

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са IX међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(24–25. X 2014)

Књига III

Уметничко наслеђе и рат & Музика и Медији

ПРОГРАМСКИ ОДБОР

Међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност*

Председник програмског одбора

Проф. др Иван Коларић, декан

Пошћредседници програмског одбора

Проф. др Милош Ковачевић

Проф. др Драган Бошковић

Чланови програмског одбора

Доц. др Никола Бубања, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Доц. др Владимир Поломац, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Доц. др Часлав Николић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Бранка Радовић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Доц. др Сања Пајић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Божинка Петронијевић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Анђелка Пејовић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Мирјана Мишковић Луковић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Катарина Мелић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Проф. др Персида Лазаревић ди Ђакомо, Универзитет „Г. д Анунцио“, Пескара, Италија

Проф. др Ала Татаренко, Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко“, Лавов, Украјина

Доц. др Зринка Блажевић, Филозофски факултет, Загреб, Хрватска

Проф. др Миланка Бабић, Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, Босна и Херцеговина

Проф. др Михај Радан, Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија

Проф. др Димка Савова, Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска

Проф. др Славка Величкова, Филолошки факултет, Универзитета „Пајсије Хиландарски“, Пловдив, Бугарска

Проф. др Јелица Стојановић, Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора

Одговорни уредник

др Сања Пајић

мр Валерија Каначки

Рецензенти

др Сања Пајић (Крагујевац)

др Марта Вукотић Лазар (Косовска Митровица)

др Марија Ђирић (Крагујевац)

др Санда Додик (Бања Лука)

мр Валерија Каначки (Крагујевац)

мр Милош Заткалик (Београд)

мр Гарун Малаев (Београд)

мр Јелена Беочанин (Крагујевац)

мр Зоран Комадина (Крагујевац)

мр Јасна Вељановић (Крагујевац)

мр Данијела Здравих Михаиловић (Ниш)

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са IX међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(24–25. X 2014)

Књига III

**Уметничко наслеђе и рат
&
Музика и медији**

Крагујевац, 2015.

ТРИ ТОМА ЗБОРНИКА СА IX МЕЂУНАРОДНОГ НАУЧНОГ СКУПА СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

IX међународни научни скуп *Српски језик, књижевност, уметност* традиционално је одржан последњег викенда у октобру, сада је то било 24. и 25. октобра 2014. године. Скуп је имао четири тематске целине – лингвистичку, књижевну и две уметничке: једну посвећену изучавању музике, а другу историји уметности. На овом научном скупу, у оквиру четирију наведених секција, било је пријављено 155 реферата, с тим да је на скупу поднесено 135. Од тога је из Србије, највише са различитих универзитета и института, било 120 учесника, а из ближег и даљег иностранства (из Бугарске, БиХ, Црне Горе, Италије, Хрватске и Аустрије) 15 учесника.

Тема **лингвистичког дела** скупа била је: СРПСКИ ЈЕЗИК – ОД ВУКА ДО ДАНАС, и обрађивана је у седам подтема, разврстаних у шест секција: 1) 200 година (од) Вукове *Писменице српскога језика*, 2) Интеграциони и дезинтеграциони процеси у српском језику, 3) Карактеристике спољашње и унутрашње историје српскога језика, 4) Српски језик и српско питање на Балкану (100 године од почетка Првог светског рата), 5) Структурне и стилистичке карактеристике српскога језика, 6) Српски језик у типолошким и контрастивним истраживањима, 7) Туђице и посуђенице у српскоме језику, и Српска језичка дијаспора. Лингвистичка тематика скупа предмет је првога тома овога зборника.

Тема **књижевног дела** скупа била је: РАТ И КЊИЖЕВНОСТ, са 55 пријављених реферата, од којих се у зборнику штампа чак 45. У рефератима се међуоднос рата и књижевности разматра из готово свих научно релевантних аспеката, узимајући посебно у обзир различите књижевне периоде, правце и врсте, најчешће на корпусу поетских или прозних дела појединих домаћих и страних писаца. Књижевна тематика скупа предмет је другог тома овога зборника.

Основна тема **музичког дела** скупа била је: МУЗИКА И МЕДИЈИ, која је обрађивана у 20 реферата разврстаних у три секције. Музичка тематика скупа обрађивана је још у три секције, насловљене: 1) Музичка анализа у контексту аналитичке праксе, 2) Страница из историје српске музике, и 3) Јубилеји, са 16 поднесених реферата.

Историчарско-уметнички део скупа је под заједничком темом: УМЕТНИЧКО НАСЛЕЂЕ И РАТ радио у четири секције, на којима је поднето 17 реферата, од којих је 14 објављено у зборнику. Музичка и историчарско-уметничка тематика скупа предмет је трећег тома овога зборника.

Ово трокњиже, дакле, доноси преко стотину научних радова, који ће бити незаобилазна литература свима онима што су заинтересовани за лингвистичке, књижевне, музичке или ликовне теме којима се бавио IX међународни научни скуп *Српски језик, књижевност, уметност*.

О ЗБОРНИКУ

Историчарско-уметничка секција IX Међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност* као главну тему имала је *Уметничко наслеђе и рати*. Од радова поднетих у разради дате опште теме четрнаест саопштења је укључено у Зборник, с тим што су три рада коауторска. Највећи број је са домаћих високошколских институција и из институција које се баве заштитом и проучавањем уметничких дела (Крагујевац, Београд, Косовска Митровица), док је двоје аутора из иностранства (Италија и Република Српска).

Скуп је радио у четири секције. Прва секција била је окупљена око теме *Уметничко наслеђе и рати – страдање и обнова*. Питање баштине, титулара баштине и односа према баштини, неодвојиво од проблема националног идентитета, размотрено је у историјској равни, са посебним освртом на догађаје крајем 20. и почетком 21. века. Модели заштите споменичког наслеђа, како покретног тако и непокретног, неминовно су се наметнули као посебно питање. У другој секцији *Рати и ратничко као тема у ликовној уметности* анализиран је феномен рата и ратног у ликовној традицији од антике до краја средњег века, укључујући и српску средњовековну уметност. Перцепција рата, стварање у рату и упркос рату, уз ратни опус водећих српских уметника 20. века, била је тема секција *Уметност у рату*, док је у секцији *Виртуално памћење – сведочанства о делима којих више нема* било говора о уметничким делима насталим у ратним сукобима.

Приступивши теми скупа са различитих методолошких аспеката, учесници су одговорили на научно квалитетан, иновативан и истраживачки компетентан начин. Све реферате одликује висок академски ново, отуда ови радови представљају добру основу за наставак ових или сличних студија. Посебно се мора истићи да историчарско-уметничка секција, као најмлађа секција скупа која се по четврти пут окупила, бележи значајан пораст у смислу броја учесника, чиме је не само оправдала већ оправдала и учврстила своје постојање.

Музичка теорија и музичка анализа, дисциплине које се преплићу и допуњују, представљају оперативни апарат у процесу и поступцима научног сагледавања музичке грађе. Теоријске поставке у оквиру музичке науке не би имале пуну вредност уколико не би имале своју потврду (или демант) у аналитичкој пракси. Полазећи од чињенице да су теоријске дисциплине (хармонија, контрапункт, мизички облици и др.) усмерене на њихово практично изучавање, анализа би представљала тај емпиријски део разматрања музичких дела, а дилтих теорија-анализа логичан спој. Аналитички апарат у области музичке теорије поседује номенклатуру која, иако модификована, постављена је на основе које трају (чак и столећима) а применљива је на целокупну разноврсну музичко-теоријску проблематику. То објашњава заступљеност највећег броја реферата сваке године, па и ове, у оквиру теме *Музичка теорија у контексту аналитичке праксе* музичко-теоријског дела скупа *Српски језик, књижевност, уметност*.

