

Милена М. Антонијевић*

ОДЛИКЕ ДУАЛИЗМА НА ПРЕДСТАВИ УМЕТНИКА НЕМАЧКОГ СИМБОЛИЗМА: АПОЛОНИЈСКО И ДИОНИЗИЈСКО НА АУТОПОРТРЕТУ СА СВИРАЈУЋОМ СМРЉУ АРНОЛДА БЕКЛИНА И АУТОПОРТРЕТУ СА КУПИДОНОМ И СМРЉУ ХАНСА ТОМЕ

САЖЕТАК: У раду се испитују одлике дуализма аполонијског и дионизијског на аутопортретима уметника немачког симболизма – *Ауџојорџрејџу са свирајућом смрљу* (1872) Арнолда Беклина и *Ауџојорџрејџу са Купидоном и смрљу* (1875) Ханса Томе. Аполонијско и дионизијско начело концептуално је уобличио Фридрих Ниче у свом делу *Рођење трагедије из духа музике* (1872), приказавши два супротна, али међусобно зависна принципа која спојена у стваралачком нагону производе јединствено уметничко дело. Опште тежње уметности симболизма да се путем симбола представе мисаони и духовни аспекти учиниле су да уметник симболизма добије нову улогу обележену визионарским способностима које су на различите начине интегрисане у њихове аутопортрете. При тумачењу два примера аутопортрета кроз дихотомију аполонијског и дионизијског указује се на двојну природу уметника и његовог дела, чиме се потврђује присуство ове идеје у основама немачког симболизма и симболизма уопште.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: симболизам, дуализам, аполонијско и дионизијско, аутопортрет, Арнолд Беклин, Ханс Тома.

Уметност симболизма

Током друге половине XIX века када су убрзане промене индустријског развоја код једног дела интелектуалне јавности довеле до неповерења у новонастајући свет и до сумње у постојеће вредности, јавља се композитна уметничка тежња означена као симболизам. Технолошке револуције и радикалне економске и друштвене промене довеле су до општег стања хаотичности и нестабилности усред којег су уметници

* Филозофски факултет, Универзитет у Београду; докторанд, стипендиста Министарства науке, технолошког развоја и иновација; antonijevic.milena10@gmail.com

симболизма тражили начин да допру до истинских значења (FACOS 2009: 62). Супротстављен материјализму савременог света и против морализма и рационализма у култури и науци, симболизам долази подстакнут психологијом тога доба и све бројнијим истраживањима снова и несвесног дела човекове психе која долазе као последица дегенерације која се догађала током прогреса модерне цивилизације (WEST 2007: 145).

Симболизам се јавља у књижевности и визуелним уметностима као врста уметничког израза која се користи симболима, алегоријама и метафорама са идејом да кроз њих укаже на другу страну стварности, односно да усмери ка мисаоном и душевном простору и сугерише на оно што је само по себи невидљиво и непредстављиво, али може бити доживљено. Због тога, пре него као уметнички покрет или стил, симболизам је означен као стање духа (HOFSTÄTER 2000: 17). Појава симболизма, чија се манифестација првенствено уочавала као остварена на пољу књижевности и поезије, везује се за манифест песника Жана Мореаса (Jean Moréas) објављеног у француском листу *Phiaro (Le Figaro)* 1886. године у коме је установљено име овог духовног покрета (ЕЛЕЗ 2021: 233). Трајање симболизма на пољу ликовних уметности смештено је у период друге половине XIX и почетка XX века, односно оквирно одређено од 1870. до 1920. године (EHRHARDT, REYNOLDS 2000: 18).

На пољу ликовних уметности видљиви, стварни свет није био примарни фокус представљачке делатности симболизма, због чега се разликовао и супротстављао ликовним изразима попут академизма, натурализма, као и тада новог импресионизма (EHRHARDT 2000: 9). Ликовни израз симболизма није био јасно дефинисан већ је пре био врста произвољног одабира и комбинације различитих уметничких стилова. Занемарујући академска начела перспективе и односа пропорција, симболистичка слика била је углавном неодређени приказ без јасног значења, често смештен у недефинисан простор у коме су заједно приказане одређене ствари и фигуре које остају без корелата у реалности (HOFSTÄTER 2000: 19–23). Театралност слике која емитује измаштан свет фантазије и снова додатно је постигана трансформацијом изражајних елемената и појачавањем њиховог интензитета, при чему светлост добија посебну улогу, док боја постаје одраз духовних расположења и осећања (БОРОЗАН 2018: 25).

