

# — Simbolička umetnost

Preveo s engleskog **Borivoj Gerzić**



Iako je u ovoj knjizi\* reč o jednoj posebnoj epizodi u istoriji evropske umetnosti, čitaocu će, verujem, biti lakše da primi informacije i stavove sadržane u poglavljima koja slede ako mu prvo skrenem pažnju na nekoliko činjenica o opštoj ulozi simbolizma u zapadnom slikarstvu i vajarstvu.

Ovaj podsetnik bio bi suvišan da modernistički duh nije trijumfovao. Ponikao iz simbolističkog pokreta, modernizam je ipak bio neprijateljski nastrojen prema simbolu kao načinu vizuelne komunikacije. Pogotovo zato što je uspon apstraktne umetnosti imao za cilj da usmeri našu pažnju na delo kao na stvar samu po sebi, potpuno poistovećenu sa umetničkim procesom. Svaka umetnost koja može da se opiše kao simbolistička mora po definiciji da odbaci takav pristup. Iza oblika i boja na površini slike uvek postoji nešto drugo, neka druga stvarnost, drugačiji poredak značenja.

I upravo zato što smo izgubili nit sa simboličkim postupcima, mi stare majstore često doživljavamo kao nešto što je teško – što je mnogo teže, ako smo iskreni, od nekih savremenih slikara i vajara koji su poznati kao teški. Ali situacija je često drugačija: mislimo da razumemo umetničko delo u trenutku dok nam se ono otkriva a, u stvari, propuštamo bar polovinu njegovog značenja. Srednjovekovni umetnik očekivao je od svojih savremenika da odmah prepoznaju o kom je svetitelju reč, zahvaljujući konvencionalnim karakteristikama koje su pratile sliku. A mi, moderni pagani, pre smo jednostavno zbunjeni samom stvari koja je imala za cilj da nas pouči.

Ali za moj trenutni cilj nije potrebno toliko da uranjamo u složenosti srednjovekovnog religioznog simbolizma, bolje je da vidimo šta se dešava u renesansi. Renesansna umetnost ispoljava kvalitete i ideje koje će fascinirati simbolističke slikare i vajare devetnaestog veka. Otkrivamo, na primer, sukob između “otvorenog” i “zatvorenog” sistema simbolističke komunikacije. Elementi koji vode poreklo iz jezika, za koje se od svakog obrazovanog čoveka očekivalo da ih razume, pomešani su sa drugim simbolima čije se značenje otkrivalo samo posvećenima. U isto vreme, pronalazimo, po prvi put, u delima renesansnih majstora kao što je Đordone (Giorgione), odbacivanje ideje o potpunosti jednakosti između upotrebljenog simbola i smišljenog

\* E. L. Smith, *Symbolist Art* (World of Art), Thames & Hudson 1985.



značenja. Simbol sada postaje nešto što odjekuje u svesti posmatrača, a samo delo je nešto više no prosti skup simbola koje sadrži.

U delima italijanskih majstora, koji su se bavili oživljavanjem i reinterpretiranjem slikovitih predstava paganske antike, može se posmatrati napredak od jedne vrste simbolizma ka drugoj. Agostino di Dučo (Agostino di Duccio), ukrašavajući onaj izuzetni spomenik renesansnog humanizma, Tempio Malatestijanu u Riminiju, smatrao je da je dovoljno dodati jedan simbol drugome. Ako njegov “Merkur” ima izuzetan značaj, to je zbog toga što poseduje dodatne karakteristike. I u alegoričnim freskama Frančeska del Koze (Francesco del Cossa), u Palati Šifanoja u Ferari, još smo, uprkos svečanoj veselosti slikovitih predstava, u oblasti čisto “akumulativnog” simbolizma. U sceni koja predstavlja trijumf Venere, na primer, primećujemo da Mars ne samo što kleči pred svojom ljubavnicom Venerom, nego je u stvari vezan lancima za njen presto, da bi se pokazalo kako je njen sužanj.

