

srpsko slikarstvo XIX vijeka

moderna galerija jazu, zagreb
1. X — 1. XI 1965.

božidar gagro

Nesumnjivo vrlo značajna izložba »Srpsko slikarstvo XIX vijeka« pridonosi da mjesto razbijene i nepotpune slike postojanja i razvoja slikarske umjetnosti u Srba u toku prošlog stoljeća steknemo cjelovitiji i kritičniji uvid. Ona započinje s A. Teodorovićem (1876 — 1826) i P. Đurkovićem (1772 — 1830), a završava s U. Predićem (1857 — 1953) i P. Jovanovićem (1859 — 1957), s umjetnicima koji su udarili pečat koncu XIX st. iako su živjeli sve do naših dana. To su granice vremena i ugaone ličnosti između kojih stotinu izabranih ekspozicija treba da pokaže koliko je bio bogat, koliko na svoj način ograničen i na svoj način raznovrstan, zatim koliko vrijedan i autentičan život srpskog slikarstva toga perioda. Stručnjaci organizatora, Narodnog muzeja u Beogradu, realizirali su jednu koncepciju izložbe čija je prva temeljna oznaka likovni kvalitet, druga svjetovnost. Naime, imade li se u vidu da su slikari prve polovine stoljeća bili ogromnim dijelom slikari ikona, valja li iz postave ove izložbe zaključiti da oni na tom području nisu davali onakve slikarske rezultate, kao npr. u portretnom žanru? Čak i kad bi to bilo tako, ne bi trebalo, s načela historijske objektivnosti, zadržati indikativni omjer?

Cijelo stoljeće raščlanjeno je, po principu stilskog identiteta djela, ličnosti i vremena, na tri velike cjeline: klasicizam, romantizam i realizam.¹ Reklo bi se, dakle, da je zadatak izložbe da pokaže kako se razvoj slikarstva u to vrijeme u Srba artikulira po velikom obrascu smjene stilova u zapadno-evropskoj umjetnosti. Tradicija živopisaca i zografa gubi se u prošlosti, a srpski umjetnici u toku XVIII st. asimiliraju tematske i stilske osobine baroka. Na pragu XIX st. i na njegovu završetku djeluju umjetnici koji su stekli obrazovanje na bečkoj i, kasnije, minhenskoj akademiji; otuda i to da

oni slikarski misle u pojmovima pokreta i moda koje uglavnom filtrira, ako ih već ne stvara, centralna Evropa. — Promatrajući ovakvu razdiobu sa stanovišta periodizacije (granica između klasicizma i romantizma padala bi u g. 1848, početak realizma u 1878), ne može a da se ne primijeti napadna shematičnost koja napose pogađa pojave klasicizma i romantizma. (Kolariceva misao o dva romantizma, o romantizmu »sadržajak« i romantizmu »forme«, odjek je opće teoretske nedomišljenosti i hibridnosti stilske kategorije romantizma u najširem smislu riječi; ako se dovode u vezu, pod istim pojmom, vremenski sasvim disparate pojave, onda je barem »ambivalentnim« pojmovima i terminima neuputno pokrivati cjeline razdoblja). Prigovor shematičnosti mogao bi se staviti i u vezi s općim tretiranjem slikarskih pojava: doista, da li je najsigurniji način da se shvati ovo periferno i provincijalno slikarstvo, da se **uvaži u svojoj historijskoj autentičnosti i profilira u specifičnom kulturnom ambijentu koji ga održava i determinira**, ako se na njega mehaničkim konstatiranjem pojedinih stilskih obilježja navlači kategorijalna shema drugdje izrađena i normativna, ovdje razlabavljena i podvrgnuta mnogim i karakterističnim odstupanjima? A. Teodorović, taj prijatelj Dositejev, prije svega i nakon svega jeste portretist; i dok potretira, on je majstor zavidna umijeća i klasicist; međutim (sudeći po onom što nam je pokazano), na zadatku složenije kompozicije on je apsolutni diletant i njegov stil je nedefinirani stil diletanta! Drugu ilustraciju uzet ćemo od samog M. Kolarice koji govori o »slikaru, spisatelju i arheologu« Dimitriju Avramoviću (1815 — 1855) »koji propagira Vinkelmana a proučava srednjevekovnu umetnost, koji ceni Koređa, a radi kao Overbek, koji na bečkoj Akademiji studira u klasi Kupelvizera a usavršava se u privatnom ateljeu F. Amerlinga, koji kopira Mengsa a u isto vreme i Rubensa, koji je 1838. naslikao najpotpuniju klasicističku kompoziciju u srpskom slikarstvu »Apoteozu Lukijana Mušičkog«, a 1840. prvo delo srpskog romantizma, portret V. Karadžića«. — Kako su ovi primjeri bezmalo karakteristični za sva razdoblja srpske umjetnosti prošlog stoljeća, historija umjetnosti shvaćena kao historija stilova ovdje može služiti tek kao opravdanje najobičnije komotnosti.

