

ИНТИМИСТИЧКИ ПРИЗОР ИЗМЕЂУ ЛИЧНОГ И КОЛЕКТИВНОГ СЕЋАЊА

Дијана Метлић, *Слике њролазног светиа. Односи француског и српског интимизма*, Галерија Матице српске, Нови Сад 2017

Ненаметљиво и тихо стваралаштво уметника интимизма имало је паралелни ток са развојем револуционарних покрета у уметности прве половине XX века. Избор тема је првенствено одликовао припаднике овог правца док је сликарски приступ изражавао карактеристике појединца. Књига *Слике њролазног светиа* прати релације друштвенополитичких прилика, личних животних судбина уметника и њихових стваралачких домашаја, обухватајући период од краја треће до средине пете деценије прошлог века. Ауторка, проф. др Дијана Метлић, у овом историјском оквиру истражује културне споне два народа, како је у поднаслову наведено: *Односи француског и српског интимизма*. Важно је рећи да је приређена истоимена изложба слика уз коју је ова монографија објављена. Идеја да се на овакав начин обједине радови француских и српских уметника подржана је од стране Француског културог центра у Србији и одржана у оквиру манифестације Месец франкофоније у јулу 2017. године. Галерија Матице српске као домаћин изложбе и издавач књиге обележила је 170 година од оснивања, јасно потврђујући своје програмске циљеве и вишедеценијску улогу чувара и представника српске културне баштине у европском контексту. Дијана Метлић, професорка историје уметности на Академији у Новом Саду, својим залагањем је допринела да се, према речима проф. др Ирине Суботић, једне од рецензентата књиге, код нас појави продубљена студија о тако често навођеним утицајима и француско-српским сликарским везама.

Аналитичка студија у случају једног донекле неодређеног ликовног правца као што је интимизам може изгледати као необичан приступ теми. Међутим, ауторки та чињеница отвара шансу да поступак излагања у потпуности подреди потребама правца који обрађује. Она тако поглавља унутар књиге вешто организује на основу мотива приказаних на ликовним представама. Систематично истражујући историјске контексте настајања радова, текст је у целини прожет прецизно датираним чињеницама. Иако је историјска потка важан елемент, хронолошки начин приповедања није примењен у свом класичном облику. За то постоји добар разлог, а огледа се у примарној идеји ауторке да однос француског и српског стваралаштва изгради на некој врсти преплета. Како су српски сликари у Париз допутовали двадесетак година након што је интимизам већ трајао, праћење датума створило би пометњу и мимоилажење. Зато су у овој књизи историјски извори подређени главном току приче, тематским приказима сликара интимизма. Пажљивим бе-

лежењем догађаја, како опште историје тако и дешавања на најужем личном плану појединца, она подупире изнете тврдње приликом тумачења слика и цртежа. Употпуњен доживљај ствара то што је књига илустрована у боји. Примери уметничких дела из музеја и приватних колекција, као и породичне и документарне фотографије, сликовито дочаравају атмосферу у којој су се уметници састајали, или пак осамљивали, просторе у којима су боравили, људе са којима су делили свакодневицу. У том контексту, била бих слободна да структуру ове књиге упоредим са албумом породичних фотографија, прецизно документованих као сведочанства једног минулог времена. У прилог том запажању, додаћу ауторкино асоцијативно осмишљавање подналова као што је, на пример, треће поглавље под називом „Поклоњење Сезану. Растанак набијеваца”, у коме је прича оформљена око слике Мориса Денија „У част Сезану”. Та слика је групни портрет блиских сарадника, а настала је 1900. године, бележећи крај покрета „Наби” након дванаест година трајања.

Покрет „Наби” основан је 1888. године, а назив у преводу са хебрејског језика значи „пророк”. Окупљао је дванаест сликара (симболично као број апостола) а неки од њих су и најспомињанији интимисти у овој књизи: Пјер Бонар, Едуар Вијар Морис Дени, Феликс Валтон и Аристид Мајол. Проповедали су новине у уметничком приступу полазећи од елемената свакодневног живота и тежили су „чистом”, изворном сликарству. Изложба јапанских дрвореза приказана у Паризу била је прекретница за формирање њиховог стилског израза.

