

josip vrančić

## jedan mogući uzelac



*Pretprošle godine (1969) navršilo se pedeset godina otkako se Uzelac pojavio na izložbi VII proljetnog salona, tj. od časa njegove nedvojbene stvaralačke sazrelosti. Pedeset godina nakon toga bilo je ispunjeno stvaralačkim radom koji nije bio uvijek ni jednosmjernan, ni istoznačan. Slikarsko djelo Milivoja Uzelca često je unosilo zabunu u redove kritičara. Pitanje je još uvijek otvoreno. Poznavajući njegovo djelo pokušavam dati odgovor. To je možda samo jedan od mogućih odgovora, jedan od mogućih Uzelaca, onakav kakvog ga ja danas vidim.*

Vjerojatno jednu od najduhovitijih karakterizacija Uzelčeve umjetnosti nalazimo na njenom samom početku, još godine 1922. Dao ju je neki profesor, a zabilježila kritika u Novostima: »U Uzelčevim slikama zaista se vidi, kako ono reče jedan profesor, lavlja šapa, samo što je iza te lavlje šape nešto izranjenoga ili bar sentimentalnoga i nezadovoljnoga.«<sup>1</sup> Upravo činjenica da je čitav pedesetogodišnji rad nakon toga dobrim dijelom potvrdio ovu tvrdnju znači ujedno i najbolju ocjenu cjelovitosti ovoga djela. Ta činjenica potvrđuje postojanost osobnosti koja je bila presadivana i koja bi nam se kod površnog promatranja mogla činiti nedovoljno jedinstvena. Dva različita, ali oba osnovna, podneblja pod kojima je rasla, Zagreb i Pariz, samo djelomično mijenjaju njenu vanjštinu i samo djelomično mijenjaju njen rječnik, ali ne srž unutarnjeg sukoba koji ova ličnost nosi sa sobom.

U času kad se ujeseo 1919. Uzelac pojavljuje kao gotov umjetnik na zagrebačkoj izložbi VII proljetnog salona,<sup>2</sup> on je jedan od najizrazitijih predstavnika nove usmjerenosti koju su tada proglašavali ekspresionizmom razumijevajući pod time zapravo sve novo što se javljalo,<sup>3</sup> a što je značilo u prvom redu subjektivnu i angažiranu umjetnost okrenutu prema unutra, »slikarstvo duševnih stanja«, te se upravo u toj suvislosti javlja i Uzelac ne samo kao novo ime nego i kao ličnost velikih kreativnih mogućnosti. Uzelac se više nikada neće izravno vraćati na te svoje rane zamisli, štoviše, čitav život činit će se kao neprestano udaljivanje od njih, ali one su čvrsto uporište, siguran početak koji urasta u djelo i koji neće biti nikada opovrgnut.

Cijenimo ta ostvarenja jer su ona istodobno i neposredni izraz umjetnika kao i časa naše nacionalne umjetnosti. Bila je to puna potvrda ideje »Hrvatske škole«, uspostavljanje tradicije i skretanje na putove nove mogućnosti. Ta je povezanost već utvrđena u našoj novijoj historiografiji, možda nepotpuno,

<sup>1</sup> Kara (Ljudevit), Izložba Proljetnog salona, Novosti, 17. X 1922.

<sup>2</sup> Na izložbi VII proljetnog salona (prosinac 1919 — siječanj 1920) Uzelac izlaze dvadesetak djela; polovica od toga su ulja, a ostalo crteži. Nalazimo tu njegove praške autoportrete kao i gotovo sva ostala poznata djela koja je donio iz Praga, a koja su nastala neposredno prije toga (Tri portreta, Ljubavnici...). Kritika ga gotovo jednodušno pozdravlja kao najveći uspjeh izložbe (Lunaček, V. Jurković, Sigma...).

<sup>3</sup> Između brojnih tekstova, koji su u to vrijeme kod nas napisani o ekspresionizmu, ističe se članak Dragana Bublčića u prvom broju Kritike iz godine 1920. U njemu se vrlo dobro ogleda širina u tadašnjem shvaćanju ekspresionizma kod nas. On piše: »Široki ekspresionistički program nagruvao je pod svoju šarenu zastavu kubiste, futuriste, sinceriste, dadaiste, paroksiste. Henri Matisse, Kees van Dongen, André Derrain, Pablo Picasso, spadaju kao slikari u grupu evropskih ekspresionista, mada oni više vole još ekstravagantnije nadimke škola. Franz Marc, Boccioni, Severini, Chagall (sic!), Beeh (sic!) i drugi idu u red ekspresionista.«

ali svakako sa stanovitom nepravdom prema Račiću, koji se obično javlja odviše zasjenjen Kraljevićem. Ipak, koga mogu sva ta »duševna stanja« na toj izložbi navesti kao svog neposrednog pret hodnika ako ne Račića, čije slike još uvijek, posmrtno, vise na izložbama Proljetnog salona?<sup>4</sup>

Obojena sivila španjolsko-manetovskog karaktera, koja su posredstvom Račića i Kraljevića postala jezik za naše drame i naša osjećanja, izražavala su sada i robustnu Uzelčevu pojavu koja je prošla mučnu školu praškog siromaštva i boheme. Njegovi tadašnji ekspresionistički portreti očiti su mlađi rođaci Račićevih žena u crnom i sivom, kao što su i njegovi *Ljubavnici* potomci Račićeve *Majke i djeteta* ili kao što su izduženja na tim slikama, pa i na kasnijoj *Veneri*, u srodstvu s Kraljevićevim aktovima i *Golgotom* i kao što će čista valerska gradnja i namaz Uzelčevog *Ateliera* biti korak na putu kojim je Kraljević krenuo u svom *Autoportretu sa psom*. Mrtva priroda na Uzelčevoj slici *U atelieru bohema* jednako je tako na liniji Kraljevićeva *Voća* iz dubrovačke galerije, a to napokon znači prebacivanje skretnice sa subjektivnog izraza prema objektivnosti gradnje, više kod Uzelca negoli kod Kraljevića. Koju godinu kasnije možemo, s malo mašte, čak i Uzelčevu naglašenu voluminoznost povezati s Račićevim *Autoportretom*, lišenim tek njegove naglašene duševne napetosti. Vlak je već skretao na drugi kolosijek.

Ta rana veza Kraljević—Uzelac još je čvršća nego što nam pokazuju spomenuta djela. Nije riječ samo o valerskoj gradnji, namazu i paleti, postoje i neke druge sukladnosti, i ne samo na tlu čiste piktore, nego i u duhovnoj srodnosti, sličnosti interesa i usmjerenosti tih naših dvaju Parižana, mada je Uzelac uvijek nastojao biti robustan ali uljudeni barbarin, a Kraljević istančan, bolećivi esteta. Povezuje ih stanovita slična senzualnost, širina interesa i predanost pozivu, tek je Kraljević slikarskiji i neposredniji, sabraniji, a Uzelac racionalniji, tektoničkiji u svojim poimanjima i otvoreniji širokom svijetu i životu.

