

LEON KOEN



Autoportret

Za srpsko slikarstvo poznog XIX veka, delo Leona Koena (1859–1934) ima samosvojno mesto i izazovan raspon. Međutim, sa svega petnaest sačuvanih radova, likovna ostavština primila je začuđujuću isprepletenost stvaralačkih moći i tragičnih nepogoda. Neodvojivost tog spoja u celini njegove umetnosti ima psihološko i istorijsko poreklo. Izvori i pretpostavke sa slikareve putanje fragmentarno iskazuju silinu osobenog temperamenta i zanesenosti, štedljivo dopuštajući analitičko i teorijsko prodiranje u celovitost njegove pojave. Rođen u Beogradu, u jevrejskoj četvrti Jalija, Leon Koen je sticao likovnu veštinu najpre na privatnim tečajevima u rodnom gradu, a potom u slikarskim klasama minhenske Likovne akademije i kroz iskušenja života u tuđini. Istrajnost njegovog opredeljenja za slikarstvo ispoljila se u odnosima sa sredinama u

kojima je boravio, naglašavajući značenja izabраниh tema iz prošlosti i mitova. Svedočanstva o osetljivoj psihološkoj prirodi u povezivanju življenja i umetnosti utrla su put preranom udaljavanju od normi umetničkog prisustva u društvu i iskoraku iz vlastite prisebnosti, i to znatno pre fizičkog nestanka. Zato se u pristupu slikaru ne pruža nimalo zahvalna oblast ostavljenih tragova i otvorenih mogućnosti: tome ne doprinosi samo nepoznato ishodište većeg broja slika i skica, čuvenih u beogradskoj Jevrejskoj opštini od 1935. do pustošenja u Drugom svetskom ratu, već i sama činjenica o prevlasti duševnog rastrojstva, još iz prve decenije XX veka. Premda je, na osnovu dokumenata – pisama i jedne posvete – vidljivo da se slikar na starinski način potpisivao kao "Kojen", može se utvrditi da je reč o ličnoj odluci i hiru zbog psihološkog oslonca u zvučnosti lokalnog jezičkog oslovljavanja i, otud, potvrdi pripadanja srpskoj sredini. Među savremenicima, prezime brata Davida i cele familije, i to u većini primera u dokumentima, kao i na Leonovom nadgrobnom spomeniku, ispisano je – "Koen". Tog imenovanja, sem u citatima, pridržava se i autor ovog rada.

Tekst je sačinjen uvidom u celinu sakupljenog, ali i rasutog materijala, pokušajem praćenja tananih odlika stvaralaštva na osnovu sačuvanih likovnih dela i dokumentovanih svedočenja. Priključene su i pretpostavke o podsticajima i značenju tema i inicijalnih ideja, u pokušaju približavanja slikarevim naporima uslovljenim izabranim motivima, njihovom sadržinom, postupcima i procesima, u umetnosti i društvu.

Zbog oskudnih i protivrečnih izvora, metod korišćenja činjenica, njihovog poređenja i proširivanja mogućim saznanjima, predstavlja sakupljanje poznatih podataka za nepoznatu strukturu. Prividna sličnost tih podataka ukršta predanja, zapravo, beleške usmeno prepričanih anegdota i neproaktivnu utišanost odsutnih i nepostojećih ishodišta, stvarajući potresnu dimenziju izgubljenosti. No, taj osećaj nepotpunih i zaobiđenih pojedinosti uočava se još kod autora prvih važnijih tekstova o Koenu, pisanih između dva svetska rata. Otpočet i nedovršen umetnički raspon obiluje nerazjašnjenim obaveštenjima, udaljujući od istorijski celovitijih saznanja jednako i slikareve domašaje i umetnička htenja. Poznato je da je pouzdano uobličeno uslovljeno očuvanošću, društvenim mestom i prijemom stvaraočevog dela. U vremenskom smislu, u dostupnim pojedinostima Koenove biografije i podatka o likovnoj ostavštini, ono se potpuno podredilo izmicanju i nestajanju. Geografski posmatrano, slikar je bivao i delovao u dva mesta, pored krojačkog zanata u mladosti u Šapcu i staračkih dana provedenih pod iznajmljenom kućnom negom u Vršcu. Za umetničku biografiju ne postoje provereni podaci o bilo kakvim njegovim kretanjima van Beograda i mesta studija i aktivnog rada, bavorske prestonice Minhena, u periodu aktivnosti od 1884. do 1905, pa potom regresije, duševnog klonaća, do 1912, i povratka u rodni grad posle Prvog svetskog rata.

