

ЗБОРНИК НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ
RECUEIL DU MUSÉE NATIONAL DE BELGRADE

ISSN 0522-8352

RECUEIL
DU MUSÉE NATIONAL
XXIII-2

histoire de l'art



MUSÉE NATIONAL
Belgrade 2018

ЗБОРНИК
НАРОДНОГ МУЗЕЈА
XXIII-2

историја уметности



НАРОДНИ МУЗЕЈ
Београд 2018

РЕДАКЦИЈСКИ ОДБОР ТОМА XXIII–2

ГОРДАНА СТАНИШИЋ (УРЕДНИК), ИГОР БОРОЗАН, ЈЕЛЕНА ЕРДЕЉАН,
БРАНКА ИВАНИЋ, ДРАГАНА КОВАЧИЋ, МИРОСЛАВА КОСТИЋ,
МИОДРАГ МАРКОВИЋ, ЛИДИЈА МЕРЕНИК, БАРБАРА МУРОВЕЦ (СЛОВЕНИЈА),
ЗОРАН РАКИЋ, СЛОБОДАН ЋУРЧИЋ (САД)
ВЕСНА КРУЉАЦ (СЕКРЕТАР)

ИЗДАВАЧ

НАРОДНИ МУЗЕЈ У БЕОГРАДУ

ГЛАВНИ И ОДГОВОРНИ УРЕДНИК

БОЈАНА БОРИЋ-БРЕШКОВИЋ

RÉDACTION DU TOME XXIII–2

GORDANA STANIŠIĆ (RÉDACTRICE), IGOR BOROZAN, JELENA ERDELJAN,
BRANKA IVANIĆ, DRAGANA KOVAČIĆ, MIROSLAVA KOSTIĆ,
MIODRAG MARKOVIĆ, LIDIJA MERENIK, BARBARA MUROVEC (SLOVENIA),
ZORAN RAKIĆ, SLOBODAN ĆURČIĆ (USA)
VESNA KRULJAC (SÉCRETAIRE)

EDITION

MUSÉE NATIONAL DE BELGRADE

RÉDACTRICE EN CHEF

BOJANA BORIĆ-BREŠKOVIĆ

САДРЖАЈ

Драгана С. ПАВЛОВИЋ ПРЕДСТАВЕ ВЛАСТЕЛИНКИ У СРПСКОМ ЗИДНОМ СЛИКАРСТВУ У ДОБА НЕМАЊИЋА	9
Dragana S. PAVLOVIĆ REPRESENTATIONS OF NOBLEWOMEN IN SERBIAN WALL PAINTING OF THE NEMANJIĆ PERIOD	24
<hr/>	
Jelena A. TODOROVIĆ IMAGINED DISTANCES – THE MISCONCEPTION OF REMOTE PLACES IN THE EARLY MODERN CULTURE	29
Јелена А. ТОДОРОВИЋ ЗАБРАНИ ЧУДЕСНОГ – ИСКРИВЉЕНЕ ВИЗИЈЕ ДАЛЕКИХ СВЕТОВА У НОВОВЕКОВНОЈ КУЛТУРИ	45
<hr/>	
Мирослава М. КОСТИЋ ЈАКОВ ОРФЕЛИН: АРХИЈЕРЕЈСКИ ТРОН ЦРКВЕ МАЈКЕ АНГЕЛИНЕ У СЕЛУ КРУШЕДОЛ	47
Miroslava M. KOSTIĆ ЈАКОВ ОРФЕЛИН: THE EPISCOPAL THRONE IN MOTHER ANGELINA'S CHURCH IN THE VILLAGE KRUŠEDOL	59
<hr/>	
Марина Љ. МАТИЋ ИКОНОПИСНЕ ПРЕДСТАВЕ НЕДРЕМАНОГ ОКА – РАДОВИ СИМЕОНА ЛАЗОВИЋА ..	63
Marina LJ. MATIĆ PRESENTATIONS OF THE ANAPESON IN ICONS – WORKS OF SIMEON LAZOVIĆ	76
<hr/>	
Софија В. МЕРЕНИК ЦРКВА БОГОРОДИЦЕ ТРОЈЕРУЧИЦЕ У СКОПЉУ НА СЛИЦИ КРУНИСАЊЕ ЦАРА ДУШАНА ПАЈЕ ЈОВАНОВИЋА КАО ИСТОРИЈСКО СЕЋАЊЕ И ИСТОРИЈСКИ ПОДАТАК	81
Sofija V. MERENIK CHURCH OF THE THREE-HANDED THEOTOKOS IN SKOPJE IN THE PAINTING 'THE CORONATION OF EMPEROR DUŠAN' BY RAJA JOVANOVIĆ AS A HISTORICAL MEMORY AND HISTORICAL INFORMATION	96
<hr/>	
Олга Д. ЖАКИЋ РЕДОНОВО СНИВИЋЕЊЕ: ГЛАВА ГНОМА ИЗ КОЛЕКЦИЈЕ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ	99
Olga D. ŽAKIĆ REDON'S DREAM: 'GNOME'S HEAD' FROM THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE	112
<hr/>	

Игор Б. БОРОЗАН ИСУС ХРИСТ КАО ХИПНОТИЗЕР И ПАРАРЕЛИГИОЗНЕ ПРЕДСТАВЕ У ОПУСУ СТЕВАНА АЛЕКСИЋА*	117
Igor B. BOROZAN JESUS CHRIST AS A HYPNOTIST AND PARA-RELIGIOUS REPRESENTATIONS IN THE OPUS OF STEVAN ALEKSIĆ	134
<hr/>	
Исидора С. САВИЋ СИМБОЛИСТИЧКА ВИЗУЕЛИЗАЦИЈА КОНЦЕПТА ПРОЛЕЋА: СЛИКА ДАХ ДУБРОВАЧКОГ ПРОЛЕЋА МАРКА МУРАТА ИЗ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ	141
Isidora S. SAVIĆ THE SYMBOLISTIC VISUALISATION OF THE CONCEPT OF SPRING: MARKO MURAT'S PAINTING <i>A BREATH OF SPRING IN DUBROVNIK</i> AT THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE	156
<hr/>	
Дијана Љ. МЕТЛИЋ ЉУБОМИР МИЦИЋ И ФИЛМСКЕ ТЕМЕ У ЧАСОПИСУ <i>ЗЕНИТ</i>	159
Dijana LJ. METLIĆ LJUBOMIR MIČIĆ AND FILM TOPICS IN THE REVIEW <i>ZENIT</i>	172
<hr/>	
Драган Д. ЧИХОРИЋ У ГРАДУ, НА ПЕРИФЕРИЈИ <i>ЗЕМЉЕ</i> : ОМЕР МУЈАЏИЋ, МИЦА ТОДОРОВИЋ И ФИЗИОНОМИЈА ЖЕНСКОГ ЛИКА 1930. ГОДИНЕ	177
Dragan D. ČIHORIĆ IN THE CITY, ON THE PERIPHERY OF <i>LAND</i> : OMER MUJADŽIĆ, MICA TODOROVIĆ AND THE PHYSIOGNOMY OF THE FEMALE IMAGE DURING 1930	195
<hr/>	
Катарина Е. МОНАР АРХИТЕКТУРАЛНА ИСТОРИЈА СТОЈАНОВИЋИНА У БЛЕДУ	199
Katarina E. MONAR ISTORIЈАТ ARHITEKTURE VILE SUVOBOR U BLEDU	212
<hr/>	
Милан И. ПРОСЕН РЕЉЕФИ СРЕТЕНА СТОЈАНОВИЋА У РЕЦЕПЦИЈИ СТИЛА АР ДЕКО У СРПСКОЈ АРХИТЕКТУРИ	217
Milan I. PROSEN RELIEFS OF SRETEN STOJANOVIĆ IN THE RECEPTION OF THE ART DECO STYLE IN SERBIAN ARCHITECTURE	238
<hr/>	
Весна Л. КРУЉАЦ ЛИКОВНИ ОПУС ВЛАДИСЛАВА ШИЉЕ ТОДОРОВИЋА (1933–1988)	245
Vesna L. KRULJAC VISUAL ARTISTIC OPUS OF VLADISLAV ŠILJA TODOROVIĆ (1933–1988)	258
<hr/>	

