

Оригиналан научни рад
Примљен: 08. јули 2019.
Прихваћен: 21. октобар 2019.

75.071.1 Предић У.
COBISS.SR-ID 283738636

Др Игор Борозан, ванредни професор
Одељење за историју уметности
Филозофски факултет, Универзитет у Београду
E-mail: iborozan@f.bg.ac.rs

ПЕСИМИЗАМ И АНТИЦИПАЦИЈА ВЕЛИКОГ РАТА У ЛИКОВНОМ ОПУСУ УРОША ПРЕДИЋА*

АПСТРАКТ: Урош Предић је рођен 1857. у Орловату у Банату, тада делу Аустроугарске монархије. Школске године 1876/77. уписао је Академију ликовних уметности у Бечу. Године 1876, подстакнут сукобима у Црној Гори и Босни, насликао је прву верзију Босанских бегунаца. Након одласка из Беча Предић се обрео у Берлину, Минхену и другим центрима германског света у којима је могао да упозна савремене тенденције у сликарству, као и модерна културна и идејна струјања. Особито су декадентни песимизам, као и симболистичка струјања, могли да утичу на сазревање младог интелектуалца и његов даљи развојни пут. Крајем XIX и почетком XX века дошло је до отуђености појединаца у време рађања великих колективитета и свеопште милитаризације друштва. До 1914. године насликао је низ слика прожетих песмистичним патосом, од којих се неколицина посредно може окарактерисати као антиратне и антиегзистенцијалне представе. У време Великог рата насликао је неколичину утопијских слика које су посредно исказивале уметников хуманистички и антиратни став. Тотално разарање и деструкција изазвани Првим светским

ратом погодовали су тескобној Предићевој природи да по окончању сукоба наслика Косовску девојку, иконичну слику српског народа.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: песимизам, Велики рат, Урош Предић, уметност, сликарство, Артур Шопенхауер

Уметничко и идејно уобличавање Уроша Предића

Трауматично искуство Великог рата имало је своје узроке у деценијама које су претходиле овом катаклизмичном догађају.¹ Предићево разумевање ратних страхота повезано је са његовим стаништем. Рођен и однегован на тлу Аустроугарске монархије крајем XIX века, Предић је идејно и културно ограничен разноликим феноменима који су дефинисали композитно доба Двојне монархије,² те условили климу погодну за ратна разарања током Великог рата.

Урош Предић (1857–1953) рођен је 7. децембра 1857. у Орловату у Банату, тада делу Аустроугарске монархије.³ Прве поуке о уметности овај *најинтелектуалнији српски сликар*⁴ стекао је листајући албуме са сликама Рафаела (Raffaello Sanzio) и Тицијана (Tiziano Vecelli). Љубав према уметности наследио је од оца Петра, по образовању филозофа, а по занимању свештеника Темишварске епархије. Учени свештеник био је поклоник уметности и чести посетилац галерије Белведере (Galerie Belvedere) у Бечу. Његова љубав према лепом несумњиво је утицала на уобличавање синовљевог укуса. Са родитељским благословом Предић је школске године 1876/77. уписао Академију ликовних уметности (Akademie der bildenden Künste) у Бечу. Године 1876, подстакнут сукобима у Црној Гори и Босни, насликао је прву верзију *Босан-*

* Рад је настао у оквиру пројекта Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, под називом „Представе идентитета у уметности и вербално-визуелној култури новог доба”, редни број 177001.

¹ Jay Winter, *Remembering: The Great War between memory and history in the Twentieth Century* (New Haven: Yale University Press, 2006).

² Karl E. Šorske, *Fin-de-Siecle u Beču: politika i kultura*, prevod Raša Sekulović (Beograd: Geopoetika, 1998).

³ Миодраг Јовановић, *Урош Предић* (Нови Сад: Галерија Матице српске, 1998).

⁴ Милан Кашанин и Вељко Петровић, *Српска уметност у Војводини* (Нови Сад: Матица српска, 1927), 123.

ских бегунаца. Од школске 1877/1878. године млади сликар је био стипендиран из фонда Христифора Шифмана под покровитељством Матице српске. Тиме је озваничена институционална подршка коју је уживао све до завршетка студија 1883. и која је потврдила културну стратегију Матице српске у развоју и популарисању уметности и просвете у српском народу. Предић је на Академији прошао ригорозни метод учења и савлађивања основних сликарских и теоријских правила на којима је почивао стандардни академски студијски програм, кодификован новим статутом из 1872. године.⁵ Основе теоријског знања стекао је на часовима наставе: стила, костима, симболике боја, опште историје и историје уметности. Основи формалног овладавања сликарском техником били су дефинисани на часовима анатомије, перспективе, сликања по природи, цртању акта и вечерњег акта, студијама женске главе и цртању по антици.

