

Uzelac u Malakoffu (1923-1928)

Milivoj Uzelac je napustio Zagreb prije pedeset godina, krajem 1923. Došavši u Pariz nije se vratio na Montparnasse, koji ga je vrlo lijepo primio pri posjetu dvije godine ranije, nego se smjestio u pariskom predgrađu Malakoff, koje mu je bolje osiguravalo potreban mir. Uzelac se sada spremao na ozbiljan rad. U Malakoffu će ostati pet godina, sve do 1928, kada će prijeći u grad Pariz, 4 bis Square Desnouettes, gdje će ostati čitavo vrijeme svog pariskog boravka, tj. sve do 1963. kada odlazi na farmu Pasto Sobre kod Cotignaca u Provencei. Malakoff će u njegovu djelu predstavljati važnu i vrlo karakterističnu fazu.

Umjetniku su bile potrebne dvije godine da bi u novoj sredini svladao osnovne poteškoće i da bi joj se na nedvojben način nametnuo. Prijelomna godina je u tom pogledu bila 1925, a mogli bismo taj trenutak simbolički još preciznije odrediti samostalnom izložbom u Galerie Marguerite, odnosno susretom s Henri Letelie-rom.¹ Nije potrebno utjecati se grubom šabloniziranju, a da taj prijelom jasno osjetimo i u razvojnom toku umjetnikova djela. Gotovo nas zapanjuje stanovišta pravilnost njegova kretanja: ako ga u cjelini podijelimo na zagrebačko i parisko razdoblje, onda se ne samo vremenski nego i po svom značenju, malakoffska razdoblje smjestilo točno između njih. Njegova prva polovica (uključivo do 1925) pojavljuje se kao logičan nastavak onoga što se zbivalo u Zagrebu, a druga se polovica povezuje s kasnijim Parizom kao njegova izravna najava i priprema.

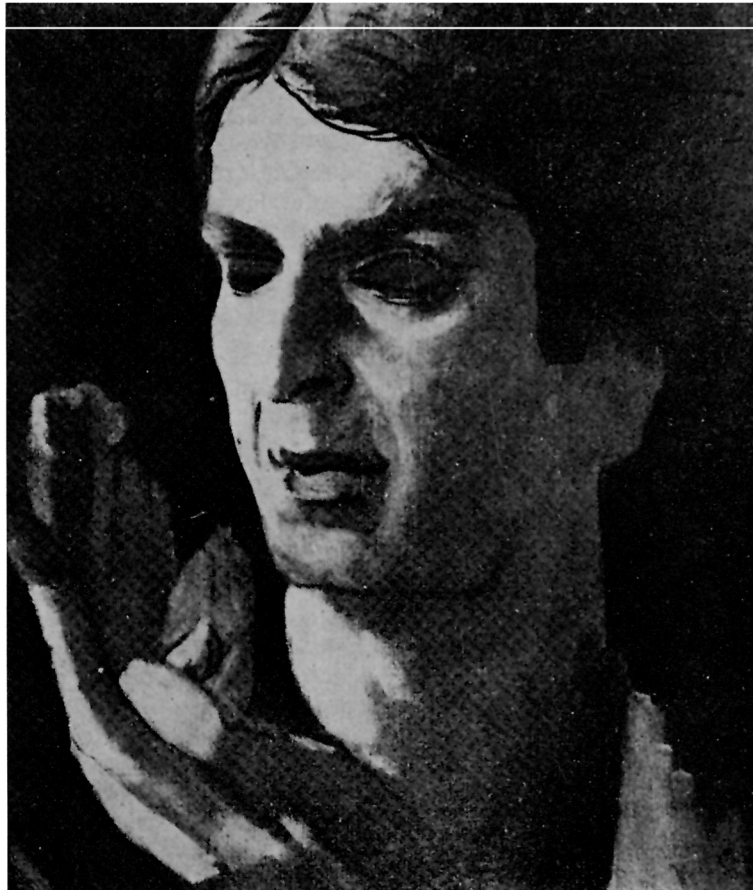
D o 1 9 2 5.

Kad bismo željeli razlučiti djelovanje prvih malakoffske godina, bilo bi to teško, jer je posve razumljivo da su u 1924-oj godini nastale ne samo one slike koje vidimo izložene na tadašnjem Jesenskom salonu nego su već sigurno započete i neke od onih velikih kompozicija koje će se pojaviti na izložbama slijedeće godine. Ipak, kažimo da je prva godina u znaku rada za Bitterlijeve:² »*Skica za kompoziciju*« s Jesenskog salona sigurno je slika koju sada možemo vidjeti u blagovao-nici Emila Bitterlija. Njoj odgovaraju riječi P. Courthiona: »*Ovaj vatreni nacrt pun života i žestine obrađen je majstorski. On me je po svojem prikazu i po tehnici podsjetio na Leonardove skice.*«³ Nakon toga

¹ Letelier je bio direktor i vlasnik sportskog dnevnika 'Journal«, priča Milivoj Uzelac, »on je na toj izložbi vidio moje crteže, zainteresirao se za njih i poslao svog šofera po mene...« — To se prijateljstvo produžilo sve do smrti Henri Leteliera, nakon drugog svjetskog rata, a za Uzelca je bilo od presudne važnosti, jer je preko njega došao u dodir s poslovnim krugovima Pariza u profesionalnom sportu, hoteljerstvu, a zatim i ušao u svijet pariske zabavne scene preko Alberta Willemetza, direktora Bouffes Parisiennes.

² Emil Bitterli, Švicarac, inženjer, još je jedno veliko prijateljstvo Milivoja Uzelca. Uspostavljeno je u Ženevi 1920. prigodom Međunarodne izložbe moderne umjetnosti. Bitterli i danas živi u Zürichu, vlasnik je povelike zbirke Uzelčevih djela, a prigodom umjetnikove retrospektive u Zagrebu 1971. došao je sa svojom suprugom na otvaranje izložbe kao jedini od umjetnikovih inozemnih prijatelja.

³ Pierre Courthion, »Visite au Salon d'Automne«, *La Nouvelle Revue Critique*, 15, XI 1924. (Cit. prema: Luka Rupčić, »Milivoj Uzelac«, *Jutarnji list*, XVIII/1924, br. 4632, od 24. XII 1924).



Milivoj Uzelac: *Autoportret*, 1924. (vl. nepoznat)

nastat će i velika »*Bitka amazonki*«, danas u radnoj sobi E. Bitterlija, a paralelno i povećane dekoracije okomitog formata »*Proljeće*« i »*Jesen*«. ⁴

Međutim, sva ova djela ne predstavljaju značajnije kretanje naprijed. Ona se izravno nadovezuju na zagrebačke dekoracije za Maceljskog i splet su akademskog shvaćanja forme i nekih stilsko-povijesnih reminiscencija, dok će se motivi iz prirode uplitati s podosta čiste deskripcije (Dubrovnik u pozadini »*Bitke amazonki*«!) ili pak sa stanovitom stilizacijom (»*Proljeće*« i »*Jesen*«). Više negoli »*Skica za kompoziciju*« s Jesenskog salona 1924, našu pažnju privlači »*Autoportret*« za koji ne znamo gdje se nalazi, ali ga poznajemo po fotografiji koja nam opravdava Courthionove riječi: »*Uzelčev autoportret svjedoči da smo pred umjetnikom koji zna crtati i koji može bez bojazni pristupiti k teškoj vrsti slikarstva: a fresco*«. ⁵ Očito je da se radi o maksimalnoj koncentraciji na formu i kompoziciju,

⁴ Nažalost, sve slike spomenute u ovom tekstu nismo u mogućnosti reproducirati. Učinit ćemo to samo s onima najvažnijima, dajući stanovitu prednost nekima od onih čije vlasnike ne znamo, a sačuvala su nam se na fotografijama, unikatima. Upozorit ćemo na one koje su bile izložene na retrospektivi (Zagreb, 1971) te se nalaze reproducirane u katalogu izložbe.

