљен иконографски репертоар који прати Марију Магдалену, интерпретира је аутентично и самосвојно јер проширује традиционално поље потенцијалних тумачења „апостолом апостола“, како је називана светитељка која је прва спознала Христово васкрсење.⁹³⁷

„Најчувенију покајницу хришћанске цивилизације“ слика и Гаetano Превијати. Мада се име Марије Магдалене не помиње експлицитно, очито је да је она главна протагонисткиња уметничког остварења *Три Марије у подножју крста* (сл. 49). У питању је платно особеног кадра, које сведочи о Христовом присуству искључиво приказом његових разапетих ногу на крсту. Остатак тела, од стопала навише, је у потпуности изостављен с платна, чиме је фокус стављен на три жене, чије су главе приказане на дну крста. Укупан телесни израз насликаних фигура сведочи о експресивној манифестацији душевне патње трију Марија, које истовремено одају почаст Христу и оплакују његову (физичку) смрт. Посебно наглашеним ексерима којима су прободена Христова стопала, из којих липти крв, исказано је његово крсно страдалништво, што је у драматичном контрасту с физичком лепотом Марије Магдалене, чија се профилна фигура истиче у првом плану. Она је приказана као лепа риђа жена дугих увојака коврцаве косе, како се у заносно-молитвеном ставу обраћа тек преминулом Христу. Осим косе, о њеној наглашеној завођљивости сведоче благо отворене сензуалне усне, те путено предочене беле руке које су, за разлику од остатка тела прекривеног тамном туником, остале обнажене. Истицање фигуре Марије Магдалене наспрам преостале две Марије спроведено је различитим изражајним средствима, што потенцијално сведочи и о различитом односу коју је светитељка имала са Христом. Док су друге две женске фигуре приказане са широм отвореним очима, у експресивној дисторзији због нескривене туге и патње које су им изобличиле лица, Марија Магдалена је представљена у пуном суверенитету, затворених очију, које не сведочи толико о несумњивој тузи већ више о безрезервном поверењу у вечност Христове душе, која надилази патње његовог људског тела. Њене руке су прекрштене у молитвеном положају, а глава је уздигнута, чиме се ствара готово тактилни контакт с Христовим стопалима. Мада сусрет није заиста изведен, недвосмислена је симулација пољупца, који указује на потенцијално еротско осећање према Христу, које је у апокрифним читањима приписано Марији Магдалени. Суптилним, али ефектним изражајним средствима, Гаetano Превијати је у духу симболистичке поетике наговестио присност светитељкиног осећања према Христу, заснованог на „физичкој љубави према човеку и духовној према Богу, која ју је навела да напусти грешност света у својој пуној младости и лепоти.“⁹³⁸

Религиозни мистицизам у сликарству Гаetана Превијатија

У целокупном корпусу слика италијанских симболиста, религиозне теме су најзаступљеније у стваралаштву Гаetана Превијатија. Уметник, пореклом из Фераре, је својим религиозним опусом *модернизовао* традиционалне сакралне теме.⁹³⁹ Ослањајући се на

⁹³⁵ Saša Brajović, „Svete istorije i svete figure u Memorijalu Pavla Beljanskog,“ u *Memorijal Pavla Beljanskog*, ur. Jasna Jovanov, Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2013, 39.

⁹³⁶ Ibid.

⁹³⁷ Ibid., 38.

⁹³⁸ Ibid., 39.

⁹³⁹ Maria Grazia Schinetti, „La pittura sacra“, *Gaetano Previati 1852–1890: un protagonista del simbolismo europeo*, ed. Fernando Mazzocca, Milano: Electa, 1999, 151.(uneti u bibliografiju)

канонизовану хришћанску иконографију, Превијати применом особеног ликовног израза ствара симболистичку реинтерпретацију религиозних сцена и приказа појединачних светитеља. Фокусирајући се превасходно на Христа и Богородицу, као и на сцене из њихових живота, изводи слике изузетне изражајности, с нагласком на израз лица и говор тела насликаних актера, истичући значај емотивног набоја који даје посебан тон атмосфери духовне тематике. Како оцењују већ његови савременици, експресивност је главни циљ његових слика.⁹⁴⁰ Нарочито након 1890. године уметник активно ради на новој *просторности* сакралне слике,⁹⁴¹ потцртавајући уједно и наглашену субјективност при визуализацији емотивне изражајности, својствене симболистичким сликарима, који посебну предност дају третману лица. Смештајући религиозне представе потцртане драматичности у *иреалан* простор, уметник је створио посебну атмосферу наглашене религиозности, која почива на егзалтираној емоционалности.⁹⁴² Превијатијева склоност религиозним темама је, како сматрају оновремени критичари, доведена у везу с његовом контемплативном ћуди склоној мистицизму, која омогућава да „целог себе унесе“ у сакралне сцене.⁹⁴³

Врхунац Превијатијевог сакралног опуса чини циклус *Via crucis* (сл. 50), сачињен од 14 слика истих димензија (150 x 150 cm), које приказују Христово страдање у различитим хронолошким фреквенцама („станицама“). С посебним пијететом приступа изради Христовог страдалништва, стварајући експресивне представе наглашене емотивности, чиме је сам наративни чин стављен у други план. Уметник се фокусирано посвећује обради ликова, нарочито Христа и Богородице, чију патњу наглашава дубоким упалим очима, које указују на осећај Христове туге и Богородичине сапатње. Широко отворене очи наглашених беоњача и минијатурних зеница додатно наглашавају Христову измученост, али и стрепњу, бол и страх у очима сведока његове Пасије. Изражајност очију је до те мере сугестивна да не изгледају само хипнотишуће већ и сабласно. То је случај са сценом *Ессе Ното*, где је фокус стављен на Христове очи које стварају утисак оностраности, док тело, премда претходно ишибано, остаје у потпуности нетакнуто на ауторовој слици (сл. 51). Управо је нагласак на душевном стању Христа и осталих актера, а не на измучености његовог тела, чиме се додатно истиче спиритуални карактер Превијатевијевог религиозног, али и целокупног опуса. Недостатак видљивих рана и трагова претрпљене физичке тортуре компензован је Христовом одором изразито црвене боје, која симболично указује на крв, муке, страдање. Премда проливане крви нема ни у траговима, она је симболично евоцирана црвеном бојом хаљине и, надасве, страдалничким лицем, нарочито очима. И у обради религиозних тема присутна је Превијатијева тенденција да „синтетизује“ насликано, односно да се фокусира искључиво на саму суштину насликаног, која се у његовој визури базира управо на духовној компоненти слике. Исто важи и за приказ пејзажа у коме се одвија Христова Голгота – он је лишен било какве веристичке или документарне алузивности и постаје амбијент који садејствује у спиритуалном доживљају насликане стварности (сл. 52).⁹⁴⁴

⁹⁴⁰ Achille Locatelli Milesi, *L'opera di Gaetano Previati*, Milano: Casa editrice L.F. Cogliati, 1906, 13.

⁹⁴¹ Maria Grazia Schinetti, „La pittura sacra“, *Gaetano Previati 1852–1890: un protagonista del simbolismo europeo*, ed. Fernando Mazzocca, Milano: Electa, 1999, 151.

⁹⁴² Ibid., 65–66.

⁹⁴³ Domenico Tumiati, „Artisti contemporanei: Gaetano Previati“, *Emporium* XIII, numero 73, gennaio 1901, 7.

⁹⁴⁴ Achille Locatelli Milesi, *L'opera di Gaetano Previati*, Milano: Casa editrice L.F. Cogliati, 1906, 12.

Религиозни опус Ђованија Сегантинија: између историјске веродостојности и узвишене духовности

*Не тражите Бога изван своје свести и свог дела, јер Бог је у нама и открива се у нашим лепим делима, у добром делу, у великодушном делу.*⁹⁴⁵

Ђовани Сегантини

Ђованији Сегантини у свом плодотворном опусу развија и религиозну тематику. Поједина остварења овог уметника настају у духу *нове* побожности, односно индивидуалне религиозности која је типична за секуларизована друштва у Европи на прелому векова. Мада су готово све Сегантинијеве слике, а нарочито пејзажи, прожети дубоком спиритуалном нотом, употпуњеном дивизионистичком техником која додатно наглашава *наднаравни* карактер, постоје и поједина дела у којима своју *истину* визуализује богатим симболично-алегоријским језиком. У таква остварења се убраја и *Најава нове речи*, где уметник преузима традиционални иконографски репертоар из хришћанства (сл. 53). У врту, који наликује Богородичином *hortus conclusus*-у, приказана је осамљена женска појава. Окружена је питомом природом, те је заштићена од спољашњих утицаја. Налик Богородици, којој анђео Гаврило преноси вест о зачећу Христа, Сегантинијева фигура прима поруку од тајанствене жене, чије се хаљина и коса вијоре на ветру, стварајући типичне таласасте форме блиске ликовном језику *ар нувоа*. Мада је непознат садржај поруке, о коме се може једино нагађати, претпоставка је да је у питању *блага* вест будући да је фигура смештена у пејзаж који евоцира *locus amoenus*, без било каквих злослутних назнака. Сам Сегантини објашњава у писму песнику Доменику Тумијатију (Domenico Tumiati) из 1896. године идејну потку ове слике, али и његове животне филозофије уопште: „једна нова реч, али не понизна и блага која каже: волите, патите и надајте се, већ реч поносна и снажна, која од живота тражи лепоту љубави, снагу борбе и ум победе.“⁹⁴⁶

Мада је остао упамћен превасходно по морализаторски интонираним представама мајки, које иконографски наликују Богородици с Христом, приликом обраде мотива из хришћанске традиције негује и постулат религиозног сликарства као историјске истине.⁹⁴⁷ Такав приступ сакралној тематици огледа се у илустрацијама које изводи за *Амстердамску Библију*. У питању је обиман подухват интернационалних размера, које покреће холандско Друштво за илустровану Библију (*de Geïllustreerde Bijbel*) у Амстердаму 1895. године, с идејом да неколицина америчких и европских уметника илуструје библијски текст, који би потом био објављен на више језика 1900. године.⁹⁴⁸ За потребе илустровања *Светог писма*, тачније *Старог завета*, Сегантини изводи 3 цртежа у периоду од годину дана (1897–1898). У питању су *Жртвени јарац* (*Књига Левитска*), *Марија у пустињи* (*Бројеви*) и *Рава и две уходе* (*Књига Исуса Навина*). То је била добра прилика за пласман његових радова у међународним оквирима, као и солидан извор прихода, што задовољава и практичне побуде овог уметника.⁹⁴⁹ С друге стране, Сегантини се налази пред изазовним задатком будући да теме које илуструје нису тако учестале, те не обилују *провереним* и устаљеним иконографским предлошцима.

⁹⁴⁵ Из дневника Ђованија Сегантинија од 1. јануара 1890. године, в: Giovanni Segantini, „Pensieri“, in *Scritti e lettere di G. Segantini*, Torino: Fratelli Bocca, 1910, 54.

⁹⁴⁶ У питању је писмо Доменику Тумијатију од 5. марта 1896. године. В: Giovanni Segantini, „Lettere ad amici ed ammiratori“, in *Scritti e lettere di G. Segantini*, Torino: Fratelli Bocca, 1910, 95.

⁹⁴⁷ Мирослав Тимотијевић, „Религиозно сликарство као историјска истина“, *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе* XXXIV (2002–2003): 361–388.

⁹⁴⁸ Alessandro Botta, „Illustrare la Bibbia. I disegni di Giovanni Segantini per un'edizione di Amsterdam“, *Segantiniana. Studi e ricerche*, a cura di Alessandra Tiddia, 2015, 53.

⁹⁴⁹ Ibid., 54.

Библијски догађаји немају више алегоријско или морално значење него се сагледавају као „истинити ток историје искупљења.“⁹⁵⁰ Тим пре се приликом њихове реализације у цртежу држи премисе о поштовању историјске веродостојности библијског текста, чиме су загарантовани аутентичност и легитимитет изабраног визуелног израза. У случајевима попут овог, уметници прибегавају консултовању илустрованих издања *Библије*,⁹⁵¹ те посежу за што вернијим приказима архетипских представа светитеља или устаљених образаца сликања религиозних композиција. Ради постизања веродостојности, Сегантини се обраћа Лини Сали (Lina Sala), стручњакињи за теолошке студије, која врши истраживање јеврејске културе и уметности у архивима и галеријама, чиме пружа драгоцену и неопходну помоћ Сегантинију, који живи у изолацији на швајцарским Алпима и не поседује претходно искуство са старозаветним наративом. С тим у вези, претпоставља се да је потенцијални извор, доступан Лини Сали, могла бити *Историја Старог и Новог завета и Јевреја* Огиста Калмеа (Antoine Augustin Calmet) из 1821. године, богата илустративним материјалом.⁹⁵² Сходно пракси историзације религије, историјска истинитост је одлучујућа,⁹⁵³ те је потребно да се прикажу аутентичан костим, раса, топографски веран пејзаж,⁹⁵⁴ што Сегантини успешно изводи, али задржава особен сликарски рукопис, препознатљив у одабиру поза насликаних и живој експресији њихових лица. Следећи историјску истинитост, с дужном пажњом слика јеврејску физиономију, локалну архитектуру и место одвијања радње, а све у циљу „повезивања божанске и људске у јединствену универзалну историју.“⁹⁵⁵ Мада иницијално недовољно упознат с јеврејском иконографијом, те невичан визуализацији старозаветног наратива, Сегантини се упушта у изазов и успева у реализацији историјске истине, коју спроводи уз помоћ сопственог, аутентичног стила.

Аутопортрет у сликарству европског симболизма

Вишевековна потреба човека да ликовним путем прикаже сопство прожима и стваралаштво симболиста. Аутопортрет, као особена поткатегорија портретног жанра, одувек је био популаран код уметника склоних саморефлексији, али и жељи да сопство меморишу средствима визуелног изражавања. Као и у претходним епохама, и у култури симболизма „заплет истовременог бивања субјектом и објектом упућује на подстицај самосагледавања у трећем лицу – *спољни поглед изнутра*.“⁹⁵⁶ Потрага за собом, као „опсесија еманципованог појединца“⁹⁵⁷ заокупља умногоне уметнике модерног доба. Жеља да буду визуелни запамћени истицањем *приватног* и *јавног* бића окупира и сликаре симболистичке вокације. Снажна

⁹⁵⁰ Мирослав Тимотијевић, „Религиозно сликарство као историјска истина“, *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе XXXIV* (2002–2003): 367–368.

⁹⁵¹ Опширније у: Ibid., 363–369.

⁹⁵² Alessandro Botta, „Illustrare la Bibbia. I disegni di Giovanni Segantini per un'edizione di Amsterdam“, *Segantiniana. Studi e ricerche*, a cura di Alessandra Tiddia, 2015, 56.

⁹⁵³ Мирослав Тимотијевић, „Религиозно сликарство као историјска истина“, *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе XXXIV* (2002–2003): 373.

⁹⁵⁴ Игор Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 64.

⁹⁵⁵ Мирослав Тимотијевић, „Религиозно сликарство као историјска истина“, *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе XXXIV* (2002–2003): 374.

⁹⁵⁶ Симона Чупић, *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900–1941*, Нови Сад: Галерија Матице српске, 2017, 137.

⁹⁵⁷ Франсоа Фире, „Предговор“, у *Ликови романтизма*, прир. Франсоа Фире, Београд: Clio, 109, 10.

индивидуалност⁹⁵⁸ подстиче их на активно промишљање и на свесно изрежирану визуализацију личног и професионалног идентитета. Каткада аутопортрети у њиховом опусу служе као средство самопосматрања, али и као својеврстан потпис, „реклама“ уметникове вештине, те полигон за експериментисање с различитим техникама.⁹⁵⁹ У формално-стилском погледу, аутопортрети симболиста се крећу између натуралистичке обраде и наглашене стилизације, с посебним нагласком на колористичкој експресивности.⁹⁶⁰ Нарочито су акцентоване очи, истучући меланхоличан,⁹⁶¹ односно продоран поглед⁹⁶² којим уметник комуницира с посматрачем. На тај начин је потцртан ауторефлексиван карактер и исповедан тон тих аутопортрета, насталих у доба нервозне климе *Fin-de-siècle*, обележене многобројним турбуленцијама и несигурностима, карактеристичним за прелазна раздобља.⁹⁶³

Потрага за спознајом, те потврдом властитог статуса у несигурним временима води уметника ка „сучељава(њу) са сопственом субјективношћу, психолошким и карактерним особинама своје индивидуалности, суочава(ња) са својом појавношћу која се кроз слику изнова гради приликом сваком чина сликања аутопортрета.“⁹⁶⁴ Без обзира на то што су симболисти у савременој визури сврстани у корпус *друге (другачије) модерности*, у погледу саморепрезентације занимала их је трансформација модерног субјекта,⁹⁶⁵ те су симболистички портрети одражавали како традиционалне амбиције ка аутомитологизацији тако и колективне тескобе, борбе са самим собом, унутрашња превирања уписана у колективну меморију оновременог друштва. Стога се и симболистичко самообликовање кретало између личног и аранжираног, стварајући баланс између промишљених психолошких студија и приказа социјалног статуса уметника као угледног грађанина, достојног члана виших друштвених слојева.⁹⁶⁶

У делима сликара симболизма, аутопортрети се могу поделити у две категорије – личне и професионалне. Први припадају категорији „приватног сликарства“, док се други сврставају у официјелнију варијанту самопредстављања. „Приватни“ аутопортрети настају превасходно у циљу истицања специфичних ставова, вредности, модела понашања, а најпре потцртавања и/или преиспитивања сопства и његових мена. Овакве самопредставе најчешће указују на

⁹⁵⁸ Игор Борозан, „Између глобалног (европског) и локалног (српског) симболизма, у *Европски оквири српског симболизма*, ур. Игор Борозан. Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду, 2021, 16.

⁹⁵⁹ Shearer West, *Portraiture*, Oxford: Oxford University Press, 2004, 163.

⁹⁶⁰ Annette Dorgerloh, „The Melancholy of Everything Finished: Portraiture in German Symbolism“, in *Kingdom of the Soul Symbolist: Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds. Munich, London, New York: Prestel, 2000, 261.

⁹⁶¹ Hans H. Hofstätter, „Symbolism in Germany and Europe“, *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds. Munich, London, New York: Prestel, 2000, 20.

⁹⁶² Annette Dorgerloh, „The Melancholy of Everything Finished: Portraiture in German Symbolism“, in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds. Munich, London, New York: Prestel, 2000, 261.

⁹⁶³ О *Fin-de-siècle* епохи као транзитном периоду, обележеном апокалиптичним страховима, опширније у: Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, London: Oxford University Press, 1967, 11–13.

⁹⁶⁴ Ана Ереш, „Трансформација модерног субјекта: оглед о сликарским аутопортретима и портретима уметника из Меморијала уметника“, у *Ликови и личности. Педесет година Меморијала уметника Спомен-збирке Павла Бељанског*, ур. Милана Квас, Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, 2021, 60.

⁹⁶⁵ Ана Ереш, „Трансформација модерног субјекта: оглед о сликарским аутопортретима и портретима уметника из Меморијала уметника“, у *Ликови и личности. Педесет година Меморијала уметника Спомен-збирке Павла Бељанског*, ур. Милана Квас, Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, 2021, 59.

⁹⁶⁶ На примеру аутопортретне делатности сликара Влаха Буковца, опширније у: Игор Борозан, *Уметнички преображаји Влаха Буковца у контексту европског сликарства*, Београд: Српска академија наука и уметности, 2020, 99–104.

усамљеничко, приватно биће сликара, те припадају потгрупи „егзистенцијалистичких“ аутопортрета који надиласе нарцисоидну опчињеност сопственом појавом.⁹⁶⁷

Нагласак на изучавању сопствене душе и њених преображаја, одлика је аутопортретних пројекција чији је циљ презентација спољашњости ради истицања унутрашњег бића његовог творца. С друге стране, званични аутопортрети теже презентацији уметника као ствараоца, неретко с атрибутима сликарског позвања или унутар атељеа као пригодног декорума за истицање професионалног статуса. Како истиче Шарл Бодлер, уметник је „стручњак, човек везан за своју палету као кмет за своје земљиште“,⁹⁶⁸ те се у складу са својим позивом и самопредставља. Амблеми којима се стваралац служи постају тако сведочанства „креативности, учености, својевољно изабраног уметничког идентитета, посебности.“⁹⁶⁹ У питању су репрезентацијске, статусне, самопоуздане, па чак и церемонијалне⁹⁷⁰ самопредставе стваралаца симболистичке вокације. То је *представа себе-као-сликара*,⁹⁷¹ у наменски осмишљеној пози, у којој уметник жели да буде виђен и упамћен. Без обзира на то да ли теже званичнијој или интериоризованијој представи сопства, сликари симболизма, склони унутрашњим контемплацијама и сетним стањима душе, на сопственим аутопортретима истражују сопствене идентитете и у складу с њима се и представљају.

У ликовном смислу, њихово главно обележје јесте фронтално постављен лик сликара истакнутог лица и продорног погледа, чиме се сугерише на тренутак „исповести“ самог уметника.⁹⁷² Готово опсесивно самопреиспитивање тако представља основу аутопортретних представа у симболистичком сликарству, без обзира на то да ли су уметници тематизовали представе идеалне лепоте, односно „искривљених физиономија које су последица безумља, лудила и других менталних обољења (...).“⁹⁷³

Готово сви водећи сликари симболистичке вокације су се занимали за сопствени одраз у огледалу, те за сопствену визуализацију, што сведочи о претрајавању класичног аутопортрета као жанра и у домену симболистичке ликовне поетике. Њихови аутопортрети одишу самоспознајом и тежњом да се сложеност модерног идентитета верно представи на платну. Истовремено, питање уметниковог естаблирања у оновременом (грађанском) друштву или готово потпуна изолација од њега преламали су се и на платнима симболиста. Мада већина аутора јесте припадала уметничком естаблишменту, сачувани су и мање конвенционални аутопортрети протагониста европског симболизма.

Обликовање аутопортрета у сликарском медију директно је условљено уметниковим поимањем личног идентитета. Осим сопствених портрета којима се истиче социјални статус, у култури симболизма посебно место заузимају аутопортретне представе које се тичу испитивања сопства јер у симболистичкој поетици „полазна тачка путовања, понирања у себе,

⁹⁶⁷ Опширније у: Лидија Мереник, „О нестајању: аутопортрети и антиаутопортрети Марка Челебоновића од 1930. до 1983. године“, у *Марко Челебоновић*, ур. Душан Оташевић, Београд: Српска академија наука и уметности, 2018, 14.

⁹⁶⁸ Шарл Бодлер, *Сликара модерног живота*, Београд: Службени гласник, 2013, 15.

⁹⁶⁹ Симона Чупић, *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900–1941*, Нови Сад: Галерија Матице српске, 2017, 137.

⁹⁷⁰ Лидија Мереник, „О нестајању: аутопортрети и антиаутопортрети Марка Челебоновића од 1930. до 1983. године“, у *Марко Челебоновић*, ур. Душан Оташевић, Београд: Српска академија наука и уметности, 2018, 13–14.

⁹⁷¹ Симона Чупић, *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900–1941*, Нови Сад: Галерија Матице српске, 2017, 137.

⁹⁷² Снежана Мишић, „Између два света, чулног и духовног – тематски оквири српског симболизма“, у *Живот, сан, смрт: европски оквири српског симболизма*, ур. Тијана Палковљевић Бугарски, Бојана Борић Брежковић. Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Народни музеј, 2021, 42.

⁹⁷³ Ibid.

своју суштину, био је сам уметник.⁹⁷⁴ У складу с турбулентним превирањима на прелому векова, и модерно сопство уметника пролази кроз многе трансформације, те варира и његова улога на уметничкој сцени или у оквирима ширег друштвеног контекста. Сликара симболистичког надахнућа себе доживљава као визионара и особењака, предводника новог доба или, с друге стране, као уклетог ствараоца, изолованог генија који делује изван оквира нормираног света.⁹⁷⁵ Махом повученије природе, симболисти су се окретали дубини људске душе, склањајући се у добровољну самоизолацију.⁹⁷⁶ Истовремено, снажна индивидуалност наводи их на свесно обликовање своје појавности у различитим сижеима. На тај начин, бављење сопственим ликом и његовом манифестацијом на платну једна је од водећих преокупација сликара симболистичке вокације, те својеврсни (друштвени) императив. Поједини уметници уживају у глорификацији сопства кроз представе своје професије, док се други радије одлучују за интимније приказе сопствене персоне јер су сликари, с једне стране, уздизани у ранг кнежева-уметника а, с друге, су сматрани аутсајдерима. Док први поседују ликсузне виле и својом појавом доминирају уметничким тржиштем, други су усамљеници који нису били схваћени или су самоницијативно прибегавали ескапизму од цивилизованог света. Оба модела утичу не само на изградњу професионалног идентитета уметника и његовог социјалног статуса већ и на визуелно самообликовање.

У нормиране аутопортретне приказе симболизма убраја се Штукова представа њега самог у тренутку док је портретисао супругу 1902. године. У питању је визуелни исказ изведен сходно идеалима грађанске етикеције будући да је корифеј немачког сликарства с краја 19. века био припадник високих интелектуалних кругова који су творили тадашњу уметничку сцену. О томе сведочи и његов имиџ сачињен од официјелних, али и помодних комада, црног фрака, панталона и беле кошуље. О његовој припадности вишем сталежу сведочи и супругина величајна појава, дочарана раскошном хаљином сведене елеганције, дискретним накитом и косом ухваћеном у пунђу, чиме је истакнута аристократска белина њеног врата и пути у целини. Осим што себе представља као углађеног члана виших грађанских кругова, уводи и мотив сликарске палете, којим потврђује себе као уваженог уметника, значајног портретисту, те надасве принца уметника, који самопоузданим држањем сведочи о свом снажном присуству, те свесној доминацији на минхенској уметничкој сцени и пратећем тржишту. Приказ супружника уједно велича и уметников атеље, чији је мобилијар, такође производ уметниковог рада, дочаран сведеном комбинацијом боја – црвене, беле и црне, пажљиво избалансираном с колоритном селекцијом на одећи супружника.⁹⁷⁷ Аутопортрет са супругом одише и притајеном субверзијом, која се уочава сликом у слици, тачније уметањем *Греха* у оквире званичне репрезентације сопства.⁹⁷⁸ У питању је најславније Штуково остварење, с приказом наге жене и змије као оличења *femme fatale*, коју овај уметник изводи у неколико варијација.⁹⁷⁹ У духу тоталног уметничког дела, оно је, с посебно израђеним рамом, смештено на сам олтар

⁹⁷⁴ Ibid.

⁹⁷⁵ О Леону Коену, минхенском ђаку, као парадигми уклетог уметника, опширније у: Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 126–142.

⁹⁷⁶ Игор Борозан, „Стваралачка прерада европског симболизма: српски симболисти и њихови преображаји“, у *Живот, сан, смрт: европски оквири српског симболизма*, ур. Игор Борозан, Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду, 2021, 21, 22.

⁹⁷⁷ Edwin Becker, *Franz von Stuck (1863–1928): Eros & Pathos*, Amsterdam: Van Gogh Museum, 1995, 68.

⁹⁷⁸ Игор Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 77.

⁹⁷⁹ О Штуковој инсценацији греха и грешница, опширније у: Gudrun Körner, „Sin and Innocence. Images of Women in the Works of Franz von Stuck,“ in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds, Munich, London, New York: Prestel, 2000, 157–158.

сликаревог ателеа, те у средиште његове виле. Штукова супруга полаже руку на део олтара, чиме долази до њеног идејног и донекле физичког стапања са грешником. На тај начин се преплићу извори уметникове инспирације, те се на посредан начин надилази изрежирани приказ грађанског друштва⁹⁸⁰ и Штука као грађанског уметника *par excellence*. Штукова појава је указала на могућност прожимања социјалног успеха и модернистичких струјања, „у извесној мери релаксиравши уврежени став о антидруштвеној ноти симболизма.“⁹⁸¹ Потврду његове успешности и препознатљивости капиталног дела представља и златна медаља која му је за ово остварење додељена на Светској изложби у Паризу.⁹⁸²

Док је, с једне стране, усавршавао аутопортрете на репрезентативним уљаним сликама с наглашеном грађанском етикецијом, с друге је експериментисао у популарном медију фотографије, приказујући се без одеће. Реч је о крајње субверзивним фото-записима уметникове интиме,⁹⁸³ који сведочи о Штуковом континуираном интересовању за сопствену појавност и њене преображаје, као и о симболистичкој склоности ка поигравању с разноликим, неретко опозитним идентитетима. Истовремено, оне деконструишу и уврежено мишљење о академичарима као „испразним и парадним уметницима жељних (искључиво) славе и почасти.“⁹⁸⁴

Посебну потцелину симболистичких аутопортрета чине слике сопства повезане с тематиком смрти. У својој бити, портрет као суштина аутопортрета се развија из контекста смрти, те твори сећање.⁹⁸⁵ С друге стране, преплитање живота и смрти чини саставни део симболистичких истраживања, које сликари преносе и на платно. Два наизглед опозитна начела коегзистирају као део исте медаље, чега су симболисти свесни. Не бежећи од сопствене сенке, они је неретко визуализују и на својим платнима. Разумети живот и живети га у пуноћи подразумева помирење са смрћу. Када се она прихвати као неминовност, те део циклуса стварања и растварања ради поновног настанка, онда и живот добија дубљи смисао и већу лакоћу постојања. Витализам тако опстаје заједно с концептима смрти, нестајања и пролазности, што је уско повезано и с тежњама симболиста ка преиспитивању сопства које се мири са пропадљивошћу тела и опадањем духа. Јер, „светли и тамни близанац манифестују јанусовску природу симболизма, који упркос песимистичним темама смрти, пролазности, нестајања и пропадања у себи садржи клицу живота и обнављања.“⁹⁸⁶

Већ су сликари позног романтизма, који се начелно сматрају претечама симболиста, обновили устаљене обрасце приказивања смрти, попут концепта *tememento mori* („сети се

⁹⁸⁰ Игор Борозан, *Сликаство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 77.

