Осам деценија вајања

Изложба „Југословенска скулптура 1870—1950" у Музеју савремене уметности у Београду

Оно што можемо видети на горе наведеној изложби заиста је импресивно; и по разноврсности, и по броју и по вредности дела. Истина је да нам је тај материјал бивао приступачан и раније, у музејима, на појединачним наступима уметника или на разним ретроспективама, завичајним или југословенским; па ипак, све то укупно, без обзира на домет, на одлике или количину, није било довољно да нас припреми за сусрет с овом и оваквом обилношћу. Наслућивање да смо народ скулптора нашло је, поред оправдања у овој земљи племени тог камена и бакра, и потврду у могућности да се у једном сразмерно кратком раздобљу стварања утврде бројна формална схватања и покрети, школе и узори. Скоро да нема стилских токова у којима се наши вајари нису за само неколико деценија огледали и у којима нису постигли завидне успехе. Један „имагинарни" музеј југословенске скулптуре био би заиста доживљај за свет; у првом реду, наравно, за нас саме.

Међутим, већ сама могућност једнога таквог музеја мора да нас и нехотице подсети на основне проблеме сличних подухвата: на идејно, стилско и хронолошко усклађивање експоната. Ова изложба је то учинила на један заиста особен начин. Прилазећи обради материјала, организатор га је сврстао по националном кључу, на хрватску, словеначку и српску скулптуру. Стручњаци, задужени за сваку од тих области, обавили су свој посао зналачки, савесно и темељито и тако смо, с обиљем драгоцених биографских, библиографских и каталошких података, добили један, може се рећи, заокругљен и целовит увид у нашу скулптуру од 1870. до 1950. године.

Само методом историјских наука

Међутим, судећи по имену и уводу каталога, ова је изложба имала амбиције веће од поделе материјала на стилове и територије, јер намера ва да нам дела хрватских, словеначких и српских вајара прикаже као целину већ од 1870. године; дакле, много пре појаве југословенског покрета међу нашим уметницима и стварања Југославије. Намера образложена упозорењем да су сви досадањи истраживачи, односно историчари наше скулптуре примењивали превазиђени хронолошко — биографски начин истраживања и застареле позитивистичко — филолошке доктрине, уместо (као што то чини уводничар) начела и методе чисте визуелности, „гешталта", семантике, феноменологије и структурализма. Ни је нам познато колико би протагонисти свих ових доктрина и метода допринели стилском и националном разврставању наше скулптуре, али, као сигурно знамо да се у проучавању једног раздобља које припада прошлости не може употребити други метод осим метода историјских наука.

Естетички приступ уметничком делу спада у ону област у којој се мерила вредности брзо мењају и још брже застарevају. Јер, ево, после имена која, кад желимо бити веома учени, обично црпемо из приручника Крочеа, Ванturија и Морпурга-Талабуе — имена као што су Фидлер, Велфлин, Ридл, Вар бург, Хилдебрант или Панофски, — дођоше представници антрополошких, психологијских, логистичких, и још многих других начела и метода, а у ово наше време „естетске пругове" померају нове личности: Алфред Нојмајер, Јозеф Гарднер, Морис Давидсон, Бејте Лаури, и тако даље. Теорија о суштини и природи уметничког дела има отприлике исто колико и уметничких дела, и оне су, самим тим, субјективног карактера. У истицању прошлости, једини чврсти ослонац су чињенице о збивањима, односно стање друштвене свести, односно културно — историјски услови за настанак и развитак једног уметника или једне уметности. Уосталом, тај презрени хронолошко — каталошко — биографски начин обраде материјала представља окосницу ове изложбе и највећу вредност њеног изванредног каталога. Али, да се вратимо појму југословенства у нашој скулптури ...

