

ЏЕЈМС ЕНСОР: УМЕТНИК МЕЂУ МАСКАМА

Сажетак: У овом тексту разматраћу стваралаштво Џејмса Енсора указујући на значај мотива маске и поступка маскирања у његовим аутопортретима. Као један од најутицајнијих белгијских уметника друге половине деветнаестог века, Енсор је признање за сопствени рад доживео релативно касно, након што је реализовао најзначајнији сегмент свог обимног опуса, ушавши у пету деценију живота. Због сатиричног погледа на културну ситуацију у Белгији, сликар је често био игнорисан и критикован, што је у време његове највеће продуктивности (девета деценија деветнаестог века) доводило до уметничког потпуног повлачења у самоћу стваралаштва. Разапет између јавног одбацивања и закаснеле славе, Енсор је себи додељивао различите улоге: од самоувереног сликара у младости, преко мученика и жртве, аутосајдера прогоњеног демонима, до визионара опкољеног маскама, стварајући јединствен корпус аутопортрета у коме се преплићу елементи фантастике, гротеске и театра, а у којима маскирање постаје кључни поступак којим се преиспитује идентитет и успоставља иронијска дистанца према свету у коме се живи.

Кључне речи: Џејмс Енсор, аутопортрет, маска, маскирање, религиозне сцене, театар, карикатура

I Маске у Остендеу

Године 1907. Анри де Гру (Henry de Groux), белгијски симболиста, насликао је *Портрет Џејмса Енсора* (James Ensor) у ентеријеру, приказујући га у полупрофилу као замишљеног господина у црном троделном оделу, док седи испред неидентификоване позадине у коју се утапа наслон његове столице. На левом бочном зиду поред Енсора одвија се чудесни *danse macabre* којег уметник није свестан, опхрван тешким мислима што га привремено измештају из стварности и наводе на медитацију о властитим стваралачким думетима. Плејада познатих ликова, сачињена од костура,

маскираних фигура и позоришних марионета, који се тискају уз њиховог меланхоличног творца, заправо су демони из Енсоровог сликарства и свакодневице. Они су га прогонили током живота, учинивши га неподношљивим, натеравши га да одабере изолацију као једини могући модел егзистенције. Година у којој настаје поменути портрет заокружује читав низ тешких и неизвесних борби за уметничку афирмацију, деценија проведених у игнорисању и одбијању од стране званичног Салона, као и јавних сукоба са многобројним критичарима. Болно неразумевање локалне средине неретко је наводило Енсора на вербално разрачунавање с непријатељском публиком која је, према његовим речима, презирала уметност: „Прошле године било је тридесет становника Остендеа на изложби; ове године достићи ћемо бројку тридесет и један.”¹

Озлојеђеност која је избијала из овог свестраног интелектуалца била је видљива у његовим различитим делима, како сликама монументалног формата, тако и графикама и карикатурама скромних размера. Управо зато не чуди чињеница да јавност није желела да се суочи са застрашујућом визијом сопствене хипокризије, покварености и подлости коју им је понудио овај хиперосетљиви егоцентрик. Изједначавајући лица својих суграђана с маскама и лобањама, претварајући их у смешне, игнорантне, злокобне креатуре које губе идентитет у маси себи сличних, Енсор је током осамдесетих и деведесетих година деветнаестог века пружио визионарску слику модерног друштва у коме се фаворизују материјалне над духовним вредностима, а медиокритети спутавају интелигентне појединце у напредовању. Управо ова психологија масе која почива на механизму препознавања самосвесног индивидуалца – интелектуалца, уметника, научника – и његовог намерног одбацивања, условила је, између осталог, Енсоров скрајнути положај у тадашњим културним круговима који још увек нису били спремни за „експресионистички” шамар јавном укусу. Енсор је о томе говорио: „Логично је да сам тражио моћна изражајна средства – нарочито маске са њиховим јарким бојама. Волео сам ове маске зато што су вређале публику која ме је тако лоше прихватила.”² Требало је сачекати 1908. годину када се појавила прва афирмативна монографија Емила Верхарена (Emile Verhaeren) која ће изменити поглед на Енсоров опус, условљавајући нови однос према његовом стваралаштву и доносећи коначну

1 Becks-Malorny, U. (2000) *James Ensor: Masks, Death, and the Sea*, Köln: Taschen, p. 41.

2 Berman, P. (2002) *James Ensor: Christ's Entry Into Brussels in 1889*, Los Angeles: Getty Publications, p. 11.

реhabилитацију 1920. године на ретроспективи у Галерији Жиро (Giroux) у Бриселу. Након поменутог догађаја, Краљевски музеј откупио је шест сликаревих дела за своју колекцију. Најзад, 1929. Енсор ће од краља Алберта примити титулу барона и дочекати да његова најважнија слика, *Христов улазак у Брисел 1889. године*³ буде први пут изложена пред очима јавности, четири деценије након настанка, на великој ретроспективи у бриселској Галерији лепих уметности (*Palais des Beaux-Arts*). Кулминацију државног признања Енсоровог стваралаштва чинило је оснивање његовог музеја у Остендеу 1948, само годину дана пре него што је преминуо у осамдесет деветој години.⁴

