

Jasna Jovanov

Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

26. 1. 2012.

Pregledni rad / *Subject review*

Duh Münchena u simbolizmu Marka Murata

*Ključne riječi: München, Kraljevska akademija likovnih umjetnosti, simbolizam, Marko Murat**Keywords: Munich, Royal Academy of Fine Arts, symbolism, Marko Murat*

Jedan od manje istraživanih, a vrlo prisutnih utjecaja minhenske slikarske Akademije na slikarstvo srednje Europe, s naglaskom na slikarstvo južnoslavenskih naroda, na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće predstavlja utjecaj simbolističke poetike. Značajan broj profesora minhenske Akademije, relevantnih za navedenu temu, na različite načine u svoje je slikarstvo uključivao simbolističku praksu. Slikari srednje Europe, a naročito stvaraoci kojima je prodrijetlo iz različitih dijelova Austro-Ugarske Monarhije kao, u to vrijeme, jedinstvenog i specifičnog multinacionalnog prostora, prihvatili su simbolistički izraz u daleko većoj mjeri nego što se to do sada smatralo. Mada se u dosadašnjim razmatranjima uglavom smatralo da slikarstvo Marka Murata pokazuje odlike plenerizma i impresionističkog izraza, opus ovog slikara treba danas čitati u duhu simbolističke poetike. Obzirom da se Marko Murat školovao na Akademiji u Münchenu, logično je da njegov simbolizam prvenstveno proizlazi iz odgovarajućih kretanja na umjetničkoj sceni toga grada i same Akademije krajem 19. stoljeća. Ovaj prilog treba pokazati tu vezu, kao i različite aspekte simbolističkog govora, posebno u slikama koje su nastajale u Dubrovniku i okolici u vremenu prije Prvog svjetskog rata.

Sredinom 19. stoljeća grad München doživljava nagli procvat¹ i prerasta u važno sveučilišno središte, a Maksimilijan II. započinje vladavinu (1848.) zavjetom da će »od Münchena učiniti takav grad da nitko neće moći reći da je upoznao Njemačku ako nije vidio i München«.² Maximilianstrasse i Maximilianeum samo su dio raskoši i napretka postignutog u to vrijeme, uz industrijski razvoj koji je omogućio procvat umjetnosti, stvaranje značajnih umjetničkih kolekcija i sve veću važnost minhenske umjetničke akademije osnovane 1808. godine. Neprestano povećavanje kraljevskih umjetničkih zbirki rezultiralo je njihovim otvaranjem za javnost – Gliptoteke 1830. i Stare pinakoteke 1836. godine. Konačno, 1853. osnovana je i Nova pinakoteka kao institucija koja bi trebala pratiti suvremenu umjetnost i koja je oko 1900. u svojem fundusu već imala zavidan broj radova suvremenih minhenskih slikara kao što su Löfftz, Leibl, Lenbach i Stuck. Nadalje, 1853./1854. po nalogu Maksimilijana II. sagrađen je moderan izložbeni paviljon od čelika i stakla odgovarajućeg imena – Staklena palača (*Glaspalast*), namijenjen industrijskim, a od 1858. i godišnjim Međunarodnim

umjetničkim izložbama. Uz Novu pinakoteku najveću važnost među zbirkama suvremene likovne umjetnosti imala je zbirka Adolfa Alfreda von Schacka. Odlučivši se na skupljanje slika njemačkih umjetnika, a i u namjeri da sastavi zbirku kopija čuvenih djela talijanskih majstora renesanse, manirizma i baroka, okupio je oko sebe naraštaj iznimno značajnih slikara koji su zacrtali putove minhenskog slikarstva toga doba, kao što su Moritz von Schwind, Arnold Böcklin, Franz von Lenbach, Anselm Feuerbach, Hans von Marées i drugi.

Nove okolnosti na minhenskoj umjetničkoj sceni od sredine 19. stoljeća djelovale su poticajno i na slikarstvo u južnoslavenskim zemljama, usmjeravajući istovremeno umjetnike prema novoj metropoli europskog slikarstva. Slikarstvo koje se u to vrijeme u Münchenu pojavljuje i neprestano razvija sve do početka Prvoga svjetskog rata poznato je pod zajedničkim imenom »Minhenska škola«.³ Među ostalim slikarima iz mnogih europskih i izvanoeuropskih zemalja u Münchenu se upravo u tom razdoblju školuje velik broj budućih slikara i kipara slavenskog podrijetla, s područja Austro-Ugarske



Marko Murat, *Cvjetnica*, 1893., Nacionalna galerija, Skopje / Marko Murat, *Palm Sunday in Dubrovnik*, 1893, National Gallery, Skopje

Marko Murat, *Pred crkvom svetog Vlaha*, 1896., Narodni muzej, Beograd / Marko Murat, *In front of the church of St Blaise*, 1896, National Museum, Belgrade



Monarhije i iz Srbije.⁴ Oni se na Akademiji u nekom od privatnih atelijera ili izložbenih prostora prvi put susreću s realizmom, upoznaju Courbetov opus, stječu znanja o plenerizmu, impresionizmu te o slikarstvu secesije, ekspresionizma i simbolizma.