Дубравка М. ПРЕРАДОВИЋ ЕДИЦИЈА СРПСКИ СПОМЕНИЦИ НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ И ФОНД МИХАИЛА ПУПИНА. ПРЕПИСКА МИХАИЛА ПУПИНА И ВЛАДИМИРА Р. ПЕТКОВИЋА	263
Dubravka M. PRERADOVIĆ THE 'SERBIAN MONUMENTS' COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM IN BELGRADE AND THE FUND OF MIHAILO PUPIN. CORRESPONDENCE BETWEEN MIHAILO PUPIN AND VLADIMIR R. PETKOVIĆ	275
<hr/>	
Јелена З. ПРЕМОВИЋ ФОТОГРАФСКЕ ТЕХНИКЕ У ДОКУМЕНТОВАЊУ БАШТИНЕ У 19. И 20. ВЕКУ	287
Jelena Z. PREMOVIĆ PHOTOGRAPHIC TECHNIQUE IN DOCUMENTING 19 TH AND 20 TH CENTURY HERITAGE	306
<hr/>	
Зоран РАКИЋ МИЉАНА МАТИЋ, СРПСКИ ИКОНОПИС У ДОБА ОБНОВЉЕНЕ ПЕЋКЕ ПАТРИЈАРШИЈЕ 1557-1690, БЕОГРАД 2017.	307
<hr/>	
Саша Ј. МИХАЈЛОВ МАРИНА ПАВЛОВИЋ, ЖИВОТ И ДЕЛО НИКОЛЕ НЕСТОРОВИЋА (1868-1957) ПРОТАГОНИСТА САВРЕМЕНОГ ПОИМАЊА АРХИТЕКТУРЕ – РЕЧ О АУТОРУ НАРОДНОГ МУЗЕЈА	311
<hr/>	
Игор Б. БОРОЗАН IN MEMORIAM МИРОСЛАВ ТИМОТИЈЕВИЋ (1950–2016)	317
<hr/>	



Игор Б. БОРОЗАН

*Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за историју уметности*

ИСУС ХРИСТ КАО ХИПНОТИЗЕР И ПАРАРЕЛИГИОЗНЕ ПРЕДСТАВЕ У ОПУСУ СТЕВАНА АЛЕКСИЋА*

Сажетак: Последњих деценија 19. века у минхенском сликарству преовладавале су теме о библијским чудима, које су, попут васкрсења Јаирове кћери, биле блиске актуелним спиритуалистичким и месмеристичким теоријама. Визуелне представе о преминулима које укоченим гестом руку оживљава Христос, сведоче у прилог тезе о божјем сину као хипнотизеру. Приказ Христа у ставу хипнотизера, чије укочене руке сугеришу чин оживљавања умрлог, подсећа на разнолике медијумске сеансе.

Стеван Алексић је формиран као сликар у помало сомнабулној минхенској атмосфери, која је прожела одређене научне, паранаучне и монденске кругове Европе. Теме васкрсења Лазаревог, успења Богородице и Христа који спасава морнаре од бродолома, одредиле су у великој мери Алексићев религиозни опус с почетка 20. века. Његове слике са темом васкрсавања мртвих и спасавања угрожених иду до границе богохулне интерпретације светих догађаја, које се под велом аутентичног приказа библијских наратива смештају у домен парарелигиозног сликарства. Оне су у складу с актуелним трендовима у сликарству, и представљају низ криптографских визуелних представа, интерпретираних у светлу Месмерове теорије о анималном магнетизму као последици ванисторијске природне силе.

Кључне речи: Стеван Алексић, Васкрсење Лазара, месмеризам, Франц Месмер, Исус Христ

Комплексан тематски репертоар Алексићевих религиозних слика однедавно је предмет критичке историографије. Њихово смештање у оквире

* Рад је настао у оквиру пројекта Министарства науке и просвете Републике Србије, под називом *Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог века*, под редним бројем 177001. Посебну захвалност дугујем др Јасни Јованов и др Николи Јовановићу, који су ми пружили драгоцену помоћ приликом уобличавања рада.



историјског религиозног сликарства,¹ симболизма² и религиозног жанра,³ без сумње, указује на кључне структуре у сликаревом реинтерпретирању и превредновању традиционалних хришћанских иконографских мотива и тема. Сагледавање у склопу паранаучних теорија 19. века проширује могућност да се Алексићеве религиозне представе расветле сходно актуелним и помодним теоријама употребе анималног магнетизма у култури и уметности *fin de siècle*.⁴ Истовремено, у сагласју с канонским Нордаовим (Max Simon Nordau) списом *Degeneration/Дејенрација* из 1892. године,⁵ крај века се распознаје као нервозно доба у којем се изван граница грађанског морала успоставља неограничена конзумација недозвољених стимулативних радњи.⁶

Приметно варирање представе *Васкрсење Лазарево* у опусу Стевана Алексића (1903, 1914, 1922, 1923) није случајна, већ намерна реинтерпретација новозаветне приче. У науци се истиче да је Лазарево васкрсење сликарева омиљена тема⁷ као носиоца поставке о употреби модерних спиритуалних теорија у сликовном свету његовог религиозног сликарства.

Теза о визуелизацији концепта анималног магнетизма у сликарству Стевана Алексића има историјске оквире у минхенској културној средини с краја 19. века.⁸ Сликара је током школске 1895/96. године стекао прве поуке у класи професора Николаоса Гизиса (Nikolaos Gyzis) на минхенској Академији лепих уметности.⁹ Сликара грчког порекла, присталица симболизма и слободног варирања традиционалног религиозног језика¹⁰ био је део сложене интернационалне уметничке климе у баварској престоници крајем 19. века.¹¹ Обележен симболизмом као основном структуром минхенске сцене тога доба,¹² и пратећим подструктурама блиским заумном погледу на некада логички и рационално устројен видљиви свет, Алексић је традиционалне хришћанске сцене интерпретирао сходно стеченим поукама.

1 М. Тимотијевић, „Религиозно сликарство као историјска истина“, *Саопштења XXXIV*, Београд 2002, 379.

2 Ј. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, Спомен збирка Павле Бељански – Матица српска, Нови Сад, 2008, 122–131.

3 *Истио*, 160–163.

4 М. Eliade, *Okultizam, magija i pomodne kulture*, Zagreb, 1983, 76–81.

5 M. S. Nordau, *Degeneration*, New York, 1895.

6 C. Bernheimer, *Decadents Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*, Baltimore–London, 2002, 154–162.

7 Ј. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, Нови Сад, 2008, 122.

8 Б. С. Николајевић, *Из минулих дана. Сећања и документи*, Београд, 1986, 127–135.

9 Ј. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, Нови Сад, 1989, 15; Ј. Секулић, *Минхенска школа и српско сликарство*, Београд, 2002, 43–44.

10 A. Danos, “Idealist’s grand visions’ form Nikolaos Gyzis to Konstantin Parthenis: the Unacknowledged Symbolist Roots of Greek Modernism”, in: *The Symbolist Roots of Modern Art*, M. Facos, T. J. Mednick (eds.), Farnham, 2015, 11–22.

11 F. Büttner, “The Academy and Munich’s Fame as a City of Art”, in: *American Artist in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, Ch. Fuhrmeister, H. Kohle and V. Thielemans (eds.), München, 2009, 39–40

12 Ј. Јованов, „Минхенски симболизам у сликарству Стевана Алексића“, у: *Симболизам у свом и нашем времену*, (ур.) Ј. Новаковић, Београд, 2016, 511–522.

ИСТОРИЈСКЕ ОСНОВЕ МАГНЕТИЗМА И ЊЕНА ПРИМЕНА У КУЛТУРИ *FIN DE SIÈCLE*

Одређивање богочовека као хипнотизера условило је да се наука усмери на развој месмеризма¹³ и његовог претрајавања у виду анималног магнетизма чији се концепт везује за Франца Месмера (Franz Anton Mesmer) – Христовата библијска чуда се појашњавају *бојохулном* тезом о божјем сину као врхунском опсенару и мађионичару, сада на научним и паранаучним основама.¹⁴ Изнете тезе садејствују с духом времена, у којем се у научном маниру и на критичким основама успоставља историјска генеза о природном (овоземаљском) пореклу и научним узроцима разноликих Христових чуда. Додиром и гестом је уметао свој лични флуид у пасивног пацијента.¹⁵ Месмер је магнетском куром извео сеансу излечења слепе Марије Терезије Парадис (Maria Theresia von Paradis), аналогно са Христовим исцељењем слепог, која се сматра за рани покушај увођења месмеризма у оквире званичне науке и духовности времена. Упркос неуспелом покушају Маријиног исцељења, *чудо* је с временом прихваћено, што је допринело накнадном препознавању месмеризма у научном свету. Месмеризам је подразумевао доктрину анималног магнетизма, и праксу смештања пацијента у стање транса у коме задобија могућност комуникације с оностраним (подсвесним) светом.¹⁶

Чувени месмериста и присталица лечења пацијената магнетизмом био је Јохан Каспар Лаватер (Johann Kaspar Lavater).¹⁷ Овај протестантски пастор и присталица анималног магнетизма у великој мери је заслужан за ревизију узрока Христових чуда. Лаватер је у анонимном спису *Гроб мајнејизма/Magnetismus Grabe* из 1824. године описао Христа као хипнотизера, и истакао да се корени његових чудесних исцелитељских способности (исцељење слепих и губавих, васкрсење мртвих) могу пронаћи још у Старом завету. Потом је Џон Бови Додс (John Bovee Dods) у низу предавања *Филозофија месмеризма/Philosophy of mesmerism* изнео тезу о магнетизму као изворишту Христових чудесних исцељења и допринео утицају и продуженом трајању месмеризма у системима европских културних пракси.

