

Виолета Цветковска Оцокољић¹
Факултет за културу и медије
МегаТренд универзитет у Београду

Татјана Цветковски
Факултет за пословне студије
МегаТренд универзитет у Београду

АНТРОПОЦЕНТРИЗАМ И ЕНИГМАТСКО ПИСМО МЛАДЕНА СРБИНОВИЋА

Циљ овог рада је да истражи стваралачки опус Младена Србиновића као једног од најзначајнијих српских ликовних уметника 20. века. Иако је о Србиновићевом ликовном стваралаштву већ доста писано, у овом раду су аутори покушали да допринесу анализи уметничког опуса из новог угла, тумачењем појединих композиционих елемената и тема. На основу постојећих студија о стваралаштву овог изузетног уметника и његових уметничких дела насталих у техници уља на платну, цртежа, витража и мозаика, као и интервјуа које је током година дао, аутори чланка покушавају да проникну у дубље тајне његовог приступа процесу стваралаштва и опредмећивању невидљивог света. На појединачним примерима у другом делу рада, спроведене су анализе које потврђују да његово стваралаштво указује на уметника изузетне даровитости и образованости, који је применом визуелних средстава изражавања, успео да пренесе и приближи обредне елементе светог простора на раван човека (посматрача).

Кључне речи: Младен Србиновић, ликовно стваралаштво, симболизам, архетипови

„Верујем да би мој формални пут сада водио ка извесном, више енигматском писму, писму у којем бих се теже сам разазнавао и препознавао своју мисао, а одакле бих осетио повратак импулса мени непознатог света”²

Младен Србиновић родио се 1925. године у Сушици крај Гостивара (Македонија). Његов живот, а нарочито период раног детињства, пре него што је закорачио у свет литературе и академско школовање, обележен је колебањем између београдске атмосфере и безбрижности Сушице у коју је одлазио током школских распуста са породицом, која је дошла у Београд са жељом да оствари боље животне услове. Током школовања а и касније, ова специфична колебљивост и покушај миренења два различита света, пренеће се као дуалистички концепт у оквиру целокуп-

1 vcvetkovska-ocokoljic@megatrend.edu.rs

2 Младен Србиновић о свом стваралаштву (Слијепчевић 1981: 37).

ног његовог стваралаштва, где ће се сукобљавати и мирити светлост и тама, небо и земља, а у чијем средишту ће увек бити управо човек/жена са истим дуалистичким принципима у виду нагона и разума, радости и патње, љубави и мржње. Специфичан антропоцентризам којим је заправо обележен целокупан његов стваралачки опус, подржава и кованица *Еџипрометеј* (1976-78) као спој свести и интелигенције у лику Прометеја, али и нагона у лику Епиметеја (Слијепчевић 1981: 25).

Стваралачки пуш и развијање ениџматског писма

Србиновић је створио специфичан уметнички стил који би се могао анализирати кроз утицаје различитих праваца (на пример неоромантизам, кубизам) али само као кроз неку врсту смерница јер је учио од многих како би досегао тајну стваралаштва, створио нови подједнако и лични и колективни образац изражавања и занатски део подредио идејном. У врло раном периоду живота сазнање да „у сликарству не постоји ни света форма, ни један занат, што је касније, када се сâм прихватио професорског посла, развио у сопствени педагошки метод” (Слијепчевић 1981: 6) и слобода изражавања у којој је све постојеће подређено исконском процесу стваралаштва, постаће мотив који ће обележавати целокупан његов опус. Идеја о ослобађању наметнутих модела изражавања изразиће се у његовом стваралаштву већ приступањем групи Самосталних (1954), а потом и Децембарској групи (1955) у којој ће бити један од иницијатора њеног формирања и главни носилац нових идеја и индивидуалности све до њеног распада 1960. године (Слијепчевић 1981: 5-9).

Србиновићево стваралаштво 50-их година 20. века битно је инспирисано поезијом Гарсије Лорке, што се може уочити у серији литографија (1952-53) у оквиру циклуса *Неверна жена* и *Људи и мртве џиџице* (1955), али драматичан и мрачан тон његове визије о пропасти замениће сензуалност која ће се све више испољавати на његовим радовима, пратећи смернице кубизма, и добиће своје уобличије применом прецизних геометријских форми као симбола духовног израза где стваралац подражавајући космички поредак успоставља савршени, математички ред. Тако ће са личним преиспитивањем и његова уметност добијати један танано усмерени ток у коме је жеља да се имагинарно и духовно, оно што је најдубље унутар њега испољи у визуелном и доступном оку другог човека. Овладавајући занатским умећем Србиновић је сновиђење, али не оно стихијско и инстинктивно које уноси рушилачки немир у биће другог човека, већ управо оно организовано и прецизно које само човек који је усмерен на самоспознају уме и може да пренесе, спроводио у својим ликовним путоказима још снажније одређујући визибилне капије као граничне тачке између световног и сакралног.

Свођење на дводимензионалност са особеним вредностима светлости као и балансирањем и сукобљавањем светог и тамног, благог и оштрог, линеарног и волуминозног, биће у служби повезивања духовног и материјалног света. Његово сликарство тако ће постати мистична ка-

пија, пукотина између светова, *солиџонски* пролаз попут византијске иконографије која је нудила пут до Христа. Сlike са средњовековним мотивима борбе и специфичностима домаћег духовног простора и традиције попут *Малог светог Ђорђа* (1957) а потом и *Великог светог Ђорђа*, као и мотиви шаховске табле, плодова природе и разних предмета омогућиће му истраживање које ће довести до јасног превођења мотива у један план. Према речима самог Србиновића њега није интересовао облик, ритам, угао или сликарски правац уколико је то био циљ по себи. Он је испитивао суштину виђеног са жељом да управо њу, независно од постојећих начина изражавања пренесе. Србиновић је говорио: „Ако сликам трулу дињу или пак један плод, ако сликам човека или смрт, вешала или живот, увек мислим једино на живот” (Слијепчевић 1981: 13). Међутим, живот о коме Србиновић говори је универзална категорија свега постојећег, циклични поредак универзума који познајемо или начин на који га тумачимо, макрокосмос у микрокосмосу или живот у тренутку напррам вечности.

