

## ИГОР БОРОЗАН

### ОБНОВА АНТИКЕ И АРХАЈСКИ МОДЕРНИЗАМ: ФОНТАНА *РИБАР* (БОРБА) СИМЕОНА РОКСАНДИЋА\*

**Сажетак:** Фонтана *Рибар*, канонски рад вајара Симеона Роксандића, представљена је јавности на *XXII Међународној уметничкој изложби у Риму*, 1907. године. Уметничку вредност скулптуре је препознала и српска културна елита, и убрзо је она постала део српског културног простора и националног уметничког декорума. Скулптура *Рибар* је као кључни уметнички артефакт изложена у оквиру Српског павиљона на *Балканској изложби* у Лондону, 1907. године. Коначно, до 1911. године фонтана је постављена на Калемегдану у Београду, поставши један од најпрепознатљивијих меморијских градских симбола. Фонтана *Рибар*, класично дело европског вајарства, настало је као плод уметничког и културног живота Минхена, чији је део био и Симеон Роксандић, дипломац тамошње уметничке академије. У складу са општим постулатима европског уметничког канона, *Рибар* је дефинисан као јединство модерног и античког вредносног система. Архајски модернизам претпоставио је обнову изворног, виталног прекласичног хеленства, отелотвореног у снажној форми и динамичној структури *Рибара*. Стваралачки повратак у прошлост, материјализован у Роксандићевом *Рибару*, реинтерпретиран је у складу са ширим идејним и културним струјањима времена. Фројдова *археологија несвесној* и Дарвинов *селекциони еволуционизам* умногоме су условили да се у лику *Рибара* препозна примитивни проточовек. У складу са оновременим тумачима скулптуре, *Рибар* је сагледан као визуелни знак свеобухватног покрета заснованог на идеји обнове антике као предуслова ревитализације савременог човека с краја 19. века.

**Кључне речи:** Симеон Роксандић, *Рибар*, Београд, Минхен, дарвинизам, обнова антике, архајски модернизам, скулптура

**Abstract:** The *Fisherman* fountain, a canonical work of the sculptor Simeon Roksandić, was first displayed at the 77th International Art Exhibition in Rome in 1907. Its artistic value was recognized by the Serbian cultural elite and it soon became part of Serbian cultural space and national artistic decorum. The sculpture was the key artistic artefact in the Serbian pavilion at the *Balkan Exhibition* in London in 1907. By 1911 the fountain was mounted in Kalemegdan Park in Belgrade, becoming one of the city's symbolic and memory landmarks. The fountain, a classic piece of European sculpture, emerged from the artistic and cultural milieu of Munich, to which Simeon Roksandić, trained at the Munich Art Academy, also belonged. In accordance with the general postulates of the European artistic canon, the *Fisherman* was defined as unity of the modern and classical value systems. Archaic modernism postulated the revival of original, vital, pre-classical Hellenism as embodied in the vigorous form and dynamic structure of the *Fisherman*. The creative return to the past materialized in Roksandić's sculpture is reinterpreted in accordance with broader ideational and cultural trends of the period. Freud's *archaeology of the unconscious* and Darwin's *selectionist evolutionism* were largely responsible for recognizing primitive proto-man in the figure of the *Fisherman*. According to contemporary interpreters, the *Fisherman* was seen as a visual sign of a wide-ranging movement based on the idea of classical revival as a prerequisite for the revitalization of modern, late 19th-century man.

**Keywords:** Simeon Roksandić, *Fisherman*, Belgrade, Munich, Darwinism, classical revival, archaic modernism, sculpture

Фонтана *Рибар*, канонско дело вајара Симеона Роксандића (сл. 1), смештено на Горњем Калемегдану у Београду, тик крај Велике алеје, била је предмет пажње стручне критике непосредно након њеног јавног представљања у Риму 1907.<sup>1</sup> Интерес за значење и форму Роксандићевих композиција, са особитим акцентом на *Рибара*, није јењавао у међуратном периоду, као ни након Другог светског рата, што потврђује и деловање послератних историографа.<sup>2</sup> Скулптура је настала у Минхену и Риму, 1906. године, током Роксандићевог једногодишњег одсуства са места наставника цртања у Крагујевачкој

гимназији. Скулптурална композиција је испрва била изложена 1907. године на *LXXVII међународној изложби лепих уметности у Риму* (*LXXVII Esposizione Internazionale di Belle Arti della Società Amatori e Cultori di Belle Arti, Roma*),<sup>3</sup> ради коначне продаје за 12.000. динара.<sup>4</sup> Постављена у прву и најважнију изложбену салу, скулптура је побрала позитивне критике у Италији.<sup>5</sup> Реномеу дела нарочито су допринеле похвале италијанског краљевског пара, приликом њихове посете изложби, пренесене Роксандићу лично. Интересовање највиших представника јавности додало је делу посебну ауру, верификовану



Сл. 1. Симеон Роксандић, 'Рибар', 1906.  
(фотографија М. Јуришић, 2013.)

владарским ауторитетом. У србијанској штампи *Рибар* је препознат као дело достојно националног канона, будући да је, уз несумњиву универзалну уметничку вредност, његов значај додатно потцртан и етничким пореклом вајара.<sup>6</sup> Стога је скулптура, класично дело европске (немачке) уметности, препоручивана српској јавности као објект уметничке, али и националне особености, вредно смештања у национални јавни простор. Недуго потом, реализација ове идеје је заживела, па је *Рибар* постао део српског културног простора. Гипсани модел композиције, сачињене од људске фигуре димензија (рибар) 2 метра и змије 3,5 метара,<sup>7</sup> откупио је Народни музеј у Београду, 1907. године.<sup>8</sup> Углед Роксандићевог скулптуралног дела ускоро

је био потврђен и у Лондону, на великој *Балканској изложби*.<sup>9</sup> Фотографија сале Српског павиљона пласирана у *Новој искри* (сл. 2) са изложеним српским експонатима истиче важност вајаревог дела које је доминирало изложбеним простором на формалном, фокалном и симболичком плану.<sup>10</sup> Фигурална композиција је постала амблем младе српске државе и метафора њеног културног напретка и прогресивистички поиманог развитка уметности.

У међувремену је до српске јавности стигла погрешна вест да је брод са уметнинама на путу за Енглеску потонуо.<sup>11</sup> Вест је изазвала реакцију, па је на основу гипсаног модела *Рибара* изливен његов дупликат.<sup>12</sup> По повратку српских експоната са изложбе у Лондону, када је постало очигледно да оригинални одливак постоји, испоставило се да је дублирана скулптура *вишак*. Њу је након треће изложбе *Лаге* у Загребу, 1908. године, откупила управа града Загреб и композиција је постављена на Гричу (Језуитски трг у Горњем граду).<sup>13</sup>

Михаило Валтровић је у осврту на Роксандићевог *Роба*, објављеном у *Искри* за 1898. годину, истакао главне особености вајаревог дела, антиципирајући и његов даљи рад, па и скулптуру *Рибар*. Уважени критичар је истакао да Роксандић *машином и осећањима својим из мртвој трагива ствара живој*.<sup>14</sup> Овом оценом је заправо одредио и дефинисао пут младог вајара, истичући, у складу са духом времена, да је особена ствар уметника да на универзалним принципима сагради пријемчиво дело, које ће разгалити *ум и срце* посматрача.<sup>15</sup>

Следећи постулате тренутка, усклађујући симболичка струјања, савремене научне трендове, као и напетост између покрета за свеобухватну естетизацију и нормираног академског уметничког дискурса, покушали смо да разрешимо значење фонтане *Рибар* која се налази у Београду.

### Роксандић и немачко вајарство крајем 19. века: скулптура између култа споменика и аутономне форме

Након почетног школовања на Обртној школи у Загребу,<sup>16</sup> и похађања наставе вајарства на Пештанској академији (*Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde*),<sup>17</sup> Роксандић је као вајар формиран тек у Минхену. Уметник је ступио на Академију (*Akademie der bildenden Künste*) у Минхену 1892, у класу професора Сиријуса Еберлеа (Syrius Eberle).<sup>18</sup> Похађање часова из компоновања и искуство стечено на основу рада по *живим моделима*<sup>19</sup> без сумње су утицали да млади уметник свој рад уподоби нормираним академским правилима, која су почивала на имитативној преради природе. Истовремено је Роксандићев рад на рестаурацији и конзервацији јавних скулптура у Минхену утицао на његов патос и развојни пут.<sup>20</sup>

Крајем 19. века, у оквиру немачког уметничког струјања дошло је до одређене реакције на доминантни и једнообразни вајмарски класицизам, условивши свеукупни стилски плурализам.<sup>21</sup> Стилске форме, попут необарока, натурализма, импресионизма и сецесије, неретко присутне на истом уметничком делу, сведочиле су о тешкоћи правилног разврставања скулпторске праксе у Немачкој тога доба. Бинарна слика скулптуре изведена из круте поделе на монументални, схематизовани, геометријски стил Хилдебранда (Adolf von Hildebrand) и импресионистички, вибрантни, подивљали стил Родена (François-Auguste-René Rodin) била је само делимично прихватљива, будући да се разноликост вајане форме и садржаја показала много сложенијом од уобичајеног погледа на историју скулптуре који је дуго важио.