У зборник су уврштена 33 реферата разноликог музичко-теоретског усмерења. Првих једанаест радова се баве општијом проблематиком из области форме, хармоније и полифоније и стилско-историјски прате разматрања различитих теоријских проблема. Радови који обрађују педагошке теме повезани су са фолклорном и медијском тематиком, те су радови мултидисциплинарно профилисани. Већи број радова изнедрила је секција *Музика и медији*, која традиционално

постоји сваке године, а ове године је и главна тема скупа. 10 реферата ауторски су потписали запослени у настави на ФИЛУМ-у, 11 аутора је из Београда а остали реферати су окупили писце из Ниша, Јагодине, Ужица, Косовске Митровице, те из иностранства – из Штипа (Македонија), Источног Сарајева и Бања Луке (Република Српска). Изражавамо задовољство бројем учесника, те избором тема референата, и истичемо да музички део скупа својом садржајношћу у знатној мери доприноси развоју музичке науке код нас.

Уредници

САДРЖАЈ

ТРИ ТОМА ЗБОРНИКА СА IX МЕЂУНАРОДНОГ
НАУЧНОГ СКУПА СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ / 5
О ЗБОРНИКУ / 7

УМЕТНИЧКО НАСЛЕЂЕ И РАТ

Горан М. ЈАНИЋИЈЕВИЋ

РАТ И МИР У ПОЕТИЦИ КАСНОАНТИЧКЕ УМЕТНОСТИ / 19

Саша М. БРАЈОВИЋ, Игор Б. БОРОЗАН

ПРВИ СВЕТСКИ РАТ И УМЕТНОСТ: МЕЛАНХОЛИЈА
И ДЕСТРУКЦИЈА У ДЕЛИМА УРОША ПРЕДИЋА,
СТЕВАНА АЛЕКСИЋА И ПЕТРА ДОБРОВИЋА / 29

Каменко М. МАРКОВИЋ

О СПОМЕНИКУ ИЗ ЖУПАНИЈЕ ГОРЖ / 45

Анђелина Ж. БАНКОВИЋ

ЛИКОВНИ РАДОВИ ЗАТВОРЕНИКА У ЛОГОРУ НА БАЊИЦИ / 57

Предраг Н. ДРАГОЈЕВИЋ

УМЕТНОСТ УПРКОС РАТУ: ЈЕДНА МОГУЋА
СТРАТЕГИЈА БАШТИЊЕЊА / 69

Маја И. НЕШКОВИЋ

ФИЛМ КАО АУДИО-ВИЗУЕЛНИ СПОМЕНИК РАТА / 79

Сања Р. ПАЈИЋ, Роса Г. Д'АМИКО

КУЛТУРНА ДОБРА И РАТ: ОД СУСРЕТА И СУКОБА РАЗЛИЧИТИХ
КУЛТУРА ДО ЗАШТИТЕ ТЕРИТОРИЈАЛНОГ НАСЛЕЂА
КРОЗ ОБНОВУ ДРУШТВЕНИХ ЗАЈЕДНИЦА / 91

Маја М. АНЂЕЛКОВИЋ, синђел ДАНИЛО (ГАВРАНОВИЋ)

РЕКОНСТРУКЦИЈА ПОСТОЈАЊА И РАТНОГ
СТРАДАЊА МАНАСТИРА СТУПЉЕ / 103

Јелена З. ПАВЛИЧИЋ

ЗАБОРАВИ И МОДЕЛИ ЗАШТИТЕ:
ЦРКВА БОГОРОДИЦЕ ЉЕВИШКЕ У ПРИЗРЕНУ / 111

Дејан М. ВУКЕЛИЋ

РАТНА РЕКОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА СЕЋАЊА НА ПОСЛЕДЊЕ
ОБРЕНОВИЋЕ КРОЗ ПРИЗМУ АУСТРИЈСКОГ ОТКРИВАЊА СПОМЕН-
ПЛОЧЕ У СТАРОЈ ЦРКВИ СВЕТОГ МАРКА У БЕОГРАДУ / 125

Jasmina B. NOVAKOVIĆ

DAMNATIO MEMORIAE SOCIЈALISTIČKO SPOMENIČKO
NASLEĐE U RATU RAZLIČITIH SEĆANJA / 155

Milica S. VOŽIĆ MAROJEVIĆ

SLOVO (ZAKONA) NA PAPIRU / 163

Марџа М. ВУКОТИЋ ЛАЗАР
УТИЦАЈ СЛИКАРА ПЕТРА ДОБРОВИЋА И ИДЕЈЕ ЈУГОСЛОВЕНСТВА
НА ЖИВОТ И РАД АРХИТЕКТЕ НИКОЛЕ ДОБРОВИЋА / 177

Андреј М. ВУЈНОВИЋ
ОРИГИНАЛ И КОПИЈА У РАТУ. СРПСКО-НЕМАЧКИ СЛУЧАЈ / 195

МУЗИКА И МЕДИЈИ

Гарун П. МАЛАЕВ
ЗАШТО ЈЕ ПОТРЕБНО ПОВЕЗИВАТИ ТОНАЛИТЕТ,
ХАРМОНСКУ ФОРМУЛУ И СТИЛ / 207

Predrag A. REPANIĆ
NOVI POGLEDI NA FIGURU ZADRŽICE U
RENASANSNOJ VOKALNOJ POLIFONIJI / 215

Сенка Р. БЕЛИЋ
REDICTAE/PERTINACIE ИЛИ О ДЕМИСТИФИКАЦИЈИ
МЕЛОДИЈСКОГ ИДЕАЛА СТРОГОГ СТИЛА / 235

Маја В. РАДИВОЈЕВИЋ
АНАЛИТИЧКИ ПРИСТУП КАНТУСУ ФИРМУСУ: ПРЕПОЗНАВАЊЕ И
ЊЕГОВ УТИЦАЈ НА ОБЛИКОВАЊЕ КОНТРАПУНКТСКЕ ФАКТУРЕ / 245

Јасна С. ВЕЉАНОВИЋ
АНАЛИТИЧКИ И ТЕРМИНОЛОШКИ ПРОБЛЕМИ
У ТУМАЧЕЊУ СОНАТНЕ ФОРМЕ / 253

Јелена М. МЛАДЕНОВСКИ
ХАРМОНИЈА „ИЗМЕЂУ РЕДОВА” ФРЕДЕРИКА ШОПЕНА / 267

Aleksandra P. IVKOVIĆ
INTERTEKSTUALNE RELACIJE U DELIMA ROBERTA ŠUMANA / 279

Нађаша В. НАГОРНИ ПЕТРОВ
ПРИСУСТВО ЦЕЛОСТЕПЕНЕ ЛЕСТВИЦЕ У ГРАЂИ
ПРЕЛУДИЈУМА ЈЕДРА КЛОДА ДЕБИСИЈА / 293

Marko S. MILENKOVIĆ
KOLORISTIČKO-ILUSTRATIVNI KONCEPT HARMONIJE KLODA DEBISIJA
– KLAVIRSKA MINIJATURA MALI PASTIR IZ CIKLUSA DEČJI KUTAK / 299

Јелена С. ЈЕЛЕНКОВИЋ
УЛОГА ТОНАЛНОСТИ У СЕМАНТИЧКОЈ (РЕ)
КОНФИГУРАЦИЈИ ПАСТОРАЛНОГ ТОПОСА У ДЕЛУ
СИМФОНИЈСКЕ ИГРЕ ОП. 45 С. РАХМАЊИНОВА / 309

Miloš J. ZATKALIK
TELEOLOŠKE STRATEGIJE POSTTONALNE MUZIKE:
„MODEL KOMPLETIRANJA” / 329

Сњежана Б. ЂУКИЋ-ЧАМУР
АНАЛИТИЧКИ ПРИСТУП ВОКАЛНОМ ДЈЕЛУ:
ИНТЕРАКЦИЈА ПОЕТСКЕ И МУЗИЧКЕ ФОРМЕ / 341

Saša V. BOŽIDREVIĆ

НОРСКЕ КОМПОЗИЦИЈЕ INSPIRISANE FOLKLOROM:
VIDOVI ISPOLJAVANJA CITATNOSTI / 347

Данијела Ђ. СТОЈАНОВИЋ

АУТОРСКИ ТРЕТМАН ФОЛКЛОРНОГ МАТЕРИЈАЛА
У КОМПОЗИЦИЈИ РАКАТКА СТОЈАНА СТОЈКОВА / 357

Александар Ч. ВУЛОВИЋ

КОМПЛЕМЕНТАРНОСТ МЕТОДИКА НАСТАВЕ СОЛФЕЂА И КЛАВИРА –
ПРИКАЗ ОБРАДЕ ОДАБРАНИХ КОМПОЗИЦИЈА КЛАВИРСКЕ ЛИТЕРАТУРЕ
ЗА ПЕТИ РАЗРЕД ШОМО ИЗ ВИЗУРЕ НАСТАВЕ СОЛФЕЂА / 365