Са идејом да редефинишу сврху и изглед уметности и мисију уметника, симболисти су се служили елементима већ постојећих естетских, филозофских и друштвених доктрина које су додатно трансформисали (FACOS 2009: 39). Настављајући се на романтичарско уверење да уметничко дело треба да евоцира ону суштинску по себи неизрециву идеју, пружајући притом нејасне индиције о стварима и пуштајући имажинацији да их наслути (PRAC 1974: 37–38), симболисти су тежили да слично постигну кроз симболе. Иако представљени облик није циљ представе сам по себи и често је у стварности непостојећи, својим визуелним приказом остаје везан за видљиви свет. Међутим, незаробљен том везом са видљивим светом, облик постаје тек наличје идеје, мисли или осећања који јесу суштински покретач стварања облика, односно уметничког дела које остаје отворено за тумачење или доживљавање. Такав приступ креирању уметничког дела, као и потврђено прожимање симболизма са филозофским

и психолошким идејама тога доба, омогућавају уочавање тенденција дуализма у уметности симболизма и његову сродност са идејама из домена метафизичког.

Истоветне суштинске тежње одликују све облике симболизма као европског уметничког феномена, иако се одређене појединости и разлике могу уочити у неким од његових европских варијанти. Сликарство немачког симболизма везано је за културно уметничку атмосферу Минхена у последњим деценијама XIX века где се посебно истиче фигура уметника Арнолда Беклина (Arnold Böcklin) чија дела одликује снажан уплив имагинације и фантазије. Заинтересованост за нове научне и филозофске тенденције које су биле усмерене ка испитивању унутрашњег, натчулног света човека уметници немачког симболизма су на различите начине рефлектовали на својим делима (БОРОЗАН 2021: 22–23). За препознавање дуалистичких тенденција и идеје о аполонијском и дионизијском као важни у концептуалним одређењима немачког симболизма издвајају се утицаји филозофа Фридриха Ничеа (Friedrich Nietzsche) и Артура Шопенхауера (Arthur Schopenhauer). Њихова мисао припада токовима струјања у XIX веку одлучно окренутих од рационализма XVIII века који је истицао важност свести, верујући да је човеково истинско бивствовање изван граница ума (ЗИМЕЛ 2008: 52–53). Овим струјањима која су довела до постепеног разоткривања двострукости свести била је прожета структура симболизма који је на пољу ликовне уметности покушао да ову двострукост прикаже визуелним језиком.

Дуализам аполонијског и дионизијског

Дуалистичка мисао примењена на поље естетике јесте концепт о два супротна, али међусобно повезана начела аполонијско и дионизијско, који је уобличио Фридрих Ниче у свом делу *Рођење трагедије из духа музике* објављеном 1872. године (Ниче 2001). Ово дело, које естетику одваја од морала и поставља уметност као једину стварну метафизичку делатност живота (Ниче 2001: 50), нуди објашњење настанка највишег уметничког остварења Хелена – трагедије. Њено „рођење” долази из непрестане, вечите борбе два уметничка нагона која потичу из саме природе и супротна су по својим циљевима. Ове принципе као два одвојена уметничка света сна и пијанства Ниче означава именима два хеленска божанства – Аполона и Диониса (Ниче 2001: 52). Аполонијски принцип јесте онај суздржани, рационални принцип који ствара форму, док дионизијски означава оно што је нагонско, несвесно, неспутано, оно што уништава сваку форму и води у бесконачно. Ипак, један је другом потребан јер ван њиховог активног односа дионизијски нагон се не може манифестовати, а аполонијски остаје само празан облик (ORAGE 1911: 34–35). У овој дихотомији, два принципа постављена су тако да је „аполонијска свест вео који прекрива дионизијски свет” (Ниче 2001: 62).

У обликовању овог концепта код Ничеа присутна је идеја о другој страни, односно другачијој стварности, оној која се крије испод стварности у којој живимо (Ниче 2001: 53). Ова идеја везана је и за утицаје филозофије Шопенхауера и његова два виђења

света дата у делу *Свети као воља и његова суштина*, где говори о свету као представи која је његова спољашња, појавна страна и свету као вољи, односно његовој унутрашњој страни која јесте његова суштина (ŠOPENHAUER 2018: 86). Код Ничеа не постоји прост дуализам сходно томе да дионизијско начело, слично као и Шопенхауерово виђење воље, има снажнији утицај и у бити јесте оно што чини суштину те се стога у овој дихотомији може разумети као доминантније. Ничеова теза да трагедија као највиша форма уметности изражава комплементарност два принципа – аполонијског и дионизијског, разлаже се и претвара у свођење аполонијског на дионизијско, односно у ослобађање дионизијског (VATIMO 2011: 31).