⁵ Pierre Courthion, na istom mj.

⁶ »*Naše majke*«, ulje, platno, 200 × 250 cm, sign. d. d.: Uzelac. Slika više ne postoji. Prilikom seobe, nespretno smotana s namazom prema unutra, potpuno se oljuštila. Poznajemo je po

a to je osnovna misao i najvrednijih Uzelčevih djela toga vremena. O tome nam svjedoči plodna i presudna 1925.

1925.

U toj godini ćemo susresti, prije svega, u kritikama često spominjanu sliku »*Naše majke*«, ⁶ praćenu velikim riječima i mnogim pohvalama, na pravom i nepravom mjestu, sliku koju je pohvalnim riječima popratila i francuska kritika. ⁷ Za nju će L. Rupčić napisati da je »... u nju udahnuta velika slavenska duša puna tuge i boli...«, ⁸ tvrdit će se da je njome Uzelac »*donio svoju najbolju stvar*«, ⁹ dok će je Ante Bonifačić ovako opisati: »... predstavlja skupinu žena, razgaljenih ramena, izmorenih očiju, naslonjenih na žare u nekom tamnom sutonu stvari sa šutljivom očajnom tugom. Kao da se s neba spustila oblačina i zavila sva ova bujna ženska

fotografiji koja se sačuvala kod umjetnika kao i prema reprodukciji u češkom časopisu *Uměni slovanu* (Brno) br. 3/1925, str. 5. — Tematski se ovdje još uvijek nalazimo u tragu »majki« i »udovica« naših Meduličevaca, Meštovića, Babića i dr., iako je ovdje tema sadržajno i formalno evoluirala.

⁷ Pohvalne osvrte francuske kritike navodi E. S. u prikazu izložbe »Salon des Indépendants«, *Riječ*, 12. IV 1925.

⁸ Luka Rupčić, »Milivoj Uzelac«, *Jutarnji list*, XVIII/1924, br. 4632 od 24. XII 1924.

⁹ E. S., »Salon des Indépendants«, *Riječ*, 12. IV 1925.



Milivoj Uzelac: *Naše majke*, 1924/25. (uništeno)

tjelesa u neko beznadno očekivanje. Svjetlost, što pada na glave, samo naglasuje ovaj čas očekivanja.»¹⁰

Formalne karakteristike slike dat će nam Luka Rupčić: »Nepogrešiva sigurnost snažne linije kao u Giotto i Leonarda, zatim odmjerenoost svake kretnje u kompoziciji daje očiti dokaz o zamjernoj visini njegovog stvaralačkog duha. U njemu se na sreću spojio talenat i razum, slavenski mistični nagon i gotovo bih rekao romanska konstruktivna bistrina. On zna što hoće. Poznaje Primitiv i Renesansu...«¹¹

Sâm autor će ovo djelo lapidarno okarakterizirati: »Gotovo monohromna modelacija sva u toplim bojama. Piero della Francesca me u to vrijeme frapirao, chiaro scuro, konstrukcija, čistoća...«¹²

Danas shvaćamo da je veći dio kritičarskih riječi odviše visoko tempiran pod utjecajem temperature trenutka, poveden više literarno izraženom idejnošću negoli stvarnim likovnim smislom. Očito je, naime, da se u slučaju ove slike radi o još nepročišćenom miješanju konstruktivnog i narativnog, ne samo u pitanju tretiranja akta i pridavanja mu smisla koji on nema nego i po nedosljedno provedenom tretmanu forme i prostora, gdje se literarno opisno povezuje s prosedeom likovne sinteze. Razumljivo je da se zbog toga pojedini

djelovi pojavljuju nedovoljno pročišćeni, nedovoljno obrazloženi, pa čak i suvišni. Ipak, bez obzira na sve to, ova kompozicija predstavlja najmonumentalniji primjer i dokumenat Uzelčevih slikarskih preokupacija toga trenutka.

Uz »*Naše majke*« mogu se nanizati još neke kompozicije s istih izložbenih zidova na kojima će jasna kompozicijska struktura i konstrukcija forme biti gotovo isključivi smisao djela (»*Sv. Sebastijan*«, »*Žene na bunaru*«), dok će na kompoziciji »*Tri žene*« geometrija omekšati, a igra valerske gradnje prostora ponovno postati aktualna, ali s manje studioznosti nego ranije (reminiscencije na »*Atelje bohema!*«).¹³

Krajnju točku u ovom razvitku treba vidjeti u kompoziciji »*Tri gracije*«,¹⁴ koja će se pojaviti na nekoliko izložaba 1925. godine i kasnije, a neće naići na tako oduševljen prijem kritike kao ranije »*Naše majke*«, iako, sada nam to biva jasno, razlog tome nije slabost slike nego promašaj kritike. Josip Draganić će o njoj govoriti vrlo oprezno: »*Uzelac se doduše nije mnogo promijenio u svojim 'Trim gracijama', ali to ne znači da to nije dobra stvar. Štoviše, ona je slika (koju je, ukoliko je meni poznato započeo prije dvije godine) odlična i za Uzelčev slikarski temperament vrlo repre-*

¹⁰ Antun Bonifačić, »Milivoj Uzelac«, *Jugoslavenska njiva*, IX/1925, knj. II, br. 11, od 1. XII 1925.

¹¹ Luka Rupčić, na ist. mj.

¹² Svi navodi izjava M. Uzelca, ukoliko nije označen drugi izvor, odnose se na moje razgovore s umjetnikom.

¹³ »*Sv. Sebastijan*«, ulje, platno, 73 × 60 cm, vl. nepoznat. Kompozicija svjetlijih i tamnijih figura oblikovanih s naglašenom modelacijom okomitih valjkastih formi.

»*Žene na bunaru*«, ulje, platno, 116 × 89 cm. vl. E. Bitterli, Zürich. U prvom planu voluminozna ženska figura sjedi na ogradi bunara, oslonjena na žaru. Sve modelirano u toplim tonovima.

»*Tri žene*«, ulje, platno, vel.?, vl. — Poznato po fotografiji i oba vještenjima autora. Repro u *Uměni slovanu* (v. bilj. 6).

¹⁴ »*Tri gracije*«, 1925, ulje, platno, 170 × 185 cm, sign. d. d.: Uzelac, vl. Galerija Matice srpske, Novi Sad. Izloženo na retrospektivi, Zagreb 1971.



