УДК 7.036.45:77.041 Нигринова В.

Годишњак града Београда
Књ. LVIII, 2011.

Игор Б. Борозан
Филозофски факултет
Одељење за историју уметности
Чика Љубина 18-20, Београд

Igor B. Borozan
Faculty of Philosophy
Department of Art History
18-20 Čika Ljubina Street, Belgrade

КРАЈ ВЕКА, ДЕКАДЕНТНА МАСКАРАДА И СЛУЧАЈ ТРАГЕТКИЊЕ ВЕЛЕ НИГРИНОВЕ[1]

АПСТРАКТ: Декаденција, као универзални феномен, обележила је уметничку и интелектуалну сцену широм Европе крајем XIX века. Хедонизам чула и стилизација произвели су естетизацију целокупног живота. Уметници су у креирању света декаденције имали истакнуту улогу. Изолација и отуђеност, као реакција на индустријализацију друштва, визуализовани су бројним медијским акцијама. Инсценација Веле Нигринове, првакиње Народног позоришта у Београду, производ је поменуте декаденције. Несвакидашњи перформанс славне трагеткиње као слепе гусларке збио се у атељеу фотографа Милана Јовановића. Овековечен фотографским апаратом познатог фотографа, требало је да послужи као предложак за слику *Слепица са пратиоцем*, коју је у духу симболизма насликао Ђорђе Крстић 1906. године. Маскирана глумица представљена је у стању екстатичног транса, па је тако постала медијум чија се радња одвија у готово бесвесном, аутоматизованом стању. Ситуација са хипнотизираним медијумима део је оште климе декаденције. У многобројним атељеима широм Европе дешавале су се сеансе у којима су учествовали чувени медијуми и познате глумице третиране као медијуми, чије бесвесне кретње производе исконски, идеални покрет. У таквом контексту посматрана је и инсценација Веле Нигринове, као експеримент, интерактивни перформанс с циљем оживљавања паганског духа и тражења идеалног расног и националног израза крајем XIX века. У уметничкој интеракцији, грађанска авангарда је крајем века доживела кулминацију.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *декаденција, симболизам, Вела Нигринова, театар, перформанс, маскарада, медијум, фотографија*

FIN-DE-SIÈCLE, DECADENT MASQUERADE AND THE CASE OF THE TRAGEDY ACTRESS VELA NIGRINOVA

ABSTRACT: Decadence, as a universal phenomenon, marked the artistic and intellectual scene throughout Europe in the late 19th century. Sensual hedonism and stylization resulted in the overall aestheticization of life. Artists played a prominent role in creating the world of decadence. Isolation and alienation, as a reaction to the industrialization of society, were visualized in numerous actions of mediums. The inscenation of Vela Nigrinova, the leading actress of the National Theatre in Belgrade, is a result of the mentioned decadence. The extraordinary performance of the famous tragedy actress as a blind gusle player was staged at the studio of the photographer Milan Jovanović. Eternalized by the

1 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.

e-mail: borozan.igor73@gmail.com

photographic camera of the famous photographer, it was meant to serve as the model for the painting Blind Woman with a Companion, painted by Đorđe Krstić in the spirit of Symbolism in 1906. The masked actress was shown in the state of ecstatic trance; she thereby became a medium acting in an almost unconscious, automated state. Various situations involving hypnotized mediums were typical of the overall atmosphere of decadence. In many studios throughout Europe, séances were staged in which famous mediums took part and renowned actresses were treated as mediums whose unconscious actions were believed to create the primordial, ideal movement. The inscenation of Vela Nigrinova has been analyzed in that context as an experiment, an interactive performance aimed at reviving pagan spirit and pursuing the ideal racial and national expression in the late 19th century. At the end of that century, the bourgeois avant-garde reached its peak through artistic interaction.

KEYWORDS: *decadence, Symbolism, Vela Nigrinova, theatre, performance, masquerade, medium, photography*

КРАЈ ВЕКА[2] И ПУЛС ВРЕМЕНА

Естетизација свих норми живота обележила је уметност широм Европе током друге половине XIX века.[3] Култ лепог, историјски транформисан,[4] имао је и у српској средини теоријску и практичну примену.[5] Тако је естетизам тада доживео кулминацију варирањем свих појавних форми живота.[6] Естетизација, која је произвела дотада невиђени тријумф лепог у женској појавности, достигла је свој врхунац.[7] Чулност, сензуалност, свет идеалних форми, са женом као централним топосом, одлике су епохе естетизма. Крајем XIX века естетизам ће задобити мрачнију ноту, која се најчешће карактерише термином декаденције.[8] Неуроза, менталне болести, научни и паранаучни феномени створили су један мистичнији, спиритуалнији вид естетизма, видљив и у уметности.

Крај XIX века, као време нестабилности, манифестовао се и изменом става и израза у тадашњем театру. Перформанси[9] славних трагеткиња детерминисани су новим изразом. Аделаида Ристори (Adelaida Ristori), велика италијанска глумица која је славу стекла средином века, прави је пример генерацијског разилажења, оличеног у напрегнутости између старог схватања глумишта и његовог новог поимања.[10] У оквиру поменуте

2 Крај века је термин (*turn of the century*, *Fin-de-siècle*) који не указује само на временско одређење краја XIX и почетка XX века већ се превасходно дефинише као структурално и појмовно поимање интелектуалне климе која је тих година важила у Европи, а чији су многобројни феномени детерминисани наглашеним субјективизмом.

3 Stephen Calloway and Lynn Federle Orr, *The Cult of Beauty. The Aesthetic Movement 1860–1900* (London: Victoria and Albert Museum, 2011).

4 О историјском развоју идеје лепог, у: Cathrin Gutwal and Raimar Zons, *Die Macht der Schönheit* (Fink: Wilhelm, 2007).

5 Стеван Павловић, *Естетика или наука о лепоти за школу и народ* (Нови Сад: Штампарија браће М. Поповића, 1895).

6 Werner Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien* (Köln: Böhlau, 2010), 179–195.

7 Elizabeth Prettejohn, *Beauty & Art* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 111–155.

8 Dennis Denisoff, „Decadence and aestheticism", in *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, ed. Gail Marshall (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 31–52.

9 Под перформансом подразумевамо жив неконвенционалан акт уметничке праксе, скуп телесних покрета који у садејству са другим медијским изразима конституише мултимедијални визуелни чин: Кристин Стајлс, „Перформанс", у *Критички термини историје уметности*, прир. Роберт С. Нелсон и Ричард Шиф (Нови Сад: Светови, 2004), 105–132.

10 Susan Bassnett, „Adelaide Ristori", in *Threee Tragic Actresses. Siddons, Rachel, Ristori*, ed. Michael R. Booth, John Strokes and Susan Bassnett (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 117–169.

конкурентности старог и новог, она је личност и глуму Елеоноре Дузе (Elleonora Duze), звезде италијанског глумишта с краја XIX века, окарактерисала као „екстравагантну, неуротичну интроспекцију",[11] да би потом истакла „како се свуда осећа неуроза и ментално обољење" и да се „напустила идеја о слеђењу истине у уметности".[12] Тако на генерацијском сукобу, као метафори неслагања очева и деце, уочавамо нову климу која се у оквиру естетизма појавила на позоришној сцени крајем века.

Општа уметничка и идејна стремљења пратила су и наступе познатих трагеткиња у Србији на крају XIX века. Тако ћемо на примеру Веле Нигринове[13] указати на врхунац естетике декаденције у српској средини крајем века. Трагеткиња са приближно 400 одиграних улога, неприкосновена дива београдског глумишта последњих деценија XIX и прве деценије XX века, била је канонски тип, идеални модел медијске манипулације и главни актер у једном несвакидашњем уметничком експерименту.

Целокупни перформанс који је забележила камера, осим на глумичину круцијалну улогу, указује на фотографа Милана Јовановића,[14] брата Павла Јовановића, и на ученог симболистичког сликара Ђорђа Крстића.[15] Фотографија на којој Вела позира као слепа гусларка дело је Милана Јовановића и налази се у власништву Музеја града Београда.[16] Истовремено је вероватно послужила као предложак за Крстићеву слику под називом *Слепица са пратиоцем*, из 1906. године.

Утисак магијског реализма којим одише ова фотографија последица је везе између уметности, науке и психологије. Поменута уметничка интеракција указује на интелектуални и уметнички миље у Београду у том периоду, али и на шире оквире. Без смештања учесника овог изузетног уметничког перформанса у европски контекст не би се могла разумети сложена глумичина инсценација.

Крај XIX века обележен је бројним и разноврсним интелектуалним струјањима. Поновно откривање Шопенхауеровог (Artur Scopenhauer) света егзистенцијалне метафизике и, као његове последице, вере у својеврсни бесмислени фатум,[17] као и Ничеов трагични пагански песимизам,[18] били су последица, али и узрок апсолутног уметничког пројекта (*Gesamstkunstwerk*) Рихарда Вагнера (Richard Wagner).[19] Експлозија уметности и естетизације доживела је поетичну сублимацију у декаденцији Оскара Вајлда (Oskar Wilde).[20] У време рађања Фројдовог (Sigmund Freud) тумачења снова[21] и његовог одјека у

11 Ibid., 117.

12 Ibid,, 117.

13 Основни биографски, али и готово сви други драгоцени факти о глумачкој активности Веле Нигринове преузети су из пионирског текста Олге Милановић, „Аугуста-Вела Нигринова: првакиња Народног позоришта у Београду", *ГГБ* XVII (1970): 237–287, у даљем тексту (Милановић, „Аугуста-Вела Нигринова").

14 Више о Милану Јовановићу: Горан Малић, *Милан Јовановић, фотограф* (Београд: САНУ, 1997), у даљем тексту (Малић, *Милан Јовановић*).

15 Више о Ђорђу Крстићу: Никола Кусовац, *Сликар Ђорђе Крстић* 1851–1907 (Београд: Народни музеј, 2001), у даљем тексту (Кусовац, Сликар Ђорђе Крстић).

16 Фотографија се налази у власништву Музеја града Београда и заведена је под инв. бр. FPUE 201, димензије картона су 18 x 23 cm. Посебну захвалност дугујем госпођи Јасни Марковић, кустосу Музеја града Београда, која је у лику слепе гусларке препознала глумицу Велу Нигринову. На фотографије Веле Нигринове у власништву Музеја града Београда указано је у: Milanka Todić, *Fotografija i slika* (Beograd: Cicero, 2001), напомена 66.

17 Georg Zimel, *Šopenhauer i Niče* (Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2008).

18 Joshua Foa-Dienstag, „Tragedy, Pessimism, Nietzche", *New Literary History* 35/1 (2004): 83–101, у даљем тексту (Foa-Dienstag, „Tragedy, Pessimism, Nietzche").

19 Више о Вагнеру: Dragana Jeremić-Molnar i Aleksandar Molnar, *Mit, ideologija i misterija u teatrologiji Riharda Vagnera* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004).

20 Oskar Vajld, *Slika Dorijana Greja* (Novi Sad: Pan knjiga, 2010), у даљем тексту (Vajld, *Slika Dorijana Greja*).

21 Karl E. Šorske, *Fin-de-Siècle u Beču* (Beograd: Geopoetika, 1998), 171–197, у даљем тексту (Šorske, *Fin-de-Siècle*).

