

Олга Д. Жакић*

СИМБОЛИСТИЧКА ВИЗИЈА МИЛОША ГОЛУБОВИЋА

САЖЕТАК: У стваралаштву Милоша Голубовића истиче се по свом ликовном изражају дело *Визија*, настало око 1920. године. Министарство просвете даровало га је Народном музеју у Београду, у чијој се збирци и данас чува. Дуго се сматрало да је аутор ове слике Леон Коен. Језик европског симболизма карактерише *Визију*, која се по садржају и визуелној поетици издвајала из целокупног Голубовићевог уметничког опуса. Урађена у великом формату, слика репрезентује добро познати мотив у оквирима сецесије и симболизма – младу девојку у извијеном положају, распуштене риђе косе и у екстатичном заносу. Изведена експресивним колоритом и вијугавим линијама, готово је сједињена са живописним бојама природног пејзажа у који је смештена. Слика ће се тумачити у контексту симболистичког израза и идеалистичке струје овог феномена који репрезентује концепт *joie de vivre*. Посебно ће бити разматрана синергија жене и природе – ескапистичког имагинарног места које позива на обнову златног доба и ревитализацију човека.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Милош Голубовић, *Визија*, симболизам, сецесија, *joie de vivre*, жена, природа.

Настанак и судбина слике *Визија*

Композиција *Визија* (Сл. 1), српског сликара Милоша Голубовића (1888–1961), настала је око 1920. године. Урађена је у техници уља на платну, у великим димензијама, 100 × 75 цм, и изведена вертикално. Уметник је није потписао, а чува се у Народном музеју у Београду. Године 1956. дело је пристигло у ову институцију као поклон од Министарства просвете. Постало је део сталне поставке музеја и атрибуирано је грешком, као дело уметника Леона Коена (1859–1934). Било је изложено у малој сали Леона Коена (Гвозденовић 2003: 14). *Визија* приказује добро разрађен мотив у сецесијским радовима са почетка XX века у Европи. Представљена је жена риђе косе, обучена у дугачку белу хаљину и у екстатичном заносу. Она је централни мотив на платну и заузима средишњи план читавом висином. Стоји на пропланку у природном

* Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Оригинални научни рад / Original scientific paper; zakic.olga@gmail.com



Сл. 1. Милош Голубовић, *Визија*, око 1920, уље на платну, 100 × 75 цм, Народни музеј у Београду



Сл. 2. Леон Коен, *Пролеће*, 1902, уље на картону, 74 × 102 цм, Народни музеј у Београду

окружењу које пулсира животном искром. Ту се налази олистало дрвеће, као и мноштво цвећа жуте, наранџасте и црвене боје. Девојчина глава повијена је уназад, са склопљеним очима, а дугачка риђа коса сензуално пада низ њена леђа. Једна рука јој је у ваздуху и додирује грану дрвета, док јој је друга пружена иза леђа. Гестуалност са којом је изведена фигура указује на катарзични, интимни доживљај лика и унутрашње, чулне сензације човека. Испред литице на којој стоји девојка пружа се морски пејзаж, који се готово стапа са плавим небом, украшеним покојим облаком беле боје. Експресивност комплементарних боја на Голубовићевој представи, као и широки, јаки и пастуозни наноси четком, у складу су са великим форматом његовог платна, највећим у његовом опусу између Првог светског рата (1914–1918) и треће деценије XX века (Тодић 1997: 216). Боја је овде доминантни и принципални елемент грађења слике, која је изведена у симболистичкој естетици са краја XIX и почетка XX века у Западној Европи.

Симболизам Голубовићеве представе, изражајност боје и мотив младе девојке у заводљивом, сугестивном набоју, били су вероватно три кључна разлога због којих је ово несигнирано дело приписано сликару Леону Коену. Претпоставка је у ликовној критици да је Милош Голубовић, знајући да је његово дело доспело у сталну поставку Народног музеја, сматрао да је боље да се ту нађе чак и под туђим именом тада публици познатијег Коена, него да заврши скривена од очију јавности (Гвозденовић 2003: 14). Након уметникове смрти, две године касније, уз стручну анализу његовог колеге и ратног друга, Живорада Настасијевића (1893–1966), потврђено је Голубовићево ауторство (Живковић 1999: 94). Паганска повезаност са природом, трансценденција и идила појмови су који повезују Голубовићеву *Визију* и Коенове представе попут *Јесени* из 1895. и *Пролећа* из 1900. године (Сл. 2). Сва три дела акцентују вегетативност природе и призивају дух празавичаја кроз мистичну конекцију фигура и бујалог растиња. Фасцинација романтичног поимања чежње и неокласичног мита о аркадијској срећи на Коеновим сликама, препознаје се и у Голубовићевој представи (Шуица 2001: 59–62). Ипак, композиционо се *Визија* разликује од *Јесени* и *Пролећа*. Слика Милоша Голубовића урађена је у вертикалном формату, не тако блиском Коеновој естетици. Потом, она истиче једну доминантну фигуру и ослобођена је коеновских детаља и декоративности. У формалном смислу, она је у целости изграђена жарким бојама нанесеним јаким потезима. Наративност која се може наћи на Коеновим делима, по којој је он препознатљив, овде такође изостаје. Идеје и питања добијају се искључиво из једног мотива – младе жене у заносу и њеног односа са вегетацијом која је окружује. Истовремено, комплементарно слагање боја по угледу на француски импресионизам као и експресивни ликовни изражај недвојбено потврђују да је реч о представи Милоша Голубовића.