Specifičnom identitetu ostvarenja Minhenske škole doprinose i različiti utjecaji starijih europskih umjetničkih škola, kao i njemačke romantičarske škole. Neiscrpan izvor inspiracije u to doba predstavljala je i talijanska umjetnost, od antike do suvremenih dana, posebno slikarstvo koje su iz Rima donosili stvaraoci Nazarenskog kruga. Ne treba zanemariti ni činjenicu da München sredinom 19. stoljeća postaje značajno europsko središte fotografskih istraživanja,⁵ a osim toga onamo dolaze mnogi poznati znanstvenici koje okuplja bavarski dvor. Utjecaj suvremenog kazališta, osobito opere – prije svega stvaralaštva Richarda Wagnera – također je velik: Opera *Tristan i Izolda* u Münchenu je praizvedena 1865., a prva dva dijela ciklusa o Nibelunzima, *Rajnino zlato* i *Walkira*, 1869. i 1870. godine.⁶

Početak osmog desetljeća, kao razdoblje kada München postaje posebno aktualan za spomenute umjetnike, vrijeme je presudnih promjena na minhenškoj slikarskoj sceni. Sjaj historijskog slikarstva blijedi pred oduševljenjem novim sadržajima koji obilježavaju ponovni pokušaj povratka onomu što se smatralo pravom stvarnošću.

Otvoreniji različitim utjecajima i duhovno bliži Parizu nego konzervativnom Beču, München je na Međunarodnoj izložbi 1869. godine u Glaspalastu izlaganjem djela Gustavea Courbета,⁷ Edouarda Maneta i barbizonskih pejzažista⁸ presudno utjecao na slikarsko opredjeljenje za realistične teme. Prijateljske i slikarske veze Courbета i jednog od vodećih »minhenovaca« toga doba Wilhelma Leibla⁹ odrazile su se i na Leiblovo djelo, a utjecale su i na formiranje skupine slikara koji su se već u to vrijeme počeli okupljati oko Courbetova minhenškog sljedbenika. Tijesna veza između minhenškog i pariškog slikarstva omogućila je izoštravanje poetičkih vrijednosti nove, specifično minhenške umjetnosti, koja je sve do početka 20. stoljeća zadovoljavala umjetničku radoznalost većine slikara na školovanju. Istovremeno neprestano (često uzalud) stremeci prema talijanskom iskustvu, a uzimajući od umjetnosti Münchena ono što je bilo blisko njihovu senzibilitetu i tradicionalnom ukusu u domovini, oni su tek početkom 20. stoljeća počeli u većoj mjeri usmjeravati pogled prema Parizu, zanimajući se više za pitanja svjetlosti na slici nego za kompozicijske vrijednosti historijskog slikarstva, teorije Wilhelma Dieza da »slikar mora slikati, odnosno izražavati se bojom« ili za »čisto slikarstvo« Wilhelma Leibla.¹⁰ S druge strane, na neki način potisnut i zagušen svim navedenim karakterizacijama umjetničkog izraza minhenških đaka, danas sve više izranja na površinu termin koji obuhvaća mnogo, nadilazi stilske epohe i omogućuje sagledavanje stvaralaštva s novog stajališta: simbolizam. Iako se simbolistički *procedé* prepoznaje u djelima mnogih minhenovaca, zbog određenih se okolnosti kao primjer za usporedbu nameće stvaralaštvo dvojice slikara: Marka Murata i Stevana Aleksića. Njihovi životni putovi i umjetnost više su nego kod mnogih drugih suvremenika s ovih prostora obilježeni specifičnim kulturnopovijesnim okvirima, područjima u kojima su živjeli i stvarali te vremenom i okolnostima koje su ih pratile.

Marko Murat (Luka Šipanska, 1864.–Dubrovnik, 1944.) ostvario je znatan opus koji je istovremeno važan i za hrvatsku i za srpsku umjetnost, kao i za opća kulturna kretanja u regiji. Prvobitno opredijeljen za svećenički poziv, prva slikarska znanja stekao je u atelijeru fra Josipa Rossija u Zadru. U München je stigao 1886. godine, do 1887. pripremao se za Akademiju i u listopadu u dobi od 23 godine upisao *Naturklasse*,¹¹ koju te godine preuzima profesor Karl Raupp.¹² U prve tri godine školovanja uživao je stipendiju baruna Luje Vranyczanyja, a potom je našao novog mecenu u osobi Velimira Todorovića, koji je u Münchenu stipen-

dirao nekolicinu srpskih đaka. U Münchenu se sprijateljio sa studentom prava Milenom Vesnićem, kasnijim srpskim političarom i diplomatom, što je rezultiralo dvama Vesnićevim portretima, iz 1894. i 1902. godine, i za dugi niz godina zaokrenulo Muratov životni put od Dubrovnika prema Beogradu.¹³

