

ЈОВАНА НИКОЛИЋ

Одељење за историју уметности, Филозофски факултет, Универзитет у Београду

joa1nikol@yahoo.co.uk

<https://orcid.org/0000-0003-4203-4017>

Интеркултуралност на платну – колажи религија и култура у делима Гистава Мороа

На примеру стваралаштва француског уметника Гистава Мороа показаће се како су француска култура друге половине 19. века и уметност симболизма усвајале и приказивале теме и мотиве преузете из источњачких култура и религија, како су их инкорпорирале у сопствене културне обрасце и које су им улоге додељивале. Овакве „позајмице“ сматрају се једним од основних одлика Мороовог стваралаштва, које се углавном наводи као добар пример интеркултуралности тог периода. Рад ће истаћи намерне грешке које сликар прави приликом стварања својих слика и објаснити идеју брисања јасних граница између културних садржаја и њиховог промишљеног мешања у оквиру једног дела.

Кључне речи: Гистав Моро, симболизам, Оријент, Саломе, синкретизам

Interculturality on Canvas – Collages of Religions and Cultures in the Oeuvre of Gustave Moreau

Using the oeuvre of the French artist Gustave Moreau as an example, it will be shown how the French culture of the second half of the 19th century and the art of Symbolism adopted and depicted themes and motifs taken from Eastern cultures and religions, how they incorporated them into their own cultural pat-

terns and what roles they assigned to them. Such “borrowings” are considered one of the basic features of Moreau’s work, which is generally cited as a good example of the interculturality of that period. The paper will highlight the intentional mistakes that the painter made in his paintings and explain the idea of erasing clear boundaries between cultural contents and their deliberate mixing within a single work.

Key words: Gustave Moreau, Symbolism, Orient, Salome, syncretism

СИМБОЛИЗАМ И ИНТЕРКУЛТУРАЛНОСТ

Симболизам је књижевни и уметнички правац који се појавио крајем 19. века у француској култури, одакле се проширио на остале европске државе (Ehrhardt 2000, 9). Капитално дело које је најавило симболистичке тенденције у француској уметности била је збирка песама Шарла Бодлера (Charles Baudelaire) *Цвеће зла*, објављена 1857. године (Elez 2016, 348). У свом песништву Бодлер се често освртао на људске пороке и мане, преиспитивао је и описивао мрачна душевна стања, конвенционални морал и психологију модерног човека, због чега је ова збирка испрва била забрањена и негативно критикована (Rejmon 1958, 15). Ускоро, показаће се да је својом поезијом Бодлер дефинисао дух великог града, какав је био Париз, и човека у њему – његову усамљеност, бриге, страсти, пороке и снове (Bodler 2004, 95).

Бодлерова поезија предвидела је и најавила уметничке токове друге половине 19. и првих година 20. века. Француску културу и уметност на прелазу ових векова обележило је велико незадовољство савременим начином живота, депресија, анксиозност и меланхолија, које је условио брзи пораст индустријализације, нагле промене у демографској и социјалној структури великих градова Европе, измењен начин живота појединца и експлоатација природе (Diga 2007, 153–164; Ehrhardt 2000, 9). Међуљудски односи, поготову односи међу половима, мењали су се до тада неслућеном брзином, а индустријски и технички напредак изазвао је утисак обезвређености људске егзистенције (Jumeau-Lafond 2006, 15; Beli 1984, 60; Vaura 1970, 10–11).

У уметничким и књижевним круговима друге половине века често се јављала идеја о савременом добу као периоду суноврата и „сумрака једне расе“, „царству на крају декаденције“ или „цивилизацији која трули“ (Svart 2007, 105–106). Поједини теоретичари сматрали су да је дегенерација друштва достигла највише ступњеве управо у Француској, а песимизам француског друштва крајем века објашњавао се и разочараношћу младих генерација у живот у Трећој републи-

ци (основаној 1870. године) и кризом званичне хришћанске религије (Facos 2009, 96; Facos & Mednick 2017, 200–205). Свеопшта политичка и социјална нестабилност окренула је велики број људи окултним и езотеричним учењима, сектама, паганским или религијама Далеког истока (Hofstätter 2000, 24; Diga 2007, 169–170).

Још једна тема проистекла из тог свеопштег незадовољства савременим светом била је такозвани сан о идеализованој прошлости (Hofstätter 2000, 25). Бег од незадовољавајуће стварности симболистима је пружало истраживање и интерпретирање далеких култура, примитивних друштава, митова и бајки других, удаљених култура и народа (Jumeau-Lafond 2006, 14). Потрага за светом „племенитих дивљака“, људи искрених и аутентичних у својој суштини, неупрљаних моралним начелима и стегама модерног друштва, идеја је коју симболисти преузимају са почетка века, из књижевних, филозофских и уметничких дела насталих током периода романтизма (Berlin 2012, 111–113, 132).

У потрази за светом неспутаних чулних ужитака, симболисти ће попут својих претходника, романтичара, део такве лепоте препознати у имагинарним просторима Оријента, афричког и азијског поднебља, Индији, старој Персији и Кини (Diga 2007, 191–203). Најдрастичнији и вероватно најпознатији бег из великог, хладног и отуђеног Париза начинио је сликар Пол Гоген (Paul Gauguin) којег у више наврата трагање за неисквареном невиношћу древних цивилизација одводи до удаљених острва Пацифика – на Тахити (Gogen 2005, 315–324; Facos 2009, 86–88, 99–101; Borozan 2018, 11–12). Његови савременици задовољаваће се и ближим поднебљима – француским колонијама на северу Африке, грчким острвима, понекад и Балканом.

Теорију да је западноевропска култура изграђена на моралу којим се гуше примарни, инстинктивни нагони појединца подржао је и Сигмунд Фројд (Sigmund Freud), оснивач психоанализе чија ће дела умногоме утицати на симболистичке уметнике (Frojd 2005, 94). Фројд је сматрао да је спутавање сексуалности у европском друштву крајем века човечанство одвело у модерну неуротичност и да би се модеран човек осећао срећнијим у примитивнијим условима неке друге, мање развијене културе (Frojd 1969, 290). Сматрајући посао археолога и психолога суштински сличним, Фројд је желео да докучи стање ума припадника древних цивилизација, сматрајући да би откривање психолошких закономерности човечанства на почетку његовог развоја могло да осветли пут ка дубинама подсвести са-

времених људи (Frojd 2005, 94). „У дивљим и полудивљим народима препознајемо добро очувану рану прошлост нашег сопственог развитака“, тврдио је Фројд (Frojd 2005, 159). Друга важна тема, којом ће се у исто време бавити психолози и симболистички уметници, јесте свет архетипских фигура, изражен управо у митологијама и фолклорном наслеђу древних народа. Најсвеобухватнију студију о њима, књигу *Архетипови и колективно несвесно*, написаће почетком 20. века швајцарски психијатар Карл Густав Јунг (Carl Gustav Jung) (2003, 13–15).