Koen je jedini predstavnik srpskog slikarstva koji je svojom stvaralačkom predanošću, u najvećoj meri među učenicima "minhenske škole", uspostavio idejno uporište u okeanskim dimenzijama evropskog simbolizma. Putem ukrštanja i stapanja, izražajnost i promenljivost njegovog postupka tako pokazuju dramatični vrtlog dve epohe, nadnoseći se na tematsko sabiranje nacionalnih predanja, verske mitologije i težnji prema njemu savremenim umetničkim stremljenjima. Slučaj Leona Koena može se sagledati u domenu posebnog mesta u generacijama slikara iz Srbije školovanih u Minhenu, njegovom osećanju pripadnosti tokovima evropske umetnosti, i romantičnoj religioznosti neosporno vezanoj i za jevrejsko poreklo. Koen je prvi slikar jevrejske veorisповesti iz Srbije koji se odvojio od starozavetne verske zapovesti iz Druge knjige Mojsijeve (20, 4): "Ne gradi sebi lika rezana niti kakve slike od onoga što je gore na nebu ili dolje na zemlji ili u vodi ispod zemlje."

Po sopstvenom izboru prepušten snalaženju u sredini studija, kao malo koji stvaralac iz Srbije svedočio je i iskusio vreme u kojem su u umetnosti važila načela kombinovanja, stapanja i eklekticizma, živeći u razdoblju između uticaja, etapa iščezavanja starih načela i širenja tehničkih inovacija i estetskih programa. U pokušaju osvetljavanja tih odlika, neodvojivih od evropskog konteksta slikarstva tadašnjih ideja i prakse, izražajnost u stvaranju sopstvene poetike koju je pokazao, Leon Koen ističe pripadnost kulture njegove umetničke individualnosti istoriji evropske kulture same epohe.

Na osnovu umetničkih pravaca vremena u kome se njegov slikarski izraz razvijao, ali i tumačenja koja je Hans Zedlmajr odredio u vidu sinteze "čulnog i

duhovnog" ¹, moguće je približiti se nacrtima u kojima je umetnik želeo da iskazuje sopstvena htenja. Vrednosti psihičkog života u zatvorenom sistemu kakav nudi dovršen, ili tek samo začet trag likovnog dela, naglašavaju aktivan udeo ljudskog individuuma, upućujući prema psihološkoj i tehničkoj rešenosti, prema umetniku koji postaje medijum za isticanje metafizičkog smisla. U pitanju je projekat neodvojiv od učvršćenja ličnog rukopisa, uočljivog u odličjima i pojedinih evropskih, proslavljenih slikarskih stvaralaca, koje je naknadni protok vremena izdvojio iz pojava umetnosti simbolizma, iz decenije kalendarskog završetka XIX i početka XX veka.

Strujanje Koenove individualnosti, zabeleženo na slikama i nacrtima za dovršenje, upućuje prema tendencijama neoromantičarske struje simbolizma, ali i osetljivom udaljavanju od dotadašnjih formalnih i sadržinskih pravila slikarstva u srpskoj sredini.

U slikarskom jeziku ispoljio je jasne znake potrebe za promenom, pokušavajući, kako nam saopštavaju zabeležena usmena svedočanstva, da iz obrisa tradicionalne kompozicije pređe ka idealitetu sopstvene umetničke slike. Nasleđe Koenove umetnosti, teško odredljivo u jednoj stilskoj orijentaciji, postalo je pojedinačna istorijska sadržina, pa je tumačenje ostvarljivo u pokušaju povezivanja uzroka, ostvarenih, ali i zamišljenih dela i stanja njegove ličnosti. Smislaona veza istorijske sadržine najčešće se traži u kontinuiranom izlaganju. Pojedina zapažanja i površinske pojave potrebno je povezati sa strukturama umetnikove egzistencije i njegovog verovanja. Polazeći iz očevidnog redosleda teksta proisteklog iz dostupnih saznanja, stiže se u koncepcijsku kompoziciju koja po odeljcima može da sastavi kontekst nezabeležene, izgubljene i nesačuvane historiografske građe – spletene sa analitičkim i teorijskim poređenjima i pretpostavkama za tumačenje.² Fenomenu umetnosti, Leon Koen je prišao sa neskrivenom radoznalošću i ekstatičnim stremljenjem prema stvaranju slikarstva ukupne slike čoveka i prirode. Idejna i strukturalna obeležja njegove posebnosti su jednako nezaobilazna dragocenost u osvit pravaca srpskog slikarstva XX veka i izazovno područje pretpostavki iz više disciplina.

Društvene pojave, umetnički pravci i ličnosti, u dodiru sa slikarem ili njegovim delom, upućuju na višestruke odnose umetnika, njegovog izbora, društvenog okruženja i uticajnih zračenja. Otud su vremensko merenje kretanja – datumi, kao i godine života pojedinih ličnosti, svakako i onih bez neposrednog kontakta sa Koenom, navođeni po merilu funkcionalne važnosti. Podaci i detalji perifernog porekla isto su tako, radi približavanja strukturi iščezle duhovne sadržine, približeni strukturi uvida u Koenovo slikarsko delo.

