

Главна и одговорна уредница  
*Др Тијана Палковљевић Бујарски, музејска савешница*

Уредник  
*Проф. др Ијор Борозан*

Уређивачки одбор  
*Проф. емер. Ирина Суботић*  
*Проф. др Лидија Мереник*  
*Проф. др Саша Брајовић*  
*Проф. др Звонко Маковић*  
*Проф. др Драјан Дамјановић*  
*Проф. др Јован Делић, дописни члан САНУ*

Рецензенткиње  
*Проф. др Мишел Факос*  
*Проф. др Симона Чујић*  
*Др Ирена Крашевац, научна савешница*

Координаторка пројекта  
*Др Снежана Мишић, музејска савешница*

Зборник *Европски оквири српског симболизма* објављен је  
поводом изложбе „Живот – Сан – Смрт. Европски оквири српског симболизма”  
приређене у Галерији Матице српске  
од 5. новембра 2021. до 31. јануара 2022. године.

Реализацију публикације омогућило је  
Министарство културе и информисања Републике Србије.

© Copyright: 2021, Galerija Matice srpske

# ЕВРОПСКИ ОКВИРИ СРПСКОГ СИМБОЛИЗМА



Галерија Матице српске



• Институт за историју уметности  
Филозофског факултета у Београду

Нови Сад • Београд

2021.



*Никола Шуица*

АНИМИЗАМ НОВОГ ДОБА  
Симболика подигнуте руке  
у сликарству Леона Коена



Систематски увид у канонске обрасце модерне уметности неодвојив је од интернационалног духа симболизма. У њему се издвајају и чине га изазовним и спонтане стваралачке душевне побуде. Посебност поједине националне припадности, као и скрајнутости у време процвата националних убеђења у другој половини XIX века, указује на еманципаторске одлике уметника припадника мањина или миграционих заједница, који исказују свој симболички представљачки потенцијал. Разноликост јеврејског културног наслеђа, уочљивија у европским урбаним центрима и мањим градовима, наглашена је друкчије унутар балканских измена у последње три деценије XIX века.

У сачуваним, снимљеним или новооткривеним делима сликара Леона Коена (1859?–1934), Београђанина са сефардске дунавске четврти Јалија, који је свој пут створио у окриљу студија сликарства на минхенској Академији лепих уметности, уочава се доследно типско начело.<sup>1</sup> Антропоморфне фигуре са различитим персонификацијским степеновањима припадају сликаревим темама, али и покретачким узроцима. Са иконографске стране то је и особено позивање на националне српске митове и предања као тематизације, а исто тако и надовезивање типично за симболизам, где се митови повезани са античким и библијским преносима поспешују у властите обрасце. То је Коена унеколико и одвојило по изражајности од других јужнословенских студената уметности који су се школовали у Минхену, било у уметничким и занатским школама, било на самој Академији лепих уметности коју је похађао од 1884. године. Стапање студената уметности из источне Европе, или јужнословенског под-

.....

<sup>1</sup> Први обухватни подаци о биографији и путањи дела Леона Коена: З. Симић-Миловановић, *Сликар Леон Коен*, Годишњак Музеја града Београда II (1955), 377–428.

небља и из младе Краљевине Србије уведено је поименце, по годинама уписа у матичне књиге Академије, установе која је испуњавала задатак да проноси доследну традицију и просвећује уметничке вештине, што је важило за питомце из различитих средина.<sup>2</sup>

Академске програмске целине савладавања курсева или изражајности мимезиса појединих наставника и професора тек се у тумачењима могу пратити кроз укус немачког, тада новограђанског духа времена свог настајања и уметничке развојности. Символистички искораци чине изазовну путању и заснивају се на устројствима проистеклим из фигуралних представа историјског сликарства у Баварској и дочаравања иконичности појединих приповести и митова као сценичних предлогака, посебно у основи античких начела, практично од заснивања Академије и програмског неокласичног узора у матрицама старе уметности, као и каснијој — после натурализма и романтичних одлика — развијаној „школи компоновања” (Komponier Schule) као врхунцу остварености ликовне представе изучене и досегнуте на Академији. Отуд истицање телесности у сликаној жанровској или историјској, унеколико позоришној представи означава драматичност збивања. Тиме се не само потврђује доминација ликовне матрице изложености контуре или масе људског тела датој у некој секвенци приповести и илустративном тренутку и кроз симболистичке варијације, већ се и обogaћују степени формалне уобразиље, мотивске идентификације, као и чежње за темељним, истинским програмским променама као властитим убеђењима. Ова механицистичка и психолошки изражајна револуција темељила се на уважавањима реалних, али и удаљених егзотичних уплива. Отуд лирски елементи заузимају распон тематских, митских, историјских и осталих, најчешће литерарних позивања, што се јавља као основна погонска мотивација. Намеће се сагледавање формалних, па и иконографских својстава и њихова експресија посредно у делима Леона Коена, спроведена унутар драмских, као и неоромантичних уплива. Правило је учестало и током последње две деценије века, са интензивирањем рукописних изражајних блискости у средини његовог студирања.

.....  
<sup>2</sup> B. Jooss, „gegen die sogenannten Farbenkleckser”. *Die Behauptung der Münchener Kunstakademie als eine Institution der Tradition (1886–1918)*, у: 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München, hrsg. N. Gerhart, W. Grasskamp, F. Matzner, München 2008, 54–65.