уметности,[22] Климтовог (Gustave Klimt) сликовног света фаталних античких хероина, свештеница,[23] функционисао је јединствен уметнички и идејни свет као конструкт прожимања старог и новог. Сликовни систем делио је судбину тренутка крајем века. Нестабилност, алијенација,[24] подсвесни нагони,[25] лудило,[26] неуроза, хистерија,[27] али и мирноћа, пратили су дела бројних уметника.

Идеја плурализма и интелектуално-уметничких експеримената у то време трансферисана је и у београдску средину. Окултизам Драгутина Илића,[28] спиритуализам Чедомиља Мијатовића,[29] халуцинативност Пере Тодоровића,[30] симболизам Михаила Валтровића и сликара блиских његовим идејама (Ђорђе Крстић),[31] да напоменемо само неке од њих, неизоставно су били носиоци важних струјања у интелектуалном животу и креатори духа декаденције у Београду.

УМЕТНИЧКИ ЕКСПЕРИМЕНТ: ВЕЛА НИГРИНОВА КАО СЛЕПА ГУСЛАРКА

Драгоцена фотографија са Велином инсценацијом налепљена је на картон и уоквирена рамом на коме доминира декоративна орнаментика као особеност естетике декаденције (сл. 1).[32] Како смо већ поменули, била је вероватни предложак за знамениту слику *Слепица са пратиоцем*, коју је 1906. насликао Ђорђе Крстић. Међутим, несвакидашња екстраваганција на фотографији надилази сагледавање Велиног прерушавања као пуке припремне радње и стерилног позирања. Отуда ће, као аутономна форма, у фокусу бити фотографија из Музеја града Београда, а не Крстићева слика, као што би се могло очекивати.

Поменута сарадња глумице и фотографа, а потом и сликара, омогућила је креирање представе настале у фотографском медију. Исти поступак збио се и у случају Шарлоте Волтер као Месалине.[33] Глумица, фотограф и сликар конституисали су сликовну фикцију. Тако је др Јозеф Секељи (Josef Székely) фотографисао Шарлоту Волтер у улози Месалине (1875) као предложак за слику коју ће 1875. године насликати Ханс Макарт (Hans Makart) (сл. 2). У оба случаја дошло је до креативне медијске размене у функцији адорације славних трагеткиња, али се чини да је београдска маскарада отишла један корак даље. Макарт је верно прекопирао природу (слика је постала обојена фотографија), док је Велин перформанс у суштини надишао природу, па су актери медијске размене наменски и слободно варирали форме и идеје током стваралачког поступка, особеног за време декаденције.

22 Gemma Blackshaw and Leslie Topp, „Erforschungen des Körpersnund Utopien des Irrsinns. Geisteskrankheit, Psychiatrie und Bildende Kunst in Wien zwischen 1898 und 1914", in *Madness & Modernity. Kunst und Wahn in Wien um 1900*, eds. Gemma Blackshaw and Leslie Topp (Wien: Wien Museum, 2009), 16–41.

23 Šorske, *Fin-de-Siècle*, 198–263.

24 Nigel Spivey, *Enduring Creation. Art, Pain and Fortitude* (London: Thames & Hudson, 2001), 221–244.

25 Michael Fuhr,„Das Unheimliche in der Kunst", in *Edvard Munch und das Unheimliche* (Wien: Leopold Museum, 2009), 12–21.

26 Gemma Blackshaw and Leslie Topp, eds., *Madness & Modernity. Kunst und Wahn in Wien um 1900* (Wien: Wien Museum, 2009).

27 Ankhi Mukherjee, *Aesthetic Hysteria: the great neurosis in Victorian melodrama and contemporary fiction* (New York: Routledge, 2007).

28 Немања Радуловић, *Подземни ток: езотерично и окултно у српској књижевности* (Београд: Службени гласник, 2009), 167 и даље.

29 Чедомиљ Мијатовић, *Успомене балканског дипломате* (Београд: РТБ, 2008).

30 Пера Тодоровић, *Крвава година* (Београд: СКЗ, 1991), 60.

31 Ненад Макуљевић, *Црквена уметност у Краљевини Србији (1882–1914)* (Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду, 2007), 93–99, 141–150.

32 Sibylle Appuhn-Radtke, „Text als Bild und Bild als Rahmen. Zur Wiederentdeckung künstlerisher im 19. Jahrhudert", in *Format und Rahmen. Vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, eds. Hans Körner and Karl Möseneder (Berlin: Reimer, 2008), 179–210.

33 Alexandra Steiner-Strauss, „Kulissenzauber und Bühnenstars. Hans Makart und das Theater", in *Makart. Ein Künstler regiert die Stadt*, ed. Ralph Gleis (Wien: Wien Museum, 2011), 92–103.

Слика 1. Милан Јовановић, Вела Нигринова као слепа гусларка, фотографија, почетак XX века (МГБ)
Figure 1 Milan Jovanović, Vela Nigrinova as a blind gusle player, photograph, early 20th century (BCM)

Слика 2. Јозеф Секељ, Шарлота Волтер као Месалина и Ханз Макарт, 1875.
Figure 2 Joseph Szekely, Charlotte Walter as Messalina and Hans Makart, 1875

Већ је примећено да је Вела Нигринова често позирала пред Миланом Јовановићем.[34] Могућност глумичине метаморфозе и канонизовани тип лепоте крајем XIX века (црна коврџава коса, крупне очи, бела пут) засигурно су учинили да Вела постане пожељан модел и предмет уметничке инспирације. Разлог њеног ангажмана није био само у функцији професионалног вокабулара, који позирање чини стручним чином будући да су глумице помоћу фотографија са својим ликом могле да виде сопствени израз и да га потом на сцени коригују. Узрок Велиног учешћа као модела био је и у томе што је позирање сматрано недостојним за једну грађанку.[35] Тако је професија глумице омогућила Вели да варира своју појавност, а уметницима објекат помоћу кога су могли да пласирају своју инвентивност.

У тумачењу Велине инсенације уочили смо бројне парадоксе, напрегнутости, који су глумичину маскараду дефинисали као слику епохе и тренутка. Први велики парадокс, као ехо времена на крају века, јесте иконографско одређење саме представе. Наиме, Вела Нигринова у рукама има митски национал-

34 Малић, *Милан Јовановић*, 123.

35 Тако је Ђорђе Крстић изабрао проститутку да му буде модел за лик анђела на иконостасу у Чуругу: Живојин Алексић, прир., *Тасин дневник 1870–1906* (Београд: Вуколић, 1991), 190–192.

ни инструмент – гусле. Слика слепог националног певача, кога типски репрезентује Филип Вишњић, једна је од иконичних представа српског национа у XIX веку. Гуслар, као симболична фигура,[36] део је оралне и визуелне традиције српског народа. Истовремено, настао као део произвођења традиције широм Европе, митски певач је дефинисан као типска фигура националног оратора и метафора моћи нације.[37] Додуше, пред крај XIX века мужевност народног трибуна се трансформише у домен унутрашње визије, где потентност лежи у идеји, а не у телу и наративу, о чему сведочи лик гуслара као што га је приказао Ристо Вукановић (1896). Дакле, већ крајем XIX века долази до трансфера значења и до поетског преображаја историје, као и до делимичне деконструкције формалне родне диференцијације. У поменутом идејном и сликовном обрту извршена је родна инверзија. Тако је хероина заменила бркату фигуру погрбљеног старца, какав је иконични Вукановићев *Гуслар*. Насупрот родној дихотомији, остварена је синтеза у лику гусларке.

Крајем XIX века уобличен је концепт андрогених бића. Противно Дарвиновој (Charles Darwin) диференцијацији полова и тада популарној теми о њиховом сукобу,[38] постојала је идеја о етеричној лепоти која у себи спаја оба пола. Андрогена бића,[39] као последица нестабилног сексуалног идентитета,[40] постала су и део сликовног система.[41] Неодредивих црта лица, коже као восак или мермер, чулно уравнотежена, кретала су се у бајковитом, зачараном свету, који видимо на сликама Едварда Бирнија Џонса (Edward Burne-Jones). Исте карактеристике уочавамо и на телу и у ставу Веле Нигринове у тренуцима док инсценира гуслара. Андрогинија у доба декаденције није била само производ уметничке фикције настале на метаморфози античког наслеђа већ је била и „круцијални биолошки факт"[42] у доказивању дуалне сексуалности као биолошког и сексуалног факта, каквим је дефинисана у психолошко-филозофском систему Ота Вајнингера (Otto Weininger).[43] Дакле, у оквиру таквог интелектуалног миљеа догодила се мутација видљива и у београдској маскаради, у којој је претпостављени мужевни гуслар постао андрогено биће које га сада глуми. Ефеминација је спроведена, чини се, без потреса, гуслар је макар на тренутак био носилац дуалне сексуалности, апсолутна симболична сублимација идеје с оне стране родне јасноће. Поигравање с половима било је део интелектуалног система времена. Уосталом, чувене су биле и мушке роле Саре Бернар (Sarah Bernhardt),[44] која је глумећи Хамлета замагљивала родну профилисаност,[45] као и њене инсценације са сликарком Луизом

36 Мирослав Тимотијевић, „Гуслар као симболична фигура српског националног певача, *ЗНМ* XVII/2 (2004): 253–279.

37 Hju Trevor-Roper, „Izmišljanje tradicije: brđanska tradicija Škotske", u *Izmišljanje tradicije*, ur. Erik Hobsbom i Terens Rejndžer (Beograd: Čigoja štampa, 2002), 27–64.

38 Sigrid Ruby, „Mutterkult und Femme Fatale. Frauenbilder", in *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus*, ed. Hubertus Kohle (München: Prestel, 2008), 511–517.

39 Michelle Facos, *Symbolist Art in Context* (Berkeley: University of California Press, 2009), 137–141, у даљем тексту (Facos, *Symbolist Art*).

40 Richard A. Kaye, „Sexual Identity at the fin de siècle", in *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, ed. Gail Marshall (Cambridge: Cambridge University Press 2007), 53–72.

41 Shearer West, „The visual arts", in *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, ed. Gail Marshall (Cambridge: Cambridge University Press 2007), 131–152.

42 Chandak Sengoopta, *Otto Weininger. Sex, Sceince and Self in Imperial Vienna* (Chicago: University of Chicago Press, 2000), 86.

43 Ото Вајнингер, *Пол и карактер* (Београд: No limits books, 1998).

44 Carol Ockman and Kenneth E. Silver,„The Mythic Sarah Bernhardt", in *Sarah Bernhardt. The Art of High Drama*, eds. Carol Ockman and Kenneth E. Silver (New York: Yale University Press, 2005), 1–17.

45 Carol Okman, „Was She Magnificient? Sarah Bernhartdt's Reach", in *Sarah Bernhardt. The Art of High Drama*, eds. Carol Ockman and Kenneth E. Silver (New York: Yale University Press, 2005), 39–43.

Абемом (Louise Abbéma), на којима се визуализује родна маскарада, где прожимање женског (Сара) и мушког (Лујза) принципа ствара јединствен родни субјекат.[46]

Но, истовремено, Велина маскарада је и апсолутно родно утемељена представа, заснована на принципу женствености. Декадентни плес као да је у себи конкретизовао сву фаталност жене. У складу с временом и појачаним интересовањем за сексуалне нагоне, уобличава се и концепт заводнице. Еротичност, страх од кастрације, хиперсексуализација, само су нека од многобројних учитавања у женску природу,[47] која су кулминирала у конструкту названом фатална жена. Чини се да је управо пред нама уткана и та врста виђења и самовиђења. Милан Грол ће много касније окарактерисати Велу као неодољиву жену,[48] а Вела је то и била. Глумица, која никога није остављала равнодушним, појављује се као својеврсна античка матрона чија сирова еротичност, и поред прикривеног (одевеног) тела, снажно пулсира. Пожуда и ласцивност као да су у оквиру космичког уравнотежења оживели у монументалној Велиној фигури. Моћна женска представа која доминира кадром отелотворење је тражених универзалних правила, она је симбол који је приказан поједностављеним сликовним језиком.

