

Исидора С. Савић
Београд

Isidora S. Savić
Belgrade

ИЗМЕЂУ ИСТОРИЈСКЕ ВЕРОДОСТОЈНОСТИ И СИМБОЛИСТИЧКЕ ВИЗИЈЕ: СЛИКА ГОЛГОТА СТЕВАНА АЛЕКСИЋА ИЗ ЗБИРКЕ ИКОНА „СЕКУЛИЋ“

АПСТРАКТ: У раду је анализирана слика *Голгоџа* Стевана Алексића (1921), из Збирке икона „Секулић“, која је на идејном и морфолошком плану тумачена као међупростор између историзованог библијског садржаја и симболистичке визије. Сагледана у светлу симболистичке поетике њеног аутора, формираног на минхенској Уметничкој академији, визуализација *Голгоџе* је контекстуализована у оквирима баварске уметничке сцене с краја XIX века. Компарацијом са остварењима водећих уметника у Минхену, указано је на визуелне варијације Голгоџе, које су Алексићу могле да послуже као ликовни узор. Такође, смештањем у уметников ратни опус, *Голгоџа* је, због своје алегоричности, тумачена попут својеврсне алегорије страдања у Великом рату, а сходно универзалности своје теме, као *Passio Humanitas*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Стеван Алексић, Голгоџа, Минхен, симболизам, оријентализирајуће библијско сликарство, историјска веродостојност, Велики рат*

BETWEEN HISTORICAL CREDIBILITY AND SYMBOLIST VISION: STEVAN ALEKSIĆ'S GOLGOTHA FROM THE SEKULIĆ ICON COLLECTION

ABSTRACT: The paper analyses *Golgotha* (1921), a painting by Stevan Aleksić from the Sekulić Icon Collection, which is conceptually and morphologically interpreted as an in-between space between historicised biblical content and Symbolist vision. Observed in the light of the author's Symbolist poetics, formed at the Munich Art Academy, the visualisation of *Golgotha* is contextualised within the framework of the Bavarian art scene from the end of the nineteenth century. Through comparison with the achievements of the leading artists in Munich, it is pointed out to the visual variations of the *Golgotha* theme that could have served Aleksić as artistic models. Also, by placing in the artist's war opus, *Golgotha* is due to its allegoricity interpreted as a sort of allegory of suffering in the Great War and, because of the universality of the theme, likewise interpreted as *Passio Humanitas*.

KEYWORDS: *Stevan Aleksić, Golgotha, Munich, Symbolism, orientalisising biblical painting, historical credibility, The Great War*

Слика *Голіоџа (Расіеће)* једна је од најрепрезентативнијих религиозних композиција у опусу сликара Стевана Алексића. Својим великим форматом следи платно *Сјаљивање мошћију Свешћої Саве* из 1912. године.¹

Захваљујући афирмативним критикама које је слика *Голіоџа* побрала након излагања јавности, Алексић је извео четири верзије. Две слике, од којих је једна настала 1918. године,² а друга три године касније,³ чувају се у фонду Галерије Матице српске. У приватном власништву је верзија из 1919. године⁴, а у Музеју града Београда, у оквиру сталне поставке Збирке икона „Секулић“⁵ изложена је *Голіоџа* из 1921. године⁶ (сл. 1).

1 Јасна Јованов, *Стеван Алексић 1876–1923* (Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског - Матица српска, 2008), 85. У даљем тексту (Јованов, *Стеван Алексић*).

2 Настала 1918. године, прва верзија *Голіоџе*, димензија 227 x 129,5 cm, под инвентарним бројем 1518, чува се у Галерији Матице српске. Потписана је и датирана десно доле: *Стеван Алексић 1918*.

3 *Голіоџа II*, изведена у техници уља на платну, димензија 205 x 115,5 cm, налази се у фонду Галерије Матице српске, под инвентарним бројем 3909. Потписана је и датирана десно доле: *S. Alexics 921*.

4 Слика је димензија 230 x 130 cm и изведена је техником уља на платну. Потписана је и датирана десно доле: *Алексић/1919*.

5 Збирка икона „Секулић“, легатора Милана и Паве Секулић, један је од легата у саставу Музеја града Београда, који припада збирци Одсека за ликовну и музичку уметност до 1950. године. Поред икона, које чине највећу целину, у оквиру легата баштини се мањи број остварења српског сликарства од XVIII до XX века, у чију скупину се убраја и слика *Голіоџа* Стевана Алексића. О збирци икона „Секулић“, в: Легат икона Секулић, Документација Збирке за ликовну и музичку уметност до 1950. године, Музеј града Београда; Антица Павловић, *Збирка икона Секулић* (Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 1967).

6 Слика *Голіоџа (Расіеће)*, димензија 202 x 116 cm,

МИНХЕНСКО ЗАЛЕЂЕ СИМБОЛИСТИЧКОГ ОПУСА СТЕВАНА АЛЕКСИЋА

Како би се Алексићев опус сагледао у контексту европских токова симболистичких струјања, која су на идејно-морфолошком плану обележила сликарев визуелни исказ, нужно је осврнути се на културну и уметничку климу Минхена, у којој се Алексић, као питомац славне Академије, формирао.⁷

Сређином XIX века, Минхен прераста у својеврсну уметничку метрополу и једно од најутицајнијих стецишта ликовних збивања у Европи. Процес свеукупне културно-економске ревитализације баварске престонице, започет опсежном патронатском делатношћу Лудвига Баварског (1825–1848), у великој мери одредио је обликовање Минхена као самопрокламованог града уметности (Kunststadt),⁸ захваљујући коме је неретко био поистовећиван са „тевтонском Фиренцом“.⁹

која се чува у Збирци икона „Секулић“ (МГБ), под инвентарним бројем 175, изведена је техником уља на платну. Слика није потписана.

7 Jasna Jovanov, „Minhen kao izvoriste simbolizma u srpskom slikarstvu“, *Intertekstualnost: časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije* 1 (2011).

8 Christian Fuhmeister and Veerle Thielemans, „Introduction“, in *American Artists in Munich. Artistic Migrations and Cultural Exchange Processes*, eds. Christian Fuhmeister, Hubertus Kohle, Veerle Thielemans (Munich: Deutscher Kunstverlag, 2009), 7. У даљем тексту (Fuhmeister and Thielemans, „Introduction“).

9 Frohne, „A kind of Teutonic Florence. Cultural and Professional Aspirations of American Artists in Munich“, in *American Artists in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, eds. Christian Fuhmeister, Hubertus Kohle, Veerle Thielemans (Munich: Deutscher Kunstverlag, 2009), 75. У даљем тексту (Frohne, „A kind of Teutonic Florence“).



