



milan pelc

## josip račić

o stogodišnjici rođenja

S devetnaest godina Josip Račić napušta litografsku radionicu Rožankovskog i otiskuje se u nepoznato, u avanturu, u potragu za svojim »plavim cvijetom«, poput glavnog junaka iz slavnog Novalisova romana. Godine 1904. u Münchenu počinje Račićeva umjetnička biografija, najprije kod Ažbea, zatim kod Habermanna, na Akademiji. Godine 1908. zimi postaje mu jasno da mora u Pariz i odlazi gotovo kriomice, da Habermann ne bi doznao. U Pariz dolazi u veljači a 20. lipnja nađen je mrtav u svojoj hotelskoj sobi, s pištoljem u ruci. Za te tri i po godine o njegovu životu, osim uspomena i sjećanja kolega i poznanika, posebno Becića i Hermana, blijeđu nam sliku čuva tek nekoliko pisama i molbi za stipendije. Iz njih saznajemo šture crtice o sudbini ambicioznog, samouvjerenog i ozbiljnog Račića, o njegovoj skromnoj, jednoj, pa i do očaja bijednoj svakodnevici umjetnika bez sredstava. No Račić se u pismima, pogotovo ocu, nikad ne žali, već s laganom dozom sarkazma optužuje, prije svega zbog nerazumijevanja za njegove napore da se domogne pravog slikarstva, zbog neshvaćanja talenta koji mu to može omogućiti. To su uglavnom biografske uporišne točke s kojih se nastoje, u zrcalnoj projekciji, povući spojnice prema Račićevu djelu, jednako okljaštrenom i osakaćenom kao što mu je bio i život.

S obzirom na kratkotrajnost njegova stvaranja odviše bi smiono bilo govoriti o fazama unutar njegova slikarskog razvoja. Međutim, u Račića ipak postoji određen razvojni tok u kojem bi se možda mogao naznačiti čak i jedan trenutak znatnije promjene, prijelaza iz »faze« u »fazu«. Dakako, nije riječ ni o kakvoj revolucionarnoj promjeni već o glatkom ali ipak akcentiranom zalaženju u područja novih interesa. To se dogodilo zimi 1908. i potpuno se poklapa s njegovom odlukom o odlasku u Pariz. Te zime Račić pristupa izvođenju svojih zrelih kompozicija Majke i djeteta, Djevojke pred ogledalom, Portreta Schüleina, autoportreta, da bi kulminirao u Pont des Artsu.

Stoga se Račićevo slikarstvo većim dijelom može nazvati studijskim, školskim, solidnom podlogom na putu prema potpunom svladavanju slikarske tehnike i ostvarivanju ideje slikarskog koju je imao pred očima, s kojom je krenuo na put. Činjenica je da je veći dio Račićeva opusa portretistički: od 23 ulja katalogiziranih na memorijalnoj izložbi u Modernoj galeriji 1975. 15 je portreta ili autoportreta, a još tri su veoma bliska tom žanru (Starica u naslonjaču, Ženski akt, Majka i dijete). Račić se očigledno kretao uhodanom stazom akademskog svladavanja slikarskog metiera, počinjući s figurom da bi se sukcesivno sve više otvarao prostoru, i to gotovo u pravilu najprije unutrašnjem a tek zatim vanjskom. Identičan razvojni put prolazi većina slikara devetnaestog stoljeća, tim putem išao je i Leibl, pred čijim su slikama u Novoj pinakoteci Račić i njegovi kolege tražili zanatske poticaje za