Нађааша М. ВУКИЋЕВИЋ, Ивана М. МИЛИЋ

ФУНКЦИОНАЛНОСТ ЗНАЊА СА АСПЕКТА
НАСТАВЕ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ / 377

Катјарина Р. СТАНОЈЕВИЋ, Миа М. ЛУКОВАЦ

СТРУКТУРА МУЗИЧКИХ ТЕЛЕВИЗИЈСКИХ ПРОГРАМА
И МУЗИЧКИ УКУС БУДУЋИХ УЧИТЕЉА / 387

Марија К. ИВАНОВИЋ

ЦРТАНИ ФИЛМ У ФУНКЦИЈИ СЛУШАЊА МУЗИКЕ / 399

Невена Ј. ВУЈОШЕВИЋ

ПРЕГЛЕД НОВИЈИХ ИСТРАЖИВАЊА У ОБЛАСТИ МУЗИЧКЕ ПЕРЦЕПЦИЈЕ
И ВИЗУЕЛНЕ КОМУНИКАЦИЈЕ КОД МУЗИЧАРА И НЕМУЗИЧАРА / 405

Марија М. KARAN

RADIO ART
МАПИРАЊЕ ЗНАЧАЈНИХ ТАЧАКА У RAZVOJU
RADIOFONIЈЕ I ЕKSPERIMENTALNE, AVANGARDNE
RADIO-УМЕТНОСТИ У EVROPI (1920–1970) / 413

Борислава Ч. ВУЧКОВИЋ

„ПОПОДНЕ ЈЕДНОГ ФАУНА” – ОД МОДЕРНЕ ДО
САВРЕМЕНЕ ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ / 421

Ања З. ЛАЗАРЕВИЋ

КОРЕЛАТИВНОСТ ПОЕТИКА АРВА ПЕРТА И АНДРЕЈА
ТАРКОВСКОГ – ОГЛЕДАЛО У ОГЛЕДАЛУ? / 431

Катјарина Д. ЛАЗАРЕВИЋ

ИНТЕРПРЕТАЦИЈА БЕТОВЕНОВЕ ДЕВЕТЕ СИМФОНИЈЕ
ДЕ-МОЛ ОП. 125 У ФИЛМУ ПАКЛЕНА ПОМОРАНЦА
СТЕНЛИЈА КЈУБРИКА / 443

Владимир М. ТРМЧИЋ

ГЛЕН ГУЛД – УМЕТНИК РЕПРОДУКЦИЈЕ / 455

Душан С. ЕРАК

МЕЛОДИЈСКА И ХАРМОНСКА АНАЛИЗА ИВКОВЕ СЛАВЕ
МОКРАЊЦА И ПРАКТИЧНА ПРИМЈЕНА АНАЛИЗИРАНИХ
ПРИМЈЕРА У НАСТАВИ СОЛФЕЂА / 463

Гордана М. КАРАН

ИЗ ИСТОРИЈЕ СРПСКЕ МУЗИЧКЕ ПРЕДАГОГИЈЕ
МИЛОЈЕ МИЛОЈЕВИЋ (1884–1946) МУЗИЧКИ ПЕДАГОГ И
АУТОР УЏБЕНИЧКЕ И ПРИРУЧНИЧКЕ ЛИТАРАТУРЕ ЗА НОТНО
ПЕВАЊЕ, ХАРМОНИЈУ И ИСТОРИЈУ МУЗИКЕ / 471

Дина В. ВОЈВОДИЋ

ОПЕРЕ *КНЕЗ ОД ЗЕТЕ* И *КОШТАНА* ПЕТРА КОЊОВИЋА У
ФОКУСУ КРИТИЧКЕ МИСЛИ МИЛОЈА МИЛОЈЕВИЋА / 479

Сандра Р. ДОДИК

ПРИСВОЈЕЊЕ ОСМОГЛАСНИЧКИХ МОДЕЛА У
КОМПОЗИЦИЈИ *ОКТОИХА 1* ЉУБИЦЕ МАРИЋ / 485

Александра Љ. РАДЕНКОВИЋ

ПЕДАГОШКА ВЕЛИЧИНА КАРЛА ФИЛИПА ЕМАНУЕЛА
БАХА И ЊЕГОВ УТИЦАЈ НА РАЗВОЈ ПИЈАНИЗМА XIX И XX
ВЕКА (ПОВОДОМ ТРИСТА ГОДИНА ОД РОЂЕЊА) / 495

Срђан В. ТЕПARIЋ

ВИДОВИ ИСКАЗИВАЊА ПОСТМОДЕРНИЗМА И ОДНОС
СА ПРАВОСЛАВНОМ МУЗИЧКОМ ТРАДИЦИЈОМ У *ТРИ*
ДУХОВНЕ ХИМНЕ АЛФРЕДА ШНИТКЕА / 503

Ленче А. НАСЕВ

АНАЛИТИЧКО-ТЕОРЕТСКИ ПОГЛЕД КОН МУЗИЧКОТО
ТВОРЕШТВО НА ТОМИСЛАВ ЗОГРАФСКИ ИНСПИРИРАНО
ОД МАКЕДОНСКАТА ЦРКОВНА ТРАДИЦИЈА / 513

Сања Р. ПАНТОВИЋ

ЗНАЧАЈ ОСНОВНИХ ПРИНЦИПА У СВИРАЊУ НА
КЛАВИРУ ЈОЗЕФА ЛЕВИНА (1874–1944) / 521

Саша М. БРАЈОВИЋ¹, Игор Б. БОРОЗАН

Универзитет у Београду
Филозофски факултет
Одељење за историју уметности

ПРВИ СВЕТСКИ РАТ И УМЕТНОСТ: МЕЛАНХОЛИЈА И ДЕСТРУКЦИЈА У ДЕЛИМА УРОША ПРЕДИЋА, СТЕВАНА АЛЕКСИЋА И ПЕТРА ДОБРОВИЋА²

Урош Предић, Стеван Алексић и Петар Добровић ликовним језиком су одговорили на изазове Великог рата. Сlike Уроша Предића сликовно су сведочанство спајања универзалног безнађа изазваног масовним разарањем и елегичне сликареве природе. С друге стране, Стеван Алексић алегориским сликовним језиком указује на ужасе рата, суштински повезане са древним слојевима људског рода осуђеног на вечиту и обнављајућу структуру разарања и поништења. Петар Добровић је анатомију деструкције насликао у сличном маниру, али на експресивнији начин. Ратни опус тројице сликара, иако формално различит, структурално је прожет идејом да се ратно безумље представи као егзистенцијални принцип људске природе.

Кључне речи: Први светски рат, меланхолија, ужаси рата, деструкција, уметничка пракса

Први светски рат је меморисан у колективном сећању као топос апсолутне дехуманизације човечанства (Винтер 2006). Глобалне размере катаклизме допринеле су да четворогодишњи сукоб остане упамћен као Велики рат. Деструкција, и до тада невиђена зверства, означиле су врхунац једног антицивилизацијског наратива, који би се могао дефинисати као *ужаси рата*. Често окарактерисан као идеолошка праведност зарад виших циљева, оличених у борби за простор и ресурсе, рат је потврђивао еволуционистичке теорије (Дарвин 1977: 32–198) које су развој људске врсте тумачили као континуирани ток сурове борбе за опстанак.