Ова дуалистичка размишљања усмеравају ка сагледавању видљивог света као врсте представе или симболичког израза одређене идеје и његов значај постављају према томе колико служи идеји. Управо ту постоји веза са симболизмом који из видљивог света црпи симболе као евокаторе различитих значења усмерених ка идејама, због чега је ова уметност и често означена као „идеистичка”, сходно њеној главној тежњи која је стављена на то да се пренесе идеја а не да се имитира природа (FACOS 2009: 36).

Веза симболизма и дихотомије аполонијског и дионизијског може се сагледати и кроз њихов однос према тадашњој друштвено-културној атмосфери који је симболично остварен и у њиховом односу према митологији и античкој прошлости. Трагедија и трагички мит, створени из песимизма који почива у суштинској основи хеленског бића, уништена је у оном, како га Ниче означава у *Рођењу трагедије*, просветитељском, оптимизмом вођеном времену Сократа у коме наука односи превласт над уметношћу. Ово сократовско време Ниче овде упоређује са тадашњим стањем културе у Немачкој, препознајући у делу Рихарда Вагнера (Richard Wagner), коме је и посвећен предговор књиге, могућност за обнављање трагичког мита, односно дионизијске музике (Ниче 2001: 49). Присуство мита у трагедији уопште није обележено тиме да се истакне мит као такав, већ се акценат ставља на његово тумачење, односно често и на тумачење неке актуелне проблематике кроз сам мит (МАРИЋ 2008: 10). Исто тако, истраживање антике код Ничеа није обојено објективним научним духом који за циљ има реконструкцију прошлог света, иако он пише ово дело као класични филолог, већ пре Ниче као филозоф у антици тражи моделе за садашњи живот (VATIMO 2011: 18). Испитивање односа између бивства и појаве које је карактеристика Ничеове мисли, присутно је и у *Рођењу трагедије* која се проширено може схватити и као једна идеална (пред)историјска археолошка реконструкција наше цивилизације и њој својственог овог односа (VATIMO 2011: 21). Представљање Дионисовог лика код Ничеа у себи носи тежњу да се у митолошки лик постави симбол савремене трансгресивне тежње да напусти оно установљено и стабилно (ПРОЛЕ 2021: 86).

У истом времену последњих деценија XIX века, са сличним осећањима усмереним према ситуацији у друштву, култури и науци, долази симболизам супротстављен научном позитивизму и реализму у уметности (БОРОЗАН 2021: 16). Тежње усмерене ка духовном свету код симболиста довеле су до другачијег односа према античкој

прошлости, док је посебно код немачких симболиста овај однос био подстакнут утицајима Ничеа и Шопенхауера и делима која су говорила о ревитализацији преткласичне антике (БОРОЗАН 2018: 19–20). Користећи се мотивима и ликовима из митолошког света, са тежњом која није била усмерена на представљање митолошке теме као такве већ на истицање идеје коју она има у себи, симболисти су такође антиципирани теме из савремене културе и из живота уопште. Промене које су се одвиле на пољу разумевања природе и самог идентитета човека у критичном периоду краја XIX века довеле су до поновног приближавања антици и миту који овде постају важна референца у служби критике сопственог времена (URMANN 2016: 56). Супротстављени материјализму свога доба, уметници симболизма су у митовима и легендама које су представљали на својим делима проналазили одразе и мотиве менталних стања човека и одразе духовног живота (HÜLSEWIG-JOHNNEN 2013: 15). И у области психологије, којој су симболисти били наклоњени, утврђено је порекло митологије из света духовности и њена могућност преображаја сходно томе да је она са својим сликовно-смисаоно-музичким аспектима виђена као форма изражавања, мишљења и живота уопште (JUNG, KERENJI 2007: 11–15). Другачији однос према антици довео је до тумачења митологије као мисаоног и духовног простора и на тој основи може се уочити уплив идеја сродних дуалистичкој мисли о аполонијском и дионизијском у симболизам. Превласт уметности над науком код Ничеа и његова идеја о ослобађању дионизијског нагона као духовне, стваралачке снаге може се уочити као кореспондентна са симболистичком реториком која је славила уметност као трагање за духовношћу (FACOS 2009: 31).