Париз је после Првог светског рата био центар свих културних дешавања у Европи. Најпрестижније школе, позоришта, домови културе, уметничке галерије, концертне дворане, пружале су младом уметнику свеобухватан доживљај. Живот у Паризу у том тренутку доприносио је активном учешћу у токовима модерне уметности. Вођене тим полетом, генерације наших студената тридесетих и четрдесетих година прошлог века упућивале су се управо тамо. Овом књигом обухваћени су они у чијем раду се види непосредан утицај интимизма: Мило Милуновић, Миленко Шербан, Иван Радовић, Марко Челебоновић, Стојан Аралица, Иван Табаковић, Коста Хакман, Бора Барух, Пеђа Милосављевић, Недељко Гвозденовић, Љубица Сокић и Богдан Шупут. Неки од њих припадали су југословенској уметничкој групи „Дванаесторица” – што их на изврстан начин такође повезује са набистима. Како је забележено, учешће на Светској изложби у Паризу 1937. године створило је врло повољне околности за успон и позиционирање српских уметника. Утицај француског сликарства очигледан је у делима наших сликара, било да произилази из блиских сусрета уметника, заједничког излагања радова, било из непосредног контакта са уметничким делима. Модел компарације који је у овој књизи спроведен за циљ има испитивање најфинијих релација које су условљавале тај утицај. Поређење је употребљено у саставном

смислу, како би додатно нагласило проистекле сличности, а разлике су притом повод за међусобно допуњавање. Изграђујући такав приступ, ауторка остварује жељено прожимање.

Дванаест поглавља на која је књига подељена мапирају најважније ликовне приказе и расветљавају историјску подлогу за њихово настајање. Можемо запазити да формална организација књиге прати аналогију повлачења појединца, уметника, осамљивање и затварање у најуже животно окружење. Поднаслови тако редом описују уметникову жељу да идеје оствари унутар ликовне групе (Набисти и Дванаесторица), затим кроз тражење узора у прошлости (Сезан, путовање у Париз), везивање за ужи круг пријатеља (портрети пријатељства), потрагу за местом смирења (Бонар–Кане, Челебоновић – Сан Тропе), поглед кроз прозор (изолована позиција уметника), при крају све мрачније ентеријере са члановима породице, мртве природе са свакодневним предметима, и на послетку кроз актове као предмете скривених жеља, интроспективне аутопортрете и просторе атељеа. Унутар сваког појединачног поглавља појављује се још неколико подналова, па тиме тема бива додатно рашчлањена и образложена.

Књига започиње годином Бонарове смрти и у првом поглављу ретроспективно се појашњава поетика интимизма. То нимало није чудно, јер нас већ на почетку ауторка обавештава о историјском оквиру у коме ће се кретати кроз књигу, као и о суштинским разлозима за обједињавање уметника. Бонар јесте протагониста покрета и кључна фигура, па је сходно томе његов живот и стваралаштво мера према којој се уређују сви остали садржаји. У интимизму је приватни живот неодвојив од стваралачког и то у буквалном смислу, јер су теме слика илустрација свакодневице. Ликовни језик, међутим, није илустративан нити наративан. Штавише, он је утемељен на идеји о иновацији у уметности. Ауторка наводи Бонаров закључак, највећег међу „пророцима”, о томе како је њихова уметност остала залеђена у простору. Он заслуге приписује брзини еволуције друштвеног укуса који је пригрлио кубизам и надреализам. Европа у развоју у том тренутку није имала времена за постепени процес који су интимисти неговали у покушају да надграде импресионистичко искуство. Теза да је уметност различита од природе мотивисла их је на потрагу за строжом композицијом и експресивнијом употребом боје у раду. Зато је визуелни код интимистичких дела изграђен по моделу сећања. Тако се најбоље може објаснити начин конституисања визуелне представе у нашој свести. Важна је боја, она подстиче чула и носи одређену симболику, а затим контура која образује лик или предео у његовој елементарној појавности. Када погледамо, то и јесу основе сваког памћења неке слике. У њима се сажима емотивни доживљај са чињеничним стањем. Како је у четвртном поглављу, „Слике с душом: Вијаров и Бонаров интимистички поглед на набијевце” ауторка објаснила, ова два сликара храбро су градила темеље будућих опуса не одричући се класич-

не фигурације, преиспитујући границе симболизма, синтетизма и импресионизма, имуни на честе промене актуелних стилова прве половине XX века. У раном периоду, на прелазу векова, Бонар и Вијар развијали су се заједно, често обрађујући сличне мотиве, до те мере предани идејним законима интимистичке слике да је њихове радове из овог раздобља изузетно тешко разликовати.