I sam odrastao uz vodeno prostranstvo, Murat je sasvim sigurno u Raupu, poznatom po ljubavi prema jezeru Chiemsee i sklonom slikanju prizora na vodi, pronašao jedan od uzora koji su usmjerili njegov umjetnički razvoj. Štoviše, Raupp je kod njega mogao potaknuti sklonost prikazivanju figure u prirodi, pod vedrim nebom, oblikovane utjecajima atmosferskih promjena. Slikanje pejzaža s različitim značenjima ostat će usađeno u slikarovoj svijesti tako čvrsto da će se taj žanr u obliku citata pojaviti i u drugim kompozicijama, poput *Ženskog akta* (1890.–1940.; Narodni muzej, Beograd), osmišljenog vjerojatno na savetima večernjeg akta kod profesora Ludwiga von Hertericha.¹⁴ U pozadini kompozicije, na zidu iza divana na kojem leži naga djevojka, jasno se vidi uokvireni krajolik (naslikan kasnije, oko 1940., tijekom priprema za veliku izložbu u Beogradu 1941.¹⁵), koji povezuje dva prirodna elementa: nagost tijela i jednostavnu ljepotu prirode. Murat je u Herterichu, a još više u Wilhelmu von Lindenschmitu,¹⁶ koji je držao tečaj historijskog slikarstva, imao dobre učitelje uz koje je mogao svladati složena načela komponiranja povijesnih prizora. Ipak, u svjetlu najnovijih čitanja opusa Marka Murata, kada je riječ o složenoj i višeznačnoj vezi učitelj – učenik, očito je da su znatna usmjerenja prema slojevitu značenju slike i simbolističkom postupku u najvećoj mjeri potjecala od pedagoga koji im je i sam bio sklon, profesora slikarske tehnike Otta Seitzza¹⁷ – »izgleda da mu je profesor Oto Zajc bio najbližiji kao pedagog.«¹⁸ Nekoliko godina kasnije, 1893., na slikarski odsjek kod Seitzza upisat će se i Rista Vukanović,¹⁹ čije će slike, poput nekih Muratovih, također primiti neke simbolističke elemente, utkane u eksplicitnu povijesnu podlogu. Uz spomenutu studiju ženskog akta Muratovim slikama s Akademije pripadaju i portreti različitih modela, uglavnom slikani u klasi profesora Seitzza, izvedeni u tamnom, »muzejskom« tonu, s naglašeno naturalističkim primjesama. Konačno, slikom *Starac u narodnoj nošnji iz dubrovačke okolice* (1892.; privatna zbirka) slikar se predstavlja kao vrstan portretist, a istovremeno i umjetnik koji ne može zanemariti živopisnu i bogatu narodnu predaju oživljenu u raskošnoj nošnji modela. Ti radovi ilustriraju kako su se Muratov talent i znanje s kojima je stigao na Akademiju tijekom školovanja razvijali i nadograđivali. Studij i boravak u Münchenu traje do 1893. godine, kada se Marko Murat uspješno predstavio na izložbi minhenškog Umjetničkog udruženja u Glaspalastu, slikom *Cvjetnica u Dubrovniku* (Nacionalna galerija, Skoplje).²⁰ Nakon te izložbe Murat neko vrijeme boravi u roditeljskoj kući na

Šipanu i u znak uspomene na preminulog oca slika njegov portret. Ostatak ljeta provodi u Orašcu, gdje mu je brat Andro službovao kao svećenik. »Čarobni motiv rascvetalog letnjeg vrta, bogat suncem i koloritom, taj predeo u kome je slikar stalno boravio, i onda kad je bio u Beogradu ili na nekom drugom mestu, inspirisao je toga leta Murata za dobro poznatu sliku *Proljeće*. Kao model za mladu devojku u ružičastom poslužila je slikareva sestra Pave, za koju je on, kao i uostalom za sve članove svoje porodice gajio najnežnija osećanja.«²¹ Vrijeme od 1894. do 1898., kada se konačno nastanio u Beogradu, Murat provodi u Beogradu, Dubrovniku i Novom Sadu. Uz umjetnikov boravak u Beogradu tih godina vezuju se službeni portreti kralja Aleksandra Obrenovića i njegova oca Milana. Mnogo su važnija djela portreti slikani u Dubrovniku, kao i kompozicija *Pred crkvom svetog Vlaha* (1896., Narodni muzej, Beograd), zamišljena kao pandan slici *Cvjetnica u Dubrovniku*. U Novom Sadu Murat boravi 1897. godine, kada portretira dobrotvorku Matice srpske Sofiju Pasković te knjižara Arsu Pajevića i njegovu suprugu Anku. Od tih je portreta, na kojima autor nije dosegao čak ni razinu svojih prosječnih ostvarenja, zanimljivija prepiska između Matice srpske i slikara Uroša Predića. Naime, nakon odluke Upravnog odbora Matice srpske da Muratu povjeri portret Sofije Pasković, a mnogo poznatijem Urošu Prediću samo portret njezina rano preminulog sina, Predić se pismom



Marko Murat, *Akt*, 1890 – 1940., Narodni muzej, Beograd / Marko Murat, *Nude*, 1890 – 1940, National Museum, Belgrade

