

Igor Borozan

Odjel za povijest umjetnosti
Filozofski fakultet u Beogradu
Čika Ljubina 18/20
SR – 11000 Beograd

Izvorni znanstveni rad / Original scientific paper

Primljen / Received: 1. 7. 2019.

Prihvaćen / Accepted: 18. 10. 2019.

UDK / UDC: 75Marinković, M.

75.036.45(497.11Beograd)

DOI: 10.15291/ars.2928

Simbolistički opus Mihe Marinkovića i njegova repcija u srpskoj sredini*

The Symbolist Works of Miho Marinković and Their Reception in Serbia

SAŽETAK

U radu se analizira simbolistički opus nedovoljno istraženog djela slikara Mihe Marinkovića. Školovan na Akademiji likovnih umjetnosti u Münchenu, poglavito je poznat kao slikar zaumnih tema, koje se mogu svrstati u korpus simbolističkih tema krajem devetnaestog stoljeća. Od 1904. godine nastanjen u Beogradu, bio je aktivni sudionik kulturne scene srpske prijestolnice. Marinkovićeve su slike izlagane u Paviljonu Kraljevine Srbije na Međunarodnoj izložbi u Rimu 1911. godine. Njegov simbolistički opus obuhvaća standardne teme simbolističkog slikarstva: *Meduza*, *Lucifer*, *Grešnik*, koje upućuju na umjetnikovu ličnost i na kompozitno doba na razmeđu vjekova. Simbolizam u Marinkovićevu opusu odražavaju njegove pouke stečene u Münchenu, koji je krajem 19. i početkom 20. stoljeća bio europski centar somnambulnih tema i umjetničkih eksperimenata. Marinkovićev je opus promatran u skladu s općim strukturama simbolizma, s posebnim osvrtom na münchenski simbolizam. Upućeno je na pojedine likovne kritike Marinkovićevih simbolističkih slika, koje svjedoče o povijesti recepcije njegova djela u kulturi Kraljevine Srbije početkom dvadesetog stoljeća. Pozitivno prihvaćanje Marinkovićevih slika u srpskoj sredini potvrđuje skladištenje trideset i pet njegovih djela u fundusu Narodnog muzeja u Beogradu.

Ključne reči: Miho Marinković, simbolizam, slikarstvo, München, Beograd, likovna kritika

ABSTRACT

The paper analyses the symbolist works in the under-researched opus of painter Miho Marinković. Trained at the Munich Academy of Fine Arts, he is primarily known as a painter of intricate themes that can be categorized as late 19th-century symbolism. In 1904, he settled in Belgrade and became an active participant in the cultural scene of the Serbian capital. In 1911, Marinković's paintings were exhibited in the Pavilion of the Kingdom of Serbia at the International Exhibition in Rome. His symbolist oeuvre covers the standard themes of symbolist painting, such as *Medusa*, *Lucifer*, or *The Sinner*, which speaks both of the artist's personality and of the eclectic turn of the century. Symbolism in Marinković's work reflects his training in Munich, which in the late 19th and early 20th centuries was the European centre of somnambular themes and artistic experiments. In this paper, his oeuvre has been considered in the context of general symbolist structures, with particular references to the Munich symbolism. Some reviews of Marinković's symbolist paintings have been pointed out, which testify to the history of the reception of his work in the Kingdom of Serbia in the early 20th century. The positive reception of Marinković's paintings in the Serbian setting is evident from the fact that as many as thirty-five of his works have been included in the holdings of the National Museum in Belgrade.

Keywords: Miho Marinković, symbolism, painting, Munich, Belgrade, art criticism

Sporadično spominjanje lika i djela Mihe Marinkovića u kritičkoj historiografiji tek je odnedavno prekinuto. Između ostalih, autori izložbe i kataloga *100 vrhunskih djela hrvatskih umjetnika iz fundusa Narodnog muzeja u Beogradu* iz 2007. iznova su skrenuli pozornost na zaboravljenog umjetnika te su u kratkim crtama osvjetlili njegov životopis.¹ U *Zbirci jugoslavenskog slikarstva* Narodnog muzeja u Beogradu nalazi se trideset pet djela Mihe Marinkovića.

Oskudni podatci o Mihi Marinkoviću ipak omogućavaju sastavljanje kratke biografije. Slikar je rođen u Komiži na otoku Visu 13. 4. 1883. godine. S obzirom na to da mu je otac stekao pozamašan imetak u Americi, prelazi u Split na školovanje. Nakon završetka gimnazije odlazi na daljnje školovanje u München.² U periodu od 1902. do 1908. godine studije je pohađao na Akademiji likovnih umjetnosti u Münchenu u klasi znamenitih profesora Carla von Marra i Franza von Stucka. Nastavlja se likovno usavršavati u Rimu, i sudjeluje na Međunarodnoj izložbi u srpskom paviljonu 1911. godine. Po povratku u Austro-Ugarsku Monarhiju nastaje problem s vlastima zbog sudjelovanja na Međunarodnoj izložbi u Rimu u okviru paviljona Kraljevine Srbije te iste godine prelazi u Beograd. Po izbijanju Velikog rata nastanjuje se kod roditelja na Visu. Tijekom boravka na Visu pod posebnom je prismotrom austro-ugarskih vlasti. Pokušavajući izbjeći vojnu obvezu, simulirao je ludilo. Stoga je njegov otac, inače graditelj po zanimanju, zamolio vlasti za dopuštenje da sina preveze u Rim na liječenje. Da bi izbjegao put za Rim, Marinković je po navedenim izvorima simulirao samoubojstvo, tako što je skočio s jednog broda u more, i tom se prilikom ozbiljno ozlijedio. Nakon rata predavao je crtanje u gimnaziji u Kragujevcu od 1912. do 1914. godine, i u Beogradu od 1918. do 1920. godine. Potom je bio profesor akvarela i ornamentalskog crtanja na Arhitektonskom odsjeku Tehničkog fakulteta u Beogradu. Njegovo se mentalno stanje tijekom posljednjih godina života počelo pogoršavati. Strah od smrti, hipohondrija, i poseban režim ishrane iskazivali su visok stupanj duševnog oboljenja. Godine 1933. mentalna rastrojenost dosegla je svoj vrhunac. Iz stana u Njegoševoj br. 30 prebačen je na hospitalizaciju na Odjel za neurološke bolesti Opće državne bolnice. O njemu su se brinuli Andra Nikolić, šef neurološkog odjela Opće državne bolnice i supruga Natalija. Konačno, u nastupu živčanog sloma istrgnuo se iz ruku supruge i skočio kroz prozor Opće državne bolnice. Rektorat u Beogradu odmah je obaviješten o smrti uvaženog člana zajednice.

Marinković je aktivno sudjelovao na grupnim izložbama Društva jugoslavenskih umjetnika *Lada* i *Medulić*, na jugoslavenskim smotrama u Zagrebu, Sofiji, Somboru, Beogradu i Ljubljani. Posebno se ističe njegova samostalna izložba u prostorijama Građanske kasine u Beogradu 1911. godine. Najveći dio njegovih djela nalazi se u Narodnom muzeju u Beogradu, od kojih se neka od njih svrstavaju u opće tematske i sadržajne okvire kulture simbolizma (*Grešnik*, *Meduza*, *Ikar*).³

Razlozi nedovoljnog spominjanja Mihe Marinkovića u drugoj polovini 20. stoljeća nalaze se u viđenju simbolizma u kontekstu modernističkog tumačenja linearnog razvoja umjetnosti. Povijesno određenje simbolizma započinje oko 1870. godine i završava se do 1920. godine, kada gubi svoju vitalnost.⁴ Ovaj umjetnički pravac istovremeno se razvija s raznolikim avangardnim pokretima: u početku je prepoznat kao jedan od njih, ali s trijumfom apstrakcije biva negiran, i konačno nestaje iz povijesti umjetnosti.⁵

Simbolizam je definiran kao retrogradni pravac, nesuvremen i retrospektivan, što ga je činilo različitim od takozvanih progresivnih tendencija moderne.⁶ Umjesto slika svakodnevice, bliskih francuskim impresionistima⁷, i društvene stvarnosti, njemački simbolisti okrenuli su se nadzemaljskim temama i fiktivnoj prošlosti. Početkom dvadesetog stoljeća Julius Meier Graefe, znameniti povjesničar umjetnosti, visoko je valorizirao francuski impresionizam. S druge strane, negativno je definirao simbolizam, a posebno slikara Arnolda Böcklina,⁸ korifeja ranog simbo-

lističkog pokreta.⁹ Graefe je u znamenitom spisu *Der Fall Böcklin* (1905.) optužio Böcklina što je napustio svoj rani samotematizirajući, „čisti” likovni svijet (forma, boja, kompozicija) da bi krenuo stranputicom zaumnim svjetovima.¹⁰ Upravo je taj unutrašnji svijet svojstven umjetnicima simbolističke provenijencije. Tajanstveno i nesvjesno, ono iskonsko duboko i skriveno u sferi ljudske podsvijesti isplivalo je na površinu.¹¹ Filozofsko djelo Arthura Schopenhauera i Friedricha Nietzschea, i psihoanaliza Sigmunda Freuda kodificirano u djelu *Die Traumdeutung* iz 1900. godine zadobili su vizualizaciju u djelima simbolističkih slikara. Drevne „iskopine duše” pomoću psihoanalize otkrivale su najdublje slojeve čovjekova početka, omogućivši bolje razumijevanje djela simbolističkih slikara.¹² Nasuprot fizičkom svijetu i njegovim opservacijama, došlo je do vizualizacije osećaja. Koncepti sna, smrti... te tematski repertoar iz mitologije, folklor, bajki i srednjovjekovnih priča premrežili su medijski svijet simbolizma.¹³