Омаж античкој декадентности и путености део је климе крајем XIX века. Монументална платна, као што је Макартова троделна композиција *Фирентинска куїа* (1868),[49] на први поглед требало би да евоцирају кризу и декаденцију Римског царства у склопу алузија на савремено друштво. Историја би требало да буде учитељица живота и агенс моралног преображаја. Међутим, она је само основ за поетску имагинацију у којој слика постаје носилац естетизма изван моралних категорија.[50] Истовремено је алузијативни језик ослобођен морализаторског дискурса, те представе из времена декаденције парадоксално носе и поруку о уживању у животу, са реминисценцијом на сладострасни живот у Риму и током ренесансе.[51] У том погледу на антику, који носи амбивалентан утисак, декаденција се узима као израз, став, без нужно категоризујуће валоризације, чија акционост условљава потискивање наратива у корист извршења радње изван моралних категорија.

Важан сегмент у конституисању сценографије за Велину маскараду, као омаж античкој декаденији, су руине крај Велиних ногу, које симболизују губитак моћи, слом, нестајање. Тако руине постају секундарни декор у пасивној медитацији о пролазности и пропадању савременог човека и о његовој суморној стварности и неизвесној будућности. На тај начин су руине представљене и на композицији *Србија на Косову* (1872–1873)[52] Ђорђа Крстића, где усамљена гусларка гусла на остацима некадашње српске славе.

Међутим, руине у систему декаденције могу изазвати и позитивну естетску перцепцију. Парадоксално, уживање у ружном, деконструкцији, у човеку може покренути задовољство, а руине могу постати белег и идеална форма естетике питорескног.[53]

46 Ibid., 44–54.

47 Facos, *Symbolist Art*, 115–144.

48 Милан Грол, *Из позоришта предратне Србије* (Београд: СКЗ, 1952), 113.

49 Слика је репродукована у: Agnes Husslein-Arco and Alexander Klee, eds., *Hans Makart, Painter of the Sense* (Vienna: Prestel, 2011), 41, у даљем тексту (Husslein-Arco and Klee, *Hans Makart*).

50 Werner Telesko, „History as Poetic Invention. Makart and Austrian Historical Painting in the Nineteenth Century", in Husslein-Arco and Klee, *Hans Makart*, 39–40.

51 О естетици декаденције на примеру Ханза Макарта: Werner Hofman, „Makart. A Pioneer?", in Husslein-Arco and Klee, *Hans Makart*, 14–15.

52 Кусовац, *Сликар Ђорђе Крстић*, 181.

53 О коренима концепта руина и његовој примени у француској визуелној култури XVIII века: Саша Брајовић и Татјана Бошњак, *Имаїинарни врїови Ибера Робера* (Београд: НМ, 2012), 59–65.

Истовремено, њихова структурална амблематичност чини их особеним стимулативним средством. Тако визуелна естетика олупине[54] постаје део психолошког подстицаја. Руине су визуализација суштинске декаденције, опадања. Оне су потврда контемплације, нестајања и губитка. Пропаст античке цивилизације тако се потврђује сломом некадашњег српског средњовековног царства, на чијим рушевинама, у свом елегичном плесу, гусла Вела Нигринова. У опадању цивилизације испољило се једно, наизглед мазохистичко или пак префињено естетско уживање у паду и нестајању што, парадоксално, постаје тријумф декаденције, када губитак постаје добитак.[55]

Тако је Вела, попут митолошког бића, суђаје или *Виле са гуслама* (1882), како је назван један изгубљени Крстићев цртеж,[56] појава из неког другог ишчезлог универзума. На развалинама древне српске цивилизације, у свом заносном плесу између елегичности и фуриозности, првакиња Народног позоришта је произвела симболичну фигуру гуслара.

У јукстапозицији прожимају се антика и средњи век као два правца из прошлости ка којима је своје кретање усмеравала савремена уметност декаденције и симболизма. Имагинарна визија античког света била је у служби конституисања новог, идеалног, такође имагинарног поретка.[57] Митска, фантастична прошлост стапала се са новом реалношћу, што је довело и до конструисања визуелне културе у служби нације у XIX веку.[58] Универзална, античка идеја коегзистирала је с партикуларном, националном, српском, што симболично видимо и на Велином костиму. Први слој одеће има одлике народних шара, што је потврђено и пафтама и што је последица ширег интересовања уметности декаденције за етнографију, а у контексту повећаног вредновања примењене уметности у естетици декаденције. С друге стране, спољни огртач са капуљачом плод је другог одевног и идејног система, који има корене у античком или оријенталном свету и подсећа на играчке перформансе с веловима које је изводила Салома, омиљени лик уметника у доба декаденције.[59]

Чини се да није претерано ако Велину инсценацију дефинишемо као могући пример античког случаја у српској уметности крајем XIX века. Театарска везаност за античке корене је неспорна, као и веза театра и уметности током XIX века.[60] Кулисна слика Антонија Ковачевића из 1874, на којој је приказана Ифигенија на Тауриди[61] (сл. 3), није пример само обраде на којој се назире театарски концепт и драмски карактер представе. Ковачевићева *Ифигенија на Тауриди*, као варијација на тему чувене Фојербахове (Anselm Feuerbach) *Ифигеније* (1871),[62] у суштини је истоветна представа златног доба старог света, трагања за реконструкцијом идеалне прошлости, где је главна јунакиња

54 Hans Blumenberg, *Shipwreck with Spectator:* a *Paradigm of a Metaphor Existence* (Cambridge: Massachusetts Institute of Techology, 1996).

55 Томас Ман, *Буденброкови* (Београд: Едиција А. Д., 1939).

56 Кусовац, *Сликар Ђорђе Крстић*, 195.

57 Ekaterini Keptezis, „Antike als Vision und Rekonstruktion. Das klassische Altertum als Projektion einer idealen Gegenwelt", in *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus*, ed. Hubertus Kohle, (München: Prestel, 2008), 325–330.

58 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), 159–179, у даљем тексту (Макуљевић, *Уметност и национална идеја*).

59 Oskar Vajld, *Saloma* (Beograd: Jugoslovensko dramsko pozoriste, 1997).

60 Guy Cogeval and Beatrice Avanzi, eds. *Drama and Desire. Art and Theatre from the French Revolution to the First World War* (Milano: Skira, 2010), у даљем тексту (Cogeval and Avanzi, *Drama and Desire*).

61 Слика је власништво Народног музеја у Београду и заведена је под инв. бр. 1548.

62 Слика је репродукована у: Bernhard Maaz, ed., *Views on Europe. Europe and German Painting in the Nineteenth Century* (Ostfildern: Hatja Cantz, 2007), 108.

Слика 3. Антоније Ковачевић, *Ифиґенија на Тауриди*, уље на платну, 1874. (НМБ)
Figure 3 Antonije Kovačević, *Iphigenia in Tauris*, oil on canvas, 1874 (NMB)

трагична херојна, заправо еманација сете и чежње, изгубљеног времена.[63] Њени корени су, да се изразимо Ничеовим језиком, у Сократовом добу, у периоду есенцијалног оптимизма и разумског поравнања.[64] Ниче, опозитно, у пресократовском времену, у доба драме Есхила и Софокла, проналази свој алогични филозофски нуклеус, који се изједначава са фуриозном и драматичном сликом света.

Ничеов свет хтоничног, дионизијског хаоса, из чије се дубине обнавља или пак ослобађа стари, потиснути животни нагон антике, имао је свој сликовни еквивалент.

Тај свет отелотворује Вела приликом своје инсценације. Уместо изолације тела (доминира пејзаж) Ковачевићеве *Ифиґеније* и аскезе осећања, у представи Нигринове доминира нешто супротно. Инверзија је потпуна. Сублимирани свет осећајности, потиснут у Ифигенијином телу, ослобађа се у Велином. Глумичино тело постаје енергетски нуклеус. Лаокоонова сапета енергија бива слободна, унутрашњи патос постаје екстензивна сила. Херојски Лаокоонов патос нестаје да би све претходне радње биле манифестоване у Велином парадоксално слеђеном покрету. Замрзнута, пулсирајућа енергија, коју видимо у Велином извођењу Магде, јунакиње Судермановог (Herman Suddermann) *Завичаја*[65] (сл. 4), овде се лаганим, али ефектним покретом исказује као сублимација прошлих покрета и наговештај будућих.

Велина маскарада и брижљиво изведен покрет нису плод насумично изабране позе. За експерименте са медијумима, фотографија је крајем XIX века била медиј првог ранга.[66] Омиљени медиј у служби науке и паранауке, фотографија је била предмет, али и фундус сазнања, који је везивао наизглед опозитне светове, науку и магију. Веровање да на фотографији, боље него на ниједном уметничком изразу, остаје забележена стварност микрокосмоса и макрокосмоса утицало је на појаву читавог низа фотографија на којима су бележени медицински експерименти, поменућемо само Шаркоове (Jean-Martin Charcot) из домена хистерије,[67] али и велики број спиритуалистичких представа у служби парапсихологије, са медијумима

63 Hubert Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert* (Darmstadt: Primus Verlag), 2005, 162–163.

64 Foa-Dienstag, „Tragedy, Pessimism, Nietzche": 86.

65 Фотографија је власништво Музеја позоришне уметности Србије и заведена је под ин. бр. 312.

66 Nico Kirchberger, „Geister, Hexen, Somnambulen-Versuch über das Geistersechen in der Bildkunst der 19. Jahrhundert", in *Edvard Munch und das Unheimliche* (Wien: Leopold Museum, 2009), 45–46.

67 Mary Bergstein, „Freud's Moses or Michelangelo: Vasari, Photography, and Art. Historical Practices", *Art Bulletin* LXXXVIII/1 (2006): 165–168.

Слика 4. Вела Нигринова као Магда у Судермановом *Завичају*, фотографија, почетак XX века (МПУС)
Figure 4 Vela Nigrinova as Magda in Hermann Sudermann's *Homeland*, photograph, early 20th century (MTAS)

као централним објектима. Ухватити прави покрет, била је потреба и науке и уметности. Идеални покрет, као последица унутрашње савршене структуре човека, подразумевао је везу психе и корпоралне моторике. Простор између свесног и несвесног, манифестног и латентног, повезивао се с телесним гестовима. Низ континуираних покрета овековечених фотографским објективом омогућио је креирање слике која се врхуни у једном означитељском моменту.[68] Тако је више радњи сублимирано у завршном, драматичном гесту. Варбурговски (Aby Warburg) речено, требало је ухватити гест који је репродукција једног, у стварности замрзнутог покрета.[69] То је, по Варбургу, временска структура слике, интерегнум, простор између опојног доживљаја и рефлексије, који се запажа преко форме која је аутоматска, суштинска, почетна структура постојања и деловања, манифестована јединственим покретом.[70] Као нека врста гаранта замрзнутог покрета, као медиј који бележи невидљиво, фотографија је постала неизоставан део уметничких експеримената и такву је видимо и у научно-уметничком опиту који се збио у атељеу Милана Јовановића.