Marko Murat, *Dah dubrovačkog proleća*, 1894., Narodni muzej, Beograd / Marko Murat, *Breath of spring in Dubrovnik*, 1894, National Museum, Belgrade





Marko Murat, *Proljeće*, 1894., Narodni muzej, Beograd / Marko Murat, *Spring*, 1894, National Museum, Belgrade



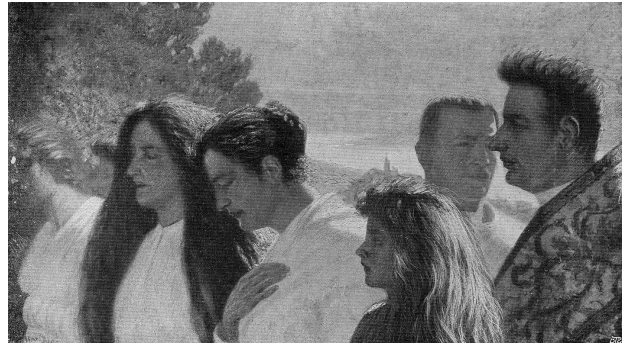
Marko Murat, *Konavljanica*, 1898., Narodni muzej, Beograd / Marko Murat, *Woman from Konavle*, 1898, National Museum, Belgrade

obratio Milanu Saviću izrazivši želju da se upozna s »Murat efendijom, tom novom zvezdom na nebu srpskog slikarstva«. ²² Od 1898. do početka Prvog svjetskog rata Murat je zaposlenjem vezan uz Beograd, do 1905. bio je nastavnik crtanja u Prvoj beogradskoj gimnaziji, a zatim jedan od osnivača i profesor Umjetničko-obrtne škole. Ljeta provodi u Dubrovniku, odakle donosi svoje najbolje slike, koje izlaže na samostalnim izložbama u Beogradu 1894., 1898. i 1904., ²³ na Prvoj srpskoj slikarskoj i kiparskoj izložbi 1910. u Somboru, na Prvoj izložbi likovnih umjetnika 1921., također u Somboru, na Međunarodnoj izložbi u Parizu 1900., na Svjetskoj izložbi u Liègeu 1905. te kao redoviti izlagač na jugoslavenskim umjetničkim izložbama (od 1904. do 1922. godine). Sudjelovao je i na izložbi u Rimu 1911. godine, u sklopu postava udruženja »Medulić«, kao i na izložbi jugoslavenskih umjetnika u Parizu 1919. godine. Znatno doprinos Murat je dao i kao suosnivač više umjetničkih društava: Udruženja srpskih umjetnika za plastične umetnosti i muziku 1898., Likovne grupe sedmorice početkom 20. stoljeća, »Lade« 1904., »Medulića«, Odbora za organizaciju umjetničkih poslova Srbije i Jugoslavije 1911.–1913. i

Udruženja likovnih umjetnika u Beogradu 1919. godine. Za izvanrednog člana Srpske kraljevske akademije izabran je 1920., a za redovnog 1940. godine, kada su slikarova bolest i nagovještaj rata spriječili otvaranje već pripremljene samostalne izložbe. ²⁴ Nakon Prvog svjetskog rata 1919. imenovan je glavnim konzervatorom dubrovačkog Nadleštva za umjetnost i spomenike i ostatak će života provesti u Dubrovniku. Tim se poslom bavio sve do umirovljenja 1934. godine, kao i slikarstvom, koje se razvija u novom smjeru: misticizam i religiozne teme zaokupljaju ga podjednako kao i pejzaži, portreti u dubrovačkim ambijentima i figura u prostoru. Svijetla paleta, koja nakon studijskog boravka u Rimu 1901./1902. godine biva dopunjena bogatom skalom narančastih i žutih tonova i pastoznim namazom boje, povlači se u korist tamnijih tonova, a svjetlost na njegovim slikama zamire. U kasnim primorskim pejzažima iz okoline Dubrovnika prevladava nešto »što je sam slikar nazvao spiritualizovana daljina, tačnije umjetnička vizija nastala tih godina 'u čudesnoj dubrovačkoj samoći'«. ²⁵ To je razdoblje u kojem se Murat obraća i prirodi i samom sebi u nastojanju da ilustrira različite izraze lica, raspoloženja i duhovna

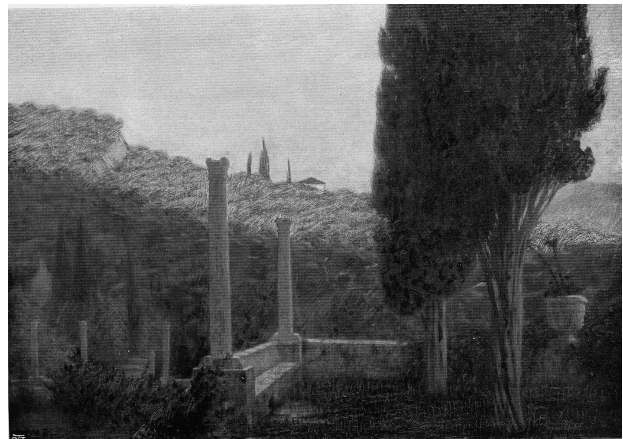
stanja, što možemo shvatiti kao konačno svođenje računa, izvedeno onako kako je Murat to činio čitavog života – bojom na platnu. S druge strane, račun o slikarstvu Marka Murata nikad nije do kraja sveden. Razasute po raznim mjestima, od Sofije do Zagreba, a neke zauvijek nestale u vihoru Prvoga svjetskog rata, njegove slike i dalje čekaju svojega strpljivog kroničara.