Постављање фигура у неодређен простор без локалног обележја и перспективе и чудне анатомске форме и инкарнати указују на присуство светог, ванвременог простора и на мистични чин укидања протока времена. Лишене телесности његове фигуре исијавају духовност. Свака фигура чврсто егзистира у свом унутрашњем језгру из ког потиче гравитациона сила и зракасто се шири (Павловић 1985: 7). Ова фаза његовог стваралаштва названа је „рентгенском” услед силуета и прозрочних скелета, а ипак, веза се може пронаћи и у *Чаробном брежу* где Ман (1956) описује како су болесници у санаторијуму Бергхоф увек са собом носили рентгенске снимке својих плућа јер су веровали да је на њима снимљена њихова душа. Упоредо са трауматичним ратним искуствима наговештеним у животу Мановог јунака Ханса Касторпа, Србиновић је такође, искусио „производе подивљале науке” (Ман 1965: 880) и блиско искуство смрти, које је допринело његовом продубљивању везе са оностраним. Веза између технолошког развоја и духовног стваралаштва, као и време омеђено ратовима, битно су утицали на његову свест о сопственом постојању као и о крхкости тог постојања. „Фигуре као да губе свој физички идентитет да би прошле кроз искуство смрти у циљу новог духовног рођења; или се тек назире из праматерије таме и светлости” (Слијепчевић 1981: 14).

Међутим, без обзира на то да ли се ради о фигурама које су налик *контурама скелета који зрачи* или о фигурама које као да су *осветљене са унутрашње стране илајна*, „па светлост избија по рубовима тамних облика разлажући их” (Слијепчевић 1981: 14), начин приказивања указује на познавање византијског изражавања нестворене светлости. То није светлост која је спољашња, природна, већ је то духовна светлост која избија из унутрашњости светитеља и помрачује тварну светлост. Према Доментијану то није она светлост „што на истоку исходи и на западу заходи, што с временом окончава и што се наиласком ноћи

одељује, коју заједно са животињама видимо” већ је то светлост „коју видети можемо с једним анђелима, којој ни почетак не почиње ни крај не ишчезава” (Павловић 1971: 9). Прозрачност фигура која замењује претходне готово математичке форме, огледа се у дубљој поруци самог уметника јер он у центар облика или бића управо поставља најсветлију тачку. Сам уметник о томе каже: „Онда то жариште доводим до највећег интензитета од кога се профили почињу нејасно да замагљују, да би најзад из те магле, или уронили у дубоку таму, па фосфоресцирали из тог мрака или после тог сфуматираног пасажа прелазили у светло поље” (Слијепчевић 1981: 14-15). На тај начин центар светлости која исијава је сама суштина предмета, квинтесенција, његова идејна структура која превазилази једноставан опис бојом и обликом.

У прилог укочености усправних фигура, односно њиховој промишљеној употреби где само покрети руку указују на кретање може се навести Арнхајмова тврдња да „усправност означава доминацију ексцентричног система који везује фигуре за тле и тера их да реагују тиме што се поносно уздижу у супротном правцу” (Арнхајм 1998: 27). Централни положај дате фигуре вековима се употребљавао како би се дао „опипљив израз божанској или некој другој узвишеној власти” (Арнхајм 1998: 135). Ван временске димензије, непокретан, неуздран, доминантни лик одвојен је „од мена његове животне приче, сам са сопственим бићем и мислима” (Арнхајм 1998: 135) где је осећање трајности повезано са централним положајем. Геометријски посматрано овај центар је управо тачка, извор исијавања светлости Србиновићевих објеката и бића која обухвата и уравнотежује целокупан простор без обзира да ли је он испуњен празнином или бројним објектима. Рука фигуре тако симболизује искорак у простор материјалног царства, покрет који је стваралачки или понекад доминантан, заповеднички. По узору на византијско наслеђе и иконографију то је и Божија рука која из исечка небеског свода указује на присуство везе са човеком и вођство више силе која је искорачила у план човековог постојања. „Жрец-сликар је ту да потврди оно што је човечанство постигло кад је пронашло симболично мишљење, дакле прву уметност: жртва се може заменити симболом, идолом, уметничким делом. Стварање и јесте прво жртвовање” (Павловић 1985: 14).

У периоду од 1958. до 1964. године подједнако доминира архетип велике мајке као супротност претходно наговештеном божанском принципу у мушком обличју. Мајка је краљица земља која нуди изобиље и плодност и на коју се спушта искра божанске стваралачке светлости. Небо оплођује земљу, оно се отвара и шаље росу од које земља цвета и рађа разнобојно цвеће и воће (Трисмосин 1920: 35). Архетип велике мајке временом ће се уобличити у Србиновићеву *Велику њкаљу* (1984) ту „џиновску ткачицу светлости и ведрине” (Симовић и др 2005: 24) која ће бити пандан хришћанском створитељу, где се симболика Светог Духа о коме Ориген говори у женском роду, као о мајци Господа (Бенц 2006: 520) може пронаћи. То је и стара богиња, древна Изиди, Иштар, Кибела, Ди-

онисова прамајка (Павловић 1985: 14). Симболика се може пронаћи и у процесу ткања јер Богородица у тренутку добијања благе вести држи црвено предиво у руци. Код Србиновића ово „тајно мудроносно умеће познавања боја” (Трисмосин 1920: 35) изражено је у клупчади црне, црвене, плаве и жуте боје а коса Велике ткаље претвара се у цвеће. Процес клијања тако обухвата безбројне искре светлости које израстају у велико шаренило изобиља природе и свих осталих облика кроз које се живот испољава. Велика ткаља је и Пенелопа која се јавља у улози Суђаје-Парке. „Седећа фигура за разбојем, попут сликара пред ногарама, ствара везиво света и објављује женски логос³” (Павловић 1985: 12).

