



---

JUGOSLOVENSKA  
SKULPTURA  
1870-1950

---

*Jugoslovenska umetnost XX veka*

*Jugoslovenska umetnost XX veka*

**JUGOSLOVENSKA  
SKULPTURA  
1870—1950.**

MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI  
Beograd, maj—septembar 1975.

KONCEPCIJA I KOORDINACIJA	Miodrag B. Protić
IZBOR DELA	Miodrag B. Protić, Božidar Gagro, Špelcu Čopić, Marija Pušić, Jerko Denegri
ORGANIZACIJA	Dragana Vranić, Jerko Denegri
KATALOG	Dragana Vranić
DOKUMENTACIJA	Odeljenje za dokumentaciju Muzeja savremene umjetnosti
FOTOGRAFIJA	Foto služba Muzeja: Hristifor Nastasić i Milena Mađuš; Foto služba Instituta za povijest umjetnosti Filozovskog fakulteta u Zagrebu — Krešimir Tadić; Foto služba Moderne galerije — Ljubljana; Tošo Dabac — Zagreb; Tomo Kralj — Dubrovnik; Nikola Vučemilović — Split;
TEHNIČKI POSLOVI	Tehnička služba i stolarska radionica Muzeja savremene umjetnosti
PREVOD	Vuka Kovačević

GRAFIČKA I TEHNIČKA OPREMA

Bogdan Kršić (korice)  
Sovra Baraćković — Stevan Kenjalo

*Sadržaj**Miodrag B. Protić*

JUGOSLOVENSKA SKULPTURA 1870—1950.

7

*Božidar Gagro*HRVATSKA SKULPTURA GRAĐANSKOG  
PERIODA

33

*Špelica Čopić*POLA VEKA SLOVENAČKOG VAJARSTVA  
1900—1950.

43

*Marija Pušić*

SRPSKA SKULPTURA 1880—1950.

61

KATALOG

85

REPRODUKCIJE

91

HRONOLOGIJA IZLOŽBI

201

BIOGRAFIJE I LITERATURA O UMETNICIMA

215

OPŠTA LITERATURA

284

RÉSUMÉ

285

*Muzej savremene umetnosti u Beogradu zadržava slike koji su ustupanjem svojih dela omogućili ovu izložbu i publikaciju:*

*Ustanovama; u prvom redu Narodnom muzeju u Beogradu koji je za ovu izložbu ustupio 49 skulptura, a zatim Muzeju grada Beograda, Istoriskom muzeju SR Srbije, Muzeju Tome Rosandića, Domu JNA — Beograd; Modernoj galeriji, Gliptoteci JAZU i Ateljeu Mestrović — Zagreb; Umjetničkoj galeriji — Dubrovnik; Galeriji umjetnina, Zbirki pok. dr. Slavana Vidovića i Galeriji Mestrović — Split; Narodnoj galeriji, Modernoj galeriji, Mestnom muzeju, Izvršnom svetu SR Slovenije — Ljubljana; Napotnikovoj galeriji — Šoštanj; Umetničkoj galeriji — Skoplje; Umjetničkoj galeriji Bosne i Hercegovine — Sarajevo.*

*Pojedincima: Predsedniku Republike Josipu Brozu Titu, Stejanu Aralici, Olgici Dobrović, Blaži Kusovcu, Ing. Đordu Laloviću, Ing. arh. Igoru Palovićniju, Mari Pandurović, Ing. Ljubomiru Sekuliću, porodicu Sretena Stojanovića, Anici i Jeleni Šaulić — Beograd; Kosti Angelu Radovaniju, Ing. Marku Frangešu, Jeleni Lobodi — Zagreb; Nići Cankar, Ladi Košaku, Ani Putrih — Ljubljana; Adi Vidović — Split.*

*Miodrag B. Protić*

# JUGOSLOVENSKA SKULPTURA 1870—1950.



»Nikad nije preterano ponoviti da plastična misao postoji isto kao i matematička ili politička ili ekonomска misao. Mi tek naziremo njene prve obrise«.

Pjer Frankastel (Studije iz sociologije umetnosti).

# ODNOS PREDMETA I METODA

Posle tipološke rekonstrukcije jugoslovenskog slikearstva prve polovine XX veka Muzej savremene umetnosti u Beogradu prikazuje analognu rekonstrukciju jugoslovenske skulpture 1870—1950.<sup>1</sup>

Razlog što je kao početak umesto 1900. uzeta 1870. nači će se u ovoj studiji i studijama koje slede, dok je razlog što je kao kraj uzeta 1950. dovoljno očigledan: tačno sredinom veka počinje novo razdoblje u estetičkom i kulturno-političkom smislu čije opštite osobine prožimaju i skulpturu.

Tako velika izložba, i prva te vrste, zahteva, međutim, odgovore na brojna pitanja. Kako i na osnovu kojih kriterijuma, prvo izdvojiti određeni broj skulptura — fizičkih stvari, u kojima su utemeljene skulpture — umetnička dela, a zatim ih spojiti u relativno jedinstvene celine, u sredene nizove izrazitih sintetičkih i duhovnih osobenosti? Kako zatim te nizove poredati, dovesti u međusoban odnos i u njihovom preplitanju i smenjivanju otkriti kretanje i strukturu posmatranog razdoblja? Kako najzađ uspostaviti uzročnu vezu — kada je to logično i neophodno — između stilskih celina same skulpture i bližih, graničnih oblasti kako bi se ustanovile opštite i posebne odrednice njenog razvoja, ili bar kauzalni antecedans — za nju u celini, ili za pojedine njene tokove? Pitanja dakle krupna i neizbežna. Njima se, u stvari, bave savremena filozofija istorije i savremena sociologija umetnosti i estetika kao specijalna teorija ili posebno poglavlje opštih doktrina; to što u sličnim situacijama nisu mogla biti zaobiđena, bez obzira na perspektive iz kojih su postavljena — najbolji je dokaz njihove realnosti.

Da bi se utvrdio prikidan metod njihovog izučavanja i na njih odgovorilo potrebno je podrazumevati *diferentia specifica* skulpture, njenu urođenu razliku u odnosu na druge umetnosti. Sećajući se renesansnih prepirki o njenom biću, o njoj većoj ili manjoj vrednosti u odnosu na slikarstvo, muziku, poeziju ili arhitekturu — koje su danas važne pre svega kao doprinos modernoj ideji o autonomiji svake pojedine oblasti i modernom sistemu umetnosti; sećajući se zatim i nekih savremenih sistema umetnosti (Etien Surio<sup>2</sup>, Tomas Manro<sup>3</sup>) utvrđićemo na prvom mestu njenu fizikalnost i »šezalnost« zbog čega je Leonardo, poredeći je sa slikarstvom, nju smatrao manjim duhovnjim naporom i vrednošću. Zbog njene materijalnosti Herbert Rid, na primer, unesno navodi da skulptor ne može kao slikar Polok da kaže: »Kad sam u svojoj skulpturi nisam svestan onoga što radim; on neizbežno mora to da zna i ostane »svestan zanathija«.<sup>4</sup> A pošto, kako je Anri Fosijon utvrdio, izvan materije ne postoje forme već samo nestalne težnje, i pošto »materije nose u sebi određenu sudbinu ili... određeno formalno stremljenje«<sup>5</sup> — kamen, drvo, gлина i gips ne moraju biti — kako Fosijon inače misli — samo činoci slobode veće, dedajemo mi, i ograničenja, odnosno oni su po prirodi stvari činoci slobode manje nego boja na platnu ili potez tuša na papiru. Fizikalnost podrazumeva prostornost; i ako slikarstvo trodimenzionalne stvari sugerise na dvodimenzionalnoj površini, skulptura je, bez obzira na svoju vrstu, a priori trodimenzionalna; i zajedno sa muzikom i arhitekturom »prostorna«: simbolizuje »biće u dimenzijama samih svojih sredstava«. Svaki oblik razvijen je u prostoru koji je uvek realan, nikad iluzionistički; iluzionistički može biti samo motiv — nimfa ili satir, portret ili akt.

Mada kao fizički predmet i sama statična, skulptura je iz tih razloga optički ipak dinamičnija od slike. Slika se može obuhvatiti jednim pogledom, skulptura se jednim pogledom obuhvata samo u jednom od svojih brojnih profila i načina egzistencije u prostoru: vreme je u njoj funkcija prostora. Dok se trajanje slike u odnosu na posmatrača ispoljava u procesu otkrića koje postiže njegovo analitički zainteresovanje oko, dotle je trajanje skulpture druge vrste — analitičnost oka upravljenja je ne samo ka jednom njenom profilu, već nazimeno svima njima — posmatrač se kreće oko nje da bi je

sagledao i shvatio. Ali i više od toga. Skulptura je dinamična i promenljiva čak i sa jedne ukočene tačke posmatranja. Zbog kretanja svetlosti i senke po njenoj površini, ona kao sunčani sat meri proticaje vremena i pri tome ispoljava svoju suštinu. Otuda je, u različitim trenucima dana i noći, uvek drukčija i mada ista uvek drukčje živi u prostoru, vremenu i našem duhu. Prema tome skulptura je u većoj meri relacijska, njeni odnosi prema prostoru, vremenu, svetlosti i posmatraču objektivno su brojniji od odnosa koje posmatrač uspostavlja sa slikom. Ta njena bitna osobina uticala je dvojako na njen razvoj; s jedne strane ispoljena je volja da se ti odnosi učine što izvesnjim i što čvršćim, kao u klasičnoj skulpturi, pa zato autor određeni profil ističe sam kao bitnost i optimalan alternativu; s druge — da se ti odnosi maksimalno umnože od mikro do makro forme, kao u impresionističkoj skulpturi u kojoj autor svesno teži mnogolikosti svoga dela. Zbog tih osobina, zbog konkretnosti prostora i, kao posledica, mogućeg vizuelnog i taktilnog iluzionizmu motiva, skulptura je u odnosu na slikarstvo posmatrana više utilitarno — kao simbolizovanje nečega izvan umetnosti, kao njegova zamena u prostoru, kao *de facto* više heteronomna nego autonomna. Polazeći od dva osnovna estetskih stava izražena u tezama da je, prvo, umetnost »prozor u svet«<sup>6</sup> i da predstavlja nešto izvan sebe same, ili, obrnuto, drugo, da je sama po sebi vrednost i suština čija uslovljenost spoljnim činocima i čiji preobrazaj u druge vrednosti ne isključuje originalnost i nesvodljivost njenog bića — može se reći da je jugoslovenska skulptura 1870—1950, kao i misao o njoj, znatno češće obeležena pivim, tradicionalnim, nego drugim, modernim stavom.

Razlozi su relativno jednostavni. Skulptura je više od slikarstva u funkciji socijalnog naloga i porudžbine koji po pravilu zavise od društvenih predstava i razvijenosti. Pošto često ima vid javnog spomenika više je izraz vladajuće kulturne, pa često i političke orientacije jednog društva. Ako lirska pesma, muzička kompozicija ili slika umnogome mogu odstupiti od nje — teško je to reći i za skulpturu kao javni spomenik. Otuda je njeno sociološko ispitivanje neizbežno (lep doprinos u tom smjeru predstavlja studija Božidara Gagra objavljena u ovej knjizi), naročito u sredinama u kojima su posredne i neposredne determinante brojne i snažne.

Istorijom je potvrđeno da je uslovljenost umetnosti sružmerna razvijenosti društva. Što je ono naprednije, njene odrednice su finije, posrednije, teže uočljive — iako možda daleko brojnije; i što je osnovno — one manje slamaju a više podstiču. Zato umetnička situacija razvijenog društva — s obzirom da iz njega iščekavaju najgrublji vidovi ograničenja — može, bez šete po zaključku koji se odnose na samu umetnost, da se liši svog sociološkog snimka kao »prethodnog pitanja«. Međutim, u jugoslovenskim kulturnim područjima posmatranog razdoblja, činoci ograničenja ipak su veći od činioča slobode, a koncept heteronomne umetnosti nadmoćniji od koncepta autonomne umetnosti. U tom pogledu skulptura je bila u još težem položaju od slikarstva. Jer do 1950. jugoslovenski skulptor po pravilu stvara posle narudžbine, slikar pre nje; prvi najčešće zna konkretnu svrhu svog dela, drugi je ne zna. Slikar je zato bio slobodniji i mogao da radi za idealnog posmatrača i lakše izbegne dejstvo bar nekih nepovoljnih odrednica, i kada je, na primer, bio siromašan, lakše da nađe platno i boju i fiksira svoju viziju, nego vajar da o svom trošku proizvodi stvari od kamena i bronce i onda kad ih niko ne traži; a kad ih je proizvodio nije to mogao da čini mimo nalogu i ukusa narucioca. Najzad, za sliku je dovoljan običan zid, dok je za skulpturu nedovoljan običan prostor svakidašnjeg boravišta; i pošto ljudi ne žive u palatama sa atrijumima, kolonadama, peristilima, salama i salonima sa kaminima, za nju — različito od slike — u njihovom intimnom životu ima malo mesta. Trodimenzionalna, skulptura realan prostor oduzima time što ga ispunjava, i tom osobinom u pitanju je sjajna umetnost u najvećem stepenu.

Najzad, ne gubimo iz vida ni činjenicu da je u našoj sredini u razdoblju 1870—1950. definicija skulpture antropomorfna, klasična — kao motiv uvek podrazumeva čovekov lik i ljudsku figuru, u svakom slučaju postojeće u prirodi. Iako je posle čuvene »afere Brankusi«, čatinskog spora oko *Priče u lesu* (1926—28), njeni enciklopedijski određenje izmenjeno i prošireno da bi obuhvatilo i apstraktne dela kao što su Arpova, Tatlinova, Pevznerova, Gabrova, odnosno, sve što umetnik skulpturom proglaši i što »druge osobe, u prvom redu stručnjaci, priznaju kao takvuk« — u Jugoslaviji se ono i dalje praktično odnosilo samo na vajanje figurativnih predstava, nikada dakle na gradenje objekata nepostojeci u prirodi.<sup>7</sup>

Ove napomene dovoljne su da pokažu da se na pitanje kako rekonstruisati osam decenija jugoslovenske skulpture ne bi moglo valjano odgovoriti bez uvažavanja osobnosti same skulpture, vremena i sredine u kojima je nastala. A takođe ni bez uvažavanja promena koje su se u međuvremenu dogodile u stvaranju, teoriji i istoriji umetnosti.

Imajući sve to u vidu ova studija će nastojati da — u obliku razvijene skice jednog metoda — ukaže kako složeni društveni procesi preko individualne stvaralačke volje utiču na unutarnje oblike i konstruktivni princip skulpture, odnosno kako kolektivne težnje, opšta kulturna i politička orijentacija društva nalaze specifične adekvate u posebnim shvatanjima oblika, pokreta, motiva, vremena, tradicije i tako dalje.

Iskustvo stečeno prilikom metodološki analogne rekonstrukcije slikarstva u tom pogledu je nezaobilazno.

Kao što je poznato, u četiri izložbe Muzeja sa 1.095 dela, otkriveno je četrnaest stilskih nizova jugoslovenskog slikarstva 1900—1950, od kojih su neki istovremeni, sinhronični, a drugi naizmenični, dijahronični. Težiste poduhvata više je bilo na metodu, teorijskom načelu, očtanju perioda i epoha, dakle na tipološkom (a to znači intelektualnom, emocionalnom društvenom) prepoznavanju njihovih osobnosti, srodnosti i različitosti, nego na uobičajenom pozitivističkom redanju pojava, ličnosti i dela. Kao i u stalnoj postavci Muzeja, i u ovim izložbama (koje su postavku bar za trenutak dopunile i približile idealnoj slici kakvog »imaginarnog Muzeja«), umetnik je posmatran kao činilac epoha, ne iznad ili izvan nje. Svojom ličnošću on je nije zaklanjao, već svojim delima otkriva; u tako potpuno, »trodimenzionalno razvijenoj« njenoj slici — u otporu prema pozitivizmu, psihologizmu, biografizmu, filozofskom metodu i radanju činjenica bez njihovog razumevanja i osmišljavanja — pojavljivao se njegov prvi lik i očtavala njegova prava uloga, sražmerno karakteru i značenju njegovog dela. Kolika je to novina vidi se iz činjenice što je prethodna izložba Pola veka jugoslovenskog slikarstva, priredena 1953. u Narodnom muzeju<sup>8</sup>, bila ne samo »korošišta putu manja (196 dela) već i daleko od namere da umetnike i njihova dela posmatra tako, kao razvojne trenutke jugoslovenske umetnosti. Svodeći protagonisti na njihovo »najbolje delo«, na njihovu »spravu ličnosti«, na njihov »pravi period« ona nije prikazala ono što je slikano »pre« ili »posle« i tako izostavila čitave pokrete i petiope (treću deceniju, na primer).

Veoma zapažene kao panorame koje su obuhvatile toliko dela iz svih jugoslovenskih muzeja i zbirki ove izložbe, čiji su katalozi inače sadržavali najveći broj podataka (hronoloških, biografskih, bibliografskih etc.) nisu, međutim, u istoj meri zapažene i kao metod posmatranja, kao napor da se shvati pravac umetničkog kretanja, osobnost i struktura umetničkih epoha. Mimoideno je njihova osnovna tema i cilj — poetička, tipološka i duhovna artikulacija slikarstva prve polovine XX veka.

Ali i pored toga izložbe su posredno ipak otkrile nesporazume oko shvatanja bitnih karakteristika pojedinih umetnika, dela, pa prema tome i pokreta kojima su pripadali. Kolebanja kao što su: da li je Malaš Glišić svojim najboljim slikama impresionist ili simbolist? Da li su Grohareva platna *Sećaj* i

*Pastir* simbolistička ili impresionistička? Da li je Nadežda Petrović secesionist, impresionist, ekspressionist ili fovist? — najbolje ih ilustruju. Razlog nesigurnosti je jednostavan: nismo se ozbiljno bavili pitanjima čitanja i utvrđivanja značenja oblika, analize postupka, paralelnosti stilskih i duhovnih shema, povezivanja umetničkog konstruktivnog principa sa kulturnom orientacijom društva. Zašto? Zato što smo zanemarili savremenu nauku o umetnosti, načela i metode koji su formulisani i primenjivani poslednjih osam decenija, teoretičare čiste vizuelnosti i gejšta, doprinoše Fidlera, Velflina, Rigla, Berensona, Fosijona, Venturija, Varburgovog instituta i Panofskog, Frankastela, marksista, semantičara, fenomenologa i strukturalista itd. — celu savremenu misao koja je ostala bezmalo potpuno neaktivirana pri analizi bilo pojedinog dela, bilo cele epohe. Zato što prizemni pozitivizam ta pitanja omalovitava, izgovarajući se težnjom ka egzaktnosti. Istina je međutim obrnuta: reč je o suti, o pravilnom ili pogrešnom tumačenju umetničkog dela, o naporu da se dokuči bitno u njegovom plastičnom, strukturalnom, egzistencijalnom, pa zato i društvenom smislu. O načinu čitanja umetničkog dela i konkretizovanja njegovog značenja. Nedoumice su dakle prirodne posledice zastarele ali još uticajne filološko-pozitivističke doktrine koja utvrđivanje biografije autora, hronike umetničkog života u kome je učestvovao, kataloga njegovih dela kao fizičkih predmeta smatra naukom, a njihovo izučavanje kao estetskih predmeta, umetnosti — subjektivnim ukusom; koja se dakle odrekla umetnosti kao glavnog predmeta istorije umetnosti zamjenjujući ga pomoćnim disciplinama. Vreme od prve izložbe iz ciklusa Jugoslovenska umetnost XX veka (Treća decenija, 1967), potvrdilo je neophodnost ukidanja te inverzije i izlaska iz kruga neprotumčaene i često sporedne činjenice kako bi se dosegla osnovna činjenica same umetnosti u određenom vremenu i prostoru. Zato na postavljeno pitanje: kako predstaviti jugoslovensku skulpturu XX veka i osvetliti njen razvoj? — odgovaramo sažetim izlaganjem metoda koje bi unekoliko imalo svojstvo pogovora dosadašnjih izložbi Muzeja, a prvenstveno predgovora izložbe Jugoslovenske skulpture 1870—1950.

**METODOLOŠKE ALTERNATIVE.** — Stvaranje i potpunije izučavanje biće uspešnije ukoliko ga prati svest o osnovnom: da bez teorijske kulture i relevantnih teorijskih načela nije moguće odabratи prave činjenice, pa prema tome ni dokučiti sutištinu proučavinih predmeta. Otuda se u svoj očiglednosti ispoljava poznata neophodnost: i kad se ispituje prošlost, istorija, u ovom slučaju osam decenija jugoslovenske skulpture — to se neizbežno čini na osnovu saznanja i instrumenata sadašnjosti.

Potpuno poimanje skulpture, kao i svake druge umetnosti, zahteva dve komplementarne operacije, unutrašnju i spoljnju. Prva koja je uslov druge, ispituje skulpturu kao takvu, kao estetski predmet, »način viđenja«, »formu«, »konstruktivni princip«, »stvaralački postupak«, »čistu vidljivost«, i slično. Druga, genetička, ispituje njen razvoj, spoljne okolnosti koje su na njega uticale. Prva zato analizuje poetička i estetička načela određene skulpture; druga — odnose skulpture ili njenih poetika i estetika sa spoljnim činocima — onaj složen »sistem sistema« koji omogućava njenu puno saznanje i odgovor na osnovna pitanja. Razumljivo je da se ni jedan pristup — a naročito drugi — ne može posmatrati statički: jer svaki sistem se nužno predstavlja kao evolucija i svaka evolucija neizbežno ima karakter sistema (Jakobson i Tinjanov).<sup>9</sup>

**a) SKULPTURA KAO FORMA, NAČIN VIĐENJA, KONSTRUKTIVNI PRINCIP, ESTETSKI PREDMET.** — U temelju ovog pristupa nalaze se iskastva čiste vizuelnosti, teorije forme, »formalizma« od Fidlera, Hildebranda, Velflina,

Berensona, Venturija, Fosijona, Rida, koja se zatim pretapaju i dodiruju sa iskustvima fenomenologa (Ingarden), marksista i strukturalista. Ispitivanje skulpture (uopšte umetnosti) kao rezultata znanih i neznanih procesa, kao niza određenih estetskih predmeta, a ne kao sklopa hipotetičkih ili relativno izvesnih okolnosti njenog nastanka — polazi od nekoliko čvrstih učenja. Prvo, od ideje da istorija nikad ne odgovara sa apsolutnom sigurnošću na pitanje zašto je nešto nastalo, već pre svega na pitanje što je nastalo, kakve su i što znače njegove osobine. Zato prema ovom mišljenju pre svega treba ispitati očigledan rezultat procesa, samo delo, umesto pretpostavljenih razloga njegovog nastanka, utoliko pre što delo svojom materijalnom realnošću genezu ukida.

Drugo, od ideje da nije osnovno što je u umetničkom delu predstavljeno, već kako je to učinjeno — analiza njegove forme, postupka, »konstruktivnog principa«. Odbacuje se misao da je umetničko delo puki derivat biografije i psihologije autorove ličnosti ili ekonomike društva. Umetnička ličnost je samo metafora umetničkog dela; ime autora svojevrsni redukcionizam sutišine, posebne umetničke strukture i značenja. U tom smislu ispitivanje odnosa umetničko delo-posmatrač pruža neuporedivo plodnije i izvesnije zaključke od ispitivanja odnosa umetnik-delu.

Ukratko na mabove čak izgleda da su u pitanju dve različite naučne discipline i da je zato neophodno opredeliti se za jednu ili drugu

Relativan purizam ovog pristupa omogućio je utvrđivanje pravog predmeta istorije umetnosti i materijalnije, sigurnije posmatranje veza umetnosti sa drugim oblastima. Jer zapostavljujući tradicionalne navike univerzitetske nauke — psihologiju i biografiju građanske ličnosti umetnika, kao i dejstvo »udaljenih serija«, svesno izdvajajući samo delo i bacajući na njega snop najpotpunijeg saznanja — ovaj metod njegovu specifičnost otkriva i dokazuje gotovo matematički »branim razlozima« produbljenim analizama njegovih elemenata i njihovih međusobnih odnosa. Budući da su likovne umetnosti vizuelne, on u njima pre svega ispituje način viđenja, i jezik, oblik kao njegovu formulaciju, da bi zatim, prema Velflinovoj misli da se »u svakom novom stilu kristališe nova sutišina sveta« zahvatilo ili omogućio zahvatljivanje i te sutišine. »Čista vidljivost« (Reine Sichtbarkeit, visualité pure) i forma su, uostalom, uvažavani još od renesanse, a za poslednjih sto godina, naročito u našem veku, uvedene u prostor punog saznanja. Njihova konkretnost — ne zaboravimo da su nosioci ovih teorija često bili sami umetnici — omogućila je stvarno proučavanje likovne umetnosti i odstranila dejstvo vanumetničkih činilaca na kriterijume kojima se određuje njena vrednost.

I sama ova teorija svesna je da svako proučavanje koje bi polazilo od krajnje posledice formalizma, od shvatavanja da je umetnost uvek bila slobodna od života, i da se »na rjenoj boji nikada nije odražavala boja zastave iznad gradske tvrđave« (Viktor Šklovski), kao suviše isključivo i »čist« ne bi moglo da dovede do potpunog saznanja, i nije osobeno za niz misilaca ovog velikog kruga, Venturija, Berensona ili Rida, na primer. Bez obzira na izvesne krajnosti ona, odista, ne podrazumeva odcepљenje umetnosti od emocionalnog i intelektualnog sadržaja: bavi se umetničkim delima i njihovom radijacijom i često se izuzetnom tananošću određuje značenje forme ispitujući paralelnost vizuelnih, saznavnih i emocionalnih shema. Ona je ukinula tradicionalnu dihotomiju forma-sadržina, pošto je temelj i gradu umetničkog dela videla u samoj materiji, formi, čiji je duh i život objasnila dublje nego ijedna ranija doktrina — mimo pozitivizma i metafizičkih spekulacija. Time je i širem proučavanju različitih smerova — fenomenološkom, strukturalnom, marksističkom — širom otvorila vrata.

Neizbežan je zato zaključak da je formalna i strukturalna analiza temelj svakog ozbiljnog proučavanja. Potrebno je i mogućno je dati više, ali ne i manje od njenih nalaza.

b) SKULPTURA KAO RAZVOJ I ODNOS SA DRUGIM OBLASTIMA. — Drugi pristup može otuda biti uspešan samo kao nastavak prvog; proučavanje spoljnih odnosa skulpture samo kao nastavak proučavanja njenih unutrašnjih osobina. Takva nužnost ogleda se u jednostavnim Frankastelovim rečima: »Umetnici ne stvaraju u praznini, njihova delatnost nije ni proizvoljna ni odvojena od njihovog vremena. Da bi se rodila istinska kreacija, novi plastički jezik, potreban je istodoban napredak misli i tehnike<sup>10</sup>; a složenost pristupa iz Engelsove napomene da »nije tako, kao što se tu i tamo komotno zamišlja, da ekonomsko stanje automatski dejstvuje, nego ljudi stvaraju svoju istoriju sami, ali u jednoj određenoj sredini koja ih uslovjava, na osnovu zatećenih, stvarnih odnosa, od kojih su ekonomski, ma koliko na njih uticali ostali politički i ideoški odnosi, ipak u poslednjoj instanci odlučujući, i oni čine onu neprekidnu crvenu nit koja jedino vodi do razumevanja...«<sup>11</sup>

Problem odredene poetičke celine, a naročito određenog perioda, ne može se, prema tome, do kraja razumeti mimo odnosa i veza sa drugim, bližim ili udaljenijim oblastima.

Ako je, dakle, prvi pristup uži, donekle statičan i konkretnan — što je posledica prirode, fizičke određenosti i statičnosti posmatranih dela — drugi je širi, opštiji, dinamičniji. Interesuje ga u krajnjoj liniji onaj niz intermedijarnih činilaca i onaj za sada neuhvatljiv «sistem sistema» o kome smo govorili, najširi koordinatni sistem i kontekst koji omogućava saznanje kako konkretnog stilskog niza tako i određenog individualnog opusa, odnosno pojedinog dela u njemu. Teškoće je, međutim, u beskrajnoj složenosti takve težnje; jer da bi se ustanovio dijalektički odnos između umetnosti i drugih oblasti — kulturnog života, filozofije, nauke, politike, ekonomike — nužno je poznavati svaku od njih ponosob. Redukovati ih, prilikom tako složenih ispitivanja, na opšte poznate ili pretpostavljene premise — svakako je postupak sumnjiv i neplodan; a ne činiti tako — s obzirom da retko koji pojedinač može sam da dosegne tu totalnost, čak i kada je u pitanju jedan Panofski ili jedan Frankastel, čija su znanja zadivljujuća — znači okrenuti se pre svega svojoj disciplini i biti svestan ograničenja koja iz toga proizilaze. Baveći se pojedinim uzorcima i činocima nejednakog dejstva, snage i značaja i njihovom ukupnošću ovaj pristup je zbog širine svog zahvata ipak prinuđen da ponešto ostavi u senki, da odabira, da manje važne ili nepoznate činioce svodi na važnije i poznatije. On lako izdvaja odnos i neposredan uticaj jednog ili drugog reda, socijalnog, političkog, ekonomskog, naučnog, kulturno-umetničkog; ali teško zahvata simultana progimanja samih spoljnih činilaca i ono naročito jedinstvo uticaja i predmeta na koji se utiče. Umetnost, ponavljam, izgleda kao rezultat u kome se brišu procesi geneze i zamagljuje mesto skupnog ili pojedinačnog uticaja.

c) SKULPTURA KAO JEDINSTVO KONSTRUKTIVNOG PRINCIPIA I RAZVOJA; KONSTRUKTIVNI PRINCIPI OGLEDALO OPŠTE ORIJENTACIJE VREMENA I DRUŠTVA. — Izvestan izlaz iz tog začaranog kruga, postupka koji zahteva gotovo kompjutersku duhovnu operaciju i koji zato rizikuje da kao svaki »supergenijalni metod postane neoperativan i banalizovan — predložili su ruski formalisti: ispitati odnos sa snajbljišom serijom — umetničkim životom, koji se, dodajmo to, pojavljuje kao intermedijarno područje: reflektovanje drugih oblasti upija i prenosi na umetnost, i obrnuto, njegovim posredstvom i sama umetnost utiče na te oblasti. Jedno takvo kompromisno rešenje, ni minimalno (izučavanje samo umetničkih dela i umetnosti), ni maksimalno (izučavanje svekolikog sklopa epoha, »sistema sistema«) može međutim izgledati razumno i plodno samo ako se, zbog njihove logične isprepletanosti, ne pomešaju inače tako različiti pojmovi kao što su umetnost i umetnički život.

U svakom slučaju, sve ambicioznej kritičke operacije biće uzahusne ne obuhvate li bitnost samog umetničkog dela, njegov stvaralački postupak, način oblikovanja. Dok se ne uspostavi dijalektička veza između samoga konstruktivnog principa jednog dela ili jednog poetičkog niza i drugih oblasti — ostaće se i dalje pri običnom redanju različitih a istovremenih činjenica koje o stvarnom odnosu ništa ne kazuju.

Prema tome puno saznanje zahteva sintezu unutarnjeg pristupa (proučavanje samog dela) i spoljnog pristupa (proučavanje odrednika koje utiču na njegov nastanak i značenje).

Napomenimo da tipološka analiza ne mora biti odvojena od genetičkog ispitivanja. Posto istorija nije zbrka ogromnog broja nepovezanih činjenica, pošto se u njoj razaznaje izvestan kontrapunkt koji dopušta da se bar a posteriori ocrtau njena dominantna svojstva — utvrditi ih u jednom periodu horizontalno i poredati ih hronološki iz perioda u period vertikalno — izgleda moguće i neophodno: sinhronijsko stanje trenutka smestiti u dijahronijsku sliku epoha. Svaka hronološka slika sastavljena je, kao filmska traka, od niza nepomičnih sekvenci; njenim dinamizovanjem sugeriše se kretanje, razvoj, tok vremena. Otuda je nečarano — bar kada su u pitanju likovne umetnosti — govoriti o prekidu između istorije i strukture; naprotiv — identifikovanje strukture kao »sekvence« istorije uslov je dublje shvaćene strukture istorije uopšte. Komplementarnost strukturalne i genetičke metode je mogućna i prirodnja.

Taj zaključak potvrđuje i ova izložba jugoslovenske skulpture — mogućnost izmirenja procesa sa rezultatom procesa, hronologije sa tipologijom, dela sa istorijom, konstruktivnog principa u delu sa procesima izvan dela. Shvatimo li njen razvoj kao promenu forme i postupka, a pojedine njene periode kao poetički, stilski, estetički izražene celine — izmirenje hronologije i tipologije ne samo da nije nemoguće nego je i *prima vista* neizbežno: njena istorija u tom slučaju ravna je — istina nešto složenijem — smanjivanju stilova i škola.

PERIODIZACIJA. — Izneti načela je prilikom sastavljanja ovako velike izložbe i tumačenja ovako velike oblasti moguće primeniti u tri posebna kruga:

Pri izboru dela,

Pri njihovom sredovanju i spajanju u stilске nizove.

Pri stvaranju stilskih nizova u umetničke periode i razdoblja.

Izbor je prvi, nezaobilazan i najvažniji čin; njime se iz niza fizičkih predmeta izdvajaju estetski predmeti a iz njihovog niza oni koji su dovoljno osobeni i reprezentativni. Na njemu počivaju svi dalji zaključci i sve dalje operacije. Aktiviranjem (u idealnom slučaju), vitalnog spoja teorijskog i praktičnog iskustva, nasledene i stečene vizuelne kulture, u ovakvim prilikama potrebno je dakle odvojiti ne samo umetničko od neumetničkog, već i u okviru umetničkog, dela u kojima subjektivnom senzibilnošću i intelektualnošću struji duh određenog konstruktivnog principa, načina viđenja i oblikovanja, a to znači pokreta, stila i same epoha. Doduše, tako smisljeni redukcionizam (inče uvek neizbežan s obzirom da ni jedna makoliko velika izložba ne može da obuhvati sva dela jedne epoha) — budi dvostruku sumnju, i kada nije i kada jeste motivisan određenom koncepcijom; u prvom slučaju sigurna je proizvoljnost, u drugom moguće je aposteriorno opravdavanje apriorno postavljene teze. Međutim, drukčije nego prilikom rekonstrukcije slikarstva, kada je otkriveno mnoštvo zaboravljenih dela, pa i čitave poetičke celine (treća decenija, nadrealizam) — ovde su po pravilu (ne uvek) odabrana karakteristična dela u čijem su istorijskom potvrđivanju i izboru u stvari učestvovali ukus, intelekt i kultura nekolikih generacija, koja dakle na jedan ili drugi način žive u kolektivnoj svesti naših kulturnih sredina. Novo je bilo dopuniti ih i prvi put

sabrat na jednom mestu — prema dosegнутом критеријском нивоу а нарочито — критичари и музејски радници знају валидност и једнотавност тог мерила — њиховој сопственој уметничкој arbitarnosti.

a) **SРЕДИВАЊЕ ДЕЛА У СТИЛСКЕ НИЗОВЕ, ОПШТЕ ПОЕТИЧКЕ МОДЕЛЕ.** — Novina i istraživački напор изложби из циклуса Jugoslovenska umetnost XX veka — i ove изложбе — није, према томе, само у тој првој операцији, у избору дела једног или другог аутора, већ пре свега у наčinu њиховог спajanja у стилске низове и стилских низова у периоде и епохе — према „наčinu виденja“, „конструктивном принципу“, „новој сущини света“ — дакле у другој и трећој операцији. Уосталом, природно је што је досада највише и учинено на утврђивању и вредновању дела појединих аутора, иако су и ту увек могуће допуне и померање вредносних акцената и перспектива, док је на утврђивању низова, према наčinu обликовања, и на реконструкцији уметничких раздобља — урадено, најблиže рећено, веома мало. Меđutim, пошто је рећ о међусобно усlovљеном и логично пореданим операцијама у правцу једноставно — сазлено, део-целина — то спајање одабраних дела у одговарајуће поетичке низове покреће већ на почетку и једно веома најчешће питање.

b) **ОПШТИ МОДЕЛИ КАО »PUTOKAZ ИСТОРИЈЕ« И ИДИВИДУАЛНА ДЕЛА КАО СТВАРНИ НАЧИН НЈИХОВОГ ПОСТОЈАЊА.** — Заменимо ли или укинемо аутора његовим делом, особинама и исказом који су у njemu, а то је, за разлику од писања студија о уметности, прilikom састављања изложби, неизбеžnost, једна могућност — у ovakvoj rekonstrukciji posredstvom dela razvrstanih u stilske serije, a stilskih serija u umetnička razdoblja — iskršava problem odnosa individualnog dela prema opštem modelu, konkretnog čina prema opštem načelu. Jer su formalni i duhovni модели — поетике и покрети — kрупне класификационе целине чија истовременост открива sliku епохе а чије сменјивање — развој у смислу kontinuiteta ili diskontinuiteta. Kao redukcija искуства пред толиким конкретним delima i kao integral njihovih zajedničkih osobina, они допуштају да се ono što је u delima individualno, neponovljivo i autentično bolje запази i reljefnije истакне. I obrnuto, тек после искуства пред мноштвом individualnih dela zapaža se i sam поетички model kao zajednička težnja: u izvesnoj meri on je zato apstraktna гenerичка schematizacija individualno određenih dela, sa kojima, међутим, никада nije sasvim istovetan. Neokласицизам, реализам, сесија ili „конструктивност“ i „синтетичност“ треће деценије, на primer, realno постоје само u виду različitih individualnih izraza па se tek njihovim proučавanjem dolazi do представе о njihovim opštim svojstvima. Ali iako svako уметничко дело, bez obzira na исполнju dominantu покрета коме припада, садржи neponovljivu i nesvodljivu osobinu i трептaj — ipak, ono што је kao уметничка volja i rezultat u njemu isto ili slično sa drugim delima, допушта zajednički naziv.

S druge стране, činjenica da постоји zajednički imenitelj толиких različitih dela nalaže da model, поетички низ, shvatimo као *signum temporis*, „putokaz istorijev“. Отуда задатак изгледа двострук: да се način обликовања или покрет опише као opšta težnja; i да се prodre до njegovih nesvodljivih individualnih varijanti u kojima on конкретно постоји. Dijalektika između модела i individualnog dela, slična je према tome dijalektici између колективне и individualne свести којом се бави sociologija. При тумачењу tog односа модел се u jednom slučaju појављује као prijorna data, u drugom као aposteriorna shema i rezultanta konkretnih stvaralačkih činova. U svakom slučaju do njega se стиže искуством pred određenim delima, iako je donekle tačno i obrnuto.

Pokret, stil најчешће i raste iz dvojake situacije: из средњих стваралаčkih pogleda i prakse njegovih protagonista i учесника. Razlikujemo osnivače pokreta, njegove стваралаčke учеснике i njegove nestvaralačke практице — оvi последњи подразумевaju se као полазна таčka која olakšava да се pojmi вредност i улога првих dveju kategorija.

Može se dakle zaključiti да се prilikom određivanja pojnova i припадности pojedinim stilskim савездима логично susreću čisti i manje čisti образи. Posto поетика одреденог уметничког modela ne može biti prost zbir i opis dela njegovih припадника, moguće su ne samo opšte nedoumice u pogledu stepena vrednosti — већ i u pogledu čistote убедења i припадности. Danas se iz praktičnih razloga uzimaju čisti образи правца i pokreta pri procenjivanju koliko je jedno delo ili jedna ličnost u njihovom središtu, na njihovom rubu ili izvan njih. Razume se, међутим, da stepen te blizine ne znači i stepen vrednosti; u tom pogledu može važiti i suprotno — ukoliko razlog uđenosti i neukloppljenosti nije posledica anahronizma već, anticipacije, „juriša u будућност“.

c) **СРЕДИВАЊЕ СТИЛСКИХ НИЗОВА, ОПШТИХ МОДЕЛА У РАЗДОБЉИ; РАЗДОБЉИ — HRONOLOŠKI POREDAK НАЧИНА ВИДЕНЈА И СТВАРАЛАЧКИХ ПОСТУПАКА.** — Utvrđeni поетички низови воде трећој операцији, periodizovanju, која као структурално најсложенија u stvari обухвата i na izvestan način rezimira problematiku dveju prethodnih, избор дела i njihovo сvrstavanje u odgovarajuće низове: ако се stilski низови конституишу избором дела, razdoblja se konstituišu stilskim низовима.

I tu operaciju komplikuju, међутим, две околности. Prvo, nijedan period u savremenoj kulturi nije u znaku jednog правца, покрета или школе; u njemu, obrnuto, постоји неколико често supротних težnji; on zato nije jednolik i jednoznačan, već mnogolik i mnogoznačan. Drugo, u njemu su jedni prave, школе i покрети *novum*, i kao osobeni za njega, знак njegovog prepoznavanja u istoriji, dok su drugi u njemu prisutni као наследство i odblesak prethodnih perioda. Fosijonova „mobilna struktura времена“ je praktično očigledna — današnje pojave traju uporedno sa prošlim, живе sa mrtvim. Skulptura особена за 1870, понекад, на primer, nosi datum 1970; јућеарње откриće подраžавање u novim okolnostima постаје privatna ili javna заблуда. U takvom sklopu nije једноставно tačno utvrditi почетак i kraj jednog поетичког низа, trenutak automatizacije i dezautomatizacije jednog стваралаčког поступка, сменјивања „конструктивних принципа“ и „наčina виденja“. Ne само zato što, као што smo podvukli, jedan trenutak nikada nije u znaku само autentično svojih pojava — већ i zato što je isčešavanje једних i nastanak других школа i težnji lakše utvrditi као konačan rezultat i očiglednost, nego као složeni proces prelaznog stanja.

Složenost povećava i okolnost što se jedna уметничка лиčnost ne ostvaruje u само једном покрету, већ често u nizu medusobno sličnih, različitih ili suprotnih pokreta; то је модерна појава i dokaz да је лиčnost retko kada iznad svoga vremena. Pošto су se ranije циклуси сменjavali sporije i čitava razdoblja bila jednoobraznija — i sami уметници су остављали utisak veće određenosti i постојаности. Danas se, међутим, događa da istu лиčnost proučavamo u dva ili tri уметничка kruga. Nekada se u okviru једног стила сменjavalo неколико generacija; danas se u okviru једне generacije смени неколико stilova. Ali i pored iznetih teškoća, u tom ambiguitetu određenog istoriskog trenutka ipak je moguće razlikovati низове osobene za određeno razdoblje, a blagodareći tome, i njegov autentična sklop, i uprkos „mobilne strukture времена“, njegov istorijski identitet.

Razmotrivi problematiku triju operacija koje ovakva изложба подразумева — избор дела, njihovo сvrstavanje u stilske низове

i stilskih nizova u periode i razdoblja — otkrivamo jedinstvo hronologije i tipologije; zaključujemo da su tipološke promene i smene ono što nazivamo razvojem, a čvrsti poredak istovremenih poetičkih nizova — ono što nazivamo strukturom i sistemom određenih perioda. Time je sukob između genetičkog i strukturalnog, statičkog načina posmatranja izbegnut ili ublažen.

Polazeći od tih saznanja i tog metoda, u jugoslovenskoj skulpturi 1870—1950. zapažamo dva krupna razdoblja:

Prvo razdoblje — od kraja XIX veka do kraja prvog svetskog rata i dalje (sa izvesnom cezurom oko 1900);

Druge razdoblje — od kraja prvog do kraja drugog svetskog rata, tačnije do polovine veka.

Podela osamdeset godina jugoslovenske skulpture na samo dva razdoblja, od koji prvo traje pet, pa i šest, a drugo tri decenije svakako je dokaz da su — u odnosu na slikarstvo — stilске mene bile u njoj sporije, vizija relativno stalinija, socijalna funkcija jednoobraznija. Krajem drugog razdoblja dešava se socijalistička revolucija što, međutim, za razliku od slikarstva, u poetičkom smislu na skulpturu bitno ne utiče.

Pada u oči da se ova razdoblja ne smenjuju jednostavno, da se njihovi rubovi preklapaju — početak drugog ne znači i kraj prvog. Zbog toga što secesija oliceana Meštrovićem, Dolinarom i drugima traje i posle 1920. i što se takođe produžava i ekspresionizmom »Kluba mladih» i Meštrovićevim dacima — treća decenija je u izvesnom smislu zajednička — u njoj se prvo razdoblje gasi i drugo nastaje.

Uz mala odstupanja, reč je ipak o razdobljima koja predstavljaju istovremeno umetničke, kulturne, političke i društvene celine i koja prema tome imaju odgovarajuće uporedne likove.



*Prvo razdoblje*

# AKADEMIZAM ZNACI NOVOG SECESIJA I MEŠTROVIĆ EKSPRESIONIZAM

Pred brojnim i širom zemlje razvijanim delima iz razdoblja 1870—1930. nalazimo se u nedoumici da li, kao i prilikom rekonstruisanja slikarstva, početi pojavama oko 1900. umesto pojavama s kraja XIX veka. Međutim, iz sopstvenog uvida i studija Božidara Gagra, Špelce Copić, Marije Pušić, koje slede snimajući i tumačeći situacije u različitim jugoslovenskim kulturnim sredinama, stiče se utisak da bi u ovom slučaju rez oko 1900. ipak bio neopravдан iz tri razloga: prvo, ostavio bi ceo jedan stilski niz u XIX stoljeću, koji sazimajući to stoljeće na izvestan način najvaljuje i sledeće; drugo, taj niz se u XX stoljeću snažno nastavlja i, zajedno sa modernim strujama, traje sve do 1920. pa i dalje: njegovi predstavnici umiru tridesetih, pedesetih pa i šezdesetih godina; i treće, prvim nizom, akademizmom, u pojedinim jugoslovenskim sredinama počinje skulptura kao takva, a drugim, secesijom odmah ili zatim uporedo i — moderna skulptura. Razdvajati ih nije zato opravданo. Granica između moderne i akademiske, tradicionalne skulpture u početku nije mogla biti onako nagla i oštra kao u slikarstvu.

Imajući u vidu te okolnosti, u prvom razdoblju jugoslovenske skulpture razaznajemo dva osnovna perioda i poetička niza:

1. Kraj XIX i početak XX veka: akademizam kao derivat neoklasicizma, realizma i verizma, sa izvesnim dahom simbolizma.

2. Prva, druga i treća decenija: secesija, mit Meštrović „Klub mladih“, ekspresionizam.

Ova dva načina videna i stvaralačka postupka, akademizam i secesija su — bez obzira na izveste zajedničke osobine — u međusobnom antitetičnom odnosu; ali tek jedan pored drugog omogućavaju — zajedno sa pojavom Deškovića i Kraljevića — poimanje preloma koji je nastao prvih godina XX veka, uvid u umetnički proces i umetničku strukturu celog razdoblja.

## I. KRAJ XIX I POČETAK XX VEGA — AKADEMIZAM.

— Kao što je poznato, akademizam su evropske akademije sve doskora usrdno negovale pokušavajući da evropsku kulturu ujedine na osnovi umetnosti *sub specie aeternitatis*: kao sinteza grčko-rimske tradicije akademizam je uostalom *ipso facto* evrocentričan. Počeo je klasicizmom, proučavanjem grčke i rimske skulpture i arhitekture i njihovim proglašenjem neproluznim obrascima lepote i veste. Nisu pri tome bila bez uticaja iskopavanja u Pompeji i Herculانумu, ni Vinkelmannova istraživanja, ni otkrića lorda Eldžina. Akademizam je dakle umnogome produženo trajanje antike u modernim vremenima, koje je kao naučno zanimljiv fenomen Varburg nazvao *Nachleben der Antike*, a Marks inspirisalo da u Uvodu u kritiku političke ekonomije ukaze na problem što „nam grčka umetnost i ep još uvek pružaju umetničko uživanje, i što u izvesnom smislu još uvek važe kao norma i kao nedostizan uzoec“.

Najpoznatiji predstavnici idealeta klasične jednostavnosti, Aristotelovog *zređa* i *veličine* su Kanova u Italiji, Torvaldsen u Danskoj, Šadov u Nemačkoj. Akademizam je zatim nastavljen drugom, romantičarskom varijantom koja se pojavljuje kao reakcija na neoklasicističku strugost pripremajući verizam, naturalizam i simbolizam. Ukratko, početkom XIX veka vrla neoklasicizam i na akademijama traje gotovo do njegovog kraja; zatim se oko 1830. javlja romantizam; i najzad naturalizam, verizam i simbolizam koji su osobeni za kraj stoljeća, sve do Rodena.

Akademizam koji posmatramo (jer i druga shvatnja, pa i najavangardnija, vremenom se mogu akademizovati) ima dve osnovne odlike: nepromenljivost jezika i *mimesis* kao opštu filozofiju umetnosti. Ne prihvatajući ireverzibilnost klasičnog stilu, on smatra da je jezik neutralan, da se njime sadržaj saopštava ali da mu sam, kao sredstvo, ne pripada,

da je, drugim rečima, odvojen od sadržaja. Značenja su izvan dijalektizacije »formen i »sadržine«, neposredna — vezana za tematski sloj dela; ako su i prenosna, simbolična — u pitanju su opšte poznati klišeji — sloboda, pravda, nauka, umetnost, i tako dalje. S druge strane, teorija mimesisa, umetnosti kao veštine podražavanja, odgovara toj njegovoju opštoj osobini, i obrnuto, tako shvaćena forma — mimesisu. Oblikovanje ne teži samo verovatnom, već veristički tačnom, čak *trompe d'oeil*-u, empirijskoj fizikalnosti motiva. Ponekad je u pitanju samo to, optički pa i taktično dostupna istina; ponekad njena mentalna obrada kako bi se preobrazila u lepo (sklad, meru, organsko jedinstvo, etc.), kao kod klasicizma; ponekad forma izjednačena sa realno lepim — ženskim telom, na primer — znači simbol slobode, nade, umetnosti, pravde; na takvo značenje ukazuju intencionalno dodata krila i drugi semantički uputi ili sami nazivi; ponekad je naglašen unutarnji doživljaj, veliki pokret kao kod akademskog simbolizma. I tako dalje.

Obezličujući delo neutralizacijom jezika akademizam individualne osobine otkriva u jedva primetnim nijansama u načinu oblikovanja i ugrađivanja realnih opažanja u realnu ili naturalističku celinu, u ikonografskim sklonostima i konačnom ishodu, u duhovnom sloju i značenju, u onome što — analogno Plotinovoj misli o arhitekturi — ostaje kada se skulpturi oduzme materijalnost — kamen, bronza, gips ili glina. Ali upravo zbog dogmatske prirode akademizma, zbog njegovog poricanja irreverzibilnosti stilova i istorije, živog iskustva slobode — u čemu prepoznajemo legitimistički koncept sveta koji je uprkos 1830, 1848, 1871, trazio tokom čitavog XIX stoljeća — relativno mali broj njegovih dela ima izrazitije isteknut taj poslednji, sa akcijskoške tačke gledišta bitan sloj, koji ih kao fizičke predmete u nama produžava u estetske predmete, u suštinu i značenje, signale života i izazove mašt i intelektu. U svojoj Evropskoj skulpturi Molesworth kaže: »Umetnost koja je u tolikoj meri bila podražavanje, bilo prirode ili jedne druge epohe, svakako da je obeshrabrilala individualni razvoj, a ova jednoobraznost javljala se kako u delima onih najistaknutijih tako i u delima stotine njihovih sledbenika<sup>22</sup>. Odista, dela akademizma kao da su poticala iz jedinstvene velike radijnice — ili fabrike — sa jednim nevidljivim fantomatičnim majstorom i mnoštvom učenika različite obdarenosti. Preobrazila su se u beskrajno proširenu proizvodnju koja je obuhvatila spomenike, groblja, fasade, dekoracije, pokuštvo. Nastali su okoštavanje i teskoba.

«Ukoliko je postojao neki vodeći centar, nastavlja Molesworth, onda je to možda bila periska škola, ali su u svakoj zemlji ostvarenja bila tako ogromna da bi bilo teško da se ukaže na bilo kakav jedinstven izvor. Ako umetnici kao Rude, Carpeaux, ili kasnije Dalou ili Carrier Belleuse predstavljaju jednu stranu francuske škole, koja dostiže svoj vrhunac s Rodenom, Engleska, umetnicima kao što je Leighton, a osobito Alfredom Stevensonom, Nemачka i sve druge zemlje predstavljaju drugi vid francuske škole. U Italiji... lista napolitanskih vajara iz toga veka ima stotinu stranica sitnog teksta. Čuveno delo *Ribarče* od Gemita samo je jedno od bolje poznatih među hiljadama dela, u kome preovladava sladunjavost i senzualnost. Uz njih je išlo mnoštvo sentimentalnih andela za grobnice, ili decu, polurenansnsa a polugameni za kamine, kao i za dvorišta posednika. Ako ovo sve nije dovoljno, potražnja za katoličkim svetiteljima i Bogorodicama za domaće ili inostrane misije, bila je još povećana novim pokretom protestantske visoke crkve. Razvitak industrije je brzo zadovoljio sve ove ukuse i jeftini metalni ili gipasni odlivici za domaću upotrebu širili su se u obimu bez presebanja.<sup>23</sup>

Dela Ivana Rendića (1849—1932), Alojzija Gangla (1859—1935), Rudolfa Valdeca (1872—1929), Ivana Kerdića (1881—1953), Antona Severa (1886—1956), Ivana Zajeca (1869—1952), Svetoslava Peruzzi (1881—1936), Petra Ubavkića (1852—

1910), Đorda Jovanovića (1861—1953), Jana Konjareka (1878—1952), Simeona Roksandića (1874—1943), Dragomira Arambašića (1881—1945), Paška Vučetića (1871—1925), Živojina Lukića (1889—1934), Periće Milića (1901) i drugih — navode na zaključak da skademizam u rasponu od 1870—1920, traje u jugoslovenskim područjima dosta intenzivno (a kasnije kao substancialna pojava, oslabljeno, sve do 1950) u različitim svojim varijantama. Premda teži atemporalnoj umetnosti, kodifikaciji njenih »večnih«, »nepromenljivih« normi, i on u stvari obuhvata repertoar pokreta i stilova XIX stoljeća — od neoklasicizma koji je, na primer, vidljiv u delima Ubavkića ili često Đorda Jovanovića, preko prilično barokizovanog romantizma Kerdića, do realizma i naturalizma Roksandića ili simbolizma Konjareka. Uprkos estetike nepomičnosti, i akademizam dakle ima svoje kretanje i svoju morfologiju. Teško je, međutim, jasno razlikovati što je »senzibilni verizam«, što »naturalizam«, a što »akademizam u užem smislu reči — pošto su uvek u pitanju njegovi vidovi. U romantizmu osetno klasicizam, realizam ili verizam, i obrnuto.

Klasicizmom dodirnut romantizmom koji teži naturalizmu i verizmu prepoznajemo, kao što je napomenuto, u delima Petra Ubavkića<sup>24</sup> (*Ciganka*, 1885, *Kraljica Natalija*, 1887, *Vuk Karadžić*, 1889), u *Srbiji* Đorda Jovanovića, 1909, (plaketa) — u izvesnoj opštosti i svedenosti oblika, u odsustvu naglašene individualizacije i individualne psihologije, statičnosti i opštoj ideji, u odnosu i svojstvu osnovne mase i postamenta; taj utisak potiče i od mermera, često kararskog, materijala tako osobenog za klasicizam, koji međutim često iznevartava svoju bitnost preobražavajući se u materiju koju prikazuje, kožu, tkaninu, kosu.

S druge strane, barokizovani oblik romantizma prepoznajemo na primer, u *Kupaćici u neprilici*, 1893, koja očišćava tipičnu ukrasnu stilsku odnosno parkovsku skulpturu — ili pastoralnoj *Gonjačici magarca*, 1916. Ivana Rendića, u *Davidovoj glavi* Alojzija Gangla, u *Zajecovom Kozakovu sanju*, 1903/4, Valdecovoj *Skici za spomenik Dositeju Obradoviću*, 1911, u Kerdićevom *Poljupcu*, 1912, pa i u *Marijani*, do 1922. Paška Vučetića.

Akademski realizam, naturalizam i verizam ispoljen je na primer, u delima Simeona Roksandića,<sup>15</sup> *Pozledio nogu*, *Dečko pozledio stopalo*, itd; u Arambašićevom *Ribaru s mrežom* i *Razbijenom krčagu*; pa i u savremenije osenčenim delima kao što je Peruzijev *Gvidon Birola* iz 1904. itd. Dodajmo da zbog prirode samog akademizma i zbog pretapanja realizma u naturalizam i naturalizma u verizam, ove razlike nisu uvek arbitrarne.

Posebno mesto ima simbolizam odnosno romantizam zasnovan na velikom duševnom pokretu i dvojstvu značenja, na pokušaju da se materijalno prevaziđe i uputi transcendentalnom. Na mahove on se pojavi u delima Tome Rosandića, *Bolesma*, 1906; Jana Konjareka, *Pozlednji dah*, 1906, i *Portret M. Pandurovića*, 1907, *Jovan Krstiteli*, do 1912; Dujma Pešića, *Portret slepog dečaka*; Lojze Dolinara *Izgnanici*, 1912. Simbolistička zagonetka, mada istovremena, najavljuje u izvesnom smislu i sledeći stilski red, secesiju. U pitanju je »estetika sadržaja«, prenošenje emocije i ideje snažnim gestom i pokretom, uz budljivim motivom, velikom temom.

Izučavanje akademizma u smislu Hildebrandove bliske taktične, i udaljene optičke vizije, ili u smislu Ingardenovog »estetskog predmeta« otkrilo bi nekoliko zajedničkih osobina njegovih različitih varijanti: istu mimetičku osnovu, isti ikonografski sloj i istu društvenu funkciju.

Prirodno je što je akademizam u celini — zbog svoje općenjnosti veštinskom podražavanju — imao više sklonosti ka »bližoju«, taktičnoj, pikturnoj viziji, koja stvara »prirodnu formu koja se konstataju«, u rasponu od Gangla, Valdeca do Roksandića — nego prema udaljenoj, sintetičkoj viziji i formi »koja se stvara«; više je sklonosti prema njoj imala njegova neoklasi-

cistička varijanta (to je često posledica kamena kao materijala, odnosno, odgovarajuće tehnike), koja bi bez mentalnog sintetizovanja primarnih čulnih opažaja i njihovog idealizovanja izgubila osnovna svojstva i identitet.

U ikonografskom smislu akademizam je zaokupljen ili klasičnom paganskom mitologijom (kod nas rede), bukoličkim motivima, ili istorijskim ličnostima. Srećemo preporoditelje nacionalnog i kulturnog bića — Ivana Gundulića, Kačića Miošića, Juraja Štrosmajera, Franca Prešerna, Primoža Trubarja, Dositija Obradovića, Vladimira Lunačeka, Josipa Stritara, Otona Župančića, Vuka Karadžića, Karadorda. Takav ikonografski sloj u stvari ukazuje na socijalnu porudžbinu i funkciju akademizma koja je u prosvjetiteljskom budenju nacionalne svesti posredstvom kolektivno prihvaćenih simbola. U pitanju je dakle izrazito heteronoman koncept umetnosti (*mimesis*), koji se ispoljava u vrlo jednostavnom znaku — ne samo kao odnos prema motivu već i kao odnos prema samom materijalu — kamenu, bronzi, drvetu. Kad god materijal u skulpturi nije poštovan, kad god nije u funkciji forme, odnosno, kada je kamen, kao u akademizmu, preobražen u nešto drugo — u tkaninu, kožu, kosu itd. — to je dokaz poimanja koje zaboravlja originalno biće skulpture. Teorija i praksa akademizma težiše stavljaju na prikazanom a ne na prikazivanju. Ukoliko se postupak prikazivanja više pretapa u prikazani motiv — utoliko je umetnost shvaćena kao veština veća: omogućava dodir sa suštinama izvan nje — sa religijom, moralom, političkim i nacionalnim osećanjem.

Akademizam — koji je u pojedinim sredinama (na primer u Srbiji) značio i evropske kulturo, dosezanje klasičnog, enciklopedijskog idea evropske kulture, a time i idea nacionalnog prosvjetiteljstva — gasio se u jugoslovenskoj skulpturi sporo: trajao je intenzivno do 1920, a bio prisutan sve do 1950. Zato se može govoriti ne samo o njegovoj istovremenosti sa drugom strujom ovog perioda — secesijom — već, poznim odblescima, i sa svim strujama i stilskim nizovima celog razdoblja 1870—1950. čiji jasan sinhroni i dijahroni snimak zbog toga možemo dobiti samo ukoliko razlikujemo kada je akademizam dominantna odnosno marginalna pojava. Trajući ne jedan ili drugi način osam decenija, on je u opštem ukusu i društvenoj funkciji imao najširu osnovu, za razliku od drugih struja koje su i kasnije počinjale, a često se ranije i završavale.

Kao kraj i prevaziđenje akademizma, negde između akademskog i secesionističkog riza, ali kao poseban trenutak i način viđenja ovog razdoblja smatram dosta retke skulpture kao što su Lukićev *Portret Koste Milicevića* (1913), koji deluje kao najava Duškomjeti; ili seriju pasa Branislava Deškovića (1883—1934) *Irski seter* (1912), koja se neutralnošću motiva i živim modelovanjem jedina uklapa u svet jugoslovenskog impresionizma, u podneblje slovenačkih i srpskih slikara; ili *Podvezice* (1910) i *Pijance* (1912) Miroslava Kraljevića (1885—1913) drukčije sintetične plastičke misli; ili *Glavu dečaka Ferda Čusa* (1891—1914); ili neka dela Franca Bernekera (1874—1932) koja nastavljaju izvesne impresionističke, menjeovske ili secesionističke novine. Budući malobrojna, dela sličnog stvaralačkog postupka nisu faktička smena akademizma — razvoj skulpture nije počao tim već sasvim drugim putem. Ipak, kao noći jednog novog viđenja i drukčije umetničke volje ona su upričljiva i izrazita.

Dodajmo upravo tim povodom da je svojim prisustvom i trajnošću, akademizam otkrio novu pojavu — moralnu i stvaralačku dilemu umetnika, njegovu »rasutost« i naizmjenično pripadništvo različitim stilskim nizovima, najzad, umetnika kao svesnog učešnika umetničkog procesa epohe. Isto ime, Živojina Lukića na primer, srećemo i kao tvorca novog estetskog modela, zastupača novog »konstruktivnog principa« i »načina viđenja« jednog ili drugog smera, u duhu *Portreta Koste Milicevića* iz 1913, ili *Portreta dr Radinka Hadžića* iz 1923, i kao proizvođača arhitektonskih kameja, po kojima se, da ironija bude veća, najčešće i pamti!

Ta moderna pojava bila je, pored ostalog, znak duboke sumnje u akademizam, raslojavanja i kraha njegove monoteističke estetike. Nova umetnost propovedala je, suprotno, politeizam — istraživanje i individualno otkriće uneslo »veštine podražavanja«, posvećene sigurnosti većite istine i dogme. »Ubrzanje istorije« srušilo je privid njene ireverzibilnosti. Ničemu tezu o »večnom vraćanju istog«, verovanju da se »večnim vraćanjem istog, vječnim kruženjem, vrijeme... sabire u jednoj tački«, da »vrijeme samo postaje bezvremenito«. Legitimistički koncept društva i sveta, posle »smrti bogova« zamjenjen je demokratskim načelom ljudske slobode.

**2. PRVA, DRUGA I TREĆA DESENJA: SECESIJA, MEŠTROVIĆ, MIT, EKSPRESIONIZAM —** Ovim stilskim nizom u kome se prepliću uticaji s kraja prošlog i s početka ovog veka, i koji se, takođe ne pojavljuje kao prosta i nepomična shema — počinje jugoslovenska moderna skulptura u pravom smislu reči. U njemu preovladaju osobine secesije koja sve ostale premise objedinjava svojom naglašenom voljom ka sintezi i obnovi nekih vidova tradicije na modernim osnovama. U njenom se rasponu sreću elementi stare i nove umetnosti: Egipta, Asirije, Vavilona, gotike, Mikelanđela, starohrvatske arhitekture i ornamentike, s jedne, i Rodena, Burdela, Ota Vagnera, Franca Mećnera, Maksa Klinger — s druge strane. Ali taj spoj novog i starog, evropskog i vanevropskog, prožet je izrazitom sveštu o formi koja je uzore iz prošlosti i odabirala. Zato je izvesno nejedinstvo, inače osobeno za poetiku secesije, ipak manje nego što na prvi pogled izgleda: reč je čak o univerzalnom stilu, »poslednjem« pokušaju integrisanja evropske pa i svetske vizuelne kulture.<sup>18</sup>

Secesija je i u jugoslovenskim prostorima, naročito zapadnim, ostavila vidnog traga. U akademizmu, vizuelno i pikturalno su iznad plastičnog, dok sa secesijom i Ivanom Meštrovićem plastično, »skulpturalna skulptura«, kako bi rekao Mitrinović, počinje da gospodari.

U Hrvatskoj Franeš Miljanović (1872—1940), Rodenov dak, u nju ulazi delima kao što je romantičarski ili simbolistički dosta uzmerneni *Filozof* 1904, a naročito *Beg u Egipat, Sadilica II* 1914, ili *Umir* 1921—22; njegova skulptura je zrela arhitektonika nobreklih oblika i snažnog pokreta. Posle Franešove najave, u Splitu je obrazovana grupa »Međulice<sup>19</sup>« (1908—1916), osenčena simbolističkim i secesionističkim težnjama, u kojoj su pored slikara Bukovca, Krizmana, Račkog, Vidovića i drugih, učestvovali i dva skulptora — Toma Rosandić (1878—1958) i Ivan Meštrović (1883—1962). Pod jakim uticajem Meštrovića, Rosandić nije bitno doprineo konstruktivnom principu secesije, ali ga je obrazlagao delima kao što je *Ecce homo* 1915, ili *Glava Hrista*. Na rimskoj izložbi 1911, u srpskom paviljonu su uz Meštrovića izlagani i njegovi reljefi za Kosovski ciklus, *Megdančija* i *Glava Turčina*, naglašene stilizacije. Meštrovićev odblesak počiva i na Marinu Studinu (1890—1960), a ponekad i na Slovencu Lojze Dolinaru (1893—1970), *Težak život* 1928, ili *Devoska* 1927.

Ivan Meštrović je, očigledno, središnje ime ovog ne tako velikog ali izrazitog sazvježđa. Stvaralačkim prihvatanjem brojnih uticaja i neospornim novinama, — s obzirom na istorijski trenutak koji je zahtevao i podsticao njegovu sklonost velikom gestu i proročkom glasu — on je jugoslovensku skulpturu preobrazio, podigao i prvi izveo na svetsku pozornicu; a takođe na svom putu od realnog ka mitskom, i od mitskog ka sakralnom, postao pojam njenih vrednosti i njenih zabluda.

Sa mlađim Meštrovićem (bečki period), kao i sa Franešom, u nju prodiru Rodenova načela (a iz njih Burdelova i Majolova) što, na prmes, otkriva *Zdenec života* iz 1905. Da je Roden bio veran starim majstorima i prirodi poznato je dobro. Sama njegova poetika jezgrovitno je izneta u oporuci koju Rid<sup>20</sup>

navodi prema knjizi »Entretien« Pola Dela; ona ima sedam bitnih stavova:

*Oblik zamislite u dubini.*

*Jasno naznačite dominantne ravni.*

*Zamislite oblike kao da su upravljeni prema ravnim:*

*sav život izbija iz središta*

*i liri se iznutra prema površini.*

*Prilikom skiciranja vodite računa o reljefu,*  
*ne o konturama.*

*Najvažnije je biti uzbuden, voleti,,*  
*nadati se, drhtati, živeti.*

Treba biti prvo čovek, pa tek onda umetnik!

Ali glevna osobina Meštrovića i umetnika ovog kruga je pokret, a on je mnogo važnija posledica Rodenove poetike od uloge reljefa i svetlosti u životu ustreptalo modelovane forme, pa i od onog taktilnog »čulnog prioriteta« kojim se delo otkriva. Rid kaže: »Roden je shvatio da se iluzija života ne može predstaviti drukčije nego pokretom. On je pokret definisao kao prelaz iz jednog stava u drugi, a to se u skulpturi koja je statički predmet, nije moglo dati »realistički«. Alternativa je, dakle, sugerisati uzastopne položaje istovremeno. On je, stoga branio Žerikou koji je slikao trkačke konje sa sve četiri noge istovremeno ispružene, što se u stvarnosti nikada ne događa... Umetnik opisuje svoje vizuelne senzacije koje možda obmanjuju, ali rezultat je bliže istini nego bilo kakva fotografija.«

Iz rodenovskog romantizma i simbolizma (Beč) prešao je Meštrović u secesiju (Pariz), čiji je, uostalom, bio istaknuti član i besumnje glavni skulptor i u čijem je podneblju stvorio najznačajnije svoje delo, ciklus kosovskih junaka i udovica za grandiozno zamišljen Vidovdanski hram koji mu je na Međunarodnoj izložbi u Rimu 1911. doneo svetsku slavu. Bez obzira da li i koliko je Vidovdanski hram nadahnut *Bitkom naroda* Franca Mecnera, ili *Betoverenom* Maksa Klingerja, Rodenom, Burdelom i Majolom, ili splitskom katedralom — u pitanju su dela nesvodljiva na bilo koji uzor, kristalizacija njegove neobuzdane kreativne energije podstakнутi i sveštu o posebnoj društvenoj i nacionalnoj ulozi onoga što stvara. Ostavljajući po strani tipično secesionistički rekvizitarijum (sfinge, kariatide) u kojem je skulptura žrtvovana arhitekturi — mislim da prvenstveno njegove udovice uvode nov način videnja i osećanja sa u nas dotada nepoznatom snagom i obdarenošću. Rodenovski »reljefi« modelacije pomiren je sa arhitekturom volumena — na čijem svojstvu i počiva Meštrovićeva izrazita monumentalnost (koju Roden nije dosegao). On raste iznutra, iz jezgra, ali je njegov spoljni obris čvrsto linearan, a opna sferična i talasasta — ne impresionistički titrava i uznemirena. Sinteza je dakle postignuta odmah na početku. U sigurno zamišljenoj opštoj shemi razvijen je, prema pravcu pokreta, poredak jedro modelovanih monumentalnih loptastihih i elipsoidnih oblika. *Velika udovica* je moćna nareda pokrenuta gromada artikuliranih čulnih oblika. U *Sećanju* je konstruktivni princip isti ali je »manje one animalne želje za životom, a više umutrašnje, duševne sjeti i tuge. Njen pogled je poluoboren... retrospektivan je, dok je kod prve udovice usmjerjen naprijed, aktivan, kao i čitav pokret. U *Sjećanju* ima više lirike, tako retke u Meštrovićevu Kosovskom ciklusu. Ni ta skulptura nije nimalo grafički siluetarno komponovana, i svaki pogled na nju otkriva novo bogatstvo volumena i linije. Dosledno potisnutoj patetiči ideji, skoro nestaje i tipično secesijske stilizacije... Glava i kosa te figure uopće nisu grafički i siluetarno, već isključivo kubično ostvarenje.« (Kečkemet).<sup>20</sup>

Za ideologiju Vidovdanskog hrama, razumljivo, važniji su od udovica simboli probudene narodne snage i samosvesti — Kraljević Marko i Miloš Obilić. Kolosalni goli konjanik *Kraljević Marko*, 1910, zamišljen je kao središte ciklusa. »Ima u tom kolosu, koji više nikada nismo vidjeli, u njegovoj na-

ravnoj veličini, nego u malim skicama i u impresivnom detalju Markove glave, dekorativnih elemenata koji mogu podsjećati na fon Štuka i Klimenta; ali dok je taj stil njima ostao konačni domet, na ovoj je monumentalnoj skulpturi taj stil tek sredstvo za jedan snažni idejni i plastično-umjetnički izražaj. (Kečkemet).<sup>21</sup> Miloš Obilić je drukčiji, manje stilizovan mit, više život. On »celim svojim likovnim htenjem izražava simbol snage giganta mladenačkog zanosa u krasnoj spiralni zatvorene forme puno pokreta i dinamike.« (Oršić).<sup>22</sup>

Tokom prvog svetskog rata (1914—1918) nacionalni zanos prelazi u religiozni pates, koji zajedno sa promenom materijala utiče na konstruktivni princip — kamen je zamenjen drvetom. Iako je modelacija volumena još usaglašena sa arhitekturalnošću celine tako da deluje kao životni korektiv svake preteranosti (*Oplakivanje*, 1914), pojavljuje se linearna ritmička stilizacija koja će Meštrović stalno pratiti, naročito u njegovoj religioznoj skulpturi. Vertujući da svaka umetnost ima osobine drugih umetnosti, on je taj ciklus zamislio kao muziku, linearni ritam i kretanje. Izvesna shematičnost — ne transpozicija — najavljuju pad kao u *Vestalinki*, 1917, da bi odnos linije, mase i ritma u *Bogorodici s detetom*, 1917, ili u pojedinim reljefima u drvetu (*Devojka koja plete komu*, 1919, ili kasnije, u *Hristu i Samaričanku*, 1927) ponovo postao zreo. Ukratko, ornamentalna epizoda na kosi udovica i kosovskih junaka — talasasta, ovalna linija, znak raspoznavanja secesije — osvaja celu kompoziciju povlačeći za sobom izduženost oblika i prenaglašenost pokreta čime je utisak »gotizirajuće ekspresivne mistike« pojačan (*Raspeće*, 1917, *Domagojevići strelići*, 1917). Ritmička linearna stilizacija, praćena shematzmom, zamenjuje dakle raniju dinamiku zatvorenih gustih oblika. To je trenutak kada se političko, nacionalno i sakralno postepeno razdvajaju. Meštrović će sve dublje zalaziti u podneblje drugog, po njegovom mišljenju šireg idealja, i dugim radom u tom smislu stići ugled religioznog vajara smirujući tako svoju političku razočaranost i neurozu.

Posle rata, u trećoj deceniji, pokret je donekle utišan. Forma je ponekad mikelandelovski »realna«, iako nenametljivo »konstruktivna« sagradena kao u *Psihi*, 1927, koja na izvestan način nastavlja duboku melodiju *Sećanja*. Slično se može reći i za niz ležećih aktova — *Sanjarenje*, 1927, *Odmoranje*, 1929, a naročito za *Ženski torzo*, 1940.

U poslednjoj, američkoj fazi Meštrović se, međutim, vraća reminiscencijama na sopstveno delo, dramatičnom eksprešionističkom pokretu (*Job*, 1946), linearnoj stilizaciji, i, uglavnom, sakralnom. Faktor razvoja, tvorac nove poetike i novog načina videnja on je uglavnom bio do kraja prvog svetskog rata; kasnije je otkriveno primenjivao stvaralački ili rutinski.

Te sumarno skicirane mene Meštrovićevog načina videnja i stvaralačkog postupka je važno podrazumevati da bi se mogli izvući neki osnovni zaključci. Imam u vidu višestruku ulogu tradicije u Meštrovićevom delu i u ovom stilskom nizu uopšte. Secesija je omogućila spajanje starih i novih stilova i sa simbolizmom i eksprešionizmom ohrabrla — u opštoj atmosferi ujedinjenja i oslobođenja — veliki gest, snažnu poruku, deklamatorički stav, proročki glas. U političkoj borbi za identitet nacionalnog bića i slobodu jugoslovenskih naroda, umetnici su se prirodno obratili tradiciji i nacionalnom mitu da bi sprečili odnarođivanje i porobljavanje od strane imperijalističkih sila, Austrougarske i Italije u prvom redu. Obraćajući se tradiciji — obratili su se mitu. Jer u odnosu na stvarnu istoriju tradicija je uvek stilizovana; dogadaji i ličnosti u njoj dobijaju obrise savršenog. Mirča Elijade kaže: »Istorijski karakter ličnosti koji je opevala srpska poezija uopšte nije sporna. Ali njihova istoričnost ne odoleva dugo korozivnom dejstvu mistifikacije. Istorijski dogadjaj sam po sebi, bez obzira na njegovu važnost ne odražava se u narodnom sećanju, a njegova uspomena raspaljuje pesničku maštu ukoliko se taj istorijski dogadjaj najviše približi mitskom modelu.«<sup>23</sup>

Poetika Meštrovićeva (i ovog stilskog niza uopšte) u potrazi je za tim »mitskim modelima« koji su deo narodne »kolektivne predstave« — za Kraljevićem Markom, Milošem Obilićem, Srdom Zlopogledom, Banovićem Strahinjom, Kosovkom devojkom, kosovskim majkama i udovicama. Njih prati jarka, uzbudljiva, gotovo vagnerijanski narkotična muzika legende. Osnovna, odnosno »nemoć kolektivnog pamćenja da sačuva događaje i istorijske individualnosti osim ukoliko ih preobružava u arhetipove, odnosno ukoliko poništi sve njihove »istorijske« i »lične« osobnosti...«<sup>24</sup> — na koju ukazuje Elijade — uticala je neposredno na konstruktivni princip ove skulpture, oslobođila umetnika sitničave faktografije akademizma i dopustila im da arhetip, preobličen istoriju, usklade sa savremenim sintetičnim načinom viđenja, sa novim shvatanjem forme i pokreta. Ako opis akademizma navodi na zaključak o više taktilnoj nego optičkoj viziji, više analitičkom (romantizam, verizam) nego sintetičkom klasicizam pristupu — secesija zagledana u arhetip — iz navedenih razloga je više sintetična i arhitekturnalna.

Ali to nije jedina razlika. Akademizam je osim toga blag i prosvetiteljski rodojubiv, a secesija u našim uslovima buntovnički nacionalna — otuda tamo objektivistička konstatacija viđenog, ovde težnje ka promeni, slobodi, pokretu. Logično je što je pokret glavni činilac — plastički regulativ i ideološka sublimacija ove herojske, rekao bih gotovo ničeanske skulpture. Snalažan, izuzetno naglašen, pokret je u prirodnjoj funkciji patosa nacionalnog mita i političkih ciljeva epohe: trebalo je na evropskoj pozornici prodorno, svečano i mesijanski deklamovati o oslobođenju i ujedinjenju jugoslovenskih naroda kao božanskog volji i pravdi. Većina Meštrovićevih dela od ranih, na primer, *Zdenac života* (1905), do kasnih, na primer, *Job* (1946) građena je na ideji pokreta kao glavnoj i stalnoj osobini stvaralačkog postupka i ideološkog stava. I njegova dela osenčena kontemplativnim sadržajem obeležena su njime kao spoljnijim izrazom unutrašnjeg doživljavanja (*Sedanje*). I njegove devoke i andeli, čak i kada stoje i sviraju na lauti, čine to u akrobatski naglašenom stavu. (*Daleki akordi*, 1918). Reda, njegova statička dela, lišena te bitne odlike, stegnuta shematsizmom sfingoidne stilizacije, nisu uvek na visini prvih; izuzetak je svakako *Moja majka*, 1908. čija jasna shema osnovne mase — romb u koji je upisan elipsoid — samo pojačava »plastičku i psihološku smirenu veličanstvenost« lika.

Međutim, mit nacionalnog herojstva i heroizam nacionalnog mita zahtevali su ne samo sintetičku plastičnu formu i ne samo pokret kao takav već njegovo novo poimanje. Pokret više nije mogao biti naturalistički fotografiski snimak, jedna od njegovih mnogobrojnih zaustavljenih, zaledenih sekvenci — kao na prime kod Valdecovog *Dositeja Obradovića*. Društje, dublje značenje pokreta, u smislu sugestije »uzastopnih položaja istovremenow, mogao je Meštrović naučiti od Rodena. Ali ni to nije bilo dovoljno da se dosegne potrebljana monumentalnost mitske predstave. Puna plastička rezultanta različitih stavova nije u duhu pokreta rodenovskog, impresionistički titravog, već naprotiv, u duhu pokreta burdelovskog, graditeljskog i arhitekturnalnog. Rešenje je u seriji dinamičnih odnosa jedrih i silnih volumena čiji ritam prati i sama linija kao njihov obris u prostoru, ili kao inkrustacija na njihovoj površini. Ukratko, nacionalni mit i arhetip nalagali su sintetičnu formu; borba za oslobođenje i ujedinjenje nalagala je pokret. S obzirom na sintetično svojstvo oblika pokret je u ukupnoj plastičkoj jednačini mogao biti jedino u znaku arhitekture jedrih oblika, izmirenja *gradenja* sa modelovanjem.

Otuda je pokret pun, tektonski, iskonski: njegov epicentar je u jezgru volumena. U najboljim delima iz Kosovskog ciklusa nije otuda reč o skulptorski nematerijalizovanoj shemi pokreta — što se kasnije dešavalo — već o ravnoteži spolja modelovanog reljefa i unutarnje arhitektonike volumena koji se reljefom završava. U trenutku te njihove srećne i kratkotrajne)

ravnoteže Meštrović je, mislim, u evropskoj skulpturi važan evolutivni prelaz između Rodena i Burdela. Ta ravnoteža je međutim brzo narušena; pokret, njegova vrлина, često postaje njegova mana — prenaglašen je i spoljan, čak teatralan, bez žive modelacije i ekspresivne tektonike prvog perioda.

Povezujući mit sa idealom ujedinjenja ovi umetnici su i svoju »individualnu mitologiju« uklopili i čak izjednačili sa kolektivnom patrijarhalnom predstavom. Primer za to je Meštrovićevo *Sedanje* koje je svakako — delim mišljenje Moše Pi-jade<sup>25</sup> — najava genija. Uopšte, u tom herojskom periodu (do 1914) na Balkanu secesija u skulpturi nije, i nije mogla biti, velikovaroški estetizam Beča ili Pariza; za Meštrovića život nije tajanstveno prolaženje, melanholična refleksija osenčena ljubavlju i smrću, fatum, *unbra viatae*, »mistički oblik estetizma«. Naprotiv, Meštrović je okrenut mitskom arhetipu, snazi, energiji giganta, ne subjektivnoj introspekciji; on je mit preuzeo, moderno stilizovao i izjednačio sa ličnim fantazmom. To je stav različit od istovremenih pravaca u slikarstvu »hrvatske škole«, slovenačkog i srpskog impresionizma ili ekspressionizma koji su — budući manje »javne« umetnosti — u tom pogledu neutralniji i onda kada su njihovi pripadnici ljudski vrlo angažovani (Nadežda, Jakopić, Becić, Miličević, Milovanović).

Takovom ideologijom — u kojoj nacionalni mit i sakralno imaju središnje mesto — i njenom plastičnom formulacijom Meštrović je ipak umetnik prošlosti. Krleža je primetio »polutminus« njegovog »nejasnog biblijskog rječnika«, »maglew« kojima je »volio da zamota svoje kipove kao florovima«, njegovu stalnu stipičnu bečku secessionističku religioznost<sup>26</sup>. Uostalom sam Meštrović kaže: »Ni u jednom se vijeku nije, primjerice, više govorilo i pisalo o licheni i samoniklom, a gotovo ni u jednom nije bilo manje posebnog i samoniklog« — što jasno pokazuje raspolaganje prema vremenu u kome je živeo. Ili: »Nikada nisam svoje vrijeme mrzio ili potcenjivao, ali sam nastojao da ga i ne precenjivam i ne izdvajam iz prošlih vremena, već da ga — koliko sam mogao — povežem sa prošlim vremenom, pripravljajući veze sa budućim, gajeći uvijek oduševljenje za ono vrijeme koje će doći, koje treba da bude i ljepše od našeg«.<sup>27</sup>

Ta njegova vera u buduće — očigledno zasnovana na idealizovanim predstavama prošlosti — videli smo, slagala se i bila podstaknuta jarkim himerama uoči prvog svetskog rata: nacionalne političke težnje sadašnjosti trebalo je argumentovati veličinom prošlosti. Secesija je u tom pogledu preuzela reprezentativnu funkciju akademizma i njegovo prosvetiteljsivo zamjenila svojom borbenošću: politiku ondašnje Srbije i Jugoslavena nije umetnički mogao izraziti pitomi akademizam Ubavkića ili Jovanovića, već herakleovski razmahnuti Meštrović. Sadržavajući jedinstvo starog i novog u srazmeri koja je novom omogućila prihvatanje — Meštrovićeva secesija je bila umetnički prodornja i kao instrument politike efikasnija. Nije slučajno što je Srbija finansirala preskupu ogromnu rimsku izložbu sa toliko Meštrovićevih figura iz Kosovskog ciklusa. Nije slučajno ni to što je zbog mitskog i nacionalnog jezgra njegovog dela — a ne toliko zbog njegove umetničke vrednosti — Meštrović proglašen političkim i kulturnim korifejom jugoslovenstva, čak razlogom jugoslovenske nadmoći na Balkanu. Podsetimo da je Odbor za organizaciju umetničkih poslova Srbije i Jugoslavije, osnovan »uz učešće prvih srpskohrvatskih umetnika«, objavio, na primer, dva principa i program od deset tačaka koji to dokazuju. Prvi princip glasi: ... Istoriski razlog Srbije i jugoslovenstva mora biti nadmoć njihove kulture na Balkanu. A drugi: »Vidovdanski hram Ivana Meštrovića jedan je od najvećih prinosova jugoslovenske kulture balkanskim preporodaju, i vrlo veliko, upravo bezmerno delo jugoslovenstva. Srpska nacionalna religija, očišćena u narodnoj poeziji, simbolizovana Vidovdanskim Hramom, moraće da bude najdublja sadržina jugoslovenske kulture, da bi jugo-

slovenstvo postalo što i helenstvo za moderno ljudstvo i slovensku rasu, i kulturnu životodavnost Balkana.<sup>28</sup> Te principe (formulisane svakako pod utisakom srpsko-bugarskog rata) razraduje i Dimitrije Mitrinović u članku »Liga za umetničku kulturu Jugoslovenstva i Balkana«, koji ne govori o oslobođenju i ujedinjenju već *expressis verbis* o »Kulturnom Imperijalizmu Srbohrvatstva sa Slovenciškom nad Bugarima i kulturnoj hegemoniji, prevlasti i svemoći Jugoslovenstva na Balkanu«.<sup>29</sup>

Ideologija ujedinjenja i oslobođenja — koja je, kao što se vidi, na mafije dobijala ničeanske, Übermenschovske, imperijalne tonove — uticala je, posredstvom mita, na konstruktivni princip i način videnja i Meštrović je tjen najpuniji izraz: trijumfalni stuvovi Kakve skulptorske herojske drame, prst poboden u nebo, povijen vrat kao znak sabrane energije i snage, silan nezadrživ pokret — cela ta velikoscenska retorika bila je izraz ne samo pravih već i pogrešnih idealova epoha.

Blagodareći Meštroviću, Rosandiću i drugim izloženo shvatanje traje i posle prvog svetskog rata, preko granica svoje epoha, ali gubi mitsku podlogu i svojstvo simbola dalekosežnih istorijskih ciljeva: vidimo ga u tolikim Meštrovićevim delima, *Spomeniku zahvalnosti Francuskoj*, 1930, ili *Spomeniku neznanom junaku*, 1938, na Avali; u Rosandićevoj *Studiji harfiste* iz 1929, i Dolinarovom *Ranjeniku* iz 1947, zatim u delima Meštrovićevih daka, Hrvata i Slovenaca. Ono se naročito produžava — dobijajući izvorna obeležja — u Sloveniji gde je osnovan »Klub mladih« (1922) koji u izvesnom smislu secesiju nastavlja ekspressionizmom geometrizovanog oblika i porukom hrišćanskog socijalizma; reč je o delima France Kralja (1895—1960), Tone Kralja (1900) i još nekih umetnika — Ivana Napotnika (1888—1960) na primer, koji u ovaj stilski red unosi osetljive ideološke i poetičke promene. Dok je, kod Napotnika upadljiva izvesna neumerenost, kod Tone Kralja (*Čežnja*, 1921/22, *Hristos u slavi*, 1923), obnavlja se barokni patos, a kod France Kralja vidno je uopštavanje krupnih, obično valjkastih i uoblijenih masa (kao i u njegovom slikarstvu) dok je pokret takođe preteran, emfatičan — *Propovednik*, 1921, *Asketa*, 1923. Sa visina hrišćanske etike posmatraju braća Kralj društveni i ljudski život, propovedajući ljubav i milosrde. Barlahovske figure Petra Lobode (1894—1959), pripadaju međutim, izrazito profanom, ne sakralnom ekspressionizmu — stilizacija ima vid dramatičnih varvarizovanih oblika. Ekspressionizam je dakle zamolio i u izvesnom smislu produžio secesiju, socijalnu religioznu ekstazu — nacionalni zanos; uz Meštrovića je kao uzor stao Barlah.

U razdoblju posle 1920. javljaju se, međutim, suprotni pogledi koji odbacuju herojski gest, nadljudsku snagu i pokret, mesijansko recitovanje idealova koji su skulpturu, čak i kada je odista bila to, ugrozili i učinili sviše zavisnom od spoljnih okolnosti: koncept tjenje autonomije nadvladan je konceptom tjenje heteronomije, umetnost — politikom i religijom, profano — sakralnim. Ta umetnost mitu, večnosti i smrti, sarkofaga i mauzoleja izgubila je za nove generacije privlačnost, a njena razmahnutost delovala izveštalo. Zbog toga su sa secesijom dugo bili nepravedno zaboravljeni, u širim razmerama, čak i oni njeni odista genijalni blesci, kao što je na primer, neuporedivo *Sećanje Ivana Meštrovića*.