Две занемарене чињенице

Уводничар је, користећи се доктринама и методама чисте визуелности, „гешталта", семантике, феноменологије и структурализма, периодизацију решио на тај начин што је материју груписао у два раздобља: прво од 1870. (зашто баш тад) до краја Треће деценије, а друго од Треће деценије до 1950. Нас ће, наравно, за сада занимати само прво, најспорније и најмање проучено раздобље. Оно је подељено на два периода: је дан од 1870. до почетка XX века под именом академизам; други, као сецесија, мит Мештровић, „Клуб младих" и експресионизам, од академизма до краја Друге, односно до почетка Треће деценије. На живајући скулптуру првог периода југословенском, уводни чар је очевидно занемарио две важне чињенице; прво: да стилски низови нису никада одређивали којој ће средини која уметност припадати, и друго: да је скулптура, за разлику од сликарства, увек била претежно јавног карактера па самим тим далеко више подложна утицају средине и јавног мњења.

ДУШАН ЈОВАНОВИЋ — ЂУКИН: Добошар (1936)

Околност што је скулптура у Хрватској, Словенији и Србији припадала од 1870. па до појаве сецесије академизму, не указује ни на какав заједнички именитељ осим стила. Па чак и то са извесним оградама. Још су први јавни споменици у Хрватској и Србији, загребачки „Бан Јелачић" од Вечлије Антуна Фернкорна из 1866. и београдски „Кнез Михаило" од Фирентинца Енрика Пацића, моделиран још 1874, некако сим болично указали на два различита утицаја. И заиста, најзначајнији хрватски, односно словеначки скулптори тога периода били су окренути претежно Бечу а српски школовани у Италији. Њихов је академизам налазио, с једне стране, своје изворе у хеленизираном натурализму Клингера, Еберлеа или Штука, а с друге у романтичном реализму Дипреа или веризму Вичења Веле. За ове специфичне околности једва да су нешто могли значити ретки изузеци, Иван Рендић као италијански ђак или Ђорђе Јовановић са својим студијама у Бечу. Према томе, у овом би се периоду, осим стилске подударности, тешко могло наћи нешто налик на неку одређену, југословенску припадност.

Мештровић у средишту збивања

Наговештаји нечега ширег од обичног стилског паралелизма јављају се тек у поднебљу око Прве југословенске. Овде се, наравно, нећемо задржавати на подстицајима за сарадњу и зближење југословенских уметника. Они су већ давно познати, захваљујући углавном сликарству, јер је највећи број представника ових идеја и ове дисциплине, и међу хрватским, и међу словеначким, и међу српским уметницима, студирао у исто време у истом граду, Минхену, па чак и код истог педагога, Ажбеа. Искрено заокупљени одушевљењем ових уметника за сарадњу и зближење, били смо увек склони да превидимо да је југословенски покрет имао у скулптури, не само идејно већ и тематски, чвршће и трајније упориште. У средишту ових збивања је грандиозна личност Ивана Мештровића. Он је својим пркосним косовским циклусом, од првих скица 1904. до излагања у српском павиљону у Риму 1911, најпотпуније и најнепосредније изразио политичко расположење (и опредељење) југословенских уметника; уз то га ликовно највише остварио; да додамо: и најбоље. Управо због тога, Мештровићев косовски циклус није био ни мит ни легенда већ израз једног одређеног идејног стања, јер је, у предвечерју балканских ратова, предање о Косову представљало политичку, па чак и војно — стратегијску стварност. Ова превасходно ангажована тематика дала је сецесији, тада помодном стилском схватању, неку врсту напредне, авангардне распрострањености. У српску скулптуру ће то унети, својим доласком 1912., Тома Росандић. Италијански ђак и Мештровићев следбеник, он је наговестио помирење дотадањих различитих утицаја за време када ће се уметност Хрвата, Словенаца и Срба с правом назвати југословенском.