⁹⁸¹ Игор Борозан, „Стваралачка прерада европског симболизма: српски симболисти и њихови преображаји,“ у *Живот, сан, смрт: европски оквири српског симболизма*, ур. Тијана Палковљевић Бугарски, Бојана Борић Брешковић, Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Народни музеј, 2021, 24.

⁹⁸² Annette Dögerloch, „The Melancholy of Everything Finished: Portraiture in German Symbolism,“ in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds, Munich, London, New York: Prestel, 2000, 275.

⁹⁸³ Најчешће су у питању самоинсценације у фотографском медију настале у својству визуелног предлошка за уљане слике, попут *Дисонанце* или *Борбе око жене* (око 1905. године). Опширније у: J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, „Photographische Studien zur Malerei Franz von Stucks“, in *Franz von Stuck und die Photographie: Inszenierung und Dokumentation*, hrs. von Jo-Anne Birnie Danzker (et al), München, New York: Prestel, 1996, 16–26.

⁹⁸⁴ Игор Борозан, *Уметнички преображаји Влаха Буковца у контексту европског сликарства*, Београд: Српска академија наука и уметности, 2020, 102.

⁹⁸⁵ О ренесансном портрету и смрти, опширно у: Саша Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2009, 61–79.

⁹⁸⁶ Игор Борозан, „Стваралачка прерада европског симболизма: српски симболисти и њихови преображаји,“ у *Живот, сан, смрт: европски оквири српског симболизма*, ур. Тијана Палковљевић Бугарски, Бојана Борић Брешковић, Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Народни музеј, 2021, 22.

смрти“), назначеног предметима попут лобање, скелета, пешчаног сата и/или увелог цвећа.⁹⁸⁷ На тај начин су указали на трагичну илузорност људског понашања,⁹⁸⁸ коју симболисти, у складу са сопственим временом, изнова користе и реинтерпретирају.

Најславнији и далеко најрепродукованији јесте Беклинов *Аутопортрет са смрћу која свира* из 1872. године, који је многим уметницима симболизма послужио као визуелни предлог за даље прераде. Беклин је уживао улогу својеврсног пророка, а његов *Аутопортрет* се тумачи као материјализација „сржи заумне немачке душе друге половине 19. века.“⁹⁸⁹ Себе приказује као сликара с палетом у једној и кистом у другој руци, док му је с леве стране придружена алегорија смрти у виду скелета са виолином. Индикативно је да уметник не гаји (очекивани) отклон од макабристичке фигуре, већ се благо нагиње ка њој, слушајући инспиративну музику коју самртни свирач изводи, чиме постаје његов сарадник у стварању.⁹⁹⁰ Мада се у традиционалним аутопортретима присуство ове тамне и застрашујуће појаве тумачи као морализаторска опомена о узалудности и пролазности живота,⁹⁹¹ код Беклина она поприма другачије значење. Према наводима Ирвина Јалома (Irvin D. Yalom), психијатра и егзистенцијалног психоаналитичара, „за неке људе, стрепња од смрти је музичка пратња њиховог живота.“⁹⁹²

У складу с техником натуралистичке пермутације, уметник је на аутопортрету спојио сопствени лик с алегоричном представом смрти, чиме се послужио омиљеним средством симболиста, те је на платну спојио наизглед неспојиво, односно две категорије које у реалном свету не иду једна уз другу.⁹⁹³ Но, представа смрти не носи негативну конотацију јер се не схвата као претња животу,⁹⁹⁴ већ субверзивно, као својеврсни *alter ego* самог уметника. Наизглед језив и саркастичан, Беклинов приказ са скелетом се поима као његов „ирониични онострани близанац“, а смрт као портал ка „другој страни“, ка свету изван појавне стварности.⁹⁹⁶

По узору на Беклинову самопрезентацију с мотивом смрти, и други европски симболисти граде сличне аутопортретне представе. Тако и Ловис Коринт (Lovis Corinth) у

⁹⁸⁷ Снежана Мишић, „Између два света, чулног и духовног: тематски оквири српског симболизма“, у *Живот, сан, смрт: европски оквири српског симболизма*, ур. Тијана Палковљевић Бугарски, Бојана Борић Брешковић, Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Народни музеј, 2021, 43.

⁹⁸⁸ Ibid.

⁹⁸⁹ Игор Борозан, *Сликаство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 51.

⁹⁹⁰ Милена М. Антонијевић, „Одлике дуализма на представи уметника немачког симболизма: аполонијско и дионизијско на *Аутопортрету са свирајућом смрћу* Арнолда Беклина и *Аутопортрету са Купидоном и смрћу* Ханса Томе, *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 52 (2024): 148.

⁹⁹¹ Снежана Мишић, „Између два света, чулног и духовног: тематски оквири српског симболизма“, у *Живот, сан, смрт: европски оквири српског симболизма*, ур. Тијана Палковљевић Бугарски, Бојана Борић Брешковић, Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Народни музеј, 2021, 43.

⁹⁹² Irvin Yalom, *Gledanje u Sunce: prevazilaženje užasa od smrti*, Novi Sad: Psihopolis institut, 2015, 27.

⁹⁹³ О натуралистичкој пермутацији, опширније у: Hans H. Hofstätter, „Symbolism in Germany and Europe“, in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds. Munich, London, New York: Prestel, 2000, 19.

⁹⁹⁴ Милена М. Антонијевић, „Одлике дуализма на представи уметника немачког симболизма: аполонијско и дионизијско на *Аутопортрету са свирајућом смрћу* Арнолда Беклина и *Аутопортрету са Купидоном и смрћу* Ханса Томе, *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 52 (2024): 148.

⁹⁹⁵ Игор Борозан, *Сликаство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 51.

⁹⁹⁶ Милена М. Антонијевић, „Одлике дуализма на представи уметника немачког симболизма: аполонијско и дионизијско на *Аутопортрету са свирајућом смрћу* Арнолда Беклина и *Аутопортрету са Купидоном и смрћу* Ханса Томе, *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 52 (2024): 148.

смрти препознаје својеврсну инспирацију,⁹⁹⁷ чиме се идејно и концептуално надовезују на Беклина. Ловис Коринт је сликао *Аутопортрет са скелетом* 1896. године, представљајући се у модерном ентеријеру оперваженом прозорима, с којих поглед сеже ка панорами урбаног амбијента. Слика је себе представио ноншалантно, у релаксираном издању, у кошуљи и кравати, али без сликарских атрибута. С његове десне стране је скелет какав се среће на школским часовима анатомије. Ова симболична фигура смрти додирује уметничко раме, што говори о њиховој блиској спони. Да ли је у питању симболично указивање на смрт као извор уметничке креативности или је натуралистичка рекреација ланца живот (уметник) – смрт (скелетон) не може се са сигурношћу тврдити јер су симболисти тежили искључиво сугерисању идеја, а не и њиховом прецизном тумачењу.

Непосредна ликовна референца на Беклинов *Аутопортрет* јесте дело Ханса Томе *Аутопортрет са Купидоном и смрћу* из 1875. године. Код Беклиновог следбеника, смрт није једини извор стварања већ и Купидон, те се Танатосу, као тежишту уметникове фанатазије, прикључује и Ерос. Док је с леве стране уметника насликана персонификација смрти у виду скелета с лаворовим венцем на глави, у горњем десном углу налази се фигура Купидона који лебди изнад уметника. За разлику од Беклиновог *Аутопортрета*, Томин је смештен у природном амбијенту, а појава Купидона као персонификације љубави и живота даје ведрији тон читавој атмосфери слике и њеној поруци. Појава два опозитна начела води ка њиховој коегзистенцији. Уметник црпи инспирацију из значења Ероса, али и Танатоса, те се у контексту Ничеовог аполонијско-дионизијског принципа скелет може тумачити као представник дионизијске „друге стране”, док је Купидон онај који помаже аполонијском уметнику да оствари равнотежу.⁹⁹⁸ Ова два нагона, као две различите врсте енергије, истовремено утичу на уметника и његово стваралаштво, подједнако га инспиришући.⁹⁹⁹

Аутопортрет у сликарству италијанског симболизма

Сликари италијанског симболизма исказују интересовање за сликање сопствених представа. Потреба за аутопрезентацијом нагони их на дубље истраживање сопства, што резултује визуализацијом „скровитих простора унутарњег бића.”¹⁰⁰⁰ Према увреженој визури симболиста, спољашњој реалности супротстављен је унутрашњи, духовни свет, који се доживљава као онај истински стваран.¹⁰⁰¹ Стога теже превазилажењу егзактног миметичког репродуковања сопственог лика у корист истицања духовне суштине,¹⁰⁰² коју преносе у ликовни свет. Аутопортрет је као главни облик саморепрезентације представљао више од истицања спољашњих карактеристика, те је био усмерен ка приказивању унутрашњих

⁹⁹⁷ Annette Döcker, „The Melancholy of Everything Finished: Portraiture in German Symbolism,” in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds, Munich, London, New York: Prestel, 2000, 263.

⁹⁹⁸ Милена М. Антонијевић, „Одлике дуализма на представи уметника немачког симболизма: аполонијско и дионизијско на *Аутопортрету са свирајућом смрћу* Арнолда Беклина и *Аутопортрету са Купидоном и смрћу* Ханса Томе, *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 52 (2024): 150.

⁹⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰⁰ Саша Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2009, 113.

¹⁰⁰¹ Милена М. Антонијевић, „Одлике дуализма на представи уметника немачког симболизма: аполонијско и дионизијско на *Аутопортрету са свирајућом смрћу* Арнолда Беклина и *Аутопортрету са Купидоном и смрћу* Ханса Томе, *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 52 (2024): 151.

¹⁰⁰² Elena Casotto, „I ritratti dei protagonisti”, in *Simbolismo in Italia*, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, Venezia: Marsilio, 2011, 83.

особености сликара-визионара.¹⁰⁰³ У форми интимних записа, симболистички аутопортрети италијанских аутора преиспитују могућности самопредстављања сликара кроз изразито субјективизован чин посматрања и грађења сопствене слике.¹⁰⁰⁴

Инспирисани археолошким ископинама људске душе, чија је проучавања пласирао Сигмунд Фројд, италијански симболисти не виде у аутопортрету искључиво социјалну конструкцију, премда је у основи самопрезентације готово увек артифицијелна пројекција.¹⁰⁰⁵ Томе у прилог сведоче дела попут *Аутопортрета у блузи* Доменика Бакаринија,¹⁰⁰⁶ којим уметник себе представља на друштвено прихватљив начин (сл. 54). У питању је готово целофигурална полупрофилна представа сликара, елегантно одевеног, погледа упртог ка посматрачу. Начин одевања, употпуњен белим рукавицама, те дочаран кошуљом, краватом и огртачем, сугерише имиџ дендија. Већ у самом називу, истакнут је одевни предмет, што истиче суштину дендијевске појавности, а која почива на томе да се одело мора носити „зналачки и како ваља“, јер денди живи да би се одевао, а не обрнуто.¹⁰⁰⁷ Углађени манири, праћени извесном извештаченошћу позе, која одаје утисак наменске изрежираности става, одевне комбинације, али с дозом неприродности, те артифицираности, сведоче о утицају дендизма на Бакаринијево представљање сопства и његово промовисање. Хладно држање, склоност ка одевању и материјалној елеганцији, обузетост сопственом *дистинкцијом*, блазираност, беспрекорна тоалета „у свако доба дана и ноћи,“ али и став да се савршенство гардеробе садржи у апсолутној једноставности¹⁰⁰⁸ – одлике су дендијевског стила и понашања које су препознатљиве и у овој Бакаринијевој самопрезентацији. Шире гледано, дендизам није искључиво уметност облачења, те „срећна и смела диктатура одеће и спољашње елеганције“, већ је првенствено начин постојања.¹⁰⁰⁹ Денди стога тежи да постане непокорни и побуњени индивидуалиста,¹⁰¹⁰ што је приметно и код италијанског сликара. Смелим ставом, те „провереном“ позом и (највероватније) већ претходно испробаном одевном комбинацијом, којом се свесно презентује посматрачу, Бакарини то и потврђује, чиме дендизам као стил живота постаје уметников *credo* и на поменутом *Аутопортрету*. Но, сходно симболистичко-декадентној субверзији, склоној провоцирању конзервативизма грађанског друштва, сликар релаксира изрежираност дендијевске позе немарним потезима кистом, којима гради позадину. Она је сачињена искључиво од широких, брзих, нервозних потеза, у комбинацији беле и црне боје, који одударају од прецизније дочаране фигуре уметника строжијег цртежа. Појава такве позадине утиче, с једне стране, на истицање аутора као фокалне тачке композиције, док, с друге, може да говори симболично и индиректно о унутрашњем немиру, те дрхтају душе овог

¹⁰⁰³ Милена М. Антонијевић, „Одлике дуализма на представи уметника немачког симболизма: аполонијско и дионизијско на *Аутопортрету са свирајућом смрћу* Арнолда Беклина и *Аутопортрету са Купидоном и смрћу* Ханса Томе, *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 52 (2024): 146.

¹⁰⁰⁴ Ана Ереш, „Трансформација модерног субјекта: оглед о сликарским аутопортретима и портретима уметника из Меморијала уметника“, у *Ликови и личности. Педесет година Меморијала уметника Спомен-збирке Павла Бељанског*, ур. Милана Квас, Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, 2021, 72.

¹⁰⁰⁵ Саша Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2009, 112.

¹⁰⁰⁶ Основни подаци о *Аутопортрету*, дати су у: *Guida 100 opere della Pinacoteca: dal Medioevo al XX secolo*, a cura di Claudio Casadio, Faenza: Pinacoteca Comunale di Faenza, 2016, 75.

¹⁰⁰⁷ Томас Карлајл, „Денидијакално тело“, *Градац: часопис за књижевност, уметност и културу*, број 188–189–190, година 40, (2013): 11.

¹⁰⁰⁸ Одлике дендизма наведене према: Шарл Бодлер, *Сликар модерног живота*, Београд: Службени гласник, 2013, 48–53.

¹⁰⁰⁹ Барбе д'Орвији, „О дендизму и Џорџу Брамелу“, *Градац: часопис за књижевност, уметност и културу*, број 188–189–190, година 40, (2013): 61.

¹⁰¹⁰ Antoan Kompanjon, *Antimoderni: od Žozeфа de Mestra do Rolana Barta*, Београд: Службени гласник, 2021, 112.

самосвесног ствараоца. На исти, крајње стилски немаран начин, он гради и рукавице, симбол племићког достојанства. Класичан атрибут високе аристократије и грађанства сада бива подвргнут крајње слободном интерпретацијом.

Трагајући за суштином своје личности, италијански симболисти не прибегавају нужно представама себе-као-сликара, које садрже традиционалне атрибуте њиховог заната.¹⁰¹¹ Још је Анселм Фојербах (Anselm Feuerbach) тврдио да аутопортрет ликовног уметника не изискује нужно сликарски алат јер је карактерна студија главе довољна потврда његовог генија.¹⁰¹² Но, кист, палета и штафелај се проналазе као део *decorum*-а појединих аутопортрета италијанских симболиста оданих традицији. Они тако постају „неизбежни предмети радно-собног ентеријера“,“¹⁰¹³ у коме се уметник самопредставља, тежећи да социјално присуство поистовети са професијом.¹⁰¹⁴ Егземпларан пример је *Аутопортрет* Гаетана Превијатија из 1911. године (сл. 55). Уметник себе представља у конвенционалној пози, у време писања списка *О сликарству. Техника и уметност*.¹⁰¹⁵ Приказује већ етаблираног уметника и теоретичара у свету сликарства, свесног своје грандиозности, који позира с великом четвртастом палетом у левој и четкама у десној руци. Уметник је себе представио у одмаклим годинама, пажљиво аранжиране браде и једноставне, али елегантне гардеробе, у тренутку сликања. Није познат извор сликареве инспирације, али је очито да је његова пажња изузетно окупирана и да је уметник изабрао да прикаже себе као свесног креатора, чије је главно средство рада палета у првом плану слике. По узору на симболистичку поетику слике, уметник је себе уметнуо у празан недефинисани простор, лишен јасних спацијалних одредница. Плошно платно манифестује приказ плитког простора, с којим се посматрач нелако идентификује.¹⁰¹⁶ У традиционалној иконографији, *decorum* таквог аутопортрета би био уметников атеље, који представља огледало самог уметника, те прозор у његов интиман стваралачки простор,¹⁰¹⁷ док је у овом случају позадина сачињена искључиво од мрких потеза четком. Иреални вакуум формиран око фигуре уметника, мада истог колорита као и његова гардероба, додатно наглашава Превијатијево снажно присуство и потпуну доминацију сликарским платном, како у уобразиљи тако и у збиљи. Одабир да и у релативно позном делу креира сликарски фон сходно дивизионистичкој пракси сведочи о доследној примени ове технике, као и о Превијатију као једном од њених утемељивача на италијанској уметничкој сцени.

У представе сопственог идентитета као сликара се убраја и *Аутопортрет* Галилеа Кинија из 1901. године (сл. 56). За разлику од устаљене иконографије аутопортретних представа смештених у атеље или, у случају симболистичке свесне дисторзије, у недефинисан

¹⁰¹¹ Harald Jurković, „Aura and Horror: Essay on the Typology of the Self-Portrait in Symbolist Painting,“ in *Decadence. Aspects of Austrian Symbolism*, eds. Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger, Vienna: Belvedere, 2013, 78.

¹⁰¹² Annette Dögerloch, „The Melancholy of Everything Finished: Portraiture in German Symbolism,“ in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds, Munich, London, New York: Prestel, 2000, 263.

¹⁰¹³ Лидија Мереник, „О нестајању: аутопортрети и антиаутопортрети Марка Челебоновића од 1930. до 1983. године“, у *Марко Челебоновић*, ур. Душан Оташевић, Београд: Српска академија наука и уметности, 2018, 13–16.

¹⁰¹⁴ Симона Чупић, *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900–1941*, Нови Сад: Галерија Матице српске, 2017, 137.

¹⁰¹⁵ Elena Casotto, „I ritratti dei protagonisti“, in *Simbolismo in Italia*, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, Venezia: Marsilio, 2011, 84.

¹⁰¹⁶ Игор Борозан, „Стваралачка прерада европског симболизма: српски симболисти и њихови преображаји“, у *Живот, сан, смрт: европски оквири српског симболизма*, ур. Тијана Палковљевић Бугарски, Бојана Борић Брешковећ, Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Народни музеј, 2021, 22.

¹⁰¹⁷ О симболици и употреби атељеа код европских уметника 19. века у контексту приватног сопства и професионалног идентитета, опширније у: Исидора С. Савић, „Атеље као огледало идентитета уметнице: сопствена соба Бете Вукановић“, *Годишњак града Београда* LXIX–LXX (2022–2023): 121–125.

простор, Кини позиционира сопствену фигуру у екстеријер. Представља се у морском окружењу, одевен у црну тунику, леђима окренут ка мору. Његово лице је озбиљно и усредсређено, а о његовој спремности на рад сведоче велика палета и четке које држи у руци. Стиче се утисак да га је чин меморисања сопственог лика прекинуо у тренутку сликарског надахнућа, те да је на моменат застао како би реализовао аутопортрет. Док је његова фигура сталожена, небо иза ње је пресвучено немирним белим облацима, који унесе динамику. Валовити обриси ваздушастих облака заузимају већи део композиције него море, а немир који носе собом балансиран је сигурном, стаменом и самосвесном појавом уметника. Попут традиционалне владарске иконографије, где краљ суверено влада и поред узбурканог пејзажа и неба, чиме се потврђују његов ауторитет и апсолутна доминација и контрола над територијом која је под његовом влашћу, тако и сликар апсолутно влада морским пејзажем (и потенцијалном олујом) као самовољно изабраним мизансценом за представљање сопственог професионалног идентитета. Свеprisутност плаве боје у различитим тоновима, од светлијег колорита неба до тамније обојеног мора, потврђена је у првом плану и на сликаревој палети, где фигурира у комбинацији с белом, чиме је потврђена важност колоризма у сликарству италијанског симболизма, те уплив боја у изградњи слике и њене атмосфере.

У представе себе-као-сликара се убраја и за италијанско сликарство атипичан *Аутопортрет* Анђела Морбелија из 1901. године (сл. 57). У питању је приказ сликара у ентеријеру, у свечаном оделу, с наочарима, те кистом и палетом у рукама, који настаје као одраз у огледалу. У задњем плану назире се детаљ његовог у то време недовршеног остварења *Празна столица*, потом изложеног у оквиру циклуса *Поема о старости* на венецијанском Бијеналу 1903. године.¹⁰¹⁸ Морбели, претежно посвећен изради социјалних тема у духу дивизионизма, реализује искључиво наведену представу сопства, коју одликује извесна бизарна нота, о којој и сам пише.¹⁰¹⁹ Атипичност представе почива на уметању седећег женског акта у први план, што није учестали мотив у ликовној култури симболизма. Мада се мотив одевеног сликара и наог модела сусреће касније, у сликарству модерне, нарочито у међуратном периоду, естетици симболизма страно је такво композиционо решење. Оно се може тумачити као део својеврне натуралистичке пермутације, јер приказује необичан спој одевеног уметника и разоденутог модела у јавном простору, али у својој бити може да сведочи и о питању родног подвајања. Сходно таквом тумачењу, Морбели фигурира у својству мушкарца-као-гледајућег-субјекта, а неименовани модел у улози жене-као-гледајућег-објекта.¹⁰²⁰ Њихов нејасно дефинисан однос имплицитно се тумачи у љубавном смислу, где модел преузима улогу претпостављеног сексуалног објекта, чак иако међу њима не постоји интеракција. Но, интересантно је да уметников поглед није упрт ка обнаженој фигури, већ ка свом одразу у огледалу, што ствара утисак његовог обраћања посматрачу. За разлику од претходно анализираних, на Морбелијевом аутопортрету приказано је и огледало. Оно се користило у стварању аутопортрета још од античког доба, јер огледало и биће које се види у њему заједнички стварају *alter ego*.¹⁰²¹ Како се сазнаје из епистоларне грађе, Морбели је овом сликом, предвиђеном за излагање на четвртном

¹⁰¹⁸ Michael F. Zimmermann, „Angelo Morbelli: le mondine e un autoritratto. Modo di vedere, modo di pensare“, in *Il colore dei divisionisti: tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca: atti del Convegno internazionale di studio*, a cura di Aurora Scotti Tosini, Tortona e Volpedo, 30 settembre – 1 ottobre 2005, Tortona: Tipografia Pi. Me, 2007, 171.

¹⁰¹⁹ Ibid., 168.

¹⁰²⁰ Терминологија је преузета из: Симона Чупић, *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900–1941*, Нови Сад: Галерија Матице српске, 2017, 122.

¹⁰²¹ Саша Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2009, 118.

Бијеналу у Венецији,¹⁰²² желео да заголица машту јавности, те да, сходно субверзивном деловању симболиста, шокира грађански морал. Истовремено, појава младе жене у првом, средовечног сликара у другом, те старица у трећем плану се може тумачити и као симболичан приказ три различита доба (младост, зрелост, старост),¹⁰²³ која су Морбелијеви сарадници, с Климтом на челу, неретко визуализовали на симболима уобличеним платнима.

Као и у случају интернационалног симболизма, и код италијанских сликара се јављају аутопортретне представе здружене са симболима смрти. У култури италијанског симболизма, а нарочито уже дефинисаног декадентизма, смрт постаје значајна тема, попут својеврсног „емоционалног епицентра и конститутивне базе“ овог покрета. Било да се јавља у форми наглашеног песимизма и кризе идентитета или макабризма, садизма и перверзности, односно њене глорификације као пријатног искуства, што је евидентно и на пољу књижевности,¹⁰²⁴ смрт је умногоме обележила и аутопортретно сликарство италијанских симболиста.

Мотив лобање фигурира на комплексом *Аутопортрету* Ђузепеа Пелице да Волпеда из 1899. године.¹⁰²⁵ Уметник представља себе у ентеријеру, у виду стојеће фигуре, једноставно одевене у црно одело с белом кошуљом (сл. 58). Мада су му руке у џеповима, поза не одаје утисак ноншалантности и релаксираности, већ својеврсне статичности и ригидности. На први поглед се чини да је уметникова фигура стегнута, те да позирање донекле изазива нелагоду. Сличну импресију даје и његово озбиљно лице упалих јагодица и брижљиво зачешљане косе, чији увојци красе чело. Неоспорне су и назнаке меланхолије на уметниковом лицу, која се у извесној дози сматра *потребном*¹⁰²⁶ у личним подухватима самообликовања, што сведочи о урођеној ингениозности уметника. Модерно доба, тачније модерност подразумева меланхолију (па чак и очајање),¹⁰²⁷ стога не чуди што се трагови таквог осећања назире и на аутопортрету овог уметника. Он је употпуњен и истакнутом брадом, која додатно потцртава утисак озбиљности и извесне духовности. Сликарева плошно дочарана фигура као да се стапа с окружењем, сачињеним највероватније од његовог атељеа или другог личног простора, који представља посредни вид самопрезентације.¹⁰²⁸ Полица с књигама, као симбол учености и уметникове интелектуалне персоне, чини његово физичко и идејно залеђе. Непосредни амбијент уметника (биолошки, породични, социјални...) се као оно што је „споља“ манифестује у свим аспектима оног што је „унутра.“¹⁰²⁹ Истовремено, указује на уметникову свест о значају сопствене професије, која надилази пуко занатство јер садржи и мисаону компоненту, те од

¹⁰²² Michael F. Zimmermann, „Angelo Morbelli: le mondine e un autoritratto. Modo di vedere, modo di pensare“, in *Il colore dei divisionisti: tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca: atti del Convegno internazionale di studio*, a cura di Aurora Scotti Tosini, Tortona e Volpedo, 30 settembre – 1 ottobre 2005, Tortona: Tipografia Pi. Me, 2007, 170.

¹⁰²³ Ibid., 173.

¹⁰²⁴ О обради наведених тема на примеру Д'Анунцијевог књижевног опуса, в: Marja Härmänmaa, „The Seduction of Thanatos: Gabriele D'Annunzio and the Decadent Death“, in *Decadence, Degeneration, and the End: Studies in the European Fin de Siècle*, eds. Marja Härmänmaa, Christopher Nissen, New York: Palgrave Macmillan, 2014, 225–243.

¹⁰²⁵ О рецепцији Пелициног аутопортрета, те о подељености критике, в: Aurora Scotti, *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, Milano: Electa, 1986, 15.

¹⁰²⁶ Игор Борозан, *Уметнички преображаји Влаха Буковца у контексту европског сликарства*, Београд: Српска академија наука и уметности, 2020, 103.

¹⁰²⁷ Antoan Kompanjon, *Antimoderni: od Žozefa de Mestra do Rolana Barta*, Београд: Službeni glasnik, 2021, 393.

¹⁰²⁸ Симона Чупић, *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900–1941*, Нови Сад: Галерија Матице српске, 2017, 137.

¹⁰²⁹ Саша Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2009, 19.

уметника захтева да буде интелектуалац.¹⁰³⁰ Негујући такве светоназоре, Пелица жели да подари сликарству дигнитет, представљајући се јавности као умно биће.¹⁰³¹

Memento mori мотив – лобања, који фигурира на поменутој слици, симбол је телесне смрти, те људске смртности уопште.¹⁰³² Њој контрастиран је мотив зелене пузавице, у којој су истраживачи препознали бршљан. У питању је биљка богате симболике, која носи вишеструка значења. Због своје зелене боје у свим годишњим добима, везује се за бесмртност. У контексту меморисања сопственог лика ради његовог очувања од заборавља, не чуди избор тог мотива. Он указује на вечити круг умирања и рађања, те на мит вечног повратка.¹⁰³³ Меморишући себе у сликарском медију, уметник обезбеђује своје трајно бивствовање овековечено на платну. Истовремено, бршљан симболише и Христа, те је у симболици крста и страдања.¹⁰³⁴ Мада не тако експлицитно као Сегантини, Пелица да Волпедо својим издуженим, готово аскетски предоченим ликом дуге косе у назнакама подсећа на Христа, што је учестали начин приказивања сопства уметника на христоморфним симболистичким аутопортретима. Но, без улажења у дубљу расправу о томе да ли је уметник претендовао да се донекле уподоби Христу или не, спој лобање и бршљена носи још дубљу симболику. Наиме, та два наизглед опозитна мотива, где први симболише смрт и њену неминовност, а други виталност и обнову, фигурирају у *vanitas* темама.¹⁰³⁵ Поједина платна с краја 17. века која приказују мртву природу садрже мотив лобање коју обавија лоза бршљана.¹⁰³⁶ На тај начин указују на бесмртност духа упркос физичког пропадања тела, што у контексту аутопортретне представе с краја 19. века има сличну поруку која се тиче трајног уписивања уметника у повесницу, те вечне славе његовог дела. Уосталом, аутопортрет, попут посебне врсте портрета, у својој основи представља сурогат одсутног, отелотворујући памћење.¹⁰³⁷

Код Луиђија Русола (Luigi Russolo) се приказ сопствене појавности доводи у везу са мултиплицираним мотивом лобање (1909), који симболично формира нимб око уметникове главе (сл. 59). Уметникова фигура приказана је трочетвртински, а посебан нагласак је стављен на лице. Очи су готово пренаглашене, делујући избечено, што је потцртано и искривљеним обрвама које прате облик очију. Утиску страха или зачуђености доприносе и отворена уста, док главну примесу даје седам лобања које, попут енергетске заштите, формирају круг око главе уметника. Русоло, познат по истраживањима окултног, а у складу са субверзијом којој су симболисти били склони, преузима и реинтерпретира мотиве нимба и лобање, стварајући особен вид класичне сликарске теме *memento mori*.¹⁰³⁸

¹⁰³⁰ О Пелицином схватању уметности и задатка уметника, в: Aurora Scotti Tosini, „I molti aspetti dell'armonia: itinerari nella pittura di Giuseppe Pellizza“, in *Giuseppe Pellizza da Volpedo*, a cura di Aurora Scotti Tosini, Torino: Galleria Civica d'arte moderna e contemporanea, 2000, 9.