Рођен 1860. у Остендеу, малом месту на Северном мору, Енсор је у њему провео читав живот до смрти, 1949. године. Напуштао га је веома ретко, у младалачким данима, када је отишао у Брисел на школовање, на Краљевску академију лепих уметности, да би се с дипломом вратио у родни град 1880. године. Ту је, на тавану изнад породичне антикварнице, живео све до 1917, када се преселио у ујакову кућу. Са мансарде је несметано посматрао Остенде и море које га је импресионирао и које му је уливало енергију. Након овог повратка кући, уследила су спорадична путовања у Париз, Лондон и престоницу Белгије, где је одржавао везе с кругом прогресивних интелектуалаца окупљених око физичара Ернста Русоа (Ernest Rousseau), космополите либералних схватања, чија је кућа била отворена свим људима слободне воље, симпатизерима револуционарних идеја и следбеницима нових достигнућа у науци и култури. У супротности са мирном и успаваном атмосфером у Остендеу, који је у другој половини деветнаестог века имао свега 16000 становника, као и духовно заосталом климом у сопственој породици вођеној чврстом руком баке Фламанке, мајке Марије Катарине Хегеман (Maria-Catharina Haegheman) и тетке

3 Интересантно је приметити да Енсорова слика настаје неколико година пре чувеног дела *Психологија гомила* Гистава Ле Бона (Gustave Le Bon) из 1895. године, и била је, између осталог, инспирисана учесталим народним митинзима против цркве и владе краља Леополда II. Иако је критиковао корумпираност државних структура, Енсор је недвосмислено указао на немоћ масе да било шта промени, с обзиром на њену превртљивост, импулсивност и непоузданост. *Христов улазак у Брисел* указује на острашћеност и слепило масе која не би умела да препозна свог спасиоца чак ни када би се он појавио у њеним редовима. Види више: Le Bon, G. (2007) *Psichologija gomila*, Čačak: Alef, Gradac.

4 Енсорове слике део су значајних светских уметничких збирки: Музеја Гети у Лос Анђелесу, Краљевског музеја лепих уметности у Антверпену, Музеја ликовних уметности у Генту. Такође, његови многобројни радови могу се видети у колекцији Енсоровог *on-line* музеја на адреси: <http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be/en>

Мими скромног порекла, Енсор се определио за породицу Русо, која га је фасцинирала и која му је у периоду интелектуалног развоја у Бриселу пружила подршку и отворила нове културне хоризонте. Разумљиво је да је Остенде младом уметнику у периоду стицања знања деловао као неразвијена провинција у којој је био спутан бакиним и мајчиним ауторитетом и њиховим непоколебљивим настојањем да га увуку у трговину егзотичном робом, сувенирима и карневалским реквизитима које су поседовале у породичној радњи куриозитета. И поред тога, постојала је једна личност која је подржавала Енсора у борби за уметност. Био је то његов отац, Енглез, који је студирао медицину у Бону, говорио неколико језика и неизмерно волео музику. Монотонија у Остендеу угасила је и последње трачке животног елана код Фредерика Енсора (Frederick Ensor) који се препустио пићу до извесне смрти 1887. године. Можда баш због овога, Енсоров однос према женама био је амбивалентан и у њиховим лицима видео је „маске од меса које, разумљиво, постају маске од папира.”⁵ Па ипак, касније је и сам признавао значај чудесног реквизитаријума бакине радње који је, захваљујући живописној роби са свих меридијана, одлучујуће утицао на избор кључних сликарских мотива, усаглашених са особеном визијом света његове свакодневице: „Моји баба и деда имали су Остендеу радњу у којој су продавали морске шкољке, чипку, препариране рибе, старе књиге, гравире, порцелан, робу најразличитијег порекла коју су стално обарале мачке, папагаји и мајмун...Моје детињство испуњено је дивним сновима и посетама бакиној радњи у којој се расипа величанствено светло са блиставих шкољки, раскошних чипки, препарираних животиња и застрашујућег варварског оружја од кога сам се плашио. Овај необични амбијент утицао је на развој мојих уметничких моћи, а моја бака била ми је велика инспирација.”⁶

С друге стране, у Бриселу се, захваљујући Русоовима, Енсор упознао с књижевношћу, позориштем и уметношћу старих мајстора, те је постепено формирао мисао под доминантним утицајем романтичарске литературе и фантазије Едгара Алана Поа (Edgar Allen Poe), симболистичких драма Теа Ханона (Théo Hannon), Едмона Пикара (Edmond Picard) и Мориса Метерлинка (Maurice Meterlinck), као и графичких радова Рембранта (Rembrandt van Rijn), Гоје (Francisco Goya), Дирера (Albrecht Dürer), Хогарта (William Hogarth), Холбајна (Hans Holbein). У споју њихове фантазмагорије, симболистичких начела, друштвене сатире и књижевне

5 Becks-Malorny, U. нав. дело, р. 11.

6 Berman, P. нав. дело, р. 6.

гротеске, Енсор ствара сопствени препознатљиви сликарски идиом који ће га учинити једним од претеча експресионизма у Немачкој. Према речима Улрике Бекс-Малорни (Ulrike Becks-Malorny), сликарева тврдоглавост, критички став и анархистичко биће нашли су довољно подстицаја у кући Русоових, а у личности Ернста Русоа Млађег, Енсор је стекао пријатеља који је са њим делио наклоност према бучним играма, бизарним костимима и прерушавањима.⁷