Simbolizam u naknadnoj historiografiji nikomu nije bio potreban. Previše onostran da bi odgovarao modernistima, isuviše iregularan da bi odgovarao klasičnom poimanju akademske umjetnosti, našao se ni na čijoj zemlji. Međutim, u posljednjem desetljeću 20. i početkom 21. stoljeća došlo je do aktualizacije simbolizma, uvjetujući brojne studije posvećene općim tijekovima simbolizma i partikularnim simbolizmima u raznolikim kulturnim sredinama na tlu Europe.¹⁴

München kao ishodište Marinkovićeva simbolističkog opusa

Marinkovićev je opus u novije vreme revaloriziran i smješten u univerzalni simbolistički svijet.¹⁵ Istaknuto je njegovo djelovanje na kulturnoj sceni Kraljevine Srbije u kontekstu rasvjetljavanja prijenosa Münchenskih i njemačkih simbolističkih osnova među južnoslavenskim umjetnicima koji su djelovali u srpskoj prijestolnici u periodu do početka Velikog rata.

Umjetnički i kulturni život u Münchenu posljednjih desetljeća 19. stoljeća protekao je u prilično liberalnoj atmosferi.¹⁶ U takvoj atmosferi oblikovali su se i mnogobrojni srpski¹⁷ i hrvatski umjetnici. Naziv *Teutonska Firenca* upućuje na visoki status koji je bavarska prijestolnica uživala širom Europe.¹⁸ Bogat kulturni život, oličen prije svega u kazališnom i umjetničkom životu, te niz alternativnih pravaca i pokreta, uključujući i pomodne seanse medija, uvjetovali su da München postane centar okupljanja mladih umjetnika iz cijele Europe i Sjeverne Amerike. Djelovanje Nove i Stare Pinakoteke potvrđivalo je službenu muzejsku djelatnost. Istovremeno su privatna inicijativa, pokroviteljstva i rad mnogobrojnih galerija definirali umjetnički život u Münchenu. Utjecaj velikih slikarskih zvijezda, takozvanih *Malerfürsta* (kneževa slikara), poput Franza von Stucka¹⁹ i Franza von Lenbacha²⁰, pružali su nadu pridošlim umjetnicima o brzom postizanju slave i dobrog pozicioniranja u društvenim i kulturnim krugovima Münchenske elite.

U takvoj je atmosferi djelovala i Akademija likovnih umjetnosti tijekom posljednjih desetljeća devetnaestog stoljeća.²¹ Uporedo s raznolikim privatnim školama i alternativnim umjetničkim udruženjima, poput slavne Münchenske Secesije (1892.), djelovala je i službena visokoškolska umjetnička ustanova. Božidar Nikolajević, prvi srpski doktor povijesti umjetnosti i prvi docent povijesti umjetnosti na beogradskom sveučilištu, direktni očevidac Münchenske kulturne klime,²² te protagonist simbolizma u Srbiji,²³ upozorio je na kulturnu prevlast Münchena unutar germanskog svijeta. On je istaknuo nadmoć Münchena nad Bečom i uputio na veliku uzornost Akademije, čiji je internacionalni karakter potaknuo.²⁴

Nikolajević je bio upoznat s djelom Mihe Marinkovića, školovanog u klasi profesora Carla von Marra na Münchenskoj Akademiji.²⁵ Za razumijevanje opusa Mihe Marinkovića neophodno je da se uputi na djelo njegova učitelja Carla von Marra.²⁶

Američki slikar postigao je veliki uspeh u Münchenu. Godine 1893. postao je profesor na Akademiji, 1915. godine postao je predsjednik *Münchener Künstlergenossenschaft*, dok je 1919. godine postavljen za ravnatelja Akademije likovnih umjetnosti u Münchenu. Prvi veliki uspeh postigao je slikom *Misterija života* (1879.), a potpuni trijumf doživio je monumentalnim djelom *Flagelanti* iz 1889. godine. Modernost slike, vidljiva u fotografskom dojmu manifestirana zamrznutim figurama, izazvala je senzaciju u kulturnim i stručnim krugovima.²⁷ U kasnijoj fazi svojeg rada, Marr je formalnu poetiku prilagodio impresionističkim, plenerističkim i secesijskim elementima.

Drugi učitelj Mihe Marinkovića bio je Franz von Stuck, koji je uz Arnolda Böcklina prepoznat kao središnja figura njemačkog i europskog simbolizma. Profesor na Akademiji u Münchenu od 1890. godine, osnivač münchenske Secesije (1892.), uobličitelj vile Stuck i etablirani umjetnik, Franz von Stuck je znatno utjecao na mladog pridošlicu iz Dalmacije. Stuckov visoki simbolistički opus inkorporirao je sve osnovne strukture simbolizma: emocionalni pejzaž, prikaz fatalne žene...²⁸ Istovremeno, njegov je opus materijalizirao aktualne idejne i znanstvene teorije vremena (darvinizam, psihoanalizu). S druge strane, formalni jezik Stuckovih slika u tijesnoj je vezi s akademskim tendencijama, ali i modernim izrazima (impresionizam, secesija). Njegov je vizualni spektakl počivao na zajedničkom djelovanju drečavih i simbolički određenih boja i prikaza moćnih, muskuloznih i vibrantnih tijela u plošnom prostoru. Istovremeno je – po svedočenju Stuckovih učenika – njegov pedagoški angažman bio rigidan, što je budućim slikarima garantiralo solidnu zanatsku i idejnu podlogu.

Repcija i prepoznavanje simbolizma u djelu Mihe Marinkovića

Premda su osvrti na likovni opus Mihe Marinkovića nakon njegove smrti bili rijetki, njegovo je djelo u svojem povijesnom vremenu imalo znatan odjek. Jedan od ranih osvrti na djelo Mihe Marinkovića iznijela je znamenita slikarica Nadežda Petrović 1908. godine.²⁹ Ona je za nekolicinu Marinkovićevih slika istaknula da pripadaju simbolističkom opusu. I sama „proizvod” münchenske atmosfere s kraja devetnaestog stoljeća i autorica nekoliko simbolističkih slika,³⁰ Nadežda Petrović suštinski je definirala koncept Marinkovićeva slikarstva. Njegovo stupanje na kulturnu scenu potvrđeno je sudjelovanjem u okviru paviljona Kraljevine Srbije na Međunarodnoj izložbi u Rimu 1911. godine.³¹

Ipak, dekonstrukcija umjetnikove ličnosti i djela bit će provedena na osnovi kritičkih osvrti na njegovu prvu samostalnu izložbu u Beogradu 1911. godine. O znatnom odjeku u beogradskoj javnosti govori niz priloga u važnim listovima *Trgovinski glasnik*, *Pijemont* i *Srpski književni glasnik*. Osobito je bitan uvid u medijski plasman Marinkovićeva djela u ilustriranim časopisima. Vodeći kulturni list *Nova Iskra* tijekom 1911. godine objavio je niz umjetnikovih slika izloženih u Građanskoj kasini. Od početka izlaženja *Nove Iskre* (1899.), urednik lista Risto Odavić nastojao je afirmirati simbolizam u Europi, s posebnim osvrtom na utjecaj njemačkih autora na simbolističku praksu južnoslavenskih umjetnika.³²

Prikaz započinjemo osvrtom na Marinkovićevo djelo objavljen 24. rujna 1911. godine. Anonimni kritičar, potpisan pseudonimom „Observer”, na početku teksta navodi da je mladi slikar djelomično poznat srpskoj publici prije svega zahvaljujući svojoj izložbi u Građanskoj kasini 1911. godine i nastupu u paviljonu Kraljevine Srbije u Rimu, iste godine, kada je izložio određeni broj slika.³³ Dalje se upućuje na Marinkovićev uspjeh kod talijanske publike, oličeni u pohvali slici pod nazivom *Grešnici* u listu *Corriere della Sera*. Slika je pod nazivom *I peccatori* objavljena u službenom katalogu paviljona Kraljevine Srbije 1911. godine. Pod imenom *Očajnici* objavljena je iste godine u listu *Nova iskra*. (sl. 1)