Ne otkriva li nam neke mentalne i karakterne sličnosti i njihov crtež, njihov crtaći rukopis: ona težnja koja i kod jednoga i kod drugoga od osnovnih izvana primljenih podataka nastoji prijeći u neke nove oblike što iskrivljivanjem zaoštravaju svoju izražajnu snagu ili pak, kasnije, svojom samostal-

<sup>4</sup> Račićeva su djela izložena na VIII proljetnom salonu u Osijeku. Nepotpisani likovni kritičar (I. Gorenčević?) svrstava ga među »pobornike novoga« zajedno s Gecanom, Trepšcom i Uzelcem (Hrvatska obrana, 12. VI 1920). Na IX proljetnom salonu kritičar »Riječi« (1920, br. 219) Pjer Križanić smatra Račićevu sliku *Kod stola* »najboljom slikom u dvorani, a moglo bi se reći i u cijeljoj izložbi« izjavljujući: »Ono nešto apsolutno slikarsko kod Račića najjače opovrgava frazu o borbi modernog i starinskog načina slikanja.«

nom oblikovnom pravilnosti i novim tokom poteza, teže prema čistoj ljepoti i kreću prema ornamentu, znaku i igri? Kod Kraljevića će to biti filigransko estetiziranje (*Ruski balet, Zavođenje*), a kod Uzelca arhitektonska gradnja s »prefabriciranim« elementima (Mapa male Vanje, gvaševi s tematikom iz cirkusa, Les Joies du Sport).

Mogli bismo tako i u Uzelcu gledati dijelak Kraljevića u njegovu daljnjem razvitku, u jednom od mogućih razvoja, slično kao što ponekad, spontano, jedan od mogućih nastavaka »Hrvatske škole« gledamo u Beciću, njenom jedinom preživjelom članu. Kažem dijelak Kraljevića, tj. ono što im je zajedničko u samom početku, ono što ih veže i u suvislosti nacionalnog razvoja i u suvislosti vlastitih naravi. Razumljivo, sve su to nabačene slutnje s više ili manje uvjerljivosti. Kraljević je bio prerano slomljen, a u Uzelčevu slučaju sve je prerasa vlastita slikarska moć, samosvojna osobnost opsežnog djela i izuzetnog životnog puta.

Kad 1928. Babić tvrdi da Junek i Uzelac govore ispravno francuskim likovnim jezikom,<sup>5</sup> onda je to samo jedna strana istine, a mi tek danas uočavamo koliko je suvišno postavljeno pitanje nakon toga: »Koliko to ima veze s hrvatskom umjetnošću?« Danas nam je jasno da je tadašnje maštanje o nacionalnom izrazu na temelju folklora ili krajolika bilo odviše kratkovidno i maglovito jer više nije bila riječ o samostalnoj, »autohtonoj« kulturi, nego o nacionalnom doprinosu na istom polju koje je sada postalo opće.

Kad Uzelac dileme suvremene umjetnosti sudbonosno osjeća na vlastitom biću, za cijelo vrijeme svoga boravka u Parizu ne samo kao izvana nametnutu prisilu nego još više kao okrutnu protuslovnost vlastite ličnosti, on u rješavanje te problematike ulazi kao potpuna osobnost kakva je došla u Pariz i dobrim dijelom ostala do kraja. I zato se njegova organska veza s našim tлом i našom umjetnošću ne može tražiti ni na potezu rodoljubne priče (*Naše majke*),<sup>6</sup> pa ni na potezu traženja onih nekadašnjih njegovih »ugušenih boja, praboja koje izražavaju smisao i suštinu, a ne izgled i spoljašnjost«, jer u

tom času kad se piscu tih redaka činilo da »Pariz... ne da mu da se vrati, da uhvati vezu s onom iskonskom realnošću, s onom melankolijom koja cveta po balkanskim predelima«,<sup>7</sup> u tom času Uzelac je bio naš, makar uronjen u parisku vrevu. Bio je naš jer je bio svoj i jer ono što je nosio u krvi i mesu nije mogao svući i napustiti. On će to uvijek nositi u sebi. Vidjet ćemo to kasnije još mnogo zornije kad budemo nastojali odrediti osnovna počela njegove slikarske pojave.

U tom času on je još uvijek onaj isti nekadašnji u isticanju snage. Bio je tu još uvijek njegov trag »lavlje šape«. Koliko god ponesen Parizom, njegov se karakter osjeća u začuđenju, u užurbanosti kojom upija taj grad, kao i u stanovitoj satiričkoj crti kojom on, »svjesni« Balkanac, bilježi snobovski Pariz, zauzimajući više stav promatrača negoli sudionika. On se zapravo nalazi na odstojanju od tog Pariza koji je ipak uvijek ostao stran njegovoj najintimnijoj ljudskoj biti. Pariz se tek određeno vrijeme pojavio kao najbolji odgovor na njegove mladenačke snove o velikom i slobodnom životu i stvaranju. Uzelac je, međutim, ostao stari i nepopravljivi litalica koji nije našao svoj pravi novi dom i koji nikad potpuno ne zaboravlja ono što je ponio u sebi.<sup>8</sup>

## 2

U vrijeme Uzelčeva odlaska u Pariz, Zagreb i Pariz nisu više tako daleko. Osnovni su likovni problemi istovjetni. Ne govorimo o avangardi. Kad Dorival ustanovljuje da »cijelo francusko likovno stvaralaštvo od 1920. do 1940. godine živi od doprinosa fovista i kubista kao i od ostvarenja suprotnih pokreta«,<sup>9</sup> onda je to slično onome što Babić piše 1928. o dvoumljenju hrvatskog slikarstva na osnovi dviju mogućnosti: boja ili forma, opisujući stanje kao »otvoreno pitanje, da li će pobijediti boja (upliv Matissea) ili forma (Picasso i ostali)«. <sup>10</sup>

<sup>5</sup> Lj. Babić, Pola vijeka hrvatske umjetnosti, Pečat, 1939, br. 1—2.

<sup>6</sup> Slika *Naše majke*, koja je bila izložena u Salonu Nezavisnih 1925, više ne postoji. Nespretno smotana, s licem prema unutra, teško je stradala i namaz se gotovo posve uljuštio. Tu je sliku uočio i francuski kritičar Vauxcel, a pisali su o njoj i mnogi naši pisci (L. Rupčić, Bonefačić, Draganić). Es, u »Riječi« (12. IV 1925), piše da je »Uzelac tom slikom donio sigurno svoju najbolju stvar«, a Draganić (takoder u »Riječi« od 26. I 1925), pošto ju je opširno opisao, zaključuje: »Ova nam slika najbolje potvrđuje, da je taj barbarin ostao i u Parizu naše dijete.« Sām autor ju je u razgovoru ovako opisao: »Monohromna modelacija, sva u toplim bojama. Pierru della Francesca me u to vrijeme frapirao, chiaro-scuro, konstrukcija, čistoća. Aktovi? Da, u draperijama, žene plaču... Tri metra s dva cca, horizontalna.«

<sup>7</sup> Uv Dragović, Milivoje Uzelac, Politika 20. XI 1931.