Уметник-визионар

Разумевање симболистичке слике у светлости ове идеје, усмерава поглед и на њеног творца – симболистичког уметника, ствараоца симбола који представљају спону између „овог” и „оног” света, односно на начин на који он представља себе, а тиме и своју уметност. Интелектуални корени симболистичке уметности који је одвајају од натурализма и реализма говорили су о уметнику као инстинктивном генију (FACOS 2009: 30). Амбиције симболистичког уметника, супротстављеног савременом свету и достизању успеха и грађанског статуса, следећи романтичарску идеју о усамљеном и несхваћеном уметнику усмеравају се у другачијем, вансветовном, духовном смеру и то управо ка улози хероја, генија или визионара (DORGERLON 2000: 263). Овај привилеговани статус генија добијали су истакнути појединци на основу способности да проникну у појавни свет како би сазнали оне вечне истине које су биле од суштинског значаја у борби против материјализма и површности у које је човечанство све дубље тонуло (FACOS 2009: 37). Ово виђење генијалности које симболисти присвајају на сличан начин је било присутно у интелектуалној мисли XIX века и то посебно уз оне идеје блиске метафизичким стремљењима. Тако на пример и Шопенхауер види генијалност као способност човека да се понаша чисто интуитивно,

при чему фантазија, као пратилац генијалности али не и њен доказ, шири видокруг генија одлучно усмереног ка контемплативном (ŠOPENHAUER 2018: 333–340). Он сматра да управо уметник кога одликује дар генијалности успева да изузме чисту идеју из стварности, сазнавајући оно суштинско што је ван свих релација, па се нама тако идеја лакше указује у уметничком делу него непосредно у природи (ŠOPENHAUER 2018: 347). Томе у прилог иде и Шопенхауерова мисао сродна симболистичим уверењима да је објект уметности уопште, односно оно што је циљ приказа уметника, управо идеја која није увек апсолутно саопштена, већ само условно, и која као жив организам увек развија нове представе. Она проистиче из самог живота, па стога уметник-геније који ствара несвесно и непосредно кроз интуицију јесте инспирисан и подстакнут самим животом (ŠOPENHAUER 2018: 409–412). Слично размишљање долази и од аустријског филозофа Ота Вајнингера (Otto Weininger) који сматра да оно што човека чини генијалним јесте то што се он налази у свесној вези са универзумом (VAJNINGER 1997: 177). Вајнингерова дуалистичка мисао води ка препознавању микрокосмоса унутар сваког човека где он постоји несвесно, док код уметника и филозофа постоји свестан микрокосмос – они су они који имају *цео свет у себи* (VAJNINGER 1997: 193). Као битно обележје генија он истиче и универзалност, сходно томе да је геније онај у коме су спољни и унутрашњи свет снажно повезани, односно код кога је повезаност микрокосмоса душе са макрокосмосом света доведена до стваралачке свести (WEININGER 1986: 240–243). Универзални карактер уметности која сугерише идеје био је и тежња симболизма. Иако су симболисти често означени као субјективни, њихова субјективност била је врста пролаза ка објективном, односно њихова намера је обележена као објективизација субјективног (HÜLSEWIG-JOHNNEN 2013: 12). Подстакнут личним искуствима која се често граниче са нереалним, уметник-симболиста трага за универзалним истинама.

**Дуалистичка представа уметника немачког симболизма:
Аушойорџреџ са свирајућом смрћу Арнолда Беклина и
Аушойорџреџ са Куйионом и смрћу Ханса Томе**

Као главни облик саморепрезентације сликара аутопортрет је код симболиста представљао више од истицања спољашњих карактеристика и пре је био усмерен ка приказивању унутрашњих особености сликара-визионара. То се најчешће постизало кроз приказ реалног лика сликара комбинованог са различитим симболима и алегоријама који доприносе значењу. Он је често могао бити постављен у друштво фантастичних бића, смештен у нереална, измаштана и недефинисана окружења, при чему се у ликовној изведби одступа од начела пропорција и перспективе, а боје и светлост добијају посебну, интензивiranу улогу (DORGERLON 2000: 259–261).

Пример оваквог аутопортрета јесте дело једног од протагониста немачког симболизма Арнолда Беклина (1827–1901) који 1872. године слика *Аушойорџреџ са свирајућом смрћу* (сл. 1). Уметник рођен у Базелу и школован на Академији у Диселдорфу



Сл. 1. Арнолд Беклин, *Аушторјирей са свирајућом смрћу*, уље на платну, 1872, Alte Nationalgalerie, Berlin (извор: Wikimedia Commons)

(Düsseldorfer Kunstakademie), Беклин је претежно деловао у Минхену, значајном европском културном и уметничком центру током друге половине XIX века. Такође, важан део Беклиновог живота везан је за боравак у Италији која је са својим античким духовним наслеђем имала инспиративни утицај на његово сликарство (HÜLSEWIG-JOHNNEN, MUND 2013: 26). Са тежњом ка већој слободи у уметничком изразу и вођен идејом да слике треба да изражавају мисли и осећања, Беклин у свом стваралаштву није остао веран академским сликарским начелима (ERDHEIM, BLASER 1997: 83). Као сликара у чијем опусу се налазе прикази измаштаних пејзажа који емитују атмосферу или емоционалне набоје, као и мистични и тајновити предели у којима често бораве митолошка бића или антички јунаци, Беклиново дело прати велики удео фантазије у стварању. Због тога, овај аутопортрет није само представа уметниковог лика већ служи као врста објашњења фантастичног порекла његове уметности.