Године 1879. у Бриселу настаје један од најранијих Енсорових аутопортрета под називом *Портрет уметника испред штафелаја* у академском маниру, затамњене палете карактеристичне за рани реалистички период. На овој композицији осећа се самоувереност младог ствараоца који се јасно суочава са ликом у огледалу, држећи велику палету у предњем плану, помоћу које и дефинитивно жели да утемељи своје биће у свету уметности. Сличан утисак оставља и деценију млађе остварење из 1890. године, *Енсор испред штафелаја* где се седећи сликар окреће ка посматрачу и суочава са имагинарном публиком: у видљивом простору сликарске позорнице недовршено дело на штафелају у светлим, искричавим тоновима недвосмислен је показатељ трансформације уметничког рукописа. Пређен је пут од пригушене палете академског, натуралистичког израза до луминозног, чистог, хроматски богатог, симболистичког и експресивног сликарства које је егзалтирани Енсор коментарисао на следећи начин: „Доживео сам просветљење 1888. године, почео сам да верујем у светлост, у своју светлост, своју машту и слободу. Радио сам дугорочно. Одабрао сам своје боје! Белу! Још беле! Свежу боју, чисту боју. Ону која акцентује ствари, која им је верна. Јарко црвена. Зелено зелена. Сирово жута...”⁸ Изразита снага погледа и непоколебљива вера у сопствени квалитет очигледна је и на цртежу из 1884, једноставно названом *Мој портрет*. На њему је Енсор представљен у ставу Дирера, указујући на себе као на сликара, филозофа и надареног појединца који је настављач пута свог узорног претходника. „Маскирањем” у чувени Диреров *Аутопортрет* из 1500, Енсор уводи, можда и најранију референцу на Христа Спаситеља, са којим ће се и експлицитно идентификовати у више наврата током живота. Иако изостаје строга фронталност Диреровог става, резервисаног кроз историју уметности искључиво за Христа, Енсоров гест указује на уметников положај у друштву: он се истовремено осећао

7 Becks-Malorny, U. нав. дело, стр. 15.

8 Berman, P. нав. дело, стр. 12.

као визионар и жртва, као вођа и прогоњени. Овакав утисак неће га напустити до краја живота.⁹

II Енсор као мученик и плен

У деценији између 1880. и 1890. године Енсор се кретао између Остендеа и Брисела. Упркос чињеници да се суочавао с негативним критикама и одбијањима Салона, он је 1883. године постао један од најутицајнијих чланова авангардне уметничке асоцијације, *Групе XX (Les Ving)*,¹⁰ коју је основао новинар и критичар Октав Маус (Octave Maus), уредник прогресивног гласила *Модерна уметност (L'Art Moderne)*. Удружење је окупило ствараоце који су се залагали за нову уметност, за што већи степен експеримента и ослобађање од диктата Академије. У њој су се, између осталих, нашли и симболиста Фернанд Кнопф (Fernand Khnopff), поентилиста Тео ван Риселберг (Théo van Rysselberghe), као и импресиониста Вили Финч (Willy Finch). Чланови удружења подржавали су прогресивне стваралачке снаге у Француској, попут Монеа (Monet), Сераа (Seurat), Редона (Redon), Реноара (Renoir), Сезана (Cézanne) и Ван Гога (Van Gogh), позивајући их у Белгију на годишње презентације уметности. *Група XX* пружила је уточиште Енсору омогућавајући му да редовно излаже, охрабрујући га да напусти затамњени колорит формативног периода, одвоји се од домаћих, интимистичких тема и развије индивидуални стил утемељен у анегдоти, театру и карикатури. Октав Маус је 1884. указао на снагу уметничког талента, истакавши: „Енсор је лидер групе. Он је светионик. Енсор сумира одређене принципе који се сматрају анархистичким. Укратко, Енсор је опасни индивидуалац који има велике шансе.”¹¹

Самопоуздање стечено Маусовим похвалама сликар потврђује на једном од најзначајнијих аутопортрета, *Уметник с цветним шеширом*, који започиње 1883. и комплетира пет година касније, додајући натуралистичкој представи лица у затамњеној, смеђој палети, луминозни шешир с цвећем и перушкама, који постаје својеврсни ореол што издваја сликара из таме околног простора. Са особеним благо увиђеним брковима и погледом којим студиозно проучава лик у

9 Не треба заборавити ни на Диреров осећај разапетости између две средине у којима је боравио. Италију је доживљавао као своје поднебље што потврђује на свом *Аутопортрету с рукавицама* (1498), док га је у родној Немачкој мучила меланхолија и стална размишљања о узалудности живота.

10 О *Групи XX* више видети у: Block, J. (1996) *Les XX, Grove Art Online*, Oxford: Oxford University Press.

11 Berman, P. нав. дело, стр. 8.

огледалу захтевајући контакт очи у очи, Енсор преиспитује сопствени положај у постојећим друштвеним и уметничким околностима, маскирајући се у Рубенса (Peter Paul Rubens). Самоувереност која зрачи из Енсоровог лика указује на место које прижељкује или које му већ припада у савременом уметничком пантеону. Ситуација, нажалост, често није била наклоњена овом индивидуалцу. С временом, он је интензивније преобликовао стварност на непријатан, а за публику и критику „увредљив” начин, што је узроковало маргинализацију и игнорантно ћутање о његовим делима на годишњим смотрама *Групе ХХ*. Додатни мотив за уметникову резигнацију била је позитивна критика дела Фернанда Кнопфа из пера Октава Мауса, објављена у часопису *Модерна уметност* 1886, коју је Енсор коментарисао у свом особеном саркастичном тону: „Будућност ће одлучити и свакоме доделити место које му припада. Поуздам се у себе; успех других ме не забрињава.”¹² *Портрет у жалости и слави* из исте године доказ је потпуно супротног расположења. Енсоров утварни лик сада већ подсећа на неуротичног ствараоца, мученог неадекватним пријемом у групи у којој је до тада налазио погодну климу за рад, и усамљеног човека разапетог унутрашњим демонима, због којих ће се све више повлачити у интиму атељеа на тавану породичне куће.