1.
Očajnici, do 1911. (izvor: Nova
iskra 4, 1911., 117)

The Desperate, before 1911

2.
Uobraženi bolesnik, do 1911. (izvor:
Nova iskra 4, 1911., 119)

Hypochondriac, before 1911



Kritičar („Observer”) u nastavku ističe da je poimanje Marinkovićevih slika „psihološka stvar” – promatrač vidi „neobične stvari”.³⁴ Spominje sliku *Uobraženi bolesnik* (sl. 2) objavljenu u *Novoj Iskri*,³⁵ i sliku *Očajnik*.³⁶ Obje su slike za kritičara primjer psihologizacije karaktera, i tako upućuje na opće osnove suvremenog tumačenja simbolizma. Naime, u kontekstu komparacije i povijesnog preplitanja simbolizma i moderne psihoanalize ističe se – posebno na primjeru Marinkovićeva učitelja Franza von Stucka – snažan upliv arhetipskih struktura čovjeka, o čemu svjedoči i sam Stuck: „kod izbora materije ja polazim od toga da stvorim samo ono što je čisto

3.
Čežnja (izvor: Nova iskra 4, 1911.,
213)

Longing



– ljudsko, večno važeće”.³⁷ Arheologija nesvjesnog vodila je revitalizaciji iskonskih nagona, koje je trebalo osloboditi i vizualizirati „kao principe ljudskog ponašanja od vanvremenske važnosti koji su prikazani kroz arhetipove”.³⁸

U tom kontekstu možemo razumjeti Marinkovićeve slike *Čežnja*³⁹ (sl. 3) i *Očajnik*,⁴⁰ objavljene u *Novoj Iskri* 1911. godine. Tipična tema simbolističkih slikara i pjesnika, prikaz čežnje, iskazuje duboke osjećaje generacije simbolista. Osjećaji nemogućnosti i nostalgije te potraga za izgubljenim imaju korijene u europskom romantizmu. Koncept nemogućnosti ostvarenja sreće, opjevan u slavnim Novalisovim stihovima s početka devetnaestog stoljeća, reinterpretera se u kulturi simbolizma. Ovaj koncept postaje princip modernog čovjeka i njegove nemoći da ostvari potpunu sreću u nestabilnom i otuđenom svijetu suvremene civilizacije. Melankolija je umnogome uobličila patos simbolističkog slikarstva tijekom posljednjih desetljeća devetnaestog stoljeća.⁴¹

Branko Lazarević, književni i likovni kritičar, formiran u frankofilskom duhu, prenosio je u srpsku sredinu moderne tendencije o autonomiji čiste likovnosti. U *Srpskom književnom glasniku* za 1911. godinu iznio je svoju ocjenu o prvoj samostalnoj izložbi Mihe Marinkovića, s posebnim osvrtom na slike *Očajanje*⁴² i *Uobraženi bolesnik*.⁴³ U kontekstu sagledavanja ovih slika te nekoliko drugih među izloženima, Lazarević je naveo: „G. Marinković je slikar i vrlo često samo studius mimike; i u tome je uglavnom njegovo udaljavanje od prirodne normale. Njemu je mimika glavno, a sve ostalo sporedno i potčinjeno. To je i bitna mana njegove umetnosti, to što je sporedno u slikarstvu uzeo kao glavno. Mimika, sama po sebi, predmet je glume i pantomime; u svakoj drugoj umetnosti, ona može doći samo kao sporedno.”⁴⁴ U nastavku svoje opaske, kritičar ističe da su osnovni Marinkovićeve nedostatci likovne prirode prije svega likovnih elemenata: crteža, kolorita i kompozicije. Zapravo je riječ o već istaknutoj dihotomiji na relaciji morfologija i fenomenologija umjetničkog djela. Kao nositelj ideje o autonomiji likovne forme, Lazarević slikarsko platno doživljava kao plošnost. Poput Juliusa Meiera Graefea, u samotematiziranju je vidio put k modernosti i trasu k čistom slikarstvu. Svijet podsvjesnoga i onostranoga koji je materijaliziran mimikom nije bio prijemčiv istaknutom kritičaru, koji je preferirao purificirani odnos likovnih elemenata.

U novijim sagledavanjima simbolističke poetike ističe se mimika kao jedno od ključnih izražajnih sredstava – kao vidljiva manifestacija unutrašnje osjetljivosti.⁴⁵

Lice postaje nositelj značenja koje daje okvir za djelovanje autonomnih elemenata (oči, usta, kosa...). U skladu s polifonijom simbolizma, svaki element lica označavao je mudrost, razboritost, ludost, snagu, seksualnost, čežnju... U zavisnosti o kontekstu, ovi su elementi zadobivali značenja koja su, shodno višesmislenosti simbolizma, bili fluidni i prožimajući. Mimika, ili fiziognomika, kao manifestacija ljudske unutrašnjosti, nije novina. Ona svoje korijene ima u vizualnoj kodifikaciji Charlesa le Bruna, i posebno Johanna Kaspara Lavatera.⁴⁶ U Lavaterovo je vrijeme djelovao i znameniti umjetnik Franz Xaver Messerschmidt, koji je na ekspresivan način iskazao posebne tipske karaktere ljudskih osjećaja. Proučavanja Théodora Géricaulta likovnih djela oboljelih u pariškoj bolnici Sâlpêtriere u Parizu, početkom 19. stoljeća,⁴⁷ utrla su put usponu kliničke psihologije krajem 19. stoljeća. Otvaranje prvih sanatorija u tom periodu proizvelo je pojačano zanimanje za fiziognomiku oboljelih. U „nervoznoj” klimi Beča *fin de siècle*⁴⁸ došlo je do spoja znanstvenih dostignuća i vizualizacije živčano oboljelih i osoba s fizičkim anomalijama.⁴⁹ U vrijeme urušavanja starih ideala i susretu s nejasnom i prijetecom budućnošću, očitovala se anksioznost modernog čovjeka.

Kritika Branka Lazarevića upozorila je na raskorak između aktualnih tendencija u viđenju umjetnosti i postojanju simbolizma u djelu Mihe Marinkovića. Kritičar ističe da slikar ponekad pozajmljuje „impresije” od prirode (pejzaži), ali se uglavnom „udaljava” od nje (*Triton*), i tako se približava Graefeovu sagledavanju Arnolda Böcklina. Ipak, usprkos odstupanju od prikaza „impresija” prirode, Marinković nije manje moderan od tada aktualnih modernista. Njegova je modernost samo drukčija, i unutrašnji je iskaz o sebi i svijetu u nestabilno vrijeme uoči Velikog rata. Dok su pojedini kritičari negirali unutrašnji svijet simbolizma, težeći čistim formama i samotematiziranju, publika je i dalje favorizirala zaumne slike simbolista, o čemu svjedoči Lazarević: „G. Marinković ima nekoliko radova koji su sasvim dobri. To su oni mali radovi oko kojih se publika nije ni zaustavljala. To su dva-tri crteža na graorastoj artiji, onaj jedini akvarel i portret u zelenilu.”⁵⁰

Lazarević je već istaknutu snagu mimike uočio i na Marinkovićevoj slici *Meduza* iz 1910. godine (sl. 4). Iako negativno ocjenjuje ovaj „plakatski” prikaz,⁵¹ koji može biti model u „ilustrovanim novinama za pastu za zube”, kritičar mu ipak posvećuje određenu pozornost. Na ekspresivnu snagu uputio je i „Observator”. Hvaleći originalnost slike, kritičar *Trgovinskog glasnika* je, nakon osvrtu na kanonske *Meduze* Petera Paula Rubensa i Arnolda Böcklina, istaknuo da je Mihina *Meduza* predstavljena bez uobičajenog atributa – zmijolikih uvojaka kose. U nastavku osvrtu ističe da je: „iskezila zube, posuvratila usne, namgrdila se i izvan svega joj mesto zmija padaju uvojci kose.”⁵² Usprkos odsustvu zmija i mutnih očiju, kritičar ističe da je Marinkovićeve *Meduza* postigla efekt koji se još od starih Grka povezuje sa strahom i čuđenjem. Jasna je namjera da se prikaže uspješnost Marinkovićeve upotrebe mimike i izražajnih elemenata lica. Umjesto eksplicitnog prikaza zastrašujućih zmija, efekt straha Mihine *Meduze* postignut je hipertrofijom lica kao refleksije unutrašnje morbidnosti. Odstupanje od kanonskih simbolističkih *Meduza*, Arnolda Böcklina (1878) i Franza von Stucka (1892), iskazuje samosvojnost Marinkovićeve mitske kreature. Ona se tumači u skladu s klimom kraja stoljeća, i manifestira dubinski kastrativni kompleks muškarca u modernom dobu. Strah od nove žene, i raznolikih emancipacijskih ženskih pokreta, s idejom izmjene patrijarhalnog koda u građanskom društvu 19. stoljeća, doveli su do velike produkcije slika fatalnih i zlobnih žena.⁵³ Opterećenost izmjenom rodnih uloga utjecala je na prikaze furioznih ženskih likova kao utjelovljenja perverzije i zlobe.⁵⁴ Istovremeno, žene postaju predmet izučavanja kliničke psihologije i komparativne anatomije. Na „naučnim” osnovama utvrđuje se različitost spolova i specificira prirodnost žene.⁵⁵ Ova „konstrukcija” podrazumijeva ženskost kao posebnu i esencijalnu ženinu datost, koja zapravo iskazuje jedan širi društveni aspekt, u znanosti definiran kao borba spolova s kraja devetnaestog sto-