Веза или пренос тог иностраног и типски развијаног духа симболизације помешано је са особеностима сликаревог инстинктивног и занесеног стваралачког приступа, где се животне тешкоће опстанка на студијама Академије у Минхену суочавају са ликовним сликовитостима и варијацијама.<sup>3</sup>

Варијације су и део лирско-елегичног сликовног тоналитета у приказивањима меланхолије и потиштености и покатакд скривене екстатичности у тематизацијама, једнако годишњих доба, али и слојенијих домаћаја који одговарају заумним симболистичким, религијским и миленаристичким претензијама.<sup>4</sup>

Услојњавајућа социјална критика тадашњих глобалних померања и спрега између Минхена, града сликаревог школовање и деловања, и родног Београда у Краљевини Србији, посебно у другој половини деведесетих година XIX века, носи противуречне тежње, јер минхенска културолошка слобода омогућује иновативне претраге по традицији представљања. Управо у тананим и неочигледним објавама, у Коеновој уметничкој оставштини разбуђују се докази тежњи за личним ослобађањем, доприносом заједници и идеализацијама решеног уверења за лични допринос наслућујуће неопходне друштвене, па и планетарне реформе.

Нажалост, чињеница његовог прекида уметничке каријере доноси и потврду расејања доказа, многих изгубљених ликовних дела и њиховог необичног нестајања, где се сликарева емфаза лирских, митских, фолклорних и религијских преплитања наставила у разумљеним доказима, споменима и накнадним сазнањима. Реалност свакодневице његових минхенских година, као и београдских и, судећи по биографији, интернационалних изложбених кретања (Први Бијенале у Венецији 1899, Светска изложба у Паризу 1900) учинила је, са становишта неочуваног дела, одређење трагичне психолошке рефлексије.<sup>5</sup> Својства тих опсесивних ослонаца у митовима и на граници фантазма су и најзахвалнији моменат уочавања које одају допринос значењским трагањима његове припадности стварању обрасца нове уметности. Схватано кроз прве деценијске промене у насту-

.....  
<sup>3</sup> Избор типолошких тема унутар доступних сазнања минхенских година: N. Šuića, *Leon Koen 1859–1934*, Beograd 2001.

<sup>4</sup> *Истио*, 30–37.

<sup>5</sup> Резиме настаје сразмерно рано, током двадесетих година, ван теоријских синтеза у мемоарским описима минхенског студента историје уметности и филозофије из Србије и сликаревог пријатеља: Б. С. Николајевић, *Из минулих дана*, ур. С. В. Николајевић, Београд 1986.

пајућем веку, та најшира културолошка основа, а не само занатски сликарски утицаји ће се од завршнице осамдесетих година одвијати као продубљујућа основа за препознавање духовних тежњи тог раздобља.

## СТВАРАЛАЧКО ОКРИЉЕ ЗА НОВО ДОБА

Репертоари који су од Фојербаха, па преко Беклина, чак и код Ханса Марера исказивани у минхенском сликарству уобличују митску позорницу драматичних преврата различито сликовно коментарисаних повести и самог третмана композиције, и то у питању осветљености, стилизације или рудиментарности боја као код извесног мистицизма Марерове палете. *Камена сјајна, Венера и Ифигенија*, храмови и аркадијски прикази проносе друкчији третман музејског суочења са означавањем древног, али и примордијалног и исконског ослонца. Они се већ од половине века могу распознавати и у делима која су на сопствени начин уживљавања остварили минхенски Римљани, сликари попут Ханса Марера, или од њега различитог првака симболистичког таласа сценичних тежњи немачког подручја, швајцарца Арнолда Беклина.<sup>6</sup>

Утицајни примери за надградњу и предану неоромантичну обнову симболизације најширег распона, распознају се као претрага за психо-социјалним условима унутарњих, али и спољашњих идеализама и религијских, верујућих представа. Симболистичка уметност, једнако у Француској као и у немачким градским срединама, у Баварској – Минхену, у Берлину или, претходећи, у Бечу, инклинирала је код различитих уметника либертенским настојањима.

Различите средине доприносиле су да уметничка изражајност зависи од поднебља, што је тежњама ка укупношћу утицаја средине и наслеђа у сликарским припадностима и опредељењу за „филозофију уметности” утицајно доказивао Иполит Тен.<sup>7</sup> Интернационални упливи у западном следбеништву симболизацији, били су потреба измене и реформисања представе и паралела надградње

.....  
<sup>6</sup> О распону и значају симболистичких тема као претечи покрета, на српски језик уобличио је у дугом тексту у наставцима: В. Р. Петковић, *Арнолд Беклин I–V*, Нова искра 10, 12 (1902), 300–309, 371–376.

<sup>7</sup> Х. Тен, *Филозофија уметности*, Београд 1921, 127–135.