То је време, у правом смислу наведене речи, дошло тек после првог светског рата. Деценије су пролазиле, стилови су се и даље мењали; међутим, јединствена државна територија је, као битан предуслов, омогућила јединство у развитку свих уметничких схватања и дисциплина. За скулптуру је у том погледу нарочито значајан прелазак Палавичинија и Долинара за стално у Србију, деловање Кршинића у Београду и Аугустинчића у Нишу; не заборављајући, наравно, да је Сплићанин Росандић био у жижи свега што се вајало с ову страну Саве и Дунава. И тако, све до Пете деценије, као границе ове изложбе, па и после ње...

Озбиљан посао уз једно „али"

Свакако, у погледу на сваљен, обрађен и приказан материјал, на овој изложби је обављен један заиста озбиљан посао; у односу на разврставање по стиловима и стилским схватањима, такође. Међутим, што се назива и поделе на раздобља тиче, без обзира на феноменолошки, семантички, формалистички, или било који други метод проучавања, ми бисмо вајарска дела од 1870. (још увек не знајући зашто баш од те године) па до Прве југословенске радије видели као скулптуру на територији данашње Југославије, односно као хрватску, словеначку и српску скулптуру из периода академизма (као што су то, уосталом, исказали аутори каталошких текстова). Друго би раздобље било од Прве југословенске до краја првог светског рата, као раздобље буђења и пропагирања идеје југословенства. И, најзад, од првог светског рата па на даље, без обзира где ћемо се зауставити, као остваривања те идеје и настајања једне у буквалном смислу те речи југословенске уметности, односно скулптуре.

Пошто је већ извршена периодизација по стиловима, а то се мора на сваком, па и на овој изложби урадити, нека нам је дозвољено да, уз наше компliменте организаторима, завршимо с примедбом да стилови не бирају националност нити се задржавају пред политичким границама; али, унутар самих стилских низова, политичке и национал не ограде могу бити итекако присутне.

Миодраг Коларић

СВЕТ КУЛТУРЕ И УМЕТНОСТИ 3

УЗ ОТКРИВАЊЕ СПОМЕНИКА АЛЕКСИ ШАНТИЋУ

Духовно млад, пун живота

Сећање на један давни сусрет, лета 1922, на два кратка сата у друштву с песником

Кад је настао обрачун између нас и Аустрије, Шантић је извођен пред суд и узиман у таоце, као и његов зет Светозар Ћоровић и други наши писци у њеним границама. Од тога су се његове бољке још више појачале, и 1918. године дочекао је озбиљно оболео.

Таквога сам га и ја запамтио.

У лето 1922. идући у Дубровник, застанем у Мостару да бих походио Шантића. Нисам га нашао у његовом стану, него код његове сестре, Ћоровићке.

Седео је сам у соби, крај отворена прозора, упирући поглед у жарко херцеговачко лето. Као да је нешто очекивао. Било је то време између два боловања и ја сам осетио да то он ослушкује кораке смрти. Дочекао ме је уморан, али нежно, као да сам му син.

Подсетио сам га на његове старе стихове којих се одавно одрекао и није их више уносио у збирке, стихове из времена његове „Зоре". Као да му је било пријатно што их се сећам и он ми рече:

Видите, ти стихови које је Богдан Поповић огласио као лоше, можда припадају најискренијим песмама које сам икада написао. Песник се усавршава, постаје све финији и дубљи артист, укида непотребне речи, кондензује израз, цизелира стих, па ипак се ти често врло савршени стихови не могу мерити са оним једноставним, почетничким, али чиста искреним стиховима из првих дана. Моје ране песме најискреније су песме које сам икад написао".

Упустисмо се у стару тему о искрености у књижевности. Загрејан, он је постајао све живљи, његов изболовани лик озарила младалачка свежина. У једном тренутку, то није био болесни и остарели Шантић, него један млад човек који се одушевљава, смеши, маше руком и провлачи је кроз косу. Био је оживео цео у својој прошлости, негде у времену између 1885. и 1908, кад је био сарадник многих листова, по свем нашем народу, хоровођа и глумац у мостарском певачком друштву „Гусле", и кад је као уредник „Зоре" и јавни радник одлазио на конгресе у Београд или се у Дубровнику састајао са писцима из Србије и Војводине. Учинило ми се да име тога некадашњег Београда изговара с неким нагласком дивљења, као што су некад Београђани изговарали име Париза. Тога поподнева, за то два сата, као да су прохујале многе и многе године. Најчистија осећања, суптилне мисли, фини хумор, — све су то садржавала два кратка сата.