Поменути друштвени и културни концепти довешће до честих мешања историјских цитата, форми и мотива различитих периода и култура у уметности симболизма (Hofstätter 2000, 19). Овај својеврсни синкретизам религија и култура једна је од основних одлика симболистичког правца и као такав поменут је и у *Манифесту симболизма*, који је 18. септембра 1886. године француски песник Жан Мореас (Jean Moréas) објавио у листу *Фигуро* (Hofstätter 2000, 17). У тренутку када је објављен Мореасов текст, европски књижевници и сликари увелико су стварали у духу симболистичке уметности, те је манифест представљао више потврду него најаву новог уметничког правца. Дубоко забринути за будућност човечанства, уметници симболизма желели су да подсети на универзалност људске рањивости, значај уметности и истакну духовне врлине наспурот материјалности свог доба (Wilson 1964, 13; Beli 1984, 43; Rejmon 1958, 45). Представљајући свет подсвести, страхова, снова, архетипова, фолклора и сујеверја, симболистички уметници ће обновити веру у свето и божанско, ванвременске идеале и природу и универзалност људских осећања.

СИНКРЕТИЗАМ У ДЕЛИМА ГИСТАВА МОРОА

Велики поштовалац Бодлерове поезије, мотива и идеја које су исказане у његовом песништву био је француски сликар Гистав Моро (Gustave Moreau, 1826–1898) који је живео и стварао у Паризу током друге половине 19. века (Mathieu 2010, 180–189). Културни и уметнички токови овог града утицали су на његово стваралаштво, па иако сам себе није сматрао симболистом, одабир тема и мотива и начин њихове интерпретације чине Мороова дела неодвојивим од општих токова и идеја симболистичке уметности (Cooke 2014, 33). Једна од основних одлика његових слика управо је синкретизам – спајање и мешање мотива различитих народа, култура и историјских епоха, чега је и аутор био свестан и што је чинио промишљено и са намером (Cooke 2014, 5).

Интересовање Гистава Мороа за историју, археологију и митологију далеких култура и древних цивилизација отпочело је у раном детињству уметника, под утицајем образованих и имућних родитеља који су и сами имали слична интересовања и који су улагали у класично образовање свог сина (Lacambre 2001, 21; Mathieu 2010, 10–15). Гиставов отац, Луј Моро (Louis Moreau), био је архитекта са развијеним укусом за античку естетику и веровао је да је најбоља едукација за његовог сина она која спаја знања филозофије, поезије и уметности различитих култура (Lacambre 2001, 21). Захваљујући материјалном благостању, Мороова породица је поседовала колекцију артефаката античког света, углавном прикупљаних приликом путовања. Већина ових предмета сачувана је и данас и припада колекцији Музеја Гистава Мороа, те се на полицама некадашњег сликаревог дома могу видети скулптуре и различити предмети примењене уметности донети из Италије и са Блиског истока (Lacambre 2001, 24–25). И богата породична библиотека утицала је на развој укуса и интересовања младог уметника, а као доказ о коришћењу разнолике литературе (попут античке поезије и митолошких приручника) говоре цртежи које је уметник остављао на маргинама књига (Lacambre 2001, 29). Захваљујући оваквом штиву, извору корисних детаља и смерница за будуће слике, Гистав Моро је као дете стекао увид у историју, митологију и иконографију различитих народа света.

Важан део обуке младих уметника овог периода било је скицирање и копирање дела старих мајстора (Крашеvac 2013, 136; Pevsner 1940, 220). На тај начин младићи и девојке су се припремали за пријемни испит на уметничким школама. У великим европским градовима током 19. века део овог тренинга обављао се у музејима – највећим ризницама блага старог света која су у доба када је Моро стасавао за ликовну академију увелико била отворена за јавност. Када је напунио седамнаест година, млади Моро почео је да редовно посећује Лувр, посматра и копира дела грчке и римске, али и уметности Египта, Месопотамије, Асирског царства и других древних цивилизација (Mathieu 2010, 16). Ова пракса неће га напустити ни касније, чак ни у позним годинама када ће као професор Академије водити своје ученике на часове сликања у исти музеј.

Посматрање уметничких дела античког света била је идеја водиља која је одвела Гистава Мороа, тек свршеног студента париске Академије лепих уметности, и на путовање по Италији које је трајало до јесени 1857. до лета 1859. године (Lacambre 1996, 19). Том приликом обишао је Рим, Пизу, Перуђу, Сијену, Орвијето, Асизи, Фиренцу,

Милано, Венецију и Напуљ (Lacambre 1996, 13–14, 24, 44). Захваљујући сачуваним бележницама и скицен-блоковима уметника данас је могуће видети цртеже које је правио на терену, посматрајући архитектонска остварења, али и уметничка дела старог света изложена у италијанским музејима (Lacambre 1996, 34). Скице из Италије остаће извориште идеја које ће Моро при повратку у Париз 1895. године још дуго користити као инспирацију и подсетник на минуле епохе и велику уметност давних цивилизација (Lacambre 2001, 40).

Мороово интересовање за уметност древних култура путовање у Италију није исцрпело, већ је, напротив, оснажило. Читавог живота Моро ће активно пратити дешавања и новости из света археологије и осталих хуманистичких наука које су за предмет изучавања имале антички свет. Сакупљаће уметничка дела, репродукције, фотографије, илустроване књиге, каталоге и часописе о орнаментици, оружју, медаљама и костиму различитих историјских епоха које ће користити као изворе за цитате материјалне културе старог света (Allan 2009). Један од најважнијих извора знања о древним цивилизацијама током 19. и почетком 20. века у Француској био је илустровани часопис *Magasin pittoresque* који је излазио од 1833. до 1938. године на недељном, месечном или двонедељном нивоу. Овај часопис био је нека врста популарне енциклопедије у којем су се могли наћи чланци о етици, историји, археологији, уметности, путовањима и многим другим темама везаним за културу и историју света. Моро је куповао овај часопис и успео је да сакупи скоро све бројеве (Lacambre 2001, 32). Други извор информација који је често консултовао у раду био је туристички часопис *Le tour du monde*, француски недељник који је излазио од 1860. до 1914. године и који је француским читаоцима доносио вести о великим експедицијама у удаљеним или мање познатим деловима света, од откривања извора Нила средином 19. века, до освајања Јужног пола непосредно пред Први светски рат (Allan 2009).