У вртлогу Првог светског рата, на супротстављеним странама, нашле су се и две суседне државе: Краљевина Србија и Аустроугарска монархија. Конфронтације око дневнополитичких интереса у праскозорје Великог рата (Радојевић, Димић 2014: 9–73) маскирале су неумитност сукоба између монархије у постепеном растакању (Аустроугарска) и државе у успону (Краљевина Србија). Сукоб је додатно компликовала чињеница да је велики број припадника етничких Срба, као и других словенских народа, учествовао у ратним дејствима у униформи Аустроугарске монархије. Вековна лојалност цару (Борозан 2012: 95–114), династички патриотизам (Симић 2012) и неумитно потчињавање бирократском механизму стране државне управе, условили су да се Срби нађу са обе стране барикада. Многи поданици хабзбуршке круне српског порекла, укључујући и сликаре, одбијали су да учествују у окршају са својом етничком сабраћом, што је доводило

¹ sbrajovi@f.bg.ac.rs

² Рад је настао у оквиру пројекта Министарства просвете и науке Републике Србије, под називом *Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба*, редни број 177001. Посебну захвалност дугујемо Галерији Матице српске и Народном музеју у Зрењанину који су нам омогућили да репродукујемо ликовне прилоге.

до дезертерства, саморањавања, и других начина избегавања војне обавезе (Јованов 2008: 24).

Идентитетски карактер човека деветнаестог века (Кан et al 1977) изнедрио је *рајину шемајинку* српских сликара на тлу Аустроугарске монархије током Првог светског рата. Дух меланхолије и песимизма егзистирао је напоредо са нарастајућом деструкцијом и самоуништењем, израженим у милитаризацији друштва (Хили 2007). Структурално слагање слојева људске свести – агресивног порива за растакањем и песимистичног поимања себе и света – оличено је и на ратним сликама неколицине *српских* сликара.

Међу њима и Даница Јовановић, поданик Аустроугарске државе, која је због своје ангажованости и субверзивног деловања била погубљена (Јованов: 2007). Такву судбину су избегли најпознатији српски сликари, који су ратне страхоте углавном приказивали на неутралан и индиректан начин, с идејом подизања личног осећања на универзални ниво. Активну улогу у визуелизацији Великог рата имали су и *српски импресионисти* (Коста Миличевић, Милан Миловановић), који су деловали при Штабу врховне команде српске војске (Трифуновић: 1964; Миљковић: 2014). И мање познати сликари су приказивали ратне страхоте, особито из *српске* визуре (Вучинић: 2014).

Старе структуре ликовног језика у складу са ратним окружењем дефинисале су слике рата (Герстер, Хелблинг 1996). Археологија сећања (Манојловић Пинтар 2014) умногоме је почивала на коришћењу визуелног језика као ангажованог медијског израза (Митровић 1983). Сливовни мозаик ратних тема и идеја почињао је на варирању иконографије, тематике, реторике боје и основама форме, као и на различитим идејним елементима (Холштен 2011: 58–64).

Урош Предић и рат као нужна објективизација воље

Разумевање *рајиног ојуса* Уроша Предића (Јовановић 1998: 120–122) неодојиво је од увида у теоријско дело *свога џаширона*, како сликар назива Артура Шопенхауера (Симић 2007: 48). Филозоф је сматрао да освајање територија у потрази за природним ресурсима наликује животињској борби за простор, на основу чега је освајаче поистоветио са зверима грабљивицама (Шопенхауер 2013: 87). Шопенхауер је заступао став да је право (правда) у суштини немоћно и да се суштински приклања пред голом физичком силом (в. Шопенхауер 2013: 87). Истовремено, филозоф је негирао повезаност етнице и тла, обезвређујући изједначавање простора и заједничког племенског осећања. Из таквог става нужно је проистекло и потирање идеје о саомозадовољним нацијама као покретачима Великог рата.

Анализирајући кључне поставке Шопенхауеровог дела *Свети као воља и представа* (Шопенхауер 1986), Георг Зимел истиче да је воља основни чинилац субјективног живота и стожер целокупног света (Зимел 2008: 14). Њена апсолутизација, као незадрживог порива, тражи новину, парадоксално је налазећи изван себе, будући да егзистира као нужни апсолут. Пошто изван воље нема ничега, и пошто се стално мења, она не налази своје испуњење. Човек, као њена битна објектификација, веома брзо запада у стање досаде и меланхолије. Такво стање надилази песимизам и прелази у равнодушност, лишено било какве етичке и моралне категоријалности. Будући да ниједно од поменутих расположења не поседује позитивну вредност (Зимел 2008: 20), појединац остаје изван моралног вредновања губећи своје себично и партикуларно Ја. То ново стање прово-

цира утапање појединачног сопства у метафизичко јединство свих постојећих субјеката, осуђених на вечито обитавање у судбински устројеном и демократски сатканом ништавилу (Зимел 2008: 14). У растакању сопства (Ја, појединац реоткрива себе (Ми), што омогућава његово учешће у естетском доживљају визуелне представе (Зимел 2008: 124–125). Ослобођењем од воље и проистекле жеље за поседовањем (хтети – имати), омогућено је утапање у ванвременски и ванпросторни неегзистенцијални предмет проматрања и довршења перцептивног опажаја. Коначно ослобођење човека у естетском доживљају прелази у ништавило, категоријално надилазећи поимање среће и несреће. Свет се утапа у циклично ништавило, које поприма варљиву слику вечите и непролазне трагичне egzистенције. Тако и уметничка дела постају безвремени и беспросторни одблесци *идеје ствари* и коначно предмети (средство) неумитне објективације воље (Зимел 2008: 137). Негирајући могућност познања ствари по себи, будући да је зорност заснована на субјективацији, Шопенхауер истиче да субјекат не улази у суштину ствари, већ их распознаје на основу њихових представа. Воља све прожима с тежњом да се објави. Свет је само објективација те нехотичне еманације Воље, која се у безнадежности и болу непрекидно обнавља.

Двострука структура меланхолије, општа и партикуларна, обележила је и опус Уроша Предића. Сликара је јасно навео свој *живојни* став, чије се исходиште налази у филозофском систему Артура Шопенхауера. Предић је више пута истакао своју радост пред личним физичким нестанком, понављајући да је срећан онај који може да се срди, јер је правом несретнику све свеједно (Симић 2007: 138). Овакви ставови додатно потврђују да се сликарева филозофија заснивала на Шопенхауеровим поставкама.

Осећање равнодушности Предић је имао и у односу на судбину властитог народа. Након констатације да као појединац неумитно и свакодневно нестаје, сликар истиче да и српски народ полако одумире (Симић 2007: 110). Према њему, то и није нека штета, пошто је пролазност неумитна и читави народи робују ништавилу, нагонски гоњени субјективним егоизмом (Симић 2007: 164–165), који на крају кулминира у сукобима цивилизација.

Меланхоличне слике света и властитог сопства умногоме су уобличиле Предићево поимање рата. Аристократски интонирана духовна резигнација обележила је уметничково разграничење са *најгорим од свих светшова*, у којем делују политика и рат, као недостојне и неумитне стуктуре објективације свепрожимајуће Воље.

Предићеви први осврти на милитарну праксу везују се за његово редовно *добровољно* службовање у аустроугарској војсци од 1879. до 1880. године у окolini Сент Пелтена (Предић 1955: 146–154). Из његових сећања назире се да је проведено време у војној служби поимао као бескорисни дуг држави (Предић 1955: 150), са понеком тривијалном жанр-ситуацијом.

У таквом антимилитарном расположењу Предић је дочекао балканске ратове. Од 1909. године стално настањен у Београду, сликар је био сведок прославе победе српске војске, коју је овако прокоментарисао: „Толико сам песимиста, да сам у данима када је све било као пијано од радости услед српских победа, ишао као живи анахронизам, са сузом радости у очима. Али са неком тајном тугом у срцу, да нам све ништа не помаже, јер у књизи судбине, тј. у књизи аустро-немачке политике стоји писано, да Срба мора нестати са овог света...” (Симић 2007: 151)

Пророчке речи изговорене на почетку 1913. године истичу сликарев став о неумитном точку судбине, у оквиру којег су и ратови предодређени.