vlastiti rad. Taj pripremni posao Račić je zacijelo shvatio veoma ozbiljno, no njegov izraziti talent dopuštao mu je da se upušta i u, za rane godine Akademije, smione pothvate, na primjer slikanje ženskog portreta. Ne bez samouvjerenosti piše Račić ocu: »Sada radim portre, sa uljenim farbama jedne lijepe gospojice... Ima tu slikara koji tri i četiri godine uče u Akademiji, pa ti mene sada gledaju otkud se ja ufam i znam ovakva šta raditi, jer to Vam je najteže što si možete zamisliti kod slikarstva načiniti sliku od mlade djevojke.« To pismo Račić piše kao mladi Habermannov đak, koji zapravo tek počinje ozbiljnije dolaziti u dodir s bojom, na početku zimskog semestra 1906. Slike koje potječu iz tog razdoblja (1906/7) doista i nisu drugo nego školske studije. Među njima je na primjer monumentalni ženski akt, koji u nekim svojim detaljima, prije svega u položaju torza i ruku, kao da je imao direktan uzor u Leiblovu portretu Maxa von Verfalla. Vjerojatno je to bio jedan od onih modela koje je, prema Becićevu izvještaju, Račić autoritativno postavljao u učionicama Habermannove Akademije. To golemo odbojno tijelo rađeno je teško, u velikim, tromim zamaskama, kao da i nije važno ono već melankolično zamišljena glava kojom završava spiralni tonski vodopad pred ad hoc upriličenim dekorom. Tijelo je bezizražajno, snaga izraza počiva u glavi, licu. To pravilo Račić proteže i na odjevene modele. U njegovim okvirima kreću se i portreti »gospođa« iz 1907. Ono bi se moglo proširiti u tri glavne postavke: prikazati mehanizam nagog ili odjevenog tijela u položajima koji su međutim više namješteni nego spontani, više u duhu učionice-ateljea nego prirode; razviti vlastite kolorističke registre na bazi stegnute, asketizirane palete, pri čemu se plasticitet prije izražava tonским i svjetlosnim stupnjevanjem boje nego primjenom direktnog sjenčenja; postići određen izražajni efekt lica. Ta su nastojanja osnova Račićeva djela, prije svega portretizma. Vidljivo je, međutim, da Račić težište svog interesa ne stavlja na sva tri momenta s uvijek podjednako uravnoteženim naglaskom. Štoviše, moglo bi se ustvrditi: ono što Račića već od početka i prije svega zanima jest lice. Licima na svojim portretima Račić posvećuje mnogo više pažnje nego ostalim dijelovima slike. U tehničkom, a još više izražajnom smislu. Tijela kao da i postoje jedino radi toga da bi nosila lica. Snaga njihove izražajnosti bez sumnje posjeduje i emanira simboličku energiju ideala koji je glavna odrednica Račićeva slikarskog postupka: krajnjom redukcijom svega suvišnog postići savršenstvo forme i izraza. Gotovo očaravajućom silinom Račić nastoji razotkriti i na platnu evocirati neku neprolaznu unutarnju bit svojih modela i samog sebe. Na njega bi se mogle primijeniti iste riječi kojima Otto Benesch karakterizira Cézanneov portretizam: »Udarana moć njegovih portreta nije u frapantnoj karakterizaciji, smjelogosti i zaustavljanju momentane situacije kao u impresionista, oni svojstvenim mirom, neupadljivošću i ti-

piziranom strogošću gradnje posreduju opće vrijednosti«, odnosno, kako Cézanne kaže za sebe samog: »Prodrijeti u ono što se ima pred sobom, izražavati se logično koliko god je to moguće.«<sup>1</sup> Akademija nije Račića zarobila, nego ga je, naprotiv, potakla da se na putovima tradicije velikog slikarstva prometne u polemika i tražioca čija je početnička težnja za krajnje istinitim formulacijama u slikarstvu odista frapantno podudarna sa Cézanneovom. Račić je pošao sasvim spontano putem koji je u odnosu na francuska zbivanja (Cézanne je umro 1906) bio u zakašnjenju, ali je za umjetničku sredinu iz koje je potjecao značilo pravo revolucionarnu novost. Već na svom početku on se upušta u slikarski eksperiment čije krajnje posljedice njegova slikarska pretpovijest i sadašnjost niti su pripremile niti bi ih bile kadre shvatiti.

