

Clara Tomic Bleibtreu

Gimnazija Simone Weil, Pantin-Paris

Izvorni znanstveni rad/Original scientific paper

15. 7. 2005.

Simbolizam u djelu Gabriela Jurkića na početku i kraju Prvoga svjetskog rata: istina između realnosti i nerealnosti**

Ključne riječi: *Gabrijel Jurkić, slikarstvo, 20. stoljeće, secesija, simbolizam, pejzaž, semiotika*

Key Words: *Gabrijel Jurkić, painting, 20th century, secession, symbolism, landscape, semiology*

Polazeći od konstatacije da nijedna od brojnih analiza djela Gabriela Jurkića ne zalazi u dublju analizu njegova simbolizma u okviru secesije, Clara Tomic Bleibtreu na primjeru dviju slika, Visoravan u cvatu (1914.) i Kod ovaca (1918.), pokazuje semiološkom analizom kako su početak i kraj Prvoga svjetskog rata te period secesije utjecali emocionalno i simbolički na djelo Gabriela Jurkića. Autorica zaključuje kako na prvi pogled realni elementi pejzaža na tim slikama ne prikazuju realnost, nego interveniraju u pejzažu transformirajući njegovu realnost u nove simboličke horizonte.

Djelo Gabriela Jurkića treba sagledati u okviru idealizma koji karakterizira simbolizam.

Gabriel Jurkić rođen je 1886. u Livnu, gdje je i umro 1974. U proteklih 90 godina mnogobrojne pisane i objavljene kritike svjedoče o važnosti njegova djela, koje nikada nije prestalo pobuđivati pažnju, počev od njegovih ranih umjetničkih dana pa do danas. Zato nije potrebno reći ništa više o tom velikom i značajnom opusu. Ipak, jedan dosad nedovoljno sagledan aspekt čini nam se važnim: nijedna od brojnih dosadašnjih kritika ne ide u dublju analizu simbolizma neke Jurkićeve slike, nijedna ne pokazuje na kojim je djelima simbolizam izražen i na koji način, pomoću kojih vizualnih elemenata.¹ Nijedna kritika (objavljena do tre-

nutka izrade ove studije) ne spominje krucijalno pitanje: koje su karakteristike simbolizma Gabriela Jurkića i kako se one uklapaju u europski simbolizam secesije ili u sim-

¹ Vidi napomenu autorice i redakcije časopisa (**) uz naslov članka.

** Ova studija predana je Muzeju i galeriji Franjevačkog samostana Gorica u Livnu (BiH) 15. 12. 2004. radi tiskanja, i do tada nismo pronasli ni jednu pisanu studiju o simbolizmu djela G. Jurkića. Muzej je u siječnju 2005. prosljedio studiju Muzeju Mimara u Zagreb radi tiskanja. Redakcija časopisa *Peristil* zaprimila je potom ovu studiju početkom ljeta 2005. godine, nakon što je u Galeriji Klovićevi dvori otvorena retrospektivna izložba Gabriela Jurkića *Od secesije do impresije* autorice Ivanke Reberski, na kojoj je simbolizam u Jurkićevo djelu prvi put dobio izdvojeno, istaknuto mjesto. S obzirom na to da je studija Clare Tomic Bleibtreu napisana prije retrospektivne izložbe i objavljivanja teksta kataloga, redakcija je odlučila objaviti ovu studiju bez izmjene. (Op. ur.)

bolizam u Hrvatskoj ili Bosni i Hercegovini. Zato ova kratka studija ima ambiciju da popuni tu neobrađenu temu. Na analizi dviju slika Gabriela Jurkića pokazat ćemo kako slikar vizualno prenosi simboličku poruku i o kakvoj je poruci riječ.

Dvije slike čine nam se posebno tipične za njegov opus jer po vremenu nastanka koincidiraju s događajima vezanima za početak i kraj Prvoga svjetskog rata i raspadom Austro-Ugarske Monarhije, ali i s krajem simbolizma i secesije. Te su poznate slike nastale na samom kraju secesije. Prva slika, *Visoravan u cvatu*, naslikana je u Sarajevu u proljeće/ljeto 1914. godine. Druga je pejzaž *Kod ovaca* i datira u jesen 1918. godine.