BOJE I SENKE

Još u doba Koenove beogradske izložbe 1898, objedinjavanja u južno-slovenskom podizanju zahvatila su i srpske umetnike i studente umetnosti u

1) Sinteza je data u sintagmi "intermodalna svojstva" u uvodu za tekst: Hans Sedlmayr, *Problemi interpretacije*, uvod i prevod Snješka Knežević, *Život umjetnosti* 11–12, Zagreb 1976, 107–122.

2) O tome u: Andrej Mitrović, "Misliti teorijski u historiografiji", *Istorijski časopis* XXXIX, Beograd 1992, 259–285

Minhenu. Ostalo je zabeleženo da je slika, "Josifov san" i posle izlaganja u Beogradu, ali se ne zna čijom inicijativom, bila uključena u salon na III međunarodnoj izložbi – Bijenalu u Veneciji 1899.³ Za reprezentativnije učešće u evropskim okvirima likovna umetnost iz Srbije dobila je priliku sledeće godine, u zajedničkom predstavljanju nacionalnih dostignuća, etnografskih predmeta i zanatstva sabranih – posle tri godine priprema – za Svetsku izložbu u Parizu, maja 1900. Na likovnoj izložbi u Gran Paleu, tematika umetnosti iz Srbije u delima slikara i vajara bila je prirodan izraz zahteva lokalnih potreba i nužnosti: "Srpski umetnici, kojih tada nije bilo mnogo, shvatili su to kao izuzetnu priliku da uz državnu pomoć ostvare monumentalna dela sa temama iz nacionalne istorije. Paja Jovanović je izložio "Krunisanje cara Dušana", Marko Murat "Dolazak cara Dušana u Dubrovnik", Đorđe Jovanović "Kosovski spomenik", Đorđe Krstić "Pad Stalaća", Leon Koen "Otmicu devojaka", Rista Vukanović "Dahije", Petar Ranosović "Upad Hajduk – Veljka u turski stan", dok je Petar Ubavkić pripremao monumentalnu skulpturu "Takovski ustanak". Prvi susret srpske umetnosti i Pariza te 1900. godine bio je pun sjaja i pun sumnji. Izvesne sličnosti su postojale, ali su se odnosile samo na ono što je Francuska zavanično izložila u svom odeljenju, na slike pozlaćenih akademičara i pompijera. Tu su naši majstori, vešti crtači i odlični dekorateri, bili u ponosnoj konkurenciji, ali u odnosu na onaj drugi Pariz, nezvanični, koji je vodio slikarstvo napred i određivao tok umetničkom životu Evrope, razlike su bile ogromne. – Sezan je u Eksu slikao svoja zrela dela sa geometrijskim asocijacijama. Gogen je na Tahitiju završavao poslednji ciklus, mladi Pikaso je već došao u Pariz, a Matis je pravio prve slike zvučnog kolorita. U takvom miljeu aktova, mrtvih priroda i pejzaža nije imala šta da traži naša patetična vizija prošlosti." ⁴ Koenovo učešće na izložbi – slika "Otmica devojaka" ili "Turci otimaju devojke za harem", nesumnjivo je bila doprinos istorijskoj tematici, zapravo literarnom podsticaju iz stihova pesme "Usamljeni grobovi", rodonačelnika srpskog simbolističkog pesništva Vojislava Ilića. Sačuvana skica kompozicije na papiru u olovkama, kredama i pastelu, pokazuje moguću istorijsku scenu tragedije ubistva mladića i otmice mlade devojke, njegove sestre, koju je počinila grupa Turaka.⁵ Na osnovu sačuvanog nacрта kompozicije⁶ vidljivo je organizovanje dinamične mase i pokreta. Koenovi crtački domašaji su na osnovu sačuvane skice horizontalne slike pregledni. Više figura razmešteno je u podeli prizora tipičnoj za njegova rešenja: obala reke, barka s jedrima i figurama, kao i krupna uspravna masa na levoj polovini, koju ispunjavaju dva debela stabla i, ispod njih, tanani detalji u uskovitlanoj gomili tela. Po intenzitetu predstavljenih učesnika u dramatičnom trenutku, kao malo koje Koenovo rešenje, nacrt za sliku priziva Delakroa. Takva impulsivnost izrade i pravca podređena je nagonskom opredeljenju dočaravanja u nameri da se prikaže užas jarma iz srpske istorije.

3) Podatak, Ž. Alkalaj, *Leon Koen* (monografija)

4) L. Trifunović, *Učešće Srba na svetskoj izložbi u Parizu 1900*, Umetnici članovi SANU, SANU, Beograd 1980, 501.