Предићев несумњиви таленат артифицијелно је дефинисао уметников ментор професор Кристијан Грипенкерл (Christian Griepenkerl), понудивши му током студија учешће у тиму задуженом за осликавање фриза у сали за седнице Горњег дома Парламента у Бечу. Репрезентативно здање подигнуто на Рингу (Ringstraße), дело архитекте Теофила Ханзена (Theophil Hansen), почивало је на савременој историчкој реинтерпретацији класичног грчког наслеђа. У складу са архитектонском шкољком фриз је осликан у периоду од 1884. до 1885. године. Форма и садржај осликане целине пратили су класицистичку структуру здања, у тежњи да се уметничким језиком евоцира златно доба грчке и римске историје и митологије.⁶ Парафраза прошлости требало је да означи стабилност и моћ савремене Аустроугарске и тако прикрије бројна национална, верска и социјална трвења унутар ове композитне државе. Сликана целина евоцирала је три основне структуре некадашње грчке државности: аеоропаг, герузија и сенат, потврдивши њихово преношење у свет савременог аустријског друштва, изборно представљеног у Високом дому парламента.⁷ Златно доба хеленске демократије визуелизовано је у трина-

⁵ Више о студијском програму Академије ликовних уметности у Бечу у време Предићевог школовања: Walter Wagner, *Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien* (Wien: Brüder Rosenbaum, 1967), 215–240.

⁶ О идејним основама ревитализација античког наслеђа у култури модерног доба: Ernst Osterkamp и Thorsten Valks, прир., *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*, (Berlin/Boston: De Gruyter, 2011).

⁷ М. Јовановић, н. д., 71.

ест великих композиција. Две значајне представе од поменутих тринаест – *Аристотел подучава на македонском двору* и *Орест и Пилад пред пророчицом Питијом* – публиковане су знатно касније у илустрованом листу *Реч и слика* из 1926. године,⁸ са јасном назнаком да су у највећој мери изведене руком Уроша Предића. Класицистички интониране композиције указују на поштовање идеалистичког реализма, као врховног обрасца историјског сликарства. Статичност и тектоника композиција, наглашене цртежом, реторично су указивале на моћ Хабзбуршког царства. Рад на осликавању фриза у Парламенту, којим је руководио професор Кристијан Грипенкерл, несумњиво је инаугурисао младог сликара у ред официјелног, академског сликарства. Уочен таленат, верификован најавом рада на осликавању Парламента, омогућио је Предићу да већ током студија 1883. добије место асистента на Академији ликовних уметности. Упркос сјајној будућности пред собом, сликар је 1885. године напустио асистентско место, наводећи да је разлог такве одлуке везан за питање слободе уметничког израза. Предић је као *одушевљени реалиста* напустио *двогодишњу стилистичку робију*, каквим је видео процес осликавања великих композиција за бечки Парламент.⁹ Вишевековна академска пракса, теоријски успостављена у време ренесансе, почивала је на нормираном канону и имитацији природе.¹⁰ Концепт копирања природе, али не онакве каква она јесте већ каква би требало да буде, почивао је на идеји прераде природе, конституисаној на основу Аристотелове (Aristotle) *Поетике* (IV в. пре н. е.). Непосредан опит и сазнајно искуство природе сматрани су за основне и неопходне радње на путу ка идеалној и прерађеној природи. Идеализована и селектована природа постала је, и остала, основ академске праксе. Уметник је потом стварао ново дело, које је увек морало почивати на стваралачкој преради постојеће теме; оригиналност није поимана као неопходна демонстрација уобличавања ни из чега, већ је дефинисана као стваралачки и интелектуални процес креирања на основу искуственог и виђеног. Тај студиозни процес очигледно је *спутавао* младог уметника, и он је кренуо у сусрет новим сликарским изазовима.

⁸ Богдан Поповић. „К сликама Уроша Предића”, *Реч и слика*, бр. 2 (1926), 3–11.

⁹ М. Јовановић, *н. д.*, 74.

¹⁰ О ренесансној уметничкој теорији: Antoni Blant. *Уметничка теорија у Италији 1450–1600*, превод Angelina Milosavljević-Ault (Beograd: Clio, 2004).

Након одласка из Беча Предић се обрео у Берлину, Минхену и другим центрима германског света у којима је могао да упозна савремене тенденције у сликарству, као и модерна културна и идејна струјања.¹¹ Особито су декадентни песимизам, као и симболистичка струјања, могли да утичу на сазревање младог интелектуалца и његов даљи развојни пут.¹² Године 1886. Предић је прешао у Београд, несумњиви интегративни симбол целокупне српске етнице тога времена. Недуго потом уметник стиче уважен положај, захваљујући многобројним приватним поруџбинама.

Прве антиратне и антиегзистенцијалне представе

Предић је 1887. извео једну необичну алегоријску представу под називом *Визија у облацима*. Сложена композиција нам је разумљива на основу тумачења њеног аутора, који је одгонетнуо читав низ представљених ликова, као и њихове међусобне односе. Међу насликаним ликовима издвајају се представе Марса, Венере, Дарвина, Христа... Посебно се истиче и уметников аутопортрет на корњачи.¹³ Хаотичну и драматично интонирану визију Предић вербализује следећим речима: *она спада међу прва слободна стварања по повратку из Беча у свој завичај. То је било доба аустријске окупације Босне и Херцеговине, кад је политичко небо било врло натуштено, те је изгледало да ће доћи већ онда до рата, који ће планути тек после 27 година, када су грабљивци са севера мислили да су се довољно спремили, да нас прегазе и прокрче пут за Исток. Ја, као аустријски поданик добих заповест да се спремим за мобилизацију. Ово је за мене силан удар. Тек што сам се поново загрејао у свом старом гњезду и створио далекосежне планове за свој будући рад, сад све то напуштам и пођем тамо где се руши, коље и убија. У том очајном расположењу дохватим платно и боје и створим слику која у алегоријама износи горку критику животу, о људима и њиховим судбинама.*¹⁴

¹¹ Божидар С. Николајевић, *Из минулих дана. Сећања и документи* (Београд: Српска академија наука и уметности, 1986).