*Drugo razdoblje*

## OD »KONSTRUKTIVNOG« I »SINTETIČNOG« PREKO INTIMNOG I REALNOG DO SOCIJALNOG

Drugo razdoblje jugoslovenske skulpture suprotno je poetici i sociologiji prvog i, mada kraće, strukturalno znatno složenije. Njegov raspon počinje delima, kao što su Lukićev *Akt* oko 1918, Stojanovićev *Portret prijatelja* iz 1920, ili Palavičinijev *Rastko Petrović* iz 1922, koja olicavaju nov način viđenja poseban za treću »sintetičnu« deceniju. Nastavlja se zatim u četvrtou deceniju ideologijom sveopštег »vraćanja«: intimnom u duhu Kršinićevog *Odnaranja*, 1940; realnom u duhu Stojanovićeve *Zanke Stokić*, 1938; socijalnom u duhu Augustinčićevog *Portreta Lije Novaka*, 1933, ili Kosovog *Pobuđenika*. Završava se posle 1945, preobražajem socijalne umetnosti u socijalistički realizam.

Znatno razudenje, drugo razdoblje sastoji se dakle od četiri, odnosno, pet stilskih, poetičkih nizova:

1. Treća decenija: »konstruktivna«, »sintetična« skulptura — težnja ka geometrizmu i statičnoj, uopštenoj formi; avantgardizam;
2. Četvrta decenija: povratak intimnom, realnom i socijalnom:
  - a) povratak intimnom — »konstruktivni«, »sintetični« intimizam (koji oslabljen traje do 1950);
  - b) povratak realnom — impresionizovani realizam i realizam (koji oslabljen takođe traje do 1950);
  - c) povratak društvu — socijalna skulptura: »Zemlja«, »Život«, Bojkotaški salon itd.;
3. Peta decenija: »socijalistički realizam«, »angažovani realizam« kao vid u novim društvenim uslovima preobražene socijalne umetnosti (1945—1950).

Nije dakle reč samo o dužini već o izuzetnoj složenosti ovog razdoblja, čija je vremenska struktura naročito pokretljiva. U trećoj deceniji uporedno sa »konstruktivnom«, »sintetičnom« skulpturom traju i oba niza i obe poetike prethodnog razdoblja; u četvrtoj, pored njenih sopstvenih — »konstruktivnoga« intimizma, impresionizovanog realizma i socijalne umetnosti — traju odjeci triju prethodnih nizova — »konstruktivnoga«, ali još uvek i akademizma i secesije koju, kao što smo istakli, produžava ekspressionizam braće Kralj i Meštrovićevih daka. Tako u rasponu 1920—1950, u različitom stepenu snage, uporedno žive svih pet nizova.

Međutim, uprkos sve njegove složenosti u ovom razdoblju ipak prevladaju samo dva osnovna poetička tipa skulpture — jedan »konstruktivni«, »sintetičan« u duhu, na primer, Palavičinijevog *Rastka Petrovića* i drugi, realistički, u duhu Augustinčićevog ili Stojanovićevog dela. Što se i pored toga ovo razdoblje strukturalno komplikuje, razlog treba tražiti u različitoj funkciji, odnosno operativnoj primeni tih dva osnovna modela — prvoga u krugu intimizma, drugoga u krugu intimizma, socijalnog slikarstva i socijalističkog realizma.

Funkcija je dakle i ovde uticala na karakter, odnosno na promenu karaktera osnovnih stilskih modela — usmeravajući ih od individualne ka kolektivnoj volji i potrebi.

1. TREĆA DECENIJA: »KONSTRUKTIVNA«, »SINTETIČNA« SKULPTURA; TEŽNJA KA GEOMETRIZMU I STATIČNOJ FORMI; AVANGARDIZAM. — Dela pojedinih predstavnika predratne generacije, Živojina Lukića i većine predstavnika prve posleratne generacije, Petra Palavičinija (1887—1958), Sretena Stojanovića (1898—1960), Dušana Jovanovića-Dukina (1891—1945), Riste Stijovića (1897—1974), Frana Kršinića (1897), objavljaju faktički kraj prvog razdoblja, smenjivanje načina viđenja i stvaralačkih postupaka. Iako slična promeni u slikarstvu treće decenije, ona je u skulpturi ipak uslovnija i blaža; u slikarstvu su slovenački i srpski impresionizam, Jakopićev i Nadeždin vitalizam odjednom zamjenjeni intelektualizmom Šumanovića, Gecana i drugih — u rasponu od sezанизma, kubizma, ekspressionizma

do neoklasicizma — dok se u skulpturi, obrnuto, Meštrović, Rosandić, Dolinar i drugi nastavljaju ostajući u prvim redovima. Pa ipak, nova i suprotna alternativa je toliko snažna, i plastično tako ubedljivo formulisana, da dela koja je objavljaju postaju znak prvih posleratnih godina, »putokaz istorije«. Sa sveću, menja se umetnička volja, sa umetničkom voljom način videnja, a sa načinom videnja — stvaralački postupak.

O umetničkom i intelektualnom podneblju i strukturi treće decenije pisao sam opširno u katalogu izložbe Treća decenija,<sup>30</sup> kojom je ciklus Jugoslovenska umetnost XX veka i počeo, pa ču ovde učiniti samo opaske koje se odnose na skulpturu. Ovaj katalog i ova izložba potvrđuju da je moguće obrazovati jedan čvrst i izrazit niz dela čije su osobine težnja ka unutarnjem — duhovnom, i spoljnjenjem — formalnom geometrizmu uopštene, jedrog volumena; ka pretapanju motiva u oblik umesto oblika u motiv kao u akademizmu; ka primarnosti forme i celine; ka zgušnjavanju u opšte u smislu pojmanja same skulpture — ne zbog njenog približavanja mitu, nacionalnom arhetipu, kao u prethodnom razdoblju (secesija). Osim toga, ideja da umetnost počne postojećim a završi se umetničkim, u prirodi nepostojecim; da uspostavi ravnotežu značenja koje je posledica forme, i značenja koje je uzrok forme — svesne težnje iz koje se ona rada — najavili su shvatanje koje je, kao cela decenija, (družčije od prethodnih), osnovna iskustva prošlosti uopštito mireći ih sa bitnim otkrićima sadašnjosti. Primećuje se zanimljivo preplitanje različitih uticaja — kubizma (koji se ponekad naziva „spiritualizovanim“ — Palavičini), neotradicionalizma, renesanse (čijem su zračenju prvo izloženi Meštrović i Roksandić, zatim Đukin, Palavičini i Lukić), arhajske, crnačke ili čak dalekoistočne kulture (Đukin, Stojanović etc.). Moderno i avangardno u umetničkom procesu prvih posleratnih godina, ovo pojmanje odgovaralo je i zahtevima životnosti svake novine — sastojalo se od elemenata kontinuiteta koliko i diskontinuiteta. U pitanju su dakle zaključci istorijski proširene i relativno totalne svesti. Odista, dela kao što su Stojanovićev *Portret prijatelja* iz 1920, Palavičinijev *Don Kihot* iz 1922, ili *Rastko Petrović* iz 1922, Lukićeva *Dr Radinka Hadžić* iz 1923, Stijovićeva *Zenska glava (Vizantijska)* iz 1924, ili *Karijatida* iz 1930, Kršinićeva *Igračica* iz 1938, Đukinova *Devica* iz 1923, a pogotovo njegova *Devojka s gitaram* ili *Glava devojke* iz četvrte decenije — predstavljaju u jugoslovenskoj skulpturi novu poetiku koja — u opštim okvirima toga vremena — biće same skulpture maksimalno ističe. Tim i takvim delima u Jugoslaviji i počinje čuvena Rozenbergova »tradicija novoga«.

Promena je odista velika. Jer u prethodnom nizu polazilo se od mita, arhetipa i odgovarajuće forme obeležene snažnim pa i preteranim pokretom; u ovome je pak forma sasvim drugog svojstva i porekla — svojom statičnošću, frontalnošću i hjeratičnošću ima izvesne osobine modernog totema, daleko od patosa dijagonale, političkih i religioznih transcendentalnih ciljeva. Ali bez obzira na poricanje prethodnog razdoblja, u ovoj skulpturi ipak nema novina koje bi osporavale opšti stav tradicionalizma: uvek je u pitanju vajanje postojećeg u prirodi, nikada građenje od prirode potpuno emancipovanog dela. Ono što je u slikarstvu i grafici tih godina (Sava Šumanović, Mihajlo Petrov, Ivan Radović, August Černigoj itd.), makar u prolazu dodirnato — ostalo je u skulpturi bez odjeka. Međutim, neke osetljive razlike između slikarstva i skulpture postoje i u istom stepenu stvaralačke smelosti i figurativnosti. U prvom redu to je težnja ka skoro isključivo jajastom i lopastastom obliku, ka misaono sagradenom volumenu i pravilnoj krivoj liniji kao spoljnoj ivici volumena u prostoru. U ukupnoj strukturi i u njenim delovima najčešće se zapažaju takvi oblici: opšta struktura je, drugim rečima, sastavljena gotovo uvek od elipsoidnih, lopastnih, valjkastih oblika i analogno tome od krugova i elipsi kao njihovih profila. Prava je svedena tek na dopunu, na pauzu ili zapetu u artikulisanoj frazi oblika i linija suprotnog svojstva (*Don Kihot*, 1922). Samo izuzetno i znatno

kasnije — pojava se oštiri bridovi, ravnoteža ravnog i ispuštenog, kvadratnog i kružnog, kockastog i lopastastog, pravog i krivog — kao na primer u *Devojci sa mandolinom* ili *Igračici Jovanovića-Đukina* iz četvrte decenije — koje poštuju Sezanovo načelo da se sve u prirodi može svesti na osnovna geometrijska tela. U tom trenutku oseti se avangardni dah Arhipenka, način videnja i postupak Pikasa, Brankusia, Lipšica, Zadkina, Modiljanija i drugih, rani signali jedne drukčije umetnosti »posle 1950«.

Prevashodno je dakle reč o skulpturi kao zatvorenom monolitu na koji prostor naleže. U njoj nema prodora i šupljina pa prema tome ni ritma punog i praznog: odnos prostor-oblik je jednoobrazan, ne u znaku medusobnog prožimanja. Frontalna, statična, ova skulptura kao da je zagnjurenja u prostor kome se odupire svojom pravilnom uglačanom punočom, neprobojnom gustinom, i onom energijom koja polazi iznutra, iz središta oblika i koja se u savršenoj napetoj liniji miri sa silom koja deluje spolja, iz samog prostora.

Tim osobinama, i izvesnom ravnotežom duhovnih moći izraženih pravilnim osnovnim oblicima, ona je u najopštijem smislu u neku ruku klasična — uticaj repertoara evropskih istorijskih oblika oseća se ponekad neposredno kao u Đukinovoj *Glavi devojke* iz četvrte decenije. Opšta vizuelna shema, čvrsta i jednostavna, odgovara potrebi da se tektonski rasporedi njeni glavni plastični činioci: lopta, elipsoid, valjak, krug i elipsa u zbijenu geometrizovanu masu — »konstruktivnu i tvrdu u svom dnu« kako Rastko Petrović<sup>31</sup> kaže, na primer, za Stojanovićev *Portret prijatelja* iz 1920 — na mahove izdubljenu linijom i ornamentom. Otuda vizuelna preglednost i dragoceni mir — osobine tako suprotne i lebdećim »živim slikama« akademiske romantičarsko-barokne skulpture, statički često nemoguće, i Meštrovićevoj herakleovskoj razmahnutosti. I to je odraz ubedjenja ovog stilskog reda da je skulptura pre svega umetničko delo, stvaranje i oblik koji emanira ljudsku misao i osećanje, a ne nešto izvan nje same.

Jednostavnost osnovnog jajastog oblika Palavičinijevog *Rastka Petrovića*, ključnog dela, poetičnog obrašca i kristalizacione tačke ovog stilskog niza i treće decenije — ili njegovog apstraktijeg i nešto shematičnijeg *Don Kihota*, ili Stojanovićevog *Portreta prijatelja* — ukazuje na dalekosežnu promenu važnosti samih slojeva: ikonografski postaje manje bitan od plastičnog; značenje se ne vezuje toliko za prvi koliko za drugi: ona je pre svega u obliku, njegova objektivna posledica, i u postupku kao nosiocu stvaralačke volje. Time se otkriva suštinska promena, težnja ka onom idealnom obliku koji je ispod pokožice realnog motiva kao njegova geometrijska platonistička osnova. Gust, mentalno i emocionalno stilizovan jajasti oblik, nastao u skladnom razrešenju dejstava dvaju sila — jedne koja polazi iznutra, iz njegove dubine, druge koja na njega deluje spolja, iz njegove okoline — čuva njihovu napetu ravnotežu, i budući rezultat uskladenog materijala i tehnike, čuva takođe — uprkos svoje jednostavnosti, spoljne i unutarnje plastične konačnosti — i svoju nesumnjivu organsku vitalnost. Zbog takvih odlika on podseća na prototip koji je Konstantin Brankusi dao svojim *Usulom muzeom*, 1909—1910.

Iz takvih formalnih svojstava ove skulpture izveo bih nekoliko zaključaka.

Prvo, pošto je, ikonografski, i ona uglavnom antropomorfna (izuzetno zoomorfna — Stijović) preovladivanje elipsoida, lopte i valjka kao osnovnih oblika, odnosno, nedostatak kocke, paralelopiped-a, prevlast krive nad pravom, svakako ukazuje na zadržavanje izvesne mimetičke tradicije. Ako je tek kubizam ljudsku figuru poliperspektivno sveo na kristaloidne oblike, u skulpturi — zbog prirode posmatranog i stalne veze između motiva i njegove transpozicije — lopta i elipsoid imaju apsolutnu nadmoć. Duhovnom i osećajnom intervencijom prirodna forma svedena je na bitno, prototip, opšte. Upravo zbog te očigledne težnje ka opštem, idealnom, a ne posebnom,

individualnom, prema umetničkom obliku sadržanom u prirodnom obliku — i postoji tolika čvrstina i koherentnost ovog stilskog niza. Izvesna arbitrarost apsolutne forme i njena ravnoteža sa imitativnim ogleda se i u odnosu mase i detalja. Matematisiranoj opštijoj shemi jajaste glave podređeni su, na primer, ornamenti očiju, usana, kose koji su označeni a ne predstavljeni. I kada se na pravilnom oblutku glave kao suprotost ponekad pojavi drukčija, ritmički ustalasana masa, njena uloga je da podvuče, ne da ospori, njegovo svojstvo dominantne i da parantezom strastvenog ukazuje na suštinu intelektualnog (*Skulptor Dakometi*). Opisnim linearnim intervencijama ponekad se osnovnoj masi daje smisao izvesne arhaičke gotike (Đukin, *Devica*, 1923) odnosno modiljanijevsko-crnačke maske (Đukin, *Zena sa šiškama*). Preovlađuje dakle sintetičnost i konstruktivnost glatko uoblijenog volumena nad detaljom, svest o formi kao integralu opečenog i iskustvenog a time udaljavanje od pikturnog, analitičkog pristupa svojstvenog akademizmu. Pojavljuje se ona Hildebrandova »udaljena vizija« u kojoj se gube pojedinosti a pomalja esencijalno u umetnički svedenom vidu, »stvorena« umesto »data« forma.

Druge, zbog te promene u poimanju forme, sa ovom skulpturom menjaju se i poimanje vremena i arhetipa. Bez obzira na svoju modernost, ili upravo zbog nje, ona je u svom idealnom trenutku u većoj meri umetnost *sub specie aeternitatis* od akademizma i secesije, i bezdani vremena koga se ona seća daleko je dublji. Akademizam je merio vreme od antičkih Grka i Rimljana, ili renesanse; secesija od Egipta, Asirije i Vavilona; a Palavičinijev jajasti oblutak sugerise prapocetak: erozijom vremena on kao da je i uoblijen, sveden na bitno. Ali je u tom procesu i sam postao ogledalo vremena koje se u konveksnoj sferi njegove uglačane površine pomalja kao plastički apsolut i fantom kosmičkih prostora; bez ičega retoričnog, oblutak deluje kao kamen skulptorske mudrosti, tajanstveni znak večnosti. Više nije reč o arhetipu kao strastvenom zgušnjavanju kolektivne i individualne svesti o nacionalnom biću, već o arhetipu generički ukorenjenom, opštijeg značenja, prvog i glavnog pitanja. Ni u reci večnog šljunak nije kockast već ovalan.

Treće, elipsoidni i loptasti oblik, kriva linija kao njihovo određenje u prostoru, ne samo da su srasli sa ikonografskim slojem ove skulpture, sa novim poimanjem vremena i prostora, već i sa primarnom osobinom jedne antropološki ukorenjene antispekulative estetike: sa lepim kao sinonimom organskog, čulnog zadovoljstva. Nije nikakav apriorizam istaći da ovalni, loptasti oblici podržavaju senzualni nagon čoveka — od preistorije do danas. Osim toga, oblutak, jaje, početak je i kraj, uzrok ali i posledica trajanja u prostoru i vremenu; on sadrži ideju izmirenja sa vremenom, uklapanja u prirodu: spaja organičnost prirodnog sa duhovnošću ljudskog. Tome je, međutim, suprotno imanentno značenje kocke čiji intelektualizam ne samo da u svaku plastičnu strukturu unosi pobunu protiv tradicionalnog antropomorfizma već i protiv senzualizma. Kocka je uvod u »gradenje« dela uporednih a ne sličnih onima u prirodi, izraz ljudske neimarske volje da prirodu preobrazi i pobedi; a njeni mondrianovski pravi i asketski oštri bridovi znak su čovekovog prkosu vremenu i njegovoj eroziji. Mada ovde nije mesto dubljem fenomenološkom opisivanju kocke odnosno lopte ili elipsoida, očigledno su u pitanju velike, osnovne razlike. U tome se može opaziti jedan paradoks: avantgardizam ovog stilskog niza ostao je upravo naglašenim antropomorfizmom i shvatanjem umetničkog kao lepog, a lepog kao čulnog — a podneblju jedne tradicije koju je sam umnogome osporio. To treba istaći da bismo razumeli njegovo kasnije (četvrta decenija) izrodavanje u »konstruktivni«, »sintetični« intimizam.

Četvrti, sa sveštu o obliku, monolitnom i pravilnom, rasla je i svest o skulpturi kao celini međuzavisnih delova. Svakako da je u tom smislu razmak od Rendićeve *Hercegovke*, 1883,

i Meštrovićevog *Sećanja*, 1908, ogroman; ali razmak između prve pa i druge skulpture i Palavičinijevog *Rastka Petrovića*, 1922, u konceptualnom smislu je daleko veći. Akademizam verističkog smera o celini uglavnom nije razmišljao estetički već praktički: podražavanje obuhvata empirijsku celinu podražavanog. Pošto je, kao što smo napomenuli, u delima akademizma treći, duhovni sloj — u kome se, paradoksalno, efekat materijalne formalne grade najpunije ispoljava — retko kada izrazito razvijen, celina estetički shvaćena nije postojala (i nije mogla nezavisno postojati) ni u tom duhovnom vidu. Istina, secesija je, iako umnogome hibrid, imala svoju ideju o celini sugerisanu muzičkim ritmom linije i arhitekturnošću masa, ukupnim utiskom. Ali da je za nju celina više zbir delova potvrđuje Meštrović za koga je, na primer, arhitektura konstruktivna veza između njegovih skulptura; to takođe otkriva i odnos linije i ornamenta prema plohi i volumenu. Međutim, u ovim monolitima celina je shvaćena na suprotan način: ona nije proistekla iz delova, već su, obrnuto, delovi proistekli iz nje. Do delova Meštrović dolazi induktivno, idući ka celini, *Palavičini* (*Rastko Petrović*) deduktivno, polazeći od nje. U prvom slučaju celina je uslovljena delovima, u drugom delovi celinom. Zato svest o njoj prosijava u jasnom i strogom smislu tek u sintetičnim figurama treće decenije, zasnovanim na mišljenju u formama. Izvestan holizam postaje voljan, kao što je uostalom *implicite* osoben i za modernu plastičnu umetnost uopšte, u kojoj je celina funkcija organičnosti i smisla; deo ima značenje samo u odnosu na nju, ne sam po sebi. Zbog svoga svojstva redukcije i simbola ona je postala dijalektička u najvećem stepenu: promena najmanje pojedinstvenosti u njoj menja i njen ukupan smisao. Koliko je to tačno pokazuje čak i nadrealizam koji je, kao što se zna, programski usmeren raznorodnom i neskladnom — sudaru stvari i delova iz različitih sfera kojima tek celina, i međusobni odnosi u njoj, daju značenje — poetski naboј šudesnog i iracionalnog.

Peto, u skladu sa osobinama i matematisiranjem ove skulpture menjaju se i shvatanje uloge i prirode samog umetnika. Ako je u akademizmu umetnik čuvan evropske klasične grčko-rimске tradicije, artizam čiji je cilj lepota, istina i proizvodnja *lege artis*; ako je u secesiji, sa Meštrovićem, stekao status prvo-sveštenika mitskog, nacionalnog i verskog orakuluma — u ovome se stilskom nizu, bar kratkotrajno, pojavljuje mudrije i tiše, smanjene subjektivnosti — kao »pastir samog bića« kako bi rekao Hajdeger, kao Žakobov »brusač dijamantata«, orude saznanja i mogućnost otkrića identiteta čoveka i stvarnosti, ljudskog duha i prirode. Jer »značenje estetskog objekta prevazilazi subjektivnost individue koja se u njemu izražava« (Difren).

Zbog svega toga, a naročito zbog naglašene težnje ka zatvorenoj geometrijskoj monolitnoj formi ovaj niz ima u jugoslovenskoj skulpturi veliki značaj: on unosi preokret i u shvatanje skulpture i u njenu funkciju. Preokret u načinu viđenja, koji smo opisali, uticao je prirodno na funkciju i obrnuto. U pitanju je skulptura mesec loga formata, model, stilski obrazac, prototip, nova suština sveta, načrt jedne poetike, materijalizovanje jednog novog viđenja — namenjena više intimnim nego javnim prostorima.

Njenim neminovnim socijalnim funkcionalizovanjem počinje — blagodareći pojedinim osobinama na koje smo ukazali — izmena njenog osnovnog svojstva u pravcu poetike četvrte decenije — povratka intimnom, realnom i socijalnom.

2. ČETVRTA DECENIJA: POVRATAK INTIMNOM, REALNOM I SOCIJALNOM. — Iako je opšta ideologija četvrte decenije opisana u monografiji Milena Pavlović-Barili (1966),<sup>12</sup> Srpskom slikarstvu XX veka (1970)<sup>13</sup> i katalogu Četvrte decenije — ekspressionizam boje, poetski realizam (1971)<sup>14</sup> — podsetimo da je svetska ekonomska

kriza 1929. izazvala dalekosežnu cenzuru u kulturnom i društvenom pogledu. Potres je bio tako snažan da se počelo sumnjati u sve gorde ulete i otkrića modernih pravaca — impresionizmu, sovizmu, eksprezionalizmu, kubizmu, nadrealizmu — i propovedati njihova revizija. Nije zato neočekivano što je pod uticajem depresivnog društvenog i političkog stanja stvorena čitava ideologija restauracije i »povratka«:

Povratka intimnom, neposrednom osećanju.

Povratka realnom, neposrednom opažaju prirode.

Povratka društvu, idejama njegovog preobražaja.

Ta tri povratka, koji su različiti ideoški i filozofski motivisani (od bergsonizma do marksizma) trebalo je — bez obzira da li međusobno zavisni ili odvojeni — da dovedu do obnove jedne drukčije »potpune umetnosti«.

Prema tadašnjim kritičarima i ideoložima povratka, radikalni vidovi moderne umetnosti ugrozili su pre svega samu umetnost. Reflektujući promenu intelektualnog pristupa i raspolaženja i René Uig<sup>35</sup> je, zajedno sa drugima obrazložio obnovu »potpune umetnosti« i skepsu prema tvorcima moderne umetnosti — Picasu, Matisu i ostalima. Revolucionarnim pokretima je zamerano što su se zasnivali samo na pojedinim stranama ljudskog bića, odnosno pojedinim činocima umetničkog dela: na razumu i geometriji, na strasti i žestini geste i boje, na podsveti i sudaru predmeta iz suprotnih sfera, oniričnom naboju itd. Shvatajući potpunost zbirno, u smislu registra različitih duhovnih moći čoveka i inventara različitih činilaca umetničkog dela, ideologija povratka morala je biti eklektična. Njen sinteza nije kvalitativna nego kvantitativna i zato u osnovi pogrešna s obzirom da nema umetničkog dela (ako izgrađenog na jednom činocu kao dominanti) koje nije zaokrugljeno i potpuno u sebi — od Leondardove *Svete Ane* do Maljevičevog *Belog kvadrata na beloj osnovi*.

Takvom ideologijom francusko građansko društvo želelo je da ponovo stekne »svouc umetnost koju je izgubilo modernim pokretima — reprezentativnim otkrćima i izrazima epohe. Otuda nije reč o umetnosti nastaloj u Parizu kao stvarnoj »prestonici sveta«, već o lokalno obojenoj umetnosti francuskog građanstva uplašenog novinama i revolucionarnim posledicima naglo proširene svesti. Zato je težnja ka povratku intimnom i prirodi (1930) praćena ponovnim okretanjem tradiciji, velikim uzorima prošlosti (1935). A to znači i (u slikarstvu) hijerarhiji umetničkih rođova: na najnižoj ljestvici stajala je mrtva priroda, na srednjoj predeo, na višoj portret, a na najvišoj figuralna kompozicija.

O trećem povratku, povratku društva, sasvim druge vrste, o socijalnoj umetnosti i fenomenu komplementarnog uticaja Pariza i Moskve takođe je pisano dovoljno.<sup>36</sup> Tadašnji Pariz ideologijom »povratka« uticao je na plastički jezik, elaboraciju »formes«; Moskva na opšte ciljeve i društvenu funkciju umetnosti, elaboraciju »sadržine«. Ta uskladenost nije se, međutim, ogledala samo u rasporedu uticaja prema dihotomiji forma-sadržina, već i u krugu same »sadržine«. Povratak prirodi, realnom i uzorima prošlosti, odbacivanje modernih iskustava, bez teškoća se uklapao u poetiku socijalne umetnosti. Od očigledne razlike u samom »svetu« umetničkog dela, njegovom tematskom sloju, važnija je bila očigledna sličnost u zajedničkom odbacivanju moderne umetnosti, u obezvremenjivanju i poricanju dijalektizacije plastičkog jezika, u njegovom odvajajući od »sadržaja« i umetničkog razvoja, u shvatanju likovnog kao utvrđenog jezika (kao što su to francuski ili rусki) kojim se saopštava sуштина izvan njega samog. U ovakvom poimanju kreativnost se ogleda u »majstorstvu« vladanja opšte usvojenim konvencijama, u »sadržaju«, fabulativnoj mašti — odbiru pravih motiva i trenutaka.

Sve su to bili simptomi krize, pometnje, novog akademizma. »Putokaz istorije« prestao je biti (iluzorno) stvaralački postupak, oblikovanje, dijalektično jedinstvo »kakov i nštak« — već

tema, priča, događaj. To je na kraju, u krugu trećeg povratka, moglo da obelodani i jednu pretivrečnost: ideja koja je revolucionarno iskorakila u budućnost, u umetničkom pogledu prihvatiла је »povratku« i restauraciju građanske estetike.

Ta tri vraćanja — intimnom, realnom i socijalnom — sadrže dakle, pravce umetničke volje i »kulturnu orientaciju« četvrte decenije.

Kada je u pitanju skulptura, zapažaju se, međutim, u osnovi samo dva stilска obrasca:

Prvi — prilagođeni »sintetični«, »konstruktivni« model treće decenije (u okviru »konstruktivnog intimizma«).

Dруги — impresionizovani realizam proširen sećanjima na Meštrovićevu formu i pokret, a takođe i na »živu sliku« akademizma (u okviru realizma i socijalne umetnosti četvrte i socijalističkog realizma pete decenije). Može se zato na prvi pogled zaključiti da četvrta decenija nema za svaki pravac svoje umetničke volje i svoju autentičnu formu. Izuzev moderno shvaćenog realizma u duhu Augustinčićevih i Stojanovićevih portreta — u pitanju su recepcije ranijih konstruktivnih principa.

Međutim, različiti pravci umetničke volje na kraju su ipak uslovili i različita značenja mača istog stilskog obrusca. Ona su se pre svega ispoljila u njegovoj drukčjoj motivaciji. Cilj realističkog portreta je, na primer, psihološki sadržaj i karakter individualno određene ličnosti; u socijalnoj umetnosti isti stvaralački postupak služi, međutim, drugom cilju — da se posredstvom individualnog karaktera jedne ličnosti dode do socijalne konstatacije, do predstavnika određenog društvenog sloja. On traje i u socijalističkom realizmu — iako je sukob između života i revolucionarnog patosa prouzrokovao izmene. Važno je, međutim, istaći da je isti model i stvaralački postupak — u rasponu od realizma, preko socijalne umetnosti do socijalističkog realizma — mogao biti u funkciji različitih namera zato što su sve one bile sa iste koordinate, što se jedna uglavnom prirodno produžavala drugom.

a) POVRATAK INTIMNOM — »KONSTRUKTIVNI«, »SINTETIČNI« INTIMIZAM. — Prototip »sintetične«, »konstruktivne« treće decenije (*Don Kihot*, *Portret Rastka Petrovića*, *Portret prijatelja* i tako dalje) — izneven je u četvrtoj deceniji operativnom primenom i promenom opštег stava. To su olakšale neke njegove osobine — težnja ka lepoti, prijatnoj temi, dopadljivom predmetu malog formata i dragocenog materijala. Njegovom prilagodavanju ideologiji »povratka«, »lepote«, intimnom i — hedonizmu koji je zamenio intelektualizam (na njega se počelo gledati kao na porok) — doprinice je i ovalni oblik kao nosilac antropološki ukorenjene čulnosti. Javio se konflikt u samoj njegovoj strukturi između stereometrijske čistote oblika i duhovnog senzualizma postojecog, datog — ovaj poslednji elemenat će se širiti i nagrizati čistotu prvog. Kao pokret kod Meštrovića, čulnost je, u individualističkom podneblju intimizma, razmekšala, često i obezvredila taj inače strogi stilski obrazac Palavičinija, Stijovića i Kršinića, preobražavajući ga u suprotnost — senzualizovani ideal vladajućeg ukusa. Obrazac snižene stvaralačke gordosti izmenjen je naglašavanjem čulno lepog kao bitne osobine, koja nije dopuštalа ostajanje na stvaralačkim visinama samog oblikovanja: ovaj niz i nazivom »konstruktivnim intimizmom« zato što je proizašao iz prethodnog, napuštajući ga u bitnim stavovima. Izuzev Đukina,<sup>37</sup> koji će poimanje treće decenije radikalizovati u četvrtoj — ostajući i sam u dilemi između izvesne gotički osenčene renesanse (*Glava devojke*) i kubizma (*Djevojka sa mandolinom*) — reč je dakle o laganom napuštanju tek formulisane poetike nove skulpture. Ali dok je u slikarstvu tih godina promenjen stav, i sezanicam, postkubizam, eksprezionalizam oblika ili neoklasizam zamenjeni eksprezionalizmom gesta i boje — u vajarstvu je izmenjena sushčina istog stavu.

Iščezava sećanje na Brankusijevu *Zaspalu muzu*, Modiljanija i Arhipenka, a javlja se sećanje na Šurzu ili Kolbea na primer. Istina, time je svrha skulpture proširena, i bar donekle odvojena od groblja i trgova — »lepok u vide portreta ili statueta, aktova i životinja, počinje da ulazi u intimne prostore svakidašnjeg života i da osvaja drukčiji krug svoje radijacije.

Da je u pitanju funkcionalni preobražaj istog obrasca vidi se i u ponavljanju imena Palavičinija, Kršinića i Stjovića na primer. U Palavičinijevoj *Devojci koja se češlja*, Za plavom pticom, iščezavanje geometrizma prati naglašeni pokret; u Kršinićevoj *Kupačici* iz 1934, *Meditaciji* iz 1940, oblici su zrelo uopštene i približeni ulepšanoj, ljupkoj varijanti realnog. Pa ipak i Palavičini i Kršinić i Đukin čuvaju autentičnost stvaralačkog čina. Ali dok na primer Đukin u *Ležećem aktu* oko 1933, u podneblje intimnog uvodi izrazito plastičko rezonovanje, poredak prikrivenih nenaglašenih cilindara i kugli — Boris Kalin u delima kao što je *Zenski pohuakt* 1953, čini suprotno — opisuje lepo žensko telo. Melodija mediteranske vedrine i životne jednostavnosti i neproblematičnosti nastavlja se u pojedinim delima Augustinčića (1900), *Odnor*; Jože Turkalja (1890—1943), *Torzo* 1936; Hinka Juna (1891—1940), *Zenski akt*; Zdenka Kalina (1911), *Zenski akt* 1945; Franjišku Smerdu (1908—1964), *Rodenje* 1943; i drugih. Tek mladi Kosta Andeli Radovani (1916) izlazi iz ovog kruga *Praljom* 1939, i *Devojkom sa rukama u kosi* 1942, najavljujući razvojne linije posle 1950.

Blagodareći Kršiniću, Palavičiniju, Stjoviću, Đukinu i drugima u ovom stilskom nizu ima, dakle, izuzetnih dela; ali je upravo time očigledno nekoliko predrašuda: da su prirodno lepo i umetničko lepo, odnosno umetničko i estetsko — iste ili slične kategorije i vrednosti što je sprečilo prodore ne samo u umetničkoj teoriji već i u umetničkoj praksi.

Intimizovanjem »konstruktivne«, »sintetične« skulpture lepo je svedeno na ljupko, na dosta složenu estetičku kategoriju o kojoj je Rejmon Baje, zastupnik teorije »operativnog realizma« napisao poznatu knjigu (*Esthétique de la grâce*, 1934). Poimanje skulpture pomaknuto je ka čulnoj dopadljivosti a odmaknuto od ideje čisto sagradene forme. Teko je došlo do paradoksa: shvatanje koje je najviše doprinelo saznanju samobitnosti umetnosti i skulpture, prema kome delo nije isto što i »svet delak, motiv, ono na šta se ono neposredno odnosi (to je samo jedan njegov sloj) — osporeno je upravo od strane njegovih protagonisti; delo je skoro izjednačeno sa svojim »svetom«, sa aktom, mlađom ženom barsunaste kože i jedrih oblika. Značenje se ponovo vraća od sloja plastičkih fenomena ka sloju realnih predstava. U tom podneblju ljupkosti i raznežene lepote počinje intelektualno i emocionalno opadanje: forma je uopštena, zaobljena i meka, senzualna ali ne uvek i konstruktivna, duhovno produžena. Pokazalo se da je za umetnika kao alibi dosta nepouzdana Rodenova (i Meštrovićeva) misao da prvo treba biti čovek pa umetnik. Nije reč o uprošćenoj dilemi — koji čovek i na kom Platonovom regionu njegovog bića umetnost zasnovati — na gornjem, središnjem ili donjem — već o razmekšavanju svakoga pojedinačno, o iščezavanju intelektualne strasti pri otkrivanju i gradjenju oblika jednog, drugog ili trećeg značenja.

Dogodilo se, ukratko, ono što se inače često dogadalo: prototip nastao u trenutku stvaralačkog otkrića, najvećih namera umetnika i umetnosti, recimo u Parizu, u posebnoj situaciji u kojoj su zakoni zemljine teže bili neutralisani i najgrublje odrednice ukinute — ne uspeva dugo da ostane na visini idealnih zahteva, u prostoru između neba i zemlje; pod uticajem oslobođene gravitacije, »pušta se i čak pada na zemlju, na nivo odredene sredine, prilagodavajući se njenom ukusu, željama i ciljevima. Rezultat je njegovo automatizovanje, akademizovanje — onaj razmaz između prototipa i kakve serijske grobljanske skulpture jednog istog autora. Može se iz toga zaključiti da je skulptor, pogotovo u našoj sredini, više

proizvodio dela za određeni subjekt i određenu sredinu — da parafraziram jednu Markssov misao — nego što je proizvodio subjekt i sredinu za svoje delo. Njegov stav je iz određenih razloga bio više pasivan, u prihvatanju neminovnosti određenog stanja, nego aktivran — u promeni postojećih i podsticanju viših shvatanja.

b) **POVRATAK REALNOM — IMPRESIONIZOVANI REALIZAM.** — Drugi put povratka vodio je impresionizovanoj realističkoj formi, u našoj sredini umnogome novom stilskom obrascu koji će, kao što je napomenuto, služiti različito usmenoj stvaralačkoj volji. Reč je ponovo o većoj ikonografiji figurativne skulpture — portreta ili aktu; ali dok »konstruktivni intimizam« formu još uvek vidi uopšteno, ovaj metod je uzneniruje analizom, impresionistički treperavom modelacijom. Prvi osećanje čuva u kvalitetu spoljne linije, zaobljenosti mase i lepotu shvaćenom kao prirodno lepo; drugi u neposrednom pulsiranju osećanja koje pri izvođenju prsti prenose u glini. U prvom slučaju reč je o slivenom potezu, jedinstvenoj formi i njenoj mirnoj opni; u drugom — o potezu kojim je masa oblikovana i koji se na njenoj površini razaznaje.

Obrazac takvog »povratka realnom« predstavlja Augustinčićev *Zenski torzo* 1941, a naročito čitav niz psiholoških portreta Sretena Stojanovića kao što su *Žanka Stokić* 1938, *Portret Milankovića* 1944, *Portret Nikole Vučića* 1944; zatim *Portret Burdela Đorda Oraovca* (1891—1955), *Portret G.L.K.* oko 1939, Nikolaja Pirnat (1903—1948), *Moj otac* 1937, Zdenka Kalina, *Portret Mirka Račkog* 1944, Grge Antunca (1906—1970) i tako dalje.

Neposrednim modelovanjem napušta se dakle idealno čisti obris mirne geometrizovane mase prethodnog niza: masa je lako ustalasana, a spoljna linija često nemirna, iskidana, barokizovana (*Žanka Stokić*). To neposredno formulisanje trenutnog živog opažaja približilo je ovaj metod ne samo impresionizovanom realizmu već i naturalizmu (kao i u slikarstvu). Teškoće da se ispod uznenirene opne očeva arhitektonsko jezgro oblika potiče iz suprotnosti između nepravilnosti materijalnih, nervoznih čestica koje su na površini i idealnosti pravoblika zakopanog u dubini osnovne mase. Samo izuzetno se (to je na primer slučaj kod Sezana) pravilni plošni potezi slažu sa idealnošću geometrizovanog oblika i kompozicije, mikro-forma sa makro-formom — kao u skulpturi *Moj otac*, Zdenka Kalina, 1937, s tim što, obrnuto, izgledaju čvršći pojedinačni potezi od mase i oblika koji se njima grade. Tek su najobdareniji pri neposrednom metodu mogli da očuvaju unutarnju strukturu oblika, tačke njegove kristalizacije i napetost njegove mase — svest o samoj skulpturi gasila se u stalnom »pripinjanju«, u stalnoj fizičkoj akciji prevodenja vidjenog u izraz. U takvom procesu podražavanje se ponovo pojaviće kao osnovno načelo — potiskujući autonomnost plastičnih fenomena, temelj duhovne nadgradnje. I sa te strane, skulptura počinje da gubi tek stečenu svest o svojoj samobitnosti. Napuštanjem jasne ideje o formi i konstruktivnom principu — jačanju imitativnog metoda širom su otvorena vrata.

Ukratko, ispod blage impresionističke groznice teško je uvek osetiti arhitektoniku volumena — sem u najboljim delima najboljih, Augustinčića i Stojanovića — kod njih titranje svetlosti po živoj, nervoznoj fakturi površine nije razorilo ideju forme. Kod većine medutim, kao da čvrstina nije posledica stvaralačke moći koliko prirodnog svojstva motiva. Rodenova ideja da oblik treba modelovati iz jezgra, da treba misliti o reljefu, ne o konturama, bila je u ovoj analitičkoj skulpturi uglavnom ispunjena, dok je Burdelovo ubedenje da modelovati znači uništavati, a graditi znači stvarati — bilo uglavnom nisušeno. To Augustinčiću ipak ne smeti da u svom *Zenskom torzu* iz 1941. pažljivo proučava konture osnovne mase tražeći onu izgubljenu ravnotežu između sile koja polazi iz mase i sile koja na nju deluje spolja, iz prostora.

U svom ciklusu psiholoških portreta umetnika i naučnika to pokušava i Sreten Stojanović. Ravnoteža između njegove konture i njegovog reljefa je potpuna. Važnije je, međutim, uočiti njegovo poimanje pokreta kao funkcije posebne ideje. Njegova živa impresionistička modelacija omogućava da delo pri promeni vidne tačke i svjetlosti izmeni svoj izgled i tako sugerira kretanje i nijansiranu punoču psihološkog izraza i karaktera. Kao da je u pitanju — setimo se Rodena — pokret koji nije jedan zaustavljeni stav već niz različitih stavova optički slivenih u kretanje. Sazdano od bezbroj titrira modelovane površine, to kretanje omogućava puno isticanje karakterne crte ili duševnog stanja koji tako, uvek drukčije osenčeni i menama svjetlosti i materije beskrajno produženi, stiču ubedljivost života. To razvijanje novog shvatanja pokreta, koje prati odgovarajuće shvatanje vremena u smislu aritmizacije, sabiranja nastajanja samih mikro-oblika — u temi portreta, čiji se sam karakter i psihološko stanje okreće i upotpunjava menama svjetlosti — jeste, zajedno sa izvesnim pomitenjem Rodenove modelacije i Burdelovog gradića — originalna Stojanovićeva osobina, koju nije nikada postigao u složenjoj i monumentalnoj kompoziciji. Kretanje u samom psihološkom izrazu, kao odjek ustalasane fakture, mikro-forme, produžava se kretanjem makro-forme, čvrste ali razdene konture ukupne mase (Zanka Stokić).

Kakva je veza između umetničke volje ovog stilskog niza i konstruktivnog principa? Vraćanje čoveku i prirodi ogleda se u psihološkom senčenju jedne individualnosti, u otkriću čoveka kao ljudskog bića. Tu potrebu su Augustinčić<sup>38</sup> i Stojanović<sup>39</sup> izrazili novom idejom pokreta preobraženog u psihološki izraz, i psihološkog izraza produženog impresionističkim pokretom. Čovek više nije heroj kao u prvom stilskom nizu, niti znamen večnosti kao u drugom, niti idealizovana čuina lepota kao u trećem. On je individualno određen, realan, neponovljiv. Ideologija povratka čoveku usloviла је dakle primenu ili otkriće posebne poetike i konstruktivnog principa.

c) POVRATAK DRUŠVENOM — SOCIJALNA UMETNOST. — Meduratno razdoblje završavamo socijalnom umetnošću, umetničkim prologom revolucije. Kao što je katalogom i izložbom Nadrealizam — socijalna umetnost pokazano, proširena društvena svest, svetska ekonomска kriza, oštiri klasni sukobi, pobeda fašizma u Italiji i Nemačkoj, okupacija

Abisinijske, španski građanski rat, umetnička ideologija Kominterne — podsticali su doktrinu umetnosti u funkciji revolucionarnog preobražaja sveta, u duhu markizma i oktobarske revolucije. Povodom književnosti i slikarstva o tome se dosta pisalo; međutim, ne i povodom socijalne skulpture koja je zato — u spektru »čistih« ili »angažovanih« struja četvrte decenije, kao vid ove druge — ostala nedovoljno proučena. Verovatno zato što ne predstavlja čvrst stilski obrazac, što je označena više funkcijom i merom nego formom, što drugim rečima morfološki nije jasno izražena, što nije brojna i što je, najzad, dosta heterogena — u rasponu od Augustinčića do Smajića. Pa ipak sklop društvenih okolnosti, opšta pokretačka ideja i verovanje u određeni zadatak umetnosti, u umetnost kao konstataciju životne činjenice, i životne činjenice kao socijalne — njene su lako prepoznatljive odlike. Nit posebne internacionalnosti lako se otkriva.

U tom teleološkom izrazitom i jednorodnom, a plastički raznorednom nizu razaznajemo u stvari tri grupacije: »Zemlje, kao središtu sa Augustinčićem, Kršinićem, Radaušem i Smajićem; beogradski krug — »Živote i Bojkotaški salon, sa Vladetom Piperskim, Stevanom Bodnarovim i ostalima; i ideologiju Kluba mladih sa braćom Kralj i nove stvarnosti. Posredstvom Zagreba, u kome je Meštrović razvio aktivističko shvatjanje skulpture, odnosno »Zemlje«, počinju u socijalnoj umetnosti da se osećaju odblesci ranije poetike — u posebnom

pristupu temi, zatim u naglašenom gestu i poruci. Istina pokret je u početku dosta uzdržan, ali će se postepeno oslobadati da bi, čim socijalna umetnost pređe u socijalistički realizam, ponovo postao patetičan i silovit. Dobro je primećeno da je vezanost skulptora za »Zemlju« — »bila više posledica njihovog društvenog i političkog opredjeljenja, nego što bi i kreativno značila usmjerenošć na određene socijalne sadržaje. Njihovo se djelo razvijalo i u »zemljaškom« periodu u prirodnom rastu već ranije začrtanih sklonosti. Kod Radauša su se i to izvan vremenske situiranosti »Zemlje«, najzračitije očitovalo značajke koje nam indiciraju zemljaški program (njegova izložba 1939. godine)... Dakle u tom određenom periodu nisu postojale homogene, zatvorene cjeline kiparskih ostvarenja, za koje bismo mogli reći da nose izrazito socijalne atribute koje možemo naći u djelima zemljaških slikara (Mladenka Solman).<sup>40</sup>

Sve to uglavnom vredi i za socijalnu umetnost u Jugoslaviji uopšte: ne zapaža se posebna sintaksa, stil, već posebna društvena i umetnička svest i ideologija, ugao gledanja ne na skulpturu već na svet oko sebe. Zato su se u delima pristalica ove struje stekla različita iskustva iz četvrte decenije pa i celog razdoblja do 1950.

Važno je uočiti da je, antropomorfna u celini, jugoslovenska skulptura 1870—1950. izrazila, u okviru socijalne umetnosti, još jedan stav prema čoveku: za razliku od prethodnih, sada ga podrazumeva kao učesnika društvenog procesa. Cilj više nije samo čovek kanon, legenda, mit, istorija, heroj, ni čovek kao individualno određena i psihološki nijansirana ličnost, već i čovek kao predstavnik određenog društvenog sloja. Konstatovanje životne činjenice ima dimenzije socijalnog smisla. Augustinčićev *Portret Lufe Novaka*, skulptorski tako čvrsto sagrađen, primer je dela u kome se individualne karakterne crte pretapaju u socijalne; slično je Dobrović shvatio portret u slikarstvu — u socijalnoj panorami od ribara do biskupa. Značenje više nije samo posledica forme koja se a posteriori označava, već i uzrok forme koja je intencionalno već označena. Ali ne oseća se samo u portretu želja da se uočavanjem jedne činjenice rekonstruiše socijalni smisao ili čak socijalna situacija, već mnogo određenije, i u figuralnim kompozicijama, na primer u Kršinićevoj *Prelji* iz 1939., ili njegovim *Ribarima*, 1932. I u samom aktu, Augustinčićevom *Na odmoru* iz 1929., ili *Torzu*, 1934., Vanje Radauša (1906—1975), na primer, ispoljena je želja da se pokretu ponovo — kao u Meštrovića i secesije — ali u drugom pravcu, da smisao snage, otpora i borbe i tako izade iz kontemplativne statičnosti ili hedonističke ljudnosti prethodnih nizova. Najzad, u Radauševom *Robijašu*, 1940., na primer, socijalna svest je sasvim vidljiva motivom i pokretom; u plebejskom grotesknom karakteru *Drmeža*, 1936., Laja Bezeredića (1898), u *Zeni s mešinom*, 1942., Ive Lozice (1910—1943), u *Perci*, 1941., Pavlo Periću (1907); naziremo je i u pojedinim skulpturama Stevana Bodnarova (1905) *Portret Ljubice Sotić*, 1939., Ilije Kolarovića (1894—1968), Radete Stankovića (1905), a naročito Vladete Piperskog (1908—1942) *Vezilja*, 1939.

Što i pored toga socijalna skulptura nije tako izrazita »homogena zatvorena celina«, što nije uspostavila široku komunikaciju, što je ostala u fragmentu i malom formatu, u vidu portreta ili figurine — lako je objasniti: nije, razumljivo, moglo biti javnog spomenika kritičke društvene poruke.

3. PETA DESENJA — SOCIJALISTIČKI REALIZAM (1945—1950). Već u narodnooslobodilačkoj borbi došlo je do pretapanja socijalne umetnosti u umetnost NOR-a, a po oslobođenju 1945. umetnosti NOR-a u umetnost prvi posle-ratnih godina koja se naziva socijalističkim ili angažovanim realizmom. Za vreme rata i revolucije pripadnici socijalne skulpture su uglavnom borci i pristalice. Za razliku od grafike, crteža, tu i tamo slika — skulptura je u godinama 1941—1945

na oslobođenoj teritoriji izuzetna (Antun Augustinčić: *Portret Maršala Tita*) tako da se ipak ne može govoriti o njenom punom neprekidnom razvoju. Reč je o tri stava (i vremenska perioda) iste umetničke volje i ideologije, uz bitnu razliku između prvog, predratnog, i trećeg, posleratnog, koja se sastoji u različitom kontekstu i izvesnom ozvanjenju angažovanog izraza, koji je pre toga rastao iz ubedjenja svojih pristalica.

Situacija u kojoj je socijalistički realizam trajao, poetika i metod kojim se služio razmatrani su više puta u našoj literaturi.<sup>41</sup> Podsetimo ovom prilikom — radi problemske celine ove studije — na njegovu nepomirljivost prema novinama, i prema modernom likovnom nasleđu uopšte; na to da je propovedao povratak na stanje pre impresionizma, na jezik »velike« umetnosti kojim bi se čitljivo saopštavale društvene i političke poruke, odnosno čijom samosvojnošću te poruke ne bi bile zamagljene; da je likovna sintaksa morala biti neupadljiva, podređena »sadržaju«, »ideji«; da ni on nije prihvatao shvatanje o nužnoj dijalektizaciji forme i značenja, jezika i sustine, konstruktivnog principa i umetničke volje, da se jezikom bivših epoha ne mogu iskazati novi sadržaji, da plastički jezik ne može biti neutralan, i tako dalje.

Međutim — to je bitna okolnost — pošto je skulptura u najvećoj meri javna umetnost, u funkciji socijalnih, političkih i sentimentalnih kolektivnih predstava — zahtev ideologije socijalističkog realizma nije značio osetnji preokret. U stvari, budući više ideologija i politika nego stil, socijalistički realizam je samo na svoj način i sa svoje tačke gledišta osnažio koncept heteronomne umetnosti, ideju da su njeni ciljevi i vrednosti izvan nje same, koja je u jugoslovenskoj sredini — kao što smo pokazali — samo ponekad i samo u prolazu dovedena u pitanje. U tom smislu može se reći da je njegova ideologija vredela i pre njegove pojave, i da on u tom osnovnom smislu u skulpturi nije počeo 1945. niti prestao 1950. kao i u slikarstvu, već je važio ranije i trajao kasnije — sve do pojave Bakića, Đamonje, Olge Jevrić, Olge Jančić, Tršara i drugih. Nije dakle u pitanju potres prekida kao u slikarstvu. Naprotiv, Augustinčić (*Pali ratnik*, *Prenošenje ranjenika*, 1946), Kršinić (*Ribari*, 1947), Dolinar (*Uzbuna*, 1947), Zdenko Kalin (*Žetelica*, 1947), Boris Kalin (*Talac*, 1945), i niz sličnih dela nastavlja u stvari svoju predratnu poetiku, prilagodava je novoj ikonografskoj osnovi — borbi, stradanju, revoluciji.

Osim toga, za razliku od slikarstva, postojala je konkretna potreba za javnom skulpturom u razdoblju neposredno posle takо krvavog rata i tako velike revolucije. Spomenikom je trebalo obeležiti sećanje na poginule i streljane, na heroje i žrtve. Tu obavezu mogla je prema dotadašnjem iskustvu da obavi bez većih idejnih (ali sa znatnim zanatskim) teškoćama predratna skulptura u rasponu od akademizma do socijalne umetnosti, pošto je kratkotrajna i izuzetna »konstruktivna«, »sintetička« skulptura u međuvremenu zaboravljena, i u javnom spomeniku se nikada i nije ispoljila. Nastaje ogromna konjunktura u kojoj se spomenik često i ne posmatra kao umetnost već kao motiv koji se predstavlja; u streļjanom ili u bombašu vide se pre svega streļjani i bombaš, ne skulptura, »konstruktivni princip«, »sustina sveta«. A pre svega vidi se izraz sopstvenog pjeteta.

Otuda ako se socijalna umetnost kao čin svesti mogla objaviti u portretu, figuri žene koja prede ili šije, borbeno pokrenutom muškom torzu, pučkoj grupnoj sceni — za socijalistički realizam, međutim, to nije dovoljno. Portret nije pravi medijum njegove umetničke volje. I kada se pojavi, on nije ni individualna psihološka istina i karakter kao u realizmu, ni izraz socijalne svesti, kao u socijalnoj umetnosti — već nešto drugo — »tipičan« obrazac, plakat, herojski shvaćen, apstraktan, sredstvo masovne komunikacije. On se heroizira i ponovo podiže na nadličnu visinu mita. To prirodno ne znači da je portret u duhu realističke ili impresionističke tradicije isbezao.

Naprotiv. Budući da je čist sovjetski portret izuzetak, a da, s druge strane, figurativna skulptura ne može bez portreta — ta tradicija traje. Augustinčićev *Portret Moše Pijade* ostaje na primer veran modernom realizmu i poznatog revolucionara daje kao individualno određenu ličnost. Tu tradiciju slede i mladi obnavljujući Rodenov uticaj — naročito Vojin Bakić (1915), (*Portret Ivana Gorana Kovačića*, 1947), ili Ivan Sabolić (1921), (*Glava starca*, 1949), ili Kosta Andelić Radovani (1916), (*Nada Dumić*, 1948) i tako dalje.

Pokušaj heroizovanja lika ustvari otkriva potrebu socijalističkog realizma za pokretom, velikom temom i pričom — spomenikom. Kao i u slikarstvu, on je pre svega usmeren figuralnoj kompoziciji, masovnoj sceni ili pojedinačnoj figuri u jasno razgovetnoj radnji. Njegov pravi medijum otuda nije ni portret, ni akt (koji je skoro proskribovan), već javni spomenik shvaćen kao predstava ili simbolika revolucionarnog patosa. Ponovo je u pitanju veliki gest, »živa slika«, priča; pokret kao spoljni izraz borbe, akcije, revolucije. U toj aktivističkoj ideologiji pokret, emfaza Međstrovićeve dijagonale, ponovo dakle postaje okosnica konstruktivnog principa. Sa njim se javljaju tek zaboravljeni uticaji — Burde洛ova ideja »ogradenja« kao u *Bosanskom Graboru*, 1952. Sretena Stojanovića, ili Rodenova ideja pokreta kao u Kršinićevim *Ribarima*, 1947. Okrenut kolektivnoj predstavi, spomenik treba da dosegne i materijalizuje njenu bitnost — ne obrnuto — da je sam razvije i podstakne. Pre svega se ceni ono što je predstavljeno, ne kako je predstavljeno. Jezik je izdvojen iz »sadržaja« i podređen, pretopljen u literarno čitljivu temu; »sadržaj« apsorbuje »formu«, ne obrnuto — jer tamo gde se oseti oblikovanje u pitanju je porok »formalizma«. Ikonografski sloj je i tu najbitniji, potiskuje druge slojeve umetničkog dela, onemogućava slobodno oblikovanje, a time značenje i duhovnu nadgradnju forme, ostvarenje cilja i funkcije ovakve skulpture. Tim paradoksom začaran krug je zatvoren.

I socijalistički realizam ima dakle svoje izrazite osobine ali nema svoj izraziti način oblikovanja: ponovo jedna volja bez svoje forme; otuda se — u skladu sa shvatanjem jezika — postojeći stari repertoar oblika pozajmljuje i funkcionalizuje i u novom kontekstu označava novim suštinsama. On aktivira sva zatečena iskustva — izuzev retke trenutke avangardizma — od akademizma do socijalne umetnosti. Blagodareći njemu ona i traju sve do polovine veka. Njegovo ideološko zaštitnje za javnu funkciju umetnosti ne samo da je odgovaralo tradiciji, stilskim i poetičkim osobinama jugoslovenske skulpture i njegovoj ideologiji, već je, ponavljam, i praktično bilo na dnevnom redu u jednom periodu punom istorijskih sećanja na neizbrisive ratne drame. Međutim, iskršla su dva osetljiva problema. Prvi je bio u tome što je tako odlučujući preokret u shvatanju društva, života, istorije — tako nova »sustina sveta« koju revolucija podrazumeva — zahtevaod odgovarajući stvaralački postupak, kao što su nekada težnje epohe uoči prvog svetskog rata tražile i našle Međstrovića i njegovu poetiku. Drugi — koga je, za razliku od prvog, socijalistički realizam bio svestan — sastojao se u tome što je ideologija »povratak« intimnom, realnom, socijalnom u ukusu i navikama jedne generacije vajara umnogome ugасila za smisao monumentalno i vodila zaboravu spomenika kao socijalnog medijuma, kao građenja oblika u slobodnom prostoru: vaspitana na portretu i aktu, intimnoj plastičnosti, ona je odjednom trebalo da se okreće suprotnom. Došlo je do sukoba iskustava, individualne umetničke volje i kolektivne ideologije i potrebe. Rezultat je poznat. Da nije bilo Međstrovićeve tradicije, koju je održavao Zagreb — u prvim posleratnim godinama pravog spomenika jedva da bi bilo. U izvesnom smislu kraj jugoslovenske skulpture 1870—1950. završava se shvatanjima sličnim njenom početku.

## ZAKLJUČAK

Na kraju ove koncizne studije, u stvari strukturalno obrazložene skice, opisa načina oblikovanja, mogu se u pogledu primjenjene metode, i osobina jugoslovenske skulpture 1870—1950, koje su njime utvrđene, izvesti neki osnovni zaključci. Pošto je osam decenija dug period — skoro čitavo stoljeće — sličnim posmatranjem ne otkrivaju se samo glavne, velike razvojne linije već i izvesna uporednost umjetničkog oblikovanja sa »kulturnom orientacijom« društva. Kao da je potvrđena metodološki važna Engelsova misao iz pisma Hajncu Starkenbergu, 1894, prema kojoj je relativan sklad prosečne osi razvoja jedne oblasti sa osovinom ekonomskog razvoja srazmeran širini te oblasti i dužini tog razdoblja.<sup>42</sup> Pri povezivanju stvaralačkog postupka sa opštim društvenim kretanjem — marksizam je odista nezamenljiv pošto poseduje praktičnu i istorijsku svest o globalnosti sveta i dijalektičnosti procesa. To što je u prikazanom postupku integritet dela poštovan, ne znači, dakle, da je ono posmatrano kao usamljeno i neobjašnjivo, kome ništa ne prethodi i iz koga ništa ne ishodi, koje dake samu istoriju onemogućava i poriče. Naprotiv, kao način oblikovanja »konstruktivni princip«, »suština sveta« — znači osećanja i plastičnog mišljenja — ono je analizovano kao rezultat ali i podrazumevano kao činilac kulturnog i društvenog procesa.<sup>43</sup>

Posle takvog pokušaja izgleda izvesnije da skulptura nije ni život umetnika,<sup>44</sup> ni umetnički život, odnosno da ona to jeste uslovno: koliko ih na specifičan način sadrži, toliko ih na specifičan način zamjenjuje i ukida.

Iz tog razloga pokazalo se metodološki neophodnim i logičnim složene spoljne okolnosti redukovati na umetničko delo, ne obrnuto — delo rastvoriti u spektar spoljnih okolnosti. Po sebi se razume da bez stvaračeve kreativne moći (forma, izraz, iskustvo) svesne ili podsvesne usmerenosti ka značenju, bez tog sadržaja-uzorka nema ni faktičkog dela, sadržaja-posledice. Ali sadržaj-posledica, ili ono što Klajv Bel naziva *significant form*, autonomno značenje umetničke forme, kao rezultat niza često neuhvatljivih procesa njegovu genezu matematički zamjenjuje. Jer opravданo je pretpostaviti da ono što je delo izazvalo u nama postoji i u njemu samom, kao intencija i mogućnost, a da je ono što postoji u njemu — svakako bilo u umetnikovoj volji ili bar intuiciji. Umetnik se predstavlja delom, ne delo umetnikom. Otuda je i sa te tačke gledišta delo kvalifikovano i predodređeno da bude redukcija i zamena, i umetnika i preseka vremena, sredine i kulture, svega što je u njega investirano. Utoliko pre što samo namera ka značenju koju je forma apsorbovala stvarno postoji — postoji za »drugoga« koji se u dijalogu sa umetnikom sreće na čvrstoj materijalnoj ravni oblika — ostalo je umetnikova privatna fikcija, drama Balzakovog Frenhofera, njegov odista odviše »lični, hermetički, neprelazni izraz. Uostalom, ako se izražava u formi, čulnom i telesnom, polazni sadržaj mora rizikovati da bude pretopljen u njeno značenje. U slučaju nepodudarnosti namere i ostvarenja, ili će koncept kome je stalo do svoje absolutne čistote i nepromjenljivosti uništiti telesnost forme — kao u konceptualnoj umetnosti — i služiti se znacima, ili će materijalno odredena forma lični, početni koncept umetnika zamenniti sopstvenim sadržajem i značenjem. Plastično značenje je specifično, različito od verbalnog značenja. Mada u odnosu i međusobnom pretapanju, s jedne strane je znak, s druge forma. Znak znači a forma se označava, i značenja se pridaju formama, ne obrnuto (Fosijon). Razume se da svaki koncept i svako značenje sami po sebi nisu umetnost. Njihovo prenošenje znacima koje je usvojilo društvo — ili određena sekta — nije isto što i njihovo prenošenje umetničkim formama. Razlike su dvojake. Prva je u tome što znak tačno prenosi značenje, utvrđeno pre njegovog šifrovanja, a forma prenosi — i dodaje — i sopstveno značenje koje se ustanovljava tek posle njenog nastanka kao fizičkog i estetskog predmeta. Druga je u tome što forma nema diskurzivnu preciznost znaka, niti znak univerzalni smisao forme. Međutim forma —

makoliko inač bila otvorena — u umetničkom smislu precizna je koliko i znak u diskurzivnom: potpunim jedinstvom između sebe i sopstvenog emotivnog i intelektualnog odjeka ukida eventualne nesklade iz procesa svog nastanka. Najzad, koliko je pogrešno svaku veću težnju utopiti u idealističku maglu intuisije, koliko je pogrešno i sve svesti na »čistu ideju«, konceptualnu osnovu. Jer iz intuisije, preko »osvešćenog osećanja« raste koncept, kao što je koncept često izvor intuisije. Koliko je ta dijalektika složena i to odvajanje teško pokazuje uostalom obično iskustvo — i psihologija stvaranja i psihologija primanja stvorenog. Jer umetnik često ne želi da kaže već da stvari (da parafraziram Valerijevu misao) — a namera da stvari htela je ono što je kazao. Samo forma autonomnog života dopušta — u smeru osnovne svoje intencije i prirode — novo označavanje, kontekstualno i relativno, prema određenom vremenu i određenoj sredini.

Zašto se ovde toliko zadržavati na tim složenim estetičkim pitanjima? Zato da bismo objasnili prirodu mehanizma svedenja svih procesa na umetničko delo pa prema tome i legitimnost njegovog posmatranja kao specifične redukcije i specifičnog plastičkog jezika. Ukratko, u potrazi za načinom oblikovanja, suštini umetničkog čina, naslutili smo ili otkrili kako umetničko delo kao forma, izraz, iskustvo rezimira umetničku ličnost, vreme, sredinu. Budući da forma ukida kolebljivo i nejasnost namere, onu prethodnu »misao koja stvara upravo, ili maštu koja »vara jednim nepostojanjem koje stalno običava« (Aren), da su jednom stvorene forme precizne i postojane, dok se njihova značenja i tumačenja menjaju (Fosijon) — legitimno je jedino iz tako složene i materijalno tako konačne tvorevine kao što je umetničko delo izvlačiti zaključke, i u njemu, kao sočivu, tražiti veze i udaljene svetove. Ukratko, otkrivati dodirne tačke i preseke između određenog konstruktivnog principa i »kulturne orientacije« društva i vremena.

Međutim, pošto zbog duboko ukorenjene pozitivističke tradicije jugoslovenska skulptura nije tako posmatrana, nerealno je brzo očekivati prave rezultate u smislu predloženog metoda. Ali je realno ukazati na zamenu kojom se istorija umetnosti izjednačuje sa filološkom rekonstrukcijom umetnikove biografije i hronikom umetničkog života — dok se istorija same umetnosti ostavlja po strani, ili u prolazu dodirne na osnovu Ideja nejasnih i neobrazloženih. Ta zamena se može prevazići postepeno, pre svega uvažavanjem moderne nauke o umetnosti, »objektivne teorije umetnosti«, tačnije priznanjem da ona postoji i da smo se ponašali kao da ne postoji;<sup>45</sup> zatim njenim povezivanjem, i estetičke kulture uopšte, sa dubokim osećanjem iz koga, kada je osvešćeno, i rastu najživotnija metodološka i teorijska otkrića.

Ukratko, povezati način videnja i oblikovanja sa kulturnom i društvenom suštini određenog istorijskog trenutka — konkretno, iznutra, uz poštovanje originalnosti bica same skulpture — znači po mome mišljenju baviti se pravim zadatkom istorije umetnosti u smislu »stroege nauke«. To, međutim, nije jednostavno i što je društvo razvijenije i kultura razudjenja — to je čak vrlo složeno. Da bi se otkrio mehanizam te osmose potrebno je delo tačno strukturirati a spoljne faktore osnovano klasifikovati; i pri tome razlikovati uticaje od analogija, prostote slobode od prostora nužnosti. U tom smislu izgleda operativno celishodno opšti poetički model (odnosno individualno delo) — ma koliko inače bilo jedinstveno — raščlaniti na »anatomiske« delove da bi se videlo kako i na koje njegove slojeve pretežno utiče jedna ili druga spoljna odrednica, i kakva je zatim posredna posledica tog neposrednog uticaja na ostale njegove slojeve i celinu. Kako ikonografski sloj, u kome je na primer uticaj naročito izražen — deluje na način oblikovanja, formu, preko njega na sloj značenja — i obrnuto, i to u obe slučaju: kada je elemenat umetničke volje i kada je nameinut, tj. kada je spoljnim zahtevom umetnička volja zbumjena i izmenjena?

Tako se tek stavljanjem u istu dijalektičku jednačinu poetike akademizma (ireverzibilnost stilova), konzervativnog enciklopedijskog idealca evropske kulture sa imitativnom pikturnom formom i »bliskom« taktičnom vizijom približavamo razumevanju skulpture s kraja XIX i početka XX veka. Stvarni početak moderne, secesiju, shvatimo pak povezivanjem mita, u Eljadeovom naučnom smislu, kulturnog i političkog streljenja jugoslovenskog društva sa načinom oblikovanja, svojstvom forme, kompromisom između njenog modeliranja i arhitektonskog građenja, prirodom pokreta koji se istovremeno pojavljuje i kao njena rezultanta i kao sublimacija te uzavrele, oslobodilačke i ratničke epohe. Da bismo pojmlji promene posle prvog svetskog rata i objasnilo zašto je na primer dijagonalna herojskog pokreta zamjenjena kontemplativnom statičnom vertikalom, a arhetip narodnog mita arhetipom same forme — punim, zatvorenim oblikom, oblukom, valjkom, stereometrijskom cilinom — nužno je upoznati duhovne težnje treće decenije, njen poimanje umetnosti i umetnika, ideje Pariza, ruskog Oktobra, koliko Beograda, Zagreba i Ljubljane. Ako se takvim povezivanjem pojedini stvaralački postupci ne mogu uvek uspešno protumačiti, i pojedini sistemi oblika zato ostaju bez jasnih korelata, »socioloških ekvivalenta« — to samo po sebi može predstavljati i znak nove, možda dublje kulturne težnje u kojoj elementi slobode preovladuju nad elementima ograničenja: oblik koji će tek biti označen, šifru koja će značenjem tek biti ispunjena. Primena sociološkog interpretativnog metoda olakšaće razumevanje četvrtice decenije čija je osobenost umnogome u funkcionalnom preobražaju »konstruktivnog«, »sintetičnog« obrazca iz prethodne decenije. Ostalo bi inače nejasno zašto isti poetički obrazac u različitom duhovnom kontekstu služi različitim pravcima umetničke i društvene volje, i zbog čega pored volje koja traži i nalazi svoju umetničku formu postoji i volja koja je ne traži i ne nalazi. Očigledno je da tim postupkom dodirujemo najosjetljivije probleme istorije umetnosti i oblikovanja.

Studijom je dakle učinjen pokušaj da se problematika jugoslovenske skulpture 1870—1950, bolje shvati, a ne obrnuto — da se iznetim povezivanjem i dijaktelizovanjem rastvor u heteronomnom jedinjenju vanumetničkih oblasti. Da se po kaže da je delo stvaralašivo a ne samo obaveštenje, ne filologija, kopija drugog iskustva i drugog jezika (Frankastel).

Dodajmo da izloženi metod izgleda koristan ne samo iz naučnih već i iz praktičnih razloga, premda su u pitanju dva lica iste potrebe. Obradimo li nacionalnu umetnost tako — biće olakšana ne samo sinteza plastičnih umetnosti jugoslovenskih naroda, već i njen uklapanje u opštu evropsku i svetsku istoriju umetnosti. Istorije, međutim, koje se bave hronikom, biografskim i filološkim posebnostima umetničkog života više nego morfolojijom i značenjima same umetnosti, strukturalnim odlikama, imaju malu sposobnost uklapanja i na njihovoje je osnovi sinteza evropske i svetske likovne kulture gotovo nemoguća. Obrnuto, ispitivanje na načelima vizuelnosti, forme, »estetičkog predmeta« omogućava jedinstvo u smislu »spirituelne etnografije«, a time i brže ukipanje bar onog vida kulturnog imperijalizma koji je posledica realne nemogućnosti da se usled isticanja beskrajnih posebnosti sinteza uopšte postigne.

Pet, odnosno, (sa podvrstama) osam poetičkih nizova jugoslovenske skulpture 1870—1950, odražavaju u izvesnom smislu i realnost evropske skulpture s kraja prošlog i s početka ovog veka, a takođe i autentična svojstva naše skulpture. Videli smo da akademizam, secesija i moderni realizam predstavljaju dominantne celog razdoblja. S druge strane, da uprkos izuzetnim vrednostima »sintetičnog«, »konstruktivnog« skulptura treće decenije nije ostavila dubljeg trag i da se kasnije, pod uticajem ideologije povratka intimnom i realnom dobrim delom i sama izmenila. Za razliku od evropske skulpture, i od nekih trenutaka našeg slikarstva, u jugoslovenskoj skulpturi 1870—1950, nema dakle izrazito avangardnih prodora: bilo je na primer

»konstruktivne« težnje ali ne i istinskog konstruktivizma. I kada se odrekla vernog prikazivanja optičke slike ona je u osnovi mimetička, karakter njenih prostornih oblika — uz retke izuzetke — više je imitativan nego konstitutivan. Ne retko se verovalo da je mnogo postignuto ako delo sliči iako temu saopštava na prihvatljiv način; u takvom zanatskom prakticizmu, koji je kao narkozu gasio tananost, sam poetički koncept umnogome<sup>45</sup> je morao biti zapostavljen. Oblikovao se više određeni motiv nego odredena ideja u određeni materijal i formu. Relativno mali broj skulptora — i kritičara — verovao je u Fosijonovu misao da je osnovna sadržina forme formalnog karaktera (što bi na primer odgovaralo ateljerskom prakticizmu superiornije vrste); ili u Fidlerovu da je umetnost »razumno oblikovanje«, »operacija sazajne moći«; ili u Malroovu da se umetnik rađa kada ne podržava već izumeva; ili u Kročevu intuiciju-ekspresiju; ili u Venturijevu »formalnu koherentnost« kao vrhovno stilističko merilo; ili u Djuevu »umetnost kao iskustvo«, i tako dalje. Većina stvara sa unapred postavljenom idejom o »sadržaju«, u smislu zadate teme, tako da »sadržaj« nema uvek ubedljivo pokriće u formi. Drugim rečima, budući da forma kao takva nije svagda u svesnoj nameri skulptora, i da sadržaj nije postao njenom gradom — njeno autonomno značenje slabije je od njenog spolijeg označenja. Otuda se tradicionalna dihotomija ukida retko u smislu *significant form*, apsorbovanjem »sadržine« od strane »form« — već obrnuto, »sadržaj« često apsorbuje formu. Ali — to je prefinjena osveta forme — sa njom apsorbuje i samu skulpturu. Zbog tog velikog poverenja u »sadržaj«, a malog u »formu« i konstruktivni princip — niz dela ostao je neprelaznog značenja, zakopan u svom vremenu. Pošto ne postoje kao izrazit umetnički oblik, senzibilna cifra otvorena prema jasno određenom horizontu — ne postoji ni mogućnost aktuelnog označavanja u istom pravcu. Više okrenuta utilitarnoj i socijalnoj svrsi, često nacionalnoj i političkoj, skulptura, ukratko, po pravilu nije toliko razmišljala o samom oblikovanju kao specifičnosti svoga bića, koliko o svojoj praktičnoj ulozi. Zrelo plastičko mišljenje, to jest, ono koje uvida svoju samobitnost i koje izvlači krajnje zaključke, u našoj sredini je proglašavano, kao i u slikarstvu, dekorativnim, vrednošću nižeg reda (Stojanović o Djukinu). Funkcija nije toliko proizlazila iz njene definicije koliko definicija iz njene funkcije.

Videli smo kako je funkcija određene stilске obrasce — koji su raskidali sa tradicijom nudeći »nove oblike koji više odgovaraju razumu i osećajnosti novog doba« (Rid) — automatizovala i obezvredila. »Moralno dostojanstvo lepotе«, »konstruktivni«, »sintetični« dela treće decenije, pa i ranije, Meštrovićevog Kosovskog ciklusa, pa i kasnije, Augustinčićevih realističkih ili Stojanovićevih impresionističkih portreta — funkcionalizovanjem nije održano: u ljudskim intimističkim statuama, ili realističkim ili surrealističkim spomenicima ne postoji ubedljivo susretanje esencije i egzistencije pa ni puna mogućnost »vanestetičkog bekstva« iz skulpture u san, nacionalni zanos, politiku.

Pritisnuta i uslovljena grubim zahtevima — skulptura se, ukratko, često borila da umetnošću prevaziđe zanat. Retko je sebi postavljala zadatke koje nije umela da reši; ali je često dobijala zadatke koji su je ometali da sazna i produbi svoje pravo biće pa prema tome i ostvari ideje koje je otkrila. Ono što je, na primer, početkom veka Moša Pijade<sup>46</sup> pisao o spomenicima (o Pašku Vučetiću etc.), i što je zatim još toliko puta ponovljeno — vredi ne samo do kraja ovog razdoblja, nego i dalje, preko njegove granice. Kao umetnost, način viđenja, proizvodjenje i oblikovanje, konstruktivni princip, forma, »sustina sveta« skulptura se retko kada posmatrala i tražila: tražila se najčešće kao zamena nečega i sećanje na nešto izvan nje same. Međutim, da paradoks bude veći, samo u trenucima kada je bila umetnost — stvaralačko oblikovanje — ispunjavala je i ciljeve izvan umetnosti — religiozne, etičke, političke i nacionalne.

## NAPOMENE

- 1 POČECI JUGOSLOVENSKOG MODERNOG SLIKARSTVA 1900—1920, ed. JUGOSLOVENSKA UMETNOST XX Veka, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1972—1973.
- 2 TREĆA DECENIJA — KONSTRUKTIVNO SLIKARSTVO, ed. JUGOSLOVENSKA UMETNOST XX Veka, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1967.
- 3 CETVRTA DECENIJA — EKSPRESIONIZAM BOJE, KOLORIZAM, POETSKI REALIZAM, INTIMIZAM, KOLORISTIČKI REALIZAM, ed. JUGOSLOVENSKA UMETNOST XX Veka, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1971.
- 4 BOŽICA ČOSIĆ, Socijalna umetnost u Srbiji, str. 24—35; Dragoslav Dorđević, Socijalistički realizam 1945—1950, v. katalog, NADREALIZAM, POSTNADREALIZAM, SOCIJALNA UMETNOST, UMETNOST NOR-a, SOCIJALISTIČKI REALIZAM, ed. JUGOSLOVENSKA UMETNOST XX Veka, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969.
- 5 ETIENNE SOURIAU, Les correspondances des arts, éléments d'esthétique comparée, Pariz, 1947.
- 6 THOMAS MUNRO, Les arts et leurs relations mutuelles (The arts and their interrelations), PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE, Pariz, 1954.
- 7 HERBERT RID, Istorija savremene skulpture, JUGOSLAVIJA, Beograd, 1966.
- 8 HENRI FOCILLON, Vie des formes, PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE, Pariz, 1955.
- 9 Poetika ruskog formalizma, PROSVETA, Beograd, 1970. Predgovor: Aleksandar Petrov; izvorni tekstovi: Viktora Šklovskog, Ramona Jakobsona, Lava Jakubovskog, Osipa Brika, Borisa Ejhembauma, Borisa Tošaevskog, Jurija Tinjanova, Viktora Žirmusskog.
- 10 Sveznanje, NARODNO DELO, Beograd.
- 11 POLA VEGA JUGOSLOVENSKOG SLIKARSTVA 1900—1950, Narodni muzej, Beograd, 1953/54.
- 12 Poetika ruskog formalizma, PROSVETA, Beograd, 1970.
- 13 PIER FRANKASTEL, Studije iz sociologije umetnosti, NOLIT, Beograd, 1974.
- 14 KARL MARKS/FRIDRIH ENGELS, O književnosti i umetnosti, Zbornik, KULTURA, Beograd, 1946.
- 15 H. D. MOLESWORTH, P. CANNON BROOKES, Istorija evropske skulpture, od romanike do Rodena, JUGOSLAVIJA, Beograd, 1967.
- 16 MIODRAG B. PROTIC, Srpsko slikarstvo XX veka, NOLIT, Beograd, 1970.
- 17 MIODRAG B. PROTIC, Jugoslovensko slikarstvo — poglavje o secesiji, BEOGRADSKI IZDAVACKO GRAFIČKI ZAVOD, Beograd, 1973.
- 18 Katalog izložbe kritičke retrospektive Društva hrvatskih umjetnika »Medulić« 1908—1916, MODERNA GALERIJA JAZU, Zagreb, 1962.
- 19 HERBERT RID, Istorija savremene skulpture, JUGOSLAVIJA, Beograd, 1966.
- 20 DUŠKO KEČKEMET, Meštrović, JUGOSLAVIJA, Beograd, 1970.
- 21 Ibid.
- 22 VESNA NOVAK—OŠTRIĆ, predgovor u katalogu retrospektivne izložbe Društva hrvatskih umjetnika »Medulić« 1908—1916, Zagreb, 1962.
- 23 MIRČA ELIJADE, Mitovi i istorija, Mit, tradicija, savremenost, DELO, Beograd
- 24 Ibid.
- 25 MOŠA PIJADE, Kroz jugoslovensku izložbu, MALI ŽURNAL, Beograd, 1912.
- 26 MIROSLAV KRLEŽA, O Meštroviću, KNJIŽEVNIK, 1928, god. 1, br. 57.
- 27 DUŠKO KEČKEMET, Meštrović, JUGOSLAVIJA, Beograd, 1970.
- 28 St. Odbor za organizaciju umetničkih poslova Srbije i jugoslovenstva, DELO, Beograd, 1913, knj. LXIX, str. 155—157.
- 29 DIMITRIJE MITRINOVIC, Liga za umetničku kulturu jugoslovenstva i Balkana, DELO, Beograd, 1913, knj. LXVIII, str. 392—399.
- 30 TREĆA DECENIJA — KONSTRUKTIVNO SLIKARSTVO, (sezizam, kubizam, postkubizam, Andre Lot, ekspresionizam forme, neoklasicizam, Pusen, Engr, tradicionalizam), ed. JUGOSLOVENSKA UMETNOST XX Veka, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1967.
- 31 RASTKO PETROVIĆ, Umetnička izložba Mila Milanovića i Sretena Stojanovića, MISAO, Beograd, 1922, knj. X, sv. 6, str. 1686—1691.
- 32 MIODRAG B. PROTIC, Milena Pavlović-Barili, PROSVETA, Beograd 1966.
- 33 MIODRAG B. PROTIC, Srpsko slikarstvo XX veka, NOLIT, Beograd, 1970.
- 34 CETVRTA DECENIJA — EKSPRESIONIZAM BOJE, POETSKI REALIZAM, ed. JUGOSLOVENSKA UMETNOST XX Veka, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1971.
- 35 RENE HUYGHE, Les contemporains, PIERRE TISNE, Pariz, 1939.
- 36 MIODRAG B. PROTIC, Jugoslovensko slikarstvo 1900—1950, (socijalna umetnost), BEOGRADSKI IZDAVACKO GRAFIČKI ZAVOD, Beograd, 1973, str. 123—142.
- 37 ZORAN MARKUŠ, Dušan Jovanović-Dukin, DELO, Beograd, 1964, god. X, br. 6, str. 141—152.
- 38 Augustinić — monografija, KULTURA, Zagreb, 1954.
- 39 M. STEVANOVIĆ, Sreten Stojanović, PROSVETA, Beograd, 1963.
- 40 L. TRIFUNOVIĆ, Sreten Stojanović, predgovor za katalog retrospektivne izložbe, SRPSKA AKADEMIJA NAUKA I UMETNOSTI, Beograd, 1973.
- 41 MILOĐENKA ŠOLMAN, Predgovor u katalogu Kritička retrospektiva »Zemljak«, VI zagrebački salon, Zagreb, 1971.
- 42 MIROSLAV KRLEŽA, Referat na Kongresu književnika u Ljubljani, oktobar 1952.
- 43 MIODRAG B. PROTIC, Srpsko slikarstvo XX veka, NOLIT, Beograd, 1970.
- 44 KARL MARKS/FRIDRIH ENGELS, O književnosti i umetnosti, Zbornik, KULTURA, Beograd, 1946.
- 45 Nije slučajno što marksist Role Garodi kaže za Frankastela (koji je sociologiju umetnosti — ispitujući promene ideje prostora i vremena — zasnuvao upravo na posebnosti i specifičnosti plastičnog jezika), da je marksimu učinio velike usluge.
- 46 U našoj sredini (kao ranije Bogdan Popović Ivo Andrić je, na primer, bio ubedeni pristalica izražavanja umetničkog dela a ne umetnika, njegove psihologije i života, jer je samo u delu relevantni deo umetničkove ljudske i umetničke ličnosti. Ta moderna ideja — kojoj su umetnici i kritičari po pravilu više naklonjeni nego istoričari umetnosti starog kova — došla je do izraza i u njegovoj sveđanoj besedi povodom prijema Nobelove nagrade).
- 47 KONRAD FIDLER, O prosudjivanju dela likovne umetnosti, KULTURA, Beograd, 1965.
- 48 MOŠA PIJADE, O umetnosti, SRPSKA KNJIŽEVNA ZADRUGA, Beograd, 1963.
- 49 Oko Dositejevog spomenika, PRAVDA, Beograd, 1913.
- 50 Jedna nova bolest, PRAVDA, Beograd, 1913.
- 51 Bronzana nakaza, PRAVDA, Beograd, 1913.
- 52 Opet o spomenicima — jedna opomena, PRAVDA, Beograd, 1913.

*Božidar  
Gagro*

# HRVATSKA SKULPTURA GRAĐANSKOG PERIODA

## PITANJE TRADICIJE

Prateći vrlo rijetke pokušaje da se razvoj skulpture koncem XIX i početkom XX stoljeća promatra kao cjelina, nalazimo praktično jedan jedini koji, iako skiciran i sažet, jasno strukturira svoj predmet na razini koja nas zanima; to je »Jugoslavenska skulptura XX vijek« Ota Bihalji-Merina objavljena 1955 godine<sup>1</sup>. Ni raniji prikaz razvoja hrvatske skulpture Ljube Babića,<sup>2</sup> više usmjeren na definiranje pojedinih ličnosti, uklapljen u širu zamisao pregleda hrvatske likovne umjetnosti u XIX i XX stoljeću, ni kasniji tematski prikazi poput Kečemetove studije o javnim spomenicima u Hrvatskoj<sup>3</sup>, kao i zapažanja što ih nalazimo u monografskim radovima posvećenim pojedinim ličnostima, nisu povezane postavili pitanja što ih otvara zasebno promatranje kiparstva kao likovne discipline i likovnog jezika u njegovoj društveno-historijskoj razvojnoj konkretnizaciji. Bihalji-Merin govori o jugoslavenskoj skulpturi, ali nema nikakve načelne teškoće da njegov postupak i njegove teze ne primjenimo u okvirno užem promatrivanju kiparstva u Hrvatskoj. Raščlanjujući shemu dijalektičkog jedinstva općeg, posebnog i pojedinačnog, on je najprije zacrtao općeljudsku i historijsku utemeljenost tih prostornih i volumenskih likovnih znakova, uz koje se oduvijek veže niz ne uvijek istih ali za ljudsku zajednicu važnih funkcija, prelazeći zatim na posebnost i bogatstvo našeg kiparskog naslijeđa u isprekladanom ali žilavom historijskom kontinuitetu i napokon prikazujući kroz pojedinačne ličnosti najnovijeg razdoblja tipologiju i obilježja pojedinačnih kiparskih individualnosti. Uzimajući u obzir vrijeme nastanka i praktičnu namjenu Bihalji-Merinova rada, a prije svega s tim u vezi njegov više publicistički nego znanstveni karakter, taj nam rad može poslužiti samo kao polazište jedne kritike u kojoj bismo se željeli baviti znatno više samim našim predmetom nego njegovim ranijim i oskudnim tumačenjima. Ipak, najprikladnije nam je da upravo u vezi s njegovim tezama, u kojima dolazi do izražaja dosta rašireno shvaćanje, izdvojimo pitanje tradicije i razvijenog kontinuiteta kao eventualnih konstitutivnih činilica u razvitku moderne skulpture, kao uostalom i u razvitku bilo kojeg drugog oblika suvremenih nacionalnih umjetnosti. Tim više što se u osnovnom stavu Bihalji-Merin ne razlikuje od stava koji je zastupao Babić i što se taj faktor naslijedovanja i ideja o trajnim tipologijama kojima naginje stvaralačko biće pojedinih naroda, znade pojaviti i u najnovijoj kritici.<sup>4</sup>

Naše pitanje konkretno glasi: što znači kiparsko naslijeđe majstora Radovana i Buvine, Jurja Dalmatinca, ili baroknih majstora dalje od jadranske obale — na koje se tako rado zaboravlja upravo po liniji mitske predodžbe o kiparstvu kao »mediteranskoj likovnoj disciplini i izrazu — za formiranje kompleksa moderne hrvatske skulpture, u društvenom, idejnem i estetskom prostoru građanskog društva XIX i XX vijek? Što znači stvarno, u analizi pokretačkih sila i obilježja pojedinih djela i kretanja, a ne kao manje-više slobodna misao-na sinteza na planu nacionalne kulturno-historijske svijesti?

Ispравan odgovor na to pitanje ne može zaobići dva niza činjenica: jedan se odnosi na promjenu same naravi kiparstva, što se najjasnije očituje u razbijanju plastičkog i funkcionalnog jedinstva kiparstva i arhitekture; njega je zapazio još Baudelaire sredinom XIX stoljeća, pripisujući mu i uzrok propadanju suvremene skulpture u odnosu na slikarstvo.<sup>5</sup> To razbijanje jedinstva s arhitekturom ne treba shvatiti samo u uskom smislu, u smislu njihova povezivanja na istim objektima; skulptura napušta i širi urbani prostor, seli se u salon i izložbenu dvoranu, da bi se odatle eventualno vratila, ili pokušala vratiti, svojoj drevnoj funkciji. Doista, po načinu kako komunicira, kako očituje svoje estetske i društvene funkcije i Rodinova skulptura kao i Hildebrandtova, koja je nastoji korigirati, bliže su salonu nego gradskom trgu. Dakle, u najreprezentativnijim primjerima kiparstva konca XIX stoljeća, a to će značiti i modernog vremena uopće, kiparsko se djelo otvara apsolut-

nim značenjima, tražeći, razvijajući i naglašavajući logiku vlastite fragmentacije, svoj samostalan i samodostatan izraz. Bez obzira na svoj oblik, format i stvaran domet, kiparsko djelo u modernoj umjetnosti teži da bude svijet za se; i jednostavan fragment i prebogata kozmogonijska metafora — poput Rodiaovih *Vrata pakla* — svojim se značenjima otvaraju prema vidiku jednog apsolutnog i individualiziranog svijeta. Njemu je najbolje bez pozadine i okoline, ukoliko to nije društvo isto takvih djela u prikladnom izložbenom i muzejskom aranžmanu. Ako je takvo djelo i predviđeno da bude postavljeno u konkretni arhitektonsko-urbanistički okvir, ispunjen normalnim životnim sadržajima, ili je čak zamišljeno kao spomenik, za njega se traži najprikladniji prostor i postava u kojima se prvenstveno vodi računa o tome da se ne okrnji njegov individualan izraz, njegov integritet u smislu cjelovitog umjetničkog djela, njegov pretpostavljeni apsolutan karakter. Tako je moderna skulptura i prije nego se postavio problem komunikacije djela u nedefiniranom izraza doživjela u odnosu na tradicionalnu pomak kako svog nekadašnjeg značenja tako i mesta na kojem se nalazila, a koje je neposredno utjecalo na njezinu značenje.