Едукативна и дидактичка намена скулптуре безусловно је нормирала садржај и форму споменика, који су и током 19. века превасходно почивали на претпостављеном деловању у јавном простору. Наратив је и даље дефинисао функционалност споменика као и његову феноменолошку структуру. Међутим, крајем тога века јављају се нове тенденције отелотворене у новим формама (нпр. кладенци...), као и у убеђењу да материјал умногоме одређује форму вајаног дела. У том контексту се тежило ка чистој форми, умногоме заснованој на теоријској кодификацији Конрада Фидлера (Konrad Fiedler).<sup>22</sup> Фидлер је сматрао да се задатак уметности не налази у правилној реинтерпретацији наратива, јер се наратив у целости остварује у процесу материјализације пластичне форме.<sup>23</sup> По Фидлеру, *уметно њодражавања и њромене (њреношења у друји облик)*<sup>24</sup> настала би

форма ослобођена иконографског обрасца, као и натуралистички поиманог формализма. Скулптури, као идеалној структури, намењено је водеће место у креирању нове стварности, ослобођене било какве миметичке репродуктивности.

У реакцији на хладни класицизам и његову идеалистичку, али беживотну структуру, поједини уметници су потражили спас у стваралачкој реинтерпретацији античког света. Учена и изолована академска класичност, парадигматски оличена у славном и утицајном Лејтоновом (Frederic Lord Leighton) скулптуралном делу *Айлеџа у борби са змијом (Athlete Wrestling with Python)*, 1877,<sup>25</sup> варираном у *Давишељу змија (Sclangenwürger)* Хермана Хана (Hermann Hahn), из 1890,<sup>26</sup> није била задовољавајућа мера за уметнике који су желели чисту форму као визуелизацију унутрашњих осећања и универзалних принципа. За њих је редуција форме пре свега било средство за укидање орнаментике и алегоричке сложености, будући да су разнолике форме и комплексност садржаја скривали свет јасне форме и *искрене* идеје. Потрага за уметничком формом вођена је од антике до новооткривеног фирентинског кватрочента и Микеланђеловог (Michelangelo Buonarroti) грандиозног опуса.<sup>27</sup>

Прву генерацију *Немачких римљана* чинили су, између осталих, вајар Адолф фон Хилдебранд и сликар Ханс фон Маре (Hans von Marées).<sup>28</sup> Сједињење и прожимање уметничких идеја и израза отелотворили су се у стваралачкој синергији различитих медијских грана, као потврда свеобухватне потребе за преображајем целокупног живота у уметничку праксу. Ханс фон Маре је настојао *да у свом џрајању за уметничком формом*



Сл. 2.  
Сала Српској њавиљона  
на Балканској изложби  
у Лондону 1907. њодине  
(Нова искра 11–12,  
1907: 319)

иниуиуиивно издвоји из њприроде<sup>29</sup>. Хилдебранд је пак настојао да регулише природну форму у један ентелехијски, схематизовани свет.<sup>30</sup> Заједничко овим уметницима јесте то да су кроз своја виђења повратка антици произвели узвишен и хладан свет, заснован на мирним и сведеним формама.

Друга генерација *Немачких римљана* везује се за Макса Клингера (Max Klinger), Хермана Хана и Луја Туајона (Louis Tuillon).<sup>31</sup> У односу на хладан и блоковит Хилдебрандов класицизам, у њиховом вајарству дошло је до приметнијег покрета, сублимираног у идеји самоконтроле и уздржаности фигуралних представа. Материјализација поменуте идеје видљива је у скулптури Луја Туајона *Херакле кроји Ериманџијској лава* (*Herkules bändigt den Erymanthischen Eber*), 1899–1902,<sup>32</sup> и у композицији *Рибар* (*Fischerei*), Хермана Хана, 1891–1892, постављеној на пилон Лудвиговог моста (*Ludwigbrücke*) у Минхену. Иконографска сличност Ханове скулптуре *Рибар* са истоименим делима не указује само на тематску подударност већ и на сличности у форми и изразу. Мускулаторна фигура минхенског *Рибара* потврда је компресоване телесности, као и праксе приказивања сведене форме, без прелаза у патетичну експресивност.

#### Разарајућа критика улепшаног хеленства и рађање архајског анимализма

Утврђена цитатност Роксандићевог *Рибара* указала је на потребу за смештањем дела у систем немачке критичке мисли последњих деценија 19. века. Угледање на дела савременика посредно је усмерила Роксандића ка преузимању и реинтерпретацији мотива и израза, чије је исходиште посредно водило ка античком систему вредности и уметничке праксе.

Жеља да се поништи академски класицизам изазвала је различита *виђења* антике, вођена идејом да се пронађе пулсирајућа снага изворне антике.<sup>33</sup> Класицизам интернационалног академизма намењеног самодовољном свету грађанства нашао се на мети појединих уметника. Праксу идеализоване антике један део уметника је поимао као систем симулације и естетизације безвременог *момента* античког света, пејоративно означен као празна и улепшана форма без жељеног исказа.<sup>34</sup> Грчка класика је већ деценијама била захтевани идеал и нормирани канон уметничке праксе. Ипак, једноставна и узвишена аристократичност антике, заснована на Винкелмановом (Johann Joachim Winckelmann) виђењу племените узвишености, није више била једини пут ка античком свету. У последњим деценијама 19. века откривена је и другачија Грчка. Археолошка ископавања у Троји, Микени, Пергамону, отворила су врата другачијој антици, заснованој на рецепцији архајске уметности

раног периода и хеленистичкој уметности позног доба грчке цивилизације.<sup>35</sup> Племенита безазленост класичне грчке и вајмарске немачке класике, конфронтирала се у стваралачкој напетости с новим виђењем хеленске културе. Идејна особеност остварена у класичном (високом стилу) сукобила се с могућношћу изражавања унутрашњег и подсвесног у скулптури. Идеализација форме и њена неподударност са садржајем, конституисана на основу Винкелмановог деловања, нашла се под ударом критичке мисли, по којој се у вајаним формама може изразити снага потиснутог, ирационалног.<sup>36</sup> Патетичан и дивљи патос експресивних форми новооткривеног света деконструисао је унисону слику засновану на Винкелмановом постулату о племенитој узвишености. Нови свет, откривен испод наслага лепог и стилизованог, условио је уметничку прераду која се дефинисала у систему стваралачке *цивилизације са дојуњавањем*.<sup>37</sup>

Пергамонски олтар, Лаокоон, као и детаљи Микеланђеловог *Страшној суди* постали су активни идиоми у служби обнове виталног света античке уметности. Потреба савременог човека да испољи скривену животност испод наслага нивелисаног морала, нашла је утемељење у вибрантној снази античких митова и архетипова. Посматрач је упућен да се саживи са уметничким делом, особито са скулптуром, која је требало да у њему изазове не само ужитак у лепом већ и учешће у катарзичној борби на живот и смрт.

Поменуте динамичке структуре особито су истакнуте у делу неколицине значајних личности културе и науке 19. века. Кроз истоветну визуру, класицистичку уметност је видео и Рихард Вагнер (Richard Wagner). У спису *Das Kunstwerk der Zukunft* (*Уметничко дело будућности*), објављеном 1848. године, он се презриво изразио о идеалистичкој естетици као творевини *без крви*.<sup>38</sup> Особито је напао класицистички устројену скулптуру, као структуру одвојену од животног контекста. Она је, по Вагнеру, беживотни камени споменик са прошлом лепотом, само *једно нејојекрејно и хладно окамењено сећање*.<sup>39</sup> Вагнер је сматрао да вајарство има мисију да камен учини живим и да *нејојекрејношћу преведе у крејтање, као и да монументализам преобрази у садашње стање*.<sup>40</sup> Естетизован свет нечулног формализма требало је оживети духом исконске античке чулности. Скулптура, која се као бастион класичног ексклузивизма темели на примордијалном и архајском, требало је да изгради нову савремену уметничку праксу сходно хтењима и чулности савременог човека.