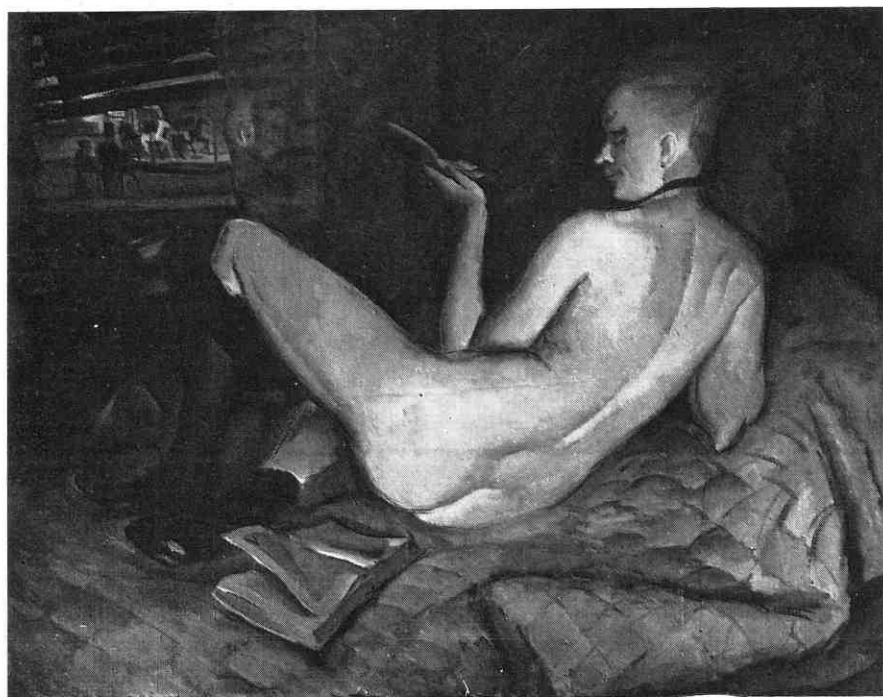
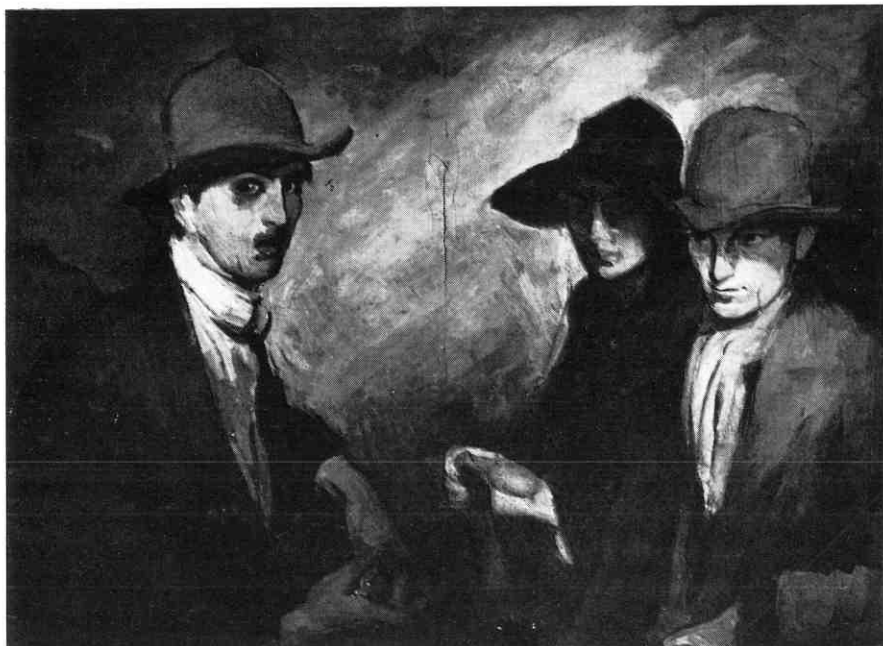
<sup>8</sup> U jednom pismu sestri Emiliji (siječanj, 1935) M. Uzelac piše: »Svi ste našli neku harmoniju u životu i gledajte da je sačuvate, a ja jedini osto sām, a to me često muči... Sada sam se (nažalost) smirio, pa bi mi trebalo malo kuće i domaćeg mira. No meni to nije suđeno, kako vidim...« No Uzelac nije čovjek koji se tuži niti žali, zato dodaje brzo: »Nemoj misliti da me to čini nesretnim, no ipak, htio bih malo više mira...«

<sup>9</sup> B. Dorival, Savremeno francusko slikarstvo, Sarajevo 1960, III, str. 16.

<sup>10</sup> Lj. Babić, Pioniri našeg slikarstva, Svijet, br. 26, od 22. XII 1928.

milivoj uzelac  
kompozicija, 1919.  
venera iz predgrada, 1920.

32

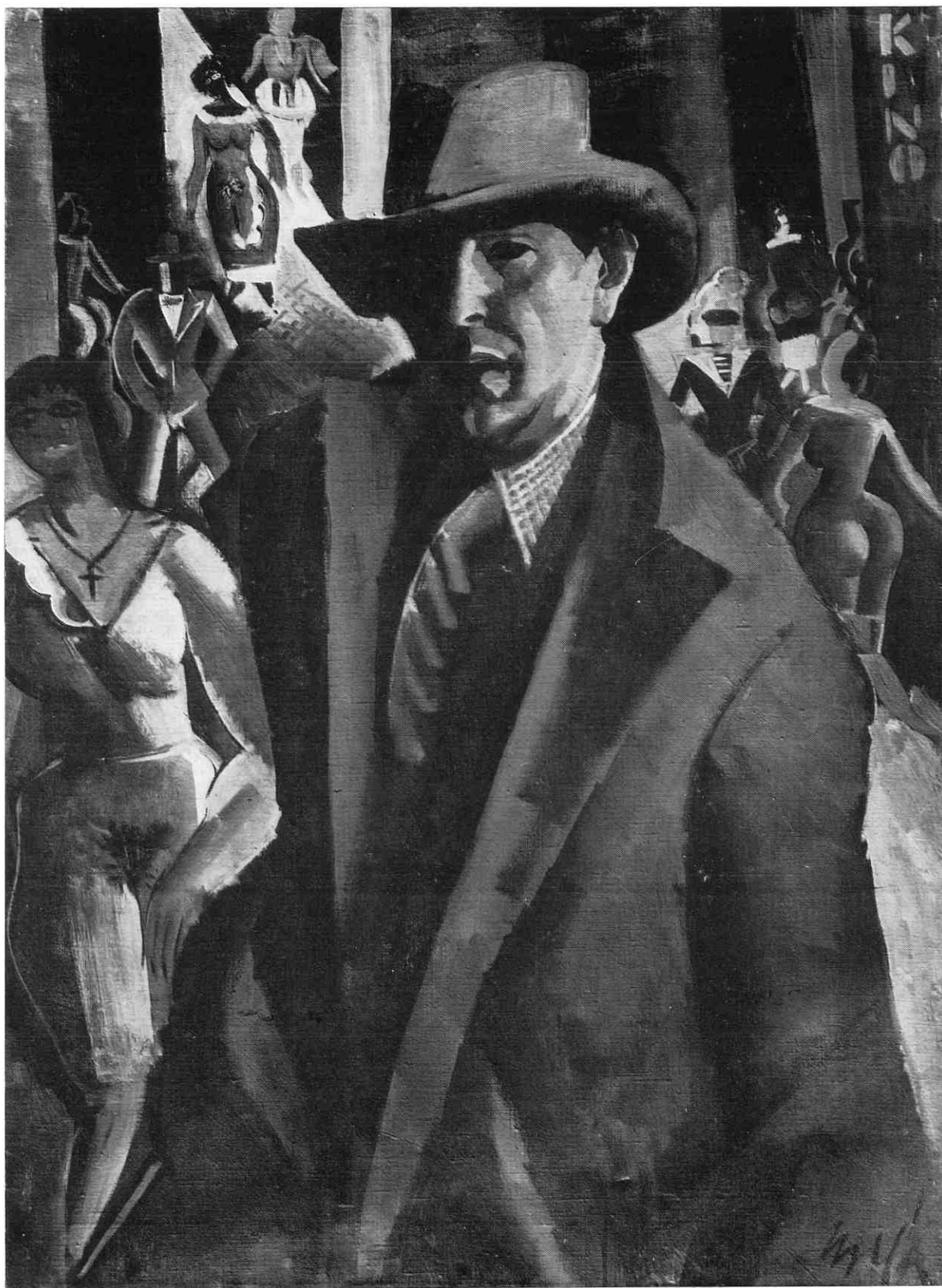






milivoj uzelac  
autoportret u baru, 1922.