Кад смо се растајали чинило ми се да се познајемо многе године. Сву своју душу држао је предамном на длану, без свечана става, без позе. Као да смо једнаки. Нити је он био старац нити ја младић, нити он велики песник нити ја незнани почетник занесен поезијом. Онако ислабео, прозрачан, благ, оставио је на мене утисак највише моралне чистоте. Ја се сетих речи једнога његова врсника да је Шантић крви јуначке, а душе девојачке.

Растајући се, он ми даде последње, треће издање своје збирке „На старим огњиштима". То је било у дане кад је патриотска поезија била у нашој литератури помало ниподаштавана захваљујући Војиславу Илићу Млађем који је претеривао. Мислећи ваљда на то, он рече са призвуком као неког извињавања: — „Ви Србијанци не можете ни замислити колико је за нас био доживљај улазак наше војске у једно херцеговачко место!"

Покушао сам да га умирим, знајући како му тешко падају испади нас тадашњих младих авангардиста и модерниста против ранијих песника и њихове поезије. Иако смо њега издвајали и при лично штедели у штампи, ипак је и он, не онолико и онако као Дучић, бивао окрзнут у дискусијама модерниста и омладине. Које због тога, које због физичке и нервне болести он као да се осећао заборављен, а са својим књижевним радом застарео, мада је имао тек педесет и четири године. Дао ми је на знање да нерадо шаље своје песме у часописе, јер му се чини да су данашњим уредницима непотребне, јер они траже смелије мотиве и друкчије изразе који по његовом мишљењу немају много везе са правом поезијом.

Било ми га је жао, утолико више што сам уверен био и онда и данас, да је бољи песник од тих пред којима се повлачио.

— Не кајте се што сте их написали, — одговорио сам му. Ја не знам да ли ће остати сви Ваши стихови из ове књиге али то ниједан песник не може тражити. Најзад, није важно да ли ће се сачувати сви Ваши стихови о ратницима који су први ушли у Мостар. Али велика брига за патње народне, за нашег сељака и његову будућност, вера и занос, с којима сте тридесет година бодрили наше душе; пророчка нада да ће ропство нестати пред правдом коју тражи гладни невесињски ратар, све то остаће с вашим песмама док траје нашега језика.

ЧИСТОТА МИСЛИ И ИЗРАЗА: Алекса Шантић

— Хвала Вам — одговори Шантић тихо. — и сам мислим да неће вечито трајати ова луда времена.

И доиста, оно ниподаштавање „окованих слогова" јењавало је, а и Шантићев значај сваким даном бивао све већи. Уосталом, ниједан поштен и прави писац ма које струје никада није потцењивао Шантића. Напротив! Колико сам пута чуо Андрића, Ујевића, Растка Петровића, како се о Шантићевој лирици најповољније изражавају. Шантићев утицај нарочито се осећа у омладини. Међу писцима његова времена он је омладини најприснији песник по чистоти мисли и израза, по тим двема врлинама којих у свету има сувише мало, и зато ће увек имати велику вредност.

Тај утицај Шантићев, то слагање са младошћу, почели су још крајем осамдесетих година, кад је мостарски књижевни круг начинио прву културну приредбу. Шантић је тада и сам био омладинац. Али ће он и доцније, пошто је престао да буде хоровођа у друштву „Гусле", и пошто се угасио часопис „Зора", остати у блиском и срдачном додиру с омладином.

