

Прегледни рад
УДК: 75(4)"1860/1914"
75(497.11)"1907/1918"
DOI: 10.5937/zrffp55-57379

ТЕМА И СИМБОЛИКА МОСТА У ЕВРОПСКОМ И СРПСКОМ РАНОМОДЕРНИСТИЧКОМ СЛИКАРСТВУ

Дејан М. ТУБИЋ¹

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици
Филозофски факултет
Катедра за историју уметности
Косовска Митровица (Србија)

¹ dejan.tubic@pr.ac.rs;  <https://orcid.org/0000-0001-5750-7636>

Примљен: 10. 3. 2025.
Прихваћен: 10. 6. 2025.

ТЕМА И СИМБОЛИКА МОСТА У ЕВРОПСКОМ И СРПСКОМ РАНОМОДЕРНИСТИЧКОМ СЛИКАРСТВУ²

Кључне речи:
сликарство;
мост;
рани модернизам;
јапанизам;
Везиров мост.

Сажетак. Основна идеја овог рада је теоријско разматрање историјских, социјалних, психолошких и културолошких садржаја који су иницирали појаву и креирали естетски профил мотива моста у европском и српском сликарству ране модерне. Резултат овог критичког разматрања потврђује присуство раномодернистичких праваца и феномена, стилских помака и естетског антагонизма мотива моста у односу на традиционалну представу тог мотива. Истраживачки циљ је и теоријски образложити механизме који су омогућили пораст популарности, у квалитативном и квантитативном контексту, приказа моста у сликарству ране модерне. Аналитичко-синтетичким методолошким приступом откривају се визуелни и симболистички садржаји тематике моста, која, уз овај теоријски приступ, указује на наглашену присутност естетске хетерогености и полицентричних тежњи тадашњег сликарства. Мотив моста као један од тематских фокуса сликарства назначеног периода доприноси радикализацији нове структуре ликовног стваралаштва и раномодернистичке филозофије слике. Интегрално-синтетички приступ подразумева разматрање парцијалних сажетих форми датог садржаја у оквиру шире целине и дужег временског периода, са основним циљем продубљивања теоријског проучавања мотива моста као централне теме овог теоријског разматрања. У раду је заступљен и психолошко-психоаналитички метод са идејом успостављања успешније кореспонденције између феноменологије моста, духовности човека и самог реципијента тог сликарства. Рад образлаже и постојање аутономне карактерологије мотива моста у оквиру српске културе и његову улогу у тежњи да национално сликарство постане интегрални део тадашњих модернистичких токова западноевропске уметности. Такође, тезе изнете у овом раду потврђују постојање естетског концепта у оквиру раномодернистичке тематике моста, који продубљује тадашње идеје о аутономији уметности. Насупрот томе, указује се и на чињеницу да мотив моста у периоду раног модернизма постаје и носилац различитих форми ангазоване уметности. Садржај рада пропраћен је панелним представљањем репродукција које су у служби визуелне потврде популарности овог мотива кроз аспект постојања великог броја слика и читавих серијала једног аутора.

² Ово истраживање подржало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор бр. 451-03-136/2025-03/200184).

Увод

У свом полицентричном и мултимедијалном наративу мост се успоставља као значајна и слојевита човекова потреба и неминовност. Архитектуром и симболиком моста побеђују се баријере, одлази се у непознато и неизвесно, отвара дијалог између различитих простора и времена. Он је пут преко кога је неопходно отићи, али и вратити се; архетипска представа спајања и раздвајања, перманентно присутна у морфогенези човека.

Захваљујући интензивној научној и технолошкој прогресији тадашње цивилизације, могућности индустријске градње мостова нагло се проширују. Период друге индустријске револуције омогућиће да се њихов број на светском нивоу радикално повећа. Такве културолошке околности довеле су до повећаног интересовања за тај мотив у сликарству. Теоријским ставовима Метју Дигбија Вајта архитектура и конструкција мостова доведени су на ниво размишљања о лепом и естетском у грађевинарству. Вајт успоставља теоријски став у ком мостови припадају категорији најлепших грађевина тог периода (Pevsner, 1972, стр. 11–12). То је време када се јављају различите идеје и естетски концепти представљања мотива моста у сликарству. Једна визија темељи се на поштовању историцистичке традиције и представама насталим по узору на античке, средњовековне и нововековне форме мостова. Други концепт заснован је на идеји критичког разматрања и глорификовања креативних и смелих форми савремених мостова. Трећи тип моста у европском и светском раномодернистичком сликарству јавља се као рефлексија утицаја јапанске уметности. Четврта естетска тежња у сликарској визији моста у периоду ране модерне појављује се на Балкану и заснована је на романтичарско-реалистичкој идеји представе мостова насталих у турском периоду.

Мотив моста у европском сликарству као рефлексija jaпанизма

Битан аспект за разумевање популарности мотива моста у раномодернистичком сликарству је јапанизам.³ Романтичарска фасцинација Оријентом у периоду ране модерне умногоме је замењена открићем јапанске филозофије представљања визуелног. У периоду друге половине XIX и прве половине XX века европска култура успоставља слојевите везе са многим далеким и тада готово непознатим цивилизацијама. Кореспонденција западноевропске културе са Далеким истоком постојала је и раније, али је са раномодернистичким јапанизмом подигнута на до тада највиши ниво. То је време у коме европска уметност кроз аспект јапанских естампи усваја нову онтологију слике. Јапански уметници стварају дела наглашеног линеаризма, расветљених палета, без сенки и валерских градација. Мотив лаког, транспарентног, лучног, најчешће саграђеног од бамбусове конструкције, јапанског моста (Репродукција I, 1–9) улази у естетски корпус многих парадигми тадашњег европског сликарства. Уплив нове ликовности доприноси конституисању импресионистичког сликарства и даљој прогресији модерне.

Као теоријски екскурс, у оквиру естетике јапанизма у раномодернистичким представама мостова потребно је размотрити и појаву конструктивно-функционалне естетике тадашњих мостова од ливеног гвожђа. Може се закључити да је на опште одушевљење мостовима, које је иницирано јапанским естампама, утицала и естетика савремених металних лучних мостова. Први метални мост, архитекте Томаса Фарнолса Причарда, који и носи назив *Гвоздени мост*, лучни је и саграђен је преко реке Северн у Шропширу, у Енглеској. Отворен је 1781. године, што га чини родоначеником у градњи металних мостова (Репродукција I, 10–11). Функционални и естетски аспекти тог моста генеришу токове касније масовне употребе ливеног гвожђа као грађевинског материјала (Pevsner, 1972, стр. 11–12). Визуелна форма моста у Шропширу умногоме асоцира на тенденције које се поистовећују са естетским вредностима европског јапанизма. Тако се може говорити о интегралном утицају и тези да је популарност представљених јапанских мостова била иницирана и појавама које су се дешавале у оквирима европске градње мостова.

Рецепција јапанске филозофије слике присутна је и у стваралаштву Џејмса Вислера. Естетика јапанских мостова у Вислеровом сликарству појављује се као „опште место” у оквирима савремених теоријских разматрања феноменологије јапанизма. Експлицитни пример Вислерове импровизације

³ Термин *jaпанизам* у овом раду означава уметност Европе која се у својој ликовној, естетској, феноменолошкој, психолошкој структури непосредно ослањала на уметност Јапана.



(1-9) Примери естампи са мотивом моста

(10, 11) Т. Ф. Причард, *Гвоздени мост*, 1781, Енглеска(12) Бора Барух, *Мостови на Сени*, 1935. (без осталих података)(13) Утагава Хиросиге, *Кјобаша мост*, 1857, дрворез у боји, 36 X 23.5 cm.(14) Џејмс Вислер, *Ноктурно у плавом и златном*, 1844, уље на платну, 66 X 50 cm, Тејт галерија, Лондон

и подражавања јапанске уметности јесте слика *Ноктиурно у џлавам и зеленом*, која настаје као транспарентна реминисценција на Хирошигину графику (Репродукција I, 13–14).

