

Izvor ni na nebu ni na zemlji

NADA BEROŠ

Kad je neki putnik-namjernik opazio velikoga francuskog pejzažista Camillea Corota kako slikajući neki krajolik "ugrađuje" u njega izvor kojeg zapravo nigdje u prirodi nije bilo, zapanjen, zatražio je objašnjenje od slikara. Corot mu je otprilike ovako odgovorio: Od rana jutra slikam, vruće je, bliži se podne i treba se na neki način osviežiti.... Spominjem tu anegdotu, što ju je u prijateljskim zagrebačkim "Novostima" zapisao hrvatski slikar Josip Crnbori (1907.), barem iz dva razloga. Prije svega, ona svjedoči o Crnborijevoj zaokupljenosti Corotom, podjednako kao što i njegova nedavno priređena izložba u Muzeju grada Zagreba, na kojoj je predstavljen tek isječak slikarskog opusa nastalog od 1936. do 1945., potvrđuje bitno corotovsku prirodu toga slikara. Ali, što je s izvorom?

Ne mislim pritom samo na izvor kao metaforu "izmišljanja", čemu, čini mi se, Crnbori nije bio odviše sklon, nego upravo na onu corotovsku inačicu za svježinu, nezaobilaznu i okrepljujuću konstantu svakog slikarstva koje priželjkuje epitet sočnosti. Nje, bojim se, u Crnborijevu slučaju, barem u slikama koje su nam bile dostupne na toj izložbi, nema. Dade li se problem jednostavno svesti na ono famozno "kašnjenje" ili, kako bi se s pravom moglo reći kad je riječ o Josipu Crnboriju, na "polustoljetni zaborav"? Riječ je zapravo o dvostrukom kašnjenju. Crnbori je najprije kasnio u svom vremenu (pritom, dakako, nije usamljen u hrvatskom slikarstvu), a potom i mi kasnimo u recepciji njegova djela. No, kašnjenje samo po sebi nije nužno obilježeno minus-predznakom. Štoviše, brojni su primjeri u povijesti umjetnosti koji relativiziraju pojam "vremenske podobnosti" autora. Otuda izrastaju endemski primjerci, tzv. anticipatori, ali se množe i kritičarska posipanja pepelom, poznatija pod nazivom revalorizacije.

Vrijedi se, dakle, zapitati zbiva li se skidanje polustoljetnog vela u "krivo" vrijeme, koje nema sluha za stišane tonske vrijednosti, ili se jednostavno bojimo "dopisivanja" nekih "izvora" koji ne samo da nisu presušili, nego zapravo nisu nikad ni postojali?

Tridesetak slika Josipa Crnborija nastalih od njegovih slikarskih početaka 1936. do kraja rata 1945. malen je i gotovo slučajan uzorak njegova slikarstva koji je bilo moguće prikupiti u Hrvatskoj. Slikar je

napustio domovinu na početku 1946., a njegov je rad u objema Amerikama nakon tog vremena poznat tek nekolicini prijatelja i kolega s kojima je sačuvao barem dopisnu toplinu. Zahvaljujući njima, u prvom redu Josipu Vaništi, Antunu Baueru, Igoru Magiću, Žarku Domljanu i Aleksandru Širu, te ponovo osnovanoj Družbi "Braće hrvatskog zmaja", zagrebačkoj je publici i bilo moguće predstaviti nedvojbeno konstitutivan segment povijesti modernoga hrvatskog slikarstva, odnosno, popuniti jednu od "praznina u našem kulturnom pamćenju" (Domljan), a to je upravo jedan od zadataka što ih je na sebe preuzela Družba. Također, posve je prirodna želja i potreba za istraživanjem i uključivanjem hrvatske umjetnosti nastale u dijaspori u korpus hrvatske povijesti umjetnosti. Valja se, dakako, čuvati onih recidiva od "ideoloških naočala", kao i beneficiranih statusa i benevolentnih pogleda koji bi više pomogli retuširanju slike moderne hrvatske umjetnosti negoli njezinoj kritičkoj valorizaciji. Naime, pozitivističko-biografska metoda nije zauvijek pokrpana s devetnaestim stoljećem, s kojim, doduše, imamo mnogo sličnosti, nego se često pokušava zaodjenuti u pokajničko ruho posve primjereno našem vremenu. Drugim riječima, politička uvjerenja, stradanje i patnje ne mogu biti povlastice u zadbivanju stanarskog prava u zgradi što se zvučno zove Umjetnost.