Ослобађање, одмрзавање исконске енергије, примордијалног нагона који је био оплемењен или закопан у оквиру класичне уметности, дешава се помоћу музике, плеса, покрета.

Крајем XIX века музика је обоготворена, задобивши посебно место у оквиру система уметности. Сликовни елементи се објашњавају музичким елементима, боја постаје тон, слика се трансформише у музику.

Музика је током XIX века пре свега повезивана са женом. Надражајна чулност жене, која је из домена мушког погледа сматрана женским ексклузивитетом, у музици је имала своју симптоматску афектацију. Чувени Макартов циклус *Пет чула*, из 1872–1879. (мирис, укус, слух, вид, додир),[71] пластичан је пример повезивања женствености са чулима будући да свако чуло репрезентује једна нага женска фигура. Ненадражена чула иритирају друга чула, која у повезаности омогућују чулну размену, провоцирајући уметничка остварења. Тако се речи, тонови и боје надопуњују, потврђујући концепт синестезије, чија је најпознатија варијација

68 Ibid., 165.

69 Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion* (New York: Zone, 2004), 83, у даљем тексту (Michaud, *Aby Warburg*).

70 Cornelia Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk* (Berlin: Akademie Verlag, 2004).

71 Слика је репродукована у: Husslein-Arco and Klee, *Hans Makart*, 80–81.

Вагнеров тотални уметнички пројекат. Музичка структура преноси се у сликовни свет, на шта упућују бројна дела уметника у доба декаденције и симболизма.[72]

Крајем XIX века музички инструменти имају истакнуто место. Они су преносиоци чулних осећаја. Китаре, харфе, лире, флауте у рукама главних актера често су приказиване на симболистичким сликама.

Гусле у рукама Веле Нигринове подупиру тезу о значају музике и музичких инструмената. Древни национални инструмент, означитељ мушкости, сада се налази у рукама једне глумице. Овде је на делу опет пермутација. Национални инструмент постаје артефакт античке провенијенције, уносећи немир у родно одређење музичких инструмената које је владало у родно подељеним световима. С оне стране нежне, тактилне грађанске женствености, чија је метафора клавир као артифицирани кућни (олтарски) инструмент, појављује се Вела са гуслама у својеврсном музичком трансу. Дионизијска снага као да извире из Велиног глумачког заноса. Мистерија, орфичка страст покреће целу композицију која, ничеовски препевана, постаје покретна слика.[73] Ритуални плес, као стари рудиментарни, цивилизацијски обичај,[74] реинтерпретира се у атељеу Милана Јовановића на савремен, естетизован начин и постаје театарски плес. Сцена постаје *theatrum mundi*, космолошки спектакл, артифицијелно симптоматизован, баш онакав као што је старо паганско и нововековно фирентинско позориште (XVI–XVII век) повезао Еби Варбург.[75] Старе силе као да извиру у такту тонова који се са гусала чују. Национални мелос еманира се у тоналној хармонији звука и геста.

Позната је распрострањеност гуслања током XIX века. Народни мелос, подржан епским наративом, могао је изазвати екстремно повећање емоционалности реципијената. Овде Вела Нигринова репетира ситуацију на сензуалан начин. Она је у стању транса, који се препознаје и по покрету. Музиком су ослобођени нагони и тело је почело да вибрира. Подстакнута ослобођеном вољом, глумица почиње да се беспоговорно покреће; и као да губи личност. Гестом, иако овде благо наглашеним, указано је на моторику тела која последично прати једноличан, унисони звук гусала. Театрална пантомима и видљива ритмичност доводе Велу у стање еуритимије. Термин који је сликар Фердинанд Ходлер (Ferdinand Hodler) увео у свој теоријски и сликовни свет[76] означава ритмично понављање одређених ставова тела и видљив је у овој Велиној фигуралној инсценацији. Заправо, Вела у свом орфичком заносу лаганим ритмом врши хиперестетизовану псеудорелигијску, уметничку службу. У доба естетизације грађанског живота, и национална идеја[77] делимично пролази кроз сличан процес, те у Велиној интерпретацији гуслар постаје и естетизовани објекат, а Вела првосвештеница нове уметничке религије.

У оквиру Велине инсценације, фацијална експресија као део језика тела имала је истакнуту улогу. Тело постаје јасан универзалан знаковни систем, али Велине очи, као један од важнијих чинилаца пантомиме,[78] готово су затворене и уобичајени контакт очима с адресантом као да је прекинут. Очи су на

72 Hans H. Hofstätter, „Symbolismus in Deutschland und Europe", in *Seelen Reich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, eds. Ingrid Ehrhardt and Simon Reynolds (München: Prestel, 2000), 18, у даљем тексту (Hofstätter, „Symbolismus in Deutschland).

73 Foa-Dienstag, „Tragedy, Pessimism, Nietzche": 86-88.

74 Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung* (Köln: Böhlau, 2005), 154–159.

75 Michaud, *Aby Warburg*, 147–170.

76 Hofstätter, „Symbolismus in Deutschland", 23.

77 О националној идеји и визуелном систему у Србији у XIX веку: Макуљевић, *Уметност и национална идеја*; о театралној национализацији грађанства: Игор Борозан, „Естетизирање, театрализација и национализација грађанства: прослава Београдског певачког друштва 1903", *Наслеђе* XII (2011): 33–56, у даљем тексту (Борозан, „Естетизирање").

78 О продорним Велиним очима сведоче њени савременици: Милановић, „Аугуста-Вела Нигринова": 249.

основу теоријских постулата глуме важан део комуникације публике и глумаца, будући да су преносиоци осећања душе.[79] Велине затворене очи нису само последица евентуалне нужности скретања погледа ка инструменту који свира, већ су означитељи и ширих импликација.

Глумица је приликом перформанса пала у транс, стање хибернације. Она се нашла у живућем сну, а парадигма таквог стања су затворене очи, иако је њено тело у покрету. Затворене очи један су од омиљених мотива уметника крајем XIX века. Слепи човек види боље, више, он зна тајне скривене од обичних смртника, он је нешто друго. Отуђење, напуштање индустријски устројеног света сублимира се у гесту затворених очију.[80] Свет чула обитава у царству душе. Негацијом оптичке слике уобличава се бесперспективни унутрашњи простор, поље са безбројним могућностима менталне пројекције, где видљиви свет постаје производ симулације. Симулакрум пре Бодријара (Jean Baudrillard)[81] условио је креирање својеврсног матрикса крајем XIX века. С оне стране кастративне симболике губитка вида, Едипово слепило претвара се у унутрашње визионарство.

Знаменита слика *Слепица на месечевом пољу* (1889) Бруна Пиглхајна (Bruno Piglhein)[82] канонски је сликовни приказ стварања унутрашњег хабитуса, за чије сагледавање није потребно чуло вида. О отвореним очима које не виде и затвореним које виде, као пермутацији тако омиљеној у доба декаденције, преносно одговор пружа Оскар Вајлд. На питање пријатеља ко је он, Вајлдов главни јунак, херој декаденције Доријан Греј одговара „ја сам кнез парадокс",[83] сажевши у својој артифицијелној појави сву антитетичност доба декаденције крајем XIX века. Апорија, као склоп надлогичних каузалитета, ехо је времена и интелектуалне климе, у којој су своје место имали и хероји декаденције.

Затворене очи као одлика сна, а сан као губитак свести, део су идејног система тог времена. У тадашњој психоанализи, сан је био средство за ослобађање потиснутих нагона. Оностранн свет сна је истинитији од умног, видљивог, и тај свет еманира Вела у својој глумачкој роли гуслара.

Плес у сну није изолована појава. Повезан са музиком, открива један феномен који се одвијао широм Европе на крају XIX века. Зачетак нове психологије обележен је и разноврсним експериментима који су вршени обично на женским медијумима. У тим парапсихолошким, окултним сеансама истакнуто место имали су и уметници, који су пратили понашање медијума у трагању за исконским човековим изразима. У Француској је 1900. објављена чувена публикација *Les Sentiments, la Musique et le Geste* (*Осећања, музика и гест*), у којој се могу наћи упутства тадашњих познатих париских естетичара, као и природњака. Њену насловну страну илустровао је Алфонс Муха (Alfons Mucha). На илустрацији је представљен познати медијум, играчица Лина де Феркел (Lina de Ferkel), као Марсељеза, алегорија Француске.[84] Алфонс Муха, и сам поборник тада помодних сеанси које су се одржавале у Паризу, популаризовао је идеју хипнозе на многобројним представама женских медијума, и то баш у свом атељеу, који је био сцена на којој су се сеансе одигравале.[85]

79 Robyn Asleson, „She was Tragedy Personified. Crafting the Siddons Legend in Art and Life", in *A Passion for Performance. A Sarah Siddons and her Portraitists*, ed. Shelley Bennett, Mark Leonard and Shearer West (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 1999), 43.

80 Hofstätter, „Symbolismus in Deutschland", 20.

81 Žan Bodrijar, *Simulakrum i simulacija* (Novi Sad: Svetovi, 1991).

82 Слика је репродукована у: Michael Buhrs, ed., *Secession 1892–1914* (München: Museum Villa Stuck, 2008), 158.

83 Vajld, *Slika Dorijana Greja*, 318.

84 Pierre Arnauld, „Musikalische Ekstase und Fixierung des Blicks. Mucha und die Kultur der Hipnose", in *Alfons Mucha*, eds. Agnes Husslein-Arco et al., (Wien: Hirmer, 2009), 26, у даљем тексту (Arnauld, „Musikalische Ekstase").

85 Ibid., 25–30.

Путем музике и речи, медијум је упадао у стање бесвесности, активног сна. Музиком се постизало да доспе у стадијум хибернације, да постане пантомим у рукама хипнотизера, а потом је прелазио у нирвану. Управо тада почињао је да се креће на најграциознији и најуметничкији начин, који је много надмоћнији него природни, свестан положај. Тада постаје као восак, табула раза, доведен у стање изворне оригиналности, да би се потом, помоћу музике, артифицирао, естетизовао.

Људско тело бива покренуто музиком, оно се понаша као аутомат, покретна лутка. Стари дискурс о фигури која се креће давна је чежња уметности. Таква идеја имала је своју активну улогу и у форми декаденције.

Велина кретња као да евоцира пигмалионски ефекат.[86] Од аутомата у доба просветитељства (покретне лутке),[87] па до покретних филмских хуманоида, попут андроида Марије у Ланговом (Fritz Lang) *Метрополису* (1927),[88] оживљене лутке су метафора жеље да се од неживе скулптуре направи робот.

У контексту Велине професије и њене сликовне инсценације, ми ћемо указати на поменуту трансформацију. Приликом додељивања Ордена Светог Саве V реда (1894),[89] Вела је имитирала скулптуралну форму.[90] Ингениозна репрезентација и замрзнутост става асоцирају на употребну вредност идеја по којима су велике трагеткиње из XIX века налик античким грчким статуама (став, кожа као од мермера, слонове кости).

Замрзнута, идеализована Велина представа почела је да се одмрзава, да би у њеној инсценацији слепе гусларке покрет постао све, условивши да глумица постане живи аутомат, скулптура која се креће. Вела је постала фантазма, авет, што из дубине подземног света игра игру између живота и смрти. Као креатура ни из чега створена, она на развалинама имагинарног древног српског царства буди сетну наду национу. Уосталом, Велина маскарада и њен плес се уз помоћ етимологије могу повезати. Реч *larva* на латинском истовремено означава маску и дух мртвих.[91] Двојакост значења није случајна будући да је у Риму постојао обичај да се мртви појављују као носиоци маски. Тако се дух Косова (косовских јунака) еманира у Велиној маскаради. Антика, преко средњег века, постаје матрикс савремене Србије крајем XIX века.