Концепт идеализма у духу естетике немачког симболизма

Како би се утврдили тематски основи Голубовићеве *Визије*, неопходно је анализирати је са идејно-морфолошког аспекта. Она се може и треба посматрати у оквиру послератног Голубовићевог позносимболистичког излета у његовом сликарству. Садржински, ово дело репрезентује и понавља концепт ескапистичке потраге за изгубљеним златним добом. То је био део једне од две феноменолошке струје заступљене у симболистичком правцу западноевропске уметности са краја XIX и почетка XX века.¹ Крај XIX века био је обележен великом егзистенцијалном кризом, условљеном убрзаном индустријализацијом, технолошким напрецима и истовременим отуђивањем људи, страхом и анксиозностима. Песимизам као филозофско начело, изнедрен у делима Артура Шопенхауера (Arthur Schopenhauer, 1788–1860), и коначно ослобођен у нихилистичком концепту Фридриха Ничеа (Friedrich Nietzsche, 1844–1900), био је

¹ Сагледавајући симболистички правац у уметности, историчарка уметности Мишел Факос запазила је две доминантне струје – декадентну, песимистичку, и другу, идеалистичку, о којој је овде реч. О томе вид. у: FАCOS 2011: 339.

свеприсутан у духу народа (ŠOPENHAUER 1981; НИЧЕ 1983). То је довело до готово апокалиптичке парадигме у ери *fin-de-siècle*-а (KERMODE 2000: 11). Друштвене околности директно су кореспондирале тематском и мисаоном садржају симболизма у уметности. С једне стране интроверти, уметници генији, тежили су мрачној декаденцији и стварали своја дела из чисто личних разлога. С друге стране, они екстровертнији су из жеље да реформишу цивилизацију у климаксу, позивали на реинвенцију мита о златном добу трагајући за изгубљеним рајем. И једни и други одбацили су наративност и реализам, а презентовали идеју, указујући на чулно, подсвесно и интуитивно. Однос човека и природе био је важан мотив у симболизму. Природа се поимала као огледало људске душе. Јављали су се пејзажни прикази визије давно заборављеног света, у којима су преовладала осећања меланхолије и усамљености, али и идиличне представе које обилују процветалом вегетацијом и у којима се често појављивала фигура жене или више њих (БОРОЗАН, МИШИЋ 2021: 47–49). Темељи структуралног и идејног креирања *Визије* Милоша Голубовића могу се наћи управо у другој, оптимистичкој струји симболизма.

Идеалистичке репрезентације у симболизму доносе појам *joie de vivre*, односно животног полета и ведрине. Најчешће су везане за годишње доба – пролеће, и мотиве природе у бујању, растиња које цвета. Процветала флора и природа у покрету повезују се са циклусом рађања живота, плодноним и регенеративним потенцијалом жене, младошћу и свеопштим буђењем (САВИЋ 2018: 146–147). У симболистичкој поетици ови елементи су имали истакнуто место и најчешће су довођени у везу са женским принципом. Германски симболизам неговао је концепт ревитализације античког златног доба (БОРОЗАН 2018: 149). Могла су се наћи често еклектична спајања митолошких бића, грчких божанстава или разиграних жена у заносу са романтичним, вибрантним пејзажима. Антика и грчка митологија су у уметности симболизма посебно биле цењене због свог потенцијала да се користе као појмови који указују на загонетност и могу имати дуално значење. Визионарска карактеристика такође је била присутна. Античка митологија била је одлично оруђе за сублимацију симболистичке многострукости значења (GRIGORIAN 2009: 217). Такве представе позивале су на обнову времена када је човек живео у хармонији са природом. Утопијска визија изгубљеног раја у коме се слави животна искра, виталистички дух живог света, могла се видети на делима Арнолда Беклина (Arnold Böcklin, 1827–1901), Макса Клингера (Max Klinger, 1857–1920), Лудвига фон Хофмана (Ludwig von Hofmann, 1861–1945), Франца фон Штука (Franz von Stuck, 1863–1938) и других уметника. У симболистичкој визури античко златно доба било је време када су бића била способна за радосно уважавање природног света – назор који се у модерном времену изгубио у савременом начину живота, који је донела индустријализација. Исконски пејзажи у којима су обитавала најразличитија бића и божанства, тумаче се као одбацивање савременог света. Веровало се да су стари Грци уживали у сензуалности у својој уметности, једнако као и у својим животима. Симболисти су били уморни од садашњег времена и трагали су у својим представама за заборављеном аркадијом античке прошлости (TUMASONIS 1990: 57).