Фридрих Ниче (Friedrich Nietzsche) је уобличио радикалну теорију о уметничком преображају савременог света.<sup>41</sup> Он је у знаменитом делу *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*Рођење трагедије из духа музике*), написаном 1872,<sup>42</sup> апеловао на успостављање

првобитног стања човека које је претходило Адамовом паду. У негацији разумске контролисаности и хришћанске етичности, Ниче је у човеку тражио дионизијски принцип који почива на постулатима анималне чулности. Анархично ослобађање инстинкта у животу, у уметности се рефлектовало апелом за рушењем хармоничне и углачане класицистичке антике. Блазирана антика је почивала на аполонском принципу, насупротном дионизијском, сатканом на канону избалансиране мере и савршене пропорције. Везу уметности и живота требало је брутално васкрснути и успоставити стари/нови свет, пун животних сокова и архајске виталности. По Ничеу, испод културног, цивилизацијски нормираног и свакодневног крије се прастара снага, чија исконска и потентна сила треба поново да повеже покидану нит уметности и живота. Другим речима, уметност као форма, али и као структура, има задатак да покидани ланац живота и уметности свеже, и да сав живот у његовој противречности изнова обнови. Комплексна слика антике – сада у проширеном значењу – као и гипсани одливци у динамичним формама требало је да вајаним делима оживе изгледали класицизам и реконструишу архајски принцип изгубљене виталности.<sup>43</sup> Откривање древне прошлости водило је успостављању ничеанског култа архаичности и примордијалне анималности. У тако осмишљеном теоријском систему, наслаге прошлости су несумњиво водиле археолошкој реконструкцији људске душе. У садејству са ископавањима древних античких артефаката, уобличавала се и стваралачка археолошка реинтерпретација људске душе.

Изузетна привлачност архајског у антици и његово уметничко изображење дуговали су свој израз археолошком раду Зигмунда Фројда (Sigmund Freud).<sup>44</sup> Као и његови образовани сународници, и Фројд је поседовао високо хуманистичко образовање, надограђено општим ентузијазмом за археолошка ископавања.<sup>45</sup> Познато је да је Фројдова пасија према антици умногоме била заснована на култном Бурхартовом (Jacob Burckhardt) делу *Griechische Kulturgeschichte* (Грчка културна историја), издатом 1872. године, које је у садејству с великом приватном колекцијом уметнина из преткласичног периода чинило основу у откривању *демонској* хеленског света. Захваљујући Фројдовом напору, потиснути архаизми су делом реконструисани и кодификовани у његовом знаменитом делу *Тумачење снова* (*Die Traumdeutung*), насталом 1899. године, у којем се подробно говори о потиснутим духовима прошлости. Својеврсна археологија несвесног и поновно откривање дубинске структуре човекове душе у склопу свеобухватне ревокације душевне древности, неминовно су водили дефинисању дивље душе.<sup>46</sup> Пред очима савременог човека поступно је васкрсавао скривени свет, сублимиран у Вергилијевом

(Publius Vergilius Maro) стиху, исписаном на корици Фројдовога *Тумачења снова* као мото: *Flectere si nequeo superos, acheronta movebo* (Ако не моју да сломим више силе, ипак ћу њокренути доњи свет – царство мртвих). Једна нова антика помаљала се испод нормираног класичног хеленства. Фројд је (ре)откривао нове светове егзистенцијалног и вечито важећег, којима је смисао давао преносом у савремени свет.<sup>47</sup> Уместо свезе класичне естетике и етике, расла је нова слика противречних светова као ознака дијалектички интониране историје. Антагонистички принципи, посматрани кроз биполарну визуру, негирали су натуралистичко устројење околине на рачун унутрашњости човековог бића. Мушко и женско, живот и смрт, сан и стварност, постали су идиоми јединственог света наизглед супротстављених антитеза. Нагонска човекова природа узнемирила је нормираног грађанина, и нови свет је требало устројити у складу са човековом природном чулношћу. Урођена и неусиљена телесност открила је регресирану сексуалност и обзнанила рушење савременог пуританизма. Поменуто растакање доминантног моралног система требало је спровести обазриво, јер је владајући вредносни оквир и даље био доминантна друштвена парадигма. Осаврењивање садашњости на основу новог читања архајског хеленства одиграло се на посредан, готово субверзиван начин. Фројд и пракса појединих уметника заоденули су стварност у рухо античке форме. Оплемењено и дозвољено прерушавање видљивог света захтевало је мимикрију. Античке форме, делом оличене у виду двојних бића као што су Кентаур и Тритон, постале су амблеми скривених значења, толерисани као слике препуштене уметничкој машти и уобразиљи.<sup>48</sup>

Фројдови теоријски списи без сумње су се преплели с једним делом уметничке праксе, сублимираним у опусу Франца фон Штука (Franz von Stuck), сликара и вајара. Штук је сликовним и вајаним изразом отелотворио свет ванвременских архетипова у универзални уметнички дискурс, који почива на важности универзалних принципа.<sup>49</sup> Уметник је тежио да створи *оно чистио, људско, вечно и важеће*<sup>50</sup> и да тако савременог човека одене у вечно античко рухо. У почетку каријере Штук се придржавао класичне норме златног реза, заснованог на математичкој прорачунатости античког космолошког система и његовој примени у медију скулптуре.<sup>51</sup> Своје фигуре је конципирао по подобију *Ајолона Белведерској* и многобројних биста античких вајара, потврдивши поштовање и уподобљење високом стилу уметности класичне Грчке. У наставку своје каријере, Штук је остао веран архајској пракси, усвојивши нерегуларни систем у којем доминирају снажна, витална и непропорционална тела (креатуре).

**Уметничка пракса и еволуционистичке теорије**

Током друге половине 19. века, стабилан систем заснован на креационистичкој теорији делимично је нарушен Дарвиновим (Charles Darwin) учењем о еволуцији.<sup>52</sup> Теорија еволуције и поставка о сексуалној селекцији дефинисани су низом књига, од којих је за уметничку праксу свакако најзначајније капитално Дарвиново дело *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (*Постанак врста путем природној одабирања или очување повољнијених раса у борби за животи*), публиковано 1860. године.<sup>53</sup> Књига је исте године преведена на немачки језик, што је омогућило пренос Дарвинових идеја на немачко тло. Кључни садржај еволуционистичке теорије – борба за опстанак – наишао је у другој половини 19. века на велики одјек у уметничком свету. Визуелизација природног света кодификована је у знаменитој Бремвој (Alfred Brehm) књизи *Illustrirtes Thierleben* (*Илустровани животи животиња*), пласираној у периоду 1864–1869. Интересовање за ембриологију, биологију, компаративну морфологију, као и друге научне гране, сублимирано је у научном опусу Ернеста Хекела (Ernst Haeckel).<sup>54</sup> Студент Универзитета у Јени нормирао је теорију монистичког пантеизма у знаменитом делу *Natürliche Schöpfungsgeschichte* (*Историја креације*), 1868. У центру Хекелове монистичке религије нашла се идеја о јединству животне силе као исходишту свих природних облика живота. Његова идеја подразумевала је смештање човека у природни, непатворени и детерминишући оквир, чиме је напуштен концепт оптимистичког дарвинизма и Дарвинове претпоставке о човеку као централној потки у оквиру линеарно замишљеног цивилизацијског прогреса. Уколико је у раном Хекеловом делу и било извесног идеализма и вере у природну и изворну лепоту, они су с временом замењени својеврсним песимистичким погледом на порекло и будућност света.<sup>55</sup> Хекел је донекле под утицајем Шопенхауеровог<sup>56</sup> мрачног волунтаризма – ревидирао своју природну филозофију, обојивши је нотом бестијалне трагичности и вером у моћ неспутане воље. Напуштање идеје о интелектуално устројеном универзуму претворило се у космолошку димензију света као метафоре ирационалне силе, која одбија став о надмоћи човековог разума и спушта га у сферу закона који владају међу дивљим зверима. Свет назора као одредишта људске надмоћи пребацује се и центрира у односу на човекову полност, па се човек може дефинисати као нагонско биће.<sup>57</sup> У фокусу Хекеловог виђења света нашла се сива, огољена и беспоштедна борба за опстанак. Човек и животиња су постали једно, изван социјално нивелисаног живота. Повратак у природно стање означио је *реојкривање* човекове тамне стране, засноване на егостичном нагону за животом.