Iako je bio sklon riječima izražavati svoja mišljenja o biti umjetnosti i slikarstva, Marko Murat nikad nije mnogo držao do slikarskih pravaca. Nekoliko je puta, i to ne samo kada je izričito govorio o svojem slikarstvu, biranim riječima opisivao dojmove i osjećaje koje je u njemu budio pogled na neki krajolik. Na taj je način ipak i nehotice dao bitna objašnjenja koja danas mogu pomoći u analizi nekih njegovih slika: »Slikar za kog je umetničko stvaranje molitva, mistična veza stvaraoca sa večnim neograničenim Svestvoriteljem, veruje temeljno da će sve dobre i lepe želje, misli i namere biti na najidealniji način ostvarene u nadzemaljskom životu, božanstvenom, večnom.«²⁶ Mistična veza ogleda se kod Marka Murata u procesu predanoga vizualnog tumačenja koje treba pokazati kako i koliko se ono što vidi obično oko može razlikovati od onog što vidi oko umjetnika. Od najranijih dana pamteći u slikama Murat se, mnogo godina kasnije, u autobiografiji sjeća jednog povratka kući za vrijeme ljetnih praznika: »Divni naš Šipan primao je svake godine polovinom avgusta mene i brata u začaranu atmosferu punu sunca, tajanstvenog i u svojoj vrelini i u lahoru živahnog majstrala koji je osvežavao zelenu Luku, bijele i obojene i oveštale kuće i sve što je stajalo i sve što se kretalo. Sunce prije nego će zaći za oštru Veljaru jednu po jednu iznosi na nebu i odblijeskuje na zemlji neizbrojne čari boja i harmonija koje ne opisujem, jer ih suviše duboko osjećam. Miris mora, borova, srđela slanijeh, katrana, šume lemprike, vršlje i mrče... nebo blago, skoro umorno, sa kog će eto trenuti prva zvijezda barke ribarice, položena leđa veslača, položena u neprestanom pokretu vesla, jedra tamna na žarkom nebu, hladno svijetla na pozadini Lunhake... Lora che volge il desio.... Zvoni Zdravo Marija..., teši, opominje... zvuk svjete mjedi vezuje duše onih koji sada pobožno otkrivaju glave i mole se dušama onih čije kosti pod tmastim čempresima pokrivene drevnim ploham sa izmjenjenim grbovima... vraćaju zemlji koja ih je dala. Tajno se sjedinjuje duh bivših i sadašnjih u tajnom razgovoru, molitvi, uzdasima koji streme prema Najvišem Duhu, Stvoritelju nad Stvoriteljima, Umjetniku nad svim umjetnicima... Smrt i život – dva života – veže ovaj duše pobuđujući i raznježujuć čas. Zdravo Marija!«²⁷ U slici *Cvjetnica u Dubrovniku* Murat je koncentrirao raznovrsna znanja naučena za sedmogodišnjeg školovanja na Akademiji i dojmove o suvremenom slikarstvu stečene na izložbama. S druge strane, nije mogao zanemariti ni sjećanja na djetinjstvo koja je u svojoj skromnoj prtljazi



Marko Murat, *Molitva* (izvor: Katalog izložbe *Esposizione di Roma, 1911*) / Marko Murat, *Prayer* (source: Exhibition Catalogue *Esposizione di Roma 1911*)

Marko Murat, *Orae Ragusinae* (izvor: Katalog izložbe *Esposizione di Roma, 1911*) / Marko Murat, *Orae Ragusinae* (source: Exhibition Catalogue *Esposizione di Roma 1911*)



donio u München. U duhu suvremenih težnji građanskoga realizma Murat težište slike projicira u procesiju mladih žena odjevenih u raskošne narodne nošnje. Tlo je prekriveno laticama i ružama, a prvi plan otkriva drevne ploče s uklesanim grbovima koje vjerskoj svečanosti trebaju dati prizvuk tradicije. Prizor u crkvi Male braće ne izražava trenutak molitve, ali se figurom muškarca koji se moli određuje težište religioznosti i svečanosti koja se odvija pred našim očima. U raskošnoj scenografiji crkvenog interijera pažnju privlači odsutan, gotovo isprazan izraz na licima mladih žena, tako da one u skupini zapravo čine svijetlu mrlju suprotstavljenju tamnoj pozadini scene. Sukob između osjećaja koje prikazani događaj podrazumijeva i onih stvarno prikazanih podcrtan je sukobom osvjetljenja: mističnog treperenja svijeća u dubini kompozicije i zraka sunčeve svjetlosti koja pada bočno prema stazi kojom koračaju mlade žene. Te krhke zrake svjetlosti, koje će se s protokom vremena pomaknuti, upućuju na prolaznost trenutka, ali i na krhkost postojanja sudionika svečanosti. Kao pandan ovoj slici Marko Murat zamislio je kompoziciju *Pred crkvom svetog Vlaha*, koju je