Akumulativni simbolizam ove vrste nastavio je da igra značajnu ulogu u italijanskoj umetnosti do duboko u šesnaesti vek. To je, na primer, metod koji je Ticijan (Titian) izabrao da usvoji kada je slikao čudnovatu “Alegoriju mudrosti”, koja se danas nalazi u londonskoj Nacionalnoj galeriji. Tri ljudske glave postavljene su na glave tri zveri: na levoj strani je vuk, na desnoj pas, i licem prema nama – lav. Svako lice je u odnosu prema zveri ispod njega, a i zveri su u relaciji jedna prema drugoj. Vuk je simbol prošlosti, proždirućeg vremena; pas pokušava da onjuši budućnost, dok je lav snaga i sjaj sadašnjosti. Mudar čovek mora da uzme u obzir svaki od ova tri aspekta a tek sva tri zajedno čine sliku Konzilijuma, Dobrog saveta, koji daje viši kvalitet mudrosti. Prisutna je i aluzija na pagansku mitologiju jer tri zveri zajedno predstavljaju troglavo čudovište koje je bilo u službi egipatskog boga Serapisa.

Ali već u vreme kada je naslikana “Alegorija mudrosti” otkriven je daleko složeniji pristup problematici simboličkog predstavljanja. Ovaj pristup analizirao je pokojni Edgar Vind (Edgar Wind) u danas čuvenoj umetničko-istorijskoj studiji “Paganske misterije u renesansi”. Vind je otkrio da se važan ključ za interpretaciju mnogih najčuvenijih renesansnih slika nalazio u spisima filozofa neoplatoničara, kao što je Plotin (Plotinus), i u tumačenjima ovih tekstova od renesansnih humanista. Plotin je, na primer, rekao da je filozof-mistik “kao onaj koji hrli ka najskrivenijem svetilištu, ostavljajući iza sebe kipove spoljašnjeg hrama”.

Problemu je dobro pristupljeno u Firenci petnaestog veka. Botičelijevo (Botticelli) “Proleće”, na primer, nagoni posmatrača da sliku i njeno značenje proširi u skrovito mesto u okviru sopstvene svesti na način koji je izgleda i Plotin predlagao. (Isto važi i za očigledno manje složenu sliku “Rođenje Venere”.) U “Proleću” se mora obratiti velika pažnja na grupu tri Gracije – na njihovo držanje, izraze, odeću i ukrase, kao i na samo njihovo prisustvo. Renesansni filozofi tumačili su Gracije kao simbole tri različita vida ljubavi, i tako su ih i nazvali. U “Proleću” su to Kastitas, ili Čednost, kojoj slepi Kupidon preti strelom. Kastitas stoji nasuprot svojoj divljijoj sestri, Voluptas,



ili Čulnosti. Pulchritudo, ili Lepota, treća sestra, manje je strastvena, ali ipak stoji uz Čulnost.

Botičeli, zajedno sa Mantenjom (Mantegna), bio je jedan od onih koji su presudno uticali na simbolističku umetnost poznog devetnaestog veka. Njegovo delo bilo je izuzetno cenjeno u Engleskoj i mi i dalje pronalazimo njegove odjeke u stvaralaštvu Edvarda Berne-Džonsa (Edward Burne-Jones), Obrija Berdslija (Aubrey Beardsley) i Čarlsa Rikica (Charles Ricketts). Može se prigovoriti da je to pre bilo divljenje za forme koje je Botičeli stvorio – pošto je dublje značenje njegovih velikih simbolističkih slika uglavnom bilo skriveno, sve dok ga Vind u naše vreme nije ponovo otkrio – nego oduševljenje sadržajem koji su te forme trebale da izraze. Ali očigledna nejasnoća nekih Botičelijevih simbola samo je doprinela bogatstvu aluzija koje su se toliko dopadale devetnaestovekovnim poštovaocima. Skoro isto se može reći i za Mantnju, koji je uticao na širok krug francuskih i engleskih simbolista, ne samo zbog svog ukusa za linearnu stilizaciju nego i zbog tendencije da ispuni svaku pukotinu zlatom. Njegova stenovita obličja pojavljuju se kod Moroa (Moreau) i Berne-Džonsa, dok je prekrasna grupa koju čine Merkur i Pegaz, na desnoj strani Mantenjinog “Parnasa” (u Luvru od 1801) očigledan pretek sličnih grupacija u delima Pikasa (Picasso) i Redona (Redon).