Оноре де Балзак (Honoré de Balzac) је 1841. године у свом кратком роману *Урсула Мируе/Ursule Mirouët* осудио просветитељску рационалност због тога што је оповргла исконску и старовремену силу магнетизма коју је препознао као Христову исцелитељску структуру.¹⁸ Наредне године је Јозеф Енемосер

13 Y. Castellan, *Parapsihologija*, Beograd, 1986, 15–21.

14 N. Kirchberger, *Schau(spiel) des Okkulten. Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Berlin–München, 2016, 144.

15 Y. Castellan, *loc. cit.*, 15.

16 N. Kirchberger, „Geister, Hexen, Somnambulen – Versuch über das Gesierschen in der Bild Kunst des 19. Jahrhunderts“, in: *Edvard Munch und das Unheimliche*, Michael Fuhr and Rudolf Leopold (eds.), Wien, 2009, 42.

17 N. Kirchberger, *Schau(spiel) des Okkulten. Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, 144–145.

18 *Ibid.*, 145.

(Joseph Ennemoser) објавио свој рад *Магнетизам у односима с природом и религијом/Der Magnetismus im Verhältnis zur Natur und Religion*, који представља прву систематизацију учења о магнетизму на основи различитих виђења исхода Христових чудеса. Између критички интонираног расветљавања Христових чудеса као последици природног узрока одређеног дејством магнетизма и тезе о натприродном узроку чуда водила се борба око устројства саме Христове личности – човечје (природне) и божанске (натприродне).

Претакање месмеризма у другу половину 19. века подстакнуто је радозналешћу друштва и његовом потребом за сензационализмом.¹⁹ Упркос приметном помодарству у истрживањима окултног, научни интерес је и даље био потка за деконструкцију оностраних феномена. Пјер и Марија Кири (Pierre, Maria Curie), Хенри Бергсон (Henri Bergson) и други истакнути научници тежили су да рационално објасне феномене с оне стране увреженог разума. У научном истраживању оностраних појава нарочито се истакао као физичар и хемичар Вилијам Крукс (William Crookes), који је на примеру медијума Флоренс Кук (Florence Cook) у склопу позитивистичких истраживања магнетско-спиритуалних феномена поспешио популаризацију парапсихолошких феномена.²⁰ Покушаји научне демистификације и позитивистичке *деконструкције* магнетизма довели су до вере у веродостојност сеанси с медијумима, као и поверења у позитивистичке основе разноликих парапсихолошких појава и спиритуалних феномена.

Континуирано прихватање оностраних тема на немачком тлу произвело је расправу Јустинуса Кернера (Justinus Kerner) *Пророчица из Преворста: Откриће о унутрашњем животију човека и њеношењу светића духова у нас/Die Seherin von Prevorst: Eröffnungen über das innere Leben des Menschen und über das Hineinragen einer Geisterwelt in die unsere* из 1829. године.²¹ Прича о пророчици из Преворста с временом је постала канонско штиво за окултна и мистична тумачења оностраних феномена и допринела стварању психолошког портрета мистичне визионарке.

За утемељење магнетизма у Немачкој, од значаја је и подршка Артура Шопенхауера (Arthur Schopenhauer). Пишући и о комуникацији с мртвицама, филозоф је у спису *О духовном виђењу и њовезаности/Über das Geistersehn und damit zusammenhängt* (1851) истакао дубоко уверење у значај теорије магнетизма, и указао на присутност духова у свим историјским периодима људске цивилизације.²² По њему, воља је еквивалент људској души, и она не може да се уништи. Дејство магнетизма потврђује теорију о моћи хипнотизера да сугестијом изврши пренос воље на пацијента. С идејом одбране магнетизма, Шопенхауер се позива на Месмера:

19 *Ibid.*, 116–117.

20 Kruks је био повремени председник Друштва за психолошка истраживања, основаног у Лондону 1882. године. *Ibid.*, 117–118.

21 *Ibid.*, 128–131; Karin, Althaus, „Die Seherin von Prevorst“, in: *Gabriel von Max, Malerstar-Darwinist-Spiritist*, K. Althaus, H. Friedel, (eds.), München, 2011, 202–211.

22 N. Kirchberger, *Geister, Hexen, Somnambulen – Versuch über das Gesierschen in der Bild Kunst des 19. Jahrhunderts*, 40.

„Воља сама представља физички агенс независно од уобичајених помоћних средстава. Агенс је једнако вољи, и једнако хипнотисаној особи чија се воља сугестивним дејством магнетизира и изнова преноси.“²³

Истакнути уметници, природњаци, и психолози постали су чланови неколико немачких друштава за истраживање психолошких аспеката човека. Године 1886. у Минхену је конституисано Друштво за психолошка истраживања (*Psychologische gesellschaft*) ради истраживања феномена попут парапсихологије, проучавања несвесног и месмеризма.²⁴ Поједини чланови су подржавали тезу о исцелитељској моћи хипнозе на психу појединца. Особито су се истакли филозоф Карл ди Прел (*Carl du Prel*) и лекар Алберт фон Шренк-Ноцинг (*Albert von Schrenk-Notzing*),²⁵ чија је делатност постала и предмет сликаних дела Алебера фон Келера. (*Albert von Keller* – сл. 1) Од посебног значаја за разумевање улоге уметника у пропагирању месмеризма, истиче се активност појединих сликара. Од тридесет седам чланова Друштва, осморица су били уметници. Својим ангажманом истакли су се минхенски уметници и професори Академије лепих уметности: Вилхелм Трубнер (*Wilhelm Trubner*), Габријел фон Макс (*Gabriel von Max*) и Хуго фон Хаберман (*Hugo von Habermann*). Конзерватор Адолф Бајерсдорфер (*Adolf Bayersdorfer*) у својству оснивача Друштва и познати историчар уметности Рихард Мутер (*Richard Muther*) допринели су његовом утицају у уметничким и културним круговима баварске престонице.

Кључну улогу у функционисању Друштва и његовом интернационалном препознавању имао је филозоф Карл ди Прел (*Carl du Prel*).²⁶ Он је магнетизам и хипнозу користио као основне поставке у одређивању света несвесног. Устројио је монистички систем у чијем се средишту нашла душа као самосврховити трансцендентални субјекат. Несвесно делатно прожима људе у сомнабулном стању, и чини тело продуктом бесмртне душе. Прел је проширио Шопенхауерове тврдње о стваралачком потенцијалу душе у оностраном свету. Дарвинов еволуционизам је трансцендентиран, и потом истумачен у складу с идејом о метафизичком устројству душе.

Истицање унутрашњег духовног доживљаја трајало је до краја 19. века. Шлајермахерови (*Friedrich Schleiermacher*) постулати с почетка века о личној религији као еквиваленту унутрашњег живота и даље је популарисана у Немачкој.²⁷ У Француској је 1899. године објављена књига Едуара Шуреа (*Édouard Schuré*) *Велики иницијалисти/Les Grands Initiés*. Захваљујући преводу Рудолфа Штајнера (*Rudolf Steiner*) на немачки језик, књига је изазвала ве-

23 N. Kirchberger, *Schau(spiel) des Okkulten. Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, 118.

24 *Ibid.*, 119.

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*, 122–124.

27 H. H. Hofstätter, „Glaube und Verdammnis. Religiöse Darstellungen im Symbolismus“, in: *Seelen Reich, Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, I. Ehrhardt, S. Reynolds (eds.), München, 2000, 131.

лику пажњу, у научним и духовним круговима у Немачкој. Шур је пошао од Шлајермахерових теорија о индивидуализацији религије и стигао до езотеричне прераде и посветовљења (очовечења) славних посвећеника историје: Мојсија, Питагоре, Орфеја, Платона и Исуса Христа. Тако је у одређеним научним, салонским и монденским круговима Немачке, особито Минхена, дошло до додатне релативизације догматског и државног хришћанства у корист исказа о личној религији појединца.