No bez obzira na koncepciju izložbe i njezinu razradu, predočena djela ostavljaju solidan utisak i navode na razmišljanje. Ukoliko se ne može govoriti o nekim izuzetnim vrijednostima

ili otkrićima, niz radova već spominjanih majstora, Teodorovića i Avramovića, K. Danila, N. Aleksića, K. Ivanovića, N. Radonića, Đ. Jakšića, M. Tenkovića, D. Krstića — drži razinu srpskog slikarstva u toku cijelog stoljeća na zavidnoj visini. Pada u oči prije svega školovanost i zanatska spremnost koja omogućuje umjetnicima, makar u pojedinim žanrovima, stvaranje potpunih rezultata. Tek pod kraj stoljeća ta zanatska spremnost postaje opterećenje, zlorabljen rutinska vještina; nije ni malo pretjerano reći da je srpsko slikarstvo u taj čas zabilježilo nivo provincijalne banalnosti; trebat će pričekat kraj prvog decenija našeg stoljeća da ga svježije snage ožive i iznova podignu.

U prvoj je polovici stoljeća portretni žanr uz slikanje ikona najviše zastupan; od svečane ukočenosti crkvenih dostojanstvenika (»Portret arhiep. Kirila Živkovića«) do čestitog i sigurnog pogleda trgovca i vojnika — supruge, dame, pomodno odjeveni mladići — čine mozaik ličnosti srpskog građanskog društva, začuđujuće samosvjesnog, vitalnog, sposobnog da usprkos rudimentarnim oblicima kulturnog egzistiranja zadrži otvorenost i prijemljivost (knez Miloš ne umije čitati, no sabire značajnu kolekciju slika!). Vidjena strogim okom A. Teodorovića, oživjela pod virtuosnom rukom K. Danila, ili pak portretirana s već pomalo ohlađenim nervom K. Ivanovića i P. Simića — lica s ovih slika odaju, ispod već usvojene odmjerene manira, nesuspregnutu znatiželju i, gotovo, želju dijaloga. U drugoj polovini stoljeća, nakon nekoliko lijepih portreta D. Jakšića, vrlo nekonvencionalno koncipiranih, a slikanih svježije i mekano (»Živka Protić«, »Djevojka u plavom«, nakon izvanrednog »Autoportreta« S. Teodorovića, portretni žanr opada do virtuosnih i praznih štafaža P. Jovanovića (»Gospoda Šink«, »Mihailo Pupin«).

Od figuralnih kompozicija »Polaganje u grob« Jovana Stajić-Toškovića (1799 — 1824), koliko god je školski i akademski rad, kazuje da je šteta što njegov talenat nije imao prilike da se razvije i dorekne. Većina drugih figuralnih kompozicija »klasicističkog« razdoblja naivne su ili groteskne (»Kralj Milan na odru« — J. Isajlovića, »Foti proklinje nevjernu ženu« — N. Aleksića, npr.). Iako nisu još sasvim uravnotežene kompozicije Novaka Radonića, s motivima iz nacionalne historije ili epopeje, znatno su zrelije, a jedna mala slika s prikazom »Smrti Kraljevića Marka« predstavlja neobično neposredno i poetično rješenje. S. Đ. Jakšićem i S. Teodorovićem situacija se mijenja; moglo bi se reći

da je razvoj figurálnih i drugih žanr-kompozicija u obrnutom razmjeru s opadanjem portreta.