Osnovne karakteristike simbolizma i secesije

Prije same analize Jurkićevih slika čini nam se neophodnim ovdje predočiti glavne karakteristike simbolizma u Europi i na dvjema analiziranim slikama pokazati kojima se od karakteristika Gabriel Jurkić koristi i izražava, da bismo utvrdili gdje je mjesto Gabriela Jurkića i njegova djela u periodu secesije i koliko je to djelo suvremeno za taj period povijesti umjetnosti.

Art Nouveau, Nieuwe Kunst (Holandija), Style horta, Style coupe, secesija, Jugendstil, modernizam, Secese, Stil metro, samo su različita imena za sukladne pojave u umjetnosti između 1890. i 1914. ili 1918., zavisno od toga smatra li se krajem secesije početak Prvoga svjetskog rata ili njegov kraj, budući da same ratne godine označavaju definitivni kraj toga umjetničkog pravca.² Izrazitije pojave dejavaju se ponajprije u primijenjenim umjetnostima i arhitekturi, a ne u ostalim likovnim umjetnostima, premda se u svim zemljama javljaju umjetnici, kao npr. Klimt u Austriji, koji uvode u svoje radove "secesijske" elemente iz primijenjenih umjetnosti. "Veza između arhitekture i primijenjenih umjetnosti i likovnih umjetnika simbolizma veza je pokreta koji želi stvoriti novi jezik koji treba pratiti arhitekturu uglavnom preko vegetabilnih motiva."³

U to vrijeme brojne asocijacije u Europi ustaju u obranu pejzaža i promocije jednog novog morala kao reakcija na opasnost od stresa i industrijalizacije što ih donosi moderni život.⁴ Dolazi do povratka filozofije idealizma, do odbijanja materijalizma, što potvrđuju i brojne sekte i spiritualistički pokreti koji haraju Europom. Ali njihovo pseudoteološko djelovanje, iako mitološki zavodljivo za neke umjetnike, ne nalazi veći broj pristaša. Simbolizam koji se javlja u likovnoj umjetnosti definira nove likovne simbole i izražava nove moralne vrijednosti. S druge strane, simbolisti, prem-

da se brzo šire u svim umjetničkim domenama, njeguju određenu introvertriranost, introvertrirani ideal aristokratske distance, koja postaje njihovim umjetničkim izrazom. "Životni stil simbolista postaje jedno totalno umjetničko djelo, pri čemu su način života, prijateljstva, ljubavi, svi potezi u životu dignuti na rang umjetničkog djela."⁵

Secesija u Austriji različita je od Münchenske škole, ali različita i od ostatka Europe, jer proteže svoj utjecaj na sve likovne umjetnosti zagovarajući totalnu umjetnost. Formirana je na poziv Gustava Klimta, koji je formirao Klimtgrupe s umjetnicima i arhitektima.⁶ Ali s europskim stilom zajednički su joj "simbolizam i idealizam kao reakcija na pozitivizam, koji se suprotstavljaju materijalizmu kulture 19. stoljeća".⁷ Opća je tendencija: u akademski crtež, portret ili pejzaž unijeti simboličku vrijednost. Nove tendencije pokazane su u Paviljonu secesije arhitekta Olbricha 1897.–1898. Paviljon svojim oblikovanjem nalikuje na Crkvu sv. Karla Boromejskog, koja se nalazi na trgu preko puta Paviljona, te ilustrira ideju hrama umjetnosti i sakralnu dimenziju koju arhitekt želi dati umjetnosti. Prema arhitektovim riječima rad na projektu, od prvih skica do njegove izvedbe, trebao je pokazati dekadenciju klasičnih i baroknih elemenata i integrirati elemente spleta raznih linija koje simboliziraju vegetaciju i stabla. Metafora koju hram preuzima preko stabla i ideja na koju se referira jest – stablo dobra i zla, stablo u ezoteričnoj tradiciji, stablo Isusa Krista.⁸

Na primjeru Paviljona secesije trebalo je ilustrirati sintezu simbolizma i dekadenciju klasičnih i baroknih elemenata, te metaforu stabla, kojom se često koriste u Austriji. U bečkom krugu umjetnika i arhitekata pod Hoffmannovim utjecajem, nakon raspada Klimtgrupe, a i nekoliko godina prije raspada, kada Hoffmann postaje najutjecajnija osobnost u pokretu, brojne su pristaše onih koji žele naglasiti i izraziti originalnost austrijske secesije i navedenih tendencija naspram jugendstila. Hoffmannov utjecaj širi se i na Kungstgewerberschule, gdje je 1899. godine bio nominiran za profesora škole, čiji je direktor u to vrijeme bio F. Von Mirbach, i sam pripadnik secesije.