Попут многих симболистичких уметника, Моро је своја дугогодишња истраживања различитих култура и епоха користио на особан начин, не поштујући увек историјску кохерентност догађаја који је желео да прикаже. Избегавао је да историјске, митолошке или књижевне јунаке представи у оквиру њихове традиционалне иконографије стварајући слике идеализоване, историјски некохерентне прошлости, те спајајући предмете, биљке, архитектонске одлике и друге мотиве преузете из различитих култура Старог света (Cooke 2014, 5). Због тога је сам себе називао „ткачем“ или „колажистом снова“ (Mathieu 2010, 9). Археологији прецизних материјалних остатака

Моро ће супротставити такозвану „археологију осећања и маште“ (Сooke 2014, 5). Његов принцип *археолошке алејорије* (термин који је сам уметник сковао не би ли објаснио своја намерна одступања од историјске веродостојности) подразумевао је коришћење материјала археолошких извора на ексцентричне и намерно анахроничне начине, комбиновањем елемената различитих култура и историјских епоха на истом платну (Сooke 2014, 5). Стилске пермутације, анахронизам и еклектицизам постаће неке од главних одлика његових историјских композиција (Hofstätter 2000, 19).

Историјско сликарство, традиционално схватано као јавни жанр, Моро је међу првима у француској уметности дефинисао као простор приватних и интимних асоцијација (Allan 2009; Sérié 2014, 177). Подсећањем на неопходност имагинације у уметности, он је желео да унесе новине и освежи француско историјско сликарство. Следећи „сублимну логику маште“ записао је да „сваком читању и сабирању обичаја несталих или удаљених цивилизација даје наивност и дечју лаковерност“ (Allan 2009). Сматрао да је „дух удаљених цивилизација остао тајанствен и несхваћен за модерног Француза везаног за интелектуално наслеђе своје цивилизације и расе“ и инсистирао да „једино поетски сентимент може дати нов живот удаљеним епохама“ (Allan 2009).

САН О ОРИЈЕНТУ

Један од најбољих примера Мороовог симболистичког колажа и његове идеје *археолошке алејорије* јесу прикази старозаветне јунакиње Саломе. У Мороовом стваралаштву мотив Саломе појављује се око 1870. године, а ускоро она ће постати једна од његових омиљених и најчешће приказиваних јунакиња (Сooke 2014, 81). Две представе Саломе скренуће пажњу публике на уметников синкретизам, његово познавање далеких култура и њихово вешто комбиновање (Neginsky 2013, 110). У питању су слика *Саломе ѿлеше ѿред Иродом* и акварел *Привиђење* – оба ова дела била су изложена на Париском салону 1876. године (Mathieu 2010, 94–95, 98–99) (слике 1 и 2)*.

Посетиоци Салона 1876. године оставили су записане утиске о њима. Мороове представе Саломе описане су као „фасцинантне фантазмагорије“, а један од посетилаца је рекао да је очаран овим сликама и погођен „њиховом предивном хармонијом којом је уметник-песник објаснио, уметношћу протканом изузетним знањем, моћну дрскост

* Све наведене слике налазе се у QR коду на крају текста (пре литературе).

својих снова и екстаза“ (Cooke 2014, 81). Један од критичара био је још детаљнији у опису утиска који су слике оставиле на њега, наслутивши уметникову потребу да сликом Саломе представи читав Оријент и читав спектар значења која је та реч имала у француским интелектуалним круговима друге половине века:

Није то Палестина, до пола јеврејска а од пола римска, коју је господин Моро видео у својој бљештавој визији – то је читав Оријент у свом пуном архитектонском сјају, сав луксуз његовог драгог камења, тканина и плементих метала, његова крвава задовољства и опасна зверства, од храмова Хатор до пагода Буде, од Нила до Ганга. Смело сабирање и намерна конфузија хиљаде детаља узетих из различитих античких оријенталних цивилизација истичу израз уметникове мисли. (Cooke 2014, 84–85)

Утисци о Мороовим сликама прекорачили су домете ликовне критике и стигли и до оновремене литературе. Ликовни критичар и писац, Жорис Карл Уисманс (Joris-Karl Huysmans), велики поштовалац Мороовог дела, учино је ове две представе делом свог романа *Насуџрош* (Guyaux 2008, 9, 61–64). Његов главни јунак Дезесент одлази на Париски салон на којем попут Уисманса посматра слику *Саломе њлеше њрег Иродом* и диви јој се. „Сликар, уосталом, као да је хтео да потврди своју жељу да остане изван векова, да не одреди ни порекло, ни земљу, ни доба, тиме што је поставио Салому усред те необичне палате, неодређеног а величанственог стила, тиме што ју је оденуо у раскошне и химеричне хаљине и ставио јој на главу неку неодређену дијадему у облику феничанске куле, онакву какву је носила и Саламбо, најпосле и тиме што јој је ставио у руку Исидин скиптар, цвет Египта и Индије, велики лотос“ – говори јунак овог романа (Uismans 1966, 80–81). За акварел *Привиђење* пак каже да се на њему Иродов двор уздиже „као Алхамбра, на лаким стубовима који се преливају у дугиним бојама под светлости што пада кроз маварска окна...“ (Uismans 1966, 81).

Феничанске палате, цвет Египта и маварска окна која је Уисманс приметио део су фантастичне сценографије у коју Моро смешта своју Саломе. Детаљнијом анализом слика историчари уметности су током претходних столећа успели да открију порекло појединих предмета које је сликар употребио на платну *Саломе њлеше њрег Иродом*. Ентеријер цареве палате представља синтезу архитектуре многих цивилизација, Уисманс је исправно претпоставио утицај Алхамбре у Гранади, а стручњаци су препознали и детаље Велике џамије из Кор-

добе, те средњовековних катедрала, па и цариградске Свете Софије (Cooke, 2014, 82). Кадионица представљена десно од целата има облик стуба типичног у индијској архитектури, док су мотиви приказани на њој преузети са кинеских бронзаних предмета (Cooke 2014, 82). „Изидин скиптар“, цвет лотоса који Саломе држи, у исто време је симбол и невиности и страсти, наруквица са египатским мотивом ока Уџат (Хорусовог ока) на њеној руци је алузија на магичне моћи, док црни пантер прекопута плесачице и лепеза од пауновог перја у рукама цара Ирода сугеришу пожуду (Cooke 2014, 85). Над царевим престолом уздиже се скулптура Артемиде Ефеске, богиње плодности, око које се налазе два стуба са ликом персијског бога зла Ахримана (Cooke 2014, 85). Главе брадатих мушкараца, декоративни елементи појаса које Саломе носи, цитат су етрурске уметности а говоре о моћи коју плесачица има над супротним полом. Овој идеји одговара и сцена приказана на рељефу са леве стране платна на којој Мора приказује Сфингу, још једну оријенталну фантазму, која под канцама држи заробљене (мушке) жртве (Cooke 2014, 85).