Улога Вилијама Тарнера у џенеологији раномодернисичке џредставе моста

По природи тајанствен, ексцентричан и интригантан, Вилијам Тарнер ту карактерологију свог бића рефлектује и на сликарство. Полазећи од представе барокно-неокласицистичког пејзажа, Тарнер се трансформише у сликара који иницира различите естетске концепте модерне. На слици *Киша, џара и брзина* сликарска визија моста и воза су у симбиози са авангардним ликовним тенденцијама модернизма.

Сликарска рецепција мотива моста карактеристична је за Тарнерову позну стваралачку фазу. Представе са тим мотивом припадају романтичарско-симболистичко-модернистичким токовима тадашњег европског сликарства. На слици *Киша, џара и брзина* Тарнер представља воз на мосту, који се великом брзином пробија кроз маглу (Репродукција II, 15). Мост се појављује и на левој половини слике, тако да његова форма доминира композицијом. Из локомотиве парњаче издија водена пара, која се синтетише са околном маглом. Сликајући такве призоре Тарнер отвара ликовни свет нематеријалног и флуидног и кроз мотиве моста и воза, као кроз симболе технолошко-индустријске револуције, упловљава у еуфорију мегакултуре модернизма. Од тог периода Тарнер улази у свет дубље контемплативности; позитивистичке аспекте у његовом сликарству замењују сфере немиметичког. Форма моста појављује се ниоткуда, фигуративност губи на чврстости и постојаности, интегришући се у аморфно окружење.

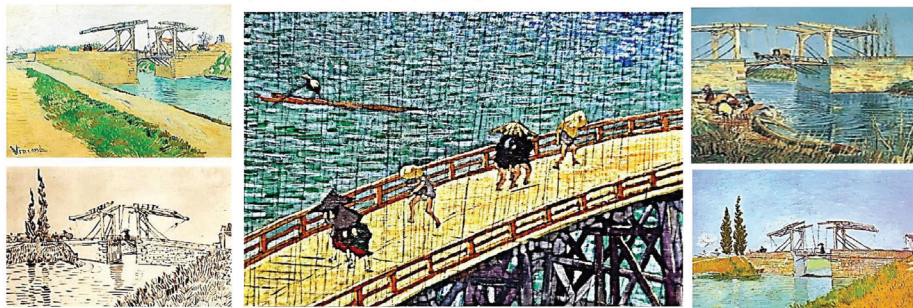
Тарнеру, сликару „бојене паре”, и његовим естетским тежњама одговара овај мотив. Архитектура моста, као чврста и компактна маса, појављује се на Тарнеровим сликама у централном делу композиције. Крећући се ка ободу платна, натуралистичко-фактографски приказ постепено се расплињава, трансформишући се у магловиту форму. Дематеријализација представљеног се на одређеним партијама слике приближава чисто апстрактној ликовности (Репродукција II, 15–20).

Мотив моста кроз модернистички концепт јапанизма у сликарству Винсента ван Гога

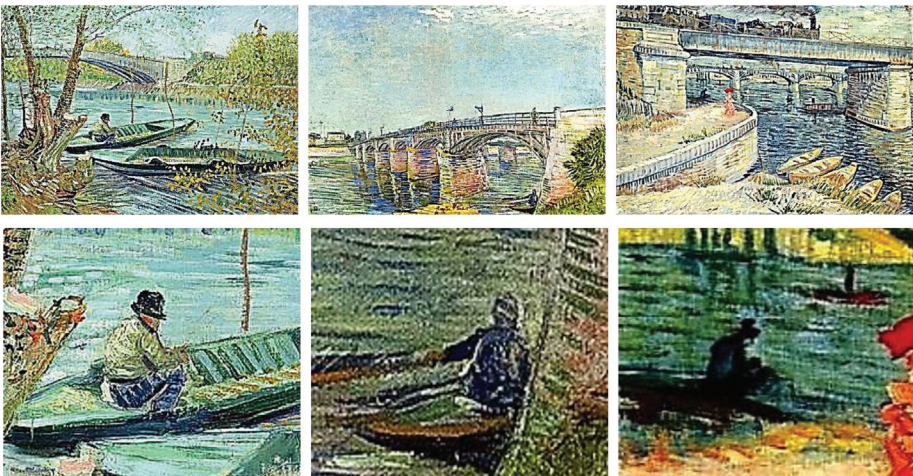
Разматрање стваралаштва Винсента ван Гога указује на његову потребу за иновативним и експерименталним, између осталог исказаним и његовим одушевљењем јапанском уметношћу. Грегори Ирвин у уводном делу књиге



(15-20) Вилијам Тарнер, Примери слика са мотивим моста



(21-25) Винсент ван Гог, примери слика са мотивом моста на које је утицала естетика јапанских естампи



(26-31) Винсент ван Гог, примери слика са мотивом моста које указују на Винсентову психопатологију

Јапанизам и усвојен покрећу модерне уметности наводи Ван Гогов став изнет у писму брату Теу – да је на неки начин целокупно његово стваралаштво засновано на јапанској уметности (Irvine, 2013). На његовим представама мостова европско и јапанско сликарство функционишу по принципима успешне симбиозе. Мотиви јапанских мостова на његовим платнима европску уметност чине слојевитијом и естетски и тематски интригантнијом (Репродукција II, 21–25).

Мост је присутан у Ван Гоговом опусу и ван феноменологије јапанизма. Депресија која му је разарала биће рефлектује се и на представе париских мостова. Испод тешких, камених мостова налазе се скривени, тамни, сабласни простори, у којима слика усамљене фигуре (Репродукција II, 26–31). Погнута глава и дубока замишљеност особе смештене у амбијент моста откривају психопатологију самог сликара, која ће Ван Гога неминовно одвести у суицид. Такви детаљи проширују семантичност моста и постају битан садржај у одређењу психолошког профила уметника.

Мосиј као мотив у импресионистичком сликарству

Стваралаштво Камија Писароа у оквирима тадашњег европског сликарства естетски се категорише и смешта у простор између класичног и модерног. Такво одређење Писароовог сликарства читљиво је и на његовим представама моста, на којима је мирио антагонизме између академског и модерног. На представљеним париским мостовима Писаро се изражава ликовним инструментаријумом заснованим на импресионистичкој светлости, поинтилистичкој методи наношења боје и вибрантном колориту. Међутим, иза тих, у то време авангардних тенденција, стајала је академска и тачна миметичко-фактографска рецепција чврсте, камене форме представљених мостова (Репродукција III, 32–35).

И поред чињенице да је већином сликао традиционалне форме мостова, сликом *Свијари Челски мосиј* Писаро улази у кореспонденцију са естетиком јапанизма (Репродукција III, 35). Форма представљеног дока прилагођена је амбијенталном и визуелном штимунгу, који су Европљани проналазили у јапанској уметности.

Сликар који је најзаслужнији за еманципацију моста као сликарског мотива у импресионистичком и раномодернистичком сликарству је Клод Моне. Захваљујући његовој фасцинацији јапанском културом мотив моста доживљава општу популарност у европском сликарству. Увођење иновативних ликовних садржаја, снага и непосредност израза, брза сликарска опсервација, мултиплицирање идентичног мотива јесте карактерологија која Монеа конституише као парадигму јапанизма у оквирима импресионистичког сликарства (Репродукција III, 36–43). Запажени примери Монеовог



(32-35) Камил Писаро, примери слика са мотивом моста



(36-43) Клод Моне, примери слика са мотивом моста на које је утицала естетика јапанских естампи



(44-48) Клод Моне, пет слика са мотивом лондонског моста из циклуса Ватерло



(49-56) Алфред Сисли, слике са мотивом моста



(57-60) Густав Климт, примери слика са мотивом моста

мултиплицирања идентичног мотива су *Руанска катедра*ла, *Пласѿови сена* и *Сѿаница Сент Лазар*. Такође, досад мање помињано у теорији, јавља се и Монеов циклус слика са мотивом моста. Џејмс Х. Рубин у својој студији *Импресионизам и савремени ѿјеза*ж успева да анализом историјског тренутка и културолошког спецификаума импресионистички пејзаж подигне степен изнад става да се та уметност пре свега заснива на неконтемплативном сликању доколице (Rubin, 2008).