² Iako se u Europi favorizira internacionalizam tendencijâ, manifestacije ovoga stila zadaju probleme specijalistima kao što su Ernst Michalski, Fritz Schmalencach, Tchudi-Madsen ili Nikolaus Pevsner da definiraju ono što bi točno bio Jugendstil, secesija ili Art Nouveau budući da su nacionalne specifičnosti u tendencijama u kontradikciji s internacionalnom dimenzijom.

³ C. Loupiac, *Architecture Art Nouveau*, Pariz 1998.

⁴ E. Zola piše o društvu bolesnom od napretka.

⁵ C. Loupiac, *Architecture Art Nouveau*. Pariz 1998.

⁶ Klimtgrupe čine: Klimt, Hoffmann, Wagner, Moser, Wilhelm Bernatzig, Kurzweil, Karl Moll, Emil Orlik i Alfred Roller. Grupa se razilazi 1905. i nakon toga perioda u austrijskoj secesiji prevladava Hoffmannov utjecaj.

Bečka likovna akademija djeluje dakle u vrijeme studija Gabriela Jurkića u secesionističkom duhu. Ova klasična škola umjetnosti pod utjecajem bečkoga kruga secesionista razvija simbolički vizualni jezik različit od onoga Münchenske škole ili drugih dijelova Europe, ali u duhu simbolizma i idealizma. U njoj su "umjetnici, po riječima direktora, vođeni da gaje ambivalentan i kontradiktoran karakter senzualnih linija".⁹

Osnovne razlike u slikanju klasičnog akademskog pejzaža i pejzaža u periodu simbolizma

Od paleolita do danas umjetnici slikaju pejzaž, tražeći u njemu istinu. Motivira ih, kako misli Heidegger, želja da se intervenira u prirodu kako bi se ona osvojila. U periodu neolita, kada su podignute prve nastambe, čovjek, kao da je već zadovoljan tom revolucijom koju je ostvario, prestaje slikati prirodu. Dolazi do duge pauze od oko dvije tisuće godina, kada umjetnost prestaje biti vezana za zemlju i postaje apstraktna i geometrijska.¹⁰ Ali na kraju tog perioda umjetnici se ponovo vraćaju prikazivanju pejzaža, i to je jedna od glavnih tema umjetničkih djela do danas.

Slikanje pejzaža otvara niz kompleksnih i krucijalnih problema, filozofskih koliko i likovnih, s kojima se susrećemo svaki put kada se postavi pitanje predočavanja vremena i prostora u umjetničkom djelu. Problem transformiranja prirodnog trodimenzionalnog prostora u umjetnički prostor i prirodnog vremena u vrijeme umjetničkog djela za sve je umjetnike neiscrpna inspiracija. Svoje viđenje i razumijevanje prirode, kao i sva sredstva koja umjetnik ima na raspolaganju, treba prevesti u dvodimenzijalnu koncepciju slike. Kad se slika priroda, umjetničko djelo uvijek izmiče mogućem realnom pejzažu. Motrište, promjene svjetla, efekti kontrasta, kao i vjetar koji odjednom sve promijeniti, oblak koji zatamni, kiša koja padne, te slikar mora promijeniti distancu, sve ostaviti i otići, i ponovo početi sutra, rade protiv umjetnika, koji se stalno mora boriti s realnošću prirode. Realni je pejzaž dio prirode, koja se stal-

no mijenja. Kao što se život mijenja iz sata u sat, iz dana u dan. Ta stalna promjena definira pejzaž. Kada sliku, nakon što ste otišli, ponovo pošnete sutra, to više neće biti isto svjetlo, nećete biti jednako raspoloženi, pa to neće biti ni isti pejzaž. Sve to čini da pejzaž sa slike nikada ne odgovara realnosti.¹¹

Slikanje pejzaža pretpostavlja promatranje i gledanje prirode. Pretpostavlja, barem u tradicionalnom akademizmu, da važe vizualno polje, horizont koji vidite pred sobom, definira sliku i motive na njoj. Već viđeno prenosi se na sliku.