Štaviše, neoplatonizam, u opštem smislu, bio je skoro isto toliko važan filozofima i estetičarima simbolističkog pokreta kao što je bio pionirima Novog učenja u Firenci. U simbolističkom miljeu, moderni filozofi bili su Hegel i Šopenhauer, i obojica su imali znatnu neoplatonističku komponentu. Mnogi simbolisti negovali su okultizam a smatralo se da je hermetičnost vrlina. Svakako da jedan odjek Plotina pronalazimo i u formulacijama koje je ponudio Sar Peladan (Sar Peladan), jedan značajan, iako danas prilično zapostavljen popularizator simbolističkih ideja. “Lepota”, izjasnio se on u jednoj od svojih estetičkih rasprava, “jeste jedna unutarnja vizija u kojoj je svet odeven izuzetnim kvalitetima.”

“Proleće” i “Parnas” nisu, naravno, jedini proizvodi renesanse koji nagoveštavaju formu i sadržinu simboličke umetnosti devetnaestog veka. Ali još nešto je oduševljavalo simboliste – Direrova (Durer) litografija “Melanholija”. Retka su umetnička dela koja su izazvala toliko kontroverzi u pogledu njihove ispravne interpretacije. Naslov je dao sam umetnik, kao i nekoliko nagoveštaja o tome šta je imao na umu. “Ključ”, rekao je on, “označava snagu; novčanik – bogatstvo.” Znači, “Melanholija” u izvesnoj meri ostaje pri tradicionalnim metodima simbolizacije, nasleđenim iz srednjeg veka, i tačno značenje može se odrediti bar nekom od mnogih predstavljenih objekata. Razmišljajući na ovaj način, teoretičari su temeljno istražili njima dostupne izvore i otkrili, na primer, aluzije na sedam humanističkih i sedam mehaničkih umetnosti, onako kako su one bile kategorizovane u teoretskoj misli Direrovog vremena; a takođe i prema onda aksiomatskoj teoriji o prevladavajućem “humoru” ili karakterima. Manje upućeni posmatrači mogli su, opet, intuitivno da dođu do drugačijeg zaključka, možda i značajnijeg – da



je litografija ispovedna i da nam govori o borbi velikog umetnika sa sopstvenim demonom. Simbolistička umetnost devetnaestog veka imala je i jedan značajan ispovedni aspekt; upotreba simbolizma nije bila impersonalna.

Upravo zbog toga je možda ono najproročanskije od nasleđa iz renesanse, ostavljenog simbolistima, Đordoneova “Oluja”, delo koje je možda čak čuvenije i od “Melanholije”, a koje izgleda, na prvi pogled, kao da je mnogo jednostavnije u svojoj pojavnosti. Ali, u stvari, kao što je pokazao profesor Vind u jednom eseju koji se bavio tim problemom, Đordoneova slika je daleko veća zagonetka čak i od bilo kojeg Botičelijevog dela. Postoji nekoliko jednostavnih alegoričnih elemenata: dve figure, vojnik i devojka-Ciganka, obe, po već utvrđenoj tradiciji, pod okriljem sreće, dok je sama oluja aluzija na njenu promenljivost. Slomljeni stubovi u sredini slike u Đordoneovo vreme tumačeni su kao simboli moći, to jest snage zle kobi. Ali očigledno je da je snaga ove slike u nečemu mnogo dubljem nego što su informacije saopštene tim detaljima. U “Oluji” umetnost obznanjuje misterioznu snagu da saopšti značenje a da ono ne bude potpuno određeno. Posmatrač sam za sebe dovršava delo, uz neke elemente koje otkriva u sebi. Ovakva sugestivnost i dvosmislenost bile su suština i simbolističke poezije, što se vidi, na primer, u spisima Stefana Mallarme (Mallareme), a bile su od bitnog značaja i za samu simbolističku umetnost.