Milivoj Uzelac: *Tri gracije*, 1925. (Galerija Matice srpske, Novi Sad)

representativna. Ja sam već jednom prilikom istakao kako izgleda da je on u srodstvu s Derainom...¹⁵

Mihajlo Petrov će napisati da Uzelac u »Gracijama« »jedva uspeva da pobegne od monumentalne kulise«,¹⁶ a E. S. će u »Književnoj republici« povodom te slike napisati čak ove tvrdnje: »...i dok se na Uzelčevim platinama oseća flert s konstruktivizmom, dok su mu 'Tri gracije' koncipirane monumentalno, dotle mu je tehnika impresionistička, sve zajedno jedna odlično koncipirana škica, tehnički neizjednačena i razdrta, u tonu i nemarna čađava. Nijedan detalj nije doveden do svog konačnog stanja; boja je obilato razvodnjena i sa nestoznim onim načinom, Uzelac je tako razvodnio svoju kolorističku spontanost, inače uvek primarnu u odnosu na ostalih svojih slika.«¹⁷

Od svih kritičara koji su se osvrtni na ovu sliku jedini će Kamilo Tompa s punim shvaćanjem njene vrijednosti i njenog značenja napisati: »Velika kompozicija Milivoja Uzelca 'Les trois grâces' u nizu svih većih figuralnih koncepcija ove izložbe (tj. Jesenskog salona 1925. — op. J. V.) jedna je od najistaknutijih. Kompozicioni snošaji dobro su povezani i smireni, di-

namika je forme snažno akcentirana, crtež siguran, a diskretna je tonska cjelina lijepo harmonirana.«¹⁸

Da bismo u protivurječjima ovih kritika pronašli istinu o djelu, obratimo se neposredno njemu samome. Pred nama se uzdižu tri ženske figure u poznatom rasporedu, poznate mitološke teme, isprepletene i povezane ispred dalekoga horizonta. U stalnom kontrastiranju svjetlo-tamno, teškim mrkim bojama, plavo, zeleno, smeđe, pročišćenom linijom obrisa, s izrazitom geometriziranom težnjom autor izražava bit forme, gradeći povezuje u neprobojnu masu i nebo i zrak, ljudsku put i planine u pozadini, nedosežno i ogromno poput grandiozne čaške neke gigantske ruže ili paganske katedrale ljudskih tijela, u savršeno uravnoteženoj, središnjoj, upravo kvadratičnoj kompoziciji.

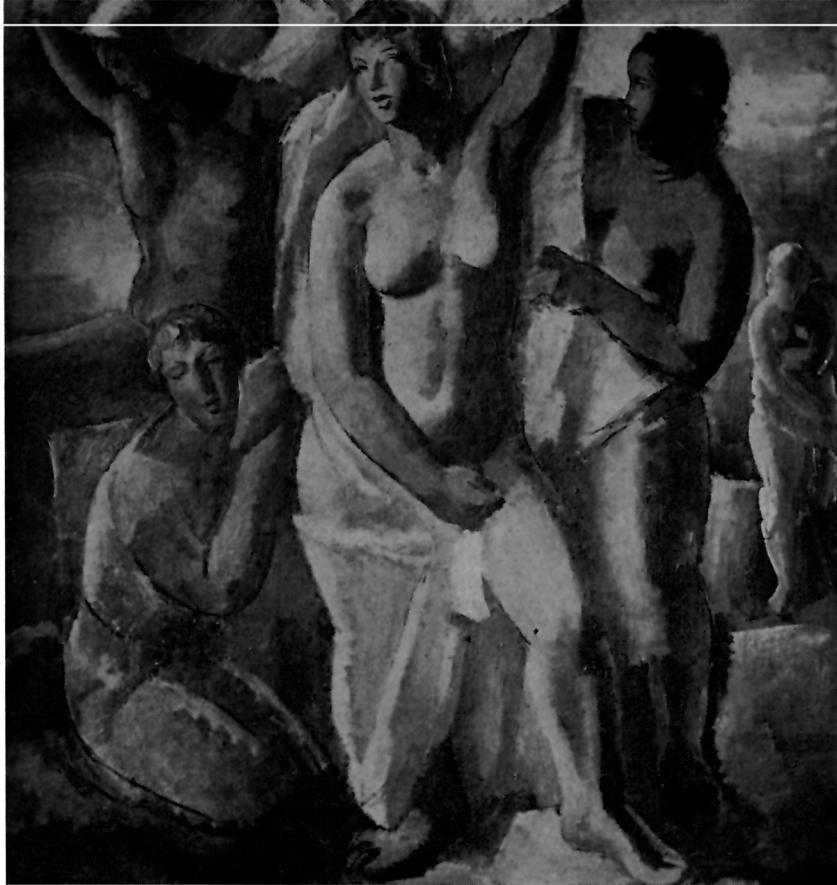
Nikakvog flerta tu nema ni s konstruktivizmom, ni s »kolorističkom spontanošću« za koju E. S. pledira. »Tri gracije« su sigurno vrhunska figuralna kompozicija malakofskog razdoblja i najpotpuniji izraz te faze koju bismo mogli nazvati klasicističkom. To je klasična drama, ali ne po svojoj tematskoj i osjećajnoj angažiranosti, nego drama forme, mase, materije, svje-

¹⁵ Josip Draganić, »Izložba Proljetnog salona«, *Riječ*, XXIII/1927, br. 92, od 22. IV 1927.

¹⁶ Mihajlo Petrov, »Aprilske izložbe naših umetničkih centara«, *Letopis Matice srpske*, CI/1927, knj. 312, sv. 2—3.

¹⁷ E. S. »XXV izložba Proljetnog salona«, *Književna republika*, IV/1927, br. 2, od 15. IV 1927.

¹⁸ Kamilo Tompa, »Izložba Salona d'Automne u Parisu«, *Obzor*, LXVI/1925, br. 319 od 25. XI 1925.



Milivoj Uzelac: *Kompozicija I*, 1924. (Preslikano. Kasnija varijanta ove kompozicije nalazi se u Modernoj galeriji, Zagreb, pod nazivom »Kompozicija II«)

la, bez malih sentimentalnih priča, igranja na površini stvari i na površini slike. Od »Magdalene«, preko *Portreta Mare Križanić* i »Sfinge velegrada«¹⁹ do »Triju gracija« vodi logična linija čija autentičnost leži u individualnoj unutarnjoj predispoziciji autorova doživljavanja.

Postoji i sretna varijacija na tu temu. To je »Kompozicija II« (odnosno »Pet ženskih figura«),²⁰ danas u agrebačkoj Modernoj galeriji. U klasični mir, ovdje roširenog motiva »Triju gracija«, kao da je ušao čudni nemir, tintoretovska uzbuđenost s tajanstvenim vjetlom koje se neobrazloženo pojavljuje sad ovdje – sad ondje, po rubovima forme ili forme same, s udnim nemirom živo ritmiziranih oblika i variranja retnji.

* * *

Za dobivanje potpunijeg uvida u Uzelčevu umjetnost og trenutka potrebno je upoznati i neke portrete i

»Magdalena« (vl. Jozo Dujmić, Zagreb), »Portret Mare Križanić« (vl. Moderna galerija, Zagreb) i »Sfinga velegrada« (originalni aziv »Danaja«, vl. Gradska galerija, Zagreb). Sva tri djela bila i izl. na retrospektivi Zagreb 1971.