Drugo, na koji način umjetnička ili još određenije kiparska tradicija uistinu postoji na obzoru naraštaja s kraja XIX i s početka XX stoljeća u nas? Devetnaesto stoljeće je stvorilo historijski duh; ono je u isto vrijeme stvorilo i univerzalni duh. Ali promatraljuci pojedine situacije kakva je naša, ne može biti ni govor o nekoj njihovo skladnoj i neproturječnoj sintezi. I probudena povjesna svijest i univerzalizam lako zapadaju u mitsku i propagandnu instrumentalizaciju. Čitav napor naših historičara i narodnjaka nakon ilirskog pokreta ostaje u okvirima nastojanja da se dokaže, prije svega, politička konkurenčnost nacije, njezin pravno-politički i kulturni identitet na osnovi onog Burghardtova trojstva: Država, Religija, Kultura. I u tome je njegova najveća zasluga. Filološki pozitivizam i retoričko pravašenje naših gradanskih historičara, u stvari, vrlo su malo pridonijeli oživljavanju likovne baštine proteklih stoljeća. S djelomičnim izuzetkom starohrvatskog razdoblja, ono će sve do Ljube Karamana, znači sve do dvadesetih godina našeg stoljeća, ostati malo poznato i praktično nepopularno. Koliko god su saživljene s jednom zamišljenom prošlošću, upravo su generacije iz vremena tog nacionalnog historizma ostale neosjetljive na oblike i vrijednosti konkretnе nacionalne baštine. Neće li to najviše doći do izražaja u pokušajima stvaranja »nacionalnog« stila u kiparstvu? Ni Rendićeve ornamentalne aplikacije motiva s folklornih tvorevin (preslica, tkanina itd) ni Meštrovićev pokušaj sa stilizacijom heroiziranog dinarsko-jugoslavenskog tipa, koji bi u isto vrijeme nosio pečat patetične nacionalne povijesne sudbine, ne uspostavljaju dodir s realnim djelima našeg kiparskog naslijeđa.

I jedan i drugi pozivat će se na »narodnu dušu«, taj fascinantni izum evropskog romantizma, ali su između njih razlike vrlo značajne. »Obasjan žarom umjetnosti svih središta Starog svijeta, u djela svoja htio sam uvijek udahnuti biljeg narodnog umijeca, vjeran predanju našeg mora i naših žalova. Dragim naraštajima ostavljam svoju skromnu ali hrvatsku dušu isklesanu i salivenu u kamenu i bronci« — bilježi Ivan Rendić malo prije smrti.<sup>6</sup> Ta naivna vjera u ikonsku čistotu naroda, koji po nekoj svojoj transcendentnoj stvaralačkoj matrici daje oblik i »dušu« svemu onom što se stvari u njegovu kruhu, dobit će, gotovo stotinu godina nakon što se i u nas pojavila, i svoj teorijski najprecizniji i najsustavniji oblik u spomenutom djelu Ljube Babića. Stoga ne treba zamjeriti ni Ivanu Rendiću, prvom »narodnom« kiparu, koji je uporedo polazio školu jednog talijanskog realiste i školu Šenona »Vijenca« sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog vijeka, da se njome vodi i u njoj ogleda. — Meštrović, pak, pokušava nadomjestiti tradiciju, pokušava sam iznova stvoriti nešto što bi bilo nalik njezinoj snazi i uvjerljivosti. Njegov je pokušaj u tragu široko rasprostranjene težnje za stvaranjem i oblikovanjem novog

stila što se javila koncem prošlog stoljeća (zbog čega se i čitavo kretanje oko 1900. naziva »stilski pokret« ili »Stilbewegung«), ali s jakim naglaškom na posebnom, nacionalnom obilježju. On će mogućnost osebujnog nacionalnog stila u jednom trenutku tražiti u proniknuću rasno-historijskog mitološkog karaktera jugoslavenskih naroda, oslanjajući se dijelom na utriane karakteristike određenog fisionomiskog tipa i na komplikiranu konstrukciju »religije žrtvovanja«, i jedno i drugo poskriveno njegovom osobnom sklonosću ka jeku gesti i patetičnoj deseteračkoj frazi. Kao i Rendić, on se u biti poziva na ahistorijski subjekt nacije, na njezinu rasno-tvoračku posebnost, ali s dodatkom mitske i apokrifno-historijske naravi.<sup>7</sup> Likovi iz tzv. »Kosovskog ciklusa«, *Bacač kamena* ili kasnije *Grgur Ninski* naročito snažno idu za definiranjem tog subjektivnog stilskog karaktera. Ali i kod tih djela, kod drugih još i više, nači ćemo usporedbe u univerzalnom kiparskom naslijeđu, po kojem je Meštrović slobodno prebirao kao po otvorenoj knjizi, ili pak u evropskoj skulpturi njegova vremena. Mogli bismo prema tome kazati: koliko god Meštrović poznaje naše i srazmjerne skromno i srazmjerne bogato kiparsko naslijeđe, jer je pod zvonikom Sv. Duje počeo klesati kamen; koliko god se u njegovu djelu povremeno i izolirano javi kiparska zamisao koju možemo povezati s nekim postojećim oblikom i bez obzira na to što će grupu svojih idejno-umjetničkih istomišljenika okupiti pod imenom Medulića, renesansnog slikara »Schiavona«, on ne izrasta ni na kakvoj našoj i ovdašnjoj tradiciji. Njegovo djelo oblikuju drugačiji problemi, interesi i opredjeljenja, što svi odreda izviru iz njegova vremena i njegova života. I postaju, uistinu, tradicijom budućih generacija.<sup>8</sup>

Očigledno, za »Vijenac«, za Rendića ili za Meštrovića, tradicija nema onaj smisao i ono značenje koje bismo im mi danas dali. Sudjeli prema njima zapažamo kako su svjet subjekta mutna genealogija duha, kao zadani okviri svekolikog kretanja i razvoja, stvarali pred očima čak nekoliko naraštaja vidik stvari na kojem nije bilo ni autonomne snage djela, pa prema tome ni one povjesne tvorbene kombinatorike likovnog jezika u kojemu danas jedino raspoznamo kontinuitete tradicija, niti pak svijesti o civilizacijskim i društvenim impulsima koji u određenom vremenu oblikuju uvjete subjektivne stvaralačke volje i nju samu. Konkretna djela ostala su samo uvažavani, ali mrtvi i prazni znakovi, znakovi-attributi tog fantomatskog stvaralačkog genija nacije, koga se glasno nazivalo i simbolički isticalo, a u njegovo se nazočnosti okretalo na drugu stranu. Poseban slučaj predstavlja kompleks naivne umjetnosti što se javlja tridesetih godina ovog vijeka i u njemu pitanje na koji tražimo odgovor. Jesu li u korjenu i začetku naivne umjetnosti, kiparstva kao i slikarstva, latentne tradicije narodne umjetnosti, šaranja bojama, klesanja i tesanja ili je i tu presudan razlog u horizontalnom sloju suvremenog iskustva i duha koji se oblikuje po matrici oštećujućih tehniki i plastičkih i psiholoških potreba našeg doba? Jer nitko neće osporiti postojanje tokova puščkog stvaralaštva ne samo u sloju materijalno-oblikovne djelatnosti nego i u sloju simboličko-izražajnom. Stoga je vrlo primamljivo tumačenje da se procvat naivne umjetnosti u XX stoljeću doveđe u vezu s tom neprekidnom tvoračkom djelatnošću izvornog narodnog duha, čiju je ikonsku životnost i stilsku neposrednost naše vrijeme umjelo probuditi i cijeniti. Tako će se pastirsko djelovanje ili zanatsko klesanje u primorskom kraju, isto kao pučko slikarstvo na staklu u Podravini, zgodno javiti kao tradicijska osnova i pokriće za jedan od oblika naše današnje umjetnosti. Ali na putu takva jednostavnina i efektna tumačenja stoji činjenica da svi generativni impulsi dolaze iz suvremenosti i umjetnosti, pa ih čak možemo posve precizno utvrditi od čovjeka do čovjeka, od datuma do datuma. Petar Smajić,<sup>9</sup> prvi naivni kipar u Hrvatskoj u razdoblju koje promatramo, kao subjekt i u isto vrijeme izdanak određene materijalno-oblikovne djelatnosti iz naroda, postaje kipar i umjetnik zahvaljujući jednom izvana provociranom skoku u novi sistem oblika i

značenja koji od ranijeg dezintegriranog sistema što je obuhvaćao pučkog stvaraoca, materijal i svrhu, zadržava golu gradu, koju, uostalom, preoblikuje i dalje razvija.

U uzročnom smislu kiparska tradicija proteklih stoljeća nema za razvoj kiparskog ciklusa što započinje u Hrvatskoj sedamdesetih godina prošlog vijeka nikakva većeg značenja. Tek posve izuzetno možemo zapaziti ili samo pretpostaviti oslon i dodir.<sup>10</sup> U periodu modernog građanskog društva i njegove nacionalne kulture započinje nov ciklus umjetnosti koji od ranijih ciklusa i čitava naslijeda dijeli jasna cenzura. Pojavama nacionalnih *revivala* iz razdoblja romantizma u nekim zapadnim zemljama odgovara u nas zapravo ilirski pokret. Međutim, čitav razvoj o kojem govorimo dolazi u Hrvatskoj nakon njega. Stvaranje novih urbanih središta kulturnog života, u kojima se u Hrvatskoj kao i drugdje gotovo isključivo razvija život građanske nacionalne kulture, drugim riječima razbijanje jedinstva starih urbanih i regionalnih cjelina, koje su nekoć svakom novom urbanom zadatku našagale obzir prema spomenicima koje zatiče, nije islo naraku uspostavljanju kontinuiteta sa slojevima naslijeda i konkretnim oblicima.<sup>11</sup> Onaj drugi kontinuitet, kojim su operirali historičari zaokupljeni isključivo etnogenezom kao sredstvom uspostavljanja suvremene nacionalne svijesti, nije vodio računa o postojećem rezu.

Tu je važno spomenuti i akademizam kao početni i temljeni sloj građanske kulture, koji savršeno odgovara potrebi za legalizacijom što karakterizira građansku društvenu psihologiju. Oblik univerzalizma što ga propagiraju akademije takođe se oslanja na opće. Akademizam nastoji kodificirati jedinstven jezik umjetnosti, baveći se konkretno obrascem i normom izvedenim iz klasičnih poglavila evropske skulpture. Svi su mu kipari "učenici Fidije i Michelangela", pa mu promatranje posebnog, u kojem bi se pogledu jedino mogla pojaviti naša likovna baština kao kompleks konkretnih pojava i oblika, ne koristi niti ga zanima.

Izučimo li pokretački činilac tradicije, a osim toga i sve slikovite predodžbe o čudu ponovnog budenja zapretane stvaračke sposobnosti naroda, ostaje nam da u vremenu samom, u tih osamdeset godina trajanja kiparske djelatnosti u kojima se ona razvija, prije nego što bude postavljeno pitanje valjanosti njezinih i jezičnih i funkcionalnih osnova, sagledamo formiranje i raslojavanje značenja, tendencije stilskih grupiranja, obilježja pojedinačnih pojava što se slažu po ritmu razgovijetnog pulsiranja generacija.

## EXEGI MONUMENTUM

Spomenik banu Jelačiću, podignutom u novom središtu Zagreba 1866., počinje povijest nove skulpture u Hrvatskoj. Njega izrađuje bečki kipar Antun Fernkorn, ali volja koja ga je podigla bila je naša, ovdašnja. Ta je volja izraz neposrednih društvenih, materijalnih i kulturno-simboličkih mogućnosti građanskog staleža koji u svom urbanom okviru razvija i svoju klasnu i nacionalnu samosvijest. I koliko god će s vremenom i sa sve raslojenijim oblicima izražavanja veze između kiparstva kao umjetničke discipline i ove utemeljene volje građanskog društva postajati posrednje ili prefinjenje, bit društvene determinacije ostati će jedinstvena i nepromijenjena. Čak i u onim krajnjim slučajevima, kad se naoko čist umjetnički motiv podmeće kontemplaciji pojedinca, kad se, dakle, kiparsko djelo bude nastojalo izmaznuti ispod stega neposredne narudžbe, i tada će svojim osnovnim obilježjima ostajati u spletu potreba za uvijek određenom promocijom građanskog društva i u granicama njegova malo-pomalo formirana ukusa.

Kao da to građansko društvo nije vjerovalo pjesniku: »Podi go sebi spomenik od bronce trajniji...« Ono se, naprotiv, užalo u provjerenu i oplijevu trajnost kamenu i bronze. Samosvijest mlađe građanske klase najneposrednije je obilježena pozitivizmom i željom za materijalizacijom svih svojih

atributa; za simboličkom materijalizacijom svog ljudskog oblija i svog nacionalnog duha, svoje posvojene prošlosti koju po vlastitoj slici ustavljaju i uređuju kao tradiciju, svoje predmjevane budućnosti »dragih naraštaja«, svoga pitomog Boga koji liči na varoškog učitelja s katehetičkim prutom. Građanstvo ne samo da se osjećalo i očitovalo kao zakoniti predstavnik naroda, kao sam narod, nego i više od toga — kao posadašnja i materijalizirana povijest. I zato nastoji da u umjetnosti, u činu, djelu i mitu umjetnosti, nade trajan oslonac svojih snova o veličini.

Stoga su javni spomenik i portret dvije najizrazitije i najtrajnije teme ovog prvog velikog razdoblja moderne skulpture u Hrvatskoj. One dominiraju snažno i gotovo isključivo na početku ovog perioda dugog tri četvrti vijeka, ali i, što je isto tako zanimljivo, na njegovom kraju, kad je već socijalistička revolucija izmijenila društveno-politički sistem. Situacije se, dakle, mijenjaju, mijenjaju se generacije umjetnika, ali socijalno-psihološki ove dvije teme ostaju tako reći nedirnute. One su, prema tome, najdublje i najtrajnije sjedinjene sa sadržajem one potrebe, i volje koja ih je rodila i održavala. One su, po istoj logici, i najčvršće ugrađene u čitav plastički i simbolički sistem što ga čini skulptura ovog perioda.

Kao javni spomenici — ili da upotrijebimo uobičajenu tauto logiju — kao monumentalni spomenici, kiparski oblici javljaju se u funkciji dvostrukog simboličkog: kao konvencionalno čitak znak lica ili događaja i kao umjetničko djelo, kao tvorba posebne društvene djelatnosti čiji su nosioci nadareni, izobraženi i potvrđeni pojedinci. Dakle, samo postojanje umjetničkog djela, njegovo imanje predstavlja simbol civiliziranosti i socijalnog napretka. Drugim riječima, da bi funkcionirao kao spomenik kiparski oblik mora ostati u granicama posve određene evokativne čitosti likovnog znaka i mora posjedovati auru umjetničkog djela.

Vidjet ćemo kako se ta umjetnička komponenta postupno osamostaljuje pod konac prošlog vijeka, kako se preko složnije organizacije likovnog života a, prije svega, preko likovnih izložbi, kritike i općenito čvršćeg povezivanja s evropskim kulturnim tokovima, razvija sfera umjetničke vrijednosti, povlačeći za sobom odgovarajući ukus i određen konsensus kulturne javnosti, pravo na stilsko diferenciranje, na relativno samostalne kriterije prosudjivanja itd. Ali od prvih Rendićevih spomenika pa do trenutka kada Bakić projektom *Spomenika Marxu i Engelsu* 1953. otvori problem plastičke autonomnosti likovnog znaka, evokativno-simbolička sprega ostaje trajnom zadošću javnog spomenika, obuhvaća i izražava njegovu funkciju, te samo na toj osnovi prepostavlja varijantna stilска i individualna rješenja.

Kad je već zakasnio da podigne spomenik banu Jelačiću i kad njegov prijedlog za rješenje statue Mihaila Obrenovića u Beogradu nije prihvaćeno,<sup>12</sup> Ivan Rendić imao je izgleda da u Zagrebu, mladoj metropoli hrvatske nacionalne kulture, učini život i trajnom prisutnošću jedan drugi lik iz povijesne galerije — lik Nikole Zrinjskog. Veliki potres 1880. omio je te planove, ali se zato njegovi prvi spomenici, koje je stvarno podigao sedamdesetih godina, nalaze na grobljima u Korčuli i u Samoboru. Želimo ukazati na to da su nova urbana središta, gradski trgovi i groblje dva mesta na kojima će kiparsko djelo najčešće udovoljavati svojim socijalno-simboličkim pretpostavkama. Riječ je o dvije vrste spomenika koje se najjasnije razlikuju po mjestu podizanja, relativno jasno po simboličko-reprezentativnim funkcijama, dok je u usko kiparskom oblikovnom smislu njihova medusobna podjela uvjetna. Budući da pravo i čast javnog spomenika dobivaju oni koji su u prošlosti ili sadašnjosti pridonijeli konstituiranju nacionalnog kulturno-političkog entiteta — povjesnici i slikari, narodni vode i vojnici, Grgur i Strossmayer — u vezi s prvom vrtom mogli bismo govoriti o nacionalnoj mitologiji. Ona užva hijerarhijsko preimručstvo i u svijesti onih koji spomenike naručuju i nji-

ma se služe kao i u svijesti samih umjetnika kojima je do današnjeg dana zadatak javnog spomenika ostao zalogom njihova najvećeg uspjeha i najvećom kušnjom sposobnosti. To su, inače, državne ili druge javne narudžbe, te se i zbog toga sa strane umjetnika nastoji na njih odgovoriti s krajnjom angažiranošću i odgovornošću. Druga, pak, vrsta zahvaća sferu i psihologiju individualne ili točnije privatne mitologije. Pravo na nadgrobni spomenik ima svatko tko ga može platiti i, naravno, koliko ga može platiti! Ali izuzetno i privatna narudžba, koja ostaje u ovoj sferi, znade imati velik opseg i značenje, kao što pokazuju Račicev mauzolej što ga je gradio Meštrović u Cavatu ili Petrinovićev što ga je radio Rosandić u Supetu. Premda pažljivijom evidencijom grobljanske plastike a naročito figuralnih nadgrobnih spomenika i njihovim proučavanjem ne bismo bitno proširili poznavanje kiparske problematike u uskom smislu riječi, onih čistih rješenja i razvojnih prototipova, budući da je riječ o aplikacijama često poznatih motiva i ranije razradivanih studija, nema razloga da propuštamо uočiti jedan oblik simboličke funkcije kiparskog djela koji nam vraća u vidno polje impozantne količine raznovrsne spomeničke produkcije u kojoj se vrlo neposredno i snažno odražava prošćena psihologija gradanskog društva. Možda mirogojske arkade nemaju značenje i općedruštvenu važnost Jugoslavenske akademije ili neke druge poznate kulturne institucije, ali činjenica je da su grobljanske arkade ne samo najmonumentalnije zdjane XIX stoljeća u Zagrebu nego i autentičan oblik kulturne svijesti koji nije prestao funkcionirati do danas.

Nisu rijetki slučajevi da se dvije spomenute sfere susreću i sjedinjuju: Rendičevi spomenici Perkovcu, Preradoviću ili Starčeviću — da druge ne spominjemo — po karakteru i mjestu izvedbe spadaju u kategoriju nadgrobnih, ali je njihovo simbolizacijom značenje u javnoj i nacionalnoj sferi, kao što su u toj sferi tekile i akcije oko njihova podizanja.

Poput spomenika, i portret u periodu gradanskog kiparstva doživljava određenu ali ne i presudnu evoluciju. Apstrahiramo li razlike u dimenzijama i još neke manje značajne specifičnosti jednog i drugog temata, nači, čemo puno razloga za njihovo povezano i usporedno promatranje. Kako ga uzima gradanska psihologija kulture, individualni portret ima takođe obilježja spomenika. On je uvijek potencijalan javni spomenik, naročito u razdoblju kad se realističko oponašanje modela javlja kao neosporiva stilski zadanaost kiparskog portreta. Zato vrlo često nećemo naći razlike između portretnih bista koje prostorno i simbolički vrše funkciju javnog spomenika i njima sličnih koje nije dopala takva funkcija. Kad se u jednom trenutku, u slučaju Ivana Meštrovića npr., pojavi stilski slobodnije i pretencioznije shvaćanje spomenika i portret će pokazivati istovetnu tendenciju prema slobodnjem oblikovanju i stilizaciji. Njihova funkcionalna i psihološka povezanost očituje se, inače, i u zajedničkoj sudbini koja ih je zadesila u velikoj krizi figurativnog sustava moderne skulpture općenito; jer upravo su teme spomenika i portreta došle prve na udar.

Individualan portret ulazi, prirodno, u sferu privatnosti, te zajedno s nadgrobnim spomenikom izravno očituje mitologiju gradanskog individualizma. Iako ima jasno izraženih obilježja koja sjedinjuju portretni žanr u svim razdobljima povijesti, napose u razdobljima kad se gradansko-individualistička psihologija snažnije razvija i očituje u umjetnosti (u kasnoantičkom razdoblju ili u holandskoj umjetnosti XVII stoljeća), gradanski portret u XIX vijeku i njegova produženja u XX pokazuju vlastita obilježja koja nisu samo posljedica drugačije patine vremena; ona su uistinu specifična obilježja materijalnog stanja i psihologije gradanske klase u njezinu uvijek konkretnom očitavaju. Ukorijenjena u praktičnom iskustvu svijeta, oskoljena svojom moći koju joj daje snaga novca i materijalnog imanja, umirena pred vječnošću svojim korektno namirenim računima prema crkvi, ona teži da se u svom fizičkom liku uzdiže do onog vidika posmrtne stvarnosti, koju joj kroz »neumira djelek stavljaju u izgled mit o umjetnosti i njezinu

poslanju. Ako je igdje prilika govoriti o malogradanskom duhu, onda je to prilika ovdje. Jer ta mitska stvarnost nema u sebi etički kompleks duboke i iskrene religioznosti; ona u svom plitkom transcendirajući želi ostati historijskom, pokušavajući odnose i rituale gradanskog društva prenijeti iza groba. Ritual je jedini njezin pravi bog. Ali ono što sveukupnom htijenju nadživljavanja kroz portret-spomenik daje pečat malogradanskog duha jest sklonost ka kompromisu, blizina vulgarizacije i samoobmane kićom. Ta popustljiva volja malogradanskog duha proizlazi iz brojnosti pojedinaca što pretendiraju na izravan čin vlastite kulturne promocije portretno-spomeničkog karaktera, iz odsustva tradicija koje bi nametale kakve takve kriterije, te iz relativno skromnog arhitektonskog i prostornog okvira privatnog života pojedinaca koji ne može udovoljiti potrebama kiparskog portreta značajnijih dimenzija ili složenijeg stilskog zamaha.

## RITAM GENERACIJA

Što se tiče unutarnje podjele i periodizacije razvoja skulpture u razdoblju gradanske umjetnosti, teško da bismo za osnov mogli uzeti stilski obilježja. Jer koliko god je realizam konstitutivna, opća i trajna oznaka umjetnosti ovog doba, njegova su očitovanja u užem mjerilu različita: između Rendičeva akademskog i Augustinčićeva racionalnog i strogo realizma postoji razlika vremena i ukusa, osobnih temperamenata i razvojno-stilskih razloga. Uz realizam jedino je secesija određen stilski pojam u koji bismo mogli grupirati veći broj djela i ličnosti, sagledati pojavu i širenje te stilske tendencije u određenom historijskom trenutku oko 1900. i povezati je sa stilskim obilježjima i vremenom očitovanja odgovarajućih pojava u evropskim okvirima. Ekspresionizam se javlja sasvim marginalno, više kao usputan i povremen odjek u sklopu realističkih ili secesijskih tendencija, s izuzetkom možda jedne jedine ličnosti u vremenu kad se, tridesetih godina, već počinju osjećati napukline u ovom impozantnom idejno i historijski zaokruženom ciklusu skulpture gradanskog razdoblja. Isto se to može kazati i za prve manifestacije naivnog izraza u kiparstvu prije drugog svjetskog rata.

Ali mimo tih preširokih ili preuskih, nedovoljno elastičnih ili nedovoljno široko izraženih stilskih obilježja, koja nam je do pušteno varirati u opravdanju primjerima i pojedinačno, postoji zajednička obilježja ovog perioda koja se ogledaju u poštovanju prirode, koju nijedna stilска sloboda nije dovela u pitanje, u uvažavanju povijesti kao osnove imanentnog tradicionalizma ovog kiparskog ciklusa, u jedinstvenom također tradicionalistički ograničenom okviru kiparskih žanrova i tehniki, te kao rezultat svega toga, u uvažavanju univerzalnosti tradicionalnog kiparskog jezika figurativne sintakse, s Rodinom, Maillolom i Bourdellom kao poslednjim njegovim modernim tumaćima.

Čitav ovaj razvoj prožima težnja da se kiparstvo utemelji u svojoj društveno pozitivnoj i afirmativnoj funkciji koja je ostavljala niz mogućnosti kiparskog djela, i njih su umjetnici redom ostvarili, ali je isključivala svijest o krizi. O krizi tradicionalnog figurativnog sustava koja neodoljivo povlači za sobom svijest o krizi funkcije kiparstva, te onda dosjedno tome o krizi društvenih vrijednosti. Zbog toga može biti postavljeno pitanje o razlogu i smislu govora o modernoj skulpturi u ovom vremenu imamo li pred očima da je modernost vezana upravo za svijest o krizi tradicionalnog figurativnog sustava, sa svim njegovim užim sadržajima i značenjima i za pokušaj da se ovlada novim oblicima kiparskih značenja kojima je, uz spomenutu negaciju, jedina zajednička crta naglašavanje plastičnosti kiparskog jezika na djelomičnu ili potpunu štetu njegovih ranijih sadržaja? Ako bismo taj kriterij strogo uvažavali, moderne skulpture u Hrvatskoj, kao ni drugdje u Jugoslaviji, ne bi u ovom periodu bilo.

Međutim, činjenica je da se već u drugoj generaciji, potkraj prošlog stoljeća, očitavaju tendencije stilske obnove i značajnog

tematskog i konceptualnog proširenja, a nakon toga je neko-liko impulsa modernizma stvarno otvaralo pitanje modernosti skulpture, njezina istinitog plastičnog egzistiranja na vlastitom zadatku i u svom vremenu. Ne samo da su postojali kontakti pojedinaca, npr. prijateljevanje Meštovića s Rodinom, nego su i neka važna iskustva moderne evropske skulpture prodirala kapilarnim putem i neosjetno ulazila u stilске postupke, u način obrade oblika, u sve one postupke koji čine da i djelo tradicio-nalne figurativne sintakse bude prežeto autentičnim modernim senzibilitetom.<sup>13</sup>

Želimo li, ipak, istražati na sintetskoj širini unutarnje podjele, možda bi bilo najprihvatljivije ovo razdoblje prikazati preko djelovanja nekoliko susjednih generacija: Rendićeve, Fran-geševe, Meštovićeve, Kršinićeve i Bakićeve. Svojevremeno je Wilhelm Pinder pokušao pojmu generacije dati značenje i obuh-vatnost sintetske kategorije.<sup>14</sup> Varirajući dijalektički odnos »istovremenoga« i »istovrsnog«, njihova razvedenu spregnutost i uzajamnu napetost, on je u pojavi generacija, njihova među-sobnog povezivanja koje je u isto vrijeme nastavljanje i negiranje utvrdio svojevrstan ritam, i još i više — »polifoniju«. Međutim, ako je »prosto redanje pojava kaosa«, pa cijelinu našeg razdoblja i kiparskog razvoja, koju smo utvrdili i spoznali kao zadanu, želimo vidjeti u njezinoj unutarnjoj artikulaciji, nećemo biti u mogućnosti da posvetimo dovoljnu pažnju istraživanju dobne is-tovrsnosti, tog unutargeneracijskog odnosa gdje hijerarhija ličnosti i djela nije početak nego rezultat i kraj ispitivanja. Naše izdvajanje i utvrđivanje generacija više se odnosi na vertikalni razvojni ritam, na odnos između generacija koje se smjenjuju i dopunjaju, zatvarajući potpuno luk koji uokviruje cijelinu. Istaknute ličnosti kao njihovi nosioci, po našem poimanju, više su one strukturalističke »pertinentne« pojave koje nadmašuju ostale i vlastitom određenošću pokrívaju širinu generacije nego uzorak i iscrpana mjera istovrsnog. Ali mi ne zaboravljamo njihovu neodvojivu uraslost u horizontalne slojeve njihove suvremenosti, kao što ne zaboravljamo drugu jednu pojavu — gene-racijsko preplitanje kao posljedicu sporog iživljavanja ranijih slojeva i njihove retardirane djelatnosti u drugom planu.

Najjednostavnije je s prvom generacijom, jer je Rendić praktično jedini njezin pravi predstavnik. Tu je simboličko-reprezen-tativna funkcija kiparskog oblika ostvarena u elementarnom je-dinstvu svrhe, Žanra i stila.

U Franješovoj generaciji javlja se pokušaj naglašavanja estet-ske ili preciznije — umjetničko-stilske komponente kiparstva. Usپoredo s tim kiparska djelatnost postaje izrazitije salonska, vezana za izložbe i određeni krug ljubitelja likovnog umijeća. Uspostavljeni su prvi dodiri sa suvremenim kiparskim strujanjima u Evropi, s rodenizmom i secesijom.

Meštovićevu generaciju karakterizira snažna dominacija jedne ličnosti koja svestranom aktivnošću stvara od kiparstva društveni fenomen prvorazrednog značenja. Ona je izrazito subjektivna, podložna je jakoj gesti, pregrijanom osjećanju i snažno stiliziranoj obliku. Dodir s Evropom je najprije uspostavljen na najbo-lji način, onda svjesno zanemaren. Uzgred valja primijetiti kako ove prve tri generacije nemaju između sebe nikakva unutarnje dodira ni susreta. One su se javljale na nepokrivenom prostoru novih zadataka, tako da izuzev povremene konkurenčije oko poslova i narudžbi, unutarnje dijaloga između njih praktično nema. Međutim, kao da je Meštovićeva pojava djelovala kao katalizator čitave situacije, kao da je uspostavila unutarnji ritam u kojem se sada jasno ocertavaju alternative: opisno-realistička naspram sintetsko-realističke; monumentalna naspram intimističke. Meštović je u hrvatsku skulpturu našeg doba unio okosnicu jedne nove tradicije.

Jer upravo se s obzirom na Meštovića opredjeljuje Kršinićeva generacija. Ona predstavlja drugi vrhunac kiparstva gradanskog razdoblja u Hrvatskoj. Njoj pripadaju i pojave koje stoje u opoziciji prema Kršinićevoj neosporno dominantnoj liniji. To je unutargeneracijska opozicija jednog Augustinčića koji realizmu

daje etos svoga borbeno-klasnog opredjeljenja. U Kršinićevoj generaciji već se javljaju simptomi rasapa dotad cjelovitog sustava skulpture gradanskog perioda.

Posljednja generacija ovog razdoblja ima sve obilježja prelaz-nog naraštaja kojije, nakon što se neposredno prije drugog svjet-skog rata obilježio talentiranim počecima, stasao na zadatku skulpture soc-realističkog perioda, da bi pedesetih godina, iza granice gradanskog perioda, stajao u središtu plodnog pokušaja obnove samih načela kiparstva kao jezika i funkcije.

## LIČNOSTI NA SCENI

O Ivanu Rendiću izrekao je 1905. I. Kršnjavi sud koji su pri-hvatili uglavnom svi koji su pisali o njegovoj pojavi. Riječ je o ocjeni njegovih oblikovanih i izražajnih sposobnosti i o pre-ciznom imenovanju stila, »Izvrstan pred prirodom« — piše o njemu Kršnjavi, — »slab u kompoziciji, plastično lijepo osjećanje u pojedinostima, pomanjkanje smisla za monumentalnu širinu i veličinu oblika. Izvrstan oponašalac prirode bez tvorne fantazije. U cijelosti poštovanja vrijedan kipar bez izrazitoga vlastitog umjetničkog individualiteta, ali znamenite tehničke vještine«.<sup>15</sup> Opažajući kako mu je »čud talijanska«, Kršnjavi je Rendića definirao kao izdanak provincijske gornjotalijanske škole, što je prešutna konstatacija o odvojenosti hrvatske skulp-ture Rendićeve generacije od naprednijih tokova evropskog ki-parstva toga vremena.

Ali tu tvrdnju treba postaviti u realne odnose svih činilaca, u računavajući nivo svijesti i ukusa ne samo sredine u kojoj se Rendić školovao, s tim učiteljem Dupreom za koga ćemo naći kuriozan podatak da je svoje najbolje djelo izradio u pedesetak primjeraka<sup>16</sup> nego i te naše sredine za koju je radio, duboko svjestan njezinih ograničenosti.

Uz Kršnjavijevu ocjenu primijetili bismo da je samo shvaćanje »prirode« promjenljiva vrijednost, pa se uz »izvrsnost« njegova stajanja pred prirodom ne razabire akademsko ustrojstvo nje-gova načina niti različit temperament u kojem se sabire način gledanja, ukus za pojedinost, skromna pompeznost, u jednu ri-ječ vizija i kolorit njegova vremena. Važno je ne samo da li umjetnik prirodu gleda nego i kako je gleda. I to će biti linija razgraničenja naših suksesivnih kiparskih realizama punih osamdeset godina. Rendićeva je skulptura gotovo isključivo re-produkcija, a nimalo akcija. Kečkemet je opazio kako bi jedan od razloga te često sterilne ukočenosti, kojoj gotovo nikad ne manjka vještine, mogla biti odvojenost od konačnog materijala, nedostatak intimnog dodira punog neočekivanih i nepredviđenih sugestija koje su izostale kod redovitog prenošenja modela u kamen što je umjesto samog majstora obavljao najmljeni kle-sar.<sup>17</sup>

Premda nije pripadao grupi umjetnika koji su se okupili oko Prvog hrvatskog salona 1898. godine, Rendić je osjetio i na vlastit način protumačio ideje oko 1900. Već smo naprijed govorili o njegovu pokušaju da se repertoarom ornamentalnih motiva stvari osnova jednog »jugoslavenskog stil«. Međutim, na nizu djela, mahom nadgrobnih spomenika, pokušaj novog stilskog očitovanja ima značajniji i dublji karakter. Modeli za rješenja kompozicija, poznati pod imenom *Meditacija* i *Zaspala vestalka*, nastali su u Trstu još prije 1900. Ali prvi realizirani spomenik o kojem bismo praktično mogli govoriti kao o pokušaju da se dade novo rješenje spomenika, podignu je Antunu Starčeviću u Šestinama kraj Zagreba. To je rješenje u kojem je autor pokušao da slobodnom kombinatorikom realističko-sim-boličkih elemenata stvari cijelinu u kojoj će se izraziti složena ideja o djelu i misli »oca domovine«. Kompoziciju čini alegorija domovine, lav koji razvaljuje rešetke nad arheološkim ulomci-ma s pleternom ornamentikom i natpisima. Sve je to nadišeno uzdignutim poprsjem Starčevića, čije su grudi predstavljene kao hrastovo deblo iz kojeg izbija mlada grana, dok je glava dana u krupnim realističkim potezima. Spominjemo ga jedino kao

pokušaj i traženje novog rješenja, jer je konkretni rezultat krajnje neuvjerljiv aranžman pojedinosti od kojih nije nastala cjelina, a njihov zbir je ostao kompoziciono nesvladan.

Nekoliko drugih nadgrobnih spomenika također bi uzli u grupu što se bilo po tendenciji bilo po ostvarenju vežu uz secesiju: nadgrobni spomenik Eugena Kumičića, nadgrobni spomenik L. Smrkića (*Oče naš*) i konačno dva spomenuta rješenja, *Meditacija* i *Zaspala vestalka*, ponavljana u nizu varijanata. To su zapravo spomeničke cjeline čiji glavni dio čini realistički oblikovana figura u funkciji alegorije. Na Pristerovu nadgrobnom spomeniku na zagrebačkom Mirogoju, na kojem je prvi put primjenjena figura mlade djevojke u sjedećem stavu, s glavom naslonjenom na podbočnu ruku i sa širokim plaštom prebačenim preko koljena, nalazimo i dva reljefa s alegorijskim prikazima djetinjstva i starosti i portret pokojnika. Iza leda brončane figure, koja je dobila naziv *Meditacija*, stoji visoka ploča ukrašena ornamentima iz Rendićeva »narodnoga« repertoara. Premda ni ovo rješenje nije poštedeno vanjske kombinatorike, drugim rječima aranžiranja pojedinosti u kompoziciju koja nema čvrste strukture, taj svojevrsni asamblaž daje neosporno dvostruki dojam onih rubnih očitovanja secesije, često blizu onog što danas nazivamo kićom, ali opet ne toliko blizu da u tom miješanju nivoa likovnih očitovanja ne opazimo htijenje sinteze »idealizma i realizma« kao jednog od najizrazitijih postupaka secesije u nas. *Zaspala vestalka* u svom banalnom realizmu stava, s koketno razgoličenom dojkom, s bizarno prebačenim čilimom od mozaika preko kocaka visokog granitnog postolja, predstavlja upravo ono što će M. Krička kasnije zvati »laži« i što će biti predmetom zgrajanja dviju ili triju generacija, ali ta kiparska »laža« autentično predstavlja realnost ukusa i etike jednog društvenog sloja i jednog vremena koji su u Rendiću našli svog umjetnika.

Rudolf Valdec i Robert Frangeš pojave su prelaznog karaktera. Za razliku od Rendića školovani su na srednjoeuropskim akademijama. Međutim, rani Frangešovi radovi (*Sarijač Željeza*, *Rimjanin*) govore kako su sve akademije iste čudi: naturalizam rimske kasnoantičke skulpture ili renesansna tulijanska klasika pripremaju za istu poruku i istu praksu.

U drugoj generaciji uz Roberta Frangeša ističe se i Rudolf Valdec. Obojica su kipari Prvog hrvatskog salona iz godine 1898. Obojica su školovani brigom Isidora Kršnjavija i ostali su do kraja života vezani uz povijest naših likovnih ustanova. Naročito je značajna njihova veza s književnicima njihova doba i s literarnim idejama i kretanjima općenito. U skladu s općim kretanjima i zahtjevima hrvatske moderne oko 1900., oni pokušavaju praktično afirmirati kiparstvo kao autonoman umjetnički izraz i disciplinu koja se poviňuje kako svojim vlastitim unutarnjim zakonima tako i zahtjevima konkretne kiparske suvremenosti u evropskom smislu. Međutim, njihova će težnja ostati srazmerno daleko od ostvarenja. Svoj estetizam oni su često plaćali besposlicom. Proširili su i obogatili problematiku kiparstva kao likovnog izraza, proširili su krug kiparskih žanrova i njihovu tematiku, ali nisu imali ni materijalne ni psihološke mogućnosti da se odupru iskušenju kompromisa sa zahtjevima sredine.

Uspojedajući ih međusobno, Valdecova pojava pokazuje nam se osjetno skromnija, i po obimu djelatnosti i po širini interesa. Valdecova snaga, kao i Rendićeva, ležala je u portretu, iako je sanjao o većoj kompoziciji i spomeniku. Njegovi prvi koraci javno izlagani *Ljubav sestra smrti* i *Per ardua ad astra*, prožeti su literarnim simbolizmom, kojim zapravo secesija u Hrvatskoj uopće i počinje. Nekim portretima rađenim u plitkom slikovito modeliranom reljefu dočaravaju je blisku secesijsku ornamentaciju (*Portret glumice Sonntag*). Najbolji portreti u punoj plastici (*Portret Lunačeka* ili pak *Glava Dositija Obradovića*) rađeni su na način krunpe modelacije masa i površina što pojačava uvjerenost i život lica. Osim secesijski stiliziranog nadgrobog spomenika Kranjčeviću u Sarajevu, podigao je Valdec i spomenik

Dositiju Obradoviću koji secesijske oznake odaje u razgibanoj liniji obrisa a i po krajnje banaliziranom stavu svedenom na običnu kretnju.

Franešev opus znatno je bogatiji i složeniji. Nakon spomenutih radova s akademije, on se 1897. javlja s istinskim tematskim i stilskim inovacijama na planu javne skulpture. Sa studijom *Glava filozofa* i kompozicijom *Filozofija*, što je radena u sklopu ciklusa od četiri reljefa za Kršnjavijevo ministarstvo u Zagrebu, te spomenikom *Palom domobranu* u Osijeku, on je ostvario korak napred kako s obzirom na Rendića tako i s obzirom na svoje vlastite i Valdecove početke. *Filozofija* je naročito zanimljiva po načinu komponiranja: u središtu je lik čovjeka koji razmišlja, dok se po rubovima polja plete vijenac ljudskih tjelesa koja simboliziraju ljudski život. Riječ je u biti o kozmognijskoj metafori kakve su Rodinovo djelo *Vrata pakla* i mnoge druge što su zamišljene ili ostvarene oko 1900. U *Palom domobranu* prvi put susrećemo figuru u akciji. Na licu umirućeg vojnika zaustavljen je krik, a čitav je spomenik kompoziciono neobično postavljen u dijagonalu koja se završava šiljkom bajoneta puške na koju se umirući vojnik oslanja.

Od tog vremena pa sve do 1914. godine, Franeš će stvoriti ciklus djela u kojima se najjasnije očituje secesijska stilistika. Od *Stidljivosti i Navještenja* (1900) do *Sadilice* i male već barlavovske *Molitve* (1914) Franeš je stvorio niz djela što su najneposrednije povezana s idejnim težnjama hrvatske secesije prvog vala, ostajući jedno i njezin autentičan kiparski uzorak. Mogli bismo čak kazati: ako se netko pita što je secesija u skulpturi, neka gleda ove Franešove radove! Jer o stilskim obilježjima secesije u kiparstvu nećemo naći mnogo sistematiziranih opažanja.<sup>11</sup> Osim općih odlika, mahom tematskog karaktera, u kojima se ističe ona poznata montaža secesijske ideje (dobar je primjer za to Franešova kompozicija *Let duše*, gdje je na neobičan način prikazano kako se iz tijela umrlog izvija u visinu personifikacija njegove duše u obliku mlade djevojke uzdignutih ruku), u nizu spomenutih Franešovih djela možemo opaziti stalnu težnju ka pojednostavljenju i zatvaranju linije i prema plošnosti koja, u stvari, i omogućuje puno razvijanje linearne ritme. U tom je smislu karakteristična kompozicija *Bijeg u Egipt* na kojoj je autor nastojao ostvariti neprekinut tok linije, iako takva grupa obično navodi na opoziciju vodoravne osi životinje i uspravnog stava jahača. U *Navještenju*, a dijelom i na Leitnerovu nadgrobnom spomeniku u Varaždinu, koristi se slikovitim valerima; to će reći da je linearni ritam kombiniran s dubokim ritmom svjetlih i tamnih dijelova, provodeći princip reljefa i na djela koja posjeduju mogućnost punog prostornog razvijanja.

Franeš se nikad nije upuštao u radikalniju stilizaciju. Kako u slikarstvu tako i u kiparstvu istog sloja i razdoblja realizam čini referentnu podlogu, koja se pojavljuje uviđek kad popusti koncentracija oko traženja »modernog ili, bolje rečeno, artiški ambicioznijeg izraza, ili, pak, kad narudžba djele neposredno stavljači u prvi plan ukus naručioca, u liku pojedinaca ili čitave sredine. Toj bismo opasci mogli dati i sile značenje: jer secesija se u nas javlja kao pokušaj stvaranja stilski individualnog izraza u skulpturi, te je njoj prosječan realizam kao težnja ka realističkom oponašanju prirode trajan negativan referentni oslon. Drugim rječima, kad realizam prevladava, secesiji nema mesta. To će nam potvrditi i sam Franeš nizom skulptura ovog njegova secesijskog razdoblja u kojima je poštivanje prirodnog oblika vodenog brigom za komunikativnošću potpuno prevladavalo. Takve su studije domaćih životinja i vrlo lijepo medalje na kojima je umio majstorski inscenirati titraj svjetlosti pun života.

Kad pak prode vrijeme secesije, kad figura Ivana Meštrovića bude stajala trajno u prvom planu, ovaj će prvi protagonist kiparskog modernizma tražiti izlaz ponovo u realističkom shvaćanju kiparskog izraza: najprije na način onog narativnog plastički usitnjjenog ciklusa iz vremena rata i prvih godina nakon

njega; malo kasnije pokušat će da nekom akrobatskom ženskog tijela, samim stavom tijela, polučiti dojam svježine i istraživačke otvorenosti.

Više svojim načinom shvaćanja figure i kiparskog zadatka općenito nego vremenom rada i čvrstim vezama, generacijski se Frangeš i Valdecu pridružuje Ivo Kerdić, vrstan majstor medaљe. Jedina poznata njegova skulptura koja nosi naziv *Zlatarevo zlato* odaje mirnu renesansnu stabilnost koju zapažamo i u malobrojnim portretima radenim u punoj plastici.

S pojavom Ivana Meštovića umjetnosti kiparstva poprima dotad nepoznato društveno značenje i to u znaku inicijative kipara kao subjekata. Ako nam i pode ikad za rukom da strogo razgraničimo ideološke implikacije od usko umjetničke problematike u Meštovićevu djelu, ipak neće biti nikad moguće izuzeti njegov razvoj od socijalnih, psiholoških i političkih odrednica što su njime upravljale u presudnim trenucima.

Kad je 1905. godine napravio *Zdenac života*, svoje prvo veliko i kompleksno djelo, Meštović je s njim već bio apsorbirao rođenizam kao najmodernije evropsko kiparsko iskustvo. Međutim, ako on usvaja rođenovsku obradu površine ili čak gradenje skulpture »iznutra prema vanu«, ne usvaja dublju i važniju pouku o osamostaljenju plastičke strukture kiparskog djela, misao o skulpturi kao fragmentu na putu njezine neizbjegljene duhovnopovijesne dezintegracije. Jer Meštović će svim sredstvima težiti njezinoj integraciji, njezinu sustavnom ocjelovljenju u tradicijama kako ih je on vidi ili kako ih je zamišljaо.

Razlog zbog kojega Meštović napušta rođenovsko shvaćanje skulpture dade se s velikom vjerovatnošću rekonstruirati; on je najneposrednije u vezi s Meštovićevim susretima s jugoslavenskim umjetnicima do kojih je došlo oko proslave stogodišnjice prvog srpskog ustanka i oko Prve jugoslavenske umjetničke izložbe u Beogradu 1904. godine. Tad u njemu sazrijeva misao o monumentalnoj skulpturi koja bi izrasla do faktora duhovnog, kulturnog i političkog sjedinjavanja jugoslavenskih naroda. A prigovor Rodinovoj skulpturi da nije dovoljno monumentalna, prema tome da je neophodna kao shvaćanje forme i za zadatak za koji se Meštović spremao, bio je dobro poznat. Rodinova skulptura, uistinu, nije monumentalna na način kako je monumentalnost i njezin smisao shvaćalo XIX. stoljeće. Rodin je kipar koji raskida s praksom svog vremena, ali raskida i s njegovim zadacima. Dakle, posve je logično da Meštović u trenutku kad se u njegovoj glavi rađaju ideje o mesijanskoj ulozi vlastite umjetnosti, kad nastoji stvoriti snažan, monumentalan stil podređen simboličko-religioznoj funkciji skulpture odstupa od tih prvih radova u kojima se ogleda primjena rođenovskih postupaka.

Ipak, dijalog s Rodinom nikad trajno ne iščezava. Može se čak primjetiti da Meštović s nekom vrstom rođenizma i završava svoje stvaranje. Njegova skulptura ima mnogo slojeva, ali najveći interpretativni problem ostaje njegov tzv. Vidovdanski ciklus koji obuhvaća radove nastale između 1907. i 1912. kao dio zamišljene cjeline za spomen-hram na Kosovu. Teškoča leži u činjenici što jedni te radove smatraju u cjelini secesijskim i zato lošim; drugi, pak, bez obzira kako o tim radovima sudili, drže da tu nema nikakve secesije, pa u pregledima evropske skulpture tog kretanja Meštovića jedva da i spomenu.<sup>19</sup>

O Meštoviću kao predstavniku secesije ne govorimo kao o Metznerovu daku nego kao izdanku onog hibridnog i dvoznačnog odnosa prema tradiciji i povijesnim uzorima, prema dvo-smislenom historizmu što je karakterizirao secesiju od početka do kraja, što uostalom sve zajedno ne otklanja nego čini autentičnost njezina vlastitog historijskog očitovanja. Na određen način secesija obuhvaća i rođenizam i Hildebrandtovo shvaćanje skulpture. Ona će u nekim slučajevima preferirati liniju »aktivnoj« formi, koja izranja iznutra i rasplinjuje se na obrisu; ali će u drugim slučajevima napraviti mjesta »slikovitosti« koja u krajnjoj liniji podrazumijeva i Rodinovu svjetlosno aktivnu površinu.

U klimi hibridnih ideja, koje nikad nisu izrasle do potpunog jedinstva idejnog sadržaja i formalnog ustrojstva, Meštović je kiparski oscilirao po smjerokazu svojih vankiparskih interesa. S djelima kao što su *Portret Krizmana*, *Zdenac života*, *Miloš*, pa čak i *Banović Strohinja*, u svojoj herojskoj pretjerano čistoj plastiци, zatim s *Majkom i Kraljevićem Markom*, on ne samo da leži u secesiji, slijedeći djelomično njezina stilска označenja, već ih sam proširuje i konkretnizira. U tim djelima formalni princip nije jedinstven i Meštović ga, kako rekoso, progresivno podreduje idejno-osjećajnom i monumentalnom imperativu. Uzmemmo li kao i u Frangešovu slučaju realizam kao osnovni referentni plan, u svakom od spomenutih djela nalazimo odstupanja koja možemo nazvati *plus stilis*: u smislu krupno ritmiziranih slikovitih masa Krizmanova portreta, u kojima se linearost postiže i meko opuštenim masama tijela i odjeće i dubokim zasjenjenjima, u smislu hijeratskog lineamenta *Moje majke*, ili pak u smislu eksplozivne nervature *Kraljevića Marka*. Sve u svemu, kad se izdvoje slabija djela (*Lakon naših dana*, *Božja nogu*, *Sfinga*), u kojima je montaža ideje ispred kreacije oblika, ne ostaje sumnje da Meštovićeve radove ovog ranog razdoblja ne možemo svesti na zajednički nazivnik secesije, utvrđujući ujedno u tim djelima njezina vrhunska kiparska očitovanja.

U dvadesetim godinama, za vrijeme rada na Račićevu mauzoleju u Cavatu, Meštović je obnovio dodir s mitskim Mediteranom, s mramornom čistoćom jasnih prostornih tijela pobudenih iz svoje pospane voluminoznosti. Tad razmišlja i piše o Michelangelu, razmišlja o karakteru i smislu svog iskustva i doživljjava gorko suočenje s kritikom svoje korifejske i mitomanske religioznosti.<sup>20</sup> Ali uspijeva održati korak i u tom vremenu kad su ideo-loške motivacije s početka vijeka i iz vremena rata izgubile svoje značenje. Preko tih djela što nastaju nakon Račićeva mauzoleja, Meštović je i najbolji kipar dvadesetih godina. U tridesetim godinama, pak još vlada, ali ne dominira. U golemoj službenoj produkciji *Adam i Eva* (1939) svjedoče o toj sirovoj neusred-sredenoj snazi koja je misao o veličini prepostavljala dahu života, reskirajući da u nesklonu vremenu ostane neprepoznata ili čak poreknuta.

S okrutnom ironijom *Likovna enciklopedija* bilježi kako je najpoturječniji i najveći hrvatski kipar ovog vijeka završio svoj život kao »ekonomski emigranto«.<sup>21</sup> Izvan domovine, kako se bližio konac života, vraćao se klasičnim i biblijskim motivima — *Jobu*, *Blažnjom sinu*, *Prometeju* i *Homeru* — i враћa se u formalnom smislu neprekinitom dijalogu s Rodinom.

Meštović je dao najoriginalnije i najbolje javne spomenike u čitavu razdoblju građanske skulpture. On je nastojao rješiti samo pitanje spomenika, njegovu funkciju i komunikaciju, a ne samo popeti vlastitu skulpturu na postament. Pomogla mu je Hildebrandtova teorija forme i vlastito iskustvo što ga je razvio u fazi secesije. Dao je pojedina rješenja koja teže ne samo monumentalnoj proporciji i masi nego u isto vrijeme slikovnoj sažetosti i plakatskoj čitkosti znaka. Poput onog Hildebrandtova teorijskog »Fernbilds«, s prostudiranim snažnim sklopom linija koji ima svoja čvorista, uporišne točke pogleda, Meštovićev je spomenik vizuelno i prostorno aktivan, plastički subjektivan dotle da kad izgubi mjeru riskira da bude namešljiv.

Sve su dobne Meštovićeve kolege bile povučene njegovim zama-hom, ali su ostale u njegovoj sjeni. To vrijedi i za Tomu Rosandića koji je tek u grčevitvu nastojanju u toku drugog decenija uspio naći vlastiti identitet; njegova se osobenost ogleda u izrazitijoj mekoći modelacije, u mirnijem i intimnijem osjećanju motiva. Branislav Dešković pak, školovan najprije u Veneciji pa onda u Parizu, potpao je pod Meštovićev utjecaj onda kad su ga se drugi oslobođali. Prije toga napravio je nekoliko portreta među kojima i portret *Gondolijerove žene* (1905), na samoj ivici banalne realističke reprodukcije lika. Majstorstvo je pokazao kao animalist, najviše na motivima pasa; zapažao je i hvatao trenutak pokreta kad je tijelo životinje prožeto do kraja unutarnjom vibracijom. Površinu je modelirao tako da omogući svjetlosti da rastvori i pokrene razomljenc plohe.

U Meštrovićevoj sjeni stajala je i skulptura »Proljetnog salonas«. Pod tim imenom podrazumijevamo i neke Meštrovićeve dake, Dujma Penića i Marina Studina, ali prije svega nekolicinu malih majstora među kojima Jozu Turkalja, Hinka Juhna, Roberta Jean-Ivanovića, koje je zvučna Meštrovićeva fraza stisla na teren pretežno sitne skulpture i — što nije nevažno — privatne narudžbe. S izuzetkom nekih Studinovih namjerno disporcioniranih glava, bliže secesiji nego ekspresionizmu, u skulpturi »Proljetnog salonas« nema onog modernističkog iskušenja koje je bilo zahvatilo mlade slikare iste generacije. Kao prisjećajući se Meuniera, Jean-Ivanović je još za vrijeme rata pokušao sa socijalnom tematikom, ali sve se završilo malim gipsanim skicama. Ako se izuzme portret, koji doživljava realističku obnovu, glavni i dominantni je motiv čitava ovog kruga žensko tijelo. Oni njeguju ženski akt kao temu s bezbroj varijacija, koje malo po malo poprimaju jedinstven i karakterističan zvuk tog vremena. Nešto od Myslbekove i Štursine putenosti bit će u korjenu tog novog vala, što će tek nakon nekoliko godina, praktično pod konac trećeg decenija izbaciti svoj najveći kvalitet — skulpturu Frana Kršinića. Tih dvadesetih godina, u vrijeme križe avangardnih evropskih pokreta, u vrijeme posvemašnje težnje k sintezi, stabilnosti i redu, čista arhitektura kiparskih volumena Aristida Maillola i senzualna mekoća klasičnih figurativnih rješenja Charlesa Despiaua, koja se također kreću gotovo isključivo oko ženskog aktu, djelovale su kao univerzalno pokriće. Kad se usporedi skulptura Frana Kršinića s radovima ovih spominjanih majstora, udara nam u oči izrazita nadmoć Kršinićeve nadarenosti. Njemu je pošlo za rukom da jednoj sitničavoj maniri, koja je razinu kiparstva ponovo spustila u blizinu obrta, dade veličinu individualnog stila i u isto vrijeme snažnu sugestivnost sretno pronadentih poetskih evokacija. Njegov prostor u kojem zamišlja i ubličuje svoja kiparska tijela prostor je intimnosti podignut do sfere metaforičkih stilizacija, do visoke harmonije masa i linija koja u drugom meduratnom deceniju potpuno vlada sobom i ne dodiruje opasnu granicu šećernih zabljenja. Iz trapavih tijela, što vuku porijeklo iz praške akademije, izšao je čist i raspoznatljiv zvuk linije koji i u najskladnijoj kompoziciji čuva trunku one prvobitne trpkosti. Došle su, naravno, u pomoć sve klasične svijeta a napose onaj mitski Mediteran, koji, po svoj prilici, započinje s Maillolovom skulpturom istog naziva iz 1902. godine. On će iskušavati I. Meštrovića, kako smo primjetili, koju godinu ranije, ali će tek u Kršiniću naći kipara spremna da mu se posveti bez ostatka. U tome je predavanju Kršinić sretno objedinio elemente svog korčulanskog porijekla, saživljenošć klesara i kamenara s gradivom koje kiparski ubličuje kao i sretno podešene crte svoje intimne izrazito osjećajne prirode, stvarajući tako u isto vrijeme jedan osoben svjet oblika i sugestiju za njegovo protumačenje. U vremenu samom on se očitovao kao antipodan svjetu kiparskih likova Ivana Meštrovića.

Zbog čega dajemo Kršiniću mjesto umjetnika koji svojim djelom reprezentira čitavu generaciju, čitavo vrijeme u kojem traje i Meštrovićeva djelatnost i jedan s Kršinićem usporedan oblik reakcije na površeni ton Meštrovićeve herojske skulpture u obliku nekih individualiziranih varijanata obnovljenog realizma Kršinićevih nešto mlađih kolega ili čak učenika? Zbog toga što on predstavlja najsavršeniji izraz onog hedonizma gradanske klase koja u »većnoj« ljepoti ljudskog tijela i ljudske intimnosti nalazi mogućnost svog historijskog umirenja, a u predmetu samom, u formatu skulpture, u njezinu skladu, čitkosti koja u jednom dahu otkriva poetizirane opće sadržaje, otkriva lakoću i radost posjedovanja. S druge strane, ona se ukazuje spontano i ohrabrujuće ukorijenjenom, pa rijetka tematska proširenja — s Ribarima i Prešanjem maslinu ili s onom neobičnom varijantom Ribara koji izvlače mreže iz 1947. godine — daju njegovoj skulpturi još više kolorita. U ovim se posljednjim djelima ogleda puna mjera realističke naravi čitave epohe, koja i u ovom slučaju kao što smo to utvrdili i na primjeru secesije, izbjije na površinu uvjek kad stilizacija popušta.

Sve do potkraj svog tragično pretrgnutog života, Ivo Lozica kretao se u okvirima koje je postavio »Proljetni salon«, odnosno Kršinić. Njega je od Kršinića dijelila samo nijansa stila; ono što »nije isto kad dvojica rade isto«. Dijelilo ga je slabije osjećanje za volumen i nešto izrazitija skonost ka linearnosti, ka krhkot liniji obrisa. Međutim, u radovima kao što su *Pržinar* ili *Žena s mijehom* nastupila je u njega realistička prekretnica; socijalno-kritički motiv dohvatio je i samu podlogu stila; istina života videna u svjetlosti socijalne stvarnosti došla je na mjesto poetiziranog motiva.

U Kršinićevu generaciju svrstavamo i Antuna Augustinčića, ne samo iz dobnih razloga. Ali njegov slučaj nije posve jednostavno definirati. Meštrovićev dak i izdanak »Proljetnog salonas«, nesudjeni modernist iz vremena Šestorice grafičara 1926. on je osnivač »Zemlje« i uvjereni realist, ali i kipar koji ne odustaje ni od jedne konjunkturne teme tridesetih godina, uključujući konjaničke spomenike. Postoje mišljenja da je Augustinčić u tom vremenu dostigao vrhunce u realističkom shvaćanju skulpture, da, drugim riječima, u njegovu kiparstvu kulminira čitav razvoj započet sedamdesetih godina prošlog stoljeća u nikad do kraja pokolebanom znaku realizma. »Ne zalazeći u stilizaciju i ostajući u vijek u domeni realizma — piše Kečkemet — »on je ipak uspio dati nešto izrazito monumentalno svojim figurama. Nije to realizam intimni nego realizam s patosom kao odrazom osnovne ideje spomenika. Dinamika pokreće te figure kad su prikazane u pokretu, dinamika izbjiga iz njih kad su naoko statične i mirne.«<sup>22</sup> Možda bismo po toj liniji mogli ići znatno dalje, u tananiju nijansiranja; tražiti strogom, reskom realizmu usporednu s Bourdelleom, promatrati kako Augustinčić rješava za monumentalnu skulpturu važan problem povezivanja i grupiranja masa . . . Ali trenutno nas zanima nešto drugo; to, naime, koliko on ostaje na pravcu ideologije gradanske skulpture kako smo naprijed o njoj govorili, koliko dograduje vlastitim kreativnim doprinosom tu dotad nenarušenu cjelinu sustava gradanskog kiparstva, a koliko svojim drugaćijim realizmom može značiti početak njegova kraja? On je zahvaljujući sigurnom vladanju kiparskim oblicima mogao na figurama spomenika Šleskom ustanku nametnuti sadržaj koji i tematski i etički u smislu dubljeg kreativno-stilskog angažmana negira zadanošću tog sustava, zaoblazeći pitanja ljepote, sklada pa i same monumentalnosti, koja nikad nije bila nekonkretna ni lišena urvridiva sadržaja. Augustinčić je zahvatio pitanje životne i klasne istine kao motiva svog cijelokupnog opredjeljenja a ne samo kao prikladne izlike za umjetničko, tvorno očitovanje svog individualno-izražajnog kompleksa. Po tome on, uistinu otvara široku zagradu u jednom kiparskom naraštaju koji će se nepredviđeno naći ujedinjen na kiparskom zadatku prvog poslijeratnog razdoblja.

Pitanje koje smo postavili u vezi s Augustinčićem još bismo opravdanje mogli postaviti u vezi s Vanjom Radaušem. Je li njegov ciklus, izlagan 1939. u Zagrebu kao zakašnjeni ali kiparski najzreliji rezultat »zemljaških« tendencija u skulpturi, nastao kao izluka za obnovu estetskih sadržaja kao »životnih intenziteta« ili tu ima nešto više, upravo onako kako su to ti ljudi i htjeli da bude više, ne zaboravljajući, naravno, da uopće može nešto biti ako jest kroz kreiran izraz kiparskim oblikom i znakom? S Radaušem prosjaci, skitnice, bludnice, robijaši, postaju kiparski sižci mimo svih ranijih preokupacija gradanskog kiparstva na osnovi svoje društvene i moralne problematičnosti, ali tek kad se ta socijalno-kritička komponenta stilski konstituirira, kad zadobije označenja osobenog kiparskog izraza, možemo je uzeti kao historijski danu. »Čitanje« njegovih skulptura tog doba valja upotpuniti upravo s obzirom na rastvaranje hrvatske skulpture meduratnog razdoblja koje provodi kao na planu sižca tako i na planu forme.

S iste strane sagledavamo važnost nekolicine djela vrsnog keramičara Luje Bezeredića, autora vanrednih humorističkih likova ljudi i životinja. Njegov izraz početkom rata dobiva duboku ekspresionističku notu. *Oplakivanje* (1942) i *Trudna žena* (1943) oslobođeni su svakog historizma kao i neposrednih veza

sa suvremenom skulpturom građanskog ili socijalno-kritičkog tipa. Ako se za raniji *Drmeč*, *Kravica* ili *Kljuse*, njegove radevine nastale 1936. i 1937. još moglo postaviti pitanje koliko ozbiljno pretendiraju na prostor značenja kiparskih djela u onom smislu kako se o njima ovdje govoriti (može se, naime, upleti kategorija dekorativnog ili »primijenjenog« umijeća), u ovim radevinama riječ je o istinskim kiparskim djelima prožetim kako jasnim postupkom u oblikovanju skulpture tako i duboko angažiranim ljudskim značenjem. Riječ je o svijesti i o pretenziji kiparskog oblika koje ne zaostaju za najjačim očitovanjima generacije, nego se od njih razlikuju i odvajaju. Taj se kiparski oblik od »minornog žanra diže do izraza koji je lišen opterećenja što pratišu oficijelu stranu čitava naraštaja; oslonjen na jednostavninu, pučku tromeštinu, koja je, međutim, razgovjetno dodirnuta eksprešionističkim nabojem onog muklog elementarnog i grubog ljudskog sadržaja, on je ličan, usamljen i izuzetan.

Zbog toga ni danas, uprkos ponovljenim izložbama, njegova skulptura nije zadovoljavajuće ocijenjena ni historijski integrirana u vrijeme svog nastanka. Pojavu Petra Smajića, prvog naivnog kipara u Hrvatskoj, pratila je slična sudbina samo toliko što ni njega vrijeme kad se kao kipar počinje spominjati nije uzimalo do kraja ozbiljno. Stjecajući okolnosti naivne umjetnosti u nas se pojavljuje kao *narodna umjetnost*, jer su njezini nosioci ljudi seljačkog porijekla i duha; zbog toga je imala priliku da bude prigrljena od slojeva ukusa orijentiranih potpuno tradicionalistički. Kao takva ona se odvaja od ove velike urbane i građanske umjetnosti i ne konkurira joj. Ali današnja svijest o značenju naivne umjetnosti i o njezinim razlikama od narodne umjetnosti upućuje nas na to da konkretnu pojавu naivnog kiparstva tridesetih godina možemo promatrati kao još jedan vid krize velikog ciklusa građanske umjetnosti, njezina socijalnog, tematskog i značenjskog rastvaranja kao jedinog puta k dubljoj modernosti suvremene umjetnosti.

Paradoksalno je da je socijalistička revolucija sprječila dalje produbljivanje krize kiparstva kao umjetničke discipline perioda građanske umjetnosti. Želja za što bržom afirmacijom socijalističkog društvenog i državnog entiteta, a duhovnim zaokruženjem epopeje otpora, borbe za slobodu, žrtve i stradanja, te novog herojstva rada i obnove, stvorili su gotovo preko noći vrlo širok prostor kiparskog djelovanja. Njega uokviruje zadatak koji je u novoj podjeli društvenih funkcija i odgovornosti dopao umjetnicima, odnosno umjetniku. Zadatak koji je, međutim, proistekao iz nepromijenjene kulturne svijesti koju ni predratna »diskusija na ljevice ni ratna kataklizma nisu uspjeli pokolebiti. Važno je naglasiti da u ovom srazmjeru kratkotrajnom razdoblju prvi godine socijalističkog društva osnažuju simboličko-reprezentativne funkcije kiparstva, karakteristične za početne faze i slojeve proteklih decenija, pa se preko javnog spomenika i portreta učvršćuje jezik kiparstva koji smo i utvrdili kao zajednički imenitelj čitava perioda. Pod blizim ili daljim utjehom sovjetske soc-realisticke skulpture, koja je djelovala više preko ideološkog posredništva nego putem živog dodira, više preko isticanja zajedničkih ciljeva i idealja putem organskog razgranavanja sugestivnih kiparskih rješenja, taj jezik siromašni u djelima kao figurativnim prototipovima, niveliра se u praksi u kojoj gospodari olakso korištenje kolektivne volje i narudžbe; količina daleko nadvladava vrsnoću.

U trenutku kad je socijalistička revolucija postala već izvršen čin, na kiparskom poprištu stajala je u Hrvatskoj čitava Kršćeva generacija, pojedini pripadnici još starijih generacija, ali se već očtalo i najmladi naraštaj: Ksenija Kantoci, Kosta Angeli-Radovani i Vojin Bakić predstavili su se javnosti već 1940., a poslijeratno su razdoblje dočekali kao učenici i nastavljaci. Posve je prirodno da su pripadnici te generacije, manje opterećeni prošlošću od svojih učitelja, mogli zadatku soc-realisticke skulpture odgovoriti s najviše smjelosti i iskrenosti. Komformizam njihovih starijih kolega često nije imao granica; bez unutarnje sinteze oblika i sadržaja, oni su davali ton hladnim kombiniranjem gesta, likova i čitavih kompozicija. S rijetkim

izuzecima nekih Augustinićevih radeva — kakvi su *Nošenje ranjenika*, *Maršal Tito*, *Moša Pijade* — nijedan od njih nije u ovim godinama dao djelo kojim bi u pozitivnom smislu proširo i obogatio vlastiti opus.

Mladi, naprotiv, podnošeci isto tako psihološke i druge prisile trenutka, pokušavaju pronaći mjeru sinteze: iz njihova će napora, iz njihove uznenirenosti i znatiželje proizići obnova euforičnih pedesetih godina.

## BILJEŠKE

<sup>1</sup> »Jugoslavija», sv. 10, Beograd, 1955.

<sup>2</sup> Umjetnost kod Hrvata, Zagreb, 1943.

<sup>3</sup> Duško Kečkemet, Javni spomenici u Hrvatskoj do II sv. rata, Život umjetnosti, Zagreb, br. 2, 1966, str. 3—17.

<sup>4</sup> T. Maroević, ne insistirajući na »konstanti ipak uspostavlja dva tipa tradicije »suprotnih predznaka«: »Jedna organska, pokrenuta, koja se u velosti odlikuje čistoćom volumena, i druga konceptualna, sažetija, koja u krajnosti smjera jeftinosti znaka. Dok je prva ratirenja i oslanja se na naslijede antike, a ide preko Radovana i Jurja sve do Kršnjića...; druga je uža i latenta, i to je plastička stecaka i presumanjilih spomenika... Tonko Maroević, Polje mogućeg, Split, 1969, str. 7.

<sup>5</sup> v. Charles Baudelaire, Likovne kritike, Mindost, Zagreb, 1955.

<sup>6</sup> v. Duško Kečkemet, Ivan Rendić, Supetar, 1969, str. 191.

<sup>7</sup> v. Milan Čurčin, Ivan Meštrović, Zagreb, 1933.

<sup>8</sup> Bit će vrlo zanimljivo ispitati načine nastajanja i djelovanja tih pojedinačnih mikro-tradicija u novoj i stvremenoj umjetnosti. To su stvarni procesi povezivanja a ne neke fiksacije: Vidović je tradicija za Tartagliju; nadrealistička grupa oko 1930. je tradicija za »Medijalu« itd.

<sup>9</sup> Senjska je otkrio pokojni dr S. Vidović 1934. godine. Njemu su bili poznati kriteriji naivne umjetnosti, pa mu nije bilo teško darovitog rezbara uvesti u sistem.

<sup>10</sup> Kečkemet je postavio tezu da je na konцепцијu, ili točnije, maketu Vidovdanskih hrana djelova Mauzolej Dioklecijanove palače u Splitu s romanickim zvonikom (v. D. Kečkemet, Ivan Meštrović, Zagreb, 1969); godine 1939. Meštrović je također radio *Adama i Evi* koje bismo po nekim karakteristikama stila mogli slobodno približiti Adamsu i Evi s Radovanova portalja; P. Perić inspirirao se elementarnom jednostavnosću romaničke skulpture.

<sup>11</sup> Slično zaplenje imao je i D. Kečkemet, v. D. Kečkemet, Rendić, str. 194.

<sup>12</sup> Isto.

<sup>13</sup> Riječ je ponovo o strukturalnoj razlici perifernog razvoja koji određuje s jedne strane njegovu vlastitu determinantu podlogu — koja konkretno traži realistički portret i spomenik monumentalni u tradicionalnom smislu riječi — i s druge strane idejni i održavajući razvoj u središnjima u kojem konkretno spomenik i portret doživljavaju vrlo simpatičnu kritiku. Otud pomjereno značenja, moderno u našim kulturnim prostorima koje je relativno moderno u usporedbi s primjerima koji figuriraju kao univerzalni.

<sup>14</sup> Wilhelm Pinder, Das Problem der Generation, Leipzig, 1926.

<sup>15</sup> Isidor Kršnjavi, Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti u moje doba, Hrvatsko kolo, 1905, br. 1, str. 235.

<sup>16</sup> Kečkemet, Rendić...

<sup>17</sup> Isto, str. 298.

<sup>18</sup> Berthold Hackelsberger u izborniku Jugendstil der Weg ins XX Jahrhundert, München, 1962, ograničava se na plitko natrajanje najznačajnijih pojava. Naši autori, Kečkemet u citiranoj monografiji o Rendiću i Z. Vidoviću u svojoj knjizi o Meštroviću (Sarajevo, 1961), raspravljaju o secesiji na široko, ali s pretpostavkama koje nisu uvijek precizne.

<sup>19</sup> Autor spomenut u prethodnoj bilješci, B. Hackelsberger, u istoj knjizi spominje Meštrovića kao Metznerova daku. Kaže doslovno ovo: »U vrijeme svoje bečke profesure Franz Metzner je vrlo snažan utjecaj na monumentalno kiparstvo. U umjetnosti hrvatskog kipara Ivana Meštrovića, koji je tada radio u Beču, opažaju se neki od njegovih utjecaja. Međutim, Meštrović je svoje shvaćanje forme razvio iz mnogo uzora te nikad nije bio izraziti predstavnik bečke secesije.« — str. 295.

<sup>20</sup> v. M. Kraljević, Ivan Meštrović vjeruje u Boga, Krejževnik, 1928.

<sup>21</sup> Likovna enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda, Zagreb, sv. III, str. 444—445.

<sup>22</sup> Duško Kečkemet, Javni spomenici u Hrvatskoj...

*Špelca Čopić*

**POLA VEKA  
SLOVENAČKOG  
VAJARSTVA  
1900–1950.**

U dosadašnjim studijama koje smo objavili u edicijama Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, a koje su se odnosile na jugoslovensku umetnost XX veka, mi smo već ukratko opisali materijalne i duhovne prilike u kojima su živeli slovenački slikari prve polovine veka.<sup>1</sup> Treba reći da je to bio isti »milje« u kojem su radili i vajari. Njih je doduše bilo manje nego slikara, no ipak im je bila učinjena nepravda jer je ne-srazmera između studija posvećenih slike i onih skulpturi bila četiri prema jedan u korist slike. Prikupljeni su bili tek veoma oskudni podaci koji su se odnosili na posebni karakter vajarskog izraza, a to znači da je svaki podrobniji pristup njegovoj problematiki morao da bude izostavljen.

O slovenačkom vajarstvu pomenutog perioda najopširnije je pisao Fran Šijanec u delu »Sodobna slovenska likovna umetnost« (Savremena slovenačka likovna umetnost, 1961). Od ostalih istraživača vajarstva tog razdoblja značajan je doprinos Cirila Velepića koji je pojedine vajare predstavio na velikim retrospektivnim izložbama u Modernoj galeriji u Ljubljani.<sup>2</sup> Pa ipak, o radu pojedinih vajara kao i o pojedinim vajarskim grupama štošta je ostalo neispitano sve do danas.

Slovenačka skulptura nije u to vreme imala ličnosti koja bi mogla da se uporedi sa Meštrovićem, koji je razvio sopstveni vajarski program, učinio vajarstvo slavnim a za vajara iznudio društveni ugled. Zbog toga je utisak o slovenačkoj skulpturi, koja je sačuvana do naših dana, ujednačeniji ali je on kako po svojim stvaralačkim usponima, tako i po svojim smirenijim tokovima, ipak unutrašnje razigran. Zasnovana na ljudskoj figuri, slovenačka skulptura je pripadala evropskom figurativnom vajarstvu. Iz njega su slovenački vajari, prema sopstvenim sklonostima, crpeli mnoge poticaje, a zatim ih na svoj način dalje razvijali. Ti evropski stilski poticaji u delima slovenačkih vajara doživljavali su, međutim, promene koje su bile često slabšane, stilski izmešane, a što se tiče značenja, idejno nepročišćene. Ipak u ovih pedeset godina slovenačka skulptura je smogla takvu stvaralačku snagu kakvu nije imala od vremena baroka.

U našem prikazu razvoja slovenačke skulpture prve polovine ovoga veka mi smo, pored stilskih pravaca, razmatrali i njenu namensku funkciju, zato jer se bitka za savremenu skulpturu odvijala između mogućnosti samostalnog rada u ateljeu sa jedne i snažnog pritiska društvenih činilaca koji su bili poručnici javnih spomenika, sa druge strane. Ovakav pristup, doduše, nije jedinstven ali je primereniji gradivu, a i omogućava u isto vreme da se ukratko objasni specifična problematika pojedinih vajarskih grupa. Vremenski, ovaj period, podelili smo u tri dela; njegovu početnu i krajnju granicu čine oba svetska rata.

## I. RAZDOBLJE PIONIRA

Skulptura pionirskog razdoblja vremenski označava prelaz iz XIX u XX vek i to kako po datumima nastanka, tako i po njenom formalnom razvoju. Godina 1900, kada se u Ljubljani odigravala prva slovenačka umetnička izložba, bila je značajna i za skulpturu. Mi ćemo se ipak, da bismo u našem razmatranju sačuvali kontinuitet razvoja, vratiti unazad u 1889. godinu, kada je u Ljubljani, na veoma svećan način, bio otvoren spomenik pesniku Valentinu Vodniku, rad vajara Alojzija Gangla. Iako je čitava poslednja decenija prošlog veka bila bremenita obećanjima za budućnost, ovaj je čin za Slovence značio budenje iz vajarske letargije. Rat je označio kraj ovog prvog perioda, ali su mnogi radovi, obeleženi stilskim pravcima tog vremena, nastajali i u kasnijem periodu između dva rata. Vajarstvo pionirskog razdoblja izrastalo je u uslovima koji zaslužuju da im posvetimo nešto više pažnje no što smo je do sada posvetili okolnostima u kojima su stvarale kasnije generacije.

Ljubljana je 1900. godine imala samo 33.955 stanovnika, ali je zbog svoje kulturne tradicije i važnosti političkog života bila priznata kao prvi grad Slovenaca koji su tada u Austro-Ugarskoj monarhiji bili pocepani na pokrajinsko-administrativne jedinice. Nacionalno svesno ljubljansko građanstvo podizalo je grad kao svoju prestonicu, i to naročito predano i u širokim zahvatima posle teškog zemljotresa 1895. godine, koji je ukazao na dotrajalost mnogih zgrada, kao i na zastarelost ne baš malog broja ustanova. Nametala se hitna urbanistička revizija starog grada i izrada perspektivnog plana njegovog budućeg razvoja. U toj živoj delatnosti na obnovi porušenog grada, građani su otkrili i potrebu za novim vajarstvom.<sup>3</sup>

Dinamici razvoja glavnoga grada bliski su bili kulturna nastojanja i živi ekonomski razvoj u oba glavna grada Slovenskog primorja — Gorici i Trstu. Mada ni Štajerska sa Mariborom nije zaostajala, ipak je gravitiranje prema Gracu, nemačkom pokrajinskom centru, slično kao i u Koruškoj predstavljale smetnju širenju slovenačke kulture i afirmisanju slovenačkih stvaralaca.

U XIX veku slovenačko vajarstvo je imalo slabašnu tradiciju koja je jedva uspevala da povezuje kvalitetno i bogato vajarstvo pozognog baroka sa počecima obnove u početku XX veka. »Podobarske« radionice, o kojima ćemo još govoriti, razvijale su, doduše, široko razgranatu delatnost, ali bez nekog umetnički vrednjeg rezultata koji će doći tek vajari našeg pionirskog perioda. Tih vajara bilo je manje nego slikara, a radijali su se između poznih pedesetih i sredine devedesetih godina. Već i ove starosne razlike umanjivale su mogućnost udruživanja i zajedničkog pojavljivanja slovenačkih vajara koji su u tom pogledu zavisili od preduzimljivijih slikara s kojima su delili i društveni život i izlagajući sudbinu. Jedine samostalne vajarske izložbe bila su povremeni izlaganja projekata za spomenike. Vajari bi svoj veliki dan — ili svoj strašni sud — doživljavali samo prilikom svečanih otkrivanja spomenika, mada je, prirodno, vajar i tada bio gotovo beznačajan u odnosu na ličnost kojoj je spomenik podignut.

Iako su u poređenju s poletom i stvaralačkom smelenošću književne Moderne i slikarstvom impresionista počeci novog vajarstva bili skromni, ipak nisu bili toliko siromašni ako se ima u vidu zavisnost vajarstva od ekonomске i društvene strukture u kojoj je ono nastajalo. Za svoj razvoj vajarstvo je, nasuprot književnosti i slikarstvu, koji su dozvoljavali stvaralački uspon samostalne ličnosti, zahtevalo čvrstu ideju, političku i ekonomsku bazu, ili bar uski krug naprednih mecenata. Većite nevolje slovenačkih vajara nije mogla da ublaži skromna podrška kranjskog pokrajinskog odbora, a nije bilo dovoljno ni mecenata koji bi mogli da nadoknade odsustvo nacionalnih ustanova koje bi imale u svom programu razvoj slovenačkog vajarstva, jer državne ustanove u Beču nisu se posebno zauzimale za Slovence.

Uprkos svim tim teškoćama vajar Alojzij Gangl (1859—1935) je krajem veka bio ona ugledna umetnička ličnost kojoj je 1899. godine poveren saziv prve slovenačke umetničke izložbe u Ljubljani. Gangl nije lično učestvovao na izložbi 1900. godine, na kojoj je izlagalo devet akademskih vajara i rezbara — »podobara«.<sup>4</sup> Izložba je bila raznovrsna i nastojala je da prikaže što više prispelih radova. Povodom tog dogadjaja pesnik Anton Aškerc je pisao: »A s radošću i ponosem mora svaki posetilac izložbe da prizna da mi, Slovenci, imamo svoju plastiku«.<sup>5</sup>

Po socijalnoj strukturi, školovanju i umetničkom opredelenju, usmerenost i cilj akademskih vajara bili su različiti. To se ogledalo već na prvoj, a još očiglednije na kasnijim izložbama. Tradicionalnu »podobarsku« radionicu, koja je u prvom redu izradivala crkvenu opremu, mogao je da vodi slikar ili vajar koji je obično bio rezbar drvene plastike. Bez obzira na krize

zanatlijskog staleža, za njega je bilo odlučujuće što je imao radno iskustvo, obično samostalnu radionicu s pomoćnikom, zatim, pravo na korišćenje predložaka i, najzad, ustaljeni krug naručilaca. Akademski vajar nije sve to imao i od njega se očekivalo da za svaki zadatok nade posebno rešenje koje će biti izraz kako njegove umetničke ličnosti tako i idejih njegovog naručioca. Ali ova podela je teorijska, jer stvarno stanje ni izdaleka nije bilo tako jednostavno. Vajar na čelu takve radionice mogao je da ima akademsko obrazovanje i on je preuzimao i brinuo se za narudžbine koje su po tradiciji pripadale radionicama. Isto tako i kamenorezačke radionice, pod vodstvom spretnih preduzimaca, koji su zapošljavali kamenoresce i unajmljivali umetnike za dela koja su više iziskivala, predstavljaju značajan činilac u ekonomskoj strukturi od koje je zavisilo slovenačko vajarstvo u tom razdoblju.

U našem prikazu, koji prati radanje novog »modernog« vajarstva, ne možemo veću pažnju posvetiti vajarstvu »podobarskih« radionica kojima ćemo se vratiti kad bude reči o crkvenom vajarstvu. Valja konstatovati da je ono bilo zamašno, da se pojavljivalo na izložbama i da su akademski vajari obično sticali svoje prvo znanje baš u tim radionicama.

Drugi put prema budućem vajarskom pozivu vodio je kroz državnu zanatsku školu u Ljubljani,<sup>6</sup> zatim kroz umetničko-zanatsku školu u Gracu ili, rede, u bečku Kunstgewerbeschule, a tek posle toga mladi je kandidat mogao da dode na neku akademiju koja je darovitim studentima pružala izvesne olakšice prilikom upisa. Školovanje pre akademije mladim vajarima je pružalo dovoljno spretnosti u obradi materijala i tradicionalno znanje ertanja, dok se likovno mišljenje razvijalo prvenstveno u pasivnoj formi realističke reprodukcije, skromne kombinatorike i spretnе stilizacije. Sloba strana tog stručnog školovanja bilo je nedovoljno opšte obrazovanje, što je mogao da nadoknadi samo bistar, vredan i ambiciozan vajar, obdaren onom vrstom genijalnosti koja iz svoje okoline erpe sve što joj je potrebno za njen puni razvoj.

Već je prva slovenačka umetnička izložba pokazala da akademski vajari studiraju i rade u Beču.

## BEĆ

Univerzitetski grad za Slovence bio je Beč. Tamo je živeo odabrani krug slovenačke inteligencije koji je davao prve podsticaje novom vajarskom programu i svim umetničkim htenjima. Sam Beč, njegovo vajarstvo, muzeji, izložbe Secesije i Hagenbunda, akademija sa svojim izložbama, ateljeima i livnicama — sve to predstavljalo je materijalno-tehničko i duhovno poprište slovenačkog vajarstva koje u to doba ne prelazi horizont koji mu je otvarao Beč. Profesori bečke akademije studente formiraju, dodeljuju im školske nagrade i ocenjuju njihove spomenike. To je bila dobra tradicionalna akademija koju su u to doba potresale mnoge unutrašnje krize. Osim u arhitekturi, ona nije uspela da stekne evropski ugled. Nemoć stare institucije da za svoj razvoj pridobije značajne mlade stvarače otkrivaju nam kako borbe oko postavljanja novih učitelja, tako i spisak počasnih članova akademije.<sup>8</sup>

Uprkos svemu tome atmosfera velikog grada za mlađe slovenačke vajare bila je plodnija od domaće sredine koja je tek morala da sazri za nove umetničke zadatke.

## PARIZ

Svoj umetnički horizont mladi vajari su mogli da šire kako na izložbama tako i posredno putem časopisa, među kojima bismo bečkim »Die Zeite« i »Die Kunste« dodali u prvom redu minhenski »Die Kunst für Alle« i darmštatski »Deutsche Kunst und Dekoration« bogato ilustrovane vajarstvom. Nikako drugačije ni danas ne možemo stvoriti sliku vajarskog stva-

ralaštva između 1890. godine i prvog svetskog rata, jer je i u savremenim muzejima ono predstavljano, pre svega, izabranim primerima, slično kao u publikacijama o modernoj umetnosti. Stvarnost tadašnje vajarstve »produkcijske« znatno se razlikovala od onoga što nam otkriva naša današnja literatura. Sačuvan je dragoceni, lično doživljeni izveštaj slikara Ivana Vavpotiča o vajarstvu koje je video na svetskoj izložbi u Parizu 1900. godine. Vavpotičev sažeti ikonografski program ondašnjeg vajarstva citiramo u primedbama,<sup>9</sup> a ovde navodimo samo nekoliko kratkih izvoda iz njegovog teksta objavljenog na 20 štampanih strana: »... Svuda unako prostrane galerije... i prijatna bela svetlost ispunjava ove sjajne prostorije, pada po nepreglednom haosu ovih snežnih mermara, teških bronzi i kamena, glina, terakota i metala; svima je čovek stvarač udahnuo život.« Posle kraćeg uвода Vavpotič daje oduška svom divljenju najslavnijim vajarima i ukratko opisuje njihova dela. »... Usred rotonde pravo u kupolu izrasta veličanstven spomenik Viktora Igca... Slavni poznati vajar Barrias, autor ovog kolosa... Hitam dalje mimo Siedarda... pored Dupuisovih medalja — a tada mi je zaigralo srce, krv zastala u žilama. — Roden... Ali ništa novo! U Luksemburškom muzeju sam se već bio divio ovom njegovom »Poljupcu«, ovom strastvensom poljupcu; ovom tesnom, grčevitom zagrljaju koji izaziva nego, ruga se paklu!« Vavpotič, dalje, помиње Rodenovu kolektivnu izložbu u sopstvenom paviljonu, zatim navodi Fremijevog »strašnog Orang-Utanga s mladuncima, koji je tresnuo o pod svoga napadača, drskoga divljaka...« Ne previda Falgijera ni Dalua, čije se portretske studije i skice odlikuju »energičnom i virtuoznom, upravo brillantnom tehnikom«. Opažen je Vienceno Vela, »... čiji je divovski *haut-relief* »žrtva rada« izum pun ushićenja, ali uza sav uzlet oslobođen svakoga patosa, svake teatralnosti«. Nedovoljno verziranim Slovincima Vavpotič savetuje da upamte »ime slavnog vajara Konstantina Meuniera«, zatim »Bravou za Jovanović i veliko priznanje» Matiji Korvinu i Jonašu Fadruišu. Vavpotič je nezadovoljan sastavom austrijskog paviljona: »Josip Maržatka, František Hergesel, pa neizbežna — Tereza Feodorovna Ries« i ponosno završava kod Rusa, gde mu je Trubecki značajniji od Antokolskog.<sup>10</sup>

Sve to slavno i »sjajno« vajarstvo, koje je I. Vavpotič tako živo opisao, odabrali su nacionalni žiriji i bilo je prikazano na svetskoj izložbi u Parizu, što znači da je za većinu predstavljalo najviše dostignuće svetskog vajarstva krajem veka. Bilo je malo razloga da u Sloveniji budu stroži prema umetnosti salona i zvaničnih izložbi nego što su bili drugde u Evropi.