научних, индустријских, друштвених измена наговештених од пре, које су трајале од позних осамдесетих година и пружале се свакако до Првог светског рата. Промена друштвене улоге уметника, тај ослободилачки анархични начин хватања укоштац с новим временом и ишчекивањем прижељкиване опште промене друштвених, природних процеса ради хармонизације у будућности, одвијала се на свим нивоима, од литературе, свакако сценске представе и музике, до естетизујућих испробавања које је носио симболизам у ликовној уметности. Није се радило само о имитативним подражавањима вагнеријанског свеукупног уметничког дела, већ о тежњи за опажајном изменом свих ствари, у ликовној уметности о рашчлањавајућим деоницама укупне представе или мотивске одлике појединог дела.<sup>8</sup>

Целисходне и непосредне прописе методике школовања у савладавању фигуралне, предметне или пејзажне представе на димензионалној основи, чинио је уплив са којим се Коен морао суочити у атељејским учионицама *Naturklasse* али и *Komponierschule*, код професора Ота Зајца (1846—1912) или Лудвига Хертериха (1856—1932).<sup>9</sup> Међутим, минхенски академизам са својим фолклорним и жанр-представама, сва та инвентарска предметна надградња која се у сликарском распону кретала од натурализма Вилхелма Лајбла или прецизности цртачког и сликарског подражавања Франца фон Ленбаха, одређује се као логичка основа и место неговања локалног грађанског укуса свих појединости минхенске школе развијане како на Академији, као средишту, тако и у приватним школама.<sup>10</sup> Баварска престоница стицала је епитете плодотворног и слободног града и налагала је да се у сенци управо сликарске представе која одлази из реалних упоришта ка конструкту и заумном распону симболички уочавају поједине деонице и детаљи подвргнути персонификовању унутарњих — душевних, као и спољашњих егзистенцијалних и афективних трагања. Дух времена промене, у сезонама завршнице века одавао је разраду тоталног светоназора: кроз

.....  
<sup>8</sup> Распон чини да се идеализам, анархичност и спиритуалност прожимају у својству обнове контекстуалног духа епохе. О томе: М. Facos, *Symbolist Art in Context*, New York — London 2009, 92—93.

<sup>9</sup> В. Jooss, „*gegen die sogenannten Farbenkleckser*“. *Die Behauptung der Münchener Kunstakademie als eine Institution der Tradition (1886—1918)*.

<sup>10</sup> Најсистематичнији чињенични преглед дат је у класичној студији: Н. Uhde-Bernays, *Die Münchener Malerei im 19. Jahrhundert. 1850—1900*, II, München 1983.



символистичке иновативности садржине и смелост ликовног представљања, како у Француској у сликарству, скулптури, графици и декоративним уметностима, тако и у Минхену, за умеће сликања оличеном превасходно код Франца Штука, суоснивача групе и покрета минхенске „Сецесије” и „принца уметности минхенских славних дана”<sup>11</sup>. Штуково ангажовање као уметника који обухвата све видове изражавања одредило је и примат идеализације искорака и друштвеног престапа о уметнику који мења друштвену стварност, у појачаном експресивном поигравању и са укусом јавности и забранама сексуализованих тема с афективним и хумором обједињеним екстремима, идеалима и страховима. Дошло је до тематских поигравања с опозицијама поимања Зла и демонског, претећих сила и сабласти из митологије и развратних обрта, којима је обиловала митска основа за симболистичка надахнућа, једнако у литератури као и у најширем спектру приступа, и то код баварских уметника најразличитијих генерација у раздобљу најшире одређеном као уметност око 1900.<sup>12</sup>

Према анимизму теме и могућој трансценденцији јавља се особен, интуитиван иконографски амалгам позиције тела, истовремено и енергетске елевације психичког хтења, оличен у разноликим фасцинацијама за креирање представе током Коенових активних минхенских година, оријентационо између 1895. и 1910.<sup>13</sup>

Анимизам или примордијално упориште јавља се као јасно демонстрирана физичка и религијска потврда, дозивање натприродног пркоса и душевног оштећења и скрханости, чак и у најозаренијим примерима осматрања природе, делима од којих су сачуване слике *Пролеће* (Јеврејски историјски музеј, Београд), исто тако *Пролеће* (Народни музеј у Смедеревској Паланци), као и *Скица за Симфонију пролећа* (Народни музеј у Београду). Оне су и потврда не само „ничеанског” дозива древног обрасца, попут програмског спева *Тако је говорио Заратустра*, већ и очигледна душевна авантура са оне стране принципа скрханости и безнађа, унутар материјалности односа, постајући истовремено сликовит искорак дејства сваке

.....  
<sup>11</sup> M. Th. Brandlhuber, *Franz von Stuck. Klassizismus und Urgewalt*, у: Franz von Stuck. Meisterwerke der Malerei, hrsg. M. Th. Brandlhuber, M. Buhrs, München 2008, 100–129.

<sup>12</sup> R. Metzger, *Salons und Sezessionen. München, Grosse Zeit*, у: München Die Grosse Zeit um 1900 – Kunst, Leben & Kultur 1890–1920, München 2008, 69–153.

<sup>13</sup> N. Šuica, *Leon Koen 1859–1934*.

композиције за себе, као резервоара идеје трагетског исхода цивилизације.<sup>14</sup>

Приближена им је, могуће путем Мареа, и медитеранска — античка — извесно безвремена атмосфера сценичности, као и библијска хебрејска могућност. У стапању репертоара и ликовно датих учесника оне указују на постструктуралистичку обраду појединог поентираног мита.<sup>15</sup>

Унутар немачке културне јавности, пре свега академске хуманистичке, долази до смелих одступања у правцу нихилистичких обрада читања прошлости сублимираних у списима Шопенхауера и Ничеа.<sup>16</sup>

Отуд се посматрање прошлих збивања у таквом распону за Коена показује као задатак проналажења саме сврхе постојања, доприноса националној заједници и завичају и могуће и верској припадности, као и поимању судбинске перспективе људске врсте у појачаним, неоромантичарским стремљењима.