»Kompozicija II (Pet ženskih figura)«, vl. Moderna galerija, Zagreb. Izl. na retrospektivi, Zagreb 1971. — Postoji sačuvana

pejzaže. Prije svega, to su portreti Luke Rupčića i Josipa Draganića. Drama s »Triju gracija« prevedena je u »Portretu M. L. R.«²¹ (L. Rupčić) u monumentalne mase svjetla i materije, u veličanstveni ritam i polagani tok obrisne linije, izražavajući istovremeno i individualno i opće. »Portret pjesnika«²² (J. Draganić) bit će još više pojednostavljen, sveden na još elementarnije i čišće forme, a da podjednako zahvati i komponentu individualnog.

Međutim, prigušena zdrava osjećajnost koja je ponešto prikriivena, ali stalna pratilja Milivojeve umjetnosti i koja će ponekad po liniji manjeg otpora, u ponešto literarnoj formi, prodrijeti na područje pikturnog, u svojim najsvečanijim trenucima pojaviti će se kao dramatski dijalog forme, poput »Triju gracija«, da bi se u nekim drugim komornijim raspoloženjima, s više neposredno ljudskog, oformila u ponekoj komornoj sceni ili čistoj lirici. O tome nam govori nekoliko

na fotografiji i vrlo interesantna prva varijanta ove kompozicije, kasnije preslikana.

²¹ »Portret M. L. R.« (vl. Zvonko Gašparac, Zagreb). Izl. na retrospektivi 1971.

²² »Portret pjesnika« (Josip Draganić), 1925, ulje, platno, 65 × 54 cm, sign. d. d. k.: Uzelac, vl. nepoznat. Poznato po fotografiji i obavještenjima autora.



Milivoj Uzelac: *Malakoff*, 1924. (vl. Erna Mušič, Ljubljana)

izvanrednih krajolika iz ranog malakofskog vremena od kojih ćemo se osvrnuti na tri najpoznatija.

Prije svega je to onaj koji se obično naziva »Malakoff«,²³ a nalazi se u Ljubljani kod umjetnikove sestre Erne. Prikazuje Milivojevu malakofsku ulicu u kasnu, zlatno-rujnu i blatnjavu jesen, smeđe-crvenkastim tonovima, s komadićem plavog neba i malo otežalog i masnog zelenila. Po svjetlosnim sukobima i masama to je djelo, paralelno »Gracijama« tek u jednoj lirskijoj, osjećajnijoj i realističnijoj koncepciji, daleko od hladne veličanstvenosti ideja i simbola. Po svojoj svjesnoj prodrmanoj strukturi, gdje među optimističkim vertikalama dominiraju oronule kosine, kao da se osjeća daleka rodbinska veza s nekadašnjim ekspresivnim deformacijama.

Isti motiv u novoj, kasnijoj, zimskoj varijaciji nema te veličine (»Zimski pejzaž« ponekad zvan i »Malakoff u snijegu«),²⁴ ali raspreda istu dramu s više tihe poezije povjerene namazu i sumornim, profinjenim odnosima tonova bez sjaja. O tom će zimskom pejzažu i sam umjetnik reći nešto što se može u dobroj mjeri odnositi na sva tri pejzaža o kojima govorim: »Impresionizam sam sasvim odbacio i odlazim u ekspresionizam u smislu fovizma... Radim izravno na platnu. Ova ulica je provocirala kompoziciju, ali impresionističkog nema na njoj ništa. To sam vidio, doživio i kasnije radio u

ateljeu. U boji je to très sobre (vrlo škrtu). Bez plavetnila, bijelo, blato, malo cigle, malo zelene mahovine. Malo roza kuće u dnu ulice.«²⁵

Kao profinjeni vedri stavak u ovom sklopu od tri krajolika pojavljuje se poznata tempera »Ulica u Versaillesu«.²⁶ I njeno značenje je umjetnik neposredno i iskreno intonirao opisom momenta u kojem je slika nastala: »Nedjelja je poslije podne. Nigdje nikog. Bio je maestral pa je malo tvrdo... a negdje je netko svirao klavir, neke etude...«²⁷

I zaista, to je stroga, klavirska lirika, arhitektura uskog raspona boje s maksimalnim intenzitetom djelovanja. Kad bi u toj slici umjesto profinjene Milivojeve »romanske bistrine« (Rupčić), koja se istovremeno i stvarno podudara i s karakterom versajske građanske arhitekture, bilo nešto više naivnosti, mogli bismo ovu sliku povezati s Utrillom, a ovako ta veza ostaje samo u istovjetnostima osjećanja u danom trenutku.

Međutim ni krajolici nisu uvijek bili samo lirika ili drama fakture. Crtež ulice iz Malakoffa pokazuje nam kako je taj motiv čvrsto građen i cjelovito koncipiran. »Krajolik iz okolice Pariza«²⁸ zabilježiti će nam umjetnikove težnje za otkrivanjem velikih magistralnih masa i uspostavljanjem njihovih odnosa. To će biti još jedna veza koja će ova komorna djela povezati s njihovim srodnicima — velikim figuranim kompozicijama i uka-

²³ »Malakoff«, ulje, platno, 65 × 90 cm, sign. d. d. k.: Uzelac, vl. Erna Mušič, Ljubljana. Izl. na retrospektivi, Zagreb 1971.

²⁴ »Malakoff u snijegu« (ponekad nazvan i »Zimski pejzaž«), ulje, platno, 64 × 87,5 cm, sign. d. d. k.: Uzelac, vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd. Izl. na retrospektivi 1971.

²⁵ V. bilj. 12.

²⁶ »Ulica u Versaillesu« (ponekad zvano samo »Versailles«), 1924, tempera, 53 × 69 cm, sign. d. d.: Uzelac, vl. Narodni muzej, Beograd. Često izlagano, također i na retrospektivi 1971. u Zagrebu.

²⁷ V. bilj. 12.

²⁸ »Krajolik iz okolice Pariza«, ulje, papir, vl. autor. Izlagano na retrospektivi, Zagreb 1971.



Milivoj Uzelac: *U luci (St. Raphael)*, 1927. (vl. nepoznat)

zivati i na neke druge putove kojima kreće ova pejzažna umjetnost, a na kojima će se u budućnosti pojaviti i neka izvanredna ostvarenja.

* * *

U toj jedinoj godini, 1925, Uzelac je sudjelovao na dvije važne izložbe (Salon nezavisnih i Jesenski salon), a pojavljuje se prvi put u Parizu i s većom samostalnom izložbom. Djela koja nailazimo u katalogima tih izložaba predstavljaju vrhunac malakofskog razdoblja u slikarstvu Milivoja Uzelca.