На *Außerordentlichem Tod* Беклин приказује себе као сликара са палетом у једној и кистом у другој руци, док му је са леве стране придружена алегорична фигура смрти у виду скелета са виолином која допуњава значење уметникове представе. На овој представи уметник није уплашено окренут од фигуре смрти, већ се благо нагиње ка њој слушајући инспиративну музику која допире из виолине у рукама његовог сарадника у стварању. Разлог томе је што уместо уобичајеног симболичког значења скелета који реферише на застрашујућу, претећу смрт, његова фигура овде није дата у односу на сам живот већ у односу на уметност и она упућује на спој креативног и деструктивног стваралачког нагона (BORCHNARDT 2010: 65–66). Додавање фигуре смрти у виду скелета на аутопортрет није ново и присутно је у историји уметности. Међутим, сходно симболистичком доживљају смрт је овде пре сагледана као метафизички појам, односно идеја о непознатом и тешко доступном искуству. Циљ њеног приказа јесте да реферише на ону „другу страну” чијем приступу су симболисти тежили. Она није претња животу, већ симбол другачијег животног искуства – друге стране живота, изван појавне стварности. Визуелни приказ смрти се може разумети и као спољно огледало унутрашње слике уметника, односно две фигуре су дате као две стране исте целине, чиме смрт, то јест скелет, постаје алтер его уметника (BORCHNARDT 2010: 58–63). Присуство смрти, заједно са тамним бојама слике и осветљењем које доприноси драматичности композиције смештене у неодређен простор, оставља утисак да у приказаном тренутку уметниковог рада он ствара у заносу фантастичне визије, у стању које личи на сан или пре на ноћну мору која овде нема негативну конотацију, већ пре упућује на врсту доживљаја појачаног интензитета.

Феномен музике који је још једно обележје овог аутопортрета није случајан избор, већ потврђује симболистичко надахнуће музиком. Према речима Шопенхауера на које се и Ниче надовезује, музика је директан израз воље, односно оног несвесног, и она говори о суштини, због чега је њен утицај моћнији и продорнији него утицај осталих уметности (ŠOPENHAUER 2018: 447). Мишљење да под утицајем музике слика и појам стижу виши значај и смисао, које постоји и код Ничеа (Ниче 2001: 152) и код Шопенхауера (ŠOPENHAUER 2018: 456), може се уочити као кореспондентно са овом представом.

Додавањем ових елемената Беклин тежи да прикаже себе као визионара, а своју уметност као визионарску. Под дејством трагичног дионизијског сликар стање овог нагона приказује кроз аполонијску творачку снагу израза (VAUGHAN 2000: 82). Слика као аполонијски уметник надахнут је дионизијском музиком и тако својим дуалистичким искуством ствара уметничка дела дуалистичког карактера. Оба нагона заједно стварају визуелну представу чија идеја превазилази оквире стварности и води у метафизичке просторе идеја.

Следећи Беклинов пример, Ханс Тома (Hans Thoma, 1839–1924) слика 1875. године *Аутопортрет са Купидоном и смрћу* (сл. 2). Томин стваралачки опус, коме припадају како пејзажи тако и дела религиозне и митолошке тематике, одликују емоционални израз и осећање за духовно, при чему су прикази природе осим симболистичке духовности често емитовали и национални немачки карактер (KRÄMER 2013: 13). Током боравка у Минхену од 1870. године, академски школован уметник Ханс Тома упознао је Беклина чији ће значајан утицај усмерити његово сликарство у правцу симболизма (VAUGHAN 2000: 83).