Након „рентгенске” фазе наступиће у његовим делима специфичан орнаментализам спољашњег омотача фигуре (1965-1969) и специфична дуалност мушког и женског лика као обједињавање и спајање супротности које ће осликавати у свеукупној дуалности природе и света. Србиновић каже: „Цео свет је у мени или није у мени; ако јесте тада знам да ми је дужност да се крећем између људског пада и људске величине, да покушам да спојим небо и земљу” (Слијепчевић 1981: 18). То јединство супротности (*concordia oppositorum*) указује на цикличност природе, на везу између људског протока времена и свеукупности свемира. Змија која једе себи реп, древни Уроборос, на слици *Уметник и јаје* (1966) указиваће на везу са једним од митова где египатски бог Енех држи васељенско јаје у устима и представља стваралачко слово (Батистин 2007). На исти начин паралела се проналази са уметником који призива облик и боју у постојање и даје им живот. Постигнута „спиритуализација целокупне атмосфере у делу” у претходном опусу сада уступа место или се поистовећује и сукобљава са „дионизијским и аполонским” (Слијепчевић 1981: 18). Такође, јаје мудрости је симболичка слика херметичке васељене. То је тамница, зелени лав, котао за дестилацију али и брачни кревет и мајчина утроба. Састављено из принципа згуснутог и разређеног, ваздушастог, оно је васељена која се самостално развија али истовремено и место стварања алхемијског процеса (Рабинович 1989: 76). Јер, јаје је истовремено и прецизна и неправилна форма, која носи *замах у коме почињу све непредвидиве серије облика*. „У јајету су све мртве природе и све људске фигуре” (Павловић 1998: 16)

Насупрот монументалности, смирености фигура и целокупне композиције и пригушеног колорита ранијег периода, сада ће доминирати боја и покрет, односно ветар. Сада још изразитије преваладају плодови земље који ће се све више испољавати на његовим сликама, а чак и софра⁴, празна и вибрирајућа у светлости, доживљава знатан преображај. Ипак, овде се може пронаћи извесна мистична веза са старозавет-

3 Мотив Велике ткаље временом ће се и уобличити у слици под називом Судбина (2004).

4 Празна софра на известан начин, може се повезати са мотивом упражњеног престола, као веома древног симбола који је остао забележен у визуелним представама. „У Микени и још понегде постојао је култ сакралних седишта, понекад празних, у која су у извесним приликама седала божанства и примала жртве” (Озољин 2007: 116).

ним пореклом празника Педесетница⁵, који се прослављао на педесети дан после Пасхе, као сећање на унутрашње јединство и стварање савеза између Бога и изабраног народа. Такође празник је прослављан и као захвалност за прве плодове на земљи, будућу жетву и као дар Господа: „И празник жетве првина од труда твојега што посијеш у пољу својем; и празник бербе на свршетку сваке године, кад сабереш труд свој са њиве” (2 Мој. 23,16). Тако су плодови истовремено и понуда и молба и захвалност, изобиље којим се земља прославља и освећује.

Одлазећа фигура јахача који је леђима окренут „спољњем свету” јавила се први пут на слици из 1964. године, а отада ће се „повремено јављати као визуелно споредни, некад једва приметни детаљ, али са значајним психолошким учинком” (Слијепчевић 1981: 18). Мотив светог јахача јавиће се распрострањеније већ у периоду касне антике, нарочито на гностичким амајлијама. Фигура јахача тумачиће се најпре као Соломон а потом и као Христос (Викан 1984; Валтер 2003). Он копљем пробада демона у женском обличју познатог под бројним именима, као што су Обизут, Гилоу, Алабастрија, Лилит и слично. Касније овај образац пренеће се на иконографију светог Ђорђа а у српском народном стваралаштву на Краљевића Марка који убија црног Арапина, или у појединим случајевима и суру ламију (аждају) са три главе (Новаковић 1880). Тако се на Србиновићевим сликама мотив јахача који одлази може тумачити двојачко: као ратник који је победио зло или као ратник који одустаје пред злом овога света и окреће леђа, одлази.

Елементи геометријске апстракције, од византијске и старе оријенталне уметности до савремених видова приказивања, као и у ранијем периоду његовог стваралаштва, биће у служби његове идеје, ослобођени од устаљених образаца приказивања. Повремено, Србиновић ће композицијски тако формирати елементе слике како би се догађај проширио ван димензија платна осликавањем оквира и даљим, домишљеним простирањем догађаја. „Овакав ‘продужетак’ композиције тежи одражавању просторног континуитета да би се садржаји интегрисали у један општи ток збивања (*Пренос традиције*, 1966)” (Слијепчевић 1981: 19). С обзиром на то да композиција по својој природи захтева затвореност (Арнхајм 1998: 200) на овај специфичан начин долази до сажимања свих елемената у језгро слике које истовремено нагони посматрача да балансира између вечитог сажимања и простирања сцене. Овако изазвана варљивост обличја подсећа на византијско сликарство из периода ренесансе Палеолога где су уметници успостављањем више тачака недогледа и перспектива подстицали верника на молитву и помагали му у сједињавању са Христом (Лазарев 2004). Ипак, Србиновић, као што је речено, уноси специфичан покрет у своје слике и сажимање и простирање, та специфична вибрирајућа енергија, у служби је активног учешћа посматрача.

5 Детаљније о празнику Педесетница, види у: Цветковска Оцокољић 2009.

Силуете чија су тела испуњена арабескама, типизирани главе понекад одвојене од трупа, тумачене су, углавном, као „исконски страх у суочавању са самим собом” а аутопортрети, као и касније други мушки ликови, као „аутобиографске психолошке ‘белешке’” (Слијепчевић 1981: 19). Ипак, одређена мистичност, присутна је у обезглављивању мушке фигуре. Она указује и на древни алхемијски поступак одвајања главе од тела као алегорију врхунца развијања алхемијског процеса. У Трисмосиновој (Trismosin) илустрацији *Шесте параболе*, поред обезглављеног тела и раскомаданих удова следи текст: „Ја сам те убио да би могао да примиш живот изобиља. Твоју главу ћу пажљиво сакрити да је земаљски блудници не пронађу и униште земљу. Твоје тело ћу сахранити да би могло да иструли, расте и носи безбројне плодове” (Трисмосин 1921: 33). Тако би се ова фаза Србиновићевог стваралаштва пре назвала граничном, иницијалном тачком новог искорача где се у алхемијском *nigredo* стању развија нови процес који уводи путника у виши степен зрелости. Према речима Јунга (Јунг 1984: 116) *nigredo* доводи до бељења или се „душа (*anima*) што је у првом тренутку напустила тело, поново сједињује са труплом, оживљавајући га, или пак многе боје (*omnes colores, cauda raronis*) прелазе у једну белу, која садржи све боје”. Тај циклични процес труљења и обнављања, десило се током 80-их година у оквиру Србиновићевог стваралаштва. „У кртолама целера некадашње лобање доживеле су метаморфозу у нешто храњиво и будуће” (Павловић 1998: 20).