¹² О култури краја века на тлу Немачке: Игор Борозан, *Немачки симболизам и његови одјаци у култури Краљевине Србије* (Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2018).

¹³ М. Јовановић, *н. д.*, 81.

¹⁴ *Исти*, 264.

Јасним истицањем да је *Визија у облацима* настала као резултат слободног избора, ослобођена стега поруџбине и диктата поруџиоца, сликар ступа на сцену као интелектуално биће, које активно и самостално формира и уобличава спознајни свет. Само неколико година након осликовања аустријског Парламента Предић је као поданик Аустроугарске монархије насликао једну антиратну и, условно речено, антиаустријску слику. Идеализовани свет универзалних естетских вредности, оличен у монументалном фризу бечког Парламента, накратко је устукнуо пред снажно израженим социјалним и личним ангажманом уметника. Реалистична визија пропасти, раздора, гнева и деструкције, уметнуте у наизглед алегоријску маскараду, сублимирала је савремену слику европских друштава. Снажан антидарвинизам, делимична разградња хришћанског универзума, социјални бунт и социјална правда, хришћански морализам, сентиментализам и религијска једнакост, дефинисали су слику европског друштва. У конгломерату идеја и струјања Предић је истакао и свој идентитет. Анексија Босне и позив уметнику да ступи у редове аустроугарске војске пробудили су националну свест сликара и указали на готово опште место Срба у Двојној монархији.¹⁵ Родољубиво осећање припадности српском народу, као и вековна патриотска пракса оданости хабзбуршком двору, сукобили су се у младом уметнику, подстакнувши га да на донекле неутралан начин прикаже сву апсурдност рата и варварство људске цивилизације.

Представљајући себе на корњачи, Предић је сликовним језиком исказао дубљу структуралну идеју, притом осликавши и савремени филозофски оквир. Симболика корњаче указује на заштиту, сигурност, спорост, поступност, бескрајну егзистенцију и јасно сугерише на интроспекцију и повлачење индивидуе у себе. Корњачин оклоп, као симбол заштите појединца, указује на почетке уметникове самоизолације и на његов будући живот и рад, проткан самоиспитивањем и трагањем за личним сопством (вољом). Пред ужасима рата изазваног анексијом Босне уметник се

¹⁵ О династичком патриотизму Срба у Хабзбуршком царству током XVIII века: Владимир Симић, *За љубав отаџбине. Патриоте и патриотизам у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији* (Нови Сад: Галерија Матице српске, 2012). Више о династичкој лојалности спрам Хабзбурговаца на тлу јужне Угарске током XIX века: Игор Борозан, „Срби и слике Хабзбурговаца у првој половини XIX века”, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 40 (2012), 95–114; Игор Борозан, „Срби и слике Хабзбурговаца у другој половини XIX века”, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 42 (2014), 141–170.

повлачи у изолацију, која означава зачетак његове визије о *недовршености* људског рода.

Вербализација сликовне представе истиче још један аспект Предићеве личности, који ће несумњиво умногоме дефинисати његов стваралачки опус. Критика савременог друштва кроз алегоријску представу пропасти потврдиле су Предића као присталицу Шопенхауера (Arthur Schopenhauer) и његовог волунтаризма. Велики значај Шопенхауера у култури XIX века¹⁶ није мимоишао ни Предића. Шопенхауеров физиолошки и песимистички волунтаризам често је истицан као супротност Ничеовом (Friedrich Nietzsche) еволуционистичком оптимизму. Апсолутна присутност и модерност Шопенхауеровог волунтаризма током XIX века није мимоишла ни младог Предића. Став да је метафизичка суштина света и појединца сублимиран у слепој вољи сугерише својеврстан парадокс – да та воља жели да надиђе себе и свој апсолут и да испуњење пронађе у околном универзуму.¹⁷ Воља у свом *насумичном* трагању остаје крајње недоречена и незадовољена, будући да она проналази саму себе, и то преобучену у различите материјалне облике. Илузија изласка завршава се регресијом и повратком у своје сопство, које наставља да вегетира у апсолутном песимизму, јер опредељена воља схвата да иза ње нема ничега. Истовремено, у склопу модерних филозофских и интелектуалних струјања не можемо мимоићи ни одређени антидарвинизам, који је Предић овековечио у *Визији*. Уметников антидарвинизам није само последица његовог хришћанског уверења већ је и део идејне борбе, која се водила око питања егзистенције и човековог порекла. Ничеова оптимистична и развојна несистематска филозофија,¹⁸ као својеврстан опозит Шопенхауеровом песимизму, умногоме је почивала на Дарвиновој (Charles Darwin) теорији еволуције.¹⁹ Ниче живот види као нагонску форму, вредност по себи и

¹⁶ Ернст Касирер, *Проблеми сазнања у филозофији и науци новијег доба III*, превод Олга Кострешевих (Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2000). 366–394.

¹⁷ Георг Зимел, *Шопенхауер и Ниче*, превод Душка Доборсављев (Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2008), 14–15.

¹⁸ О Ничеовој филозофији: Martin Hajdeger, *Niče*, I–II, prevod Božidar Zec (Beograd: Fedon, 2009).