Nepoverenje u buržoasku civilizaciju i u njenu kulturu potsticali su socijalni pokreti koji su u tadašnjoj Sloveniji bili još nejaki. Ugnjetavani nacionalni pokreti bili su takođe nepoverljivi — i Vavpotič odmah počinje da negoduje kod austrijskog paviljona, a strogi je i prema nemackim vajarima. Ali ugnjetavani nacionalni pokreti zahtevali su pravo na sopstvenu, a retko na modernu umetnost. Samo su revolucionarni pojedinci rasuđivali strogo i jasno. A oni su obično bili prikriveni, pa čak i proganjani, upravo ti stvaraoci formi koje su zamenile preživelu umetnost. Ono što se tada u vajarstvu probilo iz senke do slave — a za veliku većinu i dalje sporno — bio je Roden. Po svojoj umetničkoj prirodi sledbenik plenerističkog slikarstva XIX veka, I. Vavpotič je u svom vajarskom izboru — uprkos svim nesigurnostima i unutrašnjim protivrečnostima — ukazao na vajare koji su na čelu s Rodenom činili prelaz iz XIX u XX vek. Tako se Roden pojavio na horizontu slovenačkog umetničkog sveta i literatura o njemu lagano raste,<sup>11</sup> ali to je samo literatura o vajarstvu. Iz Rodenovog svestranog vajarskog opusa slovenačko vajarstvo je moglo da upije samo izvesne idejne i formalne sastojke. Već i I. Vavpotič govori o vajaru kao o čoveku-stvaraocu koji je materiji udahnuo život; »impresionistička« obrada prodirala je sporje i iz raznih izvora. Ovaj proces amalgamisanja rodenovskih i drugih vajar-

skih novosti vršio se u Beču u granicama njegove tradicionalne i nove secesionističke estetike. Od vajara toga doba je 1906/7. godine Ivan Zajec (1869—1952) putovao u Pariz, gde je i izlagao. Mada se divio Rodenu, to putovanje nije unelo dublje promene u rad već formiranog vajara.

## ITALIJA

Italija je po tradiciji i susedstvu predstavljala zemlju o kojoj je svaki vajar sanjario. A. Gangl ju je posetio 1890, I. Zajec 1899, a drugi vajari kasnije. Svakom je pružala ono što je bio sposoban da usvoji iz slavnog i zdravog italijanskog nasledja koje je doživelo frontalni napad tek s futurizmom. Prepiska dvojice posetilaca Italije sačuvala nam je raspon otkrića i doživljaja njene umetnosti u tom kritičnom završetku veka. Prvo je pisao Jože Plečnik (1872—1957), učenik arhitekte O. Vagnera, njegov kasniji nesudeni naslednik i dobitnik prve nagrade za Gutenbergov spomenik u Beču (1897).<sup>12</sup> On je odrastao u centru bečkoga modernizma i u svojim pismima iz Italije (1898—99) pokazao široko, još neorganizованo interesovanje za probleme arhitekture, urbanizma i vajarstva. Proučavanje italijanskih spomenika omogućilo mu je kritički pogled na bečki modernizam i otvorilo put »saznanju koje mu je ostalo vodeće za cee život«.<sup>13</sup> Ovaj pritisak italijanskih uticaja na snažnu stvaračku ličnost najznačajnijeg slovenačkog arhitekte, kasnije se održavao i na razvoj slovenačkog vajarstva.

Postojali su i drugi putevi kojima su italijanski uzori — dolazeći iz veoma različitih razdoblja — prodirali u slovenačku umetnost. Najprije, najnepregledniji putevi, kojima su obeležje davali posrednici, vodili su iz Italije preko Slovenačkog primorja i njegovih kamenorezačkih radionica sve do Ljubljane. Naš drugi hroničar Alojzij Progar (1857—1918), mladi ambiciozni voda rezbarske radionice u Celovcu, koji je studirao na bečkoj akademiji, opisao je svoje putovanje po Italiji posle 1894. godine.<sup>14</sup> U tim pismima veoma se divi nedostužnom italijanskom vajarstvu, virtuoznosti vajara u obradi mermara i neverovatnom bogatstvu motiva koji tamo postoje. Progar je bio međučlan između obučenih »spodobara« i akademski školovanih vajara. On se, doduše, požalio na ograničene uslove u Sloveniji, ali se i pohvalio da mu radionica obezbeđuje dosta udoban život.

Tako je Italija na raznim stepenima doprinosila oplemenjivanju vajarskoga znanja i postavljala neprimetne barijere prodiranju modernizama.

## CRKVENO VAJARSTVO I NADGROBNI SPOMENICI

U početku XX veka crkva je i dalje bila najvažniji naručilac i potrošač vajarskih radova. Ona je ipak, u društvenim promenama XIX veka — mada su one bile prilično slabačne u delimično feudalnoj Austro-Ugarskoj monarhiji — izgubila vodeću ulogu i sigurnost u vodenju i procenjivanju moderne umetnosti. Postalo je očigledno i crkvenim i laičkim poznavaocima da zbog toga razilaženja crkvena umetnost ulazi u čorsokak i da razvoj moderne umetnosti prolazi mimo nje. U Sloveniji 1894. godine osnovano »Društvo za kršćansko umetnost« je svojom prvom dužnošću smatralo očuvanje crkvenih kompleksa ugroženih staroču i »modernizovanjem«. U takvim nastojanjima su postepeno krčili put savremeniji restauratorski koncepti, dok je mnogo teže išlo s drugim zadatkom koji se sastojao u poboljšanju kvaliteta crkvene umetnosti.

Zavisći od crkvene arhitekture, vajari su sledili istorijske stilove sve do prvog svetskog rata. Vajari u radionicama, koji su napravili najviše crkvenoga vajarstva,<sup>15</sup> pokazuju ujednačenu stilsku tendenciju u kojoj se ispod oslabljene barokne osnove i različitih stilizacija postepeno nazire jednostavnija i stvarnija telesna forma. Tako u delima A. Progara ima više

znanja u korišćenju istorijskih stilova i više realizma u obradi prizora, ali je obrada retko kad življa a konцепција figure ličnja. I akademski vajari posežu za istorijskim stilovima, jer im je realističko uobičavanje bilo nedovoljno za transcenđenciju religioznog sadržaja. Vrlo je hvaljena Ganglova novorenansno-puristička »Madona in stellis« (1898).

O traženju novih formi crkvene umetnosti izveštava iz Beča 1913. godine Izidor Cankar da su tamo sa izložbe crkvene umetnosti bili isključeni svi radovi izrađeni »u takozvanim klasičnim stilovima... Nikakve gotike, nikakve renesanse«. Na njihovo mesto treba da stupe nova dela čija forma mora da odgovara funkciji objekta.<sup>16</sup> Izloženim delima je demonstrirana nova orientacija crkvene umetnosti koja treba da bude produhovljena, bliža spiritualnosti starohrišćanske umetnosti. Ova izlaganja je dopunio drugi umetnički kritičar, France Stelé ističući značaj simbola za hrišćansku umetnost. Podržao je nastojanja arhitekte J. Plečnika za celovitom koncepcijom crkvenoga organizma u kojem vajarstvo, isto kao i slikarstvo, mora da ima samo značaj i vrednost člana u celini. Različito vrednovanje visoko kreativne i »niže« ukrasne umetnosti se u dvadesetom veku ne može više shvatiti na tradicionalan način.<sup>17</sup> Ovako zacrtane smernice teško su u praksi krile sebi put.

Nadgrobni spomenici otkrivaju sličnu raznovrsnost koncepata i bogatstva stilizacija. Ovde-ondje je mašta naručilaca i vajara dolazila do izraza, u dobrom kao i u rđavom smislu. Za grobnicu porodice Majdić u Kranju, I. Zajec 1909. godine je isklesao reljef »Vaskrsenje«, koji je pobudio pažnju realističkim oblikovanjem ljudskih tela koja se uzdižu u nebo kao simbolična apoteoza večne lepotе. Međutim, vajar Svitoslav Peruci (Peruzzi, 1881—1936) u nacrtu nadgrobног spomenika pesnika Andreja Medveda u Kamniku (1912) preuzeo je formu starohrišćanskog sarkofaga s plitkim reljefnim klasicističkim figurama i ukomponovanim simbolom, što je odgovaralo pomenutoj težnji za većom produhovljenošću crkvene umetnosti, ali i dalje s osloncem na neki istorijski stil. U ponekom nadgrobnom figuralnom reljefu ogleda se težnja za realizmom. Tim delima možemo da priključimo i fontanu Sv. Ivana Nepomuka u Kranju (1911—1913), rad vajara Franca Berneckera (1874—1932). I taj nacrt je bio upleten u tadašnje političke suprotnosti i zbog toga je vajar morao da reši zahtev ikonografskog motiva u skromnim dimenzijama i nepovoljnim uslovima. U malu fontanu upola je utopio sveca, a kraljicu stavio na mostić iznad vode. Barokna ideja je formalno približena secesiji.

## ARHITEKTONSKO VAJARSTVO

A. Gangl je stvorio glavni spoljašnji vjekovni ukras novog zemaljskog pozorišta u Ljubljani (1890—92).<sup>18</sup> Standardne motive, kao što su grupa »Genije, muzika i drama« i dve figure u nišama »Komedija« i »Tragedija« uobičio je u ubedljivo živim drapiranim figurama koje kvalitetno dopunjaju bogato ukršenu novorenansnu arhitekturu. Arhitektura istorijskih stilova, kao i ona secesionistička ustupale su prilično mesta vajarstvu, ali su i arhitekte radile unajmljivale strane vajare, što je umanjivalo mogućnosti domaćih. Među domaćim delima ističe se secesionistička Regalijeva kuća u Ljubljani (1906) za koju je plan napravio vajar F. Berneker. Vjekovni deo dekoracije kuće predstavljaju vrata sa secesionističkim reljefom (Berneker) i dva atlanta koja je izradio vajar S. Peruci. Strožom modernističkom arhitekturom Maksa Fabiani, arhitekte Jakopičevog paviljona, suzilo se polje arhitektonskog vajarstva, ali je, ipak, I. Zajec za njegov devački licej u Ljubljani (1907) još napravio živahan i lepršav reljef devačkih figura pri igri. Vajarstvo o kojem je dosad bilo reči imalo je svoje tradicije, programe i zavisnosti. Za novoromansku crkvu na primer vajar je, eto, morao da napravi novoromanske reljefe koji

se uopšte ne uklapaju u njegov vjekovni opus. Preostaje nam da razmatramo vajarstvo za koje je, bar teorijski, vajar u celosti odgovoran.

## ZAVIČAJNO VAJARSTVO

U celom tom razdoblju Slovenija je intenzivno izgradivala svoj nacionalni program. On je obuhvatao sve oblike života i stvaralaštva, pa i vajarstvo. Obe glavne političke stranke okupljale su narod kome je prema njihovom programu bila potrebna razumijiva, nacionalno-podsticajna, dakle narodna umetnost. Časopisi i novine, koji su širili te programe, sačuvali su i njihovu dokumentaciju. Pošto nije bilo specijalnog umetničkog časopisa, doprinos improvizovanih kritičara-amatera i literarnih kritičara bio je vrlo veliki. Dnevna štampa je pratila zbivanja i izložbe pokratko s više ushićenja nego kritičnosti, a često uz nerazumevanje svakojakih vjekovnih problema. Uprkos tome što je slikarstvo po tradiciji bilo omiljenje, ni sačuvana literatura o vajarstvu nije baš mala. U napomenama smo ukratko naveli tri vodeća časopisa od kojih su dva bogata i slikovnom gradom.<sup>19</sup>

Pomenuti nacionalni program je podrazumevao podršku onoj umetnosti koja je bila prihvatična za najširu publiku. U vajarstvu to je bila mešavina folklornih motiva i seoskog žanra, kao i sentimentalnog građanskog literarnog vajarstva, ukratko: poneki motiv koji je na pariskoj svetskoj izložbi zabeležio I. Vavpotič, dobio je slovenačku varijantu. Tako je u slovenačko vajarstvo ušlo dosta ikonografskih novišta, dok je formalno ova grupa u znatnoj meri bila povezana s deskriptivnim realizmom, a u izvesnim delima pojavljuje se i secesionistička stilizacija.

Svojom skulpturom »Slepi bernč« (Slepi prosjak, 1895), Alojzij Repič (1866—1941), dobar portretist, otvara put sentimentalnom žanru koji je bujao i u slikarstvu i u vajarstvu. Značajnije delo su njegovi »Vipavci« u drvetu. Figure su tako uglaste i rezane u površinama da je do izraza došlo i drvo, a ne samo vjekovna nošnja. U ovoj grupi je bio veoma plodan I. Zajec, čiji je program zahvatao anedotske motive kao što su »Pijančeva družina« (Porodica pijanice, oko 1900), seoski žanr, domaci i strani folklor, pa čak i egzotične male figure, npr. »Japonski vojako« (Japanski vojnik, otkrivene 1904—5). U karikaturi »Maskerada slovenačkih likovnih umetnika« (1913) Hinko Smrekar ga je predstavio kao pekara pred težgom male plastike i sa pakosnim naslovom ispod slike: »Svaki dan triput sveže pecivo.« Iako su mnoge od ovih plastika opterećivale zastareli stilski koncepti, među njima je, osobito u seoskom žanru, bilo i poneko sveže delo. Za njih je važila oznaka napisana 1905. godine<sup>20</sup>: netaknuto, »naučno« stvaralaštvo. Skromniji je u Sloveniji sačuvani opus vajara Josipa Ajleca (Ailec, 1874—1940) koji je bio zapažen na prvoj jugoslovenskoj izložbi u Beogradu, 1904. godine, gde je izlagao s grupom »Vesna«.<sup>21</sup>

Umetnici »Vesne« su na programu imali umetničko ocjenjivanje folklorne gradi i pokušavali da novim umetničkim delatnostima od ilustracije preko karikature do razglednice prošire kod naroda interesovanje za umetnost. Ali se njihov član-vajar S. Peruci nije angažovao u tom pravcu. Napravio je dodusko dve više narodski ljudske nego li očstre karikature u plastici slikara M. Gasparija i G. Birole (Birolla).<sup>22</sup>

U ovoj grupi vajarstva svoj doprinos dali su i rezbari od kojih je Fr. Repret rezao u drvetu reljefe sa Bleškim jezerom i devojkom u narodnoj nošnji. Sve to vajarstvo je prikazivano i na izložbama, pa je Vojeslav Molč o tome rekao: »Tu ne pomaže nikakav izgovor i nikakvo opravdanje, jer su umetnost i zanat bili i dalje ostaju dva fundamentalno različita pojma koja se nikako ne mogu spojiti.<sup>23</sup> ali sud estete nije lišio narodnog umetnika publike.

U vajarstvu tog vremena posebno mesto zauzima Josip Urbanija (1877—1943), nemirani duh koji je bludio između zavičajne

umetnosti i patetičnih vizija kojima svojim talentom nije bio dorastao. Kao odgovor na aktuelne događaje rusko-japanskog rata, izrezao je u drvetu kip »Tolažnica v zadnjem boju« (Tešiteljka u poslednjem boju, 1905), koji je najnaturalističkije, do svih sitnica urađeno delo tadašnjeg slovenačkog vajarstva. U drvenom reljevu »Z domaće« (»Od kuće«, otkriven 1908) Urbanija je uhvatio draž narodne pesme i tu je sve jednostavno i precizno: putnik koji se oprašta od rodnoga kraja donekle uhvaćen u secesionistički okvir od grana i lišća.

Dosta narodne baštine ima i u spomen-plaketama i medaljama naručivanim za razna udruženja i nacionalne svečanosti, koje su ponekad pravili i vajari koji nisu bili specijalizovani medaljeri, kao npr. J. Urbanija, I. Zajec, S. Peruci i drugi. I ta grada može se označiti kao akademski realizam.

Posebnu grupu nacionalno podsticajnog programa u vajarstvu predstavljali su spomenici velikim ljudima.

## OD VODNIKA DO GUPCA

Devedesetih godina prošlog veka u Sloveniji je sazrevala potreba za tim na umetnički način materijalizovanim svedocima stvaralaštva naroda i nosiocima njegove osobnosti. Na inicijativu preduzimljivih pojedinaca i uz podršku raznih udruženja, osobito Pisateljskega podpornega društva<sup>24</sup> i Slovenske matice, izdvojene su široke svenarodne sakupljačke akcije i podizani prvi spomenici koji su značili korak napred od uždanih spomen-ploča i nadgrobnih spomenika.

Prvo je podignut spomenik pesniku *Valentini Vodniku* u Ljubljani (1887 — 89). Posao je bio poveren A. Ganglu, što je značilo veliko poverenje u mlađog domaćeg vajara, koji je tada studirao u Beču. Njegov profesor opštег vajarstva Helmer (Hellmer) još nije iz klasicističkog prešao u svoj kasniji novobarokni stil, a učitelj u specijalki Cumbus (Zumbusch) je dovršio spomenik Marije Terezije u Beču koji je kao grandiozna neobarokna istorijska glorifikacija stupao čvrsto obradene figure u još uvek važeći koordinatni red. Ganglov zadatak bio je skroman i standardan: jedna jedina figura koja harmonično izrasta iz blago piramidno raščlanjenog podnožja. Svešteničkom odećom i ogrtaćem vajar je naglasio vertikalnost, dok je pomoću blagog zaokreta glave, koraka i pokreta ruku stvorio utisak uzdržanog kretanja. »Nigde ne draži oči ono suviše pomno obradivanje pojedinosti na štetu celine koje tako rado može da zavede mlađe umetnike. Plemenita jednostavnost, monumentalni mir celine skladno su suprotstavljeni detaljima punim života», kaže komentator.<sup>25</sup> Između projekta i konačne skulpture Gangl je napustio klasicistički osloni stubić i tako je klasicistička pravilnost očuvana u podiju, dok je figura bila bliže umirenoj neobaroknoj uobličenosti.

Ministarstvo nauke i vere u Beču poverilo je Ganglu izradu sledećeg spomenika čuvenom polihistoru J. V. Valvazoru koji je u Ljubljani otkriven 1903. godine.<sup>26</sup> Skulptura je delo zrelog umetnika i predstavlja istorijsku ličnost u plemičkoj nošnji XVII veka. Zdepasta bronzana figura, na rustično obradenom podnožju od pohorskog granita, prostorno je dinamičnija od Vodnikove. Kritičar se pitalo zašto je lice tako ružno i smatrao da je podnožje »preterano grubo i previsoko, te zato kip na njemu izgleda nekako pritisnut, prenizak i preširok«, ali je spomeniku u celini priznao »više monumentalnosti nego kod Vodnika«.<sup>27</sup> Tako je spomenik bio pokušaj da se prevaziđe estetika lepog u kojoj je Gangl 1895. uobličio svog mermernog Prešerna.

U međuvremenu se razvijala sudbina Prešernovog spomenika u Ljubljani (1899 — 1905).<sup>28</sup> Prvu nagradu i izradu spomenika dobio je vajar I. Zajec, a arhitekt je bio M. Fabijani.

Spomenik je eklektično delo i njegovo vajarstvo spada u akademski realizam. Vajar i arhitekt su očuvali tradicionalnu trojnu deobu spomenika: stepenasto podnožje, objašnjavajući srednji deo s imenom pesnika i dva lepa reljefa koja predstavljaju mo-

tive iz Prešernovih pesama. U dominantnom gornjem delu užiže se muza, na nepravilno uobličenoj steni, iznad celog pesnikovog kipa. Secesiji bliža sadržina spomenika predstavlja reljefno uobličeno drvo na severozapadnoj strani muzine stene. Idejno i formalno heterogena, nepročišćena zamisao nije mogla da stvari veliko delo. Nepoznat pesnikov stvarni lik, koji ne prestaje da uzbuduje Slovence, pružao je, doduše, slikarima i vajarima mogućnost da ga na osnovu prikupljene dokumentacije uobličavaju prema osećanju i mašti. Dok je u jednostavnijoj hermi barona Jurija Vege u Moravčama (otkiven 1906) I. Zajec pokazao lep talenat portretiste, kod Prešernu su ga spuštavali zahtevi i pritisci okoline, sasvim normalni zbog značaja koji su spomeniku svi pridavali.

Prešernov spomenik ubrzo je postao veoma popularan zbog oštре bitke koja je javno mnenje podelila za i protiv njega. Glavnina svega što je u vezi s tim štampano spada u kulturnu, političku i moralnu istoriju, a samo manji deo otkriva pogled savremenika na to kakav bi trebalo da bude spomenik modernog doba. U toj kritici bili su veoma angažovani književnici, jer je junak bio iz njihovih redova. Odbaci su spomenik XIX veka s alegorijskom figurom, odbili I. Zajeca kao nedovoljno darovitog vajara, a s njim i arhitektu i njegovu lokaciju spomenika. Oton Župančič je umetnički osetljivo i ubedljivo izrazio želju svih da bi spomenik trebalo da bude nešto tako »celovito« stvoreno kao što je bio Robin bunar u Ljubljani i kao što je bio pesnički rad Franca Prešerna. U borbu se, razumljivo, ušešao i Ivan Cankar i svojom uticajnom rečju naglasio da to nije spomenik Prešernu, već da je baš taj idejni i formalni »puzzle« spomenik našem vremenu i našim slovenačkim prilikama.

To je bio svetli trenutak slovenačke kritike, uprkos izvesnim slabostima, toliko oštar, bolan i revolucionaran da se samo socijalni časopis »Naši zapisi« (Naši zapisi)<sup>29</sup> usudio da ga objavi.

A. Repič je izradio realističko poprsje za spomenik Miroslavu Vilharu u Postojni (otkiven 1906, uništen)<sup>30</sup> a S. Peruci spomenik caru Franji Josifu u Ljubljani (1903, otkiven 1908).<sup>31</sup> Drugi spomenik bio je zanimljiviji na konkursu nego u konačnoj izradi pri kojoj se vajar vratio alegorijskim i simboličnim dopunama spomenika. Troškovi za carev spomenik nisu smeli da budu viši od 35.000 kruna. Komentator konkursa je smatrao da je zbog toga ograničenja »konkurenčija u umetnosti bila apriori isključena«.<sup>32</sup> A u konkurenčiji su bili i Bernekerov i Meštrovićev projekat.

Bernekerov spomenik Primožu Trubaru u Ljubljani (temeljac 1908, otkiven 1910) bio je dokaz protiv gornje prepostavke, jer je materijalno skromniji i jednostavniji od carevog, ali pri tom umetnički značajniji. Umetnička sloboda, koja se sa secesijom širila u austrijskoj prestonici, davala je podsticaj i Bernekerovim projektima spomenika koji su se odlikovali originalnim rešenjima, pa ih je i kritika više puta povoljno ocenila. A Trubarevim spomenikom, pored toga, Berneker je morao da dokaže opravdanost svoje kritike Zajecovog Prešerna.<sup>33</sup> Protestantskog propovednika Trubara, oca slovenačke knjige, uobličio je kao starca-proroka spojenog s pultom-podnožjem, tako da se figura bez oštijeg prekida užiže iz geometrizovanog donjeg dela. Berneker je uprostio kostim do istorijske determinisanosti, a u portretskoj vernosti sačuvana grafička Trubareva slika dozvoljavala mu je znatnu slobodu koju je i iskoristio. Tako je Trubarev kip izraz Bernekerove introvertne ličnosti i njegove vajarske ideje da skulptura treba da prikaže »besmrtni unutrašnji lik velikog čoveka«.<sup>34</sup> Podnožje je znatno snizio i podredio efektu figure čiji skladno vertikalni rast oživjava blaga asimetrija. Potpuna sažetost mekih i čvrstih delova skulpture, krivulja i ravnih linija, površina bez profilisanih okvira, sve bez ukusa, s jednim jedinim srazmerno malim natpisom TRUBAR, donelo je ovom prvom slovenačkom modernom spomeniku lepa priznanja.<sup>35</sup> Ipak, ta priznanja nisu bila dovoljno delotvorna da vajaru obezbede dalje narudžbine.

Ubroj posle toga 20-godišnji *Lojze Dolinar* (1893 — 1970) doživljavao je buntovničke snove. Iz najbolje epske poezije A. Aškerca crpeo je inspiraciju za spomenik Matiji Gupcu (1913, uništen). Iz literarnog podstrekha i u osnovi romantične potrebe afirmaisanja velike nacionalne prošlosti, nastali spomenik predstavljao je i savremeni politički manifest i kao takav mogao je da nastane samo u izolaciji ateljen. Prizor krunisanja vajar je sveo na figuru koja sedi sa okovima na rukama kao jedinim rekvizitom mučenja, dok je izraz patnje postigao pojačavanjem svih mišića i stavom. Ovaj način kod Burdela (Bourdell), Mecnera (Metzner) i Meštrovića našao je razne nove načine stilizacije, a kod Dolinara je ostao bliži realističkoj konцепцијi s onim pomeranjem u pravcu ekspresionizma kakvo srećemo u grafikama Kete Kollvic (Käthe Kollwitz). Monumentalnosti patetične figure proizilazila je iz njene čvrste uhvaćenosti u zatvorene konture.<sup>36</sup>

Već i ti odabrani spomenici izražavaju težnju vajara za prevaziđenjem vremenske zaostalosti kojom je spomeničko vajarstvo započelo, dok analiza projekata za konkurse ukazuje na veći stvaralački potencijal nego što je stvarno bio iskorišćen.

## OD ISTORIJSKIH STILOVA DO RODENA

U dosad naznačenim uslovima vajari su mogli da ostvaruju lična htjenja i prate novosti u evropskom vajarstvu, pre svega, u ateljerskim delima namenjenim izložbama i eventualnim kupcima. Portreti su bili gotovo jedine privatne narudžbine i zato ih ima više nego većih skulptura. Na tržište je, isto tako, lakše dolazila mala, često ukrasna, ikonografski zanimljiva, ili retko kad umetnički vrednije ostvarena plastika. U narednom izlaganju ukratko ćemo označiti ovaj ateljerski doprinos pojedinih vajara u razvoju ondašnjeg slovenačkog vajarstva.

A. Gangl je 1894. godine na sopstvenu inicijativu portretisao pesnika Josipa Stritara. Pesnik je pisao o tom radu da je »dista majstorsko delo, delo pravog umetnika, a ne nekog, bilo kako spretnog zanatiljka«.<sup>37</sup> Izuzetno živa u pokretu glave, gotovo ljutitom izrazu očiju i zamršenoj kosi, ova plastika je preveladala stariji Ganglov klasicistički stupanj. Poput Karposa (Carpeaux) — oslanjajući se na poznobaročnu vajaršku tradiciju, kojoj pripada Stritarev portret — probijao se do vajarške forme, koja je bila primerenija savremenoj stvarnosti. Uostalom i kasnije se u slovenačkom vajarstvu pojavljuju klasicistički formalni postupci, ali je Gangl živahnijim obradama otvorio nove mogućnosti vajarškog približavanja savremenoj stvarnosti. Posebno je značajno što je u Ganglovoj ličnosti i u njegovom delu došlo do novog shvatanja vajarstva kao ličnog stava u umetnosti. Privatizacija vajarstva, kada vajarevo delo nastaje kao sopstveni podstrek i nezavisno od naručioca, što je docnije omogućavalo eksperimentisanje i »melije novine, dešavala se sporo i sa naporom, jer je intelektualni sloj, koji bi trebalo da takva nastojanja podrži, bio ekonomski isuviše slab. Gangl je mogao da u marijim delima pokaže da je i posle Valvazorevog spomenika, uprkos bolesti i neprilikama, njegova snaga ostala neokrnjena, o čemu nam svedoči mala »Devidova glava« (1914). Među vajarima toga vremena Ganglu pripada značajno mesto zbog šrine ostvarenog programa i kvaliteta koji je postigao u raznim stilskim fazama svoga vajarstva.

I. Zajec, kasnije tvorac Prešernovog spomenika, kao vajar na bečkoj akademiji mnogo je obećavao i stekao slavu skulpturom »Uplašeni satir« (1894). Mitološki motiv koji je odgovarao programu akademije zamislen je u žanru, a odlikuje ga tina realistička obrada i dinamična postavka. Za slične fantazije nekadašnjeg vajarstva u parkovima, kod Slovenaca je bilo malo razumevanja i još manje narudžbina. Težnja za klasicističkim oblikovanjem, koja se pojavljuje posle povratka iz Italije 1899., kao i kasnije, nije mogla da sakrije Zajecovu zavisnost od realističkog shvatanja akta, npr. »Vezačica sandala« (1902). Baš ova zavisnost i težnja za narativnošću sprečavale su I. Zajeca da

koristi mogućnosti slikovitije obrade koju nalazimo u reljefnoj kompoziciji »Kozakovi novi« (1903/4, signirano 1906).

Berneker je nastupio kao vajar svesno orijentisan na modernu umetnost. Njegova vajarstva zatočavština otkriva nam jedinstveniju umetničku ličnost nego što je nalazimo kod drugih vajara toga razdoblja.

Berneker je pokazivao izoštreno osećanje za svojstvu materijala, a posebno ga je privlačio mermur. On je još pre akademije stekao dosta znanja, pa se kao učenik Helmerove specijalke uspešno razvijao. Ali je pripadao sirotinji i poput Grohara stalno je bio socijalno ugrožen. Život u Beču još više je izoštrio njegovo saznanje tragičnih ideja onih koje je žigalo siromaštvo. Tako se poneka njegova najznačajnija dela i nazivaju »Poplavljeni«, »Bedav«, »Proleter«, »Katastrofa«, »Žrtva« itd.<sup>38</sup>

Izlaz iz realističke osnovne konceptcije, karakteristične za njegove rane portrete, Berneker je tražio u raznim pravcima. U »Poplavljenu« (1903) je postigao maksimalnu slivenost gotovo odbačenih tela s pravougaonim dnem. Obreda je bila protegnutija, prelivajuća, a ne usitnjavana i nervozna. »Izcezo je lep gest, klasična forma; ovapločeni štimung je sve. Najsvišnije Bernekerovo delo na bečkoj izložbi bili su »Poplavljeni«, piše Ivan Cankar.<sup>39</sup> U »Katastrofi« (1905) je do izraza došao realizam više Menijeova tipa u umirenoj i detaljnoj obradi. A ipak pravilno ovalno podnožje daje ovoj programskoj realističkoj skulpturi više tradicionalan karakter.

Sa »Žrtvama« (gips 1905, mermur, 1906) prilazimo području Rodenovog uticaja pomoću kojeg bi Berneker — u boljim životnim uslovima — prevazišao Helmerov uzor. U »Žrtvama« je preovladao realizam konkretnog događaja i kompozicijom dva akta jasnije je izrazio značenje tragičnog zbijanja. Srođan liričarima slovenačke Moderne, on je bio prvi vajar koji je uhvatio korak s najnaprednjim stvaralačima tadašnje slovenačke umetnosti.

Berneker je bio odličan portretista. U portretu »Oton Župančič« (1905) nemirna površinska obrada hvatala je svjetlost i stvorila živ, neposredan izraz pesnika, dok je u mermernim ženskim portretima, npr. »Ženskoj glavici« (1909), vajar postigao utisak snažnog unutrašnjeg života koji se rđao iz suprotnosti između fine meko pretapajuće modelacije i — u jasno ograničenom volumenu glave — precizno zaseđenih formi.

Sa Trubarevim spomenikom i sa već do sada prikazanim delima, Berneker je u veoma ograničenom programu dostigao stepen Rodenovog vajarstva i kao što je ovaj u evropskom, tako je Berneker u slovenačkom vajarstvu izradio svoje doba, njegove ideje i predstave o životu i umetnosti. Iako je važio za najmodernejeg vajara pre rata, ipak mu je i prilikom smrti, 1932. godine, kritičar prebacio »nejasno shvatanje i rđavo izlagano poetsko raspoloženje...«, priznajući da je bez obzira na »skroz skicoznu prirodu svega što je ostavio« između 1900. i 1910. ipak zastupao »moderni izraz«.<sup>40</sup> Čak i neshvatanje, koje je proizilazilo iz ondašnjeg oduševljenja Meštrovićem i zasnivalo se na drukčijem pogledu na umetnost, nije moglo da porekne »moderan izraz«. A previdalo se da će Bernekerovi dovršeni radovi odlikuju preciznošću i potpunim izvođenjem postavljene ideje i da nisu ni smušeni ni neodređeni.

Berneker je bio član kluba »Sava«, izlagao je sa impresionistima i sa njima delio uverenje da slovenačka umetnost treba da bude kvalitetna i otvorena prema Evropi.

## IZMEDU REALIZMA I SECESIJE

Na prvoj jugoslovenskoj umetničkoj izložbi u Beogradu 1904, Svetislav Perut predstavio se delima neoromantičke literarne sadržine koju dopunjaju secesionistička simbolika. U poređenju sa delima »Smrt je ljubav, smrt je život« i »Portret biologa Pavla Grošelja«, koji u ruci drži lobanju primata, »Neverčana mati« (sve 1903 — 04, vlasnik nepoznat) je bila po skladnosti

ideje i izrade, po umirenijoj površinskoj obradi nego prečašnje skulpture lep uspeh blagog i emotivno nadahnutog realizma. Svoj stvaralački vrhunac Peruci je dostigao s dva portreta iz 1904. godine, književnika Frana Levstika i slikara Gvidona Birole. Osobito je Birola osjetljivo obrađen i po stavu i izrazu lica predstavlja pokušaj psihološke karakterizacije, pa tako uz Bernekerova i Ganglova, spada u najbolja dela tog razdoblja. Ali realistička koncepcija se u Perucijevim skulpturama postepeno povlačila pred novom idealizacijom koja dostiže vrhunac u klasicistički obrađenom portretu Anke Peruci (1911). Posle ovog prolaznog skretanja, Peruci se u daljem radu vratio umirenjem, akademskijem realizmu.

Poslednjih godina uoči prvog svetskog rata na izložbama se pojavljuju nova vajarska imena. Anton Sever (1886 — 1965) bio je specijalizovani vajar-medaljer bečke škole. Medalja »Dr Ivan Prijatelj« (1909) svojim oštrim rezom svedočila je o vajarevo sposobnosti da stvori preciznu karakterizaciju. Secessionistički uticaj bio je izrazit u izvesnim radovima privatnog karaktera, kao npr. »Slepac« (1910). Posle rata, Severov koncept se ustalio i povremeno postizao lep kvalitet, naročito u prilično retkom anfusu, kao npr. u plaketi »Karla Bulovec« (1933).

Kritika je 1911. godine pozdravila Lojza Dolinara kao mladog vajara, učenika bečke i minhenske akademije, koji najviše obećava. Razmrvljena, otvorena površina vajarske mase karakteriše njegovu ranu fazu u koju spadaju »Autoportrete« (1912), »Oton Župančič« i »Richard Jakopič« (1913). U postavci i nagnjibu glave dolazila je do izraza Dolinareva dramska koncepcija i jedna od konstanti njegovog vajarstva. Međutim, patetični »Prognanici« (1912) svojom su izvijenom obradom nagovestavali prodor secessionističkih karakteristika koje su tokom rata još nastale. Od prvog do drugog portreta »Fili Zupančič« (1913, 1917) i od »Sfinge« (1912) do kipa »Ples Salome« (1917) i u izvesnim delima sve do 1923. godine možemo da sledimo Dolinareva nastojanja da iz ljudskog tela izvuče nove izraze za tajanstvena, bočna, melanholična psihička stanja. Površina skulpture se zatvara, postajala je sve uglađenija, tečne paralelne bore su gotovo grafički usećene, anatomija ljudskog tela usiljena i neobičnog stava. Već u delima toga vremena zimašna enciklopedijska širina Dolinarevog vajarskog horizonta zahtevala je vanredno vrednog i tehnički sposobnog majstora, a koji bi mogao da savlada centrifugalne sile svoje nemirne vajarske prirode.

Ivan Napotnik (1888 — 1960) je 1912. godine izložio svoju »Egiptanku«, krutu, hiperatičnu, egzotičnu figurinu; ona je preuzeta iz secessionističkog programa i nije značajna zbog egzotike već zbog mogućnosti koja se nudila vajaru da se udalji od sveukupne realističke predstave života i od shvatjanja ljudskog tela koje je baštinio iz vajarstva XIX veka. U Napotnikovim posleratnim delima, radenim sada u drvetu, primetni su secessionistički elementi koji su u skulpturama »Dušice« (1919) i u umirenijoj »Majci s detetom« (1920) preformulisani na lični način.

Neposredno pred rat kritiku je razljutio mladi vajar Anton Štef (1878 — 1915) koji je uspešno završio zagrebačku umetničku školu i prosto izložio čitavu svoju produkciju dakle 57 plastika.<sup>41</sup> U njegovom heterogenom vajarskom opusu koji pripada akademskom realizmu, ipak se nazirala samostalna težnja ka kompaktnijem volumenu, izvesnom zgušćavanju mase prema jezgru. Takav je bio akt »Umetnost« (1911), još snabiven atributima, a čistiji mu je bio reljef »Mati s detetom« (otkiven 1913).

Na XIV izložbi u Jakopičevom paviljonu 1917. je Janez Zorman zapazio mladog vajara Ivana Povireka (1892 — 1920) i ubrojao ga, zajedno sa Dolinarom, u naraštaj koji obećava. Povirek je izlagao male dečje plastike u gipsu, tačno uhvaćene u pokretu, neposredne i žive u izrazu. Plaketa »Mati s detetom« otkriva patetičnu ekspresivnu liniju profila kojoj je podređena

sva unutrašnja obrada. Plaketa »Kralj Matjaž« je, međutim, secessionistički stilizovani motiv s istaknutom spljoštenom anatomijom i linearno oštro profilisanim objektima u pozadini. Ovo se delo može povezati s ondašnjim ranim reljefima Frančeta Kralja koji su isto tako na secessionističkoj osnovi značili raskid sa tradicijskom realističkom estetikom i pripremali put ekspressionizmu. Tako je secessionističko vajarstvo, od kreativnog do ukrasnog, svojom stilizacijom nagrizalo uobičajene kanone i krčilo put dubljim promenama.

## EPILOG PRVIH DVADESET GODINA

Govoreći o ovom vremenu, France Stelé je 1923. godine napisao da u vajarstvu nismo imali tradicije kakva se razvila u slikarstvu. »Imamo pojedine vajare, ali među njima nema unutrašnje veze, tako da bismo mogli govoriti o ličnom vajarstvu pravcu i njegovom razvoju kod nas.<sup>42</sup> Slovensko vajarstvo toga vremena nije dosad bilo ni u celosti sakupljeno, ni zajedno izloženo, niti je u svim tančinama ispitano; a tek tada ono će da pokaže svoj raspon i svoje granice. Ono je imalo tradiciju »podobarskih« (rezbarskih) radionica koja se gasila, početnu vezu ili zajedničku osnovu sa oblicima akademskog realizma koje mu je dalo školovanje u Beču.

I prva i druga tendencija pripadale su prošlim estetikama. Nastupanjem mlađih ekspressionista je, prirodno, stvoren utisak da su pokidane sve veze s prošlošću, jer proglašiti poricanje tradicije značilo je gotovo legitimaciju modernosti. Ovom stanju mnogo je doprinela i činjenica što stariji vajari nisu mogli više brojno i punom stvaralačkom snagom da brane svoj umetnički kredo protiv mlađih.

Štef je poginuo kod Gorice; Povirek je podlegao tuberkulozi; Progar umro; Gangl otišao u Prag; Peruci se zaposlio u Splitu; Ajlec i Urbanija su živeli i radili u Beču sve do smrti, a svi ostali u Sloveniji. Svi su vajali. Berneker, Peruci i Gangl učestvovali su na konkursu za nadgrobni spomenik J. E. Kreka čije je izvođenje bilo povereno Dolinaru. Gangl i Berneker su postrestali kralja Aleksandra I (1919, 1922), L. Zajec je napravio tri skulpture za Skupština u Beogradu (1925 — 26) i mnoga druga dela. Peruci je izradio Levstikov portretski medaljon za spomenik u Velikim Laščama (1931), zatim više skulptura u Dalmaciji, a klesao je i za Meštrovića. Najteže je bilo najtalentovanijem Berkneru. Ova ranjiva anarhistička priroda, ogrožena zbog svesti o svojoj sposobnosti, nije više imala snage za rvanje sa surovim, dobro organizovanim gradanskim svetom od čije je podrške morao da živi. Neshvaćen i ne mogavši da shvati klizio je prema dnu između privremenih službi i nerudžbina za nadgrobne spomenike.

A Napotnik i Dolinar su se svaki na svoj način borili za novo doba.

## II IZMEĐU DVA RADA

Slovensko vajarstvo između dva rata obeležavale su izložbe i nastupanja organizovanih umetničkih grupa u kojima su se vajari pridruživali slikarima i grafičarima. Između 1918. i 1923. godine, a delimično i do 1925. vajarska dela su nastajala u izrazitije ekspressionističkim formama, a posle tog vremena se već nalaze forme koje još zavise od široko shvaćene umetničke ideologije ekspressionizma. Već od 1923., a odredenije posle 1925., dolazi do skretanja prema plastičkom purizmu koji predstavlja vajarsku paralelu »novoj stvarnosti«. U to vreme se i u vajarstvu ogleda težnja da se iz perioda snažnijih stranih uticaja spasava u mirniju struju i da se više nego formalnim problemima posvećuje domaćoj stvarnosti. Nosioci ovih kretanja bili su u prvom redu studenti iz Beča, Praga i Italije. Od 1925. do 1928. i kasnije raste priliv vajara školovanih u Zagrebu; za njih su bili karakteristični podsticaji Meštrovićevog vajarstva koje su

zatim tokom godina samostalnog rada postepeno napuštali. Opisana tendencija u četvrtoj deceniji bila je sintetička, smirujuća. Nastupanjem »nezavisnib», koji su priredili programsku izložbu 1937. godine, zbiljile su se razne težnje u traženju elementarnog plastičkog izraza. Uz sve to narastalo je vajarstvo zasnovano na tradicionalnjem realizmu.

Slovenci su se u novoj kraljevini SHS našli na okrnjenoj teritoriji s mnogobrojnim izbeglicama i već u početku s ograničenim mogućnostima punog nacionalnog razvoja. Početkom dvadesetih godina privreda je osećala posledice prvog svetskog rata, zatim je preživljavala ekonomsku krizu i krajem tridesetih godina našla se pred vratima novog rata. Sve je to poznato, a za samo vajarstvo je značilo slabe i nesigurne temelje i tako je ono doživljavalo veoma skromnu ekspanziju samo na nivou privatnog građanskog potrošača manjih vajarskih dela.

Slovenija je podizala svoje kulturne institucije, dobila univerzitet i pored ostalih novih ustanova i Narodnu galeriju (1928) koja je preuzeila deo izložbenе aktivnosti od »Jakopičevog paviljona«. Izložbena delatnost je bila prilično snažna, a od 1926. do 1940. veće umetničke izložbe priređivane su i na velesajmu u Ljubljani, što je bilo rezultat nastojanja umetnika da prošire tržište. Pa i ostali gradovi razvijaju manje-više redovnu izložbenu aktivnost, osobito Maribor, Celje i Novo Mesto, a ubrzo posle prvog rata i Gorica. Izložbama po Jugoslaviji i u inostranstvu umetnici pokušavaju da prošire rezonantni prostor. Njihova studijska putovanja bila su retka i obično kratkotrajna. Uz časopise očuvane od pre prvog rata, javljali su se i novi, značajni za razvoj likovne umetnosti. Među njima ponajprema »Zbornik za umetnostno zgodovino« (Zbornik za istoriju umetnosti, 1921 — 1944), koji širi i produbljuje poznavanje umetničkih problema, i »Umetnost« (1936/37. do 1944/45). Ona je kao bogato ilustrovani likovni časopis posvetila više prostora pitanjima vajarstva i sačuvala deo dokumentacije o njegovom razvoju. Razvijala se i stručna kritika nastojeći da prati, informiše i ocenjuje i savremenu umetnost.

## PODRUČJE EKSPRESIONIZMA

Rat je, pored ostalih spoljašnjih i unutrašnjih potresa, u svest i ponašanje umetnika unio novu borbenost, snalažljivost i otpornost kakvu ranije u tako izazovnoj formi samo izuzetno srećemo. Mladi su se zajedničkim nastupanjima slikara, vajara, književnika i muzičara međusobno podržavali u nastojanju da uvere publiku u neophodnost nove umetnosti u promenjenoj sadašnjici. Za položaj vajarstva u tom prevratnom talasu bilo je odlučujuće što se našlo u prvoj borbenoj liniji, jer su oba glavna predstavnika, France i Tone Kralj, bili ujedno slikari, vajari i grafičari. U Klubu mladih i na izložbama pridružili su im se vajari Ivan Napotnik i, posebno, Tine Kos. Vajarstvo je i dalje imalo nevolju, ali je odsud, sa porastom broja stvaralača i dela, uvršćivalo svoje prisustvo u slovenačkom kulturnom prostoru. France Kralj (1895 — 1960) je već od kuće doneo znanje narodnog rezbara i do prvi ekspresionističkih istupanja imao je duži radni staž u kojem nalazimo dela sa secesionističkom stilizacijom ritmički raspoređenih spljoštenih tela. Studiranje vajarstva na bečkoj akademiji, koja je u ratu i posle njega bila oslabljena i bez prave orientacije, i studiranje slikarstva na praškoj akademiji nisu mu uništili osnovno uverenje da je pored kanona i akademskih recepata njegov zadatak da za svaki unutrašnji doživljaj nađe odgovarajuću plastičku formu. Za smelost eksperimentisanja toga vremena karakteristična je plastika »Umetnik« (1920). To delo je F. Stelé označio kao vrhunac Kraljevog »formalnog simbolizma«,<sup>43</sup> što je za umetnika i kritičara bila prihvatljiva oznaka za »eksperiment s negativnom formom«. Vajar nije nastavio svoje traženje u tom pravcu.

Vrhunac svog vajarskog ekspresionizma F. Kralj je postigao u oblasti religiozne umetnosti skulpturom »Propovednike« (1921/22). Vertikalno povučena drvena statua ugladenih povr-

šina, duboko usaćenih očiju i privučenog pokreta nije bila pretjerano deformisana — manje nego figure na izvesnim slikama ili grafikama — ali se antropomorfna forma ovog puta pretvorila u novu rastuću ekspressionističku formu. Već sledeće godine napravljeni kip »Svetac« bio je još ekspressionistički u neobičnom postavljanju figure, a nova je bila i formalna čistota valjkastih masa koje su sačinjavale telo. Približavajući se u slikarstvu »novoj stvarnosti«, France Kralj je ovim delom otvarao doba plastičkog purizma.

Mladi brat Tone Kralj (1900 —), gimnazijalac u ratu, nosio je u sebi literarnije metafore za svoje doživljaje i razmišljanja. Školovanje kod brata, a zatim, kod Jana Šturse na praškoj akademiji nije sputavalo njegovu vajarsku maštu. Stravičnost ratnih godina urezao je u drvetu. »Zločine« (1918) i »Glade« (1920) su gotovo amorfne grudvaste mase, prva uspravnija a druga zdepasta, kod kojih obrada ne osiromašuje centralnu masu. Spoljašnji vidni i unutrašnji simbolično shvaćeni delovi ljudskog tela se nezavisno od anatomске pravilnosti prepili na površini vajarskog jezgra. Ovo elastično »vajarsko jezgro« naslučujemo još ispod površine likovno ugladenih dela sledećih godina, kao što su »Čežnja« (1921. i druga 1922.), »Saloma«, »Idealista« (1922). U secesionističkoj ritmici uzdignuto telo, zvano »Čežnja«, dobro koristi vertikalnost drvenog stabla, a preko srodne »Salome« se u »Idealistu« i drugim delima javlja sečanje na Barlahove figure.

Novi stepen čistog ekspressionizma T. Kralj postiže u drvenoj plastici »Uzneti Hristos« (1923). Statua je 1926. godine izložena na venecijanskom bijenalu sa scenskim okvirom od šine justih reljefno uobičajenih ploča. Asketski dematerijalizovano telo, koje rukama grahi prostor, stvoreno je za gledanje spreda, i sa reljefima koji su ga okruživali predstavljalo je modernu oltarsku ili nadgrobnu plastiku. Po svojoj ekstremnosti kip je ipak ostao »galerijski eksponat«. Zatim se umetnost T. Kralja razvija u pravcu mirnije, monumentalnije forme. Pored grafike i velikog zidnog slikarstva on nije napustio vajarstvo u kojem su ostala plodna otkrića iz prvog ekspressionističkog doba.

U vajarstvu Tine Kose (1894 —), koji je predstavljao umireni pol Kluba mladih, u ranim delima primećuju se ekspressionistički elementi. U njegovom »Davidu« (1925) bečko školovanje je ostavilo secesionističku obradu, dok je u pokrenutosti figure izražena težnja za ekspressionizmom. Zahvaljujući podstrecima kojd je ostavilo kratkotrajno školovanje u Pragu, Tine Kos je ubrzo prevladao raznorodne elemente toga doba: secesionističku stilizaciju, simbolizam i ekspressionizam, i orijentisao se, na vajarsko uobičajenje slovenačkog radnika — seljaka. Ipak ekspressionizam se u Barlahovskom nasledu pojavljuje još i u njegovom poznjem vajarstvu. Uticaj ovog nasleda nalazimo i u retkim delima Ivana Napotnika, npr. u reljefu »Primož Trubar« (1918).

Za revolucionarnost i otvorenost prema novim umetničkim problemima prvi posleratnih godina bili su karakteristični razni pokušaji u vajarstvu, iako kratkotrajni, nesavršeni, jedva nagovušeni. Tako je slikar Veno Pilon (1896 — 1970) napravio svoj »Autoportret« (1923, uništen): komično krajnje zgužvana fisionomija utisнутa u nekakvu krompirastu glavu, što je predstavljalo, prirodno, veoma privatnu smelost. Portret »Ivana Cankara« (1923) u izvučenom, donekle valjkaskom obliku dao je sa simpatičnjom portretskom karakteristikom. Godine 1927. nastao je portret »Beležnik Lekar«, koji je sada zahvaćen u zatvorenu okruglastu masu. Pilon je napustio vajarstvo isto kao i njegov zemljak iz Gorice Lejze Spacapan koji je kasnije prišao italijanskom kulturnom krugu kao Luigi Spazzapan (1889 — 1958) i koji je 1925. godine vajao »Pilonov portret«. To je bila nemilosrdna ekspressionistička oznaka prijatelja na način Domjejevih parlamentaraca. Na prvoj pokrajinskoj izložbi u Novom Mestu, 1920. godine, Ivan Čargo (1898 — 1958) je izložio i vajarske projekte koje je kritičar pre-video u korist slike.

studije u Italiju. Arhitekt *Miroslav Oražem* (1900 —), mladi član Kluba mlađih, izložio je 1924. godine dve plastike arhitektonskog smera, plod berlinskih studija kod istoimenog vajara. Iz toga pravca prodiru informacije i javljaju se pokušaji da se pobudi interesovanje za konstruktivizam. Ali slikar i grafičar *August Černigoj* (1898 —), koji se plastikom tek povremeno bavio, nije mogao da sa dve izložbe u Ljubljani 1924. i 1925. mlađe povuče u svoj istraživački krug.

Tako ističe kratko doba nemira koje je globalno označeno kao ekspressionizam. Na ma je pokret stigao posle prvog svetskog rata i naglo su mu sledile konzervativnije tendencije, tendencija nove klasične i nove stvarnosti, koje su za slovenačku sredinu bile privlačnije. Evropski ekspressionizam je imao malo vajara koji su uspešno nadvladavali antagonizme između neplastičkih kriza čovekove duhovne sfere, njegovog socijalnog i urbanog nereda, i između zakonitosti koju je iziskivao medijum. Zato su kubizam, futurizam, konstruktivizam i nadrealizam izvršili kapitalne vajarške revolucije u XX veku. A baš priliv uticaja ovih struja je u našoj umetnosti, osobito vajarstvu, bio vrlo slab. Više informacija dobili smo o futurizmu, i to još pre rata. Posle rata su, kao što smo videli, preko umetnika iz Slovenskog primorja uspostavljene veze s Italijom i Nemačkom, ali kod kuće nisu našle na razumevanje. Ništa u slovenačkoj stvarnosti, tehničkoj, industrijskoj, urbanoj i intelektualnoj nije bilo podsticajno za vajarški eksperiment, za shvatanje vajarstva kao istraživačkog procesa novih likovnih načina izražavanja i za usvajanje posledica takvog shvatanja koje je donosilo destrukciju mnogih tradicionalnih predstava. Stelje je, doduše, citirajući delimično F. Kralja, napisao da je u ekspressionizmu reč o «unutrašnjem životu koji nije istovetan s literarnošću koju su mu više puta prebacivali. U idealnom umetničkom delu »treba da se udruži ekspressionizam sadržine s dinamičnošću forme uz uvažavanje kubičnosti i primitivizma». A reči »kubičnosti i primitivizama su značile: prva, pojednostavljenu geometrizaciju i pročišćavanje oblika ili volumena, a druga, njihovo individualno slobodnije pojednostavljuvanje. Primitivizam, kao put traženja primarnog vajarškog izraza bio je u slovenačkom vajarstvu plodan, dok je kubizam, kao proces osnovne transformacije stava prema vajarškom objektu, ostao van interesne sfere slovenačkih vajara, osim pomenutih eksprimenata.

U programskoj orientaciji slovenačkog ekspressionističkog vajarstva, religiozna oblast omogućavala je veća skretanja od osnovnog realističkog koncepta. U crkvenoj umetnosti XIX i ranog XX veka realizam je bio nemoćan i uvek je zavisio od impulsa koji su mu davalala starija razdoblja. Zato je na osnovu porasta interesovanja za slovenačko srednjovekovno i barokno vajarstvo, koje sadrži primere dovoljno ekstremne deformacije, bilo moguće da se i ekspressionistička vajarška dela — bar teorijski — integrišu u slovenačko kulturno naslede. Ali u praksi kod konzervativnije publike nisu nailazila na razumevanje.

Zbog toga što je materijalna podrška vajarstva i svih ostalih umetnosti snažno zavisila od političke pripadnosti umetnika i društvene angažovanosti njegovog rada, socijalna grana ekspressionizma je, razumljivo, bila najugroženija. Nešto mogućnosti imala je u slikarstvu, a najviše u grafici, gde je u Tratniku imala i neposrednog osnivača, pa i tu su se umetnici lagano gašili. Te mogućnosti bile su najmanje u vajarstvu.

Prema onome kako su publika i kritika odahnući kad su se pojavili prvi znaci pomirenja, možemo da procenimo dubinu potresa koju je izazivao taj pokret.

Lože Dolinar bio je donekle usamljen među mlađim vajarima. Kratko putovanje u SAD (1919), gde je kod Melvinne Hofman sreću živo Rodenovo naslede, uvelo je neku nesigurnost u njegovo posleratno vajarstvo. Kraje dinamična obrada veoma sporo se povlačila pred uglađenom površinom s mekšim vijugavim raščlanjivanjem. Sledile su čvrste, oštro sećene ivice, ostala je još osvedočena potreba za dinamikom gesta i stepenovanjem izražaja pomoći pokreta glave i čitavog tela, koje ga

približuje ekspressionizmu. Izvesna značajna Dolinareva dela nastaju kao suprotnost ovoj težnji za patosom. Među njima je strogi, oštro sećeni portret »Staša« (1924) ili, pak, stereometrijski uprošćeni »Torzo« (1927), koji se već približio efektu čiste kamene mase u okruglastim formama. Vrhunac i sintezu između patetičnog isticanja mišića i obuhvatnosti kamenog bloka Dolinar postiže u skulpturi »Težak život« (1928). Uprkos ekspressionističkom naslovu ovde je crni kamen iz Podpeči snažniji od ljudskog elementa koji mu raščlanjuje površinu i kamenom masi daje karakter organskog postojanja.

Uprkos većem broju narudžbina spomenika, Dolinara su sputavale skućene slovenačke mogućnosti, tako da se 1932. godine preselio u Beograd.

## OD PLASTIČKOG PURIZMA DO SLOVENAČKOG PRIMITIVIZMA

Pošto su izvesni vajari istovremeno bili i slikari, kritika je upotrebljavala iste oznake za njihov slikarski i vajarški rad, što se dešavalo i s terminom »nova stvarnost«. Stanko Vurnik ga je 1926. godine predstavio kao oznaku za novi »predmetni realizam«, pa i »novi realizam, purizam, verizam ili kako se već sve zove«. U vezi s domaćim vajarstvom je, dalje, pisao: »Tako smo mi, Slovenci, bez kubističkog intermeca dostigli novi stil Europee, i s poverenjem zaključio: »Nalazimo se u znaku» nove realistički orijentisane umetnosti i čini se da je došao kraj starom, subjektivno-individualnom stilu«.<sup>45</sup> Godine 1930. je sledila dopuna: »... nova stvarnost, plastički naturalizam, koja je htela da se bori protiv psihologije u umetnosti, pa je afirmisala neki plastički akademizam, statiku, kompoziciju uravnoteženost, ali su u tome prividnom formalizmu bili već dati zadaci nekih novih idealističkih težnji...«<sup>46</sup> Tako je potvrđena već iz ekspressionizma proizašla i u novoj stvarnosti zapažena dvostrukost ideoloških polaznih jački: pozitivističkog, usmerenog na socijalnu kritiku, i idealističkog, religioznog. U slovenačkom vajarstvu nalaze se oba osnovna ishodišta koja su pod stilski izjednačenom formom, duduše, sakrivena, ali su korišćena u političkim suprotnostima.

Zatim nastupa duži period mirnije i snažnije vajarške delatnosti koja je stvarno proširila i učvrstila osnove slovenačkog vajarstva. Stilizacija se menjala od autora do autora, a osnovni stav prema stvarnosti, vajarstvu i njihovoj međusobnoj relaciji samo izuzetno. Ali se ispod poverenja koju je pobudivala tradicionalna stvarnost, i koju je publika učila da prepozna u vajarškim delima — od malog žanra do dinastičkih spomenika — u svojim i svetskim suprotnostima raspada labilna društvena ravnoteža. Mada glavnina vajarstva skriva ovaj proces, ipak ga pojedina dela zapanjujuće jasno otkrivaju, isto kao što nam otkrivaju i simptome raspadanja umetničkog pogleda tog društva.

T. Kos je izraziti predstavnik plastičkog purizma. Njemu je baš tom sublimacijom forme i blagom poetizacijom motiva pošlo za rukom da u vajarstvu ostvari delimičan socijalni program. Radio je u pečenoj glini, drvetu, veštačkom kamenu i cementu i na svoj jednostavan način uobičavao radnike i seljake, aktive i portrete. U svojim skulpturama je sačuvao potrebnu informaciju o staležu i radu; seljak i radnik su označeni odećom, kretnjom i orudem. Njegove su figure punoplastične, uprošćene mirnom modelacijom i obično namenjene pogledu spreda. Pri tom je tipizacija lagano nagrizala individualni model, a izražajnost lica popuštalaa i stapala se s efektom cele figure. Ovaj proces se razvijao sporo i nedosledno. Privlačio ga je Majolov (Maillov) vajarški koncept čiji uticaj otkrivamo u skulpturi »Stojeći akt žene« (1931) koji odlikuje potpun plastičnost i mirna telesnost. Ali iz već pomenutog ekspressionističkog nasledja javlja se želja za snažnijim izrazom podesnim za socijalni protest kojoj dugujemo drvene, barlahovski oblikovane skulpture »Pline« i »Vajare« (oba 1932). Snagu i granice

Kosovog vajarstva očrtavaju ova hterija koja se isključuju, i glavnina njegovog opusa sledi srednji put. Pomoću socijalne tematike u vajarstvu, koju mu je donosila priznanje i još više suprotstavljanja i koju je neposredno zahvatao iz konfliktne savremene stvarnosti, sačuvao je svedočanstva tjenim borbama.

France Kralj se, duduš, 1923. godine snažnije orijentisao ka slikarstvu, ali je celog života redovno vajao. Kao nemirani i radoznaš duh, bio je pronalažac i video mnogo toga što se događalo u svetu. Izvesne vajarske ideje sam je isprobao, ali se više nije vezivao ni za koji pravac; prateći jednu jedinu ideju — htio je da otkrije put do slovenačke umetnosti, do sопствениh korenova u seljačkom svetu. I takva orijentacija bila je nasleđe ekspressionizma. Otuda i osnivanje kratkotrajne grupe »Slovenački like«, obrazovane oko 1930. No ova grupa je bila idejno nerealna i organizaciono nejaka da bi efikasnije živila.

Godine 1927. vajar je napravio »Žensku glavu od cementa, stereometrijski dezindividualizovanu formu s uprošćenom fisionomskom analizom, koja je i značenjem bila sasvim neopredjeljena, čista plastika. U četvrtoj deceniji su brojniji njegovi kipovi domaćih životinja, tada izvorna slovenačka primitivna plastika. Ovog puta u pitanju nije bila narodna umetnost malih lakiranih glinastih kipova ukrašenih raznim ornamentima, što je sve Kralj ocenio kao sastojke seljačke sredine, već skulpture većih dimenzija i u čvrstim materijalima. »Kvočak« (1937) i »Govečec« (1942) su primer čisto vajarskih objekata: prvi je tektonski i složen, a drugi sliven i deluje organski. Mnoge skulpture i skulpturice, motivski raznovrsne, formalno u stavu, kretanju i proporcijama ne preterano udaljene od prirode, pozdravila je kritika kao otkriće tipično seoskog sveta i izraz prirodnog osećanja njegovog čoveka. Kraljeva mala plastika, obično u pečenoj glini, a katkad u drvetu, pruža bogatu zbirku vajarskih ideja. Vajar je spontano — kao romanski ili naivni umetnik — u vajarskoj formi realizovao svaku zamisao. Mnogobrojni su aktovi žena, figuralne grupe i erotski motivi; sve je neposredno i skrto nagovesteno, forma koja se rada iz mase i sadrži nešto od elementarne stražnjeg snage neolitskih statuta.<sup>49</sup>

Od 1926. do 1945. France Kralj je bio nastavnik vajanja i šef keramičke radionice u Srednjoj tehničkoj školi u Ljubljani. Bio je učitelj mnogih vajara i propagator obnove keramičkog vajarstva i oblikovanja. U ovoj grani su se afirmisale njegove učenice Mara Kralj (1909) i Dana Pajnič (1906 — 1970). Svojom otvorenosti u rešavanju svih vajarskih problema, Kraljeva »škola« je kod mlade generacije oslobođala sputane stvaralačke snage.

Ivan Napotnik je već ranije tražio kontakt sa slovenačkom zemljom, ali svojim putevima. Iz rata je izašao ranjen i vratio se kući u selo Zavodnje. Nije gubio vezu s umetničkim zbivanjem u svetu i 1922. godine izabran je za člana umetničkog saveta, odlukom Prvog kongresa likovnih umetnika Jugoslavije.<sup>50</sup> Povratak u seosku sredinu doneo mu je i sporiji ritam života. Stvari se u suštini više nisu menjale. Umetnik je izmaksao pritisku urbane civilizacije i otkrivao bitne karakteristike sekularnih agrarnih kultura. U radu se koncentrisao na drvo i u njegovoj obradi postigao pravu virtuznost. Rezbario je decu u igri, ženske aktove i parove u sve snažnijoj crtežkoj ushičnosti. Doduš, školovani vajar nije mogao da izbriše iz sećanja sve civilizacijske nanose niti da se oslobođi svih stega svoje psihe kako bi postigao elementarno postojanje i neposredno ga izražavao. Baroknu bujinost su slabile narativnost žanra i sentimentalnost. Njegov rad je Karel Dobida označio kao poetski realizam. A u ponećem je taj akademski vajar nagovestavao dolazak i uspon »naivnih« umetnika.

Realistička linija koju su u to vreme nastavljali vajari prvoga razdoblja, sticala je nove pristalice. Među njima su bili Ivan Sajević (1891—1972), u prvom redu portretist bečnog realističkog smera, i Vladimir Štoviček (1896 —), medaljer praške

Spanjelske škole, koji je u portretskim medaljama i plaketama sačuvao mnoge ličnosti proteklog perioda. U svom tradicionalnom vajarskom radu koji mnogo iziskuje nastavio je realističku koncepciju portreta. Pomoću blago uprošćenih formi, na malenim površinama, tražio je ravnotežu između portretske vernošći i moguće monumentalnosti.

## MEŠTROVIĆ I ZAGREBAČKA AKADEMIJA

Posebno prvog svetskog rata oni Slovenci koji su želeli da studiraju vajarstvo, postepeno su se orijentisali na zagrebačku akademiju koja je u četvrtoj deceniji dobila monopol u školovanju slovenačkih umetnika. U Sloveniji su Robert Frangeš Mihanović, Rudolf Valdec i Ivo Kerdić, isto kao i Meštrović, bili priznati umetnici. Njihova nastava je predstavljala sastavni deo uticaja vajarskoga znanja i pogleda ponosnog slovenačkog vajara, nekako čvrsto tlo koje je izdržalo pritiske raznih modernizama. Ovu bazu Meštrović je raširio u svim pravcima svoje mnogostruke umetničke orientacije.

Starijim umetnicima poznat još iz doba zajedničkog školovanja u Beču, Meštrović, koji je u Ljubljani već bio poznat na izložbi Društva »Meduliće« (1909) bio je predmet veoma pažljive kritike koja se s njegovim izložbama po svetu i njegovom umetničkom slavom stalno umnožavala. Otuda je razumljivo što je i kao učitelj, snažnije od ostalih vajara, privlačio učenike. S obzirom na slabe veze slovenačkih vajara s drugim evropskim centrima, Meštrović je za njih predstavljao i nacionalni program i široki svet. U Sloveniju se posle 1925. godine vraćaju jedan za drugim Meštrovićevi učenici: Gorše, Loboda, N. Pirnat, B. Kalin i drugi. Oni su bili kod Meštrovićevim uticajem kojem ni Dolinar nije mogao da se odupre. To je, ipak, bio neki »kusur apsolutnog«. Dok je majstor disparatne sastojke svoje umetnosti savladivao u rasponu vlastite umetničke ličnosti, dole se svaki od njegovih učenika oslanjao na jedan ili više elemenata njegovog vajarstva i razvijao ih, pokušavajući da ih savlada i prevaziđe ili bar odornaci. Pri tom nisu jedino Meštrovićevi grandiozni koncept i izrada ograničavali epigonstvo; otpor protiv njega se radao iz osećanja da su Meštrovićevi herojski epos i odgovarajuća nadljudska forma nešto što je tude prirodi slovenačkog čoveka. Mlade slovenačke vajare ograničavali su i rđavi materijalni uslove da deluju kao Meštrović. Tako je Meštrović slovenačke vajare privlačio svojim programom i svojim konceptom vajarstva protiv kojeg je, opet — uza sve navedeno — radilo i vreme, uprkos slavi koja je rasla.

Uticaj Frana Kršinića je rastao u četvrtoj deceniji kad se snažnije afirmisao novi plastički koncept samostalne figure i kada raste otpor protiv monumentalizacije i svakojake stilizacije koja bi mogla da poremeti zaokruženi volumen tela. Ovi su podsticaji bili plodni kod Z. Kalina i F. Smerdua.

Izjednačavajuća, svakoj krajnosti protivna slovenačka sredina je upijala novi naraštaj i nametala mu svoju pomirljivu prošćnost kojoj su se mogle odupreti samo snažnije stvaralačke ličnosti.

## OD SEĆENIH DO ZAOBLJENIH POVRŠINA

Pod gornjim naslovom okupljeni vajari mogli bi da se označe i kao meštrovićevci, što bi bilo nepotpuno. Studije su završili pred nastupanje »četvrtne generacije« (1928) kojoj je od vajara pristupio samo N. Pirnat. Nisu bili povezani, a kao ni četvrt generacija ni oni nisu imali zajednički program. Rasporedili su se u vajare plastičkog purizma i u nezavisne, i to bez većih potresa. Pravac kretanja bio je vraćanje stvarnosti, ali su izvesni rezultati samostalnih stvaralačkih napora stvarali i nove likovne teškoće.

France Gorše (1897 —) odužio je dug učitelju izvesnim lepim delima, osobito u drvetu. Zatim je vajareva ličnost došla do iz-

raza u vrlo raznolikom programu od velike plastike u drvetu, kamenu do pečene gline. Ti rezultati prvih godina samostalnog vajarstva naglo su otkrili Gorševi primarno osećanje za volumen, tačnu postavku i izoštrenu karakterizaciju figure, npr. u kipovima »Deran« (1931) ili »Gavranović« (1936). Podjednak prefinjen sluh vajar je pokazao i za plastička svojstva imanentna materijalu. Od barlažovskog dubokog i nemogućeg, ezanja u d. vetu prešao je na glatki način, bliži domaćoj narodnoj tradiciji. Bronza je sumarnije oblikovana, rede u detaljnjoj naturalističkoj modelaciji, kao npr. »Plesni park« (1937). Vrhunac Gorševa vajarstva poznih tridesetih godina i tokom rata predstavljaju ženski aktovi u kojima se snažno izražava njegovo neposredno senzualno osećanje organske vajarske forme. »Eva« (1938) je, rečitija u stavi i pokretu, još sačuvala nešto meštovičevske potrebe da pokretom ako ne već idejom ispolji svoje postojanje. Za ove aktove Gorše je odabralo mermere i kamen i obradio ih u glatkim zaokruženim površinama, tako da je postigao gotovo stereometrijsku čistotu telesnih masa već u skulpturi »Ženski torzo« (1935). Ovde se i glava izražajno sasvim ispraznila i od čoveka je stvarno ostao samo njegov vinstiktivno-postojeći pol.<sup>49</sup> koji je još očigledniji u mekskim, organski efikasnim formama skulpture »Ženski akt« (1943). Uz izvesne odlične portrete i male plastike, Gorše je tih godina stvorio i značajnu zbirku vajarskih crteža.

Poseb 1945. godine kad je Gorše emigrirao u Ameriku, u novoj sredini s novim idejama i materijalima, razvija se njegovo vajarstvo novog ekspresionizma sve udaljenije od objektivne stvarnosti nekadašnjeg života željnog plastičkog idealista.

Meštovičev učenik i pomoćnik Peter Loboda (1894 — 1952) je u slovenačkom vajarstvu ponovio odnos Roden-Burdelle (Bourdelle), prirodno, uz potpuno »priznavanje svih srazmera«. Učiteljev atelje je napustio 1927. godine i od učiteljevog vajarstva skrenuo u pravcu realističke, ovde-onde do krajnje naturalističke obnove izabranog motiva, npr. »Radnik s osovinom« (1929). Svoju zrelost Loboda je dostigao između 1935. i 1939. Njegov bronzani »Kralj Matjaž« (1935) sedi za stolom, čija arhitektonika pravilnost prisvaja figuru koja je zaokružena masa bez pravoga lica. Blokovska figura, frontalnost i simetrija mogle su da nadu podstrek i u Meštovičevim skulpturama, ali se u Lobodinom delu, suprotno Meštoviću, smenjuje antropomorfna reprezentativnost, od koje učitelj nikada ne odstupa. U oba drvena kipa »Gruba sila« i »Robot« (oba iz 1937/38) mesto poetičkoj nacionalnoj mitologiji ustupila je surova stvarnost sa svojim mitom moći, grubosti i mehaničkog nasilja. U naglašeno dijagonalnoj kompoziciji gruba sila ima vanrednu udarnost. A »Robot« nastavlja statički, frontalni pravac »Kralja Matjaža«. Tom, u gotovo pravougaonim linijama sećenom kolosu oduprla se i umetnička senzibilnost tog vremena. Kritičar je prebacio vajaru da pokušava »plastičkim sredstvima dati izrazito literarna, sasvim racionalna saznanja« i da tom hienju forma ne odgovara.<sup>50</sup> Drveni kipovi, kao što su »Žena s kaktusom« (1937), »Lovac na biseru« i »Mati s detetom« (oba 1938) dopunjaju ovu grupu u ljupkijoj, opštelijudskoj i manje obaveznoj idejnoj osnovi. Prva je manjih dimenzija, stereometrijski uprošćena statua, dok je »Lovac na biseru« simbolički obogaćen motiv arhaički krute momačke figure. Jedino je »Mati s detetom«, koja još podsjeća na Meštovića, u glavi sačuvala onu nežnost materinskog izraza, zbog koje je publika cenila vajara Lobodu i odbacivala »Robotas«. Tim vajarstvom, koje doziva u sećanje arhaične »ksanone«, bio je u četvrtoj deceniji učinjen radikalniji pokušaj približavanja modernom svetu i modernom vajarstvu.

Prvenstveno crtač, karikaturista i ilustrator Nikolaj Pernat (1903 — 1948) bio je jedan od Meštovičevih učenika koji je na svoju štetu otkrio kako su različite mogućnosti za mladog vajara u Sloveniji suprotne mogućnosti najboljeg vajara Jugoslavije. Po zakonu da sve nebitno treba da otpadne ukoliko je skulptura manja, bila je potrebna, pre svega, neka ekonomičnost izražajnih sredstava. Preostalo je nešto meštovičevske

oštре sećene, grebenaste draperije i patetički okret glave, ali je smisao karikaturiste za redukciju i karakterizaciju pomogao Pernatu da dode do samostalnih rešenja. Već u delu »Portret žene« (1933) linearno istaknuta ivica plastičkih masa postala je finija, dok se u portretu »Dr Fran Windischer« (Windischer, 1934) pojavilo realističko modelovanje kojim je Pernat stvorio prelaz ka vajarstvu Nezavisnih. Napuštanje dramatičnih efekata i »psihologisanja« u korist čisto plastičkih problema bilo je odlučujuće. Portret »Lado Kotaka« (1939) je postigao sintezu osetljive površinske modelacije i čisto vajarskog volumena u napregnutom, krutom stavu. Pored izvesnih skulptura neposrednjeg žanra, Pernat je stvorio kipove raznih literarnih ličnosti, kao što su portret Askerca (1932), Puškin, Gorkog i narodne figure kralja Matjaža i Matije Gupca, što je u ondašnjim prilikama uvek imalo i socijalno-političke intencije. Zato je Pernat imao male mogućnosti za veće realizacije i deo njegovog programa je ostao sačuvan u gipsanim i crtanim projektima. A to je i bez dodatnih socijalno-političkih smetnji bilo karakteristično za sve vajare.

Boris Kalin (1905 — 1975) je zagrebačko školovanje u Meštovičevoj specijalci završio 1929, a prvu samostalnu izložbu je priredio u Ljubljani 1938. godine. U međuvremenu je bio zaposlen kao kamenorezac što mu je omogućavalo život i rešavanje ograničenih vajarskih zadataka kod nadgrobnih spomenika. Ovaj rad doneo je vajaru majstorstvo u obradi mermera, podržavao ga u naklonosti prema idealizaciji lepote i postepeno ga uključavao od škole. Na prvoj izložbi u figuralom vajarstvu dominirali su mermerni ženski aktovi i plavaktovi u kojima je anatomija bila podređena tečnoj, pročišćenoj liniji konture. Ovi kipovi, kako oni statički i u sebe zadubljeni, tako i oni drugi postavljeni u pozе i pokrete koji daju maksimalnu vrednost prefinjenom vajanju — predstavljali su manifestacije čisto telesne lepote. Po tome se razlikuju od onih retkih iz predratnog perioda koji su uvek hteli i nešto da prouče. Daleko od intelektualizma neoklasicističke skulpture XIX veka, ta odomaćena lepota jednostavno se zvala »Mladost« (1938), »Klečeci akt« (1943) ili »Jutros« (1944) i bila toplo dočekana kao paljiv za brigu i strah koji su rasli u stvarnom životu. A barokna dinamika postavljanja i stepenovana napregnutost mišića je u »Splavaru« (1938) nagoveštavala kasnije Kalinovo spomeničko vajarstvo. U zbirci portreta odabrani materijali i njegova obrada odlično su karakterisali portretisanog. Bronza sa živim tragom vajarevih ruku davala je portretu »Slavko Pengov« (1938) živahnost i snagu, finija modelacija u glavi »Tomis« (1941) dozvala je psihu na površinu epiderma, dok je glava »Nives« (1944), ugledenom površinom mermera, istakla čistu, gotovo klasičnu formu. Hroničar prve izložbe B. Kalina je njegov vajarski način označio kao »idealističko-realističan i veoma tud programu Kluba nezavisnih«,<sup>51</sup> kojem se B. Kalin priključio na nekim izložbama.

Treći od slovenačkih medaljera prve polovine XX veka Stane Dremelj (1906 — ) školovao se na zagrebačkoj akademiji i u svom svetu malih dimenzija pokazao sličan umetnički pogled kao B. Kalin, samo uz snažniju realističku od idealizujuće komponente. Tako je, prikazujući njegov rad, S. Santel u uvodu napisao: »Dokazi o povratku likovne umetnosti iz uzburkanog mora medusobnih prestiženja stalno novih umetničkih struja u mirnije vode svesnog oslanjanja umetnika na neiscrpno bogatstvo prirode množe se i kod Slovensaca«.<sup>52</sup> Predstavnik realističkog vajarstva bio je i Alojzij Kogovšek (1909 — ) koji je u nekim svojim predratnim portretima postigao veoma lep kvalitet, npr. »Lik kanonika« (1940).

## NEZAVISNI

Prilikom svoga istupanja 1937. godine Nezavisni su proglašom istakli da u slovenačke »neuravnotežene i razbijene umetničke prilike unose više lepoz, više istine, više iskrenosti«.<sup>53</sup> Sve

sama opšta tvrđenja i opšti pojmovi koji su razumljivi samo u kontekstu doba i nastalih radova. Ovog puta su uzore i obrazloženja tražili u francuskom vajarstvu antirodenovskog plastičkog pravca. Više slovenačkih umetnika je imalo priliku da na svetskoj izložbi u Parizu, 1937. godine, vidi originale francuske i strane umetnosti. Vajare su oduševili Despiau (Despiau) i Majol (Mujol), a nisu prevideli ni francuske vajare »neoklasičnog pravca koje su predstavljali pored ostalih Puason (Poisson), Dežan (Dejean), Deliol (Deliol), Malfrey (Malfrey); ovi su im značili samo potvrdu već nagoveštene orientacije. Ukratko bismo je označili: neeskpresionistička ili puristička stilizacija, ujednačena površina koja hvata svjetlost i stvara varljiv, nesiguran utisak ljudskog spoljašnjeg lika, svakako ne kubistička razudenost objekta, a još manje nadrealistička montaža, već čisto vajarstvo čvrstih antropomorfnih oblika, bez psihologisanja i bez dodate idejnosti. Ovo je bila svesna namera da sasvim iznova započnu vajanje ljudske figure, sveži pred prirodom i neopterećeni tradicijama.

Članovi grupe su bili Z. Kalin i K. Putrih, dok su B. Kalin i F. Smerdu povremeno učestvovali na njenim izložbama.

Nekako izamlijen, afirmisao se i stvarao František Smerdu (1908 — 1964). Imao je status slobodnog umetnika i, poput izvesnih drugih vajara, morao je bar za deo svojih radova da pronalazi kupce. Tako je portretisao i pravio malu plastiku. U portretima je smirenim oblikovanjem zaokružio masu, a nešto slikovitije zasećenim očima i ustima taj volumen oživeo i pokrenuo. Nasuprot toj realističkoj grupi, »Ženska glava« (1939) otkriva prostu arhaičku tipizaciju i širokim potezima, uprošćene plastičke mase sugerira ideju vajarstva, a ne prirode. Ali napredovanje u tom pravcu nije imalo većih mogućnosti, pa ni na izložbama.

Najvažniji deo njegovog vajarstva predstavljala je tada mela plastika, uglavnom ženski aktovi i poluaktovi u pečenoj glini, ređe u mermeru i bronzi. U tom vajarstvu pojavljuje se svojstveno skretanje od stvarnosti. Smerdu je studirao prirodu i ljudsku figuru po modelu, što je bilo skupo. Mnogi sjajni crteži su zabeležili pozu i ocrtali volumen. Sledili su vajarevu maštu i stvarali nove mogućnosti. Male dimenzije od 20 do 30 cm predstavljale su svet za sebe u kojem su živele posebne forme. Sve to vajar je držao u rasponu svojih ruku kojima je modelisao mala, proporcionalno pravilna, plastična tela bez detalja; samo im je lice i prste blago naznačavao i jednostavno ih postavio ili položio na komadić zemlje. Odećom ili frizurom podsećaju samo na statuete iz Tanagre i nemaju nikaavih nacionalnih crta; pokatkad igraju, barem se same sa sobom, obično ne rade ništa, samo kasnije rado čitaju. Lišene su svakog drugog značenja i cilja osim čistog vajarstva. Privatan proizvod vajara za privatnog ljubitelja, dragocen zbog svoje neponovljivosti i krhkosti, ipak je toliko ubedljivo stvaralačko delo da se nije moglo zamjeniti malim ukrasnim bibelotom.

Karel Putrih (1910 — 1959) bio je na praškoj akademiji učenik Bohumila Kafke i Otakara Španijela. Sačuvana fotografija reljefa kubički razudene kompozicije otkriva sklonost prema eksperimentisanju koje se ponovo javlja tek u drugoj polovini veka. Kod kuće se Putrih posvetio aktu i portretu u gipsu, pečenoj glini i vosku, a pokazivao je ljubez i darovitost za monumentalno vajarstvo kada bi dobio neku narudžbinu.

Njegova masivna ženska tela u statičkim pozama, stojeća ili sedeća, povijena u masu, obnavljaju majolovski problem zatvorenog vajarstvenog volumena, ali na način koji otkriva veću Putrihovu naklonost za anatomske gradove tela u celoj spoljašnjoj konturi, kao i za oblikovanjem pojedinih masa mišića. Vrhunac ovih nastojanja predstavlja »Muški torzo« (1940). Preciznom površinskom modelacijom, koja izražava sakrivene unutrašnje napone, vajar je uspeo da ovim skresanim torzom sugerise svu vitalnost komplikovanog ljudskog organizma. »Nama je stalo do forme, statike i volumena«, govorio je vajar.<sup>54</sup> A njegov kritičar piše: »Njegove plastike su jako realističke i kao uvek

po svom programskom uverenju — mestimično čak i brutalne.«<sup>55</sup> To što su savremenici osećali kao brutalno, svakako je u svetlosti kasnijih estetskih doživljaja postalo veoma smireno i lepo.

U portretske vajarstvu Putrih je od rane rodenovske-praške razvijene modelacije prešao na čistiju formu i zaokruženi volumen glave. Taj prelaz nije učinjen naglo i nije odbacio raniji način. U novoj fazi vajar je postigao bogatstvo izraza izvlačenjem osnovnog volumena glave i fizionomskom razuđenošću koja je taj volumen aktivirala, npr. u kipu »Portret Be« (1942). U voštanom portretu »Devojče« (1939) vajar je sav izraz napregnuto unutrašnjeg života — suprotno »zamrljanim« utiscima plastika Medarda Rosa — izvukao iz senki koje okružuju oči i prkosna usta na ovom meko zaokrugljenom volumenu glave i kose. Ovde je umetnikovo programsko uverenje nailazio na unutrašnju blokadu osećanja koja mu je zajedno sa spoljašnjim činocima sprečavala dosledno nastavljanje nagoveštenog pravca. I u borbi protiv tih suprotnosti nastajalo je najbolje Putrihovo vajarstvo.

U portretu »Moj otac« (1937), na početku samostalnog stvaranja, Zdenko Kalin (1911) je pokazao sposobnost bravurozno nabećene i površinski razigrane modelacije. Ali je do izraza naglo dolazilo njegovo primarno osećanje za čvrsto zaokružen vajarstki volumen. Od portreta i aktova tog vremena za vajarevu orientaciju je bio presudan »Muški torz« (1936). Suprotno Rodenovom »Čoveku koji koraca« on ne ističe ni pokrete ni površine koje vibriraju, već je umetnikov stav ispoljen u napregnutoj masi tela u kojem je svaka vanumetnička idejnost uništena u korist čistog vajarstva zasnovanog na antropomorfnom principu. Izuzetan je bio motiv »Petar« (1938), nekakav spomenik zahvalnosti galskom duhu, koji je baš u zoomorfnom vajarstvu doneo toliko svežih ideja, isto kao što je to bio konkretan dokaz orientacije na francuske uzore. Pretežno meki pernat omot pevača je bronzana površina sažela u uprošćenu masu koja se dinamički uzdiže. Više lirska intonacija oseća se za vreme rata u skulpturi »Čobanec« (1942).

Prijateljstvo i saradnja sa Putrihom doveo su do plodnog takmičenja u praćenju zajedničkog cilja koji je predstavljala voluminozna forma ostvarena čisto vajarstkim sredstvima. Uz robustniju, primarniju vajarstku prirodu Putriha, Kalinova finija, emocionalno smirenija ličnost, u prirodnim formama, nešto lakše je otkrivala nove likovne vrednosti. Postepeno su meki i čvrsti delovi težili krivinama i ravnjima površinama, u konturi su se pojavljivale čistije krivulje koje su nagoveštavale stereometrijske osnove tela i mogućnosti prodiranja do osnovnih vajarstvenih struktura. Ipak su rešenja u to doba još bila vezana za narativnu vrednost slikovitog omota vajarstvenog jezgra i tako se formalno, kao i sadržajno lagano oslobođala zavisnosti od prirodnog uzorka.

Z. Kalin je ubrzo bio prihvlaćen kao vajar koji najviše obećava u svojoj generaciji i kao veoma cenjeni portretista. Kod njega je portretska vernošć sačuvana kao globalna oznaka portretističnog, očigledna u formi glave, razuđenosti lica i u površinskim akcentima. Retko se vraćala potetičnja, nemirna ubliženost, kakav je bio portret »Pesnik A. Gradnik« (1942), češći su veoma stvari portreti čiji istančani plastički odnosi sa supitnim finesama modelacije radeju upravo lirske kvalitet. redak među njegovim bronzama, portret u mermeru, »Marion« (1940) maksimalno je iskoristio suprotnosti glatkih svetlih oblika i kontrastnog tamnog useka očiju i usta, što je goloj masi glave dalo izraz intenzivnijeg života.

Ni kod Putriha ni kod Z. Kalina idealizacija lepote više nema nikakvog značaja. S njima zaključujemo ovlaš ocrtanu krvlju uspona i raspona slovenačkog vajarstva nastalog između dva rata u pomenutim slobodama ateljea. I javno vajarstvo otkriva podjednake lične stilске karakteristike u izmenjenim uslovima.

## JAVNO VAJARSTVO

U ovoj oblasti društvo se suočilo s umetnicima na svim nivoima svoje slojevite vlasti, obrazovanja i predstava, htenja i otpora. Ali nedovoljno obradena vajarska građa omogućava nam da tek nagovestimo tendencije razvoja i to na delima koja su pri nastanku ili kasnije pobudila pažnju kritike i istraživača slovenačke umetnosti.

Nadgrobn spomenik političara i socijalnog reformatora J. E. Kreku, na groblju u Ljubljani, po objavljenom konkursu 1919. godine, predstavlja je prvo veće javno spomeničko delo posle rata. Tako je pobednik konkursa L. Dolinar počeo svoj put vajara spomenika pripremljen već «Matijom Gubcem». Dve zgrčene figure gigantica podređene su arhitektonskom bedemu groba. Dok se u oblikovanju još započaju forme secesionističke stilizacije, u osnovi se nazire težnja za savladavanjem ekspressionističke dramatičnosti pomoću arhitektonske zaokruženosti. Ovoj monumentalnoj osnovi slede razni spomenici podignuti vojnicima palim u prvom svetskom ratu. Standardizovanim figurama vojnika su priključivane ili su ih zamjenjivale granate s ugraviranim imenima poginulih. Među originalnije komemorativne spomenike spada spomenik poginulim F. Kralja u Dobrepoljama (1930, uništen). Ovog puta je ekspressionizam pokreta i izraza bio već ublažen i utisk celine monumentalan, ali stvarniji. Nova simbolika se javlja i u četvrtoj deceniji na primer kod Spomenika palim vojnicima u Kamniku, (otkiven 1939), gde je vajar B. Kalin ljudsku figuru zamenio rukom, mačem i stenama. Među mnogim privatnim nadgrobnim spomenicima, koje su radili gotovo svi vajari, značajna je skulptura na grobu pesnikinje Vide Jeraj u Ljubljani (1933, sada Kostanjevica) koju je napravio F. Kralj. To je najviša u širokom ugлу izlomljena, stanjena figuralna kompozicija koja je pravo «znamenje u prostoru», poklic zacrtan na nebu.

Ovde bismo ukratko uključili i crkveno vajarstvo koje je bilo u krizi. Godine 1930. F. Stelje je pored ostalog, pisao: «Sada kada je slovenačka kultura zasićena energijama kao možda nikad pre u istoriji, naša šira javnost insistira na nivou neke »narodne« estetike i luta od umetničkog neuspeha do neuspeha. Dosad nismo priznali osvedočenost ni Plečniku, ni Vurniku, ni Kralju, a ponosimo se ako nam bliži zemljak, početnik s akademije, kopira pobožnu sliku ili samouki N. »molujek« crkvu ili »obnovi« oltar. Ovakvu zbrku pojmove o kvalitetu i nekvalitetu, kakva danas vlada kod nas, nisu poznavali raniji vekovi. A naša bolna tačka jeste što se pod našim prstima koji uobičavaju lice naše savremene kulture, rasplinjuju ni u šta naši stari vajarski, pozlatarski i crkveno-stolarski zanati»<sup>28</sup>.

Pored značajnog udelja braće Kralj, za crkvenu umetnost su u ovoj oblasti stvarali i F. Goršek, T. Kos, zatim slike i vajar Jože Gorjup (1907—1932), koji je vajarstvo studirao u Zagrebu, isto kao Radoje Hudoklin (1896—1956), koji je posle završetka studija radio u Zagrebu prvenstveno na unutrašnjoj opremi crkava. Iz bečke je akademije Božo Pengov (1910—) doneo pojačanje purističkom realizmu i posle preuzimanja domaće »podobarske« radionice postao jedan od izabranih vajara za Plečnikovu crkvenu arhitekturu. U obimnom crkvenom vajarstvu toga vremena — uz ekspressionizam braće Kralj — pojavljuje se naročito u reljefima, »sturo-hrišćanska« dvodimenzionalnost. Primetan je bio uticaj Meštrovićevog religioznog vajarstva, pa i Burdelov uticaj; slabiji je bio odraz beuronske stilizacije a tradicija »spodobarske« radionice još je bila živa.