U periodu simbolizma umjetnici staju u obranu prirodnog pejzaža, ali za razliku od klasičnog pejzaža integriraju u pejzaž elemente koji ne odgovaraju realnosti, te na taj način izražavaju novi moral i idealizam. Umjetnici interveniraju u pejzaž da bi ga prilagodili svojoj ideji, odnosno, kako ističu, istini koju žele izraziti. Unose motive koji analogijom značenja otvaraju mogućnosti dvostruke ili višestruke interpretacije slike, od kojih jedna interpretacija treba odgovarati zamišljenoj simboličkoj ideji.

Naslikani pejzaž dobiva novi horizont. Sve što na njemu vidimo zbijeno je u slici, koja dobiva više značenja. Totalitet značenja slike vezan je za pejzaž, ali horizont slike proteže se u beskraj interpretacija, koje prerastaju vidno polje motrišta s kojega je pejzaž slikan. Motrište s kojega promatramo pejzaž miješa se sa stavom koji se želi izraziti. U tom smislu i mjesto s kojega Gabriel Jurkić slika dobro poznatu Kuprešku visoravan u srpnju 1914. godine, nazivajući je *Visoravan u cvatu*, ponavljajući u svojim intervjuima da želi "izraziti istinu", treba shvatiti kao njegovo motrište. On se u tom momentu nalazi u Sarajevu, u svom atelijeru, 300 metara dalje od mjesta gdje je upravo ubijen austrougarski princ, i motrište s kojega on promatra Kuprešku visoravan pruža pogled iz velike perspektive, iz perspektive Sarajeva, ali i pogled iz memorije, jer slika po sjećanju, dakle, pogled vezan za memoriju. Ovo motrište vodi nas u daleku perspektivu, u sjećanje, te izravno izražava istinu koju će slikar naslikati, ali i tendenciju pokreta čiji je suvremenik.

Margarete na Kupreškoj visoravni

Želja da se izrazi istina, jača od želje da se naslika pejzaž, čini da je slika *Visoravan u cvatu* izgubila svaki dodir s realnošću. Da na toj slici ne vidimo dobro poznato Kupreško polje, ona ne bi imala konotacije koje nosi. Ali na slici prepoznamo prašnjavo Kupreško polje, kako je čitavo zaraslo margaretama. Simbolizam djela leži u nemogućnosti glavnog motiva da ikada bude na takav način uklopljen u ovaj

⁷ E. Godoli, Autriche: *Aux limite d'un langage*. Berger-Levrant, Paris 1982.

⁸ Sam arhitekt Olbrich govori o sakralnom simbolizmu i o crtežima za svoj paviljon u radu. – Olbrich J. M., *Das Haus des Secession*. *Der Architekt* V, 1899., 5.

⁹ F. Loyer, P. Hankar, *La naissance de l'Art Nouveau*, Bruxelles, ed. AAM, 1986.

¹⁰ C. Bleibtreu, *La Genese des arts décoratives*. Harmattan, Paris 1998. Ovo su konstatacije do kojih sam došla analizirajući neolitsku umjetnost.

¹¹ E. Chiron piše o problemima transformiranja prirodnog prostora pejzaža u likovni prostor u djelu *Les ruses du paysage*. *Recherches poetiques*, 2/95, PUV, Paris 1995.



Gabrijel Jurkić, *Visoravan u cvatu*, 1914., ulje, platno, 130,3x180,5 cm, Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, Sarajevo

pejzaž, kao i u odnosu koji slika ima s terenom što se prikazuje. To je nerealna slika realno postojeće Kupreške visoravni. S druge strane, odnos koji takvo nerealno predočavanje stvara naspram realne situacije u momentu u kojem je slika nastala čini da to umjetničko djelo svojom nerealnošću i utopijom izravno intervenira u ljudski razum. Ono kreira utopiju kako bismo pobjegli od stvarnosti. A to je bit svakog umjetničkog djela.

Kupreška visoravan zasijana najljepšom vrstom margareta ne postoji i ne može postojati. Kupreška visoravan obrasla milijunima kultiviranih margareta potpuno je nerealan pejzaž i iracionalna ideja. Nikada na Kupreškoj visoravni nije raslo niti će rasti toliko margareta. Da i jest, to bi bila najveća plantaža margareta u svijetu i za nju bi se znalo. Ali to nije realan pejzaž. Naslikan je bez mogućnosti da se ikada ostvari. To je iracionalna ideja, iracionalan pejzaž, utopija. S druge strane, miris cvijeća koji bi tolika plantaža margareta širila bio bi ravan opijumu. U tom se pejzažu ne bi moglo disati, a ni prošetati, jer su svi putovi zarasli.