Слика 1. Стеван Алексић, *Голгоџа*, 1921, Збирка икона „Секулић“ (МГБ)
Figure 1 Stevan Aleksić, *Golgotha*, 1921 (Collection of Icons Sekulić, (BCM)

У погледу ликовних уметности, посебну репутацију баварској престоници као изворишту културних манифестација, али и оформљених, академски школованих уметника, пружала је чувена Ликовна академија (Münchner Akademie der bildenden Künste).¹⁰ Проглашењем Баварске краљевине 1806. године, стечени су услови за успостављање Краљевске академије ликовних уметности, која је, након формирања диселдорфске, берлинске и дрезденске,¹¹ ва-

жила за знаменито универзитетско језгро у Европи.

Поред богатог програма уметничке и излагачке делатности, окосницу минхенске Академије чинила је изразито космополитска атмосфера, која је привлачила уметнике и љубитеље уметности, а уједно је обезбеђивала изузетан интернационалан престиж овом граду.¹² Још једна предност Академије базирала се на њеном дидактичком плану, који се противио постојању устаљеног наставног програма, инсистирајући на слободи уметничког

10 Хронологија минхенске Академије, од њених почетка крајем XVIII века до 2008. године, када су свечано обележена два века њеног постојања, изложена је у: Walter Grasskamp and Birgit Jooss, „Chronik der Akademie der bildenden Künste München 1770 – 2008“, in *200 Jahre Akademie der bildenden Künste München*, hrs. Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp, Florian Matzner (München: Hirmer Verlag, 2008), 532–555.

11 Јован Секулић, „Минхенска школа и српско сликарство“, *ЗРНИ II* (1958): 263. У даљем тексту (Секулић,

„Минхенска школа“).

12 О владарским механизмима пласирања уметности у Минхену и њеној перцепцији, опширније у: Frank Büttner, „The Academy and Munich’s Fame as a City of Art“, in *American Artist in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, eds. Christian Fuhrmeister, Hubertus Kohle, Veerle Thielmans (Munich: Deutscher Kunstverlag, 2009), 30–31.

израза.¹³ Управо захваљујући интегрисању приступу иностраним студентима, либералним наставним методама, као и општој доступности атељеа славних минхенских уметника, културна клима баварске престонице постала је омиљена мета европских и америчких сликара.¹⁴ Истим идеалима водили су се и домаћи сликари и вајари, који су почев од 1844. године, у престоници Баварске препознали пожељно окружење за развој уметничких аспирација и пласирање радова. Ђура Јакшић (1853), Ђорђе Крстић (1873), Петар Убавкић (1875), Леон Коен (1884), Марко Мурат (1887), Риста Вукановић (1893) – само су неки од знаменитих сликара и вајара¹⁵ који део свог академског формирања доживљују у уметничкој позорници Минхена. Сличан креативни ток пратио је и стваралаштво Стевана Алексића (1876–1923), пореклом из банатског Арада,¹⁶ који је своје академско искуство у Минхену започео 1896. године. Да би стекао чврсту подлогу за потоње студије на Академији, Алексић је, претпоставља се, похађао сликарско-цртачку школу Хајнриха Книра (Heinrich Knirr, 1862–1944).¹⁷ Након при-

премног курса, ступио је 1896. године¹⁸ у Натуркласу (Naturklasse) професора Николе Гизиса (Nikolaos Gyzis, 1842–1901). Том приликом званично је започео своје уметничко формирање на баварској Академији, где се, захваљујући стипендији,¹⁹ задржао до 1900. године. По повратку у домовину, Алексић је, поучен минхенским искуством, *иренео* доминантне садржаје германског симболизма у оквиру домаће уметничке сцене крајем XIX и у првим деценијама XX века.

Као једна од доминантних уметничких творевина с краја XIX столећа, симболизам је био културни феномен који је тежио одбацивању материјалне, опипљиве стварности зарад спознаје исконског, натчулног света идеја.²⁰ У жељи за достизањем трансцеденталног, симболисти су били инспирисани темама попут сна, смрти, религије и чежње.²¹ Користећи се сложеним изражајним средствима, као што су синестезија и стилске пермутације,²² уметници надахнути симболима тежили су креирању метафизичког простора слике, прожетог на-

13 Nikolaus Gerhart, „Vorwort des Rektors. ...kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus“, in: *200 Jahre Akademie der bildenden Künste München*, hrs. Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp, Florian Matzner (München: Hirmer Verlag, 2008), 14.

14 Опширније у: Frohne, „A kind of Teutonic Florence“, 73–83.

15 Списак српских уметника који су од 1844. до 1884. године похађали минхенску Академију, представљен је, по редоследу из уписних књига, у: Секулић, „Минхенска школа“: 267–276.

16 О културно-историјским оквирима румунског дела Баната и шире околине крајем XIX и почетком XX века, в: Јованов, *Стеван Алексић*, 9–25.

17 Претпоставка је изнета у: *ibid.*, 62.

18 Под редним бројем 1540, у Уписној књизи Минхенске академије (Matrikelbuch) евидентирано је да је Стеван Алексић, син сликара православне вероисповести, у двадесетој години, 6. маја 1896. године примљен у Naturklasse, Gysis. В: Секулић, „Минхенска школа“: 271. Извор: www.matrikel.adbk.de

19 Катарина Амброзић, „Прилози биографијама наших сликара“, *Зборник за друштвене науке Матице српске* 6 (1953): 170–171.

20 Игор Борозан, „Симболизам и естетизација религије: Марија Магдалена Пашка Вучетића“, *ЗНМ* 21/2 (2014): 241.

21 О тематским оквирима европског симболизма опширније у: Hans H. Hofstätter, „Symbolism in Germany and Europe“, in *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870 – 1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds (Munich: Pretzel, 2000), 19–20.

22 *Ibid.*, 18–19.

глашеном маштом и субјективношћу. Такође, подстакнути шопенхауеровским пессимизмом, фројдовском психоанализом, као и Ничеовим филозофским системом,²³ симболисти су обликовали културну климу с краја века,²⁴ која је у баварској престоници пронашла своје идеално исходиште.

У домену ликовних уметности, симболистичко сликарство је у германском свету пуни израз досегло у опусу знаменитих сликара, попут Арнолда Беклина (Arnold Böcklin, 1827–1901)²⁵ и Франца фон Штука (Franz von Stuck, 1863–1928). Ови истакнути чланови уметничке заједнице творили су културну елиту Минхена, а своје дело учинили доступним, отварајући младим колегама врата атељеа.²⁶ Такође, захваљујући великом угледу ових сликара, њихов опус био је веома популаризован и у галеријско-изложбеним механизмима, што је пружало погодне услове за својерстан културни трансфер²⁷ минхенског

симболизма у уметничке кругове широм Европе. У случају Стевана Алексића, сусрет са радовима германских симболиста могао се реализовати у неколико наврата, на минхенским изложбама у периоду 1895–1897, као и 1900. године, што се одразило и на уметников потоњи опус.²⁸

РЕЛИГИОЗНО СЛИКАРСТВО XIX ВЕКА: ОД БИБЛИЈСКОГ ОРИЈЕНТАЛИЗМА ДО СИМБОЛИЗМА

У циљу расветљавања идејне основе и синтактичке структуре Алексићеве *Голгоће*, пожељно је да се слика размотри у референтном систему европске визуелне продукције религиозних тема, која је настала као продукт секуларизације друштва,²⁹ с једне стране, а са друге, била је прожета изразито мистичном нотом.³⁰ У таквој културној и друштвеној клими, религиозно сликарство се идејно и морфолошки развијало између тежње ка обнови изворног, средњовековног израза и учитавања универзалног значења хришћанских тема. Наиме, историзација религиозне слике и поимање хришћанске историје као универзалне повеснице, своје упориште црпели су из рационално-позитивистич-

23 О Фројду, Шопенхауеру и Ничеу, као утемељивачима духовног миљеа с краја века, в: Michelle Facos, *Symbolist Art in Context* (Berkeley: University of California Press, 2009), 22, 49–53.

