

ВЕСНА АДИЋ ГАЈИЋ

НИЧЕОВ КОНЦЕПТ АПОЛОНСКОГ И ДИОНИСКОГ У СТВАРАЛАШТВУ ЛЕОНА КОЕНА

Леон Коен (Београд, 1859 – Вршац, 1934) био је први Јеврејин из београдске сефардске махале, познате под називом Јалија, који се опробао у сликарском позиву. Темпераментан и радознао, напустио је кројачки занат и решио да се посвети уметности, подстакнут предавањем Светомира Николајевића „Пред Шекспиром”. Школовање је отпочео на приватним течајевима у Београду, на којима се припремао за одлазак на минхенску ликовну академију. Школске 1881/82. године учи код Стеве Тодоровића, а неко време проводи и код Ђорђа Миловановића.¹ У Минхен одлази 1882. и остаје, са краћим прекидима, све до Првог светског рата, боравећи често у највећој материјалној оскудици. Нервно лабилан, више пута је проводио време на психијатријском лечењу, где му београдски доктори дијагностикују параноју. Услед потпуног душевног колапса, породица га после Првог светског рата враћа у Београд. Последње године свог живота проводи подвргнут кућној нези у Вршцу.

Продуктиван период Коеновог живота трајао је од одласка на студије до 1905. године, тако да се време његове активности поклапа са припремањем и рађањем минхенске сецесије. Иако није био званични члан ове групе, Коен је у усвојио сецесионистички ликовни израз, у комбинацији са неоромантичарском тематиком под утицајем Беклина, Ханса фон Мареса и Фрица фон Штука, кога је и лично познавао. Тако он постаје једини сликар из тадашње Србије који је на платнима остварио ону енигматичну атмосферу и декоративност, карактеристичну за уметност симболизма.

¹ Зора Симић-Миловановић, „Сликар Леон Коен”, *Годишњак Музеја града Београда*, књ. 2 (1955), 381, 389.

Међутим, иако смо данас углавном склони да на платнима Леона Коена тражимо верски занос, симболе јеврејског мистицизма, тајанствени свет вила и анђела који су опседали машту симболистичког уметника, овај сликар је заправо био прилично захваћен позитивистичким и еволуционистичким дискурсом *fin de siècle*-а, који је свет посматрао као бојно поље раса и врста, надајући се тријумфалној трансформацији човека у надљудско биће. Уколико изузмемо последњи период Коеновог живота, када се као душевни болесник окренуо хришћанству поистовећујући се са Исусом, обраћајући му се белешкама у Светом писму и остављајући кржаве трагове по листовима који говоре о Распећу, тешко да га и можемо назвати верником у правом смислу те речи. Истина, он никад није престао да тражи ликовну инспирацију у Библији и да у својим писмима помиње Бога, али његов поглед на религију био је врло специфичан, можда би се могло рећи пантеистички. Током свог свесног и продуктивног живота, он је радом и размишљањем глорификовао уметност, науку, људски напредак и пре свега природу. Попуњавајући пријавницу боравка у минхенској полицији, он је већ по пристизању на студије изнео своје несвакидашње ставове, написавши: „Моја су религија сунце, месец и звезде и божанствена природа!”² Врло сличну изјаву дао је неколико година касније, приликом упознавања младог Божидача Николајевића: „Уметност, млади пријатељу, само уметност и света Природа. Сунце, месец и звезде. Све друго су жапчићи, врапчићи и писарчићи!”³

И заиста, он је само за уметност и живео – али не за *l'art pour l'art*, већ за онакву уметност какву је проповедао Ниче – за ону која, вођена генијалним индивидуама, својом трансформишућом снагом наводи човечанство на сталну борбу и напредак, на еволуцију ка нат човеку, и тиме представља једини прави смисао људског живота. У овом раду покушаћемо да докажемо да се Леон Коен идентификовао са ничеовским концептом генија и да је апсорбовао његову теорију о диониском и аполонском принципу у природи, представивши је на платнима *Пролеће* и *Јесен*. Такође, покушаћемо да осветлимо изворе Коенове инспирације уопште, и да га позиционирамо у односу на њему савремена разматрања о раси, еволуцији и декаденцији, здравом и болесном, мистицизму и атеизму и осталим дискурсима карактеристичним за *fin de siècle*, истраживши књижевна и научна дела која је сликар читао и цитирао. Као основни водич у овом истраживању послужиле нам есеј који је Коен

² Исто, 385.

³ Божидар Николајевић, *Из минулих дана – сећања и документи*, САНУ, Београд 1986, 108–109.

написао као увод сопственом преводу одломака из Ничеовог дела *Тако је зговорио Заратустра*, објављеном у београдском листу *Озлед*. Осврнућемо се и на сликарев специфичан однос према преводеном тексту, који је, услед многих произвољности у пресецању и спајању оригиналног штива, претворио Заратустрине говоре у Коенову личну исповест.