34



Kad govorimo o slikarstvu Pariza u tom vremenu označavajući ga postkubističkim i postfovističkim, onda ne treba zaboraviti ni ona kretanja »suprotnih pokreta«, kao što bi rekao Dorival. U prvom redu to je nadrealizam, a zatim apstrakcija, geometrijska, orfizam, koju već možemo uklopiti u odjeka kubizma i fovizma. Kad je Uzelac u svemu tome morao pronaći vlastiti put, onda se u nekim svojim shvaćanjima nije kolebao. Njegovo unutarne raspoloženje uvjetovalo je čvrst i jasan otpor nadrealizmu. Ništa zajedničko nije imao s njegovim bolesnim, halucinantnim traganjima.<sup>11</sup> U pitanju apstrakcije on se također ne nalazi u nedoumici. Bila mu je bliža i misaono prihvatljivija, ali ipak ni ona nije bila govor njegove osobnosti. Iako je unutar njom nuždom usmjeren na to da metodom apstrahiranja pretvara vidljivi svijet u veličanstveniju i jedinstveniju stvarnost, njegovo je vlastito fizičko oko ipak bilo odviše jaka veza s onim što ga okružuje a da bi se moglo pasivizirati, da bi moglo biti potisnuto u pozadinu. Bio je odviše uronjen u život osjetila, a da bi od njega mogao praviti čistu apstrakciju, bilo geometrizirani izričaj duha bilo obojeno očitovanje osjećaja. On to doslovno i riječima izjavljuje,<sup>12</sup> a vrlo dobro je to uočio i A. B. Šimić već ranije, za Uzelčevog boravka u Zagrebu: »Uzelac je, držim, takva priroda da ga ne bi mogla zadovoljiti igra čisto apstraktnih formi.«<sup>13</sup>

Međutim, kušnje za našeg slikara počinju onda kad se postave pitanja osnovnog dvoumljenja između postkubističke i postfovističke metodologije. Postkubizam treba u ovom slučaju shvatiti kao slikarstvo koje ne ide za razlaganjem forme nego naprotiv poštuje njenu puninu, pročišćuje je i nastoji preoblikovati u višem i trajnijem smislu, jasnim crtežom, gdje potez, čak i kad je slobodan i razvezan, još uvijek poštuje cjelovitost forme. U daljnjem razvoju to će pročišćenje oblika krenuti prema traženju savršenijeg i veličanstvenijeg viđenja cjeline. Uz pomoć sjećanja na stare majstore, Poussina ili na talijanske slikare rane renesanse, javljat će se novi klasicizam kao pratilac novog humanizma koji

11

U jednoj temperamentnoj tiradi Uzelac uzvikuje: »Nema nadrealizma. Ne priznajem.« (Vuk Dragović, Milivoje Uzelac, Politika, 20. XI 1931.)

12

U razgovoru s Brunom Begovićem (Vjesnik u srijedu, 31. XII 1954) Uzelac zauzima prilično negativan stav prema apstrakciji kod nas zalažući se, pod dojmom izložbe naše srednjovjekovne umjetnosti, za stvaranje nacionalnog stila. Međutim kod Francuza odobrava apstrakciju kao izraz »logičan, uvjetovan čitavim razvojem francuskog i zapadnoevropskog slikarstva...«. U razgovoru s Radovanom Ivšićem, godinu dana kasnije (Globus, 9. IV 1955), Uzelac ponešto mijenja svoje mišljenje: »Ja nisam apstraktni slikar, ali mislim da bi bilo vrlo dobro, da se školski domovi i hodnici naših škola u Jugoslaviji oslikaju velikim apstraktnim slikama. Uvjeran sam, da bi to doprinijelo formiranju zdravih i radosnih pokoljenja.«

13

A. B. Šimić, Uzelac, Kritika, 1922, br. 4.

obnavlja vjeru u čovjeka i njegov idealni lik. Tako će se pojaviti i Uzelčev *Umjetnik i model* (Narodni muzej, Beograd) ili njegova *Djevojka u čamcu* (Moderna galerija, Zagreb).

U toj suvislosti i Uzelčeve dekoracije s motivom crnačkih tijela znače izuzetnu potvrdu izvorne Uzelčeve usmjerenosti na skulpturalno usavršavanje ljudskog lika kao i težnje za stanovitom neosobnošću u izvedbi, koja će biti posve u duhu klasicizma, najavljujući čak objektivizam op-arta. Te će dekoracije imati to značenje ne samo tematski i metodski nego i tehnički, izvođene posebnom tehnikom na blistavoj metaliziranoj podlozi pomoću obrazaca izrezanih u kartonu.<sup>14</sup>

Za pojavu neoklasicizma među našim umjetnicima M. Protić<sup>15</sup> utvrđuje nekoliko razloga, pretežno objektivnih koji su se više ili manje pojavili kao razlozi pojedinaca i poprimili subjektivnu obojenost. Bili su to: sociološki razlozi, organska potreba za povezanošću u odnosu na staro slikarstvo, neka vrsta sažimanja tradicionalnog i suvremenog, zatim primjer Picassa, Cézannea i napokon posve estetski razlozi. Međutim, sigurno je da ni kod jednog od naših umjetnika taj povratak starom slikarstvu, starim klasičnim vrednotama slike nije toliko subjektivno utemeljen u samoj osobnosti kao kod Uzelca i, dok će mnogi od njih proći svoje sezaništičke i postkubističke i neoklasicističke mijene (Gecan, Tartaglia, Šumanović, Režek, Konjović, Dobrović...) kod malo će kojega od njih taj nagon gradnje nekog čvršćeg svijeta biti tako trajan i tako organski kao kod Uzelca gdje će se produžiti kao jedna od oznaka čitava njegovog djela. To daje njegovoj osobnosti neobičnu složenost. Kod drugih umjetnika nakon jedne konstruktivne faze javlja se obično, kao neki ustuk, ekspresivnost i emocionalnost, kolorizam; kod Uzelca se te dvije metode neprestano prepleću, sukobljavaju, bore o prevlast ili nastoje pomiriti.<sup>16</sup>

14

Kako je Uzelac doživljavao crnačka tijela najbolje svjedoče riječi koje sam zabilježio u razgovoru s njime: »Crnačke glave su vrlo interesantne. Skulptorske. Naglašena modelacija, dobro reagiraju na svjetlo, kao bronca. Bon plantation de la tête. U vojničkom standu, na monitoru, gledao sam njihove gimnastičke vježbe. Bile su tu različite rase. Sjajni su bili Senegalc. Crnci, des dieux. Ramena, klesani kao da ih je klesao Egipćanin. Osjeća se snaga. Osjetio sam to naročito i kod boksača. Superiorni su bijelcu. Kod bijelaca je prozirna koža. Crnac može biti gol, a da nije bestidan. Kod figure crnca postoji čisti clair-obscur. Bijelo tijelo je drama, mora biti mlado da bude lijepo...«

15

M. Protić, Treća decenija. Konstruktivno slikarstvo, Beograd 1967. (Katalog istoimene izložbe u Muzeju savremene umetnosti), str. 31/32.