24 О културној клими на крају века, детаљније у: Игор Борозан, „Крај века, декадентна маскарада и случај трагеткиње Веле Нигринове“, *ПБ LVIII* (2011): 65–66.

25 Иако сагледан као својерсни пангермански феномен, ехо Беклиновог симболизма егзистирао је и обликовао уметничку сцену Минхена седамдесетих година XIX века, као последица уметничког боравка у баварској престоници (1871–1874). Уплив ликовног опуса швајцарског сликара понавше је заступљен у пикторалном изразу његовог идејног следбеника Франца фон Штука. В: Rodolphe Rapetti, *Symbolism* (Paris: Flammarion, 2005), 47.

26 Frohne, „A Kind of Teutonic Florence“, 78.

27 Културни трансфер, као синтагма која је у новије време скована у научној апаратури, представља својерстан културолошки дијалог, а неретко је поистовећиван са терминима попут „утицај“, „интертекстуалност“, који су у старијој литератури

били означавани антитетичким раслојавањем концепата „центар“ и „периферија“. В: Fuhrmeister and Thielemans, „Introduction“, 7.

28 Јованов, *Стеван Алексић*, 33–34.

29 Овен Чедвик, „Велика Британија и Европа“, у *Оксфордска историја хришћанства 2. Хришћанство од 1800*, прир. Џон Макманерс (Београд: Слио, 2005), 5–61.

30 Игор Борозан, „Приказивање невидљиве стварности и представљање следе жене у ликовном делу Ђорђа Крстића“, у *Симболизам у свом и нашем времену*, ур. Јелена Новаковић (Београд: Филолошки факултет, Друштво за културну сарадњу Србија–Француска, 2016), 527.

ког погледа на религију.³¹ Такав приступ био је негован нарочито у европским протестантским круговима. Тако је утицајан немачки теолог Фридрих Шлајермахер (Friedrich Schleiermacher, 1768–1834), инсистирајући на индивидуалној религиозности, негирао постојање црквених догми. Полемишући о спони између религије и знања, у основи религије препознао је емоције.³² Сличне идеје, посредством Шлајермахеровог утицаја, биле су доступне и у Француској. Едуар Шуре (Eduard Schuré, 1841–1929) је 1899. године публиковао спис *Les grands initiés*, који је представљао уплив протестантских полазишта и корпуса херметичког знања. Шуреово дело, путем немачког превода, било је доступно широј јавности,³³ те је имало одјека и у уобличавању религиозне слике у XIX веку. Сличан референтни оквир, који је почивао на профанизацији верског садржаја,³⁴ утицао је на дефинисање слике религиозне садржине и у српском културном миљеу. Наиме, претпоставка о уобличавању религиозног сликарства као историјске истине неговала је научни приступ библијском наративу, а настала је као последица напуштања сложеног догматског тумачења сакралних тема, карактеристичног за барокну визуелну културу.³⁵ Одбацивањем

хијератичности барокних представа у корист наративног тока историјског догађаја,³⁶ од слике религиозне садржине очекивало се да буде једноставна и разумљива свим верницима.³⁷ Идеал историзоване сакралне слике подразумевао је и потрагу за аутентичним представљањем библијске тематике, што је резултирало скоро потпуним брисањем граница између религиозног и историјског сликарства.³⁸ Такав приступ визуализацији хришћанског садржаја је пуноћу свог израза пронашао у оквирима тзв. оријентализирајућег библијског сликарства. Појава овог феномена, који је почивао на захтеву за археолошки прецизним приказом библијских догађаја,³⁹ била је подстакнута историјско-теолошким истраживањима Свете земље. Као водећи познаваоци Истока, Фридрих Штраус (David Friedrich Strauß, 1808–1874) и Бруно Бауер (Bruno Bauer, 1809–1882) су својим студијама о Оријенту поставили темеље чувеној књизи Ернеста Ренана (Ernest Renan, 1823–1892) *Животи Исусов (Vie de Jesus)*, публикованој након ауторовог боравка на Блиском истоку 1863. године.⁴⁰ „Ја сам своју књигу писао са савршеном хладноћом историка,

31 Игор Борозан, „Од историјске потврде до симболистичке визије: представе Вероникиног убруса у сликарству XIX века“, *Саопштења РЗЗСК XLVIII* (2016): 175–176. У даљем тексту (Борозан, „Од историјске потврде“).

32 Hans H. Hofstätter, „Faith and Damnation. Religious Depiction in Symbolism“, in *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870 – 1920*, eds. Ingrid Erhardt, Simon Reynolds (Munich: Prestel, 2000), 131.

33 Ibid.

34 Борозан, „Од историјске потврде“: 174.

35 Мирослав Тимотијевић, „Религиозно сликарство

као историјска истина.“ *Саопштења РЗЗСК XXXIV* (2002): 378–379. У даљем тексту (Тимотијевић, „Религиозно сликарство“).

36 Ibid., 377.

37 Ibid., 361–388.

38 Ibid.

39 Katalin Sinkó, „Munkácsy's Religious Painting and the Sacred Realism of the Fin – de – Sicèle“, in *Munkácsy in the World*, ed. Ferenc Gosztony (Budapest: Hungarian National Gallery – Szemimpex Kiadó, 2005), 72. У даљем тексту (Sinkó, „Munkácsy's Religious Painting“).

40 Alan C. Braddock, „Painting the World's Christ: Tanner, Hybridity, and the Blood of the Holy Land“, *Nineteenth – Century Art Worldwide*, Vol. 3, No. 2 (2004): 10.



Слика 2. Бруно Пиглхајн, *Распеће Христово или Јерусалим на дан Христовој распећа*, 1886.

(Kafanke, "Kunst, Religion und Politik")

Figure 2 Bruno Piglhein, *The Crucifixion of Christ or Panorama of Jerusalem at the time of the Crucifixion*, 1886.