Godine 1907. Račić lapidarnom gestom slikara koji zna što hoće prodire u lica svojih modela nastojeći prikazati onu duhovnu konstantu koja ih izdiže visoko iznad razine faktografskog realizma, tražeći svaki put idealnu sliku koja je spoj lica i unutrašnjeg lika modela s projektivnom snagom slikareva izražajnog koncepta. A taj je istodobno romantičan i klasičan: portret Starca u crvenom prsluku, koji podsjeća na Gericaulta, ili klasično-fajumski, kao nevidljivom koprenom udaljeno dostojanstvo Pepice. Te dovršene slikarske cjeline već u svakom pogledu pokazuju kako se brzo razvija i kako je velik Račićev talent kojim on u kratkom vremenu prerađuje tradiciju svodeći je na one komponente koje ga nužno vode prema nečemu, njemu još nejasnom, što će tu tradiciju morati dovesti do negacije.

Antropocentrik ali i autocentrik, Račić je tražio načina da svojim slikarskim jezikom pokaže ne samo dušu svog modela nego i svoju. Stoga njegov interes za lice nije samo »školski« već je doista plod njegova najvlastitijeg nagnuća. Jedini među svojim kolegama on je znao idealizirati svoje slikarstvo i slikati u duhu tog idealizma, i to je vjerojatno najveći razlog što su ga svi cijenili. Jer, premda je ponikao prije svega iz realističkog nasljeđa 19 st., Račić je ipak daleko od realizma francuskog tipa. Pred psihološkim sadržajem njegovih likova Manet bi mogao samo zazirati, jer on je u svojim najdubljim temeljima romantičarski, no ne u historijski retrogradnom već u posve modernom smislu, u kojem se povijesne reminiscencije miješaju s duhom ekspresivnog egzistencijalizma što postupno ulazi u podzemna strujanja evropskog duha. Koliko god njegovi likovi ostavljaju dojam nadvremenske anakroničnosti, toliko su vezani i uz filozofiju sadašnjosti. Početni simptomi one iste metafizike izgubljenosti i objektivne nedorečenosti svijeta realija, koja povezu-

<sup>1</sup> Otto Benesch, Cézanne, zur 30. Wiederkehr seines Todestages am 22. Oktober 1936. u *Collected Writings*, sv. IV, Beč 1973.

je Kafku i E.T.A. Hofmanna, nagoviještaju se u Račićevom romantizmu. No on ih u tako reći istom duhu transponira na razinu asketske egzistencijalističke kontemplativnosti, potvrđujući još jednom da uz temu portreta prijanja ne samo u duhu Akademije, već i u duhu vlastitoga umjetničkog htijenja. Njegova ikonografija gotovo ne poznaje mrtve prirode, pejzaže, aktove u prostoru. Sve do odlaska u Pariz, pa i tada, gotovo svu svoju pažnju okreće liku, odnosno licu. Pri-lazi mu minimalistički, koncentriran na tako reći unutrašnja svjetlosna strujanja koja izaraju inkarnat, koja se reflektiraju u očima i na čelu prikazanih. Ti su likovi prožeti mistikom Račićeve vlastite duhovne rasvjete koja se na njima od početka pokazuje u svojoj dvojnosti romantičarske produhovljenosti, »romantičnog idealizma«, po W. Haftmannu karakterističnog za njemačke »realiste« druge polovice 19. st.<sup>2</sup> i egzistencijalističke sumornosti iz koje izbija duboko proživljena »kriza bivanja« i Račića i njegovih modela. Jasni su primjeri triju »gospođa« iz 1907. i napose potpuno metarealistična studija Pepice, lica istodobno živo prisutna i bolno distanciranog u času nekoga unutarnjeg prosvjetljenja. Tim momentima pridružuje se jače ili slabije suspregnuta senzualnost, čiji se vrhunac sublimacije očituje u autoportretu iz 1908. Ovdje nije riječ o Kraljevićevoj časovitoj lascivnosti, već o nekoj vrsti žarkog erosa koji plamsa ispod ležernog sklada kolorističkih, pomalo morbidnih, strujanja inkarnata i lagane izazovnosti u držanju lika. Tu je virtualno nazočna eksplozivno uništavajuća, ekspresionistička izražajnost, koja je još od Van Gogha svoju unutarnju razornost počela posredovati dinamičnom simbolikom boje. Račićeva se čulnost, međutim, kao začarana kreće u okvirima tradicionalnog likovnog izraza, i čini se kao da se neprestano sudara s njihovim stijenkama, kao da slikar tradicionalnim rječnikom želi poručiti nešto čemu on više nije dorastao, ali je s druge strane nadasve prikladan medij njegovim sklonostima idealiziranja. Napetost idealizacije koja se svakog časa može preobraziti u nihilizam Račić posreduje kao slikar koji je svjesno odgovoran ukusu provincije ali i vlastitim nagnućima što se nepokolebljivo oblikuju pod utjecajem evropskoga umjetničkog nasljeđa i produkcije velegrada.