*Сликарев дојринос Клубу најредне омладине*⁴

Услед чињенице да је већина Коенових дела, као и његова преписка са пријатељима, данас уништена, тешко да се може замислити бољи материјал за проучавање његове личности и инспирације од оног који нам се пружа у поменутом есеју из часописа *Озлед*. Начитани и радознали сликар на ових неколико страница изложио је своје најважније погледе на свет и литературу на основу које их је изградио. Због тога ћемо покушати да анализом карактеристичних исечака из есеја укратко представимо ауторе и концепте који су имали утицаја на Коеново размишљање и стваралаштво. Сликарев започиње своје разматрање елитистичком теоријом о генијалним индивидуама које предводе човечанство:

У елити човечанства, коју стварају великани духа и културни хероји, огледају се два основна типа генијалних умова. Једни су што струји живота дају бржи ток, и што рељефније означају карактер времена. То су великани који у себи носе савршен и готов идеал онога покољења што им је претходило и онога у коме су. Ти цинови поведу век собом, и маса народа иде за њима путем, коме они правац одреде... На другој страни они што пливају против силне струје свог времена, што се стављају насупрот тежњама човечанства које спава хипнотични сан и хоће да га пробуде и упуте новим циљевима живота и прогреса. Први су завршни пршљен у ланцу културе прошлих времена; ови други су претходници човечанства које тражи путеве и излазе из лавиринта будућих културних епоха, што ће следовати...

Постоје многе сличности између оваквог Коеновог погледа на свет и Ничеове теорије о „републици генија”. У својим белешкама филозоф геније назива јединим покретачима људског напретка, у чијој сенци и по чијим мерилима обични људи покушавају да

⁴ Часопис *Озлед* излазио је као гласило поменутог клуба, на челу са уредником М. Н. Јовановићем, а Коенов есеј и превод изашао је у броју 3 (стр. 93–96) и броју 4 (стр. 115–117) из 1894. године. Сви цитати Коена у овом поглављу потичу из наведених бројева *Озледа*.

обликују свој живот. За њега историја човечанства није ништа друго до премошћавање интервала између појава и делатности генијалних индивидуа; оно што се дешава у међувремену јесте „усхићено чаврљање патуљака” и копирање дела генија „невештим рукама”. Једино су генији у стању да дају облик иначе бесмисленој људској егзистенцији, организујући безобличност која нас испуњава у системе и творевине које поседују естетску димензију.⁵

Коен се креће унутар ничеанских концепата и помињањем метафоре о лавиринту, којом се Ниче често служио интерпретирајући на себи својствен начин мит о Дионису и Аријадни.⁶ У даљем току есеја се обелодањује изузетно високо мишљење које је Коен имао о провокативном немачком филозофу:

Француска има у Тену типичног носиоца галске расе, као што Енглеска има достојне репрезентанте за англосаску расу у Џону Ст. Милу и Дарвину, а могли бисмо рећи и као што има југославенско племе у Његушу. Али рад тих великана само је талас на океану развића, талас који не ствара ону силну океанску буру што дно морско усколеба... „Олуј, што таке таласе подиже на мору развоја јесте Ниче...”

Овај пасус, осим што сведочи о примату који је Коен додељивао Ничеу у односу на друге „културне хероје”, пружа нам и доказа да је сликар, као познавалац радова Иполита Тена и Чарлса Дарвина, био чврсто урођен у реторику расе и у позитивистички дух свог времена. Како су се сва најважнија дела европске науке веома брзо по издавању преводила на немачки, Коен је, као студент минхенског универзитета који се немачким језиком служио довољно добро да би га преводио и на матерњи српски, био свакако добро информисан о најважнијим насловима епохе. Дарвиново *Порекло врста* (1859) било је у сваком смислу револуционарна књига, чији се утицај осећао широко изван сфере биологије и медицине. Дарвин лично није превише расправљао о проблемима уметности, мада

⁵ Salim Kemal, „Nietzsche’s politics of aesthetic genius”, у: S. Kemal, I. Gaskell, I. D. Conway (eds.), *Nietzsche, philosophy and the arts*, Cambridge University Press, Cambridge UK 1998, 260.

⁶ Аријадна је симбол напаћене и слабе људске душе, коју из лавиринта изводи необуздани витални нагон оличен у Дионису. Иако су вечите трансформације у природи (које се испољавају кроз умирање и поновно рађање) оно својство диониског принципа које проузрокује патњу у људској души, оне су истовремено и узрок многострукости и богатства живота у коме људска душа налази извор задовољства; Аријадна не може без виталне снаге Диониса, а он је без ње само хаотична и рушилачка, бесмислена сила. Заједно, они чине људску егзистенцију целовитом. Види: Adrian Del Caro, „Nietzschean self-transformation”, у: S. Kemal, I. Gaskell, I. D. Conway (eds.), *Nietzsche, philosophy and the arts*, 78–79.