сматрајући као једини свој посао запажање најфинијег и најтачнијег прелива истине⁴¹ записао је Ренан у уводном тексту студије, сублимирајући основне премисе научно утемељеног оријентализма. Истим идеалима водили су се и уметници који су се упућивали у Свету земљу, с циљем верног репродуковања библијских тема, као и доследног представљања физиономије и одеће источњака.⁴² Подстакнути лингвистичким, историјским и етнографским истраживањима семитских народа, сликари су посебну пажњу придавали веродостојној и готово археолошки утемељеној реконструкцији Христовог живота. Трагове сличног приступа могуће је назрети и у пикторалном обликовању *Голгоџе* Стевана Алексића, те је неопходно осврнути

се на интерпретацију исте теме у делима водећих сликара који су током уметничког студијског боравка у Баварској фигурирали на минхенској уметничкој сцени. То је случај, пре свега, са угледним професором Бруном Пиглхајном (Bruno Piglhein, 1848–1894), који је 1886. године свој покушај верног оживљавања и актуелизовања Христове пасије реализовао у тзв. *Панорама распећа* (*Распеће Христово или Јерусалим на дан Христовој распећа*) (сл. 2). Упутивши се 1885. године у Палестину, Пиглхајн је, наиме, опремљен фотоапаратом, у пратњи двојице сликара, извео скице и сачинио снимке аутентичног јерусалимског крајолика.⁴³ По повратку у Минхен, захваљујући прикупљеном материјалу, оформљена је монументална *Панорама Распећа*, која је публици омогућавала

41 Ернест Ренан, *Животи Исусов* (Београд - Сарајево: Издање И. Ђ. Ђурђевића, 1921), 6. У даљем тексту (Ренан, *Животи Исусов*).

42 Sinkó, "Munkácsy's Religious Painting", 77.

43 Annabel Jane Wharton, *Selling Jerusalem: Relics, Replicas, Theme Parks* (Chicago: The University of Chicago Press, 2006), 169–170.



Слика 3. Михаел Мункачи, *Голгоџа*, 1884, Magyar Nemzeti Galeria, Будимпешта (Sinkó, "Munkácsy's Religious Painting")

Figure 3 Mihály Munkácsy, *Golgotha*, 1884, Magyar Nemzeti Galeria, Budapest

да, седећи на платформи ротонде у коју је било смештено платно, доживи привидну тродимензионалност приказа, а уједно рекреира топографску верност Голготе и Христове крсне смрти. У светлу тежњи ка историзацији библијског садржаја, као и готово археолошкој инсценацији спаситељеве погибије, Пиглхајнова *Голгоџа*, у садејству са модерним технолошким изумом, представљала је сублимацију тезе о визуелном приказу религиозне теме као аутентичне историјске истине.⁴⁴ Такође, захваљујући њеној доступности минхенској публици крајем девете деценије XIX

века, која се подударала са Алексићевим четворогодишњим боравком у Минхену, може се претпоставити да је уметник имао прилику да се посредно или непосредно упозна са прослављеном *Панорамом*, која је могла имати реперкусије на његову визуализацију Распећа.⁴⁵ Међутим, визуелни приказ који је Алексићу могао понајпре да послужи као извор надахнућа представља слика *Голгоџа* славног аустроугарског уметника Михаила Мункачија (Mihály Munkácsy, 1844–1900), та-

44 Тимотијевић, „Религиозно сликарство“: 361–388.

45 Ненад Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882 - 1914)* (Београд: Филозофски факултет, 2007), 143.

кође минхенског питомца (1866)⁴⁶ (сл. 3). Мункачијево остварење (1884) је својим монументалним размерама (4,6 x 7,12 m) чинило, заједно са композицијама *Христ њед Пилајом* (1881) и *Ессе Ното* (1896), чувену *Христову њрилоију*.⁴⁷ Настала у духу секуларне спиритуалности,⁴⁸ уметникова визуализација Распећа почивала је на премисама историзације религиозне слике, односно на тежњи да истакне историјску аутентичност јеванђеоске теме, а њене актере да заодене у веристичко рухо. Како би рекреирао историјску веродостојност Христове крсне смрти, уметник се саобразио Христу, позирајући као сопствени модел.⁴⁹ Такође, надахнут списима Ернеста Ренана,⁵⁰ у којима је потцртавана људска страна спаситељеве природе, Мункачи је, комбинујући иконографске принципе оријентализирајућег историзма у моделовању јеврејског народа са идеализацијом Христовог лика, отелотворио идеју својеврсног „сакралног реализма”.⁵¹ Међутим, поред назнака историзације би-

блијског наратива, на Алексићевој *Голгоји* уочљиви су и трагови пикторалног израза надхнутог симболизмом, који по јаком колористичком набоју понајвише репетира Штуков приступ религиозној тематици. Служећи се јаким светлосним контрастима, на неколико верзија *Распећа* (1913, 1917), минхенски уметник је трагичност тренутка дочарао асоцијативним дејством боја, посебно наглашавајући Христово разапето тело, које као фокална тачка исијава светост, а својом светлошћу боји загаситу атмосферу тмурног окружења. *Terribilität* тренутка, осим корпоралном моториком Богородичиног тела, посебно је потцртана свођењем сцене на њене главне актере. Тежећи да ликовним језиком створи „осећај интензивног бола“, Штук је, посредством Христове погибије и Маријиног жала, представио општељудски осећај патње, вешто укотвљен у тему религиозног сликарства. У жељи да створи „чисто људске, вечно валидне“ теме, Штук је религијом инспирисаном темом наговестио универзални карактер ове слике.⁵² Управо је та тежња ка истицању универзалности хришћанских тема и симбола, као једно од општих места у симболистичком обликовању сакралног садржаја, била блиска алегоричности Алексићеве *Голгоје*. Посредством Христове муке истакнута је универзалност људске патње и бола, те је како на Штуковој тако и на Алексићевој симболистички надахнутој композицији наглашен општељудски значај ових вечних тема у историји човечанства.

46 John R. Tait, „Michael Munkácsy. First Article,” *The American Art Review*, Vol. 2. No. 6 (1881): 235–243.

47 О култном статусу овог циклуса сведочи његова интернационална турнеја, спроведена путујућим изложбама, којом је омогућено да милионска публика контемплира Мункачијев мегаломански пројекат. Нарочито је америчка јавност с одушевљењем дочекала ова платна, дефинишући сцену *Христ њед Пилајом* као најзнаменитију слику у историји која је представљена на америчком континенту. В: Laura Morowitz, „A Passion for Business: Wanamaker’s, Munkácsy, and the Depiction of Christ”, *The Art Bulletin*, Vol. 91, No. 2 (2009): 184–193.

48 Sinkó, „Munkácsy’s Religious Painting”, 74.

49 Zsuzanna Bakó, „An Irregular Biography”, in *Munkácsy in the World*. ed. Ferenc Gosztonyi (Budapest: Hungarian National Gallery – Szemimpex Kiadó, 2005), 25.