Zimi 1908. osjeća se sve veća potreba za širenjem prostora slike. Jedan skicozni, studijski pokušaj Račić je načinio ranije, na slici koja prikazuje staru ženu u naslonjaču, ali je on bez ostataka podložan ukusu školske tektonike. Na slici majke s djetetom, nastaloj vjerojatno na početku 1908, Račić potpuno razotkriva svoje sposobnosti i snažnom gestom ukazuje na onaj isti smjer što su ga već naznačila njegova ranija djela. Njezin refleks nalazimo i na slici djevojke pred ogledalom, na pariskim akvarelima, pariskom autoportre-

<sup>2</sup> Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, München 1976.

tu i, napokon, na Pont des Arts. Inventar slike i dalje je asketski reduciran na najbitnije, boja se nanosi u širokim ali tankim, gotovo lazurnim potezima, izražajni naboji i ovdje se besprijekorno poklapaju s tehnikom slikarskog rada.

Međutim, upravo na polju te izražajnosti kao da je došlo do novih pomaka koji ukazuju na sve veći nemir i na sve oštriju sukobljenost već spomenutih oprečnosti, idealizacije i nihilizma. Račićeve kompozicije nose u sebi neporecive prostorne pomake svojstvene filmsko-ekspresionističkom, ili — znamo li kolika je bila duhovna povezanost ekspresionizma i manirizma — manirističkom duhu. Premda su te kompozicije, kao i one akvarela, još uvijek »komorne« prirode, u njima se ipak dovoljno jasno ogleda Račićev koncept prostora slike. Kako bi se on dalje razvijao, ostaje tek u području nagađanja.

Kod Vladimira Becića postoje također dva ženska akta s ogledalom nastala otprilike istodobno kad i Račićeva Djevojka pred ogledalom. Iako je i na tim slikama riječ o znatizeljnoj, anegdotalnoj igri s mogućnostima prostorne nedorečenosti i manirističkog produblivanja prostora, Becićeva ogledala funkcioniraju ipak više kao komadi namještaja nego kao funkcionalni činioci prostora. Sasvim je suprotno kod Račića. U njega je ogledalo mjesto u kojem se koncentriraju prostorne silnice kompozicije, ali u njemu, u duhu pravog manirizma, ne nalaze smirenje. Umjesto Becićeve atelijerske artifizijelnosti Račić stvara kompozicijsku strukturu uzbudljive i tjeskobne nenamještenosti. Ogledalo prima i odražava lik u hladnoj prostornoj distanci. Ali, umjesto da nam u njemu otkrije tajnu njegova lica i psihe, oko čega se s mnogo koncentracije trudi na portretima, slikar ga ostavlja u tajnosti pokazujući nam dvostruko nepoznat lik: jedanput s leđa, drugi put en face, ali u sjeni ogledala, dubokoj karavađeskoj sjeni sa čudljivim akcentom svjetla na vršku nosa. Svjetlost nema jedinstven izvor. Osvijetljen u prostoru sobe negdje odostrag, lik se u ogledalu rasvjetljava s unutrašnje strane ramena, kao da zrcalni prostor posjeduje još i neki svoj izvor svjetlosti. Račić kreira autonomnu sliku u slici, koja je, međutim, poput sijamskog blizanca u bolnoj nerazrješivosti vezana uz svoj stvarni predložak, kao što je i stvarni lik na neki sjetan način, ispunjen protivljenjem, prikovan uz svoju zrcalnu sliku što ga motri odozgo u prijeteći nagnutoj kosini. Lik i prostor stapaju se u efektu uzajamne uznemirenosti.