Proširenjem građevinske delatnosti brže se širilo i arhitektonsko vajarstvo. Ovde se ono učilo slaganju s arhitekturom i proživljavalo nimalo uskladeno revolucionarno rađanje, kao i nerevolucionarno imitiranje — modernih koncepta u arhitekturi i vajarstvu. Vodeća ličnost slovenačke međuratne arhitekture

J. Plečnik je vajarstvo uvek ponovo komponovao u svoje gradnje, na primer Dolinarevog »Mojsija« (1927), na bočno pročelje Narodne i univerzitetske biblioteke u Ljubljani (1940) dok se I. Vurnik u svojoj »narodnoj« i modernističkoj arhitekturi lakše odrekao vajarstva. Kad je u četvrtoj deceniji narasla moderna arhitektura, ona je pomoću vajarstva »humanizovala« svoj ne suviše radikalni modernizam, što je omogućavalo dalji život arhitektonskog vajarstva. Nalazimo ga u delima gotovo svih vajara, a najviše kod Dolinara, dok kvalitetna vajarska rešenja nalazimo i kod F. Kralja, I. Jurkovića, Putriha, Z. Kalina, i drugih. Ali je saživljavanje tih samostalnih vajarskih radova i isto tako samostalne arhitekture postajalo sve teže. Period između dva rata nije imao sreće sa spomenicima. Vremena više nisu bila kao pre rata i nije narod sakupljao priloge za spomenike svojim velikim ljudima. Smatralo se izuzetnim dogadjajem kad je rodni kraj Ivana Cankara, Vrhniku, odlučio da mu podigne spomenik. Godine 1929. na Vrhnicu su izloženi nacrti spomenika, a izrada je poverena vajaru Ivanu Jurkoviću (1893—1934). Školovan na bečkoj akademiji i poznat po realističkim portretima, Jurković je odabran zato što je napravio »najsličnijeg« Cankara (otkiven 1930). Kritika je oštro reagovala jer su među izloženim nacrtima bili neki bolji od usvojeno<sup>27</sup>. Među njima se isticalo rešenje N. Pernata, koji se odrekao podnožja i oblikovao statičku, meštrovićevski sečenu, u sebe utonjenu figuru. Priznanje nije dobio nacrt Karla Bulovec-Mraka (1895—1957), darovite vajarke iz praške akademije; besni i nemirno modelisani Cankar otkriva istu eruptivnu vajarsku prirodu kso i njeni portreti »Ivan Mrak« ili »Milan Skrbinšek«. Kad Kala Buovec — bez nadžbina — više nije imala novaca ni za gips, preostao joj je jevitniji, ali vajarski podjednak značajan monumentalni crtež kao jedino izražajno sredstvo. Zanimljiv je, dalje, bio i nacrt Toneta Kralja koji je Cankarevu statuu postavio ispred arhitektonskog ekrana na kojem su bili naslikani Cankarevi literarni junaci.

U svojim nastojanjima za planskim rešavanjem ljubljanskih urbanističkih problema, arhitektka J. Plečnik je privukao u prvom redu Dolinara, koji je izradio herme slovenačkih muzičara (otkiveni 1931—1932) i reljefe za Spomenik Napoleonovoj litiji. Ovde je Plečnikovo uspešno prostorno rešenje s baroknim osećanjem za harmoniju, inače eklektičnih sastojaka, dalo veoma lep spomenik (otkiven 1929). U istoj sredini je zatim podignut i drugi Plečnikov spomenik, ovog puta pesniku Simunu Gregorčiću, za koji je pesnikovu glavu napravio Z. Kalin (1937), dok je spomenik Ivanu Prijatelju, rad vajara F. Goršeka, otkiven 1941. godine. Ovo doba ostavilo je još više jednostavnijih bista, hermi i reljefa. Stilski se sve to vajarstvo razvijalo u označenom rasponu.

F. Kralj je 1938. izložio skulpturu koja je sledeće godine postavljena na Muzejskom trgu u Ljubljani. Na zidanom pravouglog podnožju, spomenik je predstavljao gornji deo seljanke koja grli odoje, glavu krave i snop žita. Zaokružena uprošćeno modelovana masa s prisno primitivnim izrazom je i formalno i svojim simbolizmom bila dosledna današnjoj estetici naivnih. Kip su unistili posle novinske hajke koju u zaoštrenim političkim — više nego estetskim — suprotnostima nije bilo teško izazvati<sup>28</sup>.

Preostali su nam još dinastički spomenici Kralja Petra I i Aleksandra I, dopojasni, reljefni ili u celoj figuri, pa čak i konjanički. T. Kos je bio autor spomenika kralja Petra I u Kranju (1926, uništen) koji je predstavljao kombinaciju simboličke figure, plakete i orla s grbom. Dolinarev je bio spomenik kralja Petra I na konju u Ljubljani (1927—1931, uništen). U strogoj tektonskoj kompoziciji spomenik je izazvao negodovanje zbog dveju blizina: Meštrovićeve i podizanja u neposrednoj blizini Robinog bunara (59). Konkursima i mnogim urbanističkim rasprama su se Ljubljana i Maribor privatili podizanja spomenika kralju Aleksandru I. U konkursu za Ljubljana pobedio je L. Dolinar (1939, uništen), a za Maribor

B. Kalin (arhitekt Jaroslav Černigoj, spomenik nije bio po-dignut). Oba konkursa otkrivaju kapacitete slovenačkih vajara krajem četvrte decenije i bili su značajni za rešavanje urbanističkih zadataka koje je donosio razvoj savremene arhitekture. U vajarstvu je to bila neka »škola spomeničkog vajarstva«, koja je donela razne modernizme i kombinovala ih s osnovnom tradicionalnom idejom spomenika. Ideja konjaničkog spomenika je, razumljivo, naišla na odobravanje, jer smo na taj način mi, Slovenci, tako kasno, ipak dobili svog potomka imperijalnih konjanika, ali čula se i kritika. Mladi arhitekt je zahtevao delo koje bi bilo »izraz i spomenik likovne umetnosti doba u kojem smo ga podigli<sup>60</sup>. Ali je vreme bilo pogrešno a heroj varljiv. Rat je mnogo toga uništio.

## DRUGI SVETSKI RAT

Rat je suzio mogućnosti vajarskog stvaralaštva i zahtevao žrtve. Diplomant zagrebačke akademije Janez Weiss-Belač (1915—1944) je dokazao svoju darovitost, ali je poginuo kao partizan pre nego što je mogao potpuno da razvije svoju vajarsku ličnost koju su ometale ograničene mogućnosti i klesanje nadgrobnih spomenika za kamenorezačku radionicu. Franc Kuhar (1916—1945) se nije vratio iz koncentracionog logora u Nemačkoj. Bio je učenik F. Kralja i vajar prekomurskog seljačkog sveta. U svojoj socijalno uburkanoj užoj domovini još se kolebao između realističkog i primitivističkog vajarskog oblikovanja, ali ni on nije imao vremena da suzri<sup>61</sup>. Partizanka Milena Dolgan (1917—1945), iz beogradske akademije, nastradala je posle oslobođenja i mogla je da pokaže samo akademsko znanje darovite učenice. Tako je bila predrena generacija rođena u prvom svetskom ratu. Ostaci ove i sledeće generacije sazrevali su u izuzetno teškim uslovima drugog svetskog rata s vrlo ograničenim mogućnostima vajarskog razvoja.

## III. DOBA SOCIJALISTIČKOG REALIZMA

U prvo vreme obnove ratom opustošene zemlje bili su bar zakonodavno, ako ne i materijalno, ostvareni mnogi državno-politički, socijalni i kulturni planovi zamišljeni još u narodnooslobodilačkoj borbi. Baš prve godine posle rata karakteriše snažno raspoloženje da se prekine s prošlošću i uspostave svuda nove organizacione strukture putem kojih bi se učvrstile revolucionarne promene u životu društva i pojedinaca. Polet revolucionarnog ideološkog htenja se sukobiljavao sa zaostalošću i ratnim razaranjem, nasledenom nerazvijenošću privrede i tehnologije, kao i odgovarajućim naučno-intelektualnim potencijalom. Sve što je postignuto, moglo je da se ostvari samo raspoloživim ljudskim i materijalnim snagama.

Među ostvarenim planovima bila je 1945. godine osnovana Akademija za likovnu umetnost u Ljubljani u kojoj su prvi učitelji vajarstva bili B. Kalin (1945), F. Smerdu (1946), P. Loboda i Z. Kalin (1948) i K. Putrih (1950). Oni su omogućili nastavu zašnovanu na široko shvaćenom akademском realizmu s akcentom na studiranju živog modela. A zbog rata nešto stariji vajarski naraštaj je nastavljao ili tek započinjao studije.

Položaj vajarstva nije bio ni jednostavan ni lak, pa čak ako previdimo njegov: veoma konkretnе materijalne zahteve i samo konstatujemo da su mu na tom stupnju preostajali raspoloživi tradicionalni materijali i tehnologija. Glavnina ateljerskog vajarstva, namenjena izložbama, galerijama i potencijalnim javnim i privatnim naručiocima, takođe je sledila već ranije usvojeni program. Praktično, već je otpalo crkveno, a veoma je oslabljeno arhitektonsko vajarstvo koje se sporo razvijalo zajedno s mogućnostima arhitekture i malo nešto narudžbina za unutrašnjost reprezentativnih prostorija. Javni spomenici su, kao izraz potrebe mladog socijalističkog društva za jasnim i očiglednim

potvrđivanjem njegove nove ideologije, uživali podršku društva, ali je i njihov broj zavisio od postojeće »radne snage«.

Socijalistički realizam je bio ideološki i politički potkrepljena umetnička doktrina koja je sadržajno i formalno usmeravala nastajanje spomenika, a putem kritike ocenjivala i ateljerski rad na izložbama. Strani, osobito ruski uzori — svojim dimenzijama prilagođeni drukčijem prostoru — nisu bili mnogo podesni za slovenačko vajarstvo koje u radovima očuvanim iz prošlosti otkriva i svoj dimenzionalni, proporcionalni raspon. Mada je strah od ideološkog skretanja prevazilazio snagu i raširenost subjektivističkih antirealističkih »izama« u slovenačkom vajarstvu, intuicija je nametala, a trezvena procena zahtevala, poverenje u domaće vajare »koji će nam stvoriti statuačku umetnost kakvu još nismo imali«<sup>62</sup> svakako na osnovu domaće realističke tradicije.

Nova i neiscrpta bila je narodnooslobodilačka borba: lično doživljeno, opšte nacionalno i revolucionarno, značajno istorijsko doba. Obradujući tu građu sredstvima realističkog umetničkog koncepta, vajarstvo se neminovno povezivalo s tradicijom istorijskoga vajarstva XIX veka. Čak i drugi tematski krug, koji je zahvatao obnovu i heroje socialističkog rada, dale sadašnjost, bio je sveden na izabrane pozitivne predstavnike radničke klase, borce za socijalizam i omladinu. Idej-1 ove orientacije odgovarao je tradiciji menijerovskog realizma i vajari su se, upleteni u te protivrečnosti između formalnog jezika, ideja, tematike i stvarnosti, istinski stvaralačkim naporom prihvatali velikih zadatki.

## SPOMENICI NARODNOOSLOBODILAČKE BORBE

Tipološki ih možemo rasporediti u razne grupe: arhitektonski spomenici kombinovani sa vajarstvom i raznim simbolima, zatim skromnije herme ili čitave figure, čemu slede sarkofazi, grobnice, kosturnice, veća groblja, gde se posetilac kreće između grobova i spomeničkih objekata; potom arhitektonski spomenici: stubovi, obelisci, znamenja, i koračno, uzidane ploče s vajarskim reljefima, simbolom i natpisom. Te mogućnosti često su i kombinovane. Iz bogate grade odrabrani su samo neki spomenici koji dokumentuju nispon i razvojnu liniju spomeničkog vajarstva prvih posleratnih godina.

Već 1945. godine u Murskoj Soboti podignut je »Spomenik pobede«, napravljen po načrtu ruskoga arhitekte, u armiranobetonkoj konstrukciji, obloženoj kararskim mermferom. Grandioznu i eklektičku arhitekturu dopunjaju dva topa i realistički modelisane skulpture »Crvenoarmejaca«, rad B. Kalina, i »Partizana« kome je Z. Kalin dao portretske poteze slikara-partizana Draga Vidmara, što je bila individualistička fantazija moguća 1945. godine<sup>63</sup>.

Domaće realizacije prvih posleratnih godina bile su skromnije. »Spomenik taoca Karla Putriha u Ljubljani (1945) bio je s hermom i vazom naslednik nadgrobnih spomenika, dok u realističkoj glavi taoca ima uzdržanog zanosa koji prikosi vremenu više od patosa. A baš ovaj se naglo razrasta u skulpturama boraca i talaca, jer je stvarno realističko oblikovanje uskoro izgledalo suviše siromašno za ideju borbe i patnje koju treba da izražava. Barokno razvijeni pokret, nabreklost mišića i patos u izrazu, koji su bili poznati, kao najprikladniji izlaz iz te suprotnosti, naglo su iscrpljivali svu nadvremensku vrednost spomenika. Svojim »Taocem« u Gramoznoj jami u Ljubljani (1947), koji predstavlja ogoljenu lepu figuru u padu, B. Kalin je oduzeo nadmoćnost stvarnosti u korist vajarskog idealiteta. A F. Smerdu je svog »Ilegalca« u Ljubljani (1948—1952) zamislio kao figu u pokretu s lepršavim ogtačem, što stvara tajanstveni izraz i bliže je ideji ilegalnog delovanja.

Vajari Z. Kalin i K. Putrih su stvaraoci vajarskih radova na »Spomeniku žrtvama fašizma na Urhu«, Ljubljana (1948—1955) koji je projektovao arh. Boris Kobe u Izpoj prirodnoj okolini. Kameni kubus sa četiri reljefa treba da — više elegično

nego epski — iskaže sudbinu mučenih i da istovremeno na vrhu u figurama u punoj plastici nosi poruku sadašnjosti. Vajari su podelili rad i donekle sumornom, blago uglađenom modelacijom smirili površinu kipova i kompozicione ih zadržali u granicama arhitektonske celine. Idejna sadržina koju je prikazivalo vajarstvo — u celini izraz likovnog pogleda društva — donosila je kvalitetno rešenje baš svojom kubnom sažetošću koja prevladava suprotne delove koncepta.

Kod spomenika sastavljenih od više samostalnih figura raspoređenih u prostoru, kompozicije su bile različite. U »Spomeniku Kočevske skupštine« (1953), po zamisli Zorana Dideka, s obeliskom i jednom vajarskom grupom, postavljeno je čvrsto jezgro od kojeg su se akcione figure kretele u prostoru u tri pravca. Njihovi vajari B. Pengov, Stane Keržič (1918 — 1969) i Marjan Keržič (1920) su autori i drugih spomenika NOB-a sa sličnom dinamičkom konцепцијом figure koja se oslobada u akciji i osvaja prostor. Ti spomenici su podizani u vreme nerazvijenog saobraćaja na izloženim tačkama gradskog ili seoskog jezgra i budući razvoj industrijalizacije i saobraćaja im je naglo menjao okolinu. Tako su se kvalitetni kipovi F. Smerdu za Spomenik NOB-a u Domžalamu (1953) našli u neodgovarajućem prostoru. Sličnu sudbinu su doživele i skulpture za Spomenik revolucije u Kranju (1959 — 1961), kojima je vajar L. Dolinar postigao najekstremniju realizaciju krajne pokretljivih pletetičkih oblikovanja.

Radeći prvi posleratnih godina u Srbiji, Dolinar je spomenikom u Kraljevu (skica 1946, izrada 1950 — 1953, podizanje 1959) ostvario jedan od vihunaca socijalističkog realizma. Grupa od 15 bronznih figura natprirodne veličine, ritmički grupisanih, namenjenih kružnom razgledanju i još uvek je odjek građana Kalea koji je u ovoj svojoj radikalnoj formi izazivao odbojnost. Ipak, u Dolinarevom vajarstvu baš elementarni patos, neka samovesna veličina, smelost u predstavljanju koja je teatralna kao na narodnim pozornicama, jeste ono što najsnaznije izražava duh prvih posleratnih godina, njihov elan, upreščavanje i umetnički pogled.

Postepeno su se starijim vajarima spomenika pridružili mlađi, pored već pomenutih S. Keržića i M. Keržića, pre svega Anton Sigulin (1917 —), a svojim ranim spomenicima socijalističkom realizmu se pridružio i Jakob Savinšek (1922 — 1961).

Posle oštih ideoloških raspravi između 1948. i 1950. o socijalističkom realizmu i u vezi s impresionizmom, pre svega o vrednosti domaćega kulturnoga nasledja, za diskusiju je sazrela i problematika spomenika. Uređivanje značajnih spomeničkih obeležja, kao što je ono na Urhu kod Ljubljane ili ono u Begunjama i Dragi u Gorenjskoj, kao i porast umetničkih nezrelih dela, podstakli su kritiku na traženje novih puteva<sup>64</sup>. Tada je poseban akcenat stavljen na oživljavanje nacionalne tradicije i traženje novih formi za spomenike koji treba da harmoničnije srastaju u okolinom. Istovremeno se povećao interes za čisto arhitektonski spomenik, a s novim narušajem vajara i traženje novih puteva u vajanju spomenika. Ali i posle pedesetih godina spomenici su u tradiciji socijalističkog realizma česti i neki znače kvalitetna vajarska dela, a samo retki su plodovi sveže stvaračke maštice.

#### ATELJERSKO VAJARSTVO

Život i rad u miru, punom nemirnih stvaračkih težnji, uneo je i u vajarsku ateljeu raznolike, nove, u prvom redu socijalne motive koji su obogaćivali stariji tematski raspon, čije su čvrste temelje nosili portret i akt. Kritika je, uostalom konstatovala nedovoljno angažovanje vajara u stvarnom životu, ali ne baš osobito predano. Ona je tražila kvalitet i merila za njega crplja, iz predratnog vajarstva<sup>65</sup>.

Najstariji od živih vajara I. Zajec bio je i dalje aktivan, a još više Ivan Napotnik. Suprotno dnevnim parolama, koje su donosile jedva koji novi motiv, to vajarstvo se kretalo svojim uho-

danim putem. Pored velikih spomenika Dolinar je radio i samostalne partijske motive manjih dimenzija, zatim, portrete među kojima nacrt za Jakopičev spomenik (1946) svojom usitnjrenom obradom i dinamičkim okretom, otkriva srodnost s Dolinarevim ranim radovima. F. Kralj je tokom rata dovršio započeti porodični nadgrobn spomenik za Dobrepole, kao polukružni reljef u stilu narodne plastike. Svoju grupu životinja dopunio je mermernom grupom »Pingvin« (1945) gde se sumarno modelisane forme životinja spajaju u zaokruženu mase. Tek su na retrospektivnoj izložbi u Ljubljani, 1956. godine njegova raznovrsna traženja pokazala sav stvarački potencijal<sup>66</sup> čija je vrednost bila baš u traženju formi i čije je granice predstavljala neorganizovana širina njegovih vajarskih dometa. T. Kos je u vajarstvu socijalističkog realizma nastavio svoj program, samo je oblikovanje postalo detaljnije. Akt »Oslušivanje« (1948) uglađenom modelacijom otkriva prelaz ka odlučnijoj stilizaciji koja, opet, nije prevazišla onu u Kosovim najranijim delima. U svojim delima toga vremena T. Kralj, je u raznim tehnikama stvarao originalna rešenja. Još 1943 — 44. godine uobičio je reljefski ciklus »Seljačke bune«, kao protest protiv nasilja. Vajar je u tom samostalnom predlogu za buduće vajarstvo socijalističkog tematskog kruga uprošćenim oblicima i njihovim gustim nizanjem u visinu savladavao prostornu iluziju i približavao se površinskom rešenju reljefa, što podseća na pozognotska rešenja.

Realističkom »Devojkom od petnaest godina« (1946) B. Kalin se nije odrekao omiljenih estetski profinjenih aktova u mermeru koji su stekli priznanje i u periodu socijalističkog realizma i uvršćeni su u zvaničnu umetnost. Akt je u vajarstvu predstavljao osnovni program koji je i u tom periodu omogućavao studiranje čisto vajarskih problema bez obzira na značenja naknadno pripisivana ljudskom telu u vajarskoj obradi. U figuri »Ženski akt« (1945), rađenoj u punoj plastici, Z. Kalin je stvorio jedno od najsnaznijih dela u kojem je u punim napetim formama ovačiočena vitalnost. Isto tako, i u portretsko vajarstvu u granicama realizma postiglo lepe uspehe. Z. Kalinov portret vajara »Ivan Zajec« (1945) u pečenoj glini detaljno je modelisan i neposredan, dok je K. Putrihov portret u vosku »Ančka« (1945) vesela, gotovo romantična glava; u ovom rasponu mogli bismo da razvrstamo sve nijanse od naturalističkih do blago klasicističkih rimskih stilizacija portreta koje su vajari napravili za značajne ličnosti ili rodake. U Putrihovom vajarstvu volumen i dalje ostaje čvrst i zaokružen, a modelacija donekle slikovitija, npr. »Dolazek« (1945), dok su dublje promene u njegovom vajarstvu nastupile tek posle sredine veka. U vajanju spomenika, Smerdu nije napustio malu plastiku. Njegove nimfe su najpoetskije vajarsko osipanje burnih i napornih godina koje lirici nisu bile naklonjene.

Vajarstvo u ateljeima je, dakle, produžilo već pre rata nagovestene razvojne tendencije. Uz prošireni tematski raspon karakteristična je povećana zavisnost od prirodnog modela, ali se na širem frontu nije menjao sam koncept vajarstva. Samo su pojedine dela nagovestavala buduće transformacije koncepta (67). Ni mlađi vajari u novim i stranim školama, od 1945. do 1950. godine, nisu snažnije uznenimili razvoj slovenačkog vajarstva revolucionarnijim radovima. Kod najdarovitijih se osećalo nespokojstvo i prvo traženje koje se najsnaznije ispoljavalo već u godinama studija kod J. Savinšeka. Iz slike je okoline izvlačio sve dostupno formalno i tehničko znanje. U naglom prelaženju od slikovite razigranosti do uglađene površine, od realizma do gotovo ekspressionističke karakterizacije, je pod romantičkim mladalačkim zanosom sazrevaо radoznačni duh koji je ovoj senzibilnoj vajarskoj prirodi omogućio da u toku svog kratkog života unese u slovenačko vajarstvo ne samo oblike već i osobnosti avangardne umetnosti.

Posle 1950. godine, koju nije obeležilo nijedno izrazito »prelomno« vajarsko delo, u novim, drukčijim prilikama ponavlja se stav mlađih vajara, koji sada dolaze iz ljubljanske akademije

prema starijim. Mladi su se naglo osamostalili i za svoje vajarstvo potražili podstreke u inostranstvu. Činilo se kao da socijalistički realizam popušta pritisku stranih uticaja koje su omogućavali ponovo uspostavljeni kontakti sa zapadnim umetničkim centrima.

Ali ta preorijentacija nije se mogla pripisati školovanju u stranim akademijama ili smeni jednog centra studiranja drugim. Dugo očekivana domaća akademija i s njom uspostavljeni kontinuitet — bar na stepenu predavanja školskoga znanja — bila je ostvarena. Nova generacija je prihvatala znanje učitelja, ali nije htela da preuzme i njihov koncept.

Ovi duboki prelomi, kao što je već rečeno, predstavljaju jednu od karakteristika sve umetnosti našega veka, i ne samo umetnosti. Mladi počinju novo poglavlje slovenačkog vajarstva koje ovog puta želi da učestvuje u svetskim umetničkim zbivanjima. Ostvarenja starijih su značila čvrste temelje, kao i snažnu i kvalitetnu »tradiciju« koju je trebalo prevazići. Polet je bio dovoljno snažan da i neke već priznate majstore slovenačkog vajarstva uvede u novi, nesigurni vrllog traženja i eksperimentisanja.

## NAPOMENE

<sup>1</sup> Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva 1900—1920, Beograd, 1972—1973; Nadrealizam — socijalna umetnost 1929—1930, Beograd, 1969; Treća decenija — konstruktivno slikarstvo, Beograd 1967; Četvrta decenija — ekspressionizam boje — poetski realizam 1930—1940, Beograd 1971.

<sup>2</sup> Katalog izložba Moderne galerije u Ljubljani, uvod i lit: Ciril Velepič: Lojze Dolinar, 1938; Karel Putrih, 1960; Jakob Savinšek, 1965; Peter Loboda, 1966; Tine Kos, 1967; Frančišek Smerdu, 1971.

<sup>3</sup> Ljubljana po potresu 1895—1910, urednici Fran Govekar i Milijutin Zarnik, Ljubljana 1910.

<sup>4</sup> Iz Beča su poslali skulpture: Franc Berneker, Alojzij Repič, Ivan Zajec, Jakob Žnidar; iz Ljubljane: Celestin Mis, Ivan Zalar; kiparske radionice su imali: Ivan Česar u Mozirju, Ivan Grošelj u Selcama (Gorenjska), Alojzij Progar u Celovcu.

<sup>5</sup> Anton Aškerc, Prva slovenska umetnička razstava, Ljubljanski zvon, XX, 1900, str. 678.

<sup>6</sup> Od 1889. je crtanje, rezbaranje i modelisanje predavao Celestin Mis, od 1894. kršće vrenje Alojzij Gangl, a od 1907. dalje Alojzij Repič.

<sup>7</sup> Ondašnji profesori vajarstva u bečkoj akademiji bili su: Kaspar Zum-busch (1830—1915), Karl Kundmann (1838—1919), Edmund Hellmer (1850—1919) Hans Bitterlich (1860—1949) i Josef Müllner (1879—1968).

<sup>8</sup> Walter Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien: Wandlungen und Krisen der Jahrhunderlwende, Wien, 1967, str. 247—289.

<sup>9</sup> Tematski raspored vajarstva opisao je I. Vavpotič: »... kao da sam na Olimpu, opkolili su me bogovi i boginje antike: Afrodite čiste i pohotne, u svetu pozama: stoje, proteču se, leže, čuče, rastu iz zapuštenih talasa — oh, ovdje ih ima pogut lišća i trave, i sve žele da budu krasne, obožavane: sirene koje se bacaju glavalačke u talase; satiri koji sviraju na sviralaču i pakoste svojim devicama; kentauri koji love i progone, pegazi žestoki, vatreni kao da su svi poplašeni tako da se i nchotice saginjem ispod njihovih kopata da ne biš zaradio po glavi; Dijane i Herkul, Meduze i Erinje, Prometeji i Dedali, no baš čitav Olimp! Pa i nat je predstavljen: — Eve, manje-više stidljive, Adami, pokajaljki i sediti, ah, i Kalini i Avelji, imaju ih više tuceta, Salome mračnjih očiju i ledjenog pogleda, Jovani Krstitelji i veličanstveni Hristosi u dugim mantijama, Madone i kerubini; ne zaostaju ni istorija ni savremeni svet; pored slavnih vitezova u gvožđu i oklopima, pored slavnih knezeva i vladara u bogatcem rubu na divno osedlanim ždrepima, pored Jovanke Orleanke i pored savremenih suverena na prestolima otura znoj sa čela radnik i seljak; pa evo u drvenim kondurama ribari i mornari, evo vam majki sa decom, sve, sve, pomešani siromasi i krezovi, balerine i pjerovi, ovce, i vuci, krvave i vrupci, labudovi i zmajevi, portreti slavnih ljudi, popreja nepoznatih dama, starih i mladih — do usiju obučenih i dekoltovanih, Ivan Vavpotič, Iz svetske razstave pariške I., V. veliki palači, Skulpture, LJUBLJANSKI ZVON, XX, 1900, str. 456—466.

<sup>10</sup> Ib., str. 465, 471, 472, 474, 475, 477, 479..

<sup>11</sup> Zofka Kvedrova, Izložba Avgustina Rodina, Ljubljanski zvon, XXII, 1902, str. 501—502; Ivan Prijatelj, Knez Pavel Trubeckoj, LJZ, XXV, 1905, str. 155—157.

<sup>12</sup> S vajarcem Josejom Engelhartom Pločnik je napravio i banar Karla Boromejskog u Beču (otkiven 1909).

<sup>13</sup> France Stèle, Arh. Jože Plečnik v Italiji 1898—99, Ljubljana, 1967.

<sup>14</sup> V. H-z (Vlastoslav Holz), Umetniško potovanje po Italiji (A. Pregar), Ljubljanski zvon, XVI, 1896, str. 373, 439.

<sup>15</sup> Uz već pomenute kipare rezbarje posebno su bili aktivi i Andrej Rovšek mladi (1864—1907), Franc Ropret (1878—1952) i Ivan Pengov (1879—1932).

<sup>16</sup> Izidor Cankar, Razstava za cerkveno umetnost, Dom in Svet, XXVI, Ljubljana, 1913, str. 60—66.

<sup>17</sup> France Stèle, Umetnost, referat na IV kataloškom slobodu v Ljubljani, Dom in svet, str. 368—371.

<sup>18</sup> Defelino gledališče v Ljubljani, Ljubljanski zvon, XI, 1891, str. 342; Anton Trstenjak, Slovensko gledališče, Ljubljana, 1892, str. 171—175.

<sup>19</sup> Ljubljanski zvon (1881—1941) je od osnivanja bio prvenstveno književni časopis suviše obuzet pitanjima slovenačkog jezika i književnosti, koji nije močeo da se brine za najširi krug čitalaca i izlazio je bez reprodukcija. Iako je bio liberalno orijentiran i otvoren modernom svetu, ipak su revolucionarni saradnici često nailazili na otpor konzervativnog zaleda časopisa. Niko nije želeo razdor u nacionalnoj kulturi koji bi prozrokovali proderi stranih modernizama. Odlučna slovenska orijentacija urednika, zasnovana na jezičkim vezama i političkim ciljevima, donosi je i vajarstvu mnoge informacije iz slovenskih zemalja, ali je manje kritički i pažljivo tretiran umetnički život u Beču, gde su studirali i radili vajari. A značajne su bile informacije o umetničkim zbivanjima jugoslovenskog sveta usmerene na izgradnju buduće državne zajednice, često mnogo predanije nego kasnije u zajedničkoj državi. Katolički časopis Dom in svet (1888—1944) u početku je podržavao vajarske (podobarške) radionice, jer su ostvarivale njegov crkveni program i zilagao se za slovenačku umetnost koja bi odgovarala religioznim, političkim i vaspitnim

- ciljevima. Mesečnik je bio uticajan i bogatom i dragocenom ilustrovanim gradom privlačio širi krug čitalaca i sačuvao značajnu dokumentaciju o vajarstvu. Nepoverenje urednika prema modernizmu, nevernosti i golotini ograničavalo je informacije o pojavama savremenе umetnosti, dok je časopis bio otvoreniji u prikazivanju starije domaće i strane umetnosti. Posle prve izrazito didaktičke ere osobito za vreme uredništva Izidora Cankara (1914) i kasnije Franceta Steleta, časopis se od narodnog i omladinskog promenio u stručno glasilo, otvoreno za pitanja moderne umetnosti. Liberalni *Sloven* (1902/03–1917) je izlazio s reprodukcijama i sačuvao dragocenu slikovnu i dokumentarnu gradu. Uz prisne težnje za modernom umetnošću, analiza otkriva nesigurnost urednika i kritičara u procenjivanju kvaliteta i sudobosnoće popuštanje rđavom ukusu gradišta.
- 20 Prešernov spomenik, uredio Ivan Prijatelj, *Nasi zapiski*, III, Ljubljana, br. 10, 11, 1905, str. 151.
- 21 Ajlec: Slovenski biografski leksikon, I, Ljubljana, 1925, str. 4; *Ostreichisches Künstlerlexikon*, Radolf Schmidt, Wien, 1974.
- 22 Bojana Hudales-Kori, Kipar Svetoslav Peruzzi, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, Nova vrsta, VIII, Ljubljana, 1970, str. 179, 181.
- 23 Vojeslav Molé, Junajska slovenska umetnička razstava v Jakopičevem paviljonu v Ljubljani, Ljubljanski zvon, XXXIII, 1913, str. 390.
- 24 Anton Trstenjak, Pisateljsvo podperno društvo v Ljubljani, Ob svoji pedesetletnici 1885–1910, Ljubljana, 1911.
- 25 Jos. Gustin, Ganglov »Vodnik«, Ljubljanski zvon, IX, 1889, str. 59.
- 26 Ksenija Rozman, Ljubljanski javni spomeniki, *Kronika*, XIII, Ljubljana, br. 2, str. 197.
- 27 Artist., Ganglov »Valvazor«, *Sloven*, II, Ljubljana, 1903–4, str. 95–96.
- 28 Anton Trstenjak, o. c., br. 24, str. 61–62.
- 29 Prešernov spomenik, o. c., br. 145–157.
- 30 —, Otkritje Vilharjevega spomenika v Postojni, Ljubljanski zvon, XXVI, 1906, str. 574; —, Vilharjev spomenik v Postojni, Dom in svet, XIX, Ljubljana, 1906, str. 571.
- 31 Ivan Šubic, Cesarjev spomenik v Ljubljani, Ljubljanski zvon, XXIV, 1904, str. 157–163; Bojana Hudales-Kori, o. c., br. 22 str. 174–177.
- 32 —, Razstava konkurenčnih načrtov za cesarjev spomenik, *Sloven*, II, Ljubljana, 1903–4, str. 96.
- 33 Prešernov spomenik, o. c., br. 20, str. 151–152; F. Kidrič, Prešernova podoba v naši umetnosti, Ljubljanski zvon, IV, 1935, str. 557, 558.
- 34 Prešernov spomenik, o. c., br. 20, str. 151.
- 35 Ljubljana po potresu, o. c. br. 3, str. 165–167; France Stèle, Likovni spomeniki v Sloveniji od 1941, Sinteza, II, br. 7, Ljubljana, 1967, str. 12.
- 36 —, Matja Gubec, Slovenski ilustrovani tedenik, II, br. 46, Ljubljana, 1913, str. 3.
- 37 Jos. (ip) Stritar, A. Gangl, Ljubljanski zvon, XVI, 1896, str. 184–185.
- 38 Podatke o Bersekerovu životu objavila je Alenka Glazer, Franc Berseker u sebi, Koroški župan, 23. XI 1972, str. 17–24; Dve avtobiografije Francije Bersekerje, Večer, XXX, br. 214, do 227–228, Maribor, od 14. IX do 1. X 1974.
- 39 Ivan Cankar, Slovenski umetniki na Dunaju, *Sloven*, II, Ljubljana, 1903, str. 187.
- 40 R. (njko) L. (ožar), — Kipar Franc Berseker, Dom in svet, XXXX, Ljubljana, 1932, str. 343.
- 41 —, VI. umetnička razstava v Ljubljani, Slovenski ilustrovani tedenik, I, 35, Ljubljana, 1911, str. 4.
- 42 Fr. (anc) Stele, *Umetnost in Slovenci*, Dom in svet, XXXVI, Ljubljana, 1923, str. 293 (preštampano u »Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih« Ljubljana, 1942, str. 144; 1966, str. 153).
- 43 Fran in Tone Kralj, *Uvod Fr. Stele*, Ljubljana, 1925.
- 44 Ib.
- 45 Stanko Vurnik, K sodobni upodabljajoči umetnosti, Dom in svet, XXXII, Ljubljana, 1926, str. 279–281.
- 46 Stanko Vurnik, Problem Cankarjevega spomenika, Dom in svet, XXXXIII, Ljubljana, 1930, str. 33.
- 47 S. (tane) Mikuž, Jubilejna razstava Franceta Kralja v Jakopičevem paviljonu, Dom in svet, god. 31, Ljubljana, 1939, str. 363.
- 48 Ivan Napotnik, *Katalog*, Uvod Karlo Dobida, Narodna galerija, Ljubljana, 1959.
- 49 France Gorše, *Katalog*, Uvod France Stèle, Kostanjevica na Krki, 1972.
- 50 Karel Dobida, Likovna umetnost, Ljubljanski zvon, LVIII, 1938, str. 473–474.
- 51 —, Lep uspeh razstave Borisa Kalina, Jutro, XIX, Ljubljana, 25. IX 1938, str. 3.
- 52 Saša Santel, Medaljer Stane Dremelj, *Umetnost*, V, 1940/41, Ljubljana, str. 124.
- 53 J. razstava neodvisnih slovenskih umetnikov, katalog, Ljubljana, Jakopičev paviljon, 1937.
- 54 Umetniki o umetnosti in življenju, *Umetniški zbornik*, I, Ljubljana, (1943), str. 299.
- 55 S. M. (Stane Mikuž), *Razstava v Jakopičevem paviljonu*, Slovenec, LXXI, br. 122, Ljubljana, 29. V 1943.
- 56 France Stèle, Sodobna cerkvena umetnost, Dom in svet, XXXXIII, Ljubljana, 1930, str. 156.
- 57 Stanko Vurnik, Problem Cankarjevega spomenika, o. c., 46, str. 32–36.
- 58 Mikuž Stane, Razbita plastika na Muzejskem trgu ali kulturna Ljubljana A. D. 1939, Dom in svet, god. 31, Ljubljana, 1939, str. 428–432; Janez Kajzer, Mašaevanj nad spomenikom, itd. (Ilustrirani tehnik Deja), XXX, br. 6, Ljubljana, 12. II 1974.
- 59 Nikolaj Pirmat, Meštrovič in Dolinar, Jutro, XII, br. 276, (28. XI) i br. 281 (5. XII), Ljubljana, 1931.
- 60 M. E., Kaos ob kraljevem spomeniku, Slovenec, LXVII, br. 28, Ljubljana, 3. I 1939, str. 8.
- 61 Vlado Sagadin, Franc Kilić, Panonski zbornik, Murska Sobota, 1966, str. 274–297.
- 62 Jože Čurk, Najpoenembnejši spomeniki NOB v severovzhodni Sloveniji, Panonski zbornik, Murska Sobota, 1966, str. str. 68–69.
- 63 Stane Mikuž, Upodabljajoči umetniki, Tovaris, II, br. 2, Ljubljana, 1946, str. 60.
- 64 Spomeniki in nadgrobniki narodnoosvobodilnega boja, zbral D(ušan) Grabrijan, Likovni svet, Ljubljana, 1951, str. 9–41.
- 65 Stane Mikuž, Umetnostna razstava Društva upodabljajočih umetnikov v Ljubljani, Slov. poročevalc, VII, br. 40, Ljubljana, 16. II 1946, str. 6; Boris Kobe, Misli o razstavi slikarstva in kiparstva narodov Jugoslavije v 19. in 20. stoletju, Novi svet, II, Ljubljana, 1947, str. 143.
- 66 France Kralj, *Katalog*, Moderna galerija, Ljubljana, 1956, Uvod France Stèle.
- 67 Fran Šijanc, Slovensko kiparstvo po osvobodilni, Nova obzorja, V, Maribor, 1952, str. 512–520.

*Marija Pušić*

# SRPSKA SKULPTURA 1880—1950.

Prvo izlaganje skulptura Petra Ubavkića u Narodnom muzeju i otkrivanje spomenika knezu Mihajlu Obrenoviću u Beogradu (6. XII 1882) pretvaraju 1882. godinu u datum od kojeg se u novoj srpskoj umetnosti može pratiti razvoj vajarstva. Datum ne bismo mogli znati da pomerimo i kada se ne bi davao značaj ovim dogadjajima, pošto vreme u kome se javlja interes za skulpturu u vidu porudžbina portretnih bista i spomenika nije mnogo udaljeno od vremena kada se u novinama i časopisima nalaze vesti o školovanju i ranim uspesima prvog srpskog vajara.

Od početka razvoja vajarstvo je vezano za rast mladog građanskog društva tako da se konstantno suočava sa tzv. balkanskim kompleksom i lebdi u procesu između ravnodušnosti samozadevoljne patrijalhalne sredine i ambicija, prosvećenog sloja građanske klase da u doskoku sustigne i ukraći se sa Evropom. Zbog toga se pri razmatranju razvoja skulpture u Srbiji, kao i šire, pretpostavlja poznavanje istorijskih i društvenih okinosti koje ga umnogome determinišu, jer se bez njih teško mogu shvatiti neke pojave. Pri tome se ne misli toliko na stilski usmerenja ili retardacije, koliko na rezultate. Zavisna od porudžbina, skulptura se razvija pod snažnjim pritiskom laičkog suda. U srazmeri sa tom zavisnošću ona se prilagodava opšte usvojenim shvatanjima vrednosti. Ustoličeni akademski kodeksi teže se napuštaju pa se pojedini obrasci, kao tipovi spomeničke plastike na primer, prenose duboko i u dvadeseti vek.

To se odražava i u kritici gde se uz popularizatorski ton — objašnjavanje osnovnih pojmoveva o skulpturi, njenim mogućnostima i zadacima — prepoznaju istorodni akademski uzori. Stručna i manje stručna mišljenja mnogo se ne razlikuju, ona osciliraju između vincelmannovskih (Winckelmann) ideja o uvišenoj, klasičnoj lepoti i naturalističkih zahteva, modifikovanih nanosima malogradanskog sentimentalizma. Oseća se da su se umetnici i pisci uglavnom školovali u istim evropskim centrima, zanosili istovetnim idealima.

Prvi opširniji tekst o skulpturi posvećen Petru Ubavkiću povodom njegove izložbe u Gradanskoj kasini 1885. godine kojim pisac tvrdi da u nas »život građanski dobio je oblike skladnije, uređenije, harmoničnije, ukušnije i estetičnije, dakle umetničke«, pored romantičarskog žara verodostojno svedoči o procesu emancipacije srpskih varošana. Pri tom treba imati na umu da Milorad Popović Šapčanin iznosi shvatanja koja predstavljaju izuzetni i najviši domet poimanja skulpture u krugu građanske inteligencije.

On umetnost preporučuje izjavljajući da je »današnji vek realističan, ali za to lepe umetnosti napreduju u svima pravcima i vrstama. Najokorelijni političari i kapitalisti, čim im stanje dopušta, opkržavaju sebe stvorovima umetničkim...« Savetuje za Ubavkićeve radove »razgledanje svestrano, tako da se uoči svaka promena, svako uvišenje i udubljenje, prosti rečavši: svaka ispuštenja i udubljenja crtica« i piše da »umetnost ima svoje zakone, svoje određenja... koji ne dozvoljavaju umetnicima da se ogreše o meru, prirodnost, istinu i lepotu«.

Ako se tim izlaganjima priključe preporuke upućene Ubavkiću »da zamišlja i skicira sa marom a izrađuje hladno, tako reči sa flegmom; da se ne zanosi za efektom, da ne traži ono što je »pitoreske, već da uvek ima za osnovu staru klasičnu plastiku...« i tome dopiše piševo mišljenje da smo mi »narod mladi; što je prirodnije i prostije, sklonitije i skromnije a opet sa ukušom i lepotom izrađeno, više će naći odziva u većini narodnoj. Za prefiniju i presaćenu manjinu ne treba se mnogo starati; ona će već naći sebi satisfakcije iz daljeg, iz starijeg sveta, gde je prepuno onoga što je u silu boga izveštašeno, gde je izobilje svega što može stvoriti — degenerisani ukus! — obuhvaćene

su osnovne teze u okvira kojih će se odvijati tadašnja razmatranja o skulpturi do kraja devetnaestog veka pa i kasnije — uz napomenu da će se nešto više insistirati na njenim nacionalnim obeležjima.

Bogdan Popović je usamljen kada povodom Pančićeve statue 1891. godine postavlja pitanje: »Kod naučnika i kod ljudi kojima se dižu spomenici šta je sličnost? Je li samo ova ili ona bora, isti broj bradavica, boja kose, — ili i izraz, duh, karakter njihov, umetnički predstavljanje<sup>2</sup>.

Ne može se prevideti da su Ubavkić i Jovanović savremenici Janka Veselinovića, Milovana Glišića i da je apologetski stav prema narodnom životu i prošlosti decenijama zračio da bi se u skladu sa tim idealizovanim slikama, odmeravao i istinitost umetničkog ostvarenja.

Više od deset godina je prošlo od čuvene Valtrovićeve polemike sa Stevom Todorovićem i Đordjem Maletićem zbog realističkih elemenata u Krstićevoj ikonostasu kada je Đorđe Jovanović izložio svoje skulpture u Novom Sadu, i kada mu je Milan Savić prebacio što je na Kosovskom spomeniku samo statuom Guslara pokušao da optičke veze i kontinuitet, koji i stvarno i idealno spaja poslednji trenutak samostalnosti srpske, oličen u grupi Boško i Vila, sa sadašnjom slobodnom Srbijom, oličenom u statui Kraljevine Srbije... Kaludera i hajduka trebao je dakle umetnik dodati spomeniku, pa bi onda i zamisao njegova dobila pravoga izraza<sup>3</sup>. U tom istom tekstu pisac se inače svesrdno zalaže i za Đorda Jovanovića i za skulpturu i objašnjava: »Pogoditi ličnost biće da je najveća veština kako u slikarstvu tako i u vajarstvu. Je li uz to umetnik takvom liku znao dati i izraza, dušu, onda je, nema sumnje, postigao i najviši stepen. Slikaru je mnogo i mnogo olakšano time, što lik, koji prikazuje, može bojama oživeti tako, da se gledač kašto i trgne. Vajar to već ne može; mrka bronza, beo mramor, žuta zemlja — to mu je materijal. Može li time liku kakvom život dati? I najdivnija statua utiče kao nešto ukođeno, utrнуuto, sleđeno ako i ne baš kao nešto sasvim mrtvo. Pa tek oči, žive oči! Dok su slikaru za to sve boje na usluzi, mora vajar oči svoje statue da — iskopa, kako bi luka senka u dubini toj markirala ono, što treba da je zenica.<sup>4</sup>

Kada se 1891. godine sa grupom beogradskih daka iz Pariza zalagao za prikupljanje sredstava za odlivanje i otkup prvog javnog spomenika jednog srpskog umetnika u Beogradu, Bogdan Popović kritikuje što se kod nas »uvek kola na veštini skrjavu» što »Mi neprestano govorimo kako još veština nije za nas, i čekamo neku zlatnu periodu umetnosti da od jedanput dođe, a ne sećamo se da mi ovako, ne pomažući svoje prve umetnike, oklevajući da učinimo prve neophodne korake, hotimice tu zlatnu periodu odlažemo u nedogledne daljine... Mi smo, doista, vrlo nepravični prema njima. Oni nam raskrećuju put i spremaju zemljiste, oni se žrtvjuju za sve ostale. Oni su kao vojnici koji pri prvom jurišu pune šanac da drugi predu preko njih. Njihov napor je najveći, posao najteži, nagrada najproblematičnija...«<sup>5</sup>.

Suvišno je dalje insistirati na autentičnim dokumentima, jer teško da bi se našlo svedočanstvo koje bi govorilo u prilog teze da su u Srbiji postojali pogodni uslovi za razvoj skulpture. Dovoljno je prelistati arhivsku gradu koju su objavili dr Miodrag Kolarić u studiji i kasnije dr Lazar Trifunović u izvanrednoj monografiji o Petru Ubavkiću, da bi se realno, bez romantičarskog patosa, sagledale okolnosti pod kojima su veterani srpske skulpture delovali<sup>6</sup>.

Srbija je mogla da školuje svoje umetnike na akademijama u inostranstvu, da im dodeljuje pomoć i stipendije za kraći ili duži boravak u evropskim metropolama, ali, iako se dosta toga i pokretalo i dešavalo u oblasti kulture i umetnosti u mlađoj srpskoj državi, očigledno je da njeni monarsi i vodeća klasa nisu mogli da obezbede bazu za »neku zlatnu periodu umetnosti«. Mit nacionalne prošlosti, legendarnih heroja i drugih velikana skromno je počeo da naseljava trbove, parkove

i javne zgrade vajarskim delima naših autora tek pred kraj devetnaestog veka.

Reprezentativne biste, redje statue, maksimalna su mera ulaganja u ime istorije i u ime napretka umetnosti. Ako bismo domete građanske samosvesti i urbane kulture imućnih trgovaca i uglednijih »varoških« porodica te epohe određivali prema broju otkupljenih ili poručenih skulptorskih radova — bilans bi bio porazan. Zbir se ne bi znatnije promenio ni kada bi priključili primerke memorijalne — grobljanske plastike. I mada niz istorijskih okolnosti ne dozvoljava da se takvom jednostranom merilu da veći značaj, za istraživanja u oblasti skulpture ona su važna pošto se tim putem odmerava intenzitet interesa, pa i mogućnosti za njen razvoj.

Međutim, sam podatak da je malo sačuvanih radova iz te rane epohe, što otežava njeno proučavanje, dvojako se može tumačiti. Činjenica da su mnoge skulpture uništene ili izgubljene istovremeno svedoči i o skromnoj podršci ovoj grani umetnosti i o tragicu nacije koja je u kratkim predasima između ratova pokušavala da sustigne moderni svet. A ta se bitka nije vodila na državnim granicama već unutar njih. O modernizaciji društva, o njegovoj emancipaciji svesti može se govoriti i na osnovu kompleksnije strategije u spoljnopoličkoj aktivnosti. Zastupajući svim sredstvima legitimnost svojih prava na samostalnost, Srbija je dosta rano uočila da umetnost može da postane i značajan faktor šire propagande na svetskoj pozornici. Ona je ta njena svojstva i koristila od kraja prošlog veka da bi u vreme kada se vodila najintenzivnija diplomatska aktivnost i najžešća borba za oslobođenje svih jugoslovenskih naroda, u tom pogledu najamhicioznije i delovala.

Zakasneli odjeci romantizma kao umetničkog pokreta uz politički angažman delom su doprinisili da se pod barjakom patriotismma postavlja i kategoričniji zahtev za nacionalnom umetnošću. Skulptura je posebno, i zbog svojih memorijalnih mogućnosti jače izložena tim aspiracijama, a često je bila i inspirativni medium polemičarima. Retki su sukobi oko konkursa za javne spomenike u kojima ta argumentacija nije doticana.

Godine 1889. u grupi srpskih učesnika na jednoj svetskoj smotri prvi put se uz slikare pojavljuje i jedan vajar. Na Svetoskoj izložbi u Parizu, pored Petra Ubavkića, iste godine na Salonu prvi put izlaze i Đorđe Jovanović.

Na Svetoskoj izložbi u Parizu 1900. godine, za koju se Srbija ambiciozne pripremala i finansirala više monumentalnih istorijskih kompozicija, izlazu već tri skulptora iz Srbije. O pripremama za tu manifestaciju srazmerno se dosta pisalo. Zahvaljujući tim napisima ne upoznajemo samo dela već i ceo spektar egzistencijalnih problema sa kojima se naša likovna umetnost sukobljavalala. Tu ujedno i poslednji put susrećemo homogeni kritički stav.

Povodom Jugoslovenske izložbe 1904. godine Bogdan Popović već ukazuje na impresionizam u skulpturi i povodom Međstrovića pominje »Roden-Rosov način« (Rodin-Rosso) modelovanja.

Tako je Božidar Nikolajević opisujući Ubavkićev projekt za spomenik Takovskom ustanku osetio potrebu da iznese »skromno mišljenje da je u umetnosti kao i književnosti, naročito maloga naroda, posao i dužnost prvo se obazirati na čisto svoje, a ne crpeti, još odviše nano, motiva iz nekih optičkih i stranih oblasti«.<sup>7</sup>

Pariske izložbe dotiče se i prof. Mihailo Valtrović u tekstu »Umetnost u Srbiji« u kome se prvi put posvećuje posebni odeljak skulpturi. Po njemu u to vreme »Srbija raspolaže samo sa dva umetnika skulptora, koji su radovima svojim sebi stekli imena i priznanja« — Petra Ubavkića i Đorđa Jovanovića, uz koje pominje i Simeona Roksandića.<sup>8</sup>

Božidar Nikolajević 1911. godine takođe daje sažeti pregled razvoja skulpture pominjući Petrović i Devića (više rezbara) kao prve vajare sprskog porekla koji su delovali uglavnom izvan granica Srbije<sup>9</sup>. I mada *Srbski narodni list* od 29. avgusta 1840. godine opširno piše o životu Dimitrija Petrovića, a Kukuljević Sakcinski u *Slovaričku jugoslovenskih* (1858—1860) donosi dosta podataka o njegovoj delatnosti i u našoj sredini, on ostaje ubeležen na marginama razvoja srpske skulpture, evidentiran samo kao predstavnik bečkog klasicizma koji je delovao uglavnom na teritoriji Austrije i Ugarske<sup>10</sup>.

## PRVI SKULPTORI — AKADEMIZAM

Kada se govori o počecima razvoja srpske skulpture navode se uvek tri imena. Petar Ubavkić i Đorđe Jovanović, a uz njih i Simeon Roksandić ubrajaju se u predstavnike akademizma s tim što se kod Roksandića naglašava i približavanje realizmu. Isto tako pominju se uticaji Beća i Minhena da bi se uz Đorda Jovanovića dopisao i Pariz.

Više se ne može tvrditi da je skulptura kompletno zapostavljena i da se njom ne bave naši stručnjaci mada rani period njenog razvoja nije u potpunosti rasvetljen<sup>11</sup>. S obzirom da su se istraživanja prvenstveno koncentrisala na razvoj slikarstva, po inerciji, situacije karakteristične za tu likovnu disciplinu prenose su se i na skulpturu, iako se parametri tih razvoja u potpunosti ne poklapaju.

Prva etapa razvoja skulpture koja počinje u poslednjoj četvrtini devetnaestog veka nosi oznake akademizma — kao opštег stilskog imenitelja — u kom okviru se diferenciraju specifičnosti koje navode da se razmotre uticaji italijanskog devetnaestog veka, kao i francuske prerodenovske plastike, pošto su oni više od Minhena delovali na njegovo stilsko uobličavanje<sup>12</sup>.

Minhenskoj fazi, kao i Beću, davao se značaj zbog školovanja, kraćeg ili nešto dužeg u ovim centrima. Vesti u novinama i časopisima o »uspesima« koje su naši umetnici pokazivali, o priznanjima, diplomskim radovima, doprineli su da se uvreži mišljenje, naročito u ranijim napisima, da su te akademije presudno uticale na formiranje prve skulptorske generacije, pa samim tim i na ranu etapu razvoja srpske skulpture. Kada danas pokušamo da potvrdimo i argumentujemo te teze suočimo se sa nepremostivim preprekama<sup>13</sup>. Izuzev jedne biste Petra Ubavkića, nekoliko opisa u tekstovima i fotografija, radovi iz te faze više ne postoje u javnim kolekcijama i poznatim privatnim zbirkama, a dela na osnovu kojih se može proučavati rana epoha razvoja govore u prilog uticaja Italije, a nešto docnije i francuske akademske »škole«. Ovo ne iznenađuje, niti bi po tim osobenostima razvoj srpske skulpture bio izuzetan. Naši umetnici su samo sledili put koji su prolazili i mnogi njihovi prethodnici širom Evrope, krećući se u Rim na poklonjenje antičkim spomenicima i remek delima renesanse, bilo da su ostajali u »večnom gradu« ili da ih je put odvodio u Firencu i dalje, da bi od toga zavisio i intenzitet neoklasicističkih tradicija, poimanje realizma, pa i eksalacija romantičarske teatralnosti. Pojam umetničke originalnosti nije se postavljao, bio je zamenjen pojmom lepote, istinitosti i veštine. Dileme su se prvenstvenojavljale pri izboru uzora, a napori usmeravali u pravcu dostizanja odabranog idealnog. Nije to morao biti, i po pravilu nije ni bio, ni jedan određeni umetnik, ni jedno delo — stil se umnogome prilagodavao postavljenom zadatku iz čega je i proisticao svojevrstan eklekticizam. Zavisilo je da li se radila bista vladara ili neki drugi oficijelni portret, javni spomenik ili grobljanska skulptura po porudžbini, lik prijatelja ili neka plastika po »slobodnoj fantaziji«.

Tako bi bio proizvoljan i svaki pokušaj da se precizno odrede uzori, imenuje jedan ili drugi italijanski majstor otočenta, iako se sa sigurnošću mogu definisati tendencije koje su u Rimu uticale na formiranje Petra Ubavkića osamdesetih i devedesetih godina prolog veka, kao i nešto kasnije, početkom ovog veka na Simeona Roksandića.

Za više od deset godina (1878—1889) koliko je Petar Ubavkić proveo u Rimu, ne zna se koga je i gde sretao: da li se divio delima Bartolinia i njegovog »naslednika« u Firenci Dovanića Diprea (Giovani Dupré) da bi se priključio realističkim tendencijama u okviru akademizma, ili su njegova veristička usmerenja bila inspirisana Vinčencom Velom (Vincenzo Vela), Ercoleom Rosom (Ercole Rosa) ili delima brojnih drugih savremenika pa i njihovih prethodnika. Ne zna se da li je do njega još dopirao eho uspeha Vinčenca Demita (Vincenzo Gemito) na pariskom Salonu 1876. godine, da li je vidoao njegove verističke portrete ili čuvenog *Ribara*, remek-delo napuljske naturalističke »škole« — što se već za Simeona Roksandića skoro sa sigurnošću može pretpostaviti. Da je sačuvana kompozicija *Pro patria* ili *Odaliska* pouzdanje bi se moglo govoriti i da li je Ubavkić dotakao romantičarski talas, koji je pored zračenja baroknih tradicija u Italiji bio inspirisan i samim uticajem francuskog romantičara. *Ciganka* potvrđuje da je jedino u izboru motiva sledio interes za istočnačke teme koje je romantizam podstakao.

Sačuvana dela Petra Ubavkića iz rimskog perioda svedoče o autorovim sposobnostima da izgradi homogeni plastički »stil«, u kome je naturalistička deskripcija zadržana na nivou akademskog poimanja idealizovane ljepote. Makoliko bila minuciozna obrada detalja, Ubavkićevo osećanje realističke mere u modelaciji ne dozvoljava da artizam umrivi formu, da uguši životnost oblika. Pored artificijelnosti u izboru simboličkih atributa koje priklučuje bistama velikana u želji da ih bliže okarakteriše, njihova dostojanstvenost je ostvarena skulptorskim sredstvima. Ti ilustrativni fragmenti ne narušavaju kompozicionu ravnotežu mase, već na izvestan način ostaju izvan njenog fokusa.

Izvesno je da je Ubavkić odoleo izazovu »plaćevnog« sentimentalizma i isprazne pompeznosti koja je preovladavala u opštoj vajarskoj produkciji egohe. Pitoreske egzhibicije, naturalističke krajnosti, literarna izveštajnost bili su mu strani, tako da je po povratku u zemlju svojom puritanskom koncepcijom, delovao možda hladno, pa i prevazideno. Nije se mogao prilagoditi ukusu sredine, »dug otadžbinu« vraćati, srozavajući delo na nivo ukrasnih predmeta za salone »boljih« kuća. Bio je usamljen sa svojim anahroničnim umetničkim idealima, ne nalazeći mesto u vakuumu između starih i novih shvatanja u prelomnim godinama između dva veka<sup>14</sup>.

I pored otpora na koji je nailazio, izgleda da je Đorđe Jovanović daleko više imponovao srpskom građanstvu početkom veka, tako da je širokim spektrom svoje delatnosti više dooprve popularizaciji ove grane umetnosti, a samim tim i njenom razvoju<sup>15</sup>. Ta umetnost je odgovarala idealima »uzvišenosti« i »veličanstvenosti«. Sadržavala je i elemente »klasičnosti« i elemente »modernosti« u onoj umerenoj varijanti francuske akademske škole koja je vitalnu snagu realističkih formi i romantičarski zamah prevodila u elegantne arabeske insistirajući pri tome na »otmenost« oblika i kompozicije. Ona nije odstupala od »principa mere, jasnoće i skladnosti«, kako je Uroš Predić naglašavao<sup>16</sup>. U isto vreme Rastko Petrović je sa svojstvenom lucidnošću precizno ocrtao njegove stvaralačke mogućnosti i intencije, i tom se portretu ni danas ne može dodati ni jedan red — ni analizi umetničkog creda profesora Šapija (Chapu) i Enžalbera (Injalbert), ni samog Đorda Jovanovića koji je »mogao kod njih naučiti i kako se posmatranjem jednog nagog tela može izdvojiti iz njega ono što je najgracioznej i najintimnije, ostajući uvek bar u osnovnim odnosima veran prirodi. Mogao je naučiti kako se svaki slobodan oblik u prirodi može idealisati; kako se može načiniti dopadljivim i živopisnim. Od klasicizma ostala je samo težnja da figura bude spokojna u svojoj eleganciji, idealisana u odnosima i oblicima. Od romantizma protkanog simbolizmom, težnja

da figure budu obavijene nekim sanjalaštvom, klonulošću, likovi utopljeni u misaonosti i ekstatičnosti...<sup>17</sup>.

Reflektujući taj mordeni evropski ukus, Jovanovićevo skulptura odavala je i vrhunsku zanatsku spretnost, zahvaljujući čemu je pridobijala poštovaocu pa i poručioce. Tako će njemu pripasti i čast da izvaja prve istorijske spomenike (*Knez Miloš u Požarevcu 1898.*, *Kosovski spomenik u Kruševcu 1900.* i dr.) pa i da postavi model akademске plastike tog žanra, koji nijedan njegov savremenik u Srbiji neće uspeti dočnije da prevaziđe — čak ni on sam<sup>18</sup>.

Jovanovićeve javne biste nose takođe obeležja akademskog »klasicističkog« tretmana, da bi se u delima intimnijeg karaktera — moglo osetiti pritajeno pulsiranje života, kao u bisti *Mirko* iz 1895., iako je jasno da su mu Udon (Houdon) ili eventualno Karpo (Carpeaux) bliski, a da Roden za njega kao da i nije postojao u Parizu. Izraz se mogao pojaviti u shematičnom vidu, svojstvenom pravilima ponašanja »dobro vaspitanog« sveta — tako da su i razdraganost i tuga u njegovim delima pripadali inventaru malogradanske bolećnosti pre nego ambiciji da se sagleda i fiksira realistička strana života.

Boraveći petnaestak godina u Parizu (od 1887. do 1903. s kraćim prekidima) Đorđe Jovanović se i naukom i delom identifikovao sa oficijelnim tokom francuske umetnosti. Ponosio se što je Arman Silvester reprodukovao *Kneza Miloša* u publikaciji »La sculpture aux Salons 1898«, zalažući se za vrednosti koje postoje i mimo Rodena<sup>19</sup>. Upravo te konzervativne vrednosti Jovanović importuje u srpsku sredinu pa i prikazuje na Prvoj jugoslovenskoj umetničkoj izložbi 1904. u Beogradu<sup>20</sup>.

Simeon Roksandić koji je uz Jovanovića i Ubavkića zastupao srpsku skulpturu na ovoj manifestaciji, izlagao je samostalno već 1898. kada je prikazao hvaljenog *Roba*. Taj rad, kao i drugi realizovani do 1904. godine, uništeni su, a sačuvane fotografije ukazuju na poštovanje »neoklasicističkih tradicija, modifikovano umerenim afinitetom prema naturalističkoj formi i skromnim mogućnostima za rad.<sup>21 22</sup>

Na Prvoj jugoslovenskoj izložbi kritika je zapazila da je »Srpsko vajarstvo rodoljubivo, i malo odstranjeno od najmodernijeg vajarstva, Hrvatsko je kosmopolitsko, pravilno, ali u stalnom dodiru s najmodernijim strujama. Slovensko, koliko se na ovoj izložbi moglo videti, samo je najmodernije: realističko, socijalističko, simbolističko...<sup>23</sup> I mada su našim izlagacima pored manjih primedbi upućivani komplimenti da rade »muško i zdravo«, ta prva šira konfrontacija pokrenula je dalja traženja. Zbivanja koja nisu umeli ili želeli da sagledaju tokom boravka u umetničkim metropolama, počela su da zrače i u našoj sredini, moderna umetnost bila je na pomolu — kompleks Meštrovića se najavljuje.

## PUT KA REALIZMU I MODERNOSTI — OD PRVE DO ČETVRTE JUGOSLOVENSKE UMETNIČKE IZLOŽBE

Istorische okolnosti, duhovna klima i kretanja u slikarstvu početkom ovog veka poznati su preko niza studija tako da bi bilo suvišno da se ponovo analiziraju<sup>24</sup>. Istoriski događaji, demokratičniji državotvorni rast i pijemontska uloga Srbije uticali su između ostalog i na otvaranje prema umetnicima izvan tadašnjih državnih granica, podsticali priliv novih snaga, što se sve odražavalo na razvoj skulpture.

Odgovor na izazov impresionizma i secesije javlja se u specifičnom obliku, u vidu dajeg anahroničnog usmerenja srpske skulpture. Tvrdomorna kora akademskog realizma odolevala je pred naletom modernih strujanja. Ako je samopouzdanje pojedinaca bilo poljuljano, ako su se preispitivanja i vršila stilski raslojavanja su tekli i dalje u okvirima nešto elastičnijih akademskih shvatana: pa pored potenciranog romantičarskog raspoloženja preovladava i snažniji naturalistički impuls.

Literarna inspiracija daje pečat mnogim realizacijama da bi se kroz naivnu simboliku alegorijskih predstava ilustrovač melodramski repertoar »duševnosti« tzv. mal de siècle-a. Pod tim pretekstom vaja se i nago muško telo (Simeon Roksandić — *Borba*, 1906) i prvi ženski akt (Đorđe Jovanović — *Napuštanja*, 1907). U proširenom tematskom registru, počev od grobljanske plastike pa do skulptura sa socijalnom temom manifestuje se jedan isti idealistički stav.

Kada Đorđe Jovanović u ratnim godinama pristupa socijalnim temama *Široće* 1913., *Kosačica* 1915., ta skulptura ima ukus verističke »žantre« plastike koja prihvata sirotane, slika promzle beskućnike da bi ukrasila salone. Ona se kreće još uvek u okvirima gradanskog sentimentalizma i bliska je realizmu Uđona, Rožea Bloša (Roger Bloche) i Dalua (Dalou). U tim sferama ostaju i radovi inspirisani tragedijom rata koji predstavljaju ujedno i vrhunske domete Jovanovićevog poimanja realizma (*Za otadžbinu* 1916., *Žrtva rata* 1918)<sup>25</sup>.

Iako bi se na osnovu nekih Jovanovićevih radova (kao na pr. *Cika Miloran* 1905. ili *Za otadžbinu* tj. *Bista poginulog sina* 1916. i dr.) moglo analizirati i naturalističke odnosno realističke tendencije u srpskoj skulpturi do prvog svetskog rata, one se daleko ispravnije vezuju za ime Simeona Roksandića pošto njegove realizacije (*Borba* tj. *Ribar* 1906., *Portret supruge* tj. *Studija* 1906., *Ruža Mihailović* 1909., *Dečak sa povredenim stopalom* 1911., *Ilječivanje* 1911. i dr.) predstavljaju najlepše primere tih usmerenja. Ako bi se iz tog aspekta poredili ovi autori, makoliko da bi pejorativno delovala karakterizacija da je Roksandić unio »plebejsku« intonaciju u srpsku skulpturu, ona bi tačno odrazila pozitivne vrednosti njegovog dela.

Drugi kontakt sa svetskom umetnošću — boravak u Rimu 1906. godine, Roksandić je približio prirodi više nego helenističkim uzorima. *Joie de vivre*<sup>26</sup> u susretu sa dostignućima italijanskog verizma prerasta u životvornu realističku koncepciju. Ne znamo pred kojim delima se, kao Kanova (Canova) pred Elginovom zbirkom u Londonu, osvedočio da kod velikih Grka nema »ničeg afektiranog, ničeg preteranog, ničeg tvrdog«, da su ti radovi »pravo meso, što će reći prava priroda«<sup>27</sup> — ali je očigledno da će Roksandić od tada u svoje najbolje radove unositi jedan vitalistički smisao. On će i naturalističku deskripciju umeti da žrtvuje u ime plastičkog života skulpture. Po toj topolini modelacije, on će mimo svih akademskih konvencija predstavljati i prvu pojavu modernijeg skulptorskog senzibiliteta — bez obzira što su ti svetli trenuci u njegovom opusu retki, što je taj kreativni impuls srazmerno kratak. Jer mada srpska skulptura ovom autoru duguje i prve animalističke studije, posle dečaka za Čukur-česmu, sa delima realizovanim posle 1922. godine on će samo vegetirati kao recidiv akademizma.<sup>28</sup>

Nekoliko autora pokušalo je 1912. godine da ovekoveči dogadjaj na Čukur-česmi. »Onaj na nebo vapajući zločin protiv ukusa u Dječaku za Čukur-Česmu Paška Vučetića«, kako ga je okarakterisao Dimitrije Mitrinović na Četvrtoj jugoslovenskoj izložbi, diletantskim obeležjima disproportionalnošću i tvrdom modelacijom, umnogome objašnjava i napade na spomenik Karadordu, koji je u to isto vreme završavao u Rimu<sup>29</sup>. Statueta *Marijana* pripada već posleratnom opusu, kada je Crnjanski povodom autorove samostalne izložbe za Vučetića tvrdio da je »med starima« jedini koji još može učiniti onaj korak koji je nužan da iz epohе »l'art obligé predemo u doba našeg l'art pour l'art« i da se on »slomi med sladunjavim linijama Charpanier« i »med tvrdim preteranim brutalizmom Meunićra«<sup>30</sup>.

Studiju za Čukur-česmu radio je i Jan Konjarek<sup>31</sup>. Kratko-trajan boravak ovog slovačkog vajara jedva da je i ostavio traža u razvoju srpske skulpture do prvog svetskog rata, pa ipak se ne može prenebregnuti da je za tih nepunih desetak godina dao izvestan doprinos svojim realizmom obeleženim povremeno romantičarskim akcentom i ekspresivnjom fakturom. Skulpture iz ove faze, nisu sve pronadene, pa ni proučene, ali se preko retkih radova i reprodukcija može dokučiti da je tadašnju kritiku oduševljavao ali i zbanjavao i skustvima stečenim u Budimpešti, a naročito u Minhenu na samom početku veka u kojima se već reflektovao pobudeni interes za Rodena pa i Menijea<sup>32</sup>. Branko Lazarević pominje 1910. Konjarekovu »impresionističku« figuru<sup>33</sup>. Mada se u modelaciji sačuvane glave *Jovana Krstiteљa* otkrivaju intenzivni preliv sveta, tek kada bi se pronašao *Radnik na odmoru* za kojeg Jovan Dučić 1908. godine preporučuje da se prode »malo brže pored njega«, moglo bi se sa većim pouzdanjem govoriti u kojoj meri se Konjarek u traženjima povodio za »brutalnim« realizmom Menijea, a u kojoj meri je poznavao i prihvatao Rodena<sup>34</sup>.

Dragomir Arambašić, čijim dačkim radovima Dučić takođe posvećuje pažnju u kritici prve izložbe Srpskog umetničkog udruženja 1908. godine — posle Minhena, Drezdена, Praga i Rima, usavršava se u Parizu kod Mersijea (Antonin Mercie)<sup>35</sup>. Njega će impresionirati elegancija i nežnost ovog naslednika francuskog »firentinskog stila koji znalački objedinjuje smisao života i umetničku prefinjenost«<sup>36</sup>. Na ta akadememska usmerenja rengovaće i Dimitrije Mitrinović već 1911. godine i povodom Rimske izložbe zaključiti da je »modelacija sama, iako besnažna i nekud, sentimentalna, dovoljno savladana da bi napredak G. Arambašića bio moguć. Moguć pod jednim uslovom da ude u estetiku skulpturalne skulpture, i da se, tako, od slikara približi plastičaru«<sup>37</sup>. Na žalost ovim savetima Arambašić se nije rukovodio. Sve prednosti talenta i školovanja iskoristio je da bi upotpunio malobrojnu kolekciju aktova u srpskoj skulpturi do prvog svetskog rata (*Razbijeni krčag* 1911, *Ribar sa mrežom* 1911). Kao i Jovanović i Roksandić, on će invenciju iscrpljivati na nešto koplikovanijem sklopu kompozicije, u fiksiranju zaustavljenog pokreta, aktivnog ili pasivnog stava tela; ne usvajajući druge postulate impresionizma — treparost i razigranost same plastičke materije. Time će označiti i vrhunski stepen »modernosti« tog vremena, da bi i u periodu između dva svetska rata ostao veran svojim akademskim principima.

Uoči balkanskog rata na školovanju kod Mersijea u Parizu nalazi se i Stamenko Đurđević koji će se za razliku od svojih starijih kolega možda prvi truditi da u spomeničkoj plastičnosti postigne ekspresivnoću mase. U primirju između balkanskog i prvog svetskog rata on radi spomenik *Trećepozivcima*, pokušavajući da sa mladičkom nespretnošću u bloku »izreče« figuru starog ratnika i istovremeno na tim masivnim formama iscezilira naturalističke detalje<sup>38</sup>. U pokušaju da izmiri masivne oblike sa realističkom deskripcijom ostao je u pročepu između dva skupštinska shvatanja i kasnije.

Ako se ovim traženjima priključi impresionistički minijsurni portret *Koste Miličevića*, koji je Živojin Lukić radio posle povratka iz Moskve verovatno 1913. i koji slobodnom interpretacijom lika, skicuočnim tretmanom i ekspresionističkim damarima predstavlja prvi primer potpuno moderno shvaćene plastičke, uglavnom smo rezimirali dve etape razvoja srpske skulpture do prvog svetskog rata — prve od izlaganja Petra Ubavkića u Narodnom muzeju u Beogradu 1882. godine, pa do Pariske izložbe 1900. odnosno 1904., i druge, od Prve do Četvrte jugoslovenske umetničke izložbe u Beogradu 1912. godine. Tako usmerena, skulptura će dočekati i pojavu modernih stremljenja dvadesetih godina ovog veka.

Od Ubavkićeve izložbe 1885. i prvog kritičkog teksta o skulpturi do Prve jugoslovenske umetničke izložbe klima se i u odnosu na skulpturu dosta promenila, iako je Bogdan Popović sigurno u pravu kada analizirajući uslove za umetničko stvaranje rezignirano zaključuje: »mali narodi nemaju uslove da žive punim kulturnim životom. Oni, možda, nemaju uslove da žive uopšte... Kultura je vrlo skupa stvar; mali narodi nemaju za nju dovoljno sredstava... Njihovi časopisi nemaju dovoljno preplatnika. Njihove knjige, slike, kipovi dovoljno kupaca, njihovo pozorište i muzika dovoljno gledalaca i slušalaca, njihovo neimarstvo dovoljno velike narodne budžete, njihove naučne i просветне ustanove — biblioteke, muzeji, univerziteti, i tako dalje — dovoljno priložnika«<sup>39</sup>.

Na novoosnovanoj Umetničkoj školi 1905. godine formira se vajarsko odjeljenje koje do 1919. godine vodi Dorde Jovanović, kritika prati izložbe škole i beleži uspehe talentovanih učenika<sup>40</sup>. Istovremeno raste i interes društva za spomeničku plastiku, prikupljaju se prilozi, podižu spomen biste i statue velikanim, prošlost se glorificuje i istorijski događaji ovekovećuju. Spomenici se poručuju od srpskih vajara, a posle Prve jugoslovenske umetničke izložbe i od hrvatskih. Porudžbine se poveravaju i slikarima, pa čak i nedoučenim vajarima<sup>41</sup>. Projekti za spomenike raspiruju polemike, postavlja se pitanje da li treba da učestvuju i skulptori iz Hrvatske i Dalmacije, da bi pod tim pretekstom, možda i više nego za samu dobrobit domaćih majstora i nacionalnu umetnost, počela zapravo borba između konzervativnih i naprednjih shvatanja. Žestina sa kojom će se voditi polemika oko Meštrovića, konfrontirati stavovi pa i generacije, umnogome će biti uslovljena kompleksnim karakterom sukobljenih interesa — od usko crnafskih do umetničkih i društveno političkih. Jasno je da će se to odraziti i u kritici.

Kritike »odavicevskog« tipa koje skulpturu tumače kao literarno živo i pozivi na pedantna proveravanja anatomskih mera, javljače se i dalje i često će ta pretežno laička razmatranja bivati prepotentnija čak i agresivnija od stručne kritike<sup>42</sup>. Paralelno sa vajarstvom razvija se i moderna kritika da bi se ipak svest o skulpturi kao samostalom plastičkom fenomenu nešto sporije formirala, a u jednom trenutku takvim shvatnjem i preticala same stvaraocu.

Od Prve jugoslovenske umetničke izložbe već je osetan i uticaj Hildebrandovih shvatanja skulpture kao »optičke vizije«, prisutna je ideja da skulptura treba da se izražava plastičkim oblicima. Za Bogdanom Popovićem koji upućuje da u poređenju sa slikom, kip »ima nečeg dubljeg, punijeg u sebi, u svom ritmu i svojim formama« i da je skulptura vredna pošto su »forme pouzdano karakterisane, u njihovoj masi, i po njihovoj površini« pojavljuju se i drugi stručni prikazi<sup>43</sup>. Vladimir Petković obrazlaže motive koji navode umetnika da vaja nago telo pozivajući se na niz primera iz priznatih, slavnih epoha razvoja umetnosti<sup>44</sup>. Nasuprot »morala obućenog u uniformu« poziva se na autoritet Hildebranda i objašnjava »Savremenim vajar gleda na predmete u prirodi, pa razume se, i na čovečju figuru, očima slikara. On ih vidi okružene vazduhom i svetlošću, njega interesuju problem površine i njihovi živopisni efekti u igri svetlosti. Živopisni element uvukao se u plastičku. Nago je beskrajna kombinacija pokreta, kojim se može sve izraziti«<sup>45</sup>. Od Treće jugoslovenske izložbe u Zagrebu 1908. rezerve prema akademizmu pored svih »velova« su očigledne, traži se da ako skulptura treba da uzbudi neka to čini oblikom a ne zamišlja<sup>46</sup>. Akademskom realizmu suprostavlja se ideal snažne forme. I mada su često proglašeni stavovi moderniji od samih procena, sa mladim kritičarima proširivala su se saznanja o biti plastičke kao i komparacije sa njenim modernijim tokovima. Svest o vrednostima pomera se u korist Meštrovića, da bi se uz njega ustoličio kult Rodena, Menijea, pozivalo na Mikelandela. Sa Trećom umetničkom izložbom u Zagrebu, Međunarodnom izložbom u Rimu 1911. i Četvrtom jugoslovenskom izložbom u Beogradu

1912, kao i drugim, organizovanim u tom periodu, može već da se analizira i daleko širi spektar pristupa, pa i pouzdane kritičarske svesti. Čak i konzervativniji pisci kao M. Predić priznaju »Meštrovića, koji je van evolucije grupe, van vremena« da bi mladi, a među njima i Nadežda Petrović, oduševljeno pisala »Sa Mihel Andelskom snagom pogleda i shvatanja prirode i oblika posmatra Meštrović obične mase čovečjeg tela i psihička raspoloženja, samo što Meštrović ide još dalje, jer unosi strasti, unosi nacionalnu religiju svojoj plastici, daje čisto individualnu osnovu svojim osobenim pogledima na estetičku stranu plastičke umetnosti često potpuno oslobođen od klasicizma«, ili u istom tekstu sa žarom obrazlagala... »Interesantan je pokret u današnjoj slikovnoj umetnosti — recherche — na sve strane u svima pravcima. Od impresionističko-naturalističkog pravca razvilo se traženje i ispitivanje; kao osnova i polazna tačka tome traženju poslužila su dela: primitivnih ljudi, kamenog doba, arhaistička umetnost, stara japanska, kineska, meksička, proizvodi detinjske kulture čovečanstva. I na tim osnovama, umetnost je tražila i traži nove osnovne linije, dekorativnost površina, bazu novoj umetnosti.<sup>47</sup> <sup>48</sup> Bez obzira da li su kritike pisane »pro« ili »kontra« Meštrovića, oseća se da su bivši kriterijumi dovedeni u pitanje, polarizacija shvatanja i revalorizacija vrednosti u okviru srpske skulpture sve je prisutnija. I mada svi kritičari neće izjavljivati da su srpski vajari početnici, u oštijoj ili blažoj formi izričane su ocene da Đorđe Jovanović ima svoje mesto u likovnoj umetnosti. On je jedan od generacije koja odlazi...<sup>49</sup> Moša Pijade, posle hvale Meštrovićevim skulpturama, izrekao je odlučni i zajedljiv sud o Jovanovićevim »industrijskim kipovima« priznajući jedino da je »daleko sam sebe nadmašio u *Napuštenoj*, koja je njegov najbolji proizvod«, a u istom tekstu Simeona Roksandića istakao na prvo mesto među našim domaćim vajarima.<sup>50</sup> Najmodernije i paralelno najdublje poznavanje same problematike moderne skulpture tog vremena iskazuje Dimitrije Mitrović. On lucidno, među prvima, piše o konstruktivnoj skulpturi; za njega »obra skulptura shvaćena skulptoralno, dobro konstruirana, sa lubanjom ispod kože, sa plohama koje se prelivaju, koje su kamenite i jake, i ako su senkama umekšane i oživljene, govori o umetničkom osećanju«. Putem analize on dokumentuje svoj kritički stav prema neskulpturalnoj skulpturi koja je »alogična prema materijalu, nekonstruktivna, besnažna, nekrepka, sa više slikarskih efekata« i to u ime »estetike skulpture, koju mi imamo, i po kojoj biće skulpture izlazi iz spoja idejne entelehije sa logikom materijala, iz dinamike izružaja sa prirodom kamena ili bronze, materije u opšte«. Prema njemu »Moderni skulptor tretira ljudsko telo jednim slikarskim načinom; on ga modelira osvetljenog u obilnoj i nijansovanoj igri svetloj i tamnoj, i, pored slijivanja manjih ploha u opšte plohe, veoma nijansovanog, efekti svetlosti i senke skulpturu pomažu naročito da dade spiritualni karakter lica ili površini, nezavisno od same modelacije. Time telo dobija ono drhtanje preko sebe, ono nešto, ono fluidno, onaj ton u skulpturi, onaj veo duha preko materijala, onu oduhovljenošć modelacije, ono najdublje umetničko u skulpturi...<sup>51</sup> Sa takvim shvatanjem, koje uz Rodena uključuje i svest o nastojanjima i vrednostima njegovih naslednika — Majola (Maillo), Despia (Despiau), Burdele (Bourdelle) i drugih, Mitrović najavljuje novu etapu razvoja skulpture u Srbiji, epohu koja će sticajem istorijskih okolnosti otkočiti za vreme prvog svetskog rata izvan granica zemlje.

## NEOTRADICIONALIZAM — EKSPRESIONIZAM

Na Četvrtoj jugoslovenskoj umetničkoj izložbi u Beogradu kritika je uz Ivana Meštrovića pažnju poklanjala i Tomi Rosandiću — »medulićevcu« koji se od tog vremena uključuje svojom delatnošću u razvoj srpske skulpture da bi »doživeo retku čast« kako je dr Miodrag Kolarčić tačno definisao. (parafrazirajući misao umetnika o renesansnim majstorima), »da vrednosti

jedne umetnosti koja umire uskladi sa vrednostima jedne umetnosti koja se rađa«<sup>52</sup>.

Povodom Rosandićevog izlaganja na izložbi Medulića u Zagrebu Milčinović je zapisaо da »među obilježja njegova umjetničkog stvaranja ide u prvom redu mokoća, koja ne teži za tim da bude dopadljiva i slatka«.<sup>53</sup> Uz pohvale da su neki radovi skulptoralno shvaćeni i Dimitrije Mitrović u kritici srpskog paviljona na Medunarodnoj izložbi u Rimu 1911. primećuje da je on »više Sloven, njegov domen nije hrabrost nego blagost, nije snaga nego mokota... On je mnogo više liričar nego dramatičar, i to liričar tih kontemplativne lepe lirike...« Ni Moša Pijadi na Četvrtoj jugoslovenskoj umetničkoj izložbi nije promakao uticaj Meštrovića da bi utvrdio »on je već dobar majstor koji poznaje ljudsko telo i oblike i svoj materijal, ostaje samo da sponza sebe i počne živeti svojim delima«.<sup>54</sup> Sa tih pozicija Toma Rosandić polazi u dalje traženje.

Napuštajući zbog prvog svetskog rata Beograd, umetnik je sa sobom odnosio jedino tragčano poimanje čovekove sudbine. Idealistička građevina kosmopolitskog humanizma rušila se dok je on kao emigrant prolazio kroz Italiju, Francusku, Englesku, Švajcarsku. On tada u Mikelandelu ne vidi »radost, koja je svačija«, ne oseća da je »bol njegova uvišena i lepa« — vizionarski ekspresionizam Pijete Rondanini mu je bliži.<sup>55</sup>

Prolazio je kroz Italiju koju je futurizam već bio uznemirio, kroz Francusku koju su fovizam i kubizam već zaprepastili da bi dospeo u neutralnu Švajcarsku koja je bila stecište izbeglica iz svih krajeva Europe — u Švajcarsku u kojoj je revolt umetnika eksplodirao u egzaltiranom protestu dadaizma. Stilske protivurečnosti tadašnjeg Rosandićevog opusa tako i odražavaju jedno konfliktno stanje i lutanje, one proizlaze iz sukoba »renesansnog« i »gotskog« idealja, — optimizma i ekspresionističkih nemira. Tragovi secesionističke arabeske prelivaju se u talasave linije da bi u jednom trenutku ekspresionistička deformacija preuzeila vodeću ulogu u delima: *Glava Hrista, Ecce Homo* 1915, *Luda, Asketa* 1916. I makoliko da je ta faza bila kratkotrajna, ona će uz konstruktivistička usmerenja u srpskoj skulpturi neposredno posle prvog svetskog rata, označavati prodor modernosti da bi radovi kao »*Glava Hrista i Ecce Homo*, od tada pa na dalje, decenijama bila izlagana na reprezentativnim izložbama jugoslovenske umetnosti.

U vreme njihovog nastanka Rosandić je već dao romantičarski danak simbolizmu i secesiji, preboleo herojske prenapregnute meštrovićevske forme. Obogaćen modernijom svesću, on se uglavnom vraća uzorima mladosti da bi se u jednom modifikovanom »duhu renesanse« povremeno reflektovala i druga već stečena iskustva.

Sveukupna tadašnja, a i kasnija, Rosandićeva evolucija potvrđuje da je njegov ekspresionizam bio odraz emotivnog stresa pre nego svesnog umetničkog usmerenja. Zbog toga i na uticaju Lembruka (Lehmbruck) ne bismo insistirali pošto je možda u pitanju koincidencija, tj. formalna sličnost a posteriori ustavljena. Rosandićev ekspresionizam ne izrasta iz arhitekturne sheme i kompaktnih oblika Lembrukovih produženih figura već iz želje da se potencira izraz patnje. Pored izduženosti oblika prisutan je jedan »gotski«, naturalistički pristup figuri da bi se ekspresija koncentrisala na mimičkoj deskripciji bola u samom liku. Ne bi se moglo tvrditi ni za *Ludu* da je inspirisana Barlahom (Barlach) mada asocijacije vode ka njegovom opusu. Moglo bi se govoriti o opštoj umetničkoj klimi koju je neosporno asimilirao — kao ideju da svako doba treba da donese svoju umetnost, svoju »renesansu« — pre nego o nekom izričitom uticaju. Italija — Beč, renesansa — secesija, uz Meštrovića, osnovne su linije između kojih će se kretati njegova traganja za samosvojnim izrazom sve do završetka rada na Petrinovićevom mauzoleju u Supetu na Braču (1924 — 1927).

U direktnom vezivanju za renesansu koje sada potpuno isključuje akademizam ranije epohe — u čemu se i sastoji suština neotradicionalizma — drvo kao medium doprinosi da Rosandić

ublaži naturalističku deskripciju i da preovlada skulpturalno tretiranje figure. Kroz diskretnu stilizaciju on zadržava njen dvostruki identitet — antropomorfni i plastički da bi po tim osobenostima njegova dela pripadala modernijim tokovima srpske skulpture i posle dvadesetih godina. Ne treba zaboraviti da on 1931. godine izjavljuje »ljudi obično misle da umetnik nastoji, pristupajući radu po nekom objektu ili modelu da izrazi neko osećanje. Ne, Meni je prva misao da napravim plastiku od skulpture... i dalje: nikada se čistim realizmom ne može postići umetnost. Svaka umetnost treba da bude stilistička, treba da izrazi jedno kolektivno shvatanje umetnosti.<sup>56</sup>

Upravo to »kolektivno« shvatanje navodi da se nastojanja Petra Palavičinija, Živojina Lukića i Dušana Jovanovića Đukina razmatraju povezano, kao jedna linija razvoja »konstruktivnog« smera srpske skulpture. Bilo da su se te tendencije nazivale neo-tradicionalizmom, neoklasicizmom ili novim realizmom — one su označavale reakciju na akademizam, impresionizam, na Rodena podjednakou kao i na Hildebrandu, da bi se zahvaljujući Sezanu, kubizmu ili Majolu sa modernom senzibilnošću i sa jedne nove platforme u samoj renesansi nalazile inspiracije i opravdanja za istraživanja u domenu sintetičke forme.