За време боравка у Лондону, од 1900. до 1904. године, Моне одбацује естетику јапанизма, што потврђује и његов серијал од четрдесетак слика са мотивом моста Ватерло (Репродукција III, 44–48).

Мотив моста привлачи и Алфреда Сислија. На многим сликама појављује се површина реке, на којој проналази светлосно-колористичку игру, изведену стакато потезом. У сазвучју са импресионизмом као грађанским сликарством Сисли своје урбане пејзаже обогађује ликовно атрактивним формама мостова, које наглашавају његову припадност урбаној култури (Репродукција III, 49–56).

Од свих импресионистичких сликара Гистав Кајбот је најближи ликовној поетици академизма. Кајбот прихвата импресионистичку палету уз дозирану слободу сликарског поступка. На његовим платнима форма, најчешће, остаје фактографски тачна и чврста. Кајбот отвара дискурс социјалним, контемплативним и психолошким. Та карактерологија наглашено је присутна на његовим представама париских мостова. Након губитка брата постаје оптерећен страхом од смрти. Осећање ефемерности живота појачава психолошки набој на његовим сликама; видимо суицидални садржај, који се већ у оквиру тематике моста појављује код Мунка и Ван Гога. Усамљене фигуре, наслоњене на огради моста, Кајбот представља у стању одсутности и дубоке меланхолије (Репродукција III, 57–60).

Моѿив мосѿа као ѿрођрамски садржај у сликарстѿу експресионизма

У морфогенези модерне уметности и конституисања нове сликарске ликовности појава немачког експресионизма представља значајан тренутак. Много је разлога за то што је у методолошком приступу разматрања раномодернистичке представе моста неопходно тумачење и различитих полазишта у оквирима експресионистичког сликарства.

Дрезденска група *Мосѿ* (*Die Brücke*) покреће теоријски дискурс на тему моста у сликарству и његовог новог етимолошког тумачења. Уводећи мутантну фигурацију и агресивну немиметичку ликовност, експресионисти иницирају појаву интригантних сликарских садржаја. Егзистенцијални страх, испровоциран модернизацијом и дехуманизацијом, приморао је човека

да трага за покиданим везама са сопственим изворима. Рат, алкохолизам, наркоманија, проституција, јачање нихилистичких идеја били су разлози за формирање групе *Мосџ*. Чланови групе трагају за архетипским садржајима, неуспаваним инстинктима и изгубљеним етичким вредностима. За разлику од импресионистичке представе моста сликари експресионисти не проналазе суштину у визуелним ефектима и рефлексима сунчеве светлости. Концепт представљеног моста групе *Де брик* почива на идеји – прећи преко „моста” и стићи до есенцијалних вредности и изгубљених исконских садржаја.

Ерик Хекел за лого, визуелну презентацију и наративну амблематику чланске карте за пасивне чланове експресионистичке групе *Мосџ* управо бира представу моста и дешавања на њему. Фигуре које су приказане на чланској карти дате су у стању ритуалног геста, у маниру „примитивног” сликарског израза. Примитивизам на Хекеловој илустрацији, на дијалектичком нивоу, интегрисан је са представом савременог металног лучног моста, испод кога пролази парни брод (Репродукција IV, 83). Хекелова илустрација умногоме представља тежњу групе да не одбаци неминовност савременог раномодернистичког тренутка, који је, међутим, неопходно довести на ниво човекових исконских вредности.

Парадигма европске ране модерне и претеча немачког експресионизма, Норвежанин Едвард Мунк, често, свесно или несвесно, представљени амбијент на својим сликама везује за симболику моста. *Крик*, најпопуларније дело Мунка, неретко је коришћено као визуелна манифестација човекових страхова (Репродукција IV, 63). Слика је највероватније и настала непосредно на мосту у чијој близини је клиника за ментално оболеле у којој је лечена уметникова сестра Лаура. Мунк је често посећивао сестру, што је сигурно утицало на његову психу и присутност дубоке апатије у његовом сликарству.

На Мунковим сликама мост се не појављује као централни садржај композиције. Он не види мост као интересантну естетско-визуелну појавност. Мост и дешавања на њему рефлексје су Мункове анксиозности и његовог унутрашњег бића. Мост, честа асоцијација на место са ког су извршена многа самоубиства, Мунк види као место одигравања драме свог живота. Ограда моста на слици *Крик* повучена је слободним потезима четке, интегришући се са осталим детаљима на слици. Лепљивом масом бојеног пигмента постигнут је ефекат прожимања узнемирујућег и неизвесног. Представљени детаљи моста интегрисани су у јединствену манифестацију параноје, егзистенцијалног страха и психоделичног тренутка самог сликара. Групи младих жена на мосту, представљених у тренутку међусобног разговора, док не учествују у социјалном тренутку, супротстављена је једна фигура окренута ка реципијенту насликаног призора. Још радикалнији антагонизам групи жена изражен је у тројници мушкараца злокобног израза, наслоњених на огради моста, одевених у дуге црне огртаче (Репродукција IV, 61–66).



(61-66) Едвард Мунџ, примери слика са мотивом мосџа



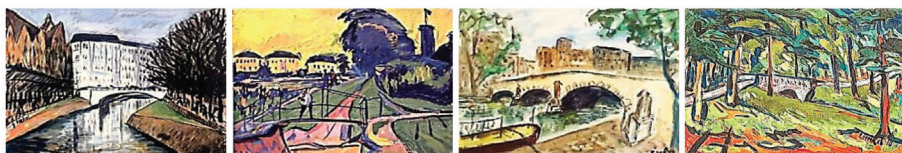
(67-71) Карл Шмит Ротлуф, примери слика са мотивом мосџа



(72-82) Ернест Лудвиг Кирхнер, примери слика са мотивом мосџа



(83) Ериџ Хекел, Чланска карта за пасивне чланове групе Мосџ, 1910, литографија, 17 X 30 цм.



(84-87) Ериџ Хекел, примери слика са мотивом мосџа

Члан дрезденске групе *Мосѝ* Карл Шмит Ротлуф опседнут је урбаним животом. Чест фрагмент који се појављује на његовим призорима градског живота је мотив моста. Експресионистичка форма и дисонантна колористичка решења присутни су у највећем делу његовог опуса. Ротлуф у свом ликовном изразу користи непосредно контрастирање основних боја, чиме појачава визуелну експресију слике, што је заступљено и на његовим визијама мостова (Репродукција IV, 67–71).

Док слика градске призоре, Ернест Лудвиг Кирхнер успева да експресионистичким ликовним апаратом представи монденски флуид урбаног живота. Често интегрисане у амбијент архитектуре моста, насликане фигуре Кирхнер доводи у контекст социјалне критике и латентног сарказма. Дубинско експлицитни садржаји примитивизама, утемељени на естетици афричке уметности, прожимају целокупно његово стваралаштво. Анализом представљених форми закључује се да је афричка стилизација присутна не само на Кирхнеровој антропоморфној фигурацији већ и на његовим визијама моста (Репродукција IV, 72–82).