Godine 1914., u proljeće/ljeto, kada je Gabriel Jurkić

naslikao ovu sliku, u Sarajevu, 300 metara dalje od njegova atelijera, biva ubijen austrougarski prijestolonasljednik princ Ferdinand i svi događaji koji slijede predviđaju strahote jednoga od najkrvavijih razdoblja u povijesti. Kupreško polje, kroz svoju bogatu povijest poprište mnogih bitaka, zemlja koja nosi prašinu tisuća leševa još od turske okupacije, prijeti ponovo postati borbenim poprištem. To je realan pogled na Kuprešku visoravan iz perspektive Sarajeva. Perspektiva početka rata perspektiva je iz koje je slikana visoravan, i to je jedina realnost u tom djelu.

Ova optimistična i radosna slika, sa svojim pomalo perverznom simbolom cvijeta margarete, koji je sa svim svojim značenjima oda životu, ljubavi i ljepoti, mogla bi nositi drugo značenje kad na obrisima slike prema konfiguraciji terena ne bismo prepoznavali Kupreško polje. Ali umjetnik je Kupreško polje naslikao u tom strašnom trenutku, i to ne smijemo ignorirati. Zašto je oda ljepoti i radosti življenja identificirana s pogledom na prašnjavu visoravan i sa strahotama koje su se na njoj oduvijek događale i koje prijete da se ponove? Gabriel Jurkić dobro poznaje Kupreško polje

i njegovu povijest, kao i bilo koji drugi Livnjanin. Da li on slikajući ovu sliku potpuno ignorira povijest Kupreške visoravni ili možda nesvjesno slika visoravan kojom najradije šće kad odlazi u prirodu, bez ikakve veze s asocijacijom koju to polje uvijek evocira. Je li je slikajući tu sliku u Sarajevu, u vrijeme kad sve novine i sve vijesti govore samo o ubojstvu princa Ferdinanda i o osveti Austro-Ugarske Monarhije u Bosni i Hercegovini, kad se vijesti o naoružavanju u svim dijelovima Europe šire velikom brzinom, Gabriel Jurkić imao na umu opojni miris margareta, ljubavne užitke i radost življenja, i slikao cvijeće na Kupresu, a da mu ni jednog trenutka nije palo na pamet ono što se na Kupresu ikada događalo? Da li je u tom trenutku slikao cvijeće odbijajući ideju rata i reagirajući kao Kafka, koji u svom *Dnevniku* 1. kolovoza 1914. piše: "Njemačka je objavila rat Rusiji. Poslije podne bazen." Ili je možda osjećao strah i beznade koje nadolazi, i imao potrebu to izraziti na svoj način?

"Umjetničko djelo mora biti i u isto vrijeme istina će postati", kaže Heidegger. Kupreškim poljem koje proviruje iza cvijeća, Kupreškom visoravni koja nije vidljiva, Gabriel Jurkić slika perspektivu te visoravni s motrišta koje je barem toliko daleko od vidljivog na slici koliko je Sarajevo daleko od Kupresa. Ova je slika radena iz velike perspektive, s namjerom da gleda u daljinu. S druge strane, Kupreška visoravan koja proviruje ispod cvijeća u trenutku kad slika nastaje ima mnogo manje optimističnu realnost: to je prije visoravan smrti, visoravan bojnog polja. Ali zašto je onda na slici visoravan prekrivena cvijećem? Prašnjavo Kupreško polje integrirano je u umjetničkom djelu u Kuprešku visoravan u cvatu. Ali zašto? Da li zato da umjetničko djelo preraste pejzaž? Ili zato da se izrazi još neka druga ideja?

Sudeći prema nevjerojatnoj energiji upotrijebljenoj da se na toj slici oslikaju tisuće margareta, Gabriel Jurkić bio je vođen nevjerojatnim elanom i željom da intervenira u pejzaž. Ali u koji pejzaž, u kojoj zemlji? To je pitanje "esencijalno zemljana realnost"¹². Hoće li to biti austrougarska, bosanska ili hercegovačka zemlja? Je li je to Austro-Ugarska, zemlja umjetnosti? Ili Austro-Ugarska, zemlja osvete? U momentu mobilizacije to se još ne zna jer se ne zna ishod rata, niti se naslućuju velike geostrateške promjene u ovom dijelu Europe, u Bosni i Hercegovini i u Hrvatskoj. Ali znat će se kasnije, a važnost jednog umjetničkog djela jest i u tome koliko je ono bilo sposobno predvidjeti i osjetiti velike povijesne događaje.