¹⁹ О Дарвиновом кључном делу *Човеково порекло и сполно одабирање* (The Descent of Man and Selection in Relation to Sex): Чарлс Дарвин, *Човеково порекло и сполно одабирање*, превод Недељко Дивац (Нови Сад: Матица српска 1977). Више о Дарвиновој филозофији: Jonathan Hodge, прир., *Cambridge Companions to Darwin* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006).

циљ по себи.²⁰ Живот (нагон) је самосврховит, опредмећен ентитет који се прогресивно развија. Овај дијалектички оптимизам, виталан и динамичан, представља крајње удаљену тачку у односу на Шопенхауерову идеју о животу (вољи) као вечитом и јаловом систему, заснованом на кружном кретању и бесмисленом обнављању. У свету вечите монотоније нема места за индивидуализацију и обзнани свога Ја, тако блиског Ничеовом ставу да је развој човечанства заснован на линеарном прогресу, што води од човека ка натчовеку. Духовна Шопенхауерова аристократичност и његов делимичан презир према вечности (свету) као слици ужасавајућег и вечитог ништавила умногоме дефинише и Предићев морални назор и чини суштину његовог одбијања да призна могућност постојања уметничког субјективитета (субјекције). Свет као емпиријски одсјај воље опипљив је и објективан, те сходно томе и непроменљив. Закључци о њему су општеважећи и детерминисани, и као такви једнаки за све. Метафизичка демократичност и свеповезујуће јединство субјектата засновани су на *поништењу* изоловане индивидуализације и њене претпостављене субјективне варљивости.²¹ Стога и не чуди да је Предић у појави разноразних *изама* (уметнички правци) видео супстанцу насталу на постулатима Ничеовог самопрокламованог субјективизма, сублимираног у крилатици *Ја па ја, и опет ја*.²²

Предић је 1887. израдио слику *Мали филозоф*, која је својеврсна парафраза неумитности вечитог обнављања и визуелни доказ развијене културе смрти у српској и средњоевропској средини друге половине XIX века.²³ Дечак представљен у првом плану слике посматра лобању неке животиње, док се његови родитељи у другом плану незаинтересовано удаљују. Живот и смрт су делови јединствене и вечите празнине, која се нужно обнавља и реанимира у испразном ништавилу.²⁴ Дечак је учесник у наративу о пролазности и протоку времена (лобања – брачни пар – дете), обезличено прихватајући бесмисленост вечитог обнављања. С друге стране морализма, изван искупљења и преображаја, дечак егзистира у неподношљивом свету вечности. Предић и буквално вербализује тај свет, парафразирајући свог учитеља Шопенхауе-

²⁰ Г. Зимел, *н. д.*, 16.

²¹ *Исти*, 21.

²² *Исти*.

²³ Игор Борозан, „Култура смрти у српској грађанској култури 19. и у првим деценијама 20. века”, у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, уредници Ана Столић и Ненад Макуљевић (Београд: Clío, 2006), 889–983.

²⁴ Г. Зимел, *н. д.*, 21.

ра: Физиологија је доказала, да су у моменту зачећа новог живота, обе суделујуће стране неурачунљиве, тј. да немају ни искрице памети.²⁵

Године 1888. у Грађанској касини у Београду са успехом су изложени многобројни Предићеви радови, доприневши уметниковој афирмацији. Предић је у том периоду насликао и знамениту слику *Босански бегунци*. (1889) Чувено платно је временом постало једно од кључних сликовних топоса у колективном сећању српског народа. Статус слике је потврђен 1889. године у Паризу на Великој светској изложби (*Exposition Universelle*), када су *Босански бегунци* изложени у оквиру Српског павиљона. Велика патриотска представа евоцира догађаје везане за Невесињски устанак 1875, са посебним нагласком на збег српских избеглица на Козари. Аутентичност приказа и веродостојност догађаја изведени су у складу са грађењем историјске композиције, што потврђује Предићево проучавање историјског догађаја, као и аутентичности костима, физиономија...²⁶ Часови цртања по моделу, као и курсеви историјског костима и историје стилова као сегменти основног образовања студената Бечке академије, послужили су Предићу да реши захтеве комплексне композиције. Потврда научених поука приликом компоновања *Бегунаца* уочљива је у приказу плећатог горштака, лику који је уобличен по подобију извесног Јоке Кораћа, хероја који је посекао три турске главе, и кога је Предић игром случаја срео у Београду. Тако је фигура *стварног горштака* послужила сликару као модел за једну од фигура избеглица, потврдивши уметникову намеру да што верније реконструише историјски догађај. Много година касније Предић је забележио да поступак извођења *историјских слика* подразумева прикупљање података, проучавање докумената, путовања...²⁷

Ускоро је уследила полемика око слике, која је умногоме указала и на даље читање или нечитање Предићевог опуса у целини. Упркос претежно позитивној рецепцији слике у јавности и њеном иконичном статусу, чули су се и опречни гласови, особито снажно интонирани од критичара Павла Лагарића. У свом одговору Лагарићу Предић истиче: *Могла је дакле и та слика бити*

²⁵ Ненад Симић, 2007. *Сликарево перо. Писма Уроша Предића* (Београд: Библиотека града Београда, 2007), 163.

²⁶ Ненад Макуљевић. Уметност и национална идеја, систем европске и српске визуелне културе у служби нације (Београд. Завод за уџбенике и наставна средства, 2006), 159–206.

²⁷ Н. Симић, *н. д.*, 226.