Упркос извесном слабљењу езотеричних тема, између осталог, изазваним и успоном милитарног и маскулозног духа уочи Великог рата, и даље је претрађивао дух субверзивног дејства парарелигиозног и паранаучног међу германским народима. О дугом дејству Месмерових теорија сведочи и њихова употреба у делу Томаса Мана (Thomas Mann). Писац одељка *Досијојно ијијана* у култном делу *Чаробни бреј/Der Zauberberg* (1924), несумњиво, и сам учесник сеанси, указује на претрађивање магнетизма на немачком говорном подручју у првим деценијама 20. века.²⁸ Тиме се потврђује и мање позната пракса проучавања деловања мушких медијума на спиритистичким сеансама тога времена. Феноменима магнетизма у његовим разноликим облицима бавио се и Сигмунд Фројд (Sigmund Freud).²⁹ У склопу циклуса предавања *Сан и окултизам/Traum und Okkultismus*, одржаних у Бечу 1915. и 1916. године, Фројд је истакао разлику између спиритизма и антиспиритизма (окултизма). Унеколико следећи ранију Прелову и Ноцингову поделу, Фројд је истакао да

„спиритизам проучава медијуме као средство повратка душе (духа) из оног света, док се антиспиритизам бави духовима, само сомнабулним материјализацијама психичких и физичких појава овоостраних појединаца.“³⁰

ВАСКРСЕЊЕ ЈАИРОВЕ КЋЕРИ КАО ТЕМА У НЕМАЧКОМ СЛИКАРСТВУ ПОСЛЕДЊИХ ДЕЦЕНИЈА 19. ВЕКА

На измаку 19. века, кључну тему немачких и минхенских сликара представљало је Христово чудесно васкрсавање Јаирове кћери.³¹ Контакти с покојником и његово призивање у свет живих постали су део сложеног научног и уметничког система блиског круговима задојених проучавањем оностраних феномена,³² и култури хипнозе.³³ Представе библијских чуда биле су у фокусу истраживања о дејству спиритуалних теорија у сликарству у другој половини

28 N. Kirchberger, *Schau(spiel) des Okkulten. Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, 119.

29 *Ibid.*, 120–121.

30 *Ibid.*, 121.

31 N. Kirchberger, *Schau(spiel) des Okkulten. Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, 146–150.

32 *Ibid.*, 108.

33 P. Šošar, *Hipnoza i sugestija*, Beograd 1987, 13–21.

19. века. Никада пре није настао толики број слика са темом библијских Христових чуда, нарочито буђење из мртвих. Васкрсење Јаирове кћери описане у Јеванђељу по Луки (8, 40–44) постало је најпопуларнија парарелигиозна тема епохе сликара склоних приказивању мистичних доживљаја с оне стране званичне црквене уметности и нормиране религиозне праксе. Основне особености религиозног сликарства у 19. веку биле су везане за концепт актуелизирања и субјективирања.³⁴ Христ се у представи *Васкрсење Јаирове кћери* нашао у улози парапсихолога. Девојку из мртвих враћа својим придодатим магично-спиритуалним способностима, и потврђује тезу о актуелизирању и субјективирању представе у новим идејним околностима. Представу која се може сместити у оквир иконографије *болесних девојака* интерпретирало је неколико водећих немачких сликара. Макс Клиnger је 1977. године насликао своју верзију васкрсења Јаирове кћери³⁵ (сл. 2). Одступивши од библијског наратива, уметник је преминулу девојку насликао као одраслу жену, избегаваши уобичајено представљање младе покојнице. Христа, такође, није насликао по библијском извору, у тренутку док девојку узима за руку, већ га је „приказао у пози заклетве – налик на хипнотизера“.³⁶

Још су чувеније слике *Васкрсење Јаирове кћери* Габријела фон Макса³⁷ и Алберта фон Келера,³⁸ водећих минхенских сликара сомнабулних тема и оностраних садржаја у немачком сликарству. Године 1878. Габријел фон Макс насликао је Христа како седи на рубу постеље и нежно држи руку непробуђене младе девојке (сл. 3).³⁹ Упркос извесној смирености на слици, која у великој мери одступа од неких егзалтираних Максових спиритистичких слика, ова слика се убраја у дела обележена дејством сликовне употребе магнетизма. Слика се притом држао библијског извора потврдивши концепт потраге за аутентичношћу библијске приче. У светлу покушаја верне реконструкције догађаја из Библије, Максова слика сведочи о примени садржаја чувеног Ренановог (Joseph Ernest Renan) дела *Животи Исусов/ Vie de Jésus* из 1863. године, које је одредило потрагу за аутентичним светом времена и простора у Христово доба. Археолошка прерада прошлости и тежња за истинитом верзијом библијског чуда активирана је од стране сликара заинтересованог да на платну потврди етнографску веродостојност. Концепт верног исказа оријенталног сахрањивања и реалистичног приказа географских топонима изведен је у складу с концептом библијског оријенталистичког сликарства у Немачкој у другој половини 19. века.

34 E. M. Kaffanke, „Kunst, Religion und Politik. Tendenzen Religiöser Malerei im 19. Jahrhundert“, in: *Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus*, H. Kohle (ed.), München, 2008, 301.

35 *Ibid.*, 114–115.

36 *Ibid.*, 115.

37 Више о Габријелу фон Максу: *Gabriel von Max, Malerstar-Darwinist-Spiritist*, loc. cit.

38 Више о Алберту фон Келеру: Albert von Keller, *Salons, Séances, Secession*, München, 2009.

39 N. Kirchberger, *Schau(spiel) des Okkulten. Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, 147.

Алберт фон Келер насликао је 1886. године своју најпознатију верзију чуда васкрсења Јаирове кћери (сл. 4).⁴⁰ Без Максове строгости у рекон-струкцији стварног историјског догађаја, Келер је одступио у односу на позната библијска чудеса. Његова верзија је заправо ликовна прерада Брентановог (Clemens Brentano) списа *Пајћња нашеї Госїюга Исуса Хрисїа/Das Leiden unseres Herrn Jesu Christi* (1833), корпуса сећања на мистичне визије Катарине Емерих (Anne Catherine Emmerich)⁴¹. Слобода у изразу и иконографском варирању није поништила Келеров студиозни приступ представљању библијске приче. Ипак, велики број изведених скица, као и честе посете патолошком одељењу у Минхену говоре да је уметник предузео све потребне мере за што реалистичнији приказ чудесног васкрсавања. Потврда смештања сцене у простор између библијске реалности и актуелне стварности материјализована је на још једној верзији сцене Васкрсења Јаирове кћери. Најкасније до 1885. године, Келер је у својеврсној позоришној сценографији јасно приказао Христа као хипнотизера у тренутку призивања душе преминуле девојке (сл. 5). Карактеристичан и аутоматизован покрет Христових руку сугерише рецепијенту слике да оне изражавају тежњу да неживо тело подигну и призову га у живот (сл. 6).⁴²

У немачком сликарству након 1900. године сомнабулне и слободно интерпретиране библијске теме почеле су да губиле на снази. Ипак, претрајавање концепта анималног магнетизма настављено је у науци, књижевности и уметности, одржавајући тензију између званичног хришћанства и његових либералних парафраза.

СТЕВАН АЛЕКСИЋ И УПОТРЕБА ТИПСКЕ ФИГУРЕ ХРИСТА КАО ХИПНОТИЗЕРА

Стеван Алексић, *производ* минхенске уметничке сцене, више пута је након повратка из баварске престонице варирао тему Лазаревог васкрсења. Аналогија са темом васкрсења Јаирове кћери је веома јасна. Иако је суштински истоветна, Алексићева изведба се разликује по родној измени оживеле библијске личности – у складу с актуелном медијумском праксом, женски медијум замењује мушки.

Године 1903. Алексић је први пут представу насликао на северном зиду капеле породице Пауновић у Вуковару.⁴³ Чини се веома симптоматичним то што се сликар потписао на доњем десном углу композиције, чиме је истакао особеност представе и жељу да се његово име трајно упамти с приказом Христовог чуда.

40 *Ibid.*, 147–148.

41 N. Kirchberger, *Geister, Hexen, Somnambulen – Versuch über das Gesierschen in der Bild Kunst des 19. Jahrhunderts*, 44.

42 *Ibid.*, 148.

43 J. Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923*, Нови Сад, 2008, 218.

Лазарево васкрсење Алексић је насликао неколико пута и на штафелајном платну. Прва штафелајна верзија настала је по наруџбини бечејског адвоката др Владана Војновића 1914. године (сл. 7),⁴⁴ док је другој из 1923 (сл. 8, 9) претходила скица из претходне. Поред велике сличности између две верзије, приметне су извесне различитости. Неколико придодатих ликова на каснијој верзији, као и израженија формална довршеност нису пореметили стандардни иконографски образац. Христос десном руком придиже Лазара, који се из лежећег положаја подиже из гроба, и тако указује на устаљено решење у Алексићевом ликовном преставаљању Христовог чуда.

Лазареве сестре Марта и Марија приказане су поред Христових ногу, док у неверици и екстази посматрају оживљавања брата. У позадини сцене уочава се окренута фигура дечака који трчи да чудесну вест пренесе у Јерусалим над којим у даљини доминира купола храма. Последња Алексићева верзија ове теме из 1922/23. године проширена је бројем представљених ликова, који с разноликим експресивним афектацијама сведоче о драматичности чудесног догађаја.⁴⁵ Из правца Јерусалима приближава се група знатижељника, која није била представљена на првобитној штафелајној представи.