Традиција је дугачка и може се осмотрити у обрадама мотива као код буколичких, умекшаних митолошких илустрација или моралистичких анегдота симболичког набоја, а једнако и сценичних романтичних театрализиција. Унутар минхенског стила оне доводе до све учесталијег прибегавања симболичним решењима. Случај сликара и графичара Габријела фон Макса, као и Беклинов неоромантични репертоар митских, античких представа, говори о зрелости културне јавности да у смирај века прихвати комплексне представе немачких симболиста.<sup>17</sup>

Код различитих умећа и сликарских разлога, оне се пружају у дводеценијском деловању, још од почетка осамдесетих година XIX до првих деценија XX века, што се показује као модификација ма-

<sup>14</sup> F. Niče, *Rodenje tragedije*, Beograd 1983.

<sup>15</sup> О персонификујућим противуречностима симбола у тексту и описима исказаних библијских повести: E. Leach, A. D. Aycock, *Strukturalističke interpretacije biblijskog mita*, Zagreb 1988.

<sup>16</sup> Почетак поетичког програмског пева новог доба *Тако је говорио Зара-џусџира*, управо је Леон Коен превео с немачког и уз свој кратки запис објавио у београдском часопису *Олег I* (1894), 93—96 и 115—117.

<sup>17</sup> Запажања настала увидом у рецепцију Беклина у штампи у Краљевини Србији: I. V. Borozan, *Arnold Böcklin and the Reception of his Art in the Nova iskra Journal in the Late 19<sup>th</sup> and Early 20<sup>th</sup> Centuries*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 47 (2019), 172.

трице размештаја у далекој позадини код минхенских питомца сликарске уметности из Краљевине Србије.<sup>18</sup>

У Минхену је од половине последње деценије XIX века, не само кроз уметничко друштво „Сецесија” (Die Sezession) и захваљујући активностима њеног оснивача Франца Штука, дошло до додатне интернационализације у сценској уметности, музици и књижевности. Дошло је до годишњих градских изложби и укрштања стваралачких путева, те су јавна излагања и гостовања показала изражајности из других средина као што су била учешћа у допремљеним делима Родена или Пиви де Шавана (управо на Међународној изложби у Стакленој палати 1897. године, када је и Коен излагао слику *Јосифов сан*) али и према односу који су својим ликовним домаћајима показивала дела Едварда Мунка, Џејмса Вистлера, заједно са Беклином, Клингером и Штуком. „У сваком стилу неког новог начина посматрања кристалише се нова садржина света”, записује Велфлин, додајући да кроз уметничку визуру појединости, као што је представивост приповести или мита, чини се да „не само да видимо другачије, већ видимо и нешто друго”.<sup>19</sup> Извесна опасност у таквом тумачењу, где се уписују асоцијативна значења, могуће је отклоњива на основу сачуване изјаве Леона Коена о сопственој замисли — стварању циклуса „Тријумф и трагедија човечанства”,<sup>20</sup> где се идеализација неслућеног пространства уписује у извесне делузије проистекле, по свему судећи, из *вајнеријанске* нарави доживљајног ликовног и звучног амбијента. Таква идеја Храма природе и антропозофска пројекција је постепено постајала и део минхенских и, опште узев, европских настојања на прелазу векова, свакако правац којим ће се и Василиј Кандински, скупа с Габријелом Минтером и Вилхелмом Хизгеном потрудити у изражајном сврставању сопственог уметничког удружења „Фаланга” (Die Phalanx) као групи противној академизму и укусу средине кроз групне изложбе слика, пастела, графика између 1902. и 1904. године, које су уважавале импресионизам, али проносиле превасходно дела симболизма и југендстила. Излагања и припад-

.....  
<sup>18</sup> У распону генерација српских сликара школованих у Минхену, лајтмотиви су филтрирајући, од утицаја Габријела фон Макса на Ђорђа Крстића, до преузимања мотива и тема током прве деценије XX века код Стевана Алексића: И. Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови огјеци у култури Краљевине Србије*, Београд 2018, 94–99.

<sup>19</sup> Н. Velflin, *Razmatranja o istoriji umetnosti*, Sremski Karlovci — Novi Sad 2000, 43.

<sup>20</sup> З. Симић-Миловановић, *Сликари Леон Коен*.

ности удружењу, са теозофским утицајима и мистицизмом антропозофије Рудолфа Штајнера, у коме се, и по списку каталога и по делима и сликарској припадности, око 1902. године налазио и Коен, сведочи о савезништву с испитивањима душевности, самосталности боје, лелујаве форме и ослобођености рукописног израза.<sup>21</sup>

## ЛАТЕРАЛНИ АНИМИЗАМ

Учесталост функционалног сликовног решења је и део менталне клиничке ситуације, сва та душевна сурвавања задесила су београдског уметника још током студија и захтева уметничког опстанка, унутар превирања од средине деведесетих година све до Првог светског рата. Коенов економски положај је испољаван као властито морално и религијско суочење с понижењем, с насиљем и неправдама различитих врста, околностима које га одстрањују из присебности и сналажења у културном животу како Минхена, тако и завичајног Београда. Прогоњен својим замислима, сликар не одступа од уобличења фигура кроз губљење фацијалних одлика и претварање нечијег присуства само у контуре и назнаке, што симптоматски упућује на шизофрена испољавања.<sup>22</sup>