Ako pažljivo promotrimo radove nekih od Đordoneovih naslednika, lako otkrivamo opseg njegovog radikalizma. Ticianova “Nebeska i zemaljska ljubav”, na primer, očigledno dosta duguje Đordoneu; na ovoj slici nesumnjivo postoji magija atmosfere, koja nejasno odslikava magiju same ljubavi. Pa ipak, uprkos zbrci koja je nastala u vezi s načinom na koji je umetnik smatrao da njegov rad treba da se tumači, slika je čvrsto povezana sa specifičnim alegorijskim programom. Glavni razlog zašto je smatrana misterioznom jeste taj što je opšteprihvaćeni naslov – o kome nema podataka pre 1700. godine – pogrešno interpretirao temu. Predstavljene su nebeska i zemaljska ljubav; naga figura je superiorna, a ne podređena, a obe su tipovi obuzdane strasti. Fontana koju vidimo je, naravno, fontana ljubavi, a čak i reljefi-ornamenti imaju svoj udeo u našem razumevanju onoga što je nameravano; vidimo čoveka koga šibaju, ženu koju vuku za kosu, nezauzdanog konja koga odvođe držeći ga za grivu. Poruka je da čulnost mora da bude disciplinovana i zauzdana; sam konj je neoplatonistički simbol senzualne strasti.

U renesansnom i postrenesansnom slikarstvu bilo je teško odvojiti ideju simbola od ideje alegorije. Originalnost devetnaestovekovnih simbolista bila je u tome što su oni u teoriji napravili distinkciju koja je u izvesnom opsegu dugo postojala u praksi. Teoretičari simbolističkog pokreta otkrili su da simbol može da bude nešto što postoji po svom sopstvenom pravu, šireći tajanstven uticaj oko sebe i utičući na čitav kontekst u koji je smešten. Njegovo delovanje bilo je u svakom slučaju potpuno predvidivo.

U tradicionalnoj alegoriji, s druge strane, pretpostavljalo se da je ono umesto čega je simbol stajao bilo nešto unapred racionalno određeno; stoga su



simbolični objekti bili posmatrani jednostavno kao jezičke jedinice. Dosta dobar primer posledica prihvatanja ovakvog stava o simbolizmu – njegova snaga, isto kao i slabost – jeste Rubensov (Rubens) ciklus “Marija de Mediči”. Ovdje imamo laskavo alegorijsko predstavljanje glavnih događaja u kraljičinom životu i mnoge detalje koji su umetniku propisali njegova pokroviteljica i njeni savetnici. Na primer, jedna od slika iz tog ciklusa ima za temu Anrija IV koji prima portret Marije de Mediči. Kralju Francuske ovaj portret predaju leteće figure Erosa i Himena. Iza njega, u liku polugole ženske prilike, predstavljena je personifikovana Francuska, koja podstiče Anrija da prihvati ovu bračnu vezu. Jupiter i Juno sede na oblacima, gledaju naniže sa odobravanjem. U međuvremenu, dva Kupidona odnose kraljevu kacigu i štit, što je znak nove ere mira koju će brak doneti njegovoj zemlji.

Ovakvo slikovito predstavljanje zahteva od posmatrača da suzbije nevericu. Ono zajedno meša raznorodne elemente i prikazuje nam likove i događaje koji bi u stvarnom, opipljivom svetu bili nemogući, iako način na koji su prikazani neminovno potiče iz takvog sveta. Alegorijska slika ove vrste jeste rebus; čitamo je deo po deo, simbol po simbol, i nemamo jasnu predstavu o njoj kao o celini. Čak ni senzualnost Rubensovih boja i njegovog načina slikanja ne može od nas da sakrije činjenicu da je namera da se “Anri IV prima portret Marije de Mediči” čita isto onoliko koliko se gleda.

Povezana sa alegorijskom konvencijom, ali inferiorna po statusu (bar po mišljenju devetnaestovekovnih teoretičara) bila je “vanitas” mrtva priroda. Slobodno rečeno, razmah slikarstva mrtve prirode izgleda da predstavlja, u istoriji evropske kulture, mnogo otvoreniji odgovor čulima. “Vanitas” je, međutim, mrtva priroda komponovana po simbolističkim principima. Predstavljani objekti skreću posmatračevu pažnju na njegovu sopstvenu smrtnost; drže propoved o prolaznoj prirodi čulnog sveta.