За разлику од Беклинове драматичности и тамне позадине, Томин аутопортрет смештен је у природни амбијент. Уметник који себе приказује са кистом у руци којим идентификује свој сликарски позив, овде је смештен у пејзаж који се види у позадини слике. Са леве стране уметника насликана је персонификација смрти у виду скелета обученог у бело и са лоровим венцем на глави, док се у горњем десном углу налази фигура Купидона који лебди изнад уметника. Скелет је на овој композицији постављен у полутами сенке испод дрвета тако да се и овде ствара утисак као да нешто надахњујуће говори уметнику. Међутим, као супротност страшној фигури смрти додат је Купидон као персонификација љубави и живота, који заједно са пејзажем чини да слика има ведрији карактер. Снолики приказ тренутка уметниковог стварања овде открива и светлију страну.

Фигура смрти која је овде приказана као скелет са лоровим венцем алудира и на метафору славне смрти и упућује и на егзистенцијална питања о пролазности



Сл. 2. Ханс Тома, *Аутопортрет са Купидоном и смрћу*, уље на платну, 1875, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (извор: Wikimedia Commons)

и успеху. Такође, може се разумети и као подсетник на смртност уметника као човека, али и насупрот томе на вечиту трајност идеје и уметности.

Дуализам ове две фигуре – персонификације смрти и Купидона, и овде је додат аутопортрету уметника ради продубљивања значења како његовог стваралаштва тако и његовог лика. Томе у прилог иде и уметничко уверење Ханса Томе да је задатак уметника да својом перцепцијом свет појава подигне на виши ниво значења (KRÄMER 2013: 21). Две приказане супротности, као смрт и живот, упућују на јединствену целину. Као два нагона или две врсте енергије оне једнако утичу на уметника и његово стваралаштво, узајамно га инспиришући. И овде се скелет може разумети као представник оне дионизијске „друге стране”, док је Купидон онај који помаже аполонијском уметнику да оствари равнотежу.

Фигура смрти на овим аутопортретима може се повезати и са шопенхауеровским погледом на живот као трајну патњу који је био близак уметницима симболистичке вокације. Идеја о смрти као ослобођењу или избављењу од патње, односно од световног живота, резултирала је тиме да приказана персонификација смрти уз аутопортрет уметника није нужно била схватана као непријатељ, већ као добродошао и ишчекивани познаник (BORCHARDT 2010: 30–31). С друге стране, у светлости идеје о аполонијском и дионизијском начелу, додавање фигуре смрти на аутопортрет уметника може се разумети као метафора ирационалног, односно дионизијског нагона, али и сходно томе као врста сусрета са „смрћу” индивидуе. Раскидање веза индивидуације постаје врста деструкције у којој уметник „уништава” своју реалну личност у корист метафизичког искуства које доводи до стваралачког заноса. Раскидање са индивидуацијом јесте важна одлика дионизијског искуства при чему појединац постаје једно са светом или природом (НИЧЕ 2001: 55–56). Такође, ту почива и она описивана способност генија да у себи разазна макрокосмос света којој су уметници симболизма тежили.

*

Иако је ликовна уметност код Ничеа означена као аполонијска (НИЧЕ 2001: 54), у случају симболизма у којем слика служи као врста контемплативног простора који допушта и призива у себе утицаје из сфере несвесног, како кроз уметника тако и кроз посматрача, могуће је на њој уочити превазилажење чисто аполонијског начела, односно присуство оба начела и то уколико су у њој садржани и они импулси који се могу схватити као сродни дионизијским. Симболистичка слика одступа од наративности и пуког подражавања света и своје стварање дугује мисаоно-духовним, осећајним или нагонским подстицајима, при чему се уметник неретко служи маштом, фантазијом, искуствима снова или екстатичним дионизијским стањима као помоћним средствима за њено остварење. Вештина уметника овде превазилази способност ликовне изведбе и упућује на поседовање особина које се могу окарактерисати као визионарске. Симболистички уметник се служи појавним светом али га трансформише и њиме не остаје заробљен, због чега се визуелна, аполонијска представа коју

он креира може разумети управо као врста тежње да се створи привид или обмана која обавија идеју. Та идеја је управо оно што ослобађа слику подражавања појавног света и то својим пореклом из ванпојавног или несвесног. Досежући до ових универзалних идеја и суштинских истина, симболистички уметник прихвата свој визионарски позив и улогу посредника између оне опште реалности и света виђеног као трансценденталног, али у коме се веровало да је корен истинског бивствовања. Креирајући аутентичну представу свог лика и пре своје уметности, ову нову улогу он инкорпорира у свој аутопортрет и то најчешће на начин који цео приказ јасно одваја од реалног. На репрезентативним примерима *Ауџојорџреџа са свирајућом смрћу* Арнолда Беклина и *Ауџојорџреџа са Кујидоном и смрћу* Ханса Томе персонификација смрти носилац је симболистичке, дионизијске инспирације оним искуствима која превазилазе домен чисто рационалног и потврда опасне визионарске улоге симболистичког уметника.