Pejzaž je značajnije zastupljen tek u posljednjim decenijama stoljeća s M. Tenkovićem i D. Krstićem. Međutim čuveni »Babakaj« ovog posljednjeg, između »Alaskih vrata« i izvještačeno patetične »Utopljenice« i sam djeluje izvještačeno i scenografski iskombinirano.

Na kraju dodajmo da ova izložba potiče i zanimljiv problem mogućnosti historijske integracije umjetničkih baština naših danas objedinjenih kulturnih sredina koje su u prošlosti, konkretno u XIX st., živjele odvojeno, u različitim i osobenim okolnostima. Postavlja se pitanje: postoji li jugoslavenska umjetnost ili pak jugoslavenske umjetnosti poput usvojenog termina jugoslavenske književnosti? Moguće je, naravno, provesti izvanjsko integriranje, horizontalno presijecanje i miješanje, no ono će uvijek zadržati karakter nasilnosti. Možda bi se moglo odgovoriti da je jedini put intimnijeg prožimanja jugoslavenskih umjetnosti i njihova stapanja u cjelinu — nakon početnog upoznavanja (koji su razlozi da ono toliko zakašnjava?) — intenzivno komparativno osvjetljavanje ličnosti i fenomena, iznalaženje identičnih ili, naprotiv, disparatnih socioloških i razvojno-stilskih situacija, što bi, zajedno s iskustvom djela samih, oslobađalo svijest o jednovremenom postojanju i povezanosti.

1. Vidi katalog izložbe

2. Id.

kosta angeli-radovani

galerija suvremene umjetnosti,
zagreb, 26. XI — 26. XII 1965.

božidar gagro

Jednom davno kasnije, kad netko nadnese lupu nad naše vrijeme, šta li će vidjeti? To jest, mi znamo: vidjet će kako se u mikrokozmu naše periferije odjedanput sve počelo pokretati, dvojititi, lomiti, svaki umjetnik je imao podnijeti tešku kušnju, i uzmimo da nije bila riječ ni o čemu drugom, sa-

mo to tako predstavimo, do o valjanosti i spornosti ljudskog lika kao izražajnog sredstva velike simboličke »unutarnje sonornosti«, vidjet će neke kako u prvi čas s pouzdanjem, i veselo, odoše dalje, kako prekoračiše, i sami iznenađeni da su toliko čekali, crtu smjelosti, druge kako indignirano i nakostriješeno zatvaraju vanjske kapije svoga odgoja, a vidjet će i treće kojima je suđena, ne zbunjenost ili slaboca karaktera, već podjednaka mjera privrženosti i otvorenosti. To će vidjeti, a šta li će reći?

Vjernost K. Angeli-Radovanija ljudskom liku može imati različite uzroke, i ovo i ono porijeklo, no jedino je važno da se ta vjernost ne temelji na praznovjerju, na tradicionalističkom preduvjerenju, već se temelji na stalnom i, predosjećamo, mukotrpnom preispitivanju svoga vjerovanja. Možda je moguće ne htjeti znati ni za Maillola ni za Brancusija, prkositi jedan čas historiji, no koliko je teško i odgovorno, nakon što je Maillol ispraznio ljudsku figuru od svakog posredovanog i mimičkog sadržaja i sveo je na zvonku i mineralnu košuljicu arhitekturniranih volumena, nalaziti i dalje načina da se na tom sad odjednom vrlo uskom području produži, nastavi, da se dođe u posjed vlastitog stilskog raspona, ne potpadajući, razumije se, iskušnju odreknuća. Ljudsko tijelo lišeno »konvencionalne« izražajne vrijednosti dragocjenog prametra stvari postaje lik među likovima, stvar među stvarima, plastički hijeroglif odvojen i već odvojen od svog civilizacijskog smisla. Problem s kojim se nosi Angeli-Radovani sastoji se ponajprije u tome da se ljudskom liku dade dignitet suvremene kiparske forme ili s podjednakom ispravnošću obrnuto.