16

Vrlo rječite su u tom pogledu ove činjenice: posljednje godine u Zagrebu nastaje »Žena sa cvijećem« (Moderna galerija, Zagreb), živo nabačeni portret, gotovo plošan, s nekoliko jačih kolorističkih akcenta, a istodobno radi majstor i izrazito tonski i konstruktivno građene alegorije jeke i muzike (na istom mjestu). U Malakoffu nastaje



Uzelac je slikao čovjeka onakvog kakvog ga je želio vidjeti: velikog i snažnog. Bila je to značajka njegova gledanja i prije pojave novog klasicizma, kao i poslije njega. Dublji je razlog takve idealizacije ljudskog lika u Uzelčevu gledanju na život i čovjeka. U tome postoji neprekinutost od njegove mladosti pa nadalje, i ne samo u slikama i crtežima nego i u ponašanju i izjavama.<sup>17</sup>

Ipak, taj se isti nagon našao u nedoumici kad ga je trebalo izraziti likovno: velika ojačana forma sigurno je njegov izraz jednako tako kao i jasan crtež koji tu formu pojednostavnjuje i monumentalizira, ali kad je želio izraziti strast i žestinu osjećaja, samo širok razvezan potez i zgrušani, grubi namaz nisu bili dovoljni. Čvrsta forma i njen pratilac jasan crtež sapinjali su ih i sređivali. To nije mogao biti odraz one slobode koju je Uzelac želio za čovjeka, za onaj senzualizam, za onu krepčinu osjećaja koja bi morala biti svojstvena čovjeku oslobođenom svake sapetosti pravilom. Tu je nužno trebala boja. Uzelac je to osjećao. On, majstor crteža, forme gradnje i konstrukcije, našao se pred ključnim zadatkom fovističke metodologije. Bio je to kod njega težak sukob uvjetovan izravno suprotnostima vlastite naravi koliko i vanjskim poticajima. Kako pomiriti takva oprečna shvaćanja? Odluči li se za boju, trebalo bi u srži mijenjati metodu, a to je značilo lišiti se dotadanjeg crteža i masivnosti ljudskog lika, tj. onoga što je iskonska značajka njegova gledanja. Za Uzelca ljudska figura nije bila samo privid, obojeni osjet, pa ni povod za velike i strastvene kretnje, ona mu je, mnogo više, oličenje njegove najdublje misli i njegove naj snažnije životne težnje. Činilo se da se divna i slobodna ljudska snaga može najbolje izraziti zbijena u čvrste i skladne obline ljudskog tijela, a optimistička vjera u euritmičku liniju njegova obrisa. Ipak, nije li baš tu pravilo bilo odviše prisutno? Ne treba li ga baš

sjajan Mali Nikolica (privatno vlasništvo, Zagreb) u velikim svijetlim, živim kolorističkim masama istodobno sa studiozno građenim figuralnim kompozicijama kao što su Tri gracije iz novosadske ili Mrtva priroda sa ženskim aktom iz dubrovačke galerije. Na početku tridesetih godina u Parizu nastaju i Portret gđe L. (privatno vlasništvo, Dubrovnik) i Djevojka u čamcu (Moderna galerija, Zagreb), prva u izvanrednim, kolorističkim, pojednostavnjenim masama, gotovo bez modelacije, a druga tonski, upravo klasicistički s naglašenom modelacijom.

17

Neobično su sugestivne misli i ideje iz Arcybaševljeva romana »Sanjin«, koji je izvršio dalekosežan utjecaj na mladog Uzelca. Tu možemo, između ostalih, naći i ovu karakterističnu misao: »Ja znam jedno, odgovori Sanjin: — ja živim i hoću da živim i hoću da život ne bude mučenje za mene... Radi toga je potrebno — prije svega zadovoljavati svoje prirodne strasti... Strast to je sve: kad u čovjeku nestaje strasti — nestaje i njegovog života, a kad on ubija strasti — ubija samog sebe!« (Zagreb, 1917, str. 93). Jednako će nam tako danas upravo »uzelčevski« djelovati opis Lidije (str. 19) ili misli o vinu (str. 51). To nisu slučajne i sporedne konstatacije. Preko Arcybaševa Uzelac se zapravo susreo sa Stirnerovom individualističkom filozofijom koja je bez ikakvih ograda prisutna u osnovi Uzelčeva životnog djela.





tu razoriti nesputanim zamahom žarkog pigmenta? Problem se nije činio nerješiv kad se slikar nalazio pred krajolikom, ali se teškoća zaoštavala kad je pred slikarom i njegovim stalkom stajao čovjek.

Početke tih suprotstavljanja mogli bismo naći još u zagrebačkim danima, u *Portretu žene sa žutim tulipanom* (Moderna galerija, Zagreb) i kasnije u *Malom Nikolici* (privatno vlasništvo, Zagreb) iz malakofske faze. Sredinom tridesetih godina kretanje prema boji sve se snažnije ističe, potaknuto češćim izletima na Jug, da bi konačni zaokret bio izvršen u toku rata i nakon njega.

I tako, kad želimo odrediti ono što sačinjava bitne značajke ove umjetnosti, ne možemo se oteti dojmima ove, do u samu srž ukorijenjene, dvosmjernosti.

### 3

Kao jednu od osnovnih oznaka Uzelčeva stvaralaštva ipak smatram njegovu tektoničnost. Teško ćemo naći njegovu sliku ili crtež koji ne bi imao svoju težinu i ne bi bio smješten u svoj prostor u ritmu nekih okomitih i vodoravnih odrednica, pa i onda kad su posrijedi izrazito dinamične, asimetrične kompozicije s naglašenim arabeskama i dijagonalama. Ta ista statičnost i sigurnost prebačena na moralno-etičko područje bit će likovno uobličena u stvaranju idealnog čovječjeg lika. Njegovu nam snagu umjetnik više sugerira nego opisuje, ne isticanjem mišićja i pokreta nego likovnije: voluminoznošću, blokovima koji u svojoj težini i jednostavnosti nose izvor svoje nakupljene snage. Razumljivo, sezaniistička gradnja i kubistička konstrukcija i stari uzori bili su mu u tome vodiči. Crtež slijedi istu želju, isti zakon. Pojednostavnjen je da bi postao nosilac snage i ljepote, forme i čistog toka obrisne linije. Ponekad će postati samostalna arabeska (gvaševi sa scenama iz cirkusa), igra ili duhoviti tumač onoga što slikar vidi. Oštra ili blagonaklona ironija pratit će djela u kojima se umjetnik, više u igri negoli stvarno, kritički aktivira, u susretu s besmislenim ili precjenjivanim konvencionalnostima ili pak pred fizičkom ili psihičkom rugobom i iskrivljenjem (*Veslačica* iz cetinjske galerije).

Klasicističnost Uzelčeva izraza, duboko subjektivno uvjetovana, prisutna je u njegovom sveukupnom djelu. Ni u jednoj svojoj fazi on neće napustiti svoje gledanje na čovjeka, siže i sličnost u portretu. I onda kad je riječ o arhitekturi ili o oronulim konjima i napuštenim cirkuskim kolima, pa čak i pat-

kama ili suncokretima, iz njegove posljednje faze, i uz najveću žestinu boje ti motivi neće izgubiti masivnost i svoj pročišćeni značaj koji ih uzdiže do tipova u nekom monumentalnijem svijetu. Rjeđe će doći do izražaja želja za samostalnom vizijom isključivo pikturalne ljepote. Uzelčevo slikarstvo bit će uvijek vezano uz njegov život, bit će ne samo njegov sadržaj nego i pratilac i tumač, te će u tom smislu uvijek zadržati klicu sažetog opisivanja i njegovom likovnom osjećaju neće nikad biti strana ni ekspresija ni priča, nekad socijalno, a kasnije više satirički obojena.