Не гледајући на детаље и не узимајући у обзир извесне тренутке стваралачке малаксалости, него посматрајући у целини његово дело, Шантић је до краја у песмама и у свом ставу духовно млад и пун живота. Његове идеје никад нису прелазиле у мртве апстракције нити замењене празним артизмом. Оне су увек остајале у сликама природе, у отаџбинским, у општим човечанским идеалима. Његово схватање живота израз је једне душе која се вечно осећала млада и стално препорађала.

Божидар Ковачевић

ТРЕНУТАК С УМЕТНИКОМ

Из тачке линија, из линије круг

СВАКИ ДАН ЈЕ И НОВА СЛИКА: Сретен Млинаревић Мискин

Сретен Млинаревић Мискин: Сликајући природу ја заправо сликам и човека који јој припада... Сликам камен, али и он је жив; и он се мења као и природа

Сретен Млинаревић Мискин, сликар, вајар и керамичар, и песник, воли да цитира стихове Тина Ујевића:

„Ми смо ишли, пут је био дуг,
Ал' нисмо знали да је тај пут — круг!"

На Млинаревићевим најновијим сликама, које су до пре неки дан биле изложене у галерији УЛУС у Београду линија и колорит заиста затварају и праве кругове. На његовим платнима свака идеја, мисао и форма враћају се својим прапочецима — кроз кругове. То овим сликама даје изузетну динамику, некакво трепераво кретање пред очима посматрача. Мискин слика море и небо, далматински камењар и маслињаке, крш Загоре, градове чији се домови, посматрани с мора, љуљају као пијани... Он прича о исконској борби за опстанак људи из далматинске Загоре, о вечитом грчу рођеном у жељи да се — преживи. Мискин своје философске поруке свету и о свету даје и у „Суши" као и у „Боју птица". Птице се, у боју, склапају и затварају у круг из којег изласка — нема.

— Као ни за мене из сликарства — каже Мискин говорећи о свом кругу, животном, стваралачком, сликарском.

Прапочеци садашњег Мискиновог сликарства су из времена када је као дечак са мајком учитељицом прошао читаву далматинску Загору и Далмацију. Упијао је у себе све њене дражи и суровости. Прву школу уметности прошао је код мајке, сликара-аматера. Потом је дипломирао у Школи за примењене уметности у Сплиту и студирао сликарске технике у Загребу. После осамнаест година педагошког рада у Далмацији, Мискин се пре четири године обрео у Београду.

Млинаревић је за две деценије сликања прошао занимљив развојни пут. Он не воли да прича о томе како је његово сликарство припадало овим или оним стиловима:

— Причати данас о стиловима, у модерном сликарству, прилично је смело, нетачно и често — смешно тврди Мискин. — У почетку сам сликао готово искључиво свет који сам видео око себе. Били су то портрети сељака и сељанки на вашарима и народним весељима. Сликао сам детаље које градски сликар никада неће упознати ни ухватити: сцене стидљиве љубави девојака и момака, крајичак ока и поглед упућен драгом... Људима су се те слике допадале. Модели су често били и моја прва ликовна публика.

Било је то доба када је Мискин често сликао и велике композиције, на ратне теме, у техници која је подсећала на фреско-сликарство.

— Ви постепено напуштате људску фигуру и све чешће сликате природу. За гору и Далмацију...

— Динарски човек, динарски пејзаж, философија живота тих људи временом ме је све више освајала. Сликајући природу ја заправо сликам и човека који јој припада. А тај крш и камен који видите на мојим сликама, то је само део земље окупане сунцем, оплакане морем. Тамо је све кристално јасно. Нема мистификације, нема чак ни магли! Све је пуно живота, али не лагодности, већ живота у смислу борбе и кретања.

Мискин не може, објашњава нам, да принуди себе да слика нешто што није живо:

— Сликам камен, али он је жив! Он је природа. Он се мењао. И већ кроз који дан неће бити исти као у тренутку када га забележим! Али, не могу да сликам мртву природу: убрано цвеће у вази, убијену дивљач... То ме не инспирише и када би ме неко принудио да и то сликам, на тим платнима не би било ни труна од мојих емоција. Можда — мало туге.