много драматичнија, али ја то нисам хтео, а Лагарић баш то хоће. Ја сам метнуо на слику саму нејач: децу, старце и рањенике. Сви ти већ су далеко умакли у гору, дакле не би имало смисла у тој ситуацији давати лицима израз јаког ефекта. На њима треба да се види петстогодишњи јад, у ком су се и родили и огуглали, и још телесни умор (што је крепко то је још у борби). То сам хтео да изразим а то сам и изразио како сам могао. Насликао сам елегију, а Лагарић хоће драму, и зато слика не ваља.²⁸

Предићева намера да уместо евентуалне борбене патриотске сцене прикаже збег старих и нејаких, и тако изазове посматрачеву саосећајност са насилно расељенима, очигледно није у потпуности успела. Део читалаца слике тражио је борбенију сцену, представу која би требало да ободри национ и подстакне тежње за уједињењем. Уметникова меланхолична природа, упркос разумљивој намери изазивања саосећања, није била кадра да сликовним језиком одговори на све отвореније захтеве за јасно израженом националном уметношћу. Уместо борбеног духа приказана је елегија, песимистична и неактивна слика јада и патње, која није могла у довољној мери да подстакне патриотски дух и да изазове национални набој замишљеног посматрача. Разлог за неразумевање слике у делу јавног мњења вероватно је садржан у напетости између универзалног и појединачног (сада националног) сликовног језика.²⁹ Уосталом, и Предић је реплицирајући Лагарићу указао да се: *Бегунци не могу упоређивати са Рафајеловом Мадонном. То је пуцати топом на врапце.*³⁰ У истом духу је истакао: *Лагарић има право да Бос. бегунци нису уметничко дело у служби историје уметности...* као и ставом: *да је та слика себе већ преживела своје.*³¹

Предићева порука је јасна – уметност је универзална категорија. Њен језик је општеважећи и не подлеже појединачним интересима, макар они било и етички оправдани или национално прихватљиви. Претпостављено уметничко саосећање са жртвама погрома устукнуло је пред идејом о естетској и идејној хармонији. Отуда и Предић истиче свеобавезујућу каноничност Рафаелове *Сикстинске Мадоне* (1512), као суштинске и непроменљиве сликовне есенције,³² док његови *Бегунци*, ограничени партику-

²⁸ *Исти*, 57.

²⁹ Н. Макуљевић, *н. д.*, 163–164.

³⁰ Н. Симић, *н. д.*, 57.

³¹ *Исти*, 56.

³² Више о култури Рафаела и Сикстинске мадоне у српској религиозној уметности друге половине XIX века: Игор Борозан, „Култ Рафаела и назаренско

ларним декорумом (српским) не припадају универзалном и свима препознатљивом сликовном језику.

Вишевековна хуманистичка пракса спојена је у Предићевом делу са актуелним Шопенхауеровим начелом о објективном расуђивању света на основу искуства. У складу са поставком да је форма уметничког дела једнака метафизичкој стварности реализована је уметничка и естетска пракса *L'art pour le idée*.³³ Објективизација чисте идеје и њена универзална сврховитост остали су, уз све недоумице и контроверзе, основ Предићевог поимања уметности.

Након успеха изложбе у Грађанској касини 1888. Предић се повукао у родни Орловат. Све снажнији захтеви за националним уједињењем, крајем XIX и почетком XX века, рефлектовали су се у идеји да се и уметност, попут нације, прогресивно и дијалектички развија. У таквом свету меланхолична сликарева природа је све теже егзистирала. Равнодушни уметник посматрао је свет као простор апсолутне објективизације воље, чији је коначан и условљен израз сам интелект. Предић је свет видео као позорницу или пак рефлексију светског духа, односно као својеврсни универзум у којем се субјективитети утапају у безлични макрокосмос.

Сликарево несумњиво родољубље лагано се прекривало копреном светске туге, док је новој и младој српској нацији, као и још млађој протојугословенској у настајању, била потребна експресивна и динамична уметност, која ће пратити животност и субјективитет народа и државе. И део елите је желео да у сликама нације и династије види декоративну виртуозност засновану на оптимистичној визији развоја нације и нове династије Карађорђевић. Предић је у таквом расположењу сагледао ангажман Паје Јовановића у Србији током прве деценије XX века.³⁴ Он је с извесном дозом сарказма описао дело свог *такмаца*, пежоративно га дефинишући као *манир* и занат, ослобођен трајног значења и умног садржаја.

Извесни декадентни елитизам евидентиран је у сликаревом делу и на почетку XX века. Предићева песимистична визија света коначно је сублимирана на цртежу *Аутокарикатаура*, датованом око 1907. године. Уметник је на сатиричан начин умножио свој

сликарство: Богородица са Христом Аксентија Мародића на ковиљском иконостасу", *Саопштења*, бр. L (2018), 197–212.

³³ Г. Зимел, н. д., 139.

³⁴ Мирослав Тимотијевић. *Паја Јовановић* (Београд: Народни музеј, 2009).

лик представљајући растакање свог материјалног тела. Четири лика представљају пут од живота ка ништавилу, будући да су приказани у свим фазама животног нестајања. Од почетног реалног и животног приказа до последњег огољеног скелета приказана је неумитност судбине, осликана у четири стадијума уметниковог сопства. Без преласка у патетичну и већ устаљену морализаторску схему о пролазности живота, представа је остала у сфери језиве аутоироније, лишене психолошке напетости и дидактичне поучности.