Форма жене уцртане у светли квадрат насупрот које се налази ‘одлазећа’ фигура мушкарца, која седи наспрам ње у спокојном стању, после 1964. године уобличиће се у путену фигуру а појавиће се и архетипска представа светог брака односно, „сједињење мушког и женског начела као средиште иницијације” на слици *Адам и Ева* (1967) а *Евино шело ће пошом, изгубити орнаменталну разграђеност и кроз форму етеризоване пушености, еротско ће се претворити у величање природе* (Слијепчевић 1981: 21). Представа светог брака, хијерогамија (забрањена свадба) пренесена на један виши план (Павловић 1998: 15), односно присуство краља и краљице на његовим, указује на постизање црвеног камена мудрости, небеског брака између живе и сумпора. То је ребис, хермафродит, страшна богиња, бесполни бог, црвени младожења и бела невеста (Рабинович 1989: 86), андрогин, односно сједињавање мушког и женског принципа пре тренутка просветљења. На слици из 1968. године, а то ће преовладати на свим сликама које буду настајале после 1970. године где се мотив буде појављивао, „леђа погнуте фигуре, коњаник који одлази у ставу ритуалног поздрава и доминирајући лик жене - Аниме” садржаће нову ситуацију (Слијепчевић 1981: 21-22).

У периоду од 1970-1980. године метафизички садржај је смештен у земаљски простор али и даље неомеђен локалним и временским одредницама. Слика *Повраћак блудног сина* (1970) описује на „правоугаоно издељеном штафелају” и „плодове земље” и „плодове духа” разнобојно воће, очи, женски лик између четвороструких профила жене и мушкарца

„који као четворни симболи, садрже могућност постизања потпуности” (Слијепчевић 1981: 22). *Дуили аутопортрети* (1972) могао би се тумачити као „сусрет уметника и његове Сенке” а остала удвајања ликова која ће се јавити, као на пример, на сликама *Каин и Авељ* (1972) и *Најава светла* (1973) и друге, указиваће на уметника који више није саставни део сликаног призора, већ се јавља као дистанцирани посматрач или ће се јављати као особа присутна унутар слике али окренута леђима или у виду мудрог, древног сатурновског старца или античког философа. Мултипликација појединих делова тела као што су очи, руке, глава, ноге, иако наликује поступку на филмској траци, од самог Србиновића је описана као потреба да се још дубље укине материјализација и постојећи простор и време и да се нагласи динамика, стално кретање које се одвија подједнако у природи као и у оквиру човековог постојања. О процесу стваралаштва, Србиновић, између осталог каже: „То све ваља обавити; тај пут брзо треба прећи и доћи до сукоба: прво аутопсихолошког а затим тактилног и најзад визуелног. Сада, овог часа, почиње живот слике, то јест, живот језика, то јест, живот сликара и човека. Сликара је сада у средишту које можемо назвати дух облика (...) У овим тренуцима настаје тешњи однос између изражајне садржине (психички садржаји ствараоца) и ограничености изражајних средстава...” (Слијепчевић 1981: 27).

Период од 80-их година 20. века представља његово развијање, испитивање и успостављање нових форми и образаца у личном, интимном чину стваралаштва. Празна софра у присуству женске фигуре сада постаје „место за приношење плодова, нека врста жртвеника, над којим се конституише и то чему је понуда, или жртва усмерена” а опет остварује се и супротан гест јер „божанства нуде оно шта треба јести, она дају заузврат то што се од њих молило” (Павловић 1998: 19-20). Даљи токови његовог рада биће искорак и уобличење постојећих форми, не зато што је уметник исцрпео своје изворе већ управо кроз дубље раслојавање и продирање до архетипова, односа између виђеног и видљивог, стварног и нестварног, материјалног и духовног. Луцидна и селективна оптика, тотемска хероика, прочишћујући вихор који умива земљу, телесност која тражи тело и тело које тражи духовност, јер „све што се икад збило прошло је кроз људско тело” (Павловић 1985: 9).

Геометријске форме

Анализирајући дух ствари и облика, Србиновић је рекао: „То је земља која није нити са ове нити са оне стране. То је простор оностран, што за људске појмове значи **увек**, односно без времена. Тај простор је и оностран, што опет за поимање наше јесте **присутност**, а што опет значи **увек** и **без времена**. Само је понеком дато да буде у том Простору. И зло и добро су делови божанског, да би на вишем нивоу спознаје ишчезли, јер је врховна реалност без атрибута и налази се с ону страну сваког одређења” (Слијепчевић 1981: 30). То је „загонетна потка стварања: шаре

у којима се материја стеже у тврдине, путање којима се светлост пробија са једне на другу страну предметних препрека” (Павловић 1998: 31).

Присуство квадрата на Србиновићевим сликама могло би се више-струко тумачити а суштина би увек била иста, поредак васељене, мистично сједињење са самим собом, трагање за сопственом сенком, пребивање у хаосу да би се успоставио ред. Тако лавиринт, мистични врт или шаховска табла, дарују испуњеност квадратне форме. Орфеј који силази у подземље да пронађе Еуридику, „свештеник који треба да сиђе по клице и да их изведе на светло дана” (Павловић 1998: 22), алхемијска фаза *viriditas* (озелењавање) која симболизује клијање из црне земље, или *Sol Niger* (Ериксон, Хулс 2000: 199) где ће постепено „сваким даном, све више и више, својим духовним очима (*oculis mentalibus*) опажати неодређен број искри како нарастају у велико светло” (Јунг 1984: 260), слојеви су његовог стваралачког израза. У тами свог лутања уметник проналази светлост која води у прочишћујућу ватру. То је Аурора или румена зора, односно тренутак пред просветљење, познат и као убрзани обрт, што у психолошком смислу симболизује нагли преокрет из депресије (црнила) у просветљење (Саливан 2000: 26). Према речима Павловића (1998: 25-27) то црвено је усијање живота који ће да никне, усред пламена орнаменти постају шифре које се пењу увис и довољно је да букне пламен и да почне ланац преображаја основне материје.