Baš zato da se izbjegnu termini poput "političke drame", "političkog filma", "političke izložbe", kakvom su mnogi okrstili Crnborijevu izložbu, trebalo bi razdvojiti motive od stvarnog učinka ovakvih izložbi. Izložba je, prije svega, vrijednost za stručnu javnost jer na jednom mjestu okuplja nedovoljno poznat isječak hrvatskog slikarstva četrdesetih godina, slikara za kojega bi nepravедno bilo reći da je imao marginalno mjesto u svom vremenu i u svojoj sredini. Već sama činjenica da je izlagao na venecijanskom Biennaleu 1942. u društvu s Meštrovićem, Kljakovićem, Motikom, Kopačem, Bulićem i Šohajem govori sama za sebe. Novinski isječki iz tog vremena, prezentirani na izložbi, također svjedoče o slikaru u kojega se polažu nade. Vjekoslav Kaleb, primjerice, u "Novostima", 1941., nazivajući ga "slikarem tišine", ukazuje na njegov potencijal pejzažista, "jakog osjećaja za kontemplativno, za ono pobožno raspoloženje u pejzažu kad se sve podvrgava jednom dominantnom tonu i u tom osobitom stanju priroda prodiere u čovjeka, prožimlje ga, razmače i miješa sa samim sobom".

U Gamulinovoj knjizi "Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća" (drugi dio) Crnboriju je mjestu u poglavlju "Slikari krajolika na sjeveru", premda ga je jednako bilo moguće smjestiti u poglavlje pod nazivom "Veličina skromnih". Desetak godina njegove prisutnosti u hrvatskom slikarstvu Gamulin smatra obećavajućim nastavljenjem Tartagline škole, no umjesto učiteljeva znanog problematiziranja i konstruiranja Crnbori je krenuo putem ugodajnog i tonskog slikanja koje je u šarolikosti ondašnjeg slikarstva djelovalo iznenađujuće, ali i pomalo opasno dopadljivo. Ipak, Gamulin nalazi da je nestanak njegova "intimnog pejza-



JOSIP CRNOBORI: Portret Marije Crnobori, 1940.



JOSIP CRNOBORI: Zimske ruže, 1939.

ža" i doživljavanje svijeta "u nijansama" bio znatan gubitak za hrvatsko slikarstvo.

Možda nije naodmet podsjetiti kako je četvrto desetljeće i u europskoj umjetnosti dijelom u znaku povratka redu i "konzervativnim" vrijednostima. Poetski realizam i intimizam (između kojih je, uostalom, teško povući granice) više su izraz "stanja duha" nego nekih čvrstih stilsko-morfoloških kategorija. Poseže se za pradjedovima, poput Maneta, Van Gogha, Cézannea. U hrvatskom je slikarstvu Tartagliina sezaniistička disciplina bila paradigmom intimizma, ali je jednako tako djelovala i kao "moralni korektiv" (Gamulin). Za Crnoborija je, uz Tartagliu, nedvojbeno značenje imao i primjer Milivoja Uzelca. Njegovo veliko platno "U atelieru" iz 1933. pravi je hommage Uzelcu, zbog čije je slike "Tri gracije" još kao dječarac pobjegao iz internata ne bi li je vidio na izložbi. Crnoborijevi pejzaži, kad u njima dosegne puninu, poput one u "Pogledu iz mog atelieru" (1943.), "Maksimir" (1943.), "Mljet" (1941.), najbliži su Corotu i njegovoj intimnoj i čulnoj mjeri, dok u nekim aktovima, portretima i mrtvoj prirodi odjekuje Manetova pouka ("Djevojka na divanu", "Zimske ruže"). Osobito su zanimljivi ženski portreti - Marije Crnobori (1940.), Zulejke Tučan-Stefanini (1936.), a ponajbolji nam se čini onaj Božice Čekoj iz 1943. u kojemu je podjednako rastvorio i paletu i potez, dinamizirajući i lik i pozadinu. Sličnog je učinka i "Trg bana Josipa Jelačića" iz 1944., koji pomalo podsjeća na neke Motikine mostarske kompozicije, i bilo bi dragocjeno saznati jesu li Crnoborijeve slike kasnijih desetljeća uzele u obzir neka od tih luminističkih "otkrića" iz sredine četrdesetih godina, ili su se pak okrenule napastima dopadljivosti, pa i frivolnosti. Pa ako je za stručnu javnost jedna od faseta hrvatskog slikarstva prve polovice dvadesetog stoljeća dobila jasniji obris i sjaj, Crnoborijevom izložbom dobiva i ona svakim danom sve brojnija likovna publika. No, njezin apetit, naravno, ne treba potcjenjivati.

Summary

Nada Beroš: "An Origin neither on Earth nor in Heaven"

The text deals with a recent exhibition of about thirty paintings by Josip Crnobori created in the period between 1936 to 1945 and done in the tradition of poetic realism and intimism. In 1946 the artist left the country out of political reasons, thus the presentation of this segment of modern Croatian art is without doubt a fulfillment of one more "gap" in our cultural memory.