Радови уметника, као визуелни материјал коришћен у књизи, могуће је ишчитавати на три нивоа: уметникова лична ситуација; историјски контекст; избор теме и стил сликања. Ова три аспекта углавном су у сагласју и међусобно се објашњавају. Тако, на пример, Бонарове мртве природе настале око 1920. носе атмосферу страха и забринутости која је преовладала друштвом по завршетку Првог светског рата. Женске фигуре које се на њима појављују сведене су, а њихова погнута глава изражава замишљеност и одсутност. Овакав вид укидања телесности код женских фигура приписује се набијевским постулатима о слици као равnoj површини и може се уочити у Вијаровом опусу још пре 1900. године. Он је облагао тканинама чврсте облике угрожавајући њихову материјалност и производећи у извесној мери декоративни ефекат. Један биографски податак може нам помоћи да ово разумемо. Вијарова мајка је водила кројачку радњу, па је њихова кућа вечито била испуњена разноликим дезенираним текстилима. *Интимност*, назив слике приказане у осмом поглављу, према ауторки, представља кулминацију Вијаровог интимистичког сликарства. На њој су представљене три женске фигуре у ентеријеру, са свих страна опкољене и ушушкане у разнобојне тканине најразличитијих текстура и шара. Према буржоаској идеји, Вијар је представио очекивани женски животни стил усаглашен са друштвеним приликама у Француској друге половине XIX века (шовинистички и националистички програм), од кога се очекивало да стане на пут „новој грађанки” (*femme nouvelle*). Ова слика је само једна у низу урађених по поруџбини за салонски стан током 1896. године. Поред тога, упоредо је неговао сликарство попут дневничких забелешки, брижно чувајући сопствену интимност. Зато је срж приче за разумевање интимизма у овој књизи саопштена управо кроз Вијаров пример. Врло рано, још као десетогодишњи дечак, сели се у Париз и убрзо затим остаје без оца. Његова мајка и сестра Мари постају тада центар света и његова непрестана инспирација. Тако се прикази ентеријера везују за осећања безбрижности и заштићености које му је породични дом пружао. С друге стране, многобројни портрети Мисије Годабске Натансон Серат, руске пијанисткиње, указују на посебна осећања која је сликар према њој неговао. Она је била његова муза, али и битна фигура париског социјалног живота и уметничких кругова до Другог светског рата, између осталог и жена Тадеа Натансона, једног од уредника часописа *Бела ревија* (*La Revue blanche*). Редакција овог часописа из Лијежа преселила се у Париз 1891. године,

окупивши ту младе, независне уметнике који су објављивали ликовне, књижевне или музичке прилоге. Дакле, то је било место састајања и размене мишљења сликара, песника и музичара. Како ауторка објашњава, да би се на прави начин разумело порекло Вијаровог интимистичког стваралаштва мора се узети у обзир утицај који су на њега оставили Маларме (идеја да се облик формира у машти а не у оку), Редон (симболизам и изразито мрачна поетика), Метерлинк (драма *Енџеријер* у којој је кућа схваћена као архитектонски архетип интровертности) и Шопенхауерова филозофија.

Ауторка отвара нови угао посматрања феномена када уводи утицаје који нису долазили искључиво из друштвене сфере. То се првенствено односи на техничко-технолошке промене које су се дешавале почетком XX века и чиниле изузетно важан аспект при креирању визуелног идентитета нове слике. Електричне сијалице су од 1890. године постепено почеле да замењују уљане лампе. Тиме је у великој мери била угрожена мистична атмосфера соба у којима је светлост пригушена и топла.