Антропометријски ставови и објаве, као и инсистентна мотивска учесталост, указују и на прибежишта у самообнављајућим раскрсницама слутње и прижељкивања Новог доба. Правилно схваћен, анимизам је постао енергетска снага за преуређивање представе природе и превредновање сплета панрелигијског отргнућа од униформне задатости и конвенција датих унутар модерних покрета ка напретку и еманципацијама. Пренесена у београдској штампи, три године по смрти, а поводом подизања споменика над Коеновим гробом у Београду, на крају говора сликарског колеге из Минхена Бранка Поповића, била је предана Коенова опсесивна тврдња — чедна делузија:

.....  
<sup>21</sup> S. Ringbom, *Kandinsky und das Okulte*, у: *Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen 1896–1914*, München 1982, 102–105.

<sup>22</sup> Жак Алкалај у рукопису необјављеног монографског текста о Леону Коену штуро назначује и сликареву дијагнозу из београдске душевне болнице из средине 1890-тих: *Dementia praecox*, 79.

„...Бацићу се на највећу слику, коју је ико икада насликао. То ће бити аеропаг генија! Насликаћу у Версаљу, испред палате скуп генија уметности, арханђела духа.”<sup>23</sup>

Будући да се разоткрива да је задатак уметности за Коена заправо програмски преображај живота, паралеле које се успостављају уносе оријентацију третмана експресије потеза кроз увођења принципа „боја као звукова”, што о његовој намери примећује београдски авангардиста Мони де Були у годинама после Првог светског рата.<sup>24</sup> Поставке композиције ка правцу синестезије које је развијао после уметничког удружења „Фаланга” и унутар групе „Плави јахач”, Кандински конструише сопствена начела говора облика и боја за свој програмски спис *О духовном у уметности*.<sup>25</sup> Мистерије су упоришна места опажајног и езотеријског преображаја и посредовање ка померању и излечењу човечанства. Сви овакви миленаристички знаци имају анимистички уплив и на сведеној жељи Леона Коена и по свему судећи његовим оствареним и несталим делима. По том убеђењу, уметник је заокупљен представама које измичу очигледности опажања свих чула. Ликовно дело је отуд платформа симболистичке пројекције будућности па се, на пример, у немачком наслеђу идеализација фигуративних представа „тектонска конструисаност и разлика у композиционом распореду фигура код Ханса Марета и Арнолда Беклина” показује као предлог монументалности сликарског програма.<sup>26</sup> Налази таквог везивања за античке сценичности засигурно упућују на Коенов генеалогички правац. Може се с правом укључити мотивска идентификација разноликих повода замисли зидних слика великих формата. С леђа дата еманација женског принципа на слици *Јесен* истовремени је Геније смрти — с подигнутом руком — или, ограничење фрустрације постављене кроз гест споменичког типа. Правци сликовите објаве могу се уочити унутар психоанализираних опсесија. За највећи део опуса логично је да се ради о несталим скицама или припреми за композицијско стварање уједно историјске, митолошке, али и афективне слике дубоког разлога. Кроз припремне школе

.....  
<sup>23</sup> Аноним, *Над гробом великог сликара Леона Коена ошкривен је сјоменик*, Политика, 25. октобар 1937, 8.

<sup>24</sup> М. де Були, *Романтични крик Леона Коена*, у: Крилато злато и друге књиге, Београд 1989.

<sup>25</sup> V. Kandinski, *О духовном у уметности*, Београд 1996, 116—138.

<sup>26</sup> H. Velflin, *Разматрања о историји уметности*, 111.



Antiken Klasse или Natur Klasse nastanila se matrica ponavljajuće figurativne situacije i lične, titrave ekspresije slikarevog схватања изложености тела у природи. Налази такве „фигуре са истакнутом, подигнутом или савијеном руком” су многоструки. Они прате и јављају се с мањим или наглашенијим детаљима у свим сачуваним делима на тему *Пролећа*, и то на све три сачуване варијанте (Јеврејски историјски музеј, Народни музеј у Смедеревској Паланци, Народни музеј у Београду) где с леђа окренуте фигуре одају распон варијација своје објаве. *Пролеће (Скица за Симфонију пролећа)* (Сл. 57) у Народном музеју у Београду, указује на исечак из замишљеног монументалног циклуса „Тријумф и трагедија чове-

Сл. 57  
Леон Коен  
*Пролеће (Скица за  
Симфонију пролећа)*  
око 1900.

Сл. 58  
Леон Коен  
*Јесен*, око 1895. ……➤







чанства”, за који се по записаним предањима сликар и спремао.<sup>27</sup> Комешање аполонијског и дионизијског принципа (погнута демонска фигура) на слици, уочава се као необични *Zeitgeist* уплив у пиктуралној материји и самој композицији од високог домаћаја и јединствене експозиције за тадашњу ликовну уметност из Србије.

Вртложна борба је и атмосферско правило где се гест подигнуте руке фигуре с леђа у љубичастој одори јавља као колористичка оркестрација попришта и смене природних енергија екстеријера. Фигура је контрастирана са врло сличним присуством беле авети нестајања природе, алегорији колористички засићене слике *Јесен* (Сл. 58). У белени провидне драперије окренута женска фигура је амблематска одлика и, уједно, апотеоза нестварности која долази из невидљивог, дата у промени изгледа и поимања природе и друштвеног метежа. С друге стране, фигуре с подигнутом руком уочавају се и кроз слављеничке разлоге: хоризонтална композиција *Amor Universalis*, у распону налик на приближену ведућу зачараног дворског парка или тврђаве, открива насликаног јахача у античком хитону на коњу док подиже руку у висину. Ритмизован одјек налази се вариран и на другим, мање познатим и пронађеним примерима Коенових загубљених дела.