5) Stihove V. Ilića u svojoj disertaciji *Odnos između srpske književnosti i slikarstva u XIX veku*, navodi N. Simić – "Nejaki Jovo, da bi spaso sestru, Diže se krađom preko hladne Drine, Al' ovde pade na ovome mestu, Pogibe mučki od zasede njine" (261).

6) Slika izlagana u Parizu je, kao i "Josifov san", navedenih dimenzija: "4 x 3 metra", i po Z. Simić-Milovanović "Slikar Leon Koen", godišnjak muzeja grada Beograda, Beograd 1955, bila je dostupna "posle Drugog svetskog rata".

Psihološki razlozi u sličnosti sa pojedinostima njegovih ranijih slika naglašeni su u potmuloj zatamnjenosti neba, sugerisanom vetru i jatu raštrkanih ptica kao oznaci tragedije. Delo se nepobitno pridružilo duhu kolektivnog nastojanja, deskriptivnih pobuda, u zbirci prizora srpske prošlosti na pariskoj izložbi.

Održane u Beogradu, Prva (1904) i Četvrta (1912) jugoslovenska umetnička izložba pokušale su da, kroz svoje nazive, bez regionalnih ograda i podela, kao na dvema izložbama između njih, predstavje delatnost integralnog jugoslovenskog kulturnog miljea. Nisu sačuvani pouzdani kataloški podaci o Koenovom učešću, premda se iz izvora uvida da se na Četvrtoj izložbi, u grupi "Društva srpsko-hrvatskih umetnika – Medulić", predstavio "slikama "Zemaljski raj" i "Proletnja simfonija". Slike su na izložbu dospеле zahvaljujući brizi Koenovih beogradskih prijatelja, pošto je on tih godina boravio u Minhenu, u teškim uslovima za život i rad, razjedaan ličnom nestabilnošću i bolesnim nervima." ⁷ Oprečni komentari su usledili – B. Nikolajević je o slikama zabeležio: "Obe su alegorične i predstavljaju 'Proleće' i 'Leto'. Onako čarobnih predela s tropskom bujnošću flore, u intenzivnom i svetlošću preplavljenom čivit-plavom tonu, ima samo u bajkama i mašti jednog egzaltiranog slikara. Ali to je lepo, jer je iskreno, jer je duša umetnikova unutra." ⁸ S druge strane, anahrona brižljivost tema izloženih dela navela je na tvrdnju: "Slikar, u prvome redu, ima da bude slikar, pa posle poet. G. Koen je prvo poet, pa onda slikar. On je uskočio u velike koncepcije, i zaboravio na osnovne stvari: na crtež, na nauku o harmoniji, na anatomiju..." ⁹ Druženja i umetnički zahtevi u prvoj deceniji veka, u smislu priklanjanja aktuelnim oblicima, verovatno su izazvali i pripremnu "Skicu za Raj", naslikanu sirovim, nemešanim bojama na dasci. Po kompozicijskim odlikama, na pravougaonoj površini, potez ga najviše približava dekorativnim nastojanjima vremena – izuvijane linije nisu samo date u masi u levom planu, u koji je Koen obično smeštao učesnike slike: tamo se, uz Evu i zelenilo rastinja, nalazi i lik fauna, koji duva u diple – dvostruku frulu. Vijugava linija ponavlja se i na zmijama, koje, uzdignutih glava, gmižu u prvom planu kompozicije. Pozadina donosi, u shematizovanim potezima, pogled iz vazdušne perspektive na tok reke prema horizontu sa suncem – površini za življu likovnu materijalizaciju.

Govor boje

Osamostaljivanje izraza u primeni boje dovelo je do značajnih oslobađanja, ali i promena u minhenskoj sredini, gde su grupe slikara koje su delovale i van Akademije, u školi Antona Ažbea ili na drugim okupljanjima, stvarale javni život kulture. Analitički pristupi hromatskim zračenjima sa površine uneli su, u istorijskom smislu, znatnu uzburkanost među stvaraoce i posmatrače umetnosti. U Francuskoj, pored promena koje je nanela impresionistička rešenost za opazajne opite količine svetlosti kroz načine nanošenja i slaganja višebojnih celina, kraj veka donosi nova iskušenja. Podešavanje optike epohe imalo je kapacitet teorij-

7) D. Tošić, *Jugoslovenske umetničke izložbe 1904–1927*, Institut za istoriju umetnosti, Beograd 1983, 111.

8) B. Nikolajević, *Umetnost L. Koena*, Štampa 22. V. 1912; cit. u nav. delo. 111–112.