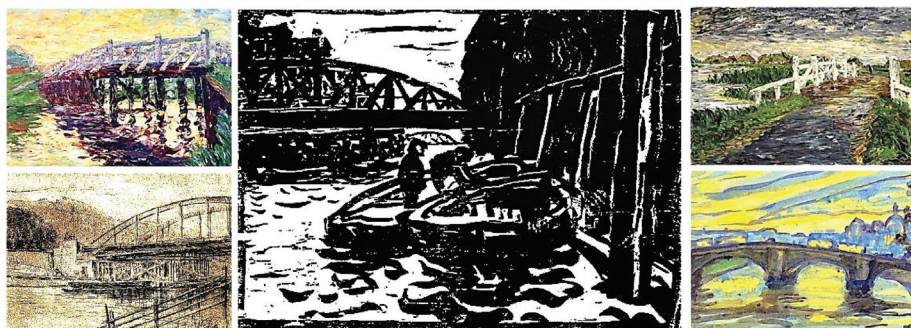
Ерик Хекел је још један од чланова групе *Мосѝ* који отвара дијалог између савременог тренутка немачке нације и уплива естетике примитивних култура. На многим мотивима моста Хекел изражава атмосферу резигнације, усамљености и отуђења, која је типична за његово стваралаштво. Његови мостови су без људи, или је то само једна усамљена особа утонула у сопствену меланхолију (Репродукција IV, 84–87).

Емил Нолде је један од кључних сликара чије ће стваралаштво дефинисати европско међуратно сликарство. Експресионизам форме, експресионизам геста и колористички експресионизам подигнути су на Нолдеовим платнима на дотад највиши ниво у европском сликарству. Нолде нуди нова естетска решења, која су, оформљена на тада радикалној експресионистичкој ликовности, присутна и на његовим призорима мостова (Репродукција V, 88–92).

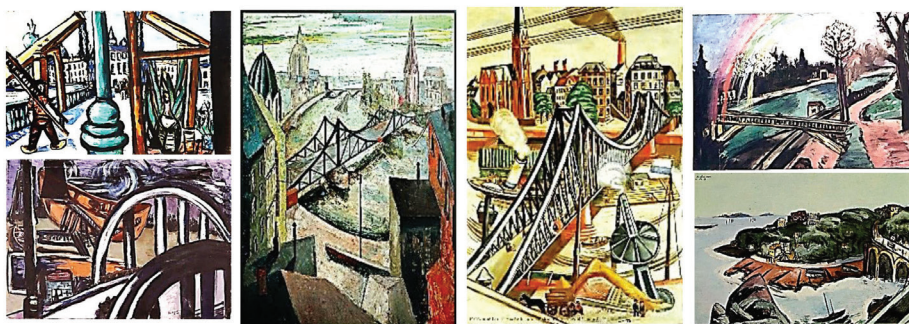
Макс Бекман је ерудита, слојевито образован и политички ангажован; болничар и ратни сликар у Првом светском рату. Након шокантног искуства изазваног експлозијом гранате, Бекман завршава у менталној установи. Естетски концепти његове уметности отворено се супротстављају идеологији нацизма. Емотивни садржаји, изражени на Бекмановим призорима моста, експлицитна су последица ратне и животне драме самог уметника (Репродукција V, 93–98).

Моѝив мосѝа у фовисѝичком сликарсѝиву

Паралелно са појавом мотива моста у немачком експресионизму тај мотив постаје популаран и у француском фовизму. Интензивним и „дивљим” бојама, деструкцијом фигуративног и просторног, без тонског моделовања,

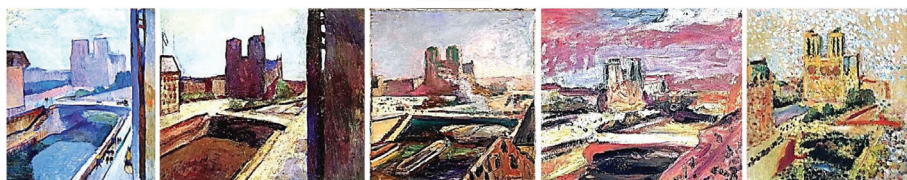


(88-92) Емил Нолде, слике са мотивом мосћа

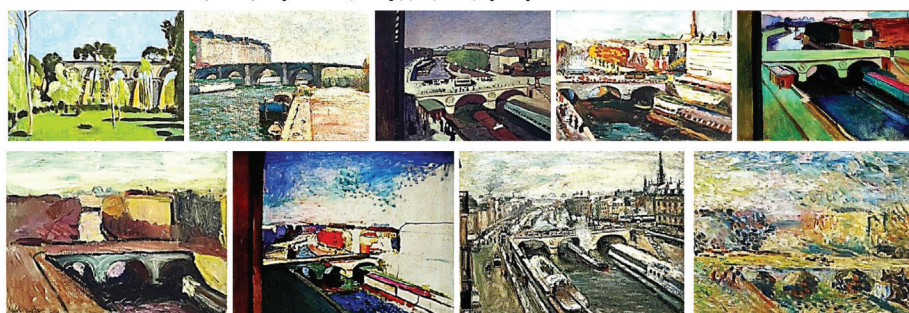


(93-98) Марк Бекман, примери слика са мотивом мосћа

Фовизам



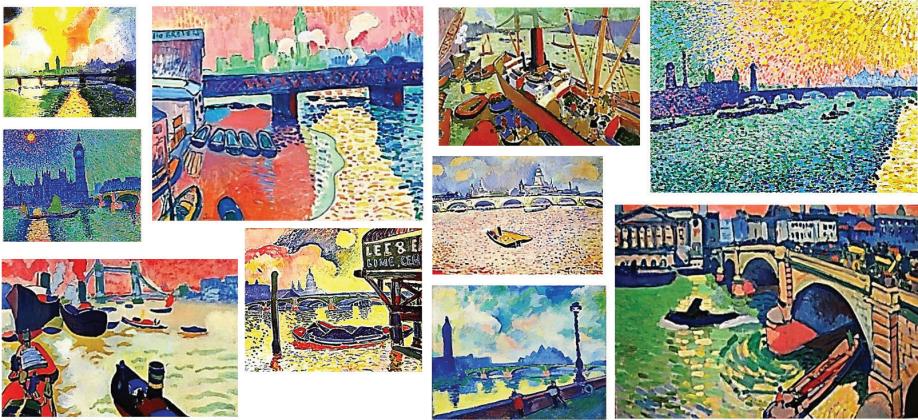
(99-103) Анри Матис, *Нотр Дам*, 1902, примери слика са мотивом мосћа



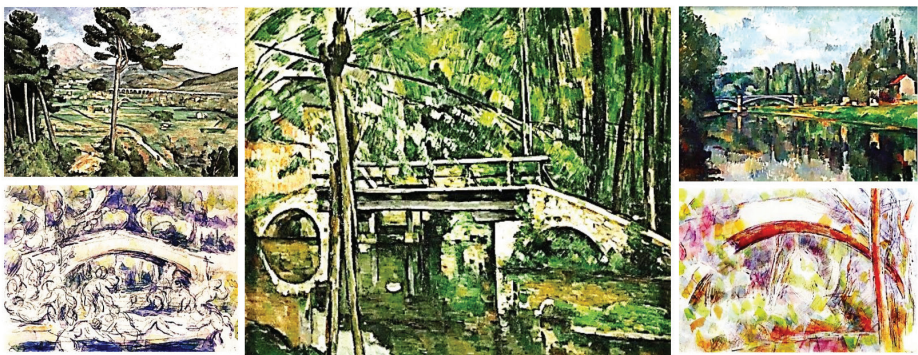
(104-112) Анри Матис, примери слика са мотивом мосћа



(113-124) Морис Вламенк, примери слика са мотивом моста



(125-134) Андре Дерен, примери слика са мотивом моста



(135-139) Пол Сезан, примери слика са мотивом моста

фовисти дају своју визију моста. На сликама Матиса, Дерена и Валменка мостови се појављују као рефлексија интуитивног и спонтаног. За разлику од импресионистичке и постимпресионистичке опседнутости естетиком јапанизма фовисти готово потпуно игноришу утицај Далеког истока. На фовистичким визијама моста одбачена је традиционална представа тог мотива и замењена властитим раномодернистичким ликовним решењима.

