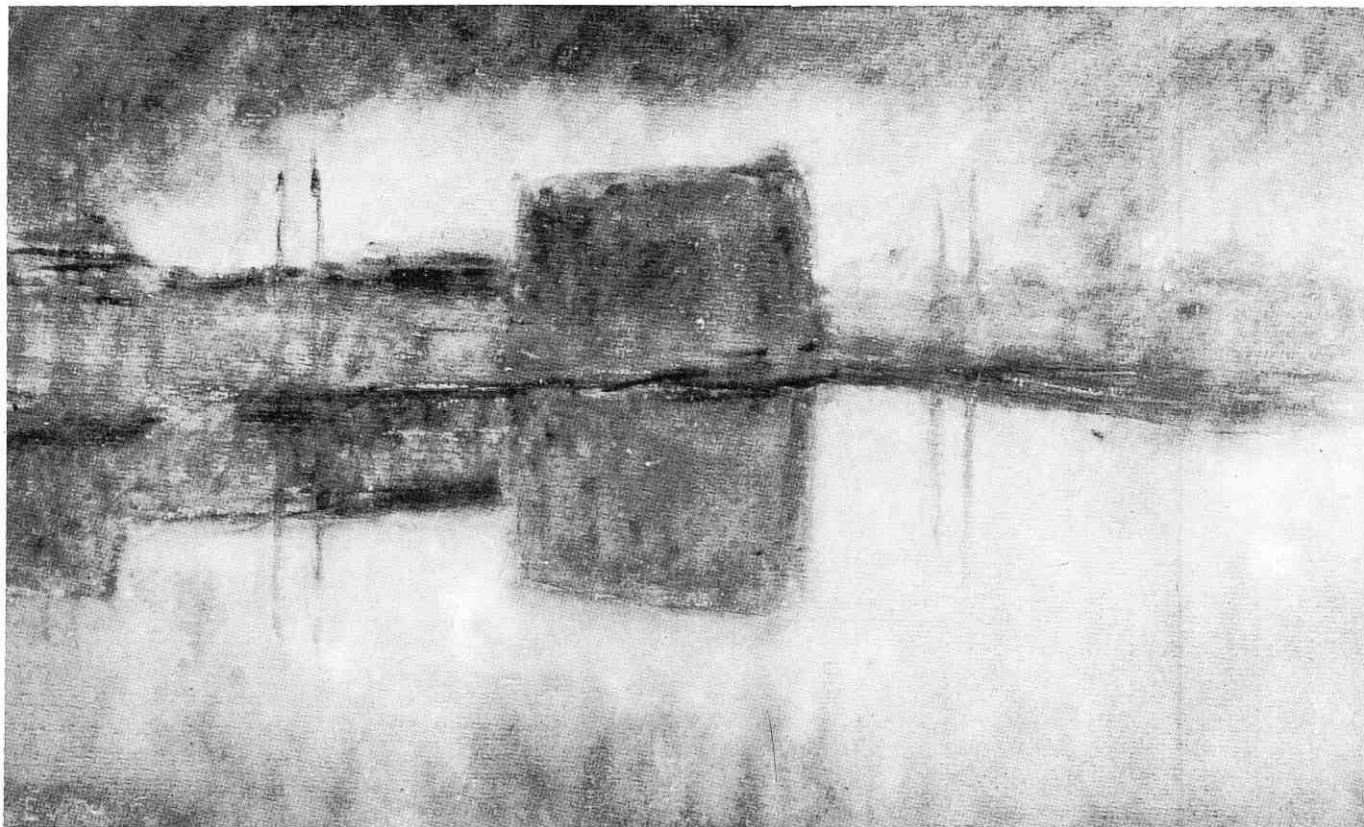


Emanuel Vidović
Splitska luka, oko 1926.