Алексић унеколико одступа од догађаја описаног у Јеванђељу по Јовану (11, 1–57). По Библији, Христ је на позив Марте и Марије дошао у Витанију, близу Јерусалима, како би оживео њиховог преминулог брата Лазара. Тада се десило следеће:

„А Исус опет се згрози у себи, и дође на гроб; а бијаше пећина, и камен лежаше на њој. Исус рече: Узмите камен. Рече му Марта, сестра онога што је умро: Господе! Већ смрди; јер су четири дана како је умро. Исус јој рече: не рекох ли ти да ако верујеш видјећеш славу Божију. Узеше дакле камен гдје лежаше мртац; а Исус подиже очи горе: Оче! Хвала ти што си ме услишио. А ја знадох да ме свагда слушаш; него река народа овдје стоји, да верују да си ме ти послао. И ово рекавши зовну иза гласа: Лазаре! Изађи напоље. И изађе мртац обавит платном по рукама и по ногама, и лице његово убрусом повезано. Исус им рече: раздријешите га и пустите нек иде. Онда многи од Јудејаца који бијаху дошли к Марији и видјеше шта учини Исус, вјероваше га. А неки од њих отидоше фарисејима и казаше им шта учини Исус.⁴⁶ (Јован, 38–47)

У центру обе Алексићеве слике *Васкрсење Лазара* налази се Христос који гледа у Лазара. Христове руке су усмерене према преминулом младићу, што имплицира ситуацију из већ коментарисаних сцена *Васкрсење Јаирове кћери* Алберта фон Келера. Концентрисан Христов поглед и буђење преминулог посредно указују на медијумску сеансу пред публиком. Алексићева представа Христа као хипнотизера налази се у оквирима минхенске паранаучне сцене и њеног сликовног записивања.

44 Ј. Јованов, *Сйеван Алексић 1876–1923*, Нови Сад, 1989, 23.

45 Ј. Јованов, *Сйеван Алексић 1876–1923*, Нови Сад, 2008, 126.

46 Коришћен је превод *Новой завети* Вука Стефановића Караџића.

Слике *Васкрсење Лазара* могу се сместити у оквиру концепта *сакралног реализма* повезаног са делом мађарског сликара Михаља Мункачија (Mihály Munkácsy),⁴⁷ као и немачких, Габријела фон Макса и Алберта фон Келера, који су у библијским догађајима видели топосе прошлости које треба верно реконструисати. Аутентичност библијског догађаја у светлу актуелне археолошке реконструкције и оријенталног историзма⁴⁸ говори о тежњи да се реконструишу аутентичност костима, расни типови, географско подручје,⁴⁹ и тако потврди теза о религиозном жанру као важном сегменту сликарства Стевана Алексића.⁵⁰ Илузија веродостојности с циљем убеђивања посматрача како присуствује стварном историјском чуду није нарушена одступањем од библијског извора – Лазар је приказан у лежећем положају, док се у Библији наводи да га је Христ оживео у тренутку док је био у стојећем ставу. Алексић на нивоу костима и гестова превасходно ствара реалистичан позоришни мизансцен на којем се одиграва библијска драма.⁵¹ Одсуство доживљаја стварног Оријента, на који је сликар чежњиво гледао, условило је да се на основу секундарних извора режира псеудоисторијска религијска представа. Прикази риђокосе девојке, вероватно Лазарове сестре Марте, и малог дечака исте боје косе представљају слободно варирање расне особености становника Палестине у Христово доба. Различите представе Јерусалима на првој и другој штафелајној Алексићевој слици, такође, потврђују релаксирано коришћење историјских извора. Сликара је цитате прошлости прерађивао у складу са својом имагинацијом, од доминантне куполе храма у Јерусалиму у првој верзији (1914), до панорамског приказа готово античког подграђа у каснијој (1923).

У маниру приказивања библијског чуда, Алексић је извео и слику *Христī сīасава айосīоле из буре* (сл. 10). По уобичајеном поступку, чудо из Христовог живота повезано је с модерним тенденцијама и актуелним научним и идејним теоријама. Сликара је експлицитније него на представама Лазаревог васкрсења насликао Христа као хипнотизера. Христове благо подигнуте и укочене руке заустављају буру и умирују уплашене и сумњом обузете апостоле. Заповедни и обавезујући гест на Келеровој припремној скици за сцену васкрсења Јаирове кћери бива код Алексића у потпуности репетиран. Христос као хипнотизер сугестивним гестом умирује уплашене следбенике, и тако недвосмислено указује на себе као укротитеља природних сила.

У складу са тезом о Христу хипнотизеру сагледава се и Алексићева монументална композиција *Усїење Богородице* из 1907. године (сл. 11). Ова сложена представа приказује смрт Богородице, или пак тренутак њеног уздицања на небо. Врхунац драме представља појављивање Христа на небесима

47 S. Katalin, "Munkácsy's Religious Painting and the 'Sacred Realism'", in: *Munkácsy in the World*, Ferenc Gosztanyi (ed.), Budapest, 2005, 61–88.

48 *Ibid.*, 66–68.

49 E. M. Kaffanke, *loc. cit.*, 306–308.

50 J. Јованов, *Сїеван Алексић 1876–1923*, Нови Сад, 2008, 126.

51 *Исїо*, 124.

који ауторитативним гестом, с испруженим рукама, уздиже Богородицу на небо. Светлосни сноп из Христових груди досеже до Богородичиног тела, и означава излив божанске харизме. Умртвљени медијум, или, боље речено, заспали, треба да се делатном и животворном енергијом пробуди. Попут сомнабулних и хипнотизерских представа андрогиног Бога на сликама Алфонса Мухе (Amen/1899),⁵² и овај Алексићев приказ потврђује јединственост културе крајем 19. века широм Европе.

Светлост која истиче из Христових груди може се тумачити као материјализовани сноп магнетне силе. Свети догађај се преображава у историзовану и костимизирану модерну медијумску сеансу. Христ као хипнотизер у пратњи анђеоског хора остварује духовни контакт с преминулом мајком у улози медијума.

Млада Богородица је насликана у складу са Максовим приказима знаменитих младих хришћанских мученица и мистичних визионарки. У његовом делу је посебно популаран био приказ Пророчице из Превроста (сл. 12) као мистичне младе жене у трансу између живота и смрти.⁵³ Алексић, попут Максових женских ликова, приказује беживотну Богородицу. Њено тело постаје објекат прорачунате чулности у којој се религиозност подређује естетици. У складу с теоријом Жила Делеза (Gilles Deleuze), естетска функција мазохистичких идеала састоји се у томе да се некадашња путеност и људска телесност претвори у наглашену хладноћу и слеђеност.⁵⁴ Хладне женске фигуре као опште место Максовог сликарства исказују преображај религиозног у естетско, и тако потврђују прелазак из официјелног хришћанства у парарелигиозну сферу. Естетизована агонија, или смрт, постаје наменски режирана инсценија и потврда срачунатог потискивања чулности. Парадоксално, „умирућа лепота се смешта у простор између сексуалности и мистике, езотерије и емпиризма, при чему је мистично често еротизирано, а насупрот томе, еротско мистифицирано“.⁵⁵

Алексић је представу *Усијење Богородице* поново извео псеудоархеолошком прерадом библијског догађаја сврстаном у оквире библијског оријентализма (костими, унутрашњост храма, панорама Јерусалима). На тај начин је Алексићеву слику препознао и Урош Предић, који је похвално истакао извесни хиперреализам представе (просјаци и деца), у каснијој историографији одређен као историјско-реалистични жанр.⁵⁶ У сваком случају, монументално дело *Усијење Богородице* представља групну сцену изведену у међупростору између трансценденталног горњег дела слике и њеног псеудореалистичног доњег дела, где се са вером у исцелитељско дејство Богородичиног тела на-

52 N. Kirchberger, *Schau(spiel) des Okkulten. Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, 51, 150–153.

53 J. Vojvodik, „Unheilige Visionen oder die Ästhetisierung des Religiöse“, in: *Gabriel von Max, Malerstar-Darwinist-Spiritist*, 89.

54 *Ibid.*, 89.

55 *Ibid.*, 91.

56 J. Јованов, *Сиван Алексић 1876–1923*, Нови Сад, 2008, 123.

лазе просјаци и болесни. Прожимајућа сила у сваком лику понаособ не руши мир и узвишеност композиције. Представљени ликови, у складу с актуелним истраживањима социјалне психозе,⁵⁷ потврђују концепт актуелних социолошких и психоаналитичких теорија Гистава ле Бона (*Психологија гомила/ Psychologie des foules* – 1895) и Сигмунда Фројда (*Психологија масе и анализа еја/Massenpsychologie und Ich-Analyse* – 1921) о рађању масе (гомиле) у доба уобличавања колективитета.⁵⁸ Истовремено, ликови груписани око Богородичиног одра јесу могућа парафраза публике која присуствује медијумској сеанси, и која се уклапа у тадашње тенденције истраживања психологије масе да се у гомили разум губи заједно са свешћу, сви постају слични хипнотисаном, и траже хипнотизера. Уместо рефлексије, имамо распојасаност примитивних инстинката и елементарних емоција као што су страх, бес или занос. У светлу теорије Алберта де Рохаса (Albert de Rochas) истиче се резонатор који може да ухвати осцилације енергије.⁵⁹ По мишљењу немачког природњака Карла Рајхенбаха (Carl Reichenbach), струјање излази из предмета (људи) и бива препознато од стране других хиперсензибилних људи. Попут галванометра, изузетно осетљиви појединци осећају осцилације етра другог живог организма. Енергија се по Рајхенбаховом мишљењу препознаје приликом медијумских сеанси у облику светлећих пипаљки које излазе из хипнотисаног медијума (сноп из Христовог тела – *Прим. ауџ.*).