У стваралаштву Анрија Матиса појављује се значајан број слика са мотивом моста (Репродукција V, 99–112). Слично Монеовим серијалима фасаде Руанске катедрале, Матис мултиплицира мотив Цркве Нотр Дам. Композиција са мотивом катедрале обогаћена је призором моста, који се на тим Матисовим сликама успоставља као доминантни визуелни детаљ. Циклус слика са мотивом Нотр Дама припада Матисовој протофовистичкој фази (Flam, 1932, стр. 11). На тим сликама Матис најављује фовистичку револуцију, међутим, представе моста из тог циклуса ближе су интимистичким концептима у сликарству (Репродукција V, 99–103).

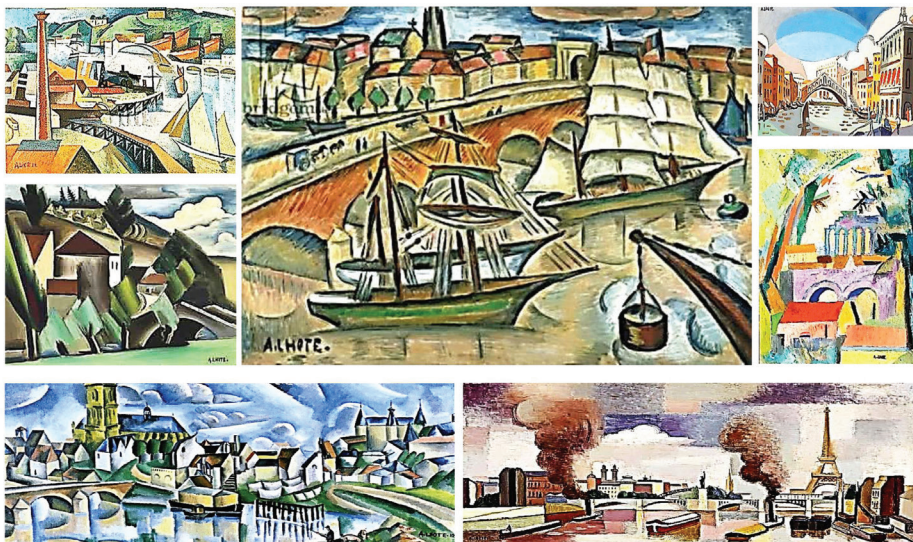
Андре Дерен и Морис Вламенк представници су фовизма у чијим опусима се такође појављује мотив моста. Дерен и Вламенк успешно форму насликаних мостова спајају са сопственим естетским тежњама. Колористичка слобода при коришћењу високог интензитета боје и напуштању натуралистичке тачности код Дерена и Вламенка доведена је до крајњих граница (Репродукција VI, 113–134).

Кубистичка рецејција моштива моста

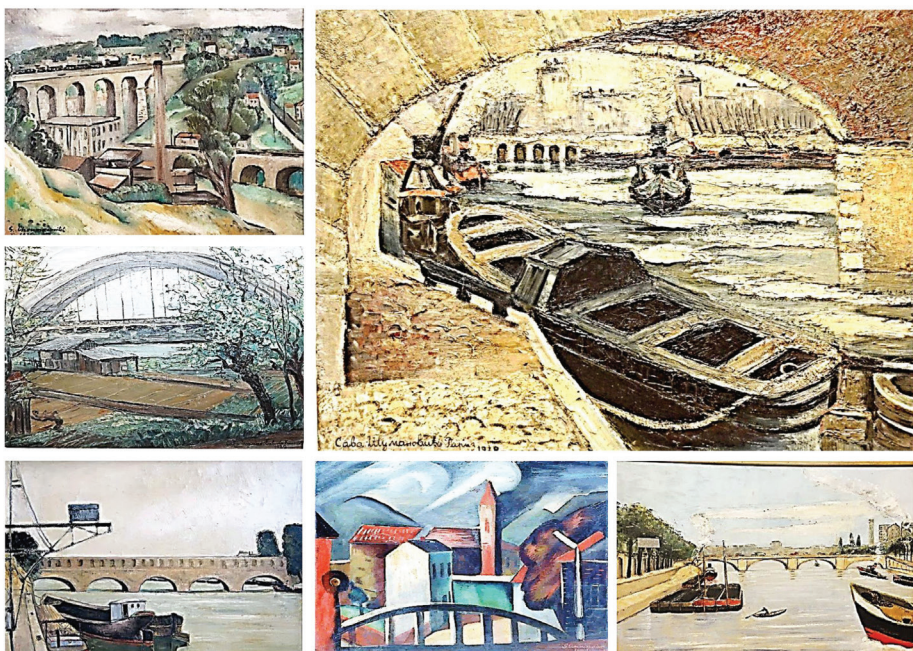
Кубизам такође тадашњој ликовној сцени нуди нову рецепцију моста. Синхроно са сопственим теоријским концептима, кубизам, као и фовизам, одбацује европско одушевљење јапанском културом. Лаке, транспарентне, са видљивом структуром, конструкције мостова од дамбуса замењују тешки, камени лучни мостови, чије су форме фундиране на чврстим кубичним масама.

Протокубиста и генератор кубистичке револуције, Пол Сезан, у својој последњој стваралачкој фази најављује суштинске вредности филозофије уметности кубизма. Један од мотива који привлачи Сезана и испуњава многе критеријуме његових сликарских тежњи управо је представа моста (Репродукција VI, 135–139). Представа моста у амбијенту пејзажа омогућава Сезану да експериментира са кубистичким формама.

Кубизам напушта фовистичко-експресионистички субјективни и метафизички доживљај представљеног, враћајући ауторитет материјалној стварности. Поред тога, одбацује импресионистичко треперење светлости, које је разарало чврсту и дефинисану форму. Геометријски скројени имажинарни женски актови на обали реке наткриљени су луком моста. На тој



(140-146) Андре Лот, Примери слика са мотивом моста



(147-152) Сава Шумановић, примери слика са мотивом моста

слици Сезан форму моста подиже на ниво представе класичног забата са фигуративном композицијом преузетом из традиције античке архитектонске пластике (Репродукција VI, 138).

Сезан представља најзначајнијег протокубисту, док је Андре Лот значајан посткубиста. Представа правилних геометријских форми и чврсте металне конструкције моста савршено је одговарала Лотовој структури слике. Бернар Доривал у својој студији о француском сликарству Лота сврстава у сателите кубизма (Dorival, 1960, стр. 322–330). Лотове слике са мотивом моста потврђују његову тежњу за дисциплином и геометризмом. За разлику од Пикаса и Брака, у посткубизму Андреа Лота не појављује се време као четврта димензија у сликарству. Мостови су интегрисани у некубистички дубок простор слике, који је конструисан према законима линеарне перспективе. Мотив моста за Лота је приказ урбане свакодневице и интегрални део његове слике града (Репродукција VII, 140–146).

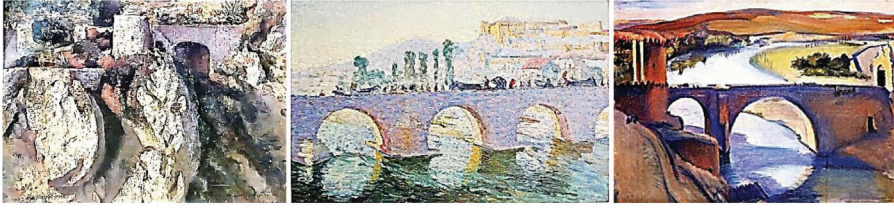
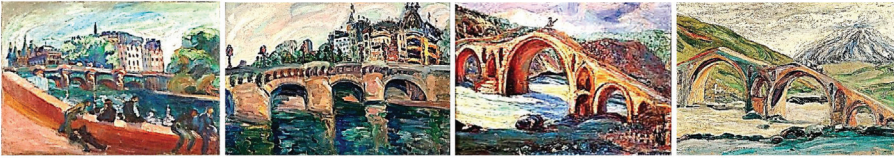
Код Андреа Лота, једног од најзначајнијих француских ликовних теоретичара и педагога, уче многи српски сликари. Лот је свакако утицао на рецепцију мотива моста и у српској уметности, што експлицитно потврђује сликарство Саве Шумановића. Различите европске тенденције и рефлексије Лотовог аутентичног кубизма појављују се на неколико значајних Шумановићевих композиција са приказом моста (Репродукција VII, 147–152).