4



zvonimir
mrkonjić

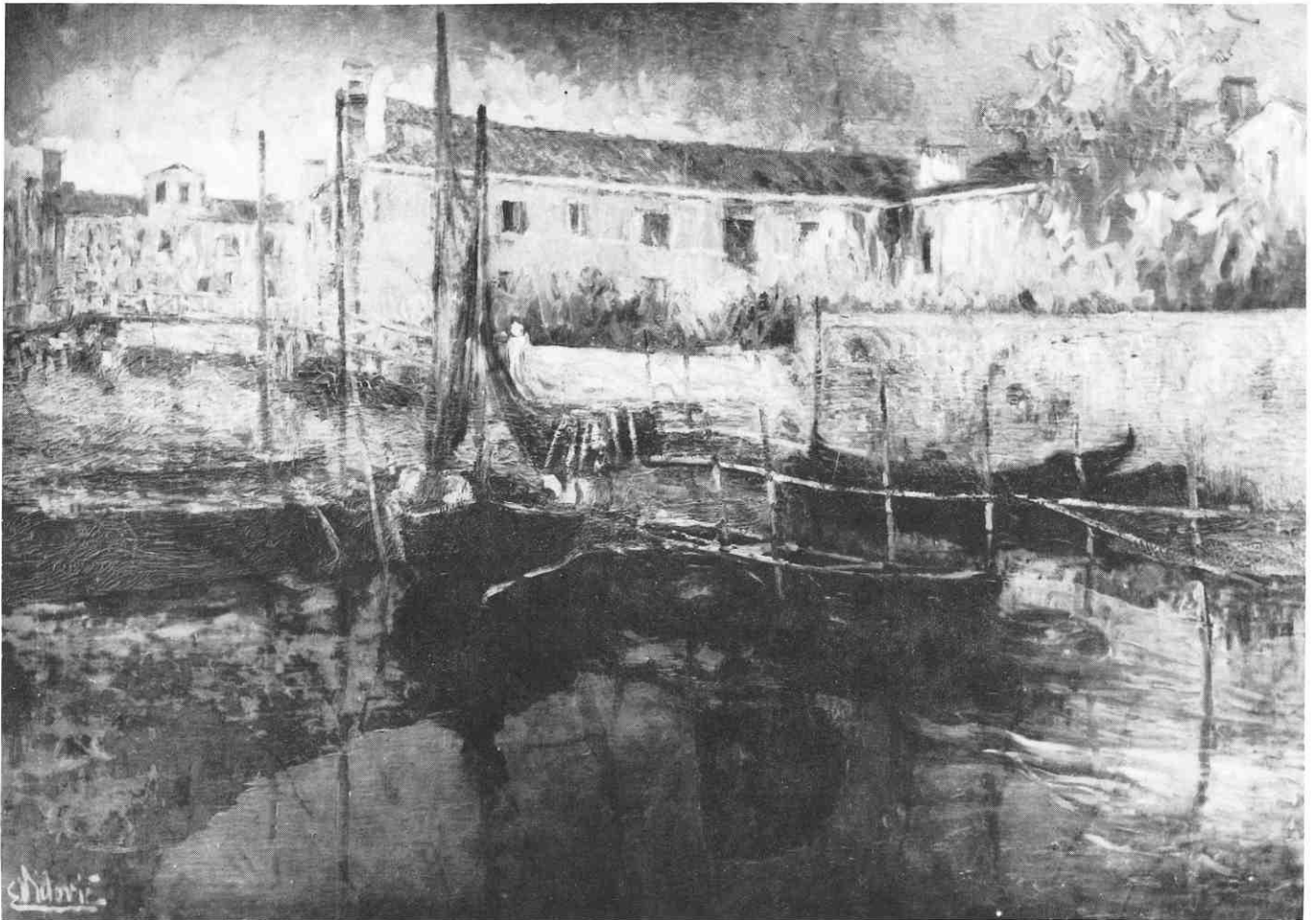
emanuel
vidović

1.

Pred ovim velikim opusom, nedvojbeno najvećim i najbogatijim opusom hrvatskog slikarstva, rastvorenim u dosad najiscrpnijem slijedu, motriočev pogled najprije (se) razvrstava: nije naime moguće pronaći najbolji kontinuitet doživljaja Vidovićeve slikarstva a da to za pogled istodobno ne znači rekonstruirati se oko neke jedinstvene jasnosti izdvojene iz njega. (Jer, u slikarstvu uvijek je riječ samo o jasnosti, o projašnjujućoj proizvodnosti nekoga slikarskog koncepta, makar ona spajala nespojivo ili ustoličivala neku neprovidnost u osnovni činilac njegove prakse.) U određenom smislu, razvrstati ovo slikarstvo tematski i kronološki vodi nas k pokušaju da traženo načelo koherencije ustanovimo izmjenom slikarskih postupaka ili čak njihovim mnogostrukim uspo- rednim prakticiranjem.

Krajnje svodeći Vidovićevu motivsku zaokupljenost unutar isto toliko globalnih kronoloških razmeđa, moglo bi se reći da je on slikao krajolike, unutrašnjosti i mrtve prirode. U svakom od tih triju tematskih razdoblja Vidović se pretežno bavio nekom od triju vrsta slikarstva, jer se zaista može reći da je u jedinstvenom okviru svoga djela stvorio jedno pejzažističko (vedutističko), jedno enterijersko slikarstvo i, napokon, jedno slikarstvo mrtvih priroda. Takvo primjetno motivsko teleskopiranje kojim slikarev pogled sve detaljnije izdvaja svoj predmet, da bi ga na kraju zadržao na rubu njegova iščeznuća, ne odgovara isključivo dobima slikareva života, odnosno sve manjoj fizičkoj dostupnosti motiva. Impresionisti su do kraja života odlazili slikati krajolik, njihovi su nastavljači sve radije ostajali u ateljeu. Očito je da je Vidović shvatio približavanje predmetu kao dug postupan posao izdvajanja u kojem je slikarska definicija prostora odnosno pozadine kao ozračja predmeta bila od središnje važnosti. Voditi računa o pozadini koju on uspostavlja svojim izdvajanjem, ili o ozračju koje tvori gravitacija njegove tvarne nazočnosti, ne znači ništa drugo do učiniti osjetnim onaj fenomenski rub iščezavanja odnosno pojavljivanja što predočuje titravu pojavnost stvari između promišljanja (projekcije znanja u opažaj) i pričinjanja (opažaja). Za razliku od svoga velikog suborca Giorgia Morandija, Vidović slikarski iskustveno ne vjeruje da su predmeti u nama, ni da se njihov objektivitet može konstruirati na slici iz dostatnosti nekoga unutrašnjeg presenzorijalnog (s)poznavanja predmetne zbilje. Osvjedočiti se o predmetu/predmetnom za Vidovića jest osvjedočiti se o njihovu iščezavanju, što je ravno iznalaženju postupka kako da se slikarski izazove njihovo pojavljivanje.