Попут Лејтонове (Frederic Leighton) *Електре на Агамемноновом гробу*, из 1886–1889[92] (сл. 5), моћно, монументално Велино тело, као симболична покретна фигурина, врши на гробу српског средњовековног царства ритуалну радњу естетизације нације. Персонална туга, трансфигурално у лику Велином, постаје отелотворење колективног жала за древном славом. Златни век српске државе, као српска верзија античке прошлости, постаје локус групне жалости, коју симболизује Вела. Глумица постаје збирно тело, српска удовица која игра жалосну игру, да се послужимо Бенјаминовом (Walter Benjamin) терминологијом,[93] али сада као заступник колективног тела нације, а не појединачне туге. Перформанс се одиграва по тактовима сетне епске песме (косовски циклус) у којој се опева губитак српског царства. Сомнабул-

86 Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts* (Berlin: Suhrkamp, 2010), 144–150, у даљем тексту (Bredekamp, *Theorie des Bildakts*).

87 Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte* (Berlin: Wagenbachs, 2007).

88 Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, 130–138.

89 Фотографија је репродукована у: Милановић, „Аугуста-Вела Нигринова": 253.

90 Славне трагеткиње визуализоване су по угледу на античке фигуре: Sarah Betzer, „Ingres's Studio between History and Allegory: Rachel, Antiquity and Tragédie", *Art Bulletin* LXXXVIII/3 (2006): 525–551.

91 Thomas Macho, „Steinerne Gäste vom Totemkult zum Theater", in: *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, eds. Hans Belting, Dietmar Kamper and Martin Schulz (München: Wilhelm Fink, 2002), 53–65.

92 Слика је репродукована у: Cogeval and Avanzi, *Drama and Desire*, 216.

93 Valter Benjamin, *Poreklo njemačke žalobne igre* (Sarajevo: Veselin Masleša, 1989).

5. Фредерик Лорд Лејтон, *Електра на Аїамемноновом їробу*, 1886–1889.
Figure 5 Lord Frederic Leighton, *Electra at the Tomb of Agamemnon*, 1886–1889

на фигура, између јаве и сна, Вела игра свој снени плес. Попут чувеног медијума, глумице Жизеле фон Венер (Gisela von Wehner), коју је овековечио Алберт фон Келер (Albert von Keller) на слици *У сну/Касандра* (1911),[94] и Вела, у стању оностраности, упућује на феномен анимизма и вере у опипљивост душевне енергије.

Нове изражајне форме и старе идеје коегзистирале су очигледно и у уметности крајем XIX века. Стога и не чуди да је управо први Крстићев приказ из 1872–1873, на коме је представљена женска фигура како гусла, назван *Србија*.[95] Национална музика у женској алегоријској фигури задобија задовољавајући, општи и национални израз. Тако, у оквиру уметничког поигравања формама и изразима, и српска музика, представљена у лику Веле Нигринове, постаје алегорија српске песме.[96]

Медијум, као хиперестетизовани објекат, делује попут енергетског поља. Оно, као живи галванометар, региструје и продукује осцилације етра које један организам преноси на други, став је ондашњих парапсихолога. На тај начин делује и сеанса Веле Нигринове. Истоветна пракса обележила је њену појаву и на позоришним даскама, на шта упућују многобројне емотивне импресије везане за њене глумачке наступе. Такву врсту реакције посматрача, филозоф Пол Сурио (Paul Souirau), веома утицајан у уметничким круговима, дефинисао је у свом есеју *La suggestion dans l'art* (*Суїестија у уметности*) из 1893. године. Он закључује: „То што нам се допада код естетског посматрања јесте само посматрање, хипноза".[97] Дакле, посматрани медијум делује на посматрача, овај такође, инверзно магнетски привучен, постаје медијум у оквиру једног енергетског поља. Управо тако и Божидар Николајевић описује своју готово хипнотизирајућу чулну опијеност Велом приликом њене

94 *Albert fon Keller. Salons, Séancen, Secession* (Zürich: Hirmer, 2009), репродукција 107.
95 Кусовац, Сликар Ђорђе Крстић, 181.
96 Борозан, „Естетизирање": 48–49.
97 Arnauld, „Musikalische Ekstase", 28.

представе у Народном позоришту у Београду 1894. године.[98]

Поменута моћ естетског деловања извршена путем Велине трансформације остала је посредно забележена на фотографији на којој је глумица представљена у улози слепе гусларке. Фотографија је крајем XIX века била спиритуални медиј првог ранга, омиљен у служби науке и паранауке, али и фундус сазнања који је везивао наизглед опозитне светове науке и магије.

Истовремено, фотографија је уметничким средствима замагљивала поменуте светове. Милан Јовановић као да је, у складу с временом, једну симболистичку слику пренео на други, фотографски медиј.[99] Критика да је исувише реалистична, коју су генерално на рачун фотографије упућивали сликари у време декаденције, као да је изгубила смисао. Драматична игра светлости и сенке омогућила је да на Јовановићевој фотографији на којој је приказана Велина инсценација уочимо јединство контраста.[100] На њој запажамо и појаву спацијалне дубине, која производи илузију да се Вела појављује из дубине. Фотограф је такође успео да код посматрача изазове утисак дифузне дубине, будући да је уобичајена фотографија стварала доживљај мртвачке замрзнутости представљених ликова. Сва уобичајена места у формирању уметничке фотографије у доба декаденције крајем века нашла су потпору у Јовановићевој представи Веле Нигринове као гусларке. Тако импресија ове релативно мрачне, замагљене фотографије подсећа на неку од слика мајстора декаденције.

На крају импресија о Велиној инсценацији поставља се питање ауторства представе. Ко је осмислио целокупни уметнички експеримент: глумица Вела Нигринова, фотограф Милан Јовановић или сликар Ђорђе Крстић? Будући да су све троје били део исте интелектуалне и уметничке климе која се у својој различитости манифестовала крајем XIX века, могући одговор јесте да је било ко од њих могао бити идејни творац овог перформанса. Вели је, рецимо, свакако била позната особеност великих глумица у том периоду. Признате од јавног мњења, оне су увек биле ипак нешто друго, живећи у заједници и изван ње. Отуд је и глумичина инсценација имала све одлике уметничких сеанси с медијумима које смо већ описали и које су везане за париску атмосферу. Тако су, вероватно, гласине које су кружиле о Сари Бернар биле познате и Вели Нигриновој. Сарино одрастање у манастиру, визије са Богородичиним ликом, искашљавање крви, као примери аутосугестије услед понављања ритуала, потврда су да је била кћерка свог времена,[101] као што је то била и Вела Нигринова. На основу таквих примера није немогуће да је Вела активно учествовала у режирању екстравагантног спектакла, као што није искључено ни да је свој костим сама искреирала или одабрала, попут других историјских костима које је пажљиво бирала.[102]

Исто тако су креатори читавог догађаја могли бити и Милан Јовановић и Ђорђе Крстић. Обојица добри познаваоци збивања у великим европским центрима, били су могући режисери Велиног наступа, поготово је то могао урадити Ђорђе Крстић будући да је он био могући поручилац целе представе. Такође су обојица, а особито Ђорђе Крстић, била упозната са значајем историјских

98 Милановић, „Августа-Вела Нигринова": 252–253.

99 О реципрочном односу сликарства и фотографије: Ulrich Pohlmann and Johan G. Prinz Hohenzollern, eds. *Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhunder*t (Schirmer: Moses, 2003).

100 Christian Drude, „Licht Bild Kunst. Deutsche Fotografie im 19. Jahrhundert", in *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus*, ed. Hubertus Kohle (München: Prestel, 2008), 411–422.

101 Karen Levitov, „The Divine Sarah and the Infernal Sally. Bernhardt in the Words of Her Contemporaries", in *Sarah Bernhardt. The Art of High Drama*, ed. Carol Ockman and Kenneth E. Silver (New York: Yale University Press, 2005), 125–143.

102 Милановић, „Августа-Вела Нигринова": 248.

и етнографских мотива који су видљиви на Велином костиму. Истовремено, оба уметника су познавала минхенску културну и интелектуалну сцену,[103] можда чак и као сведоци бројних сеанси које су с медијумима у својим атељеима изводиле чувене сликарске звезде крајем века у Минхену. Тако су се спиритуалистичке сеансе одржавале у атељеима Алберта фон Келера[104] и Габријела фон Макса (Gabriel von Max).[105] Велики број фотографија на којима су представљени хипнотизирани медијуми остао је сачуван, а неке од њих су и послужиле обојици сликара као предложак за каснија уља на платну.[106] На једној од фотографија које је 1887. године снимио Габријел фон Макс у свом атељеу представљен је медијум Лина Мацингер (Lina Matzinger) (сл. 6).[107] Чланови Психолошког друштва у Минхену били су активни учесници у креирању сомнабулне атмосфере у Минхену крајем XIX века.[108] Као припадници круга пионира немачког спиритуализма Карла ди Прела, створили су климу окултног визионарства.

Глобализам крајем XIX века засигурно је умногоме одредио и Велину инсценацију. С обзиром на струјање идеја, сва три учесника Велине маскараде могу бити уобличитељи перформанса. Крај века донео је амбивалентан однос према жени: неповерење, предрасуде, али и култ, обожавање, што је видљиво и у ставу према великим глумицама из тог периода. Међутим, овај други аспект био је и мера поимања става уметника према славним трагеткињама. Адорација жене (глумице) обоготворила је знамените артисткиње и уздигла их у статус уметничких муза. Такву позицију заузео је и Ханс Макарт према Шарлоти Валтер (Charlotte Walter), свом идеалном моделу. Једна идентитетска фотографија дочарава везу уметника и глумице. Приликом Шарлотиног инсценирања Месалине, а за потребе фотографисања, Ханс Макарт је клекао пред њу, јасно указавши на

Слика 6. Габријел фон Макс, Лина Мацингер као медијум, 1887.
Figure 6 Gabriel von Max, Lina Matyinger as a medium, 1887

103 На Јовановићев боравак у Минхену у периоду 1884–1886. указано је у: Малић, *Милан Јовановић*, 55.

104 Gian Casper Bott, „Salons, Séancen, Secession. Albert von Keller zwischen Tradition und Aufbruch", in *Albert fon Keller. Salons, Séancen, Secession* (Zürich: Hirmer, 2009), 58–74, 139–168.

105 Christine Walter, „Gabriel von Max und das spiritistische Bild", in *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*, eds. Karin Althaus and Helmut Friedel (München: Hirmer, 2010), 212–217, у даљем тексту (Walter, „Gabriel von Max").

106 Ibid., 193.

107 Andreas Fischer „Gabriel von Max und die Fotografie des Okkulten", in *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*, eds. Karin Althaus and Helmut Friedel (München: Hirmer, 2010, 218–228.

108 Eberhard Bauer, „Gabriel von Max und der Spiritismus und Okkultismus seiner Zeit", in *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*, eds. Karin Althaus and Helmut Friedel (München: Hirmer, 2010), 187–196.