Рецепција мотива моста у српском раномодернистичком сликарству

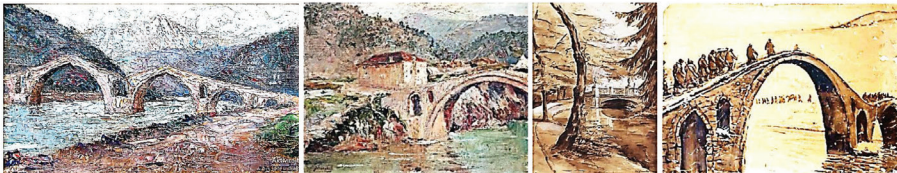
Представа моста као сликарског мотива наглашено је присутна у периоду ране српске модерне. Многи српски уметници тог периода сликају и фотографишу мотив моста. Кроз сопствену сликарску филозофију и мимикрички представљене унутрашње садржаје мотив моста се успоставља као централна тема и битан иконографски детаљ на многим платнима српског раномодернистичког сликарства.

За разлику од европске сликарске раномодернистичке рецепције мотива моста, која је у великој мери иницирана феноменологијом јапанизма, у српском сликарству тај утицај готово да се не појављује. Опште одушевљење српског сликарства мотивом моста потицало је од примера са којима су се уметници сретали у европским културним и педагошким центрима.

Аргументовано се може тврдити да се српско модерно сликарство рађа или улази у период модерне са представом моста. Милан Миловановић 1907. године слика једно од кључних дела српског импресионизма, *Мост цара Душана у Скопљу* (Репродукција VIII, 154). Ту слику, уз Надеждине *Дереџије на Сави* и Глишићев *Ташмајдан*, Лазар Трифуновић ставља у категорију првих импресионистичких слика у српској уметности (Трифуновић, 1988).

(153) Милан Миловановић, *Мост Тиберио на Каприју*, 1917. (без осталих података)(154) Милан Миловановић, *Мост цара Душана у Скопљу*, 1907, 44 X 66 cm, Музеј савремене уметности, Београд(155) Бранко Поповић, *Мост Алкантира*, 1911, уље на платну, 54 X 65 cm, Народни музеј Србије, Београд(156) Надежда Петровић, *Keј на Сени*, 1910, уље на картону, 73 X 92 cm, Народни музеј Србије, Београд(157) Надежда Петровић, *Мост на Сени*, уље на картону, 47 X 59 cm, Народни музеј Србије, Београд(158) Надежда Петровић, *Везиров мост*, 1913, уље на картону, 47 X 60 cm, Народни музеј Србије, Београд(159) Надежда Петровић, *Везиров мост*, 1913, уље на картону, 47 X 59 cm, Народни музеј Србије, Београд

(160) Надежда Петровић слика Везиров мост, 24. мај 1913.

(161) Даница Јовановић, *Везиров мост*, 1913, уље на картону, 23 X 37 cm, приватно власништво(162) Даница Јовановић, *Мост код Љум куле*, 1913, уље на картону, 25 X 34 cm, приватно власништво(163) Бета Вукановић, *Стари парк*, 46 X 30 cm, акварел, приватно власништво(164) Владимир Беџић, *Везиров мост*, 1915, угаљ, пастел и акварел, 52 X 98 cm, Војни музеј, Београд(165) Михаило Миловановић, *Краљ Петар I крај Везировог моста*, 1916. (без осталих података)

(166, 167) Представе Везировог моста у оквиру француске штампе и плакатске уметности

Миловановић на слици представља камени лучни мост на Вардару. Пред призором реке, одблесака светлости са површине воде и мостом који се у српском предању везује за цара Душана сликар је нашао снаге да досегне до чистих импулса импресионистичке интерпретације. Слика је настала у периоду и амбијенту потребе српског народа за трагањем и потврђивањем националног идентитета. Миловановић кроз мотив Душановог моста исказује романтичарски занос за српским средњим веком. Међутим, та представа моста у својој дуалистичкој природи потврђује и непосредну тежњу српске културе да уплови у актуелне токове европске модерне.

Ништа мање сликарски интригантна је и Миловановићева представа *Мосиј Тидерио на Кајрију* (Репродукција VIII, 153). На тој слици Миловановић се поново нашао пред монументалном формом каменог лучног моста. Снажном сликарском рецепцијом, наглашеном симбиозом каменог моста, окружења и импресионистичке светлости Миловановић остварује архетипску визију и успешну интеграцију природе и архитектуре.

Надежда Петровић у свом париском периоду два пута слика мотив моста. Представе мостова на Сени потврђују да је експлицитно прихватила искуства француског фовизма. Крајње енергично, гестуално снажно и колористички смело српска сликарка даје своје интерпретације париског моста (Репродукција VIII, 156–157).

Пореклом Немица, Бета Вукановић у српску културу и уметност доноси дух средњоевропске моде и урбане културе. Бетина слика *Стијари њарк* своје порекло носи још из западноевропске барокно-рокајне сликарске традиције представљања паркова, моденских амбијената и лучних мостова (Репродукција VIII, 163). *Стијари њарк* Бете Вукановић на српској ликовној сцени појављује се под утицајем западноевропске нововековне традиције, али свакако и као рефлексија популарности мотива моста у раномодернисичком сликарству.

Мосиј као њема⁴ у српском рајном сликарству 1912–1918.

У периоду ране српске модерне наглашени епски и алегоријски садржаји на тему моста реализовани су и у оквирима ратног сликарства 1912–1918. Ратно сликарство и ратна фотографија са представљеним мотивом моста улазе у корпус значајнијих остварења српске уметности. Сликаство које настаје непосредно за време војевања и страдања у балканским ратовима и Првом светском рату добија комплексан задатак. Један од циљева тог

⁴ У историји уметности и теорији сликарства говори се о темама и мотивима. Представа моста свакако улази у категорију мотива. Међутим, у оквиру нпр. српског ратног сликарства мост свакако превазилази само категорију „мотива” и постаје тема која се проучава, анализира и доводи у шири контекст у односу на значење мотива у сликарству.

сликарства био је подизање војничког морала. Сликаство и остале форме уметничке ангажованости подизали су интелектуалне, психолошке и естетске тензије, које су омогућиле српском војнику и српском народу да преживи апокалипсу рата. Основна естетска карактерологија српског ратног сликарства је присутност стилске хетерогености (Тудић, 2016). Међутим, платна на којима се појављује мотив моста прожима и један свеприсутан аспект, који је заснован на симболистичко-интимистичким садржајима.

Везиров мост и реинтерпретација турских мостова

Новоформирана, романтичарска Србија друге половине XIX и прве половине XX века тежи да потврди и дефинише национални идентитет и сопствену културну аутономију. Непосредан идентитет и архетипски садржај српска нација пре свега проналази у сопственој средњовековној култури. Монументални оријентални камени мостови будили су асоцијације на средњовековну српску државност. Ти мостови били су присутни готово на свим територијама Балкана на којима је живело српско становништво. Форма турских мостова за време вишевековне владавине османског царства инфилтрирана је у колективно памћење српског народа. Тиме је могуће објаснити наглашену појавност мотива турских камених лучних мостова у српском сликарству ране модерне.

Илустрације које се појављују у европским часописима у оквирима извештаја о Првом светском рату често представљају тренутак у коме српска војска прелази Везиров мост⁵. За визуелну парадигму страдања изабран је управо мотив моста. На појаву илустрација са мотивом Везировог моста, поред политичких разлога, утичу и фотографије које у Европу долазе директно са ратишта али и снага експресије самог призора моста интегрисаног у амбијент ратне драме.