Буркарт (Буркарт 1969) наводи да форма шаховске табле одговара класичном типу *Vāstu-mandale*⁶, дијаграму који такође сачињава основу храма или града. Такође, симболизује постојање схваћено као поље деловања божанских сила. Тако битка која се одвија у игри шаха представља у универзалном смислу, битку између дева и асура, богова и титана, или анђела и демона, и сва остала значења игре произлазе из овог принципа. Он наводи да је најстарије помињање игре шаха забележено у делу *Злаштни лугови* арапског историчара познатог као Ал Масуди, који је живео у Багдаду у 9. веку⁷. Према његовом опису може се закључити да табла одговара поретку 8 планета или још да је у корелацији са праузроком који влада над свим сферама и у оквиру којих се све завршава, што се може сабрати (сумирати) у шаховским пољима. Вишеслојност шаховске игре може се тумачити, поред осталог, и у емотивном и у психолошком смислу. „Шаховском апстракцијом и њеним трајањем, психичким вратоломијама по црно-белим пољима, могуће је наћи нову

6 *Vāstu-mandala* својим деловима пролази из поделе времена простором и њен наста-нак може се пронаћи у бескрајном небеском кругу, кругу који је подељен црвеним секирама (кардиналним тачкама), и потом „кристализован” у правоугаону форму. Тако је мандала обрнута рефлексја основне синтезе између простора и времена, и ту обитава њен онтолошки значај.

7 Abu al-Hasan ‘Alī ibn al-Nahayn ibn ‘Alī al-Mas‘udī (896-956), познатији под именом Ал Масуди, у арапском свету био је пандан Херодоту. Овај чувени историчар и географ оставио је неку врсту путописа из којих се може упознати култура различитих народа, њихово порекло, заузимање територија, ратови, религија, насељавање, обичаји, управљање државом као и низ других података као што су утицаји звезда, соколарство и слично.

реалност” или, према речима уметника: „Шах је као и све уметности и игре, феномен идеалног говора и споразумевања, потпомогнут чврстим и свима познатим законима реда, понашања, дозвољеног, забрањеног (...) Као форма, шах је мисаона естетика, која из часа у час мења свој изглед и облик и у томе лежи њена највећа тајна и (можда) њена вечност (...) У религијском смислу шаховска игра би могла водити ка спасењу, избављењу (...) У филозофском смислу шах би могао водити ка тражењу смисла и значењу света” (Слијепчевић 1981: 23-24). На појединим сликама шах је употребљен како би приказао *перспективу* и *антиперспективу* (Слијепчевић 1981: 24). Према Раденковићу (2008б: 338-339) у карактеризацији митолошких бића најприсутније су бела и црна боја. Бело као празнина, одсуство материјалног а истовремено је то и црна, подједнако као одлика подземног или оностраног света. Та „алтернација белог и црног” (Раденковић 2008б: 339) огледа се у томе да је једно биће наизменично црно и бело. Тако се принцип дуалности може пронаћи и кроз модел шаховских поља, где Србиновићева примена овог мотива, поново потврђује његов дуалистички концепт у сликарству.

Троугао је подједнако присутна геометријска форма на његовим сликама. Са теменом окренутим на доле, као што је приказан на слици *Похићај грешни Синадине* (1980), Павловић (1998: 23) упоређује његову симболичну функцију са мандалом под називом „јони”, као схеме женског полног органа, „вратница које воде у телесно и земаљско” и каже даље, ако средиште сваког лавиринта крије вратнице што воде у земљу онда је то пут великих тајни које лавиринт чува и који неминовно чека свако људско биће. То је процес иницијације, гранична тачка физичког и духовног сазревања и упућивање у мистичне тајне познате древним мудрацима. Овај мотив може се веома јасно сагледати на слици *Орфеј* (1986). Орфеј свира окренут ка голубовима који слећу привучени његовом чаробном музиком. Испод њега отворене су вратнице доњег света, које веома подсећају на вратнице небеског царства али и ада на византијским представама. У облику обрнутог троугла оне указују на пролаз у доњи свет, симболизован и дивљим вепровима и храстовом граном са жиревима, док је насупрот њих мноштво риба. Насупрот приказима птица које су у вези са испарљивим меркуровским духом, налази се плодност земље која у утроби крије таму али и ватру новог рађања. Удвајање троуглова врло је необично спроведено на слици *Сликар шарене руке (са иланинском пастирницом)* из 1995. године. Ово удвајање добијено је повлачењем дијагонала где су горе и доле румено-жути троуглови, а са десне и леве стране смеђе-црни, и где је у средишту слике човек-уметник са рукама које држе сликарске четкице. Руке уметника су приказане у процесу опредељивања идеје. Десна рука подигнута увис, налази се у горњем троуглу, окренутома надоле а трећа рука, која се налази у доњем светлом троуглу, окренутома нагоре благосиља. Тако, уметник спајањем божанских и земаљских принципа, као Божија творевина (анђео и

пастирица са леве и десне стране као аналогича *Благовести*), подражава дело врховног Створитеља.

„Круг је пламен који се окреће, био плав, зелен, блед или црвен” (Павловић 1998: 31). Кружна форма често је испуњена дугиним бојама, она може бити и врста ограде светог простора у коме се смештају фигуре (*Девојка, сџарац и рибизле*, 1983), може бити средишња исијавајућа тачка сликане представе (*Велика мајка огњишћа*, 1998), Зодијак, најпре празна софра као станиште невидљивог бога а потом софра испуњена жртвеним понудама, вибрантним богињама (*Мишра на софри*, 2003; *У Орфеја девојке загледање*, 1994), грнчарски точак са симболом Малкута (сефире земље) (*Грнчар и грнчарица*, 2003), и *Краљ и краљица (глас прешка)* из 1994. године, приказани са крунама које лебде у ваздуху, са четворством елемената и Уроборосом који их окружује док силазе на софру испуњену понудама. Као покретачи централне композиције, округли облици представљају симетричне структуре у потпуности одређене жижом у средини те утичу додатно на изазивање покрета. Они представљају средиште васељене и облик њеног савршенства (Арнхајм 1998: 94-112).