U probijanju prema osobnijem, osjećajnijem gledanju svijeta kroz boju Uzelac je nailazio na teže probleme negoli u stvaranju svoga linearnog i plastičnog svijeta. Njegov urođeni likovni talent temelji se na crtežu, na toj neposrednoj povezanosti oka i ruke. U fovističkom postupku ta je povezanost gotovo opterećenje, jer je u njemu uloga fizičkog oka sužena. Ne slika se ono što se vidi, pa ni samo preobrazba viđenoga, nego nešto vrlo različito od toga, slika se neko unutarnje viđenje te se s posebnom radošću naglašava moć i pravo na razgrađivanje objektivnog svijeta, slijedi se tok vlastite emocije i na putu od unutarnjeg oka prema ostvarenju na platnu osjećaj se pretvara u boju, a potez nije nametnut ocrtanim likom viđenog predmeta nego je podređen ritmu osjećajnog doživljavanja i srasta potpuno s izražajnim karakterom i htijenjem čiji je nosilac osamostaljena boja. Taj fovistički proces za Uzelca će uvijek predstavljati poseban problem, jer je čitava njegova struktura likovnog doživljavanja temeljena u prvom redu na viđenom svijetu, na životu kojemu se on posve predaje.

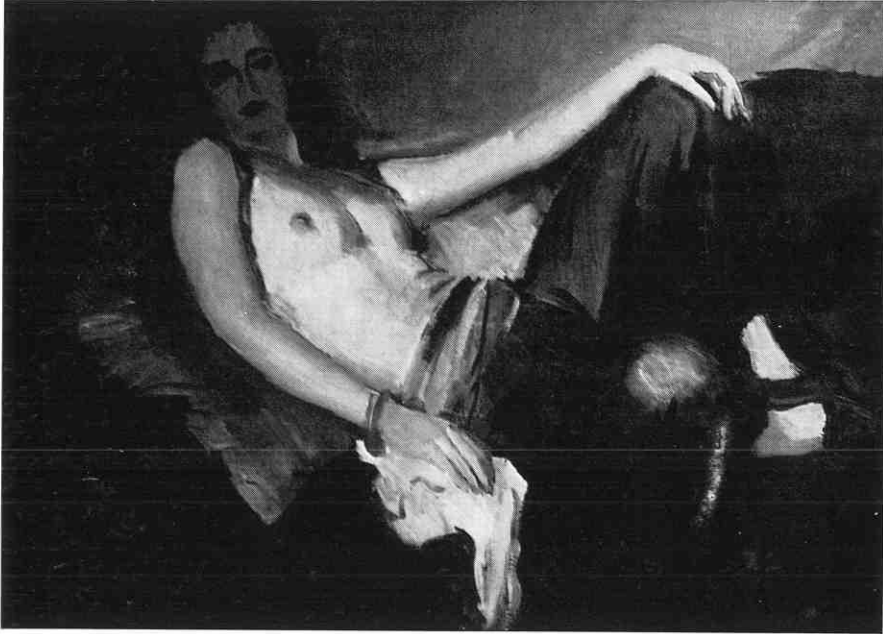
Ipak ni ta metoda nije za njega nešto nasumce preuzeto, kao prisila vremena ili čak mode. Dovoljno je samo da se sjetimo fovističkog senzualizma i volutarizma, pa da uvidimo koliko je u njemu Uzelac nalazio sebe. Koji je od naših umjetnika bio senzualniji od Uzelca (razumljivo, riječ je o različitim tipovima senzualnosti i različitim načinima njenog ispoljavanja), a koji je veći individualist i volutarist?

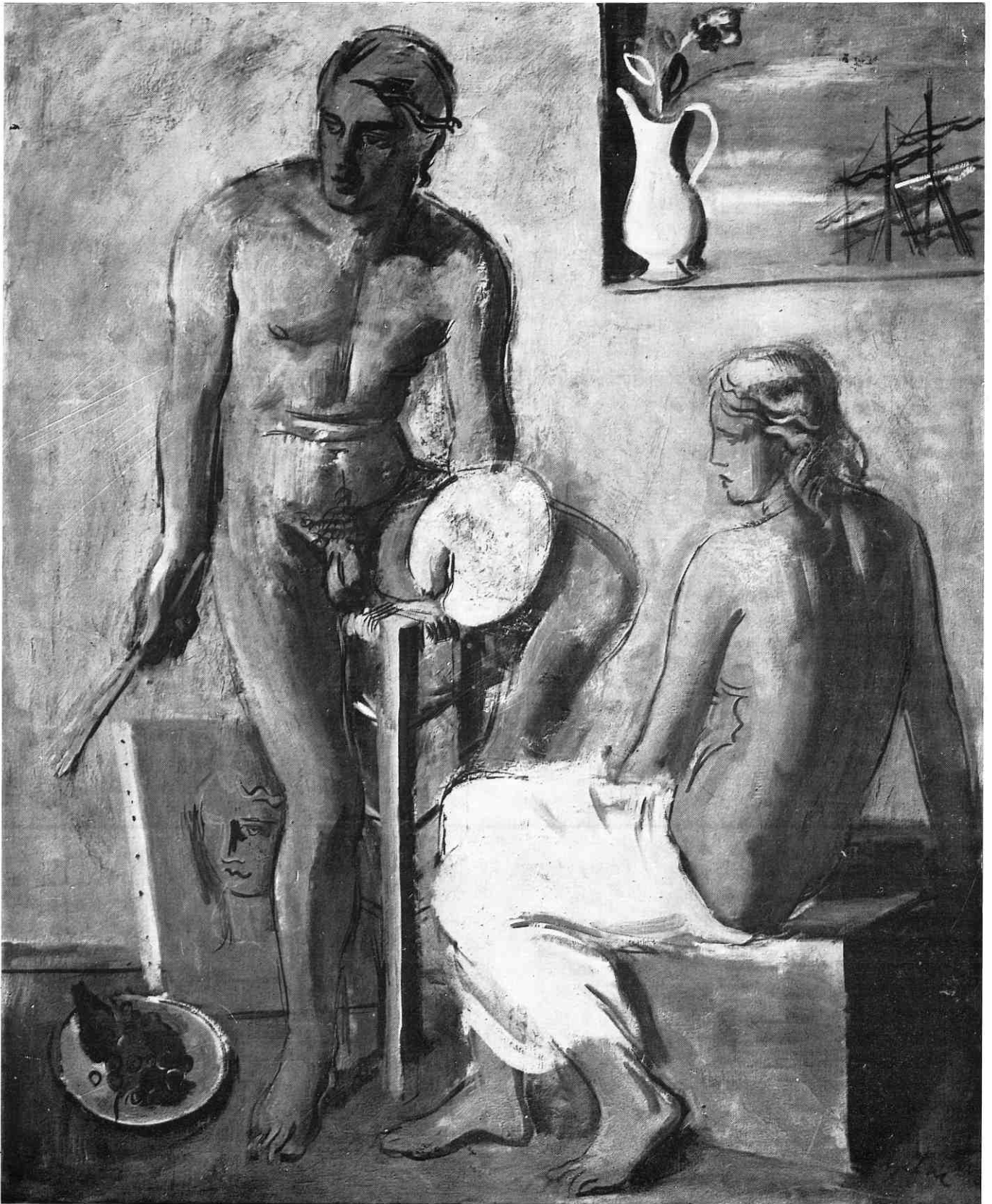
I tako se Uzelac našao pred osnovnim pitanjem čitavoga svog djela: kako pomiriti ove dvije suprotnosti svoga vremena (o kojima govore i Dorival i Babić), ali koje su istodobno i izraz njegove vlastite podijeljenosti.