Дарвин и Хекел су видели у води примордијално човеково станиште.<sup>58</sup> Вода је и симбол сједињења науке и мистерије, где се природна филозофија укршта с њеним симболичким двојником. Она је простор тајни и хорора, али и едемског значења. У води обитавају мистериозна бића, попут водених змија *хладних и бездушних очију*,<sup>59</sup> која уливају страх истицањем *груости* звери, делујући при том као инверзни одсјај анималне човекове природе.

Реакција уметника на проучавања морских биолога, нарочито на рад директора Зоолошке станице (*Stazione Zoologica*) у Напуљу, Антона Дорна (Anton Dohrn), интензивирана је у опусу сликара Арнолда Беклина (Arnold Böcklin).<sup>60</sup> У култном делу *Triton und Nereide* из 1873/1874. године, Беклин успоставља својеврстан сликовни одговор на природњачке теорије и визуелно конкретизује Дарвиново питање: *Како се може доћи до континуума природе, будући да је услед серије геолошких и метеоролошких катастрофа бивао прекинут и зајамњен*.<sup>61</sup> Беклин је у свет слика увео монструме као отелотворења изгубљене карике између савременог и примордијалног човековог претка. На поменутој слици, Беклин је покушао да визуелизује замишљени еволуциони континуум, приказавши водене змије као манифестацију раног стадијума живота на Земљи, док је каснију епоху развоја живота приказао Тритоном у форми полурибе-получовека.<sup>62</sup> Поменута бића постала су метафора ступњевитог развоја живота, као и слика недостајуће карике у генези човековог настанка. На такав начин су апологете Беклиновог дела и поимале сликарев чудан опус.<sup>63</sup> Хибридна бића више су производ Беклиновог познавања морфологије и митологије, него што су производ знања класичне митологије и његове прераде. Мешовита (хибридна) створења су пре реализација стварности, а мање плод фантазије. Њихова моћ и снага деловања, како је примећено у приказима Беклинових слика, *пошире зид између човека и природе*.<sup>64</sup> Беклинова бића су постала синоним за проналажење нијанси између људског и анималног света, визуелизован метаморфозом митолошких и античких форми.<sup>65</sup>

Тражење изгубљене карике између савременог човека и његовог прапретка кулминирало је проналаском *pithecanthropus erectus*-а, последњег заједничког претка човека и човеколиких бића. Откриће пикантропа, усправног човеколиког мајмуна, резултат је палеонтолошких истраживања природословца Ежена Дубоа (Eugène Dubois), који је 1894. године тријумфално обзнанио своје откриће. Проналасак је одушевио Ернеста Хекела, који нимало није сумњао у његову веродостојност. Габријел фон Макс (Gabriel von Max), славни сликар и власник богате антрополошке и зоолошке збирке куриозитета,

насликао је пикантропа и ту слику посветио Хекелу, духовном оцу заједничког претка.<sup>66</sup> Представа човеколиког мајмуна са Јаве, човековог прапретка, старог између шест и седам милиона година, није била само плод уметникове тежње за стриктним и аутентичним приказом анатомије. Пре свега, било је то указивање на психолошку и емоционалну страну пикантропа. Слика прошлости постала је одраз недостајуће, односно изгубљене природне стране савременог човека.

Реакција уметника на теорију борбе за опстанак имала је снажан одјек, нарочито у вајарском и сликовном опусу Франца фон Штука.<sup>67</sup> Борба прачовека и животиње у освиту цивилизације предмет је многобројних Штукових дела. У току сукоба, човек и животиња мењају своје особености – човек постаје грабљивац, има дивљачки поглед, што га чини сличним животињи. У Штуковим радовима динамику борбе изражавају централне фигуре. Њихов снажни динамизам кулминира у ритмичном климаксу, визуелизованом драматичним актом сједињења опречних сила. Уметнике симболистичке провенијенције занимала су егзистенцијална питања, попут оних о пореклу и развоју човека, јер су универзалне структуре могле да се материјализују у телу, носиоцу нагона и емоције. Управо је тако деловао Франц фон Штук, као и други уметници симболизма заинтересовани за теорију о еволуцији или за зоологију и антропологију.

#### Рецепција *Рибара* у ликовној критици

У србијанској периодици током 1907. године публиковане су две значајне критике *Рибара*. У листу *Штампа*<sup>68</sup> освануо је непотписани приказ скулптуралне композиције који ћемо селективно пренети, акцентујући оне делове који доприносе идејном сагледавању вајане представе. Аутор текста је посебно истакао борбу човека и змије. Замисао је ова: *На једном камену крај обале речне седи један човек и лови рибу. Из воде се њојављује једна ужасна змијурина, и њалацајући усџима на човека. Настаје борба на живој и смрти. Човек снажним рукама хвата змију за врати и дави змију која му се извија из руку и у сваком њренутику као да хоће да му сручи оштров у шело. Али се њиновски њрсти њијају у шело и она мести ошрова бљује воду... Овај моменати борбе извајао је необично шойло и са њуно шойлине и живојиа...*<sup>69</sup>

Јасна је ауторова намера да на сликовит начин укаже на концепт борбе за опстанак. Рибар попут месождера лови свој плен (рибу) и утом, у бескрајном ланцу исхране, из воде се помала застрашујућа змија с намером да га поједе. Ловац постаје ловина; као неумитна радња обнављања и нестајања, борба за опстанак се материјализује у драматичном троуглу ланца исхране. У вечитом кружењу живота и смрти, човек и звер у инстинктивној борби за преживљавање постају део истог природног

поретка у којем опстају најјачи. Ова митска борба је монументализована у вајарском медију, и то на топао и животан начин, како наводи писац текста. Роксандић је успео да оживи скулптуру и оствари Вагнеров постулат о исконском животу оживљеном у вајаној форми. Две фигуре, људска и животињска, оживљене снагом уметничког прегнућа, постају део јединствене и испреплетене формалне композиције, изграђене степеновањем маса и уклапањем наизглед противречних и супротстављених волуминозних структура – човека и гмизавца.

Напетост и динамика, замрзнута вибрантност и пулсирајућа енергија која се протеже у стабилном покрету, чине јединствен утисак и провоцирају одговор адресата. У Роксандићевом делу препознатљиво је јединство форме и облика, садржаја и облика. Ничеанска тежња за стилским јединством као последицом различитих израза остварена је у пуној животној форми. Декаденцију је заменило осећање трагичног песимизма, и дело постаје симбол човечанства које у борби за опстанак тражи достојног и стравичног непријатеља (рептила). Вера у цивилизацијски (селекциони) оптимизам ипак је умерена. Скулптура *Рибар* исказује оптимизам, али у озбиљној и стаменој варијанти. Лик рибара је уравнотежен и сталожен, на шта указује Јован Дучић у опису Роксандићевог дела.<sup>70</sup> Његова суздржана фацијална експресија сведочи о умереном оптимизму, заснованом на стваралачкој реинтерпретацији еволуционих теорија. Уместо евентуалне еуфорије, рибарева сведена мимика (физиогномија) исказује неумитност еволуције у којој човек природним одабиром постаје владар света и господар природе. У вртлогу борбе, човек стиче право на одрживи развој и постаје носилац страха и ужаса, и господар над свим зверима.<sup>71</sup> На темељима древног света поново је успостављена генеза човечанства, изазвана стеченим моралом и важећом религијском (конфесионалном) догмом.

На сличан начин Роксандићево дело описује и критичар италијанског часописа *L' Italo-Argentino (Итало-арџентински)*.<sup>72</sup> Извештавајући са велике изложбе 1907. године у Риму, неименовани критичар је записао: *Борба (Lotta) је рад њун њиисака и најбољеи дејсџива њласџичних особина. Снаџа, њнев најџагнуџоџи и сџлџеџноџ човека од једне џаџне змијурине – оџајносџи ослобођења и жеља њеџове џобезде џриказана је с изванредном исџином и смџлошџу.*<sup>73</sup> Италијански извештач као да понавља речи критичара листа *Штампа* да скулптура *Рибар* заправо приказује борбу за опстанак, у којој само победник стиче право на продужетак живота своје врсте.