4.
Meduza, 1910., ulje na platnu,
79 x 60,6 cm, Narodni muzej u
Beogradu, inv. br. 032_1945

Medusa, 1910, oil on canvas, 79 x
60.6 cm

5.
Mržnja, do 1911. (izvor: Nova iskra
8, 1911., 235)

Hatred, before 1911

ljeća. Sumu ovih idejnih, kulturnih, znanstvenih i drugih konstrukcija o „ženskosti” sublimirao je Oto Weininger u kanonskom djelu *Geschlecht und Charakter* (1903.).⁵⁶

Marinkovićeva redukcijska *Meduza* konačno je definirana kao proizvod fantazije. Promatrana iz muškog rakursa, izvedena u skladu s umjetnikovom osobnošću, ali i u duhu vremena, slika je odavala revitalizaciju starih arhetipova odjevenih u antičko ruho. Metamorfoza antičkog mita izvršena je shodno vremenu u kojem je moderni čovjek i njegov likovni izraz odražavao aktualni društveni i kulturni trenutak.⁵⁷

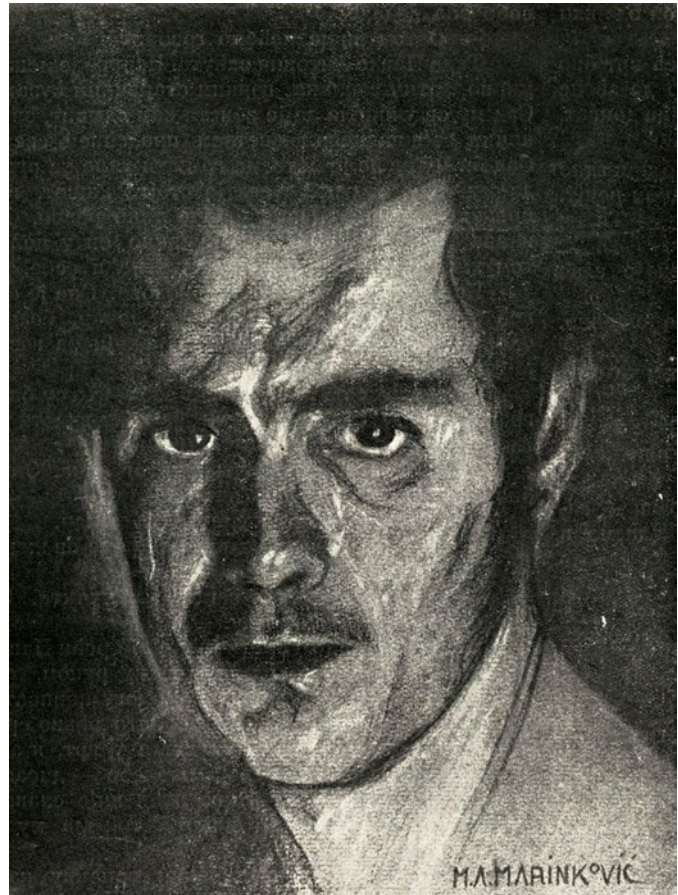
Izvjestitelji su se osvrnuli i na Marinkovićevu sliku *Mržnja*, objavljenu u *Novoj Iskri*. (sl. 5)⁵⁸ Na njoj je predstavljena izobličena muška glava s aureolom. Slika je u onovremenoj periodici bila raznoliko imenovana – Lucifer, Anarhist, Antikrist. Najvjerovatnije je riječ o jednom prikazu s „trojakim” nazivom. Izvjestitelj *Pijemonta* imenuje dvije slike: *Lucifer* i *Anarhist*.⁵⁹ „Observator” pak upućuje na sliku *Lucifer*,⁶⁰ i posebno apostrofiraju aureolu oko glave demonskog lika: „kao svetac, to je valjda zato, što po slikarevu mišljenju, i on, kao gospodar pakla, ima pravo na to”.⁶¹ Dvojstvo stvaralačke energije jasno je istaknuto, kao i zamagljen odnos prema religiji u kulturi simbolizma. Simbolisti se nisu držali dogmatski intonirane vjerske prakse. U njihovim slikama i književnim djelima prevladava slobodan odnos prema religiji. Prožimanje vjerskog osjećaja nerijetko s okultizmom upućivalo je na viđenje religije kao slobodne strukture koja je iznad pitanja morala i dogmatske isključivosti. U tom kontekstu možemo se osvrnuti na Nietzscheove teorije o Dionizu i Apolonu.⁶² Svijet uljepšanog i idealnog klasicizma postupno se urušavao. Klasicističke forme i načela, satkana na revokaciji svjetonazorne antike, i mit o zlatnom dobu pretrpjeli su radikalnu Nietzscheovu negaciju. Rušilački Dioniz, bog požude i razvrata, nastupio je umjesto starih božanstava. Duh arhajske i vitalne antike, ispunjen neregularnošću i brutalnim vitalizmom, izbio je na površinu.

Iznesenu hipotezu da je slika *Anarhist* objavljena u *Novoj Iskri* pod imenom *Mržnja* potvrđuje Branko Lazarević. U svojem osvrtu ističe Anarhistovu desnu ruku kao vizualni i fokalni centar kompozicije,⁶³ a „Observator” upućuje: „Molim vas, vidite anarhista koji živi da ubija i da bude ubijen, on je sa blagim očima i bledim licem, ali pogledate li njegovu ruku videćete da je Marinković svu anarhistovu zločinačku energiju usredotočio u onoj ruci.”⁶⁴

Opis ubilačkog lika i zbrka oko naslova Marinkovićeve slike – *Mržnja*, *Anarhist* ili *Antikrist* – nužno ne zbunjuju. Krajem 19. i početkom 20. stoljeća, došlo je do radikalizacije političkih, socijalnih i klasnih ustrojstava širom Europe. Anarhizam je kao bauk najčešće povezivan sa strahom, destrukcijom i razaranjem, koji su suštinski destabilizirali uvriježeni moralni i politički sustav europskih društava, i koji su možda utjecali na Marinkovićevu sliku. Moguća razmimoilaženja oko naslova slike upućuju na prepoznatljivost rušilačkog koncepta predstavljenog lika, koji se razumije kao metafora aktualnog trenutka. Istovremeno, nedefinirano imenovanje slika, ili njihova ambivalentna recepcija govori u prilog simbolističkom okviru. U kulturi simbolizma nedovršene narativa uvjetovalo je nedefinirane, ili neodređene naslove slika, koji su govorili o polifoničnosti i defiksiranosti simbolističkog diskursa.

Još jedna Marinkovićeva slika s izložbe održane u beogradskoj Građanskoj kasini 1911. godine privukla je pozornost kritičara Branka Lazarevića.⁶⁵ U svojem osvrtu najšire je analizirao sliku *Triton* o čijim se formalnim elementima veoma nepovoljno izrazio (beskrvno, loše crtana...). U istom osvrtu navodi da muški poluakt izlazi s vodom, i da je Triton predstavljen s repom. Svijet mitskih i izmaštanih bića (fauni, nimfe, kentauri...), koja su na svojim platnima slikali veliki simbolisti (Mihin učitelj Franz von Stuck, Arnold Böcklin), nadopunjen je aktualnim znanstvenim tumačenjem vizualizacije koncepta darvinizma u kulturi posljednjih desetljeća 19. stoljeća.⁶⁶ Od 1859. godine i objavljivanja kanonske knjige Charlesa Darwina *On the Origin of Species by Means of Natural Selection or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life (Postanak vrsta putem prirodnog odabiranja)* vizualna su djela bila potvrda osnovnih konceptata evolucijske teorije.⁶⁷ U kontekstu mogućih veza i uzora Marinkovićeve slike, posebno se ističe uzornost Böcklinove slike *Triton i Nereide* iz 1874. godine, koja se razumije kao „prikaz hibridnih stvorenja nastalih iz saznanja iz morfologije i anatomije mnogo više nego iz mitologije.”⁶⁸ Slika se poima i kao vizualni prikaz finog prijelaza u evolucijskom razvoju čovjeka, koji potvrđuje da „između čoveka i životinjskog sveta ne postoji čvrsti pregradni zid”.⁶⁹ Marinkovićev se Triton kao poluriba i polučovjek može razumjeti kao posebna i nedostajuća karika u evolucijskoj teoriji o razvoju čovjeka.