У истом расположењу Предић описује учешће своје породице у балканским ратовима: „Од мојих имао сам четворицу на бојном пољу – чудо неочекивано. Сви су остали живи и здрави. Један ми је синовац рањен код Једрена пре шест недеља и сада лежи овде. Други ми је синовац Славко као топовски поручник учествовао при крају битке код Куманова и сада је на Велесу. Синовац Милан је отишао као добровољац. Четврти синовац, Миливоје, најбоље је прошао. Он је у Коресподенц-бируу у Скопљу...” (в. Симић 2007: 151)

Предић остаје равнодушан према тешким тренуцима у којима су се налази његови синовци. Његова емпатија је скрајнута, а рат остаје категоријално диференциран – страхоте остају безличне и неутралне *предшаве*. Рат се у Предићевој интерпретацији читава као објективизирана датост, чији се узроци не преиспитују, иако су у њему учествовали и његови синовци.

У таквом расположењу Урош Предић је дочекао и Велики рат. Његова антиципација историјске нужности, оличена у сукобу двеју опозитних *државних* сила (нагона), обистинила се. Рат Србије и Аустроугарске умногоме је поспешио сликареву меланхоличну природу склону резигнацији, неминовно условљавајући избор тема и мотива његовог ратног опуса.

Прву годину рата Предић је провео у Крушевцу, где је 1915. године насликао композицију под називом *Нова црква у Крушевцу виђена с прозора моје избегличке собе у кући камнера Тријковића, зими њод снегом* (Јовановић 1998: 127), да би се након *окупације* Београда вратио у своју готово неоштећену кућу (Јовановић 1998: 253). Током 1915. године Предић је насликао свог синовца Милана (сл. 1) у капларској униформи (Јовановић 1998: 202). Приказ синовца, сада већ ратног ветерана, потврђеног у балканским ратовима, оличење је Предићеве визије рата, сублимиране у лику младог војника. Каплар је приказан без парадности, његов лик не одише претпостављеним ратним духом, као основом милитаризације друштва. Његово тело није одраз маскулозне пројекције, која би требало да потврди ратну атмосферу. Изостаје и карактерна психологизација, која би указала на претпостављену младићеву анксиозност у ратном вихору. У Предићевој интерпретацији, лик каплара Милана надилази рођачки однос и постаје равнодушна маска која скрива сопство портретисаног и поприма обележје које указује да су рат и мир, страх и бол саставни делови једноличне људске егзистенције, чију колотечину не могу да усковитлају ни ратне страхоте.

Предић сведочи да од почетка Великог рата готово и није сликао, што потврђује да је ратовање утицало на њега. Ипак, уметник је у сликању пронашао утеху и спас, што се подудара са Шопенхауеровим ставом да је рад неопходно средство за стварање илузије којом се надилази стварност егзистенције.

Године 1916. Предић је извео нацрт групног портрета са члановима своје породице: „Тако постаде 1916. и слика наше домаће славе, Св. Николе са алегоријама рата и са свима нама домаћима, окупљеним око нашег свеца, забринут и невесели. А он нам показује у отвореном еванђељу речи Исусове: Претерпјевиже до конца, тој спасен будет.” (в. Јовановић 1998: 202)

Нереализована скица (сл. 2) је интимно сведочанство о једној породици у време рата, али је истовремено и иконична представа која сублимира утапање појединаца у ратно ништавило. У врху композиције бог рата Марс енергично уклања персонификацију Правде, и тако материјализује снагу неразумске Воље, која објективизира нагон и претаче га у Рат. Испод алегоријских представа налази се лик Светог Николе, који није приказан као породични стожер, већ као неми сапатник и пасивни сведок породичног окупљања. Фигуре чланова породице Пре-

дић, као и сам сликар представљен у виду аутопортрета, надилазе партикуларну особеност реалних личности, будући да су њихове представе попримиле типска обележја. Погнуте главе чланова породице, подбочене рукама, изражавају патњу и тугу, те у склопу старе праксе иконографије меланхолије истичу чежњу за изгубљеном јучерашњицом. Оне су типлошки уподобљене алегоријским представама флегматичности и медитације (Рипа 1971: 108, 186) и симболишу слике носталгије за светом који је неповратно нестало. Чланови породице, заједно са светитељем, конституишу световну парафразу на религијску тему *Sacra conversazione*, (Брајовић 2006: 151–153; Брајовић 2007: 161–164) у којој на једном имагинарном пољу обитавају интроспективне, неповезане типске фигуре. Ову сценску композицију на идејном и формалном плану дефинише патос отуђености и сепарације, чинећи безвременски и беспросторни хабитус равнодушности.

Исте године, Урош Предић је, не без разлога, довршио једну давно започету слику (Јовановић 1998: 252). Довршење композиције *Неверни Тома* (сл. 3) вероватно је инспирисано ратним окружењем. Разарања и губитак вере у људску врсту несумњиво су додатно истакли сликарев скептицизам. Избор теме, као и моменат настанка слике, пружају могућност слободном тумачењу сликовне фабуне. Слика се типолошки уподобило неверном Томи, и сада он, попут каквог скептика, ставља прст у тело Господње, како би опитно потврдио материјалност тела васкрслог Христа, и тако утврдио своју веру. Када се чинило да свака нада нестаје, и да је заувек напустио своју творевину, сликар је у окупираном Београду конституишао амблематску представу универзалног карактера. Неверни Тома, дефинисан као типолошка персонификација човечанства, са благом дозом ре-игнације и равнодушности изражава сумњу у свеопште спасење, и тако исказује нихилизам модерног човека.

Крајем 19. века, Шопенхауерове идеје су задобиле све већи број поборника и тумача међу припадницима српске интелигенције. Истакнути филозоф и књижевни критичар Љубомир Недић одржао је 1894. године у дворани Велике школе предавање под насловом *Песимизам* (Недић 2000: 59–74), у којем је осим тумачења основних Шопенхауерових теоријских постулата истакао и песимистичну ноту хришћанске религије. У таквом контексту, додатно радикализованим ратним годинама, можемо сагледати и настанак композиције *Неверни Тома*. Благих прекор, сублимиран у додиру (не)веровања, дефинише патос скепсе који про-вејава представом. Ипак, однос две амблематске фигуре, спојене телесним додиром, не дефинише међусобна зависност, прекор и осуда, већ их спаја заједничка немоћ пред ужасима рата.

У духу извесног оптимизма, тако супротног укупном Предићевом бићу, можемо да посматрамо и поједине слике природе, настале током 1917. године у окупираном Београду. У низу слика са мотивима из уметникове баште, посебно се истиче Улаз у уметникову башту кроз лук мајских ружа (пролећне чари), из 1917. године (сл. 4). Антропоморфне пројекције пејзажа указују на отуђеност и изолацију уметника у датом просторном и временском окружењу. Конституисање изолованих микросветова изражава повлачење у ванпросторну и ванвременску сликовност. Уобличавање стварности пренето је на ниво уобличавања микропростора (Јовановић 1998: 128), са коначном идејом обнове и непрекидног пре-ображавања природе. Уметник као да у овим осликаним погледима долази до оптимистичније визије, коју је наговестио пред Васкрс 1905. године: „Васкрс целе природе, у славу свега живог што се сада буди из тромесечног зимског мртвила, да се љубав тражи, зближи и спаја у заносном загрљају, из којег ће понићи ново

биће у замену старих, у борби за живот изанђалих, истрошених и преморених створова. Тако се природа препорађа и одржава вечито снажном, младом и лепом. То је оно васкрсење у које сви ми верујемо, баз резлике народности и вероисповести.” (Јовановић 1998: 37–38)

Провокативна теза донекле оправдава дарвинистички интониран поглед на свет, као место вечите борбе, и на концу нужну редукцију, у којој снажнији замењују слабије, док рат постаје природно чистиште и детерминисани простор у коме владају закони *биологије раша* (Крук 1994: 130–152). Пејзажи су били Предићев природни избор за бег од доколице и досаде живота, осликани с намером стварања привидног света естетизованих представа. Сликарева *неуштралност* видљива у *аистрахованим пејзажним пројекцијама* потврђена је увидом у његова сећања на ратне године.