Сфинга, Хорусово око, пантер и многи други детаљи које Мора комбинује на овим представама, у складу су са генерализованом сликом Саломе која је владала у културним и интелектуалним круговима друге половине века. Наиме, Саломе је заједно са многим старозаветним, митолошким и историјским хероинама током друге половине 19. века у западноевропској култури постала симбол фаталне и опасне жене, чаробнице која својом лепотом осваја и мами мушкарце у смрт (Neginsky 2013, 71). Мотив фаталне жене (*femme fatale*) један је од најчешћих у сликарству симболизма, али се појављује и у књижевности, музици, позоришној уметности и многим другим видовима визуелне културе оног доба.¹ Масовна продукција оваквих садржаја крајем 19. века последица је женске еманципације, промена њиховог социјалног и економског статуса и борбе за независност (Facos 2009, 115–117). Као рекација на такозвано *женско њи-*

¹ Европска култура друге половине 19. века готово је била опседнута мотивом Саломе, приказивали су је многи ликовни уметници, а појављивала се и у књижевним остварењима. Нека од њих, која је Гистав Мора са сигурношћу имао прилике да чита, била су драма *Саломе* Оскара Вајлда, поема *Ирогијага* Стефана Малармеа као и поема Хајнриха Хајнеа *Аџа Трол* у којој песник описује љубавна осећања која плесачица гаји према Јовану Крститељу, својој жртви (Neginsky 2013, 71–73, 105, 107, 110). За више информација о мотиву фаталне жене у симболизму видети: Mathews 2000; Berlanstein 2001; Joffe 2010; Krämer 2017; Borozan 2018; Borozan & Mišić 2021.

шање, које је у Европи друге половине века узимало све више маха, јавио се страх од женске моћи који је условио све већи број дела са тематиком женске освете и злобе (Dijkstra 1988, 210).

Женска моћ поистовећивана је са њеном сексуалношћу, а слика фаталне лепотице често је поистовећивана са сликом оријенталних жена. Сан о оријенталној лепоти током 19. века био је нераскидиво везан за имагинацију харема као строго женског простора, у којем је мушкарцима забрањен приступ али о којем многи маштају (Oehring 2013, 30). Комбиновањем ове две мушке фантазије, лик фаталне жене у симболистичком сликарству често је имао изглед лепоте каквом су плениле жене Истока. Преузимајући мотиве из митологије или Библије, уметници су концепт зле жене често правдали илустрацијама Еве, Лилит, Јудите, Кирке, Медузе, Медеје, Саломе и других жена које су постојале у имагинарном, прадавном времену на простору исто тако имагинарног Оријента (Mathews 2000, 109). На овај начин може се тумачити још једна Мороова слика, *Клеопатра*, која настаје деценију након првих представа Саломе, 1887. године (Mathieu 2010, 136) (слика 3). Једну од најмоћнијих владарки древног Египта сликар приказује готово нагу, у костиму који очигледно није историјски веродостојан, али који умногоме подсећа на костиме претходних приказа Саломе. И египатској краљици Моро у руку ставља цвет. У близини њеног престола може се видети црни пантер, док се дуж рукохвата са леве стране трона успиње мала змија – фалусни симбол многих култура који у овом случају уједно најављује и Клеопатрину скорашњу смрт (Biderman 2004, 454–457).

И „раскошне и химеричне хаљине“, тачније, костим у који Моро одева своје јунакиње доприносе утиску сензуалности и раскоши далеких предела о којима је висока париска класа сневала добављајући злато, бисере, опијум, хашиш, тканине, тепихе, зачине и свакојака друга блага колонијалним трговачким путевима. Моро је у неколико наврата сарађивао са француским позориштима, стварајући скице за костиме, те му је моћ овог визуелног елемента био добро познат (Cooke 2017, 706–713). Костим у који одева Саломе опточен је драгуљима и подсећа на церемонијалну ношњу, свечану и свету, више него на костим плесачице. Уметник је сам рекао да је створио костим налик реликвијару потврђујући да је од историјске веродостојности одступио свесно, у намери да створи идеализован колаж најлепших елемената различитих култура (Cooke 2014, 86, 92).

Не треба занемарити ни значај који Моро, али и други уметници 19. века дају Саломином плесу. Иако је плес део оригиналне приче из давнина, ликовне представе ранијих епоха нису му придавале толи-

ко пажње – акценат је стављан на Јована Крститеља и његову трагичну судбину, а не на жену која му је, дословно, дошла главе. Међутим, плес оријенталних жена био је једно од оних егзотичних искустава описаних у путописима и литератури 19. века, која су потпиривала машту западноевропског човека, што ће уметници симболизма препознати и искористити као мотив многих својих дела (Neginsky 2013, 71, 116). За симболисте плес је означавао вид путовања душе у трансцендентна стања и ослобађање од стега строгог морала (Hofstätter 2000, 22). У Француској су крајем 19. века били популарни перформанси плеса девојака одевених у бајковитих седам велова, а ноћни живот париског боемског кварта Монмартр био је конципиран око културе кабареа и више или мање морално подобних врста плесова који су се у њима изводили (Diga 2007, 91–97). Сматрало се да је значај који једна култура придаје плесу показатељ њене сексуалне освешћености и слободе (Hofstätter 2000, 22). Због тога, Саломин плес постао је самодоволна тема ликовних представа овог периода, те не чуди што Гистав Моро ову јунакињу у неколико верзија приказује управо као плесачицу, нагу или у раскошном костиму, стављајући јасан акценат на заводнички покрет њеног тела (Cooke 2014, 81). Оријентални плес једна је од фантазија које су слике имагинарног, улепшаног и хиперсензуалног Истока будиле међу припадницима француске више класе, којој је припадала Мороова публика.

Мороове Саломе изложене на Салону 1876. године многи су поредили са неколико година раније насталом *Саломе* француског сликара Анрија Реноа (Henri Regnault) (Neginsky 2013, 107, 110) (слика 4). Претпоставља се да је Моро био инспирисан овом сликом на којој уметник, међу првима, Саломе приказује саму (Neginsky 2013, 107, 110). На слици нема чак ни одрубљене главе Јована Крститеља, девојка на крилу држи празан послужавник и мач којим ће се егзекуција касније обавити. Реноова слика је важна због другог начина представе библијске јунакиње – његова Саломе је „Циганка“, жена чија физиономија и костим подсећају западни свет на припаднице источних народа, онакве какве су путници по оријенталним крајевима тих година сретали на улицама. Реноова слика је ближа веродостојној слици Истока и многи истраживачи су је наводили као пример „етнографског оријентализма“ за разлику од Мороове „фасцинантне фантазмагорије“ имагинарног историјског догађаја смештеног у исто толико имагинарну палату источњачког цара.