Дуалистичко искуство које се може препознати код симболиста и чија рефлексија се може уочити у њиховом уметничком деловању, довело је до тога да се спољашњој стварности супротставља унутрашњи, духовни свет који се доживљава као онај истински стварни. Иако због своје везаности за аполонијски појавни свет ликовна уметност никада не може бити дионизијска у оној мери у којој је таквом означена музика, уметност симболизма, и сама посебно инспирисана музиком, открива потенцијал за посредно рефлектовање импулса дионизијског.

ЛИТЕРАТУРА

- БОРОЗАН, Игор. „Између глобалног (европског) и локалног (српског) симболизма.” У: БОРОЗАН, Игор (ур.). *Европски оквири српског симболизма*. Нови Сад: Галерија Матице српске; Београд: Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду (BOROZAN, Igor. „Između globalnog (evropskog) i lokalnog (srpskog) simbolizma.” У: BOROZAN, Igor (ur.). *Evropski okviri srpskog simbolizma*. Novi Sad: Galerija Matice srpske; Beograd: Institut za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu), 2021, 14–65.
- БОРОЗАН, Игор. *Сликарство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*. Прво издање. Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду (BOROZAN, Igor. *Slikarstvo nemačkog simbolizma i njegovi odjeci u kulturi Kraljevine Srbije*. Prvo izdanje. Beograd: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu), 2018.
- ЕЛЕЗ, Весна. „Песничке слике Војислава Илића.” У: БОРОЗАН, Игор (ур.). *Европски оквири српског симболизма*. Нови Сад: Галерија Матице српске; Београд: Институт за историју уметности Филозофског факултета у Београду (ELEZ, Vesna. „Pesničke slike Vojislava Ilića.” У: BOROZAN, Igor (ur.). *Evropski okviri srpskog simbolizma*. Novi Sad: Galerija Matice srpske; Beograd: Institut za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu), 2021, 230–253).
- ЗИМЕЛ, Георг. *Шојенхауер и Ниче*. Превела с немачког Душка Добросављев. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића (ZIMEL, Georg. *Shopenhauer i Niče*.

- Prevela s nemačkog Duška Dobrosavljev. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića), 2008.
- МАРИЋ, Сретен. *О шрапелују*. Београд: Службени гласник (МАРИЋ, Sreten. *O tragediji*. Beograd: Službeni glasnik), 2008.
- НИЧЕ, Фридрих. *Рођење шрапелује*. Београд: Дерета (НИЧЕ, Fridrih. *Rodenje tragedije*. Beograd: Dereta), 2001.
- ПРОЛЕ, Драган. *Ничеови шрубатуре*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића (PROLE, Dragan. *Ničeovi trubaduri*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića), 2021.
- BORCHHARDT, Kerstin. *Des Künstlers Alter Ego. Kreativität und Destruktivität in Arnold Böcklins "Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tod"*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2010.
- DORGERLOH, Annette. "The Melancholy of Everything Finished, Portraiture in German Symbolism." In: EHRHARDT, Ingrid, Simon Reynolds (eds.). *Kingdom of a Soul. Symbolist Art in Germany 1870–1920*. Munich – London – New York: Prestel Verlag, 2000, 259–283.
- EHRHARDT, Ingrid. "Kingdom of a soul – An Introduction." In: EHRHARDT, Ingrid, Simon Reynolds (eds.). *Kingdom of a Soul. Symbolist Art in Germany 1870–1920*. Munich – London – New York: Prestel Verlag, 2000, 9–15.
- ERDHEIM, Mario, Agathe Blaser. "Malend das Unbewußte erkunden." In: MAGNAGUAGNO, Guido, Juri Steiner (eds.). *Eine Reise ins Ungewisse, Arnold Böcklin, Giogio de Chirico, Max Ernst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997, 78–86.
- FACOS, Michelle. *Symbolist Art in Context*. Berkeley – Los Angeles – London: UC Press, 2009.
- HOFSTÄTTER, Hans H. "Symbolism in Germany and Europe." In: EHRHARDT, Ingrid, Simon Reynolds (eds.). *Kingdom of a Soul. Symbolist Art in Germany 1870–1920*. Munich – London – New York: Prestel Verlag, 2000, 17–27.
- HÜLSEWIG-JOHNEN, Jutta, Henrike Mund (eds.). *Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Symbolismus, Die andere Moderne*. Kunsthalle Bielefeld: Kerber Verlag, 2013.
- HÜLSEWIG-JOHNEN, Jutta. "Von Mythen und Menschen. Die symbolistische Moderne in Deutschland." In: HÜLSEWIG-JOHNEN, Jutta, Henrike Mund (eds.). *Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Symbolismus, Die andere Moderne*. Kunsthalle Bielefeld: Kerber Verlag, 2013, 9–19.
- JUNG, Karl Gustav, Karl Kerenji. *Uvod u suštinu mitologije*. S nemačkog preveo Božidar Zec. Beograd: Fedon, 2007.
- KRÄMER, Felix. "Hans Thoma, 'Lieblingsmaler des deutschen Volkes'." In: KRÄMER, Felix, Max Hollein (eds.). *Hans Thoma, "Lieblingsmaler des deutschen Volkes"*. Köln: Wienand, Verlag, 2013, 13–27.
- ORAGE, Alfred Richard. *Friedrich Nietzsche: The Dionysian Spirit of the Age*. Chicago: A. C. McClurg & Co, 1911.
- PRAC, Mario. *Agonija romantizma*. Prevela Cvijeta Jakšić. Beograd: Nolit, 1974.
- ŠOPENHAUER, Artur. *Svet kao volja i predstava*. Knjiga I. Preveo Sreten Marić. Beograd: Feniks Libris, 2018.
- URMANN, Martin. *Dekadenz: Oberfläche und Tiefe in der Kunst um 1900*. Wien–Berlin: Verlag Turia + Kant, 2016.
- VAJNINGER, Oto. *O krajnjim životnim svrhama*. Preveo Branimir Živojinović. Pogovor Vladeta Jerotić. Beograd: Paidea, 1997.