је у једној од књига изнео мишљење да естетика није позната само људима већ и животињама, што можемо видети у способности птица да развију живописне украсе, песме и игре, како би привукли партнера у сезони парења.⁷ Под утицајем његових теорија постало је општеприхваћено мишљење да су се сви наши когнитивни процеси и чулни органи развијали у складу са нагоном за преживљавањем, и да су категорије људског сазнања биолошки одређене. У складу са тим, постојала је тенденција да се сви облици људске делатности, па и уметност, проуче као физиолошки утемељени процеси. На овим основама Иполит Тен пише своју *Филозофију уметности* (1865), у којој расправља о утицају климе, географског положаја, генетике и тзв. моралне температуре одређеног поднебља на уметничка дела која на њему настају (он између осталог пише и студију о Џону Стјуарту Милу, што нам можда указује на извор Коеновог познавања овог енглеског филозофа, који по ставовима одудара од јасне линије која се може повући између осталих цитираних аутора и Ничеа). Биолошко-еволуционистички поглед на свет у потпуности прожима сва Тенова разматрања о уметности:

Историја уметности је аналогна ботаници која проучава наранцу, маслину и бор, са једнаким интересовањем; она је и сама врста ботанике, која није примењена на биљке, већ на дела човека... Чињенице постоје овде као и другде – позитивне чињенице доступне проучавању; под овим подразумевам уметничка дела поређана по „фамилијама” у галеријама и библиотекама, као биљке у хербаријуму и животиње у музеју. Анализа се једнако може применити на једне као и на друге.⁸

Као што упоређује историју уметности са ботаником, Тен, сасвим у духу времена, упоређује организам човека или животиње са „организмом земље” и делатност уметника посматра као функцију ћелије, како у социјалном, тако и у територијалном „телу”. Ниче је поседовао примерак ове Тенове књиге⁹ и црпео из ње инспирацију за своје поједине концепте; такође, усвојио је и многе Дарвинове теорије – о потреби одстрањивања „болесних” елемената друштва кроз контролу рађања, о инфериорном положају жене, о биолошкој условљености когнитивних процеса¹⁰ – иако је стално критиковао Дарвиново учење и порицао било какву везу са њим.

⁷ Gregory Moore, *Nietzsche, Biology and Metaphor*, Cambridge University Press, Cambridge UK 2002, 103.

⁸ Hippolyte Taine, *Philosophy of Art*, Holt & Williams, New York 1873, 38–39.

⁹ G. Moore, *Nietzsche, Biology and Metaphor*, 87.

¹⁰ James R. Mensch, „Nietzsche–Darwin: Confronting the Janus Head”, *After Modernity*, State University of New York Press, New York 1996, 5–7.

У Коеновом есеју помиње се још један савремени научник чији је утицај на Ничеа документован¹¹ – италијански криминолог Чезаре Ломброзо:

У њему [Ничеу, прим. аут.] како изгледа може највише потврде да нађе Ломброзова теорија да Ђеније и лудило не стоје далеко једно од друго. Ниче је хаос из генија и суманутости. Расипао је светлост умом својим, а свршио је у мраку очајања и лудила.

Познато је да се Коен ни у слободно време није удаљавао од минхенског универзитета – као ванредан слушалац пратио је предавања из разних области (историје уметности, филозофије, психологије, физиологије).¹² Очигледно је на тај начин дошао и до превода студије *Genio e folia* (1863) у којој је Ломброзо покушао да испита какав утицај на рађање генија имају тренутак зачећа, генетика, пол, географски положај, климатски појас и слични фактори, које је и Тен испитивао у вези са уметничком продукцијом. Основни закључак Ломброзовог дела, до кога је дошао упоређујући биографије научника и уметника са различитим случајевима пацијената које је сусретао по затворима и санаторијумима, јесте да су генијални људи у највећем броју случајева физички декадентни, метеоропате, подложни разним врстама неуроза, аморални, суицидни и чак потенцијално делинквентни. Иако није одрицао могућност здравог психичког стања генијалне особе, Ломброзо је сматрао да су генији услед осетљивијег нервног система увек подложнији измењеном стању психе него обични људи – укратко, да су у сталној опасности од психичких обољења. Ниче ће овакве сугестије усвојити на специфичан начин, прилагођавајући их свом виђењу да је граница између здравља и болести порозна и релативна; али иако је Ломброзове закључке донекле мењао, поуздано се зна да је његову студију познавао и користио.

Коен је студију италијанског криминолога вероватно отпратио са посебном пажњом, јер се и сам сматрао генијем; зато можда и није случајност што он слика једну од малобројних жена којима је Ломброзо у својој књизи признао својство генијалности – Сару Мартин (1790–1843).¹³ Ова мало позната протестантска енглеска кројачица од своје деветнаесте године посветила се неговању затвореника, покушавајући да побољша њихово стање подучавајући их занатима и морално их охрабрујући молитвама и стихови-

¹¹ G. Moore, *Nietzsche, Biology and Metaphor*.

¹² Никола Шуица, *Леон Коен: 1859–1934*, Југословенска галерија уметничких дела, Београд 2001, 7; Радмила Бунушевац, „Неколико анегдота из живота Леона Коена место биографије”, *Полијтика*, 19. 05. 1937, 9.

¹³ Cesare Lombroso, *The Man of Genius*, London – New York 1917, 138.

ма из Библије.¹⁴ Ломброзо је убраја међу геније јер је допринела реформи затворског система, док је Коен, дирнут њеном добротом, приказује у молитвеном ставу, озарену благом светлошћу, окружену групом затвореника у суморној атмосфери тамнице.¹⁵ Репродукција ове слике, уз напомену да се она чува у музеју у Скопљу (што је немогуће доказати, јер се слици у међувремену изгубио сваки траг), објављена је 1955. уз текст Зоре Симић Миловановић, у *Годишњаку Музеја града Београда* бр. 2. Иако поменуто платно није од великог значаја за тему којом се бавимо у овом раду, сматрали смо за сходно да га поменемо, јер је временом, услед његовог нестанка и недостатка информација, заборављен идентитет Саре Мартин, па је Зора Симић Миловановић назива „јеврејском мисионарком”,¹⁶ а Никола Шуица као наслов слике усваја једноставан опис „Жена у молитви”. Стога је корисно да овде освежимо сећање на праву тему слике и укажемо на могући извор Коенове инспирације, мада се он свакако не може прецизно утврдити.