Pogrešno bi međutim bilo zasnovati to opažanje samo na Vidovićevim posljednjim mrtvim prirodama, gdje pokret brisanja kao da se začinje iz samih predmeta nekom mallarméovskom težnjom da se dokinu u ništavilu. Dijalektika iščezavanja/pojavljivanja, koja svakako nije bez veze s postsymbolističkim osjećanjem, javlja se u Vidovićevu slikarstvu oko 1910. kao posljedica prihvaćanja talijanske varijante široko divulgirane tehnike divizionizma. Pri tom je potrebno, kako potiče Igor Zidić, vrednovati u Vidoviću posebnog *slikara vode* koji u načinu kako voda poentilizira odraz predmeta vidi mogućnost slikarske homogenizacije raznih pojavnosti krajolika (tako npr. ozračje slike *Giudecca*, 1898, proistječe



iz sumračnosti vodenog odraza). Pa dok će secesionistički suhi udarci kista na dvjema slikama diptiha *Mali svijet*, 1904, značiti samo stanovitu konceptualizaciju poentilističke metode na temi koja se svojom naravi njoj opire, poentilizam doživljava svoju apsolutizaciju u razdoblju od *Angelusa*, 1906/1907, do godine 1920. kao metoda činjenica kojoj se potčinjavaju sve ostale. Jedinice slikovne pojavnosti, ta boškovićevska *puncta*, do tog stupnja preuzimaju funkciju posrednika iščezavanja (razaranja) pojavnosti svođenjem na točke napetosti i njezine prestrukturacije u predmetnu zbilju same slike, da se one dosljedno tome homogeniziraju po boji (težeći prema monokromiji) i načinu predočivanja prostora (plošnošću). U takvoj krajnjoj posljedici zbiva se neprimjetan prijelaz od impresionističkog tumačenja divizionističkih *puncta* ozračja u ekspresijom nabijene čestice. S tim česticama u službi stvaranja (ne više u dojmu osjećanog) ozračja Vidović ovaj put teži postići nešto što dojmom nije bilo moguće: ozračje će otada imati zadaću materijalizirati neki sve istorodniji prostor između stvari – štoviše, prostor koji se začinja *iz* stvari da bi se postupno intenzivirao u prostor koji međuprostorom *izvan* stvari uspijeva predočiti njihovu prisnu bit poizvanjenu u tvarni zaslon slike.

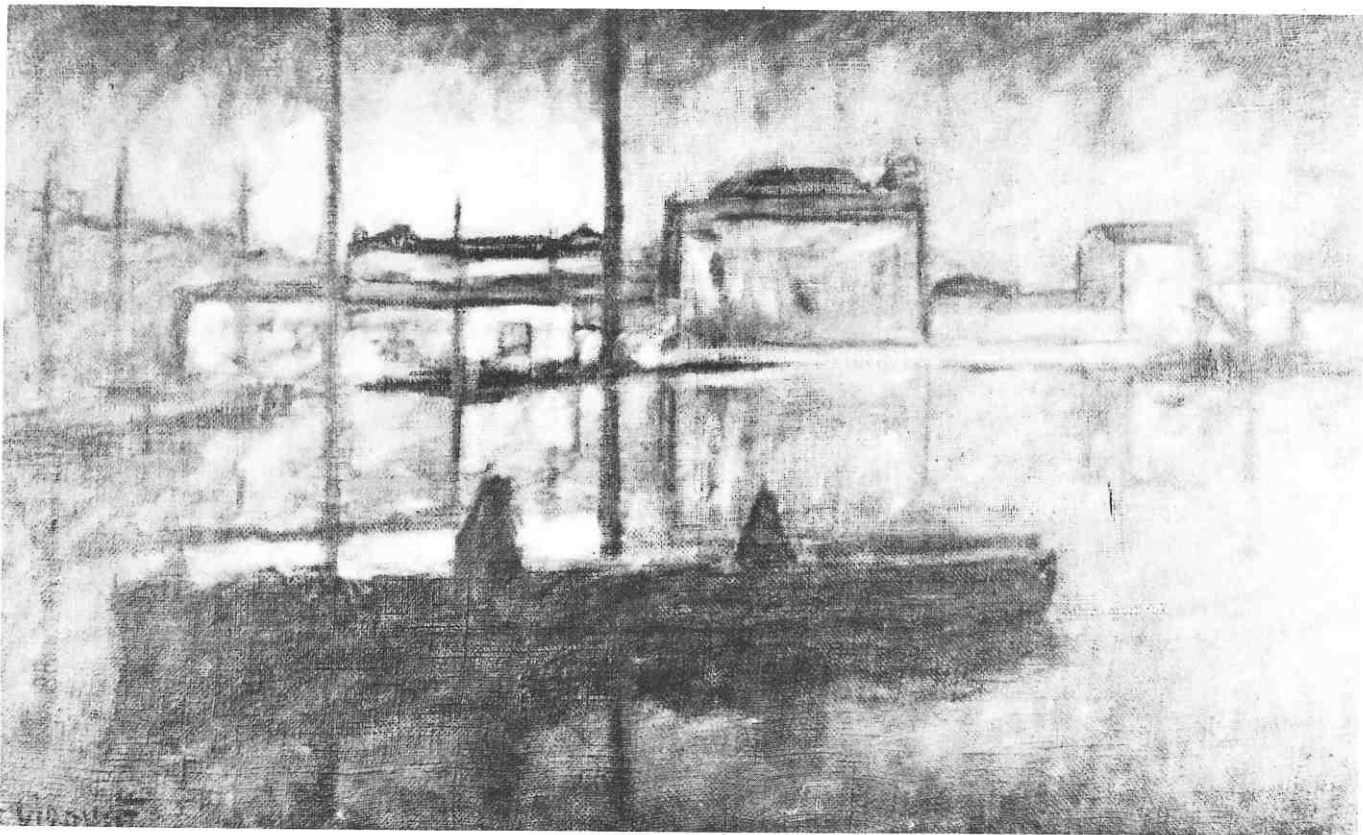
Zbog toga bi se o Vidoviću moglo govoriti, u smislu što sažima razne stupnjeve njegove zaokupljenosti tematske i oblikovne, kao o slikaru koji u svojevrsnoj fenomenologiji ozračja nalazi izraz što sabire i usmjeruje njegove postupke. On je sve manje slikar *nekog* ozračja ili ozračja *nečega*, bez obzira na svoju odanost nekim motivima (zbog toga je taj „dalmatinski” slikar toliko ustrajao da slika „nedalmatinski”). Osvojivši ga u svojim vedutama i, kao za okladu, u tematu koji mu se prividno opirao, Vidović od početka dvadesetih godina vlada ozračjem kao ekstatično kritičkom metodom fiksacije svoga sve intenzivnijeg osjećanja (među)predmetnog prostora. U svojim prvim enterijerima i mrtvim prirodoma (oko 1926) on tu tekovinu još vrlo oprezno ispituje: divizionizam se gotovo potpuno prigušuje, ali vibrantnost namaza pamti njegovu pouku. Moglo bi se reći da je ozračje napokon dobilo ulogu sredstva iz kojega se ekspresijom deduktivno zaključuje o pojavnom: to se primjerice vidi iz dvaju pogleda na splitsku luku, nastalih 1929. (*Ribari u luci* i *Kuće na obali*). Prva je slika sva u zagasitim modrikastozele-nim tonovima, a druga u tamnosmeđim. Ako prva i može denotirati svitanje a druga sumrak, njihova posvemašnja koloristička i oblikovna divergentnost potiče nas da tu razliku