Још удаљеније етнографској и историјској веродостојности јесу две Мороове слике настале током осамдесетих година 19. века. У пи-

тању су *Сан о Оријенту*, настала 1881. и *Свети слон* или *Свето језеро* из 1885. године (Mathieu 2010, 121, 131) (слике 5 и 6). Већ одабиром наслова, сликар поручује да се пред посматрачем налазе представе измаштаног Оријента отуђеног од реалности, онаквог какав је био потребан западном човеку како би потврдио друштвено формирану идеалну слику Другог (Said 2000).

На слици *Сан о Оријенту* главна улога поново је додељена источњачкој лепотици, с тим да се сликар овог пута не позива ни на један историјски или књижевни извор. Уместо тога он ствара моћну и лепу краљицу овенчану круном и скиптром, чији је изглед поново својеврстан амалгам елемената различитих епоха и култура. Моро није сматрао да је потребно објашњавати њено име или порекло, у питању је оријентална жена као таква, лепа и моћна, симбол и алегорија који у себи спаја Саломе и Клеопатру, Јелену Тројанску, Медеју и Изиду, Артемиду, Хекату, Еву и Лилит. Уместо трона она седи на леђима змаја, древног чудовишта које је могуће пронаћи у фолклорној традицији и бајкама многих старих цивилизација (Biderman 2004, 453–454). У европском наслеђу змајеви су углавном симболисали анималне људске природе те је само посебним јунацима дато да их снагом своје воље победе и укроте. Међутим, веровања народа источне Азије говоре о змајевима као симболима велике среће, стваралачке енергије и плодности (Biderman 2004, 453–454). Неспутаност инстинкта (друга страна људске природе угушена западноевропским моралом), срећа и плодност управо су врлине које су Мороови савременици и суграђани видели у сликама имагинарног Оријента о којем су толико сневали.

У доњем делу ове слике Моро је приказао цвет лотоса, онакав какав је деценију раније ставио у руку Саломе. Лотос, двојаки симбол који у исто време представља и невиност и страст, налази се и у језерској води којом гази велики слон на слици *Свети слон* или *Свето језеро*. У питању је још један приказ Оријента из личног уметничког сна – на леђима слона седи жена одевена у раскошан костим којим наслућујемо њено аристократско или божанско порекло. Око ње лете четири прилике налик хришћанским анђелима које јој приносе дарове у виду цвета лотоса, палмине гране и жичаног инструмента. Како свака од ових прилика на глави има различиту врсту капе, јасно је да ни оне, иако на први поглед личе на хришћанске анђеле, не долазе из истих култура ни из истих крајева света. Уплив хришћанских мотива у паганске теме јавио се у Мороовом стваралаштву релативно касно, током последње деценије живота (İndirkaş 2010, 75).

Отприлике у исто време и други симболистички уметници почињу да у својим делима праве слична преклапања паганских и хришћанских тема (Facos 2017, 200–205). Овакво мешање религија објашњава се већ поменутом кризом религиозности која је била присутна у француском друштву друге половине века, што је резултирало потрагом за алтернативним изворима духовности и неминовним мешањем хришћанских и источњачких религија како у духовној пракси појединаца тако и у уметности (Facos 2009, 95–96).

А када се говори о лепим женама, слоновима и француској култури краја века, не треба заборавити и једну важну грађевину која је изазивала пуно пажње Мороових суграђана. Године 1889, током припрема за Светску изложбу, у Паризу је подигнута грађевина у облику слона која је након изложбе нашла стални смештај у дворишту познатог кабарета Мулен руж, месту које је пружало многа задовољства те и само асоцирало на остварење разноликих снова ("History of The Moulin Rouge: The Great Periods" 2023). Иако је слика *Свети слон* настала четири године раније, могуће је да је Моро био упознат са идејом њене реализације, или је слична идеја о егзотичној животињи која симболише неки други, удаљени свет, инспирисала и њега и аутора ове необичне грађевине.

Музички инструмент који се налази у рукама девојке на слону такође је један од честих мотива Мороових слика. Поред фаталних жена, Мороово стваралаштво обилује још једном честом темом симболистичке уметности – темом стваралаштва, живота и судбине уметника. За Гистава Мороа идеални уметник, стваралац који својим делом оплемељује човечанство и утире пут духовним вредностима и врлинама, био је отелотворен у слици песника (Rewald, Ashton & Joachim 1961, 114). Како је током већег дела своје каријере Моро био окренут античким цивилизацијама, слику идеалног уметника – песника илустровао је причама о славним митолошким и историјским песницима попут Орфеја, Хесиода и Сапфо (Cooke 2014, 27–28). Понекад, као што ни фаталне жене нису увек носиле име неке од својих славних историјских претходница, ни приказани песници нису били портрети ових јунака, већ је фигура песника у себи сажи-мала све позитивне особине које је Моро желео да истакне овим симболом универзалног уметника (Cooke 2014, 27–28). Међу њима нашао се и један приказ *Персијској* или *Арајској* *песника*, настао 1886. године (Mathieu 2010, 140) (слика 7). На овој слици песник је приказан како путује на коњу (још једном мотиву који је у Европљанима будио асоцијације на Блиски исток и арапски свет) у пратњи крила-

те женске фигуре која му нуди цвет. Поново, Моро ствара суптилан колаж идеја преузетих из различитих култура – песник, одевен у костим чији поједини детаљи (турбан и накит) алудирају на његову етничку припадност исказану у наслову слике, комуницира са фигуром која порекло води из грчке митологије – музом. Музе, девет Зевсових и Мнемозининих кћери у античкој митологији имале су задатак да надахњују песнике и певаче који затим песмом отклањају тугу и бриге међу људима (Sreјović & Сermanović-Kuzmanović 2004, 275). У Мороовом стваралаштву честе су пратиље античких песника, налазе се у пратњи Орфеја и Хесиода али и Аполона, бога светлости и поезије (Mathieu 2010, 39, 81, 83). Ипак, на слици насталој 1886. године једна од њих, са хришћанским ореолом и анђеоским крилима, прати арапског песника на његовом путу стварања и пружања утехе човечанству.