Marko Murat (foto: Arhiv SANU, Beograd) / Marko Murat (source: Archives of the Serbian Academy of Sciences and Arts)

prvi put skicirao 1890.,²⁸ a do kraja razradio u verziji iz 1896. godine.²⁹ Kompozicija te slike koncipirana je kao isječak iz urbanog pejzaža predstavljenog u duhu plenerističkog slikarstva, čijim se mjerilima tumači veći dio Muratova opusa nastalog do Prvoga svjetskog rata. Ako je u *Cvjetnici* stavio svoja vjerska uvjerenja na kušnju sintetizirajući u okviru istog prizora pogansko i kršćansko, ovdje je pozornica zbivanja maknuta iz crkve i na taj način poistovjećena s antičkim poganskim svetkovinama, u kojima se obred odvija na prosceniju ispred zgrade hrama. Ipak, tog obreda nema ili je sveden samo na neznatne nagovještaje. Promatrajući ih iz premještene i bočno postavljene točke gledanja, slikar nije usmjerio pažnju na građevine niti na muškarce u narodnim nošnjama koji sjede i razgovaraju, nego im je namijenio ulogu »zatvaranja« scenografije. U središtu je njegova zanimanja prazan prostor ispred zamišljene crte koja povezuje mladu ženu u bijelom i malog ministranta čija krhka građa upozorava na čovjekovu ništavnost pred vjerom (možda autobiografska reminiscencija), a koji stoji leđima okrenut promatraču, ispred ulaza u crkvu, s kandilom u ruci – dvije bijele mrlje u prostoru neobično ispresijecanom igrom osvijetljenih i osjenčanih dijelova. U oba slučaja igra svjetlosti i sjene, dopunjena govorom tijela likova, i promijenjeni prostorni

odnosi stvarnoga ambijenta izvlače ove prizore iz tradicionalnog konteksta i uzdižu njihovo značenje na simboličku razinu. Sličan učinak slikar je postigao i kompozicijom »Molitva, izložena u Rimu 1911. godine,³⁰ na kojoj svaki od sudionika ima autonomno mjesto, postajući na taj način neka vrsta slike u slici, autonomna »monada« definirana isključivo subjektivnom unutrašnjošću. Promjenom načina prikazivanja slikar se ovdje udaljava od stvarnosti, a naglašeni odsjaj svjetlosti u kosi žena predanih molitvi možemo protumačiti kao Božji odgovor na upućene molitve. Inzistiranje na smještanju prizora u eksterijer s morskim krajolikom u pozadini dovodi ove slike u odnos s kasnijim Muratovim portretima poznatih Dubrovčana, u kojima je likove povezivao s prirodnim okruženjem. Jednom riječju, ljudski lik u prirodnom ambijentu pod otvorenim nebom jedan je od glavnih motiva u slikarstvu Marka Murata. Svjetlost na njegovim slikama dubrovačkih krajolika igra nesumnjivo važnu ulogu i to je razlog zašto se Muratovo slikarstvo karakteriziralo kao plenerističko. Već u slici *Cvjetnica u Dubrovniku* »oseća se sugestivno nametnuta umetnikova filozofema da je svetlo izvor svih radosti i zbivanja, misao koja će se dve decenije ukrštati s njegovim umetničkim delima.«³¹ Iako ga većina suvremenih kritičara i kasnijih biografa smatra predvodnikom u plenerističkom pristupu pejzažu, u Muratovim slikama koje se po tradiciji određuju tim epitetom očito je preispitivanje i funkcionalna upotreba konvencija plenerističke slike. Naime, u Muratovu opusu može se izdvojiti znatan broj karakterističnih slika u kojima plenerizam predstavlja samo postupak kojim se prikazuju različita stanja prirode ili ljudskog duha: melankolična zamišljenost koja se utapa u tišinu i uspomene (*Proljeće*, 1894.; Narodni muzej, Beograd), usamljenost i krhkost ljudskog bića u odnosu na prostranstvo prirode (*Konavljanika*, 1898.; Narodni muzej, Beograd), ili jednostavno nagovještaj buđenja prirode i ponovna rođenja – prikazan cvjetnim tepihom žute kapinike obasjanim suncem i dvjema polunagim ženskim figurama (jednom crnokosom i jednom plavokosom) koje žustro koračaju naprijed, suprotstavljene vjetru (*Kapinika / Dah dubrovačkog proljeća*, 1907., Narodni muzej, Beograd) – prema beskrajnom prostranstvu mora i oblaka. Nazivi slika (*Večer*, *Elegija*, *Čežnja*, *Vjetar*, *Proljetni oblaci*) odražavaju umjetnikove intencije. Pritom treba imati na umu da je Murat bio veoma dobro upoznat s radovima simbolista Segantinia, Böcklina, Ferdinanda Khnopffa, Franza von Stucka i Ludwiga von Hofmanna.³² Slikar povlači paralelu između višeslojnih unutarnjih ritmova prirode i čovjeka kao jednog od njezinih najsloženijih djela. Spoj čovjeka i prirode postaje Muratova omiljena tema i u kasnim portretima poznatih Dubrovčana, gdje je u kompoziciju uklopio citate ranije nastalih pejzaža. Primjer je za to pejzaž iz ciklusa *Orae Ragusinae*, izložen 1911. u Rimu i