## MODERNA STREMLJENJA — PRVI SVETSKI RAT I NOVE GENERACIJE

Na jedan čudan način prvi svetski rat doprinosi nastajanju »zlajne periode srpske skulpture. Rat je pustošio umetničke redove ali i uslovio da se posle albanske golgotе niz umetnika nade u akademijama i ateljeima u Italiji, Francuskoj i drugim zemljama. To je umnogome doprinisalo naglom stilskom prelamanju u slikarstvu, skulpturi kao i u drugim oblastima umetnosti.

Školovanje novih generacija intelektualaca i umetnika, posle oslobođenja zemlje, uticalo je na stvaranje nešto šire baze za razvoj modernih stremjenja. Idejna korelacija između slikara, skulptora, kritičara, pisaca i drugih stvaralača evidentna je. Evidentna je isto tako i specifična stvaralačka klima opterećena dijagonalnim razlikama u shvatanjima umetnosti same sredine uključivši i konzervativno usmerene autore. Pored sveukupne zaostalosti — materijalne, duhovne i tzv. sitnosopstveničkog mentaliteta, težilo se napretku prema modelu kapitalističkog ustrojstva industrializovane civilizacije. Samim tim produbljivale su se i protivurečnosti između dva nivoa razvoja — materijalnog i duhovnog, što će sve imati određene posledice na razvoj umetnosti između dva rata uključujući i skulpturu.

U publikacijama Muzeja savremene umetnosti iz serije »Jugoslovenska umetnost XX veka« koje su pratile razvoj slikarstva dat je profil umetnosti treće decenije kome se iz samog aspekta skulpture ne bi moglo dopisati novo poglavje, jer su idejne i društvene osnove istovetne.<sup>57</sup> Niz napisa o konstruktivnoj i sintetičkoj umetnosti razvija teorije oblikovanja ne izdvajajući pri tome vajarstvo kao posebnu likovnu disciplinu. Uostalom, i u slikarstvu pitanje forme istaknuto je u prvi plan, tako da se često pisci služe terminologijom skulpture mada se rede dotiču problema same skulpture. Pojava Meštrovića koja je inicirala polemike o nacionalnom etosu u umetnosti u prethodnoj deceniji, a samim tim i razmatranja teorijskih osnova razvoja skulpture neće se produbljivati kada se okončaju rasprave o Vidovdanskom hramu i epoha romantičarske nacionalne euforije. Moša Pijade je poznatom studijom »Ivan Meštrović i težnja za stilom«, postavio dijagnozu te opšte zablude 1919. godine, a niz kritičara se pridružio preispitivanju i kritici tog fenomena sa pozicijom novih umetničkih shvatanja.<sup>58</sup>

Za razvoj srpske skulpture karakteristično je da je uticaj Rodena samo ovlaš doticao mlade vajare i to u fazi njihovog školovanja.

(Palavičini, Stojanović, Stijović i dr.). Naša skulptura je preškočila jednu etapu razvoja moderne svezske skulpture i nastavila da se razvija pod okriljem neotradicionalizma (a da ga zapravo nikada i nije u potpunosti napustila). Tako se i uključila u postrodenovska kretanja ispoljavajući afinitet prema kondenzovanom, čvrstom obliku i »konstruktivnom« poimanju skulpturalnosti. Bez obzira da li će se oslanjati direktno na renesansu ili »primitivnu« gotičku i arhajsku umetnost Evrope ili drugih kontinenata, prisutna je svest o njenim skulpturalnim vrednostima. Deskriptivnoj, optičkoj logici suprotstavljaju se arhitektonički principi postavljanja i građenja oblika, naturalističku deskripciju smenjuje »plastički« tretman.

Ta shema podrazumeva modifikaciju kako u opštim linijama razvoja tako i u delima pojedinaca. Primeri stilске isključivosti prilično su usamljeni mada se zapravo prema njima i odmeravaju »kote« kretanja. Konstruktivni principi u slikarstvu javljaju se u varijetetima sezанизma, ekspresionizma forme, neoklasicizma da bi se izuzetno pojavili direktni refleksi kubizma ili eksperimenti u domenu apstrakcije. Konstruktivizam u pravom smislu tog pojma, u srpskoj skulpturi nema odjeka.<sup>59</sup> U kritici tog vremena kao sinonimi priznatih vrednosti pominju se uglavnom »dve zvezde i jedno sunce francuske skulpture, Majol, Burdel i Rodeno.<sup>60</sup>

Ekskluzivnim zauzimanjem za nove puteve u umetnosti među piscima i kritičarima ističu se Rastko Petrović, Dragan Aleksić, Ljubomir Micić, Boško Tokin i drugi. U angažovanom tekstu »Mladi reakcionari i novi duh« Tokin se obraćunava sa časopisom *Nova svetlost* koji objavljuje: »pojavili se na zemaljskoj kugli neki futurizam odmah je u našoj književnosti, neki kubizam odmah je u našem vajarstvu, neki boljševizam odmah je u našoj politici...«<sup>61</sup>

Ovi mladi pisci odlično su poznavali situaciju u savremenoj svetskoj skulpturi. O Zadkigu, Lipšcu (Lipchitz) i naročito Arhipenkou dosta se pisalo, a verovatno i raspravljalo. Ljubomir Micić u Arhipenkovo monografiji 1923. godine piše o optičko-plastiči »Bez ludosti nema budućnosti! Dakle: ne više kopija prirode, nego disciplinovana sinteza prirodnih i vanprirodnih elemenata. Ne više »isto tako samo malo drukčije«, nego realizovanje otkrivenih, potom stvorenih formi i objekata. Ne više prenešeni »motivi« nekoga već postojećeg predmeta (pretežno golog ljudskog mesa. Zar samo to?), nego plastika samog predmeta koga je apsolutno stvorio i pronašao umetnik. Ne plastiku vidjenog nego plastika stvorenog... Nova plastika treba, da je realan čin, doživljaj simultanih optičkih predmeta, koji tek u zajednici, a po umetničkoj stvaralačkoj volji, sačinjavaju umetničko delo u određenom prostoru, i u novoj ravnoteži.<sup>62</sup> Ove teze kao i informacije o avangardnim pojavama koje su donošene u našoj skulpturi nisu ostavile traga. Ne znamo do kojih je granica isao Palavičini u atelierskim istraživanjima u Pragu kada Kosta Strainić u umetnikovoj monografiji zaključuje »da je uspeo da se sretno očuva ne samo upliv modernih čeških skulptora nego i od zapadnih umetničkih struja koje u Pragu često nailaze na preterano podražavanje«.<sup>63</sup>

Kada smo u razgovoru sa autorom (1974. godine) pokušali da rasvetlimo Palavičinijev odnos prema Brankusu i pariskoj avantgardiji pre odlaska u Pariz krajem 1923. godine (pošto je poznato da je Društvo Manes već 1914. organizovalo u Pragu izložbu Arhipenka, Brankusa i Marsela Dišana Vijona), Kosta Strainić je negirao da je Palavičini imao afinitetu prema Brankusu ali je izjavio da je cenio Arhipenka. Sam Palavičini ove umetnike nikada nije pomenuo u objavljenim intervjuima, mada je govorio o svom traganju »po kubizmu i purizmu« kao eksperimentisanju u domenu »spiritualizovanog kubizma«.<sup>64</sup>

Na prvim izložbama posle prvog svetskog rata ne oseća se novi talas u skulpturi. Ona je u znaku Đorda Jovanovića i u vred-

nostinsa prethodne epohe mada se na izložbi Lade 1920. skromno pojavljuju nove snage kao Ilija Kolarović, dok Simeon Rok-sandić tih godina daje svoja najlepša ostvarenja. Tada on oslo-bada svoju vajarsku senzibilnost i realizuje nekoliko realističkih portreta u kojima preovladuje topla modelacija (relief *Kralj Petar I*, 1920, *Ana Marinković*, 1930, *Desanka Mihailović-Glišić*, 1921). Isti tretman primenjuje i u seriji dečaka tako da su u *Dečku koji je povredio stopalo*, 1922. forme veoma žive — kao da ih je vajao rodenovskim osećanjem plasticiteta.<sup>65</sup> Međutim, Dušan Jovanović-Đukin već učestvuje na reprezentativnoj izložbi jugoslovenske umetnosti u Parizu 1919, dok Živojin Lukić iste godine izlaze u Rimu. Na izložbi Grupe umetnika u Beogradu, mlade vajare predstavljao je Milan Nedeljković koga kritika jedva da se tada i dotiče.<sup>66</sup>

Zauzimajući se za akciju Grupe umetnika u javnosti Živojinović Masuka je nesvesno dao definiciju o mladima koja bi se, uz nekoliko izuzetaka, zaista mogla primeniti na razvoj srpske skulpture, mada na nju nije mislio kada je pisao: »Iako vrlo različiti po temperamentima i po izrazu, oni su srodnici po uverenju da stoje pred novim dobom i da za svoja nova osećanja i nove nazore treba da nadu i nova sredstva kazivanja... Ali pogrešao bi bilo misliti da se novo, koje donose predstavnici zadnjih generacija, pojavljuje kao neprijatelj i kao revolt prema starom. Novo po osećanju i novo po načinu izražavanja, ono je samo njegovo nastavljanje.«<sup>67</sup>

Pored avangardizma nove generacije, od sredine treće decenije, razvoj skulpture će se neminovno uskičavati sa potrebama društva: vlasti i gradanske klase. Pojedinci će mlađalačkim elanom nastupati kao misionari moderne umetničke svesti da bi se postepeno povlačili na srednju liniju kako bi mogli da egzistiraju u tom istom društvu. Logično, oni tada nisu mogli da se odluče za opstrukciju, da usvoje preporuke izuzetno talentovanog i smelog kritičarskog uma kao što je bio Antun Branko Šimić koji je proklamovao: »danak kad je ostalo umjetnicima i filozofima da ne samo spasu »dostojanstvo« čovjeka, nego da u neku ruku opravduju što on uopće postoji, danas najmanje umjetnik smije da stoji na službu građanstva.«

Ja ne mislim ovdje ni na kakvu propagandu, i riječ »gradanin« nema ovdje onog značenja, koje joj se daje u socijalističkim novinama; štaviše, ta riječ u ovom značenju ovdje može da obuhvati u sebe i samog socijalističkog novinara. Tom riječi hoću da označim ono što današnji gradanin zapravo jest: čovjek, koji pokazuje neki interes za ono, što doista nije njegova prava potreba, kao za ideje i umjetnost, te koji po tom može da ima sve ideje (jer je ravnodušan prema svemu što nije njegov najbliži interes i korist) i koji umjetnost čini prostim ornamentom svoga života...«<sup>68</sup>

Naši umetnici nisu stajali pred izgradnjom zemlje u idejnem kontekstu ruske avangarde koja je oktobarsku revoluciju doživila kao preporod društva i imperativ da stvari monumentalnu sintezu — umetnost koja bi ušla u pore života, od bukvare do scenografije, od čajnika do suprematističke kompozicije, od kroja radničkog kombinezona do spomenika Internationale i monumentalnih građevina. Uz svu modernost vajari su školovanjem bili usmereni prema ustaljenom poimanju zadataka skulpture i sloboda njenog izraza. Oni žude za oficijelnim posudžbinama mada su zbog njih po pravilu morali da se priklanjaju kompromisnim rešenjima. Nije se radilo samo o materijalnoj koristi, u pitanju je bilo i samopotvrđivanje i prestiž, ali i vekovna tradicija da se skulptor uistinu »ovekovečuje« u javnim spomenicima. Toma Rosandić je, u skladu sa tim shvatanjem, izjavljivao: »Svaki ljudski rad teži da se poveća do krajnje mogućnosti. Njega regulisava sposobnost kupca i poručitelja... U Beogradu, u pogledu umetnosti nedostaje sve. I uslovi i materijal i podrška. Sve sile u Beogradu se udružuju da razore umetnost: protekcija, spekulacija, parcelacija, regulacija, opšta psihologija... A, međutim, trebalo je stvoriti varoš koja će i estetski i praktično biti dobra i skladna. Seljačka demokratija,

koja nema smisla za demokratiju, meša se u sve, nema smisla ni za šta, ne poštuje autoritete... Danas nam više vredi jedan bankarski talenat nego jedan umetnički. To je sad više-manje opšta pojava, ali rđava...«<sup>69</sup>

Činjenica je da jednim delom razvoj skulpture između dva rata podseća na neoklasičističku epohu razvijenog buržoaskog društva prethodnog veka. Za reprezentativne neoklasičističke građevine — ministarstva i druge javne institucije — poručivali su se brojne alegorijske figure i timpani koje su radili kako predstavnici starije akademiske škole tako i modernije orijentisani umetnici. I pored razlika u kvalitetu ta dela ipak pripadaju jednom konzervativnijem toku.<sup>70</sup> Deo te produkcije su i javni spomenici krunisanim ličnostima ili izginulim vojnicima u prvom svetskom ratu koje su radili svi jugoslovenski više ili manje ufirmisani umetnici. I mada bi osvrt na te realizacije na izvestan način predstavljao digresiju u odnosu na samu temu, neophodno je, pre nego što se pristupi daljjoj analizi modernih tokova srpske skulpture, ukazati na te elemente pošto upravo ambicije buržoazije utiču da se ličnost skulptora lomi i udvaja — da bi na jednoj strani stajali rezultati njegove intimnije plastičke vokacije, po pravilu malobrojne, a na drugoj, oficijelne i privatne posudžbine (koje se ovom prilikom zaobilaze pošto su uglavnom podredene zahtevima potražioca). Po tim esobinama srpska skulptura se ne razlikuje mnogo od opšte produkcije i u daleko razvijenijim sredinama. Prodore koje su slikari u savremenoj svjetskoj skulpturi početkom veka inicirali pa delom i ostvarili nisu uslovjeni slučajem. Oslobođeni niza konvencija koje opterećuju tradicionalno vaspitavane vajare, oni su mogli potpuno slobodno da pristupe fenomenu skulpture i da joj čak otvaraju nove puteve.

Kada sa tom svečinu razmatramo delovanje mlade skulptorske generacije neposredno posle prvog svetskog rata jasnija su osciliranja, stilska pomeranja pa i deklinacije u njihovom opusu.

## »KONSTRUKTIVNE« TENDENCIJE — MODERNI KLASICIZAM

Prvi svetski rat omogao je Palavičinu da ode iz Praga u Pariz, odvojio je Živojinu Lukiću preko Albanije, Krfa i Soluna u Rim, omogućio Dušanu Jovanoviću Đukinu da napusti arhitekturu i posveti se studijama skulpture u Firenci. Sva tri umetnika bila su na neki način vezana za Melistrovićev delo, odoreli su njegovom uticaju i uz poštovanje renesanse pokazivali afinitet prema ideji sintetičke umetnosti. Sva trojica su dali i izuzetno vredne priloge razvoju srpske plastike u trećoj deceniji i kasnije. Sem tih opštih momenata koji ih objedinjuju, njihove umetničke i ljudske sudbine različite su. Petar Palavičini bio je i ostao priznata veličina da bi se na Lukića i Đukina zaboravio. Otkriveni su ponovo tek šezdesetih godina.<sup>71</sup>

Među njima je, možda, Živojin Lukić doživeo najneobičniji razvoj i najtragičniju sudbinu. I to ne samo po školovanju koje ga iz Beograda odvodi u Moskvu a zatim u Rim, već i po činjenici da je u svoje vreme poštovanje sticao opusom koji je od marginalnog značaja za razvoj moderne srpske skulpture, pošto su se svi divili minucijskoj izradi kameja i medalja. Osim retkih izuzetaka portret dr Radiske Hadžića iz 1923. (tzv. *Glava žene sa pundom* ili *Gimnazijalka*) nije zadržavao poglede kritike mada je u to vreme podjednako kao i Palavičini donosi novo shvatanje plastike i portretne umetnosti. »Klasičan« u osnovnim konturama, po eleganciji linije i svedenosti planova on nije glasno ukazivao na »kubističke« korene. Tako ga je mimoilazila i moderna i konzervativna kritika — i jedna i druga samo u prolazu doliće dela iz te stilskih faza u vreme kada su izlagana.<sup>72</sup>

Na žalost nisu ispitane Lukićeve veze u Moskvi, Solunu, Rimu, ni gde se sve kretao.<sup>73</sup> Nisu sačuvana ni mnoga dela iz te faze — samo nekoliko fotografija koje upućuju na specifičnu simbiozu napregnutih volumena i talasave »secesionističke« linije koja ih umekšava. Pored sve konvencionalne portretske i memorijalne produkcije njegovi vrhunski dometni ukazuju na autentičnu skulptorsknu inventivnost. Zbog toga, verovatno, i ne mogu da se nadu direktni uzori pošto je Lukić uvek pored ili ispred njih. Njegov mali *Akt* iz rimske faze, podseća na spiritualizovane figure Žorža Mina (Georges Minne), mada ne možemo da tvrdimo da ta veza postoji.<sup>74</sup> Impresionistički rešen portret *Koste Miličevića*, pored minucioznosti u detaljima, otkriva slobodu u koncipiranju lika u izduženom krhkem obliku koji vodi nekoliko decenija unapred ka karakterističnim deformacijama Dakometija (Giacometti) pre nego jednom njegovom savremeniku.<sup>75</sup> Slično je i sa portretom dr Radinke Hadžić. Ako plaketa sa njegovim profilom i asocira na pizanelovske luke konture, njena bista po duhu traženja pre podseća na neke radove Rejmona Dišan-Vijona na prelazu ka kubizmu nego na renesansne majstore. Ne začuduje toliko Lukićeva osobena stilizacija kose — rešena u masi, kao u našoj skulpturi do tada nevideni metod »stereometrijskog« građenja forme. Od baze — preko vrata, do glave, zaobljeni volumeni stepenasto se kreću i teku u geometrijskom ritmu da bi se uspostavila plastička ravnoteža jednog višeg umetničkog reda, koja u sebi duboko krije logiku slaganja »oblike i loptes bez »kupe«. Ako bismo želeli da stilski bliže odredimo ove Lukićeve domete ostaje termin »spiritualizovani kubizam« kojim je Palavičini pokušao da okarakteriše svoja traženja u tom smeru, iako smo svesni antinomije te dve stilske kategorije. Ali činjenica je da pored saradnje na Račićevom mauzoleju u Cavtatu, Lukića nije savladala Meštrovićeva ideja o stilizaciji mada je radio prema njegovim zamislima. Taj susret ga je možda samo osmelo da nastavi traženja započeta u Rimu.

Sibe Miličić u osvrtu na izložbu u Rimu, pominje da je u ateljeu video čudne dilektantske crteže, uz radove koji su »posvedočili sav ukus i pravilno shvatanje plastičke forme« i među kojima ističe *Glavu mladog muzičara*.<sup>76</sup> Ta glava, poznata preko reprodukcija, otkriva čvrstu modelaciju, oblici su naglašeni, skoro »tesani«, kosa tretirana kao homogena zaobljena forma.<sup>77</sup> Posle Izložbe beogradskih slikara i vajara 1924. godine kada se pojavljuje među »Umetnicima izvan grupe«<sup>78</sup> Lukić izlaže sa Sretenom Stojanovićem na zagrebačkom Proletnjem salonu. Ova činjenica potvrđuje da se priključivao novim tendencijama. Kada izlaže samostalno (sa Milošem Golubovićem i Vasom Pomorićem) 1927. godine on izjavljuje »Radim i dekoracije po gradevinama, ali to je detalj pod moranje, da bih mogao živeti; jer ja hoću umetnost. Ja mislim i čvrsto verujem, da su dobre ove stvari koje sam uradio«.<sup>79</sup>

Te godine se pridružuje Ladi gde izlaže sa Arambašićem ali i sa Stijovićem tako da označava mladu, moderniju struju među akademski usmerenim predstavnicima starije generacije. Pored prijateljstva sa osnivačima grupe Zograf ne pojavljuje se na njihovim izložbama. Lukićeva dela posthumno su izlagana u okviru Lade 1934, iste godine kada je i Sreten Stojanović u nekologu o njemu sa puno topline pisao: »Nekoliko njegovih bista savršeno čistih linija, najlepše plastike, dovoljan su plod za kratki vek ovog beogradskog umetnika«.<sup>80</sup>

Mada nema svrhe da se i dalje osvrćemo na deskriptivnu, konzervativnu kritiku, s obzirom da je njen stav već poznat i da posle prvog svetskog rata deluje niz kompetentnih poznavalaca moderne umetnosti, ponekad ona može da pomogne da saznamo kojim traženjima su pojedini umetnici povredili njen ukus. Ona se na izvestan način čak trudila da dokaže da je informisana pa i da svoju »liberalnost« potvrdi kroz pohvale priznatih velikana, sa kojima se u osnovi nije slagala. Pavle Lagarić je, na Petoj jugoslovenskoj izložbi, uzdržano hvalio Meštrovića, Ro-

sandića, Arambašića a razračunao se sa Milanom Nedeljkovićem. On nalazi da je njegova *Madona* »lik sasvim obične žene, a ne lik bogomajke«, što je uistinu kompliment za mladog vajara. Tvrdi da je »Nedeljković pokušao da afektuiranjem bude zanimljiv«.<sup>81</sup> A umetnik je de facto, uz minimalnu stilizaciju, težio realističkom tretmanu lika. Ni Marko Brežanin nije pobudio interes kritike. Iako je bio mlađ, on je inklinirao akademskim uzorima i uz pomoć naturalističkih primesa retko dosezao svežinu skulptorskog izraza. On će kao bečki dok, nekada pokušavati da poput Meseršmita (Messerschmidt), austrijskog majstora XVIII veka, da karakterizaciju lika kroz nimička pretvarjanja ostajući na nivou ukočene, beživotne grimase.

Dela po kojima se te godine smatraju svetlim trenucima srpske skulpture ne pripadaju tim autorima već drugima koji su ih svojim realizacijama označili kao prelomne trenutke u njenoj istoriji: pored Petra Palavičinija, na Petoj jugoslovenskoj izložbi, moderna streljenja bila su zastupljena već poznatim ekspressionističkim radovima Tome Rosandića (*Ecce Homo*) kao i novijim eksponatima. Te iste godine na samostalnoj izložbi sa Milom Milunovićem, Sreten Stojanović je predstavio svoju parisku fazu i time upotpunio prodor savremenijih tendencija. Istovremeno, u Parizu, Risto Stijović formira svoj osobeni arhaizirani stil, dok Dušan Jovanović Đukin forme sintetizuje pod okriljem gotskih kontura svoje *Device*.<sup>82</sup>

Boško Tokin je u zaključku kritičkog osvrta na Petu jugoslovensku umetničku izložbu 1922. godine pisao o opštih streljenjima: »Današnja umetnost, današnji umetnički pokreti nalaze se otprikole u onom položaju kao umetnost Renesans posle Dotoa. Kao tada tako danas umetnici na putu su da nadu definitivan izraz, definitivan stil. Današnji umetnici hoće, i traže, stil modernog vremena, onaj stil, takav stil, za koji će se reći posle vekova: Ovo je umetnost koja sleduje dobu pronalažaka, aeroplana... Današnji žele isto (što i renesansni umetnici) naime da se za dela koja se sada stvaraju može reći ovo je takozvani »moderni klasicizam«. Naziv koga će današnja umetnost verovatno dobiti...«<sup>83</sup>

Kada danas analiziramo težnje tadašnjih modernista, Tokinov tzv. »moderni klasicizam« objedinjuje niz slikarskih i vajarskih realizacija. Veća je, na primer, srodnost između neoklasicizma Dobrovića, Milunovića i drugih slikara ili Gecanovog »kubizma« sa realizacijama Palavičinija, nego veza tadašnjih modernih skulptora sa neoklasicizmom ranije epoke. Tu jedinstvenost shvatanja uostalom potvrđuju i retke sačuvane skulpture slikara — Milunovićeva *Madona* iz dvadesetih godina a nekoliko i Radovićevi aktovi.<sup>84</sup> Ako se komparacije prenesu i izvan kruga zagrebačkog Proljetnog salona, u daleko široj sferi u evropskoj skulpturi nailazi se na primere modifikovanog kubizma, futurizma i uopšte preispitivanja mogućnosti novog skulptorskog izraza na bazi proširenog spektra uticaja zbog kojih je Herbert Rid (Herbert Read) ta kretanja i definisao kao specifičan eklekticizam.<sup>85</sup> Kada se mimođu predstavnici avangarde u svetskoj skulpturi, na kom nivou po pravilu pokušavamo da utvrdimo uticaje i nademo paralele, susrećemo niz srodnih napora u koje se uklapaju i traženja naših umetnika. Dovoljno je prelistati nekoliko pregleda razvoja nacionalnih umetnosti u Evropi ili neki opštiji uvid u razvoj skulpture iz same epohe da bi se sagledala ta opšta klima.<sup>86</sup>

Zbog toga i nismo skloni da u slučaju Palavičinija potenciramo uticaj Jana Šurse pošto se pored zajedničkih shvatanja radi o individualnim težnjama.<sup>87</sup> Palavičini je već bio završio Akademiju kada je Šurša postavljen za profesora 1916. godine. Ako je među njima i posteo afimitet dok je Šurša bio Misibekov (Myslbek) asistent, sigurno je da je naš umetnik ilao za radikalnijim rešenjima.

Petar Palavičini je stigao u Beograd kao već umnogome formirani umetnik.<sup>88</sup> Poznavao je kubizam kada je pokušavao da sledi Meštrović i izgradi svoj nacionalni *Jadranski ciklus* pa je Beograd na njegovoj samostalnoj izložbi 1921. godine prvi put mogao da se suoči sa znatno pročišćenim skulptorskim govorom u kome su se već nazirale linije budućeg razvoja. Maska tradicionalizma prikrivala je savremeno shvatanje skulpturalnosti koje konzervativna kritika nije namah prepoznala. Mladi pisci i umetnici shvatili su njegove intencije, tako da je na Petoj jugoslovenskoj izložbi njegov uspeh predstavljao i pobedu krajnje umetničke levice. Tada je, kako je to Momčilo Stevanović u umetnikovoj monografiji definisao, Palavičini »stvorio nekoliko dela koja su ostala kao najkuroniji, najsuptilniji i u isto vreme najjači podvizi plastike što je modernizam između dva rata učinio u našoj skulpturi«.<sup>89</sup> U dotadašnjem Palavičinijevom opusu već se ispoljavalo njegovo »straganje po kubizmu i parizmu«.<sup>90</sup> Muška figura u *Češnji za osvetom* 1918., pored romantičarskih elemenata koji ukazuju na autorovu želju da skulpturi implicira ideju o borbi za oslobođenje, poseduje kompozicionu i oblikovnu shemu koja otkriva težnju da celu figuru izgradi na bazi konstruktivnih principa — ona je više »rezana« i slagana od oblicnog »modelovanja«. Kao i kasnije u *Lovčem*, 1923., telo je koncipirano prvenstveno kao plastička forma koju slobodno obtiče i razvija kompleksni kontrapunkt. On mase ritmuje, suprotstavlja obline i oštре bridove pa se pored antropomorfne sultine više ne može govoriti o anatomskim osnovama tih skulptura, već potpuno novim likovnim rečnikom o dinamici mase i strukturi oblike. Branko Popović je primetio da je autor u *Lovčenu* — »smelo izneo demonstraciju svog osnovnog principa koji počiva na dubokom i pravilnom shvataju skulpture u osnovi, i kao njegovu posledicu igru kontrasta ispuštenog i izdubljenog. Cela naga figura, stavljeni u snažan, razvijen pokret, sklopljena je iz niza konveksnih oblika, koji ubličavaju redom pojedine delove i muskule čovečjeg tela«.<sup>91</sup>

Dok se u navedenim projektima i sličnim radovima koji su bili zamišljeni kao monumetalnija dela, autor borio sa idejom o prevodenju mikelandjelovskih titanskih formi — a možda i meštrovićevskih — u strožu »kubističku« osnovu, u skulpturama intimnijeg karaktera, u portretima i devojačkim aktovima uspeo je da ostvari osobenu sintezu i objedinjujujući konstruktivnu logiku sa senzibilijom i spontanijom modelacijom. Od ranih portreta datih u masivnijim formama, sa naglašenim karakternim crtama, on prelazi na minuciozniju plastičku a istovremeno i psihološku analizu, da bi sama faktura treperila u sažetim plastičkim nijansama. Od portreta *Moj sin*, 1918., *I. Domicela*, 1919., preostajao je jedan minimalni korak do sintetičkih volumena u portretima *Rastko Petrović*, *Don Kihot*, 1922., *Portret supruge* 1923., ili *G-dja Konjović* 1924., gde se sasvim jasno ispoljavaju principi Palavičinijevog »konstruktivizma«. S jedne strane vrhunskja jednostavnost i plastička prefinjenost rano renesansnih majstora, a sa druge geometrijska strogost u postavljanju osnovnih masa i razradi profila i planova. Tako se isto i u devojačkim figurama plastička formula prelama i od 1920. godine radaju vretenasti oblici aktova koji se blago talasaju u složenim kompozicionim ritmovima. U *Lopudskoj sirotici* 1920. već se javlja karakterističan elemenat piramidalne kompozicije. Podavljene noge složene su u prostoru tako da predstavljaju bazu od koje se u sinkopiranom kontinuitetu uskladjuje i stepenjuje tok zaobljenih volumena. Pored klasičnosti motiva, ti principi se razaznaju i u *Žednom fajunu*, dok se u jednoj od ranih figurina, u malom *Aktu* oblik već gipko povijati i vertikalno raste.<sup>92</sup>

Govoreći o svom portretu i drugim delima iz iste faze, Rastko Petrović u eseju o Palavičiniju upozorava »Ne zaboravimo da se divimo baš u ovim poslednjim radovima kako je oblik prost i lep, i kako je površina mirna i neuvredljiva, ni pod rukom, ni pod okom. Sve linije, i sklada i težine, otiču lagano na niže; njihova postupnost ostvaruje njihovu arhitektoniku. Inten-

zivna belina osvetljenih delova i duboka vrela senka neosvetljenih, venčavaju se drhtavom protkanosti baš na onim mestima gde bi modelacija inače ostala nevidljiva toliko isfinjena i pomirenja s opštom površinom i utančana. Kao da je komponirao celim svojim životom i modelirao celom svojom duhovitošću«.<sup>93</sup>

Zanimljivo je da su kritičari poetske vokacije — pesnici i pisi — pružili punu podršku Palavičinijevom »apstraktnom shvataju skulpture«, a da je Branko Popović, potvrđeni znalac problematike modernog slikarstva, više divljenja ukazivao Rosandiću i njegovoj »zdravoj figuri mladića u pokretu — pesmi vedrine, snage i muške lepotе«. On priznaje najčistije i najfinije skulptorske kvalitete Palavičinijevom *Portretu Rastka Petrovića* da bi svoje rezerve ispoljio prema *Don Kihotu* — »usled preterane apstraktnosti formalnog shvatanja. Nada se «da će umetnik iskoristiti slobode, koje je izvojevao svakako po cenu izvesnih žrtava» i da »neće oslobadajući se prirode pasti u ropstvo apstrakciji. Ovo bi svakako bila rđava zamena«.<sup>94</sup>

Sledeće godine, uz samostalnu izložbu umetnika, te rezerve je ublažio i za bistu Žena napisao da se »u njoj pokazuje kao modernizovani, osveženi i malo jače gotikom dohvaćeni Florentinac«.<sup>95</sup>

Slično će skoro petnaest godina kasnije i Sreten Stojanović Đukinove kubističke figure okarakterisati kao »odlične dekorativne priloge« da bi potvrdio da po »prirodnosti pokreta, podeli masa i čistoti forme zaslužuju punu pohvalu«.<sup>96</sup>

Odlazak u Pariz zaustavio je dalja istraživanja Petra Palavičinija na tom eksperimentatorskom planu.<sup>97</sup> Susret sa smrnenim tokovima francuske skulpture, sa poštovanjem koje je poklanjano »klasičnijim« majstorima Majolu, Burdelu, Despiou, Žozef Bernaru (Joseph Bernard), kao i gotički spomenici kojima se divio, doprineli su da se konačno opredeli u svom daljem radu. Po povratku u zemlju on dobija više poručbine, ali uz te skulpture i dalje neguje individualnije koncipirano kamernu plastiku.

*Gotska statueta*, 1926, poslednja je realizacija iz prethodnog i prva iz sledećeg ciklusa. Zaobljena i izdužena po vertikalnoj osovini, kao oblica na kojoj su zglobovi utopljeni u rafinirane prelive, ona poseduje suspregnutu snagu sintetizovanog volumena tako da se može posmatrati kao redak primer lirske sezničnosti udružene sa čistim plastičkim govorom. Uz figure u kojima je pokušavao da nade jedan srednji put ka realizmu i na kome se kretao od majolovskih formi ka despioovskoj suptilnoj plastičkoj analizi i deskripciji, Palavičini se vraćao i svojim intimističkim figurinama.

Momčilo Stevanović nije promaklo da se »govorilo o Palavičinijevoj čulnosti, možda sa preterivanjem, pa i da je u njegovim figurama stari Praksitelov zakon »linije koja teče« našao kod mnogih od njih jednu čudljiviju, razgranatiju, modernu primenu. Ta raspevana linija koja se leluja i diže uvis podredila je sebi formu, strukturu tela i pokret, nametnula je onu vitkost vreže i onaj vilinski hod bez težine čiji dodir zemlju ne oseća«. On primećuje i karakteristike Palavičinijevog skulptorskog izraza — »Izražavanje koje ne može biti prostije i jasnije, formom mirnom, uprošćenom, klasičnim jezikom kamena kod pečara i mramora, modelovanjem bez površinskih efekata, bez zgure i patine kod bronze«.<sup>98</sup> Stevanović je, isto tako, zapazio i funkciju »atributa« u Palavičinijevim skulpturama, atributa kojima motiviše pokret ili stav figura da bi se poigravao oblicima tako da se one zapravo mogu razmatrati kao maštovite studije pokreta i jednog racionalno postavljenog kompozicionog sistema. Rečko će se u našoj skulpturi nalaziti to bogatstvo kompozicionih varijanata i primeri sličnog plastičkog vitalizma. Počev od piramidalnih shema u okviru kojih se zaobljene forme spiralno kreću i harmoniziraju raščlanjeni pokreti »ekstremita«, od blagih torzija kružnih ili zmijugavih

projekcija stereometrijskih konstrukcija u kojima Palavičini razvija oblikovne ritmske razigrane skulptorske invencije.

Prve pouzdane podatke o izlaganju Dušana Jovanovića nalazimo u katalogu reprezentativne Izložbe jugoslovenskih umetnika u Parizu 1919. godine. Da je nekim slučajem u Beogradu izlagao *Devicu* 1923. godine, Branko Popović bi verovatno i za njega napisao da je »modernizovani i malo jače gotikom dohvaćeni Florentinac«.<sup>99</sup>

Potpuno neočekivano, u Jovanovićevom delu javljaju se reminiscencije na njegova ranija oduševljenja i ideale. U Firenci se divio renesansi da bi se istovremeno nije i odričao uključujući se u demonstracije futurista.<sup>100</sup> Ta kontraverznost možda je i razumljiva ako pročitamo Manojlovićeva sećanja iz tog vremena, kada je on u Firencu hrlio da se divi Botičeliju, Fra Andeliku, Dantetu, a našao se u modernoj varoši »u kojoj nije bilo ni traga od trećenta, guelfa i gibelina«. Gde je sreća savim »neflorentinske« ljudje — književnike i umetnike, većinom futuriste koji su ga privukli praskavim i fantastičnim vatrometom erudicije i kritičkom dosetljivošću.<sup>101</sup> I Marino Tortalja, evocirajući uspomene iz Firence, piše »Futuristima nas je proizvela najviše dobrodošla firentinska javnost radi naših crnih somotskih kaputa, duge kose i romantičnog izgleda, što je sve, svakako, bilo u protivslovju sa duhom potpaljivača muzeja — futurista, zbog kojih smo na njihovom prvom javnom nastupu u Teatro Ricosoli kao navijači upadali u nezaboravne gužve«.<sup>102</sup>

Kada se ova svedočanstva usvoje ne začduje toliko što se Jovanović u Parizu, u jeku postkubističkih traženja, opredeliće za moderni klasični tok, koliko iznenade da se kasnije, kada se nadovezuje na Majola, u Beogradu, u jednom trenutku vraća upravo kubizmu. Bez obzira na te stilске mene, u njegovom delu manifestuje se siguran skulptorski senzibilitet, insistiranje na čvrstoj konstrukciji oblika da bi se po tom modernizovanom pristupu klasičnim uzorima deo njegovog opusa priključivao konstruktivnim tendencijama treće decenije.

Postoji jedna periferna osobenost koja kao tanka nit povezuje njegovo delo. Ona se ispoljava u tretiranju kose. Njenom geometrijskom stilizacijom, više ili manje naglašenom, umetnik po pravilu gradi bizarnu kompozicionu ravnotežu između »skulptoralnih« i »pikturalnih« elemenata u bistama. Masa kose linearnim spletovima vizuelno aktivira oblik da bi se taj nemir suprotstavljao mirnim i svedenim plastičkim valerima lika. Ta stilizacija kose, dovedena do ornamentalnog značenja javlja se u najranijim radovima u kojima se nazire i uticaj Meštrovića i koji su interesanti samo kao primjeri jednog hibridnog stila. Nalazimo je i u delima koja pripadaju tzv. modernoj neoklasističkoj fazi, a i kasnije.<sup>103</sup>

Zalažući se za duhovne vrednosti, nasuprot senzualizmu u umetnosti da bi se pozivao i na izraz mira u predstavama Bude, uz masu proizvoljnih mišljenja o umetnosti, Radoje Marković je zapazio i neke karakteristike Jovanovićevog skulptorskog postupka. On beleži: »Dušan Jovanović kulturan mogao je da dođe do te savršene mirnoće blaženstva dalekog Istoka a da i pored nje da mnogo više izraza svojim kreacijama pomoći topline direktnog osećanja. Kod njega se račun i kombinacija ne vide. Ma da arhitekta i po školi i po duhu on arhitektonski konstruiše, ali je ta konstrukcija nevidljiva oku. Ona čini sastavni deo njegove snage koja nije gruba već se ispoljava u nežnosti«.<sup>104</sup> Iza svega tog kraljevskog krila se težnja za purifikacijom oblika. Jovanović u kasnogotičkim i ranorenansnim delima vidi primere oblikovne čistote skulptorskog izraza. Pored asocijacije na te uzore on je sprovodio ideju o sintetizovanoj formi, insistirajući na njenoj geometrizovanoj osnovi. Tako u *Devici* 1923., prizmatičnu bazu biste i ovoidnu formu glave povezuje linearnim tokovima draperije. Discipli-

novana, sažeta modelacija preovladuje i u drugim radovima. Kada želi da deluje sasvim klasično, postavljajući botičelijevsku grupu na nadgrobnu stelu (Vršac) on kroz arabeske toge razvija sračunati ritam kompozicije. Sigurno je da se podjednako divio gotičkom majstoru koji je ovekovečio glavu *Fortunade* (francuski XV vek) i Žanu Gužonu (Jean Goujon), ne zaboravljajući firentince, a ni Pizanela (Pisanello), da bi u nekoliko portreta dostigao jednu osobenu baršunastu topolinu i fluidnost plastičkih vrednosti (*Pol. Sojka* i dr.). U kojoj meri je pri tom preispitivao teze purista, Brankusija ili kubizma, još uvek je nepoznato, ali da je avangardne tendencije odlično poznavao isto kao i »klasične« moderniste, potvrđuje u svom beogradskom opusu.<sup>105</sup>

Vjerujemo da bi i Jovanović, da je imao prilike da ostavi zapisana svedočanstva o svojim mlađačkim interesovanjima, kao i Palavičini pomenuo »traganja po purizmu i kubizmu« pošto uslovna bliskoš, jasno, iz današnjeg aspekta, postoji između njihovih, a donekle i Lukicevih intencija. Jovanović će po povratku u Beograd realizovati nekoliko aktova, a među njima i jedan ležeći, koji u srpskoj skulpturi četvrte decenije — koja se odlikuje umerenijim modernizmom i realističkim usmerenjima — predstavlja izuzetno ostvarenje. Slično Palavičinu — naglašavamo ne kao on, već slično njemu, pošto se radi o uopštenoj, stilizovanoj formi, koja bi mogla svojom napetošću da asocira i na Stijovićevu modelaciju, da bi u suštini predstavljala potpuno slobodnu i moderniju transformaciju majolovskih konzistentnih masa, Jovanović u tom aktu primenjuje visprenu kompozicionu formulu koja mu omogućava da oblike razvije u prostoru u kontinuiranom toku, poput »vatreža« tako da postiže osobeni napon volumena i ritam plastičke mase. Skoro da bi se o ovoj skulpturi najadekvatnija analiza mogla dati specifičnom muzičkom terminologijom i pisati o melodiji linije i oblikovnim kadencama. Slične suptilnosti poseduje i nekoliko Đukinovih portreta, pre bi se reklo plastičkih fantazija, u kojima je već Zoran Markuš zapazio laku degradaciju planova, tanan eteričan izraz, neku vrstu vajarskog »sfumata«.<sup>106</sup>

Bilo je neophodno istaći ove Đukinove kvalitete, i nekoliko odličnih portreta u kojima pored psihološke verodostojnosti insistira na koherentnoj strukturi oblika i sažetom skulptorskog izraza, da bi se objasnile i vrednosti njegovog kubizma. On je skulptor modernog senzibiliteta pa i shvatanja, i pre i posle te faze, kada je pokušavao kroz socijalne motive — vajajući obespravljeni svet — da nade za sebe i za svoju skulpturu mesto u srpskoj umetnosti.

Zoran Markuš je objavio nekoliko fragmenata Jovanovićevih memoara koji odslikavaju psihološke, a samim tim umnogome i stvaralačke dileme skulptora. Svodeći životni bilans, umetnik je zapisao: »Živeo sam kao fatalista i igrao se sa svojim životom. Prkosio sam drugima, samom sebi, svojoj sudbini, rugao se, potcenjivao, ubeden da u meni ima nešto što me održava i pravda, pred bogom, ljudima i davolom...«<sup>107</sup> Takvu svest o sebi mogao je da ima samo senzibilni crudita — umetnik i intelektualac koji je sve znao i mogao, pa u sve i sumnja. To nezadovoljstvo je podsticalo potrebu za konstantnim preispitivanjem i samopotvrđivanjem, često i po cenu negiranja sopstvenih rezultata što se reflektuje i na »širovite« promene u njegovom izrazu — osciliranje između konvencionalnih realizacija i ambicioznih pa i kreativnih ostvarenja.

Tako se, zahvaljujući Đukinu i dogodilo da su se »konstruktivna« usmerenja srpske skulpture — u kojima se u transponovanom vidu reflektovalo postsezanskovo interesovanje za oblikovne principe »kubizma« — aktuelno početkom treće decenije, završilo recidivom njegovog direktnijeg tumačenja sredinom četvrte decenije. Tada je Dušan Jovanović Đukin ostvario seriju dela kojom je posvedeo da skulpturu shvata primarno, kao autonomnu ekspresiju oblika, da bi sigurnošću, ispoljenom u tim realizacijama, potvrdio da je svojevremeno zainteresovanio pratilo i rezultate avangarde u Parizu, uz na-

pomenu, da mu je ipak bila bliža Lotova (Lhotova) interpretacija kubizma nego njegova konsekventnija transformacija u samoj skulpturi.

Dukin forme tela svedi na geometrizovane oblike, trudeći se da kroz arhitektoniku kompozicije sačuva njihovu antropomorfnu okosnicu i istovremeno postigne jednu apstraktiju, odnosno egzaktniju artikulaciju plastičnog ritma.

Glava Žene sa šiškama usamljena je donekle u tom opusu i kao da predstavlja jedan prelazni trenutak od oblih, sintetizovanih majolovskih masa ka kubističkim varijacijama gde se oseća i uticaj crnačke plastike i to na raskrsnici između Pikasovih *Avinjonskih gospodica*, Brankusijevi *Uspavane muze* i Modiljanija (Modigliani).<sup>108</sup>

Za Dukina tipično linearno izbrazdana masa kose kao šlem, uramljuje glavu koju nosi »oblicav vratu, da bi bridovi svedeni, slomljene planove — u izvijenim linijama nosa, očiju, usta, učravali fizionomiju lika. Kroz tu senzibilizovanu geometrizaciju Dukin je postigao utisak nežnosti i pored čvrste strukture oblika da bi na toj osobnosti, u većoj ili manjoj meri, insistirao i u drugim realizacijama: tako da u *Devojci sa mandolinom* geometrijsku konstrukciju kompozicije povezuje jednom melodičnom linijom koja se samo u pojedinim tačkama protapa u oštire stereometrijske prelome volumena. Izdvajajući Ženu sa šiškama kao Dukinovo remek-delo autentičnih vrednosti, pred kojim se eventualno može razmišljati o srodnosti sa Modiljanijem, Zoran Markuš je primetio da skulptor nije istovetni tretman sprovedio u celom ciklusu. On je zapazio da izvesna patetika pokreta udaljuje *Igračicu* i *Dobojara* od Zadkina, Arhipenka i Lipšica i takvo autorovo akcentovanje dinamike oblika je tumačio kao daleki echo futurizma.

Iluzorno je razmatrati zbog čega i pored očiglednih rezultata Dukin nije nastavio da razraduje ovu fazu, mada je jasno da je niz okolnosti, pa i ratna psihoza koja se već osećala, doprinelo da se posveti drugim preokupacijama. Godine 1939. postavljen je za nastavnika u Školi za primenjene umetnosti. Simptomačno je da se za vreme rata kada se više bavio keramikom, ne bi li ikako obezbedio egzistenciju, u nekoliko malih »primenjenih« plastika ponovo vraćao stilizovanim, čistim formama.

#### »KONSTRUKTIVNE« TENDENCIJE — MODERNI EKLEKTICIZAM

Postoji više razloga zbog kojih smo Sretena Stojanovića i Ristu Stijoviću izdvojili pri razmatranju jednog toka moderne skulpture i pored njihovih stilskih razlika kao i srodnosti sa tendencijama koje smo analizirali prateći liniju »konstruktivnih«, a delom i intimističkih koncepcija u srpskoj skulpturi.

Razlozi leže u njihovom specifičnom razvoju u okružju Pariza, u kojem više ne nalazimo ničko koja bi njihove intencije povezivala sa zračenjem renesanse ili italijanskih centara gde su se delimično školovali umetnici o kojima je već bilo govora.

Pored toga Stojanovićev rad omogućava da se na izvestan način njegov opus razmatra i kao stilski stožer traženja novih generacija u okviru realističkih shvatanja — vajara koji počinju da izlažu od tridesetih godina i koji su se tokom svog formiranja okretali Burdelu, Majolu, Despiou pa i Rodenu i u rasponu srodnih koordinanti razvijali svoje vajarske koncepcije. U tom stilskom sastavu kasnije se javlja i svestan zahtev da se skulptura bavi i socijalnim motivima, da bi se taj tok, posle drugog svetskog rata nastavio kao vodeća struja do pedesetih godina i nešto duže, uz tipične preformulacije u monumentalnoj spomeničkoj plastici u kojoj su se prvenstveno održavale karakteristike socijalističkog realizma u skulpturi. Uz sve to Sreten Stojanović je ličnost koja je i svojim tekstovima doprinosi da se Burdelov nauk i shvatanja skulpture privatre kao jedna moderna i zdrava osnova njenog razvoja. Stojanovića

je kasnije »nasledio« svojim napisima i drugi Burdelov učenik, Dorde Oraovac.

Iskustva koja je Stojanović već posedovao kada je stigao u Pariz, kod Stijovića se nalaze kao početna traženja. Rodenov kratkotrajan uticaj ispoljen u *Portretu majke* 1919, Stojanović je bio ostavio iza sebe mada je to delo izlagao u Parizu, dok je Stijović u ovoj umetničkoj metropoli svoj senzibilitet preispitivao i na Rodenovim poukama, napr. u *Iguamanu Stefana*.<sup>109</sup>

Ove dve u osnovi antipodne skulptorske prirode koincidiraju u svojim traženjima samo u retkim momentima. Obojicu su u Parizu privukle glave istočnjaka da bi ih svaki na svoj način tretirao. Obojica će se isto tako interesovati za plitki reljef u drvu i na mahove u toj disciplini pitoresknim linearnim rešenjima davati prednost nad skulptoralnim. Posle Stojanovićeve *Bista moje žene* 1928., u mermuru, Stijović će takođe nastojati da se afirmaše i kao skulptor koji može da dostigne klasičnu lepotu kada to želi. (Arh. Bordević, 1932, *Labudova snrt*, 1932, *Čežnja*, 1932-33). Obojica su najzad radila figurine, da bi se na svim ovim dodirnim tačkama manifestovale njihove razlike.

Sve ove umnogome i proizvoljne paralele neophodne su da bi se ukazalo na uslovnost stilskih klasifikacija koje podrazumeva izlaganje osnovnih usmerenja srpske skulpture. U individualno razuđenom opusu umetnika vidljive su mene i stilski pomerenja koja se razmatraju uopšteno i akcentiraju one bitne karakteristike koje u sveukupnom razvoju prerastaju u »kolektivne« osobnosti modernog srpskog vajarstva, označavajući ujedno i njegove vrhunske domete.

Ni Risto Stijović ni Sreten Stojanović nisu imali ambiciju da sledi eksperimentalni tok istraživanja pariske avangarde. Njima je bio bliži svet gotike, arhajske grčke ili drugih starih vanevropskih civilizacija. Delom bi se i na njih moglo primeniti zapažanje Radoja Markovića o Dukinu tumačevi težnju za dostizanjem savršene mirnoće dalekog Istoka kao insistiranje na lapidarnosti izraza, i opaska da je pored arhitektonskog konstruisanja ta konstrukcija oku nevidljiva — pogotovo kada se pristupi analizi opusa Sretna Stojanovića. Pre nego ova zapažanja, nameće se zapravo Ridova postavka o eklekticizmu i egzoticizmu, o tzv. difuziji stilova. Skoro da nema pregleda moderne skulpture dvadesetog veka u kome pisci razmatrajući korene stilске kompleksnosti epohe, ne ukazuju na te momente, da bi im priključili i uticaje avangardnih istraživanja u slikarstvu.<sup>110</sup>

Stijovićev pariski opus fragmentarno je sačuvan tako da se ne može razaznati po čemu ga je francuski kritičar Voksel (Vouelle) nazvao Zadkinovim učenikom.<sup>111</sup> Sreten Stojanović u kritici prve umetnikove izložbe u Beogradu 1928. pominje da je u tim radovima bilo mnogo nesigurnosti, a novije realizacije u drvetu procenjuje kao »radove primenjene umetnosti u koje Stijović unosi čistu notu koja nije bez izvesne senzibilnosti izraza«.<sup>112</sup> Ako se setimo kako su Francuzi bili zapanjeni a i oduševljeni slovenskom svežinom i originalnošću ruskih umetnika, koji su izmicali »merama« njihove estetske ravnoteže, jasno je da je Stijovićevu iskonsko osećanje materije drveta moglo da zazuviči kao »slovenski« ton po kome bi ga povezivali sa Zadkinovim rustičnim »kubističkim« figurama.

Upravo Stijovićev vajarstvo može da posluži kao primer assimilacije uticaja koje on objedinjuje zahvaljujući osobnom saživljavanju sa prirodom drveta. Pri tome u njegovim najkreativnijim trenucima izbija intuitivno poimanje života forme, po kome bi se mogao okarakterisati, u uslovnom i pozitivnom smislu, kao veliki moderni primitivac u srpskoj skulpturi. I to po liniji afiniteta na koje je već kao priznati umetnik ukazivao, ispovedajući svoju ljubav prema umetnosti starog Egipta, Asirije i Kmera.<sup>113</sup>

Medutim, Stijović je istovremeno i liričar i dak francuske Akademije koji se trudi da emancipuje svoju rudimentarnu izražajnost. Postoji u Parizu više umetnika koji pored ljubavi prema gotici i Egiptu neguju onu rafiniranu liniju koja i kod Stijovića na mahove preovlađa, a očigledna je srodnost shvatanja između njegove *Zanete* i Bernarove vitke stilizovane forme.<sup>113</sup> Karakteristično je da 1933. godine Rastko Petrović povezuje Stijovića sa Bernarom po odnosu prema materiji kojoj »prilaze sa nekim svetim žarom obožavanja i strahopštovanja, obujmajuju svojom misaonošću, senzibilnošću, uobičaju najvećom površinskom lepotom čineći je što je moguće skupocenjom«.<sup>114</sup>

Pored toga Stijoviću je imponovao Majol, mada nije težio da ostvari njemu svojstvenu klasičnu »mediteransku« artikulaciju oblika, reklo bi se da ga je više impresionirala njegova zrela, senzualna idealizovana forma. Sa divljenjem je govorio i o fanatičnom strpljenju Despia, majstorovim brojnim scansasama pred modelom u naporu da kroz nanose sitnih zrnaca gline milimetar po milimetar obraduje formu kako bi postigao sjaj epiderma plastičke materije, ili o Pomponovom usamljeničkom bđenju nad delima za koja pariska javnost dugo nije imala slaha.<sup>115</sup>

Stijović nije »gradić« skulpturu, on je do nje dopirao, ogoljevao je i izvlačio iz debla u kome se za njega skrivao inspirativni ključ budućeg oblika. Todor Manojlović u njemu prepoznae vajara »mekih, blagih oblika i jedne tih sanjalački nežne i čuine lepote koja se pod njegovim dletom razvija sa nekom gotovo prirodnom nežnošću i spontanošću. Drvo, koje mu je najdraži materijal, uobičava, preobražava se pod njegovim rukama, skoro neprimetno u lica i figure, održavajući u toj novoj umetničkoj formi, nekako, svoju prvobitnu, prirodnu, vegetalnu suštinu. Kipovi kao da su se tajanstveno izvili, izluštili iz drveta, iz stabla, čija je slučajna formacija služila umetniku kao prvi plastički podstrek i putokaz, u čijoj je amorfnosti on osetio neki predodređeni umetnički oblik i smisao«. Manojlović zapaža i da »kod Stijovića nema gestu, širokog zamaha ili silovite dinamike, on je sav u nekoj sabranoj, sanjalačkoj smirenosti i u jednoj tihoj lirsкоj ekstazi punoj toplih čulnih drhtaja«.<sup>116</sup> Pre nego o sintezi oblika, kod Stijovića bi se moglo govoriti o njegovoj stilizaciji. On ne traži primarno konstruktivnu osnovu zgusnutih volumena, već kada ima ideju o formi, opisuje oblik, polira ga i uopštava, da bi slično tretirao i druge materijale u stilizovanim figurama. Pri tome insistira na poetizaciji plastičkog izraza koju nalazi u suspregnutim ritmovima, kao i kroz osmeh koji je dat kao znak — simbol raspoloženja, a ne i njegov realistički odraz. Oblik je zatvoren kao i cela kompozicija tako da uzdržano strujanje pretapa linije i povezuje planove unutar monolitne plastičke mase. Kada je bio najslobodniji i najneposrednije uobičavao »nezgrapne« forme svojih skulptura, bio je najbliži kreativnosti, a kada je dokazivao akademski nauk i želeo da se potvrdi kao majstor realističkog portreta, pa možda i pod pritiskom sredine pokušavao, kao između Scile i Haribde, da nade put između svog instiktivnog osećanja života oblika i njegove realističnije interpretacije, Stijović je pored toga što je uspevao da uradi i solidan rad gubio autentičnu lepotu i snagu izraza, približavajući se ponekad maniru.

Stijovićeve osobnosti ispoljavaju se već početkom treće decenije mada su prisutna heterogena osciliranja koja podrazumeva svako formiranje. Kao skulptor izrazite predilekcije za kamernu skulpturu konsekventno je negovao svoj stil da bi po dolasku u zemlju u statuetama u bronzi u izvesnoj meri modifikovao stilizaciju što je podrazumevao materijal a uslovjavala i umetnička atmosfera. U vreme njegovog povratka u Beograd u razvoju srpske skulpture već je počela da preovlađuje klima estetiziranja i stabilizacije.

Prva Stijovićeva izložba 1928. primljena je sa dosta rezerve, dok je drugu, 1930, jedan deo kritike prihvatio sa više razumevanja i topiline, što ne znači da nije zapažena dvojnost stava

kada radi po narudžbini i dolazi kaškad i do uprošćene naturalističke obrade». Đurđe Bošković ispravno odvaja te rade da bi »sjajne dokaze njegove uzdržane snage koja se pokazuje u svakoj puno-plastičkoj površini — nalazio u njegovoj individualno koncipiranoj plastici.<sup>117</sup> Ne može se prevideti da je do 1951. od kada je, zahvaljujući novoj stvaračkoj klimi, doživeo punu afirmaciju, Stijović egzistirao kao profesor gimnazije i radio okružen podrškom malobrojnih poštovalaca (među kojima su se nalazili umetnici, retki kritičari i prijatelji) ali i priličnim nerazumevanjem za osnovne vrednosti njegovog dela.

Tako će on paralelno negovati intimističku stilizovanu plastiku, povremeno rešavati i složenije zatvorene ritmove u grupnoj kompoziciji i istovremeno se baviti portretskom umetnošću, a u jednom projektu monumentalne spomeničke skulpture (*Lavovi za zemunski most*) iskoristiće i svoja iskustva animaliste.

Stijovićevo tematsko proširivanje, tridesetih godina, na svet životinja, izazvaće minimalno stilsko pomeranje ka purifikovanom obliku, ali ne i smislu Brankusijeve potpune transformacije organske forme u njenu plastičku suštinu, već bliže Pomponovim koncepcijama svodenja planova gde sam izbor modela omogućava njegovu krajnje sažetu skulptorskiju interpretaciju. To znači da je i Stijović birao modele (zeca, ptice i druge) kod kojih je sa nekoliko linija mogao verno da crta njihovu plastičku »fisionomiju« i uporedno postigne i maksimalnu čistotu oblika.

Kada je Sreten Stojanović izlagao prvi put sa Milunovićem u Beogradu 1922. godine, moderna kritika je zapazila vrednosti njegovog pariskog opusa i ocenila da je »vajar od rase, obdarjen dubokim, prvo bitnim plastičkim osećanjem i smisom za veličinu«.<sup>118</sup>

I Rastko Petrović je poentirao Stojanovićeve rezultate u skulpturama koje će ostati antologijska dela srpskog vajarstva — *Portret prijatelja*, 1920, *Devojka sa draperijom* (kasnije bez ruku), 1921, *Đakometi*, *Mis Čez*, 1922.<sup>119</sup> Nalazeći da se u savremenoj skulpturi »došlo do stvarnih rezultata samo u uprošćavanju ranije zamišljenih oblika i prožimanjem ovih sa nekom novijom senzibilnošću, i da sa relikm izuzetkom za poslednjih sto godina ni jedna skulptura nije uspela već da ne bude oviše arhaična ili oviše sladunjavajuća«, Rastko Petrović je konstatovao da je Stojanović »naročito u monumentalnim stvarima iskoristio svu svoju sposobnost i svoj trud da prede tu fatalnu granicu današnje plastike«. Sa nepogrešivim kritičarskim okom on je zapazio prednost autorove senzibilnosti u modelovanju i »vajarske brutalnosti pri arhitektonskom građenju kipova« da bi među prvima dao šupljinu analizu *Portreta prijatelja* upućujući na »senzibilnost koja je sudelovala onako veličanstveno na građenju meke skoro-mongolske muške glave. Zanimljivo je kod te skulpture, i ako je na prvi pogled komponovana istočnjački, da je konstruisana i tvrda u svom dnu, kao da je prevučena kožom najindividualnije osećajnosti...«<sup>120</sup> Petrović je primetio i da je umetnik »podjarmio veliki italijanski barok i gotiku za svoje manje stvari« a i da u reljefima »linija i reljef se ne povezuju srednjoj čvrstini drveta, u čijoj lepoti valjda igraju veliku ulogu odnosi senki i polusenki«.

Tu opasku Sreten Stojanović nije usvojio, i jedan period rada posvećuje prvenstveno reljefima. U tim nastojanjima nije usamljen. Niz autora se u to vreme baviti plitkom plastikom (Meštrović, Rosandić, Stijović i dr.) pa se može steći utisak da je ansamblom reljefa u Bosanskom holu svojih mecenih Kriste i Dr Đurđe Đorđevića kao i u ikonama, Stojanović imao intenciju da »nacionalno« oboji skulpturu, da se zapravo svojim delom suprostavi mitu Meštrovića, pa i Tome Rosandića.<sup>121</sup>

Pored svog ispravnog stava po pitanju teza o nacionalnoj umetnosti koje su s Meštrovićem bile prodre u našu umetnost, Stojanović je ove reljefe pokušavao motivom da veže za tle, a istovremeno da samim postupkom modernizuje tradicionalnu ikonografiju. Međutim, rešavajući prve plošno kroz linearu arabesku i stilizaciju uz intervenciju boje, a ikone u razuđenim planovima i razrađenim fragmentima »slike« gubio je pravac i kontinuitet sa prethodnim rezultatima. Verovatno podstaknut svojim paralelnim afinitetom prema slikarstvu, a i željom da tim putem skulptura ravноправno sa slikama, nađe mesto u domovima kupaca, Stojanović će se često vraćati plitkoj plastici da bi tu redi dostizao svoje pune kvalitete<sup>122</sup>.

Kao produktivan umetnik i dinamična ličnost Stojanović se tokom treće decenije nije jednosmerno razvijao na osnovama koje je postavio u pariskim rezultatima gde je racionalna konstrukcija i sintetizovana modelacija dovodila oblike do punog plastičkog intenziteta. On napušta kompozicioni kontrapunkt koji je, kao i Đukin, — potpuno nezavisno i različito — postavlja u portretima gde su brazde krovđave kose kao amorfna isprepletena forma krunisala čvrsto gradi volumen glave. U spregu te plastičke igre nasuprot kondenzovane i rafinirane modelacije lica, postignut je nekad i senzualni napon kao u portretima *Dakometi*, *Mis Čez* i dr. »Disproporcije« u *Devojci sa draperijom* doprinose da ona deluje arhajski — zaustavljenim korakom »kore« i istovremeno moderno — utiskom mladalačke svežine kroz svedene a zasićene plastičke valere. Kritika je zapazila da ta figura ima lepotu antičke tanagre (Dobrović), da je čulno, hrabro telo, vrlo komplikovano u plastičkim formama i virtuozno (Rastko Petrović). Osobeni spregovi koje je Stojanović razvijao u vantiharmonijama, odnosno prividni neskladi između glave, trupa, i udova u navedenoj skulpturi, zatim *Devojčici* 1921, ili u izduženoj kompoziciji *Proroka* 1921, ti pomereni a usaglašeni plastički odnosi davali su ovim delima skulpturalnu sugestivnost.

S obzirom da je Sreten Stojanović dosta izlagao, za to vreme veoma često i samostalno, kritika je pažljivo pratila njegova traženja, uspehe i padove. Tako će uz ocenu da je »skulptor sa jako razvijenim nešto sirovim plastičkim osećanjem i da se skoro uvek umetnički oplodi kada se na njega osloni«,javljati i mišljenje da je raznovrstan (Gustav Krklec), da je eklektik; da bi se osciliranja u razvoju i dela različito procesnjivali.<sup>123</sup> Ali poređ heterogenosti suda o pojedinim radovima, skoro svi pisci hvalili su neke statuete i zapažali rezultate koje je počeo da postiže kada je u neposrednjem pristupu portretisanju ličnosti, od klasičnih ili »rimskih« naturalističkih portreta do psihološki iznijansiranih plastičkih viđenja nastavio da se razvija kao portretista<sup>124</sup>.

Dovoljno je pažljivo prostudirati tekstove Sretena Stojanovića o skulpturi i naći osnove njegovih shvatanja. On poentira tehnička znanja jer »talent ili dar polazna je tačka za skulpturu bez koje se ne može ni zamisliti ništa ozbiljno, ali je potrebno talent proširiti tehničkim znanjem, ili, još bolje, naučnom stranom umetničkog posla«. Stojanović posvećuje punu pažnju tradicionalnim znanjima — uz primere i istorijske komparacije — ukazuje na osnovne tehničke i umetničke probleme. Sledi i razrađuje Burdelove pouke o suštini skulpture u okvirima kojih vidi perspektive i dozvoljenu slobodu u traženju njenih razvojnih puteva. Za njega »stil, harmonija, linija, silueta, simetrija — asimetrija, trodimenzionalnost skulpture, zasnovani na konstrukciji, podeli masa, planova, formama i modelaciji ulaze u oblast gradenja svakog skulptorskog dela bilo ono vezano nečim ili potpuno zamišljeno. Pomoću njih se dolazi do dela koja sadrže život i izraz, dakle istinu, a tek tad je to delo proizvod prave stvaralačke snage čime se i razlikuje od zanatstva.

Od svih zahteva tehničke strane na prvom mestu je konstrukcija. Najbolji učitelj za konstrukciju svakako je ljudsko telo. Povezanost pojedinih delova tela toliko je idealna da se samo treba

osloniti na prirodu i nači odmah odlične upute...«<sup>125</sup> To oslanjanje na prirodu uticalo je da »kada je u pitanju ženska figura, Stojanovićeva senzualnost potpisne Burdelovo shvatanje i odvede ga do klasične interpretacije ženske lepote«. Đorđe Oraovac primećuje da je Stojanović Burdelov nauk »da je skulptura arhitektura. Što znači kidanje s naturalizmom, a u krajnjoj liniji i sa grčkim shvatanjem lepote« modifikovan proširujući vezu sa klasikom i renesansom.<sup>126</sup>

Rastko Petrović uz izložbu Sretena Stojanovića 1934. godine dao je osvrt na opšta usmerenja moderne svetske skulpture, tumačeći ih kao težnju za ekspresijom čiste i pune plastike.

Govoreći o prvoj posleratnoj skulptorskoj generaciji (Stojanović, Kršinić, Palavičini, Stijović) koja je pošla sa puno elana traženju novog izraza, konstatuje: »Prestavši da budu idealizatori ljudskog tela, i tražeći i sami sintezu plastičkih vrednosti njegovih oblika, oni su ostajali realisti. Vrlo mnogo odbareni, oni su vajali ljudsku glavu ili telo odstranjujući iz njega ono što je trenutno, pokret, psihički momenat, romantični zalet masa, tražili jednu stalniju i statičniju plastičnu zamisao, ali odnose plastičkih vrednosti, koji su se u toku vekova kristalizali, nisu pokušavali da poremete i preurede«.<sup>127</sup>

Rastko Petrović u osvrtu na istu izložbu ocenjuje da se Sreten Stojanović »zadržao tačno na polu puta između klasičnih i modernih idea plastičke umetnosti. Mnoga od njegovih skulptura zrači ženstvenošću i njeni oblici su takođe melodični, dok je druga bila oporja, sirovija uprošćenja, ali ni ona ipak definitivno odlučena. U pojedinim od njih Stojanović je nežan i zračan; harmoničan u postavi skulpture u želji da modelaciju potpuno »pofini« (*Fontana*, *Odmar*), kao kipari hele-nističke epohe, ili Kanova ili Roden u pozajmim mermerima. U pojedinim je opor i divalj (*Zem*, nekoliko statueta). I u jednim i u drugim je putem i senzualan od početka inspiracije do završnog izraza.«

Ponet takvim talasom Stojanović je kao što smo rekli usred-sreden na vajarsku ideju koja mu je tog trenutka najpogodnija, ne pašeći se da ova postane kroz čitavu jednu umetničku epohu, njegov najličniji izraz. On nema ni vrio veliki temperament, da bi jedna umetnička ideja nadvladala, za dugo vremena sve ostale ideje do kojih bi došao; niti je po prirodi ideolog da bi u ime jedne umetničke ideje savladavao asketski ostale. Ovako on je čovek koji nije ni za sasvim ovakvo, ni za sasvim onakvo vajanje, vezan tesno za svaki plastički oblik u prirodi i osećajući potrebu da ga izradi što je moguće realnije, ali u isti mah što je moguće sintetičnije i izrazitije. Stojanović je napredan ali nije moderan skulptor, u smislu reformatora za tu umetničku oblast.

Otuda vidimo da dostiže sasvim veliku umetnost kada radi portrete (G-ča Bošković, Daja, G-đa Dordević, itd.) pune karaktera materije koju želi da predstavi i materije kojom radi. U njima on može da bude podjednako realista i sintetičar...«<sup>128</sup> Niz radova u Stojanovićevom opusu potvrdilo je teze kritičara. Dok je u figurama i nežan, senzualan i monumentalan — klasičan ili konstruktivan, u nekim statuetama i medaljama skicuzno tretiranim i impresionistički modelovanim, ostavio je autentične svedoke virtuoznosti osvežene spontanošću skulptorskog talenta i to počev od burdelovske *Meksikanke* 1920, *Malog torza* 1922, pa do kasnijih realizacija, *Bacač kamena* 1936, *Devojka s bananama* 1937. i dr. Tako i u portretima, zavisno od modela i materijala Stojanovićev realizam varira. Od klasične interpretacije idealizovane, čiste forme u mermeru (*Bista moje žene*, 1928 i dr.) do svedenih profila i sintetizovanog volumena u varijanti portreta svoje čerke u drvetu (*Moja kći*, 1930).

Na prelazu u četvrtu deceniju tridesetih godina Stojanović od čvrste forme u naturalističkoj glavi *Sime Pandurovića* 1929, ide ka senzibilizovanjoj modelaciji u portretu *Arh. V. Stojovića* u bronzi i postepeno uključuje igru svetla pri plastičkoj deskripciji lika. Na sepidermu forme javlja se i impresionistička

nervozna faktura tako da Stojanovićev verizam u simbiozi precizne opservacije i te žive modelacije tokom četvrtog decenije i kasnije dostiže punu ekspresivnost, u psihološkoj i skulptoralnoj karakterizaciji lika kao u portretima *Nataša Bošković*, 1930, *Zanka Stokić*, 1938, *Milanović*, *Nikola Vučić*, 1944. i dr.

Nije slučajno ostavljeno toliko prostora osvrta Rastka Petrovića na Stojanovićevu izložbu 1934, niti su samo zbog umetnika dati i izvodi iz njegovih tekstova o skulpturi jer, kako se bližio kraj treće decenije — razvoj srpskog vajarstva svedoči više o *neprednjim* skulptorskim shvatanjima nego o *modernim*, u smislu otkrivanja ili traženja novih puteva.

### VREME STABILIZACIJE — INTIMIZAM — REALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST

Sa pojavom mlađih umetnika krajem treće i tokom četvrte decenije ne afirmišu se nova streljenja, tako da je do drugog svetskog rata razvoj skulpture ravnomeran, pre u znaku verifikovanja prethodnih »otkrivača« Majola, Despiosa, Burdela, Rodena, nego u znaku negiranja njihovih plastičkih formula. Uz svestrani i solidni nauk o skulpturi koji su do osnivanja Umetničke Akademije 1937. mogli da steknu kod Petra Pavličinija na Umetničkoj školi u Beogradu, što potvrđuju i prikazi školskih izložbi, bit njihovih shvatanja manifestovala se i u oslanjanju na Burdelovo »građenje« skulpture, na francusku »školu«.<sup>129</sup> Jer mnogi su nastavljali da rade bilo u Parizu ili samom Beogradu pod okriljem tih koncepcija i to u onom tumačenju koje je i u Dorde Oraovac kao Burdelov savestan učenik interpretirao u svojim tekstovima ističući »Rodeni je oslobođio modernu skulpturu, Burdel je formulisao njenu ideologiju i doveo u sklad savremeno vajarstvo sa novom estetikom, koja je dobrim delom došla kao posledica impresionističke revolucije... Burdel od ljudskog tela uzima lepotu arhitekture, odnos i jedrinu obliku, ali ne i kožu i meso kao takve, već im daje kvalitete materije u kojoj se figura gradi. Zadržava karakter i lepotu drveta, kamena, bronce...«<sup>130</sup>

Kada se posle Lade, posle nekoliko grupnih i samostalnih izložbi, posle VI jugoslovenske izložbe u Novom Sadu 1927. u Beogradu počela da odvija organizovanija izložbena dejavnost od kraja 1928. godine, kroz smenu Jesenjih i Proljetnih izložbi u Umetničkom paviljonu, kojima se priključuju izložbe Oblika i druge, već je u Letopisu Matice srpske bio objavljen tekst Mihaila Petrova »Naši umetnici i kriza likovne umetnosti« u kome se analiziraju uslovi i po tačkama predlaže niz mera koje država treba da preduzme, ako želi da se umetnost ne-smetano razvija.<sup>131</sup> Njemu se priključuje i Vasa Pomorišac koji podržava iste zahteve pokušavajući istovremeno da težište problema prebací sa materijalnih prilika na »savremenu duhovnu dekorativaciju socijalnog i kulturnog života«. Kao što je već poznato, on se zalagao za povezivanje razvoja naše umetnosti sa srednjevekovnom srpskom umetničkom tradicijom.<sup>132</sup>

Zbog niza okolnosti skulptura je imala uslova samo da vegetira, a ne i da se razvija. Dok su pojedinci iz prethodne afimisane generacije i po cenu izvesnog popuštanja sredini, mogli da obezbeduju sebi egzistenciju, za mlade, skoro da više i nije bilo prostora, ni veće podrške. Tako je, na primer, Bodnarov bio napustio skulpturu da bi joj se tek pred drugi svetski rat ponovo vratio.<sup>133</sup>

U već citiranom tekstu »Razočarana vajarska filozofija g. Tome Rosandića« iz 1931. odslikava se celokupna problematika vezana za razvoj skulpture (pitanje porudžbine i druge okolnosti). Nisu potrebna dalja citiranja i komentari. Dovoljno je upoznati članak objavljen povodom iseljavanja Milana Nedeljkovića i Živorada Mihajlovića iz njihovih ateljea na tava-

nu jedne osnovne škole i sagledati status umetnika, kad predsednik beogradskog Opštine izjavljuje: »Neobično žalim, ako gospoda umetnici smatraju da Beogradska opština, koja ih je stalno pomagala, ima ma šta protiv njih. Da to nije slučaj najbolji je dokaz što je Opština umetnicima dala za atelje svoju zgradu u Jevremovoj ulici, i nema uopšte namere da ih iz te zgrade kreće.«

Sud beogradskog opštine voljan je i ubuduće da izđe sirotim umetnicima na susret... itd.<sup>134</sup>

Niz nerešenih egzistencijskih problema dovodi do sukoba sa Upravom društva prijatelja umetnosti »Cvijeta Zuzorić«, do kategorične staleške borbe s jedne strane, a s druge i do zahteva za preformulacijom umetničkog stvaralaštva u smislu njegovog angažovanja — usmeravanja prema socijalnim tendencijama koje su isticali napredni levičarski orientisani umetnici i kritičari okupljeni u grupi Život.

Pored svega toga, činjenica je da se ne javljaju ni izrazitije vajarske individualnosti, koje bi se snagom ličnosti i originalnosti nametnule društvu. Veliki opusi se ne stvaraju. Od Prve jesenje izložbe beogradskih umetnika 1928, od kada se može pratiti iz godine u godinu debitovanje novih skulptora, a i rad njihovih nešto starijih kolega, izuzetnijih prodora skoro da i nema. Kao po pravilu, sa retkim izuzecima, osvrta na vajarska ostvarenja nalazi se na kraju prikaza grupnih izložbi, sveden na nekoliko uopštenih formulacija, a samo nekoliko kritičara povremeno pokazuju veće razumevanje za ovu likovnu disciplinu. Među njima se uz Todora Manojlovića, Aleksića, Petrova, Blagojevića i drugih, a nešto kasnije i Đorđa Popovića, zainteresovanim praćenjem razvoja skulpture, njenim poznavanjem i kompleksnošću kriterijuma ističe Rastko Petrović. On je umeo da zapazi mlade talente, da konkretnim analizama i komparacijama oda priznaje »klasičaru« Đordu Jovanoviću, da da podršku Risti Stijoviću podjednakno kao i Tomi Rosandiću. Retko da su njegovom oku promakle vrednosti i dela pojedinaca kao i osobnosti opštih usmerenja.<sup>135</sup> Tako je Rastko Petrović pišući o »mladom slikarstvu i vajarstvu« na Sedmoj prolećnoj izložbi 1935. godine zapazio: »Za poslednjih deset godina slikarstvo je prošlo kroz razne faze, od uticaja poznih kubista, preko uticaja Sezana i Van Goga, na uticaj Bonara i Matisa itd. Vajarstvo se za to vreme zadržalo neprestano na uobličavanju punih skulpturalnih formi, u gipsu ili drvetu, nezavisno koliko to kome leži u prirodi. Debela, okrugla tela stalno skupljena oko samih sebe, elegantno podnijmljena ili ne. Umesto raznovrsnosti u arhitektonici raspodele masa, mladi vajari se više razlikuju po obradi površine, tako da se došlo do protivrečnosti: »punom vajanju« se pošlo radi skulpturalne integralnosti, a došlo se samo do više ili manje senzibilne obrade površina. Skulpture se danas više prepariraju nego vajaju. Ono što je kod Majola živa vajarska forma i materijal, što je sudbinski vezano za njegovo vajarsko osećanje, ponavlja se kao formula bezbroj puta od ljudi koji bi sa malim intelektualnim naporom mogli sebi naći adekvatan izraz. Celo razvijanje Meštrovićevog bilo je lagano ili naglo odvajanje od rezultata njegovih kolega ili njega samog. Rosandić je sa njim jedini koji se paštio da celo svoje umetničko doživljavanje proširi, obnovi ili izmeni, da ga fiksira na ovu ili onu umetničku viziju: ukupno da forsira svoju evoluciju. A to i jeste ono što te vajare čini znatnim i univerzalnim. Ne toliko ni kvalitet njihove obdarenosti, ni jačina rezultata, koji razume se ne mogu svi biti na istoj visini. Već taj stalni napor cele umetničke ličnosti, intelekta i temperamenta da ne ostane na već savladanim rutinama, već da ide dalje...«<sup>136</sup>

Te iste godine, povodom Jesenje izložbe beogradskih umetnika, podvlačeći rezultate Živorada Mihajlovića, Daroslave Vi-jorović, Sretena Stojanovića i Riste Stijovića, Radojica Živanovića Noe vajarima zamera što »nijedan od njih ne pokušava da u svojim delima, ma i iz daleka, obuhvati našu stvarnost. Svi oni nemilice troše svoje energije u larpurlartizmu, bacajući tako svoje sposobnosti na gomilu preživelih zabluda«.<sup>137</sup>

Već sledeće godine u časopisu *Naša strarnost*, govoreći o naprednoj umetnosti i prateći socijalnu orijentaciju umetnika u slikarstvu i grafici od 1932. godine, Živanović Noe definiše njihov program i objavljuje: »Jasno je da se ta naprednost sastoji u ovome: život, težnje i svest naroda postaju i jesu centralni problem na osnovu koga se izgrađuje danas nova umetnost, doprinoseći i sama izgradnji života i svesti naroda... Nova umetnost našla je, nalazi i nalaziće svoju beskompromisnu avanturu među svima zaista poštem i hrabrim umetnicima, budući da je našla svoje neopozivo istorijsko uporište — život, težnje i svest najširih narodnih slojeva«.<sup>138</sup>

Međutim, društvena svest i napredna politička orijentacija pojedinih umetnika, sama po sebi ne uslovjava i stilski mene u srpskoj skulpturi, kao što se to delom odražavalo u slikarstvu a na prvom mestu u grafici, gde je odstupanje od «slarpurlartizma» zaista donosilo i jedan novi ekspressionistički grafički slog.

U vajarstvu slične reperkusije ne mogu se uočiti. Kao što su Rastko Petrović, Radojica Noe Živanović a i drugi kritičari zapažali, traženja su se odvijala u okvirima već »tradicionalnog« registra problema, da bi jedino snažnije individualnosti uspele da postignu lični izraz. Skulptorska produkcija umnogome se katalisala na tri osnovna područja delatnosti: prvo — na spomeničku skulpturu i dekorativnu »građevinsku« plastiku radenu prema porudžbini; drugo, u kome su umetnici sledili »svog glasa«; kao treće izdvaja se oblast portretske umetnosti, bilo da je radena po porudžbini ili ne. Ona se zbog toga može objedinjeno razmatrati pošto nosi zajedničke stilске karakteristike. Međusobna veza između portretske realizacija niza skulptora često je čvršća nego između tih dela i ličnih preokupacija umetnika koje su ispoljavali i negovali u intimističkoj, kamernoj plastici i drugim slobodnim kompozicijama. Bez obzira na intimističku ili monumentalnu vokaciju autora — afinitete prema stilizovanoj sintetizovanoj ili objektivnoj formi, u oblasti portreta, umetnici se uglavnom odriču individualnih interpretacija u ime realističke karakterizacije ili deskripcije modela.

Kada se izuzmu akademski, konvencionalno tretirani portreti, preostaju realizacije u kojima se prate kretanja umetnika između, čvrste, konzistentne forme i njene impresionističke svetlosne analize. Umetnici su uglavnom težili da zadovolje ova dva skulptorska zahteva — u ravnoteži konstrukcije volumena i njegovog plastičkog vibriranja, a paralelno postignu vernošću lika, tj. sličnost. Sam tretman zavisi je i od izbora materijala i od same portretisane ličnosti — karaktera fizičke, a i kreativne slobode koju je ona bila spremna da dozvoli autoru u ime umetničke verodostojnosti dela. Tako, kao što smo već ukazali, neki portreti Sretena Stojanovića, Riste Stijovića pa i Palavičinija stilski su međusobno bliži iako između umetnika ne postoji određena stilска, tj. programska veza.<sup>139</sup> Čvrsta konstruktivna osnova i senzualizovana forma povezuje i vremenski udaljena ostvarenja umetnika kao Stojanovićevog *Dakometija* iz 1921., Dukinovu *La Bella iz Marinkove Bare*, ili *Portret slikarke Božić* od Mihajla Tomića iz 1939.

Senzibilna modelacija karakteriše nizista kao Palavičinijev realistički portret *Marka Cura*, *Devojčicu* Piperskog, neke portrete Živorada Mihajlovića, Ilije Kolarovića ili portret *Ljubice Sokolić* od Stevana Bodnarova i druge. Tu se zapravo uliva i »impresionistička« linija — luminozne nervature oblika koja se tokom četvrte decenije granala u dva toka: u liniju klasičnije despirovske rafinirane i sintetičnije modelacije i liniju nervoznije skoro ekspressionističke fakture, tako da su zapravo između ta dva pola i varirala rešenja u insistiranju na životnosti oblika. (Bodnarov, Oraovac, Daroslava Vitorović, Piperski, Dukin i drugi).

Vuka Velimirović, Periša Milić, Josif Majzner na liniji naturalizma će isto tako varirati svoj izraz od klasičnije akademske,

minucioznej deskripcije — do brutalnije ekspresivnije forme (Majzner, B. Obradović i dr.).

Od 1936. godine, posle prve izložbe Nezavisnih umetnika (Bojkotski salon), kada se Udruženje likovnih umetnika bude staleški postavilo i uz njega dalje javljala i grupa Nezavisnih — koja će kategoričnije zastupati program napredne umetnosti u pravcu realizma, prati se pregrupisanje umetnika. Dogada se da se na prvoj izložbi Nezavisnih javi više eksponata koji bi se mogli ocenjivati kao »slarpurlistička« dela, a da se na izložbi Lade 1938. Dukin pojavi sa realizacijama u kojima se reflektuju intencije naprednih — nezavisnih umetnika kao *Motiv sa ulice i La Bella iz Marinkove Bare*. Tako se još na prolećnoj izložbi 1937. godine javio i Radeta Stanković, učenik zagrebačke Akademije — Metkovića i Augustinića, koji će svojim realizmom izmicati normama »slarpurlističkog estetiziranja«.<sup>140</sup>

Nažalost nismo uspeli da pronademo *Mladog radnika* Vladete Piperskog, o kome povodom druge izložbe Nezavisnih umetnika 1938/39. hroničar u *Radničkim novinama* piše: »Najpunija mera programa je u bronzi V. Piperskog, »Mladi radnik« (nama se čini da je ovo najbolje delo na izložbi). Građanska je kritika čutke prešla preko njega) u pitanju je momenat na nekoliko časaka pre početka rada. Neka dinamičnost u rukama, telu, glavi se ukotvila, a blag pogled kao da miluje plavetnilo neba. Sa formalne strane, da za momenat napustimo svoju liniju, statua je bezprekorna. I tek to jedinstvo sadržine i forme daje ovom »Mladom radniku« karakter monumentalnosti...«<sup>141</sup> A činjenica je da *Vezilja* (1939) istog umetnika, izlagana 1940, stilski pripada krugu intimističke, nežne impresionističke forme i pored toga što je u pitanju motiv vezan za dnevni život i obaveze radne žene.

Bez porudžbina i materijalne podrške društva program napredne umetnosti kako ga je formulisao Noe Živanović 1936. u skulpturi nije se ni mogao iskazati. Na trećoj izložbi Nezavisnih umetnika 1939. godine skulpturi nije bila zastupljena. Povodom te izložbe kao i povodom Prolećne izložbe S. Rašić govorio o »vraćanju u začarani krug formalizma« i ocenjuje da su na izložbi »učestvovali slikari i vajari iz svih generacija i krajeva Jugoslavije, stari i mlađi, priznati i nepriznati, osrednji i dobri, pružajući publici sem rđavih i osrednjih realizacija i ponекu veoma interesantnu. Od plitkog dopadljivog naturalizma do interesantnih pokušaja realističke kompozicije, zastupljeni su manje više svi stilovi zadnjih decenija...«<sup>142</sup> O istoj izložbi objavljeno je i u naprednom časopisu *Mlada kultura* mišljenje da: »Izložba ne ostavlja (kao ni Salon nezavisnih) neprijatan utisak, ali njen najveći nedostatak leži baš u toj površnoj prijatnosti. Najgora je mana jedne mlade umetnosti, kao što je naša, da se tako brzo odriče borbi koje jedino vode rezultatima i koje, pored toga što su ponkad jalove, daju sliku jedne umetnosti u usponu, što se, dakle, tako brzo spušta na nivo prijatnosti (na našu radost od ovoga ipak ima izuzetaka). Pozitivno je što se je na ovoj izložbi dalo mesta i onim još mlađim slikarima i vajarima, koji sa svojim radom tek počinju. Međutim, skoro svi ovi mlađi umetnici još uvek ne pokazuju dovoljno snage, još ne uspevaju da daju novu boju samoj izložbi. Dobija se utisak da su stari već napustili borbu dok se mlađi još nisu formirali. Ovo uverenje svakako ne bi stekli da na izložbi učestvuju oni koji su svoje prisustvo otkazali... Ali, govoriti se o onome što se vidi. A to bi moglo ovako da se okarakteriše: stari slikari i vajari po godinama i nastojanjima, oni iz »Lades i »Zografa« itd. definitivno su potisnuti sa poprišta umetničke borbe i ne predstavljaju veliku opasnost po razvoju naše umetnosti, mlađi slikari koji su se do nedavna borili sa preživošću i u toj borbi pobedili još su uvek daleko od toga da u potpunosti prečiste sa svima variantama akademizma koji se — toga se sada treba najviše da plašimo — u jednom novom obliku uvlači u naš likovni život,

oni još mlađi nisu uspeli da daju dela velika i lično proživljena (što je uostalom, s obzirom na njihove godine i razumljivo).<sup>143</sup>

Primećuje se da su i autori, koji su želeli da umetnički manifestuju svoja ideoška opredeljenja, samo jačali realističku usmerenja koja uz tendencije »lirske« interpretacije čiste plastičke forme, postaju sve izrazitiji tok razvoja srpske skulpture do drugog svetskog rata i kasnije. Taj realistički tok bio je osnažen i prelaskom slovenačkog skulptora Lojza Dolinara 1932. godine u Beograd, a delom i daljom orientacijom vodećih, afirmisanih skulptora na šta je u ovom tekstu ukazano.