Na Salonu nezavisnih, u proljeće 1925, Uzelac izlaže u centralnom paviljonu »*Naše majke*« i »*Portret M. L. R.*« ulazeći u karakteristična suočavanja. U ogromnom mnoštvu od preko 3000 slika Uzelac biva zapažen od francuske kritike. Dok će kritičar »*Paris Soira*« u njemu naći »*elemente posljednje Picassoove manire*«, kritičar lista »*Comoedia*« istaknut će »*rythme savant*« Uzelčeve umjetnosti, dok će je kritičar »*Journal des Debats*« označiti kao »*une touchente noblesse d'esprit*«, stavljajući Uzelca uz Lhotea i Metzingera kao protagoniste Salona.²⁹ Naš Luka Rupčić smatra da Uzelac svojim »*Majkama*« »...*podigne čitav centar paviljona, pa kao majstor bez diskusije biva neosporno paralelan s Derainom*«. ³⁰

Istovremeno s izložbom Nezavisnih Uzelac priređuje i svoju opsežnu samostalnu izložbu u Galerie Milhaud (Librairie Marguerite). Tu su se našla 34 djela u ra-

znim tehnikama. Tu će, kao što znamo, nastati prijateljstvo s Letelierom, a kritičar »*Paris Soira*« počet će prikaz riječima: »*Uzelac je ime koje treba upamtiti*«. ³¹ Nekoliko mjeseci kasnije Uzelac se s dva nova značajna djela pojavljuje na Jesenskom salonu, a jedno od njih su i kapitalne »*Tri gracije*«.

U kontekstu suočavanja na izložbama te godine u priličnoj mjeri možemo odrediti stanovitu poziciju tadašnje Uzelčeve umjetnosti. Očito je da on ne pripada onoj avangardi koja se na tim salonima pojavljuje »*kombinirajući nešto od platna, boje, željeza i stakla*«, »*ne birajući sredstva, da se izrazi dinamika modernog života*«. ³² Uzelac je bio odviše vezan za neposredan život, odviše zaljubljen u njegovo izvanjsko lice i naličje: ljepotu i rugobu, a da bi krenuo putem nefiguracije. Bio je premalo drzak, a da bi se upuštao u spekulacije i rizik izleta u nepredvidivo, odviše pošten, a da bi se prihvaćao onoga što bi u njegovu slučaju bio blef. Unatoč svemu, unatoč ponekad očitim suprotnostima njegova slikarstva, on je ipak bio dosljedan sebi.

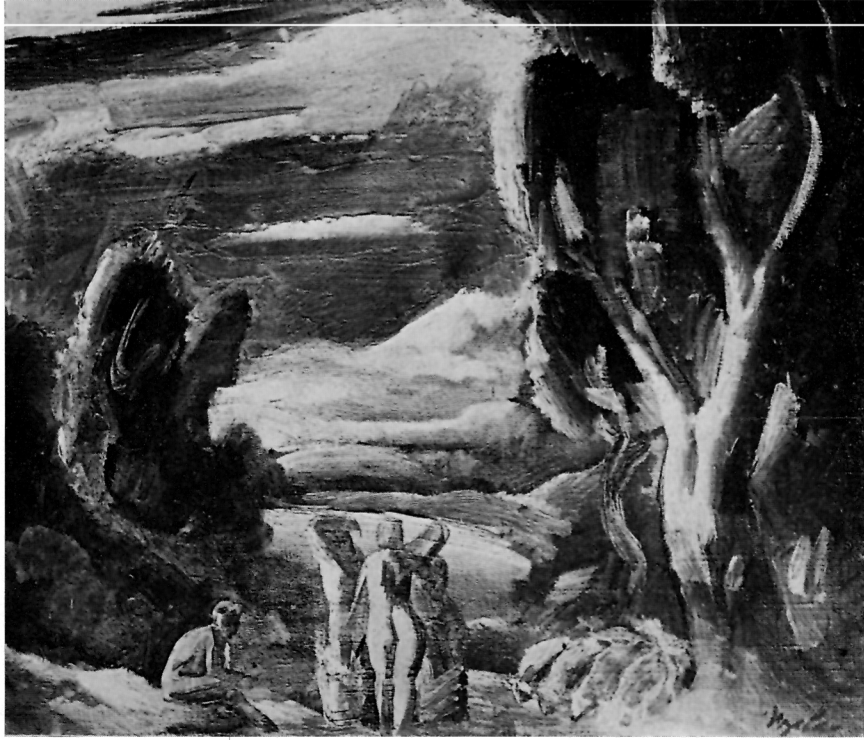
Zajedno s nekim kritičarima koji su u to vrijeme o njemu pisali, kao i na temelju djela koja iz toga vremena poznamo, s punim pravom se to njegovo razdoblje može nazvati klasicističkim. I to upravo klasicističkim, a ne kubističkim ili neokubističkim kao što se to ponekad spominje. Neokubistički elementi u njemu sigurno igraju podređenu ulogu. Razlika između ta dva određenja postaje vidljiva kad utvrdimo odnose i paralele koje se istovremeno nameću između dva vo-

²⁹ Sve ovdje navedene citate iz pariske kritike donio sam prema članku Luke Rupčića, »*Salon des Indépendants u Parizu*«, *Jutarnji list*, XIV/1925, br. 4757, str. 20.

³⁰ Luka Rupčić, kao gore.

³¹ Prema članku: Josip Draganić, »*Kroz pariške salone*«, *Riječ*, VII/1925, br. 109, str. 3–4, od 11. V 1925.

³² E. S., kao gore.



Milivoj Uzelac: Pejzaž s tri gracije, 1925. (vl. nepoznat)

deća umjetnika tadašnjih salona: A. Lhotea i A. Deraina. Ponekad se uz Uzelca spominje A. Lhote, ponajviše nekom analogijom prema Savi Šumanoviću.³³ To je, međutim, neopravdano.

Istina je da se preko Šumanovića Uzelac našao najbliže Lhoteu, ali je istina i to da upravo usporedba sa Šumanovićevim slikarstvom, kako ju je već vrlo rano učinio A. B. Šimić,³⁴ posve jasno pokazuje zašto Uzelac nije pošao Savinim stopama i zašto je Uzelac unatoč nekim srodnostima, ili baš zbog njih, osjećao jasnu averziju prema Lhoteovoj umjetnosti i nauci.³⁵ Izgleda da je Uzelac i pored konstruktivne racionalnosti imao i odviše temperamenta, odviše aktivno oko, a da bi učinio onaj odlučan korak prema apstrakciji na kojem je Lhote insistirao.

³³ Tako Dimitrije Bašičević u monografiji *Sava Šumanović* (Zagreb, 1960, str. 82) piše: »Pod uplivom Šumanovića nekoliko zagrebačkih slikara među njima osobito Uzelac i kasnije Gecan, pokazali su izvesnu naklonost prema konstruktivizmu. Posledice te naklonosti mogu se videti na nekoliko Uzelčevih slika, a osobito na 'Autoportretu s tvornicom'«. (Sigurno zabuna. 'Autoportret s tvornicom' ne postoji, niti je ikada igdje spomenut. Radi se o 'Autoportretu u baru!' — op. J. V.) Tu tvrdnju Miće Bašičevića treba prihvatiti s mjerom opreznosti. Nije isključeno da je taj dodir postojao, ali je njegovo značenje za Uzelca bilo posve periferno. On je bio u Parizu (1921) istovremeno kad i Šumanović, doduše ne u radionici A. Lhotea, a konstruktivizam je njemu osobno bio vrlo blizak. Tu situaciju je već tada odlično proijenio A. B. Šimić: »Uzelac u svojem slikarstvu nije otišao tako daleko prema apstrakciji kao Sava Šumanović — iako je to čovjek nogao očekivati po dvjema-trima njegovim slikama u kojima je za primjer kuća toliko pojednostavnjena da prelazi skoro u goli geometrijski oblik... Uzelac je držim, uopće takva priroda da ga ne bi mogla zadovoljiti igra čisto apstraktnih forma...« (A.