reproduciran u katalogu izložbe.³³ Po svemu sudeći Murat je tom slikom želio dati *hommage* Arnoldu Böcklinu, uklapajući u cjelinu napuštene antičke ruševine, brežuljke nalik na toskanske, i čemprese – zaogrnuvši sve to poetikom odsutnosti, umnažajući na taj način vječitu težnju velikog simbolista za povratkom kolijevci civilizacije, antici i drevnim poganskim ritualima koji prethode kršćanskoj misli. Fragment tog pejzaža slikar je citirao u *Portretu u pleneru* (1914.; privatna zbirka) – šumoviti brežuljak čiji je vrh potenciran tamnim čempresima i svijetlom mrljom usamljene vile. Simbolističku nit u Muratovu slikarstvu uočili su neki od njegovih suvremenika prikazujući beogradske izložbe. Kritičar potpisan inicijalima »S. K. R.« naglašava da slika »u kojoj se oseća žica simbolizma jeste Večernja molitva: profil klasičan, čist mističan devojke, koja se u sutonu pobožno obraća Bogu u molitvi«.³⁴ Na simbolističke je elemente skrenula pozornost i slikarica Nadežda Petrović u osvrtnu na Muratovu izložbu 1904. godine.³⁵ Simbolizam kod Marka Murata Nadežda Petrović izvodi iz njegovih minhenskih iskustava, posebno ga dovodeći u vezu s Giovanniem Segantiniem i Arnoldom Böcklinom, a ne propušta spomenuti ni svojeg učitelja Juliusa Extera. Navedeni primjeri svjedoče uglavnom samo o ranoj fazi očitovanja simbolizma u Muratovu slikarstvu. Simbolistička poetika prisutna je u njegovu cjelokupnom stvaralaštvu, podložna varijacijama, ovisno o promjenama koje su doticale umjetnikov život. Promjene u podjednako mjeri nastaju u pristupu slici i na tematskom planu, ali bit Muratova simbolizma ostaje nepromjenljiva: očituje se u pejzažima, portretima i, iznad svega, u historijskom i religioznom žanru.

BILJEŠKE

1 M. SCHATTENHOFER, »München unter Königen Max II. und Ludwig II. (1864–1886)«, *Die Münchner Schule 1850–1914* (katalog), Bayerische Staatsgemäldesammlungen und Ausstellung Haus der Kunst München e.V, München, 1979., 9–19; K. ЛЕНЦ, »Минхенско сликарство XIX века«, *Минхенска школа 1850–1900*, Народни музеј, Београд, 1988., 7–8.

2 M. SCHATTENHOFER (bilj. 1), 9.

3 *Die Münchner Schule (1850–1914)*, katalog izložbe održane 1979. godine u Haus der Kunst u Münchenu. Izložba je prikazala radove njemačkih slikara pripadnika ove slikarske škole, kao i drugih autora iz ostalih europskih zemalja i SAD-a koji su se školovali u Münchenu i ondje oblikovali svoj likovni izraz; *Минхенска школа 1850–1900* (katalog), Народни музеј, Београд, 1988.

4 JASNA JOVANOVIĆ, *Минхенска школа и српско сликарство*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 1985.

5 S. WICHMANN, *Franz von Lenbach und Seine Zeit*, Du Mont Shauger, München, 1973.

6 »Opera je postala omiljeni žanr buržoazije, zato što joj nijedna druga umetnost nije pružala tako velike mogućnosti za razmetanje, isticanje i dekor u cilju nagomilavanja i pojačavanja efekata.« A. HAUZER, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, Kultura, Beograd, 1962., 310.

7 *Courbet im Deutschland*, Umjetnički paviljon, Hamburg, 1978. i

Frankfurt M., Städelschen Kunstinstitut, 1979., Du Mont, Köln, 1978.

8 JASNA JOVANOVIĆ, »Uticaj Beča i Minhena na srpski realizam«, *Peristil*, 31–32, Zagreb (1988./89.), 199.

9 E. RUHMER, *Der Leibl-Kreis und die reine Malerei*, Rosenheimer Verlagshaus, Rosenheim, 1984.

10 JASNA JOVANOVIĆ (bilj. 4), 11.

11 J. СЕКУЛИЋ, »Минхенска школа и српско сликарство«, *Зборник радова Народног музеја*, II, Београд, 1958., 270; <http://matrikel.abdk.de/>.