Уколико се вратимо Коеновом надахнутом есеју, у коме смо сусрели већ три аутора чије је теорије Ниче познавао и понекад усвајао, сазнаћемо кога Коен цитира у метафори о немачком филозофу као морској олуји:

Заиста Ола Хансон има права: ничему није тако слична његова филозофија као мору, силном и великом мору. Море је безимена пучина, символ бескрајности, символ безграничности за око и мисао. Море – то је непрестана промена, бесмртни протеус, који сваког тренутка другачију боју добија и никад не пада у руке људском разуму... Море – то је безгранична, величанствена лепота, величанствени спокојни колос, безгранично леп кад му месец површје обасја; силан кад му се дно усколеба или кад му безмерно огледало прелије пурпур прве зоре... Море – то је огромни усамљеник, миран и спокојан ћуталица, који кроз стотине векова тајанствене монологе збори. Море – жедна, дивља звер, што животе носи и гута, и животе на свет доноси. Море је вечито здравље, најбоља со покољењима и народима, купатило из којег олупано човечанство увек подмлађено излази. То је море. Зато се Ничеова филозофија ничим не може тако сравнити као са морем, силним и великим морем.

Ове егзалтиране редове Коен је написао парафразирајући песму „На морској пучини”, чији је аутор, Ола Хансон, био један

¹⁴ Constance Wakeford, *The Prisoners' Friends*, Headley Bros. Publishers LTD., London 1917, 67–74.

¹⁵ Репродукција је приложена уз текст Зоре Симић Миловановић из нав. дела, 420.

¹⁶ Исто, 425.

од најватренијих Ничеових следбеника. Контрoверзни писац, драматург и критичар, Хансон је морао да напусти родну Шведску јер је његов првенац *Sensitiva Amorosa* (1887) саблазнио пуританску публику мрачно-еротским тоном, запечативши у тој средини његову књижевну каријеру. Он се сели у Немачку, где убрзо бива прихваћен у најпрогресивнијим књижевним круговима. Крајем осамдесетих година XIX века упознаје се са Ничеовим стваралаштвом и потпуно се посвећује глорификовању и имитирању великог филозофа, написавши и студију под називом *Фридрих Ниче, његов карактер и његов сисџем*.¹⁷ Хансонов опус био је у савршеном складу са растрзаном духовном климом касног XIX века, која се у литератури назива *mal du siècle* и која се сасвим јасно може уочити и у делима савремене ликовне уметности. Већ и преводилац Хансоновог дела на енглески (Mary Chavelita Dunne Bright, која је писала под мушким псеудонимом George Egerton), уочава афинитет између атмосфере његовог стваралаштва и прерафаелитског сликарства:

Већина његових дела је у зачуђујућој сличности са атмосфером еротског мистицизма која одликује слике Burne Jones-а; толико јасној да би платна *Амор и Психа*, *Краљ Кофиџија* и *Песма о љубави*, могла да послуже као илустрације за неке од Хансонових представа.¹⁸

Можда не би било превише смело претпоставити да је Коен, као следбеник сродних уметничких тенденција и познавалац Хансоновог дела, и сам био надахнут његовим стиховима када је сликао *Амор Универсалис* (илустрација бр. 1), или сада изгубљена платна са сличном тематиком – *Умејников сан*, *Земаљски рај* и др. У недостатку чвршег ослоња за такве закључке, ми ћемо се овде ипак задржати на томе да је цитирање и познавање Хансоновог дела још један у низу доказа о Коеновом апсорбовању Ничеове филозофије и њој сродних мисаоних токова.

Коенов одабир из *Заратустре* пружа нам увид у то које је Ничеове концепте сликар најспремније прихватио. Неколико преведених страница извучено је из најразличитијих поглавља, од почетка до краја књиге, што сведочи о чињеници да је Коен баш те редове најдубље проживео. Многи од њих експлицитно говоре о борби, о сукобу са околином, чак и са породицом, о огорчености над савременицима и о спремности на највеће жртве – чак и на смрт – зарад самопревазилажења. У појединим редовима, веома

¹⁷ George Egerton, предговор преводу Хансонове књиге *Young Ofg's Ditties*, London 1895, 6–13.

¹⁸ Исто, 9.

слободно преведеним, можемо да препознамо и саму Коенову животну филозофију – безграничну посвећеност уметничком стварању, због које је сликар често трпео огромна одрицања и боравак на ивици егзистенције:

Делати, стварати – то је и у томе је највеће разрешење свију мука и живота. И много тешких смрти мора да преживи живот оних творца што стварају. Али баш такву судбу хоће воља њихова...