U nekim slučajevima poruka je tako spretno prikrivena da je lako možemo mimoići. Međutim, u primeru koji sam izabrao kao ilustraciju, nije tako. “Vanitas” je tu u svom bogatstvu i savršenstvu. Lobanja je obično, mada ne uvek, prisutna u slikama ovog tipa i ona je podsećanje na smrtnost; mehurovi osnažuju temu prolaznosti. Među stvarima nagomilanim na stolu pronalazimo predmete koji simbolišu pet čula. Mada je stvarnost, onako kako je predstavljena u delima kao što je ovo, stvarnost mnogo trajnije vrste nego ona koju pronalazimo u slikama iz ciklusa “Marije de Mediči”, konceptualni pristup, ma koliko apstraktan, ostaje dominantan.

Ovo nije slučaj kada je reč o nekim drugim slikama iz istog razdoblja. Lorenov (Lorrain) “Pejzaž s anđelom koji se pojavljuje Hagari”, na primer, meša pejzažno i istorijsko slikarstvo upotrebom pravih simbolističkih izuma. Figure Hagare i njenog sina odražene su i predstavljene s dva isprepletana drveta – jednog izraslog, drugog još mladog – koja stoje između njih. Umetnik je tako u stanju da kaže nešto o odnosu majke i njenog sina. U isto vreme, čitav ogromni okolni prostor stvara raspoloženje koje boji našu reakciju onako kako su figure bile odredile.



I zaista, ako tražimo liniju kontinuiteta u razvoju simboličke umetnosti, treba da obratimo pažnju na francuske slikare-pejzažiste. Tek je nedavno uočeno, na primer, da je Vatoovo (Watteau) čuveno “Ukrcavanje za Kiteru”, tačnije opisano kao “Odlazak sa Kiteru”, delo u kome simbolizam igra izuzetno važnu ulogu. Tri para ljubavnika, na kojima je najveći naglasak, predstavljaju, u stvari, različite aspekte istog para i isti odnos. Oni krajnje desno još su u potpunosti pod čarolijom boginje ljubavi. Žena ne obraća pažnju na Kupidona koji je vuče za haljinu. Naredni par već ustaje na noge; treći par, odlazeći, gleda žalosno unazad. Čovek ipak mora da prizna da dvosmislenost osmeha, koja je podstakla radikalna pogrešna tumačenja teme, mnogo doprinosi šarmu slike, i to je ono što povezuje sliku sa Đorđoneom, s jedne strane, i sa simbolističkim pokretom, s druge.

Nije slučajnost to što je Vato privukao pažnju izvesnih umetnika simbolističke provincijencije, među njima Obrija Berdslija i Čarlsa Kondera (Conder). I zaista, zahvaljujući Gonkuru (Goncours) i ostalima, francusko slikarstvo osamnaestog stoleća bilo je moderno u poznom devetnaestom veku. Ali takođe je tačno i to da su simbolisti prepoznali u Vatou čoveka čije su namere bile veoma bliske njihovim: on je već bio napustio konvencionalnu alegoriju u korist upotrebe simbolizma, koji je bio sveobuhvatniji, snažniji i tajanstveniji.

## Romantizam i simbolizam

U uskom, istorijskom smislu, simbolizmu se mora prići samo kao delu veće celine: pokreta romantizma. Romantizam predstavlja krizu, grč evropske duše, čiji efekti se i dan-danas osećaju. U predavanjima pod naslovom “Neki izvori romantizma” ser Isaja Berlin (Isaiah Berlin) govori o “promeni u svesti” koja je “slomila kičmu evropske misli”. U suštini, slomljena kičma je bio razum ili, bolje rečeno, dugotrajno verovanje u snagu ljudskog razuma da vlada svim postupcima i rešava sve probleme.