Говорећи о *рашним* поруцбинама, Предић истиче да их је добијао и од *непријатеља* (Јовановић 1998: 253). Сликар је реч *непријатељ* ставио у наводнике, пошто је у питању неправедна и стереотипно устројена генерализација, истакавши да је међу непријатељима – припадницима Аустроугарске војске – *било добрих Срба, свесних Хрватша, па и безопасних, интернационалних Јевреја* (Јовановић 1998: 253–254). Јасна је Предићева равнодушност према уобичајеном негативном и стереотипном грађењу слике о *грудоме* (Макуљевић 2006: 141–156), поготово заостреном током рата. У свету безумља, у шопенхауеровски пројектованом марионетском театру аспурда, питање рата и националне припадности војника чинило се беспредметним. Стерилно устројен и надморално категорисани свет, као и рат унутар њега, били су и остали само објективизирани *привид* у Предићевим ратним сликама.

Стеван Алексић и слике рата као универзални симболи

Стеван Алексић је такође био аустроугарски поданик (Јованов 2008). За разлику од старијег колеге Уроша Предића, Алексић је боравио у Сегедину, далеко од ратних дејстава. Упркос релативном миру, Алексићев опус током ратних година може се угрубо дефинисати као ратни (Јованов 2008: 84–85). Кључне слике настале у том периоду обележене су антиратном тематиком и стога су непорециви сликовни агенси који сведоче о трајању и контекстуалном преображају старих сликовних структура.

Ликовна поетика и идејна структуралност ликовног опуса Стевана Алексића почивала је на вишедеценијској пракси заснованој на симболистичким основама (Факос 2009). Једна од основних поставки симболистичког сликовног дискурса било је напуштање тема из стварног света. Парадоксално, одсуство приказивања видљиве стварности није значило и бекство из света (Хофштетер 2000: 17–28). Најважнија егзистенцијална питања човека у складу са савременим научним и филозофско-психолошким покретима уткана су у *надреалне* теме и мотиве симболистичке сликовне праксе.

Симболизам је увео осликовљење егзистенцијалних структура људског понашања заоденутих у антинаративно интониране симболистичке представе. Редукција алегоријских персонификација са јасним карактеристичним одређењем замењено је осликовљењем монументалних фигура – симбола (Бутнер, Готданг 2006: 170–172), материјализујући прерушене дубинске слојеве људске свести.

Арнолд Беклин је у великој мери утицао на дело Стевана Алексића (Брумер 2000: 29–41). Слика под називом *Смрш*, коју је Алексић извео 1916. године

(Јованов 2008: 201), несумњива је реминисценција на славну Беклинову слику *Раи* (Холштен 2011: 58), којом доминирају три застрашујућа апокалиптична. Алексић је своју слику свео на фигуру Смрти, која у фуриозном галопу коси све пред собом, док се у позадини једва назире преостали апокалиптични јахачи (сл. 5). Својом линеарношћу сликарева тмурна композиција истиче ужасавајуће једноставну фигуру огољене Смрти.

Две кључне ратне слике Стевана Алексића, *Анђео мира* и *Велики косач*, настале су као својеврстан омаж Штуковим симболистичким сликама, сада прилагоденим стварном ратном окружењу и суморном расположењу.

Крај 19. века у Европи обележило је грозничаво трагање за узроцима људског понашања. Реактуализовање дарвинистичких постулата, као и рађање модерне психоанализе, довели су до појачаног интересовања за проблеме модерног човека. Агресивност и анксиозност савременог човека препознате су као израз древних структура (ископина) људске свести, реоткривене у форми дарвинистички интониране борбе за опстанак. Дестабилизација и меланхолија појединца, у садејству са све израженијом агресијом, нужно су водиле ка великом сукобу, Првом светском рату.

Алексић је 1916. и 1918. године начинио две готово истоветне верзије слике под називом *Анђео мира*, које се разликују у незнатним детаљима (Јованов 2008: 85). Прва представа, *Анђео мира I* (сл. 6), нашла се у фокусу нашег истраживања као основни фондус у истраживању Алексићевог *раиног сликарства*. У сликарству симболиста једна од омиљених иконографских представа јесте лик анђела чувара раја. Моћни чувар рајског насеља, на стражи између двју светова, преображен је у складу са симболистичком визијом у сублимну фигуру очајања. Монументална пластична фигура доминира приказом и постаје фокални центар композиције. Анђео мира, уобличен по подобљу алегоријских представа Правде, скрива свој поглед од бескрупулозног човечанства (представљено у левом делу слике). Оно остаје без божје помоћи, препуштено себи и свом рушилачком нагону. У огњеној реци црвене боје купа се бестијално човечанство чију агонију потенцирају нага тела. Сплет телеса, као оличење ниских страсти, директна је алузија на страхоте Великог рата. Дарвинистичка теза о борби архајског човека, уметнута у хипотезу о нужном и прелазном стадијуму човечанства, поново бива оживљена у форми деструкције савременог човека. На Алексићевом платну је овоземаљска човекова свирепост пренета на ниво симбола, смештена у визију сурове егзистенцијалне борбе, оличене у беспощедној борби *проклетих*.

Стеван Алексић је у ново ратно окружење *црвено* славну слику Франца фон Штука (Франц фон Штук: 2013), *Раи*, насталу 1894. године (Варнке 1992: 61). Иконичну слику европске цивилизације Алексић је прерадио и под називом *Велики сејач (Победилац)* сместио у ратно време (сл. 7). У његовој интерпретацији монументална представа наог коњаника (Смрти) са Штукове слике постала је сама огољена Смрт. Оно што се код Штука наслућивало, и што је у одређеним песимистичним визијама о кретању човечанства било наговештавано, сада се обистинило. Смрт је постала тријумфални победилац. Штукову и Алексићеву слику можемо спојити у један идејни и сликовни наратив, који говори о антиципацији поништења и тоталном испуњењу пророчанске визије.

Алексић је пасивну фигуру анђела са композиције *Анђео мира I* заменио активном представом Смрти на коњу. Неумитна борба за опстанак претворила се у моменат незнања и ништавила. Смрт је дошла по своје и људска цивилизација је

постала предмет коначне девастације. Рат и људско безумље доведено је до краја и праведна казна за људску лудост дошла је у виду неумитног и аперсоналног Косача.

На другој истоименој композицији Алексић приказује пејзаж као поље проклетих и као симболички простор ратом опустошене земље. Слика је као и на слици *Анђео мира I* поновио мотив бескрајног поља са нагим људским телима, сада готово простртим пред *праведним егзекутором*. Лишена божје интервенције, препуштена самоуништењу, људска цивилизација је препуштена себи и свом неминовном усуду.

Алексић је своја сликовна решења, којима се служио приликом решавања композиције и идеје слике, умногоме засновао на Штуковом сликарском умећу (Брандлхубер 2008: 100–129). Пластичност и динамика људских тела постају и градивни цитати Алексићевих ратних слика. Напетост мишића доведена је до пуцања, видљивог у сплету анонимних телеса (Брандлхубер 2008: 115). Снага и динамика форме у овом клупку људских обличја симболички материјализују рушилачки нагон самоуништења посрнулог човечанства.

Приказ ужаса у највећој мери је уобличен бојом (Брандлхубер 2008: 119–120). Асоцијативно својство боје, које је одредило Штука као сликара колорита, дефинисала је и ратни опус Стевана Алексића. У служби провоцирања посматрачевих чула, Алексићево платно је конституисано на тријади црвене, црне и беле боје. Црвена асоцира на страст и ватру, а црна на жалост, страхоте и несатанак. Спојене у један визуелни систем две опозитне боје стварају особен, хиперсензибилни утисак и изазивају буру асоцијација код посматрача, неумитно увученог у игру значења. Бела, као трећа у поменутој тријади, контрастно дочарава јединство боја. Белило (бледило) обавија јахача и појачава афекцију. Код Алексића боја постаје *terribilità*, форма која дефинише и ствара сликовну материјалност, она и формално и идејно уобличава његове апокалиптичне визије рата изведене у грандиозном маниру.

Упркос тежњи сликара склоних симболизму да пониште законе класично конципиране слике, засноване на канону улепшавања стварности, ратне слике Стевана Алексића су естетичне. Лепота и страва сједињени у један осећај довели су до препознавања концепта сублимног и осећаја уживања у језовитом и де-структивном.