## РЕДОСЛЕД СЛИКА С МОТИВОМ ПОДИГНУТЕ РУКЕ

Принцип увида отвара мотив уља на платну *Жена у молићви* или *Сара Мартин I* (Сл. 59),<sup>28</sup> очевидан пример занатског историјског сликања, које је Коен изучио на Академији и где се наглашава чудо вере кроз предано разбуђивање натприродног. Иконографски је утемељено на представи британске мисионарке Саре Мартин, посвећене проповеднице која посећује затвор Грејт Јармаут у грофовији Норфолк. Њено опсесивно молитвено читање Библије познато је по записима из прве деценије XIX века и јављало се у фељтонима, на гравирама и илустрацијама. Тема, могуће је, за Коена извире из предања, из моралистичких потреба али и, сасвим

.....  
<sup>27</sup> З. Симић-Миловановић, *Сликар Леон Коен*.

<sup>28</sup> Деценијама испуштена из многих разматрања, слика је у власништву Националне галерије у Скопљу у Републици Северној Македонији.



посредно, из хебрејског календара: молитвеном снагом као вештином преданости, девојка Естер (Јестира) постаје ослободитељка из ропства измучених и осуђених на скончање, стварајући тиме – Пурим – светковину избављења. Њене склопљене руке, овлашно налик на прозачност авети, дате су на платну, не као идентификације фигуре *Жене у молишви*, већ у егзотичном, *делахроавском* азили (или турској тамници), већ су и илустративна варијанта поверења у чедност вере. Унеколико, такву затамњеност захвата и његово најпознатије награђено платно лунарне атмосфере, *Јосифов сан*, по записима дато у више варијанти. Пружена рука на слици је најсветлија површина – хоризонтала на ноћном пропланку библијског пастира и изабраника – и намеће се као путоказ сновиђајне теме подсвесног указања.<sup>29</sup>

Сл. 59  
Леон Коен  
*Сара Марштин I*  
1892–1894, детаљ

<sup>29</sup> N. Šuica, *Leon Koen 1859–1934*.



Сл. 60  
Леон Коен  
*Адам и Ева у рају*  
није датирано

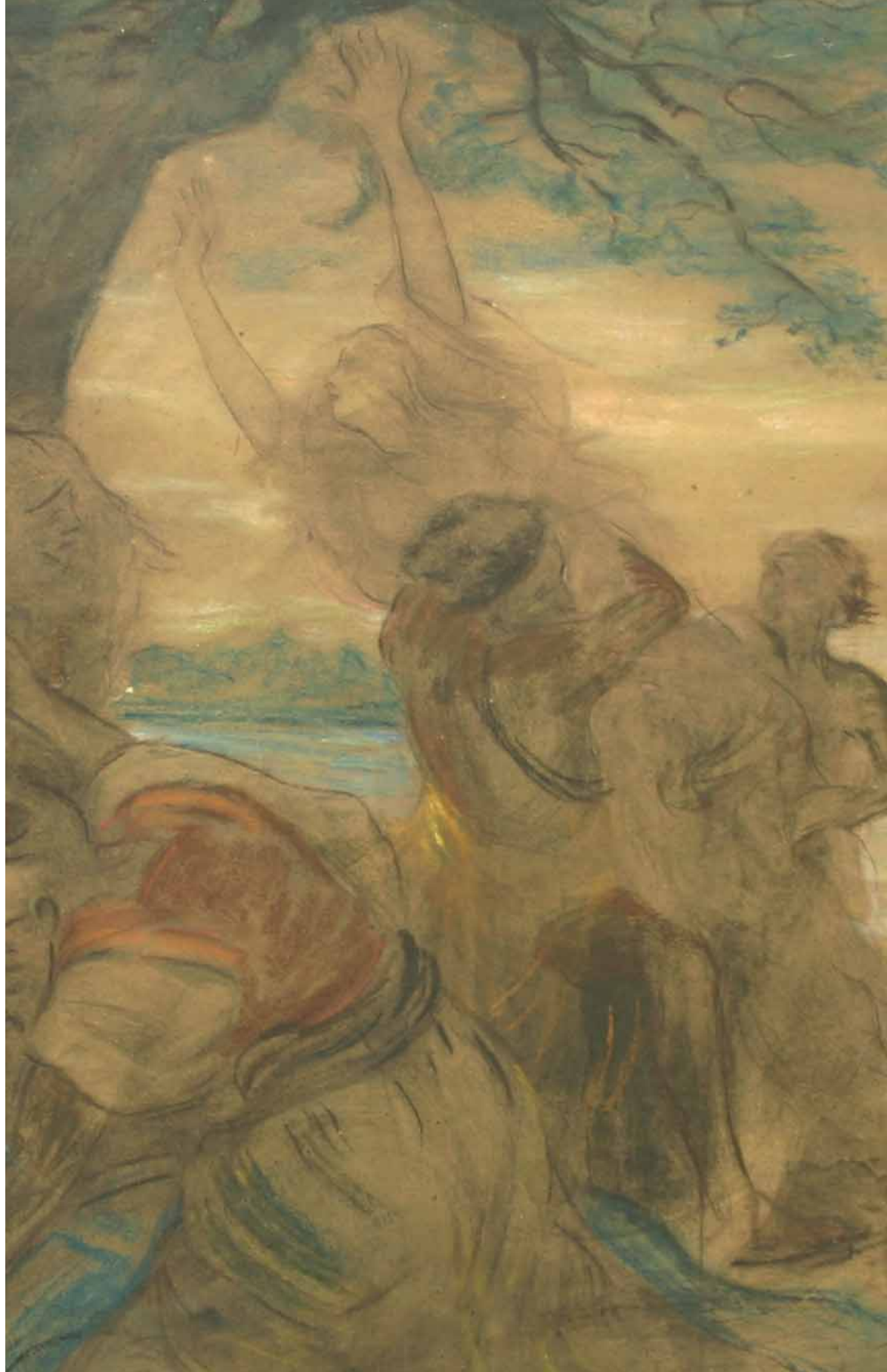
Налази очуваних примера пружене руке су учестали, тако да *Адам и Ева у рају* (Сл. 60) доносе женски акт у слици потенцијално, нимало озареног тренутка златног доба. Уочљива је комбинација уобичајеног европског пејзажа и стапање са чином првог греха: рука првостворене жене је пружена ка јабуци коју држи мушка фигура. Може се иконографски навестити извесна помирљивост самог тренутка губитка и прекршаја који одводи људску врсту на фаталну странпутицу.