Коен не наводи поглавља и странице *Заратустре* са којих потиче превод, спаја реченице које у оригиналном тексту нису спојене, понекад не преводи него парафразира, и не заступа све делове књиге у једнакој размери. Док често прескаче и по десетине страница, убедљиво највише цитата извучи из поглавља „О рату и ратницима”. Фрустрацију што не добија довољно признања за своју уметност исказује превевши добар део поглавља „О мушицама у чаршији”, у којем Ниче критикује особину публике да се поводи за глумцима и шарлатанима, док јој праве вредности остају изван видокруга. Породични сукоб или несхваћеност рефлектује превевши многе реченице које критикују лицемерство љубави према ближњем. Огорчење савременим друштвом показује кроз превођење делова из поглавља „О врлинама”, које представља подсмех просечним, понизним и завидним људима, а бира и многе реченице из поглавља „О земљи образовања”, које критикује савремени образовни систем. Посебно је занимљиво што Коен усваја и Ничеово незадовољство актуелним политичким устројствима, сматрајући значајним да преведе оштру критику државе из поглавља „О новом лажном божанству”.

На крају текста, извучи из контекста три реченице и понавља их као есенцију поруке коју Ниче кроз Заратустру доноси човечанству:

Јест, ти мораш да изгориш у сопственом пламену: како би и могао пре тога нов постати, ако пре тога ниси пепео био! Човек је нешто што треба да се победи и савлада. Господ је умро, да живи Богочовек!

На основу ове кратке анализе Коеновог превода и есеја који му претходи, јасно је да је сликар прихватио Ничеов позив на „превредновање свих вредности”, као и да је показивао пуно ентузијазма да усвоји позитивистички поглед на свет и поклони поверење природним наукама у развоју – психијатрији, биологији, физиологији и др. – правећи, додуше, сопствену интерпретацију таквог дискурса кроз призму специфичне врсте религиозности. Зато нам

се чини оправданом претпоставка да се Коен саживео са Ничеовом визијом света као огромног организма који се развија равноправним деловањем два супротна уметничка принципа, диониског и аполонског. Како је савремени свет, према Ничеовој тврдњи, оболео од пометње те равнотеже, његов развој претворио се у декаденцију, коју може зауставити само генијални уметник.

У наставку рада покушаћемо подробије да представимо ове Ничеове концепте, а затим да докажемо да је под њиховим утицајем Коен замислио, и платнима *Пролеће* и *Јесен* започео, циклус „Трагедија и тријумф човечанства”.

Уметник као ујединиџељ Диониса и Ајолона

Као убеђени атеиста и антимиоралиста, Ниче је одрицао постојање било каквих натприродних облика реалности која се старају о „космичкој правди” и дају смисао људском животу. Налик на Шопенхауера, чије је идеје у младости жедно упијао, он је свет посматрао као окрутно и хаотично место које нема никакво дубље значење. Међутим, за разлику од шопенхауеровског песимизма, који је избављење видео у што бржем ослобађању од окова реалности кроз стање тоталне индиферентности према свету, Ниче је славио способност живих организама да унутар хаотичног света створе сопствене системе, и око њих развију сврху свог постојања. Он је сматрао да је природа самозачети организам настао из Пра-Једног уз помоћ креативних моћи несвесне „светске Воље”, која испуњава све облике живота и нагони их да енергију усмеравају ка структуралном усложњавању. Овом енергијом управљају два супротна принципа – аполонски и диониски. Док се први манифестује у чврстој форми, јасном поретку, когнитивној активности и индивидуацији јединки, други је повезан са сталном трансформацијом, стањем еротске екстазе, искорачењем из појединачне у колективну свест и брисањем граница између јединке и природе. Типичне уметности Диониса су песма и игра, а Аполона сликарство и пластика, али то не спречава ниједан од ових принципа да се појави изражен средствима оног другог. Сталним надигравањем аполонског и диониског, чији је значај у природи равноправан, омогућено је напредовање и усавршавање организама кроз процес еволуције:

Оба ова тако различита нагона теку напоредо, већином у отвореном раздору један с другим, и подстичу се узајамно на увек нова и све снажнија рађања.¹⁹

¹⁹ Фридрих Ниче, *Рођење трагедије*, прев. Вера Стојић, Дерета, Београд 2001, 51.

За Ничеа је ово надигравање несвесни уметнички процес, који постоји у природи и без људске интервенције:

Досад смо аполонско начело и његову супротност, диониско, разматрали као уметничке силе које избијају из саме природе, без посредовања човека-уметника и у којима се њени уметнички нагони, пре свега, непосредним путем задовољавају.²⁰

Ови уметнички нагони служе као средство креирања привида, који естетским надражајем прикрива бесмисленост света и подстиче вољу за животом и размножавањем:

Уколико, наиме, у природи све више сагледам свемоћне уметничке нагоне и у њима ватрену чежњу за привидом, за избављењем помоћу привида, утолико се јаче осећам подстакнут на метафизичку претпоставку да је оном истински-постојећем и Пра-Једном, као вечнопатничком и противречном, у исто време потребна заносна визија, слатки привид, за његово постојано избављење.²¹

Ниче је сматрао све наше епистемолошке категорије таквом врстом привида, јер је веровао да у основи света не лежи никаква Апсолутна Истина; све своје истине креирали смо сами у складу са својим биолошким потребама. Зато су сви системи према којима се човек управља, укључујући науку, етику, религију и сл., различити облици његових уметничких способности. Овако широко схваћена, уметност је једина у стању да живот учини вредним живљења, али она то постиже само ако су аполонски и диониски принцип човековог стварања у равнотежи. Преовладавањем једног од њих човечанство запада у стање декаденције – потпуним одавањем диониским пожудама деградира се назад у животињу, а потпуним препуштањем аполонском идеализму и индивидуацији губи осећај јединства са природом, чиме се његова воља за животом смањује.