Представа *Усијење Бојородице* сублимира суштину Алексићевих вишеслојних религиозних слика у чијем се центру налази типска фигура Христа хипнотизера. Слика представља модерну прераду апокрифног догађаја, који остаје изван догматски интонираних религиозних слика сличне тематике.⁶⁰ Алексићева слика се поима на нивоу двоструке привлачности између унутрашњег и спољашњег света, између психичког и физичког устројства човека.

Процењивањем и својим уметничким сензибилитетом, Алексић успева да код посматрача изазове естетички доживљај. Слика је посредним путем, у време снажног уплива Бергсонових динамичких психолошких теорија о свести,⁶¹ настојао да испровоцира одговор посматрача који, увучен између оностраног и стварног света, постаје *нейосредни* учесник медијумске сеансе и агент *инијензијетета психолошких стања*.⁶² Низ разноликих степена елевације и наглашених форми и осећања, нарочито на слици *Усијење Бојородице*, имплицира Бергсонов став о деловању уметничког дела:

„сутерисано осећање једва кида густо ткиво психолошких чињеница које сачињавају нашу историју; час оно од њих одваја нашу пажњу а да их ми

57 P. Šošar, *loc. cit.*, 79–81.

58 G. le Bon, *Psihologija gomila*, Čačak, 2007; S. Frojd, *Psihologija mase i analiza ega*, Beograd, 2006.

59 A. Pierre, „Musikalische Ekstase und Fixierung des Blicks. Mucha und die Kultur der Hypnose“, in: *Alfons Mucha*, A. Husslein-Arco, *et. al.* (eds.), Wien, 2009, 26.

60 М. Тимогијевић, *loc. cit.*; J. Јованов, *Сивеван Алексић 1876–1923*, Нови Сад, 2008, 123.

61 H. Bergson, *Ogled o neposrednim činjenicama svesti*, Beograd, 1978.

62 N. Šuica, *Leon Koen 1859–1934*, Beograd, 2001, 74.

ипак губимо из вида; час их пак смањује, апсорбује нас и присваја нам читаву душу. Постоје, дакле, у развоју једног естетичког осећања, као у стању хипнозе, засебне фазе: оне се више подударају с разликама у стању или у врсти но са степенским варијацијама“.⁶³

Наизглед парадоксално, Алексићеве слике Христових чуда настале су на основи приказа реалног света и сликареве фантазије. Оне се разазнају као део ширег опсега слика посредно инспирисаних модерним теоријама магнетизма и медијумских сеанси, које се јасно ишчитавају на театарско-марионетским представама *Католичка вероисповест* (1917. – сл. 13) и *Благовести* са царских двери иконостаса цркве манастира Бешеново (1906). Готово кинетичко покретање ученика на слици *Католичка вероисповест* потврдило је тезу о деловању психозе. Под утицајем хипнотизера, гестови и аутоматизовани покрети приказаних ликова враћају *природне* телесне изразе из дубине несвесног, и тако успостављају изворни и неспутани говор тела.⁶⁴

*

Уметање појединих Алексићевих слика у свет дефинисан културом психозе, махом везаних за разнолика Христова чуда, на посредан начин се уклапа у општу климу европског *fin de siècle*.⁶⁵ У доба слабљења официјелне вере и страха од експанзије индустрије јављају су личне религиозности и популаризација мистичних феномена (окултизам, алхемија, астрологија, гностицизам). Осим тога, у атмосфери вишедеценијске секуларизације развијале су се разнолике паранаучне теорије. Анимални магнетизам и претрајавање месмеризма у различитим формама били су присутни и у уметничким круговима. Салонски сликари су својим остварењима доприносили популаризацији магнетизма у контексту превредновања и превођења официјелног и догматског хришћанства у његов ванинституционални религиозно-уметнички сурогат.

У таквом културном и уметничком миљеу формиран је ликовни опус Стевана Алексића. Као питомац минхенске Академије лепих уметности, учествовао је у мистериозном и окултном свету њених водећих сликара (Габријел фон Макс, Макс Клингер, Алберт фон Келер). Сходно наруџбинама у отаџбини (породица Пауновић, адвокат Војновић),⁶⁶ Алексић је *превео*

63 Bergson. *loc. cit.*, 13.

64 Особито је медиј фотографије стављен у службу доказа *природне јесинијалности*, која је визуелизована приликом медијумских сеанси: А. Fischer, „Varvielfältige Wunder: Gabriell von Max und die Fotografie des ‘Okkulten’“, in: *Gabriel von Max, Malerstar-Darwinist-Spiritist*, 217–228.

65 J. Stubbs, “Between Medicine and Hermeticism. The Unconscious in *fin de siècle* France”, in: *Symbolism, Decadence and the Fin de Siècle*, P. Mc Guinness (ed.), Exeter, 2000, 144–171.

66 Адвокат Војновић у писму упућеном Стевану Алексићу моли сликара да изведе представу васкрсења Лазара. Садржај писма указује на то да је сликар имао слободу у осмишљавању представе, осим, у величини замишљене композиције. Писмо од 21. 3. 1913. налази се у Народном музеју у Зрењанину. Вероватни разлози оваквих поруџбина су потребе наручилаца да поседују славску икону (слику). Пример је славска икона (слика) *Васкрсења Лазара.*, коју је по поруџбини породице Маринковић насликао Урош Предић. У. Предић, *Сликарево јеро, Писма Уроша Предића*, Н. Симић (ур.), Београд, 2007, 242.

омиљену тему немачких сликара,⁶⁷ васкрсење Јаирове кћери, у оквиру теме о Лазаревом васкрсењу. Алексићев покушај верне реконструкције древног наслеђа није доводио у сумњу размере натчулног. Емпиријски приказ видљивог света водио је, као и код немачких сликара, потврди истинитости спиритуалног света,⁶⁸ и коначног превредновања и посветовљења метафизичког библијског чуда. Најзад, Христова чудеса су позитивистички рашчитана и научно постављена у свет спиритуалног материјализма.

Истраживања и тестирања оностранога избрисала су границу између свесног и несвесног, анималног и човековог суперега. Стога се чини да је теза о повезаности Алексићеве личности и његовог избора тема у чијем се центру нашао Христос као хипнотизер сасвим оправдана. Потврду ове претпоставке можемо наћи у тези експерименталне психологије која указује на могућност хипнотисања уметника у току његовог стваралачког рада и, последично, његовог претварања у несвесни аутомат.⁶⁹ Ипак, скривен иза, наизглед, реалистичног изгледа, заумни свет Алексићевих парарелигиозних слика нисмо нужно поимали као последицу његовог унутрашњег стања.⁷⁰ Сlike су сагледане као актуелне структуре које истичу замишљене садржаје, и одражавају патос времена у европском и српском научном и културном простору.⁷¹ Оне не указују на строго историјске (библијске) догађаје, и не понављају устаљене иконографске предлошке. Изван могућег догматског понављања традиције, Алексићеве слике се кроз призму историзације хришћанских догађаја преображују у визуелне доказе актуелног научног оправдања медијумских сеанси и одбране спиритуалног света. Сликарев татарски свет је превреднован из оквира религиозног жанра, ангедотског и квазиисторијског у свет *објективне* материјализације спиритуалног. Уметникове медијумске слике су коначно одређене у склопу деловања минхенског парарелигиозног сликарства и његових одјека крајем 19. и почетком 20. века. Стваралачки трансфер садржаја и форме поставио је тезу о Христу као хипнотизеру у време и простор композитне сцене *fin de siècle* у Европи.⁷²

67 У немачком сликарству прве половине 19. века често је сликана представа васкрсења Јаирове кћери. Особито је била заступљена у религиозном сликарству немачких наза- рена (Фридриха Овербека из 1815), што указује на континуитет, који је крајем 19. века контекстуализован у складу с *културом њихозе*: М. Thimann, *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhundert*, Regensburg, 2014, 248–249. Истовремено, у српском рели- гиозном сликарству је у 19. веку пласирана представа васкрсења Лазара. Примери такве праксе су ковиљски иконостас Аксентија Мародића из 1870. године и цртеж Уроша Пре- дића из 1916. године: V. Vojnić-Hajduk, *Slikar Aksentije Marodić*, Subotica, 1992, 41; *Попис цр- тљежа Галерије Мајице српске*, М. Брмбота (ур.), Нови Сад, 2015, 198.