Осећање изопштености условило је Енсорово окретање религиозним темама, које је он у наредним деценијама варирао и преобликовао, удаљавајући се од канонизованих хришћанских представа, мењајући улоге историјским личностима и преузимајући на себе улогу жртве. У том смислу он није био први уметник девентаестог века који је себе посматрао као несхваћеног и усамљеног генија. Његови савременици попут Сезана, Ван Гога, Гогена, Шилеа (Egon Schiele) успостављају тип „аутопортрета као искушеника и мученика” потврђујући идентично осећање неприпадања друштву и неуклапања у локалну средину. Енсор је, међутим, био најдоследнији у свом пројекту, изједначавајући се с Христом, исмеваним и пониженим од неке гомиле, бичеваним и коначно, разапетим. У тренуцима великих психичких искушења и неподношљиве физичке изолованости, Енсор се опредељивао за борбу кроз уметност, константно се прерушавајући, играјући различите ликове, упућујући на чињеницу да је он главни јунак у сопственом театру уметности. Бекс-Малорнијева је исправно приметила: „Енсор је био свуда у Ензору. Променљиве, контрадикторне улоге које је прихватао упућују на саркастично расположење и стања депресије, која су повремено прекидана искрама хумора и

12 Becks-Malorny, U. нав. дело, стр. 67.

самоироније.”¹³ У свим тим инсценијама он има најзначајне место: Енсор је укључен у велику поздравну параду *Христовог уласка у Брисел 1889*; осећа се као страдалник у приказима који парафразирају циклус Христових патњи; он је искушеник попут Светог Антонија; преображава се у харингу око које се скелети боре као око драгоценог плена. Коначно, костури и маске прогањају га док он покушава да сачува свој идентитет у гомили и да се с подсмехом суочи са смрћу, замењујући своје лице застрашујућом лобањом која празним очима тупо зуре у посматрача.

На цртежу *Голгота*, насталом 1886. године, Енсор се први пут непрерушено изједначава с Христом, што ће поновити и на чувеној композицији *Христов улазак у Брисел 1889. године*, као и на нешто каснијим сликама *Ессе Ното* и *Костури се боре око обешеног* из 1891. године. Ово су остварења у којима се уметник најексплицитније идентификује с Христом, иако у појединим делима на његово присуство уместо Христа, упућује само натпис. На *Голготи* се на Спаситељевом крсту појављује инскрипција *Енсор* (уместо *Inri*), док су његови прогонитељи и непријатељи именовани у маси света која присуствује распећу. То су критичар Фети (Edouard Fétis), као и особа у предњем плану која на леђима има ознаку XX, персонификујући уметничку групу којој је Енсор припадао, а која сада мирно посматра догађај, не устајући у одбрану интегритета некадашњег колеге. Разапети Христ/Енсор постао је симбол личне патње. Уметник је своје муке вероватно схватао као неизбежни сегмент њему намењене судбине. Александар Старџис (Alexander Sturgis) истиче да је тема уметника као изабраног појединца у деветнаестом веку подразумевала додатну димензију захваљујући чињеници да је расло интересовање за оно што се налазило испод видљиве реалности. Христ више није био само симбол уметникове агоније, већ и његовог настојања да допре до духовних истина.¹⁴ У том смислу, могуће је да је Енсор изабрао Христа као универзални симбол уметника који се осећа одбачено и страда због својих (визионарских) дела. На графикама из 1888. и 1895. године под називом *Демони ме нападају* Енсор је смештен у централни део композиције, испред надгробног споменика означеног његовим именом, покушавајући да се одупре утварама и костурима који се спремају да га савладају и сместе га у гроб који су му наменили. Он изнова наглашава неусклађеност између

13 Исто.

14 Sturgis, A., Christiansen, R., Oliver, L. and Wilson, M. (2006) *Rebels and Martyrs: The Image of the Artists in the Nineteenth Century*, London: National Gallery, p. 139.

академске уметности и уметничких слобода, између сликарских правила и неспутане имагинације. Демони који су га шчепали, заправо су војници који долазе по Христа у Гетсиманском врту: то су Енсорови критичари и некадашњи истомишљеници из групе који су га издали и окренули му леђа, остављајући га усамљеног у рукама судбине.

Интересантно је да се Енсор као Христ тешко учача у подивљалој карневалској маси на *Христовом уласку у Брисел 1889. године*, слици која представља својеврсну синтезу војне параде, годишњег карневала у Остендеу и спектакла уприличеног о великим државним празницима. Многобројни банери дефинишу савремени тренутак у коме је библијски догађај Христовог уласка у Јерусалим „претворен у сложену модерну и локалну параболу”¹⁵. У тој параболу централно место припада Енсору спаситељу који своје уочиште од безобличне гомиле препуне наказних креатура тражи у свету уметности. Маска која је до овог тренутка скривала лица, сада постаје друго, ново лице њених носилаца. Она потврђује тзв. „истинитост маске” о којој је Алфред Жари говорио: „Кад нам се карактери покажу испод маске, морамо помислити да карактер не значи ништа друго до маску и да је лажно лице оно право, јер је лично.”¹⁶ Према речима Ота Бихалји-Мерина хришћанство је одбацило антички култ наог тела прихватајући наготу душе и њеног огледала – људског лица. Омражена и одбачена маска била је симбол лажи, покварености и завођења.¹⁷ Управо таква својства маске прихвата Џејмс Енсор и она постају највидљивија на *Христовом уласку у Брисел*. Демаскирајући своје суграђане, он себе јасно издваја из света коме не жели да припада и који га у помамном лудилу ни не примећује: „Енсоровој поремећеној гомили, укључујући и бискупа у предњем плану, Христ ништа не значи, јер је тек једна од многобројних разнобојних прилика у булеварској гужви. За уметника, Христ је морални и духовни узор, а у случају ове слике, његов алтер его.”¹⁸

15 Berman, P. нав. дело, стр. 14.

16 Shattuck, R. (1958) *Die Belle Epoque. Kultur und Gesellschaft in Frankreich 1885-1918*, Munich: Piper Verlag, p. 239.