Пантеистичка концепција света и пролеће као симбол буђења и раста природе били су веома чести призори на платнима Арнолда Беклина (БОРОЗАН 2018: 152). Реинтерпретирани су у делима уметника са ових простора попут Надежде Петровић (1873–1915), Марка Мурата (1864–1944) или Пашка Вучетића (1871–1925).² Визуелизација овог концепта изведена је на Беклиновим делима као што су *Пролеће њосија цвеће* (1875), *Флора буди цвеће* (1876), *Пролеће* (1876) или *Химна њролећу* (1883). Раздраганост и виталистичка енергија жене присутна је на свим платнима. Женски принцип репрезентован је кроз фигуре једне или више младих девојака, нагих или обучених тако да се наглашава њихова еротска страна. Оне у Беклиновој уметности настављају зелене крајолике, поља испуњена цвећем и животним соковима. Уживају у безусловној слободи и сједињавању са природом, чиме се стављају у контекст дионизијског принципа у филозофији и уметности (REYNOLDS 2000: 60–61). Каткад су насликане у веселом играјућем колу или у заносним позама као манифест прославе живота. Та тема понавља се и на слици *Коло* (Сл. 3) Франца фон Штука из 1910. године. Сва ова дела славе култ младости и дионизијске неспутаности од контролисаног разума и стега модерне цивилизације. Она су омаж замишљеном аркадијском простору у коме траје вечито пролеће и у коме жена и њена репродуктивна моћ имају велику улогу. Природа и женски принцип се спајају. Женска телесност и сексуалност, наглашавана на овим представама које су пропагирале идеју *joie de vivre*, одговарале су процесу феминизације природе у уметности.³ Акцентована је интуитивна, емоционална, па чак и анимална страна жене.

На српској ликовној сцени аркадијски идеализам сублимиран је у делу *Дах гуврочачкој њролећа* (1903) Марка Мурата, учитеља Милоша Голубовића. Ова слика има референце на Хофманову *Пролећну олују* (1895), и у потпуности рекреира поглед о изгубљеном рају, смештајући замишљену аркадијску сцену у дубровачки морски пејзаж (САВИЋ 2018: 151). Муратова алегоричка композиција одсликава две готово наге младе девојке, изражене сензуалне телесности у полету. Оне корачају кроз цветно поље, упијајући мирисе природе. Лакоћа живљења и чулна задовољства преовладавају представом. Символистичке поуке *Пролећа* Леона Коена упућују на сличне идеје, иако је слика заснована на античкој алегорији. Коен је на њој приказао Аполона, бога сунца, и Музе. Једна му пружа букет цвећа, док друга у руци држи лиру. Ту је и црна силуета, која репрезентује фигуру Зиме, доносиоца смрти, и она одлази (ШУИЦА 2001: 64–66). У коначници и ово ликовно остварење интерпретира однос човека и природе и њену обнављајућу и регенеришућу способност.

² О утицају беклиновске поетике на идејно и стилско формирање Надежде Петровић вид. у: БОРОЗАН, ВРАЈОВИЋ 2016: 10–12.

³ У свом делу *О женама* из 1851. (ШОПЕНХАУЕР 1994), немачки филозоф Артур Шопенхауер је са доминантно мушког становишта поставио жену као биће интелектуално лимитирано на ниво детета, без способности логичког расуђивања, емотивно нестабилно и надасве вођено инстинктима и примарним осећањима. Директно је утицао на каснију филозофију Сигмунда Фројда (Sigmund Freud, 1856–1939) и Фридриха Ничеа, а у уметности се паралелно јавио феномен феминизације природе, односно поимања жене као природе. О томе вид. више у: FACOS 2011: 131–133.



Сл. 3. Франц фон Штук, *Коло*, 1910, темпера на дрвету, 79 × 84 цм,
Muzeum Narodowe w Warszawie
(Извор: Wikimedia Commons, public domain)

Уметников интимни доживљај изгубљеног раја: пејзаж као симболистички простор сећања

Са симболистичким правцем у уметности Голубовић се највероватније упознао још током школовања на више европских академија. Најпре је након Уметничко-заводске школе у Београду у класи Бете (1872–1972) и Ристе Вукановића (1873–1918), године 1903. отишао на Академију ликовних уметности у Беч (Akademie der Bildenden Künste Wien), потом у Будимпешту 1904, а до краја 1907. боравио је у неформалној престоници европског симболизма, Минхену (Павловић 1961). Подстицајна атмосфера на Минхенској академији ликовних уметности (Akademie der Bildenden Künste München), која је прихватала многобројне савремене уметничке правце попут југендстила и симболизма, била је инспиративна и за српске сликаре, а међу њима и Милоша Голубовића (Јованов 2011: 168–169). Његов уметнички опус ипак није претерано обиловао

символистичким представама, изузев периода ратног сликарства у којем се истичу надисторијски мотиви као универзални симболи страдања, патње и чежње. Била су то дела рађена у техникама цртежа, акварела и туша, уобичајено малих димензија. Њих карактерише лишеност ратне драме и било какве акције или претеране наративности (ЖАКИЋ 2021: 214). Након Великог рата и колективне трагедије човечанства, две године касније Голубовић враћа симболизам у своју уметност у измењеном руху на својој *Визији*. Оно што остаје исто је одсуство радње и приказ идеје кроз надисторијске и ванвременске мотиве. Они се могу свести на универзалне принципе путем репрезентације концепта радости живота, контемплације о златном добу и трагања за изгубљеним рајем.

За разлику од немачких симболиста или наративних представа Марка Мурата и Леона Коена, Голубовић своје златно доба ликовно формулише постављајући једну фигуру младе девојке у природни пејзаж. Сензуалне девојке у скоро медитативним позама, окружене сецесијским флоралним мотивима, биле су популарне и добро познате представе у уметности Алфонса Мухе (Alphonse Mucha, 1860–1939) и других уметника који су стварали у духу сецесије (ВАДЕ 2011). Међутим, референце на друге уметнике сецесије и њихова уметничка остварења могу се пронаћи евентуално у начину естетизације девојчине фигуре.⁴ Садржајно, Голубовићева *Визија* оличава феномен потраге за изгубљеним рајем и преиспитује однос жене и природе, пре него што смешта мотив жене у пуки декоративни контекст. Поред германских уметника симболистичке провенијенције, Голубовић се највише угледао на свог учитеља Марка Мурата и његово третирање садржаја и боја (АМБРОЗИЋ 1985: 658–659).