У наставку свог осврта на скулптуру, италијански критичар наводи да *џред радом Роксандићевим обузме нас физички бол, да џод њеџовим џриџииском као саучесници у џој неједнакој борби очекујемо крај. И у њему*

своју слободу.<sup>74</sup> Јасна је намера да се укаже на универзалност поруке Роксандићевог дела, која постаје властито свих рецепијената. Жеља да се у медијски етар пошаље разумљива порука, која снажно и јединствено делује на просечног посматрача, у потпуности је остварена. Роксандићева скулптура, као ехо савременог погледа на антику, постаје катарзично чистиште и топос људске слободе. Попут самих учесника борбе, и посматрач проживљава своју унутрашњу борбу ослобођења. Смрт гмизавца омогућава слободу модерног човека и његово преживљавање у доба развоја психоанализе и реоикривања човековог сопства.

Формалнију критику *Рибара* пружа нам А. Густав Матош.<sup>75</sup> У осврту на *Трећу југословенску умјетничку изложбу Лаге*, у Загребу 1907. године, писац наводи следеће: *Гол, чио момак – сличан титанском најрезању Микеланђелових робова – дави отровницу, њећећи јој у отровну, разјављену чељуст, и у отровни тврди поглед. Борац је моделован, додуше ђачки, академијски, али врло тачно, у драматичној, врло сујестивној пози. Млад, модеран, а Лаокоон, али јачи од симболске немани, као млади Херакле.*<sup>76</sup> Матош с правом указује на цитатност дела чији се корени налазе у Лаокоону и Микеланђеловим *Робовима*. Порука коју је Роксандићева скулптура преносила пре свега је општецивилизацијска, и стога прикладна за уметање у локалне оквире. Матош у наставку текста истиче борбу као метафору сукоба опречних сила, повезујући је с политичким оквиром. Роксандићев *Рибар* постаје симбол борбе *пошлагаченој југословенској народа*.<sup>77</sup> Композиција није само слика човечанства већ и партикуларне, националне одредивости. Рибарева борба за опстанак препозната је као свеопшти и општеважећи идиом који се по потреби варирао и контекстуализовао.

#### **Екфразис Јована Дучића: дешифровање хидротичког човека и медијско прожимање**

Јован Дучић је 1907. године за лист *Полијтика* написао опширан приказ Роксандићеве композиције.<sup>78</sup> Комплексан опис *Рибара* не само да је по дужини наратива надмашио остала виђења већ је и по садржају и значењу постао и остао кључни осврт на знамениту скулптуру. У форми екфразиса, литерарног жанра,<sup>79</sup> Дучић је вербализовао вајану композицију и тако произвео менталну слику у свести потенцијалног читаоца. Песник је и раније поједина славна уметничка дела, попут *Таковској усшанка* Паје Јовановића, 1898, *прејевавао* и литерарним језиком стварао вербалну слику.<sup>80</sup> Уметничка вербализација *Рибара* производила је утисак *ирисујности* пред очима читаоца, под којим и сам постаје активан учесник у комуникацији са *неирисујним* делом.

Дучић овако започиње свој опис скулптуре: *Борба која представља рибара који седећи на једној сцени дави својим огромним бронзаним бесницама једну огромну змијуруину има дејала који изненађују храброшћу и најоном замисли. Грудни кош је овде чисти ав проблем; рибарева леђа су зрчена као у каквој монструозној инсекти или какве трдне морске корњаче, зајим појединости мускулатуре руку у којима је сабијена цела снага тој рвача са змијурином...*<sup>81</sup>

Указавши на анатомске детаље рибара, Дучић несумњиво сугерише и на савремена знања из зоологије, будући да му рибарева леђа наликују леђима морске корњаче или огромног инсекта. Изједначавање људи и животиња резултат је компаративних научних сазнања, што у садејству са емоционалним и психолошким изједначавањем човека и животиње недвосмислено указује на природњачке и симболичке оквире Дучићеве анализе рибаревог грудног коша.

У истом духу Дучић наставља: *Очи човекове имају овде поглед више змијски него у саме змије с којом се рве. Лице на коме се види сва поузданост и презрење јачега, нашло је на тај начин у очима своју свиреју речности и сву крволочност Човека-Змије.*<sup>82</sup>

Изједначавање човека и звери, већ уочено у делу Франца фон Штука, потврђено је и у Роксандићевој композицији. Особености страшне звери постају садржај *Рибара*. У акту борбе и вртлогу нагонског преживљавања, човек изнова постаје потпун – онај који је једнак животињи и који у савременом свету остаје део природног поретка. Крволочност човековог погледа потврђује његову праву природу, која се у тренутку дионизијског ослобођења манифестује у уметничкој форми Роксандићевог Човека-Змије.

Врхунац Дучићевог екфразиса и тумачења споменика у контексту природњачких теорија сажима се у наставку описа *Рибара*: *Тврди и велики ношти пре хидротичкој човека не виде се овде ујошребљени од поштанка у оваквој ирвој ирехисторијској ушакмици зверстива.*<sup>83</sup> Песник склон симболизму види у Роксандићевој скулптури симболичку борбу у освит човечанства. У сукобу двају бића, у борби за живот, надмећу се преисторијски човек и митска неман. Обоје подигнути на ниво универзалних симбола, човек и звер постају слике живота и одраз новог победоносног примата који своју превласт и право на еволутивни искорак остварује након беспштедне борбе и победе над рептилом. Дучић у *Рибару* препознаје архајског, хидротичког човека који као модерни или архајски Тритон торжествено креира родослов савременог човека. Из водене масе рађа се нови живот, који своје порекло дугује воденој стихији, као метафори кладенца живота.



Коначно, пажљивији поглед на физиогномију рибаревог лица потврђује тезу да је Роксандић извајао преисторијског човека; увучене очне дупље, снажно исклесане аркаде и пуначке усне недвосмислено сугеришу да се иза лика рибара крије проточовек. У складу са већ изреченим о недостајућој карици и трагању за изгубљеним човеколиким приматом, и у склопу његовог открића на Јави 1894, можемо у рибаревом лику сагледати уметнички прерађену визију архајског човека. Црте замишљеног *erectus*-а и оних које асоцирају на особености човека црне расе, одликују лик Роксандићевог проточовека. Деветнаести век је протекао у трагању за изгубљеним прецима, чије је проналажење требало да успостави *ауџениичну* мапу заједничке цивилизације. Различите научне и идеолошке структуре трагале су за документарним и историјским изгледом људске расе. *Оријентоманија* је условила визуелна истраживања физиогномије људи са афричког континента,<sup>84</sup> док су поједина научна истраживања сугерисала појаву расних теорија, утврђивањем табела са идеалним лобањама људи из хеленског света.<sup>85</sup> У плурализму и извесној конфузији по питању канонизовања лика заједничког претка, Роксандић је центрирао лик свог архајског човека користећи стечена и сопствена знања, као и цитате преузете из могућих сликаних и вајаних предлогака.

Дучић својим екфразисом у потпуности оживљава фонтану и ствара утисак *живе слике*: *Рибарска мрежа између ноју ња до иза десној кука и низа сџену за њим има шју срећну замисао (можда случајно) да нам она ѡродужи ѡјезаж, гадне шлузију мора са ѡом сџеном, каквој ѡамној, нервозној циничној мора у ѡренуѡку оѡрченој двобоја*.<sup>86</sup> Песник алудира на тајновито море као место митске борбе и снажном нарацијом оживљава слику непрекинутог пејзажа. Стари парагон сликарства и скулптуре у уметности симболизма најчешће је био поражавајући по скулптуру, с обзиром на њену дводимензионалност као ограничавајући фактор.<sup>87</sup> Дучић надлази поменуто ограничење и читалац његовог екфразиса представља себи тродимензионалну слику *Рибара* (Борбе) у морском окружењу. *Продужена* слика се претвара у мистериозан, нетопографски пејзаж и тако *вешѡачку* скулптуру смешта у исконску, древну природу. У наставку текста Дучић наводи да се скулптура треба поставити на Теразије, јер је *Рибар* заправо водоскок. Он антиципира будуће стање и казује да када *високи и кѡићеѡи млаз воде ѡрсне из чѡлустѡи змије сѡјајуѡи ѡо целој бронзи, ѡа ће скулѡѡура да буде необично ѡуна ѡокреѡа и најор ових рвача добиће шума, хуке; Грцања ѡобећене змије у смрѡоносним ѡвозденим ѡесницама оѡѡаће овде не само видљиво неѡо и чујно [...] овај ће уметнички уѡао на Теразијама да ѡредсѡавља сѡрасѡи, снаѡу и неке радосне бунѡовне жеље за живѡѡом какве ми имамо мало*.<sup>88</sup>