7

pripišemo više apriorizmu ozračja, kao metode rastvorbe pojavnosti nekom dominantnom obojenošću unutarnjeg zrenja, nego uživljanju u kolorističku posebnost tih dvaju doba dana.

Na početku tridesetih godina u Vidovićevo se slikarstvu ponovo budi ekspresivnost slikarskog rukopisa. Dakle, nakon deset godina slikanja smirenim plohami, uzima opet maha onaj za Vidovića tipičan titrajni nespokoj, ali za razliku od slika nastalih prije 1920, gdje se kao cilj postavlja raščlamba opažaja u *nepredodžbene* jedinice površine, to više nisu učestali udarci kista nego vibratno pojavljivanje i poniranje neprekinutog namaza. Ekspresiviziravši se, koncentrirani namaz stječe u isti mah predodžbenu vrijednost. Tu je mijeću u Vidovićevo slikarstvu lako lokalizirati nizom trogirskih krajolika koji omeđuju nešto što bi se moglo nazvati razdobljem oluje na pragu slikareve starosti. Prethodno već zatam-



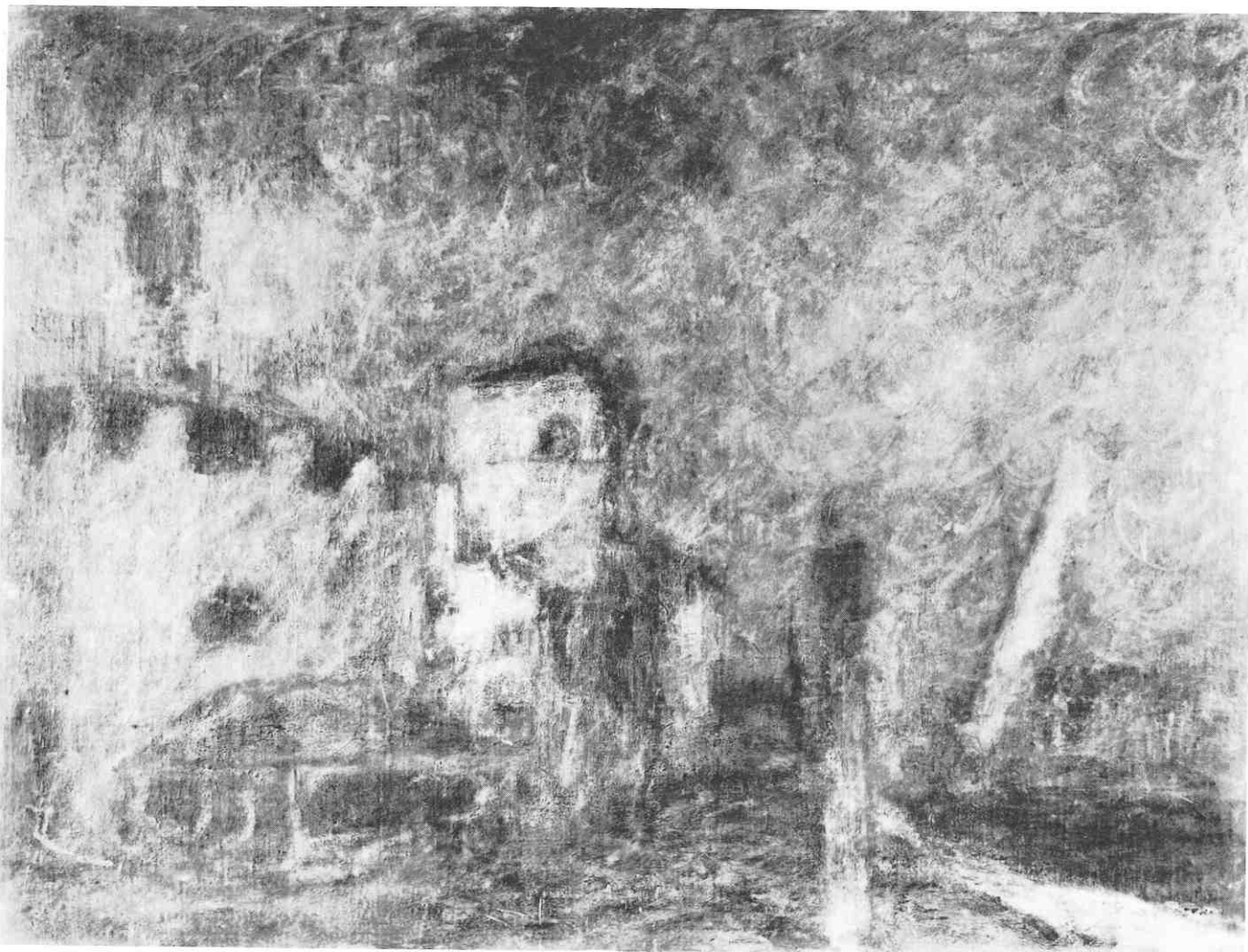


njena tonalnost otkriva do tada neviđenu strukturu trogirskog ozračja, čas kao primjenom fantazmagoričke optike morske vode i njezinih odsjaja (*Luka Trogir*, 1934, *Trogir*, 1935), čas kao svojevrsnom tekućom dinamizacijom palete koja se u trima začudnim slikama primiće rubu bachelardovski usmjerene enformelističke maštarije o krajoliku (*Trogir*, 1937, *Split*, 1937, *Trogir*, 1939). Te uzbuđene slike Vidovićeve oproštaja s krajolikom, kojemu će se sve češće navraćati po sjećanju, uvode u ciklus unutrašnjosti i mrtvih priroda kao u disciplinu primjeravanja predmetima i očitavanja slojeva čovjekove nazočnosti nataloženi u njima. Smisao toga prijelaza nije manje dramatski po sadržajnom kontrastu: od slikarstva „izvornog” prirodnog modela Vidović se okreće slikarstvu kojemu je model stvarnost već oblikovana umjetnošću. Slikajući svoj atelje, on slika vlastite slike, mahom okrenute poledinom, kao i umjetničke predmete i druge stvari što će mu tako često poslužiti kao model. Riječ je dakle o slikarstvu ambijenta i predmeta kojima je svojevrsnom slikarskom redukcijom oduzet upravo njihov „umjetnički” značaj: činjenica da je to samo prividno umjetnost o umjetnosti – ali, kao i uvijek, umjetnost jednog kultiviranog prostora – vodi nas nadomak vidovićeve osamljenog puta k stvarima.