9) Branko Lazarević, *Jugoslovenska izložba*, Reč 15–20, jun 1912, Beograd, cit. u nav. delo, 217.

skih pristupa u decenijama koje su ispunile XIX vek – od Geteovog traktata o boji publikovanog 1810. do Šopenhauerovih razmišljanja u *Parergi i paralipomeni*; od Ševrelvog obimnog dela *Zakon simultanog kontrasta boje*, iz 1839, kojim je slikaru objasnio ono što je ovaj milenijumima znao, pa do radova Ogdena Ruda iz 1864; od Helmholca i njegove fiziološke trihromatske teorije boja iz 1878. do Heringovih psiholoških teorija boje.¹⁰

U spletu naučnih i filozofskih razloga, polako su i sami slikari, iz svoje prakse, ali i u težnji ka zamišljenom, pristupili teorijskim tumačenjima dejstva boja iz spektra, pridružujući se i otvarajući kompleksna i suštinska pitanja. U Parizu, sledbenik impresionista Žorž Sera, sa nadahnutim rešenjima svojih slika, oko godine 1890, bio je priklonjen mogućnostima optičkog treperenja skladno raspoređenih tonova boja u harmoničnoj divizionističkoj formuli "koje prate zakoni kontrasta, postupnog smanjivanja, zračenja".¹¹ Seraovo i Sinjakovo estetsko osećanje metodične podele tona i deonica polaganja za likovni prizor razbudilo je njihovo optičko slikarstvo neoimpresionističkog korišćenja nemešanih, čistih boja sa palete. Teorija izraza delotvornosti takve harmonije uputila je na psihološko isticanje podele hromatskog kruga. Učenje povezano sa mističnom stranom razumevanja opažanja, kao jednog od svojstava duševnosti i granice između svesnog i nesvesnog postojanja, uslovlila je i razumljivu podelu cirkularnog tipa. Sera je to i sam naznačio: od dna kruga – duševnog stanja tuge i pripadajućih silaznih linija, tamnih tonova i hladnih boja – prema gornjoj polovini, gde se nad horizontom sakupljaju vrednosti uspinjućih linija, svetlijih tonova i toplih boja. Sa posebnim naglaskom na simbolističko slikarstvo, Sinjakov prijatelj Šarl Anri uveo je psihofizički karakter estetike harmonije, primenjen na likovnu umetnost. Bio je to odraz bioloških, mentalnih funkcija prema odlikama opaženog u smislu kontrasta, ritma i mere – prirode svesti u skali koja korespondira s iskustvom simbolista. U pitanju je iskustvo harmonije, poznatije kao sinestezija, kojom se u fizičkom domenu pokušavao ostvariti paralelizam između harmonije boja i harmonije muzičkih tonova. Izražajnost zajedničkog harmonijskog principa odvela je u pokušaj usaglašavanja senzornih aparata zvučnih i vizuelnih prijema, kojom se hromatska auditivnost i auditivna hromatika približuju u idealu strukture. Da je to dosezanje napor koji nadmašuje specifične zakonitosti dveju oblasti dokazuju upravo kasnije poredbene spekulativne analize, pretvarajući mogućnosti fenomena razloženih gradacija u istorijsko obeležje, specifično za modernistički uzlet. Struktura u divergentnom uključivanju kratkih poteza spektra, od crnog do belog, nosila je teorijske postavke i praktičnu primenu čiste boje u slikama koje je od tematike ruskih evokacija prema pejzažima u Minhenu ostvarivao Vasilije Kandinski. Od 1897, u Ažbeovoj školi, uz slobodnu mogućnost uobličavanja u učenju, kasnije (1900) u slikarskoj klasi Franca fon Štuka, Kandinski je već 1901. stupio u javni, izlagački umetnički život Minhena, na secesijskim premisama likovne grupe udruženja "Phalanx". Promene su usledile: "krajem 1901. godine u njegovom slikarstvu se pojavio jedan način slikanja blizak impresionizmu u tehničkom smislu. Prava impresionistička deoba svetlosti i vazdušno treperenje izostali su u svim slikama; od impresionizma Kandinski je preuzeo samo

0) Zoran Pavlović, *Svet boje*, Turistička štampa, Beograd 1977, 101.

11) "Pismo Ž. Sera piscu Morisu Boburu", 28. avgust 1890, u: Postimpresionizam, *Krit. antologija*, Mladost, Zagreb 1979, 287.

rasvjetljenu paletu i nervozan, iskidan potez, dok je boja, naročito u donjim registrima, zadržala gustinu i kompaktnost." ¹² Simboličko okrilje odstupanja od forme zahvatilo je tada i slikarstvo pod otvorenim nebom, te je upotreba elementarnijih boja dobila pristalice i među članovima "Phalanxa". Kandinski, ali i Koen, ostvaruju pejzaže iz okoline Minhena: na drugoj izložbi članova, 1902, navode se i Koenove slike "Seoska idila" i "Seoski raj" – nastale u impresionističkom postupku nanošenja poteza, za koji se pominje da sadrži "gipkost, tananost i zvučnost" i "da deluje istinski idilično, umilno, otkrivajući jedan samostalan način posmatranja prirode." ¹³