Игра геометријским формама, присутна у Србиновићевим сликама, доводи до стварања центричне поставке, измештања геометријских форми, удвајања, понављања, укидања и негирања простора и времена. Тако, постепеним измештањем елемената композиције и тачке недогледа посматрач се наводи да види свет који никада не би могао да види ни у једној физичкој стварности (Арнхајм 1998: 93). Србиновић замењује материју идејом о њој и ствара језик који чини савремену ликовну синтаксу. „Упијена искуства пролазе кроз филтер ововремене свести и пројектују се у новим облицима” (Слијепчевић 1981: 35). То је свест човека о осећању стварног и свепостојећег који у хаосу проналази смисао савршеног реда, и заједничке именитеље људске судбине у временима и просторима. То је осећање радости у цветању земље и формирању разнобојног цвећа и воћа од наизглед безизразног грумена, њена симболизација пре него што је постала оплођена. „Прохтело се древним боговима да опет буде мозаик на овој земљи, и мора се искористити час кад се с јесени минерали оплођују бојеним соковима биља” (Павловић 1985: 10).

Моштив слике: девојка која сања

Један од мотива на Србиновићевим сликама, који се јавља у периоду 80-их година али и касније, јесте млада уснула жена са рибизлама. Она спава (и сања) у положају налик фетусу, окружена плодовима рибизли (понекад и ружама и другим цветовима и листовима винове лозе), и бујним зеленилом. Њено тело, приказано је као да лебди, уснуло и нестварно, док је са десне стране слике, готово увек, присутан сликар са четкицом у подигнутој десној руци, зачуђен пред њеном чаробном лепотом.

Бајковите и романтичне песме о успаваној лепотици обележиле су људско друштво а паралела њеном ликовном *ојису*, може се пронаћи у следећим стиховима: „Дуго је лежала гледајући светле облаке и

слушајући песму ружа, док су кроз дугу ноћ снови о лепим стварима летели попут светлих облака кроз њене мисли, док су се руже повијале љупко над њом и певале јој на прозачној месечини” (Меј Алкот 1855: 36). Србиновићева уснула девојка највероватније се развила из мотива женске фигуре са цртежа *Две фигуре спавају* (1982) који је реалистички приказан у доњем делу слике (слика 1) и на њему су представљени девојка која спава и анђео који слеће. Анђео дели и спаја истовремено две женске фигуре које спавају у различитим положајима тела.



Слика 1. *Две фигуре спавају*, цртеж (1982)⁸

Слика 1а. *Уснула девојка са лејшширом и ѓрељом*, слика (1997)⁹

Неке од слика на којима ће се појављивати и развијати мотив уснуле, склупчане девојке су: *Велики сан са рибизлама* (1983), *Девојка, сћарац и рибизле* (1983), *Орфеј* (1986), *Девојка сања рибизле и Калемеџдан* (1988), *На извору* (1990), *Уснула девојка са лејшширом и ѓрељом* (1997), *Последњи зид* (1998) и *Прича о хрстју и лестивама* (1989).

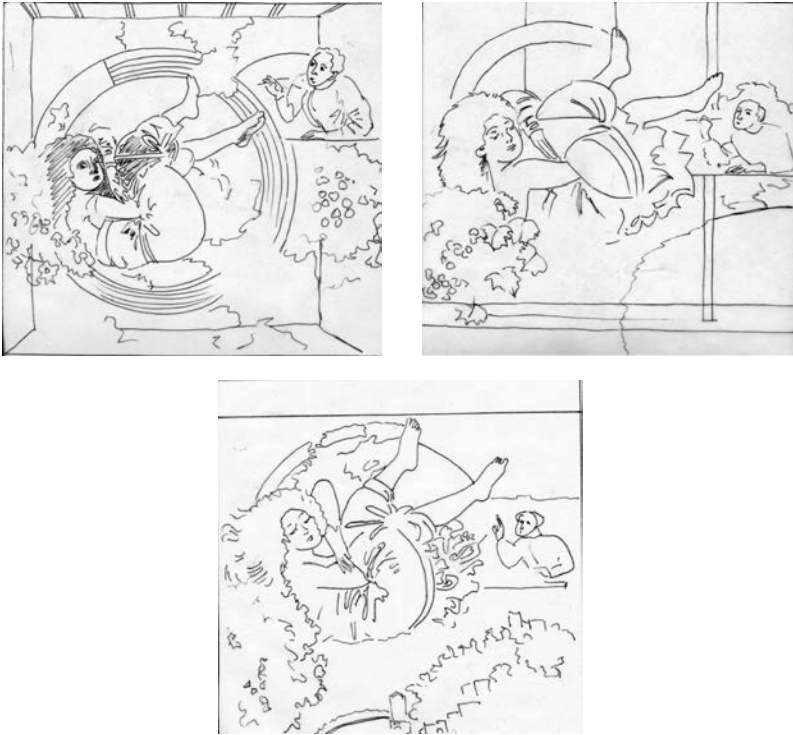
У даљем раду дати су поједини примери како би се скренула пажња на наведени мотив-облик и његово значење.

На сликама 2, 3 и 4 насталим у периоду од 1983. до 1988. године, архетип жене, страшне богиње и девојчице истовремено, може се протумачити и као плодна земља којој уметник (древни старац), увек у десном делу слике и у другом плану на шта указује и његова величина на

8 Детал са цртежа *Две фигуре спавају* (1982) пренет према репродукцији из: Павловић 1998: 121, кат. бр. 166.