Konačno, na spomenutoj su izložbi predstavljena i djela *Autoportret* (sl. 6) i *Lucifer* (sl. 7), kako ih imenuje kritičar pod pseudonimom K. M. (najverojatnije slikar Kosta Miličević) u *Pijemontu* za 1911. godinu.⁷⁰ Pod nazivom *Moj portret (Autoportret)* i *Lucifer* obje su slike objavljene u *Novoj Iskri*.⁷¹ Pogled na njih upućuje da je riječ o prikazu samog umjetnika. Portretne crte na objema slikama nesumnjivo dokazuju Marinkovićev dvojni iskaz. Posrijedi je jedna od ključnih struktura simbolističkog svijeta – odnos života i smrti, čovjeka i njegova smrtnog blizanca. Slika Arnolda Böcklina *Smrt koja svira* iz 1872. godine najpoznatiji je primjer smrtnog blizanca u slikarstvu simbolizma.⁷² Ova „irealna alegorija” tumači se kao prikaz ogleđanja i umjetnikova alter ega.⁷³ Umjetnik i njegov smrtni blizanac nisu odvojeni, već su uvjetovani jedan drugim. Oni imaju sadržajno jedinstvo i čine idealni dualizam, „kao što su kreativnost i destruktivnost”.⁷⁴ Koncept alter ega tijekom povijesti je različito tumačen. Paul Ricoeur smiješta ga unutar *selfhooda*, što navodi da ono subjekta čini bitnim.⁷⁵ Ishodeći iz rimskog perioda, alter ego predstavlja dvojnika dobrog prijatelja.⁷⁶ U modernoj je psihologiji alter ego drukčije postavljen i, sagledan iz frejdovskog rakursa, predstavlja zlog bliznaca – *ono*. Drugost postaje refleksija



6.
Moj portret (Autoportret), (izvor:
Nova iskra 4, 1911., 115)

My Portrait (Self-portrait)

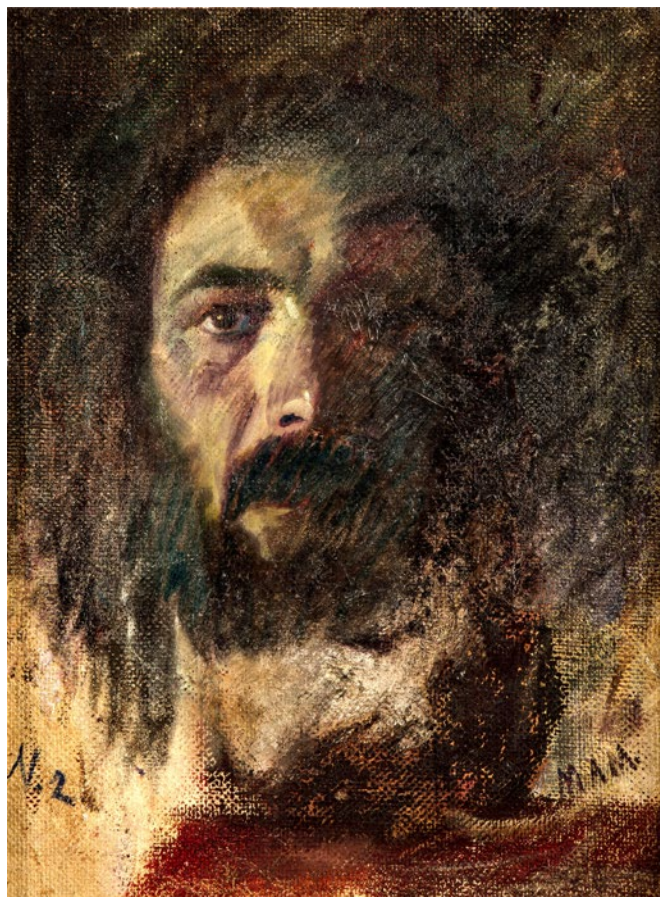
7.
Lucifer (izvor: Nova iskra 7, 1911.,
209)

Lucifer

potrage za sobom i prepoznaje se kao integralni proces spajanja s potisnutim dvojnikom (*Doppelgänger*). S druge strane, Carl Gustav Jung dvojnika postavlja kao arhetip sjenke u svijetu kolektivno nesvjesnog, i kao seksualno konotiran i ujednačen dualitet između animusa i anime. Možemo zaključiti da Lucifer nije nužni neprijatelj i razorni element. Njegova se destrukcija postavlja u službu stvaralaštva i izgradnje identiteta umjetnika (Marinkovića).

Stefan George, njemački liričar i paradigmatička figura kompozitnog čovječanstva s kraja 19. stoljeća, upućuje na to da slike i portreti imaju jače značenje od riječi.⁷⁷ Autoportreti sve više postaju sredstvo ubjeđivanja o posebnosti individue. Nadilazi se tipski i socijalni prikaz portretiranog i inzistira na vizualizaciji umjetnika koji po potrebi otkriva i skriva svoje maske (lica). Franz von Stuck svoj je lik pozajmljivao, ili ga je približavao, važnim akterima unutar povijesne drame čovječanstva. Umjetnik je sebe prikazao u liku Krista na slavnoj *Pieti* iz 1891. godine, i u liku Lucifera iz 1899. godine. Njegova je identifikacija s uzornim i arhetipskim likovima neupitna. Pozajmljivanje identiteta dvaju najvećih opozita u povijesti čovječanstva upućuje na moguće uzore za sličan postupak Mihe Marinkovića.

Dva uvjetna Marinkovićeve portreta (*Autoportret* i *Lucifer*) možemo poimati kao dvojni prikaz raspolućenog ili, bolje rečeno, spojenog sebstva. Ovakvo definiranje sebstva i drugosti osobito je razmatrano u konceptu gotskog romana. Znameniti roman *Frankenstein* iz 1818. godine Mary Shelley, i roman *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* Louisa Stevensona iz 1886. godine, govore o „redukciji sopstva i nasilnog potiskivanja drugosti kao psihobiološke drugosti, kao ne-drugog-ja”.⁷⁸ Prodiranje u



8.
Glava Krista, oko 1925., ulje na
platnu, 47,6 x 31,6 cm, Narodni
muzej u Beogradu, inv. br.
032_1953)

Head of Christ, ca. 1925, oil on
canvas, 47.6 x 31.6 cm, National
Museum in Belgrade, inv. no.
032_1953

razlučeno sebstvo i njegovo prepoznavanje kao psihobiološke drugosti nametnulo se kao skrivena potka u priči o doktoru Frankensteinu i njegovoj kreaturi. Izolacija neprihvatljive drugosti, njegova redukcija na socijalnom planu, dovela je do šokantnog potiranja „službene” polovine na psihološkom nivou. Gotska fikcija kao anticipacija moderne psihoanalize nastoji pokazati da je „fuzija” dvaju sebstva osnova revitalizacije holistički intonirane cjeline čovjekova sebstva. Proces povratka izgubljene drugosti tumači se kao dinamični proces samoraspoznavanja i prihvaćanja sebe u cijelosti. Reintegracija drugosti put je k iscjeljenju jedinke. Susret s drugošću nerijetko je šokantan i poražavajuće neugodan, i razumije se kao traumatičan susret s dvojnikom.⁷⁹ Poput Platonova demiurga i modernog Prometeja, doktor Frankenstein, težeći uspostavljanju izgubljenog jedinstva, stvara kretauru s kojom igra vječitu igru života i smrti.

U kontekstu gotske fikcije, ili strukture tamnog romantizma⁸⁰ – kakvim ga je u kanonskom djelu *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930.) definirao Mario Prac⁸¹ – možemo tumačiti Marinkovićeve slike *Moj portret* (*Autoportret*) i *Lucifer*. Karakterna i fiziognomička podudarnost dvaju portretiranih likova govori o eventualnom izmirenju sebstva i drugosti. U ovom slučaju dolazi do izmirenja i uravnoteženja između apsolutiziranog Ja i demoniziranog drugog Ja.⁸² Marinković vizualizira i mapira unutrašnji prostor, koji u naizgled oprečnoj simbiozi sjedinjuje dionizijsko (drugost) i apolonsko (sebstvo) u jedinstveni svijet samospoznaje, gdje dva portreta postaju avers i revers integralnog sebstva. Konačno, Marinković je najverojatnije sebe predstavio i prikazom *Glava Krista* (sl. 8) iz

oko 1925. godine. Poput spomenutog Stuckova približavanja liku osnivača kršćanstva, i Marinković je sebe „umetnuo” u Kristov lik, zaokruživši svoj imaginarni vizualni triptih: *Autoportret – Lucifer – Krist*. Tako je proizvoljno čitanje religijskih prikaza u kulturi simbolizma dopunjeno jednim posebnim slikarskim eksperimentom Mihe Marinkovića.

Autoportret kao sredstvo iskazivanja melankolije postaje važan fenomen krajem 19. stoljeća, posebno u kulturi simbolizma. Lice postaje zamjena tijela, i socijalni iskazi prelaze na fiziognomiku lika. Izolirani i neshvaćeni genije, samoprovzani prorok koji djeluje u blaziranom svijetu građanske hipokrizije, vrednuje se pozitivno u svijetu umjetnosti i literature. Umjetnik postaje borac koji inspiraciju crpi iz onostranih svjetova, on je posrednik između svjetova i nositelj subjektivnih osjećaja. Tako se shvaćaju i „herojski” prikazi Marinkovićeve dualnog sebstva. Oni postaju vizionarske ekspresije raspolućenog i iznova spojenog sebstva, koji visoko vrednuje koncept genija destruktivnosti kao stvaralačkog principa u svijetu povećane nerveze. Konačno, stvaralačka ličnost nastupa spram nepodnošljivo industrijalizirane sadašnjosti.

9.