Попут Муратове композиције *Дах дубровачкој њролећа*, вероватно да и Голубовићев идилични топос има локални карактер (САВИЋ 2018: 150). Фигура на каменој литици изнад пучине визуелизована је на неколико сликаревих ратних представа. Може се видети на представама *Сунце моје куда залазиш?* из 1915, или *Крф*, насликане 1916. године. На њима је приказана реална област, *Осџрво сѣаса*, на које су пристигли српски војници заједно са сликарима ратницима у Првом светском рату, ради одмора после преласка Албаније (ГВОЗДЕНОВИЋ 2017: 31–37). Интимне импресије о доласку на Крф 24. јануара 1916. године сликар је записао у свом *Рајном дневнику*:

Кад је свануло море је било мирније, а небо обећавало леп дан. И са једне и са друге стране лађе могла се видети ванредна панорама љубичастих брда која нарочито чаробна чињаше сунчева ружичаста светлост која осветљаваше само врхове. Око 9 сати стигосмо на остр. Крфа. Искрцали смо се код једног села близу мора које се зове Ипсос. Пределу су ванредно лепи, околина одише питомином и животом. Забиваковали смо на једном брегу у шуми од маслина и кипариса, недалеко од мора (ЖИВКОВИЋ 1970: 82).⁵

⁴ У композиционој анализи Голубовићеве *Визије*, историчарка уметности Миланка Тодић фигуру девојке посматра кроз декоративну естетику Алфонса Мухе (ТОДИЋ 1997: 215–216).

⁵ Голубовићев *Рајни дневник* се чувао у збирци Војног музеја у Београду и данас се води као изгубљен. Делови текста из дневника цитирани су према монографији о сликару Кости Миличевићу (1877–1920), Станислава Живковића.

Сликовити описи сунчевих зрака, мора, природног околиша који зрачи живо- том, доприносе схватању уметничког доживљаја овог места, као простора вечитог раја, места мира, блаженства и поновног буђења животних есенција. У ратној години доласка на Ипсос, оно је било стварно уточиште од ратних недаћа, болести, пошаста и страдања. Било је то неко друго место, бег од стварности. Место где се живот будио, у коме је вегетација цветала и где су се мириси маслињака мешали са морским ваздухом, дајући виталну снагу уморним војницима и побуђујући имагинацију уметника. Четири године касније, на слици *Визија*, уметник рекреира овај топос из прошлости. Он га поново оживљава као митско медитеранско место на обали Јонског мора. Његова *Визија* спаја реални и поетски, замишљени простор у слику изгубљеног раја и вечитог извора живота. Област Медитерана функционише на имагинарној равни и спрам тога треба посматрати и Голубовићеву ликовну сценографију. То је место вечног призивања и спајања прошлости и садашњости. То није један, већ мноштво пејзажа, као што није једно, већ неколико мора. Он је систем у којем се све меша и изнова рађа и тачка сусрета са древним, исконским идеалима (БРОДЕЛ 1995: 9–12). У оквирима симболистичке поетике, овај простор треба посматрати као митолошки и архетипски конструкт. Делује као психолошки образац уметникове пројекције о романтичном, идеалном скровишту. Симболистички дискурс користи простор аркадијске среће како би указао на појам *sehnsucht*, односно неизрециву чежњу, утопију и наду у бољу будућност (ШУИЦА 2001: 62). Ту се губе просторно-временске границе и приказано место се премешта у надисторијске и ванвременске оквири имагинације или визије.

Осим цветајућег, живописног биљног света, ваља појаснити и значај воде у симболистичком правцу у уметности. Код Голубовића, море је готово спојено са небом. Технички, разграничени су једино нијансама плаве и зеленкасте палете као и широким потезима четкице у различитим правцима. Снажним колоритом и изразом сликар је на платно преносио своја осећања. То је препознао и књижевник Милош Црњански (1893–1977), за кога „уметник није онај који није експресиониста”. Голубовићеве портрете жене назвао је *Њесме бојом*, што се може применити и на ову композицију, иако се до средине шездесетих година није знало да је он био аутор, те Црњански није могао на њу да мисли (ЦРЊАНСКИ 1919: 132). Љубичасто плаво море спојено са небом овде служи као пејзажни мизансцен фигури младе девојке. Код Голубовића, као и у уметности Надежде Петровић, море гради пејзажну визију у беклиновском смислу (BOROZAN, ВРАЈОВИЋ 2016: 11). Иако је можда то заиста било Јонско море на Крфу, које је видео четири године пре израде *Визије*, симболистички патос у том смислу превазилази реални топографски приказ околине. Природа постаје утисак, а океан и море се претварају у слику и одраз душе. Символика воде важна је и због појмова непрестане регенерације и цикличног обнављања. Она увек сутерише на проток, пролазност и, уједно, поновно рађање. Средином XIX века научна истраживања природњака допринела су поимању мора као места рађања првобитних облика живота (ЖАКИЋ 2017: 52). Вода репрезентује универзални израз чистоте и трансформације, али је и

симбол мрачних и неприступачних дубина као алузија смрти (БОРОЗАН, МИШИЋ 2021: 48). Као симбол извора живота она се повезује са прокреативном улогом жене. У уметности симболизма жена је као и вода имала двојну функцију. С једне стране истицала се њена репродуктивна улога, док је с друге стране указивано на њену деструктивну моћ. Кроз симболику воде, могло се указати на девијантну сексуалност и разорну улогу жене. Корени таквог концепта могу се пронаћи у викторијанској литератури и уметности. Исто тако, вода је означавала и прочишћење, поновно рођење после смрти (BROAD 2011: 52–55).