50 Ibid., 23.

51 Ibid., 81.

52 Цитати су преузети из: Jo-Anne Birnie Danzker, „The Apotheosis of Brutality: Franz von Stuck and America”, in *Franz von Stuck*, ed. Jo-Anne Birnie Danzker (Seattle: Frye Art Museum, 2013), 21.

СЛИКА ГОЛГОТА СТЕВАНА АЛЕКСИЋА

Богат сликарски опус Стевана Алексића, поред аутопортрета и митолошких композиција, тематски и формално надахнутих културним трансфером минхенског симболизма, чинио је и изванредан број религиозних слика. За разлику од сакралних тема које су настале по поручбини цркве, велики део Алексићевих радова био је намењен приватним поручиоцима, те је одисао јаким симболистичким набојем и интензивнијим упливом уметникове имажинације. Међу њима, слика *Голгота (Распеће)*, из 1921. године, на којој је сублимирана повест Христовог страдалиштва, због њене полисемичне структуре је тумачена на размеђи историјског наратива, оличеног у поштовању изворног, библијског текста, и симболистичке визије наглашене субјективности. Због комплексног композиционог решења, неопходно је да се слика сагледа у ширим, европским оквирима религиозног сликарства позног XIX века, чији су постулати претрајавали и у првим деценијама наредног столећа, а посредством културног трансфера били су заступљени и у ликовном опусу домаћих сликара.

Како би се осветлило мултивалентно дејство Алексићевог платна, нужно је осврнути се и на доминантне токове у симболистичкој визуализацији Христовог лика, која се протезала од изворне, семитске физиономије до накнадно атрибуираних (европских) расних типова. У циљу разумевања симболистичког импулса који је, нарочито својим колористичким потенцијалом, прожео ову слику, потребно је размотрити социјални контекст њеног настанка, који не-

двосмислено упућује на европску културну климу у првим деценијама XX века, обележену разорним последицама Великог рата, које су на идејно-тематском плану маркирале уметников позни опус.

Према библијском предању, након Пилатове пресуде, Христ је, као цар јудејски, био подвргнут изругивању народа. Одевен у пурпурну одећу, са трновим венцем на глави, постављен у преторијум, био је мета поруге. Након тога, одведен је на Голготу, где је, заједно са двојцом разбојника, разапет на крст, на коме је издахнуо.⁵³

У ликовним уметностима, Распеће је традиционално представљало једну од сцена у циклусу Христових мука и страдања, у којој је била наглашена Христова страдаличка судбина зарад искупљења првог греха и спаса човечанства.⁵⁴ У оквирима симболистичке поетике XIX века, чин Христове смрти на крсту јављао се као једна од учесталих тема.

У Алексићевој верзији *Распећа*, само језгро композиције чини Христово разапетост тело. Иако свесно измештено у односу на централну осу слике, истицање средишњег крста, а нарочито Христовог страдаличког тела, неминовно усмерава посматрачев поглед, творећи визуелну окосницу читавог платна. За разлику од Христа, фронтално постављеног, фигуре заповедника на коњу и његовог помагача леђима су окренуте посматрачу. Простор око крста испуњен је разјареном масом народа, а подно крста Марија Магдалена, у пратњи јеврејских жена, оплакује Христову смрт.

53 Мат. 27: 31–56; Мар. 15: 20–41; Лука, 23: 26–49; Јован, 19: 17–30.

54 Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art, Vol. 2. The Passion of Jesus Christ* (London: Lund Humphries, 1972), 88–89.

Читава композиција одише драматичним тоновима, а истакнути покрети насликаних фигура у првом плану потцртани су представом жене која у наручју држи дете. Изразита динамичност и страдалнички патос, дочарани наглашеном корпоралном реториком уплашене масе, визуелно употпуњују трагичност тренутка.⁵⁵

Када је пак реч о назнакама историјске аутентичности на Алексићевој *Голгоџи*, на првој верзији, из 1918. године, могуће је препознати топографске обресе источњачког града, који могу да евоцирају околину Јерусалима, а опустошена земља са слике кореспондира „сувом и суморном“ тлу Калварије.⁵⁶ Извесној оријенталној ноти доприноси и источњачка одећа у виду дугих одора, турбана и сандала, која додатно наглашава дух оријентализирајућег библијског сликарства.⁵⁷ Анализирајући Алексићев приступ библијској одредници и њеном ликовном обликовању, очито је да сликар није био у могућности да фотографише моделе у оријенталној ношњи нити да их наменски костимира у атељеу.⁵⁸ Међутим, на основу познавања Мункачијевих или Пиглахјанових интерпретација, могао је стећи увид у основне постулате оријентализирајућег историзма. С друге стране, одједи веристичког моделовања библијског садржаја само су

у назнакама заступљени на Алексићевом платну. На верзији из легата „Секулић“, наиме, трагови оријенталног града нису присутни, те је једино у детаљима са ношњи уочљив оријентализирајући екскурс. Такође, као још једна карактеристика у самом фокусу оријентализирајућег библијског сликарства, блиска Алексићевом пикторалном језику, био је ликовни третман Христовог лика. У жељи да се лик Спаситеља што више приближи обичном вернику, у европском систему репрезентације Христа, током XIX века се тежило уклањању стандардизоване семитске физиномије у корист европског, а нарочито аријевског расног типа. Такав поступак био је претежно заступљен у протестантским земљама.⁵⁹ Христов лик светле косе и плавих очију, лишен инсигнија, неретко је био смештен у савремено окружење.⁶⁰ Актуелизовањем и наглашеном субјективизацијом предмета слике проблематизовало се место догађаја из свете историје, а Христова физиномија, као у случају

55 Jasna Jovanov, „The Symbolist Vision and Historical Confirmation. *The Burning of Saint Sava's Relics* by Stevan Aleksić”, in *Imagining the Past. The Reception of the Middle Ages in Serbian Art from the 18th to the 21st Century*, eds. Lidija Merenik, Vladimir Simić, Igor Borozan (Belgrade: Serbian National Committee of Byzantine Studies, Službeni glasnik, Institute for Byzantine Studies SANU, 2016): 104.

56 Ренан, *Живопис Исусов*, 183.

57 Sinkó, „Munkácsy's Religious Painting”, 66 – 68.

58 Јованов, *Стеван Алексић*, 122.

59 Одједи сличних пракси били су заступљени и у пикторалној репрезентацији Христа код уметника прерафаелита. Нарочито је у опусу Виљема Холмана Ханга (William Holman Hunt, 1827–1910), као још једног од сликара који је посетио Свету земљу (први пут 1854. године), уочљив уплив библијског оријентализирајућег сликарства, а у обради Христовог лика прилагођеност европском расном типу. Опширније у: Michaela Gebelhausen, „The Religious and Intellectual Background”, in *The Cambridge Companion to the Pre – Raphaelites*, ed. Elizabeth Prettejohn (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 69.