U tom smislu korišćenje boje, pogotovo posle slika "Proleće" i "Raj", imalo je odlike spontanog kolorizma, jer "zagledani u Koenov likovni rečnik, lako zapažamo koloristički žar i poteze koji su potpuno razorili formu. Koenovi doprinosi srpskom simbolizmu mogu se samo uveličati, ali i pridodati zanemarena komponenta jakog impresionističkog vokabulara." ¹⁴ "Polazište se već nalazilo u njegovom rukopisu, uočljivo na organizaciji površina na slici "Amor universalis", koju je, po katalogu, izložio u Beogradu 1898. Po tonskim potezima boja na horizontalnoj kompoziciji (za koju su navedeni original i dve skice), impresionistički štimung eksterijera unesen je u tretman pozadinskog plana, scene što predstavlja personifikaciju Genija ljubavi, koji jaše na konju pored dugačke ograde na čije su stubove postavljeni lavovi i kontura udaljene kapije sa drugom figurom (Psihom), koja pozdravlja. Između grupa od tri i dva izrazito tanka stabla, ovlašni potezi boja prizivaju materijalizacije Odilona Redona. Prizor ima moguću temu u kasnoantičkoj bajci, iz "Metamorfoza" ili Apulejevog "Zlatnog magarca", između ostalog, najpribližnije je objašnjenje da Amor i Psiha alegorizuju potragu duše (Psiha) za sjedinjenjem sa željom (Amor). ¹⁵

Po prozračnim potezima, Koenov "Amor universalis" najviše se približuje metodu korišćenja kratkih poteza, pokazujući konstruktivnu dimenziju uobličjenja, i otkrivajući ostvareni prostor duševnosti savremenog doba, o kome je 1912. Kandinski pisao na početku oglada "O duhovnom u umetnosti": "Svako je umetničko djelo dijete svog vremena, a često i majka naših osjećaja. Sličnost unutar-njih težnji u cijeloj moralno-duhovnoj atmosferi, traženje ciljeva koji su u biti već bili traženi ali su kasnije zaboravljeni, dakle sličnost unutrašnjeg ugođaja čitavog jednog razdoblja, logičko dovodi do primjene oblika koji su u prošlosti tim težnjama uspješno poslužili." ¹⁶

Koenova koloristička obrada i verovatne prepravke sad nestalih slika simbolističkih tema bile su u dosluhu sa najsavremenijim traženjima u minhenskoj umetničkoj sredini. U Srbiji, duh konzervativizma ispoljavao se, čak, i među njegovim prisnim prijateljima, kao što je bio B. Nikolajević: "Nema očiju koje ne vredi onakav način raspolaganja boje; one ne izgledaju više kao kičicom stavljene

12) L. Trifunović, "Kandinski", *Izraz*, 7–8–9, Sarajevo 1958, u Lazar Trifunović – *studije, ogledi, kritike* – 2, MSU, Beograd 1990, 39.

13) Prevod citata kritičara časopisa Die Kunst – D. Medaković, "Leon Koen", *Srpski slikari XVIII–XX veka*, Matica srpska, Novi Sad 1968, 285.

14) M. Jovanović, Ka počecima srpskog impresionizma, *Zbornik Narodnog muzeja XV–2*, Narodni muzej, Beograd 1994, 159, 160.

15) J. Hall, *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, August Cesarec, Zagreb 1991, 179, nap. 131.

16) V. Kandinski, "O duhovnom u umjetnosti", prev. Jasenika Mirenić, *Umetnosti* 37, jan–mar. 1974, Beograd 1974, 63.

na platno, već kao da su mistrijom razmazivane po njemu. Kod jednih ste prinuđeni da onih nekoliko raštrkanih poteza sami vezujete u celinu, kod drugih morate sami u mislima raspoređivati gomilice, da biste došli do jedinstva."¹⁷

SLIKARSTVO EGZISTENCIJALNOG ISPUNJENJA

Delo je posmrtna maska koncepcija.
Valter Benjamin, "Jednosmerna ulica"