Праскозорје Великог рата и место уметника у ратном вихору

Кључни пример извесног неслагања Предића и дела критичара, у периоду од 1903. до 1914, по питању националног декорума сублимиран је у супротним ставовима изнетим о слици *Св. Никола и патријарх Лукијан* (1910). Дело великих димензија, од око пет квадратних метара, било је изложено у оквиру Српског павиљона на изложби у Риму (*Esposizione di Roma 1911. Padiglione delle belle arti del Regno di Serbia*). Слика је била лична поруџбина патријарха Лукијана Богдановића, рукоположеног у чин презвитера на Светог Николу 1894. у Сремским Карловцима. Слика је суштински конципирана као политичка алегоричка, с обзиром на то да је уметник желео да укаже на положај Срба у Хабзбуршкој монархији уочи Првог светског рата. Предић је приказао патријарха како клечи пред светим Николом, својим заштитником и патроном, молећи и посредујући за помоћ угроженом српском народу, симболично приказаном у форми лађе која плута по узбурканом мору. Стари амблематски речник оживео је на Предићевом платну сугеришући на угроженост Срба у Двојној монархији, који, попут приказане лађе са српском тробојком на јарболу, *преживљавају* у освит сукоба Србије и Аустроугарске. Предић је и сам указао на негативан пријем слике на изложби у Риму: *На Римској изложби хтедох моју немогућу слику Св. Никола и патријарх Лукијан да избаце напоље због ужасног скерлетног дела... смловаше се и дадохе слици место изнад улазних врата, сасвим усамљено. И у рецензијама нигде није ни поменуто, мада по садржини може слободно стати уз најкрупније ствари, а по изради надмаша многе.*³⁵ Предић је разлоге неуспеха слике,

³⁵ Н. Симић, н. д., 222.

поред нетрпељивости на релацији Срби–Хрвати, модернизам–академизам, пронашао и у доминантној позицији Мештровића у тадашње време. Свет скулпторових *голих баба и перверсних удовица*³⁶ манифестовао је по Предићу тражени идеал времена, у којем није било места за његово интелектуално сликарство. Очигледно је разарајућа снага Мештровићевих фигура погодовала клими обједињења Јужних Словена.³⁷ Она је била та витална форма наглашене расне супериорности, која је могла да буде заједнички израз различитих словенских народа. Мештровићеве фигуре погодовале су духу времена и захтеваном културном моделу, поставши доминанти и прикладни уметнички израз у доба културне интеграције југословенског поднебља.³⁸ С друге стране, Предићев меланхолични израз и елегична природа, присутни на његовим платнима, нису могли да изазову реакцију и стиमुлишу словенске народе док је трајала свеопшта милитаризација европских друштава. Малена српска лађа на великом и узбурканом мору, као симбол Предићевог израза, представљена на слици *Св. Никола и патријарх Лукијан*, више није била животна сила која би погодовала тежњи за уједињењем јужнословенских народа. Истовремено, наглашена подређеност српској националној идеји није могла да погодује оним групама и структурама које су желеле апстрактније форме, лишене јасно наглашених националних одређења. Део јавности је желео редукована и реторички убедљива дела, који су, како Предић наводи, и пронађени у Мештровићевим *изломљеним удовима и незграпно наивним вратовима*.³⁹

Сликар је у Мештровићевим архајским и колосалним телима видео апсолутну еманацију *неукуса*⁴⁰ који је суштински противречио академској доктрини о правилном цртежу, нормираној композицији, хармонизацији боја, као резултату искуствене и чулне рецепције света. Ингениозност и варварски стил изражавали су Мештровићеву субјекцију и његово Ја, што је изазвало револт у Предићу, који је негирао право уметника на субјективну визију. Предићеве *ефемерне* визије у доба акумулације

³⁶ *Исти*, 224.

³⁷ Драгутин Тошић, „Учешће Србије на изложби у Риму 1911”, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 16 (1980), 341–385.

³⁸ Aleksandar Ignjatović. *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941* (Beograd: Građevinska knjiga, 2007), 33–59.

³⁹ Н. Симић, н. д., 224.

⁴⁰ *Исти*.

националне (југословенске) уметности биле су осуђене на таворење, док је ничеанска животност била препозната у Мештровићевим фигуринама.⁴¹ Маскулозни дух нације и милитарна клима пред Први светски рат довели су до спорадичног неразумевања Предићевог дела. Уметник је тешко поднео балканске ратове, с правом антиципирајући да су они само увод у велики рат.

У једном писму из 1913. сликар је записао: 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 и са неком тугом у срцу, са зебњом, да нам све то ништа не помаже, јер у књизи судбине, тј. у књизи аустро-немачке политике стоји написано да Срба мора нестати са овога света.⁴² Поново је Предић подвукао бесмисленост рата. Очигледно је уметник с временом постајао све радикалнији песимиста. Свет, поготово у време ратова, означен је као светско позориште, марионетски театар, заснован на свеопштем, предестинираном безумљу. Радост и туга су дефинисани као полови истог универзума, сатканог на основу одрживе уравнотежености. Људска егзистенција је све више личила на манир, навику, или пак животарење у једном од светова осуђених на вечиту патњу, каквим га је Шопенхауер видео. Истовремено, слика света је постала копрена и одраз деловања неумитне воље, коју Предић као непорециву датост уписује у политичко тело Аустроугарске монархије, јер су чак и политички процеси део јединственог неизбежног и судбинског не(плана). Из таквог ракурса сагледао је и учешће чланова 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 бироу у Скопљу...”⁴³

Предић је током Великог рата насликао неколико посредних и непосредних ратних слика (Свети Никола са члановима породице Предић – 1916; Неверни Тома – 1917).⁴⁴ Следећи свог

⁴¹ Kosta Strajnić, *Ivan Meštrović* (Beograd: Izdavači Čelap i Popovac, 1919).