60 E.-M. Kafanke, „Kunst, Religion und Politik. Tendenzen religiöser Malerei im 19. Jahrhundert”, in *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus*, Bd. 7, hrs. Hubertus Kohle (München: Prestel, 2010), 301–324. У даљем тексту (Kafanke, „Kunst, Religion und Politik”).



Слика 4. Стеван Алексић, *Распеће*, 1910
(Галерија Матице српске, Нови Сад, ГМС/У 1)
Figure 4 Stevan Aleksić, *Crucifixion*, 1910
(The Gallery of Matica Srpska, Novi Sad, GMS/U 1)

чувене Либерманове слике *Дванаестто-
годишњи Христ у храму* из 1879. године
(Max Liebermann, 1847–1935), била је при-
лагођена савременом посматрачу.⁶¹ Такав

61 О својеврсном скандалу проузрокованом изла-
гањем Либерманове слике, његовој визуализацији
Христа, као и антисемитској полемици, опширније

поступак одликовао је и Мункачијеву об-
раду Христовог лика, која је кореспонди-
рала аријевском идеалу, што је најучљиви-
вије на другој слици трилогије *Ессе Ното*.⁶²
За разлику од Мункачијеве идеализоване
представе Христовог лика, Алексићев је
представљен са семитском физиономијом.
Скрушеног израза лица, дуге косе и смеђе
браде, Христ је овековечен у својој патњи,
готово идентично као на уметниковом
старијем платну, из 1910. године⁶³ (сл. 4).

Међутим, поред назнака оријентализи-
рајућег историзма, који је тежио аутентич-
ном представљању Христовог лика и топо-
графије Свете земље, Алексићева *Голгоџа*
истовремено одише и одјецима симболи-
зма. Да би дочарао емоционални простор
слике,⁶⁴ уметник је јарким црвеним коло-
ритом обојио велику површину платна. У
садејству са ноктуралним осветљењем за-
гасите боје, омиљене међу питомцима мин-
хенске Академије,⁶⁵ Алексић је дочарао дра-
матичност и патос. Акцентовањем тмурног
неба прошараног муњама, истакнута је
„ужареност“ ове трагичне тематике. У тре-
нутку помрчине, уплашени народ бежи са
места страдања. Динамичност ове слике,
уз преваљенцију црвене боје као симбола

у: Faass Martin, hrs., *Der Jesus-Skandal. Ein Liebermann
– Bild im Kreuzfeuer der Kritik* (Berlin: Reiter Druck, 2010).

62 József Napák and Evá Sz. Bodnár, *Munkácsy's Trilogy*
(Budapest: Blende BT 1995), 50–51.

63 *Распеће*, уље на платну, настало 1910. године, под
инвентарним бројем 1, чува се у Галерији Матице
српске у Новом Саду. Димензије су 120 x 229 cm.

64 Катарина Амброзић, „Симболизам у ликовној
уметности и његов одјек у Србији“, у *Симболизам
у Србији. Тилолошка истраживања*, ур. Предраг
Палавештра (Београд: САНУ, 1985): 654.

65 Лазар Трифуновић, *Српско сликарство 1900 – 1950*
(Београд: Нолит, 1973), 25.

крви и страдања,⁶⁶ омогућила је тумачење *Голгоџе* као својеврсне алегорије ратног покоља.⁶⁷ Наглашеним антиратним ставом, уметник је, следећи поуке минхенског симболизма, представама *Голгоџе* отелотворио реминисценцију на проживљене ратне године. Творећи од слике *Распеће* гранично подручје између историјски веродостојне представе, смештене у јерусалимски крајолик, и симболистичке визије, која својим патосом указује на девастирајуће дејство рата, Алексић је указао на универзалност Христових страдања као општељудске патње. Као одговор на друштвено-политичку напетост и нарастајућу милитантну атмосферу, проузроковану надолazeћим ратом, уметници су свој отпор исказивали пикторалним језиком.⁶⁸ Пораженост ратном девастацијом и дехуманизацијом друштва изражавали су визуелним путем, уздижући индивидуално осећање на универзални ниво.⁶⁹ Универзалност симбола, преточе-

на у религиозни наратив,⁷⁰ означила је и Алексићев антиратни опус, а нарочито алегоричност *Голгоџе*.

Насталу у поратним годинама, *Голгоџу* је могуће сагледати као одраз Алексићевог антиратног става, у коме је, посредством најтрагичнијег догађаја у хришћанској традицији, представљена кулминација ратне кланице. Међутим, сложени алегоријски језик ове метафоре, попут симблистичке обраде религиозне теме, подразумева, заправо, њену универзалност. Патња и страдање у ратним годинама опште су место трагичних збивања читавог човечанства. Преузимањем догађаја из свете историје, Алексић је створио метафору ратних страхаота своје епохе. Сличан, антиратни став уметник је заузимао већ 1916. године. Сlikом *Велики косач* или *Персонификација смрти*, по угледу на Штуков *Рај* из 1895. године, Алексић је представио својеврсну алегорију рата. Црвени тонови слике, карактеристични за уметников позни опус, појављују се још у ратном периоду. Страдалничка тематика додатно је наглашена нагим телима жртава, обојеним у јарко црвену боју, које попут плена леже пред јахачем. Као што је Штук на својој композицији представио коњаника, који је интерпретиран као референца на Наполеона – Антихриста,⁷¹

66 О симболици боје, в: Ненад Макуљевић, *Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације* (Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006), 171–172. Уп: Jovana Nikolić, „The Reception of the Mythical Past in the Art of the Serbian Symbolism. *The Finding of the Head of Prince Lazar* by Đorđe Krstić and Marko Murat“, in *Imagining the Past. The Reception of the Middle Ages in Serbian Art from the 18th to the 21st Century*, eds. Lidija Merenik, Vladimir Simić, Igor Borozan (Belgrade: Serbian National Committee of Byzantine Studies, Službeni glasnik, Institute for Byzantine Studies SANU, 2016): 98.

67 Јованов, *Стеван Алексић*, 85; Дејан Медаковић, *Српски сликари: XVIII – XX век: ликови и дела* (Нови Сад: Матица српска, 1968), 261.

68 Андреј Митровић, *Анијажовано и лејо. Уметност и раздобље свећских рајшова (1914 - 1945)* (Београд: Завод за уџбенике, 2011), 28–29.

69 Саша Брајовић и Игор Борозан, „Први светски рат и уметност: меланхолија и деструкција у делима Уроша Предића, Стевана Алексића и Петра Добровића“, у *Уметничко наслеђе и рај & Музика и ме-*

дији. Зборник радова са међународној научној скупи одржаној на Филолошко-уметничком факултету у Крајевцу, Књ. 3 (Крајевца: Филолошко-уметнички факултет, 2015): 30. У даљем тексту (Брајовић и Борозан, „Први светски рат и уметност“).

70 Борозан, „Од историјске потврде“: 176.

71 О паралели између Алексићевог и Штуковог коњаника, опширније у: Миодраг Јовановић, „Пантелић или Ридл, Алексић или Штук“, *Свеске друштва историчара уметности Србије* 11/12 (1977): 44–45. Уп: Брајовић и Борозан, „Први светски рат и уметност“: 35–36.