Жена и природа у Голубовићевој *Визији*

Дијалог жене и природе примарни је мотив слике *Визија* Милоша Голубовића. Танано, извијено тело жене обучено је у белу прозачну хаљину која се вијори на поветарцу и сакрива њене женствене атрибуте. Жутим потезима четке акцентовани су сунчеви зраци на белој тканини, који је обасјавају. Бојом која се стапа са природним сензацијама, Голубовић је указао на дематеријализацију физичког тела и његово стапање са природом. Жена окренута ка сунцу био је чест мотив на представама које су приказивале Клитију, нимфу из грчке митологије, несрећно заљубљену у бога сунца, Аполона. Она се девет дана и ноћи безуспешно окретала ка сунцу, и на крају се преобразила у биљку – сунцокрет (СРЕЈОВИЋ, ЦЕРМАНОВИЋ 1992: 212). У историји уметности најпознатији је пример *Клиџија* Фредерика Лејтона (Frederic Leighton, 1830–1896) из 1895/96. године (Сл. 4). У српској уметности Влахо Буковац (1855–1922) 1902. године такође слика представу *Клиџија* (БОРОЗАН 2020: 215). Јединство природе и жене на Голубовићевој *Визији* остварено је и ритмичким компоновањем линије тела и руке жене која додирује плодове дрвета. Они се готово изједначавају са повијеним линијама грана. У симболизму се овај мотив користио ради алузије на сједињавање жене и вегетације (KÖRNER 2000: 170). И девојчина дугачка риђа коса која се вијори, савршено се уклапа у колорит цветног поља на коме она стоји. Аналогије жена са биљним светом употребљаване су у историји уметности од средњег века и маријанских представа, како би се назначио одређени морални квалитет. То се наставило и у ренесанси и потом XVIII веку, у коме је цвеће означавало лепоту. До краја XIX и првих деценија XX века оно је добило конотације плодности и сексуалне потентности (STOTT 1992: 61). Женска фигура на *Визији* која израђа из ницајућег цвећа и мирише плодове дрвета у потпуности је уклопљена у природни амбијент. Може се посматрати као симбол мајке природе и поновног рођења, и поистоветити са регенеративним потенцијалом природе.⁶ У том погледу она позива на враћање колективне прасвести и

⁶ Жена анализирана у деветнаестовековном контексту биолошког детерминизма, посматрана је због свог прокреативног потенцијала искључиво као сексуално биће аналогно са природом и њеном истоветном моћи. С друге стране, мушки пол, у недостатку овакве природне функције, постављен је у интелектуалној мисли од писања Шопенхауера, преко Вајнингера (Otto Weininger, 1880–1903) и других немачких филозофа, као биће узвишене интелигенције и истицане су његова умност и способност логичког закључивања. Више о томе вид. у: ORTNER 1974: 71–75.

оживљавање аркадијског места среће у коме је као и у пантеистичкој визији човек сједињен са целокупним живим светом.

Субверзивни елемент, као један од основних начела симболизма, одразио се и на представи жене из Голубовићеве *Визије*. Поред тога што је поистовећена са неспутаном, тиме и дивљом и неукротивом страном природе, требало би размотрити моменат екстазе и визије риђокосе девојке. Крај XIX века и визуелна култура симболизма донели су ново поимање риђокосих лепотица из викторијанске ере, које су анализирани кроз појмове чедности, морала и оданости. Оне су сада гледане кроз призму опасних заводница и фаталних жена, као пројекција мушког кастративног страха.⁷ Постају сензуална али и анимална бића, као антитеза мита о викторијанској супрузи која пасивно служи супругу и породици. Црвенокосе, ласцивно обучене девојке су у тој парадигми пружале асоцијације на сексуалност, грех, порок и смрт. Тако се и на композицији Милоша Голубовића девојка оперважена биљем и дрвећем, и готово утопљена у природни амбијент постајући хармонични и аутономни део њега, може сагледати кроз дионизијски принцип ослобођене сексуалности и припадности природном, неспутаном свету. У том смислу она изражава безбрижно уживање у плодовима природе и неограниченост контролисаним разумом.

Тумачење жене са краја XIX века у Западној Европи донело је ново схватање жене као *грујоі*. Рађање психоанализе, прва истраживања људске психе и многобројне сеансе жена са медијумима, подстакли су имагинацију уметника симболиста. У Минхену



Сл. 4. Фредерик Лејтон, *Клиџија*, 1895/96, уље на платну, 156 × 137 цм, Leighton House Museum in Royal Borough of Kensington and Chelsea (Извор: Wikimedia Commons, public domain)

⁷ О кастрационом комплексу који је обелоданио Фројд и његовом утицају на поимање жене као опаког бића вид. у: ВЕРНHEIMER 2002: 175. Риђа или црна коса у контрасту са белом пути еротизованих приказа жена биле су *par excellence* одлика *femme fatale* (ВАDE 1979: 13).