17 Bihalji-Merin, O. (1970) *Maske sveta*, Beograd: Vuk Karadžić, Ljubljana: Mladinska knjiga, str. 25.

18 Berman, P. нав. дело, р. 72. Берманова наводи да је почев од епохе романтизма била наглашена реторика о спаситељским својствима уметности и жртвеној крви уметника како би се дела авангарде одвојила од оних која одговарају масовном укусу. Књижевници који су суштински утицали на симболисте истицали су месијанску улогу уметника. Ауторка помиње Бодлера (Charles Baudelaire), који је сматрао да је уметник сам

Трнов венац који се налази на глави сликара у каснијој композицији *Ессе Ното* поцртава Енсорово осећање угрожености и страха узроковано стешњеношћу између двојице критичара: Едуара Фетија и Макса Шулцбергера (Max Sulzberger), који га и буквално растржу зубима на слици *Скелети се боре око усољене харинге* (1891). Овде се Енсор преображава у плен, и постаје кључна личност у театру апсурда у коме костури и даље робују прождрљивости, иако им храна више није потребна. Слична сатирична нота, по узору на Вилијама Хогарта, појављује се и у делу *Костури се боре око обешеног*, у коме се остварује необичан спој уметничког аутопортрета као исцрпљеног и обешеног Христа и његовог симболичног приказа као „хране” за поменуте критичаре. Патрисија Верворт (Patricia Vervoort) прва је скренула пажњу на значај натписа *Civet* у зубима жртве исколачених очију (сасвим сигурно у питању је ансиозни и напаћени Енсор), која стрепи од исхода борбе два костимирана скелета.¹⁹ *Civet* је кулинарски термин из Француске и односи се на специјалитет од зечетине, *Civet de Lievre* који се обавезно служи полупечен (крвав). Врхунац овог пира уприличен је на слици *Опасни кувари* (1896) чија је тема пародирање салонских вечери уприличених за интелектуалце који су расправљали о уметности и њеној будућности. Октав Маус и Едмон Пикар спремно сервирају Енсорову главу на тањиру (лице уметника праћено је и исписом *Art Ensor*) уваженом скупу критичара, међу којима је само један сликарев истомишљеник, Емил Верхарен, који пљује у Сулцбергеров тањир. У овој симболичкој декапитацији Енсор је истовремено и Христ (на шта упућује риба послужена уз његову главу као јасан знак евхаристије), и Јован Крститељ чију главу Салома доноси цару Ироду као дар од непроцењиве вредности. У деценији између 1885. и 1896. године Енсорове сложене алегоричко-религиозне композиције доведене су до карикатуре, изведене с плакатском јасноћом, и обогаћене елементима препознатљиве сатире. Управо оне остају као сведочанство Енсоровог размишљања о властитом положају несхваћеног генија који уметничку борбу неизвесног исхода изједначава са Христовим страдањем. То потврђују његова писма критичару и писцу Едуару Дижардену (Édouard Dujardin): „За мене је уметност рођена у патњи и осим у ретким тренуцима, мој живот је огорчење и разочарење.”²⁰

свој краљ, свештеник и бог, као и Флобера (Gustave Flaubert), који је говорио да морамо имати Христа у уметности који ће лечити лепрозне.

19 Vervoort, P. Reinforcing the Image: Ensor's Use of Signs in Works Between 1886–1896 in: *Verbal/Visual Crossing 1880–1980*, ed. D'haen, T. (1990), Amsterdam: Rodopi, Antwerpen: Restant, pp. 108–113.

20 Becks-Malorny, U. нав. дело, стр. 83.

III Енсор међу маскама и скелетима

У својим записима и белешкама, Енсор објашњава значај маске за своје стваралаштво: „Ах, треба видети све те маске под нашим широким опалним небом, видети како се, замазане свирепим бојама, крећу бедне, повијене кичме, јадне, на киши, страшне личности, истовремено дрске и стидљиве, сподобе које штећу или брундају, гласа пискутава или као у помахнитале трубе. Главе као у језовитих животиња, са неочекиваним, необузданим покретима надражених звери. То је одвратно човечанство, али тако немирно, под прњама које се преливају у дугиним бојама шљокица отргнутих са маске месеца. Онда ми је пукло пред очима, и моје срце је задрхтало, и моје кости су задрхтале, и схватио сам колико су изобличења огромна и најавио сам модерни дух. Одсликали су се обриси једног новог света.”²¹ Уводећи мотив маске на композицији *Скандализоване маске* (1883), Енсор се појављује као оштри критичар непросвећености и људске једностраности. Он сецира друштвене појаве и преображава појавну реалност у фантастични свет у коме се смело спајају хришћанска иконографија, ритуали, комедија дел арте, карневалске параде и фестивали. У свим овим халуцинаторним ситуацијама које своје упориште имају у стварним догађајима, вишевековној традицији маскарада у Белгији и фламанским кермесима које слика Питер Бројгел (Pieter Brueghel), укључен је велики број бизарних фигура чија су лица некада искривљена, а некада сакривена испод застрашујућих маски које се изједначавају са физиономијом, откривајући начин функционисања људског карактера. У овим несвакидашњим спојевима реалности и уобразиље Енсор показује изразиту склоност ка преплитању високе и популарне културе, интегришући у историјске композиције елементе сатиричних журнала и карикатуре коју је неговао у сопственој уметничкој пракси. Један од најзначајнијих анархистичких часописа у Белгији с краја деветнаестог века био је *La Bombe*, у чијим су илустрацијама „гротескне карневалске маске исмева-ле легитимитет црквених и политичких фигура, повезујући претензије и хипокризију савремених политичара, баш као и Енсови маскирани учесници параде у предњем плану *Христовог уласка у Брисел*”²². Ксавије Трико (Xavier Tricot), међутим, посебно наглашава сликарево интересовање за карикатуристе деветнаестог века којима је маска послужила не само као средство травестије, већ као један од најпогоднијих

21 Палмије, Ж. М. (1995) *Експресионизам као побуна: апокалипса и револуција* Нови Сад: Магица српска, стр. 168.