Петар Добровић и егзистенцијалан антиратни врисак

Уколико се у Алексићевим ратним сликама уосећава монументализација сублимног, у ратном опусу Петра Добровића недостаје било какво естетско уживање (Чупић 2003: 30–37). Добровић је рат дочекао као аустроугарски поданик, настањен у Печују. Слика је већ 1915. године насликао *Ойлакивање Христиа* и тако потврдио свој статус политички свесног бића (Чупић 2003: 31–32). На слици је вапај савременог човека транспонован у вечиту тему жаљења за Христом. Добровић је убрзо затим тугу пренео у ангажовани вапај у изгубљеној композицији *Револуција* (Чупић 2003: 35). Слика која је за тему имала стрељање родољуба од стране војника аустроугарске војске најавила је монументалну композицију *Покољ у Шайцу* из 1918. године (сл. 8), која понавља тему стрељачког вода двојне монархије у чину стрељања родољуба (Чупић 2003: 35–36). Реминисценција на славну Гојину слику *3. мај 1808. године* је апсолутна (Буш 1993: 96–99). Иконична слика ратног безумља, као канонски *цицици*, у интерпретацији Добровића бива преточена у монументалну визију Великог рата.

Добровић је суштински поновио основне претпоставке Гојине представе која није само приказ бруталности и разарања, већ је сама есенција насиља и де-струкције. Попут слике славног шпанског сликара, ни *савремени* сликовни исказ више није дефинисан као непрекорно довршена композиција, нити је циљано изведен као недовршена скица. Он је конституисан као плод уметникове изражајности, уобличен уметничким средствима који су нужни при компоновању сликовног платна.

Дехуманизација човека представљена је аперсоналним стрељачким стројем. Супротност строју убица чине две стојеће фигуре у центру композиције – жртве које својим пркосом симболишу језиви рат. Њима не може да помогне ни *инијервенција* витеза (парафраза на светог Ђорђа), представљеног у левом сегменту композиције (Чупић 2003: 36), будући да безумље рата не оставља наду, нити нуди могућност избављења. Пркос жртава и њихова христолика подударност, истакнута ставом њихових тела која опетују распеће, не провоцирају спасење, нити нуде катарзу посматрачу композиције, који сцену посматра из визууре стрељачког вода. Псеудорелигијски карактер композиције подстиче посматрачево уверење да су обе групе актера, убице и жртве, део истог ратног лудила, које укида поларизацију на победнике и побеђене.

Композиција губи обележје просторности и постаје кулиса која уоквирује ментални простор реципијента, чинећи од ње јединицу сећања с идејом конституисања визуелизације трауматског догађаја (Пар 2008: 166–181). Фактографски елементи губе на значају и приказ безумља постаје слика *ситуације*. Апстраховање простора и времена, проузроковано губитком вредности облика, преноси сцену на ниво универзалног значења. Патос аутентичности није постигнут представљањем објективног, него је резултат Добровићеве експресивне снаге, која је навела ондашњу критике да слику окарактерише као егзистенцијални *врисак* савременог човека (Чупић 2003: 37).

Српски сликари рођени у Аустроугарској су у великој мери уобличили и нормирали визуелно сећање на Први светски рат. Упркос различитим уметничким средствима и личним афинитетима, тројица уметника различитих генерација, Урош Предић, Стеван Алексић и Петар Добровић, представили су на својим сликама универзалне размере ратних страхаота. Ратни опус тројице сликара, иако формално различит, структурално је прожет идејом да се ратно безумље представи као егзистенцијални принцип људске природе. Структура рата у Предићевом делу постављена је као неумитни усуд човечанства, на који сутеришу његови мелахолични сликовни пиктограми. Стеван Алексић моћним сликовним симболима одузима право обесхрабреном посматрачу на катарзични преображај. Монументални симболи (фигуре) ослобођени метафизичког карактера постају опредметљене слике људске свести засноване на архетипски конституисаном принципу поништења и самоуништења. Рат се дефинише као нужна манифестација деловања светске воље или *дубинског* човековог нагона, чија је последица стање великог бола. Добровићева слика *Покољ у Шайцу* (1918) иконички је манифест тријумфа нехуманости и сликовни памфлет бруталне егзекуције. Група стрељаних родољуба и вод аутоматизованих егзекутора смештају слику у домен свепрождирујуће природе рата. Слика надилази одређени догађај и постаје *сцена ситуације* која метафорично указује на дубинску структу-

ру људске бестијалности. Приказивањем људске деструкције, без заузимања екстремно позиционираног етничког и идеолошког става, визуелизовали су стање шока, које је несумњиво надлазило различите партикуларизме. Било да су напуштали стварност, или су је апстраховали, они су плански надлазили репортажност ратних призора, стварајући уметничким средствима утисак просторне и временске аутентичности. Јединствена *анимацијска* порука, са патосом безнађа и меланхолије, објединила их је у један дискурс, са коначном идејом представљања неумитности ратних разарања. Ратни опус тројице сликара, иако формално различит, структурално је прожет идејом да се ратно безумље представи као егзистенцијални принцип људске природе.

ЛИТЕРАТУРА:

Борозан 2012: И. Борозан, Границе лојалности: Срби и слике Хабзбурговаца у првој половини XIX века, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 40, Нови Сад: Матица српска, 95–114.

Брајовић 2006: С. Брајовић, *У Богородицином врту. Богородица и Бокa Которска – Барокна побољност западног хришћанства*, Београд: Plato – Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu.

Брајовић 2007: С. Брајовић, Олтарска пала са Христом из цркве Светог Духа у Котору, *Зборник Народног музеја*, XVIII.2, Београд: Народни музеј, 151-165

Брандлхубер 2008: М. Т. Brandlhuber, Franz von Stuck-Klassizismus und Urgewalt, u: М. Т. Brandlhuber, М. Buhrs (ed.) *Franz von Stuck. Meisterwerke der Malerei*, München: Hirmer Verlag, 100–129.

Брумер 2000: Н. Н. Brummer, Noch einmal: Der Fall Böcklin, u: I. Ehrhardt, S. Reynolds (ed.), *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, München: Prestel Verlag, 29–41.

Бутнер, Готданг 2006: F. Büttner, A. Gott dang, *Einführung in die Ikonographie*, München: Verlag C. H. Beck.

Буш 1993: W. Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München: Verlag C. H. Beck.

Варнке 1992: М. Warnke, *Political Landscape. The Art History of Nature*, London: Reaktions Books.

Винтер 2006: J. Winter, *Remembering War: The Great War between memory and history in the Twentieth Century*, New Haven: Yale University Press.

Вучинић 2014: З. Вучинић, *Између шрубe и тешине*, Београд: Народни музеј и Нови Сад. Герстер, Хелблинг: 1996. U. Gerstrer, R. Helbling, *Krieg und Frieden in der bildenden Kunst*. <http://www.fsr.ethz.ch/fsk.2.3.2014>.

Дарвин 1977: Ч. Дарвин, *Човеково порекло и спољно одабирање*, Нови Сад: Матица српска.

Зимел 2008: Г. Зимел, *Шојенхауер и Ниче*, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића.

Јованов 2007: J. Jovanov, *Danica Jovanović*, Београд: Топу: Vojnoizdavački zavod; Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog.

Јованов 2008: Ј. Јованов, *Штеван Алексић 1876–1923*, Нови Сад: Матица српска – Спомен збирка Павла Бељанског.

Јовановић 1998: М. Јовановић, *Урош Прегих*, Нови Сад: Галерија Матице српске.

Кан et al: 1977: R. Kann et al (ed.), *The Habsburg Empire in World War I: essays on the intellectual, military, political, and economic aspects of the Habsburg war effort*, Boulder: East European Quarterly.