Сва три платна на тему представе Пролећа – која се разликују по форматима, *Пролеће* (Јеврејски историјски музеј Београд), *Пролеће* (Народни музеј Смедеревска Паланка), *Скица за симфонију њролећа* (Народни музеј у Београду), као и највећи сачувани формат дела *Јесен* (Народни музеј у Београду) – доносе подигнуту руку поздрава, очаравања и заумног обредног или теолошког смисла. Фигуре подигнуте руке се на налик судбинских суђаја налазе над динамизованим збивањима у екстеријерима годишњих доба.

*Скица за Оџмицу* – по записаном обавештењу је дело великог формата које се нашло у Павиљону Краљевине Србије на Светској изложби у Паризу 1900. – показује цртачке контуре групе фигура и младу девојку која, под крошњом на обали реке доминира метежном насилном сликом подижући руку увис (Сл. 61).

Слика је проистекла из лирике Војислава Илића и песме *Усамљени њробови*, која доноси елегијски епитаф ратног завојевачког судара османских Турака и српске националне угрожености,

Сл. 61  
Леон Коен  
*Скица за Оџмицу*  
1900, детаљ



типичне за романтизовану представу националне подјармљености, и мучеништва отете младе жене.<sup>30</sup>

Нови налази скрећу пажњу на изостанак укупног броја Коенових дела која су Јеврејска општина Београд и уметникова породица из Минхена допремили у Београд после 1920. године. У том изгубљеном попису, пронаћи ће се слике које су излагане на Коеновој ретроспективној изложби у београдском Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић”, на Калемегдану фебруара 1935. године.<sup>31</sup>

Више од седам деценија касније на два Коенова дела јавља се лајтмотив подигнуте руке: *Жршвовање* и *Јесења варијација (Нимфа и Фаун)*.<sup>32</sup> Композиције доносе посебност динамизованог чина. Распоред на платну *Жршвовање* је представа посвећеног обреда. Уколико се представа приближи античком жртвовању, полазиште представљеног вола на ватри, мада доспева из разноликих митова, своје исходиште налази у оба Хомерова дела. У *Илијади* (XX:402) бик је довучен пред жртвени олтар. Постоји исто тако податак о такмичењу између песника, између Хомера и Хесиода и податак да је Хомер стајао на олтару жртвовања рецитијући Химну Аполону.

Хебрејско жртвовање, с друге стране, има очигледније оправдање идентификовања представе: библијски хероји Давид, као и Соломон, поставили су идеју да што је већа жртва, дубља је искреност предања. Приликом посвећења Великог храма, Соломон је извео жртвовање од „22.000 телади и 120.000 јагњади”, по чему је уследило велико славље (Прва Књига краљева, 8:63). Постоје и извесни ламенти у Давидовим Псалмима, уздаси резигнације узалудним жртвеним даровима (Псалм, 51:15–17), где се „жртва паљеница”, јавља као очигледан психолошки разлог властитог стваралачког и имагинарног посвећења.

У представама каснијих полазишта не треба заборавити да је во, жртвена животиња код Хебреја, касније у ренесанси често персонификовао Јеврејски народ. Исто тако, животиња је персонификација „сликарског заштитника” јеванђелисте Луке. Имајући у виду и симболизам сликарског жртвовања, ова претпоставка о много-

.....  
<sup>30</sup> В. Илић, *Усамљени њрбови*, у: Илић, Војислав. Песме „Антологија српске књижевности” — дигитално издање, Београд 2008.

<sup>31</sup> Зора Симић-Миловановић тада бележи 63 изложена ликовна рада: З. Симић-Миловановић, *Сликар Леон Коен*.

<sup>32</sup> Обе слике су по својствима Коенова дела, уочене и идентификоване у Београду у приватним власништвима после 2000. године и нису излагане.



Сл. 62  
Леон Коен  
*Жривовање*, 1899—1902.