Veliki korak dalje u posredovanju takvih izražajnih poruka čini slika Majka i dijete. U svom »realizmu« ona podsjeća na Daumierove slike slične tematike, poput Pralje s djetetom; ali realističke reminiscencije u Račića preslojene su novim nanosima individualnog pristupa u kojima se odražava Račićev možda najin-

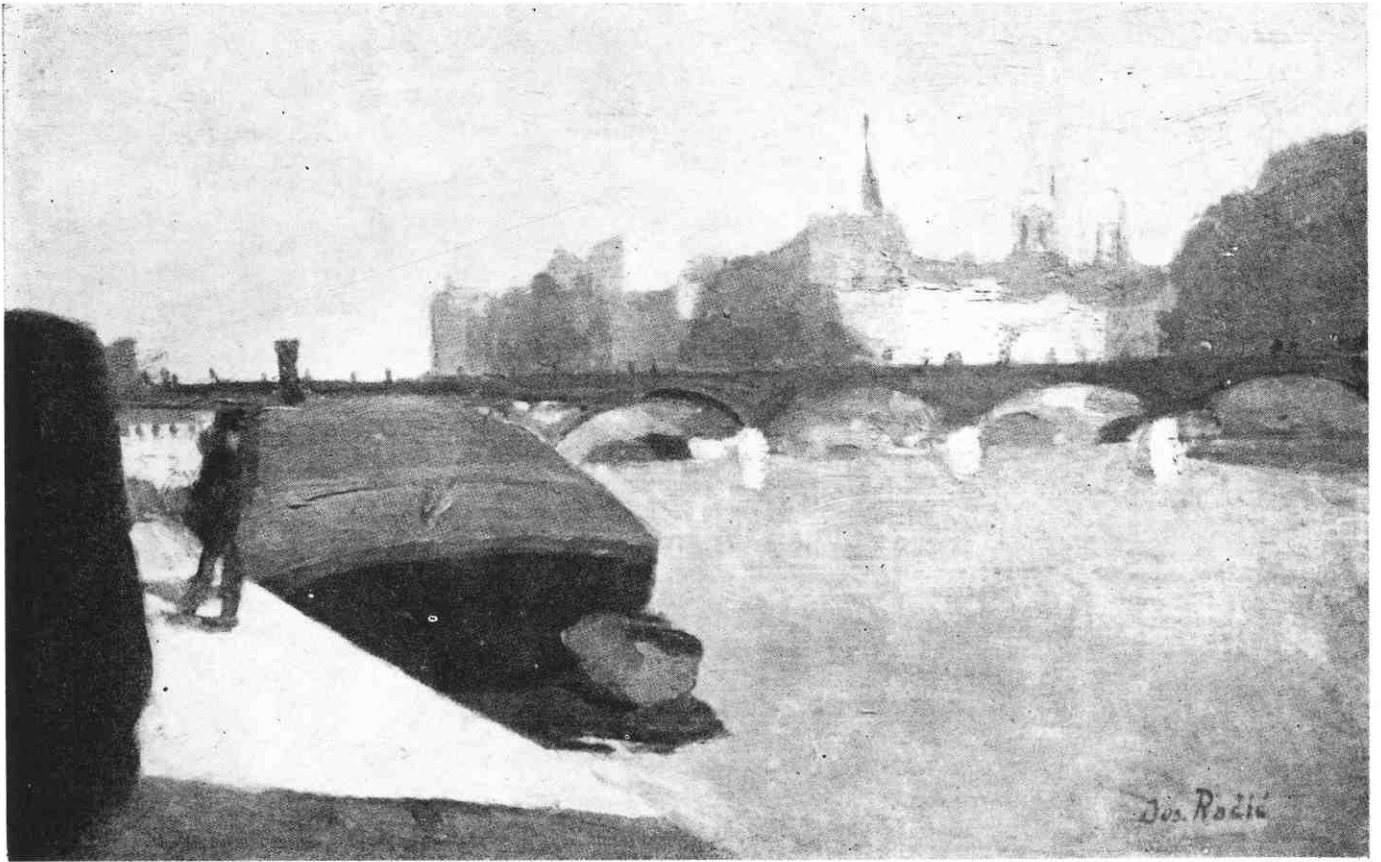


timniji svijet. To je slika iz koje izbija silna slikareva ljubav prema svojoj temi i svom radu. Račić je počeo ploviti vodama koje su ga u duhu neke asketske elegičnosti nosile prema vrhuncima slikarske izražajnosti gdje se spajaju spontanost u izboru i prikazu motiva, duboka i opora mislenost, i glatko baratanje jezikom likovne forme. Ta nas slika opet suočava s tipično manirističkim rješenjem »nagnutog prostora«. Sraz dijagonala koje se susreću u oštrom kutu: nagnut stol s djetetom također nagnutim prema prednjoj plohi slike. Tu nagnutost nastoji stabilizirati široki blijedi lik majke u pozadini, ali njegova diskretna nedorečenost nije kadra smiriti suprotnosti. Možda je presmiono reći, ali u skromnom, još kontemplativnom nemiru ove Račićeve slike već se može nazreti drastičnija izražajnost Gecanovih »ekspresionističkih« kompozicija.

Pa ako bi se za nagnutost prostora ove slike još možda i mogla optužiti Račićeva zanatska nedoraslost, koja mu pravi poteškoće u perspektivnom prikazu plohe stola, Pont des Arts nas uvjerljivo utvrđuje u mišljenju da je Račić dorastao prostoru, ali da njime barata na način koji njegovu akademsku konzistentnost stavlja pod znak pitanja.