Grešnik, oko 1912., ulje na platnu,
174 x 146 cm, Narodni muzej u
Beogradu, inv. br. 032_1962

Sinner, ca. 1912, oil on canvas, 174
x 146 cm, National Museum in
Belgrade, inv. no. 032_1962



Postscriptum: Rat, alijenacija i sveza nesvjesnoga i izražajnoga u djelu Mihe Marinkovića

Miho Marinković nakon velike samostalne izložbe u Beogradu nastavio je stvarati u simbolističkom duhu. Oko 1912. godine izveo je kompoziciju *Grešnik* (sl. 9) koja se čuva u Narodnom muzeju u Beogradu. Prikaz očajnog grešnika kao moguća reminiscencija na predodžbu vječitog Jude, omiljenu temu simbolista, prikazuje tip unesrećenog grešnika obuzetog boli. Grešnikovo tijelo prati vrba, koja duplira njegovu ličnost i podcrtava žalost koju simbolizira. Ekspresivne boje čine udio simbolike boje u naglašavanju osjećaja.

U sličnoj maniri nastao je i Marinkovićev prikaz *Ikar* iz 1916. godine (sl. 10). Za razliku od uobičajenih akademskih prikaza Ikara u padu ili letu, i u cijeloj figuri, Marinković se fokusirao na lik mitskog junaka u blizini užarenog Sunca. Snažne boje iskazuju ekspresionistički dinamizam scene i ujedno Ikarovu bol u njegovoj neuspjeloj misiji – metafori pada cjelokupnog čovječanstva.

Marinković je za vrijeme Velikog rata izveo monumentalnu sliku *Pobjeda* (sl. 11).⁸³ Ovaj prikaz možemo čitati kao iskaz o ratnim strahotama i sumraku civilizacije, i kao određenu reminiscenciju na slavnu Stuckovu sliku *Rat*. Ipak, umjesto snažne Stuckove slike jahača smrti, koji gazi po groblju mrtvih, ovdje je predstavljena figura pobjednika. Suština je slična – prikaz pobjednika koji dominira iznad razbacanih mrtvih tijela govori o trijumfu smrti i sublimira ljepotu/užas nekrofilije. Eventualno moralizatorsko tumačenje slike kao metafore sumraka civilizacije i nestanka kulture

10.

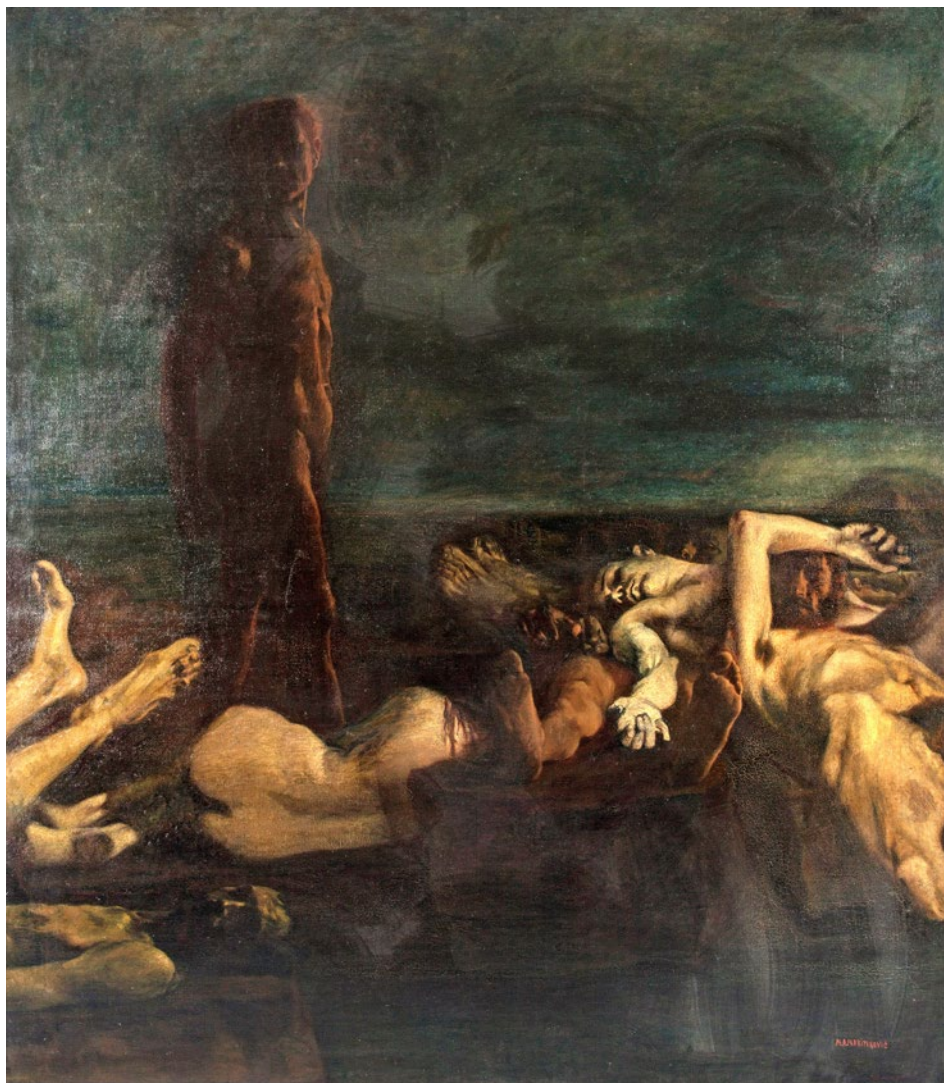
Ikar, 1916., ulje na platnu, 104,7 x 102,7 cm, Narodni muzej u Beogradu, inv. br. 032_1955

Icarus, 1916, oil on canvas, 104.7 x 102.7 cm, National Museum in Belgrade, inv. no. 032_1955



11.
Pobjeda, do 1918., ulje na platnu,
229 x 202 cm, Narodni muzej u
Beogradu, inv. br. 032_1963

Victory, before 1918, oil on canvas,
229 x 202 cm, National Museum in
Belgrade, inv. no. 032_1963



preinačeno je u dekadentan prikaz smrti s posrednim reminiscencijama na slikarstvo talijanskog simbolizma.⁸⁴ Povezivanje sa Stuckom upućuje na kritički osvrt Dimitrija Mitrinovića, izrečen prigodom Marinkovićeve nastupa u paviljonu Kraljevine Srbije na Međunarodnoj izložbi u Rimu 1911. godine. Kritičar navodi: „G. Miho Marinković ima krepku, ali tvrdnu modelaciju, oseća formu, ali ne oseća ton, kada je savestan – što je retko – vidi se vešt crtač, ali nikad se ne vidi osećanje za čistotu kolorita, svetlosne efekte i spiritualni karakter boje, crteža, fizionomije, kompozicije: ima mnogo od onoga što je najgore u Štuku i premalo ličnog osećanja i shvatanja: umetničkih kvaliteta nema, slikarskih ima.”⁸⁵ Mitrinović, kao vatreni agitator Meštrovićeve dinamične i vitalne umjetnosti, u Marinkovićevo slikarstvu nije mogao vidjeti ništa drugo do blazirane verzije Stuckova slikarstva prije svega njegovih neuvjerljivih segmenata. Titanski duh nove Meštrovićeve modernosti nije se uklapao s dekadentnim slikama introvertne i suviše subjektivne Marinkovićeve vizije svijeta.

Slika *Pobjednik* može se, s dozom opreza, povezati i s mentalnim stanjem Mihe Marinkovića, koji je tijekom rata boravio na rodnom Visu. Po navedenim komentatorima,⁸⁶ slikar je, protestirajući protiv pokušaja mobiliziranja u austro-ugarsku vojsku, iskočio iz jednog broda, i pri tom se ozbiljno ozlijedio. Usprkos

navodima da je svjesno skočio u more s idejom subverzije, i s idejom da simulira ludilo i tako spriječi odlazak u rat, možemo naslutiti određeni umjetnikov psihički poremećaj. Marinkovićeva hipohondrija, anksioznost i drugi oblici mentalnih poremećaja nagovještavali su njegov tragični kraj – umjetnik se 1933. godine bacio kroz prozor Opće državne klinike u Beogradu.⁸⁷ Nesretni događaj uklopio se u narativ s kraja 19. stoljeća o izoliranom umjetniku, koji nerijetko u sukobu sa sredinom i samim sobom pribjegava samoubojstvu kao krajnjem (anti)egzistencijalnom činu.

Povezivanje likovnog opusa s ličnosti umjetnika može se raznoliko sagledati u kontekstu nervozne klime na razmeđu stoljeća. Usprkos somnabulnim slikama i zaumnim temama,⁸⁸ život Franza von Stucka bio je socijalno i društveno prihvatljiva epizoda. Očigledna diskrepancija između života i djela govorila je o blaziranoj formi simbolizma. S druge strane, postojali su simbolisti poput Arnolda Böcklina koji su mračnim temama reflektirali unutrašnje stanje.⁸⁹ Postupak tumačenja sebstva kroz umjetnička djela može se primijeniti i na svezu djela i života Mihe Marinkovića. Njegove su slike vizualni prikazi duše i čine vizualne iskaze sfere nesvjesnog. One govore o introvertnom slikarevu svijetu i njegov su podsvijesni/svijesni odgovor na aktualan društveni univerzum.