струкости сликане представе има вишеструка оправдања. Извесно је да се, исто тако, и на атрибуисаној слици *Соломон* или *Жривовање*, подигнуте руке јављају као лајтмотив наглашавања динамичне акције и објаве (Сл. 62).<sup>33</sup>

Дела су по свој прилици настала у напону стваралачке снаге и јавног успеха између 1899. и 1902. године, када се уз његову изражајност унутар тематских полазишта позоришних и историјских инспирација јављају и изражајна трагања за лелујавим описним извођењем потеза четкицама, а негде и сликарским ножем, у дијапазону већег и значајнијег укључивања религијске теме, као и могућих

.....  
<sup>33</sup> О Коеновом раду на сценографским решењима за Народно позориште у Београду током осамдесетих и деведесетих година XIX века: З. Симић-Миловановић, *Сликар Леон Коен*.

нарудби минхенских купаца слика. У симболистичком праћењу античких митова, али и хебрејске историје, адаптиране у распону од аркадијских сцена и призора за његове мотиве годишњих доба с варијацијама, као и обраду литерарног мотива вечитог Јеврејина (die ewige Jude) у европској култури, сликарству и графици континенталне Европе (Француска, Белгија, Холандија, Немачка), остали су трагови о несачуваним, изгубљеним насловима такве инспирације у Коеновим годинама деловања у Минхену.<sup>34</sup>

*Јесења варијација* или *Нимфа и Фаун* (Сл. 63), по фигуралним размештајима, пре свега кроз бујну вегетацију растиња, одређене су савијеном руком женског акта представљеног с леђа — оглашавања и театрализације митског призора. Генеалогичка подигнуте руке у психоаналитичким запажањима, као и у шизоанализама, је запажање које материјализује идеју о раној трауматизованости.

*Јесења варијација* или *Нимфа и Фаун* одаје, вероватно по атељејском моделу, најслободнију представу разголићеног тела у Коеновом приступу. Дата у дијагоналној поставци, слична је телу уснулог Јосифа на слици *Јосифов сан*, с тим да је савијена десна рука захватила грану испод колористички сеновитог вегетацијског попришта. Изведена уљем на налепљеним картонима, фокус у инкарнату пруженог женског акта с леђа дат је у јесењем сутону испред обриса Фауна/Пана с фрулом. У лакту савијена десна рука упућује на могућност психоаналитичких обрада одлика одређених моторичких понављања, не само код пацијената душевних обољења, већ и логичких гестуалних поставки које нам преносе унутарњу емоционалну, као и афективну анамнезу. Ради се, па и у том избору подигнутих савијених или испружених руку на Коеновим сликама, о ефектима самог размештаја тела, везаним за унеколико потиснута емоционална стања и опсесије. Отворена склупчаност потеза и правца пруженог експонираног људског екстремитета је иконографски, али превасходно психоаналитички траг распона емоционалне згуснутости ствараоца, или особе која фиксира и демонстрира такво држање.<sup>35</sup> Једва уочљив налаз на полеђини слике *Адам и Ева*

.....  
<sup>34</sup> Три месеца пре него што је Вермахт бомбардовао Београд и Краљевину Југославију З. Симић-Миловановић у Јеврејској општини и Синагоги Бет Јисраел, фебруара 1941. године налази чак 74 пописана дела Леона Коена. Дела, као и списак наслова и тематских атрибуција нису сачувани: *Исцџо*.

<sup>35</sup> I. Rossberg-Gempton, G. D. Poole, *The Effect of Open and Closed Postures on pleasant and unpleasant emotions*, *The Arts in Psychotherapy* 20 (1993), 75–82.



Сл. 63  
Леон Коен  
*Нимфа и Фаун (Јесења  
варијација)*, 1899—1902, детаљ

*у рају* је обрис цртежа угљеном, додатни мотивски допринос фигуре с подигнутом руком, као што су и нестала сликарска дела, *Ајолон међу музама* и варијанта Коенове истрајне хебрејске покајничке теме мотива вечитог Јуде.<sup>36</sup>

Из размештаја фигуративних примера у симболистичком репертоару, произлази да се сценичност замишљене и сликарски дате поставке везује за аркадијску, буколичку и динамизовану претпоставку обредног плеса који се структурално приближују досезању идеје еманације, невидљивог као и спиритуалног пружања. Настојање одговара умећу исправљања злосрећне судбине на земљи, где уметници врше акцију хармонијског преноса: од историјских недаћа кроз обредни анимизам жељене будућности.

<sup>36</sup> Репродукције су објављене у београдском часопису *Нова искра* 11 (1898).



CIP - Каталогизација у публикацији  
Библиотеке Матице српске, Нови Сад

75.036.45(497.11)(082)

75.036.45(4)(082)

**ЕВРОПСКИ оквири српског симболизма** / [уредник Игор Борозан ; фотографије Мартин Цандир ... [и др.]]. - Нови Сад : Галерија Матице српске ; Београд : Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду, 2021 (Нови Сад : Saјnos). - 314 стр. : илустр. ; 24 cm

Тираж 500. - Стр. 6-11: Реч унапред / Тијана Палковљевић Бугарски. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија. - Регистар.

ISBN 978-86-80706-69-6

а) Српско сликарство - Симболизам - Зборници б) Европско сликарство - Симболизам - Зборници

COBISS.SR-ID 48148489