Među romantičarima postojala je, s jedne strane, pobuna protiv ograničenja bilo koje vrste a, s druge, potraga za novom osovinom sigurnosti, jednom kada je uništen spoljašnji okvir sigurnosti a koncept nepromenljivog reda napušten. I kada su vrednost i autoritet objektivno opaženog sveta jednom dovedeni u pitanje, neminovno je došlo do trijumfa subjektivizma. Ljudi su sada, tražeći vođstvo, počeli da gledaju u sebe. Tako je nastao mit “genija”, božanski inspirisanog čoveka kome nesputana mašta omogućava da pretvori sva svoja iskustva i osećanja u umetnost i koji je izuzet, zbog svog talenta, od podvrgavanja normalnim pravilima; on mora, zaista, da odbije da im se podvrgne u cilju ispunjenja samog sebe.

Suština nove doktrine, rečeno umetničkom terminologijom, bila je primat mašte. Švajcarski kritičar Bodmer (Bodmer) objavio je, još 1741, da “mašta nadmašuje svu svetsku magiju: ne samo da u živoj slici postavlja stvarno pred naše oči i udaljene stvari čini bliskim, već takođe, sa snagom moćnijom od one koju ima magija, izvlači one stvari koje postoje samo u svetu mogućnosti,



daje im privid stvarnosti i čini da vidimo, osetimo i čujemo ove nove kreacije”. Budući da je bio vodeći prevodilac Šekspira toga doba on je ovde očigledno parafrazirao nekoliko stihova iz *Sna letnje noći*. Formulacija je, u svakom slučaju, kontroverzna i radikalna u kontekstu ranog devetnaestovekovnog racionalizma.

Korisno je imati na umu Bodmerove reči kada posmatramo neke pomalo iznenađujuće radove devetnaestovekovnih umetnika. Zbog svoje neobičnosti interesantni su bakrorezi venecijanskih umetnika G. B. Piranezija (Piranesi) i G. B. Tjepola (Tiepolo). Bakrorezi iz serije “Tamnice”, koje je prvi put objavio sam Piranezi 1745, kao da su stvorene da daju za pravo Bodmeru, mada je opšteprihvaćeno posmatrati ih kao prethodnike do krajnosti razvijenog devetnaestovekovnog romantizma – kao vizuelne ekvivalente De Kvinsijevih (de Quincey) *Ispovesti jednog engleskog hašišomana*.

Piranezijeve “Tamnice”, u istorijskom pogledu, pripadaju dobro utemeljenom venecijanskom žanru – žanru *kapriča* (capriccio) – studiji imaginarne arhitekture (ili stvarne arhitekture u imaginarnom okruženju). Kapričo je bio, onako kako su ga venecijanski slikari i crtači, savremenici Piranezija, shvatali, transpozicija realnosti, ispit umetnikove veštine i inventivnosti. U Veneciji su bar vizuelne umetnosti postajale slične mnogo apstraktnijoj i samodovoljnijoj umetnosti muzike, i umetnici, kao i muzičari toga vremena, vodili su računa o tome da demonstriraju svoju virtuoznost. Kapriči Kanaleta (Canaletto) i Gardija (Guardi), u kojima se poznate venecijanske građevine i spomenici pojavljuju u novim okruženjima i primeri su te vrste.

Ali kapričo je imao i čisto piktoralno poreklo. Najzad, on potiče od Đordonea, a naročito od “Oluje”. Figure koje se pojavljuju u dve serije Tjepolovih bakroreza, “Kapriči” i “Šale fantazije”, oba rađena oko 1750, očigledno su povezane s vojnikom i mladom Cigankom koji se nalaze na Đordoneovom remek-delu.

Tjepolo je na mukama da naglasi fantastičan i iracionalan momenat u svojoj temi, kao i u kompozicionim postupcima. Smrt predsedava. Mladi vojnik otvara svoj horoskop. Ljudska lobanja i butna kost gore na pijedestalu. Čarobnjaci i mađioničari su česte figure. U stvari, ono što srećemo u Tjepolovim grafikama jeste neka vrsta onog senkovitog, sujevernog noćnog sveta od koga odbleske vidimo i u memoarima Tjepolovog zemljaka Kazanove (Casanova). Naglasak na iracionalnom zlu značajan je i za temu ove knjige.