BILJEŠKE

* Simbolistički opus Mihe Marinkovića pripada općem okviru njemačkog i posebno Münchenskog simbolizma. Njegov tematski repertoar i formalni izraz pripadaju jedinstvenom svijetu simbolizma. Učenik velikih Münchenskih slikara Carla von Marra i Franza von Stucka, na originalan je način sintetizirao iskustvo njemačkog i europskog simbolizma u kompozitno doba europskog *fin de siècle*. Tematske varijacije velikih njemačkih simbolista, konstantne izmjene formalnog izraza (akademizam, secesija, ekspresionizam...), i neodređeni nazivi slika svjedoče o stvaralačkim pozajmicama umjetnika školovanog u centru njemačkog simbolizma. Istovremeno, onostrane Marinkovićeve slike dio su njegove samosvojne prerade i potvrda originalnosti umjetnika koji je Münchenske pouke prilagodio

duhu vremena i vlastitom unutrašnjem biću. Većinu svojih djela Marinković je plasirao u Beogradu 1911. godine, kada je simbolizam već gubio vitalnost, povlačeći se pred modernom avangardom (ekspresionizam...) i rastućim totalitarnim oblicima umjetničkih praksi u međuratnom periodu. Revitalizacija simbolizma dio je višestoljetnog tumačenja kulture simbolizma u okviru koje svoje mjesto ima Miho Marinković – slikar zaumnih tema i umjetnik koji je izazvao snažnu reakciju kritičke javnosti u srpskoj prijestolnici na početku drugog desetljeća dvadesetog stoljeća.

Rad je nastao na projektu MPNIT Republike Srbije, pod nazivom Predstave identiteta u umetnosti i verbalno-vizuelnoj kulturi novog doba, redni broj 177001.

- ¹ Lazar Trifunović u kanonskoj studiji *Srpsko slikarstvo 1900-1950*. upozorio je na „osetljivost” Marinkovića. U bibliografskom odjeljku navedeni su pisani izvori o Marinkovićevu djelu u međuratnom periodu: V. Petrović, Marinković Miho, *Narodna enciklopedija SHS* II; 1926., 787–788; A. Uvodić, Kod lika pok. Mihe A. u splitskoj galeriji, *Jad*, 13. IV 1934., preneseno u: Лазар Трифуновић, *Српско сликарство 1900-1950*, Београд 1983., 45, 491. Kratak osvrt dan je u: N. Bezić, Marinković Miho, *Enciklopedija likovnih umjetnosti* III; Zagreb 1964, 408. Grgo Gamulin u kanonskom osvrtu na hrvatsko slikarstvo ne spominje Marinkovića: Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, sv. 2, Zagreb 1988. U novije vreme došlo je do revitalizacije Marinkovićeva djela: *100 vrhunskih djela hrvatskih umjetnika iz zbirki Narodnog muzeja u Beogradu* (ur. Radovan Vuković), Zagreb 2007., 82.
- ² Jovan Sekulić objavio je kopije upisnih knjiga Akademije u Münchenu u kojima se, usprkos velikom broju upisanih južnoslavenskih umjetnika, ne nalazi ime Mihe Marinkovića: Јован Секулић, *Минхенска школа и српско сликарство*, Београд 2002. U tekstu Leona Krempela upućeno je na određen broj srpskih i hrvatskih umjetnika koji su tijekom posljednjih desetljeća upisali Akademiju u Münchenu. Ipak, među njima se ne nalazi ime Mihe Marinkovića: Leön Krempel, Wie international war die Münchener Kunstakademie?, u: *200 Jahre Akademie der Bildenen Künste München*, (ur. Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp, Florian Matzner), München 2008., 266, 571–572. S druge strane, matične knjige Akademije upućuju na datum slikareva pristupa 30. 10. 1902. godine. Slikar je zaveden pod matičnim brojem 2503: <https://matrikel.adbk.de>. O Marinkovićevu prisustvu na Akademiji u Münchenu: Irena Kraševac, Petar Prelog, Ljiljana Kolešnik, *Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu i hrvatsko slikarstvo*, Zagreb 2008., 140.
- ³ *100 vrhunskih djela hrvatskih umjetnika iz zbirki Narodnog muzeja u Beogradu*, 82.
- ⁴ Ovakvu povijesnu periodizaciju njemačkog i europskog simbolizma predlagali su autori kanonskog zbornika o simbolizmu *SeelenReich* iz 2000. godine: Ingrid Ehrardt, SeelenReich – Eine Einführung, u: *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, (ur. Ingrid Ehrardt, Simon Reynolds), München 2000., 9–15.
- ⁵ Jutta Hülsewig-Johnen, Von Mythen und Menschen, Die symbolistische Moderne in Deutschland, u: *Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Symbolismus. Der andere Moderne*, (ur. Jutta Hülsewig-Johnen, Henrieke Mund), Bielefeld 2013., 10–11.
- ⁶ Ibidem, 11.
- ⁷ Angelika Wesenberg, Symbolismus versus Impressionismus: Arnold Böcklin und Hans Thoma als umstrittene Galionsfiguren der deutschen Kunst um 1900, u: *Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Symbolismus. Der andere Moderne*, (ur. Jutta Hülsewig-Johnen, Henrieke Mund), Bielefeld 2013., 123.
- ⁸ Više o Böcklinovu djelu: Hans Henrik Brummer, Noch einmal: Der Fall Böcklin, u: *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, 29–41.
- ⁹ Ibidem 37–40.
- ¹⁰ Hubertus Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Paderborn 2005., 166–167.
- ¹¹ Jutta Hülsewig-Johnen (bilj. 5), 10.
- ¹² Margot Th. Brandlhuber, Franz von Stuck - Klassizismus und Urgewalt, u: *Franz von Stuck. Meisterwerke der Malerei*, (ur. Margot Th. Brandlhuber, Michael Buhrs), München 2008., 109–110.
- ¹³ Hans H. Hofstätter, Symbolismus in Deutschland und Europa, u: *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, 17–27.
- ¹⁴ Zbog uvjetovanosti analizom djela Mihe Marinkovića izdvajamo studiju o recepciji njemačkog simbolizma među južnoslavenskim umjetnicima u Kraljevini Srbiji tijekom posljednjih desetljeća 19. i početkom 20. stoljeća: Игор Борозан, *Сликаство немачког симболизма и његови одјаци у култури Краљевине Србије*, Београд 2018.
- ¹⁵ Ibidem, 165–168.
- ¹⁶ Frank Büttner, The Academy and Munich's Fame as a City of Art, u: *American Artist in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, (ur. Christian Fuhrmeister, Hubertus Kohle, Veerle Thielemans), Berlin–München 2009., 27–42.
- ¹⁷ O umjetničkoj atmosferi u Münchenu i akademskom uobličavanju srpskih umjetnika: Јасна Јованов, *Минхенска школа и српско сликарство*, Нови Сад 1985.
- ¹⁸ Ursula Frohne, „A kind of Teutonic Florence.” Cultural and Professional Aspirations of American Artist in Munich, u: *American Artist in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, 73–86.
- ¹⁹ Više o liku i djelu Franza von Stucka: *Franz von Stuck. Meisterwerke der Malerei*, (ur. Margot Th. Brandlhuber, Michael Buhrs), München 2008.
- ²⁰ Više o liku i djelu Franza von Lenbacha: *Lenbach. Sonnenbilder und Porträts*, (ur. Reinhold Baumstark), München 2004.
- ²¹ Wolfgang Kehr, Nastavnici hrvatskim studentima na münchenskoj Akademiji u razdoblju od 1870. do 1920. godine, u: *Zagreb München. Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu*, (ur. Irena Kraševac, Petar Prelog), Zagreb 2011., 92–93; Birgit Jooss, „Gegen die sogenannten Farbenkleckser” Die Behauptung der Münchener Kunstakademie als eine Institution der Tradition (1886-1918), u: *200 Jahre Akademie der Bildenen Künste München*, (ur. Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp, Florian Matzner), München 2008., 44–53.
- ²² Божидар С. Николајевић, *Из минулих дана, сећања и документи*, Београд 1986.
- ²³ Игор Борозан (bilj. 14), 94.
- ²⁴ Божидар С. Николајевић (bilj. 22), 127.
- ²⁵ Ibidem, 110, 126.
- ²⁶ Michael Quick, Frank Duveneck, Carl Marr, and other German-Americans, u: *American Artist in Munich. Artistic Migration and Cultural Exchange Processes*, 171–174.
- ²⁷ Ibidem, 173.
- ²⁸ Više o Stuckovu djelu u kontekstu njegove recepcije među južnoslavenskim umjetnicima: Игор Борозан (bilj. 14), 76–86.
- ²⁹ Slikarica se osvrnula na Marinkovićeve slike izložene na Umjetničkoj izložbi u Splitu 1908. godine: Надежда Петровић, *Ликовне критике*, (прир. Бранко Кукић), Чачак 2015., 70.
- ³⁰ Игор Борозан (bilj. 14), 142–150.