Okolo njega su već postojali gotovi izrazi, recepti, zaokružena i formirana rješenja: Matisse, Vlaminck, Van Dongen, Derrain, da spomenemo samo one koji su mu bili najbliži. Matisse po svom sezanimu i osjećaju za mjeru i kompoziciju, Vlaminck po iskonskoj osjećajnosti i usmjerenju na brzinu suvremenog života («automobilsko slikarstvo»), Van

milivoj uzelac  
odaliska, 1932.  
kuća u primorju

38







Dongen po smirenom i otmjenom toku linije i boje, Derrain po klasičnosti: sklonosti za škrt namaz i skladan ljudski lik. Uzelac nije mogao izbjeći čak ni nesvjesno i djelomično prihvaćanje nekih od tih rješenja, ali je uspio nadvladati privlačnost u ponajboljim svojim slikama tridesetih godina, kao što su *Portret gđe L.* (privatno vlasništvo, Dubrovnik), *Žena u crvenom* (Narodni muzej, Beograd), *Platane* (Moderna galerija, Zagreb) u kojima će uspjeti na svoj način i u najvećoj mogućoj mjeri pomiriti i odraziti konstrukciju i emociju. Tu će velike obojene mase potisnuti crtež i svijetlo-tamno, te će se svjesno okrenuti prema usklađivanju samovoljno pojačanih odnosa boje. Ipak, i tu će naglašena težnja prema sažimanju prikazivati naš svijet istim uvećanim razmjerima u čvrsto određenim masama materije.

Na toj će se liniji naći i gotovo sva ostala ponajbolja majstorova djela.

#### 4

No dvoumica: oblik ili boja nije bila jedino raskršće na kojem se umjetnik morao odlučivati. Pored likovno-psiholoških podvojenosti postojale su i one koje imaju u pozadini psiho-sociološke suprotnosti njegova života. Pojednostavnjeno rečeno, riječ je o razapetosti između intravertiranih i ekstravertiranih težnji vlastite naravi. Snažni poticaji temperamenta nosili su umjetnika čitav život i dali mu jedan od osnovnih pečata. U slučaju takvog temperamenta ne postavlja se samo pitanje sabranosti, toliko potrebne u časovima stvaralačkog sazrijevanja,<sup>18</sup> nego prije svega sam izraz kao odjek vlastitog temperamenta i vlastitog života.

Uzelčeva je komunikativnost poslovična. Od najranije mladosti kroz čitav život njegovi ga prijatelji i znanci poznaju kao izvanrednog, duhovitog i inventivnog zabavljača društva, pripovjedača, predstavljaja, imitatora, sladokusca i kuhara, pokretača akcija i organizatora. Od duhovitih »njemačkih« predavanja, koja ni rođeni Nijemac ne bi mogao razumjeti, pa do sablažnjivih i šokantnih scena koje se teško opisuju u »pristojnim« tekstovima, sve je to bilo njegovo područje. Oko njega se okupljalo ljudstvo, uvijek je bio tražen u društvu. U Pragu je to bila bohema getta i praških vinara, u Zagrebu



18

Uzelac je bio veliki radnik. Radio je danju i noću. Bio je vrlo nesretan i nezadovoljan kad dulje vremena nije bio u svojoj radionici. Vidimo to u njegovim pismima, a zabilježeno je to i u novinskim prikazima i razgovorima.





umjetnički krugovi slikara, arhitekata i književnika, u Parizu ljudi oko Bouffe Parisienne, Palais du Sport ili magnati iz hotela i igračnica ljetovališta u Deauvilleu.

Uzelac se odlično snalazio u tim sredinama, bio je u svom elementu kad je imao publiku, prijatelje, poštovaoce, obožavatelje i obožavateljke, ali je ipak sve imalo određene granice o kojima se malo govorilo. Uvjeren sam da su mnogi Uzelčevi »ispadi« bili posljedica zasićenosti, označivali su granicu kad je okrenutost prema okolini i njena agresivnost počela izravno ugrožavati njegovu unutarnju samoću i sabranost. Najveća ekstravertiranost izazvala bi ponekad gotovo surovi ustuk koji bi se često izživio i u pojačanoj marljivosti i povlačenju u se. To dvojstvo, ta neprestana napetost značila je ponekad prelaženje iz krajnosti u krajnost, pa i u istom vremenskom razdoblju. Jednosmjernost nije mogla biti prihvaćena, a ravnoteža je zahtijevala ponekad izuzetan napor, koji nije bio uvijek moguć.

Što je sve to značilo za njegovu stvaralačku moć i umjetnički izraz? Ponajljepša su djela nastajala u sretnim časovima sabranosti usred vreve, u onim plodnim časovima povlačenja u svoj uži krug i mir svoje radionice (prve godine prijateljstva i ljubavi sa sadašnjom svojom suprugom, rad u Oliouillesu, tj. vrijeme tridesetih godina). Ali taj se mir nije mogao dugo održati. Čovjek Uzelac nije bio stvoren da se zatvara, da se povlači i da razmišlja. I oni najljepši plodovi samoće nosili su u sebi svježinu stečenu u vrevi života. Bez tih bučnih tokova umjetnik bi se brzo počeo osjećati štur, otrgnut od plodnosnih slojeva tla na kojem je jedino mogao rasti, i zato, da bi se moglo raditi, trebalo je izići tamo gdje je život najbučniji: u cirkus, kazalište, na sportsko borilište, na plaže, u hotele, igračnice, bistroe, knjižare, među bibliofile i ljubitelje grafike, među prijatelje i u njihove vile i ljetnikovce. Tu su nastajale razigranom rukom nabačene temperature. Tu bi se javljale narudžbe i nastajali portreti, zamisli za panoje, dekoracije, kazališne inscenacije i opremu privatnih stanova. Igre i stvaralačke igre, čija je likovna težina ovisila o času nastanka, o časovitoj slikarovoj ravnoteži i njegovoj uronjenosti u taj život; o tome je li plima njegova temperamenta još uvijek rasla i širila se obuhvaćajući i ispunjavajući u svom naletu sve ove prštave predstave njegove ličnosti ili su oplodujuće vode već krenule prema svome koritu. Život bi tada nestajao, a ostajale bi samo vješto nabačene ljuštore života na njegovim crtežima, temperama i dekoracijama.

Uronjenost u život Uzelčeva je i slabost i snaga. On je vjerojatno naš prvi slikar koji je svoj stvaralački temperament ponio u buku suvremenog

života, koji je ponajviše od svih naših umjetnika izišao iz bjelokosne izdvojenosti i likovnog čistunstva, te ga i u tom pogledu možemo smatrati znakom novog skretanja i novog odnosa umjetnika i društva.