доминантан статус трагеткиње (сл. 2).[109] Као што је Шарлота Валтер, у сарадњи с уметницима креирала своју позу, став и одећу, вероватно је и Вела Нигринова, заједно са двојицом уметника, изрежирала своју маскараду. Тако смо Велу извукли из евентуалног детерминисаног марионетског положаја, на основу кога би она била само лутка на концу, хипнотисани субјекат у рукама хипнотизера. Не негирајући могућност да је глумица у стање опијености доспела путем сугестије и чаролије која је конституисана чулним надражајима испровоцираним речју и музиком, можемо закључити да је она у транс могла запасти и аутосугестијом коју је, као права глумица, карактерно одглумила, ушавши у свест слепе гусларке.

У оквиру уметности декаденције и симболизма, наратив је потиснут у име естетизације, етичка димензија приче је ирелевантна, субјекат радње је скренут, док у први план избијају хармонија и лепота. Сликовни систем је у функцији надражаја, путем емоција треба навести посматрача на чулну реакцију, док би интелект на асоцијативан начин имао да суди о самој представи и њеној суштини. Радња не треба да се заврши у посматрачевом уму, она треба да се континуирано довршава, у вечитом кругу обнављања импресија. Отуда је и значај историје умањен, њена улога постаје периферна и секундарна, она је само повод, а не и фабула. У контексту везе Велине инсценације са музиком, указаћемо на потенцијалну могућност (игру) преименовања представе, коју смо остварили у складу с правом које нам уметност из доба декаденције пружа, сублимираној у слободном посматрању теме. Суштина уметности у доба декаденције лежи у апстракцији, а будући да нема апстрактнијег медија од музике, изнели смо могућност да се ова парадоксална представа назове и *симфонија у сивом*. Попут апстрактних, тоналних Вистлерових (James Abbot McNeill Whistler) осликаних симфонија, и ми бисмо могли Велину инсценацију тако назвати. Наиме, фокус радње, Вела Нигринова, није конкретна појава, она је дива, апстрактан појам, предмет медитације и чулног хедонизма. Она је сликана музика, тонална форма. Означена сивом бојом, сепијом (барем како је посматрач фотографије види), условљена медијем у коме је настала, као и добом у коме је искреирана, Велина инсценација производи контемплацију расположења. Апстрактност и одсуство колорита (уколико сива није боја) и не чуде јер су се управо духови крајем XIX века у визијама медијума манифестовали у бесколорном тоналитету. Велина појава је и због тога заправо визија, фантазма. Њена сврха је да провоцира, настала као сензационална манифестација уметничке сарадње.

Изоловани феномен, случај инсценације Веле Нигринове, остаје један од ретких примера уметности декаденције у Србији из тог периода. Тријумфална маскарада Веле Нигринове указала је на обоготворење велике глумице, као и на шире аспекте моћи жене у последњим деценијама века, моћи која се огледала и у многобројним делима сликовног система.

Идентификациони картон Велину маскараду именује у складу са иконографском препознатљивошћу, као слепу гусларку. Аналогијом са Крстићевом сликом која је названа *Слепица са пратиоцем*, логично би било да и њен фотографски предложак означимо истим именом. Међутим, овај изузетни уметнички експеримент доживео је извесну метаморфозу. Крај процеса довео је до Крстићеве слике *Слепица са пратиоцем* (сл. 7).[110] Тако је путем целокупног уметничког процеса омогућено да на делу видимо евентуалну фину разлику између декаденције и симболизма.[111] Уколико прихватимо да су уметници декаденције полазили од приро-

109 Слика је репродукована у: Husslein-Arco and Klee, *Hans Makart*, 210.

110 Слика је власништво Народног музеја у Београду и заведена је под инв. бр. 1187.

111 Sharon L. Hirsch, *Symbolism and Modern Urban Society* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 28–38.

Слика 7. Ђорђе Крстић, *Слепица са пратиоцем*, уље на платну, 1906–1907. (НМБ)
Figure 7 Đorđe Krstić, *Blind Woman with a Companion*, oil on canvas, 1906–1907 (NMB)

де у циљу конституисања идеје, а уметници симболизма од чисте апстрактне идеје, без помоћи природе, онда поменути дуализам сагледавамо и у поређењу двеју слика. Велина инсценација остаје у оквирима природне апстракције декадентног израза, док је Крстићева симболистичка слика одраз чисте апстрактне идеје, појма, будући да ни сам фотографски предложак није нужно Крстића обавезивао. Прилагођавајући се нормама и укусу средине, Ђорђе Крстић је Велину инсценацију изразио другачијим ликовним и идејним језиком. Уместо моћне, фаталне жене, која је била и остала само предложак, Крстић је на платну представио фрагилну особу као опозит путеној хероини. Нежна, готово бестелесна женска представа, која може бити и дете, као омиљена варијација на тему девојачког пубертета у доба декаденције, постаје амблематична фигура анксиозне невиности и сексуалне недоречености[112] пре него мајестетична гусларка. Међутим, гусле и особито клечећа симболична фигура Србина, дефинисаног фесом, у ставу проскинезе указују на моћ женског принципа који задобија национално тражену ноту. Стога ни оригинални назив слике *Слепица са пратиоцем*, чини се, није без значења будући да се у њему јасно уочава формална и идејна субординација приказаних ликова. Тако класично место у доба декаденције, о јединству полова и моћи музике, задобија у Крстићевој интерпретацији националну и хијерархијску структуру. На сличан начин родну симбиозу у оквиру националног сликовног патоса представља и Јарослав Чермак (Jaroslav Čermák) (сл. 8). Он старој, симболичној фигури гуслара придодаје младу пратињу као алегорију нације, која се сада изражава у универзалном, сликовном систему. Слична визуелна представа поновљена је поводом педесетогодишње прославе Београдског певачког друштва 1903, када су јавно приказане живе скулптуре гуслара и Србије.[113] Тако се у јукстапозицији мудрости (гуслар) и виталности, регенерације (Србија) нација вечито обнавља. Родно јединство, као залог просперитета заједничког тела нације, у Крстићевој интерпретацији се уочава, али са још једним искораком у корист новог виђења женског принципа. Тријумф женствености није експлицитан, али постоји. Он се само изражава суптилним сликовним и идејним језиком тог времена. Разградња тела је јасна, фрагилна слепица носилац је једва пробуђене сексуалности и предста-

112 Facos, *Symbolist Art*, 141–144.

113 Борозан, „Естетизирање“: 48–49.

Слика 8. Јарослав Чермак, *Слепи гуслар*, разгледница, почетак XX века
Figure 8 Jaroslav Čermák, *Blind Gusle Player*, picture postcard, early 20th century

ваља тражени уметнички идеал декаденције, да би потом њену националну подобност Крстић остварио коришћењем акцесорних елемената (гусле, пратилац). Национални канон је испоштован и слепица је нормирана као класична алегоријска представа, изван стриктног сексуалног одређења. Родно недоречена, она је означавала оба пола, чиме је себи обезбедила место у пантеону класично конципираних појава које се дефинишу као националне иконе.[114]

Млади Ђорђе Крстић је 1875. нацртао варијацију на тему гуслара (*Деда и унук*).[115] На развалинама српског средњовековног царства седе гуслар (деда) и унук. Двадесет година касније он је насликао слепицу у виду савремене интерпретације слепе гусларке. На новој представи уочава се радикална измена. Крстић трансформише дидактични оквир маскулозне пројекције са старијег иконографског решења, те патриотски час националне едукације бива конкурентно измењен, боље речено допуњен једном естетизованом представом у славу националне уметности и универзалних принципа, потврдивши плурализам стилова, израза и идеја у оквиру српске уметности.

АНТИЦИПАЦИЈА БУДУЋНОСТИ: СЛЕПА ГУСЛАРКА КАО РАСНИ ЕГЗЕМПЛУМ

Структура антике која је у својој метаморфози оживела у Велиној трансформацији на почетку XX века указује на шире аспекте тренутка. Велина маскарада, као и њен лик, требало је да реминисценцијом на антику отелотвори један нов, национални, расни тип. Почев од форме, трагало се за суштином. Глумичин грчки профил (засечен нос) био је тражени модел античке лепоте. Естетски идеал, чија је мера била и Фојербахова *Ифигенија* и њен знаменити профил, учинио је да таква контура лица постане канон узвишености, препознат и у делу српске елите.[116] Велин грчки профил, као отелотворење вечите, идеалне симетрије, био је пожељни израз. Тако је посебност лица послу-

114 О визуализацији асексуалног лика Јованке Орлеанке крајем XIX века и Сари Бернар у улози француске националне хероине: Venita Datta, *Heroes and Legends of Fin-de-Siècle France* (New York: Cambridge University Press, 2011), 168–176.

115 Слика је репродукована у: Кусовац, *Сликар Ђорђе Крстић*, 147.

116 Милан Стојмировић, *Силуете старог Београда* 1 (Београд: Просвета, 1971), 75.

жила Вели да постане природни избор нове националне, расне естетике, засноване на старим античким формама.

Велина инсценација у режији Милана Јовановића и, можда, Ђорђа Крстића евоцира антику. Она у суштини постаје симптом (критички и клинички појам) дефинисан у идејним системима Ебија Варбурга и Сигмунда Фројда. Од историје објекта ка историји психе, сједињена у једној видљивој форми, идеја узвишене антике отелотворила се у Велиној души и потом се еманирала у њеном телесном медијуму. Тако на делу видимо регресију потиснутог. Идеја антике манифестовала се у једном медијуму, у оквиру доминантне хришћанске средине. Прилагођена, боље речено мимикрисана, она је преко антропоморфне Велине форме дејствовала снагом симптома. Универзална идеја, усклађена са актуелним пантеизмом, као Варбургова патос формула *(Pathosformel)*, материјализовала се. Повратак, преживљавање (*Nachleben*) потиснутог,[117] на експресиван начин представљени су Велиним телом. Екстатична уметност и елоквенција геста постају парагона театралног израза у уметности крајем XIX века,[118] пошто се Велин перформанс изједначује са енергетским пулсирањем света.[119] Воља и нагон сублимирају се у Велином покрету, који наговештава космогонија у детаљу. Драперија као израз душевног стања, у конјугацији унутрашње стабилности и експлозивне драматичности, визуализовала се у једном замрзнутом моменту мистериозног Велиног плеса. На тај начин је дошло до материјализације дијалектике контрадикторности будући да су покрет и мир антитетично спојени у једном медијуму, у једном покрету, са снагом историјског и дијахронијског. Форма и контура, као еманација експресије и патоса декаденције у јединственој структури драперије, исказали су израз душе. Тако је тело постало проточно средство за отелотворење патоса у хаљини. Симптом, тако препознат, у покрету одеће налази своје коначно уточиште. Мигрирајућа потенција симптома, као у теорији гнезда, налази своје склониште у изражајној форми материјалног омотача, условивши да маскарада постане опипљива слика, монтажни фотограм у функцији изазивања фасцинације, а глумица у својој јединственој улози постала је медијум, енграм, у коме су се сублимирали подсвесни исечци који су конституисали нову реалност. Прикривени свет симптомских метаморфоза је у размени свесног и подсвесног доведен у оптимално историјско стање. Перформанс се збио сада и овде, као изузетак од правила, намењен публици (елитној), са циљем изазивања шока.[120] Дисимулација симптома омогућила је да се он прилагоди семантици поља оличеној у друштвеним конвенцијама. Тако је исконски симптом у новом медијуму визуализовао отелотворење тренутних потреба српске средине (барем њених елитних чланова), спојивши индивидуалну религиозност са колективним исповедањем православне догме у једном медијуму и у једном моменту.