Kupreška je visoravan prostor kojim prolazimo, i mentalno i fizički. Pejzaž visoravni ispunjen margaretama, koje se ponavljaju u prvom planu i gube u masi u perspektivi, obasjane suncem, ima efekt punoće, ljepote i slikan je repetitivom jednog motiva. Iako je slika visoravni u suncu prelijepa, ona nimalo ne poziva da se njome prošetati. Na toj visoravni svi su putovi zarasli. Pejzaž je izgubio na komunikativnosti. U tom se pejzažu ne možemo prošetati. Iako je ovo polje cvijeća neizmerno privlačno, jasno je da u njega ne smijete ni zagaziti, jer ako biste napravili samo jedan korak, pod nogom biste uništili prekrasne margarete. To nije poljsko cvijeće, integrirano u prirodni pejzaž. Istina je da u polju mogu rasti i sitne poljske jánje (narodni izraz za sitne poljske margarete), ali na slici vidimo margarete. Jednu uzgojenu plantažu. Iz te očigledne činjenice, iz te tako fino osmišljene igre, obrtanja jednog detalja, dobivamo obrtanje priče i drugi kontekst. Zamjena sićušne jánje s lijepom margaretom kreira kompletnu simboliku ove slike. Uz naglašenu perspektivu i sunce ta slika izravno prikazuje ljepotu života koja još nije dostupna. Prikazuje kuprešku zemlju, mitski određenu za uskrsnuće tijela, nakon što je preživjela sve masakre, popila svu nečistu krv, preradila sve istrule leševe, kako miriše kao opijena, da bi nam prenijela sliku jedne do tada praktički nevidene realnosti: *ideju slobode*.

U trenutku nastajanja ove slike počinje Prvi svjetski rat i muškarci su pozvani u obranu zemlje. Ostati u Sarajevu u ludilu koje se dešava ili pobjeći u ludilo utopije? Već na samom početku rata umjetnik nam daje svoju viziju kraja. On je napućio zemlju cvijećem. Zato je slika tako sunčana i radosna. Ona gleda u perspektivu, snažno naglašenu na slici. Sfera smrti zamijenjena je mirisom duša koje se raspršuju preko margareta i šire optimizam slobode. Samo sloboda može biti toliko snažna, vesela, toliko opojna, optimistična, sjajna, ispunjena, sunčana i puna cvijeća. Ovoliku plantažu cvijeća zaslužuju samo pali borci za slobodu. Ova slika odiše njihovim dušama. Ove margarete, tradicionalno pogrebno cvijeće, posvećene su njima. Kupreško polje u cvatu njihov je grob. Gabriel Jurkić na početku rata vidi istinu tamo gdje je drugi ne vide. Kao i Wittgenstein kad kaže: "Vidim drvo kao ekspresiju vizualne ekspresije, je li to deskripcija fenomena? Kojeg fenomena? Kako da to objasnim nekom?"¹³

Između zemlje i neba

Godine 1918. završava se rat. Austro-Ugarska, zemlja umjetnosti, nestaje s Kupreške visoravni. Period secesije definitivno je završen. Nastaje novi umjetnički, socijalni i

¹² O istini koja proviruje kao "esencijalno zemljana" piše René Passeron analizirajući rad Martina Heideggera *De l'origine de l'œuvre d'art*, pod naslovom *La Terre. Recherches poetiques*, 2/95, PUV, Paris 1995.



Gabriel Jurkić, *Kod ovaca*, 1918., ulje, platno, 69,5x89 cm, Muzej i galerija franjevačkog samostana Gorica, Livno

povijesni kontekst. Kupreška visoravan dobiva novu realnost. Nježne duše boraca za slobodu penju se rasplintane na nebo na Posljednji sud. Vidljivo emocionalno ganut, Gabriel Jurkić vraća se u poznati mu pejzaž i iz nove perspektive, ovaj put prisutan na visoravni, slika ulje na platnu pod naslovom *Kod ovaca*. Slika je oda poginulim dušama i predstavlja ono za čim one vape: Jaganjca Božjeg koji preuzima grijehove svijeta.