ЗАКЉУЧАК

Вишеслојност и вешезначност слика Гистава Мороа одлике су основних идеја симболистичког сликарства о синкретизму као збиру колективних идеја и снова, који се јављају у различитим епохама и културама и који чине колективно наслеђе људске расе. Уметниково лично интересовање за Стари свет, материјалну културу, митологију, костим и симболику древних цивилизација, учинило је његов ликовни језик богатим цитатима прошлости, уклопљеним у својеверсни колаж епоха чије је одгонетање пружало задовољство и изазов посматрачу. Својим делима Гистав Моро обраћао се школованој клијентели чије је образовање било засновано на класичној поезији и митологији, и чији су припадници посећивали музеје и археолошка налазишта и пратили новости из света хуманистичких наука. У исто време Мороова уметност донела је и новитете париској публици у виду еклектичних приказа света, који никада није истински постојао, осим у машти и сновима, чиме се уметник обраћа унутрашњим, скриваним и потискиваним импулсима својих савременика. Тај имагинарни свет обличје је нашао у веома популарној теми визуелне културе 19. века – слици имагинарног Оријента, његовом луксузу, харемима и сензуалној лепоти. Мороове представе Оријента као простора фантазије у себи спајају не само мотиве различитих култура и религија Старог света, већ и митологију древних народа са сновима и страстима њему савременог света, што Мороово сликарство и чини несумњиво симболистичким.

Литература

- Allan, Scott C. 2009. "Gustave Moreau's 'Archeological Allegory.'" *Nineteenth-Century Art Worldwide* 8 (2). https://19thcartworldwide.org/index.php?option=com_content&view=article&id=329&Itemid=98
- Baura, Sesil Moris. 1970. *Nasleđe simbolizma*. Beograd: Nolit.
- Biderman, Hans. 2004. *Rečnik simbola*. Beograd: Plato.
- Beli, Andrej. 1984. *Simbolizam*. Beograd: Vuk Karadžić, Institut za književnost i umetnost.
- Berlanstein, Lenard R. 2001. *Daughters of Eve: A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin de Siècle*. Harvard: Harvard University Press.
- Berlin, Isaija. 2006. *Koreni romantizma*. Beograd: Službeni glasnik.
- Bodler, Šarl. 2004. *Misli*. Čačak: Umetničko društvo Gradac.
- Borozan, Igor. 2018. *Slikarstvo nemačkog simbolizma i njegovi odjeci u kulturi Kraljevine Srbije*. Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu.
- Borozan, Igor & Snežana Mišić. 2021. *Život, san, smrt : evropski okviri srpskog simbolizma*. Novi Sad: Galerija Matice srpske; Beograd: Narodni muzej u Beogradu.
- Cooke, Peter. 2014. *Gustave Moreau, history painting, spirituality and symbolism*. Yale university press.
- Cooke, Peter. 2017. "Gustave Moreau and the theatre." *The Burlington magazine* 159 (1374): 706–713.
- Diga, Žak. 2007. *Kulturni život u Evropi na prelazu iz 19. u 20. vek*. Beograd: Clio.
- Dijkstra, Bram. 1988. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Ehrhardt, Ingrid. 2000. "Kingdom of Soul: An Introduction". In *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870–1920*, ed. Ingrid Ehrhardt & Simon Reynolds, 9–16. Munich: Prestel.
- Elez, Vesna. 2016. „Preisпитivanje modernosti: Bodlerovo mesto u Panteonu.“ *Komparativna književnost: teorija, tumačenja, perspektive = Encompassing*

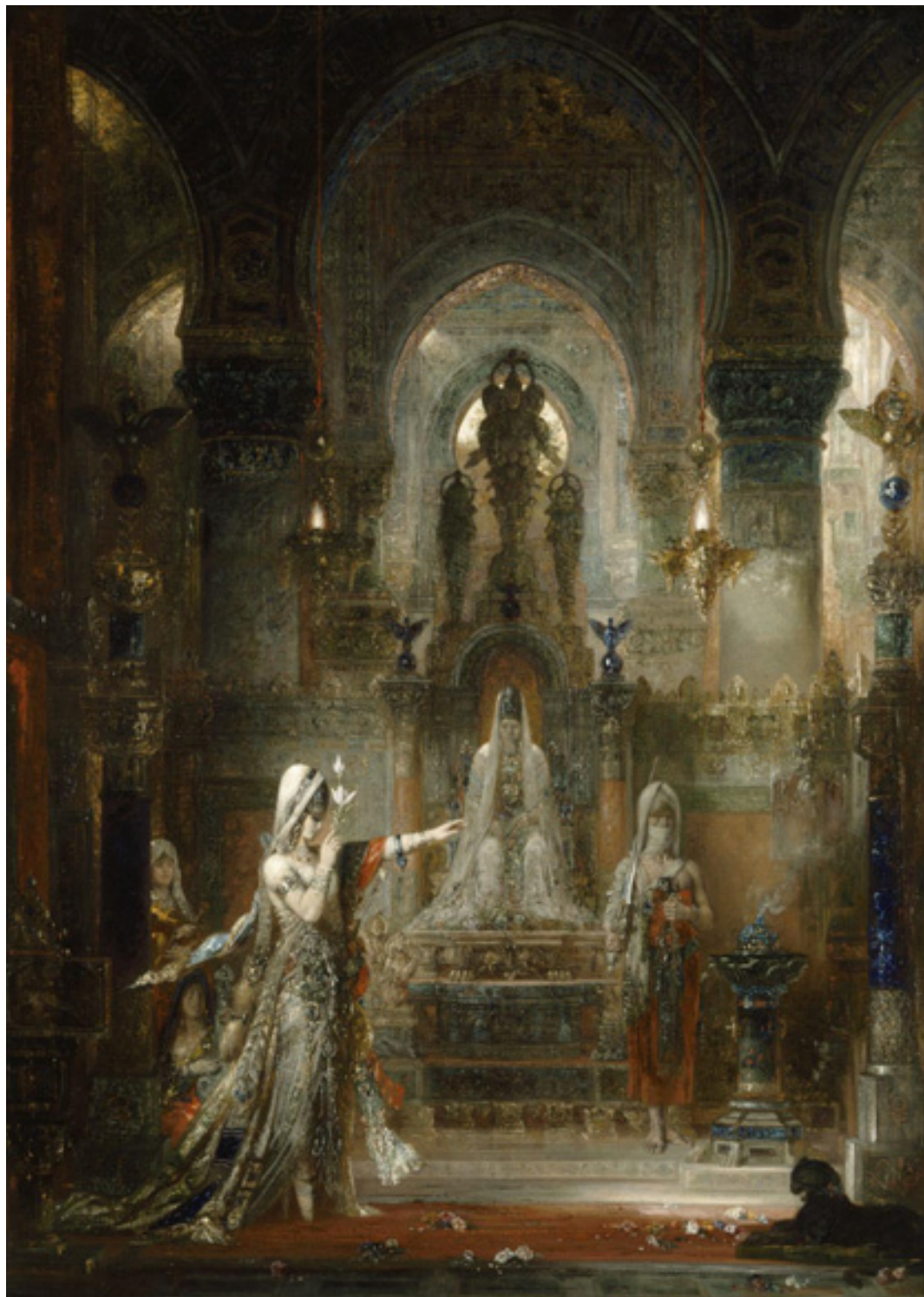
- comparative literature: theory, interpretation, perspectives*, prir. Adrijana Marčetić, Zorica Bečanović Nikolić & Vesna Elez, 345–354. Beograd: Filološki fakultet.
- Facos, Michelle. 2009. *Symbolist Art in Context*, Berkeley: UC Press.
- Facos, Michelle & Thor J. Mednick. 2017. *The Symbolist Roots of Modern Art*. London: Routledge.
- Frojd, Sigmund. 1969. *Iz kulture i umetnosti*. Beograd: Matica srpska.
- Frojd, Sigmund. 2005. *Antropološki ogledi*. Beograd: Prosveta.
- Gogen, Pol. 2005. *Zapisi civilizovanog divljaka*. Beograd: Mono & Mañana.
- Guyaux, André. 2008. *Huysmans-Moreau: féériques visions*. Paris: Musée Gustave-Moreau.
- “History of The Moulin Rouge: The Great Periods.” Pristupljeno 6. oktobra 2023. <https://www.moulinrouge.fr/en/the-moulin-rouge/history/the-great-periods/>
- Hofstätter, Hans H. 2000. “Symbolism in Germany and Europe”. In *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany, 1870–1920*, ed. Ingrid Ehrhardt & Simon Reynolds, 17–27. Munich: Prestel.
- İndirkaş, Zühre. 2010. “The Persence of Death in Gustave Moreau’s Paintings”. *Synergies Turquie* 3: 69–78.
- Jumeau-Lafond, Jean-David. 2006. *Painters of the Soul: Symbolism in France*. Tampere: Tampere Art Museum.
- Jung, Karl Gustav. 2003. *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*. Beograd: Atos.
- Joffe, Joëlle. 2010. “Women, the Symbolist Painting and Psychoanalysis”. In *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, ed. Rosina Neginsky, 251–271. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Krämer, Felix. 2017. *Battle of the Sexes: From Franz Von Stuck to Frida Kahlo*. Munich: Prestel.
- Kraševac, Irena. 2013. „Antički žanr u umetnosti 19. stoljeća“. U *Alegorija i arkadija; antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, katalog izložbe, prir. Petra Vugrinec, 9–14. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori.
- Lacambre, Geneviève. 2001. *Gustave Moreau et l'antique*. Millau: Musée de Millau et des Grands Causses.
- Lacambre, Geneviève. 1996. *Gustave Moreau e l'Italia*. Rome: Skira.
- Mathieu, Pierre-Louis. 2010. *Gustave Moreau: The Assembler of Dreams*. Paris: ACR PocheCouleur.
- Mathews, Patricia. 2000. *Passionate Discontent: Creativity, Gender, and French Symbolist Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Neginsky, Rosina. 2013. *Salome: The Image of a Woman Who Never Was; Salome: Nymph, Seducer, Destroyer*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Oehring, Erica. 2013. “The Orient as a Subject in Pictorial Art: Leopold Carl