Да покажемо да теза о антици, симптому и његовом медијском материјализовању у Велиној инсценацији није без покрића, послужићемо се интелектуалним хабитусом вероватног идеолога целокупног перформанса, Милана Јовановића. Примећено је да је Јовановић особито ценио дело античког писца, филозофа епикурејца Тита Лукреција. Знаменити мислилац оставио

117 Georges – Didi Hubermann, „Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the Symptom Paradigm", *Art History* 24/5 (2001): 621–645.

118 Peter Kofler, ed., *Ekstatische Kunst-Besonnenes Wort. Aby Warburg und die Denkräume der Ekphrasis* (Innsbruck: Studienverlag, 2009).

119 Christoph Asendorf, „Kraft, Trieb, Wille-Munchs energetishes Welt-theater im Kontext des Fin de Siècle", in *Edvard Munch. Thema und Variation*, eds. Klaus Albrecht Schröder and Antonia Hoerschelmann, (Wien: Hatje Cantz Verlag , 2003), 83–90.

120 Више о теорији перформанса: Christoph Wulf, „Die performative Körper. Sprache-Macht–Handlung", in *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, eds. Hans Belting, Dietmar Kamper and Martin Schulz (München: Wilhelm Fink, 2002), 207–218.

је оригинално дело *О природи ствари*.[121] Материјалистички спис, прожет тезама да се помоћу чулности може материјализовати душа, имао је утицаја и на Јовановића. У поставкама које Јовановић износи о животу (духу) који надилази телесну смрт,[122] говори се о неуништивости душе, која постаје вечито плутајућа материја. Опипљивост душе, њена измерљивост, лежала је у сржи многобројних спиритуалистичких струјања крајем XIX века. Ухватити душу, сматрало се могућим. Бескрајна еманација душе почивала је у бити сеанси које смо спомињали. Тако долазимо и до Велине маскараде. Дух антике, као префигурација косовског духа, ушао је у форму саме слике, чији је носилац Вела. Наизглед парадоксално, али дух материјализован у Велиној појави јесте и антички и хришћански, и деистички и пантеистички, и универзални и национални, визуализован, опет парадоксално, и у артифицијелној, али и у исконској, готово сировој примордијалној форми и изразу. Паганска нота којом одише Велина инсценација може евентуално бити и плод реминисценције на Лукреција. Грандиозно појављивање Венере у Лукрецијевом спису *О природи ствари* није могло промаћи ни Јовановићу. Већ је напоменуто да је Лукрецијева ода Венери утицала директно на сликовни свет.[123] Култна Ботичелијева (Sandro Botticeli) слика *Рађање Венере* (1486)[124] директна је последица Лукрецијеве визије. Монументални Велин наступ као да је делом и омаж Венери и античкој путености, саображен духу средине, што указује на могућу аналогију између два света. Нага Венера, као отелотворење идеалног античког тела, бива одевена. У време рађања психолошке антропологије, у доба декаденције, Венера је постављена као идеални антички канон телесне лепоте.[125] Узор прошлости постао је израз садашњости. Венера је дефинисана као метафора за нови идеални модел лепоте широм Европе. Тако и Вела Нигринова постаје алегорија српског расног идеалног тела, додуше покривеног хаљином као последица нормираног морала. Паганско тело бива заоденуто хришћанском копреном. Спектакуларна маскарада кумулативно узраста и Вела постаје отелотворена лепота, национализована Венера на крају века.

Управо у тим наизглед парадоксима препознавао се и део уметничке елите у Београду крајем XIX века. Стога масонство Милана Јовановића не треба да чуди.[126] Универзалне идеје коегзистирале су упоредо с локалним детерминантама, попут православне вере и српске националне идеје. Велина инсценација била је на корак од идеје и уметничке струје која ће у делу Ивана Мештровића имати свој врхунац, а која је у изворној култури старог света видела идеални образац за савремени израз. У оквиру таквог манира могу се ишчитати речи Димитрија Митриновића у вези с критиком Мештровићевих фрагмената за косовски храм.[127] Интелектуалац, националиста, масон, на граници езотеричне теозофије, у својој оди Мештровићу[128] као да је сублимирао и Велину инсценацију. Велики национални дух оживео је Мештровићеве фигурине. Античка уздржаност и фуриозност савременог човека материјализовали

121 Лукреције, *О природи ствари* (Београд: Просвета, 1951).

122 Малић, *Милан Јовановић*, 58.

123 На везу Лукреција и Ботичелијеве слике *Рађање Венере*, подстакнута Варбурговим размишљањем, указала је Аница Савић Ребац, преводилац на српски језик Лукрецијевог списа *О природи ствари:* Аница Савић Ребац, предговор за Лукреције, *О природи ствари* (Београд: Просвета, 1951), XXXIII.

124 Новија запажања о слици, у контексту портрета као метафоре исконског израза, у Michaud, *Aby Warburg*, 67–82.

125 Athena S. Leoussi, *Nationalism and Classicism. The Classical Body as National Symbol in Nineteenth-Century England and France* (London: Macmillan, 1998), посебно 144–146.

126 Малић, *Милан Јовановић*, 59–60.

127 Димитрије Митриновић, *Мештровић: о књижевности у умјетности* (Сарајево: Свјетлост, 1990), 297–308.

128 Ibid., 384–423.

су се у херојским скулптурама. Универзални дух добио је своју расну форму и у силовитој експресији се отелотворио. Дух слободе и дух освете, то су по Митриновићу особености Мештровићеве косовске визије. Монументалне фигуре весници су нечег новог, што ниче на темељима старе, имагинарне, универзалне словенске (српске) цивилизације. Митриновићеве речи се изгледа делом могу применити и на Велину инсценацију. Сведена, моћна, експресивна живућа фигурина као да је антиципација Мештровићевих расних скулптура. Експлозивни покрет заустављен је у моћној драперији, која је постала означитељ физичке акције и душевног стања. Вела, првосвештеница псеудорелигијског косовског култа, сјединила је у себи античку елегију, указавши на рађање нове уметности. Национални, партикуларни (српски) дух Велине инсценације прешао је на виши ниво, задобивши особености расног, универзалног, словенског принципа.

У перформансу Веле Нигринове, косовски култ као унификациони агенс будуће заједнице Јужних Словена задобио је представу по вољи и укусу београдског грађанства. Близу симптоматског деловања, које би енергетски оживело слику у новој форми, Велина маскарада ипак остаје у оквиру оригиналности уметнине која априори искључује интеракцију са посматрачем.[129] Надомак Мештровићеве фуриозности, у границама грађанске декаденције коју је Митриновић критиковао, на линији захтеване етичности, на ивици моралног преображаја света уметношћу, ниједну маркациону линију не прешавши, између два света, света аутономне и ангажоване естетичности, лежала је стимулативна Велина маскарада. Потпуна трансгресија је ипак изостала и Велин перформанс је остао у границама дозвољене уметничке и националне омеђености. Тако је у вакууму између два универзума, позитивистичко-уметничког и патолошко-симптоматског, остао овај несвакидашњи случај.

Без дефинитивног смештања, необична грађанска маскарада нашла је свој естетски израз као наговештај будућности, сублимиран у симулацији, извођењу, не и у довршењу радње.

129 Michaud, *Aby Warburg*, 254.

БИБЛИОГРАФИЈА

Albert fon Keller. Salons, Séancen, Secession. Zürich: Hirmer, 2009.

Алексић, Живојин, прир.
Тасин дневник 1870–1906. Београд: Вуколић, 1991.

Appuhn-Radtke, Sibylle
„Text als Bild und Bild als Rahmen. Zur Wiederentdeckung künstlerisher im 19. Jahrhudert". In *Format und Rahmen. Vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, eds. Körner, Hans and Karl Möseneder. Berlin: Reimer, 2008.

Arnauld, Pierre
„Musikalische Ekstase und Fixierung des Blicks. Mucha und die Kultur der Hipnose". In *Alfons Mucha*, eds. Hussleim-Arco, Agnes, Jean Louis Gaillemin, Michael Hilarie and Christiane Lange. Wien: Hirmer, 2009, 25–30.

Asendorf, Christoph
„Kraft, Trieb, Wille-Munchs energetishes Welt-theater im Kontext des Fin de Siècle". In *Edvard Munch. Thema und Variation*, ed. Schröder, Klaus Albrecht and Antonia Hoerschelmann. Wien: Hatje Cantz Verlag, 2003, 83–90.

Asleson, Robyn
„She was Tragedy Personified. Crafting the Siddons Legend in Art and Life". In *A Passion for Performance. A Sarah Siddons and her Portraitists*, eds. Bennett, Shelley, Mark Leonard and Shearer West. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 1999, 43–95.

Bassnett, Susan
„Adelaide Ristori". In *Threee Tragic Actresses. Siddons, Rachel, Ristori*, eds. Booth, Michael R., John Strokes and Susan Bassnett. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 10–65.

Bauer, Eberhard
„Gabriel von Max und der Spiritismus und Okkultismus seiner Zeit". In *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*, eds. Althaus, Karin and Helmut Friedel. München: Hirmer, 2010, 187–196.

Benjamin, Valter
Poreklo njemačke žalobne igre. Sarajevo: Veselin Masleša, 1989.

Bergstein, Mary
„Freud's Moses or Michelangelo: Vasari, Photography, and Art. Historical Practices". *Art Bulletin* LXXXVIII/1 (2006): 158–176.

Betzer, Sarah
„Ingres's Studio between History and Allegory: Rachel, Antiquity and Tragédie". *Art Bulletin* LXXXVIII (2006): 525–551.

Blackshaw, Gemma and Leslie Topp, eds.
Madness & Modernity. Kunst und Wahn in Wien um 1900. Wien: Wien Museum, 2009.

Blackshaw, Gemma and Leslie Topp
„Erforschungen des Körpersnund Utopien des Irrsinns. Geisteskrankheit, Psychiatrie und Bildende Kunst in Wien zwischen 1898 und 1914". In *Madness & Modernity. Kunst und Wahn in Wien um 1900*, eds. Blackshaw, Gemma and Leslie Topp. Wien: Wien Museum, 2009, 18–41.

Blumenberg, Hans
Shipwreck with Spectator: a Paradigm of a Metaphor Existence. Cambridge: Massachusetts Institute of Techology, 1996.

Bodrijar, Žan
Simulakrum i simulacija. Novi Sad: Svetovi, 1991.

Борозан, Игор
„Естетизирање, театрализација и национализација грађанства: прослава Београдског певачког друштва 1903". *Наслеђе* XII (2011): 33–56.

Bott, Gian Casper
„Salons, Séancen, Secession. Albert von Keller zwischen Tradition und Aufbruch". In *Albert fon Keller. Salons, Séancen, Secession*. Zürich: Hirmer, 2009, 9–178.

Брајовић, Саша и Татјана Бошњак
Имаїинарни врїови Ибера Робера. Београд: НМ, 2012.

Bredekamp, Horst
Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin: Wagenbachs, 2007.

Bredekamp, Horst
Theorie des Bildakts. Berlin: Suhrkamp, 2010.

Buhrs, Michael, ed.
Secession 1892–1914. München: Museum Villa Stuck, 2008.

Vajld, Oskar
Saloma. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozoriste, 1997.

Vajld, Oskar
Slika Dorijana Greja. Novi Sad: Pan knjiga, 2010.

Вајнененгер, Ото
Пол и карактер. Београд: No limits books, 1998.