⁴² Н. Симић, *н. д.*, 151.

⁴³ *Исти*.

⁴⁴ Саша Брајовић и Игор Борозан, „Први светски рат и уметност: меланхолија и деструкција у делима Уроша Предића, Стевана Алексића и Петра Добровића”, у: *Српски језик, књижевност, уметност: Уметничко наслеђе и рат & Музика и ме-*

учитеља Артура Шопенхауера Предић је могао на рат и разарање гледати као на последицу неизбежне судбине човека који, ограничен својом природом, у потрази за ресурсима улази у сукоб око територија.⁴⁵ Уосталом, сликар је такву песимистичну и дехуманизовану слику рата више пута исказао у својим аутобиографским освртима.⁴⁶ Нестајање цивилизација, или у најбољем случају њихово кружно кретању у великој светској копрени, произвело је Предићев песимистични поглед на људску природу која се нужно еманира у животињској борби за опстанак. У складу са Дарвиновим еволуционистичким теоријама, човек је изједначен са животињом и његов нагон за опстанком га нужно одводи у борбу за ресурсе.⁴⁷

Током Великог рата насликао је реалистични портрет синовца Милана у капларској униформи.⁴⁸ Без улепшавања и претпостављене мужевности, Предић је представио синовца у стању изражене равнодушности. Одсуство експресије исказује сликарев приступ рату као објектификацији неизбежне воље и страхови која се чини саставним делом живота и смрти.

Коло српских сестара поручило је 1914. од сликара представу *Косовка девојка* (сл. 8), желећи да је потом масовно умножи и репродукује.⁴⁹ Слика је у садашњој форми коначно довршена 1919. године. Тотално разарање и деструкција изазвани Првим светским ратом *погодовали* су тескобној Предићевој природи да по окончању сукоба изради иконичну слику српског народа. Сета и патња, проузроковане ратом, пренете су у домен погубног Косовског боја, дефинишући антидијалектични развој српске нације у повесници. Предић је насликао страдање и патњу, одбијајући да представи органицистички концепт историје и тако удовољи идеји телеолошког развоја духа нације. Уметник није насликао победоносну српску војску и тријумфујућу династију Карађорђевић, него је на посредан начин кроз визуру митског и судбоносног косовског пораза, указао на универзалну и увек важећу тежину ратних страдања. Човек онтолошки ограничен сво-

дији, уредници Сања Пајић и Валерија Каначки (Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2015), 28–32.

⁴⁵ Artur Šopenhauer, *Parerga i Paralipomena*, prevod Slobodan Damjanović (Београд: Dereta, 2013), 83.

⁴⁶ Н. Симић, *н. д.*, 110, 164–165.

⁴⁷ Ч. Дарвин, *н. д.*, 32–198.

⁴⁸ С. Брајовић, *н. д.*, 30.

⁴⁹ М. Јовановић, *н. д.*, 122–123.

јим бићем остаје недужан спрема својих дела и тако остаје изван категоријално измерљивог вредносног суда.⁵⁰ Рат постаје нужна ефективна воља, који се уобличава у склопу одређених друштвених и политичких околности.

*

Након негативних критика слике *Св. Никола и патријарх Лукијан*, уметник је револтирано пророковао да *је моје време прошло и опет ће доћи, али сам за сада мртав*.⁵¹ У међуратној клими у Краљевини Југославији умногоме је доминирала званична, репрезентативна култура, што је потврђивало Предићеву визију да ће његово дело поново бити актуелно. Државна стабилност и мирнодопско време произвели су и нове друштвене околности у оквиру којих су *ванвременска* Предићева дела поново могла да оживе. Уметников рад на црквеном сликарству је озваничен, а он је постао један од водећих пресудитеља по питању нормирања црквеног живописа. Истовремено, Предићу је потврђен статус сликара историјских тема у служби нације, као и позиција уобличитеља сликовне репрезентације династије Карађорђевић. Уметников животни став о неизбежном, неумитном и кружном устројству света, човека, па и сопственог дела је у светлости реактуализације сликаревог опуса коначно постао пуноснажан.

ЛИТЕРАТУРА

Blant Entoni. *Umetnička teorija u Italiji 1450–1600*, prevod Angelina Milosavljević-Ault. Beograd: Clio, 2004.

Борозан, Игор. „Култура смрти у српској грађанској култури 19. и у првим деценијама 20. века”, у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, уредници Ана Столић и Ненад Макуљевић, Београд: Clio, 2006, 889–983.

Борозан Игор. „Срби и слике Хабзбурговаца у првој половини XIX века”, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 40 (2012), 95–114.

Борозан Игор. „Срби и слике Хабзбурговаца у другој половини XIX века”, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 42, (2014), 141–170.

⁵⁰ Artur Šopenhauer. *Parerga i paralipomena*, prevod Slobodan Damnjanović (Beograd: Dereta, 2013), 80–87.

⁵¹ Н. Симић, *н. д.*, 224.

Борозан Игор. „Култ Рафаела и назаренско сликарство: Богородица са христом Аксентија Мародића на ковиљском иконостасу”. *Саопштења*, бр. L (2018), 197–212.