- Müller and Austrian Oriental Painting after 1870." In *Orient and Occident: Travelling 19th Century Austrian Painters*, ed. Agnes Husslein-Arco & Sabine Grabner, 29–49. Munich: Hirmer Publishers.
- Pevsner, Nikolaus. 1940. *Academies of art, past and present*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rejmon, Marsel. 1958. *Od Bodlera do nadrealizma*. Sarajevo: Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša“.
- Rewald, John, Dore Ashton & Harold Joachim. 1961. *Odilon Redon, Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin*. New York: Museum of Modern Art.
- Said, Edvard W. 2000. *Orijentalizam*. Beograd: Čigoja štampa.
- Sérié, Pierre. 2014. *La peinture d'histoire en France 1867–1900*. Paris: Arthena.
- Srejović, Dragoslav & Aleksandrina Cermanović-Kuzmanović. 2004. *Rečnik grčke i rimske mitologije*. Beograd: Srpska književna zadruga – Službeni list SCG.
- Svart, Korad V. 2007. "Fin de siècle". U *O dendizmu i Džordžu Bramelu*, prir. Žil Barbe d'Orviji. Beograd: Centar za izučavanje tradicije Ukronija.
- Uismans, Žoris-Karl. 1966. *Nasuprot*. Beograd: Prosveta.
- Vilson, Edmond. 1964. *Akselov zamak ili O simbolizmu*. Beograd: Kultura.

Примљено / Received: 25.01.2024.

Прихваћено / Accepted: 09.05.2024.