- Крук 1994: P. Crook, *Darwinism, war and history. The debate over the biology of war from the 'Origins of Species' to the First World War*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Макуљевић 2006: N. Makuljević, Slika drugog u srpskoj vizuelnoj kulturi XIX veka, u: O-Manojlović Pintar (ur.), *Istorija i sećanje*, Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije, 141–156.
- Манојловић Пинтар 2014: O. Manojlović Pintar, *Arheologija sećanja. Spomenici i identiteti u Srbiji 1918–1989*, Beograd: Udruženje za društvenu istoriju: Čigoja štampa.
- Миљковић 2014: Љ. Миљковић, *Светлост у мраку Првог светског рата. Врхунска остварења импресионизма у Србији*, Београд: Народни музеј.
- Митровић 1983: A. Mitrović, *Angažovano i lepo: umetnost u razdoblju svetskih ratova: 1914–1945*, Beograd: Narodna knjiga.
- Недић 2000: Љ. Недић, *Филозофски сјисци*, Београд: Плато.
- Пар 2008: A. Parr, *Deleuze and Memorial Culture: Desire, Singular Memory and Politics of Trauma*, Edinburg: Edinburg University Press.
- Предић 1955: У. Предић, Урош Предић прича о себи. Из збирке Новице Шаулића, *Зборник Матице српске за друштвене науке*, II, Нови Сад: Матица српска, 146–154.
- Радојевић, Димић 2014: М. Радојевић, Љ. Димић, *Србија у великом рату: крајња историја*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Рипа 1971: C. Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758–1760 Hertel Edition of Ripa's Iconologia*, E. A. Maser (ed.), New York: Dover Publication.
- Симић 2007: Н. Симић, *Сликарево перо. Писма Уроша Предића*, Београд: Библиотека града Београда.
- Симић 2012: В. Симић: 2012: *За љубав оцабине: патриотије и патриотизми у српској култури XVIII века и Хабзбуршкој монархији*, Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Трифуновић 1964: Л. Трифуновић, *Ратни сликари 1912–1918*, Београд: Народни музеј и Војни музеј.
- Факос 2009: M. Facos, *Symbolist Art in Context*, Berkeley: University of California Press.
- Франц фон Штук 2013: Franz von Stuck, J. Anne Birnie Danzker (ed.), Seattle: Frye Art Museum.
- Хили 2007: M. Healy, *Vienna ant the Fall of the Habsburg Empire: Total War and Everyday Life in World War I*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Шопенхауер 2013: A. Šopenhauer, *Parerga i Paralipomena (izbor tekstova)*, Beograd: Dereta.
- Холштен 2011: S. Holsten, Krieg, u: U. Fleckner et al (ed.), *Handbuch der politischen Ikonographie, Bd. I: Imperator bis Zwerg*, München: Verlag C. H. Beck, 54–68.
- Хофштетер 2000: Н. Н. Hofstätter, Symbolismus, u: I. Ehrhardt, S. Reynolds (ed.), *Deutschland und Europa, SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, München: Prestel Verlag, 17–28.
- Чупић 2003: S. Čupić, *Petar Dobrović*, Beograd: Prosveta.
- Шопенхауер 1986: A. Šopenhauer, *Svet kao volja i predstava*, I–II, Novi Sad: Matica srpska.

WORLD WAR I AND ART: MELANCHOLY AND DESTRUCTION IN THE ARTWORKS OF UROŠ PREDIĆ, STEVAN ALEKSIĆ AND PETAR DOBROVIĆ

Summary

The collective memory of mankind has stored the World War I memorizing it as a topos of the negation of humanity. The destruction and dehumanization marked an anti-civilization narrative indicating a pessimistic vision of the fallen humanity. The identitarian character of the nineteenth century man has spawned war themes among *Serbian painters* at the territory of Austro – Hungarian Empire during the World War I. The spirit of melancholy and pessimism has coexisted with increasing levels of devastation and self-destruction, expressed in the militarization of society. The structural stacking of layers of human consciousness – an aggressive impulse for dissolution and a pessimistic perception of self and the world – has also been visualized in the war images of several *Serbian painters*. Despite the differences in artistic media and personal preferences, the three artists of different generations, Uros Predic, Stevan Aleksic and Petar Dobrovic, have presented in their paintings the universal magnitudes of war disasters. By displaying human destructions, without taking an extreme ethnic or ideological standpoint, they were visualizing the state of shock that was undoubtedly surpassing the different particularities. Whether or not they had to escape from the reality, or it was needed to be abstracted, they have exceeded the planned reportage character of war scenes, creating by the artistic means an impression of spatial and temporal authenticity. A unique anti-war message, with pathos of despair and melancholy, has united them in one discourse, with final idea of presenting the inevitability of war destruction.

Key words: World War I, melancholy, war disasters, destruction, art practice

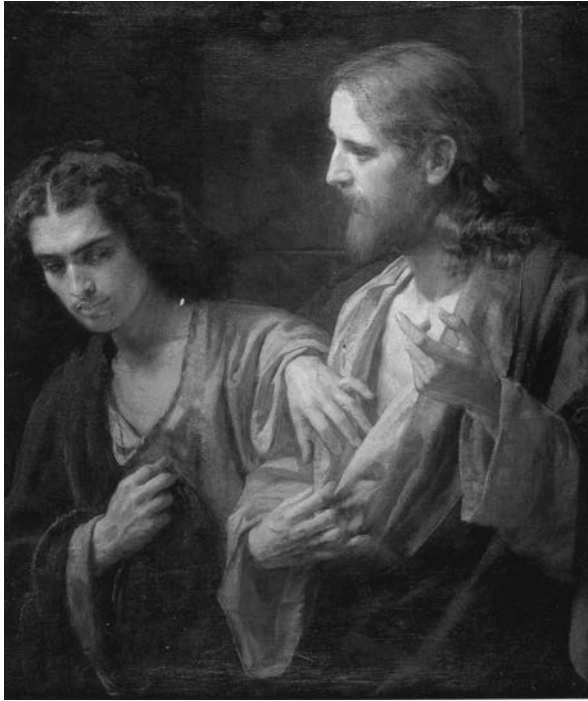
Saša M. Brajović,
Igor B. Borozan



Сл. 1. Урош Предић, Умешников
синовац Милан као кайлар,
уље на платну, 1915. (приватно
власништво)



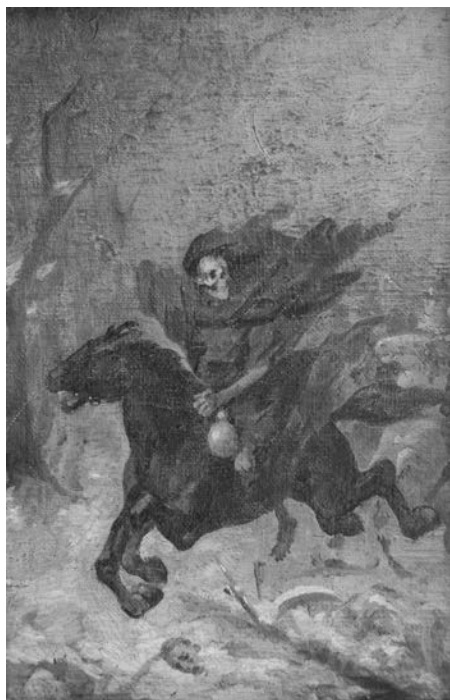
Сл. 2. Наш Свети Никола (Скица
за породичну икону Св. Николе),
1916. (Галерија Магице српске, инв.
бр. ГМС/У 1175)



Сл. 3. Урош Предић,
Неверни Тома, уље на
платну, 1917. (приватно
власништво)



Сл. 4. Урош Предић, *Улаз у
умейникову башију кроз лук
мајских ружа (пролећне чари)*,
уље на платну, 1917. (приватно
власништво)



Сл. 5. Стеван Алексић, *Раи*, 1916, уље на платну кашираном на картон (Народни музеј у Зрењанину, инв. бр. 1480)



Сл. 6. Стеван Алексић, *Анђео мира I*, уље на платну, 1916. (Галерија Матице српске у Новом Саду, инв. бр. ГМС/У 3004)



Сл. 7. Стеван Алексић, *Велики косач*, уље на платну, 1918. (Галерија Матице српске у Новом Саду, инв. бр. ГМС/У 3003)



Сл. 8. Петар Добровић, *Покољ у Шайци*, 1918. (Галерија Матице српске у Новом Саду, инв. бр. ГМС/У 65)