68 A. Fischer, *loc. cit.*, 218.

69 A. Pierre, *loc. cit.*

70 Стеван Алексић је у извесној мери конзумирао алкохол. На овај податак ми је скренула пажњу др Јасна Јованов.

71 О употреби езотерије у српској књижевности (Драгутин Илић, Исидора Секулић) кра- јем 19. и почетком 20. века: Н. Радуловић, *Подземни џок. Езоџерично и окулино у српској књижевности*, Службени гласник, Београд, 2009. Бранислав Петронијевић је канонску књигу *Сиријизам* посветио сликару Стевану Тодоровићу: Б. Петронијевић, *Сиријизи- зам*, друго издање, Књижарница С. Б. Цвијановића, Београд, 1912.

72 *Cambridge Companion to the Fin-de-Siècle*, G. Marshall (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 2008.

ЛИТЕРАТУРА:

- Althaus, Karin. „Die Seherin von Prevorst“, in: *Gabriel von Max: Malerstar-Darwinist-Spiritist*, K. Althaus and H. Friedel (eds.), Hirmer Verlag, München, 2011, 202–211.
- Arnauld, Pierre. „Musikalische Ekstase und Fixierung des Blicks. Mucha und die Kultur der Hypnose“, in: *Alfons Mucha, A. Husslein-Arco, et. al.* (eds.), Hirmer Verlag, Belvedere, Wien, 2009, 25–30.
- Bernheimer, Charles. *Decadents Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin-de-Siècle in Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London, 2002.
- Bergson, Henri. *Ogled o neposrednim činjenicama svesti*, Mladost, Beograd, 1978.
- Bon le, Gustav. *Psihologija gomila*, Gradac, Čačak, 2007.
- Борозан, Игор. „Крај века, декадентна маскарада и случај трагеткиње Веле Нигринове“, *Годишњак града Београда* 58, Београд, 2011, 63–92.
- Büttner, Frank. “The Academy and Munich’s Fame as a City of Art”, in: *American Artist in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, C. Fuhrmeister, H. Kohle and V. Thielemans (eds.), München, 2009, 27–42.
- Vojvodik, Josef. „Unheilige Visionen oder die Ästhetisierung des Religiösen“, in: *Gabriel von Max: Malerstar-Darwinist-Spiritist*, K. Althaus and H. Friedel (eds.), Hirmer Verlag, München, 2011, 88–92.
- Vojnić-Hajduk, Vesna. *Slikar Aksentije Marodić*, Subotičke novine, Subotica, 1992.
- Walter, Christine. „Es Geht doch Nichts über die kristlichen geübten Augen des Malerei“, *Gabriel von Max und das spiritistische Bild*, in: *Gabriel von Max: Malerstar-Darwinist-Spiritist*, K. Althaus and H. Friedel (eds.), Hirmer Verlag, München, 2011, 212–215.
- Danos, Antonis. “Idealist ‘grand visions’ from Nikolaos Gyzis to Konstantin Parthenis: The Unacknowledged Symbolist Roots of Greek Modernism”, in: *The Symbolist Roots of Modern Art*, M. Facos and T. J. Mednick (eds.), Farnham, 2015, 11–22.
- Eliade, Mircea. *Okultizam, magija i pomodne kulture*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1983.
- Iten, Serž. *Istorija alhemije, od pradavnih učenja do okultne filozofije*, Marso, Beograd, 2013.
- Јованов, Јасна. *Стеван Алексић 1876–1923*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 1989.
- Јованов, Јасна. *Стеван Алексић 1876–1923*, Спомен збирка Павла Бељанског, Матица српска, Нови Сад, 2008.
- Јованов, Јасна. „Минхенски симболизам у сликарству Стевана Алексића“, у: *Симболизам у свом и нашем времену*, Универзитет у Београду – Филолошки факултет у Београду, Друштво за културну сарадњу Француска–Србија, ур. Ј. Новаковић, Београд, 2016, 511–522.
- Katalin, Sinkó. „Munkácsy’s Religious Painting and the ‘Sacred Realism’“, in: *Munkácsy in the World* Gosztonyi Ferenc (ed.), Hungarian National Gallery, Budapest, 2005, 61–88.

- Kaffanke, Eva M. „Kunst, Religion und Politik. Tendenzen Religiöser Malerei im 19. Jahrhundert“, in: *Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus*, (ed.) H. Kohle, Prestel Verlag, München, 2008, 301–311.
- Kirchberger, Nico. „Geister, Hexen, Somnambule – Versuch über das Gesierschen in der Bild kunst des 19. Jahrhunderts“, in: *Edvard Munch und das Unheimliche*, Ch. Leopold (ed.), Brandstätter Verlag, Leopold Museum – Wien, Wien, 2009, 40–47.
- Kirchenberger, Nico. „Wer wüsste nicht, wer Albert Keller in München ist... Albert von Keller im Münchener Künstlermilieu“, in: *Albert von Keller: Salons, Seancen, Secession*, Gian Casper Bott, Kunsthaus Zürich, Hirmer Verlag, München, 2009, 189–200.
- Kirchberger, Nico. *Schau (spiel) des Okkulten: Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin, München, 2016.
- Castellan, Yvonne. *Parapsihologija*, Novo delo, Beograd, 1986.
- Le Bon, Gistav. *Psihologija gomila*, Gradac, Čačak, 2007.
- Marshall, Gail. *Cambridge Companion to the Fin-de-Siècle* (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 2008.
- Micale, Mark S. *Approaching Hysteria. Disease and its Interpretations*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1995.
- Николајевић, Божидар. С., *Из минулих дана. Сећања и документи*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1986.
- Nordau, Simon M. *Degeneration*, New York, 1895 (reprint, 2014 – Martino Fine Books).
- Петронијевић, Бранислав. *Спиритизам*, друго издање, Издање књижарнице С. Б. Цвијановића, Београд, 1912.
- Брмбота, Мирјана (ур.). *Попис црњежа Галерије Мајице српске*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2015.
- Предић, Урош. *Сликарево ђеро, Писма Уроша Предића*, (ур.) Н. Симић, Библиотека града Београда, Београд, 2007.
- Радуловић, Немања. *Поземни њок. Езоџерично и окулџно у српској књижевности*, Службени гласник, Београд, 2009.
- Секулић, Јован. *Минхенска школа и српско сликарство*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд, 2002.
- Stubbs, Jeremy. “Between Medicine and Hermeticism, The ‘Unconscious’ in *Fin-de-Siècle France*”, in: *Symbolism, Decadence and the Fin-de-Siècle*, P. McGuinness (ed.), University of Exeter Press, Exeter, 2000, 144–171.
- Тимотијевић, Мирослав. „Религиозно сликарство као историјска истина“, *Саопштења* 34, Београд, 2002, 361–388.
- Thimann, Michael. *Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhundert*, Verlag Schenll und Steiner, Regensburg, 2014.
- Fischer, Andreas. „Vervielfältige Wunder: Gabriel von Max und die Fotografie des ‘Okkulten’“, in: *Gabriel von Max: Malerstar-Darwinist-Spiritist*, K. Althaus and H. Friedel (eds.), Hirmer Verlag, München, 2011, 218–227.

- Frojd, Sigmund. *Psihologija mase i analiza ega*, Fedon, Beograd, 2006.
- Hofstätter, Hans H. „Symbolismus in Deutschland und Europa“, in: *Seelen Reich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, I. Ehrhardt and S. Reynolds (eds.), Prestel Verlag, München, 2000, 17–28.
- Hofstätter, Hans, H. „Glaube und Verdammnis. Religiöse Darstellungen im Symbolismus“, in: *Seelen Reich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, I. Ehrhardt and S. Reynolds (eds.), Prestel Verlag, München, 2000, 131–154.
- Šuica, Nikola. *Leon Koen 1859–1934*, Jugoslovenska galerija umetničkih dela, Beograd, 2001.

JESUS CHRIST AS A HYPNOTIST AND PARA-RELIGIOUS REPRESENTATIONS
IN THE OPUS OF STEVAN ALEKSIĆ

SUMMARY

During the last decades of the 19th century, the Munich painting scene was dominated by topics about biblical miracles, which, like the resurrection of Jairus' daughter, were close to the contemporary spiritualistic and mesmerist theories. The visual representations of the deceased whom Christ revives by a stiff gesture of his hand, testify in favour of the thesis about the Son of God as a hypnotist. The image of Christ in the posture of a hypnotist, with stiff hands suggesting the act of reviving a deceased, reminds one of various psychic medium séances. The creative transfer of content and form posited the thesis about Christ as a hypnotist in the time and space of the composite scene of the *fin de siècle* in Europe.