9 Детал са слике *Уснула девојка са лејшширом и ѓрељом* (1997) пренет према репродукцији из: Симовић, Медаковић, Стевановић: 2005: 119, кат. бр. 59. Мотив уснуле жене пренет је у контекст распећа јер се жена која лебди, са удвојеним доњим удовима, појављује у средини крста. Испод ње, у доњем делу крста са леве стране налази се човек који на тананој нити држи ноћног лептира (највероватније као симбол душе), док је са десне стране преља окренута леђима посматрачу. Из косе уснуле жене, и у њеној позадини развија се разнобојно цвеће. Позадина је црвена а крст се састоји из жуте, црвене и светле и тамне плаве боје. У дну је полукруг који највероватније симболизује земљу или уметникову сликарску палету. Још 1958. године, као млад сликар, Србиновић је изјавио: „Рекао бих да је свака инспирација терет и да свака довршена слика представља ослобађање. Уметник се ослобађа идеје која га распиње само кроз стваралачки процес” (Слијепчевић 1981: 30).

слици, даје покрет, деловање, својом сликарском четкицом и покретом десне руке. На тај начин, жена тумачена као пасивни принцип добија стваралачки, покретачки аспект од Створитеља који је оплођује и уметника који је обликује. Ова дуалност може се упоредити са схватањем самог уметника који је говорио о свом делу 1961. године. „Човек је за мене још увек форма свег живог и мртвог постојања. Та његова еманација је за мене једина стварност. Мада стварношћу можемо назвати све противуречности чији су полови удаљени више него икада раније” (Слијепчевић 1981: 32).



Слика 2. *Девојка, старица и рибизле*, слика (1983)¹⁰

Слика 3. *Велики сан са рибизлама*, слика (1983)¹¹

Слика 4. *Девојка сања рибизле и Калемеџдан*, слика (1988)¹²

10 Цртеж према слици *Девојка, старица и рибизле* (1983) пренет према репродукцији из: Павловић 1998: 134, кат. бр. 80.

11 Цртеж према слици *Велики сан са рибизлама* (1983) пренет према репродукцији из: Павловић 1998: 69, кат. бр. 77.

12 Цртеж према слици *Девојка сања рибизле и Калемеџдан* (1988) пренет према репродукцији из: Симовић, Медаковић, Стевановић 2005: 80, кат. бр. 18.

Ова необична лепотица на сликама подсећа и на древну словенску русалку, водену вилу, македонску самовилу или бугарску самодиву (Раденковић 2008: 318), која се приказује у лику младе девојке. Прозрачне, бледе пути и уобичајено дуге, риђе¹³ косе и чаробне лепоте она својим гласом привлачи младиће и одводи их у смрт. Према веровању старих народа, русалке су душе утопљених девица или душе мртворођене деце, те им је природно станиште вода (на шта указује, на Србиновићевим сликама плава боја која се поред воде, може тумачити и као небо). Отуда су оне и водене, речне виле. Русалке су доносиле неопходну влагу земљи и око њих је бујала вегетација. Празник русалки је у хришћанству у блиској вези са празником Духови (Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1992). Од Тројица или Духова почињала је русална недеља, када је дело-вала *нечистија* сила, односно када су се појављивале русалке.

Аналогија се може пронаћи у Србиновићевом мотиву девојке која је наизглед увек у положају фетуса, она спава и сања у утроби мајке или у кружном простору оностраног, одевена у плаву одећу, ванвремена и нестварна, можда управо у уметничковој визији. Мноштво боја које указују на обиље природе и њене украсе присутно на сликама са наведеним мотивом, где насупрот небеској плавој позадини извире и рађа се сунце у пламено црвеним и жутиим тоновима у чијем средишту сања склупчана девојка (*Девојка сања рибизле и Калемеџдан*, 1988), цвета упоредо са рибизлама и виновом лозом. „И боја тражи своју апстрактну слику: не зна се кад ће која кап из неког бојеног влакна да падне, али кад се филозофија случајности оствари на платну, и она вапије за својим оправдањем у значењу” (Павловић 1998: 33). Раденковић, тумачећи порекло и значење боја у словенској митологији, каже да су боје „једно од обележја којим у систему народне културе могу бити издвојена митолошка бића из круга реално постојећег света” (Раденковић 2008б: 337) подједнако као и кружно кретање.

За разлику од слике *Велики сан са рибизлама* (1983), где још увек доминирају тамнији тонови, слика *Девојка сања рибизле и Калемеџдан*, из 1988. године, представљаће право изобиље складних и пламтећих боја. Уметник који као да силази са небеса и подсећа на саставни део византијске иконе, односно исечак неба у горњем делу иконе из ког се спушта Божија рука, указује на то да сада стваралачку снагу замењује и преузима човек.

13 У словенској митологији риђа, односно црвена боја указује на онострани карактер. Ипак, русалке су, ређе, могле имати и распуштenu зелену косу која је указивала на бујну вегетацију и долазак пролећа. Детаљније види у: Раденковић 2008б.

Закључак

„Уметник није у опозицији према тумачењима науке, већ та тумачења не дају одговоре на сва питања која његов ум поставља: некада су једини могући одговори они који истину слуте, који се не могу научно дефинисати” (Слијепчевић 1981: 37).

Србиновићеве слике састоје се из основних архетипова и мотива који, иако наизглед човек данас проживљава неки нови свет у складу са цивилизацијским помаком, чине саставни део људског бића. Опстанак, преживљавање, сусрет са оностраним, осећање присуства другог света и потреба да се он визуелно прикаже, попут Аријаднине нити испредају се на његовим сликама. „Чувари огњишта, празне софре или испуњене божанским бићима или људима који их призивају, грнчари и скелети, пролазно и непролазно, чине један ритмичан ток који вибрира у његовом стваралаштву и смењује се током година његовог развоја, јер према речима Србиновића „језик форме и стила често нема нерв душе” (Павловић 1998: 28). Основни принципи које је Србиновић тако снажно исказивао указују на „почетке основних односа, да бисмо изнова могли да путујемо кругом који је толико пута уписан у људској судбини и испишује се у индивидуалној људској психичкој кружници” (Слијепчевић 1981: 37). О свом стваралачком опусу Србиновић је говорио: „Један од ослонаца мојих напора је регион преаналитичког или прелогичког ума. Други ослонац је непознати облик, односно облик којим тражим који се симултано са свим другим облицима мора изналазити. И трећи ослонац би био прави живот, односно живот који осећамо око себе, који носи нагон опстајања и поништавања смрти” (Слијепчевић 1981: 33). Тако, Србиновић преживљавајући изнова искуства читаве врсте, преображава древне симболе у модерне облике, при том ниједног тренутка не губећи суштину за којом је трагао и коју је проналазио. Поводом изложбе у Београдском културном центру, 1974. године, Лазар Трифуновић је у каталогу написао да Србиновићева „слика није добра зато што приказује један архетипски симбол, већ због тога што је створила одређена средства којима на одговарајући начин сликарски изражава тај садржај” (Симовић и др 2005: 27).