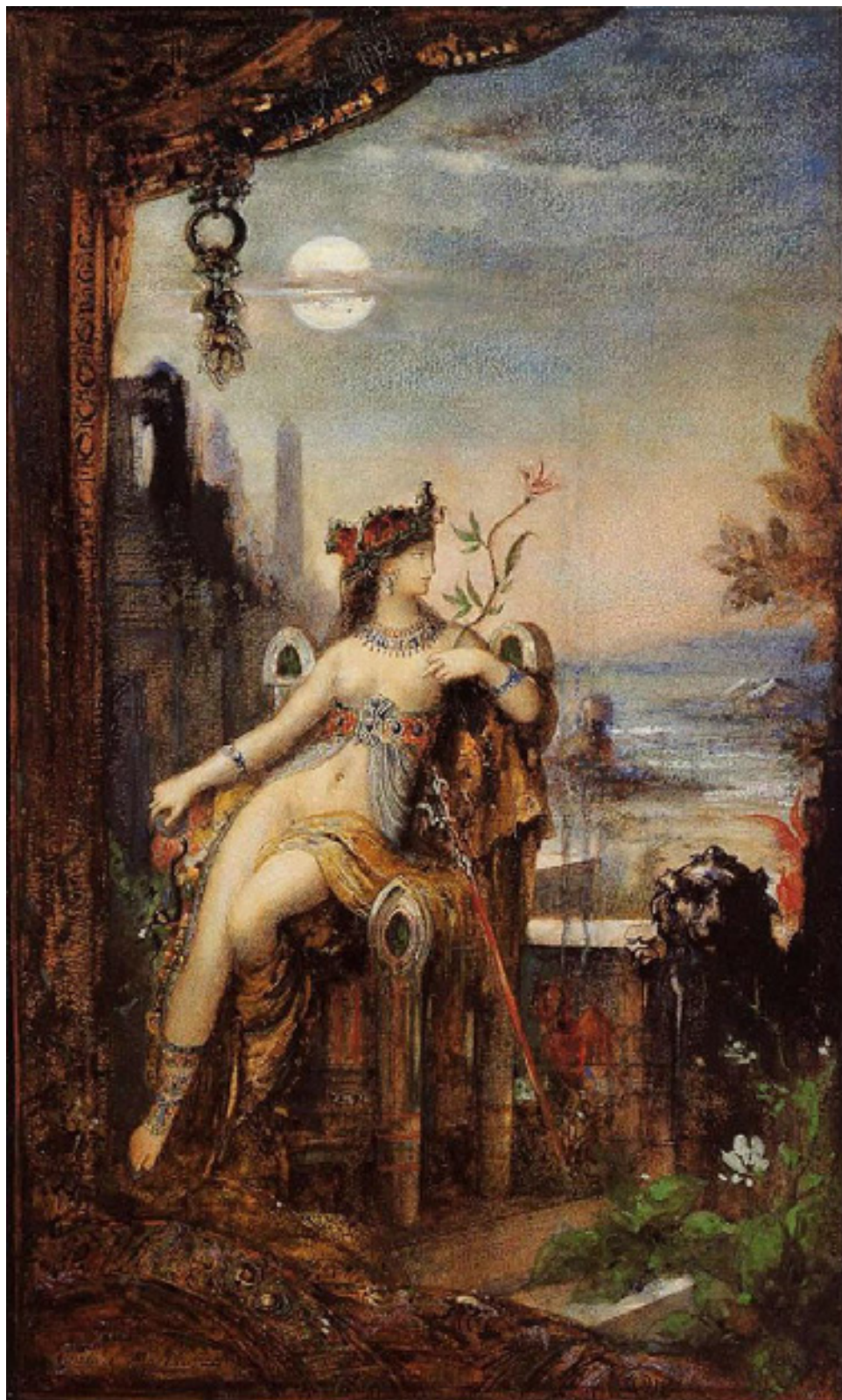
Списак илустрација:



Слика 1: Гистав Моро, *Саломе плеше пред Иродом*, 1876, извор: Wikimedia Commons, public domain



Слика 2: Гистав Моро, *Привиђење*, 1876, извор: Wikimedia Commons, public domain



Слика 3: Гистав Моро, *Клеопатра*, 1887, извор: Wikimedia Commons, public domain



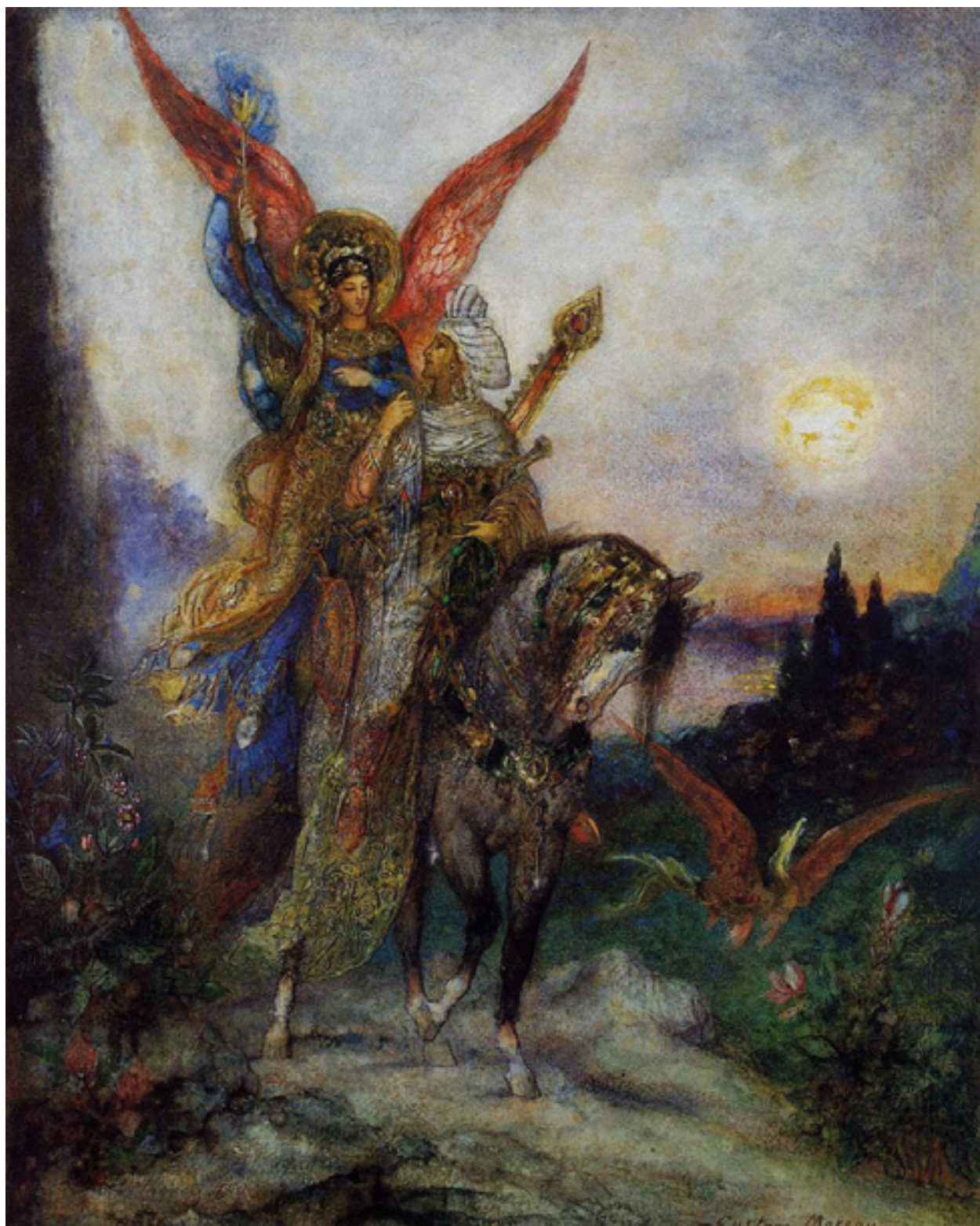
Слика 4: Анри Рено, *Саломе*, 1870, извор: Wikimedia Commons, public domain



Слика 5: Гистав Моро, *Сан о Оријенту*, 1881, извор: Wikimedia Commons, public domain



Слика 6: Гистав Моро, *Свети слон / Свето језеро*, 1885–1886, извор: Wikimedia Commons, public domain



Слика 7: Гистав Моро, *Арапски/Персијски песник*, 1886, извор: Wikimedia Commons, public domain