Публику на вашој изложби изненадиле су неколике апстрактне слике. Није уобичајено да се у истој години, истих дана, сликају и природа и апстрактне композиције.

— У мени је интимно стално присутна жеља да истражујем, проналазим. Радујем се као мало дете када се из тачке роди линија, а из ње круг, коцка... И зато ми уопште не смета да пре подне сликам пејзаж, а да потом кренем у своје експерименте, у истраживање нових ликовних форми, нових боја, нових садржаја.

Емоција је, прича Мискин, за сликара-уметника најважнија. У сликарству управо она даје делу трећу димензију. А емоција се рађа — објашњава Мискин — било из сликареве туге, радости, из трагедије или весеља. Једна велелепна слика, изашла испод Мискинове палете пре две године, управо то и говори: иконографски рађена, у црвеном које симболише крв, смрт, али и живот, композиција „Прелаз преко Неретве" налази се у Дому ратног ваздухопловства у Земуну.

— Мислим да сам у тој слици пронашао свој уметнички импулс, нешто што дотад о самом себи и у самом себи нисам знао — каже Мискин. — Решавајући ликовне проблеме ове своје композиције чини ми се да сам као сликар коначно схватио шта значи узлет, у животу и револуцији, борба за егзистенцију, за живот.

За Мискина је — каже нам — сликарство и љубав, и живот и радост, откриће и животни смисао:

— Сваки дан је и нова слика, или нова скица за слику, или бар нова идеја. Спремам се да сликам београдске сокаке, капије и фасаде, а то за мене, свакако, значи и сликати људе, и њихову философију живота... Дан у којем не напишем песму значи дан у којем сам насликао слику. И кад би ме неко приморао да радим нешто друго — умро бих од туге.

Даница Радовић

ЛИКОВНЕ ПАРАЛЕЛЕ

Осам деценија вајања

Изложба „Југословенска скулптура 1870—1950" у Музеју савремене уметности у Београду

Оно што можемо видети на горе наведеној изложби заиста је импресивно; и по разноврсности, и по броју и по вредности дела. Истина је да нам је тај материјал бивао приступачан и раније, у музејима, на појединачним наступима уметника или на разним ретроспективама, завичајним или југословенским; па ипак, све то укупно, без обзира на домет, на одлике или количину, није било довољно да нас припреми за сусрет с овом и оваквом обилношћу. Наслућивање да смо народ скулптора нашло је, поред оправдања у овој земљи племенитог камена и бакра, и потврду у могућности да се у једном сразмерно кратком раздобљу стварања утврде бројна формална схватања и покрети, школе и узори. Скоро да нема стилских токова у којима се наши вајари нису за само неколико деценија огледали и у којима нису постигли завидне успехе. Један „имагинарни" музеј југословенске скулптуре био би заиста доживљај за свет; у првом реду, наравно, за нас саме.

Међутим, већ сама могућност једнога таквог музеја мора да нас и нехотице подсети на основне проблеме сличних подухвата: на идејно, стилско и хронолошко усклађивање експоната. Ова изложба је то учинила на један заиста особен начин. Прилазећи обради материјала, организатор га је сврстао по националном кључу, на хрватску, словеначку и српску скулптуру. Стручњаци, задужени за сваку од тих области, обавили су свој посао зналачки, савесно и темељито и тако смо, с обиљем драгоцених биографских, библиографских и каталошких података, добили један, може се рећи, заокружен и целовит увид у нашу скулптуру од 1870. до 1950. године.