Svoje poslednje godine Tjepolo je proveo u Španiji, gde je radio na španskom dvoru i ono što je tamo stvarao uticalo je na mladog Franciska Goju (Goya). Goja je, međutim, ostao odan sjajem obasjanoj tradiciji rokokoja sve do oko 1790. godine. Tek tada je počeo da stvara dela koja će buduća pokolenja smatrati tipičnim za njega. Goja je, kao i Tjepolo, izrađivao litografije kao deo svoje opšte umetničke aktivnosti, i te grafike, opet kao i Tjepolove, bile su sredstvo lične fantazije, često užasavajuće vrste – bar dok Napoleonova invazija na Španiju u Gojinom umu nije zamenila imaginarne užase pravim.



Zaista, on je u pridržavanju venecijanske tradicije išao toliko daleko da je svoju glavnu seriju litografija naslovio “Kapriči”. U njima, kao i u “Kapriču” i “Šali fantazije” Tjepola, otkrivamo slikovito prikazivanje preuzeto iz veštine vraćanja, ali postoji takođe i žila socijalnog i političkog komentara. Opšta tema izražena je u litografiji br. 43, koja je zamišljena kao proćelje cele serije, ali je kasnije zamenjena autoportretom umetnika. Naslov je “San razuma stvara čudovišta” – fraza koja je dalje objašnjena u nekim savremenim ručno pisanim beleškama na probnim otiscima: “Fantazija koju je napustio razum stvara neverovatna čudovišta; ujedinjena s razumom, ona je majka umetnosti i vrelo njenih čuda.”

Gojini simboli postali su kasnije slobodniji. Impresivna “Panika” u muzeju Prado je u svakom smislu simbolična slika. Figura koja izranja iz prostora i dominira slikom je grafička predstava načina na koji se panika uvećava sve dok ne popuni svaki delić svesti.

I zaista, što pažljivije ispitujemo istoriju romantičarske umetnosti, to sve istaknutija postaje simbolička komponenta. “Košmar” Henrija Fuzelija (Henry Fuseli) zaslužno je jedno od najpoznatijih dela ranog romantizma u slikarstvu. “Košmar” izgleda kao utelovljenje u slici onih kvaliteta koje je Lavater (Lavater) jednom prilikom pripisao samom umetniku: “Njegovi duhovi su uragan, njegove sluge vatreni plamenovi. On lebdi na krilima vetra. Njegov smeh je ruganje paklu, a njegova ljubav smrtonosna zaslepljujuća munja. Jupiterov orao! Belial, koji jednim jedinim udarcem obara čitavu obalu u ambis.” Iako melodramatičan, “Košmar” ima snagu da pomuti um. Ta sablasna glava konja koja lebdi iznad bespomoćnog i izmučenog tela zaspale žene više je nego samo prevod uobičajene metafore u sliku.

Za temeljnu upotrebu simbolističkog metoda, moramo, međutim, da se okrenemo Fuzelijevom malo mlađem savremeniku, Kasparu Davidu Fridrihu (Caspar David Friedrich). Fridrihovi pejzaži simbolizuju subjektivno iskustvo. “Krst u planini”, naslikan 1808, dobar je primer izvesne tenzije u Fridrihovom delu – između želje da predstavi i jasno izrazi mirnu harmoniju prirode i suprotne želje da joj nametne ljudski smisao.

Simbolistički metod još je očigledniji u njegovoj kasnijoj slici “Brodolom ‘Nade’”, koja je naslikana 1821. Izvor za nju svakako je bila priča kapetana Perija (Perry) o svojim istraživanjima na Arktiku; ali sasvim je jasno da je svaka dokumentarna namera ubrzo napuštena. Brod je sama nada potopljena u ledene ostatke smrti i oćajanja. Slika je očit primer Fridrihove moći da učini da jednostavna slikovita metafora odzvanja u svesti: da učini da ona postane simbol.