О свом раду можда је, ипак, најбоље говорио сам уметник: „Пошто сам извео исцрпна истраживања расутих и оскудних података из наше иконографије и писаних докумената, укључујући апокрифни материјал и митске представе које су се у нама сачувале, ја сам се тек тада нашао у тачки од које сам морао поћи или боље речено, могао поћи сасвим сам, носећи све то у себи и уништавајући све то у исти мах, понашајући се као онај који мора да буде свестан терета који је понео, али је неминовно да га заборави да би могао да изнесе и тај терет и себе” (Слијепчевић 1981: 35).

Литература

- Арнхајм 1998: А. Рудолф, *Моћ центара: студија о композицији у визуелној уметности*, Београд: Универзитет уметности у Београду.
- Батистини 2007: М. Battistini, *Astrology, magic and alchemy in art*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Бенц 2006: Е. Benc, *Vizije u hrišćanstvu*, Београд: Ћигоја.
- Буркарт 1969: Т. Burckhardt, *The Symbolism of Chess, Studies in Comparative Religion*, 3(2), pp. 107-112.
- Цветковска Оцокољић 2009: В. Cvetkovska Ocokoljić, *Simbolizam praznika Pedesetnica: pisani i slikani izvori, Teološki časopis*, 9, Novi Sad, 45-69.
- Цермановић-Кузмановић, Срејовић 1992: А. Cermanović-Kuzmanović, D. Sreјović, *Leksikon religije i mitova drevne Evrope*, Београд: Savremena administracija.
- Ериксон, Хулс 2000: Р. Erickson, С. Hulse, *Early Modern Visual Culture: Representation, Race, and Empire in Renaissance England*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Јунг 1984: С. G. Jung, *Психологија и алкемија*, Загреб: Naprijed.
- Лазарев 2004: В. Лазарев, *Историја византијског сликарства*, Београд: Бримо-Логос-Глобосино.
- Масуди 1841: Mas'udi, *El-mas'udi's Historical Encyclopedia entitled 'Meadows of gold and Mines of Gems'*, I, (А. Sprenger, trans. from Arabic), London: Harrison and Co.
- Ман 1965: Т. Ман, *Чаробни бреж*, Београд: Полит.
- Меј Алкот 1855: L. May Alcote, *Flower Fables*, Boston: George W. Brigs & Co.
- Новаковић, 1880: S. Novaković, *Legenda o svetom Đurđu u staroj srpsko-slovenskoj i u narodnoj usmenoj literaturi, Starine*, XII, Загреб, 129-165.
- Озољин 2007: Н. Озољин, *Православна икона Педесетнице: порекло и развој њених конститутивних тема у Бизантијској епохи*. Београд-Шибеник: Истина, издавачка установа Епархије далматинске.
- Павловић 1971: М. Павловић, *Антологија српског песништва*, Београд: СКЗ.
- Павловић 1985: М. Павловић, *Сликарство Младена Србиновића*, Београд: САНУ.
- Павловић 1998: М. Павловић, *Младен Србиновић: цртеж и пројекти за мозаик и таписерију*, Београд: САНУ.
- Раденковић 2008а: Љ. Раденковић, *Словенска митолошка бића - представе и порекло, Зборник Мајнице српске за славистику*, 73, Нови Сад, 315-325.
- Раденковић 2008б: Љ. Раденковић, *Боја као обележје митолошких бића - словенске паралеле*, у *Јужнословенски филолоз*, 64, Београд, 337-348.
- Рабиновић 1989: В. Рабинович, *Алхемија као феномен средњовековне културе*, Београд: Просвета.
- Симовић 2005: Љ. Симовић и др, *Србиновић Младен*, Београд: САНУ.
- Слијепчевић 1981: Лј. Слијепчевић, *Mladen Srbinović: retrospektivna izložba 1950-1980*, Београд: Музеј савремене уметности у Београду.
- Саливан 2000: Е. Sullivan, *Saturn in Transit: Boundaries of Mind, Body and Soul*, York Beach: Red Wheel/Weiser LLC.
- Трисмосин 1920: S. Trismosin, *Splendor Solis*, London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.

Важан 1984: G. Vikan, Art, Medicine and Magic in Early Byzantium, *Dumbarton Oaks Papers*, 38, Washington, D.C., 65-86.

Кристофер 2003: W. Christopher, *The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition*, Aldershot: Ashgate.

Violeta Cvetkovska Ocoljic
Tatjana Cvetkovska

ANTHROPOCENTRISM AND THE ENIGMATIC LETTER OF MLADEN SRBINOVIC

Summary

The aim of this study is to investigate the creative work of Mladen Srbinovic as one of the most significant Serbian fine artists of the 20th century. Even though plenty has been written about the fine art of Srbinovic, in this paper the authors have attempted to contribute to the analysis of the artist's opus from a new angle, through the interpretation of certain compositional elements and themes. Basing their research on the existing studies on the corpus of this exceptional artist and his works of art created in techniques such as oil on canvas, drawing, stained glass and mosaics, as well as on the interviews he gave over the years, the authors of this paper attempt to penetrate into the deeper mysteries of his approach to the process of creation and objectification of the invisible world. Through individual examples in the second part of paper, the authors provide the analyses which confirm that his work indicates an artist of extraordinary talent and education whose use of visual means of expression enabled him to convey the ritual elements of sacred space and draw them nearer to the plane of man (observer).

Key words: Mladen Srbinovic, fine art, symbolism, archetypes.

*Примљен у септембру 2013.
Прихваћен у децембру 2013.*