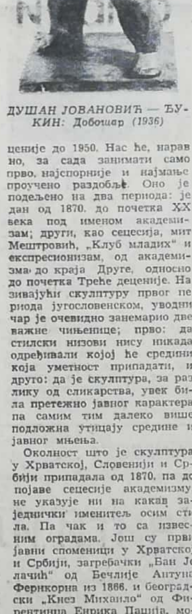
Само методом историјских наука

Међутим, судећи по имену и уводу каталога, ова је изложба имала амбиције веће од поделе материјала на стилове и територије, јер намерава да нам дела хрватских, словеначких и српских вајара прикаже као целину већ од 1870. године; дакле, много пре појаве јужнословенског покрета међу нашим уметницима и стварања Југославије. Намера образложена упозорењем да су сви досадањи истраживачи, односно историчари наше скулптуре примењивали превазиђени хронолошко — биографски начин истраживања и застареле позитивистичко — филолошке доктрине, уместо (као што то чини уводничар) начела и методе чисте визуелности, „гешталта", семантике, феноменологије и структурализма. Није нам познато колико би протагонисти свих ових доктрина и метода допринели стилском и националном разврставању наше скулптуре, али, као сигурно знамо да се у проучавању једног раздобља које припада прошлости не може употребити други метод осим метода историјских наука.

Естетички приступ уметничком делу спада у ону област у којој се мерила вредности брзо мењају и још брже застаревају. Јер, ево, после имена која, кад желимо бити веома учени, обично црпемо из приручника Крочеа, Вантурија и Морпурга-Тальабуе — имена као што су Фидлер, Велфлин, Ридл, Варбург, Хилдебрант или Панофски, — дођоше представници антрополошких, психагогијских, логистичких, и још многих других начела и метода, а у ово наше време „естетске прагове" померају нове личности: Алфред Нојмајер, Џозеф Гарнтнер, Морис Давидсон, Бејте Лаури, и тако даље. Теорија о суштини и природи уметничког дела има отприлике исто колико и уметничких дела, и оне су, самим тим, субјективног карактера. У испитивању прошлости, једини чврсти ослонац су чињенице о збивањима, односно стање друштвене свести, односно културно — историјски услови за настанак и развитак једног уметника или једне уметности. Уосталом, тај презрени хронолошко — каталошко — биографски начин обраде материјала представља окосницу ове изложбе и највећу вредност њеног изванредног каталога. Али, да се вратимо појму југословенства у нашој скулптури ...

Две занемарене чињенице

Уводничар је, користећи се доктринама и методама чисте визуелности, „гешталта", семантике, феноменологије и структурализма, периодизацију решио на тај начин што је материју груписао у два раздобља: прво од 1870. (зашто баш те!) до краја Треће деценије, а друго од Треће деценије до 1950. Нас ће, наравно, за сада занимати само прво, најспорније и најмање проучено раздобље. Оно је подељено на два периода: један од 1870. до почетка XX века под именом академизам; други, као сецесија, мит Мештровић, „Клуб младих" и експресионизам, од академизма до краја Друге, односно до почетка Треће деценије. Називајући скулптуру првог периода југословенском, уводничар је очевидно занемарио две важне чињенице; прво: да стилски низови нису никада одређивали којој ће средини која уметност припадати, и друго: да је скулптура, за разлику од сликарства, увек била претежно јавног карактера па самим тим далеко више подложна утицају средине и јавног мњења.



ДУШАН ЈОВАНОВИЋ — ЂУКИН: Добошар (1936)

Околност што је скулптура у Хрватској, Словенији и Србији припадала од 1870. па до појаве сецесије академизму, не указује ни на какав заједнички именитељ осим стила. Па чак и то са извесним оградама. Још су први јавни споменици у Хрватској и Србији, загребачки „Бан Јелачић" од Бечлије Антуна Ферникорна из 1866. и београдски „Кнез Михаило" од Фирентинца Енрика Пацција, моделиран још 1874, некако симболично указали на два различита утицаја. И заиста, најзначајнији хрватски, односно словеначки скулптори тога периода били су окренути претежно Бечу а српски школовани у Италији. Њихов је академизам налазио, с једне стране, своје изворе у хеленизираном натурализму Клингера, Еберлеа или Штука, а с друге у романтичном реализму Дипреа или веризму Винченца Веле. За ове специфичне околности једва да су нешто могли значити ретки изузеци, Иван Рендић као италијански ђак или Ђорђе Јовановић са својим студијама у Бечу. Према томе, у овом би се периоду, осим стилске подударности, тешко могло наћи нешто налик на неку одређену, југословенску припадност.