¹⁰³¹ Ibid.

¹⁰³² *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, ur. Alen, Gerbran. Ševalije, Žan, Novi Sad: Stylos art: Kiša, 2009, 505.

¹⁰³³ Ibid.

¹⁰³⁴ Повезница је с Христом, будући да бршљан има савитљиве гране, али јако упориште у корену, те се поистовећује с Христовом скромном људском природом с једне, односно дубоке духовне суштине, с друге стране. В: Lucia Impelluso, *Nature and Its Symbols*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2004, 50.

¹⁰³⁵ О различитим механизмима представљања овог концепта, опширније у: Jelena Todorović, *O ogledalima, ružama i ništavilu: koncept vremena i prolaznosti u kulturi baroknog doba*, Beograd: Clio, 2012.

¹⁰³⁶ Lucia Impelluso, *Nature and Its Symbols*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2004, 54.

¹⁰³⁷ Саша Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2009, 9.

¹⁰³⁸ Harald Jurković, „Aura and Horror: Essay on the Typology of the Self-Portrait in Symbolist Painting“, in *Decadence. Aspects of Austrian Symbolism*, eds. Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger, Vienna: Belvedere, 2013, 97.

Поједини аутопортрети италијанских симболиста су лишени сувишног наратива. Они се, другим речима, не појављују нужно уз одређене концепте, попут смрти, нити пледирају да уметника представе нужно као представника сликарског заната, већ ради истицања њих самих. У питању је употреба аутопортрета као средства самопромоције и глорификације. Сходно таквој аутопредстављачкој поетици, није неопходан додатан предметни инструментаријум који би истакао вредност уметника као индивидуе или као сликара на уметничкој сцени, чиме би се оправдали његова персонална величина или тржишна вредност. Уметник је сам себи по себи довољан, а његова унутрашња снага се прелива и споља. Уместо сликарских атрибута, овакви обрасци самопредстављања ангажују наглашено психолошко присуство аутора,¹⁰³⁹ те потврђују његову самосталност, индивидуалност и величајност. То је случај Сарторијевог *Аутопортрета* из 1915. године (сл. 60). Уметник се представља у потпуности у белом, а десну руку ноншалантно ослања на главу, стварајући свесно аранжирану, али релаксирану позу која одише сигурношћу. Елаборацију сопственог лика тако задржава „у домену (ненаметљиво) демонстриране самосвести.“¹⁰⁴⁰ У питању је приказ моћног и сугестивног сликара у *самодовољној* пози,¹⁰⁴¹ која одише извесном релаксираношћу и свешћу о сопственом успеху и високој котираности на националној, али и на интернационалној уметничкој сцени. Самозадовољан осмех на уметниковом лицу, које је у фокусу представе, сведочи о уметниковом самопоуздању и вери у сопствени допринос уметничком свету. Нису му неопходни атрибути сликарског заната нити посебни спољњи фактори, попут пригодног ентеријера (или екстеријера) који би додатно истакли оно што он већ осећа изнутра и што је демонстрирао својим професионалним прегнућем. Стога овај аутопортрет одише снажним осећајем задовољства досегнутог личном индивидуалношћу и аутономијом, о чему посебно сведочи нескривени сјај у уметниковим благим очима. Његово присуство је (само)довољно, јер оно спонтано креира шљаштећу ауру или дискретну харизму. Значење душе, описивано у ренесансним трактатима и дочарано топосима животности,¹⁰⁴² концептуално претрајава и у култури симболизма, која на себи својствен начин, свесно или несвесно, имплементира идеале пређашњих епоха, инкорпорирајући их и на аутопортретним представама.

Из исте године је и *Аутопортрет* Плинија Номелинија (сл. 61). Попут Сарторијевог, и овај аутопортрет припада групацији „представа себе-изван-сликара“.¹⁰⁴³ Незаинтересован за истицање професионалног профила и статуса, Номелини ставља акценат на сопствени лик, који чини јединствен наративни центар слике. Његово лице је суво, озбиљно, а црне очи не гледају у посматрача, већ су упрте нагоре, ка даљинама. У одсуству непосредне комуникације с посматрачем, те изостанком изрежиране костимираности, овај аутопортрет упућује на намеру да се идентитет не ограничи ниједном наметнутом друштвеном позицијом (улогом).¹⁰⁴⁴ Као анархиста у младости, Номелини није поклањао пажњу грађанској етикецији, нити

¹⁰³⁹ Ана Ереш, „Трансформација модерног субјекта: оглед о сликарским аутопортретима и портретима уметника из Меморијала уметника“, у *Ликови и личности. Педесет година Меморијала уметника Спомен-збирке Павла Бељанског*, ур. Милана Квас, Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, 2021, 70.

¹⁰⁴⁰ Симона Чупић, *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900–1941*, Нови Сад: Галерија Матице српске, 2017, 141.

¹⁰⁴¹ Игор Борозан, *Уметнички преображаји Влаха Буковца у контексту европског сликарства*. Београд: Српска академија наука и уметности, 2020, 267.

¹⁰⁴² Саша Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2009, 96.

¹⁰⁴³ Типологија аутопортрета преузета из: Симона Чупић, *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900–1941*, Нови Сад: Галерија Матице српске, 2017, 137.

¹⁰⁴⁴ Ibid., 141.

улицаности,¹⁰⁴⁵ као учесталој одлици портретних форми позног 19. века. Његово самообликовање почива на приказу лежерне одевне комбинације, која почива на белој кошуљи, незакопчане крагне, чиме се додатно потврђује ноншалантност његове појавности. Ослобођеним сликарским рукописом, те применом чисте боје приликом сликања позадине, саздане од неправилних, крајње спонтаних замаха кистом у вертикалним наносима боје, Номелини кроји дематеријализован просторни оквир слике.

Уметник као пророк: од христолошких до сомнабулних аутопортета

Снажна индивидуалност уметника симболистичке вокације¹⁰⁴⁶ испољавана је и приликом аранжираних сопствених портрета. Њихове опште тежње да путем симбола представе мисаони и духовни аспект личности, „учиниле су да уметник симболизма добије нову улогу обележену визионарским способностима које су на различите начине интегрисане у њихове аутопортрете.“¹⁰⁴⁷ Сликар симболистичке вокације махом не прижељкује углед успешног грађанина већ херојску улогу коју оправдава натпросечним стилем живота које жели да проживи.¹⁰⁴⁸ У таква искуства се убрајају блиски контакти с Еросом и Танатосом, односно с комплексним и снажним светом снова и кошмара,¹⁰⁴⁹ чији визуелни тумач постаје сам уметник који, попут медијума, комуницира с виших сферама, али и оним хтонским, што чини јединственост његовог животног искуства. С друге стране, као креатор слика, уметник има посебну моћ јер је он тај који посредује¹⁰⁵⁰ између света маште и чулне реалности. Симболисти верују да уметник поседује способност да продре у суштину појмовне стварности и да спозна универзалну истину.¹⁰⁵¹ Већ од друге половине 19. века, уметност почиње да задобија узвишено место у друштву, те постаје супститут за званичну религију.¹⁰⁵² Уздизањем уметности, и уметници добијају виши статус, развијајући имиџ својеврсних пророка. У оновременој књижевности истиче се значај уметника као генија или као Христа, односно онога који пати.¹⁰⁵³ Сличне идеје потврђене су и Пеладановим (Josphin Péladan) речима, који сматра да је уметник свештенослужитељ, а да је уметност велика мистерија. Поседујући дар да проникне у мистерије живота, уметник се уздиже изнад оквира свакодневног и уобичајеног. То је потврђено и Оријевим (Albert Aurier) поимањем уметника као полубожанског креатора,¹⁰⁵⁴ који је надахнут светом идејом, те чини од невидљивог видљиво.

¹⁰⁴⁵ Aleksa Čelebonović, *Ulepšani svet. Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914*, Beograd: Jugoslavija, 1974, 160.

¹⁰⁴⁶ Игор Борозан, „Стваралачка прерада европског симболизма: српски симболисти и њихови преображаји“, у *Живот, сан, смрт: европски оквири српског симболизма*, ур. Тијана Палковљевић Бугарски, Бојана Борић Брешковић, Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Народни музеј, 2021, 20.

¹⁰⁴⁷ Милена М. Антонијевић, „Одлике дуализма на представи уметника немачког симболизма: аполонијско и дионизијско на *Аутопортрету са свирајућом смрћу* Арнолда Беклина и *Аутопортрету са Купидоном и смрћу* Ханса Томе, *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 52 (2024): 141.

¹⁰⁴⁸ Annette Dogerloch, „The Melancholy of Everything Finished: Portraiture in German Symbolism,“ in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds, Munich, London, New York: Prestel, 2000, 263.

¹⁰⁴⁹ Ibid.

¹⁰⁵⁰ Annette Dogerloch, „The Melancholy of Everything Finished: Portraiture in German Symbolism,“ in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds, Munich, London, New York: Prestel, 2000, 260.

¹⁰⁵¹ Michelle Facos, *Symbolist Art in Context*, Berkley: University of California Press, 2009, 39.

¹⁰⁵² Shearer West, *Fin de siècle: Art and Society in an Age of Uncertainty*, Woodstock, New York: Overlook Press, 1994, 105.

¹⁰⁵³ Michelle Facos, *Symbolist Art in Context*, Berkley: University of California Press, 2009, 31.

¹⁰⁵⁴ Ibid.

У сликаре који су себе сматрали готово божанским креаторима, ослањајући се на ренесансни концепт *Divino artista*,¹⁰⁵⁵ убраја се и Ђовани Сегантини. Он је за живота стекао велики углед не само у Италији већ и шире, што је додатно потврђено након његове смрти, када је његов култ додатно ојачао. Мада је живео у изолацији, пратио је дешавања на интернационалној уметничкој сцени, водио је преписку с колегама и критичарима, а посредством илустрованих часописа се упознавао с тада актуелним културним збивањима. Све наведено му је помогло да постане ауторитет на пољу уметности, али и теорије, што је допринело формирању његовог самосвесног *selfa*. Своје високо достојанство преточио је и у аутопортрет. Изразита снага погледа и непоколебљива вера у сопствени квалитет красе готово све његове аутопортретне представе. О високом достојанству које приписује великим уметницима, а имплицитно себи, сведоче његове речи из *Тако мислим и осећам сликарство* (1891) – „ту и тамо, у разним деловима цивилизованог света, наићи ће се на самотњаке, праве уметнике који стварају истинска, лична уметничка дела; ти усамљени претходници имају тек мали круг поштовалаца: они су изразите личности и њихова уметност остаје дубоко аристократска.“¹⁰⁵⁶

Један од најособенијих Сегантинијевих аутопортрета је онај из (око) 1882. године, који приказује искључиво уметникову главу која извире из недефинисане тамне позадине (сл. 62). Остатак тела, укључујући врат и рамена, није видљив, те се стиче утисак да је у питању маска.¹⁰⁵⁷ У складу са симболистичким третманом лица, аутор је посебно истакао продорне црне очи, чију маркантност додатно наглашавају густе спојене обрве. Његов поглед хипнотишуће делује на посматрача, па чак и језовито, чиме се ствара утисак о екстрасензорним моћима које енергетски одашиље. Но, интересантан је мали детаљ при дну слике, неуочљив на први поглед. У питању је мач, чије присуство у близини главе неминовно наводи на концепт декапитације. Сам чин обезглављивања материјализује потребу за поништењем жртве и у модерној култури представља синоним за обешчовечење.¹⁰⁵⁸ Лебдећа глава у бестежинском и неодређеном простору сугерише обезглављеност, стварајући нелагоду код посматрача.¹⁰⁵⁹ Готово макабристички обрађена тема може да указује на ауторов осећај својеврсног жртвовања зарад нових идеала у уметности, а може да носи и тамнију симболику. Према тумачењу које нуди Харалд Јурковић, Сегантини на овом енигматичном аутопортрету наглашава демонски карактер сопствене физиономије.¹⁰⁶⁰ Јурковић сматра да се Сегантинијево самообликовање не

¹⁰⁵⁵ Саша Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2009, 81.

¹⁰⁵⁶ Giovanni Segantini, „Così penso e sento la pittura“, in *Scritti e lettere di G. Segantini*, Torino: Fratelli Bocca, 1910, 29.

¹⁰⁵⁷ О употреби маске као средства за појачавање одређеног менталног или емоционалног стања у оквирима симболистичког сликарства, опширније у: Hans H. Hofstätter, „Symbolism in Germany and Europe“, in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds, Munich, London, New York: Prestel, 2000, 21–22. О масци у стваралаштву белгијског сликара Џејмса Енсора (James Ensor), в: Дијана Метлић, „Џејмс Енсор: уметник међу маскама“, *Култура: часопис за теорију и социологију културе и културну политику* 156 (2017): 202–209.

¹⁰⁵⁸ Игор Б. Борозан, „Изопачено и узвишено: Усековање главе светог Јована Крститеља Ђуре Јакшића“, *Тело и насиље у уметности и визуелној култури раног модерног доба*, ур. Саша Брајовић, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2024, 178.

¹⁰⁵⁹ Сличан третман главе се препознаје и код симболиста интернационалног круга, попут Ђорђа Крстића, минхенског ђака. У формалном смислу, обрада Сегантинијеве главе на овом аутопортрету концепцијски наликује Крстићевој мистичној и заумној визуализацији *Обретења главе цара Лазара*. О Крстићевој слици, опширније у: Игор Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 121.

¹⁰⁶⁰ Harald Jurković, „Aura and Horror: Essay on the Typology of the Self-Portrait in Symbolist Painting“, in *Decadence. Aspects of Austrian Symbolism*, eds. Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger, Vienna: Belvedere, 2013, 98.

доводи у везу с хришћанском иконографијом Голијата, Холоферна или светог Јована Претече јер је сликар у време сликања аутопортрета пролазио кроз ведрију фазу живота.¹⁰⁶¹ Из тог разлога истраживач одбацује тезу да је овим аутопортретом Сегантини себе желео да прикаже у својству парадигме бола или као одраз сопствених опсесија смрћу, истичући да је фокус пребачен са жртве на предатора.¹⁰⁶² У Сегантинијевом портрету препознаје „Медуза ефекат“,¹⁰⁶³ односно свесно репетирање застрашујућег lika „господарице горгонске“,¹⁰⁶⁴ који фигурира и у делима европских симболиста, попут Штука или Беклина. Медузин зао поглед, који замрзава, симболишући смрт и нестанак,¹⁰⁶⁵ поновљен је и на Сегантинијевом аутопортрету, с главом која лебди у недефинисаном простору, еманирајући „страх и трепет“ код посматрача. Јер, у пренесеном значењу, „угледати Медузу значи препознати грешну таштину и прогледати до гола своје ташто потискивано осећање кривице које нико не жели да увиди и чији поглед нико не подноси.“¹⁰⁶⁶

Далеко „питомији“ јесте *Аутопортрет* истог сликара из 1895. године (сл. 63). У питању је позна представа сопства, настала четири године пред уметникову смрт. Сегантини је себе овог пута представио у сличном маниру, али порука коју одашиље је потпуно другачија. Платном доминира фронтално лице фокусираног погледа, симетрично по вертикалној оси, издуженог носа и продорних очију. У позадини се назире плошно дочаране планине, које чине декорум слике. Појава тог мотива не чуди будући да је Сегантини био поклоник природе и нарочито Алпа, где је провео већи део живота у самовољној изолацији.

По општем дојму, Сегантини у овој хијератичној самопредстави наликује Христу. Његов лични *Imitatio Christi* појачан је употребом златног праха, који акцентује псеудорелигиозност слике,¹⁰⁶⁷ дајући јој привид сакралности. У технолошком смислу, осим злата, комбинује угљен и белу креду, те постиже ефекат сличан гризају, који цртеж претвара у својеврсну икону.¹⁰⁶⁸ Сегантинијев избор да се представи у христоморфном маниру не чуди будући да је био изузетно самосвестан када су у питању његов таленат, успешност на уметничком тржишту, као и природна предодређеност за генијалност. Сматрајући се својеврсним *Deus artifex*,¹⁰⁶⁹ уметник је себе видео као достојног Христа, што је пракса која је негована још од 1500. године и славног Диреровог (Albrecht Dürer) *Аутопортрета* из 1500. године.

Неколико година касније, око 1898. настаје врло сличан Сегантинијев аутопортрет, који представља његову последњу ликовну самоинсценацију (сл. 64). Пишући у хвалоспевним тоновима о Сегантинију, Сервес (Franz Servaes), његов први аутобиограф, истиче да су ауторови познаваоци и пријатељи инсистирали на томе да тај аутопортрет не носи сличност с физичким изгледом сликара,¹⁰⁷⁰ те да му недостаје миметичка веродостојност. Но, Сервес наглашава да таква одударања не чуде будући да је Сегантини себе стилизовао у складу са

¹⁰⁶¹ У време настанка овог аутопортрета, уметник је постао отац (1882), а непосредно пре тога је открио чари руралне природе која је постала неисцрпан извор инспирације. В: Ibid.

¹⁰⁶² Ibid.

¹⁰⁶³ Ibid.

¹⁰⁶⁴ Pol Dil, *Simbolika u grčkoj mitologiji*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991, 96.

¹⁰⁶⁵ Игор Борозан, *Сликаство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018, 43.

¹⁰⁶⁶ Pol Dil, *Simbolika u grčkoj mitologiji*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991, 97.

¹⁰⁶⁷ Beat Stutzer, *Giovanni Segantini*, ed. Beat Stutzer, Zurich: Scheidegger & Spiess, 2016, 170.

¹⁰⁶⁸ Annie-Paule Quinsac, *Giovanni Segantini: luce e simbolo 1884–1899*, a cura di Annie-Paule Quinsac, Milano: Skira, 2000, 98.

¹⁰⁶⁹ Beat Stutzer, *Giovanni Segantini*, ed. Beat Stutzer, Zurich: Scheidegger & Spiess, 2016, 170.

¹⁰⁷⁰ Franz Servaes, *Giovanni Segantini: sein Leben und seine Werke*, Leipzig: Klinkhardt Biermann, 1920, 190.

сопственом унутрашњом персоном. Инсистирање на духовним нутринама указује на симболистичку концепцију аутопортрета као манифестације дубљих слојева личности. Како запажа Сервес, те очи у сну траже дубљу истину.¹⁰⁷¹ Такође, уметникова глава наликује апостолској, односно оној (неког) асирског краља, као што увиђа песник Примо Леви (Primo Levi).¹⁰⁷² Мада се по димензијама и техници може тумачити као интиман визуелни запис, настао „необавезно“ на страницама скиценблока за личне потребе, истина је другачија. Наиме, познато је да је Сегантини поседовао фотографије овог аутопортрета у високој резолуцији, које је слао својим патронима и пријатељима.¹⁰⁷³ Отуда не чуди чињеница да се његов лик памти у колективној меморији управо на основу овог *Аутопортрета*.

У интернационалним оквирима далеко мање познат од Сегантинија, али ништа мање самосвестан, је Доменико Бакарини (Domenico Baccarini). Пореклом из Фаенце, стварао је претежно у родном граду и у Риму, док га рана смрт у 25. години није у томе прекинула. Упркос кратком животу, остварио је запажен симболистички корпус слика, међу којима се истичу посебно аутопортрети, који су, спрам читавог опуса, многобројни. У контексту сагледавања уметника као пророка истиче се његов аутопортрет оловком на папиру из 1903. године (сл. 65). У питању је визуализација искључиво уметниковог фронтално постављеног лица, густе косе и изразито наглашених продорних очију, које дословно фиксирају посматрача. Примењујући једну од најједноставнијих техника, Бакарини гради изразито експресиван портрет „онога који зна и који види“ искључиво игром светлости и сенке. Вештим сенчењем чеоног дела, носа и делимично јагодица, ствара изражајни лик уметника пророка. Симетрично постављено, фронтално лице, с фокусом на очи које хипнотишуће делују на посматрача, откривају дубину погледа, подсећајући на *пророчке* аутопортрете Сегантинија.

У сличном хронолошком оквиру, тачније између 1901. и 1903. године настаје Костетијево (Giovanni Costetti) остварење *Ја пратим смрт*, које се наводи као уметников аутопортрет, а заправо представља портретни приказ његовог колеге, сликара Доменика Бакаринија (сл. 66). Мада физичка поударност с Бакаринијевог појавношћу не изостаје, Костетијева наклоност ка сомнабулно-макабристичким темама, те интимни, готово исповедан карактер дела *Ја пратим смрт* су наводили ауторе да у њему препознају самог Костетија. Овакве недоумице воде порекло од енигматичности и тешке докучивости слика европског, па и италијанског симболизма, те је из поменутог разлога и овај портрет увршћен у излагање о аутопортретима. Као што је наведено у уводном разматрању поглавља, мотив смрти је присутан у симболистичком самообликовању, те се различити варијетети смрти (лобања, костур...) могу пронаћи код дојена интернационалног, али и италијанског симболизма. Опседнутост смрћу, као велика тема европског сликарства заступљена је и у опусу аутора склоних песимистичним расположењима, који утеху од модерног начина живота који их преплављује проналазе, између осталог и у контемплацији о смрти. Кокетирање са смртном тематиком инспирише и Ђованија Костетија, који мотив костура сједињује с фигуром колеге Бакаринија. С обзиром на сам наслов, с леве стране фигурира костур, као симбол смрти, који предводи самог уметника. Бакарини је представљен у једноставној тоги, уредно зачешљане косе, сталожене постуре, смиреног лица, које одише самосвешћу, те очију упртих у десно, ка костуру, као његовом (изабраном) предводнику. У фиктивној колони, чији је вођа костур, појављује се само Бакарини, као једини члан ове поворке, чиме се додатно наглашава лични карактер и значај ове ауторефлексивне представе. С обзиром на то да је у питању симболистичко остварење *par*

¹⁰⁷¹ Ibid.

¹⁰⁷² Ibid.

¹⁰⁷³ Beat Stutzer, *Giovanni Segantini*, ed. Beat Stutzer, Zurich: Scheidegger & Spiess, 2016, 170.

excellence, не знамо да ли је у питању уметникова поруџбина или је Костети самоиницијативно креирао лик сопственог колеге, коме је придружио самртног компањона.¹⁰⁷⁴ Енигматичност приказа може сугерисати смрт као извор инспирације, те Бакаринијеву наклоност тамнијој страни живота, уколико се доследно тумачи поетски назив овог дела.

Костур традиционално представља персонификацију смрти, а понекада и злог духа.¹⁰⁷⁵ Не представља статичну, већ динамичну смрт, односно весника и средство новог живота.¹⁰⁷⁶ Одабир костура као предводника не чуди, будући да он симболише знање онога ко је прешао преко прага непознатог, те је посредством смрти проникао у тајну оностраног.¹⁰⁷⁷ Све наведено представља скуп духовних тежњи симболиста, па и самог Бакаринија, који је до своје преурањене смрти 1907. године био предводник групе уметника у Фаенци, који су се претежно бавили цртежом и графиком, те били склони неомедијавелизму и меланхоличним стањима духа.¹⁰⁷⁸

Наднаравним духом одише аутопортрет јавности нешто мање познатог, али претходно поменутог италијанског сликара Ђованија Костетија (Giovanni Costetti). У питању је сомнабулна представа уметника затворених очију настала између 1903. и 1904. године (сл. 67). Склопљене очне јабучице на експресивно дочараном лицу доприносе атмосфери мистике и магије, делујући помало и језовито. Грчевитост уметникових обрва, полуотворена уста, набраност чеоног дела лица, те набрекнутост мишићавих вратних жила сведоче о снажној менталној и енергетској концентрацији уметника, чије маскулозан лик чини фокални центар слике. Ако симболистички аутопортрети потврђују уметника као визионара и пророка, истичу и његову улогу преносиоца искустава са самих рубова постојања.¹⁰⁷⁹ Наиме, стиче се утисак да је аутор овековечен у тренутку својеврсне (стваралачке?) визије, те фигурира као спона између оностраног и оностраног. Пракса приказивања невидљиве стварности и заумности се повезује са лицима затворених очију, јер се на тај начин успоставља комуникација са унутрашњим видом, одакле се црпе мудрост, али и пророчке способности. Очи тако постају носиоци тајне и знак душевних осећања.¹⁰⁸⁰ Блеђе освечено лице наспрам врата се додатно истиче, извирући из мрке позадине, која је обавијена сивим велом непознате симболике. Више него материјална, на овом аутопортрету је потцртана метафизичка димензија, која сведочи о духовним својствима уметникових самопоринућа.¹⁰⁸¹ Потпуна артифицијелност самопредставе потврђена је зачудно приказаним очима и оностраним погледом који сугеришу симболистичку идеју да унутрашња визија негира миметички свет.¹⁰⁸² Сходно таквом идеалу, уметник фигурира као биће коме су

¹⁰⁷⁴ Интересантно је да се смртна тематика сусреће и у опусу самог Бакаринија, тачније лобања се као самостални мотив среће у његовом скиценблоку из Фаенце (1902), насловљеном *Албум*, на страни 44. Извор: <https://www.gonnelli.it/it/asta-0016/baccarini-domenico-taccuino-tascabile-faentin.asp>, приступљено 17.09.2025.

¹⁰⁷⁵ *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, ur. Alen, Gerbran. Ševalije, Žan, Novi Sad: Stylos art: Kiša, 2009, 405.

¹⁰⁷⁶ Ibid.

¹⁰⁷⁷ Ibid.

¹⁰⁷⁸ О Бакаринију и његовој групи, опширније у: Emanuele Bardazzi, „L’immaginario in bianco e nero. Arte aristocratica, figurazioni ideali e fantasie macabre“, in *Il simbolismo in Italia*, a cura di Maria Vittoria Marini Clarelli, Fernando Mazzocca, Carlo Sisi, Venezia: Marsilio, 2011, 207.

¹⁰⁷⁹ Norbert Wolf, *Symbolism*, Köln: Taschen, 2016, 22.

¹⁰⁸⁰ Игор Б. Борозан, „Приказивање невидљиве стварности и представљање следе жене у ликовном делу Ђорђа Крстића“, у *Симболизам у свом и нашем времену*, ур. Јелена Новаковић, Београд: Филолошки факултет, Друштво за културну сарадњу Србија–Француска 2016, 530.

¹⁰⁸¹ Лидија Мереник, „О нестајању: аутопортрети и антиаутопортрети Марка Челебоновића од 1930. до 1983. године“, у *Марко Челебоновић*, ур. Душан Оташевић, Београд: Српска академија наука и уметности, 2018, 14.

¹⁰⁸² Игор Б. Борозан, „Приказивање невидљиве стварности и представљање следе жене у ликовном делу Ђорђа Крстића“, у *Симболизам у свом и нашем времену*, ур. Јелена Новаковић, Београд: Филолошки факултет, Друштво за културну сарадњу Србија–Француска 2016, 523.

доступне више реалности, те се истиче као својеврстан медијатор између „овог“ и „оног“ света. Заумну стварност материјализују само изабрани појединци, који уз помоћ слика и метафора, неретко у екстази, преносе њену невидљивост у реалан свет, спајајући две наизглед неспојиве реалности.¹⁰⁸³ У настојању да допре до духовних истина, уметник себи приписује наднаравне моћи, које му омогућавају приступ „том оностраном свету, толико удаљеном од земаљске тривијалности,“ да се у њему јасније спознају скривени симболи и мистичне назнаке.¹⁰⁸⁴

Тематска „одступања“ италијанског симболизма: социјално ангажовано сликарство

Супротно тематском репертоару интернационалног симболизма, у локалној варијанти овог правца, развијеног на Апенинском полуострву, јављају се слике атипичног садржаја. У највећој мери се таква одступања огледају у социјално ангажованом сликарству, које није заступљено код симболиста пореклом из других европских земаља. Социјалне теме се срећу у делу уметника са севера Италије, који приступају овим темама применом дивизионизма. Дивизионистичко сликарство није почивало искључиво на техничком експерименту већ неретко и на политичком ангажману.¹⁰⁸⁵ Тачније, типично дивизионистичко растакање боје постаје модерно средство за бележење не само идеала идејног сликарства већ и горућих социјалних питања. Ново дивизионистичко сликарство постаје оквир за приказивање тешких услова живота најсиромашнијег слоја становништва,¹⁰⁸⁶ као и социјалних борби које потресају различите крајеве земље, а нарочито развијене северне регије.

Појава социјално ангажованих тема у италијанском сликарству блиско је везана за оновремени друштвени поредак на Апенинском полуострву. Држава уређена мерама централне власти након уједињења била је 70-их и 80-их година 19. века далеко од социјалне и политичке хармоније.¹⁰⁸⁷ У таквој атмосфери прожетој тензијама и општим утиском нестабилности развија се и анархизам. Тај покрет се с временом приклонио тероризму што се манифестовало атентатима, диверзијама и бомбашким акцијама које се почетком осме деценије јављају на све више места.¹⁰⁸⁸ Тако је 1878. године, у атентату у Напуљу био рањен и сам краљ, који је 1900. био убијен од стране анархиста.¹⁰⁸⁹ Појава анархизма повезана је и са општом економском ситуацијом у земљи, која је умногоме заостајала за развијенијим државама северно од Алпа. Економски прогрес остварен током осме и девете деценије је плаћен тешком бедом великог дела сељаштва, као и „бездушном експлоатацијом и ниским животним стандардом радничке класе.“¹⁰⁹⁰

Почетком 90-их година, које су означиле тамну деценију италијанске историје,¹⁰⁹¹ ситуација се није знатно променила, што је водило ка јачању класног (социјалистичког)

¹⁰⁸³ Ibid.

¹⁰⁸⁴ Ibid., 531.

¹⁰⁸⁵ Aurora Scotti Tosini, „The Divisionists and the Symbolist Cycle,“ in *Divisionism, Neo-Impressionism: Arcadia & Anarchy*, ed. Vivien Greene, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2007, 44.

¹⁰⁸⁶ Beatrice Avanzi, „Una rivoluzione nella luce“, in *I pittori della luce: dal Divisionismo al Futurismo*, a cura di Beatrice Avanzi, Daniela Ferrari, Fernando Mazzocca, Milano: Electa, 2016, 18.