тако је и Алексићева слика тумачена синхроним збивањима у друштву, при чему је указивала на тријумф смрти над беспомоћним жртвама рата. На сличан начин, две године касније, инспирисан такође минхенским принцом уметником, Алексић је отелотворио *Анђела мира*. У својственом стилу Fleckmalerei-а, уметник је ликом чувара раја представио беспомоћног сведока ратних страха. Свезаних крила, покривши лице, анђеоло је, у сусрету са ратном кланицом, био принуђен да одложи свој мач, претворивши се у немог посматрача ратних збивања.⁷² Посредством овог сложеног механизма алегоричног садржаја, употпуњеног напетим колористичким дејством црвене боје, Алексић је, као очевидац разарања, библијски догађај употребио као параван за критичко вредновање оновремене ратне реалности.

Својим опсежним ликовним опусом, који је обиловао сликама симболистичке поетике, Алексић је третирао теме попут мита, архетипа, смрти и рата. Делујући под јаким утицајем минхенске уметничке сцене, али и културне климе баварске престонице као својеврсног града уметности, Алексић је у српско сликарство на прелому векова *пренео* нове тематске оквире. Библијске теме биле су, међутим, неговане стапањем историзације сакралног садржаја и симболистичког

обликовања религиозног сликарства. У том светлу треба сагледати Алексићеву *Голгофу* (1921) из Збирке икона „Секулић“. Изведена по узору на остварења водећих уметника симболистичког залања, Алексићу блиских посредством Минхена, ова композиција наглашеног патоса представља међупростор сачињен од историјске аутентичности оријенталног библијског сликарства и симболистичке визије. Док првој тенденцији припада Алексићев покушај да Христовом семитском физиономијом, као и источњачком одећом насликаних фигура, симулира историјску и топографску аутентичност Калварије, другу пак чини алегоријско дејство ове страдалничке тематике. Интерпретирана кроз призму поратне епохе у којој настаје, у *Голгофи* је могуће препознати својеврсну реминисценцију на страхоте Великог рата и безнадежни вапај масе која покушава да побегне од покоља. Истакнутим црвеним тоновима слике, смештене у тамну позадину, указује се на крв, патњу и страдање. У духу секуларне спиритуалности која је обележила XIX столеће, а своје реперкусије имала у визуелној култури, *Голгофи* би било могуће тумачити као својеврсну алегорију *Passio Humanitas*, односно универзалног, свепрожимајућег осећаја патње, блиске читавом човечанству.

⁷² Јованов, *Стеван Алексић*, 160–161.

БИБЛИОГРАФИЈА

Амброзић, Катарина

„Прилози биографијама наших сликара“. *Зборник за друштвене науке Мајнице српске* 6 (1954): 167–187.

Амброзић, Катарина

„Симболизам у ликовној уметности и његов одјек у Србији.“ У *Симболизам у Србији. Тилолошка истраживања*, пр. Палавестра, Предраг. Београд: САНУ, 1985, 653–661.

Вакó, Zsuzanna

„An Irregular Biography“. In *Munkácsy in the World*, ed. Gosztonyi, Ferenc. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria – Szemimpex Kiadó, 2005, 13–30.

Birnie Danzker, Jo-Anne

„The Apotheosis of Brutality: Franz von Stuck and America“. In *Franz von Stuck*, ed. Birnie Danzker, Jo-Anne. Seattle: Frye Art Museum, 2013.

Борозан, Игор

„Крај века, декадентна маскарада и случај Веле Нигринове.“ *ГТБ* LVIII (2011): 63–93.

Борозан, Игор

„Симболизам и естетизација религије: Марија Магдалена Пашка Вучетића“. *ЗНМ* 21/2 (2014): 237–268.

Борозан, Игор

„Од историјске потврде до симболистичке визије: представе Вероникиног убруса у сликарству XIX века“. *Саопштења РЗЗЗСК* XLVIII (2016): 173–186.

Борозан, Игор

„Приказивање невидљиве стварности и представљање слепе жене у ликовном делу Ђорђа Крстића“. У *Симболизам у свом и нашем времену*, ур. Новаковић, Јелена. Београд: Филолошки факултет, Друштво за културну сарадњу Србија–Француска 2016, 523–542.

Braddock, Alan C.

„Painting the World’s Christ: Tanner, Hybridity, and the Blood of the Holy Land“. *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 3, No. 2 (2004): 1–30.

Брајовић, Саша и Игор Борозан

„Први светски рат и уметност: меланхолија и деструкција у делима Уроша Предића, Стевана Алексића и Петра Добровића“. У *Уметничко наслеђе и рајџ & Музика и медији. Зборник радова са међународној научној скупи одржаној на Филолошко - уметничком факултету у Крајујевицу*, Књ. 3. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2015, 29–44.

Büttner, Frank

„The Academy and Munich’s Fame as a City of Art.“ In *American Artists in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, eds. Fuhrmeister, Christian, Hubertus Kohle, Veerle Thielemans. Munich: Deutscher Kunstverlag, 2009, 27–42.

Gerhart, Nikolaus

„Vorwort des Rektors. ...kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus.“ In *200 Jahre Akademie der bildenden Künste München*, hrs. Gerhart, Nikolaus, Walter Grasskamp, Florian Matzner. München: Hirmer Verlag, 2008, 14–15.

Giebelhausen, Michaela

„The Religious and Intellectual Background“. In *The Cambridge Companion to the Pre – Raphaelite*, eds. Prettejohn, Elizabeth. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 62–75.

Grasskamp, Walter und Birgit Jooss

„Chronik der Akademie der bildenden Künste München 1770–2008“. In *200 Jahre Akademie der bildenden Künste München*, hrs. Gerhart, Nikolaus, Walter Grasskamp, Florian Matzner. München: Hirmer Verlag, 2008, 532–555.

Јованов, Јасна

Стеван Алексић 1876 – 1923. Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, Матица српска, 2008.

Jovanov, Jasna

„Minhen kao izvorište simbolizma u srpskom slikarstvu“. *Intertekstualnost: časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturene komunikacije* 1 (2011): 168–191.

Jovanov, Jasna

„The Symbolist Vision and Historical Confirmation. *The Burning of Saint Sava’s Relics* by Stevan Aleksić.“ In *Imagining the Past. The Reception of the Middle Ages in Serbian Art from the 18th to the 21st Century*, eds. Merenik, Lidija, Vladimir Simić, Igor Borozan. Belgrade, Serbian National Committee of Byzantine Studies, Službeni glasnik, Institute for Byzantine Studies SANU, 2016, 101–105.

Јовановић, Миодраг

„Пантелић или Ридл, Алексић и Штук“. *Свеске Друштва историчара уметности СР Србије* 11/12 (1977): 41–45.

Kafanke, E.-M.