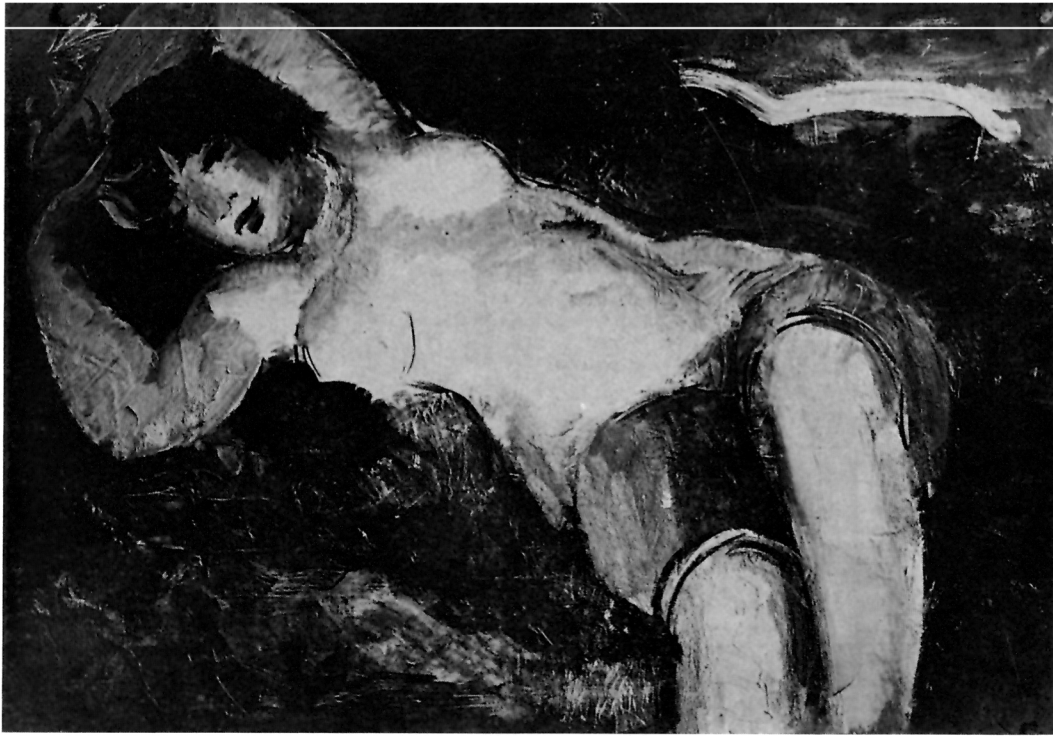
Međutim, spominjanje Deraina nije promašeno. Postoji određena bliskost, mada treba shvatiti kako Uzelac ima odviše čvrstu kičmu, a da bi se na duže vrijeme pomirio s ulogom epigona. On nije prošao ni gotičku, ni naivnu fazu, niti je susreo Raffaella, poput Deraina, ali se s njim našao na istom tlu onda kad je otkrivao talijanske kvatrocentiste, napose Piera della Francescu. »Tri gracije« pokazuju da mu ni Caravaggio nije bio stran, a »Dekoracija za lovačku kuću«³⁶ približila ga je dekorativnoj koncepciji Bolonjske škole Carraccija, a to će potvrditi i neki kasniji malakofski pejzaži. Sve su to kretanja koja upućuju na senzibilitet Derainova kova, međutim u svemu tome će se čvrsta metoda Uzelca graditelja i njegova »lavlja šapa« neosporno pojavljivati i djelima davati jedinstven pečat koji je u malakofskom razdoblju još uvijek jasan i nedvojbjen.

B. Šimić, »Uzelac«, *Kritika*, 1922, br. 4). — U svakom slučaju očita je unutarnja suprotnost karaktera S. Šumanovića i M. Uzelca. S jedne strane Šumanović sklon doktrinarstvu i u tom trenutku snažno njime ponesen (kao posljedica rada kod A. Lhotea), a s druge strane Uzelac gotovo potpuno suprotnih osobina: snažno vezan za viđeno, za život, za ekspresiju, neprijatelj teorija i »škole«. Međutim, Uzelčev konstruktivizam ima svoje dublje korijene u strukturi njegove senzibilnosti. On je nedvojbeno jedan od slikara graditelja, kao što nam to dokazuje kontinuitet od praškog »Mosta« (1916) do »Pariških krovova« (1938) ili »Fête foraine« (1960).

³⁴ V. citat A. B. Šimića u tekstu gornje bilješke.

³⁵ U razgovoru o problematici malakofskog razdoblja Uzelac mi je između ostalog rekao: »Lhote ih je sve udavio. Govorio sam im, bješte iz toga...«

³⁶ »Dekoracije za lovačku kuću«. — Studije za ovu dekoraciju bile su izložene na retrospektivi 1971. Međutim do danas nisam uspio saznati gdje su, da li su izvedene i da li još postoje.



Milivoj Uzelac: *Tušika II*, 1927. (vl. nepoznat)

Poslije 1925.

Nakon 1925.³⁷ izraz Milivoja Uzelca postaje raznolikiji kreće u dva pravca. U malim formatima kao da prilazi val novoga realističnog osjećanja u kojem jednostavnost motiva zamjenjuje nekadašnju idejnu naglašenost. Sada su to motivi koji znače opuštanje, u pikturnoj gradnji i u meditaciji o tihom životu sasvim bičnih stvari: jaja, ribe, artičok, limun. Pojavit će se i nove pitoresknosti aktualne tematike iz suvremenog zgnječanog života, tematike koju je otkrila Moderna, a koja će sada biti popraćena dobrohotnom onijom ili rezigniranim estetiziranjem na doživljaju trajavanja stvari nekad ponosne tehnike (*»Stari Ford«*, *»Mala lokomotiva«*).³⁸ Bit će sada i više crteža portreta, manje monumentalnih oblika nego ranije. Zanimljiv je i novi karakter pejzaža koji sada nastaju, prikazuju nam se kao susret ranijeg ponešto romantično-fovističkog namaza s reminiscencijama na stare klasične pejzaže (Carracci, Poussin). Oni su sada manje

Život u Malakoffu postaje sada sve sređeniji. Materijalna siromašnost doprinosi produktivnosti. Moralno osvježeno predstavlja sada i slikari kolege koji dolaze u Pariz, a neki se od njih ahanjuju u Malakoffu ili u blizini. Sava Šumanović se drugi put pojavljuje u Parizu 1925, a Milo Milunović i Aralica dolaze ujedne godine. Oni uspiju neku staricu nagovoriti da svoju štedevinu uloži u izgradnju jednostavnih i funkcionalnih atea u »Uzelčevoj« ulici. U tim ateljeima će se smjestiti Aralica, Milunović i švicarski slikar Huber. Nešto ranije uselio se u skroman stan u susjedstvu pariski kritik Pierre Courthion. Tako se u okupu našla mala grupa koja se sticajem okolnosti i na jednom Jesenskom salonu pojavila u istoj sali, te ju je Courthion kritici nazvao »L'école de Malakoff«.