¹⁰⁸⁷ Чедомир Попов, *Грађанска Европа (1770–1914). Друштвена и политичка историја Европе (1871–1914)*, Београд: Завод за уџбенике, 2010, 104.

¹⁰⁸⁸ Ibid.

¹⁰⁸⁹ Ibid., 105.

¹⁰⁹⁰ Чедомир Попов, *Грађанска Европа (1770–1914). Друштвена и политичка историја Европе (1871–1914)*, Београд: Завод за уџбенике, 2010, 106.

¹⁰⁹¹ Adrian Lyttelton, „Italian Culture and Society in the Age of Stile Floreale,“ *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 13, *Stile Floreale Volume Issue* (Summer, 1989): 13.

покрета, те оживљавању акција анархиста. Тако је прва, искључиво пролетерска организација (Раднички сноп) основана у Палерму 1892, а већ наредне године су организоване велике радничке протестне манифестације на Сицилији, што је проузроковало интервенцију војске, те слање вођа на робију.¹⁰⁹² Но, анархистичке побуне нису сплашњавале, већ су узимале све већег маха. Услед привредне кризе и пораста незапослености током 1894. и 1895. године долази до распламсавања анархистичког терора.¹⁰⁹³ Немири су се ширили Фиренцом, Напуљем, Ромањом и Пуљом, да би ескалирали у Милану. Године 1898. војска, на чијем је челу генерал Бава Бекарис (Bava Beccaris), окупирала је главни град Ломбардије, који је од 6. до 9. маја у коме је била масовна народна побуна.¹⁰⁹⁴ Проглашено је опсадно стање, што је довело до масакрирања штрајкача који су мирно протестовали.¹⁰⁹⁵ У Милану је те, 1898. године убијено више од стотину протестаната¹⁰⁹⁶, што сведочи о бруталним последицама Бекарисове интервенције, те крвавих окршаја са сељацима и радницима који су се борили за сопствена права.

Трагичним догађајима сведочили су и уметници, међу којима је било декларисаних анархиста, који су атмосферу класне и радничке борбе овековечили на својим платнима. Дивизионизам је био и у служби препознавања и бележења немира произведених друштвеним тензијама и очекивањима, који су обележили нестабилно социјално окружење у Италији друге половине 19. века, али и општег стања нелагодности, карактеристичног за крај столећа.¹⁰⁹⁷ Каткада су и сами сликари неговали левичарска опредељења, попут Пелице, који је идејно био близак са социјалистима у Торину, што је имало одјека и на одабир сликарских тема овог аутора.¹⁰⁹⁸ У екстремнијим случајевима, уметници социјалног реализма су морали да плате данак због своје ангажованости – Лонгони је био пријављен због подстицања класне мржње¹⁰⁹⁹, док је Номелини био ухапшен током одмазди усмерених против анархиста.¹¹⁰⁰ Но, идеје социјално ангажованог сликарства предоченог дивизионистичком техником су почеле да задобијају све ширу публику посредством колумни у дневној штампи, те текстовима у уметничким часописима и изложбеним каталозима који су публиковани у то време.¹¹⁰¹ Индикативан пример је илустровани лист социјалистичке инспирације, *Модеран живот* (*Vita moderna*), чији је оснивач Густаво Маки (Gustavo Macchi). Настао 1892. године по узору на истоимени париски часопис (*La vie moderne*) из 1879, овај недељник залагао се, између осталог,

¹⁰⁹² Чедомир Попов, *Грађанска Европа (1770–1914). Друштвена и политичка историја Европе (1871–1914)*, Београд: Завод за уџбенике, 2010, 107.

¹⁰⁹³ Ibid.

¹⁰⁹⁴ Ibid.

¹⁰⁹⁵ Fernando Mazzocca, „L'arte del sogno. Il simbolismo in Italia“, in *Il simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*. Milano: 24 Ore Cultura, 2016, 36.

¹⁰⁹⁶ Adrian Lyttelton, „Italian Culture and Society in the Age of Stile Floreale“, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 13, *Stile Floreale Volume Issue* (Summer, 1989): 13.

¹⁰⁹⁷ Fernando Mazzocca, „L'arte del sogno. Il simbolismo in Italia“, in *Il simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*. Milano: 24 Ore Cultura, 2016, 36.

¹⁰⁹⁸ Eugenia Paulicelli, „Art in Modern Italy: from the Macchiaioli to the Transavanguardia“, in *The Cambridge Companion to Modern Italian Culture*, eds. Zygmunt G. Baranski, Rebecca J. West, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 248.

¹⁰⁹⁹ Повод за хапшење је било публикавање Лонгонијеве слике *Размишљања изгладнелог човека* 1. маја 1893. године у *Класној борби* (*Lotta di classe*), гласилу социјалистичке партије. В: Fernando Mazzocca, „L'arte del sogno. Il simbolismo in Italia“, in *Il simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*. Milano: 24 Ore Cultura, 2016, 36.

¹¹⁰⁰ Annie Paule-Quinsac, „Il divisionismo italiano: una rivoluzione pittorica fra tradizione e iconoclastia“, in *I pittori della luce: dal Divisionismo al Futurismo*, a cura di Beatrice Avanzi, Daniela Ferrari, Fernando Mazzocca, Milano: Electa, 2016, 55.

¹¹⁰¹ Giovanna Ginex, „Divisionism, Neo-Impressionism, Socialism“, in *Divisionism, Neo-Impressionism: Arcadia & Anarchy*, ed. Vivien Greene, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2007, 32.

за пропагирање дивизионизма и иновативних сликарских поетика, пласирајући теме које су се тицале превасходно друштвено ангажоване уметности.¹¹⁰²

Најиндикативнији пример таквог сликарства јесте *Оратор на штрајку* Емилија Лонгонија (Emilio Longoni, 1890–1891). Првобитно названа *Први мај*,¹¹⁰³ слика приказује штрајк у Милану који се одиграо на дан прве званичне прославе тог интернационалног празника (сл. 68). Слика је била изложена на Тријеналу у Брери 1891, чиме је учествовала у премијерном, званичном представљању дивизионизма. Мада Лонгони не примењује доследно дивизионистичку технику, слика се сматра уметниковим првим правим покушајем сликања у духу дивизионизма.¹¹⁰⁴ У првом плану је оратор експресивног лица, који се у тренутку обраћања маси која стоји испод њега придржава за дрвену скелу, са које виси фењер, скандирајући десном руком стиснутом у песницу. Грчевитост мишића на лицу, те набораност чела, потом чврста песница којом се обраћа маси сведоче о посвећености борби за права радника и боље услове живота и рада. Једноставна, крајње сведена одећа, те истрошене ципеле говоре о његовом скромном пореклу и исто таквим условима живота. Но, то га не спречава, напротив га подстиче на класну борбу и уздрмавање шире јавности ради постизања бољих услова за добробит колектива, те масе која га прати, испуњавајући милански трг на дан колективног штрајка 1. маја. Слика не приказује само исечак социјалне реалности у Милану 90-их година 19. века, већ описује и сликарева револуционарна осећања. Пореклом из породице која је припадала радничкој класи, Лонгони је убрзо постао анархо-социјалиста,¹¹⁰⁵ посвећен друштвено ангажованом сликарству које није презало од приказа социјалне беде. Приказујући својеврсну визуелну репортажу једног од историјски најтурбулентнијих штрајкова у историји Милана и Италије, Лонгони је овој, социјално ангажованој теми приступио из угла очевица, те потенцијалног учесника,¹¹⁰⁶ чиме слика добија и лично значење. Лонгонијев оратор постаје симболична фигура која не само што доминира својом експресивном појавношћу на платну већ чини визуелну синтезу социјалних и економских тензија које су почетком последње деценије 19. века захватиле Европу, нарочито погађајући радничку класу, посебно грађевинске раднике, који су свој бунт изражавали штрајкачким активностима.¹¹⁰⁷ На основу иновативне сликарске технике, те горуће друштвене теме, слика се чита као својеврсни политички и естетски манифест.¹¹⁰⁸ Мада је једно од пионирских дела дивизионизма, *Оратор на штрајку* није побудио веће интересовање критике,¹¹⁰⁹ изузев негативног става према политизацији уметности услед визуализације анархистичке теме.

Пелица, Лонгони и Морбели развијају стога и социјалне теме у својим дивизионистичким опусима.

Најславнија слика италијанског сликарства социјалне тематике јесте *Четврти сталеж* Пелице да Волпеда (1898–1901). У питању је платно монументалних размера (245 x 542 cm),

¹¹⁰² Ibid.

¹¹⁰³ Под тим називом је премијерно изложена на Тријеналу у Брери 1891. године. В: Giovanna Ginex, „Divisionism, Neo-Impressionism, Socialism“, in *Divisionism, Neo-Impressionism: Arcadia & Anarchy*, ed. Vivien Greene, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2007, 29.

¹¹⁰⁴ Vivien Greene, „Morbillo pittorico: il contagio del divisionismo in Italia“, in *I pittori della luce: dal Divisionismo al Futurismo*, a cura di Beatrice Avanzi, Daniela Ferrari, Fernando Mazzocca, Milano: Electa, 2016, 59.

¹¹⁰⁵ Vivien Greene, „Painted Measles: the Contagion of Divisionism in Italy“, in *Divisionism, Neo-Impressionism: Arcadia & Anarchy*, ed. Vivien Greene, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2007, 17.

¹¹⁰⁶ Giovanna Ginex, „Divisionism, Neo-Impressionism, Socialism“, in *Divisionism, Neo-Impressionism: Arcadia & Anarchy*, ed. Vivien Greene, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2007, 29–30.

¹¹⁰⁷ Ibid., 29.

¹¹⁰⁸ Ibid.

¹¹⁰⁹ Vivien Greene, „Morbillo pittorico: il contagio del divisionismo in Italia“, in *I pittori della luce: dal Divisionismo al Futurismo*, a cura di Beatrice Avanzi, Daniela Ferrari, Fernando Mazzocca, Milano: Electa, 2016, 60.

које је у популарној култури стекло славу захваљујући иницијалном кадру славног филма *20. век* (*Novecento*) Бернарда Бертолучија (Bernardo Bertolucci) из 1976. године. Пелица ради укупно десет година на идејној концепцији, изменама, те финалној реализацији слике, која је постала својеврсни визуелни манифест класне и, нарочито, радничке борбе (сл. 69). Инспирисан првобитно великим индустријским штрајковима 1890-их година, касније је ипак прерадио првобитну замисао, приказујући марш сељака из родног Волпеда.¹¹¹⁰ Велика скупина претежно мушких фигура је приказана у групама по троје, у једноставној одећи мрке боје, аналогне колориту земље. У духу својеврсног марша, смело корачају напред, у правцу посматрача. На тај начин, маса сељака-радника постаје симбол човечанства које маршира у правцу напретка и ослобођења¹¹¹¹ од ропског начина живота. Аутор вешто дочарава њихов покрет, попут епског ритма марша, те фокусираностна физичком и идејном искораку сељака, који с правом представљају најреволуционарније представнике оновременог италијанског друштва у целини.¹¹¹² У позадини се назире пејзаж Волпеда, мада слика одише својеврсном атемпоралношћу, која сведочи о њеној симболичној поруци, која почива на освајању једног новог, праведнијег света.¹¹¹³ У општој композицији, слика подсећа на Рафаелову (Raffaello Sanzio) *Атинску школу* (1508–1511), коју је Пелица у то време проучавао да би до финалне реализације *Четвртог сталежа* дошло тек 1902. године, када је слика премијерно изложена на торинском Квадријеналу.¹¹¹⁴

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Сликаство италијанског симболизма, формирано на Апенинском полуострву у временском распону од 80-их година 19. века до краја Великог рата представља манифестацију интернационалног уметничког феномена. Конституисано у време дубоке кризе која је прожела политички, друштвени, културни и уметнички живот у Италији након непосредно након уједињења, одраз је духовних тежњи самих уметника, али и њихових патрона и пропагатора ка редефинисању статуса италијанског сликарства 19. века. Велике наде које су улагане у свеопшту обнову италијанске културе након Рисорђимента претвориле су се у разочарање исходом ујединитељског процеса. Мада успостављена као новоизграђена Краљевина, припајањем Рима 1870. године, Италија је и даље суштински била сачињена од мозаика различитих регија и градова-држава које су некада биле растављене под доминацијом страних управљача. Дуго очекивано уједињење земље није решило питање њене „заосталости“ у односу на знатно снажније државе у суседству, попут Француске и Швајцарске, што је утицало на ширење незадовољства не само међу интелигенцијом, већ и обичним становништвом. Многобројни штрајкови, бомбашке акције, те побуне анархиста нарочито у северним покрајинама одраз су таквих дисатисафакција које су, као у случају Милана, гушене чак и у крви (Бева Бекарис). Неспремност политичара да се носе са неуједначеним привредним развојем, језичким диверзитетом, реликтура доминације страних власти, те општом

¹¹¹⁰ Eugenia Paulicelli, „Art in Modern Italy: from the Macchiaioli to the Transavanguardia“, in *The Cambridge Companion to Modern Italian Culture*, eds. Zygmunt G. Baranski, Rebecca J. West, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 248.

¹¹¹¹ Ibid.

¹¹¹² Fernando Mazzocca, „L'arte del sogno. Il simbolismo in Italia“, in *Il simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*. Milano: 24 Ore Cultura, 2016, 36.

¹¹¹³ Annie Paule-Quinsac, „Il divisionismo italiano: una rivoluzione pittorica fra tradizione e iconoclastia“, in *I pittori della luce: dal Divisionismo al Futurismo*, a cura di Beatrice Avanzi, Daniela Ferrari, Fernando Mazzocca, Milano: Electa, 2016, 55.

¹¹¹⁴ Eugenia Paulicelli, „Art in Modern Italy: from the Macchiaioli to the Transavanguardia“, in *The Cambridge Companion to Modern Italian Culture*, eds. Zygmunt G. Baranski, Rebecca J. West, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 248.

индустријском заосталошћу умногоме су усложњавали културну слику оновремене Краљевине, која је и даље почивала на полицентричности. Такво стање било је аналогно описима земље из пера протестантских писаца који су већ средином 19. столећа у њој препознали својеврстан колапс цивилизације, те пласирали „перцепцију католичке Италије као умируће културе, дегенерисане, сиромашне, опасне.“¹¹¹⁵ Отуда се јавила потреба водећих интелектуалаца италијанског културног круга да путем уметности освеже увелико распрострањено стање нерасположености, те да покушају да *Bel paese*-у врате некадашњи сјај. Свесни да је романтичарски занос гарибалдинаца, Мацинија и других хероја пера и мача који су најављивали Рисорђименто и утицали конкретним акцијама на његово ширење, постали заблуда, они се труде да од затеченог направе најбољу могућу, али и најреалнију слику. У садејству с доминатном тенденцијом у Европи *Fin-de-siècle*, која је тежила превази духовног над материјалним, те била посебно цењена код уметника симболизма, који су предност давали натлчулном, бескрајном и невидљивом, италијански интелектуалци се окрећу свету уметности. Њихова жеља за превазилажењем извесне дегенерације италијанске уметности одвијала се на различитим фронтовима. На северу Италије, који је већ по географском положају био повољније стациониран, те знатно развијенији у индустријској сфери, тежња ка обнови старог и заосталог је почивала на модернизацијском потенцијалу. У погледу ликовних уметности, он се остварио и званично на чувеној изложби у Брери, у Милану, када су 1891. први пут била изложена дела италијанског дивизионизма. Том приликом водећи сликари, попут Гаетана Превијатија и Ђованија Сегантнија су, заједно са осталим колегама изложили тематски различита, али технички готово уједначена платна, на којима су исказали овај експеримент. Мада је техника разградње сликарског потеза била примењивана већ у оквирима француског импресионизма, италијански сликари нису имали директан додир са савременицима због затворености оновремене културе која није била пријемчива за стране утицаје. Но, ситуација се драстично променила већ 1895. године формирањем институције Бијенала у Венецији, која је омогућила знатно драматичнији продор и дисеминацију дела европских уметника на италијанској уметничкој сцени. Такав сусрет потенцира и дубљу имплементацију тема и идеја европског симболизма, које италијански уметници у том периоду могу да „цитирају“ без посредника у виду фотографија у илустрованим часописима. Могућност непосредног сусрета с делима корифеја средњоевропског симболизма, попут Франца фон Штука и Густава Климта умногоме утиче на формирање њихових италијанских следбеника. Стога се може закључити да је сликарство италијанског симболизма имало двојако упориште. Оно је било омеђено интернационалним симболизмом, с једне и локалном уметничком традицијом, с друге стране. Страни утицаји су се огледали пријемом учења водећих мислилаца епохе, попут Ничеа, Шопенхауера или Бодлера, што утиче на теоријска упоришта италијанских теоретичара слике и самих ликовних стваралаца. С друге стране, одвија се и непосредан уметнички трансфер ликовне поетике европских колега, што је омогућава појаву климтизма и на италијанској уметничкој сцени, о чему сведочи стваралаштво Виторија Цекина или Теодора Волф-Ферарија. Она је почивала на апропријацији типичних елемената бечке сецесије, попут наглашене плошности, стилизације форми, употребе линеаризма и, по потреби, флоралне декорације, те тежње ка асптракцији и употреби злата. Поред Климта, на италијанске ствараоце, нарочито на пејзажисте, утиче и Беклин, велики поклоник италијанске културе, чије је капитално дело *Оствро мртвих* пронашло у италијанском уметничком миљеу неколико различитих варијација. Неоспоран је и утицај Франца фон Штука, нарочито у домену визуализације женског тела, те

¹¹¹⁵ Saša Brajović, *Njegoševo Veliko putovanje: meditacije o vizuelnoj kulturi Italije*, Novi Sad: Mediterran Publishing, 2017, 38.

стварању слике фаталне женствености, што је уочљиво у делу Акилеа Калција или Алберта Мартинија. Спаривање жене са змијом, те наглашавање женске сензуалности, грешности и циничности упућује на Штукову слику *Грех* као визуелну парадигму која се реактуелизује и код италијанских стваралаца.

У погледу ликовне поетике, италијански уметници симболизма, попут својих европских колега развијају самосталност и негују индивидуалност. Под тиме подразумевамо мноштво различитих морфолошких особености које они самосвојно исказују на својим платнима. Као што се у „стилском“ погледу симболизам доводи у везу с дивергентним изразима, попут сецесије, импресионизма, експресионизма, ар декоа, тако се и локална варијанта овог правца у Италији развија у истом духу. Поједини сликари се приближавају импресионизму, попут Плинија Номелинија, чији је рукопис препознатљив по вибрантном колориту, те расветљеној палети која чак и суморнијим приказима даје светлосни тон. Његова разиграна колористичка гама посебно је уподобљена идиличним и, нарочито дионизијским пејзажима, попут *Дитирамба*, које слика славећи животни елан као посебну категорију оваквих представа природе. Далеко прецизнији у свом обликовању фигура и композиција је Ђовани Сегантини који се чврстим академским основама држи цртежа као базе сваког уметничког дела на папиру или платну. Његов стилски израз ближи је веризму него класичном импресионизму. Но на појединим платнима и сам Сегантини, познат по спором извођењу својих платна,¹¹¹⁶ која нису премашивала квоту од три до четири годишње, развија мунциозну, поентилистичку технику која потцртава духовни набој његових слика. Превијати, с друге стране, негује крајње особен и препознатљив сликарски рукопис, најприближнији експресионизму. Његове фигуре, нарочито Христа и светитеља исказују не само сопствену, већ и универзалну бол човечанства у временима кризе, нарочито уочи апокалиптичног страха од краја века или имплицитне најаве Великог рата. Исколачене очи и намучена лица згрчене мимике сведоче о општој узнемирености, те агонијама *нервозног* појединца с краја 19. века, као и о устрепталости услед (пре)наглашених *passioni* – односно емоција како се говори од 19. века.¹¹¹⁷

За разлику од моденирнизаторских тежњи сликара са севера Полуострва, који увођењем дивизионизма разграђују класичну, академску слику, дајући јој већу количину слветлости, римски уметници се више окрећу ренесансном наслеђу. Пејзажи Ђованија Косте обилују приказима припитомљене, идиличне природе с митолошким фигурама или дивљих, дионизијских пејзажа на којима се препознају ванурбани локалитети Лација, који су неколико деценија раније привлачили и стране уметнике, попут *немачких Римљана*. И једни и други у бујној природи Италије препознају велики потенцијал, нескривени се дивећи лепотама *Bel paese*. У такве идеализоване крајолике смештене су и морално-дидактичне теме, попут мудрих и лудих девица Сарторија, који се у границама прихваћене грађанске етикеције поиграва с женама из високих кругова римске популације које су „позајмиле“ своја лица насликаним девојкама. Истовремено, обнова затеченог сликарства 19. века одвијала се посредством прерафаелитизма, који је омогућио ревердовање великих мајстора ренесансе и њихово имплементирање у симболистички корпус слика. На платнима италијанских симболиста фигурирају тако ботичелијевске танане, издужене фигуре, потом нешро маскулознија тела микеланђеловске провенијенције, што сведочи о потреби да се ликовним путем оживи

¹¹¹⁶ О Сегантинијевој техници, опширније у: Hans H. Hofstätter, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei: ein Entwurf*. Köln: DuMont Buchverlag, 1977, 56.

¹¹¹⁷ Саша М. Брајовић, „Представе насиља у нововековној уметности: тумачење, посматрање, памћење.“ У *Тело и насиље у уметности и визуелној култури раног модерног доба*, ур. Саша Брајовић. Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2024, 22.

некадашњи сјај италијанске државе. Из наведеног може се закључити да се појава сликарства италијанског симболизма доводи у везу са својеврсним мостом између академске уметности и авангардних тенденција, имајући у виду да поједини футуристи, попут Боћонија, стварају у прво време у духу симболизма и дивизионизма. Но, италијански симболизам је у својој целини ипак био далеко мање радикалан у односу на друге партикуларне симболизме заступљене на европском културном простору. Он се ипак придржавао традиције суздржаног грађанског друштва, те етикеција предоминантно католичке земље, што сведочи о његовој умерености. Она превасходно почива на поштовању богатог вишедеценијског културног наслеђа Италије, чиме се поништавају потребе за приказом далеко више опсцених, окултних, макабристичких и песимистичких слика, какве се срећу у белгијског, француском или швајцарском симболизму. Мада су и италијански ствараоци симболизма такође меланхолични појединци, који живе у изолацију, не комуницирајући у претераној мери с остатком света, а ни међусобно, они се ипак придржавају неписаних норми конзервативног грађанског друштва једне католичке земље. То се огледа у идеалистичним приказима природе, сведених аутопортрета који више одишу скромношћу него мегаломанијом, те суптилно субверзивним религиозним сликама које више сведоче о новој, индивидуалној духовности аутора него што служе провокацији или критици римокатоличке цркве. У том светлу, потврђена је артистичност сликарства италијанског симболизма као врло умерена, али за италијанско сликарство напредна верзија партикуларног симболизма. Мада сликари усвајају опште modele интернационалног симболизма – теме и идеје локалних, регионалних варијанти остају превасходно под утицајем однеговане локалне традиције – макјајола у Тоскани, скапиљата у Милану, те ренесансног Рима из доба папе Јулија II. Италијанска културна сцена на прелому векова је остала умерена и по питању декадентно-естетицистичких интервенција у сликарству. Ако су такви идеали остварени у књижевности, прецизније у делу Д'Анунција, кога Прац дефинише енциклопедијом европског декадентизма, то није нужно случај са сликарством. Наиме, тежње европског сликарства ка естетизовању свакодневног живота, укидању граница између уметности и стварности у складу с вагнеријанским тоталним уметничким концептом,¹¹¹⁸ само се донекле реализују на пољу ликовних уметности у Италији. Мада понављају извесне ренесансне modele, те теже прерафаелитским темама, италијански сликари се држе структуре класичног наратива као жељеног оквира од кога не одустају. Естетизација се код њих одвија више у домену митског или фантастичног, где уметници реализују већи степен имагинације и слободе у изражавању, али не иду тако далеко као енглески декаденти (Обри Бирдзли), који провоцирају строги викторијански морал или представници бечке сцене (Ханс Макарт), који тежи тетрализацији и јавним маскарадама у којима узима учешће и грађанство. Стога фриволност, хипертофија облика и театрална драматика¹¹¹⁹ изостају са платна италијанских уметника, нарочито римских, који су, за разлику од европских колега, више оријентисани ка прошлости, у којој препознају модел обнове њима савременог сликарства, него у критизерству или естетизацији модерног друштва, кога се клањају, иако појединци, попут Сарторија чине део монденске културне климе Вечног града. У општем утиску партикуларизам италијанског симболизма

¹¹¹⁸ Игор Борозан, „Између златног доба Фрање Јосифа и *fin-de-siècle*-а: сликарство на тлу Аустроугарске монархије и његови преображаји“, у *Плурализам идентитета: сликарство на тлу Средње Европе у последњим деценијама 19. и почетком 20. века*, ур. Игор Борозан, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2020, 44.

¹¹¹⁹ Ibid., 44.

почива на неговању континуитета својственог италијанској култури, те концепта *genius loci* који у овом контексту сугерише претрајавање традиције и (култа) *већ затеченог* у Италији. Италија је одвајкада била више окренута традицији него модерности. Богатство културне баштине било је истовремено бремене (због наметнутих очекивања), али и трајна вредност италијанства (*italianità*). С тим у вези закључује се да је сликарство италијанског симболизма умерена варијанта овог уметничког феномена, јер не почива на радикалној модернизацији академског сликарства нити исувише субверзивним провокацијама оновременог друштва, већ негује артистичност као вредност која почива на поштовању богатог уметничког наслеђа Апенинског полуострва, те регионализама различитих локалних школа.

ЛИТЕРАТУРА

Абрахам, Карл. *Списи из примењене психоанализе*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 1999.

Avanzi, Beatrice. „Una rivoluzione nella luce“. In *I pittori della luce: dal Divisionismo al Futurismo*, a cura di Beatrice Avanzi, Daniela Ferrari, Fernando Mazzocca. Milano: Electa, 2016, 16–27.

Ajvanhovi, O. M. *Muški i ženski princip: temelji stvaranja*. Beograd: Babun, Frejus, Prosveta SA, 2019.

Allen, Virginia M. „One Strangling Golden Hair: Dante Gabriel Rossetti's Lady Lilith“, *The Art Bulletin*, Vol. 66, No. 2 (June, 1984), 285–294.

Altamira, Adriano. „De Chirico, Böcklin e Klinger“. *Metafisica* 5/6, 2006, 35–50.

Angelini, Gianpaolo. „Con la mia cassetta di colori ed un'istantanea. Vittore Grubicy de Dragon e il paesaggio lombardo tra pittura, fotografia e impegno sociale.“ In *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'immagine del Paesaggio*. Tomo primo: *Costruzione, descrizione e identità storica*, a cura di Annunziata Berrino e Alfredo Buccaro. Napoli: Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea, 2016, 1275–1283.

Andreas Salome, Lu. *Erotika*. Beograd: Areté, 2022.

Andreola, Amina. „La religiosità nell'arte di Giovanni Segantini“. *Arte cristiana* 46/8 (1958): 141–143.

Andrews, Malcolm. *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Antinucci, Raffaella. „Gelida Virgo: note sul preraffaellismo crepuscolare di D'Annunzio e Gozzano“, in *I Rossetti e l'Italia*, a cura di Gianni Oliva e Mirko Menna, R. Carabba, Lanciano: 2010.

Антонијевић, Милена М. „Одлике дуализма на представи уметника немачког симболизма: аполонијско и дионизијско на Аутопортрету са свирајућом смрћу Арнолда Беклина и Аутопортрету са Купидоном и смрћу Ханса Томе, Зборник за ликовне уметности Матице српске 52 (2024): 141–153.

Aronson, Alex, D. P. Mukherji. *Europe Looks at India: a Study in Cultural Relations*, Bombay, Hind Kitabs, 1946.

Archivi del divisionismo, volume primo, a cura di Teresa Fiori, Officina edizioni, 1968.

Aurier, G. Albert. „Symbolism in Painting: Paul Gauguin“. In *Symbolist Art Theories: a Critical Anthology*, ed. Henri Dorra, Berkley, Los Angeles: University of California Press, 1994, 192–203.

Бабић, Сташа. *Грци и други. Античка перцепција и перцепција антике*. Београд: Клио, 2008.

Bade, Patrick. *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women*. New York: Mayflower Books, 1979.

Bazzocchi, Marco A. „Ninfa liberty“. In *Liberty: uno stile per l'Italia moderna*, ed. Fernando Mazzocca. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2014, 147–155.

Bardazzi, Emanuele. „L’immaginario in bianco e nero. Arte aristocratica, figurazioni ideali e fantasie macabre“. In *Il simbolismo in Italia*. A cura di Maria Vittoria Marini Clarelli, Fernando Mazzocca, Carlo Sisi. Venezia: Marsilio, 2011, 201–225.

Bataj, Žorž. *Erotizam. Suze Erosove*. Beograd: Vuk Karadžić, 1972.

Beltrami, Cristina. „Cesare Laurenti: dalla pittura di genere all’idea.“ In *Cesare Laurenti (1854–1936)*, a cura di Cristina Beltrami.

Beltrami, Luca. *Giovanni Segantini (1858–1899)*. Roma: Direzione della Nuova Antologia, 1899.

Benassi, Pier Francesco. *Plinio Nomellini e il Simbolismo: il rapporto con gli artisti e i letterati dell’epoca*, Tesi di laurea magistrale, Pisa: Università di Pisa, 2015/2016.

Benedetti, Maria Teresa. „Le esposizioni pubbliche italiane in epoca Liberty.“ In *Il Liberty in Italia*, a cura di Fabio Benzi, Milano: 2001, 178–201.

Бергсон, Анри. *Стваралачка еволуција*. Београд: Алгоритам, 2016.

Bernd, Ernsting. „It is Only Reality that is Absurd: Symbolist Image between Vision and Suggestion“, in: *Decadence. Aspects of Austrian Symbolism*, eds. Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger, Vienna: Belvedere, 2013, 32–65.