„Kunst, Religion und Politik. Tendenzen religiöser Malerei im 19. Jahrhundert“. In *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus*, Bd. 7, hrs. Kohle, Hubertus. München: Prestel, 2010, 301–324.

Макуљевић, Ненад

Уметност и национална идеја у XIX веку. Систем европске и српске визуелне културе у служби нације. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.

Макуљевић, Ненад

Црквена уметност у Краљевини Србији (1882 - 1914). Београд: Филозофски факултет, 2007.

Медаковић, Дејан

Српски сликари XVIII – XX века: ликови и дела. Нови Сад: Матица српска, 1968.

Митровић, Андреј

Анијажовано и лејо. Уметност у раздобљу свейских рајова (1914 - 1941). Београд: Завод за уџбенике, 2011.

Morowitz, Laura

„A Passion for Business: Wanamaker’s, Munkácsy, and the Depiction of Christ.“ *The Art Bulletin*, Vol. 91, No. 2 (2009): 184–206.

Nikolić, Jovana

„The Reception of the Mythical Past in the Art Serbian Symbolism. *The Finding of the Head of Prince Lazar* by Đorđe Krstić and Marko Murat“. In *Imagining the Past. The Reception of the Middle Ages in Serbian Art from the 18th to the 21st Century*, eds. Merenik, Lidija, Vladimir Simić, Igor Borozan. Belgrade: Serbian National Committee of Byzantine Studies, Službeni glasnik, Institute for Byzantine Studies SANU, 2016, 95–100.

Павловић, Антица

Збирка икона Секулић. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда, 1967.

Rapetti, Rodolphe

Symbolism. Paris: Flammarion, 2005.

Ренан, Ернест

Живой Исусов. Београд – Сарајево: Издање И. Ђ. Ђурђевића, 1921.

Секулић, Јован

„Минхенска школа и српско сликарство.“ *ЗРММ* II (1958): 251–278.

Sinkó, Katalin

„Munkácsy’s Religious Painting and the *Sacred Realism* of the Fin – de Siècle“. In *Munkácsy in the World*, ed. Gosztonyi, Ferenc. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria – Szemimpex Kiadó, 2005, 61–86.

Schiller, Gertrud

Iconography of Christian Art, Vol. 2. *The Passion of Jesus Christ*. London: Lund Humphries, 1972.

Tait, John R.

„Michael Munkácsy. First Article.“ *The American Art Review*, Vol. 2, No. 6 (1881): 235–243.

Тимотијевић, Мирослав

„Религиозно сликарство као историјска истина“. *Саопштења РЗЗСК* XXXIV (2002): 361–388.

Трифуновић, Лазар

Српско сликарство 1900 – 1950. Београд: Нолит, 1973.

Faass, Martin, hrs.

Der Jesus–Skandal. Ein Liebermann – Bild im Kreuzfeuer der Kritik. Berlin: Reiter Druck, 2010.

Facos, Michelle

Symbolist Art in Context. Berkley: California University Press, 2009.

Frohne, Ursula.

„A kind of Teutonic Florence. Cultural and Professional Aspirations of American Artists in Munich.“ In *American Artists in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, eds. Fuhrmeister, Christian, Hubertus Kohle, Veerle Thielemans. Munich: Deutscher Kunstverlag, 2009, 73–86.

Fuhrmeister, Christian und Veerle Thielmans

„Introduction“. In *American Artists in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, eds. Fuhrmeister, Chrisitan, Hubertus Kohle, Veerle Thielemans. Munich: Deutscher Kunstverlag, 2009, 7–14.

Нарák, József and Sz. Eva Bodnár

Munkácsy's Trilogy. Budapest: Blende BT, 1995.

Hofstätter, Hans

„Faith and Damnation. Religious Depictions in Symbolism.“ In *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870 – 1920*, eds. Erhardt, Ingrid, Simon Reynolds. Munich: Prestel, 2000, 131–153.

Hofstätter, Hans

„Symbolism in Germany and Europe.“ In *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870 – 1920*, eds. Erhardt, Ingrid, Simon Reynolds. Munich: Prestel, 2000, 17–27.

Чедвик, Овен

„Велика Британија и Европа“. У *Оксфордска историја хришћанства 2. Хришћанство од 1800*, прир. Макманерс, Џон. Београд: Clio 2005, 5–61.

Wharton, Annabel Jane

Selling Jerusalem: Relics, Replicas, Theme Parks. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

Оригиналан научни рад

Предат: 8. 5. 2017.

Прихваћен: 17. 6. 2017.

**BETWEEN HISTORICAL CREDIBILITY AND SYMBOLIST VISION:
STEVAN ALEKSIĆ'S GOLGOTHA FROM THE SEKULIĆ ICON COLLECTION**

SUMMARY

Stevan Aleksić's painting *Golgotha* from the Sekulić Icon Collection, created in 1921, is one of the most representative works among the religious paintings of this Banat artist. Aleksić's visualisation of Christ's death on the Cross is seen at the conceptual in-between space between orientalisising biblical painting and Symbolist vision. While the first pole could reflect the artist's desire to faithfully reproduce an authentic Jerusalem landscape and oriental costume, the latter could, on the formal plane, be marked with a very intense red colour, providing a rich allegoricity of meanings. Also, since it was painted in the post-war period, *Golgotha* can be interpreted as a symbol of misery and suffering in the First World War. Through visual imagery, artists like Stevan Aleksić expressed their resistance to war devastations and dehumanisation, raising individual sentiment to the universal level. By taking over the events from the sacred history, Aleksić, in fact, created a metaphor of war horrors of his epoch. Such an idea is conveyed by an angry mass of people emerging in the painting's foreground, fleeing from the site of Christ's Crucifixion, as well as through accentuated red tones symbolising blood and martyrdom.

In order to consider Aleksić's visualisation of *Golgotha* in the wider European frameworks of the Symbolist culture he was educated upon, the cultural climate of Munich is highlighted as the main pillar of Aleksić's academic education. Having been formed within the framework of the Bavarian art scene from the end of the nineteenth century, Aleksić had an opportunity to get acquainted with the works by famous Symbolist painters Arnold Böcklin and Franz von Stuck. The Symbolist poetics, which influenced the artist's religious opus, was *disseminated* by means of cultural transfer into the Serbian cultural zone. The Munich hinterland of Aleksić's Symbolism opens us a possibility of comparison with works by leading artists active in the Bavarian capital in the late nineteenth century, such as Bruno Piglhein and Mihály Munkácsy, who were likewise inspired by Christ's Golgotha. Such artistic patterns, whose appearance coincided with Aleksić's stay in Munich, may have contributed to the artist's interpretation of the same theme.

Lastly, owing to its complex allegorical effect, the painting is interpreted, in the context of war events, not only as the artist's visual commentary on war horrors, but, at the universal level, as an embodiment of *Passio Humanitas*, a tragic experience in the years of the Great War familiar to the whole Mankind.