S tako ekspresiviziranim ozračjem trogirskih krajobrazza Vidović potkraj tridesetih godina ulazi u enterijere – svoj atelje i unutrašnjosti crkava – da bi još jednom naočigled izmije-

nio predznak svog postupka. To znači da unatoč prisnosti tih prostora Vidović sada teži stanovitom poetskom objektivitetu. Jasno ocrtanim obrisima suprotstavlja se omekšavajuće djelovanje ozračja, ovaj put ostvarenog postupkom nekoga negativnog poentilizma. Pokrivajući sliku prilično tankim slojem boje, slikar ostavlja između namaza sitne komadiće bojom nepokrivena (grundiranog) platna. Poput sitnih točica bijele boje na nekim Vermeerovim slikama, te sasvim male neutralne plohe teže da predočene predmete spoje titrajima nekoga omekšavajućeg učinka pa ih tako pretvore u fenomen posebnog ozračja.

Posljednje desetljeće slikareva života, koje on dijeli između slikanja krajolikâ sjećanja i mrtvih priroda, pokazuje nepotrebnost odlučivanja između spontanosti svijetle sanjarije o Trogiru djetinjstva i meditacije o pojedinim bliskim predmetima. U gvaševima, kojima se prisjeća staroga Splita, Trogira i Chioggie, vidovićeve će ozračje postići zgušnjene *ostvarene* maštarije: studije koje su slikaru inače služile kao priprema za slikanje platna sada su konačne u svojoj kolorističkoj pobunjenosti, relativizirajući više no ikada prije svaku stilsku odnosno zemljopisnu denotiranost svijetle i tamne vizije. Nasuprot gvaševima, koji svježinom svoje tehnike oličuju vječnu nedovršenost uspomenskog, posljednja Vidovićeve platna žele vizurom mrtvih priroda zatvoriti jedan dospjeli svijet oblika. Nekim rembrandtovskim pomakom u susret „noći vremena”, ta platna kao da se stavljaju u bitnu nesuv-



remenost (nekog) predmetnog svijeta na rubu iščeznuća znakova. Sa slikama *Mrtva priroda sa satom*, 1948, *Natura morta II*, 1949, *Lutka s igraćim kartama*, 1948, i *Stare lutke s paletom*, 1953, početna anakroničnost Vidovićeve poentilizma dozrijeva, preko niza preobrazbi, u neprolazni aktualitet geste odmaknute iz vremena, ali time sposobnije da se izravno stavi u dijalog s bilo kojim od trenutaka njegova tijeka: ozračje je napokon apsolutizirano u predmetnost odsutnosti same. U izjednačenosti posljednjih predmeta tih mrtvih priroda s nekom jačom pojavnošću što ih nagriza, je li slikaru još bilo moguće obraniti se od pomisli da će se s njihovim brisanjem izbrisati i njegov vlastiti pogled?