Bernheimer, Charles. „Visions of Salome.“ In *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy and Culture of the Fin de Siècle in Europe*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002, 104–138.

Berresford, Sandra. „Italy“, in *Post-Impressionism: Cross-Currents in European and American Painting 1880–1906*, eds. John House, MaryAnne Stevens. Washington: National Gallery of Art, 1980, 187–200.

Bertone, Virginia. Monica Vinardi. „A Torino nel 1902. Il rinnovamento estetico della forma“. In *Liberty. Uno stile per l’Italia moderna*, a cura di Fernando Mazzocca. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2014: 39–47.

Becker, Edwin. *Franz von Stuck (1863–1928): Eros & Pathos*, Amsterdam: Van Gogh Museum, 1995.

Binni, Walter. *La poetica del decadentismo*. Firenze: Il Ponte Editore, 1936.

Birnie Danzker, Anne. „The Apotheosis of Brutality: Franz von Stuck and America“. In *Franz von Stuck*, ed. Jo-Anne Birnie Danzker, Seattle: Frye Art Museum, 2014, 21–44.

Blavacka, H. P. *Tajna doktrina: sinteza nauke, religije i filozofije*. Tom II: antropogeneza, Beograd: Metaphysica, 2007.

Bove, Arianna. „The Old was Dying but the New could not be born: Revolutionary Magazines in Turin“, in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, vol. 3, *Europe 1880–1940*, eds. Peter Brooker et al., Oxford: Oxford University Press, 2013.

Bodler, Šarl. *Cveće zla*. Beograd: Paidea, 2006.

Бодлер, Шарл. *Сликара модерног живота*. Београд: Службени гласник, 2013.

Bok, Gizela. *Žena u istoriji Evrope: od srednjeg veka do danas*. Beograd: Clio, 2005.

Bolen, Džin Šinoda. *Bogovi u svakom muškarcu: nova psihologija muških života i ljubavi*. Beograd: Društvo lepih umetnosti Vilenjak (Beograd: Publikum), 2003.

Bonasegale, Giovanna. „Nino Costa e *La Ninfa* nelle pagine di Gianna Piantoni“, in *Studi in onore di Gianna Piantoni. Testimonianze e contributi*, a cura di Patrizia Rosazza e Stefania Frezzotti, Roma: De Luca Editori d'Arte, 2007, 25–34.

Borzi, Bibiana. *La Sibilla di Giulio Aristide Sartorio fra testo e immagine. Concordezza e analisi*, tesi di dottorato, Università degli studi di Catania, 2011.

Борозан, Игор. „Обнова антике и архајски модернизам: фонтана *Рубар* (Борба) Симеона Роксандића“. *Наслеђе* 15 (2014): 33–47.

Borozan, Igor. „Revitalization of the Antique Heritage and Golden Age Restoration: Dubrovnik as a Cultural Agent of the Eastern Coast“. In *Beyond the Adriatic Sea: a Plurality of Identities and Floating Borders in Visual Culture: Collection of Papers*, ed. Saša Brajović. Novi Sad: Mediterranean Publishing, 2015, 201–231.

Борозан, Игор Б. „Симболизам и естетизација религије: *Марија Магдалена* Пашка Вучетића“, *Зборник Народног музеја Србије XXI-2* (2014): 237–268.

Борозан, Игор. „Од историјске потврде до симболистичке визије: представе Вероникиног убруса (*vera icon*) у сликарству XIX века“, *Саопштења Републичког завода за заштити споменика културе* 38 (2016): 173–186.

Борозан, Игор. „Приказивање невидљиве стварности и представљање слепе жене у ликовном делу Ђорђа Крстића.“ У *Симболизам у свом и нашем времену*, ур. Јелена Новаковић. Београд: Филолошки факултет, Друштво за културну сарадњу Србија–Француска 2016, 523–542.

Борозан, Игор. „Симболизам и обнова средњовековља: иконостас у цркви Вазнесења Господњег у Чуругу као пример религиозног сликарства Ђорђа Крстића“. У *Богословље и духовни живот Карловачке Митрополије*, Зборник радова са научног скупа, ур. Владимир Вукашиновић, Нови Сад, 11. децембар 2017, год. 1, 19–35.

Борозан, Игор. *Сликарство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*. Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2018.

Борозан, Игор. „Исус Христ као хипнотизер и парарелигиозне представе у опусу Стевана Алексића“, *Зборник Народног музеја XXIII-2* (2018): 117–140.

Borozan, Igor B. „Arnold Böcklin and the Reception of his Art in the Nova Iskra Journal in the Late 19th and 20th Centuries“, *Matica Srpska Journal for Fine Arts* 47 (2019): 171–183.

Борозан, Игор. „Између златног доба Фрање Јосифа и *fin-de-siècle*-а: сликарство на тлу Аустроугарске монархије и његови преображаји“. У *Плурализам идентитета: сликарство на тлу Средње Европе у последњим деценијама 19. и почетком 20. века*, ур. Игор Борозан, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2020, 11–54.

Борозан, Игор. *Уметнички преображаји Влаха Буковца у контексту европског сликарства*. Београд: Српска академија наука и уметности, 2020.

Борозан, Игор. „Између глобалног (европског) и локалног (српског) симболизма“. У *Европски оквири српског симболизма*, ур. Игор Борозан. Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду, 2021, 15–65.

Борозан, Игор. „Стваралачка прерада европског симболизма: српски симболисти и њихови преображаји“. У *Живот, сан, смрт: европски оквири српског симболизма*, ур. Тијана Палковљевић Бугарски, Бојана Борић Брешковић. Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Народни музеј, 2021, 19–35.

Борозан, Игор Б. „Изопачено и узвишено: Усековање главе светог Јована Крститеља Ђуре Јакшића“. *Тело и насиље у уметности и визуелној култури раног модерног доба*, ур. Саша Брајовић. Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2024, 175–194.

Bosi, Stefano. „Paesaggi dipinti e paesaggi scritti: il confronto tra la pittura di Pellizza e la poesia di Pascoli“, in *Il paesaggio di Pellizza da Volpedo: indagini e storia di un capolavoro*, a cura di Francesco Luigi Maspes. Milano: Galleria d'arte Ambrosiana, 2013, 51–62.

Бошњак, Татјана. „Колекција Гриеко: Макјајоли и фигурација у модерној италијанској уметности“. У *Од Фаторија до Морандија: колекција Гриеко из Пинакотеке Провинције Бари*. Београд: Народни музеј, 2001, 15–16.

Bradstreet, Christina. „Wicked with Roses: Floral Femininity and the Erotics of Scent“. *Nineteenth-century Art Worldwide*, Vol. 6, No. 1 (Spring 2007): 1–20.

Брајовић, Саша. *Ренесансно сонство и портрет*. Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2009.

Brajiović, Saša. „Svete istorije i svete figure u Memorijalu Pavla Beljanskog.“ У *Memorijal Pavla Beljanskog*, ур. Jasna Jovanov, Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2013, ...

Брајовић, Саша. „Рафаел у ренесанси и европској нововековној култури“. У *Хуманизам и ренесанса у централним Апенинима. Паралеле*, ур. Тијана Палковљевић, Ilias Tasias, Даниела Королија Црквењаков. Нови Сад: Галерија Матице српске: SIL Appennino Centrale, 2013, 97–117.

Brajiović Saša i Igor Borozan. *Minhenske pouke i simbolizam u delu Nadežde Petrović*, u: *Zbornik radova/Naučni skup posvećen Nadeždi Petrović (1873–1915)*, ур. Jasna Jovanov, Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2016, 8–22.

Brajiović, Saša. *Njegoševo Veliko putovanje: meditacije o vizuelnoj kulturi Italije*. Novi Sad: Mediterran Publishing, 2017.

Брајовић, Саша М. „Представе насиља у нововековној уметности: тумачење, посматрање, памћење.“ У *Тело и насиље у уметности и визуелној култури раног модерног доба*, ур. Саша Брајовић. Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2024, 15–33.

Брил, Жак. *Лилит или Мрачна мајка*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1993.

Broude, Norma F. „The Macchiaioli as Proto-Impressionists: Realism, Popular Science and the Re-Shaping of Macchia Romanticism, 1862–1886.“ *The Art Bulletin*, Vol. 52, No. 4 (December 1970): 404 – 414.

Broude, Norma. *The Macchiaioli: Italian Painters of the Nineteenth Century*. New Haven: Yale University Press, 1987.

Brummer, Hans Henrik. „The Böcklin Case Revisited“, in: *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds, Prestel, Munich, London, New York, 2000, 29–51.

Buettner, Stewart. „Images of Modern Motherhood in the Art of Morisot, Cassatt, Modersohn-Becker, Kollwitz“, *Woman's Art Journal*, Vol. 7, No. 2 (Autumn 1986 - Winter 1987): 14–21.

Burgers, Johannes Hendrikus. „The Spectral Salome: Salomania and Fin-de-Siècle Sexology and Racial Theory“, in: *Decadence, Degeneration, and the End: Studies in the European Fin-de-Siècle*, eds. Marja Härmänmaa, Christopher Nissen, New York: Palgrave Macmillan, 2014, 165–181.

Burroughs, Bryson. „The Island of the Dead by Arnold Böcklin“, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 21, N.6 (June 1926): 146–148.

Vajninger, Oto. *Pol i karakter*. Beograd: Feniks Libris, 2013.

Vaughan, William. „Spiritual Landscapes“. In *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds. Munich, London, New York: Prestel, 2000, 79–107.

West, Shearer. *Portraiture*, Oxford: Oxford University Press, 2004.

Vivarelli, Vivetta, „Miti notturni e paesaggi stregati nella poesia tedesca ed europea tra simbolismo e cdecadentismo“, *Letterature d'Europa e d'America – Soglie, margini, confini. Scritture in limine*. Firenze: Carocci, 2004, 114–129.

Villari, Luigi. *Giovanni Segantini*. London: T. Fisher Unwin, 1901.

Vilson, Edmund. *Akselov zamak ili o simbolizmu*. Beograd: Kultura, 1964.

Vilson, Kolin. *Okultizam*, tom prvi. Beograd: Ateneum, 1997.

Vinardi, Monica. „Pellizza da Volpedo e divisionismo.“ In *Giuseppe Pellizza da Volpedo*, a cura di Angelo Enrico, Francesco Luigi Maspes. Genova: Enrico Gallerie d'arte; Milano: Gallerie Maspes; Crocetta del Montello: Antiga, 2018, 9–39.

Vittore Grubicy de Dragon: poeta del divisionismo (1851–1920), a cura di Sergio Rebora. Milano: Silvana Editore, 2006.

Wolf, Norbert. *Symbolism*. Los Angeles: Taschen, 2009.

Vugrinec, Petra. „Antički motivi u slikarstvu hrvatske moderne.“ U *Alegorija i arkadija: antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, ur. Petra Vugrinec, Irena Kraševac, Darija Alujević. Zagreb: Klovićevi dvori, 2013, 17–35.

Vugrinec, Petra. *Simbolizam u hrvatskom slikarstvu*, doktorska disertacija, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, 2020.

Вукмановић, Ана. „Девојка и вода – о динамици односа жене и природе“, *Књиженство: часопис за студије књижевности, рода и културе* 2018, непагинирано (<http://www.knjizenstvo.rs/sr/casopisi/2018/zenska-knjizevnost-i-kultura/devojka-i-voda-o-dinamici-odnosa-zene-i-prirode#gsc.tab=0>)

Вукмановић, Ана. *У трагању за извир-водом. Слике воде у јужнословенској усменој лирици*. Нови Сад: Академска књига, 2020.

Gaetano, Elia Siddharta. *Plinio Nomellini (1866–1943). Iconografie del lavoro. Dal realismo sociale al simbolismo (1885–1908)*. Dottorato di ricerca, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2020/2021.

Ginex, Giovanna. „Divisionism, Neo-Impressionism, Socialism.“ In *Divisionism, Neo-Impressionism: Arcadia & Anarchy*, ed. Vivien Greene, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2007, 29–40.

Giovanelli, Cecilia. „Tra poesia e pittura: il *Nirvana* di Luigi Illica e *Le cattive madri* di Giovanni Segantini“, *Otto/Novecento: Rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria* XXXVIII/2 (2014): 153–161.

Gitter, Elisabeth G. „The Power of Women's Hair in Victorian Imagination“, *PMLA*, Vol. 99, No. 5 (October 1984): 936–954.

Гоген, Пол. *Записи цивилизованог дивљака*, прир. Вељко Никитовић. Београд: Бепар прес: DBR Publishing; Крагујевац: Студентски културни центар, 1997.

Gomez, Helena. „Munch's *Madonna*: Exposing Motherhood in Nineteenth Century Europe“, *Art Journal*, Vol. 2002, Issue 1, Article 4 (2002): 33–43.

Goodman-Soellner, Elise. „Poetic Interpretations of the Lady at her Toilette Theme in Sixteenth-Century Painting“, *The Sixteenth Century Journal* XIV, 4 (1983): 426–442.

Grew, Rachel. „States of Transition: The Femme Fatale in the Art of Fernand Khnopff and Leonor Fini“, in *Symbolist Roots of the Modern Art*, ed. Michelle Facos, Mednick Thor J, England ; Farnham Surrey, Burlington, VT : Ashgate,

Greene, Vivien. „Divisionism's Symbolist Ascent“. In *Radical Light: Italy's Divisionist Painters (1891–1910)*, London: National Gallery, 2008, 47–59.

Greene, Vivien. *Divisionism/Neo-Impressionism: Arcadia and Anarchy*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2007.

Greene, Vivien. „Painted Measles: the Contagion of Divisionism in Italy“, in *Divisionism, Neo-Impressionism: Arcadia & Anarchy*, ed. Vivien Greene, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2007.

Greene, Vivien. „Byzantium and Emporium: *Fine Secolo* Magazines in Rome and Milan.“ In *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, vol. 3, *Europe 1880–1940*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Greene, Vivien. „*Pittura ideista: The Spiritual in Divisionist Painting*”, *California Italian Studies Journal* Vol. 5, No. 1 (2014): 1–16.

Grey, Thomas and James Westby, „Gabriele D’Annunzio’s *Il caso Wagner*: Reflections on Wagner, Nietzsche, and *Wagnerismo* from *fin-de-siècle* Italy”, *Leitmotive – the Wagner Quarterly* (Fall 2012).

Grijeko, Anjeze. *Atlas sirena: sentimentalno putovanje među bića koja nas vekovima očaravaju*. Beograd: Službeni glasnik, 2023.

Grubicy de Dragon, Vittore. „Le nuove battaglie d'arte.“ *Cronaca d'arte*, anno 1, numero 1, 21 dicembre 1890.

Grubicy de Dragon, Vittore. „Pittura ideista“. In *Prima esposizione Triennale: Brera 1891: tendenze evolutive delle arti plastiche*. Milano: Tipografia cooperativa insubria, 1891, 47–50.

Guida 100 opere della Pinacoteca: dal Medioevo al XX secolo, a cura di Claudio Casadio, Faenza: Pinacoteca Comunale di Faenza, 2016.

Даган, Кристофер. *Кратка историја Италије*. Београд: Завод за уџбенике, 2013.

Dal Cin, Cosetta. „La fortuna critica di Giovanni Segantini nei paesi di lingua tedesca a cavallo tra i secoli XIX e XX“, *Quaderni grigionitaliani* 68 (1999): 387–400.

Damigella, Anna Maria. *La pittura simbolista in Italia*. Torino: G. Einaudi, 1981.

Damigella, Anna Maria. „Divisionism and Symbolism in Italy at the Turn of the Century“. In *Italian Art in the 20th Century: Painting and Sculpture, 1900–1988*, ed. Emily Braun. Munich: Prestel, 1989, 13–42.

Damigella, Anna Maria. „Oltre luce e natura: trascendenza e panteismo nell’ultimo Segantini.“ In *Giovanni Segantini: luce e simbolo 1884–1899*. Milano: Skira, 2000, 15–37.

Damigella, Anna Maria. „I luoghi del Liberty e le loro diverse identità.“ In *Il Liberty in Italia*, a cura di Fabio Benzi, Milano: Federico Motta, 2001: 160–177.

Damigella, Anna Maria. „Immaginazione, cultura, realtà nell'arte di Sartorio“, in *Giulio Aristide Sartorio*.

Damigella, Anna Maria. „Il simbolismo italiano: cultura europea e identità nazionale“. In *Il Simbolismo: da Moreau a Gauguin a Klimt*, a cura di Geneviève Lacambre; con la collaborazione di Luisa Capodiecì, Dominique Lobstein, Ferrara: Ferrara Arte, 2007: 51– 62.

Д’Анунцио, Габријеле. *Девница Орсола и друге приче*, прев. А. Б. Херенда. Београд: Просвета, 1943.

D’Annunzio, Gabriele. *Sin požude*, prev. Ivo Klarić. Zagreb: Naprijed, 1986.

de Lima Green, Alison et al., „Paintings“. In *German Masters of the Nineteenth Century: Paintings and Drawings from the Federal Republic of Germany*, eds. Schiff, Gert and Waetzoldt, Stephan, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1981.

De Bovoar, Simon. *Drugi pol. Činjenice i mitovi*, I tom. Beograd: BIGZ, 1982.

де Вито, Катја. „Неколико бележака о Макјајолима“. У *Од Фаторија до Морандија: колекција Гриеко из Пинакотеке Провинције Бари*. Београд: Народни музеј, 2001, 11–14.

De Girolami Cheney, Liana. „Giovanni Segantini's *The Angel of Life* and the *Nirvana Cycles*“, in *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, ed. Rosina Neginsky, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne, 2010, 426–454.

de Dragon, Vittore Grubicy. „Le nuove battaglie d'arte“. *Cronaca d'arte*, anno 1, numero 1, 21 dicembre 1890.

de Dragon, Vittore Grubicy. „Pittura ideista.“ In *Prima esposizione Triennale: Brera 1891: tendenze evolutive delle arti plastiche*, Milano: Tipografia cooperativa insubria, 1891.

„De Carolis interpreta D'Annunzio“, a cura di Valentina Raimondo, Lovere: Accademia Tadini, 2014.

Дига, Жак. *Културни живот у Европи на прелазу из 19. у 20. век*. Београд: Clio, 2007.

Ди Ђакомо, Персида Лазаревић „Око Византијске хронике“, у *Симболизам у свом и нашем времену*, ур. Јелена Новаковић, Београд: Филолошки факултет: Друштво за културну сарадњу Србија – Француска, 2016, 427–441.

Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford University Press, 1988.

Dil, Pol. *Simbolika u grčkoj mitologiji*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991.

Dini Francesca. „Luce del vero, luce dell'anima: Nino Costa e il rinnovamento del paesaggio europeo“, in *Da Corot ai Macchiaioli al simbolismo: Nino Costa e il paesaggio dell'anima*, a cura di Francesca Dini e Stefania Frezzotti. Milano: Skira, 2009, 15–45.

д'Орвији, Барбе. „О дендизму и Џорџу Брамелу“, *Градац: часопис за књижевност, уметност и културу*, број 188– 189–190, година 40, (2013): 59–93.

Dorgerloh, Annette. „The Melancholy of Everything Finished: Portraiture in German Symbolism“. In *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds. Munich, London, New York: Prestel, 2000, 259–283.

Dods, E. R. *Grci i iracionalno*. Beograd: Službeni glasnik, 2005.

Drake, Richard. *Byzantium for Rome: the Politics of Nostalgia in Umbertian Italy, 1878–1900*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1980.

Drake, Richard. „Decadence, Decadentism and Decadent Romanticism in Italy: Toward a Theory of Décadence“. *Journal of Contemporary History*, Vol. 17 (1982): 69–92.

Durante, Filippo Giulio Alessandro. *Il „sentimento greco“ della natura: l' influsso del panismo di Arnold Böcklin nell' opera di Nino Costa e Mario de Maria*, непубликовано.

Ђурић, Жељко. *Преображају Д'Анунцијевог витализма. Компаративна студија*. Нови Сад: Матица српска, 1995.

Ђурић, Милош Н. „Фридрих Ниче и хеленска култура.“ У Фридрих Ниче, *Рођење трагедије*. Београд: Дерета, 2001, 5–32.

Елез, Весна. „Флобер и загонетка материје: последње искушење светог Антонија.“ *Летопис Матице српске*, год. 184, књ. 482. св. 3 (септембар 2008): 446–460.

Елез, Весна. *О Бодлеровом Цвећу Зла*. Београд: Универзитет у Београду-Филолошки факултет, Досије студио, 2020.

Eliade, Mircea. *Okultizam, magija i pomodne kulture. Eseji s područja komparativne religije*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1981.

Елијаде, Мирча. *Свето и профано*. Сремски Карловци, Нови Сад: Књижарница Зорана Стојановића, 2003.

Enciklopedija likovnih umjetnosti, IV, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1964.

Ереш, Ана. *Југославија на Венецијанском бијеналу (1938–1990): културне политике и политике изложбе*, Нови Сад: Галерија Матице српске, 2020.

Ереш, Ана. „Трансформација модерног субјекта: оглед о сликарским аутопортретима и портретима уметника из Меморијала уметника“. У *Ликови и личности. Педесет година Меморијала уметника Спомен-збирке Павла Бељанског*, ур. Милана Квас. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, 2021, 59–101.

Erić, Ljubomir. *Leksikon ljubavi i seksualnosti*. Beograd: JP Službeni glasnik, 2017.

Ernst, Žil. „Eros i Tanatos – prava ili lažna književna braća.“ У *Smrt, nasilje i seksualnost*, ur. Ivan Čolović. Beograd: Plato, 1992, 43–62.

Жакић, Олга. *Дарвинизам у француској уметности друге половине XIX века*. Београд: Задужбина Андрејевић, 2017.

Жакић, Олга. „Мотив сфинге у уметничком стваралаштву Ивана Мештровића“, *Саопштења Републичког завода за заштити споменка културе* 51 (2019): 121–136.

Жакић, Олга. „Идеја живота и смрти у сликарству Густава Климта: од универзитетских панела до представе *Смрт и живот*“. У *Плурализам идентитета: сликарство на тлу Средње Европе у последњим деценијама 19. и почетком 20. века*, ур. Игор Борозан. Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2020, 163–184.

Жакић, Олга Д. *Еволуционизам у француској уметности друге половине 19. и почетком 20. века*, докторска дисертација, Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2023.

Zatti, Paola. „Milano e Venezia. Due luoghi di incontro del simbolismo europeo“, 59–63.

Zaher-Mazoh, Leopold fon. *Venera u krznu*. Beograd: Teagraf, 2000.

Zimmermann, Michael F. „Angelo Morbelli: le mondine e un autoritratto. Modo di vedere, modo di pensare“, in *Il colore dei divisionisti: tecnica e teoria, analisi e prospettive di ricerca: atti del Convegno internazionale di studio*, a cura di Aurora Scotti Tosini, Tortona e Volpedo, 30 settembre – 1 ottobre 2005, Tortona: Tipografia Pi. Me, 2007, 155–175.

Zlamalik, Vinko. „Ogled o secesiji i simbolizmu“, *Peristil* 31 (1988), 189–192.

Иванов, Вјачеслав Иванович. *Дионис и прадизионијство*. Београд: Логос, 2017.

Impelluso, Lucia. *Nature and Its Symbols*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2004.

Istorija lepote, prir. Umberto Eko. Beograd: Plato, 2004.

Iten, Serž. *Istorija alhemije: od prдавnih učenja do okultne filozofije*. Beograd: Marso, 2013.

Јањић, Данијела М. „Рихард Вагнер и Габријеле Д'Анунцио“. *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са X међународног научног скупа (23–25. X 2015), Књига 2, Rock'n'Roll*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, ур. Драган Бошковић et al, 619–627.

Јањић, Данијела М. „Преображаји змије кроз стваралаштво Габријелеа Д'Анунција“, *Наслеђе: часопис за књижевност, уметност и културу* 36 (2017): 81–91.

Јањић, Данијела М. и Тијана Н. Кукић, „Од класичног до личног мита: вино, винова лоза и грожђе у збирци *Alcyone* Габријелеа Д'Анунција“, *Липар: часопис за књижевност, језик, уметност и културу*, година XX, број 70 (2019), 55–61.

Јањић, Данијела. *Габријеле Д'Анунцио у српској култури*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2019.

Јањић, Данијела М. „Телесна и душевна глад и страдање у Д'Анунцијевој приповеци *Девица Орсола*“. У *Doomsday. Глад*, ур. Марија Лојаница, Драган Бошковић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2020: 91–104.

Jalom, Irvin. *Gledanje u Sunce: prevazilaženje užasa od smrti*, Novi Sad: Psihopolis institut, 2015.

Jayne, Kristie. „The Cultural Roots of Edvard Munch's Images of Women“, *Woman's Art Journal*, Vol. 10, No. 1 (Spring-Summer, 1989), 28–34.

Јеротић, Владета. *О сексуалности*. Београд: Ars Libri, 2017.

Jullian, Philippe. *Dreamers of the Decadence: Symbolist Painters of the 1890s*. New York: Praeger, 1971.

Jullian, Philippe. *The Symbolists*. Oxford: Phaidon Press, 1977.

Jullian, Philippe. „The Aesthetics of Symbolism in French and Belgian Art“. In *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, ed. Anna Balakian. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984, 529–546.

Jurković, Harald. „Aura and Horror: Essay on the Typology of the Self-Portrait in Symbolist Painting“, in *Decadence. Aspects of Austrian Symbolism*, eds. Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger, Vienna: Belvedere, 2013, 76–102.

Karl, Alexandra. „Darwin or Dionysus? The Fabulous Beasts of Arnold Böcklin“, in: *Visualising the Unseen, Imagining the Unknown, Perfecting the Natural: Art and Science in the 18th and 19th Centuries*, ed. Andrew Graciano, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2008.

Карлајл, Томас. „Денидијакално тело“, *Градац: часопис за књижевност, уметност и културу*, број 188–189–190, година 40, (2013): 11–17.

Kastelan, Ivon. *Spiritizam*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1987.

Kaucisvili Melzi d'Eril, Francesca. „Il tema degli occhi nel primo simbolismo francese“, in: *Aevum*, Anno 55, Fasc. 3 (settembre-dicembre 1981), 540–566.

Kemp, Wolfgang. „A Shelter for Paintings. Forms and Functions of 19th Century Frames“. In *In Perfect Harmony: Picture + Frame 1850–1920*, ed. Eva Mendgen. Amsterdam: Van Gogh Museum, 1995, 13–25.

Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, London: Oxford University Press, 1967.

Kinzel, Sarah. „Una professione di internazionalità. I secessionisti tedeschi e l'Italia“. In *Secessioni europee: Monaco, Vienna, Praga, Roma*, a cura di Francesco Parisi. Cinisello Balsamo: Silvana, 2017.

Knežić, Boško. „Elementi biblijske i antičke mitologije u djelima Gabrijela D'Annunzija“. U *Prva međunarodna konferencija: Jezik, književnost i mitologija*, zbornik radova, ur. Nada Todorov, Beograd: Alfa BK Univerzitet, 2013, 294–310.

Кнут, Хамсун. *Пан*. Београд: Политика, Народна књига, 2004.

Kompanjon, Antoan. *Antimoderni: od Žozefa de Mestra do Rolana Barta*. Beograd: Službeni glasnik, 2021.

Körner, Gudrun. „Sin and Innocence. Images of Women in the Works of Franz von Stuck“, in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds, Munich, London, New York: Prestel, 2000, 155–175.

Kraševac, Irena. „Antički žanr u umjetnosti 19. stoljeća“. U *Alegorija i arkadija: antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, ur. Petra Vugrinec, Irena Kraševac, Darija Alujević. Zagreb: Klovićevi dvori, 2013, 9–14.

Krämer, Felix. „Dark Romanticism. An Approach“, in: *Dark Romanticism. From Goya to Max Ernst*. Ed. Felix Krämer. Ostfildern: Hatje Kant Verlag, 2012, 14–28.

Krouli, Alister. *Najznačajniji spisi*. Beograd: Zajednica književnih klubova Srbije, 1988.

Krouli, Alister. *Magika*, prir. Džon Sajmonds i Kenet Grant. Beograd: Esoteria, 1998.

Kujundić Jovanov, Jasna. „Мит, утопија и универзални хуманизам у сликарству српског симболизма“. У *Европски оквири српског симболизма*, ур. Игор Борозан. Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду, 2021, 68–97.

Kultermann, Udo. „The Dance of the Seven Veils. Salome and Erotic Culture around 1900“, *Atribus and Historiae*, Vol. 27, No. 53 (2006): 187–215.

Kun, Nikolaj Albertovič. *Legende i mitovi stare Grčke*. Beograd: Dečja knjiga, 2004.

Lampl-de-Gro, Žan. „Doprinos problemu ženskosti“, u Žanin Šasget-Smiržel, *Ženska seksualnost*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2003, 32–34.

Lacagnina, Davide. „Vittorio Pica, Art Critic and *Amateur d'Estampes*“. In *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, ed. Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholar Publishings, 2010, 455–480.

Levine, Michael P. *Pantheism: A non Theistic Concept of Deity*. London, New York: Routledge, 1994.

Ledger, Sally. „The New Woman and the Crisis of Victorianism“. In *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, ed. Sally Ledger. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, 22–44.

Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, prir. Anđelko Badurina. Zagreb: Liber: Kršćanska sadašnjost: Institut za povijest umjetnosti, 1979.

Lissoni, Elena. „La notte dell'anima“. In *Il simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*. Milano: 24 Ore Cultura, 2016, 142–143.

Lissoni, Elena. „Eros e Satana: la fine del umanesimo.“ In *Il simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*. Milano: 24 Ore Cultura, 2016, 154–155.

Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: A. Bosch, 1979.

Lombardi, Laura. „Il paesaggio, il sentimento panico della natura“. In *Il simbolismo in Italia*, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi. Venezia: Marsilio, 2011, 97–99.

Lombardi, Laura. „L'abisso, la rappresentazione del mito“. In *Il simbolismo in Italia*, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi. Venezia: Marsilio, 2011.