Савремени свет пати управо од ове друге врсте дисбаланса, проузрокованог потискивањем мистичне, еротске и емотивне стране људске егзистенције у корист рационалне научне ригидности, која је праћена демонизацијом ероса од стране хришћанске културе. Да би се стање равнотеже повратило, потребна је делатност уметника који једини има директан увид у првобитно јединство Пра-Једног, остварујући интуитивну комуникацију са примордијалним природним силама:

²⁰ Исто, 57–58.

²¹ Исто, 68.

Према овим непосредним уметничким стањима саме природе, сваки је уметник „одражавалац” и то или аполонски уметник снова, или диониски уметник пијанства, или најзад – као у хеленској трагедији – уметник пијанства и снова истовремено; као таква можемо га замислити како, у диониској опијености и мистичном самоодрицању, усамљен и по страни од занесених хорова, пада ничице, и како му се тада, под утицајем аполонских снова, његово сопствено стање, то јест његово јединство са најдубљом основом света открива у једном алегоричном сновиђењу.²²

Постигавши овакав увид, пред уметником се указује бесмисленост постојања коју он мора бити способан да превазиђе пронашавши смисао живота у сопственим креативним способностима. Издржавши искушење препуштања песимизму, он се окреће стварању, и у свом делу укроћује диониску екстазу уз помоћ аполонске форме и симбола. Успела уметничка творевина у посматрачу буди естетско уживање, које потиче из истог корена из кога избија и еротски надражај; он, конзумирајући уметничко дело, бива испуњен осећањем сличним стању заљубљености и тако оснажен за даљи живот. Без оваквих уживања у уметности – која, како смо већ нагласили, мора бити веома широко схваћена – људи би се најчешће одлучивали на самоубиство или би живот проводили у најдубљем очајању и резигнацији. Зато је задатак уметника у свету веома значајан, и на њима лежи огромна одговорност за опстанак и напредак цивилизације. Међутим, само генијални појединци могу у својој уметности помирити Диониса и Аполона кроз стварање лепоте која је здрава, афирмативна, која слави живот, која у себи има покретачку енергију ероса; јер ако би се из уметности извукла ова „грозница заљубљености” преостала би бесмислена *l'art pour l'art*, која није ништа друго до „крекетање очајних жаба у мочвари²³ (можда није наодмет на овом месту се подсети Коенове изјаве о „жапчићима, врапчићима и писарчићима”).

Они генији који су у стању да стварају уметност вредну живота, и тако подстичу оздрављење друштва, сами су жртве специфичне патологије. Они не функционишу као обичних људи; њихова преосетљивост на надражаје чини их нервно лабилним и често физички слабир индивидуама; они су такође често аморални и одбијају да се повинују етичким системима које има намеће друштво. Због свега овога, генији чак представљају неку врсту болести друштвеног организма. Али, у оквиру Ничеових концепата,

²² Исто, 58.

²³ Martha C. Nussbaum, „The transfiguration of intoxication”, у: S. Kemal, I. Gaskell, I D.Conway (eds.), *Nietzsche, philosophy and the arts*, 64.

појмови здравља и болести међусобно су заменљиви – организам је здрав само уколико је у стању да издржи болест.²⁴ Зато су генији више него корисна друштвена појава, јер нарушавају старе поретке како би се изградиле нови, баш као што прележана болест челичи организам, развијајући нова антитела, као ефикасније системе самоодбране. Ниче је чак и сопствени прогрес сматрао резултатом „пребољевања” одређених утицаја, нпр. Шопенхауеровог, Вагнеровог и сл., због чега се његова патологија генија мора посматрати знатно другачије од оне Ломброзове; генијалним индивидуама дозвољене су ствари које осталима нису, па је и оно понашање које би друштву изгледало патолошко, за њихов рад и развој благотворно.

Проучавање цртица из Коенове биографије пружа нам обиље доказа да се сликар видео у улози једног оваквог генија. Зора Симић Миловановић, која је поводом свог истраживања о сликару, започетог пре Другог светског рата, обавила интервјуе са његовом породицом и пријатељима, оставила је следеће забелешке:

Леон Коен је веровао у себе, у неку своју мисију на земљи и одувек је себе издвајао од других. Често је говорио да „сваки човек има у себи одређен број котурова за одређене диспозиције. Ја имам један више котур од осталих”, упорно је понављао...²⁵

Сличне изјаве забележене су на разним местима. У писму Божићу Николајевићу из 1903. написао је: „... показаћу свету какав се генијус крије у мене које данас на пољу божан. вештине Европа можда и не сања...”, а из текста Радмиле Бунушевац, која је за новински чланак поводом Коенове смрти сакупила сећања савременика, сазнајемо да је сликар од својих пријатеља тражио експлицитну потврду о сопственој генијалности и да је веома бурно реаговао уколико је не би добио. Био је познат и по ексцентричним испадима – причао је сам са собом ходајући улицама јеврејске маће,²⁶ у позоришту је устајао и викао на глумце,²⁷ избацио је свог јединог мецену из атељеа, плуноу на свог пријатеља и добротвора Хајима, бацио баварској принцези букет ружа у крило, седео го у атељеу и гласно плакао ако би жирији одбили његове слике...²⁸

Сагледавши ову своју плаховитост кроз призму савремених представа о генију, Коен је свакако бивао још чвршће уверен да је и сам један од њих. Верујемо да је, као одушевљени Ничеов

²⁴ G. Moore, *Nietzsche, Biology and Metaphor*, 122.