Stilska preplitanja i ukrštajanja jedna su od bitnih osobenosti razvoja srpske skulpture. Tako će Palavičini, umetnik koji je u srpskoj skulpturi ostavio i u četvrtoj deceniji najtanjanje kreativne u domenu intimističke plastike *Devojka koja se češlja* 1933, *Za plavom pticom* 1934, *Proleće* 1939, dati i plastike suptilnih realističkih vrednosti kao *Devojka s ostrva* 1931. Palavičini će izvajati i snažnu realističku figuru *Radnika*, za koju će kritika na izložbi Oblika 1931. primetiti da je vrlo uspelo delo i po svojoj monumentalnosti i prilagodnosti svrši za koju je namenjen; da je ta skulptura rađena po instrukcijama kao »jedan idealizovani simbol koji nema mnogo veze sa slobodnim radom ovog odličnog umetnika«.<sup>144</sup> Poznata je aféra koja je izbila kada je Palavičini pokušao da skulpturu u kojoj je preovladavala njegova lična umetnička konцепција postavi kao spomenik izginulim daciima ratnicima i kada je taj rad dobio prvu nagradu.<sup>145</sup>

Pod uticajem Menijea i Jan Konjarek je, još pred balkanski rat, u znaku »impresionizovanog realizma«, vajao *Radnika* koji je u tom trenutku predstavljao prve klice modernosti u srpskoj skulpturi.<sup>146</sup>

Pomenuto je da je i Đorđe Jovanović skulpturama *Siroče* 1913, *Kosačica* 1915. i dr. proširivao tematski registar u smislu »žanra« plastike, kao što se uopšte povremeno vajaju figure radnih ljudi i sirotinje, ali izvan svesnog ideoškog umetničkog opredeljenja, pošto se radilo o alegorijskim figurama za monumentalne gradevine ili o salonskoj plasti. Jedino će se kod Frana Menegela Dinčića koji se na izvestan način nadovezuje na liniju ekspresionizma već običajući u načinu skulpturi, za vreme prvog svetskog rata delima Tome Rosandića, nači i socijalno označena plastika i to u delu opusa koji karakteriše ekspresionizam forme i gde upravo kroz izbor motiva određuje svoj skulptorski izraz. On izlaže u Novom Sadu 1931. sa Arpadom G. Balažom za koga je kritika napisala da je »slikar modernog varoškog života, ali ne i njegove raskošne truleži, već stvaralačkog napora i rada, pa i njegove bede, slikar radnika i siromaha čiju hrabru borbu i patnju pokazuje dubokim čovečanskim saosećanjem i izvesnim patetičnim poletom«.<sup>147</sup> Slične osobенosti prevedene u jezik skulpture nalaze se i u nekim manjim kompozicijama i terakotama Frana Menegela Dinčića u figurinama *Siroče*, *Povratak sa pazara*, *Brbljivice*.<sup>148</sup>

U portretnim bistama razaznavalo se »uspešno stremljenje za jasnim vajarskim izrazom i čistom formom« — modifikovani vid ekspresionizma kao u ranom *Autoportretu* i *Portretu brata*, izlaganim istom prilikom. Na Dinčićevoj samostalnoj izložbi sa Balažom i Nikolajem Reznikovim u Beogradu 1941. godine manifestovaće se ta ekspresionistička orientacija (*Jadnica*). Istovremeno će se zapažati i karakteristična stilска dvojnost, jer u nekim kompozicijama, portretima i plakatima, on je »klasičniji« realista.<sup>149</sup>

Stilska dvojnost ublažena je i skoro da ne postoji u zrelem opusu Tome Rosandića koji od 1929. a i ranije, dosledno neguje jedan opštenjeni realizam kroz koji je ostvario i jedinstveni stilski integritet svoje umetničke ličnosti (*Mlada žena*, 1921, *Harfista* 1929. i dr.). Naglašavajući ulogu drveta

kao mediuma u stabilizaciji Rosandićevog skulptorskog izraza, Rastko Petrović 1932. ističe »Tako se dogodilo da je materija sama progovorila pod dletom ovoga klesara; da je to ona koja je imala da živi i da treperi istom onom čulnošću kojom treperi sam umetnik. Namesto dinamike, Rosandić je uveo čulno osjećanje, ne u izboru tema, već u obradi materije. Time je on kud i kamo postao bliži savremenom vajanju, jednom Majolu, Bernaru ili Despiou«.<sup>150</sup> Na izložbama do drugog svetskog rata Rosandićev ime biće pominjano s pravom među prvima i isticano njegovo majstorstvo. Bez obzira što će se u nekim radovima prepustiti nešto detaljnijoj deskripciji, uvek će se javljati kao umetnik kod koga jedinstvo dela podrazumeva sveukupnu harmoniju — u orkestraciji planova, kontura, modelacije. Uz poznate skulpture (*Harfista* 1929, *Borba i Umorni borac* 1935, *Igrali se konji vrani* 1937), o njegovom konstantnom stvaralačkom angažovanju svedoči manje poznati reljef *Borba*, 1931.<sup>151</sup> U tom radu Rosandić razvija ekspresivni kompozicioni ritam oblika i modelacije da bi prevazišao svoje ranije stilizovane reljefe i realizovao jedan redak moderni, plastički pano. On je u *Borbi* rođenovskom dinamikom plastičiteta moderniji od mnogih svojih mlađih savremenika; on imponeuje vitalitetom forme, mladalačkom svežinom i savremenoušću skulptorskog izraza.

Taj put realističke opštenjenjene forme slediće i Ilija Kolarović od 1928. godine (*Cežnja*) dostižući, rede, i adekvatnu svežinu. Iz njegovog predratnog opusa će ostati samo nekoliko radova — portreta i figura — kao svedoci autorovih životnih plastičkih impulsa.<sup>152</sup>

Mlada generacija, koja uz vodeće ličnosti srpske skulpture delom obeležava njen razvoj u četvrtoj deceniji, afirmaše se na izložbama počev od 1928/29. godine.

Sreten Stojanović je na Prvoj izložbi beogradskih umetnika ocenio da je »Kolarović staromoran u tretiranju modela«; svežinu u skulpturi nalazio je u umetničkom debitu Živorada Mihajlovića i Mihaila Tomića koji »obećavaju dva jaka skulptora u umetničkom Beogradu. Dok je Mihajlović statičar i monumentalnan sa jakom disciplinom i stegnutom formom, Tomić je sav u bogatoj plasti, raskošan i topao. Glava njegove *Kupačice* ima visinu eksprese Picasovih ženae«.<sup>153</sup>

Kada su ova dva autora izlagala na grupnim izložbama, i pored individualnih razlika, kritika je često povezivala njihova nastojanja pošto se izvesna srodnost zapažala u tretmanu figurina u kojima je svaki pokušavao da dosegne ekspresivnost puno senzualizovane forme. Po tim osobinama priključivali su se modernijim tokovima srpske skulpture tridesetih godina. Oni su se svojim plastikama donekle suprotstavljali onom lirsom poetizovanom svetu »vilijskih« vitkih figurina svog profesora Petra Palavičinija mada su u osnovi pripadali krugu poetizovane slobodne intimističke forme.

Izgledalo je da će Mihailo Tomić sировјом snagom temperamenta uspeti da individualizuje svoj izraz kao jednu specifičnu vrednost u srpskoj skulpturi. O njegovoj drugoj samostalnoj izložbi 1933. sa Mihailom Vukotićem, Rastko Petrović piše da je »on senzualnost i divljina izložbe kao ni jedan od mlađica iz poslednje generacije, on nastupa silinom svoje mladosti... Tomić donosi sobom antičku pagansku inspiraciju ne ugledajući se na pojedine uzore, zanesen samo velikim dinamičkim nadahnućem, senzualnom koncepcijom oblika, pokreta i prostora. U pogledu vajanja moglo bi se naći kod njega izvesnog srodstva sa Burdelom, ali svežiji mladalački, bukolički, manje patetičan od ovog poslednjeg, mnogo je bliži Bernarovoj radosti pri vajanju. Bernaru je srođan naročito u vanredno lepim i strasnim figurama *Žene koje leže*.<sup>154</sup>

Medutim, od prvih izlaganja postojala je opasnost u Tomićevim traženjima. Kontradiktornost između dinamike mase i proporcija figure koje je želio da zadrži u realističkim okvirima. Radojica Noe Živanović 1937. godine pozitivno ocenjuje Tomićeve plastike, naglašava karakter stalnog istraživanja i nedostatke vidi u odsustvu sigurne konstrukcije. »Veza između pojedinih forama i delova tela — ekstremiteti, glava i trup njegovih figura nije dovoljno precizan. Izvesna konfuzija postoji...«<sup>155</sup>

Tomićeva violentnost koja je obećavala, stišavala se u ime objektivnije mere — tako da je gubio svoje primarne kvalitete na kompromisnom putu priklanjajući se konvencionalnijim rešenjima.

Kritika je pratila razvoj Živorada Mihajlovića umerenom hvalom da bi povremeno uz primedbe zapažala njegove vrednosti. Pored dosta skromnog obima svog opusa Mihajlović je ostvario nekoliko vrednih rezultata koji se mogu uvrstiti među najlepše priloge srpskoj skulpturi koje je dala njegova generacija. I to, po pravilu, kada se sa više slobode prepusta spontanom vajanju oblih, senzualizovanih volumena u kojima je bila prisutna i majolovska zrelost oblika i jedna lična nota pritajenog poetskog senzibiliteta. Mihailo S. Petrov 1933. zapaža »Živorad Mihajlović ima odličnu figurinu *Devojčica sa ogledalom*, plemenitu u ritmu svojih linija i oblikovanu sa razumevanjem. Uistinu je šteta što ovaj daroviti naš skulptor nije predstavljen sa više svojih radova. Utoliko više, jer se Mihajlović javlja samo na zajedničkim izložbama, i uvek sa po jednim ili dva rada...«<sup>156</sup>

Dorđe Popović nešto kasnije ocenjuje »Živorad Mihajlović pokazuje oštar i produhovljen smisao za monumentalnu plastiku kad obraduje i manje dimenzije. To najbolje svedoči rad *Eva*, čija punoća forme najbolje odgovara shvatanju francuske škole. *Toaleta* iako inteligentno sračunata kompozicija, previše nategnuta. Potrebni spontanitet za takvu nameru zatajio je...«<sup>157</sup>

Na samostalnoj izložbi umetnika Pjer Križanić, koji se inače nije isticao posebnim afinitetom prema skulpturi, o Mihajlovićevim delima piše: »Po formatu bi te skulpture spadale u tzv. malu plastiku. Da bi to bile i po svom umetničkom karakteru nedostaje im izvesna minucioznost izrade koja karakteriše tu intimnu vrstu plastike«.<sup>158</sup> Očigledno je da se ova primedba ne bi mogla tumačiti kao negativna odlika Mihajlovića, već upravo suprotno.

Periša Milić se samostalnom izložbom 1931. akademskim vezivanjem za renesansu, pojavio, mimo svih stremljenja svojih kolega, kako je to Pivo Karamatićević definisao kao »grom iz vedra nebav«. On se kao »umetnik odličnih posmatračkih sposobnosti« u crtežima, slikama i skulpturama, opredelio za »realizam, nešto idealisan«, i bio klasičniji portretista i medaljer čak i od samih predstavnika akademskog realizma u srpskoj skulpturi u prelomnim godinama između dva veka.<sup>159</sup>

Samostalna izložba Đorda Oraovca 1932. posle umetnikovog povratka iz Pariza, doprinela je da kritika nešto opsežnije analizira njegove napore — kvalitete i propuste. Dragan Aleksić nalazi da »Skulpture G. Oraovca ne pokazuju nikakvu naročitu originalnost, ne ističu jedno lično shvatanje koje bi išlo paralelno sa velikom impulsivnošću stvaranja ovog talenta... Statuete i glave prikazuju nam u suštini svu gipkost stvaranja G. Oraovca pogotovo statuete, ali ni tu ne primećujemo ni jedan snažniji potez, ni jednu značajniju liniju koja bi osvežila našu skulptorskiju umetnost«.<sup>160</sup>

Rastko Petrović zapaža »on pokazuje retku aktivnost za čoveka koji je pristupio umetnosti tek u zrelim godinama. Njegov napor da savlada ono što se u mladosti savlaže čistim mlađačkim temperamentom takođe je za pohvalu. Medutim, ovaj pozni pristup vajanju i lišava stalno G. Oraovca te početne dinamike koja plastični čini isto tako životom i neodoljivom kao bilo koju drugu umetnost. Na svim radovima ovoga vajara oseća se opreznost pri logičnom vezivanju vajarskih elemenata. Pominjući težnju za stilizacijom, Petrović misli da je »Oraovac u tome najinteresantniji, on je plastičku kadkada posmatrao i kao čistu, slobodnu konstrukciju oblika jednu slobodnu igru odnosa masa. Takav je portret *Rodena, Majke*, itd.«<sup>161</sup>

Na Šestoj jesenjoj izložbi 1933. Petrov je zapazio Vladetu Piperskog koji »još jednom potvrđuje da se u njega s pravom mogu polagati najlepše nade. Ovaj daroviti mladič prilazi skulptorskom poslu sa ispravnim gledanjem, postavlja sebi zadatke koji su bez ikakvih oslanjanja na jestine efekte, hoće da govori čistim jezikom plastike, da bude uistinu skulptor. Već kao narera samo, već kao sama težnja, ova odlika Piperskog zaslužuje da se njegovi napor prate sa simpatijama«.<sup>162</sup>

Isti kritičar sledeće 1934. godine ocenjujući Josifa Nešića i Svetomiru Počeku kao autore koji ostaju u svemu na liniji početnika, upozorava da je »Popović — Vijorović (Daroslava) u stalnom progresu. Očigledno, njena *Zenska glava* pokazuje sve istančaniji smisao za oblikovanje plastičke forme i sve konstruktivnije plastične celine kraj svega toga da i ovoga puta glava kod nje nema potiljka i temena«.<sup>163</sup> I Todor Manojlović smatra da se »ova darovita mlada umetnica nalazi već, neosporno, u prvom redu naših najmladih skulptora, i njen dalji rad i razvoj postaju sve važniji po budućnost našeg vajarstva«.<sup>164</sup> Umetnici svoja htjenja definiše rečima: »U skulpturi se pridržavam prirode, samo što izvesne forme uprošćavam. Nalazim da je, bilo kod akta ili portreta, važnije izraziti karakteristične linije nego se držati čistog naturalizma«.<sup>165</sup>

Na prvoj izložbi Nezavisnih 1936/37. kritičar *Vremena* nalazi da »Božidar Obradović oseća plastiku ima nerve finoće, on je nesumnjivi skulptorski talent«.<sup>166</sup> Radojica Noe Živanović smatra da »njegova plastika nosi sve karakteristike beogradске umetničke škole, ali njegova strogost prema samome sebi navodi nas da verujemo da će on vremenom naći svoj put«.<sup>167</sup>

Kritika se osvrće na skulptore koji se javljaju od 1937. godine i zapaža povratak skulpturi Stevana Bodnarova koji se predstavlja svojim portretima. Pjer Križanić na Dvanaestoj jesenjoj izložbi između ostalih ističe odlične portrete Stevana Bodnarova i Josifa Majznera, dok Pavle Vasić smatra da se Bodnarov suviše podredio materijalu. U tom osvrtu on analizira Milana Besarabića i uočava da je *Ranjenik* neubedljiv i nešiguran u formi, a da portretima nedostaje čvrstina. Pavle Vasić isto tako piše da je »Josif Majzner u svojim skulpturama pokazao nesumnjiv trud, koji je mnogo izgubio od svoga plastičnoga delovanja zbog nekritičnog insistiranja na detaljima«.<sup>168</sup>

Đorđe Oraovac konstatiše da je skulptura na Trinaestoj jesenjoj izložbi 1940. slabija, i izdvaja portret *Pjera Križanića* od Bodnarova »koji je pored izvesnih nedostataka dosta snažno dat«, kao i *Vezifu Vladete Piperskog*.<sup>169</sup>

Pred drugi svetski rat javlja se samostalnom izložbom i Milan Besarabić da bi bio ocenjen kao talentovani početnik. Zvonimir Kulundžić piše »Ima u svim tim radovima još mnogo školskog kako u tretmanu tako i u sižima, osećaju se razni uticaji i svi se medusobno veoma razlikuju... iako se za sada još, kod

Besarabića ne vidi njegov umetnički put može se s mnogo nade očekivati da će ga on uskoro pouzdano naći.<sup>170</sup>

## SOCIJALISTIČKI REALIZAM

U našoj zemlji posle drugog svetskog rata i pobjede revolucije, u godinama socijalističkog realizma, skulptura nije pretrpela veće krize. Samo su intenzivirana realistička usmerenja, koja su delom karakterisala tjen razvoj između dva rata, posebno od tridesetih godina. Pitanje se postavljalo na planu tematskog usmeravanja i stvaralačkih mogućnosti samih umetnika, kao i potreba da pristupe realizacijama monumentalne spomeničke plastike, a što neće biti karakteristika samo ove epohe. Tipična formula koja se tada javlja u građenju spomenika ponovice se i u vreme kada već bude proglašeno dogmatsko shvatanje obaveza i funkcije umetničkog dela.<sup>171</sup>

U poznatom tekstu »Idejnost daje krila talentima« Jovan Popović ističe »U našem vajarstvu udaljavanje od predmetnosti nije bilo tako veliko kao u slikarstvu. Rvajući se s materijalom koji treba oblikovati u umetničko delo, naši vajari, i pored skretanja u izvesnu ekspressionističku stilizaciju, stajali su i suviše na čvrstom tlu jakih skulpturalnih tradicija, a da bi potpuno izneverili lik čoveka i predmetnost prirode. Iako ni u našem slikarstvu nisu bile uhvatile trajnog maha najapsurdnije devijacije dekadentnog-formalističkog slikarstva zapadnih kapitalističkih zemalja, kao što su besomučne deformacije čoveka i prirode i pustoš apstraktnih vizija i košmara, — nego se glavno osiromašavanje sastojalo u forsiranju nekih »čisto pikturnalnih« elemenata bez obzira na sadržaj — naše vajarstvo je još manje bilo krenulo putem na kome se gube osnovne sposobnosti savladavanja predmetnih oblika. Zato je naše vajarstvo i moglo odmah posle oslobođenja zemlje da da značajna ostvarenja, čak neka monumentalna ostvarenja koja služe na ponos kako našim umetničkim tradicijama, tako i našoj socijalističkoj stvarnosti. I mada pisac smatra da je »naša skulptura dostigla ozbiljne rezultate na putu ka socijalističkoj umetnosti«, on upozorava »ako na skulpturi borac samo drži pušku, bacu bombu ili diže zastavu, a čitav lik ne izražava ono što umetnik hoće da izrazi, onda ta puška, bomba ili zastava nisu drugo do rekvizita. Ne treba, razume se odbaciti te spoljne oznake. Umetnik se mora služiti njima. Ali one ne mogu zameniti liko«.<sup>172</sup>

Insistiranje na realizmu kroz koje se skulptura kretala čak i do naturalizma nije samo po sebi zadovoljavalo. Formalistička je bila i realistička figura ukoliko nije odgovarala zamišljenom obrascu-borbenosti, stradanja, pobjede. Tako se događa da socijalistički realizam skulpturu usmerava preko granice realizma — u smjeru njegove dekadencije jer se ona podređuje kodeksima shematisiranih oblika do manira. Evidentan je jedan novi vid akademske idealizovane forme — ne u smislu lepote, već u smislu patetične simbolike koja je često podrazumevala upravo »grubost« oblika i izraza.

U tim spomenicima revolucionarnu snagu i borbenost odražava tip figure naglašene muskulature koju prati određeni pokret i potencirani gest, da bi pojam stradanja i herojstva nekad uslovjavao i naglašenost »osature« dok je sam izraz lika pretopljen u ukočene grimase. Aktovi devojaka i mladića zamenjeni su tipiziranim figurama boraca, radnika i radnice, obučenih u uniforme ili svakodnevna radna odela, uz prateće attribute, zavisno od teme spomenika. Ova produkcija je velikim delom bila označena formalizmom, u pravom smislu tog termina. Upozorenje Jovana Popovića datira iz 1949. godine, kada je već umnogome taj vid formalizma u skulpturi preovladao i kada se već vidi da spoljne oznake ne obezbeđuju jednom htenju odgovarajući umetnički kvalitet.

Suočena sa potrebom i željom društva da kroz obnovu i izgradnju zemlje izgradi i svoju novu umetnost što je sve skulpturi obezbedivalo i prosperitet, uz sve ograde koje su spolja postavljane, najveću je predstavljala sama kreativna nemoć

umetnika. Mnogi nisu bili profesionalno spremni da odgovore zakonima monumentalnosti koji su se postavljali u većim spomeničkim zadacima, pa je prirodno da su nicale figure koje su slično lutkama, svojom odećom, rekvizitima i »pozoma« pokušavale da zamene ili nadoknade odsustvo ideje ili smisla za monumentalnost.

Pored zamerki koje bi se mogle sa same »metierske« strane dati nekim spomenicima, tom poletu društva koje je pred umetnicima postavljalo zahtev da se odluče za brza, pa i improvizovana rešenja, mogli su da odgovore samo vajari koji su posedovali veće iskustvo i afinitete ili su prošli kroz »školu« koja im je svojevremeno otkrila pored ostalog i sve tajne monumentalne plastike.

Tako je Sreten Stojanović bio spreman da prihvati realizacije monumentalnih spomenika: Palim borcima na Iriškom Vencu 1951. Spomenik ustanku u Bosanskom Grahovu 1952., i dr. Lojze Dolinar radi reljef »Borba jugoslovenskih naroda u NOB-u 1948., spomenik Streljanima u Jajincima 1950. (Spomenik »Otporu i stradanju« postavljen u Kraljevu), a Radeta Stanković učenik i sledbenik istaknutih monumentalista — Meštrovića i Augustinića, takođe sa odgovarajućom solidnošću rešava spomeničke zadatke (*Elektromonteri*, 1948., *Vasa Čaprić*, 1949., *Obalski radnik*, 1952., i dr.). Stevan Bednarov je uglavnom bio zaokupljen monumentalnim portretskim bistama (*Ivo Lola Ribar*, 1948., *Dimitrije Tucović* 1949., i dr.).

Najmladi vajari postepeno se javljaju na izložbama ULUS-a od 1945. godine i to pretežno sa portretima, reljefima i nešto ređe figurama.<sup>173</sup> Njihova nastojanja su pozitivno ocenjivana mada nijedan autor nije izuzetno hvaljen, niti istican kao uzor starijim kolegama. I bilo da su u pitanju stariji ili mlađi skulptori, sa retkim izuzecima, skulpture manjih formata, radene spontano, predstavljale su uspešne doprinose socijalističkom realizmu od spomenika realizovanih sa većim pretencijama. (Dolinar, *Odmor*, 1946., T. Rosandić, *Taoč — Streljani umirući partizan* 1948., S. Stojanović, *Sloboda*, 1950., i drugi). Zapravo, najvredniji odgovori njegovim zahtevima daje se kada mine isključivost dogmatskog shvatanja same epohe socijalističkog realizma.

A to je vreme kome su prethodile izložbe »70 slikarskih i vajarških dela iz vremena 1920 — 1940« početkom 1951. godine i samostalne izložbe Riste Stijovića 1951., Petra Palavićinija 1952. i Sretena Stojanovića 1953., koje su u promjenjenoj društvenoj klimi dozvolile da se sagledaju širi putevi umetnosti i kreativne slobode. To je najzad vreme u kome sa novom skulptorskog generacijom počinje i nova epoha razvoja srpske skulpture.

## NAPOMENE

<sup>1</sup> On objašnjava i da «slike vajarске ne smiju se producirati stanicama, sviše većačkom izradom u pojedinostima koji ne odgovaraju upotrebljenom materijalu (kamenu, tuču itd.), smelim i drskim pokretima i položajima, koji ne odgovaraju težini kamena. U vajarškim slikama glavna je tišina, lepota crta, svečan izraz u celini, u delovima savršena strazmera i ritam...»

v. Mihorad Popović Šapčanin, Prvi pojav vajarstva u nas. Povodom izložbe slike g. Petra Ubavkića, SRPSKE NOVINE, Beograd, 8. novembar 1895. Preuzeto: Dr Lazar Trifunović, Petar Ubavkić, FILOZOFSKI FAKULTET, INSTITUT ZA ISTORIJU UMETNOSTI, Beograd, 1973.

<sup>2</sup> Bujdan Popović, Pančeva statua, OTADŽBINA, Beograd, 1891, god. X, knj. XXIX, sv. 113, 114, 115 i 116.

<sup>3</sup> Prema Šaviću veza sva održava samo g u s l a r u, već u još većoj meri nja je d u k v, taj aktivni i bezobzirni osvetnički slobode pa najposle i potbenik, i k a l u d e r, taj tihli ali postojani i pouzdani čuvat moralne i duševne slobode. Ovi rade, u goslar je tek odziv toga rada, premda u mnogim slučajevima i pokretač mu. Kaluder, hajduk i goslar su upravo sveta trojica u doba propasti srpske, oni se ne mogu ni odeliti jedan od drugog, oni su kao tri brata nad kojima lebdi andeo hraničar: srpska maja...»

v. M.S.-č, Izložba vajarških radova Dorda Jovanovića u Novom Sadu, LETOPIS MATICE SRPSKE, Novi Sad, 1896, knj. 188, sv. IV, str. 166—169.

<sup>4</sup> Da je Mihorad Popović Šapčanin 1895. pisao povodom iste izložbe Dorda Jovanovića u Beogradu, verovatno se ne bi oduševljavao uspesima sva polju lepih umetnosti što imamo »toliko akademički obrazovanih živopisaca, mnoge uzorne gradevine, vrtove u mnogim domovima, ukusni salati...». Prema jednoj vesti »kad je g. Jovanović otvorio svoju izložbu, otvoren je i Veliki Cirkus Sidoš, i sve sto je najmoćnije i najinteligentnije u Beogradu potračalo je da vidi »Veliki Bale«, »Voden Pantomin«, kao i »Dvorove Arkadije« — »Pa jest, mora se priznati da je prijatnije videti lepuškaste baletkinje u trikou ili glupog Avgusta, no hladnu bronzu statuu Srpske vile, Boška Jugovice ili Guslara?«

v. TROGOVINSKI GLASNIK, Beograd, 1895, br. 238.

<sup>5</sup> Vidi napomenu br. 2. I Miloje Vasić nekoliko godina kasnije piše da je umetnost puko sirode i u žurnalistici i kod ozbiljnije naše inteligencije kako u pogledu literarnom, tako isto i u pogledu na samo njeno negovanje, pa i njene delatnosti. Miloje Vasić, Kako sliku posmatrati, BRANKOVO KOLO, Sremski Karlovci, 1. januar 1895, god. IV, br. 1, stab. 21—28.

<sup>6</sup> Dr Miodrag Kolarčić, Priči za monografiju P. Ubavkića, ZBORNIK NARODNOG MUZEJA, Narodni muzej, Beograd, MCMLXII str. 213—231.

Dr Lazar Trifunović, Petar Ubavkić, FILOZOFSKI FAKULTET, INSTITUT ZA ISTORIJU UMETNOSTI, Beograd, 1973.

<sup>7</sup> Božidar S. Nikolajević, Srpska umetnost na Pariskoj izložbi, BRANKOVO KOLO, Sremski Karlovci, 2. mart 1900, god. VI, br. 9, stab. 280—284; Taj nesrećni spomenik, koji je zbog dimenzije ostao godinama zaboravljen u paliljuskoj školi, pominje i drugi pisac da bi kritikovao veoma angažovan opšte stanje i preporučavao niz mera koje treba preduzeti kako bi se srpska umetnost unapredila. On prebacuje i umetnicima i državi što im je po povratku sa skološavanja zpreva briga da se stvoriti kakvo mesto među učiteljima crtača i predlaže da država osigura stalni godišnji prihod umetnicima a da oni sve vreme žive sva Beograda i većih varoša, putuju po zemlji... radi svojih studija kako bi mogli »naći narod da predstavljuju uživajući se u dušu njegovu«, da »naći umetnik između srpskog Čoveka; za koga čemo mi bez teškoća i premišljanja moci reći da je Srbin a ne kakav francuski filozof, nemacki socijalista, ruski mužak ili Švedski torbore.

v. Dr. Ognjen (Miloje Vasić), Srpska umetnost, BRANKOVO KOLO, Sremski Karlovci, 25. januar 1901, god. VII, br. 4, stab. 112—118; 1. februar, br. 5, stab. 146—151; 8. februar, br. 6, stab. 177—183.

<sup>8</sup> Valtrovic piše: »jedan od njih je Petar Ubavkić (rod. 1850), koji se umetnosti učio u Bečeju, Minhenu i Rimu; i koji je svoje umenje izneo u velikim grupama, reljefima i mramornim i bronznim poprsjima. Od ovih nekoga — poprje Daničićevu, Jakšićevu i Jovanu Gavriloviću — krase Beogradsko štataliste, a mramorno poprsje Vukovu nalazi se, pored drugih Ubavkićevih radova, u Narodnom muzeju.

Drugi skulptor je Đorđe Jovanović (rod. 1861.), kojeg je umetničko školovalo odvelo u Boč, Minhen i Pariz. Tu on sad radi na velikom bronzanom spomeniku izginulim borcima 1389. na Kosovu. Inače je radio reljefne portrete i poprsja. Izradio je dalje bronzani spomenik Dru Josifu Pančiću u Beogradu i isto takav spomenik knezu Milošu u Požarevcu. Međutim je ranija isčekivanja potpuno opravdano umetnik, treći skulptor srpski, Sime Roksandić. Ne bi bilo pravo predi ga čutiće itd.«

v. Mihailo Valtrovic, Umjetnost u Srbiji, BRANKOVO KOLO, Sremski Karlovci, 13. april 1906, god. XII, br. 14 i 15, str. 460—470.

<sup>9</sup> Božidar Nikolajević, Đorđe Jovanović, BRANKOVO KOLO, Sremski Karlovci, 5. maj 1911, god. XVII, br. 18, str. 283—285.

<sup>10</sup> Pisac ovog teksta zainteresovao se za razvoj srpske skulpture kao student — pedesetih godina. U tadašnjim istraživanjima kolegijalno pomoći

pružio mi je i dr. Miodrag Kolarčić na čemu mu se i ovom prilikom zahvaljujem. On mi je ukazao na ličnost Dimitrija Petrovića, uputio na tekst u Srpskom narodnom istu. Inače, biografija o Dimitriju Petroviću kao i pregled literature i dosadašnjih istraživanja objavljena su u Enciklopediji likovnih umetnosti — izd. Leksikografskog zavoda, Zagreb, 1964, knj. III, str. 664—665.

<sup>11</sup> U ovom radu nije dat detaljan pregled dosadašnjih istraživanja i rezultata, s obzirom da samu publikaciju sadrži literaturu i biobibliografije umetnika zastupljenih na izložbi. Uzimaju se na prilogu koji su »otkrivali« ličnosti ili dogrili da se nasvele pojedini momenti u razvoju srpske skulpture. Podrazumeva se da su dosadašnji pregledi srpske skulpture do drugog svetskog rata — izložbe i predgovori kataloga — kao i niz drugih studija — u tom pogledu dali znatan doprinos.

<sup>12</sup> Dr Lazar Trifunović u studiji o Petru Ubavkiću prvi je dao puni značaj uticajima Italije.

<sup>13</sup> Razaranja u prvom svetskom ratu opustolila su trgrove, javne ustanove i stanove da bi se tome priključio i zah vremena koji je postepeno uništavao trošni materijal. Poznato je da je u prvom svetskom ratu stradao i Narodni muzej, pa i niz skulptura naših prvih skulptora.

<sup>14</sup> Kao što je već naglašeno, dr Lazar Trifunović dao je izuzetan doprinos izučavanju Petra Ubavkića. On je da pregled istraživanja do objavljanja njegove knjige i publikovao arhivsku gradu i kritike iz epoha. Dr Trifunović kroz minucioznu analizu Ubavkićevog opusa postavio je shemu detaljne periodizacije i ukazao na kvalitete pojedinih ostvarenja i fazu.

<sup>15</sup> Kao svetski čovek i larmastni boem umeo je da se nametne društvu što potvrđuje i njegov brojni opes. Pored sponnika, brojnih portreta, reljefa, statua salonskog karaktera, dekorativnih skulptura na gradićima, autor je i niza nadgrobnih spomenika. Njegova prva grobljanska plastika — reljef dece Andre Gavrilovića na Novom groblju urđena je 1892. godine tako da spada u najranije radove ove vrste u srpskoj skulpturi.

<sup>16</sup> Vajarški radovi akademika Đorda Jovanovića, izd. SRPSKA KRALJEVSKA AKADEMIJA, Beograd, 1933.

<sup>17</sup> N.J., Pedeset godina umetničkog života Đoke Jovanovića — velika izložba skulptura, POLITIKA, Beograd, 23. april 1933, br. 8959, str. 7.

<sup>18</sup> Reljef Hajduka Veljka u Negotinu 1892, Knez Miloš u Požarevcu 1898, Kosovski spomenik u Kruševcu 1900, i dr. Ove kompozicije ispunjavaju sve konvencije standardne spomeničke producije istoriognog tipa omiljenog u drugoj polovini devetnaestog veka u Evropi kada se neoklasicistička tradicija, pod pritiskom romantizma priklanjala verzmu i barociziranu pompu. Toge su zamjenjene drapiranim haljinama, viteskim odorama i ornamenteškim nosiljama da bi se u »živoj slici« predstavio čas istorije. I da bi ta predstava što svezanje i ubedljivo delovala patetičnim pozama, gestu junaka, vilu i drugih alegorijskih figura, priklujuće se čitav arsenal simboličkih rekvizita — od palme i lovorođevog venca do barjaka, od grbova i kruna do guslara i oružja.

<sup>19</sup> Vidi napomenu br. 16

<sup>20</sup> Izlagao je i Božidar Karadžordević dva reljefa.

<sup>21</sup> U prvom svetskom ratu prilikom bombardovanja Beograda uništeno je i nestalo više radova, kao i spomenik u Vranju koji je autor ponovo radio 1926/27.

<sup>22</sup> Prema svedočanstvu koje je svojevremeno dala autor teksta supruga pok. umetnika, Roksandić je u Obrtnoj školi u Zagrebu posebno časio starjeg kolegu Rudolfa Valdeca. On ga je posle Budimpešte sledio i u skološavanju kod prof. Eberlea. Prema istom svedočanstvu prilikom drugog boravka u Minhenu 1906. god. Roksandić je de g u t i r a l a secesiju tako da se uputo u Rim. Fotografija jednog reljefa iz 1896. kada je izlagao sa hrvatskim umetnicima na Milenijskoj izložbi u Budimpešti, odaje saznanje afinitet za pikturne efekte kao što i fotografija portreta supruga, tzv. Studija, radena u Minhenu 1906. obradom kose i izduženom, blago terđiranom bazenom, ukazuje na secesionističku dekorativnost.

<sup>23</sup> Bogdan Popović, Prva jugoslovenska umetnička izložba, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, jul-decembar 1905, knj. XV, str. 57.

<sup>24</sup> Lazar Trifunović, Vreme srpskog impresionizma, POČECI JUGOSLOVENSKOG MODERNOG SLIKARSTVA, ed. JUGOSLOVENSKA UMETNOST XX Veka, Muzej savremene umetnosti, Beograd, decembar 1972 — januar 1973; Miodrag B. Protić, Srpsko slikarstvo XX veka, NOLIT, Beograd, 1973.

Lazar Trifunović, Srpsko slikarstvo 1900—1950, NOLIT, Beograd, 1973.

<sup>25</sup> Većim delom ove karakteristike razvoja srpske skulpture odnose se na Đorda Jovanovića. Zbog toga nisu proizvoljne pošto je on vodeća figura tog vremena. On je akiljan više od pola veka (prvi rad Prela 1887 — poslednji Portret Novice Šaulić 1946) i svojim opusom u mnogome održava i vindažući ukus sredine koji će i posle pojave modernijih stremljenja davati obeležja njenom akademiskom toku.

<sup>26</sup> Originalan naziv skulture »Roba« iz 1897.

<sup>27</sup> Preuzeto Pietro Scarpellini, Canova e L'ottocento, ed. Fratelli Fabbri, Milano, 1968, str. 9.

<sup>28</sup> Borba lava i šećera 1922, Lav u pokretu na skok, 1926. i dr. Kao i Petar Ubavkić pre njega, Roksandić se pridružuje tačnom spisku tragičnih liknosti u našoj umetnosti, čija se kreativnost gasila u resignaciji, jer nisu imali snage da pterastu sredinu, u njoj umetnički opstani i dalje se razvijaju.

- <sup>28</sup> Dečak sa Čukur-česme je postavljen kao nadgrobni spomenik umjetniku na Novom groblju u Beogradu. Inače, jedan fragment Karadordevog spomenika — figura guslara u visokom reljefu čuva se u Muzeju grada Beograda. Kritike tog spomenika objavljene su u bibliografiji publikovanoj u katalogu Muzeja savremene umjetnosti: *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva 1900—1920*, 1972/73.
- <sup>29</sup> Dimitrije Mitrinović, Pomenuta umjetnost, SAVREMENIK, Zagreb, novembar 1912, br. 11, str. 668—675.
- <sup>30</sup> Miloš Crnjanski, O izložbi Paška Vučetića, DEMOKRATIJA, Beograd, 14. novembar 1919, god. I, br. 167, str. 2.
- <sup>31</sup> Dužni smo da se zahvalimo direktoru Narodne galerije u Pragu, dr. Jirí Kataliku na širim informacijama o autoru. On nas je uputio i na pisanu monografiju dr. Karola Vaculíka koji je dokumentaciju Muzeja savremene umjetnosti posao literaturu o Konjareku, kao i sačuvane fotografije radova iz beogradskog ciklusa.
- <sup>32</sup> S obzirom na francusku transkripciju prezimena na nekim radovima postoji mogućnost da je bio i u Parizu mada to ne možemo da tvrdimo.
- <sup>33</sup> Branko Lazarević, Četvrti izložba »Lade«, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 16. decembar 1910, knj. XXV, sv. 12, str. 927.
- <sup>34</sup> Jovan Dučić, Dva nova skulptora, Janko Konjarek i Dragomir Arambatić, POLITIKA, Beograd, 4. jul 1908, br. 1601; Reprodukcija »Radnik na odmoru« objavljena u Novoj Iskri, 1912; fotografije skulptura *Postlednji dok* i *Propovednik* sačuvala Nada Ranošević.
- <sup>35</sup> Opština biografija, Zvonimir Kulundžić, Vajar Dragomir Arambatić, BEOGRADSKA OPŠTINSKA NOVINA, Beograd, jun 1940, br. 6, str. 566—580. Datiranje ranih Arambatićevih radova preuzeto iz ove studije. Arambatić je njihove replike uradio kasnije.
- <sup>36</sup> Louis Hourtigue, Histoire générale de L'Art, France, ed. Hachette, Paris, 1919, str. 444.
- <sup>37</sup> Dimitrije Mitrinović, Srbi i Hrvati na Međunarodnoj izložbi u Rimu, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, jul-decembar 1911, knj. XXVI, sv. 10, str. 808.
- <sup>38</sup> Postavljen u Karadordevom parku u Beogradu posle prvog svetskog rata.
- <sup>39</sup> Vidi napomenu br. 23.
- <sup>40</sup> Od 1921. na školi predaje Simeon Roksandić. On neko vreme vrši i dužnost direktora. Penzionisan je kao profesor na nastavničkom odseku 1933. Petar Palavinić predaje vajarstvo na istoj školi od 1924. do 1937. Umetnička akademija osnovana je 1937. Prvi rektor bio je Toma Rosandić, od 1937/38. na Akademiji predaje i Sreten Stojanović.
- <sup>41</sup> Na drugom konkursu za izradu spomenika knezu Mihailu Obrenoviću 1873. učestvovao je slike Steva Todorović. Njegov projekt učao je u najuži izbor i reprodukovao je 1881. u Šepskim ilustriranim novinama. Izrada biste pesniku Vojislava Iliću poverena je neškolovanom vajaru Jovanu Peliku mada su konkurisali Rendić, Jovanović, Ubavkić, Roksandić, čak i slike Anastas Bočarić. Pre odlaska u Rim 1906. Roksandić je dobio prve nagrade za projekte spomenika u Nišu i Kragujevcu koji nisu realizovani. Ivan Meštrović već 1906. radi u Beogradu portret kralja Petra. Konjarek je radio projekte za spomenike Karadoru, za Čukur-česmu pa i za spomenik Sindelicu u Sviljanu koji takođe nije podignut. Slikaru Pašku Vučetiću poverena je izrada spomenika Karadoru. Pored Valdeca koji realizuje spomenik Dositeju Obradoviću, projekte su radili Toma Rosandić, itd.
- <sup>42</sup> Ivančić se u prikazu izložbe u Beču 1906. divi »Mučenja Ota Rihtera« jer »Po zemljii, trsovitim proučem pokrivenoj, sa rukama nazad vezanim, muči se i iz sve snage upinje jedan nesrećnik da se oslobođi i nove bede; guša mu se puže uz telo i palaca jenkom u blizini srca, da tamo zabode svoj ostromi zub i sruci otvor! Koliko ova skulptura ume da govori! da bi istovremeno tvrdio da u Meštrovićevom eksploratu »Na izvoru života« nemaju nikde ideje, nikde opravdanja za zamisao!«
- <sup>43</sup> V. G.P.IV., Kroz slikarske izložbe, NOVA ISKRA, Beograd, jun 1906, god. VII, br. 6, str. 190—192.
- <sup>44</sup> Vidi napomenu br. 23.
- <sup>45</sup> Pored istorijskih spomenika, u produkcijama pa i na izložbama, mnovo su bili zastupljeni portreti krunisanih glava i drugih ličnosti u parodijnim mandirima.
- <sup>46</sup> Vladimir Petković, Ivan Meštrović, Refleksije pod Vidodanskim hramom, DELO, Beograd, 1910, god. XV, knj. LVII, sv. 2, str. 294—300.
- <sup>47</sup> M.C., Treća Južnoslovenska izložba u Zagrebu, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, januar-jun 1908, knj. XX, sv. 11, str. 860—864.
- <sup>48</sup> Milan Predić, Četvrti Jugoslovenska umetnička izložba, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 1. jun 1912, knj. XXVIII, br. 11, str. 859.
- <sup>49</sup> Nadežda Petrović, Sa četvrti Jugoslovenske izložbe u Beogradu, BOSANSKA VILA, Sarajevo, 30. jun 1912, br. 11 i 12, str. 180, 199—200.
- <sup>50</sup> Božo Lovrić, Treća jugoslovenska izložba, NARODNE NOVINE, Zagreb, 16. maj 1908, god. LXXIV, br. 115;
- Jerolim Mišić, Četvrti jugoslovenska izložba, ZVEZDA, Beograd, 25. jun 1912, br. 12, str. 758; vidi i A.G. Matol, Izložbene impresije, HRVATSKA SMOTRA, Zagreb, 1908, knj. IV, sv. X, br. 42, str. 187—193; Kosta Stranić, Osrt na Jugoslovensku izložbu, PIJEMONT, Beograd, 15. jul 1912, god. II.
- <sup>51</sup> Moša Pijade, Kroz Jugoslovensku Izložbu, MALI ŽURNAL, Beograd, 8. jun 1912, br. 156, str. 1—2.
- <sup>52</sup> Vidi napomenu br. 37.
- <sup>53</sup> M. Kolarčić, Poerija kamena, KNJIŽEVNE NOVINE, Beograd, 29. novembar 1954.
- Dr Miodrag Kolarčić napisao je studiju u monografiji TOMA ROSANDIĆ, izd. PROSVETA, Beograd, 1939. U okviru kataloga muzeja Tome Rosandića koji je Muzej grada Beograda izdao 1963. godine Radmila Antić detaljno je obradila život i umetnički put umetnika. Ona je objavila opsetan katalog dela (u Muzeju, Jugoslaviji, inostranstvu i izgubljenih dela), podatke o izlaganju i veoma opsetnu bibliografiju — od prvih tekstova o umetniku 1906. pa do objavljivanja publikacije 1962. godine.
- <sup>54</sup> M. Toma Rosandić, SAVREMENIK, Zagreb, 1911, god. VI, br. 1, str. 73.
- <sup>55</sup> Vidi napomenu br. 37 i 50.
- <sup>56</sup> Za Tomu Rosandića je renesansa »izraz čovečanske slobode, koja je imala namenu i koja je uspešna da od čoveka i čovečanskog napravi Boga i Božansko, jer je došla do sanjanja da sve što je lepo, uvišeno, bolno, radošno, nije van čoveka, već u njemu samom.«
- v. Toma Rosandić o renesansnoj skulpturi — pribeležio Deinde Oraovac, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, mart-april 1938, br. 6—7, str. 103—108.
- <sup>57</sup> D(ragan) Aleksić, Razotvarana vajarska filozofija g. Tome Rosandića, VREME, Beograd, 11. decembar 1931, str. 5.
- <sup>58</sup> Miodrag B. Protić, Treća decenija — konstruktivno slikarstvo, ed Jugoslovensko slikarstvo XX veka, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1967.
- <sup>59</sup> Moša Pijade, Ivan Metrović i težnja za stilom, 1919, o umetnosti, SKZ, Beograd 1963.
- <sup>60</sup> Prema informacijama Zorana Markuša, Ljubomir Micić je radio na takvom projektu — njegova skica objavljena je u Internacionačkoj reviji Zenit br. 4, maj 1921, kao znak revije i ponovljena u publikaciji »Kola za spasavanje« istog autora. Takođe, prema informacijama Zorana Markuša, Mihailo S. Petrov je u svojoj dadaističkoj fazi uradio jednu skulpturu.
- v. Zoran Markuš, Metamorfoza zenitizma. Slikar i grafičar Mihailo Petrov, SAVREMENIK, Beograd, decembar 1970, br. 12, knj. XXXII.
- <sup>61</sup> Vidi napomenu 58.
- <sup>62</sup> Boško Tokin, ZENIT, Zagreb, mart 1921, str. 1—2.
- <sup>63</sup> Ljubomir Micić, Nova plastika, Beograd, 20. septembar 1923; Archipenko, plastique nouvelle, avec préface de Ljubomir Mitzic, izdanje ZENIT, Beograd, 1923.
- <sup>64</sup> Pera Pallavicini, izd. CELAP I POPOVAC, Zagreb, 1920.
- <sup>65</sup> Petar Palavinić o sebi i svom radu, DUBROVAČKI Vjesnik, Dubrovnik, 29. novembar 1957.
- <sup>66</sup> Umjetnik je oco rat proveo u vojsci, nije pristao da se prebači u Italiju ili Francusku. Sačuvan je njegov dnevnik iz rata, koji je Dessa Mihailović-Glišić poklonila Muzeju savremene umetnosti. U tom gorkom svedočanstvu, Roksandić je preokupiran sudbinom svoje porodice i ratnim nedeljama. On samo uzredno pominja umetnički poziv i to sa rezignacijom, beleži i utiske iz parka jedne vile gde se susreće sa skulpturama. Najverovatnije je da je optužena umetnička klima doprinela njegovom osveženju i spontanijem skulptorskom izrazu.
- <sup>67</sup> Sava, Izložba »Grupe umetnika«, EPOHA, Beograd, 1919, br. 16, str. 3.
- <sup>68</sup> M. V. Živojinović, Akcija »Grupe umetnika«, MISAO, Beograd, 16. decembar, 1919, god. I, sv. 4, str. 317—319.
- <sup>69</sup> Antun Branko Šimić, Slikarstvo u nas, sabrana djela, izd. ZNANJE, Zagreb, knj. II, 1960, str. 424—429.
- <sup>70</sup> Vidi napomenu 56.
- <sup>71</sup> Zavod za zaštitu spomenika grada Beograda učio je napore da evidentira spomenike kulture i izdao tri dragocene publikacije i to: SKULTURA NA BEOGRADSKOM NOVOM GROBLJU, Beograd 1962, sa predgovorom Antice Pavlović; FASADNA SKULPTURA U BEOGRADU, Beograd, 1965, katalog Durdica Šikić; JAVNI SPOMENICI NA PODRUČJU GRADA BEOGRADA, Beograd, 1962, uvod i katalog Antice Pavlović. Ovi katalogi sa uvođenjem napomenom Jove Sekulića i sa kratkim predgovorima Antice Pavlović i Durdice Šikić predstavljaju dragocenu gradu koja omogućava šire upoznavanje proizvoda naših skulptora.
- <sup>72</sup> Autor ovog teksta zainteresovao se za Živojinu Lukiću kao student kada je u Arhivu Gliptoteke u Zagrebu, kod porodice i kod prijatelja naložio dosta fotografija, pa i prikupio niz svedočanstava Lukićevih savremenika. Na žalost sve ove beležke su kasnije uništene tako da su ostali samo delimično iskorišćeni podaci u diplomskom radu, kao npr. opisi reljefa radenih na medicinskom fakultetu u Moskvi, u gimnaziji u Pereslavju, u Rimu u teatru Volpurno i drugi. Pored svih nastojanja nismo uspešni da pronađemo tu građu koja se sada verovatno nalazi u privatnim

arhivima pojedinih stručnjaka. Nezavisno od ovog rada, Zoran Markuš je objavio detaljniju studiju o Živojinu Lukiću (DELO, Beograd, 1968, br. 5, str. 588—596) oslanjajući se jednim delom na podatke koje je prezentirao Dejan Medaković u tekstu »Zaboravljeni i malo poznati Živojin Lukić (DANAS, Beograd, 11. oktobar 1961).

Dr Stanislav Živković u monografiji o Kosti Miličeviću osvrće se na Lukićeve veze sa Miličevićem kao i na njegovo kretanje i druženje u ratnim danima. Zahvaljujući toj studiji mogao se datirati mali portret Koste Miličevića kao rad nastao na takmičenjima srcevanja za marjače u Lukićevu kući. Stanislav Živković, Kosta Miličević, izd. MATICA SRPSKA, Novi Sad, 1970.

Katarina Pavlović, objavljajući Lukićovo pismo iz Rusije doprinela je da se razjasni njegovo ikolovanje, pošto se do tog rada Lukićev zadružnik Čudovski imenovan kao njegov učitelj. Lukićeve stadijanje kod Rodenovog učenika Nikolaja Andrejeva Nikolajevića umnogome objašnjava nagli Lukićev skok — razlike u rezultatima postignutim na Umetničkoj školi u Beogradu i kasnije stilске i umetničke evolucije. (Katarina Pavlović, Prilog monografiji Živojina Lukića, ZBORNIK NARODNOG MUZEJA, Narodni muzej, Beograd, 1973, str. 89—103). Treba isto naglasiti da je dr Miodrag Kolarić među prvima 1963. naglašavao u sažetim pregledima razvoja srpske skulpture da početke moderne srpske plastike treba tražiti u delima Živojina Lukića i Dušana Jovanovića Đukina. Narodni muzej je pored toga i svojim otkupinama doprinio da se deo njihovog opusa sačuva pa i »otkriven.

Predgovor u katalogu izložbe Skulptura do 1941, Izložba Narodnog muzeja i Kulturnog centra Beograda, 1963.

<sup>72</sup> Velibor Jović, Izložba beogradskih umetnika, POLITIKA, Beograd, 11. februar 1924, br. 5676.

<sup>73</sup> Što se tiče samih ratnih godina, dr Stanislav Živković u monografiji o Kostu Miličeviću pominje da 1916. na Krku borave Sibe Miličić i Todor Manojlović, a da se u jesen 1917. u Solunu nalaze i Miloš Golubović Živorad Nastasjević i Veljko Stanojević.

<sup>74</sup> Interesantno je da Moša Pijade u tekstu *Mestrović i težnja za stilom*, kada govori o majstorima bečke secesije pominje Minsea, koji je izlagao na izložbama i čiji se jedan Klečedi mladić (1897—1898) nalazi u Muzeju u Beču.

<sup>75</sup> Sibe Miličić u osvrtu na Lukićevu izložbu u Rimu 1919. pominje da je izlagao uspele male portrete. Ukoliko je portret Koste Miličevića nastao u Rimu, mogao bi se pretpostaviti uticaj etruskih figurina, međutim datirati smo ga ranije, pošto zbog svežine observacije smatramo da je raden neposredno — pred modelem.

<sup>76</sup> Sibe Miličić, Jugoslovenske izložbe u inostranstvu 1918—1919, DOMOVINA, Beograd, 14. januar 1920, str. 1—2; ne verujemo da se radilo o dilektantizmu, pošto svi radovi iz tog vremena, kao i kasniji ukazuju na izuzetno visoki nivo akademskog obrazovanja Živojina Lukića. Skloni smo da tu ocenu protumačimo eventualnim Lukićevim eksperimentisanjem sa kojim se Miličić nije saglašavao.

<sup>77</sup> Dejan Medaković, O Živojinu Lukiću, DANAS, Beograd, 11. oktobar 1961. (reprodukacija objavljena uz tekst).

<sup>78</sup> Velibor Jović pozitivno ocenjuje Ž. Lukića. On hvati bistro Gimnazistku zbor »nenjeni čisto skulpturalnih vrilina; vidi napomenu br. 72.

<sup>79</sup> M. Leskovac, Šta naši umetnici pritaju o sebi, VREME, Beograd, 18. aprila 1927.

<sup>80</sup> Sreten Stojanović, Smrt jednog istaknutog umetnika, POLITIKA, Beograd, 8. februar 1934, br. 9244, str. 9.

<sup>81</sup> Pavle Lagarić, Jugoslovenska umetnička izložba, ZASTAVA, Novi Sad, 1. jul 1922, br. 144, str. 1.

<sup>82</sup> Godine 1923. Reprodukcija *Device* objavljena kao likovni prilog u časopisu Raskrsnica, br. 11, februar 1924.

<sup>83</sup> Boško Tokin, Peta jugoslovenska izložba, KRITIKA, Zagreb, jun 1922, sv. 6, str. 281—283, i »Sumanović i Palavičini«, TRIBUNA, Beograd, jun 1922.

<sup>84</sup> Madova, 1920, v. Narodni muzej, Beograd; *Stojeći akt* i *Sedeći akt*, v. Muzej savremene umetnosti, Beograd.

<sup>85</sup> Herbert Rid, Istorija moderne skulpture, JUGOSLAVIJA, Beograd, 1966.

<sup>86</sup> Na primer: Alfred Kuha, Die Neuere Plastik von 1800 bis zur Gegenwart, DELPHIN-VERLAG, München, 1921.

<sup>87</sup> Nešto stariji ed. Palavičinija Jan Stuers (1880—1925) prošao je istovetni put školovanja od Horžica do Mysibeka na praškoj Akademiji.

<sup>88</sup> On je kao student putovao po Nemačkoj i Italiji, u Pragu je bio 1906. video izložbu Rodena, Burdeha 1909, a isto tako i Pikasa i avantgardne realizacije Pariske škole na izložbi 1910. godine.

<sup>89</sup> V. Zvonimir Kulundžić, Vajar Petar Palavičin, BEOGRADSKIE OPŠTINSKE NOVINE, Beograd, 1940, br. 11—12, str. 905—914.

<sup>90</sup> Momčilo Stevanović je kao i uvek kada je uzimao pero u ruke dao jednu od najsuptilnijih analiza ličnosti i dela Petra Palavičinija.

<sup>91</sup> Momčilo Stevanović, Petar Palavičin, monografija, izd. PROSVETA, Beograd, 1964.

Isto tako povodom retrospektivne izložbe Petra Palavičinija 1952. godine objavljeno je više članaka koji su prevazilazili okvire dnevne kritike,

v. Miodrag B. Protić, NIN, Beograd, 4. maj 1952; Alekса Čelebonović, BORBA, Beograd, 29. april 1952; Pavle Vasić, POLITIKA, Beograd, 27. april 1952; Grigorije Kovačević, 7 UMETNOSTI, Beograd, 1. novembar 1952; Otto Bihalji Merin, KNJIZEVNOST, Beograd, 1952, str. 366—367; treba napomenuti isto tako da je zahvaljujući razumevanju i preusmjerljivosti umetnikovog sinja arh. Igora Palavičinija Odjeljenje za dokumentaciju Muzeja savremene umetnosti prenijelo niz kritika i drugih tekstova i tako upotpunilo gradu o Petru Palavičiniju.

<sup>92</sup> U razgovoru sa Dragom Aleksićem 1931. godine Palavičini izjavljuje: Danas radim mnogo po poružbinama, ali svuda ipak nosim sarmi tim što ja radim, i što ja postojim uz taj posao, svoj lični stil, nešto što je u stvari kristal svecog mog ranijeg traženja i traganja po kubizmu i purizmu.

<sup>93</sup> D.A., Ovozdeni konj Pere Palavičinija i maceske glave Don Kihota i Rastka Petrovića, VREME, Beograd, 9. decembar 1931, str. 6.

<sup>94</sup> Branko Popović, Izložba skulptura Petra Palavičinija, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 16. oktobar 1923, knj. X, br. 4, str. 310—311.

<sup>95</sup> Životi faune, v. Narodni muzej, Beograd; Akt, v. Muzej savremene umetnosti, Beograd, i druge, izlagane na Palavičinjevoj izložbi u Beogradu 1921. godine i kasnije.

<sup>96</sup> Seleskić 1922. godine piše da je Palavičini uspeo da »materijalu udahne jedan ovome svojstven život. Iz kamenja, kao sarma, izvija se njegova ženska figura, džudi se postepeno u vis i skidajući voo sa svog lica. Ovde ne može biti reći o životu u prirodnjačkom smislu te reći. Ovo je kao da kamen otkriva svoju sopstvenu dušu. Isto tako i sa portretima naročito g. Petrovića.«

<sup>97</sup> Dr M. T. Seleskić, Povodom pete jugoslovenske izložbe, REPUBLIKA, Beograd, 13. jun 1922.

<sup>98</sup> Rastko Petrović, Petar Palavičin, RASKRSNICA, Beograd, april 1923, knj. I, br. 1, str. 51—54.

<sup>99</sup> Branko Popović, Peta jugoslovenska umetnička izložba u Beogradu, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 16. avgust 1922, knj. VI, br. 8, str. 621—622.

<sup>100</sup> Vidi napomenu br. 90.

<sup>101</sup> Sreten Stojanović, Jesenja izložba beogradskih umetnika, VREME, Beograd, 13. novembar 1936.

<sup>102</sup> Palavičini je posle samostalne izložbe u Beogradu 1923. godine dobio godišnju stipendiju francuske vlade i ostaje u Parizu do kraja 1924. godine. Tokom tog boravka obilazi gotiske katedrale širom Francuske; vidi napomenu br. 88.

<sup>103</sup> Momčilo Stevanović, Petar Palavičin, izd. PROSVETA, Beograd, 1964.

<sup>104</sup> Zoran Markuš je pored Ž. Lukića prvi obradio i analizirao Dušana Jovanovića Đukina upozoravajući na značaj njegovog dela. — DELO, Beograd, jun 1964, god. X, br. 6, str. 941—952. On je Odjeljenju za dokumentaciju MSU omogućio da presimai fotografije iz »mestrovićeve faze« kao i prevod Rodenovog testamenta. Zahvaljujući umetnikovoj suprudi, poznatoj glumici Nevenki Urbanovoj, Narodni muzej i Muzej savremene umetnosti u Beogradu mogli su da otkupe nekoliko Đukinovih izuzetnih ostvarenja. Tako je od otvaranja MSU 1965. i zastupljen u stalnoj postavi. Isto tako zahvaljujući preusmjerljivosti Nevenke Urbanove i Đukinove bratanice Soje Jovanović MSU je dobio fotografije iz rane »frentinske faze«, odnosno iz pariskog perioda rada, što je umnogome doprinelo da se nešto bolje epočna njegov umetnički razvoj.

<sup>105</sup> Prema svedočenju Nevenke Urbanove, Jovanović je od 1913. u Firenci. Ona kasnije, 1974. godine, te podaže dopunjuje. Prema ajetom sećanja, Jovanović je pominjao da je u prvom svetskom ratu obolio od tifusa i da je uz pomoć Nusčić i Nikole Pašića poslat u Firencu gde ponovo nastavlja studije. Soja Jovanović je sačuvala fotografsku dopismu iz Firence iz 1918. godine na kojoj je, prema svim izgledima, snimljen Jovanovićev atelje a vreme njegovog prelaska u Pariz.

<sup>106</sup> Todor Manojlović, Moje uspomene iz futurističke Firence, VREME, Beograd, 6, 7, 8 i 9. januar 1931, br. 3243, božićni dodatak.

<sup>107</sup> Preuzeto — Zoran Markuš, Dušan Jovanović Đukin, DELO, Beograd, vidi napomenu 99.

<sup>108</sup> Sačuvane su samo fotografije skulptura koje odaju Mestrovićev uticaj. Zoran Markuš se na njih osvrće i pretpostavlja da su rađene u Firenci. Pored realističkih portreta Branislav Nušić, 1925, Glava djevojčice (Soja Jovanović) i drugih, sačuvane su iz pariske faze skulpture *Device*, 1923, reljefni portret Jovanovićeve polusestre Soje na porodičnoj grobnici i kod Soje Jovanović, jedna nadgrobna stela u Vrliču, verovatno radeni 1927. Nevenka Urbanova poseduje fotografiju Klasične glave za koju pretpostavlja da je bila izlagana u Parizu 1919. i reljefa Pol — portreta prve umetnikove supruge iz profila.

<sup>109</sup> Radioje Marković, Dušan Jovanović, RASKRSNICA, Beograd, februar 1924, br. 11, str. 48.

<sup>110</sup> Mada nije izlagao on nije prekida veze sa porodicom i dolazio je više puta u Beograd. Postoje indicije da je pomisljao i ranije da se vrati. Učestvuje na konkursu za spomenik Kralju Petru Oslobođeniku u Bečke-reku (Zrenjanin) tako da mu je rad otkupljen istovremeno sa radovima S. Roksandića, R. Valdeca, S. Stojanovića.

Radoje Marković, Skandal sa spomenikom u Velikom Bočkereku, RASKRSNICA, Beograd, 16. jul 1924, br. 16.

Godine 1927. osniva su Mlađenot Josićem školu za večernji akt (z toga vremena je sačuvano i nekoliko njegovih radova), ali se vraća u Pariz da bi se tek 1932. nastanio u Beogradu.

106 vidi napomenu br. 99.

Postoji jedna fascinantna asocijativna veza između tih glava i »Fortuna« gotičkog majstora, tako da bismo rado berimeno portret iz Narodnog muzeja (gips i bronca) nazivali tim imenom.

107 Preuzeto, Zoran Markoš, op. cit., str. 943, vidi napomenu br. 99.

108 U razgovoru je Nevenka Urbanova, koja je 1931. u Parizu bliže upoznala svog supruga Dušana Jovanovića, počenuju da je *Glava zene sa šiljkom* doneta iz Pariza, mada sa sigurnošću to nije moglo da bude. Zanimljivo je da do 1935. Đukan neke radove, koje je inače veoma retko si grárao, potpisuje francuskim transkripcijom prezimena. Pseudonim Đukan, koristi od 1936. u kubističkim figurama.

109 Herbert Rid je pored grádranje iz raznih epoha, »skulpturu, kao najneuništiviju od svih umetnosti«, poenirao kao glavnog prenosioca stilskih difuzija u moderno vreme, vidi napomenu br. 85.

110 U ograničenom tiražu Risto Stijović je 1933. godine izdao katalog svojih radova – monografiju, koja je uz predgovor Branka Popovića sadržavala i niz dragocenih reprodukcija ranijih radova. Posle Bože Pavlovića podršku Stijoviću pružilo je više kritičara – Desimir Blagojević, Todor Manojlović, Đurđe Bošković, Rastko Petrović, Đorđe Popović i drugi. Povodom Stijovićeve samostalne izložbe – retrospektive koju je organizovala na inicijativu i uz pomoć mladih umetnika, istoričara umetnosti i prijatelja (Ljubinka i Bata Mihajlović, Kaća Ambrozki, Dejan Medaković i drugi) objavljeno je više kritika koje su istakle sustinske vrednosti njegovog dela da bi se u tom smislu nastavila afirmacija i trebitiranje njegovog opusa. Miodrag B. Protić je u Savremenici I, NOLIT, Beograd, 1935, str. 72–77 objavio esej o umetniku. Dr Lazar Trifunović je dao studiozni i iscrpljeni predgovor u katalogu retrospektivne izložbe umetnika u Galeriji SANU 1969. godine. Istie godine objavio je i Zoran Markoš značajan esej o Stijoviću u časopisu SAVREMENIK, jul 1969. On je napisao i predgovor u katalogu njegove samostalne izložbe u Galeriji Risto Stijović, Titograd, 1970.

111 S. S., Izložba Riste Stijovića, POLITIKA, Beograd, 3. april 1928, str. 8.

112 D. Adamović, Koja je ličnost ili umetničko delo na Vas presudno uticalo i zašto, NIN, Beograd, Septembar 1957, str. 8.

113 Mada ne možemo kategorički tvrditi, pošto ne pozajemo dovoljno delo Joseph Bernard-a, Gimond-a i drugih umerenih i manje poznatih predstavnika francuske moderne skulpture, imamo utisak da bi se na tom planu naše srodnosti sa neškim traženjima naših skulptora.

114 N. J., Vajarstvo Riste Stijovića, POLITIKA, Beograd, 21. april 1933, str. 12.

115 Kao student, pisac teksta često je posećivao Stijovićeve male sastanke, »poneonekonike« na koje su dolazili njegovi bliski prijatelji, mladi umetnici, studenti. Tada smo, zahvaljujući umnogome njemu otkrivali i modernu svetsku skulpturu i snagu arhajske plastike.

116 Todor Manojlović, Kolektivna izložba Petra Dobrovića, Riste Stijovića i Nikole Dobrovića, VREME, Beograd, 20. novembar 1930.

117 arh. Đurđe Bošković, Izložba Petra Dobrovića, Riste Stijovića i Nikole Dobrovića, VREME, Beograd, 21. novembar 1930, str. 5.

118 Todor Manojlović, Izložba M. Milunovića i S. Stojanovića, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 16. novembar 1922, knj. VII, br. 6, str. 468–470.

119 Stevan Stojanović je veoma iscrpio proučen. Pored predratnih kritika i samih tekstova umetnika nekoliko posleratnih predgovora i studija doprineli su da se njegova ličnost i delo kompleksno upoznaju. Miodrag B. Protić objavio je u Savremenici I, 1935, str. 96–102, esej o umetniku. On je napisao i predgovor u monografiji, 1957, izd. PROSVETA, Beograd. Povodom Stojanovićeve posmatrane retrospektive Momčilo Stevanović objavio je studiju u monografiji, JUGOSLAVIJA, Beograd, 1963 dok je dr Lazar Trifunović prilikom retrospektive u Galeriji SANU 1973. detaljno obradio ličnost i delo. Tom prilikom Lazar Trifunović je objavio i veći izbor tekstova satnog umetnika i u napomeni dao bibliografiju. On je manji izbor Stojanovićevih tekstova objavio i u knjizi SRPSKA LIKOVNA KRITIKA.

120 U kritikama prve Stojanovićeve samostalne izložbe ti radovi se pojavljuju kao *Glava kineza*, *Zenski akt sa draperijom*, *Mlađička glava*, *Derviševa glava*.

121 Rastko Petrović, Umetnička izložba, MISAO, Beograd, 1922, knj. X, sv. 6, str. 1686–1691.

122 Bosanski hol u drugom svetskom ratu prilikom bombardovanja Beograda uništen.

123 Teško je bilo obnoviti i modernizovati ovu skulptorskiju disciplinu, jer između suvremenog rešetnog dekorativnog panca i klasično koncipiranog reljefa jedva da se i mogao naći srednji put. Tek kasnije, kada se u svom celokupnom opusu približio tom drugom umetničkom putu, Stojanović će uz unutrenu stilizaciju u nekim reljefima (Barka, 1934, i dr.) postići jedinstveni kompozicioni akord u ravnoteži pikturalnih i plastičkih elemenata.

124 Branko Popović, SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK, Beograd, 16. mart 1929, br. 6, str. 463.

125 M. Kašćanin, LETOPIS MATICE SRPSKE, Novi Sad, maj 1929., kaj 320, sv. 2, str. 280.

126 Dr Lazar Trifunović u monografskoj studiji u katalogu retrospektivne izložbe 1973. sistematično je obradio Stojanovićev kompleksni razvoj, ukazujući na sve značajne kritičke osvrte o umetniku prateći i analizirajući etape njegovog radu.

127 Sreten Stojanović, Šta je skulptura, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, maj 1940, knj. III, str. 80–86.

128 Đorđe Oraovac, Izložba Sretena Stojanovića, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, jun 1939, br. 6, str. 187–190.

129 Uzakajući na karakteristike Stojanovićevog temperamenta Oraovac ističe i osobnosti njegove ličnosti. Po njemu: »Ima dve vrste ljudi: oni koji aktivno učestvuju u svima manifestacijama života i oni koji, povučeni razmišljaju o životu. Sreten Stojanović pripada prvoj grupi... Sreten Stojanović rodio se sa dva talenta: sa vajarskim talentom i sa talentom da umre da živi i da se snalazi sa ljudima. Udržušena ova dva talenta dorela su mu bez predozvanje u životu i u njegovoj vajarskoj karijeri... On isto tako ističe njegovu sposobnost samokritike, potenciju da je izvrstan portretista i uopšte veoma pozitivno ocenjuje njegove realizacije pokazane na velikoj samostalnoj izložbi te godine.«

130 U tumačenju modernih usmerenja svetske skulpture Petrović ističe da su novi vajari hteli: »da u svima oblicima prirode nadu izraz onog što je najapsolutnija plastika, da uđu u suštinstvo formi u prostoru, bilo ove po svojoj formi ljudske ili ne: da nezainteresovano stvaraju plastiku sami, kao što stvara priroda, odstranjujući iz nje sve što je patetika, sentimentalnost i literatura.«

131 N. J., Savremena skulptura i naši posletatni umetnici, POLITIKA, Beograd, 21. april 1934, str. 11.

132 N. J., Izložba Sretena Stojanovića u Umetničkom paviljonu, POLITIKA, Beograd, 24. april 1934, str. 9–10.

133 POLITIKA, Beograd, VREME, Beograd, jun 1926; jun 1933. i dr.

134 Đorđe Oraovac, Izložba Sretena Stojanovića, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, 6. jun 1939, str. 187 i drugi tekstovi.

135 Mihailo Petrović, Naši umantici i kriza naše likovne umetnosti; LETOPIS MATICE SRPSKE, Novi Sad, avgust 1928, knj. 317, sv. 2, str. 199–208 i knj. 315, sv. 3, mart 1928, str. 321–324.

136 Vasa Pomorić, Kriza naše likovne umetnosti, LETOPIS MATICE SRPSKE, Novi Sad, maj 1928, knj. 316, sv. 2, str. 259–263; Kao i za prethodne epohe socijalni i umetnički profil četvrtog decenije analiziran je u nizu studija koje su posvećene izučavanju slikarstva. Uz već citirana dela iz oblasti Istorije srpskog modernog slikarstva vidi i publikacije MSU: Božica Čosić, Socijalna umetnost u Srbiji, str. 24–35; Jerko Denegić, Postrealizam, str. 22–23; NADREALIZAM – SOCIJALNA UMETNOST 1929, ed. JUGOSLOVENSKA UMETNOST XX Veka, Muzej savremene umetnosti, Beograd, aprila-jen 1969; Aleksa Čelebonović, Težnja izvornosti u srpskom slikarstvu između dva rata, ĆETVRTA DESENJA: EKSPRESSIONIZAM BOJE, POETSKI REALIZAM, INTIMIZAM, KOLORISTIČKI REALIZAM, ed. JUGOSLOVENSKA UMETNOST XX Veka, Muzej savremene umetnosti, Beograd, jun-jul 1971.

137 Dr Miodrag Kolarčić u monografiji Stevana Bodnarova, u studiji umetnikovog života i dela, veoma je verno i dokumentovano opisao vreme »vedovanja« umetnika, kroz koje se sagledavaju i šire društvene okolnosti, v. BODNAROV, Izd. MUZEJ AVNOJ-a, Jajce, avgust 1966; ed. Slikari revolucije.

v. Pivo Karamatićević, Kod Vukotića i Bodnarova, NEDELJNE ILUSTRAZIJE, Beograd, 1931, god. VII, br. 50, str. 10.

138 Zašto teraju umetnike sa tavana docdoške osnovne škole? Šta kažu umetnici, a ita predsednik opštine g. Petrović, POLITIKA, Beograd, 29. novembar 1932, str. 5.

139 Zanimljivo je da i sami skulptori, kao Sreten Stojanović i Đorđe Oraovac koji su traže svojim tekstovima doprinisi upoznavanju problematike skulpture i njenoj afirmaciji, kada su delovali kao kritičari i u osvrtima na grupne izložbe malo redova su ostavljali svojim kolegama. Petar Palavićin je takođe objavio nekoliko tekstova među kojima se može izdvojiti jedan posvećen italijanskoj renesansi, o kojoj su objavljena i raznišljana Tome Rosandića, pribelžio Đorđe Oraovac — Umetnički pregled, Beograd.

140 N. J., Sedma projektna izložba, mlađo slikarstvo i vajarstvo u Umetničkom paviljonu, POLITIKA, Beograd, 23. maj 1935, str. 10.

141 Z. N., Vajarstvo i grafika na osmoj jesenjoj izložbi beogradskih umetnika, POLITIKA, Beograd, 17. novembar 1935, str. 14.

142 Radojica Živanović Noe, Napredna umetnost. Pojava i razvoj naprednih tendencija u umetnosti kod beogradskih umetnika, NAŠA STVARNOST, Beograd, 1936, br. 1–2.

143 Oni su kao i Tome Rosandić okupljeni u um. grupi Oblik.

144 Na prvoj izložbi Nezavisnih M. Tomic je izlagao »igranku u berbi« i »Cigančicu«.

145 R., Salon nezavisnih umetnika, RADNIČKE NOVINE, Beograd, 6. januar 1939, br. 1, str. 4.

- <sup>142</sup> S. Rasić, Stvarnost bez slikara. Salon nezavisnih umetnika, XI prolećna izložba, UMETNOST I KRITIKA, Beograd, jun 1939, br. 3, str. 172—174.
- <sup>143</sup> R. (Đura Ribarić), Izložba nezavisnih umetnika; Prolećna izložba jugoslovenskih umetnika, MLADA KULTURA, Beograd, 14. jun 1940, br. 3—4, str. 271—274.
- <sup>144</sup> Sava Popović, VI izložba umetničke grupe Oblik, BEOGRADSKA OPŠTINSKE NOVINE, Beograd, decembar 1931, br. 23, str. 1531; D. Aleksić, Slikari i vajari umetničke grupe Oblik u sadašnjoj reprezentaciji, VREME, Beograd, 11. novembar 1931, br. 3543, str. 4.
- <sup>145</sup> Vidi bibliografiju umetnika.
- <sup>146</sup> Ne znamo da li je Konjarek bio i politički opredeljen kao socijalist. U ČSR, gde stvara posle I svetskog rata, njegova dela uključena su u izložbu koja je dala pregleđ razvoja socijalnih tendencija u čehoslovačkoj umetnosti.
- Karel Vaculík, Predgovor u katalogu izložbe: STOLETI ZAPASU, REVOLUCNI A SOCIALNI TRADICE SLOVENSKOHO UMENI 1848—1948, Narodna galerija Prag, Slovenska narodna galerija, Bratislava avgust-septembar 1974.
- <sup>147</sup> LETOPIS MATICE SRPSKE, Novi Sad, april-maj 1931, str. 156.
- <sup>148</sup> Pečena zemlja u svojini slikarke Berkuljan i dr.
- <sup>149</sup> Đorđe Oraovac, Izložba trojice, NEDELJNE ILUSTRACIJE, Beograd 9. mart 1941, god. XVII, br. 10, str. 9—10.
- <sup>150</sup> N. J., Šta ćemo ove nedelje videti u Prolećnom salonu — skulpture Tome Rosandića, POLITIKA, Beograd, 8. maj 1932, str. 9.
- <sup>151</sup> Karadžed za oslobođenje Beograda 1931, izlagana na VII prolećnoj izložbi i Jubilarnoj X jesenjoj izložbi 1937; reprodukovano uz intervju sa D. Aleksićem, VREME, Beograd, 11. decembar 1931.
- <sup>152</sup> U katalogu retrospektivne izložbe umetnika koju je organizovao ULUS 1965. godine Dr Miodrag Kolarić je dao opširniji predgovor.
- <sup>153</sup> Sreten Stojanović, Izložba beogradskih umetnika u Umetničkom paviljonu, POLITIKA, Beograd, 2. januar 1929. Na Izložbi Umetničke škole 1926. godine kritika je već zapazila dačke radova Palavrićevih učenika Živorada Mihajlovića i Đorda Oraovca.
- <sup>154</sup> N. J., Slikar M. Vučotić i kipar M. Tomić prvi put sami pred publikom, POLITIKA, Beograd, 26. april 1933, str. 7—9.
- <sup>155</sup> Ž. N., Karakteristične i značajne pojave na I izložbi nezavisnih umetnika, NASA STVARNOST, Beograd, januar-februar 1937, str. 93.
- <sup>156</sup> Mih. S. Petrov, Sesta jesenja izložba u znaku najmladih, PRAVDA, Beograd, 9. novembar 1933.
- <sup>157</sup> Đorđe Popović, Prolećna izložba jugoslovenskih umetnika u paviljonu, PRAVDA, Beograd, 2. jun 1938.
- <sup>158</sup> Pjer Kržanić, Izložba slika Franje Radonja i skulptura Mihajlovića, POLITIKA, Beograd, 2. april 1940, str. 15.
- <sup>159</sup> Pjivo) Karasmatijević, Izložba Periće Milica, NEDELJNE ILUSTRACIJE, Beograd, 1931, god. VII, br. 51, str. 17.
- <sup>160</sup> D.A., Izložba radova Đorda Oraovca, VREME, Beograd, 11. januar 1932, br. 3601, str. 2.
- <sup>161</sup> Kolektivna vajarska izložba g. Đorda Oraovca u »Cvjeti Zuzorić«, POLITIKA, Beograd, 18. januar 1932, br. 8509, str. 7.
- <sup>162</sup> Mih. S. Petrov, citirana kritika Jesenje izložbe objavljene u Pravdi.
- <sup>163</sup> Mih. S. Petrov, VII jesenja izložba beogradskih umetnika, PRAVDA, Beograd, 6. decembar 1934.
- <sup>164</sup> Todor Manojlović, VIII jesenja izložba, BEOGRADSKA NOVINA, Beograd, novembar-decembar 1935, str. 11—12.
- <sup>165</sup> Ruži Petrov, Kod slikara Đorda Popovića i vajarke Daroslave Popović, NEDELJNE ILUSTRACIJE, Beograd, 1933, god. IX, br. 4, str. 8—9.
- <sup>166</sup> M.N.M., VREME, Beograd, januar 1937.
- <sup>167</sup> Vidi napomenu br. 155.
- <sup>168</sup> Pavle Vasić, XII jesenja izložba, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, 10. decembar 1939, str. 316—318.
- <sup>169</sup> Đorđe Oraovac, UMETNIČKI PREGLED, Beograd, 1940, knj. III, str. 283—285.
- <sup>170</sup> Zvonimir Kulundžić, Tri oktobarske izložbe, BEOGRADSKA OPŠTINSKE NOVINE, Beograd, 1940, br. 10, str. 858—859.
- Milan Besarabić među prvima i posle drugog svetskog rata organizuje sa S. Trumićem samostalnu izložbu skulptura u Beogradu 1946. god. od 19. aprila do 3. maja u Umetničkom paviljonu.
- <sup>171</sup> Dragoslav Dordević je u tekstu Socijalistički realizam 1945—1950 analizao tu epohu i dao kompleksni profil jugoslovenske umetnosti, ukazao na njenu ideološku, društvenu i kritičku osnovicu zadržavajući se na problematiči slikarstva. On je dotakao i mišljenje Jovana Popovića da dekadentni formalizam nije bio toliko ugrozio razvoj skulpture. Dragoslav Dordević, Socijalistički realizam 1945—1950, Katalog izložbe NADREALIZAM — SOCIJALNA UMETNOST 1929—1950, Muzej savremene umetnosti, ed. JUGOSLOVENSKA UMETNOST XX Veka, Beograd, april-jun 1969, str. 68—81.
- <sup>172</sup> Jovan Popović, Idejnost daje krila talentima, UMETNOST, Beograd, 1949, knj. 1, izd. SAVEZ LIKOVNIH UMETNIKA JUGOSLAVIJE, str. 3—9.
- <sup>173</sup> II izložba ULUS-a 1945: Vladeta Petrić, Jelena Jovanović i dr.; III izložba ULUS-a 1946: Krstić Milovan; IV izložba ULUS-a 1947: Radivoj Sabotić i dr.; V izložba ULUS-a 1947: Aleksić Gradimir, Junković Nikola; VI izložba ULUS-a 1948: Sandić Sava i dr.; VII izložba ULUS-a 1948: Olga Jevrić, Stojadinović Ratimir; VIII izložba ULUS-a 1949: Jovan Kratošić, Miodrag Popović, Jovan Soldatović i dr.; IX izložba ULUS-a 1950: Radmila Graovac, Aleksandar Zarlin i dr.