Ратна фотографија од 1912. до 1918. такође постаје битни естетско-визуелни садржај тог периода. Један од најпопуларнијих мотива у оквиру ратне фотографије је мост који је у традицији познат као *Везиров*. Фотографисана српска војска и архитектура моста стварају снажну визуелну експресију и алегорију страдања.

Мост на Белом Дриму у Албанији у српској култури конституише снажни експресивни ликовни наратив. Мотив Везировог моста припада категорији слика које је могуће означити и синтагмама *ангажовани ђејаж, херојски ђејаж, национални ђејаж, рајни ђејаж*. Представљен у сликарству и фотографији као живи и непосредни ратни тренутак, Везиров мост прераста у једну од визуелних парадигми Првог светског рата.

⁵ Изградња Везировог моста везује се за ктиторство Мехмед-паше Соколовића, што је чињеница која је такође будила романтичарске асоцијације на српски средњи век.

Хероина балканских ратова и Првог светског рата, авангарда српског раномодернистичког сликарства, Надежда Петровић, успоставља непосредну естетску комуникацију са тим мостом. Данас су познате две њене слике на тему преласка српске војске преко Везировог моста (Репродукција VIII, 158–159). Драма ратног тренутка и Албанске голготе на визијама везировог моста Надежде Петровић дата је имплицитном реториком. Ликовни инструментаријум који се појављује на тим сликама припада тадашњим радикалним стилским тенденцијама. Међутим, сликарка успева да неутралише раномодернистички антагонизам између ларпурларта и националних идеја.

Везиров мост појављује се и на фотографији на којој Надежда Петровић пред штафелајем, у друштву свог саборца, управо слика тај мотив (Репродукција VIII, 160), што је још једна потврда популарности мотива моста у раномодернистичкој српској култури.

Припадница прве генерације српске модерне је и Даница Јовановић. Синтетишући тенденције романтизма и реализма са модернистичким концептима, Даница Јовановић даје своју визију моста. Њене слике *Мосѿ код Љум куле* и *Везиров мосѿ на Дриму* (Репродукција VIII, 161–162) припадају категорији ратног сликарства. До данас нису познати извори који указују на то да је Даница Јовановић, за разлику од Надежде Петровић или Наталије Цветковић, била активни учесник рата и да се непосредно налазила пред Везировим мостом. Оно што је сигурно јесте то да снага ликовне експресије на њеним приказима Везировог моста пре свега почива на родољубивим осећањима и непосредном праћењу ратних дешавања (Лијескић, 2014).

Једно од изгубљених дела ратног сликарства, познато само са сачуваних фотографија, јесте *Краљ Петар крај Везировој мосѿа* (Репродукција VIII, 165). Аутор ове слике, Михаило Миловановић, на слици представља фигуре краља Петра и једног официра док одају почаст погинулом војнику. Као кулиса трагичног тренутка појављује се представа Везировог моста, са идејом да се додатно нагласи драматичност тренутка. Дело Михаила Миловановића доводи се у контекст сликарства симболизма, сецесије, импресионизма и експресионизма (Јовановић, 2001). Миловановић на слици *Краљ Петар крај Везировој мосѿа* потврђује припадност поменутиим стилским тенденцијама, али и тежњу за представљањем фактографске тачности ратног призора.

Владимир Бецић на Академији ликовних уметности у Минхену успоставља дубоке пријатељске везе са српским студентима. Као добровољац 1914. године ступа у српску војску, а 1915. именован је за ратног сликара. На путу преко Албаније нашао се на Везировом мосту. Призори страдања српске војске и сама архитектура моста оставиле су снажан утисак на Бецића. Тада настаје његова упечатљива сликарска експресија тог, по српску нацију судбоносног, моста. На слици доминира ахроматска тамна гама, која одаје атмосферу неизвесности, страха и страдања (Репродукција VIII, 164).

Ауторитативност визуелног наратива, коју је Везиров мост у релативно кратком периоду српске историје стекао, потврђују и слике Александра Дерока. Не представљајући конкретне историјске догађаје и непосредан визуелни мотив, кроз визију Везировог моста Дероко даје фантазмагорични фрагмент извучен из меморије српског колективног сећања. Представљени лукови моста се изнад фигуре нарикаче појављују као универзални симбол патње и страдања (Репродукција IX, 176–178). Три лука Везировог моста постају снажан семантички садржај, интегрисан у различите просторно-временске инстанце српског народа и српске културе.

Бановић Страхињу, српског епског јунака, сликар Васа Поморишац ставља у амбијент имагинарног средњовековног пејзажа. Трагајући за сопственим архетипским сликама, Поморишац инспирацију налази у темама преткосовског, косовског и покосовског тематског круга. Визију идеализованог средњовековног тренутка Поморишац обogaћује мостом са три оријентална лука, који својом визуелношћу буди асоцијације на Везиров мост (Репродукција X, 179–180). На цртежу из 1936. године Поморишац, још једном, даје анахрону представу Везировог моста. Слика илуструје тренутак када Косанчић Иван посматра и процењује снагу улогорене османске војске. Српски јунак представљен је на пропетом коњу, док се иза турских шатора појављује Везиров мост, који тада није ни постојао (Репродукција IX, 181).

Теодор Швракић исказује наглашен сензибилитет према каменим лучним мостовима из турског периода. Акварел-техником Швракић реализује транспарентност призора и успешна колористичка решења (Репродукција X, 184–186).

Завршивши студије у Прагу, Бечу, Кракову, Риму и Паризу Коста Хакман се на српској ликовној сцени појављује као формиран сликар. Европске поуке и слојевито искуство омогућили су му да остави неколико значајних слика са темом моста (Репродукција X, 187–190).

На сликама са мотивом моста Мирка Кујачића присутна је иста носталгична повезаност са прошлошћу као и код других сликара тог периода. Трагање за покиданим везама са сопственим идентитетом и буђење архетипских форми дубински су естетски профилисали Кујачићеве визије мостова (Репродукција X, 191–194).

Већ је у оквиру овог теоријског приступа наглашено да у српском сликарству нема непосредног утицаја јапанизма на мотив моста. Међутим, рецидиве француског јапанизма на српско сликарство могуће је приметити на слици Боре Баруха *Мостови на Сени* (Репродукција I, 12). Тешко је данас реконструисати који је конкретно париски мост Барух сликао, међутим, оно што је извесно јесте присутност експлицитних реминисценција на естетику јапанских естампи. Мост на слици Боре Баруха саграђен је од лаке, транспарентне конструкције, која буди визуелне асоцијације на дамбусове стабљике са јапанских мостова.