²⁵ З. Симић-Миловановић, нав. дело, 403.

²⁶ Б. Николајевић, нав. дело, 109.

²⁷ З. Симић-Миловановић, нав. дело, 406.

²⁸ Р. Бунушевац, нав. текст из *Полијике*, 19. 05. 1937, 9.

читалац, прихватио теорију о значају генијалних уметника у опстанку и развоју човечанства. Потпору за овакав закључак представља његова изјава да ће насликати Ареопаг генија као пандан *Тајној вечери*, која је у потпуном складу са Ничеовим планом да религију замени вером човека у сопствене креативне способности:

Када све то будем насликао, бацићу се на највећу слику коју је ико икада насликао. То ће бити Ареопаг генија! Насликаћу, у Версаљу, испред палате, скуп генија уметности, арханђела духа! Сакупићу их око стола, попут Тајне вечере, у слави вечнога сунца које никада не залази!²⁹

Ако ову изјаву придружимо оним већ наведеним, из пријавнице боравка у Минхену и сусрета са Божидарем Николајевићем, и укрстимо са сликаревим литерарним одабиром изнетим у часопису *Оџлед*, намеће нам се закључак да Коенова инспирација није могла заобићи Ничеа у тренутку кад је стварао платна *Пролеће* и *Јесен*. Сматрамо да се ова платна морају посматрати као ликовни израз теорије о аполонском и диониском принципу у природи, а сама Коенова одлука да их наслика највероватније потврђује његово прихватање онакве улоге какву је Ниче додељивао генијалном уметнику. У прилог оваквом закључку иде и време настанка ових слика. Оне припадају последњој фази Коеновог стваралаштва, када је настао и његов скромни превод Ничеовог *Заратустуре*. Анализирајући ослобађање форме и боје које је у том периоду обежило његово сликарство, Зора Симић Миловановић пише:

Са професорима је водио упорну борбу против мрких тонова. Његова све јача туга и бол и све страснија љубав према Вагнеровој музици расли су упоредо са све снажнијим колоритом и замахом четке, расли су до грча до крика.³⁰

Одушевљавање Вагнером, које је готово без изузетка карактерисало Ничеове следбенике (иако се филозоф касније одрекао пријатељства са музичарем и јасно оповргао вредност његовог дела), не може бити случајност у периоду када Коен преводи *Заратустуру*; оно само још чвршће смешта сликара у мисаоне токове исплетене око Ничеове филозофије. Дозволићемо онда могућност да све снажнији колорит и замах четке нису, како мисли Зора Симић Миловановић, израз грча и бола, већ напротив препуштање оној снажној,

²⁹ „Над гробом великог сликара Леона Коена откривен је споменик”, *Политика*, 25. 10. 1937.

³⁰ З. Симић-Миловановић, нав. дело, 406.

афирмативној струји уметности коју је проповедао Ниче. Можда је и Коенова склоност да у том периоду слика идеалне парове омаж Ничеовом глорификовању покретачке снаге ероса. Под ову категорију можемо сврстати слике које смо већ помињали у вези са Хансоновом поезијом – *Amor Universalis*, *Paž* или *Умејников сан* – чиме ни најмање не упадамо у противречност, јер је Хансоново дело поетска елаборација Ничеове филозофије. Као неконвенционали верник и ничеовац, Коен је лако и у сједињењу првобитног пара, Адама и Еве, могао да види позитиван животворни принцип, а не грех и суноврат, што може бити разлог идиличне атмосфере у којој се на његовим сликама одиграва игра са јабуком, представљена чистим и ведрим бојама. Међутим, нећемо се овде даље упуштати у читавање ничеанских концепата у сва Коенова платна из тог периода; окренућемо се анализи слика на којима је њихово присуство веома очигледно.

„Пролеће” и „Јесен”

Захваљујући истраживању Зоре Симић Миловановић, данас знамо да је осим једне сачуване *Јесени* и три *Пролећа* Коен урадио још десетак варијација на исте теме, којима се траг одавно изгубио. Сачуване слике су уља на платну, тако да највероватније представљају готова дела, иако се једна од верзија *Пролећа* зове *Скица за симфонију пролећа*. Сви истраживачи слажу се у запажању да су ове слике замишљене „на маресовски начин”, односно да су по формалним карактеристикама блиске циклусима Ханса фон Мареса. Слободан Мијушковић пише:

Извесно је (...) да је он у композиционој организацији слике прихватио веома много и од Ханса фон Мареса. Готово редовно једну страну слике оптерећује доминантном јединственом масом. То је на „Пролећу” монументална фигура у плавом тону, на слици „Јесен” фигура генија смрти.³¹

Фигура у плавом тону о којој пише Мијушковић представљена је на једној од три сачуване верзије пролећа (*Скица за симфонију пролећа*, илустрација бр. 2), која би по композиционој структури заиста била најадекватнији пандан јесењој сцени. Међутим, све три сачуване верзије имају доста заједничких елемената (илустрације 2, 3 и 4). Фигура Аполона постављена је у седећи положај; над

³¹ Слободан Мијушковић, „Сецесија и сликарство Леона Коена”, *Лейпциг Мајнце српске*, год. 148, књ. 409, св. 1 (јануар 1972), 105.