I Ivan Meštrović se u 3. deceniji našao pred problemom »hijeroglifa«; njegov je temperament bio sklon emfazi, njegov razvoj drugačiji. Na mirnoj gesti »Igračice« (1928) nije mogao da se zaustavi. On traži življu konturu »Žene koja se odmarala« i upada u pretjeranost torzije »Žene u grču« (1929). Međutim, Angeli-Radovani oboružan je sviješću i strpljenjem koje Meštrović nije nikad imao. Kad on komponira položaj određene figure, kad joj odmjerava nagnutost, reducira obris, zasiječete neku plohu, onda on to čini poput pjesnika koji njeguje precioznu formu vezanog stiha, njeguje je s prirodnom saživljenošću i jednostavnošću, ali traži u njoj onu nijansu zvuka, pokreta, onaj neopisivi učinak pronađenog odnosa dviju masa koji

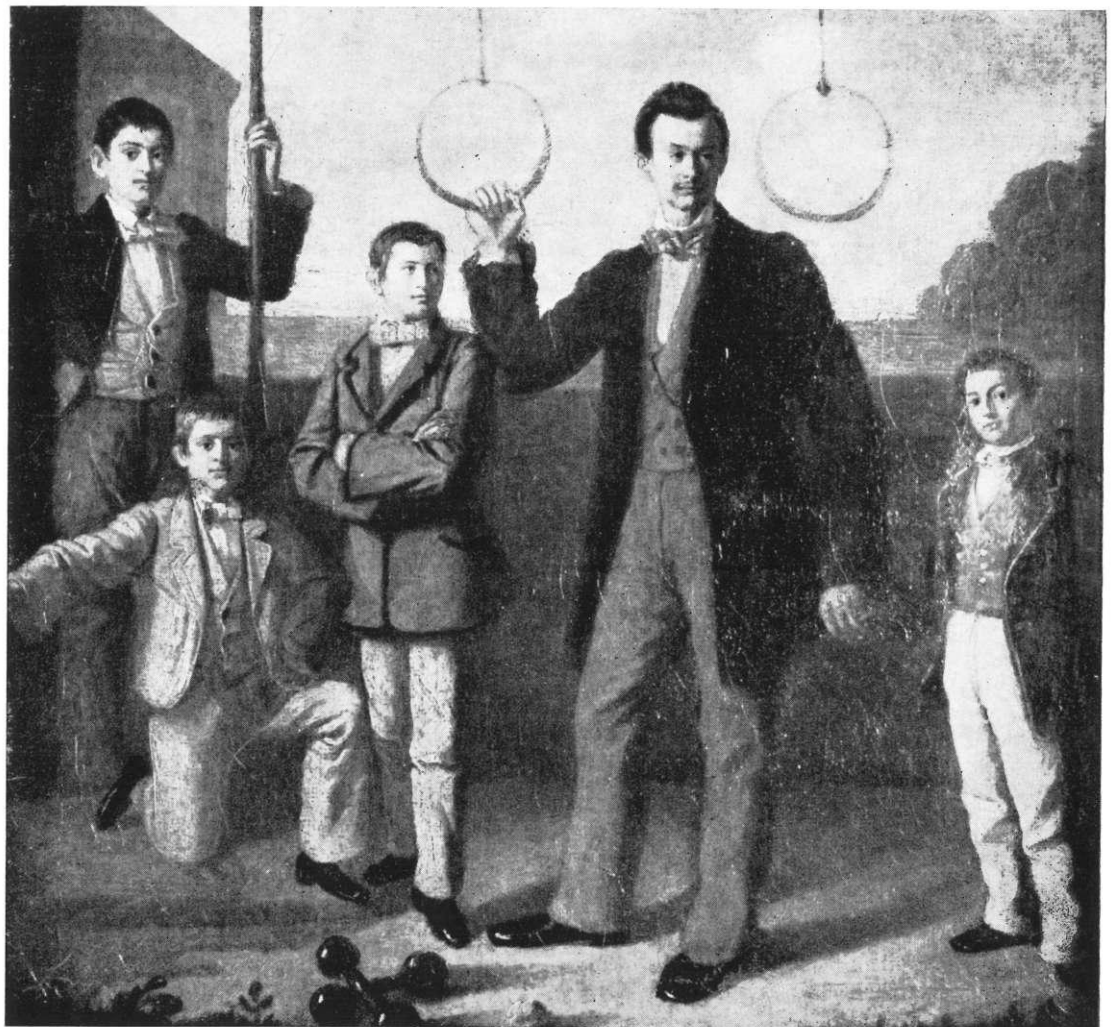
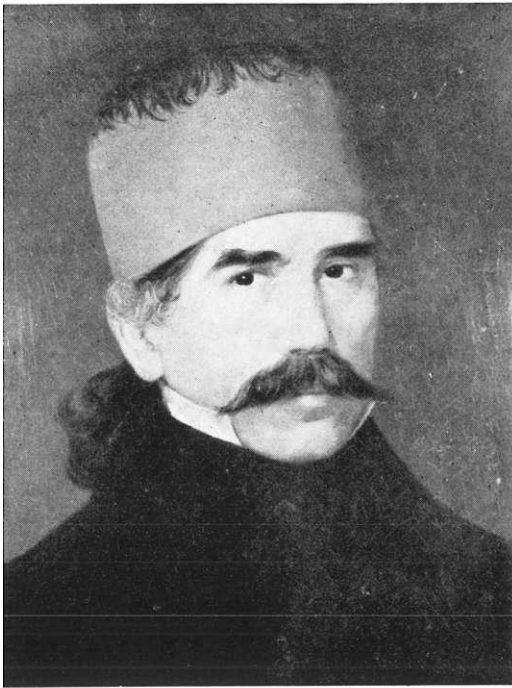
može, u mjerilu prihvaćene discipline, ići do granice mogućeg.