- VATIMO, Đani. *Subjekat i maska. Niče i problem oslobođenja*. Preveo s italijanskog Saša Hrnjez. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2011.
- VAUGHAN, William. "Spiritual Landscapes." In: EHRHARDT, Ingrid, Simon Reynolds (eds.). *Kingdom of a Soul. Symbolist Art in Germany 1870–1920*. Munich – London – New York: Prestel Verlag, 2000, 79–107.
- WEININGER, Otto. *Pol i karakter. Načelno istraživanje*. Prevela Irma Šosberger. Neprevedena mesta u prvom srpskom izdanju preveo i redakciju izvršio Milan Tabaković. Drugo izdanje. Beograd: Književne novine, 1986.
- WEST, Shearer. "The visual arts." In: MARSHALL, Gail (ed.). *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. New York: Cambridge University Press, 2007, 131–152.

Milena M. Antonijević

CHARACTERISTICS OF DUALISM IN THE REPRESENTATION OF
THE GERMAN SYMBOLIST ARTISTS: APOLLONIAN AND DIONYSIAN ON
SELF-PORTRAIT WITH DEATH PLAYING THE FIDDLE BY ARNOLD BÖCKLIN
AND *SELF-PORTRAIT WITH LOVE AND DEATH* BY HANS THOMA

Summary

The representations of symbolist artists followed the idea of the artist as a visionary, following the aims of symbolism to represent thoughts and ideas through symbols. The task of the artist was to present things that are not presentable by themselves and in a way that is not clear and definitive but rather in the form of a suggestion. The symbolist artist was seen as a mediator between two worlds – imagination and reality. This idea of the artist as a visionary or genius was integrated in various ways into the self-portraits of artists that represented their self-representation.

Symbolism corresponded with some new tendencies in philosophy and psychology in the second half of the nineteenth century directed towards examining the unconscious parts of man's personality and thereby revealing his dualistic nature. This was especially expressed in the art of German symbolism. Its concepts followed similar ideas that were developing in philosophy.

In this paper, the idea of dualism, which corresponds to the art of symbolism, is the Apollonian and Dionysian concept. These terms were introduced by Friedrich Nietzsche in his work *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music* (1872). Apollonian and Dionysian represent two opposite, but mutually dependent principles that together create a work of art. The Apollonian is marked as a rational creating form, while the Dionysian is unrestrained and unconscious that resists shaping. The ideas of this concept can be similar to the aspirations of symbolist artists and their way of creating.

The interpretation of two self-portraits by German symbolists – *Self-Portrait with Death Playing the Fiddle* (1872) by Arnold Böcklin and *Self-Portrait with Love and Death* (1875) by Hans Thoma through Apollonian and Dionysian concepts and observing the characteristics of dualism on them also indicate their presence in the foundations of German symbolism and visual arts in general.

Keywords: symbolism, dualism, Apollonian and Dionysian, self-portrait, Arnold Böcklin, Hans Thoma.