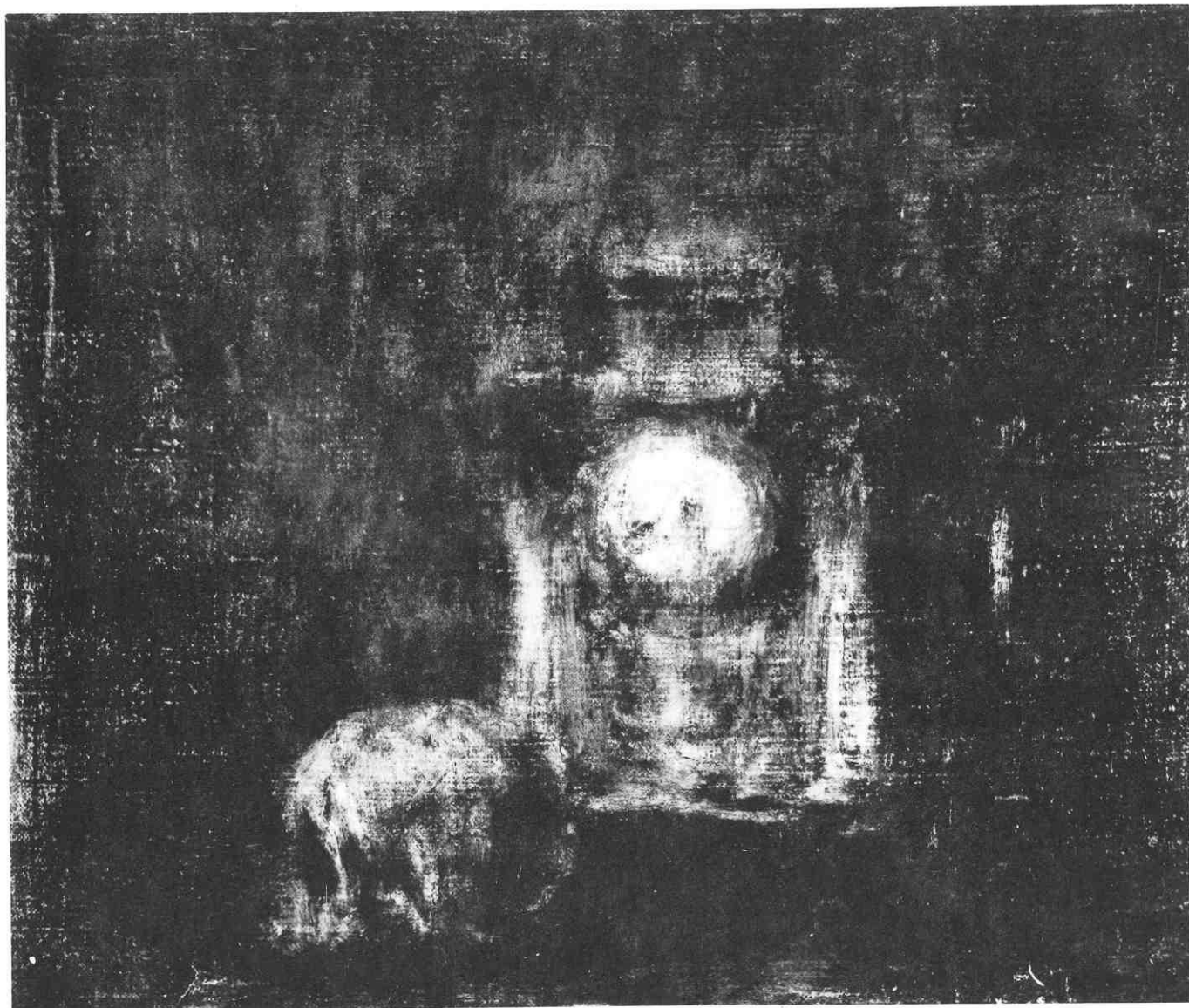
2.

Promatramo li vrijeme Vidovićeve dugog života, njegovo nam se djelo sve više čini konstantom u dugom nizu mijena umjetničkih pojava, tendencija i kritičkih pojava hrvatske umjetnosti od kraja prošlog stoljeća do danas. Razlozi zbog

kojih to vrijeme sve donedavna¹ nije bilo spremno ogledati se u cjelovitosti Vidovićeve djela mnogostruki su i većinom rasvijetljeni. Ali koliko god bili razjašnjeni, treba još dosta učiniti da se proturazlozi povežu u konačno prevrednovanje mjesta Emanuela Vidovića – prevrednovanje koje je utoliko osjetljivije što zahtijeva za ovog slikara najviše mjesto u genezi našega modernog slikarstva.

Prvi niz razloga donedavnog, za Vidovića nepovoljnog vrednovanja potječe iz činjenice „da se slikar formira između dvije periferije: europske (Venecija, Milano) i hrvatske (Split)” (I. Zidić), na rubu periferne Hrvatske čije pak središte, Zagreb, gravitira drugom pravcu europske periferije (Beč, München). Ta razlika u podlozi slikarske naobrazbe neće međutim postati odsudnom do časa kada se razvoj hrvatskog slikarstva bude usmjerio putovima korjenito

¹ Do retrospektive Vidovićeve slikarstva u Umjetničkom paviljonu 1971. (autor Igor Zidić).