Pont des Arts je nabujala slika nastala u kasno proljeće 1908. Na toj slici sve je nemir i nervoza, voda, nebo, kej, most, nejasna, zamagljena figura čovjeka sprijeda, jedinog na slici, i grada u pozadini, te prije svega nabrekli korpus teglenice koji se bori s riječnim strujama. Svjetlo i boje nisu otvorene i primarno vedre kao u impresionista već prigušene, utrnute, ali s efektom nekoga unutrašnjeg prosijavanja, pogotovo na osunčanim mjestima. U toj utrnulosti i potpovršinskom sjaju pulsira dinamika divergentnih kompozicijskih sila. Ponajprije širokog, sumornog bujanja rijeke, rastegnutog larga što ga slijedi oštri krešendo keja i presijeca otvorena triola mosta. Kao što se most i kej podupiru u svojoj odlučnoj ubrzanosti, tako se i rijeka i nebo traže u nedefiniranoj nestabilnosti prirodnih elemenata. Kej i most sastaju se u imaginarnu šiljatom kutu, mirni spoj rijeke i neba nepopravljivo remeti široka masa teglenice. Rasprskavanje prostornih usmjerenja iz sredine lijeve strane slike ne uspijeva uravnotežiti zamagljena veduta grada koji ovdje ima otprilike istu ulogu kao i lik majke na slici Majka i dijete. Kompozicija stoga djeluje rastrzano, na toj slici nema mjesta na kojem se oko može smiriti, ali ne u smislu impresionističkog titranja prostora, već u



ekspresionističnom smislu kaotične brzine gibanja koja prelazi s objekta na objekt i stremlje na razne strane. Nagoviješta li taj nemir doista nezasićenu dinamiku ekspresionizma, taj krajnji domet manirističkog duha u likovnoj umjetnosti? Ili se Račić i ovdje, bilo spontano bilo namjerno, koleba između sezanovskog poniranja u bit reprodukcije prirodnih odnosa i njihova ekspresionističkog subjektiviziranog potenciranja...