Грол, Милан
Из їозориїїа їредраїне Србије. Београд: СКЗ, 1952.

Gutwald, Cathrin and Raimar Zons
Die Macht der Schönheit. Fink: Wilhelm 2007.

Datta, Venita
Heroes and Legends of Fin-de-Siècle France. New York: Cambridge University Press, 2011.

Denisoff, Dennis
„Decadence and aestheticism". In *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, ed. Marshall, Gail. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 31–52.

Drude, Christian
„Licht Bild Kunst. Deutsche Fotografie im 19. Jahrhundert". In *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus*, ed. Kohle, Hubertus. München: Prestel, 2008, 411–422.

Zimel, Georg
Šopenhauer i Niče. Sremski Karlovci i Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2008.

Zumbusch, Cornelia
Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk. Berlin: Akademie Verlag, 2004.

Jeremić-Molnar, Dragana i Aleksandar Molnar
Mit, ideologija i misterija u teatrologiji Riharda Vagnera. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004.

Kaye, Richard A.
„Sexual Identity at the fin de siècle". In *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, ed. Marshall, Gail. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 53–72.

Keptezis, Ekaterini
„Antiкe als Vision und Rekonstruktion. Das klassische Altertum als Projektion einer idealen Gegenwelt". In *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus*, ed. Kohle, Hubertus. München: Prestel, 2008, 325–345.

Kirchberger, Nico
„Geister, Hexen, Somnambulen. Versuch über das Geistersechen in der Bildkunst der 19. Jahrhundert". In *Edvard Munch und das Unheimliche*. Wien: Leopold Museum, 2009, 40–47.

Kotte, Andreas
Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln: Böhlau, 2005.

Kofler, Peter, ed.
Ekstatische Kunst-Besonnenes Wort. Aby Warburg und die Denkräume der Ekphrasis. Innsbruck: Studienverlag, 2009.

Кусовац, Никола
Сликар Ђорђе Крстић 1851–1907. Београд: НМ, 2001.

Levitov, Karen
„The Divine Sarah and the Infernal Sally. Bernhardt in the Words of Her Contemporaries". In *Sarah Bernhardt. The Art of High Drama*, eds. Ockman, Carol and Kenneth E. Silver. New York: Yale University Press, 2005, 125–143.

Leoussi, S. Athena
Nationalism and Classicism. The Classical Body as National Symbol in Nineteenth-Century England and France. London: Macmillan Press, 1998.

Locher, Hubert
Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Darmstadt: Primus Verlag, 2005.

Лукреције
О природи ствари. Београд: Просвета, 1951.

Maaz, Bernhard, ed.
Views on Europe. Europe and German Painting in the Nineteenth Century. Ostfildern: Hatja Cantz, 2007.

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, Универзитет у Београду, 2007.

Малић, Горан
Милан Јовановић, фотограф. Београд: САНУ, 1997.

Ман, Томас
Буденброкови. Београд: Едиција А. Д., 1939.

Macho, Thomas
„Steinerne Gäste vom Totemkult zum Theater". In *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, eds. Belting, Hans, Dietmar Kamper and Martin Schulz. München: Wilhelm Fink, 2002, 53–65.

Мијатовић, Чедомиљ
Успомене балканског дипломате. Београд: РТБ, 2008.

Милановић, Олга
„Аугуста-Вела Нигринова: првакиња Народног позоришта у Београду". *ГГБ* XVII (1970): 237–287.

Митриновић, Димитрије
Мешшровић: о књижевносши у умјешносши. Сарајево: Свјетлост, 1990.

Michaud, Philippe-Alain
Aby Warburg and the Image in Motion. New York: Zone, 2004.

Mukherjee, Ankhi
Aesthetic Hysteria: the great neurosis in Victorian melodrama and contemporary fiction. New York: Routledge, 2007.

Ockman, Carol
„Was She Magnificent? Sarah Bernhartdt's Reach". In *Sarah Bernhardt. The Art of High Drama*, eds. Ockman, Carol and Kenneth E. Silver. New York: Yale University Press, 2005, 23–74.

Ockman, Carol and Kenneth E. Silver
„The Mythic Sarah Bernhardt". In *Sarah Bernhardt. The Art of High Drama*, eds. Ockman, Carol and Kenneth E. Silver. New York: Yale University Press, 2005, 1–17.

Павловић, Стеван
Есшешика или наука о лепоши за школу и народ. Нови Сад: Штампарија браће М. Поповић, 1895.

Pohlmann, Ulrich and Johan G. Prinz Hohenzollern, eds.
Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert. Schirmer: Mosel, 2003.

Prettjohn, Elizabeth
Beaty & Art. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Радуловић, Немања
Подземни шок: езошерично и окулшно у срйској књижевносши. Београд: Службени гласник, 2009.

Ruby, Sigrid
„Mutterkult und Femme Fatale. Frauenbilder". In *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Vom Biedermeier zum Impressionismus,* ed. Kohle, Hubertus. München: Prestel, 2008, 511–534.

Савић Ребац, Аница
Предговор за Лукреције: *О йрироди сшвари.* Београд: Просвета, 1951, VII–LVI.

Sengoopta, Chandak
Otto Weininger. Sex, Sceince and Self in Imperial Viennna. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

Spivey, Nigel
Enduring Creation. Art, Pain and Fortitude. London: Thames & Hudson, 2001.

Стајлс, Кристин
„Перформанс". У *Критички термини историје уметности*, прир. Нелсон, Роберт С. и Ричард Шиф. Нови Сад: Светови, 2004.

Стојмировић, Милан
Силуете старог Београда 1. Београд: Просвета 1971.

Telesko, Werner
Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien. Köln: Böhlau, 2010.

Telesko, Werner
„History as "Poetic Invention". Makart and Austrian Historical Painting in the Nineteenth Century". In *Hans Makart. Painter of the Sense*, eds. Husslein-Arco, Agnes and Alexander Klee. Vienna: Prestel, 2011, 37–45.

Тимотијевић, Мирослав
„Гуслар као симболична фигура српског националног певача". *ЗНМ* XVII/2 (2004): 253–285.

Тимотијевић, Мирослав
Паја Јовановић. Београд: НМ, 2009.

Todić, Milanka
Fotografija i slika. Beograd: Cicero, 2001.

Тодоровић, Пера
Крвава година. Београд: СКЗ, 1991.

Trevor-Roper, Hju
„Izmišljanje tradicije: brdjanska tradicija Škotske". U *Izmišljanje tradicije*, ur. Hobsbom, Erik i Terens Rejndžer. Beograd: Čigoja štampa, 2002, 27–64.

Facos, Michelle
Symbolist Art in Context. Berkeley: University of California Press, 2009.

Fisher, Andreas
„Gabriel von Max und die Fotografie des Okkulten". In *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritis*t, eds. Althaus, Karin and Helmut Friedel. München: Hirmer, 2010, 218–228.

Foa-Dienstag, Joshua
„Tragedy, Pessimism, Nietzche". *New Literary History* 35/1 (2004), 93–111.

Fuhr, Michael
„Das Unheimliche in der Kunst". In *Edvard Munch und das Unheimliche*. Wien: Leopold Museum, 2009, 12–21.

Hirsch, Sharon
Symbolism and Modern Urban Society. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Hofman, Werner
„Makart. A Pioneer?". In *Painter of the Sense*, eds. Husslein-Arco, Agnes and Alexander Klee. Vienna: Prestel, 2011, 11–23.

Hofstätter, Hans H.
„Symbolismus in Deutschland und Europe". In *Seelen Reich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, eds. Ehrhardt, Ingrid and Simon Reynolds. München: Prestel, 2000, 17–27.

Hubermann, Georges – Didi
„Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the Symptom Paradigm". *Art History* 24/5 (2001): 621–645.

Husslein-Arco, Agnes and Alexander Klee, eds.
Hans Makart, Painter of the Sense. Vienna: Prestel, 2011.

Calloway, Stephen and Lynn Federle Orr
The Cult of Beaty. The Aesthetic Movement 1860-1900. London: Victoria and Albert Museum, 2011.

Cogeval, Guy and Beatrice Avanzi, eds.
Drama and Desire. Art and Theatre from the French Revolution to the First World War. Milano: Skira, 2010.

Šorske, Karl E.
Fin-de-Siècle u Beču. Beograd: Geopoetika, 1998**.**

Walter, Christine
„Gabriel von Max und das spiritistische Bild". In *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritis*t, eds. Althaus, Karin and Helmut Friedel. München: Hirmer, 2010, 212–217.

West, Shearer
„The visual arts". In *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, ed. Marshall, Gail. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Wulf, Christoph
„Die performative Körper. Sprache-Macht–Handlung". In *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, eds. Belting, Hans, Dietmar Kamper and Martin Schulz. München: Wilhelm Fink, 2002, 207–218.

Оригиналан научни рад
Предато: 5. 10. 2011.
Прихваћено: 28. 2. 2012.

FIN-DE-SIÈCLE, DECADENT MASQUERADE AND THE CASE OF THE TRAGEDY ACTRESS VELA NIGRINOVA

SUMMARY

The artistic and intellectual climate in Belgrade in the late 19th century was influenced by various phenomena. The pluralism of styles and ideas left its imprint on the period known as the time of decadence. Artistic experiments, activities of avant-garde artists and masquerades fused into a hedonistic atmosphere which marked the atmosphere of major artistic centres in Europe. Introspection, the *l'art pour l'art* approach, sensuality and the overall aestheticization of life marked the closing decades of the 19th century. It was in that sort of atmosphere that an unusual masquerade focused around the actress Vela Nigrinova was staged in the early 20th century. The pre-eminent diva of Belgrade's theatrical scene, the leading actress of the National Theatre in Belgrade took part in an extraordinary performance eternalized by the photographer Milan Jovanović. The masquerade of Vela Nigrinova into a blind *gusle* player was meant to serve as the model for the painting *Blind Woman with a Companion*, painted by Đorđe Krstić in 1906. The actress's performance is a result of collaboration among an actress, a painter and a photographer. A comparison with similar artistic performances staged at the same time in Paris or Munich leads to the conclusion that Vela's inscenation was modelled on the most modern artistic performances of the time. The famous mediums of the time were involved in parapsychological séances. Hypnotized mediums in an unconscious state performed perfect movements and made perfect forms. In the late 19th century, these extraordinary séances were staged at great painter's and photographic studios. The artists who were intimately familiarized with the ideas of Symbolism and decadence actively participated in these séances led by the desire to reach the ideal bodily expressions through mediums' movements. In a very similar manner, Vela Nigrinova made her performance in an almost hypnotized state, in a state of trance, with a *gusle* in her hands, in a rhythmic dance, verging on ecstatic trance. Just like the antique matrons revived in the period of decadence, Vela also evoked the pagan spirit which revealed the racial determination of the national, Serbian and universal, Slavic spirit. For a moment, the form, expression, drapery, movement and sensuality revived the spirit of antiquity. That is how the performance was staged. What occurred at the studio of Milan Jovanović was spiritual exchange through a psychic medium. A live performance and a theatrical manner of staging the scene were caught by camera eye. The event, which was staged in Belgrade, confirms the existence of artistic interaction. The modernity of the event is a testimony of a decadent climate among the elite strata of the bourgeois society. The avant-garde spirit of the bourgeois class is confirmed by a decadent performance happening 'now' and 'here', designating Belgrade's media sphere in the late 19th century as a part of a broader artistic universe.