Loose, Vera. „I Saw Sleeping Pan Incarnate: Themes from Myth, Fairy-Tale and Folklore in German Symbolism“. In *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds. Munich, London, New York: Prestel, 2000, 109–129.

Locatelli-Milesi, Achille. *L'opera di Giovanni Segantini*. Milano: Casa Editrice L.F.Cogliati, 1906.

Locatelli-Milesi, Achille. *L'opera di Gaetano Previati*. Milano: Casa editrice L.F. Cogliati, 1906.

Locher, Hubert. *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*. Paderborn: Primus Verlag, 2005.

Lyttelton, Adrian. „Italian Culture and Society in the Age of Stile Floreale.“ *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 13, Stile Floreale Theme Issue (Summer 1989), 10–31.

Lüthy, Hans A. „Advertising Switzerland: Giovanni Segantini's *Panorama* for the 1900 Paris World's Fair“, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 19, *Swiss Theme Issue* (1993), 34–41.

Lucie-Smith, Edward. *Symbolist Art*. London: Thames & Hudson, 1972.

Lucie-Smith, Edward. *Erotizam u umetnosti Zapada*. Beograd: Jugoslavija, 1973.

Mazzanti, Anna. *Simbolismo italiano fra arte e critica: Mario de Maria e Angelo Conti*, Firenze: Le Lettere, 2007.

Mazzanti, Anna. „*Il Verismo ci ha stancati*. Le aspirazioni dell'anima simbolista attraverso il dibattito teorico“.

Makarti, Meri. *O Veneciji*. Beograd: Laguna, 2023.

Malinverni, Alessandro. „L'amore sorgente della vita.“ In *Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*, a cura di Fernando Mazzocca, Claudia Zevi. Milano: 24 Ore Cultura, 2016, 256–257.

Malinverni, Alessandro. „L'acqua metafora della vita.“ In *Il simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*. Milano: 24 Ore Cultura, 2016, 236–237.

Marrone, Gaetana. *Encyclopedia of Italian Literary Studies: A–J*, eds. Gaetana Marrone, Luca Somigli, Paolo Puppa, New York, London: Routledge, 200

Marchese, Dora. „Polisemia del paesaggio: dal Romanticismo all'età moderna“, *Critica letteraria* 147 (2010): 226–237.

Marchese, Dora. „Aspetti del paesaggio del Novecento: la poesia di Giovanni Pascoli“, *Critica letteraria* 152/3 (2011): 419–427.

Mattei, Anna. „Percorsi della poesia Liberty“. In *Il Liberty in Italia*, 2001: ..., 324

Mathews, Patricia. *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Mathieu, Pierre Louis. *The Symbolist Generation 1870–1910*. New York: Skira, Rizzoli International, 1990.

Mazzanti, Anna. „Angelo Conti as the Ruskin and Pater of Italy: Promoter and Elucidator of Symbolism.“ In *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, ed. Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholar Publishings, 2010, 481–530.

Mazzanti, Anna. „Gli echi di Leonardo e Giorgione nel paesaggio idealista e simbolista in Italia. Dalla tradizione all'astrazione“. *Raccolta Vinciana XXXVI*, 2015, 1–48.

Mazzocca, Fernando. „La fortuna di Previati tra pittura storica, simbolismo e Novecento.“ In *Gaetano Previati (1852–1920)*. Milano: Electa, 1999, 19–31.

Mazzocca, Fernando. „D'Annunzio e il Simbolismo: dal sentimento panico della natura al mito“, 330.

Mazzocca, Fernando. „L'esempio dei Preraffaeliti – verso un nuovo Rinascimento“, 158.

Mazzocca, Fernando. „L'arte del sogno. Il simbolismo in Italia“. In *Il simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*. Milano: 24 Ore Cultura, 2016, 30–55.

Мек Данел Колин и Бернхард Ланг. *Раж: једна историја*. Нови Сад: Светови, 1997.

Menon, Elizabeth K. *The Creation and Marketing of the Femme Fatale*. Urbana and Chicago: Illinois University Press, 2006.

Мереник, Лидија. „О нестајању: аутопортрети и антиаутопортрети Марка Челебоновића од 1930. до 1983. године“, у *Марко Челебоновић*, ур. Душан Оташевић, Београд: Српска академија наука и уметности, 2018, 9–36.

Метлић, Дијана. „Џејмс Енсор: уметник међу маскама,“ *Култура: часопис за теорију и социологију културе и културну политику* 156 (2017): 192–209.

Michaelides, Chris. „Futurist Periodicals in Rome (1916–39): from Effervescence to Disillusionment. In *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, vol. 3, *Europe 1880–1940*, eds. Peter Brooker et al, Oxford: Oxford University Press, 2013, 560–588.

Мишић, Снежана. „Између два света, чулног и духовног: тематски оквири српског симболизма“. У *Живот, сан, смрт: европски оквири српског симболизма*, ур. Тијана Палковљевић Бугарски, Бојана Борић Брешковић. Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Народни музеј, 2021, 37–61.

Mondi, Marco. „Vittorio Zecchin pittore“, in *Vittorio Zecchin (1878–1947) – pittura, vetro, arti decorative*, a cura di Marco Mondì, Marino Barovier, Carla Sonigo, Venezia: Marsilio: Musei civici veneziani, 2002, 3 – 22.

Montanera, Alessandra. *La pittura divisa. Da Giuseppe Pellizza da Volpedo a Carlo Carrà*. Biella: Museo del Territorio Biellese, 2016/2017.

Morasso, Mario. „Artisti contemporanei: Cesare Laurenti“. *Emporium*, 1902, volume XV, numero 85, 3–22.

Moris, Dezmond. *Gola žena. Studija ženskog tela*. Beograd: Margo-art, 2019.

Mur, Tomas. *Planete u nama. Astrološka psihologija Marsilija Fičina*. Beograd: Fedon, 2016.

Mund, Henrike. „Visionen einer Gegenwart: Das goldene Zeitalter um 1900“. In *Schönheit und Geheimnis: der deutsche Symbolismus: die andere Moderne*, ed. Jutta Hülsewig-Johnen, Henrike Mund. Bielefeld: Kunstahalle Bielefeld, Kerber Verlag, 2013, 90–121.

McGuinness, Patrick. „Symbolism“, in *The Cambridge History of French Literature*, eds. William Burgwinkle, Nicholas Hammond, Emma Wilson. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, 479–487.

Nebbia, Margherita. „Il Neobizantino nelle arti decoartive del secondo Ottocento, tra invenzione e tecniche antiche.“ *MDCCC 2* (2013): 109–130.

Neera. „Artisti contemporanei: Giovanni Segantini“. *Emporium* Vol. III, No. 15 (1896), 163–178.

Németh, Lajos. „Contribution to a Typology of Symbolist Painting“. In *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, ed. Anna Balakian. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984, 437–453.

Nikolić, Jovana. *Antičke teme u simbolističkom slikarstvu Gistava Moroa*, doktorska disertacija. Beograd: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, 2020.

Николић, Јована. „Митолошке теме у српском симболизму: мотив кентаура у стваралаштву Стевана Алексића“, у *Европски оквири српског симбиозизма*, ур. Игор Борозан. Нови Сад: Галерија Матице српске; Београд: Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду, 2021, 159–177.

Ниче, Фридрих. *Рођење трагедије*. Београд: Дерета, 2001.

Niče, Fridrih. *Ecce Homo. Kako postajemo ono što jesmo*. Beograd: Rad, 2001.

Niče, Fridrih. *Vesela nauka*. Beograd: Dereta, 2015.

Noble, Vicki. *Il risveglio della dea pagana. Il potere sciamanico delle donne. La via femminile alla guarigione*. Milano: TEA, 2005.

Нојман, Ерих. *Историјско порекло свести*. Београд: Просвета, 1994.

Nojman, Erih. *Amor i Psiha: psihički razvoj ženskog. Tumačenje Apulejeve bajke*. Beograd: Fedon, 2015.

Nojman, Erih. *Velika majka*. Beograd: Fedon, 2015.

Nojman, Erih. *Psihologija ženskog*. Beograd: Fedon, 2015.

Norbert, Wolf. *Symbolism*. Köln: Taschen, 2016.

Nordau Max, *Degeneration*, London: William Heinemann, 1895.

Nohlin, Linda. „Žene, umetnost i moć“. U *Uvod u feminističke teorije slike*, prir. Branislava Anđelković. Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2002, 129–152.

Ortner, Šeri. „Žena spram muškarca kao priroda spram kulture“, *Antropologija žene*, ur. Žarana Papić, Lydia Sklevecky. Beograd: Biblioteka XX vek, Krug: Centar za ženske studije, 2003.

Osterhamel, Jirgen. *Preobražaj sveta: globalna istorija 19. veka*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2022.

Ostini, Fritz von. „Interview with Franz von Stuck, 1892–1893“. In *Franz von Stuck*, ed. Jo-Anne Birnie Danzker, Seattle: Frye Art Museum, 2014, 118–120.

Ottani Cavina, Anna. „The Landscape of the Macchiaioli. A Path towards the Modern“. *Journal of Modern Italian Studies*, Vol. 18, No. 2 (2013): 225–231.

Палавестра, Предраг. „Трајање, природа и препознавање српског симболизма“. У *Српски симболизам: типолошка проучавања*, ур. Предраг Палавестра. Београд: Српска академија наука и уметности, 1985, 3–58.

Palja, Kamil. *Seksualne persone: umetnost i dekadencija od Nefertiti do Emily Dickinson*. Beograd: Zepter Book World, 2002.

Pari, Žinet. *Paganske meditacije. Skrivena prisutnost grčkih božanstava*. Beograd: Fedon, 2020.

Paulicelli, Eugenia. „Art in Modern Italy: from the Macchiaioli to the Transavanguardia“. In *The Cambridge Companion to Modern Italian Culture*, eds. Zygmunt G. Baranski, Rebecca J. West. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 243–263.

Pacini, Piero. *Giorgio Kienerk: tra simbolismo e liberty*. Firenze: Cantini, 1989.

Пејтер, Волтер. *Ренесанса. Есеји о уметности и песништву*. Београд: Просвета, 1965.

Petronio, G. e A. Marando. *Letteratura e società. Storia e antologia della letteratura italiana* III. Firenze: Palumbo 1983.

Песништво европског романтизма, прир. Миодраг Павловић. Београд: Гутенбергова галаксија, 2003.

Петровић, Надежда. *Ликовне критике*, прир. Бранко Кукић. Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић“, 2015.

Piantoni, Gianna. „Prevati: le inquietudini di un artista moderno“, in: *Gaetano Prevati (1852–1920): un protagonista del simbolismo europeo*, ed. Fernando Mazzocca. Milano: Electa, 1999, 40–45.

Pieri, Giuliana. „D'Annunzio and Alma-Tadema: Between Pre-Raphaelitism and Aestheticism“, *Modern Language Review*, vol. 96 no. 2, (2001): 361.

Pieri, Giuliana. „The Critical Reception of Pre-Raphaelitism in Italy, 1878–1910“. *The Modern Language Review*, Vol. 99, No. 2 (April, 2004): 364–381.

Pieri, Giuliana. „Gabriele D'Annunzio and the Self-Fashioning of a National Icon“. *Modern Italy* Vol. 21, No. 4, 2016, 329–343.

Pilipović, Jelena. *Orfejev vek*. Pančevo: Mali Nemo; Beograd: Filološki fakultet, 2005.

Пилиповић, Јелена. „Пејзажи љубави: еротизација природе у Сапфином Фрагменту 96 и Његошевој оди *Ноћ скупља вијека*“. *Србистика данас: зборник научних радова: проблеми и перспективе савременог тумачења језика, књижевности и културе*. Година 1, број 1 (2016): 167–189.

Пилиповић, Јелена. „Аркадија-Вергилијев конструкт идиличног простора“, *Jezik, književnost, prostor: tematski zbornik radova*, ur. Vesna Lopičić, Biljana Mišić Ilić. Niš: Filozofski fakultet, 2018, 365–378.

Pica, Vittorio. „Giuseppe Pellizza. Necrologio“. *Emporium*, 1907, vol. XXVI, num. 151, 80–82.

Pica, Vittorio. „Artisti contemporanei: Plinio Nomellini“. *Emporium*, dicembre 1913, vol. XXXVIII, num. 228, 403–420.

Piccioni, Matteo. „Adolfo de Carolis e il '400 italiano“, *Caffè Michelangiolo*, vol. 14, num. III, 2010: 50–52.

Piccioni, Matteo. „La fortuna dei preraffaelliti in Italia da Costa a Previati“, in *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e il mito dell'Italia nell'Inghilterra vittoriana*, a cura di Maria Teresa Benedetti, Stefania Frezzotti, Robert Upstone, Milano: Electa, 2011, 270–275.

Pollock, Griselda. „Modernity and the Spaces of Femininity.“ In *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, ed. London, New York, 2003, 50–90.

Popadić, Milan. *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: uvod u studije baštine*. Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta, 2015.

Popov, Čedomir. *Građanska Evropa (1770–1871). Osnovi evropske istorije XIX veka*. Novi Sad: Matica srpska, 1989.

Попов, Чедомир. *Грађанска Европа (1770–1914). Друштвена и политичка историја Европе (1871–1914)*, Београд: Завод за уџбенике, 2010.

Powell, Claire. *The Meaning of Flowers: a Garland of Plant Lore and Symbolism from Popular Custom & Literature*. London: Jupiter Books, 1977.

Prac, Mario. *Agonija romantizma*. Beograd: Nolit, 1974.

Prokači, Đulijano. *Istorija Italijana*. Podgorica: CID, Nikšić: Filozofski fakultet, 2010.

Querci, Eugenia. „L'arte di Giorgio Kienerk: sintesi di un percorso“, in *Museo Giorgio Kienerk*, a cura di Giovanna Bacci di Capaci Conti, Eugenia Querci, Ospedaletto: Pacini, 2008.

Quinsac, Annie-Paule. „Oltre luce e natura. Transcendenza e panteismo nell'ultimo Segantini.“ In *Giovanni Segantini: Luce e simbolo (1884–1899)*. Milano: Skira, 2000, 15–37.

Quinsac, Annie-Paule. „Il divisionismo italiano: una rivoluzione pittorica fra tradizione e iconoclastia“. In *I pittori della luce: dal Divisionismo al Futurismo*, a cura di Beatrice Avanzi, Daniela Ferrari, Fernando Mazzocca, Milano: Electa, 2016.

Ragusa, Olga. „Vittorio Pica: First Champion of French Symbolism in Italy“, *Italica*, Vol. 35, No. 4 (December 1958): 255–261.

Raimondi, Ezio. „D'Annunzio and International Symbolism“. In *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, ed. Anna Balakian. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984.

Raimondo, Valentina. „I motti dannunziani illustrati da Adolfo de Carolis“, *Quaderni del Vittoriale* 11 (2015): 103–114.

Rapetti, Rodolphe. *Symbolism*. Italy: Flammarion, 2006.

Raskin, Džon. *Kamenje Venecije*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.

Re, Lucia. „D'Annunzio, Duse, Wilde, Bernhardt: il rapporto autore/attrice fra decadentismo e modernità“. *MLN*, Vol. 17. No. 1, *Italian Issue* (January 2002): 115–152.

Rebora, Sergio. *Vittore Grubicy de Dragon. Poeta del divisionismo (1851–1920)*. Milano: Silvana Editoriale, 2005.

Regonelli, Silvia. „La voluttà della morte“, in *Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*, a cura di Fernando Mazzocca, Claudia Zevi. Milano: 24 Ore Cultura, 2016, 122–123.

Regonelli, Silvia. „Il sentimento panico della natura“. In *Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*, a cura di Fernando Mazzocca, Claudia Zevi. Milano: 24 Ore Cultura, 2016, 268–269.

Regonelli, Silvia. „L’eterna primavera“. In *Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*, a cura di Fernando Mazzocca, Claudia Zevi. Milano: 24 Ore Cultura, 2016, 282–283.

Rees, Ronald. „Constable, Turner, and Views of Nature in the Nineteenth Century“. *The Geographical Review*, Vol. 72, No. 3 (July 1982): 253–269.

Remark, Erih Marija. *Noć u Lisabonu*, Subotica: Minerva, 1986.

Remon, Rene. *Religija i društvo u Evropi: sekularizacija u XIX i XX veku: 1789–2000*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2017.

Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi, ur. Alen, Gerbran. Ševalije, Žan. Novi Sad: Stylos art: Kiša, 2009.

Reynolds, Simon. „The Longing for Arcadia“, in: *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds. Munich, New York, London: Prestel, 2000, 53–77.

Rifiće, Žak. „Biološki odnos smrti i seksualnosti“, u *Smrt, nasilje i seksualnost*, ur. Ivan Čolović. Beograd: Plato, 1992, 5–12.

Robinson, Susan Barns. *Giacomo Balla. Divisionism and Futurism (1871–1912)*. Michigan: University of Michigan, 1981.

Роденбах, Жорж. *Бриж, мртви град*. Београд: Српска књижевна задруга, 2006.

Roditi, Edouard. „The Spread and Evolution of Symbolist Ideals in Art“. In *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, ed. Anna Balakian. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984, 499–518.

Romanelli, Giandomenico. *Demon moderniteta: slikari vizionari u zoru prošloga stoljeća*. Zagreb: Moderna galerija, 2015.

Roos, Gerd. „Giorgio de Chirico e Arnold Böcklin: Notes on an Inexhaustible Theme“, in *Orizzonte Nord – Sud*, 111–126.

Rosenblum, Robert. *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*. New York: Icon Editions, 1975.

Rosenblum, Robert. „Giovanni Segantini: una prospettiva internazionale“, in: *Giovanni Segantini: luce e simbolo 1884–1899*. Milano: Skira, 2000, 39–49.

Rosenblum Robert, Stevens Maryanne, Dumas Anne. *1900: Art at the the Crossroads*. London: Royal Academy of Arts, 2000.

Ruby, Sigrid. „Mutterkult und Femme Fatale. Frauenbilder“, in: Hubertus Kohle, *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7: Vom Biedermeier zum Impressionismus*, Prestel, München, 2008, 511–553.

Russoli Franco et al. *Postimpresionizam: izvori moderne umjetnosti*. Zagreb: Mladost, 1979.

Ruscio, Rosanna. „Adolfo de Carolis e i paesaggi degli stati d'animo“. *ON: OttoNovecento: rivista di storia dell'arte*, 2000, 40–47.

Савић, Исидора. „Позни симболизам и скулптура *Победа Симеона Роксандића*“, *Саопштења РЗСК XLVIII* (2016): 237–248.

Савић, Исидора С. „Између историјске веродостојности и симболистичке визије: слика *Голгота* Стевана Алексића из Збирке икона Секулић“. *Годишњак града Београда LXIII–LXIV* (2016–2017): 81–99.

Савић, Исидора С. „Симболистичка визуелизација концепта пролећа: слика *Дах дубровачког пролећа* Марка Мурата из Народног музеја у Београду“, *Зборник Народног музеја* 23/2, 2018, 141–158.

Savić, Isidora S. „From *Femme Fragile* to *Femme Fatale*: the Motif of Woman in the Italian Symbolist Painting“, *Matica srpska Journal for Fine Arts* 47 (2019): 185–196.

Савић, Исидора. „Слика *Земља жедна кише* и симболизам у делу Паје Јовановића, у: *Плурализам идентитета: сликарство на тлу Средње Европе у последњим деценијама 19. и почетком 20. века*, ур. Игор Борозан, Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2020, 117–137.

Савић, Исидора. „Мотив жене у сликарству српског симболизма“, у: *Европски оквири српског симболизма*, ур. Игор Борозан, Галерија Матице српске, Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду, Нови Сад, Београд, 2021, 132–155.

Савић, Исидора С. „Атеље као огледало идентитета уметнице: *сонствена соба* Бете Вукановић“, *Годишњак града Београда LXIX–LXX* (2022–2023): 119–163.

Savić, Isidora. „Between Idyllic and Pessimistic Landscape: Nature Painting in Italian Symbolist Art“, *Matica Srpska Journal for Fine Arts* 52 (2024): 155–166.

Савић, Исидора С. „Између Ероса и Танатоса: представе Саломиног плеса као пројекција женског насиља у уметности симболизма“. *Тело и насиље у уметности и визуелној култури раног модерног доба*, ур. Саша Брајовић. Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 313–328.

Самарцић, Ана. „Од Мадоне до Мадоне: слика труднице у уметности од хришћанске традиције до поп културе.“ *Култура: часопис за теорију и социологију културе и културну политику* 167 (2020): 288–317.

Samardžić, Nikola. „Barili: *Magični realizam i neorenesansa Nove Italije*“. U *Milena Pavlović Barili*, 1, *Vero verius: vreme, život, delo*, ur. Adele Mazzola, Beograd: Hesperida Edu, 2010, 27–59.

Sartorio, Giulio Aristide. „Nota su D. G. Rossetti.“ *Convito, libri II-III* (1895), bez paginacije.

Sackerlotzky, Rotraud. „Giovanni Segantini: *Stone Pine and Alpine Roses*.“ *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 73, no. 1 (1986): 2–13.

Saccaggi centocinquanta + uno. Opere dalle collezione della Fondazione C. R. Tortona, a cura di Mauro Galli e Manuela Bonadeo. Serravalle Scrivia: Tipografia Frascarolo, 2019.

Svedenborg, Emanuel. *Andeoska mudrost o božanskoj ljubavi i mudrosti*. Beograd: Reč, 2018.

Segantini, Giovanni. „Autobiografia“. In *Scritti e lettere di G. Segantini*. Torino: Fratelli Bocca, 1910, 3–19.

Segantini, Giovanni. „Pensieri“. In *Scritti e lettere di G. Segantini*. Torino: Fratelli Bocca, 1910, 47–58.

Segantini, Giovanni. „Lettere ad amici ed ammiratori“. In *Scritti e lettere di G. Segantini*. Torino: Fratelli Bocca, 1910, 61–210.

Segantini, Giovanni. „Così penso e sento la pittura“. In: *Scritti e lettere di G. Segantini*, Torino: Fratelli Bocca, 1910, 23–34.

Секви, Ерос. *Веризам и његова негација*. Београд: Просвета, 1968.

Sera, Mauricio. *D'Anuncio Veličanstveni*. Beograd: Službeni glasnik, 2023.

Servaes, Franz. *Giovanni Segantini: sein Leben und seine Werke*, Leipzig: Klinkhardt Biermann, 1920.

Sine, Nadine. „Cases of Mistaken Identity: Salome and Judith at the Turn of the Century“, *German Studies Review*, Vol. 11, No. 1 (Februar 1988), 9–29.

Скоје, Матилде. „Шта је рецепција антике? Кратак увод у поље истраживања.“ У *Античко наслеђе и његова рецепција у европској култури*, ур. Матилде Скоје и Јерт Вестрхејм, Лозница: Капрос, 2016, 13–43.

Slapšak, Svetlana. *Ženske ikone antičkog sveta*. Beograd: Biblioteka XX vek: Knjižara Krug, 2006.

Slatkin, Wendy. „Maternity and Sexuality in the 1890s“, *Woman's Art Journal*, Vol.1, No.1 (Spring-Summer 1980), 13–19.

Спелмен, Каролина. *Флорографија: језик цвећа: митови и легенде из целог света*. Београд: 4CE, 2017.

Spinazzè, Sabrina. „Adolfo de Carolis illustratore di D'Annunzio“. In *Gabriele D'Annunzio. Dalla Roma Bizantina alla Roma del "Nuovo Rinascimento"*, eds. Andreoli A, Piantoni D. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna (2000): 54–60.

Springer, Annemarie. „Some Images of Women in French Posters of the 1890s“, *Art Journal*, Vol. 33, No. 2 (Winter, 1973–1974), 116–124.

Срејовић Драгослав и Александрина Цермановић-Кузмановић. *Речник грчке и римске митологије*. Београд: Српска књижевна задруга, 1992.

Staudacher, Elisabetta. „La rivoluzione della prima Triennale di Brera“. In *Brera 1891. L'esposizione che rivoluzionò l'arte moderna*, a cura di Elisabetta Staudacher. Milano: Gallerie Maspes, 2016, 11–31.

Stojanović, Dragan. *O idili i sreći. Heliotropno lutanje kroz slikarstvo Kloda Lorena*, Beograd: Fedon, 2013.

Stott, Annette. „Floral Femininity: A Pictorial Definition“, *American Art*, Vol. 6, No. 2 (Spring 1992), 60–77.

Stott, Rebecca. *The Fabrication of the Late Victorian Femme Fatale – the Kiss of Death*. New York: Palgrave Macmillan, 1992.

Stutzer, Beat. *Giovanni Segantini*, ed. Beat Stutzer, Zurich: Scheidegger & Spiess, 2016.

Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Penguin Books, New York, 1990.

Scotti, Aurora. *Pellizza da Volpedo. Catalogo generale*, Milano: Electa, 1986.

Scotti Tosini, Aurora. „I molti aspetti dell'armonia: itinerari nella pittura di Giuseppe Pellizza.“ In *Giuseppe Pellizza da Volpedo*, a cura di Aurora Scotti Tosini, Torino: Galleria Civica d'arte moderna e contemporanea, 2000.

Scotti Tosini, Aurora. „The Divisionists and the Symbolist Cycle“, in *Divisionism, Neo-Impressionism: Arcadia & Anarchy*, ed. Vivien Greene, New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2007.

Schinetti, Maria Grazia, „La pittura sacra“. In *Gaetano Previati 1852–1890: un protagonista del simbolismo europeo*, ed. Fernando Mazzocca. Milano: Electa, 1999.

Schiff, Gert. „An Epoch of Longing: An Introduction to German Painting of the Nineteenth Century“, in *German Masters of the Nineteenth Century: Paintings and Drawings from the Federal Republic of Germany*, eds. Schiff, Gert and Waetzoldt, Stephan. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1981, 9–39.

Schmoll gen. Eisenwerth, J. A. „Photographische Studien zur Malerei Franz von Stucks“, in *Franz von Stuck und die Photographie: Inszenierung und Dokumentation*, hrs. von Jo-Anne Birnie Danzker (et all), München, New York: Prestel, 1996, 16–26.

Taylor, Jenny Bourne. „Psychology at the Fin de siècle“, *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, ed. Gail Marshall. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 13–30.

Татић-Ђурић, Мирјана. *Студије о Богородици*. Београд: Јасен, 2007.

Terrizzi, Maria Luisa. *Il bel paesaggio nel rapporto uomo natura*, Università di Pisa, Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, Corso di Laurea in Filosofia e Forme del Sapere, tesi di laurea, 2013–2014.

Tiddia, Alessandra. „Ascendenze europee: contaminazioni e confronti“. In *Liberty: uno stile per l'Italia moderna*, a cura di Fernando Mazzocca, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2014, 188.

Tiddia, Alessandra. „Bellezza e modernità. Un'utopia europea per un'arte nuova“. In *Liberty: uno stile per l'Italia moderna*, a cura di Fernando Mazzocca, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2014, 65–75.

Tiddia, Alessandra. „Simbolismi dalla Mitteleuropa.“

Тимотијевић, Мирослав. „Религиозно сликарство као историјска истина.“ *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе XXXIV* (2002–2003): 361–388.

Todorović, Jelena. *O ogledalima, ružama i ništavilu: koncept vremena i prolaznosti u kulturi baroknog doba*, Beograd: Clio, 2012.

Токић, Тамара С. „Пастел *Жена и дете I* и представа материнства у уметности Мери Касат,“ *Зборник Народног музеја Србије XXV-2* (2022): 159–180.

Trippolini, Giammario. „Giovanni Segantini: la vita“, *Quaderni grigionitaliani* 68 (1999): 302–322.

Трифуновић, Лазар. *Српско сликарство 1900–1950*. Београд: Нолит, 1973.

Тубић, Дејан. *Уметност српске сецесије*. Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини, 2021.

Tumasonis, Elizabeth. „The Piper among the Ruins: The God Pan in Work of Arnold Böcklin“. *Canadian Art Review*, Vo. 17, No. 1 (1990): 54–63.

Tumiati, Domenico. „Artisti contemporanei: Gaetano Previati“, *Emporium* XIII, numero 73, gennaio 1901.

Turchi, Luisa. *L'armonia del vero. Vita e paesaggi tra terre e acque 1842–1932*. A cura di Luisa Turchi. Torino: Allemandi, 2015, 9–25.

Thompson, Jan. „The Role of Woman in the Iconography of Art Nouveau,“ *Art Journal*, Vol. 31, No. 2 (Winter, 1971–1972): 158–167.

Уисманс, Жорис-Карл. *Насупрот*, Београд: Просвета, 1966.

Ulz, Melanie. „Deadly Seduction: the Image of the Femme Fatale around 1900, in *Battle of the Sexes: from Franz von Stuck to Frida Kahlo*, Frankfurt am Main: Städel Museum, 2016, 96–123.

Farmer, David Hugh. *The Oxford Dictionary of Saints*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Facos, Michelle. *Symbolist Art in Context*. Berkley: University of California Press, 2009.

Facos, Michelle. *An Introduction to Nineteenth Century Art*. New York, London: Routledge, 2011.

Ferguson, George. *Signs & Symbols in Christian Art: with Illustrations from Paintings of the Renaissance*, Oxford University Press, London, Oxford, New York, 1972.

Feroni, Đulio. *Istorija italijanske književnosti*. Tom II. Podgorica: CID, 2005.

Ferrari, Daniela. „La luce della natura“. In *Pittori della luce: dal divisionismo al futurismo*, a cura di Beatrice Avanzi, Daniela Ferrari e Fernando Mazzocca, Rovereto: Mart: in coproduzione con Fundación MAPFRE, Madrid; Milano: Electa, 2016.

Фире, Франсоа. „Предговор“, у *Ликови романтизма*, прир. Франсоа Фире. Београд: Clio, 109, 5–18.

Fliedl, Gottfried. *Gustav Klimt (1862–1918): the World in Female Form*, Taschen, Köln, 1998.

Flober, Gistav. *Novembar*. Beograd: Lom, 2012.