Međutim, nakon drugoga svjetskog rata, nekad neiscrpane umjetnikove sposobnosti uklapanja u život kao da počinju jenjavati. Je li to zbog poodmaklih godina ili zbog ubrzanog tempa društvenih mijena, ili je to opterećenje društva kojemu je pripadao, a koje je polako i neizbježno silazilo s pozornice? Uzelac je sve češće na svom dobru na jugu Francuske, a kad se 1963. onamo i sasvim preselio, u Parizu se pojavljuje samo kao gost, pa i to sve rjeđe. Nestaje nekadašnje podvojenosti između umjetnika i društva, životne bujice i smirenosti radionice. Ostaje samo jedan odnos: umjetnik i priroda, trajna u svojim iskonskim mijenama. Tu je njegova supruga, farma ovaca, gradić, krajolik sličan njegovoj rodnoj Hercegovini, i konačno on sâm pred svojim platnima kao nikad prije u životu. Izvučen iz životne struje, bez dnevne napetosti, bez razdiranja i odviše umiren.

Krug još nije zatvoren, ali farma Pasto Sobre, kraj Cotignaca, zasad je posljednja etapa u nizu činjenica koje čine pojavu Uzelac, blistavu, višeznačnu, pa i proturječnu, ali ipak na poseban način dosljednu sebi i svojim vlastitim životnim pozivima. To je pojava čovjeka umjetnika koji se uvijek, cijel cjelcat, predaje životu, njegovim strujama i vrovima, bez predomišljanja, bez ograničavanja, bez sputavanja i bez odricanja, bilježeći sve njegove predstave; ništa mu nije strano ni zabranjeno; u neprestanoj opasnosti da se razbije, rasprši i presahne. I dok s jedne strane bilježi časovite emocije hvatajući i trenutačni privid stvari, s druge strane teži smirivanju, monumentaliziranju, trajnosti života u njegovom boljem i savršenijem izdanju. Statika i dinamika, neposredno bilježenje ili čin pročišćavanja.

Život, koji se činio izvanredno bogat, blještav, mnogoznačan i protivrječan, svodi se sve više na samo nekoliko, možda samo na dvije osnovne težnje. Možemo li u njima osjetiti urođene suprotnosti čovjeka u čijem organizmu kolaju životni sokovi majke Mediteranke i oca kontinentalca, carskog časnika i činovnika? Bilo bi odviše pojednostavnjeno kad bismo širinu ove ličnosti željeli svesti isključivo na uske granice tih dvaju činilaca, ali se njima sigurno ne može poreći uvjerljivost ili bar simboličnost.<sup>19</sup>

19

Ovo mišljenje postoji i u samoj Milivojevoj obitelji. Njegova sestra Erna doslovno mi je iznijela tvrdnju: »Od mame je Milivoj naslijedio maštu, duhovitost, smisao za umjetnost i glazbu, a matematički talent ima po tati.«

Kad bismo poznavali samo Uzelca čovjeka, njegov život i njegov odnos prema društvu kako nam se obično ukazuje, lako bismo očekivali slikarstvo jednog Konjovića ili Dobrovića, snažan nepokoren i nepokoriv temperament. Ali on je, vidjeli smo, načas bliže Kraljeviću, samo bez njegove usredotočene senzibiliziranosti, ili Beciću po snazi i punokrvnosti, samo bez njegova smirenog samozadovoljstva, a možda bismo ga mogli usporediti i s Krležom i Meštrovićem. Susrećemo tu u drugom obliku ono isto heroiziranje i onaj isti »barbarluk« u kojem smo tražili spas za našu narodnu slabost i slabokrvnost; tek, slikarov odlazak kao i slikarov svijet, u njemu i oko njega, skrenuli su ovu sudbinu drugim putem. On je postao naš Degas po traženju trajnog u trenutnom, ili naš Fragonard po senzualnosti, prijemljivosti i lakoći izraza, a u biti on je ipak samo naš veliki samouk i samotar koji nije nikad naišao na učitelja što bi ga nadmoćnošću i jasnoćom zrenja uspio zaokupiti i ponijeti preko svih zamannosti, usputnih i pokrajputnih privlačnosti i igrarija prema kojima je on bio odviše slab. Tako se Uzelac našao negdje u sredini između imena koja smo nabrojili, velik i snažan po vanjštini, a pun protivurječnosti u sebi; ispod površine on se lomi i poprima tragičnu crtu svih Prometeja i Icara, nićeanaca i štirnerovaca.

Neuobičajena je njegova vjera u čovjeka, neuobičajena i njegova sigurnost u neiscrpnost vlastitih snaga. Napetost njegovih intimnih suprotnosti postaje potpuno uočljiva onda kad uvidimo da je njegov ja u srži prožet civiliziranom ljudskošću, razumom, pa čak i mjerom (!) i da je njegovo okretanje sirovom i brutalnom samo ustuk od onoga što nosi u sebi,<sup>20</sup> što osjeća kao otprirođeno, daleko od čistih izvora pravog života; tražio je izlaz od neumitne zbilje, od robovanja koje nam nameće pravilo i mjera i društveni dogovor. Vapio je za slobodom, a u sebi je nosio načelo pokoravanja. U uljudbi je gledao korijen ljudskog robovanja, ali ga je ona neizbježno zaokupljala. On je to više znao negoli osjećao, a želio je osjećati, osjećati bogat život slobode. On ga je uporno tražio. Uporno ga je stvarao, bježeći od sebe i od pravila i od granica koje je nalazio u sebi i koje mu je nametalo društvo.

20

Kako lucidno, proročki, zvuče riječi A. B. Šimića napisane još 1922. pogađajući srž Uzelčeva djela: »I kao što kroz civilizaciju njegovih ljudi vidimo njihovu animalnost, tako kroz animalnost njegovih životinja razabiremo njihovu civilizaciju: njegovi konji su cirkuski. Još nijesmo vidjeli Uzelčeve rvače i boksače: to mora biti, ja mislim, Uzelcu drag subjekt za slikanje. I po svoj prilici ćemo jednog dana stajati pred njegovim grotesknim šampionom, Herkulom u halbcilindru.« (Kritika, 1922. br. 4.) Više od deset godina kasnije, kad je Uzelac već davno zaboravio da je to bilo ikad napisano, eruptivnom silinom izlaze ispod njegove ruke upravo boksači, mapa Les Joies du Sport i kao uzbuđujući fantom javlja se doslovno »groteskni šampion, Herkul u halbcilindru« — Yves de Boulanger! (privatno vlasništvo, Zagreb).

Rvanje ovog ranjenog lava malokad je dobilo svoj izraz u djelima. Drama se odvijala u njegovoj nutrini, nepristupačnoj ljudima, kao kod svih klasicista, i samo je posredno bila izražena. U umjetnosti ona postaje igrom, onom igrom o kojoj i A. B. Šimić govori da je »najuvjerljivija iluzija o slobodi čovjekove volje«.<sup>21</sup> I tako se mladenačka neiscrpnna snaga pokazala samo kao privid, a nepregledna se životna bujnost prometnula u mnogoliku blistavu Igru. Umjetnik nije postao antikni heroj bogoborac. On je ostao na zemlji, među ljudima, na zemlji je tražio vatru sunca. Osjećao se duboko nesretnim kad se nije mogao odvojiti od sjene i njenog jasnog obrisa, a ipak i ta prezrena sjena i taj zacrtani obris mogli su pod njegovom rukom pružiti ohrabrenje i volju za život.

Djetinja vjera u moćnog i slobodnog Čovjeka bila je samo uzbuđljiv san. Postala je stvarnost tek po Djelu, a kad i ono ponekad poprimi izgled torza, onda je to samo još jedan ljudskiji vid stvari više.

21

A. B. Šimić, Dnevnik, 14. VIII 1921. (Cit prema: A. B. Šimić, Pet stoljeća hrvatske književnosti, sv. 99, Zagreb 1963, str. 343.)