studiozni i posjeduju neposrednu pitoresknost koja zanosi (*»Klasični pejzaž«*, *»Pejzaž s tri gracije«*).³⁹

I figura, napose akt, glavni protagonist svih dosadašnjih velikih kompozicija kao da s jedne strane gubi svoj klasicistički nimbus i postaje običniji i neposredniji doživljaj (*»Veliki poluakt«*, *»Tušika I«*),⁴⁰ a s druge strane postaje još stiliziraniji i dekorativniji u novim velikim platnima koja sada dobivaju sve izrazitiju dekorativnu funkciju. Nova dekorativnost će također krenuti u dva pravca, prividno gotovo suprotna: jedna će biti statička proizašla iz kubističkog procesa analize i sinteze oblika (*»Le Bon Coin«*) a druga dinamična proizašla iz klasičnog baroknog osjećanja ritma i oblika (dekoracije u lovačkoj kući). Kad bismo ono novo što se sada javlja željeli zgusnuti u pregnantniji izraz onda bi, mislim, trebalo reći da su se neke ranije preokupacije još jasnije izdvojile i postale dominantne. Pri tome treba naročito upozoriti na dvije: interes za sve bogatiji izraz paste, namaza, tj. sve naglašeniji interes za čisto pikturnalno, a s druge strane umjesto

³⁸ »Stari Ford« i »Mala lokomotiva«, ulja na platnu, obje vlasništvo autora, izložene na retrospektivi 1971. (br. 72, 73)

³⁹ »Klasični pejzaž« (Četiri figure i jedan pas u pejzažu), ulje na platnu, vl. nepoznat. Poznato po fotografiji.

⁴⁰ »Pejzaž s tri gracije«, ulje na platnu, vl. nepoznat, sačuvano u fotografiji.

⁴⁰ »Veliki poluakt«, 1926, ulje, platno, 115 × 90 cm. vl. Ante Marinović-Uzelac, Zagreb. Izl. na retrospektivi 1971. »Tušika I« (nekad zvan i »Poluakt Tušike« ili samo »Poluakt«) 1927, ulje, platno, 77 × 64, vl. Umjetnička galerija, Sarajevo. Izl. na retrospektivi 1971. — Po fotografijama su nam poznate još četiri slike s Tušikom kao modelom, a slikao ju je i V. Gecan koji je u to vrijeme boravio u Parizu na prolazu za SAD.



Milivoj Uzelac u malakoffskom ateljeu, 1926.

simbolične gradnje monumenta dolazi sada virtuozna improvizatorska konstrukcija dekorativnih ritmiziranih oblika. Pokušajmo ove tvrdnje dokumentirati upoznavanjem relevantnih djela.

* * *

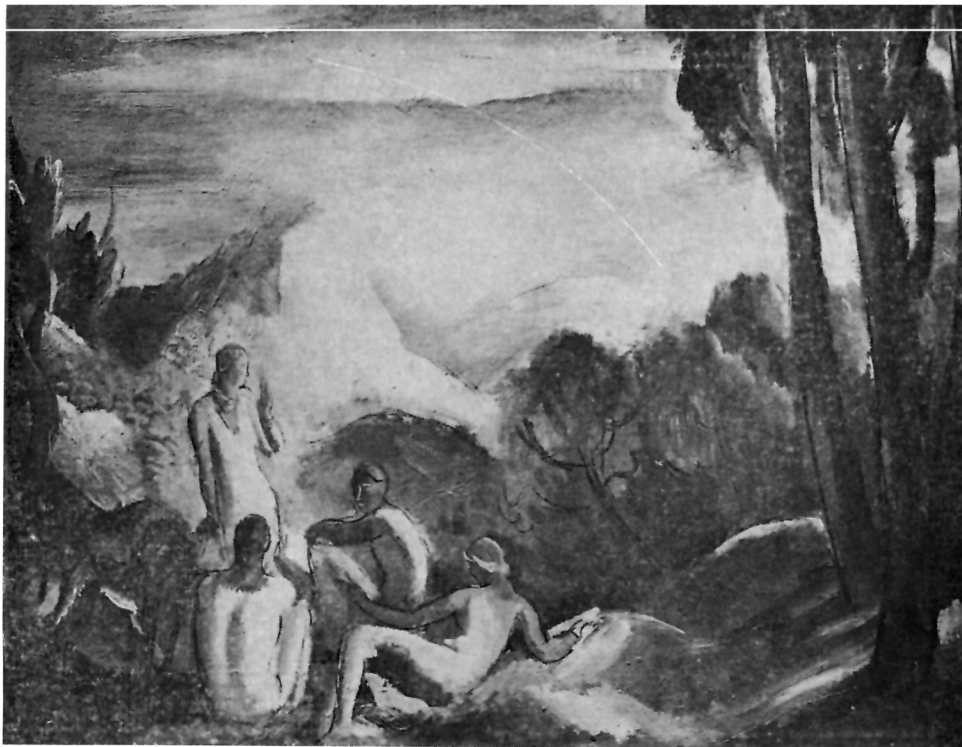
Ako govorimo o interpretaciji akta, onda treba poći od činjenice da je kod Uzelca akt do 1925. bio prije svega studija s naglašenom težnjom prema njegovu čistom i idealnom obliku. Na »Velikoni poluaktu« iz 1926, unatoč nekim još uvijek poopćenim i izrazito konstruktivnim elementima, osjećamo i jasan zaokret prema konkretnijem, prema novom shvaćanju individualnog i još više prema neposrednijem i senzualnijem doživljaju paste koja se jasno pojavljuje, premda još uvijek i uz naglašavanje crteža i svjetlo-tamnog kontrasta.

Bit će to još uočljivije u »Poluaktu Tušike« (»Tušika I«) iz sarajevske galerije: izraz individualnog je očito napredovao. Iako se radi o motivu koji i sam po sebi naglašava voluminozne mase, Uzelac se ne odlučuje na njihovu arhitektonsku rekonstrukciju, nego samo na općenito naglašavanje njihove punine što potiskuje ranije toliko važan elemenat gradnje, a u prvi plan dovodi senzualnost neposrednijeg karnalnog doživljaja, naglašenog i sužavanjem samog izreza u kojem ljudske

forme maksimalno ispunjavaju dani prostor i svojom puninom kao da razbijaju okvir koji ih sapinje. I na trećem planu: faktura koja ovdje oživljava na čitavoj površini slike i svojom pikturnom magijom odražava ne samo senzualnost puti nego motiva uopće, uzbudljivije negoli bi to bilo moguće bilo kojom metodom imitacije.