у времену *fin de siècle*-а експериментисано је са различитим душевним стањима жена као мотивима на платнима уметника, што је често довођено у везу са парапсихолошким радњама, окултизмом и езотеријом (БОРОЗАН 2011: 64). Визуелизација невидљиве стварности и ванспознајног света реалности, у уметности германског симболизма рекреирана је и у делима уметника са наших простора, Ђорђа Крстића (1851–1907), Пашка Вучетића и других (САВИЋ 2021: 152–154). Заклопљене очи као на представи девојке у Голубовићевој *Визији*, указују на недостатак очног чула и визуелизацију унутрашњег вида, односно визије или сновиђења. Тај мотив увек има поетску димензију са алузијама на сан и осећања (ТАУЛОР 2007: 17). Истовремено, као одраз симболистичког спајања неспојивих појмова, овакав гест реферише на трансценденталну, готово еротску екстазу која настаје у додиру жене и природе око ње. Она је, дакле, постављена на цветну пољану и сједињена са природом поистовећена са овоземаљским ужицима. Уједно, дешава се екстатични моменат занесености и опчињености чулним сензацијама, који се сада транспонује на контемплативни ниво. То говори о потпуном доживљају природе и односа ње и жене. С једне стране репрезентована је жена као интегрални, материјалистички део природног поретка и њен репродуктивни капацитет, док се с друге стране њен дијалог са природом – морем и цветном флором, премешта на ниво метафизичког доживљаја.

*

Две године по завршетку Првог светског рата, у времену мира, Милош Голубовић слика композицију *Визија*. Након серије ратних призора (МИЛОВАНОВИЋ 2021: 237–246) који су одсликавали девастације и сведочили недаће српских војника, уметник започиње израду слика које приказују пејзаже, актове и грађанске портрете. У својим ликовним трагањима, једно од најизражајнијих дела било је *Визија*. Двадесетих година XX века, Голубовић је истраживао симболистичке поруке у својим представама. Кокетирао је са појмовима попут контемплације, духовне драме, меланхолије и оностраног на платнима као што су *Композиција* из 1921. или *Сиви њоршреј* из 1922. године (ГВОЗДЕНОВИЋ 2003: 14–17). Његова *Визија* истиче се по томе што је конституисана на темељима лекција минхенског симболизма, али и експресијом боје и начином извођења линија и површина. Полетност и лакоћа живота су асоцијације на које се прво наилази при анализи ове композиције.

Основи поетике слике *Визија* могу се тражити у ликовним обрасцима идеалистичке струје минхенског симболизма чији је циљ трагање за изгубљеним рајем и обнова златног доба у коме је човек живео у сагласју са природом. Голубовић је то извео јединственим поетским сензибилитетом, који издваја ово дело од осталих ликовних остварења у његовој уметности. Најпре је ведрином и јачином комплементарних боја оживео сан о аркадијској срећи, смештајући фигуру риђокосе девојке у природно окружење на тај начин да делује као њен интегрални део. На менталном нивоу, приказ делује као архетипски конструкт идеалног места, уживања у чулној спознаји природе и њеним сензацијама, али и место неисказиве чежње. Уједно, мотив

екстатичног заноса жене са склопљеним очима упућује на сједињавање спољашњег и унутрашњег света. Концепт жене *као природе* указује на њен репродуктивни потенцијал, што је засигурно у годинама након Великог рата и губитка великог броја становништва и мушке деце имало још интензивнији значај и симболику. Он шаље оптимистичну поруку о самообнављајућој, регенеративној моћи природе. Визија жене, упризорена на Голубовићевој слици, преводи дијалог жене и природе у још даљу, метафизичку димензију. Неприступачне дубине мора као симбол велике моћи, али и тајни, као и екстаза представљене девојке, могу се додатно ишчитавати са вишег филозофског становишта. Жена је на Голубовићевој *Визији* у потпуности део природе, и унутрашњим чулима има способност разумевања њене суштине.