Дучић оживљава скулптуру и пројектује њено пуно значење као трајне, али и ефемерне конструкције. Хук и жубор воде у потпуности ће оживети скулптуру и указати на сједињену моћ аудитативног и визуелног. Она ће постати динамична форма саткана од покрета и звука, и као таква ће подстаћи реакцију посматрачевих чула, а себе дефинисати као константан ефемерни спектакл. Песник с правом истиче да је скулптура визуелизација радосне и бунтовне жеље, сублимиране у хтењу да се архајски свет животних нагона отелотвори у *нашем ѡѡхом ѡраду*,<sup>89</sup> који тиња испод декаденције, уљуљкан самозадовољством. Снага уметничког је пројектована сила која треба да преобрати реалност, јер је она једина стварност и сила свеобухватне промене живота. Ефемерност и симболичност фонтане, оличених у проточку воде, парадигматски је креирала утисак неумитне пролазности живота сатканог у нестанку, али и у коначној прочишћеној обнови. Симболика воде, као извора живота и колевке цивилизације, коначно је остварена у форми овалног базена у који је смештен *Рибар*, и тиме је сликовно заокружен Дучићев вербални екфразис.

Упркос првобитној намери, фонтана није постављена на Теразијама него на Калемегдану, могуће 1908. године,<sup>90</sup> најкасније до 1911. године. Фото-илустрација из *Нове искре*, из 1911. године<sup>91</sup> потврђује да је скулптура постављена у Калемегдански парк, и да је већ тада постала важан меморијски топос престонице. Разлози који су довели до њеног смештања на Калемегдан нису нам познати. Чињеница да је *Рибар* постављен на место ранијег водоскока у овалном базену указује на рационалан избор места, с обзиром на то да је постојећи извор воде било најлакше заменити другим. Постављање *Рибара* (сл. 3) на постојећу рустичну базу (водоскок) саткану од неартифицираног камења чинило се као логичан избор постаментa за необрађеног природног човека (скулптуру). Уз то, ранији меморијски топос био је предмет уживања Београђана, који су жубор воде слушали из изнајмљених столица поређаних око фонтане. Коначно, разлози за постављање фонтане на Калемегдан могу бити и симболичке природе. Можда је представа рибаревог наог тела – премда заоденутог у архајску форму – реметила важећи морал, што је довело до промене крајњег одредишта фонтане. Без обзира на могуће разлоге, смештање фонтане на нову дестинацију било је прикладно њеном садржају и форми; замисао о проточовеку и његовој митској борби с природом боље је кореспондирала са зеленилом парка, макар и у оплемењеној, артифицираној форми, него са структуром градског језгра. Дучићев екфразис и прича о *продужењу* скулптуре у слику коначно су материјализовани, и Роксандићева композиција је постала део органског простора, не само замишљеног већ у целисти

Сл. 3.  
Симеон Роксандић,  
'Рибар', око 1913.  
(колекција Милоша  
Јуришића)



оствареног. Преливање из вајарског медија у медиј сликарства, и смештање Роксандићеве композиције у хабитус пејзажне архитектуре потврдили су особеност уметности времена, оличену у медијском прожимању и потреби за свеобухватном естетизацијом живота.

Смештањем *Рибара* у базен, коначно је употпуњена идеја скулптуре, садржана у идеји да се из водене масе рађа нови живот, отелотворен у форми кладенца живота. На тај начин је један артифицијелни парк постао и простор дела дивље и архајске природе. Роксандићева, сада, парковска скулптура, уметнута у кружну форму базена, постала је део дивље, опозитне стране природе, оличене у аранжираној и селективно идеализованој природи Калемегданског парка<sup>92</sup> (сл. 4). Стилизовано растиње и артифицирана природа сјединили су се с њеном тамном и непрерађеном фигуралном страном (животиња и човек), потврдивши јединство опречених феномена, двојност општих принципа – Дионисовог и Аполоновог.

#### Уметник и дело: идентификација и светост уметности

У осврту на свог *Рибара*, Роксандић је у разговору са Звонимиром Кујунџићем, касне 1940. године, сублимирао своје гледиште на уметност и живот у целини.<sup>93</sup> Речима да је *Рибара* обликовао из *потребе да симболима прикажемо победу човека над снагама природе*,<sup>94</sup> вајар је дефинисао идејну основу своје најславније скулптуре. Идеја о победи човека над природом говори о вери да се успон човечанства може потврдити уметничком формом.

У наставку своје исповести, вајар указује да је *уметничко дело само она уметност у њеном смислу* *ше речи, ако је сваком ирислујачно. Ако у њему сваки ирисли човек са здравим разумом и здравим очима осети оно што је осећао уметник док је стварао*.<sup>95</sup> То значи да би уметник и посматрач требало да деле исти поглед на уметничко дело, јер су и један и други делови истог универзалног система који почива на јасно читљивим прималним симптомима и визуелним симболима.

Роксандић у наставку разговора истиче да: *уметник треба да до крајњих граница својих људских могућности пренесе лепоту природе у камен*.<sup>96</sup> Овим речима се јасно истиче намера о преносу изворне, неселектоване природне лепоте (спој форме и садржаја) у камен, што је био и Вагнеров апел, да нова животна, архајска антика треба да покрене камени медиј и подари му живот. Имајући у виду идеалистичку визију о свеобухватној естетизацији живота и веру у непатворену природну лепоту, Роксандић је закључио да само уметници могу да буду свештеници култа лепоте.<sup>97</sup>

У складу са Роксандићевим схватањем о месту и значају уметности, а у склопу виђења уметничке праксе времена, можемо да сагледамо и архивску фотографију на којој је приказан уметник поред гипсаног модела *Рибара* у римском атељеу 1906. године (сл. 5).<sup>98</sup> Многобројне инсценације уметника са њиховим делима обележиле су крај деветнаестог и почетак двадесетог века. Самоидентификација уметника са делом говори о социјалним



Сл. 4.  
Симеон Роксандић,  
'Рибар', колорисана  
разгледница, издање  
Чакловића, око 1922.  
(колекција Милоша  
Јуришића)

Сл. 5.  
Симеон Роксандић  
и 'Рибар' у римском  
апсељеу 1906. године  
(Годишњак града  
Београда XLIII: 170)



аспектима уметниковог места у друштву. Истовремено, она у појединим случајевима указује и на дубље везе уметника и дела. У Роксандићевом случају уочавамо скоро истоветну позицију два ентитета – поистовећење креатора и креације, што говори о вајаревом самовиђењу. Уметник је себе видео као жреца свете уметности, структуре која је у јединству особености и целине настојала да саобрази лепоту природи и природу лепоти. Међутим, радикално виђење Роксандића као уметника пророка и свештеника култне уметности, тако блиског уметности симболизма,<sup>99</sup> може се прихватити с извесном дозом опреза. Вајарево одређење као уметника блиског симболистичкој поезици може донекле да се прихвати, с тим да се његово самовиђење усклади са симболистичком поезијом такозване *грује модерности*.<sup>100</sup> Модерност симболизма настала из прогресивног повратка у мит, фикцију и фантазију остала је у највећој мери доследна постулатима фигурације, надилазећи апстракцију модернистичке форме. У архаизираној форми и анималној синтези решавана су егзистенцијална питања савременог човечанства. Редукција форме и прочишћење идеје *Рибара* посредно указује на дело, али и на модерно сопство уметника, остварено у реинтерпретацији архајске антике. Усмерена ка прошлости, поезика Роксандићевог *Рибара* остала је – како наводи већ поменути италијански критичар – *изван исцртања којикаких лудих техника, већ је исцртани смели састав и приказ, у коме себе уметник излаже и хоће да нам покаже своју способност у необичним пошешкоћама*.<sup>101</sup>

У динамичној напетости и прожимању модерног и академског, Роксандићев *Рибар* је дефинисан као једна од парадигми уметничког света с краја 19. века. Претпостављена цитатност није искључила уметничко стваралаштво, и *Рибар* је конституисан као јединствена слика настала на постулатима универзалног, непроменљивог канона лепог и снажно израженог модерног натурализма.<sup>102</sup> Рибар је постао израз визије о идеалном, маскулозном телу уподобљеном идеалном античком канону, као и одраз вере у оригиналност уметничког акта стварања насталог на тези о репродукцији стварне природе (рад по живом моделу).<sup>103</sup> Заоденута нагота, тако присутна у вајарству крајем 19. века, потврдила је парадокс архајске модерности. Модерност и академичност, као њен алтерего, неумитно су деловали као јединствени