(168-175) Представа Везировог мосѝа на „ратним фотографијама“



(176-178) Александар Дероко, примери слике и цртежа са мотивом мосѝа као асоцијацијама на Везиров мосѝ



(179-180) Васа Поморишцац, *Бановић Страхиња*, 1936, комбинована техника, 91 X 112 cm, Галерија Матице српске, Нови Сад
(181) Васа Поморишцац, *Сви ми да се у со прометнемо*, 1936, комбинована техника, 91 X 112 cm, приватно власништво



(182, 183) Миодраг Петровић, примери слика са мотивом мосѝа



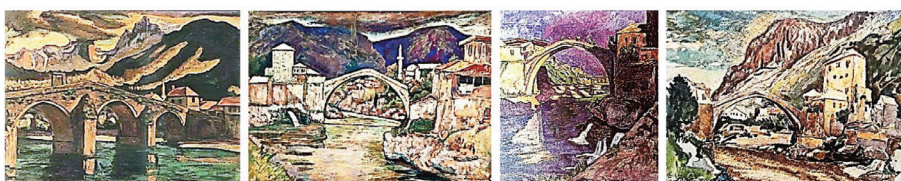
(184-186) Теодор Швракић, примери слика са мотивом моста



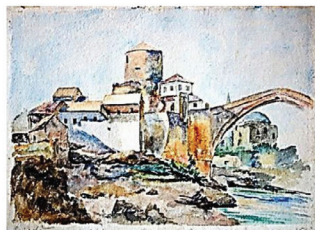
(187-189) Коста Хакман, Примери слика са мотивом париских мостова, 1925, Галерија Матине ериске

(190) Коста Хакман, *Мостарски мост*, 1930. (без осталих података)

(191-194) Мирко Кујачић, примери слика са мотивом моста



(195-198) Лазар Дрљача, Примери слика са мотивом турских мостова

(199) Божидар Карађорђевић. *Мост у Мостару* (без осталих података)

Репродукција Х – Турски мост

Минхенски и париски ђак Бранко Поповић усавршава се у Шпанији, Италији, Белгији и Холандији, где усваја различите тенденције европске уметности, између осталог и присутност мотива моста у тадашњем сликарству. Данас је позната само једна његова слика са тим мотивом, *Мост у Алканџари* (Репродукција VIII, 155), настала приликом Поповићеве посете граду Толеду (Миљковић, 2011). То дело блиско је Миловановићевој слици *Мост цара Душана у Скопљу* и задржава континуитет представљања мотива моста у српском сликарству ране модерне.

Раномодернистичка еуфорија сликања мостова није заобишла ни представника прве генерације српске модерне Миодрага Петровића. Сачувано је неколико његових слика са мотивима париских и српских мостова (Репродукција IX, 182–183).

Божидар Карађорђевић, импресионистички сликар, унук војводе Карађорђа, 1890. године обилази Балкан. Том приликом, између осталог, настаје и акварел *Мост у Мостару* (Репродукција X, 199). Сликајући мотив мостарског моста, Божидар исказује своје тежње ка националном, које проналази у експресији оријенталног Балкана.

Закључак

Период ране модерне представља један од кључних тренутака у морфогенези човека. У уметности руше се вишевековне естетске парадигме. Конструишу се и готово истовремено деконструишу нове ликовне поетике. У амбијенту наглашеног стилског плурализма ране модерне запажено место добија и традиционална тематика моста. Међутим, тај тренутак и радикално нов културни спецификум подиже слојевитост и комплексност семантичности призора моста на највиши ниво у дотадашњој историји уметности. Многи значајни уметници, припадници макрокултуре ране модерне, стварају дела са темом и мотивом моста која данас припадају категорији парадигматичних примера светског и српског сликарства.

Литература

- Јовановић, М. (2001). *Михаило Миловановић*. Београд: Народни музеј.
- Лијескић, Б. (2014, 3. новембар). Слике Данице Јовановић први пут у Београду. *Полијтика*.
- Миљковић, Љ. (2011). *Бранко Поповић – у својој земљи своје уметничко оћење*. Београд: САНУ.
- Трифунковић, Л. (1988). *Сликашки правци 20. века*. Београд: Просвета.
- Тубић, Д. (2016). *Тематске и естетско-стилске особености српског „райног сликарства” од 1912–1918*, књ. I. Косовска Митровица: Филозофски факултет.

- Dorival, B. (1960). *Savremeno francusko slikarstvo 2*. Zagreb: Svjetlost.
- Flam, J. D. (1932). *Matisse on Art*. New York: E. P. Dutton.
- Irvine, G. (2013). *Japonisme and the Rise of the Modern Art Movement*. London: Thames & Hudson.
- Pevsner, N. (1972). *Izvori moderne arhitekture i dizajna*. Beograd: Jugoslavija.
- Rubin, J. H. (2008). *Impressionism and the Modern Landscape: Productivity, Technology, and Urbanization from Manet to Van Gogh*. Berkeley: University of California Press.

Dejan M. TUBIĆ

University of Priština in Kosovska Mitrovica
Faculty of Philosophy
Department of Art History
Kosovska Mitrovica (Serbia)

The Theme and Symbolism of the Bridge in European and Serbian Early Modernist Painting

Summary

In the period from the late 19th century to the early 20th century, the bridge motif in European and Serbian early modernist painting expanded the visual and symbolic phenomenology of the bridge. Through its architecture and symbolism, the bridge overcomes barriers, leads into the unknown and uncertain, and opens a dialogue between different spaces and times. The bridge is a path that one must cross, yet also return to. It serves as an archetypal representation of connection and separation, permanently present in human morphogenesis. The bridge establishes a correspondence between individuals, nations, cultures, and various confessions.

The early modern period introduced innovative aesthetic concepts of representing bridges in painting. One vision is rooted in respecting historicist tradition, with depictions based on ancient, medieval, and modern forms of the bridge. Another early modernist concept of the bridge is founded on critically examining and glorifying the creative and structurally daring forms of contemporary bridges. A third type of bridge in European and global painting reflects the influence of Japanese art on early modernism. A fourth aesthetic approach to the bridge motif during the early modern period emerged in the Balkans, based on the romantic-realist depiction of bridges built during the Ottoman period.

An essential aspect of understanding the popularity of the bridge motif in early modernist painting is Japonism. The Romantic fascination with the Orient during early modernism was largely replaced by the discovery of Japanese visual philosophy. French Impressionism played a crucial role in establishing the phenomenology of Japonism within European culture. Claude Monet's fascination with Japonism is confirmed by the Japanese garden and bridge he built in his own backyard. He painted the Japanese bridge in his garden multiple times, creating an Impressionist series around this identical motif. Vincent van Gogh raised the European and Japanese depictions of bridges to the level of a

successful aesthetic symbiosis. Van Gogh's motifs of Japanese bridges enriched European art, adding complexity both aesthetically and thematically.

The Dresden Expressionist group *Die Brücke* initiated a theoretical discourse on the theme of the bridge, approaching it through a new etymological interpretation. The artists of the Dresden group chose to name their movement *The Bridge*, as a means to connect with their own foundation. Their idea of the bridge is to establish renewed correspondence with essential, symbolist, and contemplative content.

Parallel to the appearance of the bridge motif in German Expressionism, it also became popular in French Fauvism. Representatives of Fauvist painting, aligned with their aesthetic aspirations, established correspondence with the bridge motif. Through intense and 'wild' colours, destruction of the figurative and spatial, and without tonal modelling, the Fauvists presented their vision of the bridge.

Cubism, like other early modern movements, offered a new reception of the bridge motif on the global art scene. Light, transparent bamboo bridge structures were replaced by heavy, stone arch bridges, with forms based on Cubist shapes such as the cube, cylinder, and pyramid. The bridge motif became prominently featured in Serbian early modernist painting. Many significant Serbian artists of that period painted and photographed bridges. Through their own artistic philosophy and the mimicry of inner content, the bridge motif established itself as a central theme and an important iconographic detail in many canvases of Serbian early modernist painting.

There are numerous arguments to suggest that Serbian painting entered the modern era, in part, through the strong reception of the bridge motif. In 1907, Milan Milovanović painted one of the key works of Serbian Impressionism, *The Bridge of Emperor Dušan in Skopje*. On the canvas, Milovanović depicted the stone arch bridge over the Vardar River. In 1913, Nadežda Petrović, as a wartime nurse and painter, created two striking variants of the Vezir's Bridge. In the context of the Serbian early modernist reception of European bridge representations, Serbian painting managed to preserve its aesthetic autonomy. Without strong influences from Japonism or modernist metal bridge structures, the Serbian early modernist vision of the bridge is based on historicist tradition, romantic ideas, and authentic interpretations of Orientalism.

Keywords: painting; bridge; Early Modernism; Japonism; Vezir's bridge.



Овај чланак је објављен и дистрибуира се под лиценцом *Creative Commons ауторско-некомерцијално 4.0 међународна* (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

This paper is published and distributed under the terms and conditions of the *Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International* license (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).