## Katalog

### KOSTA ANGELI RADOVANI

1. PRALJA, 1939.  
bronza, 25×62×30 cm  
sign: KAR 1939  
vl. autor, Zagreb
2. DEVOJKA S RUKAMA U KOŠI, 1942.  
bronza, 25×11×7,5 cm  
sign. nazad: KAR  
vl. autor, Zagreb
3. PORTRET NADE DIMIĆ, 1948.  
bronza, 36×24×29 cm  
bez sign.  
vl. Narodni muzej, Beograd

### GRGA ANTUNAC

4. GLAVA DEVOJKE, do 1936.  
bronza, 27×20×14 cm  
sign. dd: Antunac  
vl. Zbirka pok. dr Slavana Vidovića, Split
5. PORTRET MIRKA RAČKOGL, 1944.  
bronza, 52×30×25 cm  
sign. dlo: ANTUNAC 44  
vl. Moderna galerija, Zagreb

### DRAGOMIR ARAMBAŠIĆ

6. RIBAR S MREŽOM, 1911.  
(replika dela iz 1911)  
bronza, 55×34×26 cm  
sign. na bazi sa strane: Arambašić (čir.)  
vl. Narodni muzej, Beograd
7. RAZBIJENI KRČAG, 1911.  
(replika dela iz 1911)  
bronza, 51×18×15 cm  
sign. na bazi nazad: D. ARAMBAŠIĆ  
REPL. (čir.)  
vl. Narodni muzej, Beograd

### ANTUN AUGUSTINČIĆ

8. TORZO, 1927.  
bronza, 132×48×48 cm  
bez sign.  
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd
9. NA ODMORU, 1929.  
bronza, 31×43×18 cm  
sign. dl: 1929 Augustinčić  
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd
- \*10. PORTRET LUJE NOVAKA, 1933.  
gips, vis. 34 cm  
bez sign.  
vl. autor, Zagreb
11. ODMOR  
bronza, 58×35×58 cm  
bez sign.  
vl. Narodni muzej, Beograd
12. ŽENSKI TORZO, 1941.  
bronza, 91×39,5×29 cm  
sign. dd: Augustinčić 1941  
vl. Narodni muzej, Beograd
13. PRENOŠENJE RANJENIKA, 1946.  
bronza, 60×30×25 cm  
sign. dd: AUGUSTINČIĆ  
vl. Dom JNA, Beograd
14. PORTRET MOSE PIJADE, 1949.  
bronza, 30×45×35 cm  
sign. napred dole: AUGUSTINČIĆ  
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd
15. PALI RATNIK, oko 1950.  
bronza, 34×55×30 cm  
sign. sa strane dd: AUGUSTINČIĆ  
vl. Narodni muzej, Beograd

### VOJIN BAKIĆ

16. GLAVA DEVOJKE  
bronza, 21×24×23 cm  
sign. dd: BAKIĆ  
vl. Narodni muzej, Beograd
- \*17. GLAVA IVANA GORANA KOVACIĆA,  
1947.  
bronza, 33×25×26 cm  
sign. dl: BAKIĆ  
vl. Sabor SR. Hrvatske, Zagreb

### FRANC BERNEKER

18. OTON ZUPANČIĆ, 1905.  
bronza, 30×20×22 cm  
bez sign.  
vl. Narodni muzej, Beograd
19. ŽRTVE, 1906.  
mermer, 73×50×46 cm  
bez sign.  
vl. Narodna galerija, Ljubljana
20. ŽENSKI PORTRET, 1909.  
mermer, 54×25×19 cm  
sign. dd: F. Berneker  
vl. Narodna galerija, Ljubljana

### LUJO BEZEREDI

21. PAR  
keramika u boji, 28×17×18 cm  
sign. na unutr. strani baze: B.L.  
vl. Zbirka pok. dr Slavana Vidovića, Split
- \*22. KONJ  
glazirana terakota, 52×76,5×27 cm  
bez sign.  
vl. Moderna galerija, Zagreb
23. PIETA  
terakota, 51×68×34,5 cm  
bez sign.  
vl. Moderna galerija, Zagreb

### STEVAN BODNAROV

24. PORTRET SLIKARKE LJ. S., 1939.  
bronza, 39,5×27×26 cm  
bez sign.  
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

### FERDO ČUS

25. GLAVA DEČAKA, do 1914.  
drvo, 27×19×20 cm  
bez sign.  
vl. Moderna galerija, Zagreb

### IVA DESPIĆ-SIMONOVIĆ

26. BATO SVIRA, oko 1925.  
bronza, 46×12,5×11,2 cm  
bez sign.  
vl. Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, Sarajevo

### BRANISLAV DEŠKOVIĆ

27. PAS KOJI SE ČEŠE I, 1909.  
bronza, 59×61×48 cm  
sign. dl: B. Dešković  
vl. Gliptoteka JAZU, Zagreb
28. PAS NA TRAGU, 1910.  
bronza, 22×51×15,5 cm  
sign. dd. na bazi: B. Dešković  
vl. Galerija umjetnina, Split

29. IRSKI SETER, 1912.  
bronza,  $24 \times 42 \times 11$  cm  
sign. na bazi nazad: B. Dešković Paris V  
1912  
vl. Narodna galerija, Ljubljana
30. PAS KOJI SE ŠULJA, 1932.  
bronza,  $15,5 \times 36 \times 14$  cm  
sign. nazad na bazi: B. Dešković  
vl. Galerija umjetnina, Split

#### LOJZE DOLINAR

- \*31. IZGNANICI, 1912.  
gips, vis 71 cm  
sign. dd: DL.  
vl. ing. Umek, Ljubljana
32. GLAVA MATIJE GUBCA, 1913.  
bronza,  $31 \times 30 \times 37$  cm  
bez sign.  
vl. Niča Cankar, Ljubljana
33. PORTRET FILI ZUPANIĆ, 1917.  
mermer,  $36 \times 28 \times 25$  cm  
bez sign.  
vl. Moderna galerija, Ljubljana
34. DEVOJKA, 1927.  
drvo,  $174,5 \times 36,5 \times 36,5$  cm  
sign. na bazi nazad: DOLINAR 1927.  
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd
35. TEŽAK 21VOT, 1928.  
crni granit,  $114 \times 57 \times 48$  cm  
sign. dd: DOLINAR I VL. 28  
vl. Moderna galerija, Ljubljana
36. RANJENIK, 1947.  
bronza,  $45 \times 30 \times 80$  cm  
sign. na bazi dd: DOLINAR 47  
vl. Narodni muzej, Beograd

#### ROBERT FRANGEŠ MIHANOVIĆ

37. FILOZOF, 1904.  
bronza,  $44 \times 31 \times 35$  cm  
sign. sa strane dd: potpis nečitak  
vl. Moderna galerija, Zagreb
38. BEG U EGIPAT, 1904—6.  
bronza,  $44 \times 15 \times 50$  cm  
sign. na bazi dd: R. Frangeš Mihanović  
vl. Narodni muzej, Beograd
39. OTMICICA EVROPE, 1907/8.  
bronza,  $40 \times 18 \times 66,5$  cm  
sign. na bazi nazad dd: Frangeš Mihanović  
vl. Moderna galerija, Zagreb
40. SADILICA II, 1914.  
bronza,  $41 \times 23 \times 38$  cm  
bez sign.  
vl. Umjetnička galerija, Dubrovnik
41. FURIJA, 1917—22.  
bronza,  $33 \times 50 \times 14$  cm  
sign. nazad dd: FRANGES  
vl. ing. Marko Frangeš, Zagreb
42. UMIR, 1921—22.  
bronza,  $70 \times 214 \times 63$  cm  
bez sign.  
vl. Glptoteka JAZU, Zagreb

#### ALOJZIJ GANGL

43. JOSIP STRITAR, 1894.  
bronza,  $61 \times 33 \times 24$  cm  
sign. nazad: Al. Gangl 894  
vl. Narodna galerija, Ljubljana
44. DAVIDOVA GLAVA, 1914.  
bronza,  $20 \times 20 \times 16$  cm  
sign. nazad: Al. Gangl 914  
vl. Narodna galerija, Ljubljana
45. JEVREJIN  
bronza,  $68 \times 36 \times 28$  cm  
bez sign.  
vl. Narodna galerija, Ljubljana

#### FRANCE GORŠE

46. BOKSER, 1935.  
kamen,  $41 \times 28 \times 26$  cm  
sign. nazad: GORŠE 1935  
vl. Mestni muzej, Ljubljana
- \*47. EVA, 1938.  
bronza,  
vl. Izvršni svet SR Slovenije, Ljubljana

#### ROBERT JEAN IVANOVIĆ

48. PORTRET KARLA MIJIĆA  
bronza,  $35 \times 22 \times 25,5$  cm  
bez sign.  
vl. Moderna galerija, Zagreb

#### DUŠAN JOVANOVIĆ ĐUKIN

49. DEVICA, 1923.  
kamen,  $61 \times 22 \times 33$  cm  
sign. nazad: D. JOVANOVITCH  
vl. Narodni muzej, Beograd
50. ŽENA SA ŠIŠKAMA  
kamen,  $27,5 \times 14 \times 16$  cm  
bez sign.  
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd
51. LEŽEĆI AKT, oko 1933.  
bronza,  $30 \times 40 \times 53$  cm  
sign. na bazi dd: D. YOVANOVITCH  
vl. Narodni muzej, Beograd
52. GLAVA DEVOJKE  
gips,  $34 \times 35 \times 37$  cm  
bez sign.  
vl. Narodni muzej, Beograd
53. IGRAČICA, 1936.  
bronza,  $51 \times 31 \times 16$  cm  
bez sign.  
vl. Narodni muzej, Beograd
54. DOBOŠAR, 1936.  
bronza,  $72 \times 32 \times 30$  cm  
sign. na bazi dd: d. đukin 1936  
vl. Narodni muzej, Beograd
55. DEVOJKA S MANDOLINOM, 1936—38.  
bronza,  $41 \times 25 \times 18$  cm  
sign. sa strane dd: DJ ĐUKIN  
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

#### DORDE JOVANOVIĆ

56. MIRKO, 1895.  
bronza,  $46 \times 23 \times 22$  cm  
bez sign.  
vl. Anica i Jelena Šaulić, Beograd
57. NAPUŠTENA, 1907.  
bronza,  $52 \times 47 \times 37$  cm  
sign. na bazi dd: D. Jovanović 1907 (cir.)  
vl. Narodni muzej, Beograd
58. TUGA, 1907.  
bronza,  $25 \times 18 \times 14$  cm  
sign. sa strane dd: DJ. 1907 (cir.)  
vl. Narodni muzej, Beograd
59. SRBIJA, 1909. (reljef)  
kamen, r — 30 cm  
sign. dd: DJ. 1909 (cir.)  
vl. Narodni muzej, Beograd
60. ŽRTVA RATA, 1918.  
bronza,  $23 \times 47 \times 27$  cm  
sign. sred. d: ŽRTVA RATA; dd: Đorđe  
Jovanović 1918 (cir.)  
vl. Muzej grada Beograda, Beograd

#### HINKO JUN

61. ŽENSKI AKT, oko 1920.  
bronza,  $53,5 \times 23 \times 18,5$  cm  
sign. na bazi dd: H — JUN  
vl. Zbirka pok. dr Slavana Vidovića, Split

#### LEŽEĆI AKT

- patinirani gips,  $22,5 \times 50 \times 20,5$  cm  
bez sign.  
vl. Stojan Antica, Beograd

#### BORIS KALIN

63. ŽENSKI POLUAKT, 1935.  
mermer,  $80,3 \times 46 \times 25$  cm  
sign. na bazi sa strane: B. KALIN  
vl. Moderna galerija, Ljubljana
64. NIVES, 1946/47.  
mermer,  $35 \times 15 \times 19$  cm  
sign. dd: B. KALIN  
vl. Izvršni svet SR Slovenije, Ljubljana

#### ZDENKO KALIN

65. MOJ OTAC, 1937.  
bronza,  $43 \times 30 \times 20$  cm  
bez sign.  
vl. Umetnička galerija, Skoplje
66. MARION, 1941.  
mermer,  $32 \times 17 \times 25$  cm  
sign. sa strane dd: ZDENKO KALIN  
vl. Moderna galerija, Ljubljana
67. ŽENSKI AKT, 1945.  
bronza,  $180 \times 51 \times 44,5$  cm  
bez sign.  
vl. Moderna galerija, Ljubljana

#### KSENIJA KANTOCI

68. PORTRET KATE PEJNOVIĆ, 1950.  
bronza,  $37 \times 29 \times 24$  cm  
bez sign.  
vl. Galerija umjetnina, Split

#### IVO KERDIĆ

69. POLJUBAC, 1912.  
bronza,  $55 \times 42,5 \times 29$  cm  
sign. ddu: I. KERDIĆ  
vl. Moderna galerija, Zagreb
70. PORTRET PETRA DOBROVIĆA, 1921.  
(medalja)  
bronza, r — 23,5 cm  
sign. na reversu: MCMXXI I.K.  
vl. Olga Dobrović, Beograd
71. PEŠKIR SNUJEM — TKALJA, 1908.  
bronza, r — 19,5 cm  
sign. PEŠKIR SNUJEM DA SVATE  
DARUJEM  
vl. Glptoteka JAZU, Zagreb
72. KASAČKO DRUŠTVO, 1924.  
bronza, r — 25,5 cm  
sign. dd: KERDIĆ  
vl. Glptoteka JAZU, Zagreb
73. AUGUST CESAREC, 1946.  
bronza, r — 32 cm  
sign. AUGUST CESAREC  
vl. Glptoteka JAZU, Zagreb

#### ILIJA KOLAROVIĆ

74. USTANIK IZ 1871, 1940.  
bronza, vis. 50 cm  
bez sign.  
vl. Muzej grada Beograda, Beograd

#### JAN KONJAREK

75. POSLEDNJI DAH, 1906.  
gips,  $48 \times 51 \times 48$  cm  
sign. sa strane dd: Konyarek Wien 906  
vl. ing. Đorđe Lalošević, Beograd

76. PORTRET LJ. PANDUROVIĆA, 1907.  
gips, 34×28×28 cm  
sign. nazad: Ljubi P. Beograd Konjarek (cir.)  
vl. Olga i Mara Pandurović, Beograd
77. JOVAN KRSTITELJ, do 1912.  
bronsa, 39×24×22 cm  
sign. id: JKognarek  
vl. Narodni muzej, Beograd

#### TINE KOS

78. POBUNJENIK, 1935.  
drvo, 118×33×25 cm  
sign. dd: KOST 35  
vl. Napotnikova galerija, Šoštanj
79. DEVOJKA, 1932.  
drvo, 170,5×59×38 cm  
sign. na bazi dd: TINE KOS 32  
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

#### FRANCE KRALJ

80. PROPOVEDNIK, 1921.  
drvo, 120×54×32 cm  
sign. sa strane na bazi: KRALJ 1921.  
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd
81. ASKETA, 1923.  
pečar, 67×24×23 cm  
bez sign.  
vl. Moderna galerija, Ljubljana
- \*82. ŽENSKA GLAVA, 1927.  
cement, vis. 37 cm  
bez sign.  
vl. porodica Kralj, Ljubljana

#### TONE KRALJ

83. ČEŽNJA, 1921/22.  
drvo, 143×40×40 cm  
sign. dole sa strane: Tone Kralj 22  
vl. Moderna galerija, Ljubljana
84. HRISTOS U SLAVI, 1923.  
drvo, 180×50×41 cm  
bez sign.  
vl. Moderna galerija, Ljubljana

#### MIROSLAV KRALJEVIĆ

85. PODVEZICE, 1910.  
terakota, 29,5×22×27 cm  
sign. nazad levo: 1910  
vl. Moderna galerija, Zagreb
- \*86. PIJANCI, 1912.  
terakota, 16×17,5×15 cm  
bez sign.  
vl. Moderna galerija, Zagreb

#### FRANO KRŠINIĆ

- \*87. BUDENJE, 1928.  
mermer, 146×45×34 cm  
sign. na bazi id: KRŠINIĆ  
vl. Narodni muzej, Beograd
88. DIJANA, 1929.  
bronsa, 140×66×47 cm  
sign. na bazi dd: KRŠINIĆ 1929.  
vl. Narodni muzej, Beograd
89. NARODNA PEVAČICA, 1930.  
bronsa, 66×42×42 cm  
sign. dd: KRŠINIĆ  
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd
90. ODMOR, 1931.  
bronsa, 38×34×76 cm  
bez sign.  
vl. Narodni muzej, Beograd

91. RIBARI, 1932. (relief)  
bronsa, 125×110×29 cm  
sign. dd: KRŠINIĆ 1932  
vl. Narodni muzej, Beograd

92. KUPAČICA, 1934.  
mermer, 65×35×45 cm  
sign. na bazi dd: KRŠINIĆ  
vl. Moderna galerija, Zagreb

93. IGRACICA, 1938.  
bronsa, 164×77×27 cm  
sign. na bazi id: KRŠINIĆ 1938  
vl. Narodni muzej, Beograd

94. PRELJA, 1939.  
bronsa, 42×25×25 cm  
sign. napred sred: KRŠINIĆ  
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

95. ODMARANJE (MEDITACIJA), 1940.  
mermer, 73×114×50 cm  
sign. na bazi dd: KRŠINIĆ  
vl. Narodni muzej, Beograd

#### PETER LOBODA

96. GRUBA SILA, 1937.  
drvo, 40×46×22 cm  
sign. na bazi dd: 1937  
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd
97. ROBOT, 1937/38.  
drvo, 194×81×73 cm  
bez sign.  
vl. Jelena Loboda, Zagreb

#### IVO LOZICA

98. DEVOJKA, 1940.  
bronsa, 34×19,5×19 cm  
sign. napred na bazi: I. LOZICA  
vl. Umjetnička galerija, Dubrovnik
99. ŽENSKI PORTRET,  
bronsa, 32×15×19 cm  
sign. dd sa strane: I. LOZICA  
vl. Narodni muzej, Beograd
100. PRŽINAR, 1942.  
bronsa, 54×22×23 cm  
sign. nazad levo: I. LOZICA  
vl. Moderna galerija, Zagreb
101. ŽENA S MEŠINOM, 1942.  
bronsa, 52×33×37 cm  
sign. na bazi napred sred: LOZICA  
vl. Narodni muzej, Beograd

#### ŽIVOJIN LUKIĆ

- \*102. PORTRET KOSTE MILIČEVICA, oko 1913.  
srebro, 12×3×4,8 cm  
sign. nazad dd: Ž. LUKIĆ (cir.)  
vl. Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad
103. AKT, oko 1918.  
bronsa, 54×15×10 cm  
sign. na bazi dd: LUKIĆ  
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd
- 103a. MAJKA ELLEN MILLS, 1920.  
bronsa, r=7,5 cm  
sign. ELLEN. MILLS. MATHER  
MCMXX  
vl. Narodni muzej, Beograd
104. PORTRET DR RADINKE HADŽIĆ, 1923.  
bronsa, 45×23×18 cm  
sign. sa strane dd: Ž. LUKIĆ (cir.)  
vl. Narodni muzej, Beograd
105. PORTRET G-DE ZLOKOVIĆ, oko 1926.  
kamen, 45×20×20 cm  
sign. sa strane dd: Ž. LUKIĆ (cir.)  
vl. Narodni muzej, Beograd

106. MALI BATA, do 1928.  
bronsa, 41×30×20 cm

- sign. na bazi sa strane: LUKIĆ (cir.)  
vl. ing. Lj. Sekulić, Beograd

107. SRPSKI ČETNIK, 1930.

- bronsa, vis. 31 cm  
sign. na bazi dd: LUKIĆ (cir.)  
vl. Muzej grada Beograda, Beograd

#### FRANO MENEGLIO DINČIĆ

108. SIROTE  
bronsa, 42×13×10,5 cm  
sign. na bazi dd: F. MENEGHELLO  
vl. Zbirka pok. dr Slavana Vidovića, Split
109. CÉLINE, do 1931.  
bronsa, 25×15×20 cm  
sign. sa strane dd: Raika  
vl. Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, Sarajevo

#### IVAN MEŠTROVIĆ

110. UMETNIK NARODA MOGA, 1905.  
(relief)  
bronsa, 175×84×16 cm  
bez sign.  
vl. Narodni muzej, Beograd
111. EVA  
bronsa, 73×20×31 cm  
sign. na bazi sa strane dd: MEŠTROVIĆ  
vl. Narodni muzej, Beograd
112. TORZO—BANOVIĆ STRAHINJA, 1907.  
mermer, 127×73,5×48 cm  
bez sign.  
vl. Narodni muzej, Beograd
113. VELIKA UDOVICA, 1908.  
mermer, 159×111,5×112,5 cm  
bez sign.  
vl. Narodni muzej, Beograd
114. MILOŠ OBILIC, 1908.  
bronsa, 260×117×50 cm  
bez sign.  
vl. Narodni muzej, Beograd
- \*115. SEĆANJE, 1908.  
mermer, 148×53×92 cm  
bez sign.  
vl. Narodni muzej, Beograd
116. SLEPI GUSLAR, 1908.  
gips, 66×42×44 cm  
bez sign.  
vl. Narodni muzej, Beograd
- \*117. MOJA MAJKA, 1908.  
mermer, 95×46×55 cm  
bez sign.  
vl. Narodni muzej, Beograd
118. KRALJEVIĆ MARKO, 1910.  
bronsa, 88×30×65 cm  
bez sign.  
vl. Narodni muzej, Beograd
119. BOGORODICA S DETETOM, 1916/17.  
bronsa, 107×32×34 cm  
bez sign.  
vl. Galerija Meštrović, Split
- \*120. BOGORODICA S DETETOM, 1917.  
drvo, 70×45×34 cm  
sign.  
vl. Atelje Meštrović, Zagreb
121. DEVOJKA S LAUTOM, 1918.  
bronsa, 46×18×15 cm  
sign. dd: I.M.  
vl. Atelje Meštrović, Zagreb
- \*122. JOB, 1946.  
bronsa, 122×105×82 cm  
sign.: MEŠTROVIĆ  
vl. Galerija Meštrović, Split

## ZIVORAD MIHAJLOVIĆ

123. SEDEĆI AKT (STUDIJA)  
bronsa, 17,5 × 26 cm  
sign. na bazi: Z. M.  
vl. Muzej grada Beograda, Beograd

## IVAN MIRKOVIĆ

124. GLAVA DEČAKA, oko 1930.  
bronsa, 29 × 19 × 25,5 cm  
sign. dd: MIRKOVIĆ  
vl. Zbirka pok. dr Slavana Vidovića, Split

## IVAN NAPOTNIK

- \*125. DEČJE DUŠE, 1919.  
drvo, 46 × 20 cm  
sign. na bazi: I. NAPOTNIK; N.I. 1919.  
vl. nepoznat
126. MAJKA SA DETETOM, 1920.  
drvo, 113 × 30 × 27 cm  
sign. nazad: N.I.  
vl. Narodna galerija, Ljubljana

## MILAN NEDELJKOVIĆ

127. DEVICA, do 1924.  
bronsa, 50 × 50 × 29 cm  
sign. na bazi nazad: MILAN  
NEDELJKOVIĆ  
vl. Narodni muzej, Beograd

## DORDE ORAOVAC

128. PORTRET BURDELA  
bronsa, 47 × 32 × 39 cm  
sign. sa strane dd: D. ORAOVAC (čir.)  
vl. Narodni muzej, Beograd

## PETAR PALAVIĆINI

129. ZENSKI AKT, do 1921.  
bronsa, 44 × 11 × 12,5 cm  
bez sign.  
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd
130. DON KIHOT, 1922.  
mermer, 46 × 44,5 × 26 cm  
sign. napred dd: P. PALLAVICINI  
BEOGRAD 1922  
vl. arh. Igor Palavićini, Beograd
- \*131. PORTRET RASTKA PETROVIĆA, 1922.  
mermer, 56 × 46 × 27 cm  
bez sign.  
vl. Narodni muzej, Beograd
132. LOVČEN, 1923.  
kamen, 64 × 40 × 36 cm  
bez sign.  
vl. arh. Igor Palavićini, Beograd
133. PORTRET G-DE KONJOVIĆ, oko 1924.  
mermer, 45 × 44 × 26 cm  
sign. nazad levo: PALLAVICINI  
vl. arh. Igor Palavićini, Beograd
134. GOTSKA STATUETA, 1926.  
drvo, 92 × 19 × 16 cm  
sign. na bazi desno sa strane:  
PALLAVICINI 1926  
vl. arh. Igor Palavićini, Beograd
135. DEVOJKA KOJA SE ČEŠLJA, 1933.  
bronsa, 79 × 24,5 × 32 cm  
bez sign.  
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd
136. PROLEĆE (PRVI CVET), 1939.  
bronsa, 113 × 48 × 48 cm  
sign. dd: PALLAVICINI  
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

## 137. ZA PLAVOM PTICOM, 1939.

bronsa, 77 × 29 × 37 cm  
bez sign.  
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

## DUJAM PENIĆ

138. PORTRET SLEPOG DEČAKA, do 1920.  
mermer, 29 × 17,5 × 23 cm  
sign. dl: D. Penić  
vl. Galerija umjetnosti, Split
139. AKT, 1924.  
bronsa, 15 × 23,5 × 11,5 cm  
sign. na bazi dd. sa strane: D. PENIĆ  
PARIS — 24.  
vl. Galerija umjetnosti, Split

## PAVAO PERIĆ

140. PEVAČICE (ZALJARICE), 1941.  
terakota, 32,5 × 17,5 × 15 cm  
bez sign.  
vl. Moderna galerija, Zagreb

## SVITOSLAV PERUZZI

141. GVIDON BIROLLA, 1904.  
bronsa, 89 × 46 × 37 cm  
bez sign.  
vl. Narodna galerija, Ljubljana

## VLADETA PIPERSKI

142. VEZILJA, 1939.  
bronsa, vis. 39 cm  
sign. dd: V. PIPERSKI 1939  
vl. Muzej grada Beograda, Beograd

## NIKOLAJ PIRNAT

143. PORTRET G.L.K., oko 1939.  
bronsa, 32 × 22 × 27 cm  
bez sign.  
vl. Lado Kolak, Ljubljana

## KAREL PUTRIH

144. DEVOJČE, 1939.  
vosak, 29 × 24,5 × 25,5 cm  
sign. dd: Putrih  
vl. Ana Putrih, Ljubljana
145. MUŠKI TORZO, 1940.  
gips, 88 × 57 × 35 cm  
sign. dd: PUTRIH 40  
vl. Moderna galerija, Ljubljana
146. PORTRET B., 1942.  
bronsa, 27,5 × 25 × 21 cm  
sign. dd: PUTRIH 42  
vl. Narodni muzej, Beograd

## VANJA RADAUŠ

147. TORZO, 1934.  
bronsa, 83 × 17 × 17,5 cm  
sign. na bazi dole sred: Radauš 934  
vl. Galerija umjetnosti, Split
148. ŽENSKI TORZO, 1934.  
bronsa, 56 × 18 × 29 cm  
sign. dd: RADAUŠ 934  
vl. Moderna galerija, Zagreb
149. PORTRET LISINSKOG, 1940.  
bronsa, 57 × 25,5 × 27 cm  
sign. dd: RADAUŠ  
vl. Narodni muzej, Beograd

## 150. ROBIJAŠ, 1940.

bronsa, 210 × 95 × 54 cm  
sign. nazad desno: V. RADAUŠ  
vl. Moderna galerija, Zagreb

## IVAN RENDIĆ

- \*151. POPRSJE IVANA GUNDULIĆA, 1871.  
gips, vis. 67 cm  
bez sign.  
vl. Gliptoteka JAZU, Zagreb
152. HERCEGOVKA, 1883.  
mermer, 54,5 × 43 × 31 cm  
bez sign.  
vl. Moderna galerija, Zagreb
153. KUPAČICA U NEPRILICI (Skica za  
česmu), 1893.  
bronsa, 43 × 17 × 17 cm  
sign. na bazi id: I. Rendić  
vl. Narodni muzej, Beograd
154. GONJACICA MAGARCA, 1916.  
bronsa, 47 × 27 × 27 cm  
sign. na bazi id: Ivan Rendić  
vl. Narodni muzej, Beograd

## SIMEON ROKSANDIĆ

155. POZLEDIO NOGU, 1911.  
bronsa, 93 × 47 × 58 cm  
sign. na bazi sa strane dd: S. Roksandić  
1911 (čir.)  
vl. Narodni muzej, Beograd
156. ĐECKO, 1920.  
bronsa, 70 × 42 × 50 cm  
sign. na bazi nazad dl: Roksandić 1920  
(čir.)  
vl. Narodni muzej, Beograd
157. PORTRET SVASTIKE (Desa Mihajlović-Glišić), 1921.  
bronsa, 40 × 27 × 16 cm  
sign. na bazi sa strane id: Roksandić 21  
(čir.)  
vl. Narodni muzej, Beograd
158. ĐECKO POZLEDIO STOPALO, 1922.  
bronsa, 62 × 50 × 57 cm  
sign. na bazi sa strane id: S. R. (čir.)  
vl. Narodni muzej, Beograd

## TOMA ROSANDIĆ

159. BOLESNA, 1906.  
mermer, 30 × 23 × 35 cm  
sign. na bazi napred: ROSANDIĆ  
vl. Narodni muzej, Beograd
- \*160. DEVICA, 1915.  
drvo  
vl. M. Nicolson, Sevenoaks, (Kent)
161. MLADOST, 1915. (relejef)  
drvo, 161 × 52 × 7,5 cm  
bez sign.  
vl. Narodni muzej, Beograd
162. GLAVA HISTA, 1915.  
bronsa, 46 × 35,7 × 24 cm  
bez sign.  
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd
163. ECCE HOMO, 1915.  
drvo, 229 × 40 × 35 cm  
sign. na bazi natrag: T. Rosandić  
vl. Muzej grada Beograda — Muzej Tome  
Rosandića, Beograd
164. ASKETA, 1916.  
bronsa, 66 × 22 × 18 cm  
sign. na bazi id: ROSANDIĆ  
vl. Muzej grada Beograda — Muzej Tome  
Rosandića, Beograd
165. HARFISTA, 1929.  
bronsa, 85 × 60 × 67,5 cm  
sign. napred desno: T. ROSANDIĆ  
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

- 165a. BORBA, 1931.  
bronza, 125 × 120 cm  
bez sign.  
vl. Istoriski muzej SR Srbije, Beograd
166. UMORNI BORAC, 1935.  
kamen, 120 × 180 × 65 cm  
sign. na bazi dd: T. ROSANDIĆ  
vl. Narodni muzej, Beograd

#### IVAN SABOLIĆ

167. GLAVA STARCA, 1949.  
bronza, 43 × 17 × 21 cm  
sign. nazad sred. dolje: SABOLIĆ  
vl. Umjetnička galerija, Dubrovnik

#### ANTON SEVER

168. SLEPAC — izliveno 1910 (medalja)  
bronza, 25 × 22,8 cm  
sign. dole na rubu: A. Sever  
vl. Narodna galerija, Ljubljana

#### PETAR SMAJIĆ

169. DVE ŽENE, pre 1934.  
drvo, 38 × 15 × 8 cm  
sign. na bazi dl: S. P.  
vl. Galerija umjetnosti, Split
170. ANDEO, pre 1934.  
drvo, 45 × 15 × 12 cm  
sign. na bazi dl: S. P.  
vl. Galerija umjetnosti, Split
171. AUTOPIRET SA SUPRUGOM, oko 1934.  
drvo, 15 × 11 × 8 cm  
bez sign.  
vl. Galerija umjetnosti, Split

#### FRANČIŠEK SMERDU

- \*172. HARLEKIN, 1928.  
putinirana gлина, vis. 17 cm  
bez sign.  
vl. Adolf Smerdu, Ljubljana
173. RODENJE, 1943. (detalj)  
gips, 47 × 59 × 4 cm  
bez sign.  
vl. Predsednik Republike Josip Broz Tito, Beograd

#### RADETA STANKOVIĆ

174. VODONOSA  
bronza, 72,5 × 30 × 24 cm  
sign. dd: R-S  
vl. Narodni muzej, Beograd

#### RISTO STIJOVIĆ

175. ZENSKA GLAVA (VIZANTIJSKA), 1924.  
drvo, 76 × 27 × 17 cm  
sign. dd: Stijovitch  
vl. Narodni muzej, Beograd
176. ŽENA POD VELOM, 1924.  
drvo, 90 × 15 × 13 cm  
sign. na bazi dd: Stijovitch Risto  
vl. Narodni muzej, Beograd
177. DEVOJKA SA OSMEHOM, 1925.  
drvo, 81 × 38 × 25 cm  
sign. sa strane desno: STIJOVITCH  
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

178. DEVOJKA  
drvo, 44 × 20 × 33 cm  
sign. na bazi sa strane dd: Stijovitch  
vl. Narodni muzej, Beograd
179. INDIJSKA IGRAČICA, 1930.  
drvo, 78 × 16 × 14 cm  
sign. na bazi sa strane: Stijović 1930 (cir.)  
vl. Muzej grada Beograda, Beograd
180. KOKO SPAVA, 1936.  
crveni granit, 32 × 16 × 12 cm  
sign. na bazi sa strane id: R. Stijović (cir.)  
vl. Blažo Kusovac, Beograd

#### SRETEN STOJANOVIĆ

181. PORTRET PRIJATELJA, 1920.  
bronza, 42,5 × 22 × 27 cm  
bez sign.  
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd
182. DEVOJKA SA DRAPERIJOM, 1921.  
bronze, 181,5 × 42 × 48 cm  
bez sign.  
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd
183. SKULPTOR DAKOMETI, 1922.  
bronze, 38 × 24 × 27 cm  
sign. nazad: S. Stojanović  
vl. Narodni muzej, Beograd
184. BISTA MOJE ŽENE, 1928.  
mermer, 50 × 19 × 28 cm  
sign. natrag desno: S. STOJANOVIĆ (cir.)  
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd
185. ŽANKA STOKIĆ, 1938.  
bronze, 37 × 24,5 × 30 cm  
sign. dd: SRETEN STOJANOVIĆ (cir.)  
vl. Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, Beograd
186. PORTRET MILANKOVIĆA, 1944.  
bronze, 36 × 22,5 × 25 cm  
bez sign.  
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd
187. BOSANSKO GRAHOVO, 1952. (relief)  
bronze, 208 × 212 cm  
bez sign.  
vl. umetnikova porodica, Beograd

#### MARIN STUDIN

188. PROLEĆE, 1918.  
bronza, 22 × 11,5 × 16,5 cm  
bez sign.  
vl. Muzej savremene umetnosti, Beograd

#### DIMO TODOROVSKI

189. PORTRET UMETNIKOVE MAJKE,  
1947.  
bronza, 45 × 43 × 30 cm  
bez sign.  
vl. Umjetnička galerija, Skoplje

#### MIHAJLO TOMIĆ

190. MLADI MUZIČAR, 1934.  
bronza, 73 × 27 × 23 cm  
sign. na bazi natrag: M. T.  
vl. Narodni muzej, Beograd

#### JOSIP TURKALJ

191. TORZO, 1936.  
bronza, 82 × 29 × 28 cm  
sign. na bazi dl: J. Turkalj  
vl. Gliptoteka JAZU, Zagreb

#### PETAR UBAVKIĆ

192. CIGANKA, 1885.  
mermer, 67 × 48 × 30 cm  
sign. nazad: P. Ubavkić  
vl. Narodni muzej, Beograd
193. KRALJICA NATALIJA, 1887.  
mermer, 85 × 61 × 39 cm  
sign. sa strane desno: Ubavkić 1887 Rim (cir.)  
vl. Narodni muzej, Beograd
194. VUK KARADŽIĆ, 1889.  
mermer, 90 × 50 × 40 cm  
sign. na bazi nazad: P. Ubavkić Rim 1889.  
vl. Narodni muzej, Beograd
195. KARADORDE, 1904.  
bronza, 11,5 × 10 × 8 cm  
bez sign.  
vl. Narodni muzej, Beograd

#### RUDOLF VALDEC

196. LJUBAV SESTRA SMRTI, 1897.  
gips, 63 × 42 cm  
bez sign.  
vl. Gliptoteka, JAZU, Zagreb
197. PORTRET J. J. STROSSMAYERA, 1902.  
(relief)  
bronza, 32 × 23,5 × 22 cm  
sign. dlan: VR.  
vl. Moderna galerija, Zagreb
198. PORTRET LUNAČEKA, 1905.  
gips, 60 × 34 × 37 cm  
sign. id: VR.; na bazi napred: CAVE CRITICUM  
vl. Moderna galerija, Zagreb
199. CASINO, 1911. (relief)  
bronza, 35 × 31,4 cm  
bez sign.  
vl. Gliptoteka JAZU, Zagreb
200. SKICA ZA SPOMENIK DOSITEJU OBRADOVIĆU, 1911.  
bronza, vis. 75 cm  
sign: RV (monogram)  
vl. Muzej grada Beograda, Beograd

#### DAROSLAVA VIJOROVIĆ

201. BISTA MOG OCA, 1939.  
bronza, 33,5 × 17 × 24 cm  
sign. nazad: D. VIJOROVIĆ  
vl. autor, Beograd

#### PAŠKO VUČETIĆ

202. MARIJANA, do 1922.  
bronza, 38 × 13 × 13 cm  
sign. na bazi sa strane dd: P. Vučetić (cir.)  
vl. Narodni muzej, Beograd

#### IVAN ZAJEC

203. KOZAKOVI SNOVI, 1903/4.  
bronza, 55,5 × 46 × 14 cm  
sign. id: IVAN ZAJEC PARIZ 1906  
vl. Narodna galerija, Ljubljana
- \*204. ŽENSKO POPRSJE  
bronza, 52 × 50 cm  
bez sign.  
vl. Narodna galerija, Ljubljana

# *Reprodukciјe*

*Kraj XIX i početak XX veka*

AKADEMIZAM — NEOKLASICIZAM,  
ROMANTIZAM, REALIZAM I VERIZAM;  
SIMBOLIZAM; ZNACI NOVOG



Ivan Rendić: Kupačica u neprilici, 1893.



Ivan Rendić: Poprsje Ivana Gundulića, 1871.



Ivan Rendić: Hrvatovka, 1883.



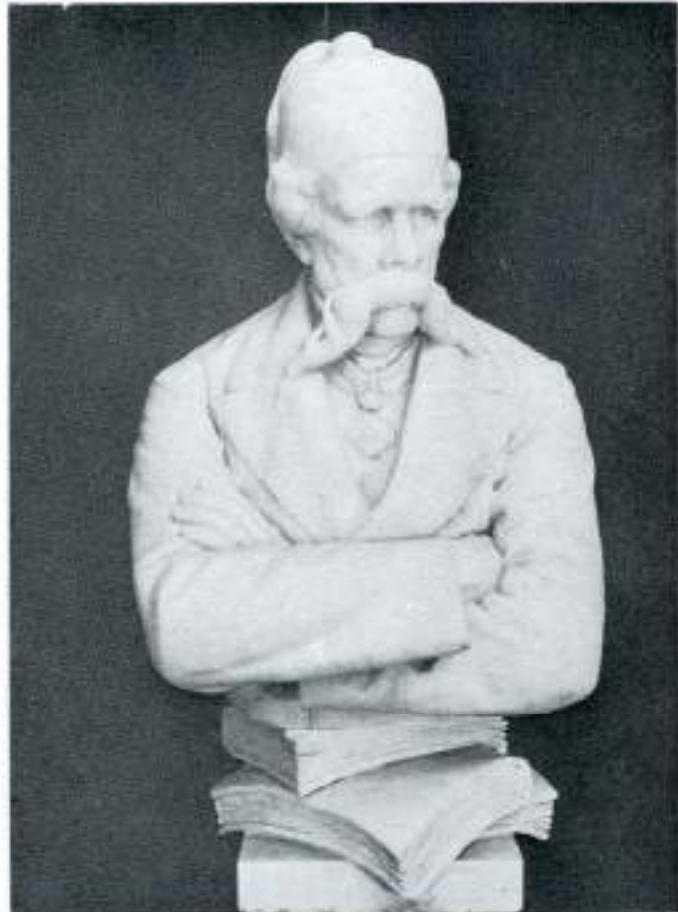
Ivan Rendić: Gorjatka magarca, 1916.



Ivan Rendić: Portret dr. G. Bulata, 1901.



Petar Ubavkić: Ciganka, 1885.



Petar Ubavkić: Kraljica Natalija, 1887.

Petar Ubavkić: Vuk Karadžić, 1889.

Petar Ubavkić: Karađorđe, 1904.



Dorđe Jovanović: Tuga, 1907.  
Dorđe Jovanović: Napuštena, 1907.

Dorđe Jovanović: Srbija, 1909.



Đorđe Jovanović: Mirko, 1895.



Đorđe Jovanović: Žrtva rata, 1918.

Đorđe Jovanović: Kosovski spomenik, 1900. Kruševac

Simeon Roksandić: Čukur česma, 1922. Beograd (Spomenik otvoren 1931.)



Rudolf Valdec: Skica za spomenik Dositeju Obradoviću, 1911.



Rudolf Valdec: Ljubav sestru smeti, 1897.  
Rudolf Valdec: Casino, 1911.

Rudolf Valdec: Portret J. J. Strossmayera, 1902.  
Rudolf Valdec: Portret Lukačeka, 1905.



Ivo Kerdić: Kasacko društvo, 1924.  
Ivo Kerdić: Poljubac, 1912.

Ivo Kerdić: Portret K.S. Dalskog, 1925.  
Ivo Kerdić: Portret Petra Dobrovića, 1921.



Aleksij Gangi: Davidova glava, 1914.



Alojzij Gangl: Josip Stritar, 1894.



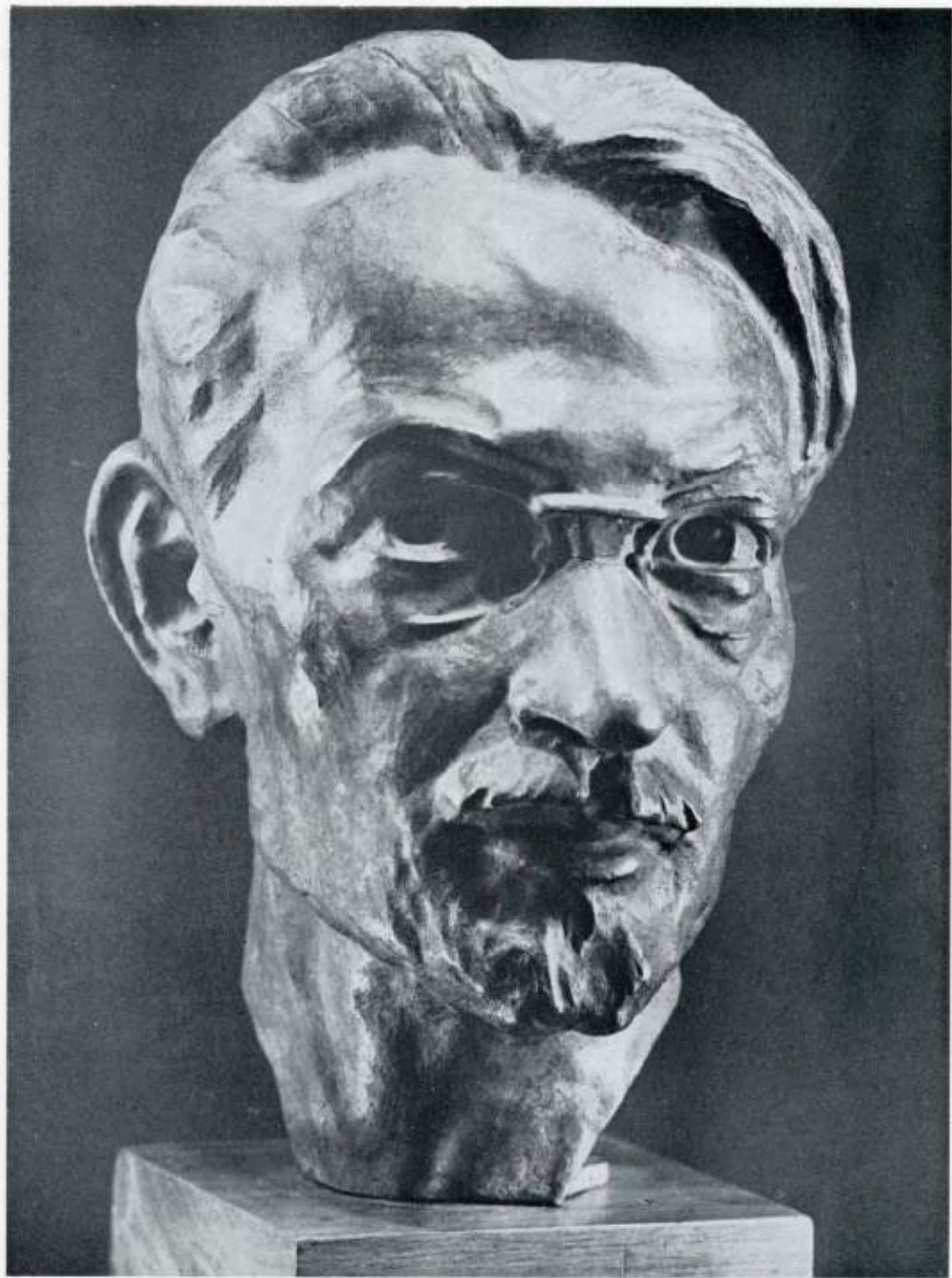
Alojzij Gangl: Jevrejin



Ivan Zajec: Kozakovi snovi, 1903/4.

Ivan Zajec: Žensko poprje

Anton Sever: Slepac, izliveno 1910.



Franc Berneker: Oton Žuganšek, 1905.



Franc Berneker: Žrtve, 1906.  
Franc Berneker: Ženski portret, 1909.

Svitoslav Peruzzi: Gvidon Birolla, 1904.



Dragomir Arambašić: Ribar sa mrežom, 1911.  
Paško Vučetić: Marijana, do 1922.

Dragomir Arambašić: Razbijeni krčag, 1911.  
Živojin Lukić: Majka Ellen Mills, 1920.

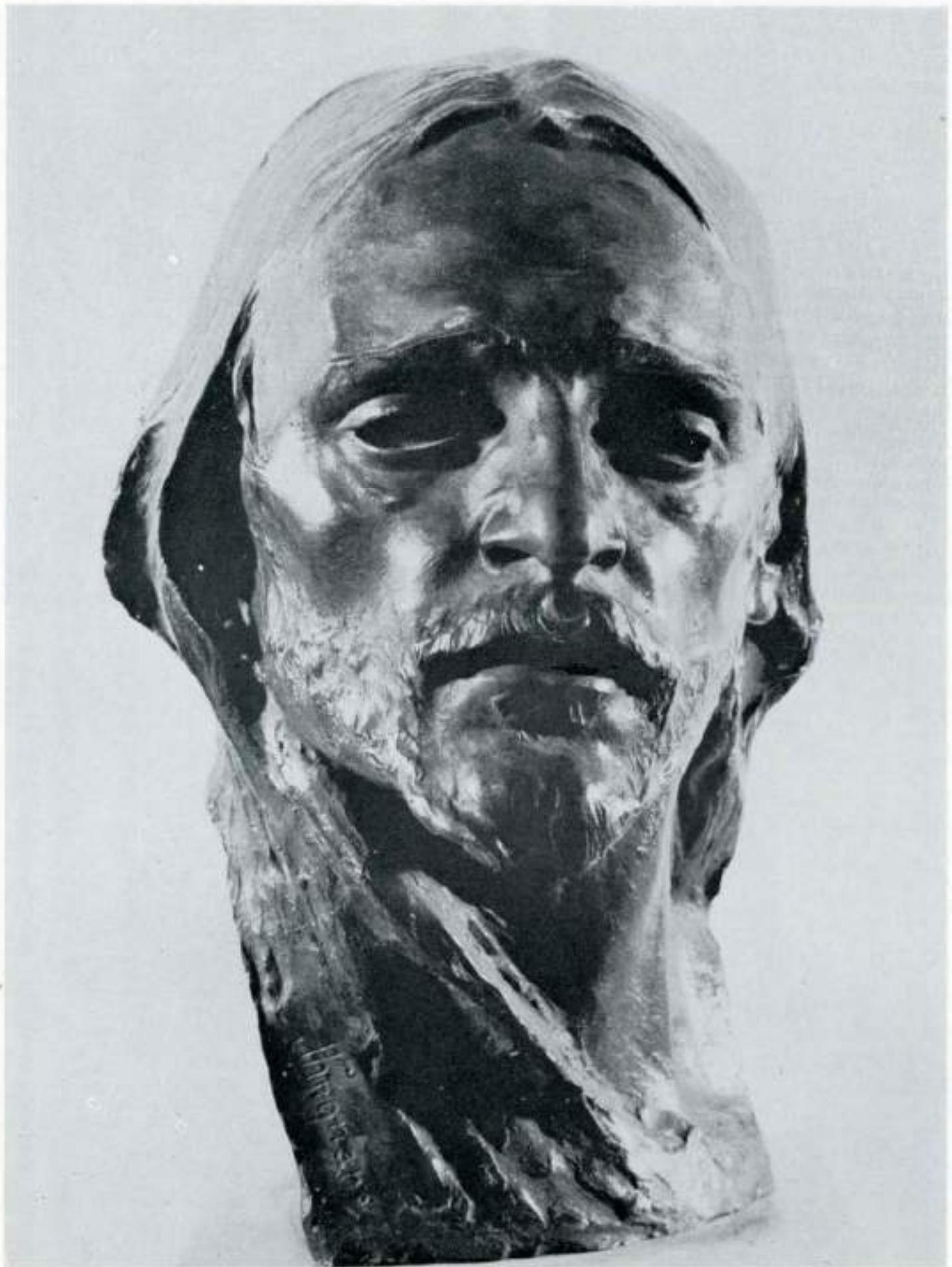


Simeon Roksandić: Dečko porledio stopalo, 1922.  
Simeon Roksandić: Portret svastike, 1921.

Simeon Roksandić: Dečko, 1920.  
Milan Nedeljković: Devica, do 1924.



Simeon Rokandić: Pozledio nogu, 1911.



Jan Konjarek: Jovan Krstić, do 1912.



Jan Koejárek: Portret Lj. Pandurovića, 1907.  
Dušan Penić: Portret slegog dečaka, do 1920.

Jan Konjárek: Poslednji dah, 1906.  
Tomo Rosandić: Bolesna, 1906.



Zivojin Lukić: Portret Koste Milicevića, oko 1913.



Branislav Dešković: Irski seter, 1912.

Branislav Dešković: Pas koji se čese 1, 1909.

Branislav Dešković: Pas na tragu, 1910.



Miroslav Kraljević: *Pijanci*, 1910.  
Ferdo Čus: *Glava dečaka*, do 1914.

Miroslav Kraljević: *Podvezice*, 1912.

*Prva, druga i treća decenija*

**SECESIJA, MEŠTROVIĆ,  
EKSPRESIONIZAM**



Robert František Mihánovics: Sadilica II, 1914.



Robert Franeš Mihanović: Filozof, 1904.  
Robert Franeš Mihanović: Beg u Egipat, 1904–6.

Robert Franeš Mihanović: Otmica Evrope, 1907/8.  
Robert Franeš Mihanović: Umir, 1921/22.  
Robert Franeš Mihanović: Furija, 1917–1922. (detali)



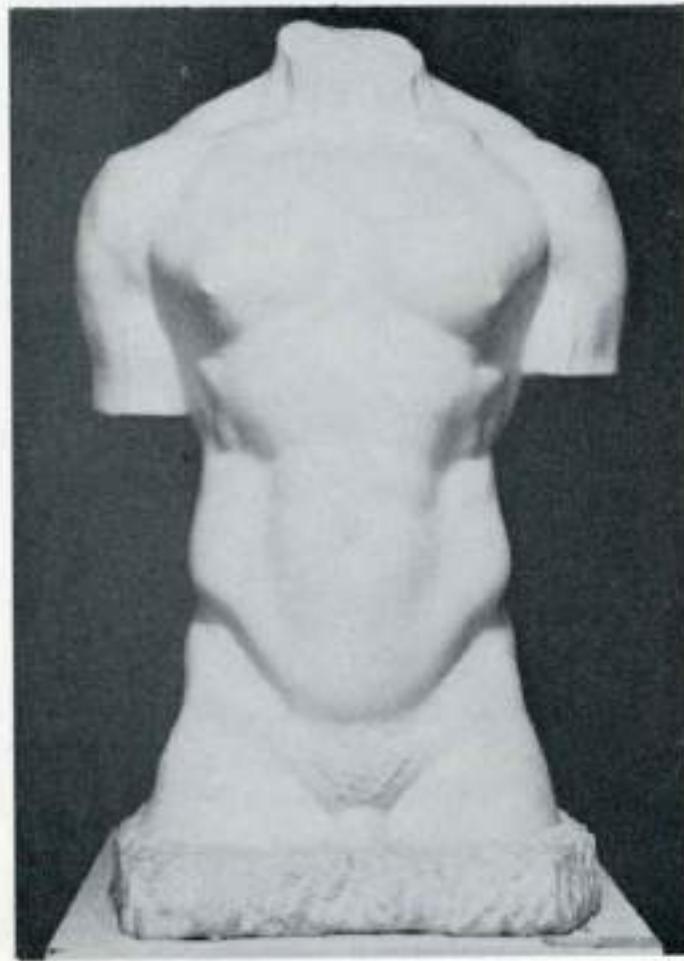
Ivan Meštrović: Umetnik naroda mogu, 1905.



Ivan Meštrović: Eva



Ivan Meštrović: Zdenac života, 1905. (spomenik)



Ivan Meštrović: *Moja majka*, 1908.

Ivan Meštrović: *Teozo—Banović Strahinja*, 1907.

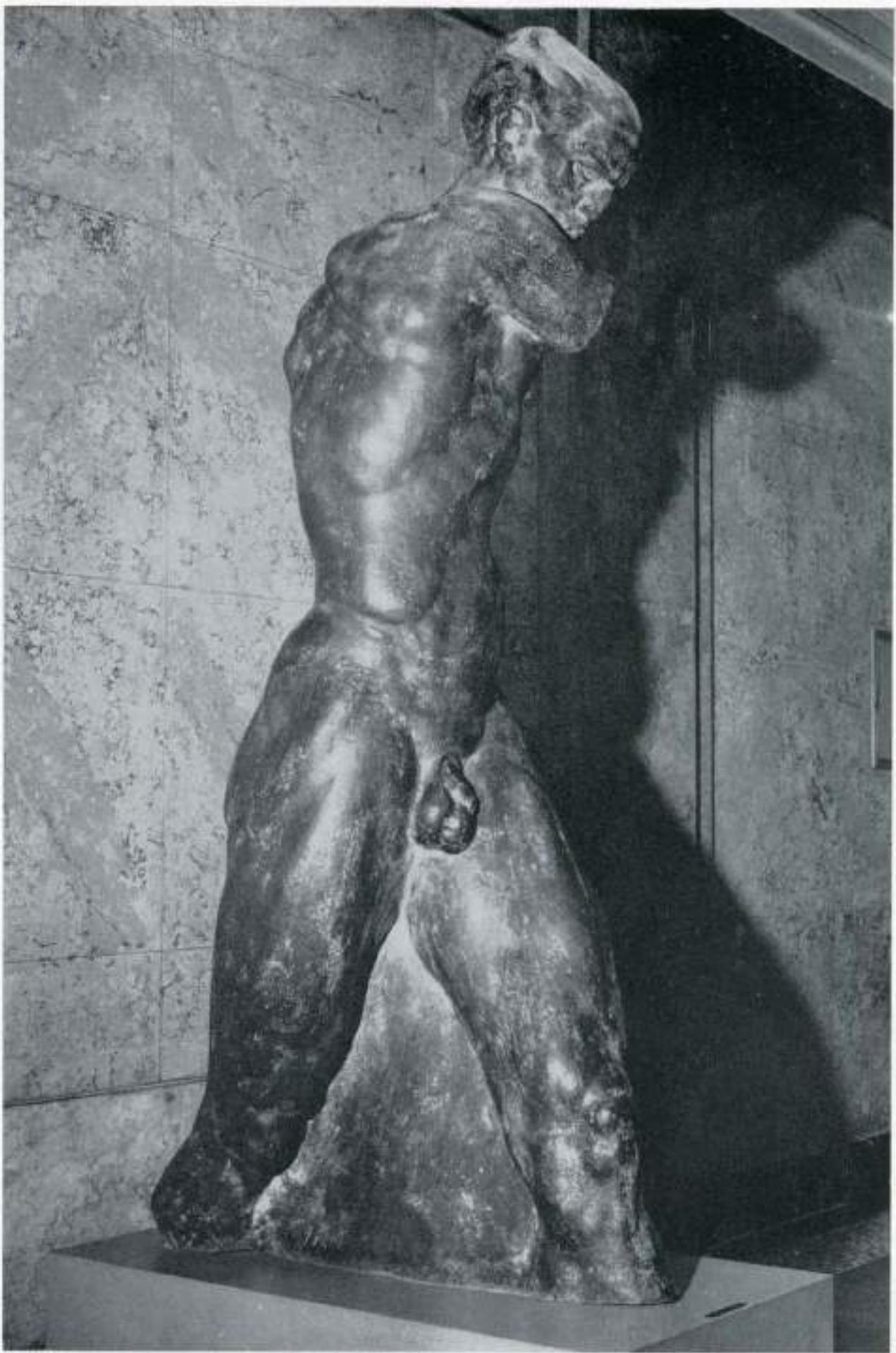
Ivan Meštrović: *Velika udovica*, 1908.



Ivan Meštrović: Sedanje, 1908.



Ivan Meštrović: Kraljević Marko, 1910.



Ivan Meštrović: Miloš Obilić, 1908.



Ivan Meštrović: Devojka s lautom, 1918.



Ivan Meštrović: Bogorodica s detetom, 1916/17.



Ivan Meštrović: Bogorodica s detetom, 1917.



Toma Rosandić: Ecce homo, 1915.



Toma Rosandić, Devica, 1915.



Toma Rosandić: Mladost, 1915. (reljef)



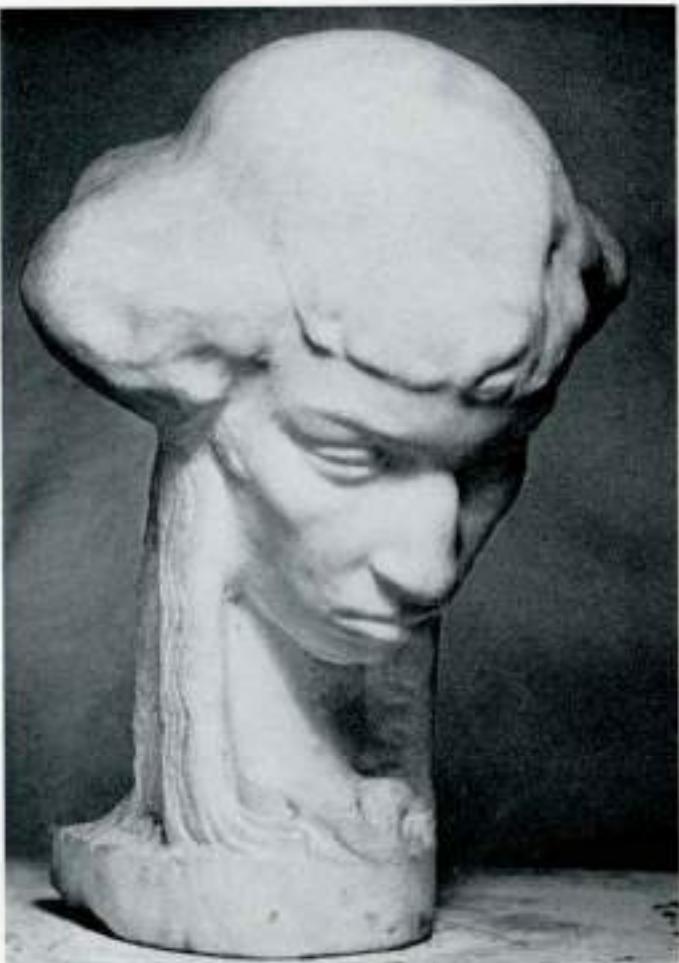
Toma Rosandić: Glava Hrista, 1915.



Toma Rosandić: Asketa, 1916.



Franjo Meneghelli Dinčić: Sirote



Lojze Dolinar: Portret Fili Zupunčič, 1917.  
Lojze Dolinar: Glava Matije Gubca, 1913.

Marin Studin: Proleće, 1918.



Lojze Dolinar: Težak života, 1928.



Lojze Dolinar: Devojka, 1927.



Ivan Meštrović: Majka sa detetom, 1920.



Ivan Meštrović: Dečje duše, 1919.



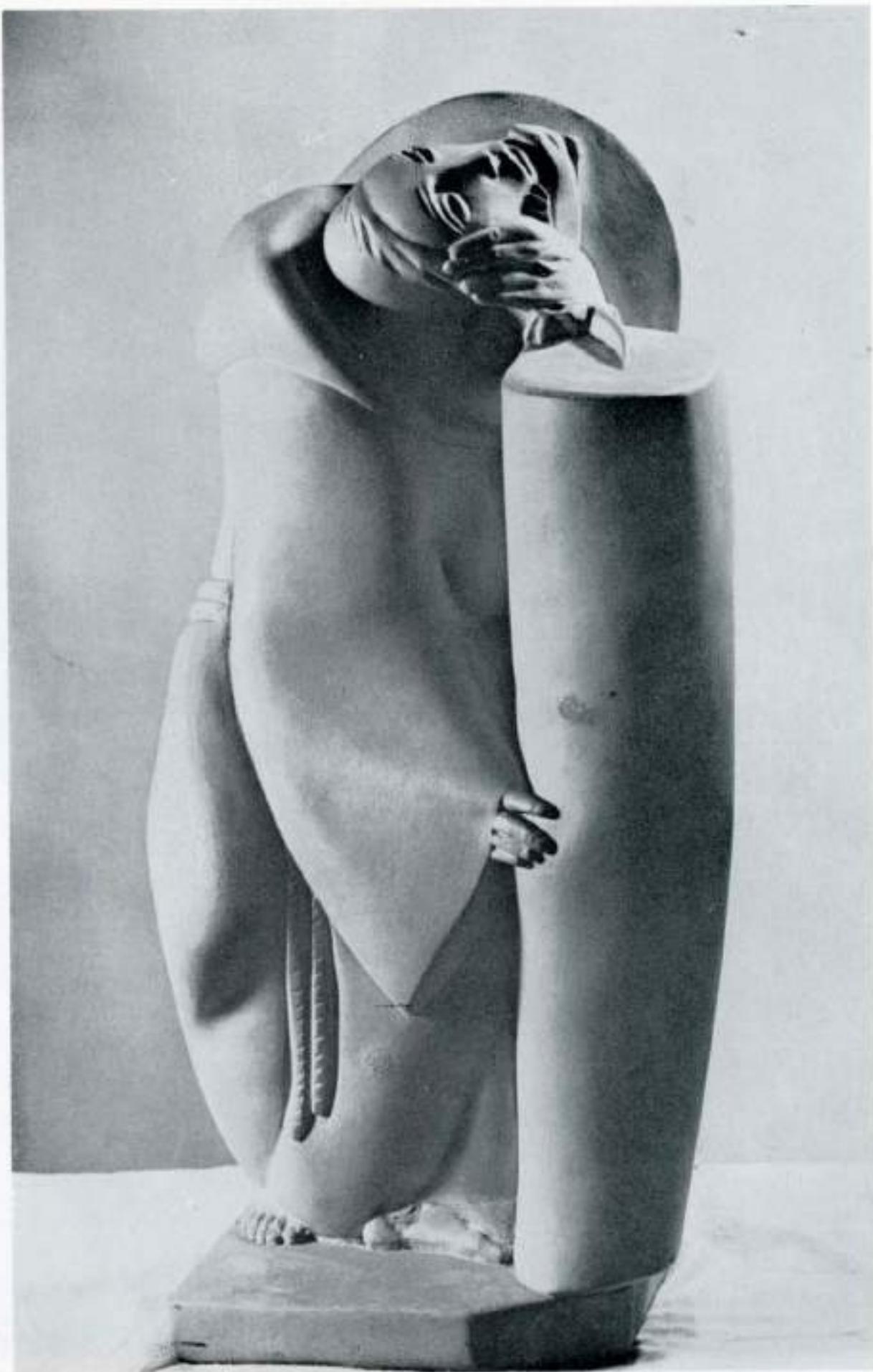
Tone Kralj: Češnja, 1921/22.



Tone Kralj: Hristos u slavi, 1923.



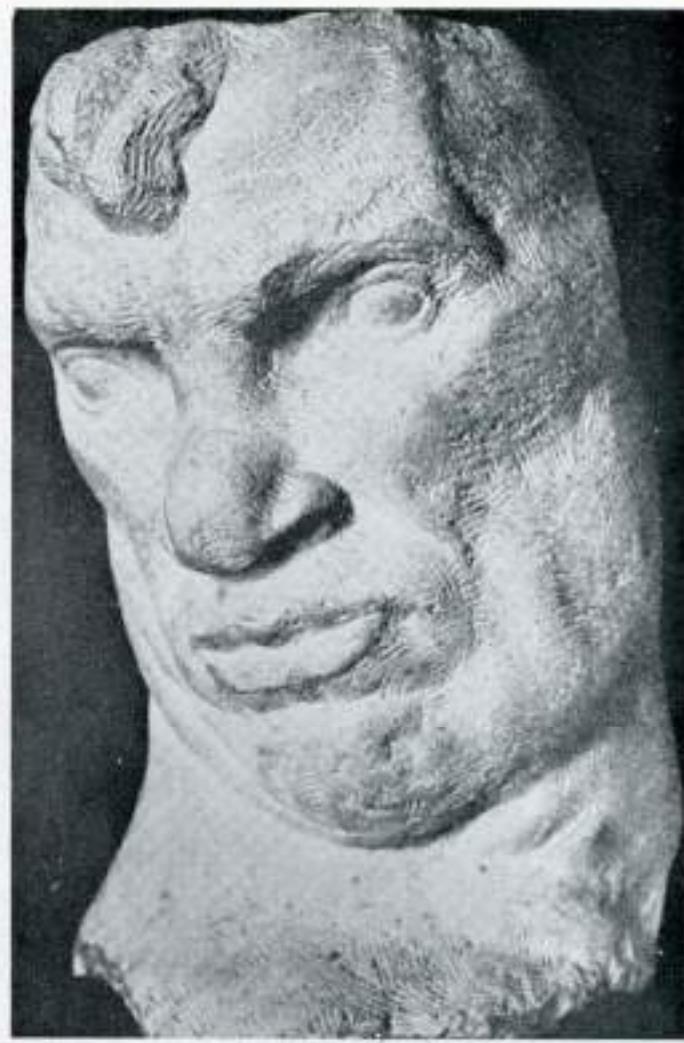
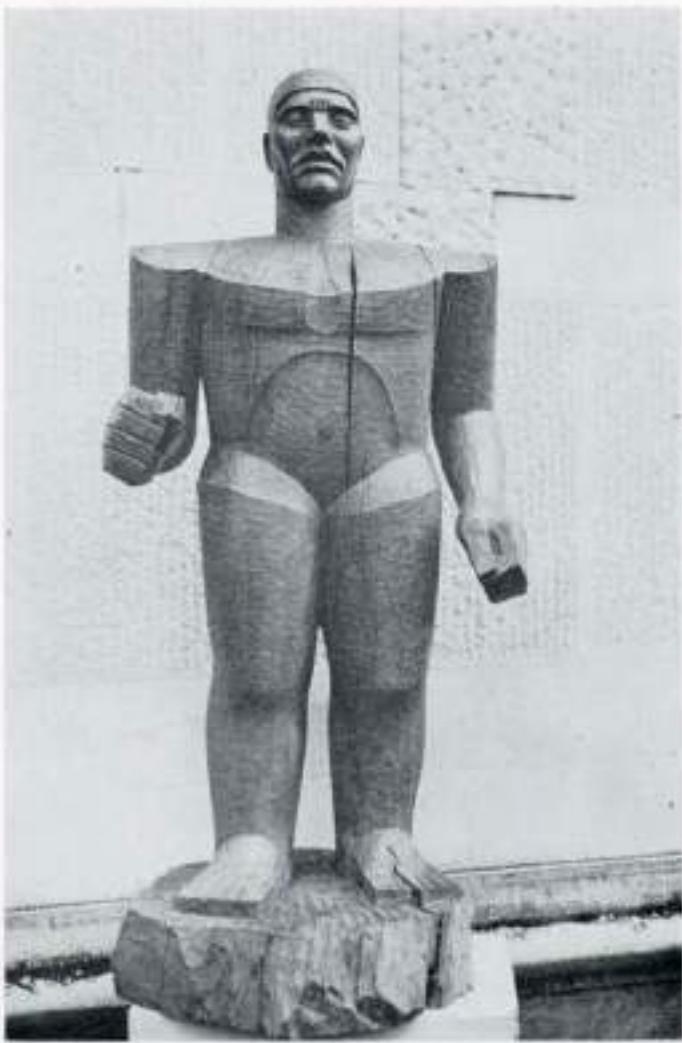
France Kralj: Propovjednik, 1921



France Kralj: Asketi, 1923.



Peter Lohoda: Gruba sila, 1937.



Peter Loboda: Robot, 1937/38.

France Gorše: Bokser, 1935.  
France Kralj: Ženska glava, 1927.



Tine Kos: Pobunjenik, 1935.



Tine Kos: Devojka, 1932.



Ivan Meštrović: Job, 1946.



Lojze Dolinar: Ranjenik, 1947. (detalj)  
Toma Rosandić: Harfista, 1929.

*Treća decenija*

„KONSTRUKTIVNA“, „SINTETIČNA“  
SKULPTURA, AVANGARDIZAM



Živojin Lukić: Portret dr Radinke Hadžić, 1923.



Živojin Lukić: Portret dr Radinke Hadžić, 1923.



Živojin Lukić: Portret g-dje Zloković, cca 1926.



Dušan Jovanović Đukin: Devica, 1923.

Živojin Lukić: Mali bata, do 1928.



Risto Stijović: Ženska glava (Vizantijска), 1924.



Risto Stojović: Indijska igračka, 1930.



Risto Stojović: Devojka  
Risto Stojović: Koko spava, 1936.





Risto Stijović: Devojka sa osmehom, 1925.



Risto Stijović: Žena pod vjetrom, 1924.



Zivojin Lukić: Akt, oko 1918.

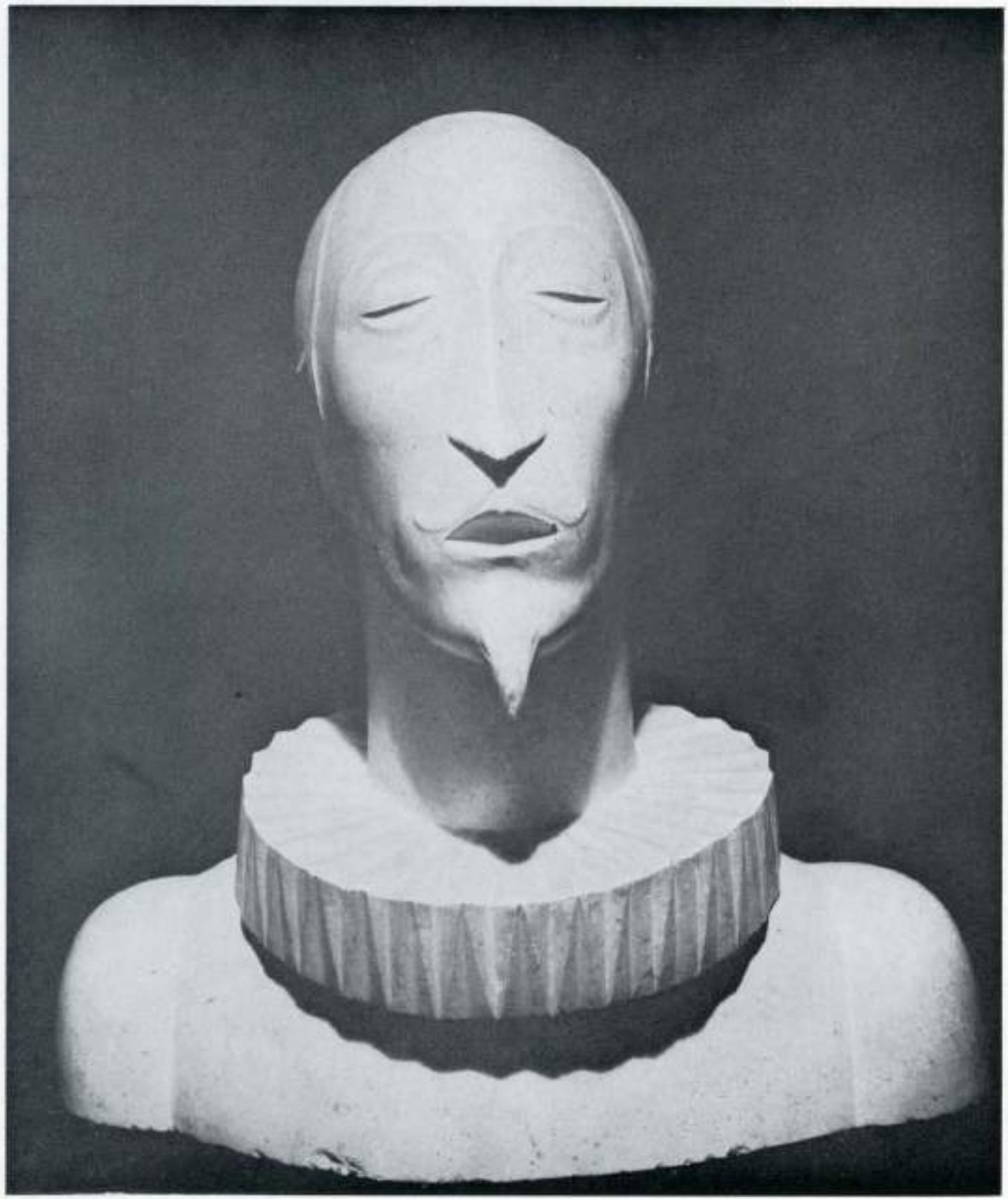


Franjo Kršinić: Bodenje, 1928.



Petar Palavićini: Ženski akt, do 1921.

Petar Palavićini: Gotska statueta, 1926.



Petar Palavičini: Don Kihot, 1922.



Petar Palavicić: Portret Rasika Petrovića, 1922.



Sreten Stojanović: Portret prijatelja, 1920.



Sreten Stojanović: Skulptor Đakometi, 1922.



Sreten Stojanović: Devojka sa draperijom, 1921.

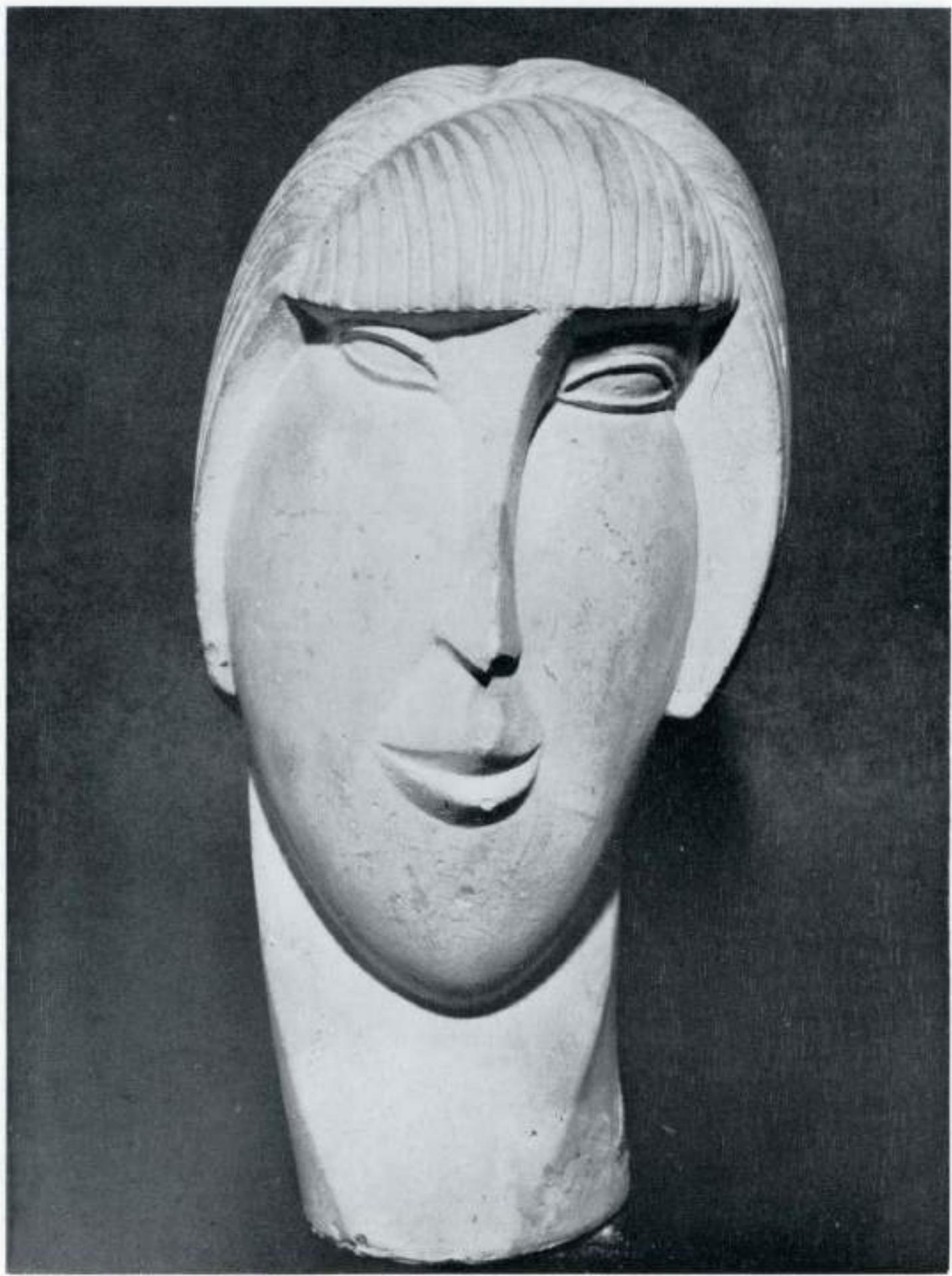


Dušan Jovanović Đukin: Glava devojke



Petar Pašvičini: Portret g-de Konjović, oko 1924.

Sreten Stojanović: Bista moje žene, 1928.



Dušan Jovanović Đukin: Žena sa štiklom



Dušan Jovanović Đakin: Devojka s mandolinom, 1936—38.



Dušan Jovanović Đukin: Dobrošar, 1936.



Dušan Jovanović Đukin: Igračka, 1936.

*Četvrta decenija*

POVRATAK INTIMNOM, REALNOM I  
SOCIJALNOM:

„KONSTRUKTIVNI“, „SINTETIČNI“  
INTIMIZAM

REALIZAM I IMPRESIONIZOVANI  
REALIZAM

SOCIJALNA UMETNOST



Frano Kršinić: Odmaranje (Meditacija), 1940.



Petar Palavičini: Proleće (Prvi cvjet), 1939



Petar Palavičini: Za plavom pticom, 1939.



Petar Palavičini: Devojka koja se česija, 1933.



Franjo Kršinić: Kupačica, 1934.  
Franjo Kršinić: Odmer, 1931.

Franjo Kršinić: Igračica, 1938.  
Franjo Kršinić: Dijana, 1929.



Dušan Perić: Akt, 1924.  
Dušan Jovanović Đukin: Ležeci akt, oko 1933.

Hinko Jun: Ženski akt, oko 1920.  
Hinko Jun: Ležeci akt



Živojin Lukić: Srpski četnik, 1930.



Mihajlo Tomic: Mladi muzičar, 1934.



Zivorad Mihajlović: Sedeći akt (Studija)



Ivan Mirković: Glava dečaka, oko 1930.



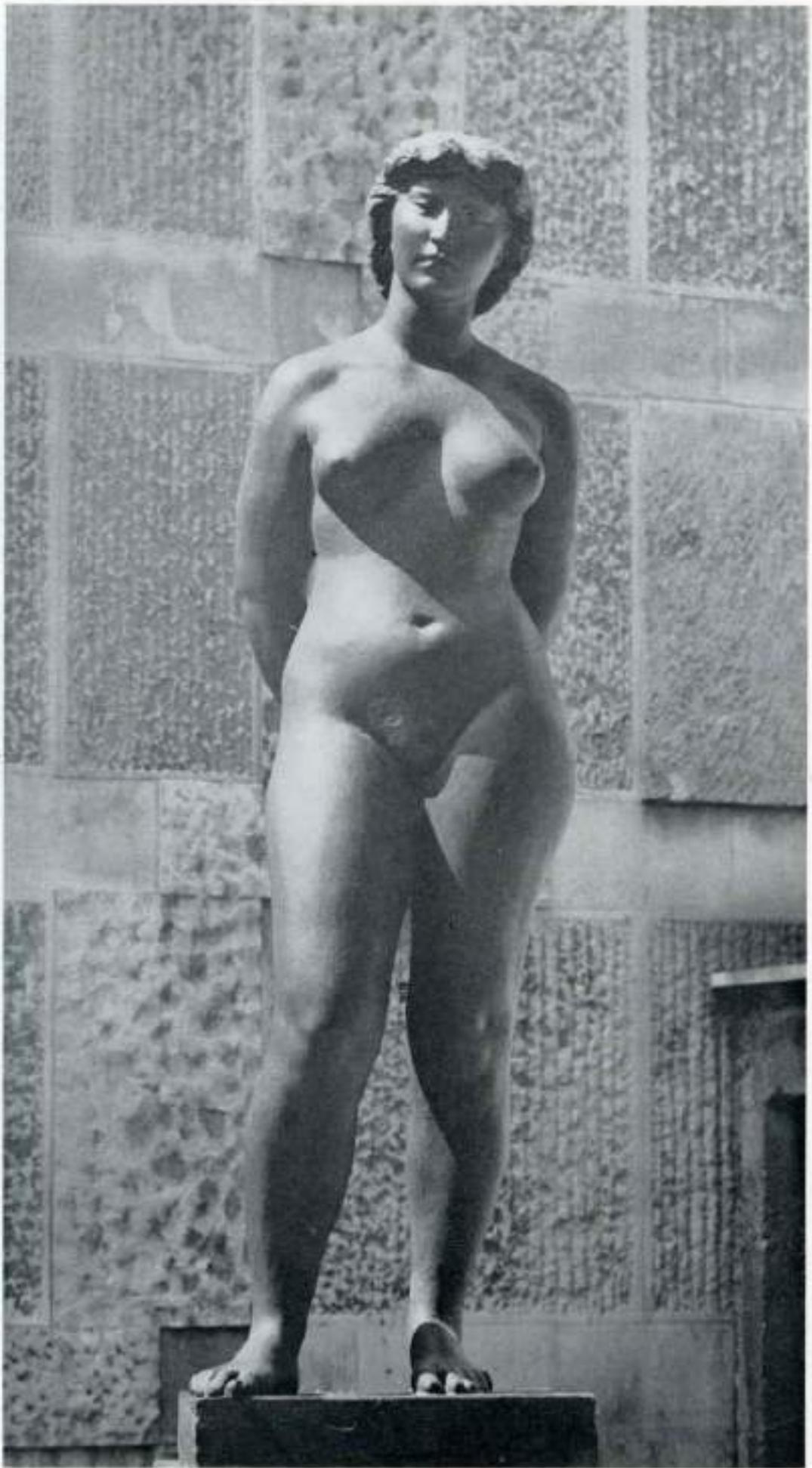
Grga Antunac: Glava devojke, do 1936.



Rajka Merčep: Čeljine, do 1934.



Iva Despić-Simonović: Rato svira, oko 1925.



Zdenko Kalin; Ženski akt, 1945

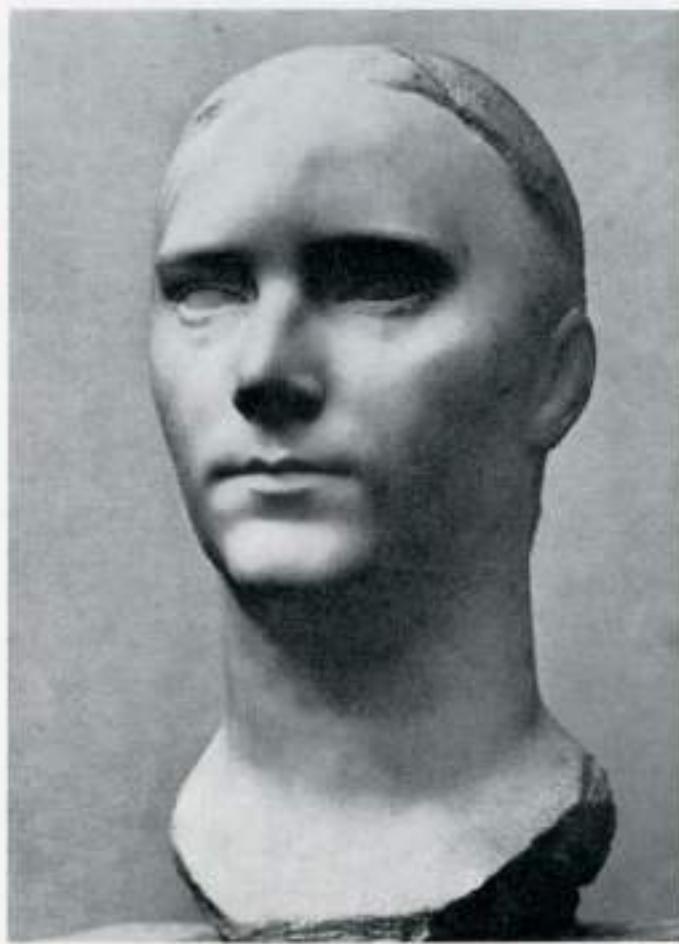


Boris Kalin: Nives, 1946/47.

Boris Kalin: Ženski poluakt, 1935.



František Smeral: *Rodenje*, 1943. (detaj)



Karel Putník: Devojče, 1939.  
Zdenko Kalin: Márik, 1941.

Karel Putník: Mužský torzo, 1940.



Antun Augustinčić: Odmor



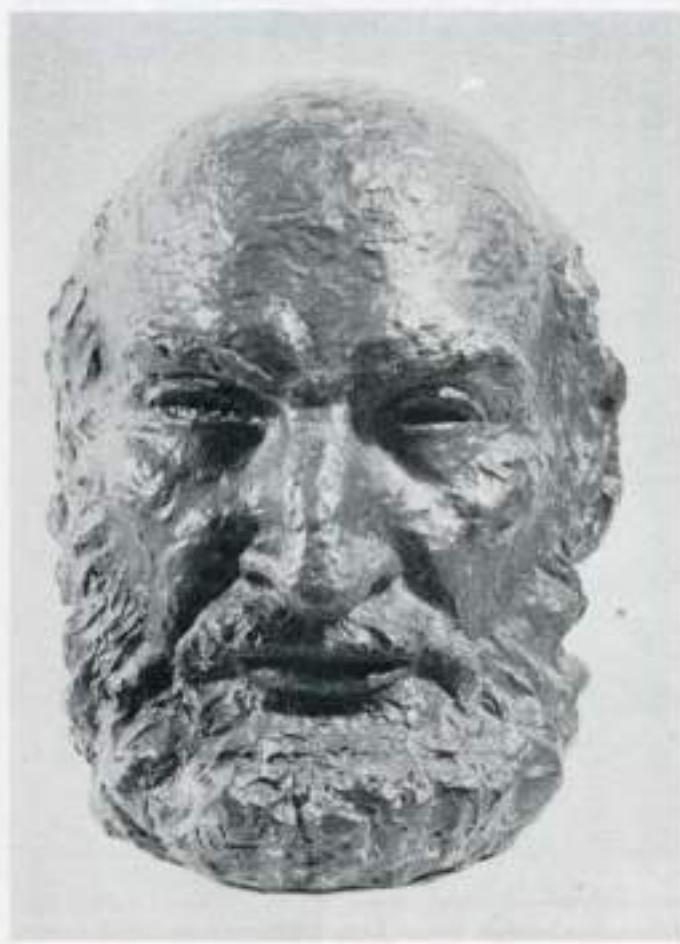
Josip Turkalj: Torzo, 1936.



Antun Augustinić: Ženski torzo, 1941.



Sreter Stojanović: Žanka Stokić, 1938.



Sreten Stojanović: Portret Milankovića, 1944  
Đorđe Oršovac: Glava Burdež

Daroslava Vijorović: Bista mog oca, 1939.



Nikolaj Pernat: Portret G.L.K., oko 1939.

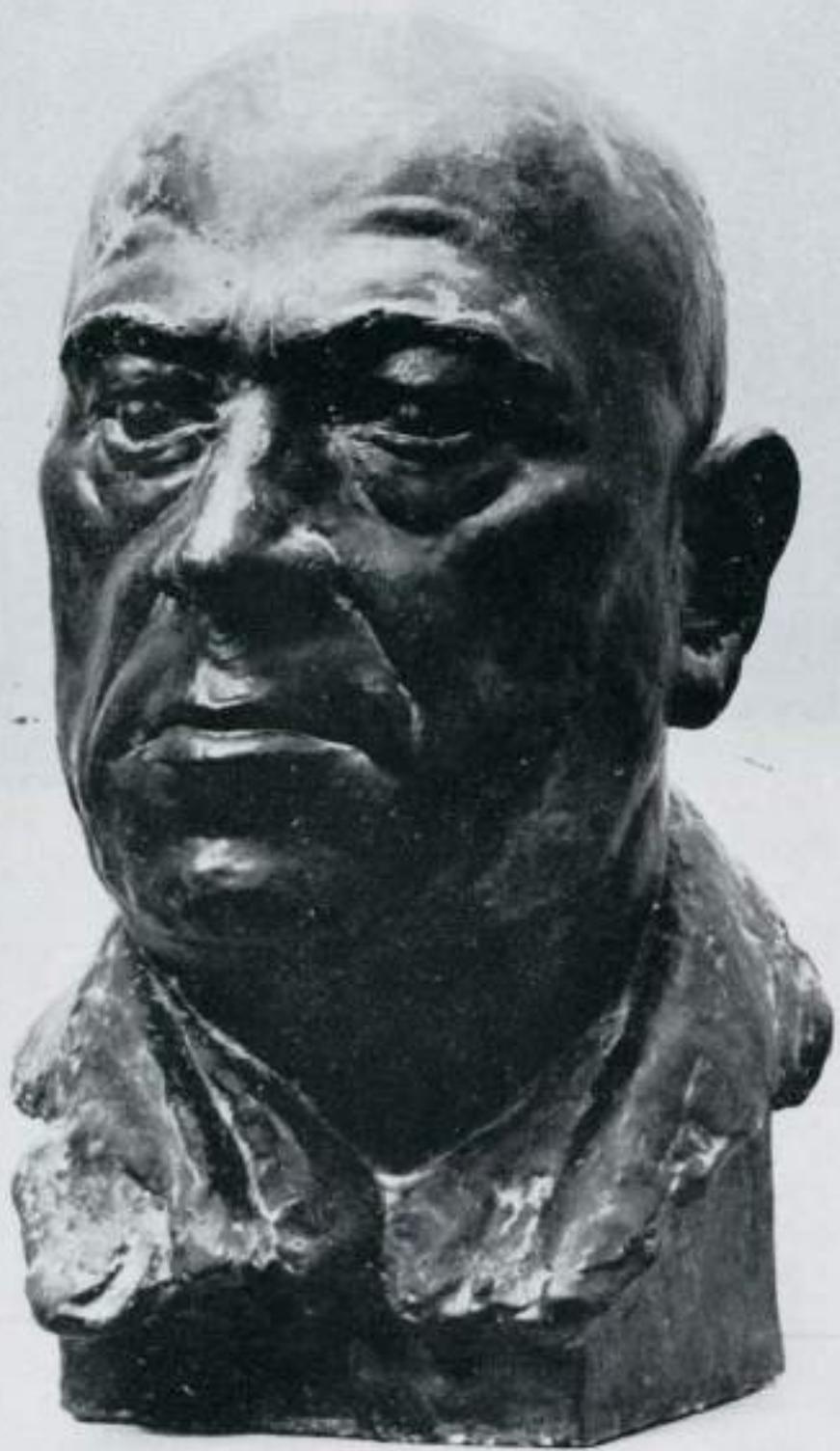


Robert Jean-Ivanović: Portret Karla Mijića



Zdenko Kalin: Moj otac, 1937.

Grga Antunac: Portret Mirk Račkog, 1944.



Antun Augustinčić: Portret Luče Novaka, 1933.



Antun Augustinčić: Na odmoru, 1929.

Antun Augustinčić: Torzo, 1927.



Franjo Krkinic: Prelja, 1939.



Franjo Kršinić: Ribari, 1932. (relief)

Franjo Kršinić: Narodna pevačica, 1930.



Vanja Radsut: Robčić, 1940.



Vanja Radaš: Portret Lisinskog, 1940.  
Vanja Radaš: Dante, 1940.

Vanja Radaš: Torzo, 1934.



Petar Smajić: Autoportret sa suprugom, oko 1934.



Petar Smajić: Dve Žene, pre 1934.  
Lajo Bezeredi: Pietà



Petar Smajić: Andeo, pre 1934.



Ivo Lozica: Primir, 1942.



Ivo Ložić: Devojka, 1940.  
Lujo Bezeredi: Par

Ivo Ložić: Žena s mešincem 1942.  
Pavao Perić: Pevačice (Žaljarice), 1941.



Ivo Lozica: Ženski portret  
Vludeta Piperski; Vezilja, 1939.

Stevan Bodnarov: Portret slikarke Lj. S., 1939.



Rudeta Stanković: Vodoneja

Ilija Kolarović: Uskarski iz 1871, 1940.



France Gorše: Eva, 1938.



Kosta Angel Radovani: Devojka s rukama u kosi, 1942.



Kosta Angeli Radovani: Praha, 1939. (detail)

*Peta decenija*

SOCIJALISTIČKI REALIZAM,  
„ANGAŽOVANI REALIZAM“

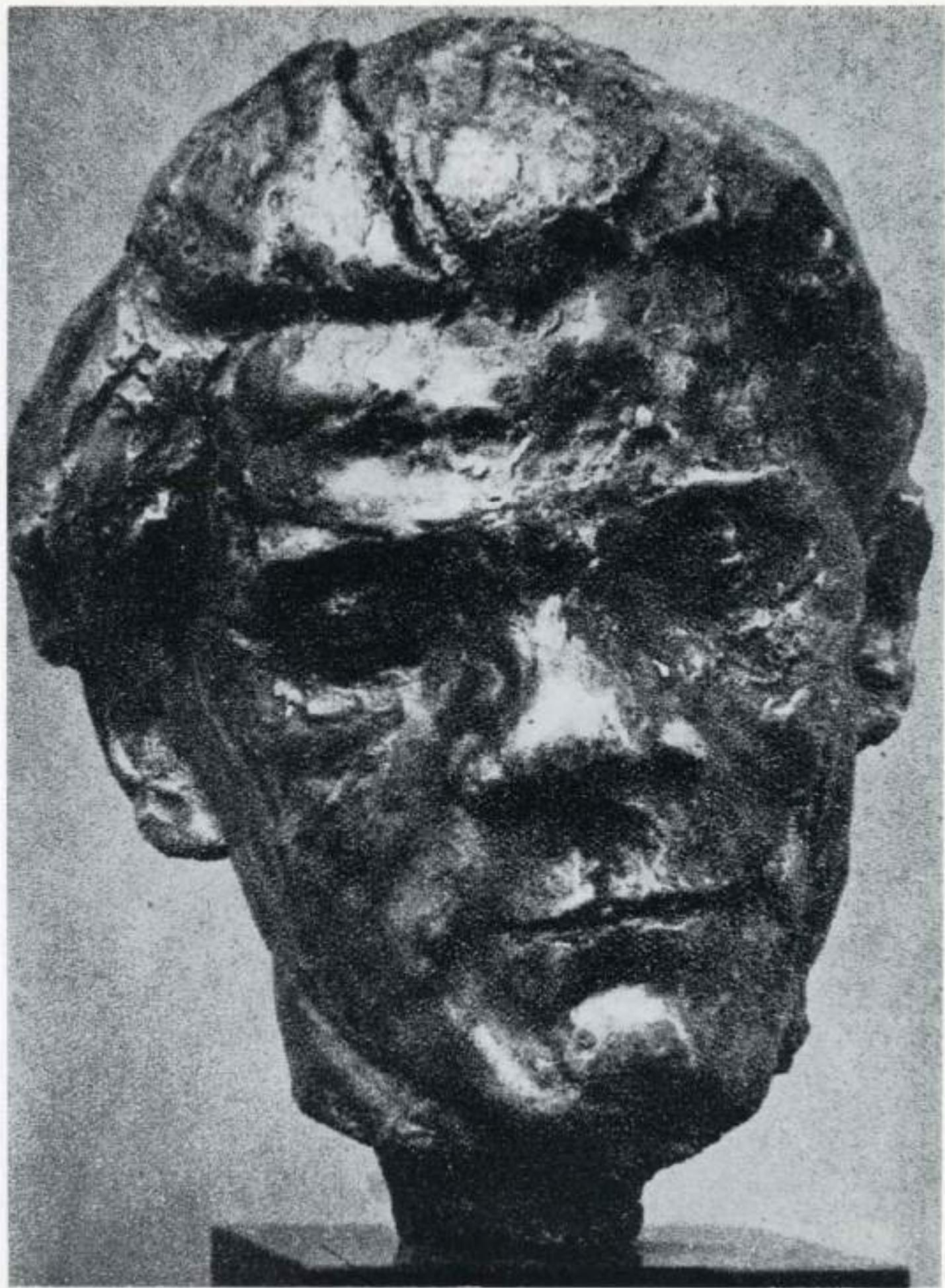


Antun Augustinić: Pali ratnik, oko 1950.



Antun Augustinić: Prenošenje ranjenika, 1946.  
Franjo Kršinić: Ribari, 1947.

Antun Augustinić: Portret Moše Pijade, 1949.  
Sreten Slojanović: Bosansko Grahovo, 1952. (relief)



Vojin Bakić: Ivan Goran Kovačić, 1946.



Ivan Sabolić: Glava starca, 1949.  
Ksenija Kantoci: Portret Kate Pejnović, 1950.

Vojin Bakić: Glava devojke  
Duno Toderovski: Portret umetnikove majke, 1947.



Kosta Angeli Radovani: Portret Nade Dinić, 1948.

Stevan Bodnarov: Ivo Lola Ribar, 1948. (Grobnica narodnih heroja na Kalemegdanu, Beograd)



Kosta Angeli Radovani: Drežničanin, 1949. (spomenik)



Vojin Bakić: Spomenik ustanku, 1947.



Radeta Stanković: Spomenik obalskim radnicima, 1952. Beograd

Boris Kalin: Talac, 1945. (spomenik)



Lojze Dolinar: Obnova, 1948. (SO Voždovac, Beograd)



Sreten Stojanović: Borba, 1948/49. (SO Voždovac, Beograd)



Karel Putrič: Begunci, 1948—1955.  
(Spomenik palim kod Urha kod Ljubljane)



Zdenko Kalin: Mučenici, 1948—1955.  
(Spomenik palim kod Urha kod Ljubljane)



Antun Augustinčić: Batina — Spomenik borcima Crvene Armije,  
1945—47.



Vanja Radauš: Ranjenik  
(Spomenik u parku kod Jugoslavenskog dramskog pozorišta, Beograd)