22 Canning, M. S. James Ensor: Carnival of the Modern in: *James Ensor*, ed. Swinbourne, A. (2009), New York: MoMA, p. 37.

начина да се критикује друштво и владајући слојеви. Аутор недвосмислено наводи Домијеову (Honoré Daumier) литографију *Маске (Masques)* из 1831, објављену у дневном листу *La Caricature* 8. марта 1832, као један од основних извора Енсорове инспирације, и претпоставља да је Енсорова графика *Искушење Христово*, настала под утицајем Домијеове илустрације *Искушавање (Le Tentateur)*, штампане у часопису *Le Charivari* (29. септембра 1851).²³ Заправо, маске су биле повод за размишљање о политичким токовима и истакнутим личностима у одређеним друштвеним околностима. Михаил Бахтин сматра да се у маскама снажно открива есенција гротеске и истиче да „такве појаве као што су пародија, карикатура, гримаса, кривељења, пренемагања и томе слично, представљају у својој суштини дериват маске”²⁴. У *Христовом уласку у Брисел* Енсор спроводи у дело један од најзначајнијих авангардних пројеката: карикатуру и сатиру уздиже до монументалних размера историјске слике. У овој модерној библијској параболи уметнику припада значајно место: он је месија без маске, чистог, непатвореног лика, спреман да се суочи са застрашујућом гомилом која прети да га уништи.

Познато је да је уметник читавог живота био окружен маскама. Оне су чиниле његову свакодневицу од детињства, с обзиром на упућеност дечака на породични круг у коме су бака и мајка водиле продавницу сувенира. У Енсоровим сећањима оживљавале су маске из ове радње које је он често преобликовао и дорађивао, мењајући њихов првобитни изглед, домаштавајући форму, прилагођавајући је гнусно деформисаним људским физиономијама. Штавише, у писмима пријатељу Лују Делатреу (Louis Delattre) 1898, Енсор је искрено говорио о бакиним преступима које су јој омогућавале маске: „Моја бака би се понекад облачила у чудне костиме. Обожавала је маскарале. Још увек је видим како стоји поред мог кревета у време карневала. Била је одевена као кокетна сељанчица са застрашујућом маском. Имао сам тада пет година, што значи да је она премашила шездесету.”²⁵ На једној од најзагонетнијих уметникових слика *The*

23 Tricot, X. Who is hiding behind the mask in *The Astonishment of the Mask Wouse?*, 25 October 2017., <http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be/en/sources/online-publications/who-is-hiding-behind-the-mask-in-the-astonishment-of-the-mask-wouse>.

24 Bahtin, M. (1978) *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd: NOLIT, str. 49.

25 Ollinger-Zingue, G. (1999) *James Ensor*, trans. Alkins, T., Brussels: Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, pp. 14–15.

Astonishment of the Mask Wouse (1889)²⁶ представљена је старица (вероватно Енсорова бака), маскирана као фламанска народна жена док улази у просторију у којој затиче побачане маске, костуре, музичке инструменте и лутке, као да је својом појавом изненада прекинула бал под маскама. Управо у овој композицији присутни су сви елементи Енсорових фантазмагорија које он постепено разрађује у сликама *Интрига* (1890), *Чудне маске* (1892), *Предмети у атељеу* (1889), *Стара жена с маскама* (1889), *Скелети хансе учеснике маскаркаде* (1891), *Скелети покушавају да се угреју* (1889), *Смрт и маске* (1897), *Црвени судија* (1900). Маске, марионете, авети с главама костура прекривени дугачким разнобојним туникама, упућују на значајне изворе надахнућа које је Енсор пронашао у књижевности и театру. Композиција *Чудне маске*, на којој фигуре изгледају као фантоми с белим папирним маскама, призива у сећање причу *Маска црвене смрти* (1842) Едгара Алана Поа: упркос свим мерама опреза које принц Просперо предузима како би избегао смрт, она стиже по њега као бестелесни странац у црвеном плашту с маском на лицу.

Поред наклоности ка драмским писцима чија је дела открио у библиотеци Ернста Русоа, Енсор је често посећивао мала позоришта у Бриселу на чијим су се репертоарима изводиле гротеске и луткарске представе. Називајући себе „апостолом новог језика”, уметник је написао значајан број есеја, критика, текстова у дневној штампи, али најбитнији је његов балетски комад *Љубавна игра* (*La Gamme d'Amour*) завршен 1911. године и изведен премијерно у Антверпену 1924, а затим и у Лијежу 1927. и пет година касније у Остендеу. Улично луткарско позориште у родном граду, бурлеске извођене у уметничким кафеима, као и чувени театар за марионете у Бриселу (*Théâtre royal de Toone*), одредили су иконографију Енсорових слика коју су чиниле костимиране прилике, клонови и Пјеро из комедије дел арте. На тај начин, Енсор је успоставио везу с популарним субверзивним народним белгијским хумором познатим под именом *zwanze*, који је био обавезни елемент пантомиме, циркуса

26 Назив слике тешко је превести, а термин *Wouse* се тумачи вишезначно: а) може упућивати на лично име; б) може бити архаична фламанска реч; в) назив сеоцета *Wouwse*, у холандској регији Росендал, носи име према поседу барона из Антверпена; г) на енглеском ова реч означава једног од супружника у брачној заједници; д) у роману *Joseph Andrews* британски сатиричар Хенри Филдинг (Henry Fielding) прати живот господина и госпође Tow-wouse. Госпођа је зла жена која малтретира супруга и људе у окружењу. Могуће је да Енсор реферира на баку и мајку које су прогониле његовог оца. Више о правилном схватању термина *Wouse* у тексту: Tricot, X. нав. дело.