12 »Raupp Karl«, *Münchner Schule (1850–1914)* (katalog), Bayerische Staatsgemäldesammlungen und Ausstellung Haus der Kunst München e.V, München, 1979., 331; <http://matrikel.abdk.de/>.

13 B. РИСТИЋ, *Марко Мурат* (katalog), Народни музеј, Београд, 1969., 8, 10.

14 »Herterich, Ludwig von«, *Münchner Schule (1850–1914)* (katalog), Bayerische Staatsgemäldesammlungen und Ausstellung Haus der Kunst München e.V, München, 1979., 229; <http://matrikel.abdk.de/>.

15 Н. М. СИМИЋ, »Марко Мурат«, *Летопис Матице српске*, knj. 374, sv. 1–2, Нови Сад (1954.), 81.

16 »Lindenschmit D. J., Wilhelm von.«, *Münchner Schule (1850–1914)* (katalog), Bayerische Staatsgemäldesammlungen und Ausstellung Haus der Kunst München e.V, München, 1979., 291; <http://matrikel.abdk.de/>; »Zagreb – München«, *Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu* (ur.) Radovan Vuković, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2009., 63.

17 <http://matrikel.abdk.de/>

18 Н. М. СИМИЋ (bilj. 15), 74.

19 J. СЕКУЛИЋ (bilj. 11), 271; <http://matrikel.abdk.de/>

20 B. РИСТИЋ (bilj. 13), 1969.

21 *Isto*, 11.

22 Л. ШЕЛМИЋ, *Галерија Матице српске*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2001., 56.

23 M. КОЛАРИЋ, *Изложбе у Београду 1880–1904*, Народни музеј, Београд, 1985., 63, 64, 102–107, 143–154.

24 Л. ТРИФУНОВИЋ, »Једна неостварена изложба Марка Мурата«, *Зборник за ликовне уметности Матице српске*, 8, Нови Сад (1972.), 475–501.

25 А. МАМИЋ-ПЕТРОВИЋ, »Марко Мурат (1864–1944)«, *Из мог живота* (priređili A. МАМИЋ-ПЕТРОВИЋ и P. ПЕТРОВИЋ), Завод за уџбенике, Београд, 2007., 126.

26 »Биографије и библиографије. Марко Мурат«, *Годишњак СКА*, LI, Београд, 1940., 203–213. Prema: A. МАМИЋ-ПЕТРОВИЋ (bilj. 25), 5.

27 *Isto*, 66.

28 »Zagreb – München«, (bilj. 16), 74, 75, 91, 121.

29 B. РИСТИЋ (bilj. 13), 27.

30 *Esposizione di Roma 1911*, Padiglione del Regno di Serbia, Roma, 1911.

31 Н. М. СИМИЋ (bilj. 15), 74.

32 S. REYNOLDS, »The Longing for Arcadia«, *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870–1920*, (ur.) I. ERHARDT i S. REYNOLDS, Prestel, Munich, London, New York, 2000., 53–78.

33 Bilj. 30.

34 Prikaz »Au vernissage Муратовој изложби« objavljen u listovima *Мале Новине*, 153, 1898, 3, и *Дубровник*, 26, 1898, 4, према: M. КОЛАРИЋ (bilj. 23), 102–104.

35 НАДЕЖДА ПЕТРОВИЋ, »Са Муратове изложбе«, *Летопис Матице српске*, sv. 226, Novi Sad (1904.), 103–107.

Summary

Jasna Jovanov

The Spirit of Munich in the Symbolism of Marko Murat

During the 19th century numerous painters from Central Europe, as well as from the Austro-Hungarian monarchy, pursued their education in Munich. One of them was the painter Marko Murat (Luka Šipanska, 1864 – Dubrovnik, 1944), who commenced his studies at the Royal Academy of Fine Arts in 1887 under the professor Karl Raupp, first with the financial aid of Baron Luj Vranyczany, and later Velimir Todorović. His professors also included Ludwig Herterich, Wilhelm von Lindenhlmidt and Otto Seitz. The end of Murat's studies and sojourn in Munich was marked by the painting Palm Sunday in Dubrovnik, exhibited in Glaspalast in 1893. From 1898 to 1920 he lived in Belgrade, where he worked as an educator and participated in various exhibitions. His solo exhibitions took place in 1894, 1898 and 1904; he exhibited at Yugoslav art exhibitions (from 1904 to 1922), in Sombor (1910 and 1921), Liège (1905), Rome (1911) and Paris (1919), often as a member of the »Lado« and »Medulić« associations. He was one of the founders of the School of Arts and Crafts in Belgrade. After the First World War he was appointed head conservator of the Direction for Arts and Monuments in Dubrovnik, where he would spend the rest of his life. Having fully accepted the poetics of the Munich school of painting, in his paintings Marko Murat emphasised the symbolic elements expressed through body language, interplay of light and shadow and mysticism particularly evident in the works produced in the second half of his life. His most important paintings were painted in Dubrovnik and its surroundings before the First World War, with human figure in landscape as one of his favourite subjects.