Борозан, Игор. *Немачки симболизам и његови одјеци у култури Краљевине Србије*, Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2018.

Брајовић Саша и Игор Борозан. „Први светски рат и уметност: меланхолија и деструкција у делима Уроша Предића, Стевана Алексића и Петра Добровића”, у: *Српски језик, књижевност, уметност: Уметничко наслеђе и рат & Музика и медији*, уредници Сања Пајић и Валерија Каначки, 27–42. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2015.

Hajdeger, Martin. *Niče. I–II*, prevod, Beograd: Fedon, 2009.

Hodge, Jonathan Hodge, прир., *Cambridge Companions to Darwin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Ignjatović, Aleksandar. *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*. Beograd: Građevinska knjiga, 2007.

Јовановић, Миодраг. *Урош Предић*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 1998.

Касирер, Ернст. *Проблеми сазнања у филозофији и науци новијег доба*, III. превод Олга Кострешевих. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2000.

Кашанин Милан и Петровић Вељко. *Српска уметност у Војводини*. Нови Сад: Матица српска, 1927.

Макуљевић, Ненад. *Уметност и национална идеја, систем европске и српске визуелне културе у служби нације*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.

Николајевић С. Божидар. *Из минулих дана. Сећања и документи*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1986.

Поповић Богдан. „К сликама Уроша Предића”. *Реч и слика*, бр. 2, (1926), 3–11.

Предић Урош. „Аутобиографија”. *Годишњак Српске Краљевске Академије*, бр. XXVIII, (1921), 282–310.

Симић, Ненад. *Сликарево перо. Писма Уроша Предића*. Београд: Библиотека града Београда, 2007.

Симић, Владимир. *За љубав отаџбине. Патриоте и патриотизам у српској култури XVIII века у Хабзбуршкој монархији*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2012.

Strajnić, Kosta. *Ivan Meštrović*. Beograd: Izdavači Ćelap i Popovac, 1919.

Тимотијевић, Мирослав. *Паја Јовановић*. Београд: Народни музеј, 2009.

Тошић Драгутин. „Учешће Србије на изложби у Риму 1911”. *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, бр. 16, (1980), 341–385.

Šopenhauer, Artur. *Svet kao volja i predstava*, I–II. prevod Sreten Marić. Novi Sad: Matica srpska, 1981.

Šopenhauer, Artur. *Parerga i Paralipomena*, prevod Slobodan Damjanović. Beograd: Dereta, 2013.

Šorske Karl E. *Fin-de-Siecle u Beču: politika i kultura*, prevod Raša Sekulović. Beograd: Geopoetika, 1998.

Зимел, Георг. *Шопенахуер и Ниче*, превод Душка Добросављевић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2008.

Wagner, Walter. *Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien*, Wien: Brüder Rosenbaum, 1967.

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

Dr. Igor Borožan, Associate Professor

Department of Art History, Faculty of Philosophy,

University of Belgrade

E-mail: iborožan@f.bg.ac.rs

PESSIMISM AND ANTICIPATION OF THE GREAT WAR IN THE ARTWORK OF UROŠ PREDIĆ (Summary)

Uroš Predić (1857-1953) was born on 7 December 1857 in Orlovat, a region of Banat, then part of the Austro-Hungarian Empire. In school year 1876/1877, Predić enrolled at the Academy of Fine Arts in Vienna (Akademie der bildenden Künste). In 1876, motivated by the conflicts in Montenegro and Bosnia, he painted the first version of Bosnian Fugitives. Leaving Vienna, Predić found himself in Berlin, Munich, and other centers of the Germanic world where he was able to get acquainted with contemporary trends in painting, as

well as with modern cultural and conceptual trends. It was, in particular, the decadent pessimism, as well as the currents of Symbolism, that could have affected the maturing of a young intellectual and his further personal and professional growth. In 1886, Predić moved to Belgrade, an indisputable - integrative symbol of the entire Serbian ethnics. In 1887, Predić presented an unusual allegorical image titled *Vision in the Clouds*. Uroš Predić, a subject of the Austro-Hungarian Empire, painted an antiwar and, conditionally speaking, an anti-Austrian painting. The critique of the contemporary society through the allegorical representation of a downfall confirmed Predić as the supporter of Schopenhauer and his voluntarism. In 1889 he painted *Bosnian Fugitives*. This large patriotic image evokes events related to the Herzegovina uprising in the village of Nevesinje in 1875, with a special emphasis on the refuge of Serbian fugitives on Kozara. The painter's unquestionable patriotism was overshadowed the sadness of the entire world, at the time when the new - and young Serbian nation was looking for expressive and dynamic art. Some decadent elitism was recorded in the painter's opus at the beginning of the - twentieth century. The *Circle of Serbian Sisters* commissioned from Predić in - 1914 the painting *Kosovo Maiden* with the intention to reproduce and distribute it widely. The painting in its present form was finally completed in 1919. The total destruction and devastation caused by the First World War - made it difficult for Predić's nature to make an iconic image of the Serbian nation after the end of the conflict. The interwar climate in the Kingdom of - Yugoslavia was largely dominated by an official, representative culture, which confirmed Predić's vision that his work would again be up-to-date. State stability and peacetime also produced new social circumstances within which Predić's artworks were revived.

KEYWORDS: *pessimism, the Great War, Uroš Predić, art, painting, Arthur Schopenhauer.*