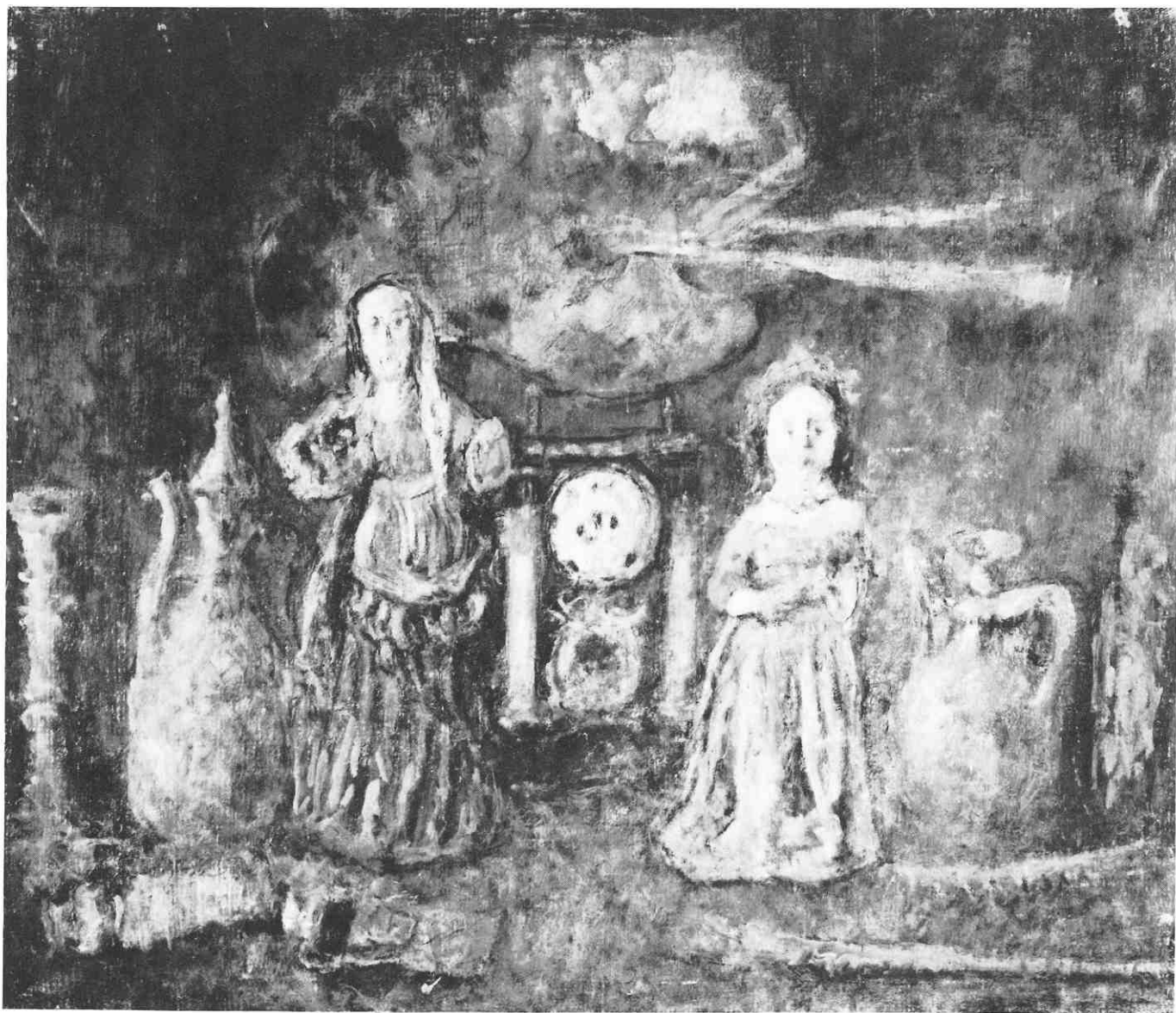
drukčijim od zasada na kojima je nastajalo Vidovićevo slikarstvo – pa će neki nastaviti gledati u Vidoviću „dalmatinskog slikara” izvanvremenskih nagnuća. Dok će se naime on formirati pod utjecajem talijanske interpretacije impresionizma, postimpresionizma i simbolizma, nadolazak slikara Münchenskog kruga, s njihovom verzijom maneizma i akademskog sezanzizma, dovršava raskid hrvatskog slikarstva sa secesijom upućujući ga u pravcu figuralnog konstruktivizma „Zemlje”. I dok će se Vidovićevo slikarstvo razvijati razrađujući stečevine vlastitog viđenja (krajobraznog, enterijerskog, mrtvoprirodnog), njegovo će se samotničko bogaćenje svog opusa moći pričinjati tek autsajderskom intimističkom radinošću što se odvija mimo nosećih tokova razvoja hrvatske umjetnosti.

Ipak, ako upravo doživljavamo reafirmaciju Vidovićeve dje-

la kao najpoznatijeg korpusa modernoga hrvatskog slikarstva te, da poopćimo Zidićev naputak, vidimo u Vidovićeveu djelu „simultanu a ne linearnu – usporednu a ne razvojnu – višestilnost”, čitajući dakle sinkronijsku mnogostrukost onog što se pričinjalo dijakronijskom nekoherencijom, postavlja se pitanje opravdava li se to prevrednovanje na razini nekoga općeg kretanja umjetničkog ukusa ili spoznaja o umjetnosti. U nedavnom izlaganju u Zagrebu G.C. Argan govori o obratu jednog od svojih bitnih pogleda na umjetnost našeg stoljeća: dok je naime donedavna davao prednost konstruktivističkim tendencijama pred onim dadaističkim, sada je postao svjestan razloga za suprotno vrednovanje.²

2

„...Dugo sam istraživao konstruktivistički pokret i dugo sam bio uvjeren da su konstruktivistički pokreti nakon prvoga svjetskog rata bili



Povučemo li usporednicu s Arganom na razini društvene konstruktivnosti odnosno destruktivnosti umjetničkog čina, onda slabljenje razloga konstruktivističkog projekta pred da-

mного pozitivniji od dadaističkih, to jest pokreta čiste iracionalnosti: jer su konstruktivistički pokreti smatrali rat i posljedice svjetskog rata pogrešnom u sistemu, dok je dadaizam smatrao rat i njegove posljedice pogreškom sistema, što je vrlo različito. Sam se moram uvjeriti da je povijesna analiza situacije, kako ju je 1915. izvršio Marcel Duchamp, možda bila točnija od onih koje su iste godine izvršili umjetnici kao Le Corbusier i Gropuis. Marcel Duchamp je razumio da je uzrok zaraze svijeta, bolesti protiv koje će ubrizgati u srce suvremenog društva svoju vakcinu dadaizma, bila upravo korumpirana umjetničkost, baš ta korumpirana umjetničkost o kojoj govore i pisci nedotaknuti dadaizmom, kao npr. Thomas Mann, koji već od Buddenbrookovih govori o korupciji umjetnosti tadašnje buržoazije."

daističkim baca svjetlo i na situaciju Vidovićeve slikarstva.