Sva odstupanja od pojava naih proporcija ljudskog tijela koja opažamo na Angeli-Radovanijevim skulpturama tog su karaktera. Tražiti izražaj deformacijom njemu je strano. Dapače, ne možemo se oteti utisku da su poneka skraćivanja, neke sumarnosti, na koje se kipar odlučuje radi veće lapidarnosti stila, protivne njegovoj potajnoj želji da sve još bude tu, u neposrednosti intimnog prisustva.

Osnovna je misao u skulpturama ovoga kipara statični poredak volumena. U njega nikad ništa ne visi, ne bježi, ne kreće se; sve se naslanja, pritišće, statički logično raste odozdo prema gore. I onda kada je neki torzo nagnut, mi vidimo da ga prevelika sila teže zbija i prikliva uz vlastitu utrobu. Ništa ne strši, nijedna se linija ne gubi u praznini koja je daleko od jezgre; sve se savija, obli, vraća samo sebi. Kako joj je tu smisao, u toj mirnoj i krepkoj stamenosti, svaka vanjska i racionalna (usuđujemo se reći: drugačije ne može biti) komplikacija obrisa i strukture ide izravno na štetu njene uvjerljivosti.

Kako se sada valja odlučiti i na neku vrstu zaključka, pogledajmo, prvo, kakav utisak ostavljaju na nas Radovanijevi kipovi. Drugim riječima, koja je mogućnost njihova postojanja u našem vlastitom postojanju, koja sposobnost zadovoljenja naše estetske gladi s kojom ih dočekujemo. Ovi predmeti jednog višeg tipa nose pečat namisli da se u naš životni ambijent, u pejzaž stvari gdje se sve više i sve dramatičnije odvija bitka za vlast i za podaništvo, uvede plameniti saveznik ljudskog simbola; on je u formulaciji koju mu kipar daje, uz korekturu umjetnikova stila, u stanju ujediniti, u nenarušenoj ravnoteži, svježinu predmetne pojavnosti stvari među stvarima i nenametljivo, gotovo naivno i radošno sjećanje na iskustvo čovjeka čovjekom, a što bi se moglo na drugi način nazvati i njegovom poviješću.

Iz svega što smo spomenuli izlazi da bi pojava Angeli-Radovanija, gledana u panorami suvremene jugoslavenske skulpture, za ljubitelje križaljki i crno-bijelih klasifikacija bila nepodesna: ona se ne hvali nijednom prvonom, nijednom ekskluzivnošću stilskog patenta. No stoga je naša obaveza, nasuprot njezinoj iskrenosti, da joj rezerviramo mjesto tamo gdje se najnedvosmislenije govori o umjetnosti.



Dimitrije Avramović,
(1815—1855), Portret Vu-
ka Karadžića, 1840.

Novak Radonjić (1826—
—1890), Smrt Kraljevića
Marka

Stevan Todorović
(1822—1925), Gimnastič-
ka škola