идиом отелотворен у телу Роксандићевог проточовека. Класична представа атлете у племенитом надметању субулимирана је у жестокој борби дивљег *Рибара*. Вечита и апсолутна лепота, да се послужимо Бодлеровим (Charles Baudelaire) мислима,<sup>104</sup> проткала се с модерним и историјским концептом лепог, произведши јединствени утисак, који није поништио нужност различитости у структури дела (*Рибара*).<sup>105</sup>

Доцент др Игор Б. Борозан,  
историчар уметности  
Филозофски факултет, Београд  
borozan.igor73@gmail.com

## НАПОМЕНЕ:

- \* Рад је настао у оквиру пројекта Министарства просвете и науке Републике Србије, под називом *Представе идентитетских у уметности и вербално-визуелној култури новој доба*, редни број 177001. Посебну захвалност дугујем Милошу Јуришићу, који ми је омогућио да репродукујем архивске снимке.
- 1] Дучић 1907; *Полиџика*, 2. септембар 1907: 1; *Полиџика*, 6. јул 1907: 3; *Трјовински гласник* 4. мај 1907; *Шјамја*, 22. фебруар 1907.
  - 2] Стојановић 1928; Кулунџић 1940; Симић-Миловановић 1962–1963; Медаковић 1964; Тошић 1996.
  - 3] *Бранково коло*, 1. март 1907: 286.
  - 4] *Исџо*.
  - 5] Критика Гаетана Рикоџија публикована у часопису *L'Italo-Argentino* пренесена је у *Бранковом колу*: Бранково коло, 28. јул 1907: 820.
  - 6] *Шјамја*, 22. фебруар 1907.
  - 7] *Исџо*.
  - 8] Грујић 1997: 88.
  - 9] Србија на Балканској изложби у Лондону 1907. године.
  - 10] *Нова искра* 11–12, 1907: 319. Истоветан снимак је публикован у илустрованом приручнику Београда, у издању Београдске општине: *Београд. Изглед вароши и улица по фотографијама из разне доба 1911*, сл. 29.
  - 11] Кулунџић 1940: 135.
  - 12] *Исџо*.
  - 13] *Исџо*.
  - 14] Према Симић-Миловановић 1962–1963: 448.
  - 15] *Исџо*.
  - 16] Према Симић-Миловановић 1962–1963: 447.
  - 17] *Исџо*.
  - 18] *Исџо*.
  - 19] Кулунџић 1940: 127.
  - 20] Симић-Миловановић 1962–1963: 448.
  - 21] Wolf 2008: 243–269.
  - 22] *Нав. дело*: 247.
  - 23] *Исџо*.
  - 24] Према Wolf 2008: 247.
  - 25] Maaz 2000: 178.
  - 26] *Исџо*.
  - 27] Maaz 2000: 177.
  - 28] Wolf 2008: 247.
  - 29] Према Wolf 2008: 247.

- 30] *Исџо*.
- 31] Maaz 2000: 177.
- 32] Wolf 2008: 261–262.
- 33] Sünderhauf 2009: 167.
- 34] *Исџо*.
- 35] *Исџо*: 168–69.
- 36] Maaz 2000: 179.
- 37] Sünderhauf 2009: 168.
- 38] *Нав. гело*: 169.
- 39] Према Sünderhauf 2009: 169.
- 40] *Исџо*.
- 41] *Исџо*: 160–163.
- 42] *Исџо*. За потребе овог истраживања користили смо се српским преводом: Ниће 2012.
- 43] Sünderhauf 2009: 162.
- 44] Brandlhuber 2009: 109. За потребе овог рада послужили смо се српским преводом *Тумачења снова*, као кључним делом за проучавање *археологије несвесној*: Фројд 1984.
- 45] Brandlhuber 2009: 109–110.
- 46] *Нав. гело*: 110.
- 47] Sünderhauf 2009: 163–165.
- 48] *Нав. гело*: 165.
- 49] Brandlhuber 2009: 100–129.
- 50] *Нав. гело*: 105.
- 51] *Исџо*: 116.
- 52] Hodge and Radick 2003.
- 53] Kort 2009: 53. За потребе нашег истраживања послужили смо се српским преводом: Дарвин 2009.
- 54] Morton 2009: 59–91.
- 55] *Нав. гело*: 74–77.
- 56] *Исџо*: 67–68. За потребе ове студије користили смо се српским преводом кључног Шопенхауеровог дела *Die Welt als Wille und Vorstellung (Свети као воља и њрегсџава)*: Шоренхауер 1981.
- 57] Morton 2009: 67.
- 58] *Нав. гело*: 77.
- 59] *Исџо*.
- 60] Kort 2009: 24–55.
- 61] *Нав. гело*: 31.
- 62] *Исџо*: 32.
- 63] *Исџо*: 26–27.
- 64] *Исџо*: 27.
- 65] *Исџо*: 28–31.
- 66] Rosendahl 2010: 278–280.
- 67] Brandlhuber 2009: 106–115.
- 68] 22. фебруара 1907.
- 69] *Исџо*.
- 70] Дучић 1907: 1.
- 71] Ниће 2012: 6.
- 72] Према: *Бранково коло*, 28. јул 1907: 820.
- 73] *Исџо*.
- 74] *Исџо*.
- 75] Матош 1907: 188.
- 76] *Исџо*.
- 77] *Исџо*.
- 78] Дучић 1907.
- 79] Mitchell 1995: 151–181.
- 80] О вербализацији *Таковској усџанка* у контексту односа речи и слике, као и ширем значењу вербално/визуелне културе: Тимотијевић 2009: 129–131.
- 81] Дучић 1907: 1.
- 82] *Исџо*.
- 83] *Исџо*.
- 84] Miller 2010: 115–132.
- 85] Leoussi 1998.
- 86] Дучић 1907: 1.
- 87] Maaz 2000: 179.
- 88] Дучић 1907: 1.
- 89] *Исџо*..
- 90] У недостатку чвршћих доказа када је фонтана постављена на Калемегдан послужили смо се казивањем Александра Дерока: Дероко 2013: 22.
- 91] *Нова искра*, јун 1911: 175.
- 92] Калемегдан је почетком 20. века конципиран као *арџифицирана* парковска целина, употпуњен бистама великана нације, с посебним акцентом на споменик Војиславу Ј. Илићу, рад Јована Пешића (1903–1904): Тимотијевић 2000–2001: 200.
- 93] Кулунџић 1940: 123–135.
- 94] *Нав. гело*: 134.
- 95] *Исџо*.
- 96] *Исџо*: 135.
- 97] *Исџо*.
- 98] Тошић 1996: 170, сл . 6.
- 99] Jurković 2013: 76–102.
- 100] Meschede 2013: 245.
- 101] Према: *Бранково коло*, 28. јул 1907: 820.
- 102] Prettejohn 2012: 1–3.
- 103] *Нав. гело*: 138–149.
- 104] 2013: 8–9.
- 105] *Нав. гело*: 8.