Na slici vidimo realan pejzaž visoravni i pastiricu koja čuva ovce i plete vunu. Suptilna deformacija ženskog lika pastirice i promjena nijanse jedne boje čine da percepcija ove slike dobije još jednu dimenziju. Neku petu dimenziju, koja se po prirodi svoga mita nikada i ne može vidjeti, nego se samo može znakovima nagovijestiti. Gabriel Jurkić prikazuje nam pejzaž, ali ni u tom pejzažu nema puta. Samo znakovi otvaraju putove da otkrijemo istinu. Zato put nije

potreban, jer svi znakovi upućuju samo na jedan put: put u raj.

Pejzaž je podijeljen na dva dijela, zelenu ravnu plohu gore, što treba biti nebo, i donji dio, zemlju, na kojem vidimo janjad. Zelenu nije toliko boja neba koliko nijansa koja ima aduktivnu vrijednost, kojom se ovo slikano nebo treba udaljiti od realnosti. To nebo svojom formom i načinom slikanja nalikuje na nebo, ali nije nebo. Ovom promjenom boje ono je izgubilo svoje označeno značenje. Ovo nebo na slici jest ono drugo nebo u koje se pejzaž metamorforzira. Označena zelena boja kromatski je srednja vrijednost između tople crvene i hladne plave. Nalazi se u sredini između gore i dolje, boja vegetacije i regenerativnosti, boja prve vode kojom se budi život i pokrštava. Zeleno je označitelj za raj. Ovo nebo na slici je raj. Lagano proporcionalno uvećana ženska figura pastirice integrirana je na slici polovi-

nom svoga tijela u donji dio zemlje a polovinom u gornji dio neba, dakle u raj. Ova ženska figura posjeduje i drugi znak koji ju veže i za nebo i za zemlju: svojim držanjem, svojim proporcijama, stasom, profilom i položajem ruku, koje kao da su sklopljene u molitvu, ovaj ženski lik izravno evocira lik Majke Božje, onako kako je on prikazan u hrvatskoj umjetnosti na kipovima Djevice Marije. Majka Božja evocira se kao povijesni lik, ali i kao mitološki znak.¹⁴

Oko njezinih je nogu janjad. Ako u ženskom liku vidimo Majku Božju, onda janjad preko imena što ga nosi inkarnira Jaganjca Božjeg, njezina sina, a to je sam Isus Krist.

Ženski lik ovako transformiran ne moli, nego u rukama drži vreteno i prede vunu. Vreteno je značajan simbol kućnih radinosti, koji je već Atenjanka držala u lijevoj ruci da bi simbolizirala vrijeme koje prolazi. Ali to je i seksualni simbol žene u njezinoj nevinosti. U bajkama često nailazimo na slike nevinih djevojaka koje se ubadaju na vreteno i uspavane bude tek kada ih probudi princ. Vreteno u ruci lika koji evocira Djevicu Mariju treba osim djevičanstva simbolizirati i početak ljubavi. Pletući jaganjčevu vunu, ona upreda nit koja traje dok ima jaganjca i više je neće biti kad vreteno bude prazno, dakle kad više ne bude Ljubavi ni Jaganjca Božjeg. Čuvajući janjad, u svojoj vječnoj nevinosti, ona stoji na početku stvari, dok je nebo u njezinoj pozadini još uvijek zeleno. I zato je nebo na slici zeleno. Zato svjetlo koje ju obasjava jednako intenzivno obasjava i janjad, snažno dominirajući pejzažem i stvarajući "vidljivu realnost".

Ova slika snagom ekspresije, talentiranom upotrebom likovnih elemenata i znalačkom i profinjenom simboličkom gestom suptilno transformira prirodni pejzaž u prekrasnu priču. Ona je jedan od najinteligentnijih i najtalentiranijih primjera secesijskog simbolizma u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini.

Formiranje simboličkog značenja likovne forme

Dok je simbolizam Jurkićevih suvremenika često artifičijelan sklop raznih dekorativnih elemenata u portret ili pejzaž (kao kod Klimta na primjer), kod Gabriela Jurkića simbolizam se stvara tako da se lagano preobražavaju realno postojeći motivi, koji tako preobračeni bivaju reintegrirani u svoju prirodnu sredinu. Prirodni pejzaž postaje okvir za izražavanje ideje istine, osnova za razmišljanje, mjesto za propitkivanje o mogućim značenjima. Figurativno značenje motiva modelira se potezom slikara. Nema nijednog suvišnog ni kontradiktornog motiva u takvoj slici. Nema nijednog

suvišnog ni pogrešnog tona. Minimalnim potezima slikar preobražava pastiricu u Majku Božju, poigrava se značenjima riječi *pastir*, koja vizualizirana i uklopljena u kontekst pejzaža pričaju priču, pretvara Janju u Margaretu, putem svjetla pretvara ovcu u Jaganjca Božjeg. Ova posljednja karakteristika, "intenzitet osvjetljavanja formi koje dobivaju na intenzitetu emocija i na bogatstvu značenja",¹⁵ jedna je od najvažnijih karakteristika europskog simbolizma.