и луткарских представа. У њима се кроз мешавину историјских и религијских тема, на забаван начин, карикирао савремени тренутак у покушају просвећивања (иначе неуке) публике.²⁷ Уметник је, изнад свега, укључивао себе у властити опскурни сликарски театар, изједначавајући се постепено с костурима, мешајући се с непријатељском поворком маски из Остендеа која га је све више притискала. Након очеве смрти 1887. године, његова изолованост постаје опипљивија, те не чуди што на позорницу Енсорове уметности улази смрт као есенцијална фигура која се меша са маскираним приликама, кварећи њихове безбрижне феште и подсећајући их да свака забава има крај. Године 1889. он ради два графичка аутопортрета на којима је његов реалистички лик с првог постепено замењен главом костура на другом. Тешко је разумети ову Енсову травестију, у којој он пародира сопствено лице, заклањајући га препознатљивим симболом смрти у тријумфалној пози. Овај тип „аутопортрета у форми смрти” присутан је већ 1896/97. на слици *Сликар скелет* где је у познатом аранжману атељеа у коме би требало да осећа сигурност, и где је окружен својим делима, Енсор савладан страхом од губитка уметничког потенцијала и гашења стваралачке енергије. С обзиром на смисао за јетки хумор не би било погрешно помислити да није у питању стрепња већ Енсово суочавање с критичарима који су га отписали и „живог сахранили”, док он на својој мансарди „одређује будућност модерног сликарства”.²⁸ Без маске, без лица, сведен на лобању, он истиче значај својих дела која ће у будућности говорити уместо њега.

Као што сам указала у свом раније објављеном чланку, „теме Енсових слика постају још изразитије уперене ка разоткривању лицемерја друштва и привидних пријатељских односа. Зато маске више не сакривају, већ откривају праву људску природу и особине оних у чијем је кругу уметник провео живот. Ако су маске из породичне радње, или оне виђене на карневалу у Остендеу, на почетку, још увек део особеног уметничког реквизитаријума, с временом оне губе декоративну и добијају нову, критичку функцију.”²⁹ Заправо, Енсор иде корак даље у односу на Бошове (Hieronymus Bosch) паклене визије овоземаљског живота или Бројгелов

27 Canning, M. S. нав. дело, стр. 36–38; Tricot, X. *Squelette arrêtant masques, an unknown painting by Ensor*, 25 October 2017., <http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be/en/sources/online-publications/squelette-arretant-masques-an-unknown-painting-by-ensor>.

28 Haesarets, P (1959) *James Ensor*, New York: Harry N. Abrams, p. 50.

29 Metlić, D. (2014) U svetu bez lica: Upotreba maski kod Ensora i Kjubrika, *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* br. 14, Beograd: Filozofski fakultet, str. 42.

саркастични поглед на раскалашност човека. У његовом опусу човек је стравична креатура, чудовиште које не заслужује ништа друго до подсмех, поругу, презир и осуду. Енсор доследно спроводи оштру критику уз помоћ маске која постаје његово убојито оружје. О томе је забележио: „Праћен прогонитељима, са радошћу сам се повукао у усамљену средину у којој влада маска, пренаглашени израз, раскошни декор, велики неочекивани покрети, сјајна узбурканост.”³⁰ Иако изгледа парадоксално, поменуто „повлачење” најочигледније је у *Аутопортрету с маскама* (1899), композицији у коју се преселио *horror vacui* са *Христовог уласка у Брисел*: маске са свих меридијана, лица са лажним носевима и празним очним јабучицама, избуљене и исцерене физиономије и костури који надиру из задњег плана, окружују мирног, самоувереног сликара који се дискретно издиже изнад хипнотисане гомиле, успевајући да је надвлада и наметне се као победник. Креирајући јавну слику уравнотеженог и мирног интелектуалца, јаког карактера и свесног својих вредности, Енсор се удаљава од низа претходних аутопортрета у којима се демаскирао, упућујући на примарно осећање угрожености и страха од смрти. Он сада није жртва, а према речима Канингове, управо ово дело служи као реклама, не за позоришну представу или водвиљ, већ за Енсора звезду у карневалској пародији модерног живота.³¹ На *Аутопортрет с маскама* из 1899. надовезује се истоимено остварење из 1937, на коме је расположење сасвим измењено. Етаблиран у друштвеним круговима, примљен у Краљевску фламанску академију наука и уметности Белгије 1925, остарели сликар благог израза лица окреће се ка посматрачу док кичицу управља према разнобојним маскама из европске и јапанске традиције, које су сада, сведене на реквизите и декоративне елементе у атељеу, постале безопасни демони прошлости.

Од младалачких снова о признању у Белгији, преко одбацивања и игнорисања које је морао да преживи више пута током живота, до коначно доживљене закаснеле славе, Енсор – сликар, графичар, писац, критичар, композитор – прошао је мукотрпан пут од маргинализације до пуне афирмације свог изузетно обимног и комплексног опуса. У њему је све било подређено уметниковом „поетском ја” као константи Енсоровог уметничког израза. Спајајући сликарство и карикатуру, обликујући стваралаштво под утицајем књижевности, театра и популарне културе, Енсор се (де)маскирао и трансформисао како би се супротставио ограничењима средине, проговорио против хипокризије друштва и суочио се

30 Палмије, Ж-М. нав. дело, стр. 170.