ИЗВОРИ

Документација из Музеја савремене уметности у Београду.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АМБРОЗИЋ, Катарина. „Симболизам у ликовној уметности и његов одјек у Србији.” У: *Српски симболизам: Типолошка истраживања*. Београд: Српска академија наука и уметности (АМВРОЗИЋ, Katarina. „Simbolizam u likovnoj umetnosti i njegov odjek u Srbiji.” У: *Srpski simbolizam: Tipološka proučavanja*. Београд: Српска академија наука и уметности), 1985, 653–661.
- БОРОЗАН, Игор. „Крај века. Декадентна маскарада и случај трагеткиње Веле Нигринове.” *Годишњак града Београда* (BOROZAN, Igor. „Kraj veka. Dekadentna maskarada i slučaj tragetkinje Vele Nigrinove.” *Godišnjak grada Beograda*) LVIII (2011): 63–93.
- БОРОЗАН, Игор. *Сликарство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*. Београд: Универзитет у Београду, Филозофски факултет (BOROZAN, Igor. *Slikarstvo nemačkog simbolizma i njegovi odjeci u kulturi Kraljevine Srbije*. Београд: Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet), 2018.
- БОРОЗАН, Игор. *Уметнички преображаји Влаха Буковца у контексту европског сликарства*. Београд: САНУ (BOROZAN, Igor. *Umetnički preobražaji Vlaha Bukovca u kontekstu evropskog slikarstva*. Београд: SANU), 2020.
- БОРОЗАН, Игор, Снежана Мишић. *Живот–сан–смрт: Европски оквири српског симболизма*. Нови Сад: Матица српска (BOROZAN, Igor, Snežana Mišić. *Život–san–smrt: Evropski okviri srpskog simbolizma*. Нови Сад: Matica srpska), 2021.
- БРОДЕЛ, Фернан. *Медиџеран: простор и историја*. Превео Светомир Јаковљевић. Београд: Геопоетика (BRODEL, Fernan. *Méditerran: prostor i istorija*. Превео Svetomir Jakovljević. Београд: Geopoetika), 1995.
- ГВОЗДЕНОВИЋ, Жана. *Милош Голубовић: Ретроспективна изложба*. Београд: Музеј савремене уметности (GVOZDENOVIĆ, Žana. *Miloš Golubović: Retrospektivna izložba*. Београд: Muzej savremene umetnosti), 2003.

- ГВОЗДЕНОВИЋ, Жана. *Сликарџ/Рајници/Сведоци: сликарство и фотџографија у Србији 1914–1918*. Београд: Српска академија наука и уметности – Музеј савремене уметности (Gvozdеновић, Žana. *Slikari/Ratnici/Svedoci: slikarstvo i fotografija u Srbiji 1914–1918*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti – Muzej savremene umetnosti), 2017.
- ЖАКИЋ, Олга. *Дарвинизам у француској уметности и друге њоловине XIX века*. Београд: Задужбина Андрејевић (Žakić, Olga. *Darvinizam u francuskoj umetnosti druge polovine XIX века*. Beograd: Zadužbina Andrejević), 2017.
- ЖАКИЋ, Олга. „Надисторијски мотиви у ратном сликарству Милоша Голубовића и слике душе у временима кризе.” *Креативност у временима криза: уметност средњеј века и модерној доба на централном Балкану* (Žakić, Olga. „Nadistorijski motivi u ratnom slikarstvu Miloša Golubovića i slike duše u vremenima krize.” *Kreativnost u vremenima kriza: umetnost srednjeg века i modernog доба na centralnom Balkanu*) (2021): 211–229.
- ЖИВКОВИЋ, Станислав. *Коста Миличевић 1877–1920*. Нови Сад: Матица српска (Živković, Stanislav. *Kosta Miličević 1877–1920*. Novi Sad: Matica srpska), 1970.
- ЖИВКОВИЋ, Станислав. *Живџи слика*. Београд: С. Машић (Živković, Stanislav. *Život slika*. Beograd: S. Mašić), 1999.
- МИЛОВАНОВИЋ, Јована. „Између документарног и ванвременског: слика албанске голготе у делу Милоша Голубовића.” *Креативност у временима криза: уметност средњеј века и модерној доба на централном Балкану* (Milovanović, Jovana. „Između dokumentarnog i vanvremenskog: slika albanske golgote u delu Miloša Golubovića.” *Kreativnost u vremenima kriza: umetnost srednjeg века i modernog доба na centralnom Balkanu*) (2021): 231–252.
- НИЧЕ, Фридрих. *Рођење трагедије из духа музике*. Превод Вера Стојић. Београд: БИГЗ (Niče, Fridrih. *Rođenje tragedije iz duha muzike*. Prevod Vera Stojić. Beograd: BIGZ), 1983.
- ПАВЛОВИЋ, Лепосава. *Билтен њоловом смрти Милоша Голубовића*. Београд: Удружење ликовних уметника (Pavlović, Leposava. *Bilten povodom smrti Miloša Golubovića*. Beograd: Udruženje likovnih umetnika), 1961.
- САВИЋ, Исидора. „Симболистичка визуелизација концепта пролећа: Слика *Дах дубровачкој њролећа* Марка Мурата из Народног музеја у Београду.” *Зборник Народног музеја* (Savić, Isidora. „Symbolistička vizuelizacija koncepta proleća: Slika *Dah dubrovačkog proleća* Marka Murata iz Narodnog muzeja u Beogradu.” *Zbornik Narodnog muzeja*) 23/2 (2018): 141–156.
- САВИЋ, Исидора. „Представа жене у сликарству српског симболизма.” *Европски оквири српској симболизма*. Приредио Игор Борозан. Нови Сад: Матица српска (Savić, Isidora. „Predstava žene u slikarstvu srpskog simbolizma.” *Evropski okviri srpskog simbolizma*. Priredio Igor Borozan. Novi Sad: Matica srpska), 2021, 132–158.
- СРЕЈОВИЋ, Драгослав, Александрина Цермановић. *Речник грчке и римске митџологије*. Београд: Српска књижевна задруга (Sreјović, Dragoslav, Aleksandrina Cermanović. *Rečnik grčke i rimske mitologije*. Beograd: Srpska književna zadruga), 1992.
- ТОДИЋ, Миланка. „Милош Голубовић опус 1917–1923.” *Зборник Народног музеја* (Todić, Milanka. „Miloš Golubović opus 1917–1923.” *Zbornik Narodnog muzeja*) 13/2 (1997): 213–221.
- ЦРЊАНСКИ, Милош. „Уметнички преглед. Милош Голубовић.” *Дан* (Crnjanski, Miloš. „Umetnički pregled. Miloš Golubović.” *Dan*) 7–8 (1919): 132–133.
- ШОПЕНХАУЕР, Артур. *О женама*. Превод Милан Вујаклија. Београд: Лута (Šopenhauer, Artur. *O ženama*. Prevod Milan Vujaklija. Beograd: Luta), 1994.
- ШУИЦА, Никола. *Леон Коен 1859–1934*. Београд: Југословенска галерија уметничких дела (Šuića, Nikola. *Leon Koen 1859–1934*. Beograd: Jugoslovenska galerija umetničkih dela), 2001.