Forestier, Louis. „Symbolist Imagery“. In *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, ed. Anna Balakian. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984, 101–118.

Fraquelli, Simonetta. „Italian Divisionism and its Legacy“. In *Radical Light: Italy's Divisionist Painters (1891–1910)*, London: National Gallery, 2008, 11–20.

Freud, Sigmund. „Medusa's Head.“ In *Sexuality and the Psychology of Love*. New York: Simon and Schuster, 1997, 202–203.

Фридрих, Хуго. *Структура модерне лирике од средине XIX до средине XX века*, прев. Томислав Бекић. Нови Сад: Светови, 2003.

Frojd, Sigmund. *S one strane principa zadovoljstva; Ja i ono*. Novi Sad: Svetovi, 1994.

Frojd, Sigmund. *O seksualnoj teoriji*. Beograd: Neven: Feniks libris, 2014.

Halbfass, Wilhelm. *India and Europe: an Essay in Understanding*. New York: State University of New York Press, 1988.

Hall, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. New York, Evanston, San Francisco, London: Harper & Row, 1974.

Хамсун, Кнут. *Пан*. Београд: Политика: Народна књига, 2004.

Harding, Ester. *Misterije žene: drevne i današnje: psihološko tumačenje ženske duše na osnovu mitova, legendi i snova*. Beograd: Plavi jahač group, 2004.

Härmänmaa, Marja. „The Seduction of Thanatos: Gabriele D'Annunzio and the Decadent Death“. In *Decadence, Degeneration, and the End: Studies in the European Fin de Siècle*, eds. Härmänmaa, Marja, Christopher Nissen. New York: Palgrave Macmillan, 2014, 225–243.

Хердер, Хари. *Европа у деветнаестом веку*, Београд: Clio, 2003.

Hese, Herman. *Narcis i Zlatousti*. Beograd: BIGZ, 1987.

Hillman, James. „An Essay on Pan“, in *Pan and the Nightmare: Two Essays*, eds. James Hillman, Wilhelm Heinrich Roscher. New York City: Spring Publications, 1972, I–LXIII.

- Hilman, Džejms. *Kôd duše. U potrazi za karakterom i pozvanjem*. Beograd: Fedon, 2008.
- Hirsh, Sharon L. *Symbolism and Modern Urban Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Hofstätter, Hans H. *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei: ein Entwurf*. Köln: DuMont Buchverlag, 1977.
- Hofstätter, Hans H. „Symbolism in Germany and Europe“, in *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds. Munich, London, New York: Prestel, 2000, 17–27.
- Hofstätter, Hans H. „Faith and Damnation. Religious Depictions in Symbolism“, in *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870–1920*, eds. Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, Prestel, Munich, London, New York, 2000, 131–153.
- Hudson Jones, Anne, Karen Kingsley, „Salome: The Decadent Ideal“, *Comparative Literature Studies*, Vol. 18, No. 3, *Papers of the Seventh Triennial Meeting of the American Comparative Literature Association* (Sept. 1981), 344–352.
- Calinescu, Matei. *Lica moderniteta: avangarda, dekadencija, kič*. Zagreb: Stvarnost, 1988.
- Calzini, Raffaele. „Artisti contemporanei: Adolfo de Carolis.“ *Emporium*, vol. XLVIII, no. 284, (agosto 1918): 59–72.
- Camagni, Silvia. *Arte erotica: i capolavori dei grandi maestri*, Dix editore, 2009.
- Carlino, Marcello. „Angelo Conti“, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Vol. 28, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1983.
- Carmela, Mento. Salvatore Settineri. „The Medusa Complex: the Head Separated from the Body in the Psychopatology of Negative Affects“, *Mediterranean Journal of Clinical Psychology*, Vol. 4, No.1 (2016): 1–11.
- Casotto, Elena. „I ritratti dei protagonisti“, in *Simbolismo in Italia*, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, Venezia: Marsilio, 2011.
- Cvajg, Štefan. *Jučerašnji svet. Sećanja jednog Evropejca*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Cibelli, Deborah H. „Aby Warburg, Dante Gabriel Rossetti and Sandro Botticelli: the Search for Symbolic Form“. In *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, ed. Rosina Neginsky, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 94–114.
- Cole, Brendan. *The Mythic Feminine in Symbolist Art: Idealism and Mysticism in Fin-de-Siecle Painting*. Cape Town: University of Cape Town, 1993.
- Cole, Brendan. „Nature and the Ideal in in Fernand Khnopff's *Avec Verhaeren: Un Ange and Art, or the Caresses*, *The Art Bulletin*, vol. XCI, no. 3 (September 2009), 325–342.

Conti, Angelo. *Beata riva*, Milano: Fratelli Treves, 1900.

Cooke, Peter. *Gustave Moreau. History Painting, Spirituality and Symbolism*. New Haven: Yale University Press, 2017.

Чедвик, Овен. „Велика Британија и Европа“. У *Оксфордска историја хришћанства 2: хришћанство од 1800. године*, прир. Џон Макманерс. Београд: Clio, 2005.

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

Чупић, Симона. „Кућа без жене не може бити, а нити жена без куће: женски простори-родне и идеолошке границе.“ *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 38 (2010): 199–212.

Чупић, Симона. *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900–1941*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2017.

Цалто, Давор. „Отеловљење (симболистичке) модерне. Од лутајућих и страсних тела до одрубљених глава.“ У *Живот, сан, смрт: европски оквири српског симболизма*, ур. Тијана Палковљевић Бугарски, Бојана Борић Брешковић. Нови Сад: Галерија Матице српске, Београд: Народни музеј у Београду, 2021, 100–129.

Цацић, Петар. „Симболизам и мит“. У *Српски симболизам: типолошка проучавања*, ур. Предраг Палавестра. Београд: Српска академија наука и уметности, 1985, 197–207.

Šire, Eduard. *Veliki posvećenici*. Beograd: Novo delo, 1989.

Šire, Eduar. *Evolucija božanstva. Od Sfinge do Hrista*. Beograd: Grafički atelje Dereta, 1989.

Šopenhauer, Artur. *Metafizika polne ljubavi; O ženama*. Novi Beograd: Knjiga; Zemun: Neven, 2003.

Šopenhauer, Artur. *Svet kao volja i predstava*, tom 1, Beograd: Feniks Libris, Neven, 2018.

Šorske, Karl E. *Fin-de-Siècle u Beču. Politika i kultura*. Beograd: Geopoetika, 1998.

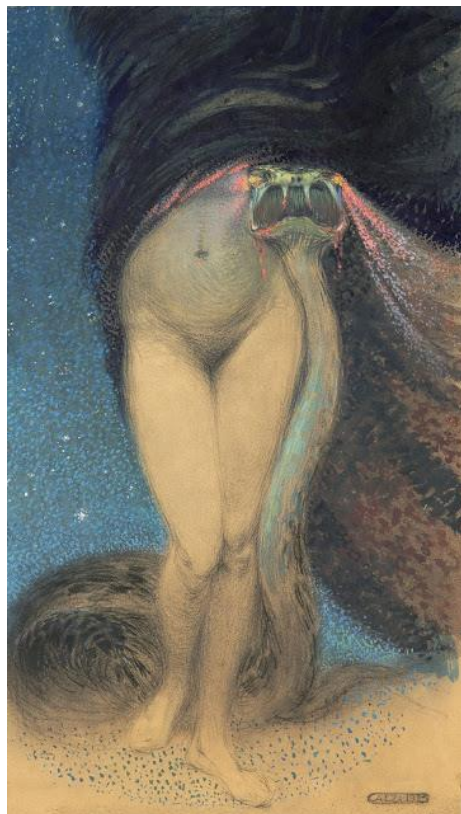
Štajner, Rudolf. *Stupnjevi višeg saznanja; jedan put za upoznavanje sebe; prag duhovnog sveta*. Beograd: Antroposofski kulturni centar, 2017.

Štajner, Rudolf. *Okultni pokret u XIX veku i njegov odnos prema svetskoj kulturi*. Beograd: Antroposofski kulturni centar, 2020.

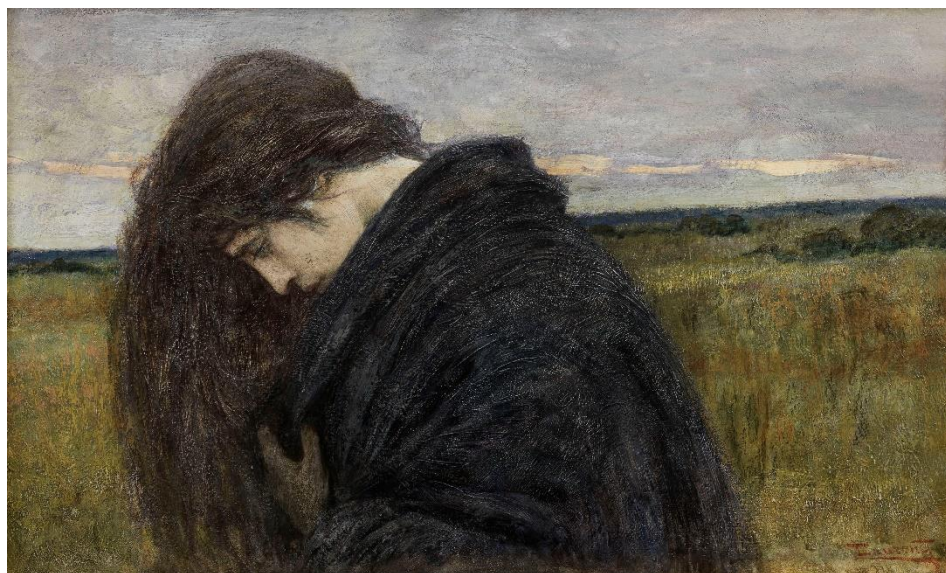
Šternier, Gabrijela. *Jugendstil. Umetnički oblici između individualizma i širokih masa*. Beograd: Jugoslavija, 1978.

Илустрације

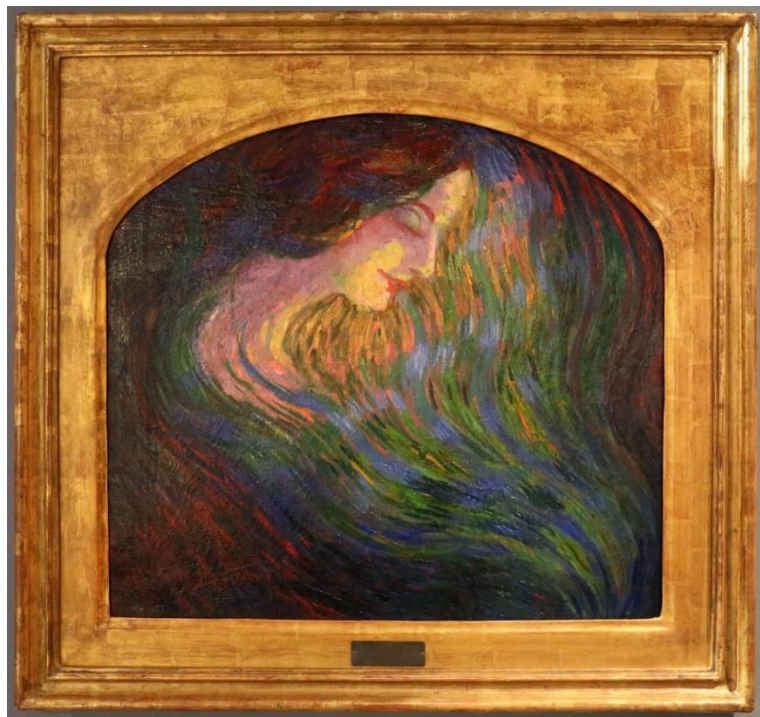
1. Акиле Калци, *Жена змија*, 1913.



2. Чезаре Лауренти, *Студија главе: елeгијски мотив*, 1895.



3. Умберто Боћони, *Студија женског лица*, 1910.



4. Доменико Бакарини, *Павонеса*, 1903–1904.



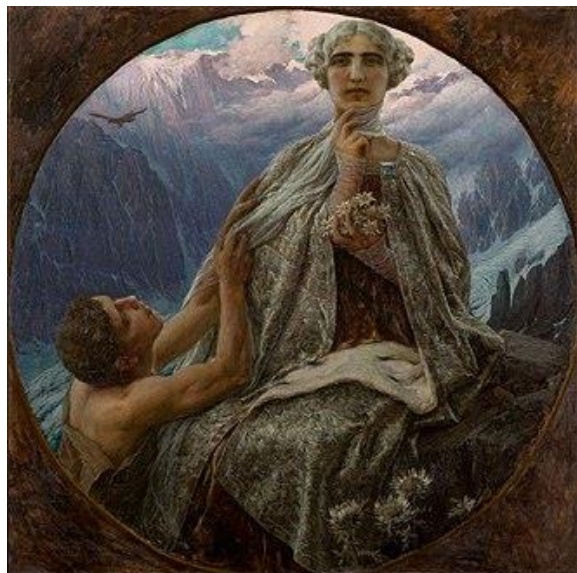
5. Умберто Боћони, *Модерни идол*, 1911.



6. Доменико Бакарини, *Девојка међу њиљанима*, 1906.



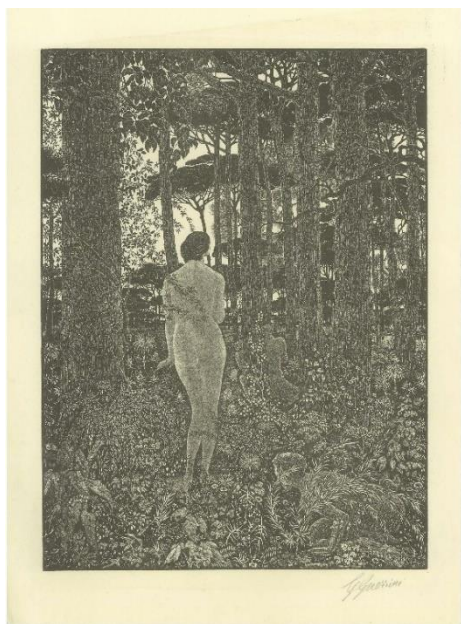
7. Пезаре Сакађи, *Врх (Краљица леда)*, 1912.



8. Галилео Кини, *Пролеће*, 1914.



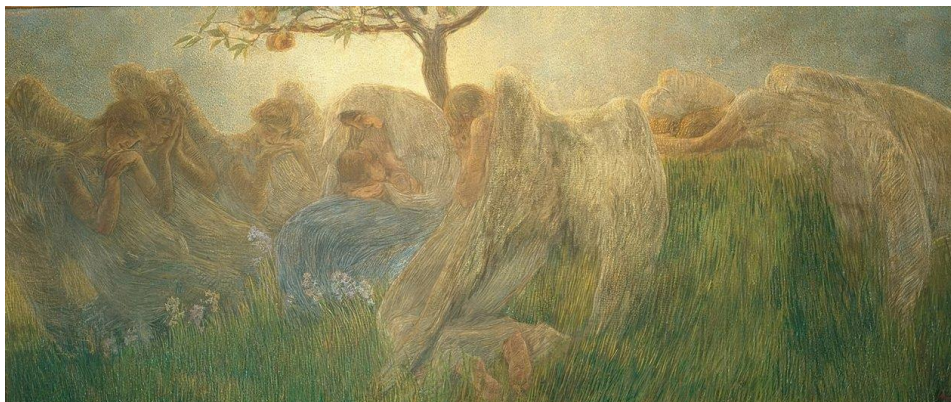
9. Ђовани Гверини, *Контемплација*, 1913–1914, литографија.



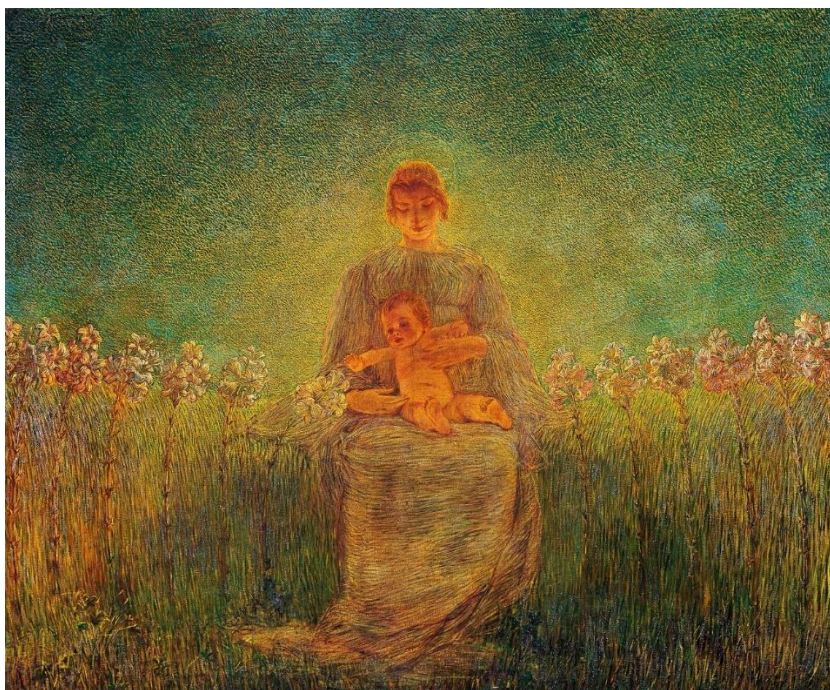
10. Ђезаре Лауренти, *Lilium candidum*, 1896.



11. Гастано Превијати, *Мајчинство*, 1890–1891.



12. Гастано Превијати, *Мадона с љиљанима*, 1893–1894.



13. Ђовани Сегантини, *Две мајке*, 1889.



14. Ђовани Сегантини, *Анђео живота*, 1894–1897.



15. Ђузепе Пелица да Волпедо, *Сунце*, 1904.



16. Гастано Превијати, *Стадо у зору*, 1910.



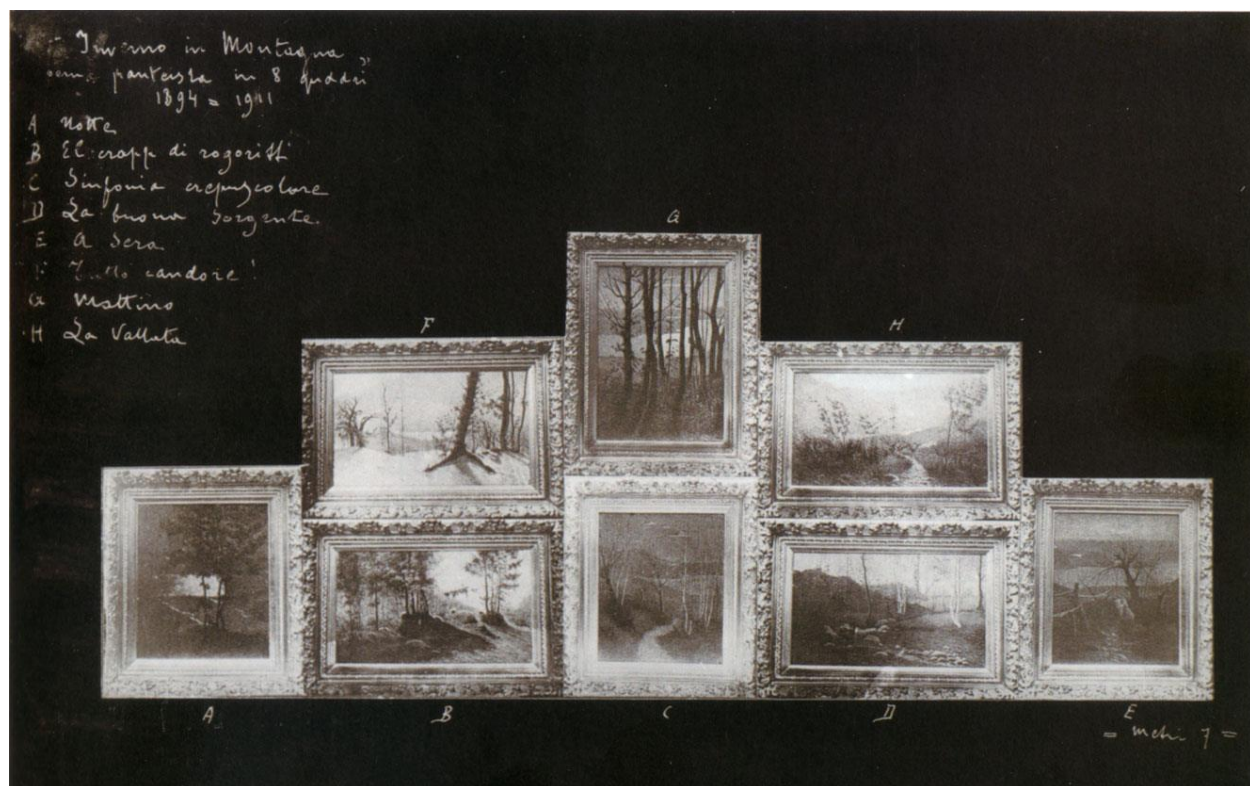
17. Ђузепе Пелица да Волпедо, *Два пастира на ливади у Монђинију (Новембар)*, 1901



18. Ђузепе Пелица да Волпедо, *Идила. Дрво живота*, 1896.



19. Виторио Грубичи де Драгон, *Зимска поема*, 1894–1897; 1911.



20. Ђузепе Челини, *Фантазија*, 1889.



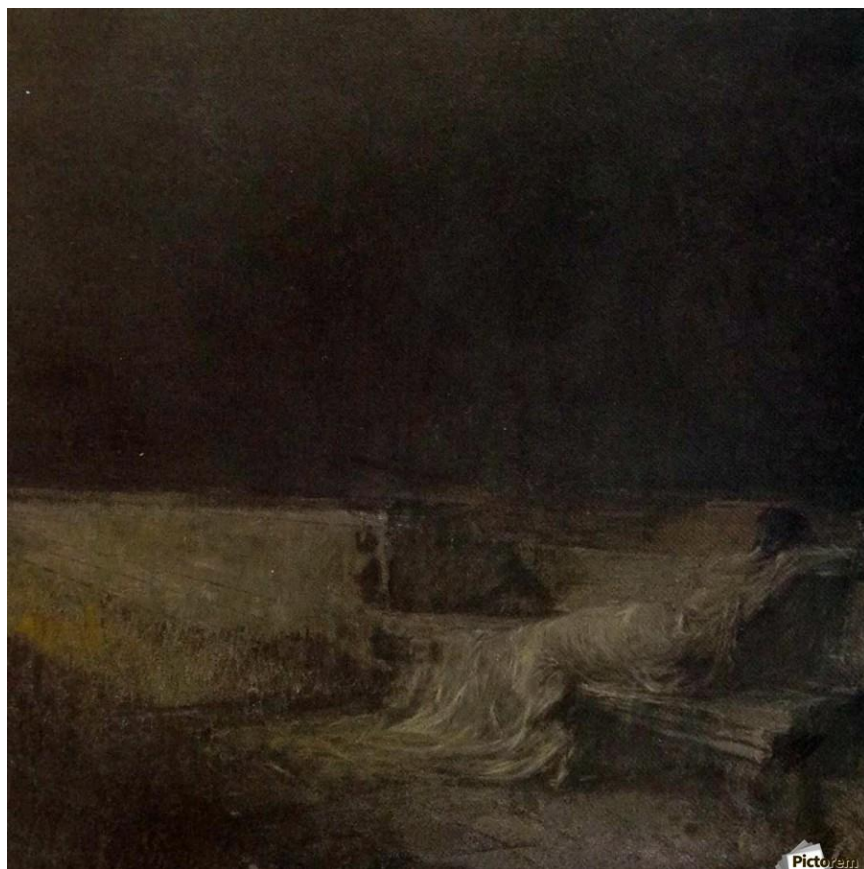
21. Помпео Маријани, *Морска невеста (Заљубљеница у море)*, 1897. године



22. Умберто Мођоли, *Вече у Маџорбу*, 1913.



23. Гастано Превијати, *Месечина*, 1888–1892.



24. Марио де Марија, *Крај једног летњег дана: Еклога*, 1899–1909.



25. Ђовани Нино Коста, *На извору (Нинфа у шуми)*, 1862–1897.



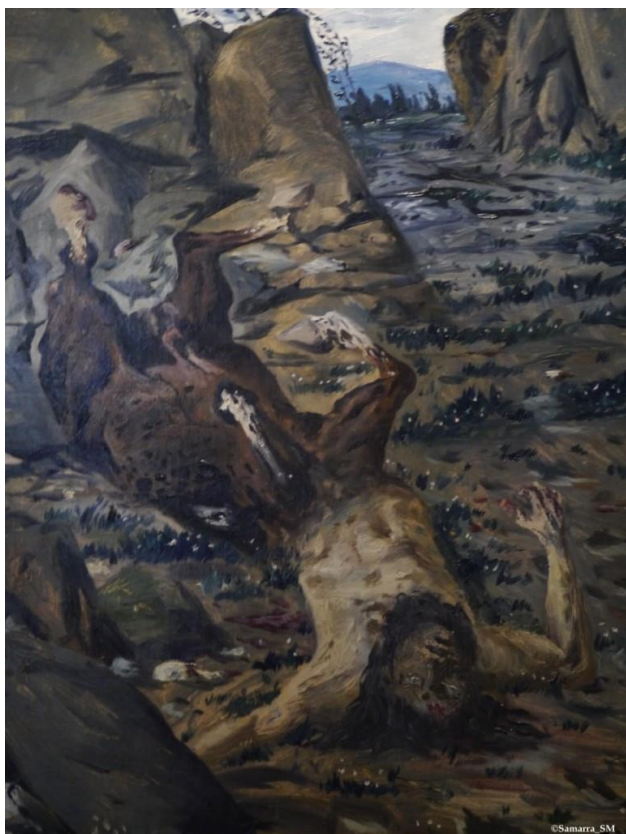
26. Плинио Номелини, *Дитирамб*, 1905.



27. Ђорђо де Кирико, *Борба кентаура*, 1909.



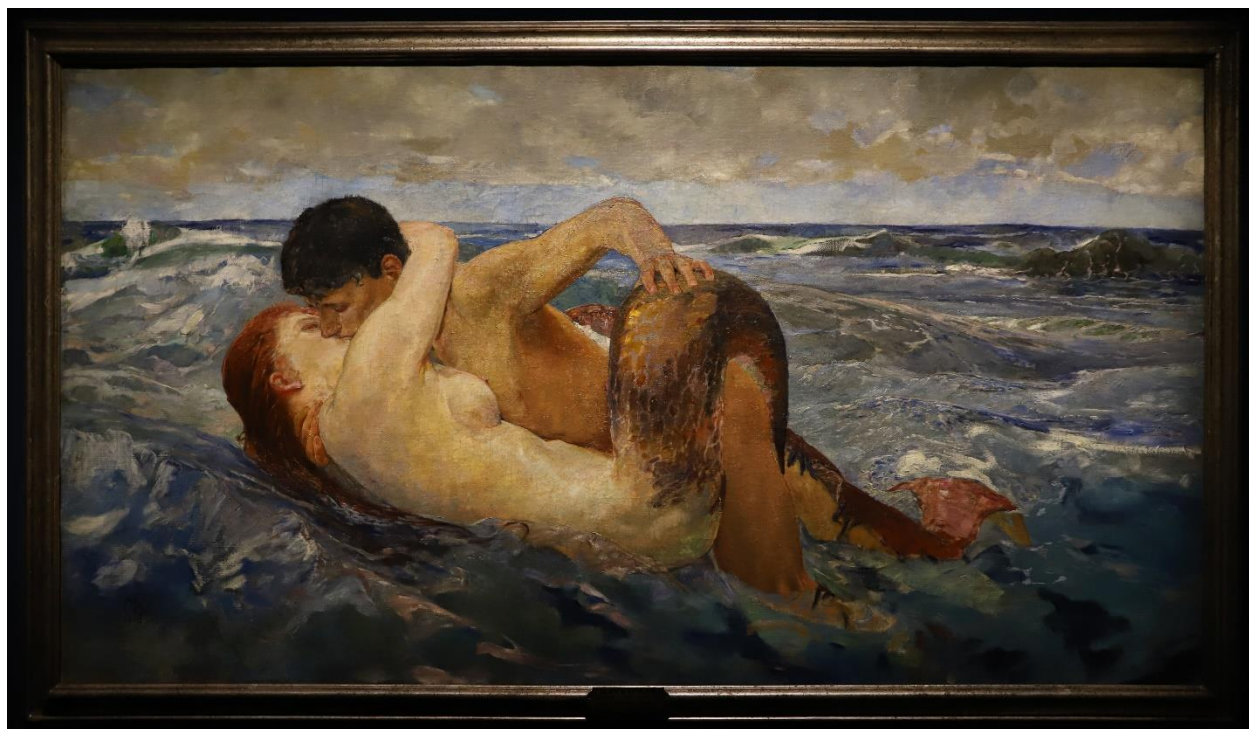
28. Ђорђо де Кирико, *Умирући кентаур*, 1909.



29. Ѓулио Аристиде Сарторио, *Сирена*, 1893.



30. Макс Клиндер, *Тритон и Нереида (Сирене)*, 1895.



31. Плинио Номелини, *Месечева симфонија*, 1899.



32. Плинио Номелини, *Морско благо*, 1901.



33. Теодоро Волф-Ферари, *Олуја*, 1908.



34. Чезаре Лауренти, *Локвањ*, 1899.



35. Ђовани Сегантини, *Алпски паињаџи*, 1893–1895.