Međutim, u sklopu dekorativnog, ovaj isti motiv će kod Uzelca poprimiti sasvim drugi karakter i tu će se sve više gubiti izvanjski klasični prosede formiranja ljudske figure — ideala, a sve više će, zahvaljujući kubizmu, dolaziti do izražaja težnja slobodnog ritmiziranja oblika kojima je ljudska figura samo baza i izvoriste. Nije nam poznat »Panneau décoratif« koji se pojavljivao i na izložbama u domovini, a koji će kritika gotovo jednodušno povezivati s Braqueom, ali su nam poznate dvije dekoracije za restoran »Le Bon Coin«,⁴¹ koje su očito bliske tom panou. Radi se o dvije paralelne kompozicije koje variraju motiv ženske figure s ogromnim košarama voća na glavi. Volumen i anatomska forma sada su pretvoreni u neprekinut tok linije koja slijedi zakonitost dekorativnog ritma više negoli

⁴¹ Dekoracija »Le Bon Coin« sastoji se od dva visoka ulja na platnu (350 × 80 cm cca), koja su se nalazila pod staklom s dvije strane ugla restorana »Le Bon Coin« u ulici Saint Guillaume. Prikazuju dekorativno razrađen motiv žene s košarom voća na glavi. — Danas vl. nepoznat.



Milivoj Uzelac: Klasični pejzaž, 1927. (vl. nepoznat)

nitost stvaranja iluzije zbiljskog. Iako spominja Braquea nije bez osnova, ono nam može poslužiti utvrđivanje koliko sličnosti toliko i razlika. Uzelac nikada razbiti cjelovitost obrisa ljudske figure kao će to učiniti pravi kubist Braque i, osim toga, oje tu i dva potpuno različita kvaliteta doživljaja: ue će gotovo uvijek biti zatvoren i komoran, a ac je nerazdvojno vezan težnjom prema monumen- m, gotovo uvijek agresivan, okrenut prema van. o nam »Dekoracija u lovačkoj kući«⁴² može izgle- dijametralno suprotna gore opisanom dekorativ- shvaćanju, ona mu je ipak mnogo bliža nego se ni u prvi mah. I kod nje će osnovna misao biti igra linearne arabeske, ali ona će nasuprot orna- lnoj statici biti nošena izrazito dinamičnim i vim virtuozištom oblikovanja, ne obične ljudske e, nego figura polubožanskog plemena koje je e nosilac dionizijskog zanosa, a ujedno i jedno od cih ostvarenja u kojem se rastvorio jedan od onih ca kakvog smo naslućivali: tintoretovsko-karači- i improvizator.

liko platno kod Joe Davidsona »Crnkinje s košara- bit će na sredini između slika i dekoracija, dok ojoj klasične forme i sve življe igre namaza pred- jati »Djevojka u čamcu«⁴³ iz zagrebačke Moderne

galerije, koja se u stanovitoj ravnoteži prikazuje kao zaključno djelo malakofske faze.

* * *

Kao na najkarakterističnijim figuralnim kompozici- jama, tako i na ponajboljim krajolicima toga vremena možemo uočiti analognu problematiku. Možda bi ih trebalo svrstati u dvije grupe: one koji su nastavili maštovito bogatstvo namaza ranih malakofskih pejzaža, ali su u nastavku poprimili i neke klasične crte kom- poniranih krajolika, uklapanjem figura i povezivanjem s metodom figuralnih kompozicija (»Rue de Chatillon I« i »Rue de Chatillon II«, »Klasični pejzaž«, »Pejzaž s tri gracije«)⁴⁴ i one druge koji su klasični na drugačiji način, tj. sintetički čvrsto konstruirani, ali solidno ba- zirani na neposrednom doživljaju. To su »St. Raphael« (ponekad zvan »U luci«) i kasnije »Pristanište« iz sara- jevske galerije.⁴⁵ Tu je dosljednim postupkom mnoštvo obojenih podataka svedeno na nekoliko tonova lokal- nog karaktera, te za »Pristanište« kažemo: crveni molo, zeleno more, i plavo nebo, a sivi brod i time smo rekli sve, ali Uzelac je time rekao još više nego su to samo vizuelni podaci. U tome je i izgled i materijalnost i tvrdoća mase, neponovljiva individualnost broda i mo-

bilj. 36.

»Djevojka u čamcu« (nekad zvana »Velika veslačica« za razliku igih slika i gvaševa s istim sadržajem). Ulje, platno, 115 × 89 l. Moderna galerija, Zagreb. Izl. na retrospektivi 1971.

»Rue de Chatillon I« i »Rue de Chatillon II«, dva ulja na pla- ličnog motiva, s nekadašnje mitnice Chatillon, danas kod

nepoznatog vlasnika, poznata po fotografijama. »Klasični pejzaž« i »Pejzaž s tri gracije« v. bilj. 39.

⁴⁵ »Pristanište«, 1928, ulje, platno, 60 × 73,5 cm, vl. Umjetnička galerija, Sarajevo. Izl. na retrospektivi 1971. s nešto kasnijom, ali manje uvjerljivom datacijom.

»St. Raphael« (ili »U luci«) u stvari isti motiv kao i »Pristanište«, ali s druge pozicije; ulje, platno, 50 × 65 cm cca, vl. nepoznat.



Milivoj Uzelac: Skica za dekoraciju »Le Bon Coin«, 1927. (vl. nepoznat)

menat hladnog »burnog« mora, sve bez suvišnosti i bez ostatka.

* * *

Između 1925. i 1928. Milivoj Uzelac gotovo redovito izlaže u Jesenskom salonu i Salonu nezavisnih, kao i na nekoliko izložaba u domovini. Međutim, najvažnija afirmacija u to vrijeme je njegov nastup u Tuileriesama 1928, gdje izlažu samo po pozivu izabrani umjetnici. Tu se naš majstor pojavio sa slikama kao što su »Tušika«, »Djevojka u čamcu« i »U luci«, tj. s tri djela koja označavaju na najbolji mogući način stvaralačku situaciju Milivoja Uzelca u vrijeme kad on napušta Malakoff i odlazi u grad Pariz. Još godinu dana ranije Bonifačić će napisati da je Uzelac »nema sumnje, ne samo kao slikar već i kao čovjek, jedan od najpoznatijih ličnosti među umjetnicima na Montparnasseu«. I zaista, društvena afirmacija je tada izvan svake sumnje izuzetna, a ne treba sumnjati ni u afirmaciju njegova slikarstva koje u svom malakofskom razdoblju doživljava jedan od svojih uspona u kojem se Uzelac

pojavljuje i kao graditelj i kao senzibilna priroda koja posjeduje izražajne mogućnosti ne da zabilježi samo zapažaj oka nego i da izrazi romantičnu atmosferu svijeta predgrađa i bohema, kao i da prihvati sve više izraz pikturalnim vrijednostima, bojom i namazom. Tako se u kompleksu likovnog izraza Milivoja Uzelca na posve individualan način formirala ona osnovna slikarska dilema toga vremena: forma ili boja, kao jedna od suvremenih varijacija na stare dileme: renesansno-barokno, Poussin-Rubens, klasično-romantično, fovizam-kubizam.

Opći likovni metronom vremena i dijalektike kretanja, nakon konstruktivnog trećeg desetljeća, sada je skretao prema boji. Međutim, teško je uspostaviti ravnotežu, odnosno donijeti i provesti odluku, teško je pomiriti ta dva instrumenta koji kao da izražavaju neke jasne suprotnosti naše zbilje i upućeni su na posve određene mentalne strukture. U slikarstvu Milivoja Uzelca osjetit ćemo svu težinu ove dvojnosti. Prijelaz u novu sredinu još će više ojačati ove dileme, iako će sve krenuti kao da dilema nema.