- BADE, Patrick. *Femme fatale – Images of evil and fascinating women*. New York: Mayflower books, 1979.
- BADE, Patrick. *Mucha*. New York: Parkstone press, 2011.
- BERNHEIMER, Charles. *Decadent subject: The idea of decadence in art, literature, philosophy, and culture of the fin de siècle in Europe*. Baltimore, London: The John Hopkins University press, 2002.
- BOROZAN, Igor, Saša Brajović. *Minhenske pouke i simbolizam u delu Nadežde Petrović*. Naučni skup posvećen Nadeždi Petrović, Novi Sad, 27. april 2015. Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 2015.
- BROAD, Richard. *Water and the Fallen Women in Victorian Literature and Art*. London: Royal Holloway University of London, 2011.
- FACOS, Michelle. *An introduction to Nineteenth-century art*. London: Routledge, 2011.
- GRIGORIAN, Natasha. *European Symbolism in search of myth*. Oxford: Peter Lang, 2009.
- JOVANOV, Jasna. „Minhen kao izвориште simbolizma u srpskom slikarstvu.” *Interkulturalnost: časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije* 1 (2011): 168–191.
- KERMODE, Frank. *The sense of an ending – Studies in the theory of fiction with a new epilogue*. Oxford: Oxford university Press, 2000.
- KÖRNER, Gurund. “Sin and innocence: Images of women in the works of Franz von Stuck.” *Kingdom of the soul: Symbolist art in Germany 1870–1920*. Edited by Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds. Munich: Prestel, 2000, 155–177.
- ORTNER, Sherry B. “Is female to male as nature is to culture?” *Woman, culture, and society*. Edited by Michelle Zimbalist Rosaldo, Louise Lamphere. Stanford: Stanford University Press, 1974, 68–87.
- REYNOLDS, Simon. “Longing for Arcadia.” *Kingdom of the soul: Symbolist art in Germany 1870–1920*. Edited by Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds. Munich: Prestel, 2000, 53–79.
- STOTT, Annette. “Floral Femininity: A Pictorial Definition.” *American Art* vol. 6, no. 2 (1992): 60–77.
- ŠOPENHAUER, Artur. *Svet kao volja i predstava*. Knj. 1. Prevod Sreten Marić. Novi Sad: Matica srpska, 1981.
- TAYLOR, Jenny Bourne. “Psychology at the fin de siècle.” *The Cambridge companion to the fin de siècle*. Edited by Gail Marshall. Cambridge: Cambridge university press, 2007, 13–31.
- TUMASONIS, Elizabeth. “The Piper among the Ruins: The God Pan in the Work of Arnold Böcklin.” *Canadian Art Review* vol. 17, no. 1 (1990): 54–105.

Olga D. Žakić

SYMBOLISTIC VISION OF MILOŠ GOLUBOVIĆ

Summary

The painting *Vision*, by Serbian artist Miloš Golubović, was most likely created around 1920. It is now part of the collection of the National Museum in Belgrade and represents a late symbolist excursion in Golubović's art based on the artistic lessons of Munich symbolism, standing out from his entire artistic opus. The main motif of the painting is the figure of a red-haired girl in ecstasy. She is shown in a natural environment, surrounded by lush vegetation and flowers, standing on a cliff above the sea. The woman is painted in such a way that she acts as an integral part of nature,

which indicates the concept of woman as nature. It was a well-known and elaborated motif in the art of symbolism and secession. The phenomenon of *joie de vivre*, which acts as an ode to life and a celebration of life's juices and vitality, was highlighted. Golubović staged a place of Arcadian longing, lost paradise, and shelter. It is analysed through the concept of the renewal of the golden age as the ideal of the connection between man and nature. In the visual culture of German symbolism, nature was understood as a mirror of the human soul. The flourishing flora and nature in the movement are connected with the cycle of the birth of life and the regenerative potential of women, youth, and general awakening. In symbolist poetics, as in Golubović's painting, these elements are connected with the female principle. The *Vision* emphasises the intuitive and emotional side of a woman. She emerges from flowers and, as a part of nature, invites viewers to return to the collective preconscious and revive the Arcadian place of happiness. She is identified with unrestrained and wild nature. At the same time, through the motif of vision, ie. ecstasy, the composition points to the merging of the external natural and the internal world. The red-haired woman in Golubović's painting expresses carefree enjoyment of the fruits of nature and unrestrainedness by controlled reason. There is an enchantment of sensory sensations that move to the contemplative, transcendental level.

Keywords: Miloš Golubović, *Vision*, symbolism, secession, *joie de vivre*, woman, nature.