## ЛИТЕРАТУРА:

- Београд. *Излед вароши и улица по фотографијама из разне доба* (1911), Београд: Општина београдска, сл. 29.
- Бодлер, Ш. (2013), *Сликари модерне живописи*, превод Савић Остојић Б., Београд: Службени гласник.
- Brandlhuber, M. T. (2009), *Franz von Stucks – Klassizismus und Urgewalt*, in: Franz von Stuck. Meisterwerke der Malerei, hrg. Brandlhuber M. Th. and Buhrs M., München: Villa Stuck, Hirmer Verlag: 100–129.
- Wolf, N. (2008), 'Welche Masse von Plastik, die sich abmüht, irgend etwas Neues zu geben'. *Die Plastik zwischen Denkmalkultur und autonomer Form*, in: Geschichte der bildenden Kunst zum Impressionismus, Bd. 7, hrg. Kohle, H., München: Deutscher Taschenbuch Verlag: 243–268.
- Дарвин, Ч. (2009), *Посиљак врста њушем природно одбирања или очување њовлашених раса у борби за животи*, превод Дивац Н., Нови Сад: Академска књига.
- Главни улазак у изложбу Краљевине Србије (1907), *Нова искра* 11–12: 319.
- Грујић, Г. (1997), Настанак и развој збирке југословенске скулптуре Народног музеја у Београду, *Зборник Народног музеја XVI/2* (Београд): 81–97.
- Deroko, A. (2013), *A onda je letijo jeroplan nad Beogradom*, Beograd: Dereta.
- Дучић, Ј. (1907), Сима Роксандић, вајар, *Полијтика*, 2. септембар: 3.
- Jurković, H. (2013), *Aura and Horror: Essay on the Typology of the Self-Portrait in Symbolist Painting*, in: Decadence. Aspects of Austrian Symbolism, ed. Husslein-Arco A. and Weidinger A., Vienna: Belvedere: 76–102.
- Kort, P. (2009), *Arnold Böcklin, Max Ernst und die Debaten um Ursprung und Überleben in Deutschland und Frankreich*, in: Darwin. Kunst und die Suche nach der Ursprünge, hrg. Kort P. and Hollein M., Frankfurt: Schirn Kunsthalle, Frankfurt: 24–50.
- Кулунџић, З. (1940), Вајар Симеон Роксандић, *Београдске оштинске новине* 2 (Београд): 123–135.
- L'Italo-Argentino* о Роксандићу: *Бранково коло* 26–27, 28. јул 1907: 820.
- Leoussi, A. (1998), *Nationalism and Classicism. The Classical Body as National Symbol in Nineteenth-Century England and France*, London: MacMillan Press.
- Maaz, B. (2000), *Moderne tendenzen in der deutschen Skulptur 1870–1914. Formfragen–Stilkunst–Symbolismus*, in: SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920, hrg. Enhardt I. and Reynolds S., München: Prestel Verlag: 177–216.
- Matoš, A. G. (1908), Izložbene impresije Treće Jugoslovenske umjetničke izložbe saveza „Lade“ u Zagrebu, *Hrvatska smotra* IV (Zagreb): 187–193.
- Медаковић, Д. (1964), *Сима Роксандић*, у: Скерлићева споменица, Београд: Српска књижевна задруга: 215–223.
- Meschede, F. (2013), *Was denkt sich der Denker? Spuren des Symbolismus in der Plastik*, in: Schönheit und Geheimnis : Der deutsche Symbolismus. Die andere Moderne, hrg. Johnen–Hülsewig J. and Mund H., Bielfeld: Kerber Art: 242–250.
- Miller, B. P. (2010), *Wissenschaftlicher Orientalismus? Ethnographie, Anthropologie und die Sklaverei*, in: Orientalismus in Europa : Von Delacroix bis Kandinsky, hrg. Diederer R. and Depelchin D., München: Hirmer Verlag: 115–132.
- Mitchell, W. J. T. (1995), *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press.
- Morton, M. (2009), *From Monera to Man: Ernst Hackel, Darwinismus and Nineteenth-Century German Art*, in: The Art of Evolution : Darwin, Darwinisms and Visual Culture, ed. Larson B. and Brauer I., Dartmouth: Dartmouth College Press: 59–71.
- Niče, F. (2012), *Rođenje tragedije*, prevod Stojić V., Beograd: Dereta.
- Одликовање Србина вајара (1907), *Бранково коло* 10, 1. март: 286.
- Prettejohn, E. (2012), *Greek Sculpture and Modern Art from Winckelmann to Picasso*, London: I. B. Tauris.
- Роксандићева „Борба“ (1907), *Полијтика*, 6. јул: 3.
- Роксандићева статуа „Борба“ (1907), *Трјовински гласник*, 4. мај.
- Роксандићев рад у Риму, Једно одликовање Србина вајара (1907), *Штампа*, 22. фебруар.
- Rosendahl, W. (2010), *Zufall, Vorhersage und Glück. Die Stammesgeschichte des Menschen und die stetige Suche nach dem Missing link*, in: Gabriel von Max : Malerstar. Darwinist. Spiritist, hrg. Althaus K. and Friedel H., München: Hirmer Verlag: 277–281.
- Симић-Миловановић, З. (1962–1963), Симеон Роксандић 1874–1943, *Годишњак прага Београда IX* (Београд): 445–478.
- Србија на Балканској изложби у Лондону 1907. године* (1907), Београд: Краљевско српско министарство народне привреде.
- Стојановић, С. (1928), Сима Роксандић, вајар, *Мусао XXVIII* (Београд): 225–234.
- Sünderhauf, C. E. (2009), *Franz von Stucks Antikenrezeption im Kontext der Zeit*, in: Franz von Stuck : Maisterwerke der Malerei, hrg. Brandlhuber M. Th and Buhrs M., München: Villa Stuck, Hirmer Verlag: 156–175.
- Тимотијевић, М. (2000–2001), Хероизација песника Војислава Ј. Илића и подизање споменика на Калемегдану, *Годишњак прага Београда XLVII–XLVIII* (Београд): 187–211.
- Тимотијевић, М. (2009), *Паја Јовановић*, Београд: Народни музеј у Београду.
- Тошић, Д. (1996), Десет писама Симеона Роксандића, *Годишњак прага Београда XLIII* (Београд): 163–176.
- Hodge, J. and Radick, G. (ed.) (2003), *The Cambridge Companion to Darwin*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Frojd, S. (1984), *Tumačenje snova I–II, odabrana dela*, knj. VI–VII, prevod Vilhar A., Novi Sad: Matica srpska.
- Šopenhauer, A. (1981), *Svet kao volja i predstava I–II*, prevod Marić S., Novi Sad: Matica srpska.

Summary: IGOR BOROZAN

**REVIVAL OF CLASSICAL ANTIQUITY AND ARCHAIC MODERNISM: SIMEON ROKSANDIĆ'S  
*FISHERMAN (STRUGGLE) FOUNTAIN***

The *Fisherman* fountain, a canonical work of the sculptor Simeon Roksandić, now sitting in Kalemegdan Park in Belgrade, drew the attention of art critics soon after it was first shown to the public at the *77th International Art Exhibition* in Rome in 1907, where it was displayed in the first and most important exhibition hall and won critical acclaim. In the Serbian press it was seen as matching up to the national canon given that apart from its indisputable universal artistic value, the artist's ethnic origin was seen as contributing to its importance. The repute of the sculptural composition was soon confirmed at the large *Balkan Exhibition* in London later that year. It became an emblem of the young Serbian state and a metaphor for its cultural progress, confirming the transfer of a classic work of European (German) art into national space.

The identified referentiality of Roksandić's sculpture suggests that the work should be situated in the system of German critical thought of the last decades of the 19th century. Looking up to the work of his contemporaries, Roksandić was indirectly led to adopt and reinterpret motifs and modes of expression, with an outcome indirectly leading to the classical value system and art practice. Instead of a cold and standardized reinterpretation of the classical canon, it gave rise to the evocation of the archaic style attuned to the idea of a progressive return to classical antiquity. Contemporary theoretical systems such as Freudian interpretation of the subconscious or Darwinian selectionist optimism, combined in a form of cultural pessimism, determined the form and content of Roksandić's *Fisherman*. The epic portrayal of the struggle between a fisherman (proto-man) and nature (snake) defined man's place in the contemporary world, shedding light on the tenets of modern man at a time the established moral, social and religious beliefs were being eroded.

Roksandić's classification as a sculptor close to symbolist poetics can be partially accepted, with the qualification that his self-perception is brought in line with the symbolist poetics of so-called *second modernity*. The modernity of symbolism born out of a progressive return to myth, fiction and fantasy largely remained faithful to the principles of figural representation, transcending the abstraction of *modernist* form. Existential questions of contemporary humankind were being dealt with through an archaized form and animal synthesis. The *Fisherman's* reduction of form and purification of idea indirectly points to the artist's work but also to his modern self being realized in a reinterpretation of archaic antiquity.

ILLUSTRATIONS

Fig. 1 Simeon Roksandić, *Fisherman*, 2013 (photo by Miloš Jurišić)

Fig. 2 Serbian Pavilion at the Balkan Exhibition in London in 1907  
(*Nova Iskra* no. 11–12, 1907: 319)

Fig. 3 Simeon Roksandić, *Fisherman*, ca 1913  
(Miloš Jurišić collection)

Fig. 4 Simeon Roksandić, *Fisherman*, coloured picture postcard,  
Čaklović ed., ca 1922 (Miloš Jurišić collection)

Fig. 5 Simeon Roksandić and the *Fisherman* in his Roman atelier in  
1906 (*Godišnjak Grada Beograda* XLIII: 170)