Sudjelujući u slikarskim metodama koje su razgrađivale predodžbu građanski neprijeporna vidljivog svijeta (i njegovih umjetnički prometljivih vrijednosti), Vidović je velikim dijelom svog opusa rastvarao za našu umjetnost standarde videne i vidljive stvarnosti, da bi strpljivo izgrađivao novu slikovnu predmetnost i samobitne slikarske predmete. Ako su konstruktivistički nadahnuti slikari stanovitim pojednostavnjenjem predmetne pojavnosti, u korist konteksta ideja što ih je pobuđivao na slikanje, ugradili u naše gledanje slikarstva pojam mijenjanja društva umjetnošću, Vidović je mijenjajući naš pogled osvojio za umjetnost – dakle za otvorenost svijeta – cijele komplekse stvarnosti među kojima smo se duhovno oblikovali. Niz slika na temu splitske luke – ta



rouenska katedrala hrvatskog slikarstva – razaraju doslovnu povijesno-zemljopisnu datost kako bi izgradile složen, mnogostruk predmet koji se, dok ga ispituje, rastvara kao cjelokupnost Vidovićeve slikarskog iskustva stvarnog.

Konstruktivističke smjernice hrvatske umjetnosti od slikarstva Münchenskog kruga, preko „Proletnog salona” do „Zemlje” nastojale su dakle na društvenoj konstruktivnosti svog projekta, ali, čini se, ne izbjegavajući ipak opasnost da slikarskim ishodom više potvrde društveno prihvaćeni status one u bitnom smislu (solidnošću izradbe) potkrijepljene stvarnosti nego programiranu i tematiziranu pobunu protiv nje. Ta spoznaja očitava se u Junekovu obratu potkraj tridesetih godina. Koloristička destrukcija, koja počinje razgrađivati nekoć načelno određene rubove i volumene predmetnosti, iskustveni je zaključak o čisto slikarskom ishodu cijeloga tridesetogodišnjeg razvitka. Taj zaključak nipošto ne obezvređuje tekovine konstruktivističke tendencije, ali u najmanju ruku reproblemizira smisao analitičkog sučeljenja stvarnosti i slikarstva kojemu je posvetio svoje djelo Emanuel Vidović.

U obratnom smislu pothvat pretvaranja predmetn(ut)og u tvar slikarskog viđenja, baštinjen od slikarstva mrljama (macchiaiolià) i divizionizma, bio je u ovog slikara toliko fe-

nomenološki usredotočen da je učestalost i sustavnost analitičkih, razgradbenih vizura ustoličivala predmet u onu slobodu kakvu on može imati samo u stvarnom prostoru gdje doživljavamo njegovu neomeđenu pojavnost relativnošću čutilne predodžbe. Vidovićeve poklonička ljubav prema stvarnom mogla se ostvariti samo po cijenu izoštrene skepse viđenja, koja se uvijek iznova vraća istom predmetu, čas strastveno odana patetici trenutka, a čas povučena težnjom da ostvari presjecište svih mogućih trenutnosti nekoga vječnog očišta. U *konstruktivnosti* vidovićevske *razgradnje* sav je smisao slikareva prisnog življenja s nekim mjestima i predmetima gdje kao da se dodiruju „razdvojene stvarnosti” stvarnosti i života; takav je primjerice Trogir, u kojemu se zatvara krug od mutnih dojmova djetinjstva do slikanja po sjećanju iz posljednjih godina života kad visoka dob ograničuje slikaru kretanje. Osciliranje u Vidovićeve slikarskom postupku, navraćanje na prošlo i njegova rekapitulacija, nipošto nisu plod pasatističkog okretanja minulom. Naprotiv, to su činovi prikupljanja koncentracije nad istim kako bi se rodila čista slikarska kakvoća drugog, kao razlika u kojoj slikarstvo jedino uspijeva zadržati nešto od stvarnosti između mijene u njoj samoj i u svijesti onih koji je promatraju.

Hrvatsko se slikarstvo u Vidovićeve djelu, u tom sinteznom viđenju nastalom od niza analitičkih pomaka, iskusilo u svojoj bitnoj konstruktivnosti: onoj koja ne svodi predmet po predmet, nego cio prizor – i ne na geometrijsko tijelo, nego na sliku. Tako ovaj slikar, koji prvi *cjelokupnošću svog djela* uvodi hrvatsko slikarstvo u europski slikarski modernitet, preuzimajući i interpretirajući neke suvremene mu metode i tendencije (divizionizam odnosno secesiju), uspostavlja, s istom postojanom postupnošću, osovinu njegove klasičnosti: slikarski čin u funkciji čas ekstatične a čas marljive skepse prema stvarnosti-viđenju-datog, odnosno zbilja osvojena *oduzimanjem* od datog i slikarstvo kao rastući iznos te supstrakcije – odbijenog, koje gomila svoje krajobrazne, unutrašnjosti i mrtve prirode u svojevrstu sumu. Zamislimo li tu sumu borgesovski nadkonkretno, Vidovićeve kozmički intimizam, plod tolike radinosti rastvaranja i prikupljanja viđenog, projicira se u mjesto ne veće od jedne točke, ali iz te točke može se vidjeti ono *s v e i u v i j e k* o kojima sanjari slikarstvo.

Osobno, to mjesto vidim u začudnoj kućici Vidovićeve *Mog atelierja* (1919) usred doslovce (iz)brisanog prostora platna, između geste oslikavanja predmetnih obrisa i kaosa nepredmetnog što nadire tjeskobom svoje neograničene slobode. U kućici slikar je očito naslikao i svoju nevidljivu prisutnost – jedan od svojih nenaslikanih autoportreta – svoj budući uzmak pred dobi i sve višim zahtjevom slikarstva, uzmak k točki koja je istovjetna sa smrću.