Мештровић у средишту збивања

Наговештаји нечега ширег од обичног стилског паралелизма јављају се тек у подножју око Прве југословенске. Овде се, наравно, нећемо задржавати на подстицајима за сарадњу и зближење југословенских уметника. Они су већ давно познати, захваљујући углавном сликарству, јер је највећи број представника ових идеја и ове дисциплине, и међу хрватским, и међу словеначким, и међу српским уметницима, студирао у исто време у истом граду, Минхену, па чак и код истог педагога, Ажбеа. Искрено заокупљени одушевљењем ових уметника за сарадњу и зближење, били смо увек склони да превидимо да је јужнословенски покрет имао у скулптури, не само идејно већ и тематски, чвршће и трајније упориште. У средишту ових збивања је грандиозна личност Ивана Мештровића. Он је својим пркосним косовским циклусом, од првих скица 1904. до излагања у српском павиљону у Риму 1911, најпотпуније и најнепосредније изразио политичко расположење (и опредељење) јужнословенских уметника; уз то га ликовно највише остварио; да додамо: и најбоље. Управо због тога, Мештровићев косовски циклус није био ни мит ни легенда већ израз једног одређеног идејног стања, јер је, у предвечерју балканских ратова, предање о Косову представљало политичку, па чак и војно — стратегијску стварност. Ова превасходно ангажована тематика дала је сецесији, тада помодном стилском схватању, неку врсту напредне, авангардне распрострањености. У српску скулптуру ће то унети, својим доласком 1912, Тома Росандић. Италијански ђак а Мештровићев следбеник, он је наговестио помирење дотадањих различитих утицаја за време када ће се уметност Хрвата, Словенаца и Срба с правом назвати југословенском.

То је време, у правом смислу наведене речи, дошло тек после првог светског рата. Деценије су пролазиле, стилови су се и даље мењали; међутим, јединствена државна територија је, као битан предуслов, омогућила јединство у развитку свих уметничких схватања и дисциплина. За скулптуру је у том погледу нарочито значајан прелазак Палавичинија и Долинара за стално у Србију, деловање Кршинића у Београду и Аугустинчића у Нишу; не заборављајући, наравно, да је Сплићанин Росандић био у жижи свега што се вајало с ову страну Саве и Дунава. И тако, све до Пете деценије, као границе ове изложбе, па и после ње...

Озбиљан посао уз једно „али"

Свакако, у погледу на сакупљен, обрађен и приказан материјал, на овој изложби је обављен један заиста озбиљан посао; у односу на разврставање по стиловима и стилским схватањима, такође. Међутим, што се назива и поделе на раздобља тиче, без обзира на феноменолошки, семантички, формалистички, или било који други метод проучавања, ми бисмо вајарска дела од 1870. (још увек не знајући зашто баш од те године) па до Прве југословенске радије видели као скулптуру на територији данашње Југославије, односно као хрватску, словеначку и српску скулптуру из периода академизма (као што су то, уосталом, исказали аутори каталошких текстова). Друго би раздобље било од Прве југословенске до краја првог светског рата, као раздобље буђења и пропагирања идеје југословенства. И, најзад, од првог светског рата па на даље, без обзира где ћемо се зауставити, као остваривања те идеје и настајања једне у буквалном смислу те речи југословенске уметности, односно скулптуре.

Пошто је већ извршена периодизација по стиловима, а то се мора на свакој, па и на овој изложби урадити, нека нам је дозвољено да, уз наше комплименте организаторима, завршимо с примедбом да стилови не бирају националност нити се задржавају пред политичким границама; али, унутар самих стилских низова, политичке и национал не ограде могу бити итекако присутне.

Миодраг Коларић