Načini kolorističkog naglašavanja oblika na slici pobudili su poetizovane napise o Koenovom slikarstvu, pogotovo o delima nastalim posle 1900. Izloženi hronološkom i duhovnom diskontinuitetu, njegovi likovni radovi poneli su oscilatorno značenje u istorijskim zbivanjima, koja su ga, kao središnju figuru srpskog likovnog simbolizma, upisala i među rodonačelnike ideja srpske moderne. Artikulacije unutar potrage za novim likovnim jezikom i simbolistička muzikalnost, za novu generaciju u Beogradu bilo je anahrono, ali i značajno otrgnuće od konzervativnosti sredine, tako da je izložba 1926. bila privlačno otkriće, pre za mlade književne nego likovne stvaraoce: "Leon Koen je došao da nam obelodani svet zvukova–boja, svet boja–zvukova; pogledajte: ovaj ultramar neba kune vam se morem, ovaj ultramar mora kune vam se nebom i svaka svetlost i svaka tama i svaka kob zaklala je svoju boju, zvučnu i demonsku. Te akorde zaslepljujuće, ta duhovna saltamortala, nije ih on uzeo (kako da ih uzme kad ih nema) iz Prirode, nije ih uzeo (ni tamo ih, avaj! nema) od čuvenih majstora: nadprirodne, nadrealne, on ih nalazi u sebi samome, u autentičnom paklu. Ako je iko bio 's one strane', u carstvu čistih ideja, u carstvu crnih snova, Leon Koen može reći: bio sam ja. Je li 'Skica za Raj' skica za original ili je original skica za skicu? Dekart se vara, čovek nema pojma o savršenstvu. 'Skica za Raj', vele, nije svršeno delo. Ono je samo savršeno i večno."¹⁸ Subjektivne kombinacije boja, poznate prvenstveno sa "Skice za simfoniju proleća", zasnovane na ideji isticanja i razdvajanja oblika, u duševnom smislu bile su dopune religijske krize: radilo se o rascepljenosti pripadanja, ne samo u geografskom smislu, jer Koen je, posle traumatičnih zbivanja sa administrativnim, pravnim i kolegijalnim prilikama u Beogradu, svesno želeo da ostane u Minhenu. Egzistencijalni model individualnosti produbio je njegovu krizu deliričnih identifikacija, a kao rođenom pripadniku Jevrejstva, usađenu sklonost prema pisanoj i pripovodenoj verskoj propovedi. Uvid koji je Z. Simić – Milovanović 1941. imala u primerak Koenovog "Svetog pisma" iz 1871. rezultovao je prepisom njegovih beleški uz tekst, kao i napomenama na poledini unutrašnjih korica: "Uništiti psovke i svađe to je slaviti Boga, to je sreća nad srećama." U *Novom zavetu, Jevandelju po Jovanu*, podvučene su reči "Ona svjedoče za mene", i dopisano: "I za mene", a zabeležena je i rečenica direktnog obraćanja: "A ja sam početak i svršetak, Isuse moj!"¹⁹ Pored zabeležene rečenice "Svaki čovek ima u sebi određen broj koturova za određene dispozicije. Ja

17) B. S. Nikolajević, "Prva izložba Srpskog umetničkog udruženja", *Nedeljni pregled* 11, Beograd, 29. un 1908, 192.

8) Moni de Buli, "Romantični krik Leona Koena", *Krilato zlato*, Beograd 1926, 26, 27.

19) 403. Z. Simić–Milovanović, nav. delo.