Kako bilo, Račić ipak ide za motivima koji odgovaraju njegovu unutrašnjem stavu i raspoloženju. Pariz ga prepušta samom sebi, on nema škole, nema tako reći ni ateljea. Jasno mu je da mora prionuti uz eksterijer, i to je sasvim prirodan tok u kojem se razvijaju njegova tehnička znanja. Ipak pristup vanjskom prostoru ukazuje opet na određene sklonosti tipične za Račićeve kompozicije, a karakteristične i za ekspresionističko-egzistencijalističku osjećajnost. U njega nema panoramske otvorenosti, njegovo oko i kist izoliraju »živopisne« detalje u manjim prostornim fragmentima, obasjanim nekom diskretnom vrstom introvertirane, u samu sebe uvučene svjetlosti, prigušene svjetlosti, svjetlosti podložne stvarima. Tako nastaju kompozici-

je s isječkom mosnog luka, nastaje prikaz snažnoga dijagonalnog poteza prema Arc de Triomphe, nabačenog u glomaznoj rotaciji koja tupo ubija čist ritam gibanja avenije, ili prikazi noćnih kavana, s magičnim probojem svjetla prema van. Većina tih studija rađena je u rakursu lagane nagnutosti ili zakrenutosti. Upravo zbog svoje omeđenosti, zbog svoje »komornosti«, ti se kadrovi doimaju filmično i iz njih doista izbija distanca, kao ona koju stvara leća objektivna. Karakterističan je u tom smislu akvarel »U kavani«. Prešavši najprije preko redova praznih stolova i stolica u prvom planu, oko se izoštrava na osvijetljenom izlogu s konturom muškarca i onda još jednom na rasvijetljenoj reklamni i kosini nadstrešnice. To je trostruki pomak nepomičnog oka, trostruki skok u dubinu prostora, preko zapreka, bez konačne definiranosti, ali i bez gubljenja u nepreglednom.

Što je Račića nagonilo da slika te nijeme prostore i šutljive ljude u njima, ljude koji ne znaju za komunikaciju, koji sjede iza izloga, okrenuti leđima, koji šutke šetaju, suzdržanih gesta? Svi oni govore jezikom Račićeve psihe. To je govor neobične mješavine romantično-ekspresivnog prkosa iz kojeg izbija individu-

alistička strast ali i osjećaj podrivenosti egzistencije, koja samo još uz pomoć tradicionalne samodiscipline kontrolira naoko monolitnu čvrstoću svoga likovnog izraza. Njegov duh individualista i tragično osjećajnog poeta čini se da je spreman za avanturu ekspresionizma, ali mu nedostaje vanjske slobode jer ga nevidljiva nit veže uz tradiciju spram koje se postavlja u odnose promišljenog divljenja i spontane unutarnje negacije. Projektualni porivi koji upravljaju Račićevim okom i kistom stoga su ambivalentni; no premda nam je od njihove slikarske afirmacije ostao jedino skroman početni ulomak, u njima vidimo ne samo tradiciju prikazanu i prerađenu u novom svjetlu već i po-

četne impulse posve modernih duboko individualističkih umjetničkih previranja koja prije svega smjeraju radikalnoj realizaciji Račićeve umjetničke subjektivnosti. Krhotina Račićeva djela uvjerljivo svjedoči o velikoj snazi te subjektivnosti koja, na žalost, nije imala dovoljno vremena da potpuno iziđe iz svoje školske, »literarne« faze. Ona je, uostalom, i bila pravi predmet divljenja njegovih kolega i svih koji su poslije stajali pred njegovim djelima, no nitko — osim možda u kratkom razdoblju Gecan, Uzelac i Trepše — njezine konzekvence nije uspio dovesti do mogućnosti pred kojima je Račić sam stajao. Uspjelo je to A. B. Šimiću u poeziji.