- ³¹ Tom prilikom izložene su slike: *Icaro, Autoportrait, I peccatori, Bramosia, Mio padre, L' ammalata: Esposizione di Roma 1911. Padiglione delle belle arti del regno di Serbia.*
- ³² Ibidem, 100–108.
- ³³ Обсерватор, Приказ изложбе Миха Маринковића у просторија Грађанске касине, *Трговински гласник*, бр. 207, стр. 5, 1911, preneseno u: *Изложбе у Београду 1904–1911*, (прир. Миодраг Коларић), Београд 1990., 145–146.
- ³⁴ Ibidem, 145.
- ³⁵ Нова искра 4 (1911.), 119.
- ³⁶ „Observer” spominje sliku *Očajnik*. No vjerovatno je riječ o drugom likovnom djelu, s obzirom na to da navodi kako je na njoj prikazan ugojeni lik, što nije slučaj sa slikom *Očajnici*: Нова искра 4 (1911.), 117.
- ³⁷ Margot Th. Brandlhuber (bilj. 12), 105.
- ³⁸ Ibidem, 106.
- ³⁹ Нова искра 7 (1911), 213.
- ⁴⁰ „Observer” spominje sliku *Očajnik*. No, vjerovatno je riječ o drugom likovnom djelu, s obzirom na to da navodi da je na njoj prikazan ugojeni lik, što nije slučaj sa slikom *Očajnici*: Нова искра 4 (1911.), 117.
- ⁴¹ Simon Reynolds, Sehnsucht nach Arkadien, u: *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, 77.
- ⁴² I u ovom slučaju došlo je do različitog imenovanja iste slike, ili je možda riječ o različitim likovnim djelima pod nazivom *Očajanje, Očajnici, Očajnik*.
- ⁴³ Бранко Лазаревић, Приказ изложбе Миха Маринковића, *Српски књижевни гласник XXVII*, 547–549, preneseno u: *Изложбе у Београду 1904–1911.*, 147–148.
- ⁴⁴ Ibidem, 147.
- ⁴⁵ Hans H. Hofstätter (bilj. 13), 20–21.
- ⁴⁶ O kompleksnom Lavaterovu opusu: *Das Kunstkabinet des Johann Caspar Lavater*, (ur. Gerda Mraz, Uwe Schögl), Wien 1999.
- ⁴⁷ Stefan Germer, Pleasurable Fear: Géricault and uncanny trends at the opening of the nineteenth century, *Art History* 2 (1999), 159–3.
- ⁴⁸ Više o kulturi krajem 19. stoljeća u Beču: Karl E. Šorske, *Fin de Siècle u Beču. Politika i kultura*, Beograd 1998. O umjetnosti i kulturi u Beču krajem 19. stoljeća i njegovu utjecaju na zagrebačku kulturnu scenu: *Izazov moderne. Zagreb - Beč oko 1900. Slikarstvo, kiparstvo i arhitektura zagrebačke i bečke secesije*, (ur. Irena Kraševac, Petra Vugrinec), Zagreb 2017.
- ⁴⁹ *Madnes & Modernity. Kunst und Wahn in Wien um 1900*, (ur. Gemma Blackshaw, Leslie Topp), Wien 2009.
- ⁵⁰ Бранко Лазаревић (bilj. 43), 148.
- ⁵¹ Ibidem, 148.
- ⁵² Обсерватор (bilj. 33), 146.
- ⁵³ Gudrun Körner, *Sünde und Unschuld. Frauenbilder bei Franz von Stuck*, u: *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, 155–159.
- ⁵⁴ Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York 1986.
- ⁵⁵ Sigrid Ruby, Mutterkult und Femme fatale. Frauenbilder, u: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7, Vom Biedermeier zum Impressionismus*, (ur. Hubertus Kohle), München 2010., 511–534.
- ⁵⁶ Oto Vajninger, *Pol i Karakter*, Beograd 1998. Više o djelu Ota Vajningera: Chandak Sengopta, *Oto Weininger, Sex, Science and Self in Imperial Vienna*, Chicago 2000.
- ⁵⁷ O metamorfozama antičkog mita kroz stoljetne kulturne slojeve na tlu Hrvatske: *Metamorfoze mita. Mitologija u umjetnosti od srednjeg vijeka do moderne*, (ur. Dino Milinović, Joško Belamarić), Zagreb 2012.
- ⁵⁸ Нова искра 8 (1911.), 235.
- ⁵⁹ KOSTA MILIČEVIĆ, O izložbi slika Миха Маринковића, *Пујемонт* 16 (1911), 3, preneseno u: *Изложбе у Београду 1904–1911*, 146.
- ⁶⁰ Обсерватор (bilj. 33), 146.
- ⁶¹ Ibidem.
- ⁶² Martin Urmann, *Dekadenz. Oberfläche und Tiefe in der Kunst um 1900*, Wien-Berlin 2016., 146–150.
- ⁶³ Бранко Лазаревић (bilj. 43), 148.
- ⁶⁴ Обсерватор (bilj. 33), 146.
- ⁶⁵ Бранко Лазаревић (bilj. 43), 148.
- ⁶⁶ *Darwin. Kunst und die Suche nach der Ursprüngen*, (ur. Pamela Korrt, Max Hollein), Frankfurt 2009.
- ⁶⁷ Pamel Kort, Arnold Böcklin, Max Ernst und die Debaten um Ursprünge und Überleben in Deutschland und Frankreich, u: *Darwin. Kunst und die Suche nach der Ursprüngen*, (ur. Pamela Korrt, Max Hollein), Frankfurt 2009., 24.
- ⁶⁸ Ibidem.
- ⁶⁹ Ibidem.
- ⁷⁰ KOSTA MILIČEVIĆ, (bilj. 59), 146.
- ⁷¹ Нова искра 4 (1911.), 115; Нова искра 7 (1911), 213.
- ⁷² Kerstin Borchardt, *Des Künstler Alter Ego, Kreativität und Destruktivität in Arnold Böcklins "Selbstbildnis mi den fiedelnden Tod"*, Saarbrücken 2010.
- ⁷³ Hubertus Locher (bilj. 10), 160.
- ⁷⁴ Ibidem.
- ⁷⁵ Пол Рикер, *Сопство као други*, Београд 2004., 22–23.
- ⁷⁶ O kratkoj povijesti razvoja figure dvojnika, i njegovu umetanju u svijet psihoanalize: Братислав М. Милошевић, *Франкештајн – пример редукције сопства у готској књижевности*, *Филолог* 16 (2017), 297–298.
- ⁷⁷ O portretima i autoportretima u simbolizmu: Annette Dorgerloh, „Die Melancholie alles Fertigen” Porträt und Selbstbildnis im deutschen Symbolismus, u: *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, 259–267. Više o portretima i autoportretima u kulturi 19. stoljeća: Annette Dorgerloh, Beseelung der Bilderscheinung. Porträt und Selbstbildnis im 19. Jahrhundert, u: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7, Vom Biedermeier zum Impressionismus*, (ur. Hubertus Kohle), München 2010., 436–438.
- ⁷⁸ Братислав М. Милошевић (bilj. 76), 297.

⁷⁹ Ibidem, 299.

⁸⁰ O konceptu tamnog romantizma u umjetnosti u 19. i prvim desetljećima 20. stoljeća: *Dark Romanticism. From Goya to Max Ernst*, (ed. Felix Krämer), Ostfildern 2012.

⁸¹ Mario Prac, *Agonija romantizma*, Beograd 1974.

⁸² Братислав М. Милошевић (bilj. 76), 305.

⁸³ С. Ф., Сликар и наставник техничког факултета Михо Маринковић скочио кроз прозор нервнoг одељења Опште државне болнице, *Политика* 2484 (1933.), 5.

⁸⁴ Може се истакнути eventualna komparacija sa slikom *Dijana efeska* Gulia Aristide Sartoria iz 1890. – 1899. Razbacana ljudska tijela ispod i pored kultne boginje mogu se dovesti u vezu sa sličnim motivima na Marinkovićevoj slici *Pobjeda*: Fernando Mazzocca, „L'arte del sogno”. Il simbolismo in Italia, u: *Symbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*, (ur. Fernando Mazzocca, Claudia Zevi), Milano 2016., 39–40.

⁸⁵ Димитрије Митриновић, Срби и Хрвати на Међународној уметничкој изложби у Риму, *Српски књижевни гласник* 9 (1911), 717–727, preneseno u: *О књижевности и умјетности*, Сабрана дјела I, Сарајево 1990., 329.

⁸⁶ U listu *Politika* je neposredno nakon umjetnikova samoubojstva izašao kratak pregled njegova života: С. Ф. (bilj. 83), 5.

⁸⁷ Ibidem.

⁸⁸ Hubertus Kohle, Franz von Stuck, Arnold Böcklin und die (Natur) Wissenschaften ihrer Zeit, u: *Franz von Stuck. Meisterwerke der Malerei*, 130–148.

⁸⁹ Mario Erdheim, Agathe Blaser, Malend das Unbewusste erkunden, u: *Eine Reise ins Ungewisse. Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst*, (ur. Guido Magnaguango, Juri Steiner), Zürich 1997., 78–86.