imam jedan više kotur od ostalih"²⁰, pregled *Starog zaveta* donosi isto tako identifikacione trenutke, prepoznate u ogorčenju "Knjigom o Jovu", ushićenju "Pesmom nad pesmama" ili "Knjigom Isusa Navina". Nijansirano traganje za produbljenim bojama vidljivo je iz podvlačenja naziva minerala i dragog kamenja – "topaz, hrizolit"²¹ Između istorijske kompozicije i oslobođenog gesta, Koen je u čitanjima svete knjige uspostavljao težnje prema vasseljskoj dimenziji slike kao božanskog odraza, jer ne mogu se drukčije, do secesijskim opsesijama, objasniti njegove rečenice, koje su prilikom otkrivanja spomenika nad slikarevim grobom, 1937, citirane na kraju spremljenog govora Branka Popovića: "Kada sve to budem naslikao, baciću se na najveću sliku, koju je iko ikada naslikao. To će biti aeropag genija! Naslikaću u Versalju, ispred palate, skup genija umetnosti, arhandela duga. Sakupiću ih oko stola, poput 'Tajne večere', u slavu večnoga sunca koje nikada ne zalazi!"²² Prelazak od zamagljenih tonova, i odstupanje od zakonitosti Akademije i u stvaranju tamnijih kompozicija, prema jarkim bojama i sinhronizaciji čulnih utisaka, u egzaktnim mogućnostima sinestezijskih povezivanja bio je za Leona Koena neizrečeno naslućivanje. U otpočetoj epohi reprodukcije, izgleda da se samo kroz reprodukciju nagrađene slike "Josefov san", ali i snimke svojih dela, priklonio tehničkim mogućnostima, koje, u materijalnoj oskudici, kao većina studenata iz Srbije, nije mogao da priušti i, potičući iz patrijarhalne sredine, uvaži. Njegovi doživljaji građanske kulture, kroz epsku nacionalnu tradiciju i snagu predanja, bili su u raskoraku sa savremenim kretanjima. Utoliko je autentičnija njegova mistična varijanta pohranjena u likovnim rešenjima, dugujući duhu vremena i pomaku od savremenih zbivanja. Slika "Pogrom", premda po rukopisu znatno drukčija, pripisana je Koenu i na osnovu potpisa u levom donjem uglu, upućujući i na tada savremenu temu evropske istorije s kraja XIX i početka XX veka – satiranja i uništenja jevrejskih zajednica u Poljskoj i Rusiji. Slika u tamnoj, ali rasplamteloj gami, upućuje i na ilustrativni način smeštanja statičkih stojećih figura, moguće predstavljenih u trenutku zbeга ili jadikovke u porušenom i spaljenom krajoliku. Horizontalna kompozicija kao da odgovara ekspresivnim nastojanjima u slikarstvu: slikovita tema muke i progona vezuje se za horizontalno platno Šmuela Hirsenberga "Izgon"²³, na kome je predstavljena kolona Jevreja kako korača kroz kosmičku panoramu belog snega, zdesna ulevo (u smeru jevrejskog pisma). Taj slikani prizor ima zajednički imunitet sa prikazima ljudskog bola i patnje. Na slici "Pogrom", uspravne figure u tamnom tonu daju sličan pripovedan smer. Na izvestan način opravdava se mesijanskom istorijom koja je u tim godinama, u vidu duševnih uzbuđenja, vladala Evropom. Kosmičnost vlastitih koncepata, za Koena je izbijala iz raznih simbola, od srpske prošlosti, Šekspira, arkadijskih tema, preko *Biblije*, izvršavajući i mističnu, antropološku supstanciju njegovih razumevanja spoljašnjeg sveta i istorije. Fatalizam uverenja koje se krije i u kabalističkim tumačenjima mita objašnjava: "Svet prirode i ljudskog iskustva je pozornica progonstva duše."²⁴ Uvid u istorijsku i stilističku prirodu njegovog dela zahteva sredstva za pomak u intuitivnu

20) Kazivanje slikara Bore Stankovića.

21) Isto, iz Druge knjige Mojsijeve. 409, nap. 3.

22) Nad grobom velikog slikara Leona Koena otkriven je spomenik, *Politika*, 25. oktobar 1937, 8.

23) Hirsenberg (1865–1908); Reprodukija u tekstu Milly Heyd, On two stories of the expulsion from Tel Aviv by Nahum Guttman, *Jornal of Jewish Art*, vol. 8, *Hebrew University*, Jerusalem 1981, p. 68.

24) Geršom Šolem, *Kabala i njena simbolika*, prevod Eugena Verbera, Vuk Karadžić, Beograd 1981, 135.

oblast samog slikarevog vremena, dakle, proširenje njegove likovne sintakse prema filozofiji trajanja Anrija Bergsona i objašnjenju, po Hauzeru: "Vreme više nije načelo propadanja i razaranja, nije više element u kome ideje i ideali gube svoju vrednost a život i duh svoju supstancu, to je pre oblik u kome stičemo i postajemo svesni našeg duhovnog života, naše žive prirode koja je suprotnost mrtvoj materiji i krutoj mehanici. Mi ne postajemo ono što smo samo u vremenu, nego i s vremenom. Mi nismo samo zbir pojedinačnih trenutaka našeg života, nego ishod stalno promenljivih gledišta koja se stiču svakim novim trenutkom. Protoklo vreme ne čini nas siromašnijim: baš to vreme ispunjava naše živote sadržajem."²⁵

Opsesivna potreba za povratkom, koja se u maštanjima prema arhajskoj kulturi stekla i u slikarskim zamislima Leona Koena, bila je i žudnja za panteističkim integralizmom, ujedno i poštvanjem jevrejske tradicije. Vraćanje na teme i motive gotovo da je stvorilo svojevrsne cikluse "Večni Juda" i "Godišnja doba", svedočeci o principu svojevrsnog slikarskog molitvenog ponavljanja, utemeljenom u tradiciji, a svojom strukturom, formom i alegoričnošću, upućenom i ka samoj slikarevoj biografiji. Koenovo slikarstvo je fragment organicističkog, doživljajnog poretka. U odlikama minulosti i anahronog mesta razdoblja koje počinje modernom i kasnijih decenija, materijalna sudbina dela i raspršenost podataka i dalje ostaju otvoreni. Tako, s punim pravom, u pogledu na Koenovo delo odzvanja rečenica iz spisa "O duhovnom u umetnosti" Kandinskog: "U svaku sliku uključen je tajanstveno čitav život – sve životne nevolje, sumnje i dugi časovi ponesenosti i nadahnuća."

1995.

(Odlomci)

25) Hauzer, Bergson, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, tom II, 425.