The artistic opus of Stevan Aleksić was formed in that cultural and artistic milieu. As a student of the Munich Academy of Fine Arts, he participated in the mysterious and occult world of its leading painters (Gabriel von Max, Max Klinger, Albert von Keller). Stevan Aleksić's formation as a painter unfolded in a slightly somnambulant atmosphere in Munich that permeated certain scientific, para-scientific and fashionable circles of Europe. The themes of the Raising of Lazarus, the Assumption of the Mother of God and Christ Saving the Apostles from Shipwreck, greatly determined Aleksić's religious opus at the start of the 20th century. His paintings on the topic of raising the dead and saving those in peril go as far as bordering on blasphemous interpretations of holy events which, under the veil of an authentic representation of biblical narratives, are placed in the domain of para-religious painting. They were in accord with the contemporary trends in painting and represent a series of cryptographic visual representations, interpreted in the light of Mesmer's theory on animal magnetism as the consequence of an extra-historic natural force.

Key words: Stevan Aleksić, Resurrection of Lazarus, mesmerism, Franz Mesmer, Jesus Christ



Сл. 1 Алберт фон Келер (Albert von Keller), *Хипноза Шрек-Ноцинга*, до 1885, уље на платну, 38 × 45, cm, Kunsthau Zürich (N. Kirchberger, *Schau(spiel) des Okkulten: Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München, 2016), 137.

Fig. 1 Albert von Keller, *Hypnosis of Schrenck-Notzing*, by 1885, oil on canvas, 38 × 45 cm, Kunsthau Zürich (N. Kirchberger, *Schau (Spiel) des Okkulten, Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin – München, 2016), 137.

Сл. 2 Макс Клингер (Max Klinger) *Васкрсење Јаирове кћери*, 1877, лавирано перо на папиру, 385 × 264 cm, Staatliche Museen zu Berlin (N. Kirchberger, *Schau(spiel) des Okkulten: Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München, 2016), 115.

Fig. 2 Max Klinger, *Raising of Jairus' Daughter*, 1877, feder laviert on paper, 385 × 264 cm, Staatliche Museen zu Berlin (N. Kirchberger, *Schau (Spiel) des Okkulten, Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München, 2016), 115.



Сл. 3 Габријел фон Макс (Gabriel von Max), *Христос васкрсава Јаирову кћер*, 1878, уље на платну, 123 × 180,4 cm, The Montreal Museum of Fine Arts (Gabriel von Max: *Malerstar-Darwinist-Spiritist*, K. Althaus and H. Friedel (eds.), Hirmer Verlag, München, 2010), 177.

Fig. 3 Gabriel von Max, *Christ Raises Jairus' Daughter*, 1878, oil on canvas, 123 × 180,4 cm, The Montreal Museum of Fine Arts (Gabriel von Max, *Malerstar – Darwinist – Spiritist*, K. Althaus, H. Friedel (eds), Hirmer Verlag, München, 2010), 177.



Сл. 4 Алберт фон Келер (Albert von Keller), *Христѝос васкрсава Јаирову ќћер*, 1886, уље на платну, 213 × 353,5 cm, Bayerische Staatsgemalde-sammlungen, Neue Pinakothek, Мюнchen (N. Kirchberger, *Schau(spiel) des Okkulten: Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin–München, 2016), 50.

Fig. 4 Albert von Keller, *Christ Raises Jairus' Daughter*, 1886, oil on canvas, 213 × 353,5 cm, Bayerische Staatsgemalde-sammlungen, Neue Pinakothek, Мюнchen (N. Kirchberger, *Schau (Spiel) des Okkulten, Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin – Мюнchen, 2016), 50.



Сл. 5 Алберт фон Келер (Albert von Keller), *Христѝос васкрсава Јаирову ќћер*, до 1885, уље на платну, 35 × 49 cm, Kunsthaus Zürich (N. Kirchberger, *Schau(spiel) des Okkulten: Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin–München, 2016), 148.

Fig. 5 Albert von Keller, *Christ Raises Jairus' Daughter*, by 1885, oil on canvas, 35 × 49 cm, Kunsthaus Zürich (N. Kirchberger, *Schau (Spiel) des Okkulten, Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin–München, 2016), 148.



Сл. 6 Алберт фон Келер (Albert von Keller), *Христос васкрсава Јаирову кћер*, детаљ, до 1885, уље на платну, 35 × 49 cm, Kunsthau Zürich (N. Kirchberger, *Schau(spiel) des Okkulten: Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin–München, 2016), 149.

Fig. 6 Albert von Keller, *Christ Raises Jairus' Daughter*, detail, by 1885, oil on canvas, 35 × 49 cm, Kunsthau Zürich (N. Kirchberger, *Schau (Spiel) des Okkulten, Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin–München, 2016), 149.



Сл. 7 Стеван Алексић, *Васкрсење Лазара*, 1914, уље на платну, 165 × 105 cm, инв. бр. 1461, Народни музеј, Београд

Fig. 7 Stevan Aleksić, *The Raising of Lazarus*, 1914, oil on canvas, 165 × 105 cm, National Museum, Belgrade, Inv. No. 1461



Сл. 8 Стеван Алексић, *Васкрсење Лазара*, 1922, уље на платну, скица, 49 × 35 cm, инв. бр. 188, Народни музеј, Београд

Fig. 8 Stevan Aleksić, *The Raising of Lazarus*, 1922, oil on canvas, sketch, 49 × 35 cm, National Museum, Belgrade, Inv. No. 188

Сл. 9 Стеван Алексић, *Васкрсење Лазара*, уље на платну, 1923, уље на платну, 98 × 68 cm, инв. бр. 230, Народни музеј, Београд

Fig. 9 Stevan Aleksić, *The Raising of Lazarus*, 1923, oil on canvas, 98 × 68 cm, National Museum, Belgrade, Inv. No. 230



Сл. 10 Стеван Алексић, *Христос спасава апостоле из буре*, око 1908, уље на платну, скица, 18 × 22 cm, инв. бр. 1439, Галерија Матице српске, Нови Сад

Fig. 10 Stevan Aleksić, *Christ Saving the Apostles in the Storm*, around 1908, oil on canvas, sketch, 18 × 22 cm, Gallery of the Serbian Cultural and Publishing Society, Novi Sad, Inv. No. 1439

Сл. 11 Стеван Алексић, *Усијење Бојородице*, 1907, уље на платну, 130 × 190 cm, инв. бр. 2413, Галерија Матице српске, Нови Сад

Fig. 11 Stevan Aleksić, *The Assumption of the Mother of God*, 1907, oil on canvas, 130 × 190 cm, Gallery of the Serbian Cultural and Publishing Society, Novi Sad, Inv. No. 2413



Сл. 12 Габријел фон Макс (Gabriel von Max), *Пророчица из Преворста*, 1892, уље на платну, 99 × 132 cm, National galerie, Prag (N. Kirchberger, *Schau (spiel) des Okkulten: Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin–München, 2016), 47.

Fig. 12 Gabriel von Max, *The Seeress of Prevorst*, 1892, oil on canvas, 99 × 132 cm, Nationalgalerie, Prag (N. Kirchberger, *Schau (Spiel) des Okkulten, Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*, Deutscher Kunstverlag, Berlin –München, 2016), 47.



Сл. 13 Стеван Алексић, *Католичка вероисповест*, 1917, уље на платну, 31,7 × 23,5 cm, инв. бр. 1923, Народни музеј, Београд

Fig. 13 Stevan Aleksić, *Catholic Religion*, 1917, oil on canvas, 31,7 × 23.5 cm, National Museum, Belgrade, Inv. No. 1923

ЛЕКТУРА И КОРЕКТУРА
ЉИЉАНА ЧОЛОВИЋ

ПРЕВОД
СТАНИСЛАВ ГРГИЋ

ЛЕКТУРА ПРЕВОДА
ТАМАРА RODWELL-ЈОВАНОВИЋ

ДИЗАЈН И ТЕХНИЧКО УРЕЂЕЊЕ
БРАНИСЛАВ Л. ВАЛКОВИЋ

ШТАМПА
ПУБЛИКУМ

ТИРАЖ
300

*ЗБОРНИК НАРОДНОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ ИЗЛАЗИ ГОДИШЊЕ, НАИЗМЕНИЧНО У ДВЕ СВЕСКЕ:
СВЕСКА 1, АРХЕОЛОГИЈА, ЈЕДНЕ ГОДИНЕ; СВЕСКА 2, ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ, НАРЕДНЕ ГОДИНЕ

RELECTURE ET CORRECTION
LJILJANA ČOLOVIĆ

TRADUCTION
STANISLAV GRGIĆ

RELECTURE DE TRADUCTION
TAMARA RODWELL-JOVANOVIĆ

CONCEPTION ET RÉALISATION GRAPHIQUE
BRANISLAV L. VALKOVIĆ

IMPRIMERIE
PUBLIKUM

TIRAGE
300

*LE RECUEIL DU MUSÉE NATIONAL DE BELGRADE PARAÎT UNE FOIS PAR AN, LES DEUX VOLUMES EN ALTERNANCE:
LE FASCICULE 1, ARCHÉOLOGIE, UNE ANNÉE; LE FASCICULE 2, HISTOIRE DE L'ART, L'ANNÉE SUIVANTE.