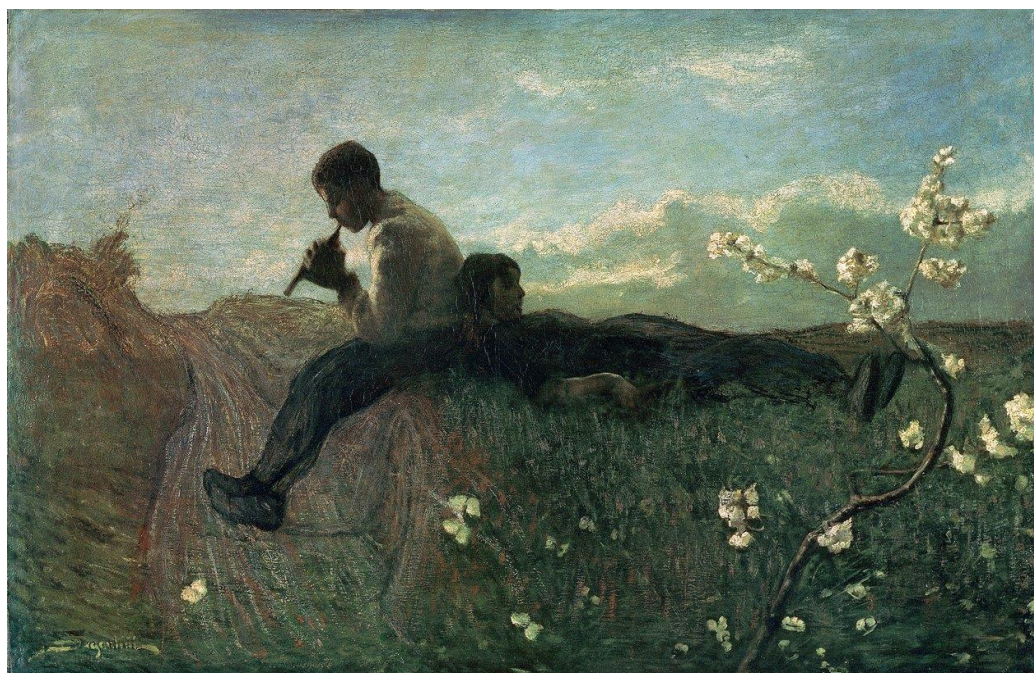
36. Ђовани Сегантини, *Аве Марија на преласку*, 1886.



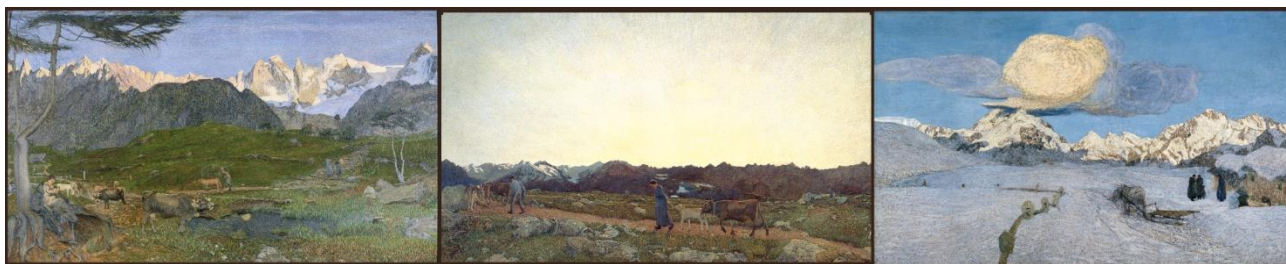
37. Ђовани Сегантини, *Љубав на извору живота*, 1896.



38. Ђовани Сегантини, *Идила*, 1882.



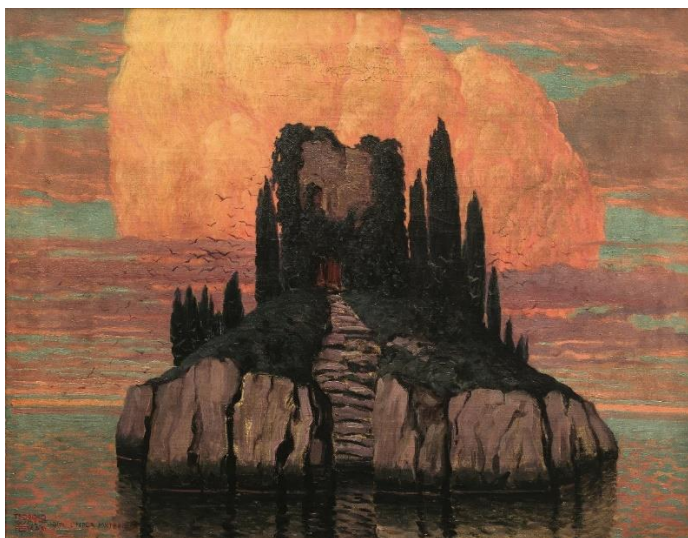
39. Ђовани Сегантини, *Триптихом (алског света)*, 1896–1899.



40. Арнолд Беклин, *Острво мртвих*, 1880.



41. Теодоро Волф-Ферари, *Мистериозно острво*, 1917.



42. Карло Кресини, *Ледене воде језера Мерјелен*, око 1908.



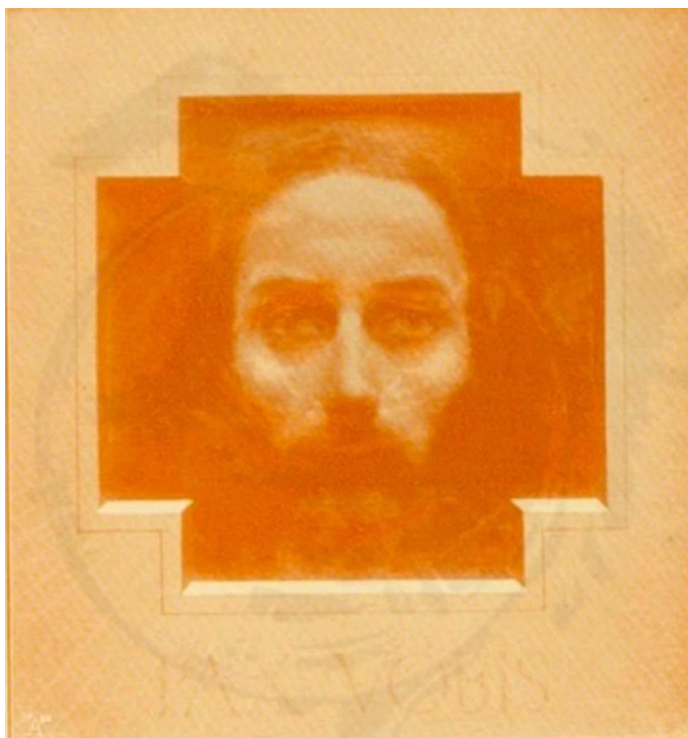
43. Гвидо Марусиг, *Врбе*, 1907.



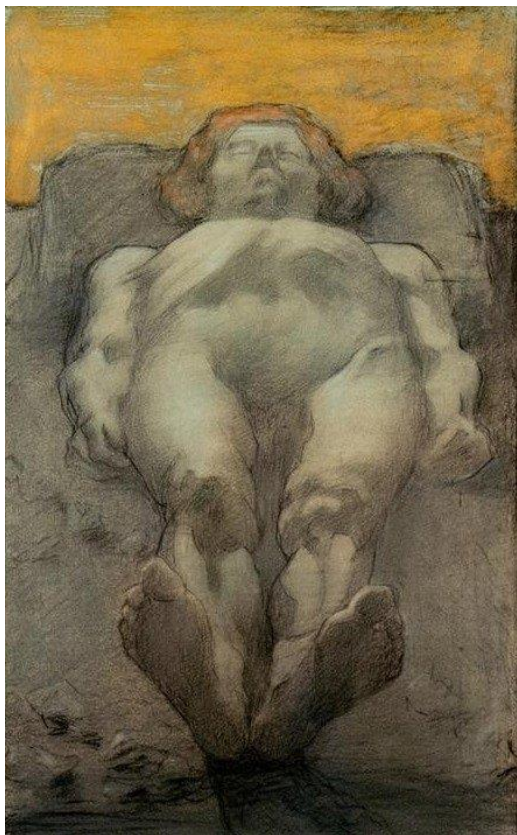
44. Доменико Морели, *Искушење светог Антонија*, 1878.



45. Ђорђо Кинерк, *Откровење – Христова глава*, 1901.



46. Ђовани Сегантини, *Мртви херој*, око 1887.



47. Галилео Кини, *Свети Јован Крститељ*, 1906.



48. Доменико Бакарини, *Марија Магдалена*, 1909 (?).



49. Гастано Превијати, *Три Марије у подножју крста*, крај 19. века.



50. Гастано Превијати, *Via crucis* – циклус, 1901–1902.



51. Гастано Превијати, *Ecce homo*, 1901–1902.



52. Гастано Превијати, *Голгота*, 1901–1902.



53. Ђовани Сегантини, *Најава нове Речи*, 1896.



54. Доменико Бакарини, *Аутопортрет у блузи*, 1905.



55. Гастано Превијати, *Аутопортрет*, 1911.



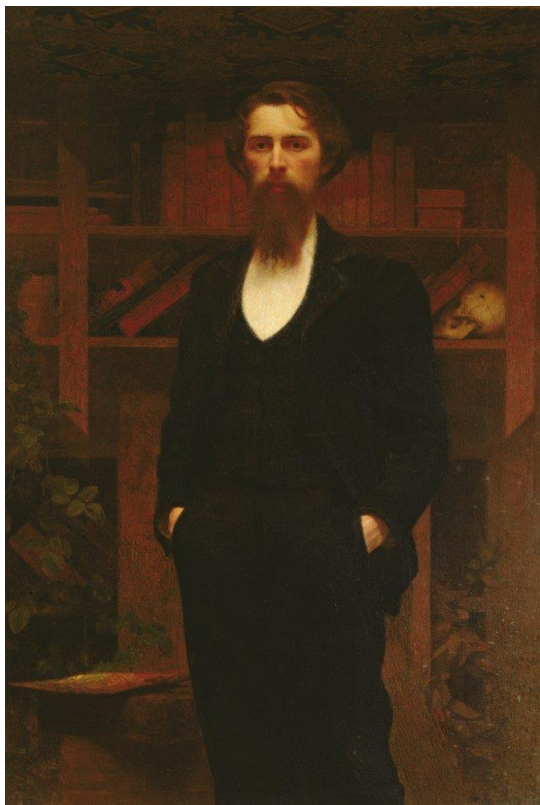
56. Галилео Кини, *Аутопортрет*, 1903.



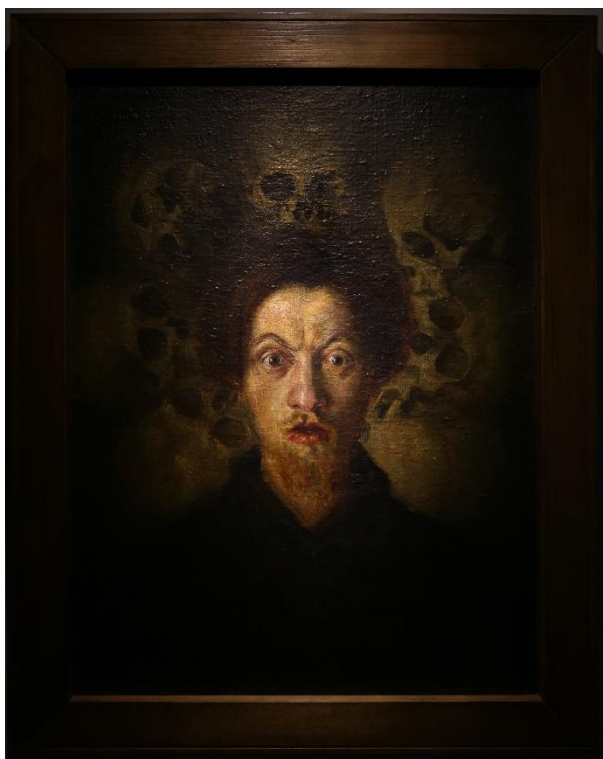
57. Анђело Морбели, *Аутопортрет*, 1901, детаљ.



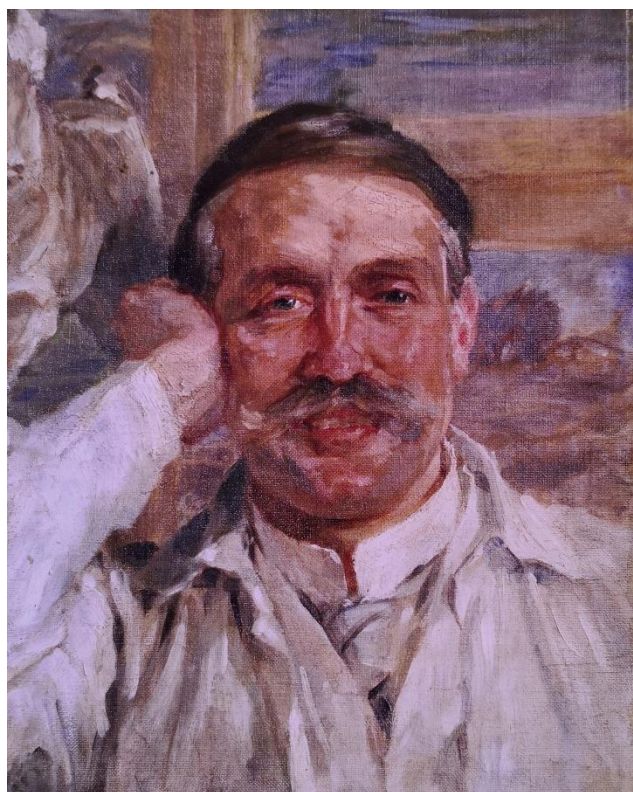
58. Ђузепе Пелица да Волпедо, *Аутопортрет*, 1899.



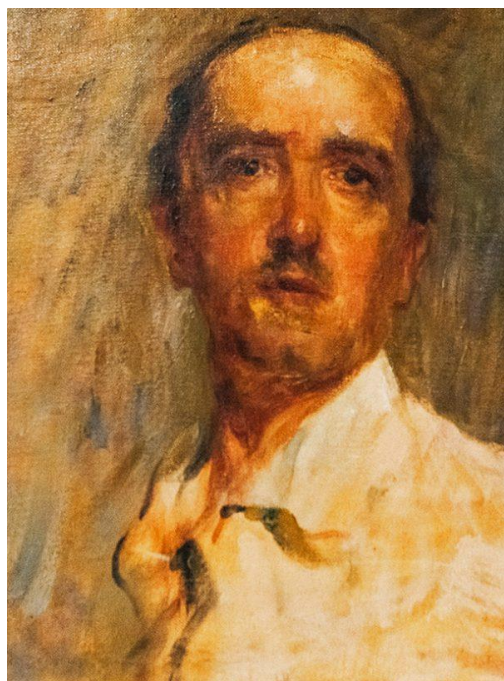
59. Луиђи Русоло, *Аутопортрет*, 1909.



60. Булио Аристиде Саторио, *Аутопортрет*, 1915.



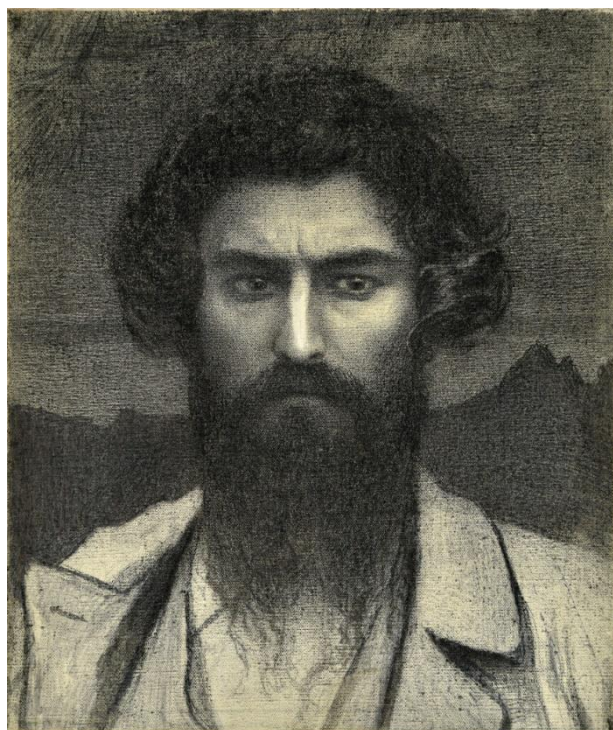
61. Плинио Номелини, *Аутопортрет*, око 1915.



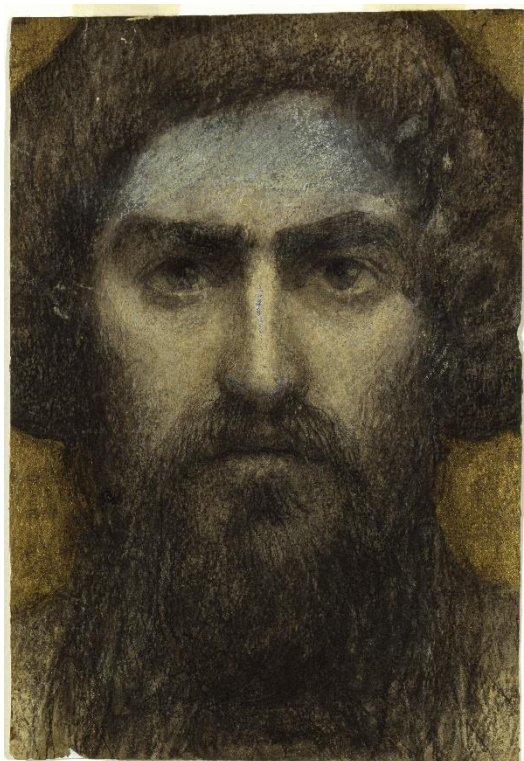
62. Ђовани Сегантини, *Аутопортрет*, око 1882.



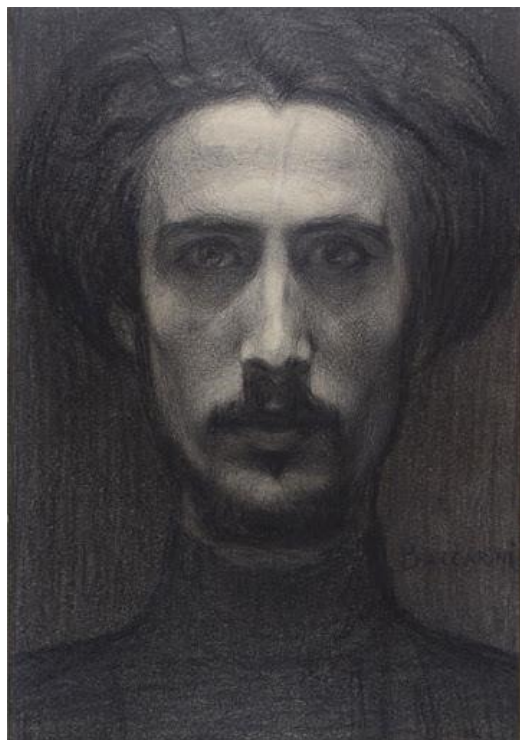
63. Ђовани Сегантини, *Аутопортрет*, 1895.



64. Ђовани Сегантини, *Аутопортрет*, 1898.



65. Доменико Бакарини, *Аутопортрет*, 1903.



66. Ђовани Костети, *Ја пратим смрт (Портрет Доменика Бакаринија)*, 1901–1903.



67. Ђовани Костети, *Аутопортрет затворених очију*, 1903–1904.



68. Емилио Лонгони, *Оратор на штрајку*, 1890–1891.



69. Ђузепе Пелица да Волпедо, *Четврти сталеж*.



Списак илустрација

1. Акиле Калци, *Жена змија*, 1913, комбинована техника на папиру, 68 x 47 cm, Интернационални музеј керамике, Фаенца (Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza).
2. Чезаре Лауренти, *Студија главе: елегијски мотив*, 1895, уље на дасци, 58,5 x 96 cm, Рим, приватно власништво.
3. Умберта Боћони, *Студија женског лица*, 1910, приватно власништво.
4. Доменико Бакарини, *Павонеса*, 1903–1904, оловка и угљен на папиру, 28,5 x 15,5 cm, Општинска пинаотека у Фаенци (*Pinacoteca comunale di Faenza*)
5. Умберто Боћони, *Модерни идол*, 1911, уље на дасци, 58,4 x 60 cm.
6. Доменико Бакарини, *Девојка међу љиљанима*, 1906, уље и пастел на платну, 119 x 59 cm, Општинска пинаотека у Фаенци, инв.бр. 694.
7. Ђезаре Сакађи, *Врх (Краљица леда)*, 1912, уље на платну, 141,5 x 141,5 cm. *Pinacoteca Tortona, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona*.
8. Галилео Кини, *Пролеће*, 1914, два панела, 395 x 201 cm; 395 x 131 cm, темпера, уље, метални умети, пастил (рељефна маса) на платну, *Fondazione del Credito Valdinievole, Accademia d'Arte, Montecatini Terme*.
9. Ђовани Гверини, *Контемплација*, 1913–1914, литографија.
10. Ђезаре Лауренти, *Lilium candidum*, 1896.
11. Гаetano Превијати, *Мајчинство*, 1890–1891, уље на платну, *Banca popolare di Novara – Gruppo Banca Popolare*.
12. Гаetano Превијати, *Мадона с љиљанима*, 1893–1894, уље на платну.
13. Ђовани Сегантини, *Две мајке*, 1889, уље на платну.
14. Ђовани Сегантини, *Анђео живота*, 1894– 897, уље на платну.
15. Ђузепе Пелица да Волпедо, *Сунце*, 1904, уље на платну, 155 x 155 cm, Национална галерија модерне и савремене уметности, Рим (*Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma*).
16. Гаetano Превијати, *Стадо у зору*, 1910, уље на платну, 37,5 x 71,5 cm.
17. Ђовани Нино Коста, *Леда и лабуд*, 1876–1901.
18. Ђузепе Пелица да Волпедо, *Два пастира на ливади у Монђинију (Новембар)*, 1901, уље на платну, 62,2 x 45,3 cm, Градска галерија модерне и савремене уметности, Торино (*Galleria civica d'arte moderna e contemporanea, Torino*), инв.бр. П/1986.
19. Ђузепе Пелица да Волпедо, *Идила. Дрво живота*, 1896, уље на платну, 30 x 30 cm, *Pinacoteca Divisionismo Tortona, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona*, инв.бр. 0071.
20. Виторио Грубичи де Драгон, *Зимска поема*, 1894–1897; 1911.

21. Ђузепе Челини, *Фантазија*, 1889, темпера и пастел на картону.
22. Помпео Маријани, *Морска невеста (Заљубљеница у море)*, 1897, уље на платну, 197,5 x 135 cm, Градска галерија модерне уметности с делима из колекције Волфсон, Ђенова (*Civica Galleria d'Arte Moderna con opere della collezione Wolfson, Genova*).
23. Умберто Мођоли, *Вече у Маџорбу*, 1913, уље на платну, 119 x 184 cm, Музеј модерне и савремене уметности у Тренту и Роверету (*Museo di arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto – MART*).
24. Гаetano Превијати, *Месечина*, 1888–1892, уље на платну, 120 x 140 cm, приватно власништво.
25. Ђовани Нино Коста, *На извору (Нинфа у шуми)*, 1862–1897, уље на платну, 208 x 160 cm, Национална галерија савремене уметности, Рим.
26. Плинио Номелини, *Дитирамб*, 1905, уље на платну, 178 x 128 cm, Галерија модерне уметности Паоло и Адела Ђанони, Новара (*Galleria d'Arte Moderna Paolo e Adele Giannoni, Novara*), инв.бр. GG 627.
27. Ђорђо де Кирико, *Борба кентаура*, 1909, уље на платну, 75 x 110 cm, Национална галерија модерне и савремене уметности, Рим.
28. Ђорђо де Кирико, *Умирући кентаур*, 1909, уље на платну, приватно власништво.
29. Ђулио Аристиде Сарторио, *Сирена*, 1893, уље на платну каширано на дасци, 71 x 142 cm, Градска галерија модерне и савремене уметности, Торино.
30. Макс Клингер, *Тритон и Нереида (Сирене)*, 1895, уље на платну, 101 x 188 cm, Вила Романа, Фиренца (*Villa Romana in comodato alle Gallerie degli Uffizi, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti*).
31. Плинио Номелини, *Месечева симфонија*, 1899, уље на платну, Интернационална галерија модерне уметности *Ка' Пезаро*, Венеција.
32. Плинио Номелини, *Морско благо*, 1901, 127 x 108 cm, Национална галерија модерне и савремене уметности, Рим.
33. Теодоро Волф-Ферари, *Олуја*, 1908, уље на платну, 123 x 161,5 cm, Колекција *Коин*, (*Collezione Coin*).
34. Чезаре Лауренти, *Локвањ*, 1899, уље на платну, 114 x 176 cm, Фондација градских музеја Венеције, Интернационална галерија модерне уметности *Ка' Пезаро*.
35. Ђовани Сегантини, *Алпски пашињаци*, 1893–1895, уље на платну, 169 x 278 cm.
36. Ђовани Сегантини, *Аве Марија на преласку*, 1886, уље на платну, 72 x 100 cm, Галерија модерне уметности, Милано (*Galleria d'Arte moderna, Milano*).
37. Ђовани Сегантини, *Љубав на извору живота*, 1896.
38. Ђовани Сегантини, *Идила*, 1882.
39. Ђовани Сегантини, *Триптихомом (алпског света)*, 1896–1899.

40. Арнолд Беклин, *Острво мртвих*, 1880.
41. Теодоро Волф-Ферари, *Мистериозно острво*, 1917, уље на платну, 76 x 97 cm, приватна колекција.
42. Карло Кресини, *Ледене воде језера Мерјелен*, око 1908.
43. Гвидо Марусиг, *Врбе*, 1907, уље на платну.
44. Доменико Морели, *Искушење светог Антонија*, 1878, уље на платну, 138 x 225 cm, Национална галерија модерне и савремене уметности, Рим.
45. Ђорђо Кинерк, *Откровење – Христова глава*, 1901, уље на платну (?).
46. Ђовани Сегантини, *Мртви херој*, (око) 1887. године, комбинована техника (пастел, креда и златни листићи), Музеј Сегантини, Санкт Мориц (*Segantini Museum, St. Moritz*).
47. Галилео Кини, *Свети Јован Крститељ*, 1906.
48. Доменико Бакарини, *Марија Магдалена*, 1909 (?), рељеф – теракота.
49. Гаetano Превијати, *Три Марије у подножју крста*, крај 19. века, уље на платну.
50. Гаetano Превијати, *Via crucis* – циклус, 1901–1902, уље на платну.
51. Гаetano Превијати, *Ессо homo*, 1901–1902, уље на платну.
52. Гаetano Превијати, *Голгота*, 1901–1902.
53. Ђовани Сегантини, *Најава нове речи*, 1896, креда на картону, 44,7 x 33 cm, Музеј Сегантини, Санкт Мориц.
54. Доменико Бакарини, *Аутопортрет у блузи*, 1905, уље на платну, Општинска пинакотека у Фаенци (*Pinacoteca comunale di Faenza*), инв.бр. 682.
55. Гаetano Превијати, *Аутопортрет*, 1911, уље на платну, 91,5 x 75,5 cm, Национална галерија модерне и савремене уметности, Рим, инв.бр. 2554.
56. Галилео Кини, *Аутопортрет*, 1903, уље на платну, 100 x 100 cm, Колекција *Интеза Санпаоло*, Фондација музеја у Пистоји (*Collezione San Paolo, Fondazione Pistoia Musei*), инв.бр. 021363.
57. Анђело Морбели, *Аутопортрет*, 1901, детаљ, уље на платну, 123 x 91 cm, тренутно непозната убијација.
58. Ђузепе Пелица да Волпедо, *Аутопортрет*, 1899, уље на платну, 160,5 x 110,5 cm, Галерија *Уфици* (*Galleria degli Uffizi*).
59. Луиђи Русоло, *Аутопортрет*, 1909, уље на платну, 67 x 50 cm, Музеј 20. века, Милано (*Museo del Novecento*).
60. Ђулио Аристиде Сарторио, *Аутопортрет*, 1915, уље на платну, 42,5 x 35,5 cm, Галерија *Уфици*, инв.бр. 9192.

61. Плинио Номелини, *Аутопортрет*, око 1915, уље на платну, Градски музеј Ђовани Фатори – Ливорно (*Museo civico Giovanni Fattori, Livorno*).
62. Ђовани Сегантини, *Аутопортрет*, око 1882, уље на платну, 52 x 38,5 cm, Музеј Сегантини, Санкт Мориц.
63. Ђовани Сегантини, *Аутопортрет*, 1895, 59 x 50 cm, угљен, креда и злато, Музеј Сегантини, Санкт Мориц.
64. Ђовани Сегантини, *Аутопортрет*, 1898, 21,3 x 14,6 cm, угљен, креда и злато на папиру, *Civico Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco*, Милано.
65. Доменико Бакарини, *Аутопортрет*, 1903, цртеж оловком на папиру, Равена (?).
66. Ђовани Костети, *Ја пратим смрт (Портрет Доменика Бакаринија)*, 1901–1903, приватно власништво.
67. Ђовани Костети, *Аутопортрет затворених очију*, 1903–1904, приватно власништво.
68. Емилио Лонгони, *Оратор на штрајку*, 1890–1891, уље на платну.
69. Ђузепе Пелица да Волпедо, *Четврти сталеж*, уље на платну, 245 x 542 cm.

Биографија аутора

Исидора Савић је рођена 1992. године у Београду. Дипломирала је 2015. године на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду. Завршила је мастер студије 2016. године на истом Одељењу. Докторске академске студије је уписала 2017. године на Семинару за студије уметности и визуелне културе новог века на Одељењу за историју уметности. Од 2018. до 2025. године била је запослена у Музеју града Београда као кустос, а потом и виши кустос Збирке за ликовну и музичку културу до 1950. године. Бави се националном и европском уметношћу и визуелном културом 19. и првих деценија 20. века. У њеном истраживачком раду, посебан нагласак је на проучавању симболистичког правца у уметности и визуелној култури. Објављује научне радове у националним и иностраним публикацијама, учествује на научним скуповима и држи јавна предавања. Ауторка је и коауторка неколико изложби, те пројеката из области музејског наслеђа.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора _____

Број индекса _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора _____

Број индекса _____

Студијски програм _____

Наслов рада _____

Ментор _____

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.

Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, _____

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.