31 Canning, M. S. нав. дело, стр. 40.

са самозадовољним суграђанима Остендеа. Он је у уметности остварио јединствени пројекат којим је оштро и без компромиса указао на бесмисленост испразног живота који је Европа водила на прелазу векова. Са својим многобројним погледима које упућује ка посматрачу (поглед жртве, мученика, хероја, напаћеног и несхваћеног генија, универзалног ствараоца), Енсор је у аутопортретима успео да креира индивидуалан, личан и, истовремено, безвремен поглед. Придружујући се сликарима деветнаестог века који су на сродан начин у уметности тражили пут ка исцељењу друштва, па и по цену сопствене жртве (симболисти, Ван Гог, Гоген, Мунк), Енсор је успоставио мост ка експресионистима, пре свих, Максу Пехштајну (Max Pechstein) и Емилу Нолдеу (Emil Nolde), чији скелети и маске прогоне ауторе, указујући на њихову дубоку психолошку драму, на тежњу да кроз аутопортрет прикажу лице и наличје људске врсте.

У години пријема у чланство белгијске Краљевске академије Енсор је већ био зашао у седму деценију живота. Уметникова приступна беседа није сакривала огорчење средином и немогућношћу да раније сагледа револуционарност његовог сликарског рукописа. Говорећи тада да је морао да се бори против многобројних маневара, изненадних ветрова, бура и поплава, топлих и хладних струја, закључио је да се у моментима осећао као Холанђанин Луталица или Синбад Морепловац.³² На једном од касних остварења, *Аутопортрету поред хармонијума* (1933), Енсор више није ни Христ, ни Св. Антоније, нити Јован Крститељ. Он се не плаши да ће га, попут плена, сецирати на вечери његови критичари. Не суочава се с маскама, не бори се с наказним креатурама. Спокојни старац у оделу седи за хармонијумом, испред монументалног *Христовог уласка у Брисел*, пре него што ће га поздравити (имагинарна) публика за коју ће извести један од својих музичких комада. Узбуркано море у луци Остенде, „море које пије крвава сунца“³³, коначно се смирило.

ЛИТЕРАТУРА:

Bahtin, M. (1978) *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd: Nolit.

Becks-Malorny, U. (2000) *James Ensor: Masks, Death, and the Sea*, Köln: Taschen.

Berman, P. (2002) *James Ensor: Christ's Entry Into Brussels in 1889*, Los Angeles: Getty Publications.

32 Becks-Malorny, U. нав. дело, стр. 93.

33 Енсор према: Палмије, Ж. М. нав. дело, стр. 168.

- Bihalji-Merin, O. (1970) *Maske sveta*, Beograd: Vuk Karadžić, Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Block, J. (1996) *Les XX*, *Grove Art Online*, Oxford: Oxford University Press.
- Vervoort, P. Reinforcing the Image: Ensor's Use of Signs in Works Between 1886–1896 in: *Verbal/Visual Crossing 1880–1980*, ed. D'haen, T. (1990), Amsterdam: Rodopi, Antwerpen: Restant.
- Le Bon, G. (2007) *Psihologija gomila*, Čačak: Alef, Gradac.
- Metlić, D. (2014) U svetu bez lica: Upotreba maski kod Ensora i Kjubrika, *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* br. 14, Beograd: Filozofski fakultet.
- Ollinger-Zingue, G. (1999) *James Ensor*, trans. Alkins, T., Brussels: Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- Палмије, Ж. М. (1995) *Експресионизам као побуна: апокалипса и револуција*, Нови Сад: Матица српска.
- Shattuck, R. (1958) *Die Belle Epoque. Kultur und Gesellschaft in Frankreich 1885-1918*, Munich: Piper Verlag.
- Sturgis, A., Christiansen, R., Oliver, L. and Wilson, M. (2006) *Rebels and Martyrs: The Image of the Artists in the Nineteenth Century*, London: National Gallery.
- Tricot, X. Who is hiding behind the mask in *The Astonishment of the Mask Wouse?*, 25 October 2017, <http://jamesensor.vlaamsekunstcollectie.be/en/sources/online-publications/who-is-hiding-behind-the-mask-in-the-astonishment-of-the-mask-wouse>.
- Haesarets, P. (1959) *James Ensor*, New York: Harry N. Abrams.
- Canning, M. S. James Ensor: Carnival of the Modern in: *James Ensor*, ed. Swinbourne, A. (2009), New York: MoMA.

Dijana Metlić

University in Novi Sad, Academy of Arts, Novi Sad

JAMES ENSOR: ARTIST SURROUNDED BY MASKS

Abstract

In this paper I will discuss the artistic oeuvre of James Ensor, focusing my attention on the significance of the mask motif and the importance of disguising in his self-portraits. As one of the most influential Belgian painters, graphic artists and caricaturists of the second half of the nineteenth century, he received recognition for his work relatively late, after he had already completed the most important part of his extensive opus, entering into the sixth decade of his life. Due to his specific attitude towards society and satirical approach to the complex political and cultural situation in Belgium, Ensor was often ignored or openly criticised, which at the time of his greatest productivity (the ninth decade of the nineteenth century) led to uncontrolled public behaviour and complete withdrawal into the solitude of his atelier. Stuck between his wishes and expectations, public ignorance and late fame, Ensor played diverse roles in his self-portraits. He represented himself as a confident artist in youth, as a successor of Dürer and Rubens. Disguised in a controversial iconic appearance, he identified himself with Christ. He saw himself as a martyr or a victim. He often felt like an outsider torn by demons, tormented by skeletons, and haunted by death. In the end, he was a visionary surrounded by masked citizens of his native Ostend, in which he spent his entire life. Creating a unique corpus of self-portraits in which elements of fantasy intertwined with the grotesque and theatrical, Ensor became a missionary of modern art, just like Van Gogh, Gauguin, Schiele, Cézanne. The mask in his oeuvre developed into a key instrument for reassessing identity with an ironic distance from the world in which Ensor lived.

Key words: *James Ensor, self-portrait, mask, disguise, religious painting, theatre, caricature*