Kreirani motiv margarete ili Majke Božje integriran u svoj prirodni pejzaž omogućava povratak značenja inkorporiranog transformiranog motiva, čije je figurativno značenje obogaćeno prvobitnim značenjem i njegovim prirodnim konotacijama. To, međutim, ne omogućava amalgam svih mogućih značenja. Ne smije se počinuti greška u interpretaciji značenja. Ne smije se prijeći granica doslovnog značenja naslikanih motiva i njihovih naslikanih međusobnih odnosa. Značenje slike postiže se poznavanjem značenja riječi *pastir*, *janje* i *Jaganjac Božji*, *te janje* i *margareta*, vreteno itd. I odnosa među realno postojećim motivima. Ideja Gabriela Jurkića jest da se uvede shvaćanje likovno modeliranog prikaza u značenje i denotaciju mogućeg realnog pejzaža.

Između realnog značenja i značenja oslikanih pojmova oscilira koncepcija simbolizma Gabriela Jurkića. Upotrebivši pejzaž, što je tradicionalni akademski motiv, Gabriel Jurkić ne ide za tim da preslika najljepši prirodni ambijent, već da kreira jednu moguću, ali sasvim malo vjerojatnu realnost. Njegova slika oscilira između realnosti i ne-realnosti. Na granici između ta dva svijeta izražava se istina o kojoj slikar često govori i koju želi izraziti. Ta istina isto je toliko senzibilna koliko i granica između realnosti i ne-realnosti u umjetnosti Gabriela Jurkića.

¹³ L. Wittgenstein, *Bemerkungen über die Farben*. n. 323, 74, Gallimard, Paris 1998.

¹⁴ Da bih bila sigurna da se ne varam, pokazala sam sliku desetogodišnjoj djeci u razredu svoje kćerke, s pitanjem na koga ih ženski lik podsjeća – svi su odgovorili: na lik Djevice Marije.

¹⁵ F. Loyer, *La Naissance de l'Art Nouveau*, Bruxelles, Ed. AAM, 1986.

*Summary**Clara Bleibtreu Tomić**The Symbolism in the work of Gabrijel Jurkic on the beginning and end of World War: Truth between the real and unreal*

The work of Gabrijel Jurkić must be viewed within the frame of idealism which characterizes symbolism. Selecting two pictures, Clara Bleibtreu Tomic conducts a semiological analysis of the symbolism of the fact that the first picture, *Visoravan u cvatu* (Hillside in bloom), was created at the beginning of the war, in Sarajevo, in spring 1914 in the artist's studio which stood 300 meters from the place where the Austro-Hungarian Archduke was assassinated – thus at the very place and moment of the outbreak of war. Although nothing in this painting visually interprets the war, *Visoravan u cvatu* directly symbolizes events which followed that spring. The author explains the picture's symbolism through the composition of the ground which can be seen beneath the margaritas (the legendary Field of Kupres) and through the symbol of margarita/Margaret and the painting technique.

In the second picture, which dates from the end of the war in autumn 1918 and carries the name *Kod ovaca* (Among the sheep), the author analyses the symbols of sheep/Lamb of God, of the shepherdess who in the picture resembles the Virgin Mary, and the spindle which she holds in her hand, which, since the time of Athena and via the Sleeping Beauty myth, symbolizes innocence, and the symbol of the green-tinted sky which is not the real colour of sky but an artistic value which carries the significance that this picture stands at the "beginning of things".

The author concludes that the apparently realistic landscapes of Gabrijel Jurkić have new horizons which integrate elements within the landscape that do not represent reality, but which intervene in the landscape in order to convey ideas that the author wishes to express. The totality of the picture's meaning arises from the interpretation of those nonrealistic motifs which carry ideas and of their relations, such as a field of flowers that is impassable, or a landscape without paths, which are not in fact needed, because all the signs conveyed by the picture lead only one way, towards the green-tinted sky which envelopes the landscape.