божанством се са леве стране надвија муза која свира лиру – уобичајен Аполонов атрибут, а са десне Венера, која му пружа букет цвећа. У близини се на двама верзијама назире тамна фигура са роговима која вероватно заступа супротни, диониски принцип у виду сатира, уобичајеног учесника баханалија. На верзији где сатир изостаје, хармоничност двају принципа изражена је заједничким плесом купидона и животиња. На једном *Пролећу* насликана је фигура повијеног брадатог старца са косом, који напушта сцену; он вероватно симболизује одлазак зиме која представља привремену смрт за вегетацију. Поменути „монументалну фигуру у плавом тону” са једне од верзија, која прави исти покрет као авет са пешчаним сатом на *Јесени* (види илустрације бр. 2 и 5), веома је тешко растумачити, јер се због тамне боје на њој готово ништа не разазнаје. Ипак, чини нам се да је у питању женска особа која прилази Аполону приносећи му нешто на дар, па ћемо бити слободни да претпоставимо да је плава фигура још једна од муза. Сцена се у сва три случаја одвија на обали мора, у бујном пејзажу, испод дрвећа у цвату. У позадини се назире кружни павиљон као елемент аркадијске сцене, а у првом плану се на једној од верзија одвија весела игра купидона, који са собом воде животиње. Атмосфера ових пролећних пејзажа је ведро и мирна, боје су чисте, тонови светли, а намази нанесени широко и слободно у дебелим слојевима. Иако је дезинтеграција форме приметна, свака од насликаних фигура задржава самосталност и јасну омеђеност у односу на околину. Све особине одговарају доследној представи аполонског принципа, чије су одлике хармонија, поредак, смиреност, индивидуација и контемплација. Међутим, одлуком да у сцене укључи сатире и геније смрти Коен наговештава да један принцип не може постојати без другог и да природа почива на подједнаком значају Диониса и Аполона.

Јесења сцена (илустрација бр. 5), која визуализује супротни принцип, веома је снажна и драматична, изведена тамним и јарким бојама. Радња се одвија на обалама реке обавијене сутоном. На левој обали приказана је стална цикличност живота, кроз фигуру мајке која, суочена са аветињском фигуром која над њом подиже пешчани сат, држи дете у наручју. На десној обали приказан је нејасан ковитлац фигура и драперија који представља екстатично стапање јединки са природом кроз чин диониских баханалија. Како је Коен за ову слику и сам написао опширно објашњење, овде ћемо га приложити као најтачнију интерпретацију:

То је део циклуса трагедије и тријумфа човечанства. Геније смрти држи у једној руци пешчани часовник, по вечитим каузалним

законима, наступио је последњи тренут живота, а у другој срп, којим немилосрдно коси све у природи. Ту је женска прилика – општа мати. Она персонификација свега идеалног лепог и узвишеног а ипак мора силазити у гроб. Држи у наручју детенце, које, као симбол продужења и преображаја вечитог живота у природи даље остаје. С оне стране долази Бог Бакус и Аријадна са Баканалијама као контраст свуда распростраиу весеље, мир и љубав, а као хармонија вечитог живота.³²

Кроз апсорбовање диониског принципа, учесници баханалија стичу снагу да се мирно суоче са немилосрдном страном природе, и доживљавају метафизичку утеху „да је живот у основи, упркос свеколикој мени појава, неразорно моћан и пун насладе”.³³ Сличан процес дешава се у посматрачу оне уметности која оргијастички свет диониске песме и плеса успешно уобличава аполонским средствима форме, боје и композиције.

Надамо се да смо се овим кратким истраживањем приближили идејном богатству и значају композиција које су због својих формалних карактеристика – чистих боја, слободног потеза, разбијања форме – већ биле препознате као револуционарне и сасвим изузетне у српском сликарству тог периода. Сагледана у светлу Ничеових теорија, платна *Пролеће* и *Јесен* приказују сликара са мале београдске Јалије као јединог уметника у тадашњој Србији који је успешно пратио најсмелије европске трендове, не само на пољу уметничког израза већ и у областима савремене науке и филозофије. Нажалост, његов распарчани опус данас броји само петнаест слика – али како је већина његових дела продата у Немачкој, а одређени број чак отуђен из СФРЈ тек после Другог светског рата, остаје нам да прижељкујемо њихово поновно проналажење у неком срећном тренутку будућности.

³² Н. Шуица, нав. дело, препис једног од Коенових каталога на стр. 76–77.

³³ Ф. Ниче, нав. дело, 89.



Илустрација бр. 1 – *Amor Universalis*



Илустрација бр. 2 – Скица за симфонију њролећа



Илустрација бр. 3 – *Пролеће*



Илустрација бр. 4 – *Пролеће*



Илустрација бр. 5 – *Јесен*