Manje značajne figure među francuskim romantičarima povremeno su upotrebljavali sličnu strategiju. Postoji, na primer, očigledna sličnost između Fridrihove slike o kojoj sam upravo govorio i jednog od crteža Gistava Dorea (Gustave Dore) kojim je ovaj ilustrovaio omiljeni romantičarski tekst, Kolridžovu (Coleridge) *Rimu starog mornara*. Postoji takođe srodstvo i sa nekim od brojnih crteža Viktora Igoa. Igoov “San”, ovde predstavljen, pokazuje usredsređenost na jednu jedinu simboličku sliku, koja slikovito prethodi crtežima i litografijama Odiliona Redona (Odilon Redon).



Francusko romantičarsko slikarstvo, međutim, uglavnom ima ponešto drugačiju aromu. Njegov najkarakterističniji izraz može se naći u kolosalnom delu Ežena Delakroa (Eugene Delacroix), čije su slike nabijene energijom, pune strasti i sklone odlučnim ekstrovertnim pokretima. Pa ipak, Delakroa je imao značajan udeo u procesu pomoću koga je autentičan simbolistički pokret izronio iz romantizma. Ovo se vidi po jednom od njegovih prvih remek-dela, "Smrt Sardanapalusa", izloženom 1827. u Salonu. Tema je uzeta iz jednog Bajronovog komada. Asirski kralj, poslednji potomak Semiramide, pošto je čuo da se neprijatelj, kome je nemoćan da se odupre, približava, sprema se da ubije i samog sebe i sve svoje žene i da uništi svoje blago. Savremenici kao Bodler – koji je jednom prilikom opisao Delakrou kao "jezero krvi proganjano zlim anđelima" – shvatili su da je tema te vrste bila za Delakrou naročito privlačna. Klonula, skoro dvopolna poza Sardanapala, blešteće gomile zlata i dragulja koje ga okružuju, sadizam s kojim rob u prednjem planu kolje ženu koju je šćepao – sve su to stvari koje ponovo otkrivamo u delu Gistava Moroa (Gustave Moreau).

Kopča između Delakroe i simbolista, u direktnijem ličnom smislu, otkriva se u delu i karijeri Teodora Šaserioa (Theodore Chasseriau). Šaserio je bio Engrov (Ingres) učenik koji je trebalo da, po mnogo čemu, postane Delakroin oponent. Ali i on je uskoro osetio neodoljivu privlačnost sveta imaginacije koji je Delakroa stvorio. Kao i Delakroa, Šaserio je posetio Alžir i bio zaveden onim što je tamo otkrio. Uz to, osetio je onu demonsku privlačnost Bajronovih pesama i poema. Ali ima nešto hladno i proračunato u njegovoj umetnosti: šljašteće boje, njemu svojstvene, mogu pridati njegovim slikama osećaj klaustrofobije. Bilo mu je teško i da se odrekne linearnosti i jasnih obrisa, što je naučio od Ingesa. Te kvalitete, između ostalih, preneo je on na svoga učenika Gistava Moroa. Moro je obožavao Šaserioa čitavog svog života.

**Edvard Lusi-Smit** (Edward Lucie-Smith), pisac, pesnik, kritičar, istoričar umetnosti i likovni kritičar, fotograf. Rođen je 1933. godine u Kingstonu, na Jamajci, a 1946. godine se seli u Englesku i obrazuje se na Oksfordu. Predstavlja intelektualnu pojavu koju je teško svrstati pod određenu etiketu. Autor je preko 100 knjiga, od kojih je više od 60 posvećeno umetnicima i umetnosti (najznačajnije: *Pokreti u umetnosti od 1945*, *Vizuelne umetnosti 20. veka*, *Umetnost danas i Erotizam u umetnosti Zapada*). Napisao je i veoma čitanu biografiju Jovanke Orleanke. Njegove knjige prevedene su na nemački, holandski, švedski, arapski, korejski, kineski jezik... U Beogradu je bio tri puta: dolazio je dva puta pre pada Miloševićevog režima, a poslednji put 1999. godine, kada je bio kurator ovdašnjeg međunarodnog grafičkog bijenala.

B. G.