У потрази за успостављањем односа између ентеријера и портретисане личности, Вијар развија једну клаустрофобичну сцену где окружење прети да прогута особу док она бива сведена на један од декоративних детаља покућства. Ауторка нам помаже да уочимо нешто другачији приступ који су развили наши сликари када је у питању однос ентеријера и особе у њему. У делу књиге „Сањарење о свету: српски интимистички ентеријер” приказане су представе ове сцене и то од сликара до сликара прилично различите, иако су свима полазиште били директно француски интимисти. Дакле, главна одлика тог српског интимистичког приступа у обради теме у првом реду се односи на мотив женске фигуре. Она је муза која пружа надахнуће, вољено биће, мајка или сестра. У примеру *Жене са сламеним шеширом* Стојана Аралице она је одраз уметникових емоција. Неуобичајена колористичка раздраганост уочљива је на овој слици, за разлику од загасите гаме карактеристичне за интимизам. Друга одлика је сликарски третман који је углавном исти и приликом моделовања фигуре и ентеријера, али је у поетском смислу окружење персонификација мисли портретисане личности (нпр. слика *Моја мајка* Недељка Гвозденовића). Поента је, како је објашњено, да се нагласи присуство особе у слици док су већ дати елементи у ентеријеру повод за просторну организацију и компоновање слике. Тиме женска фигура бива истакнута, а не камуфлирана у декор који је окружује.

Још једна варијација на изворно интимистичке постулате примећује се у радовима наше сликарке Љубице Цуце Сокић. Она је припадала најмлађој генерацији сликара која се упутила у Париз и била под утицајем интимизма. Упечатљив ликовни израз који је развила својеврсна је надградња дотадашње интимистичке мисли. Полазећи од истог призора, ентеријера собе са фигуром у њој, задржавши тонски и колористички кључ,

она смело експериментише контрастирањем и суочавањем бојених површина. Занима се за чисто формалне односе површина и начина на који оне могу да творе простор, што је у другој половини XX века доводи до асоцијативне апстракције. Сензибилитет за тонску вредност боје код ње је био изразито истанчан, што се види по пажљивом нијансирању површина и њиховом ритмовању које доприноси утиску отмене тишине. Једном приликом она је изјавила да је њена личност, пресудна за њено сликарство, формирана постепено кроз срећно детињство и младост, окружење и одрастање у њему, па се може закључити да је интимизам њој био природан израз. Соба може бити замена за лично искуство, а уједно и чувар сећања и огледало личности и њеног статуса. Идеја да у предметима лежи нека „виша” истина, која се може развити у универзалну симболику, опчињавала је Љубицу Сокић. У њеним мртвим природама ауторка ишчитава жељу да у обичном трага за сублимираним.

Осим ентеријера, мртве природе су такође неизоставни део интимистичке поезике. „Предмети на позорници: Интимизам и мртва природа”, девето поглавље у коме је ауторка посветила пажњу овом жанру, објашњава интимистички предметни вокабулар. Мртва природа пружа уметнику највиши степен надмоћности у односу на представљани садржај, па је погодна за испољавање личног сензибилитета. Он у највећој мери ту може показати своје сликарске афинитете; третман и грађење површина, моделовање облика, степен усложњавања. Поред тога, главни актери, у виду брижљиво аранжираних предмета, заједничко су изражајно средство свим уметницима. Овакве представе могле би се упоредити са исказним реченицама у којима је субјекат изостављен док су објекти носиоци ситуације. Мртве природе кроз свој предметни регистар причају причу и указују на ситуацију. У књизи је наведен пример Марка Челебоновића и његових радова, прво док је његова породица припадала грађанској класи, а потом из периода након Другог светског рата. Тако се у радовима четврте деценије појављују објекти са путовања или из ранијих епоха (глобус, шах, кинеска кутија, скулптура), док се у послератном периоду, на делима из шездесетих и седамдесетих година, појављује друга врста предметног садржаја (паприка, бели лук, кукуруз, бундева). Иако је ово сведочанство о друштвеним променама, ауторка нам открива разговоре између Марка и Алексе Челебоновића у којима Марко пориче сваку другу сврху предмета у ликовној представи осим формалне.

Доминантна интимистичка осећања носталгије и меланхолије, како су животи уметника полако одмицали а промене у свим сферама постајале све учесталије, тражила су нове теме у којима ће бити испољена. Симболично, књига се завршава са два поглавља која у потпуности одговарају том духу – „Простор за себе: Интимизам и аутопортети”, и у оквиру њега „Атеље као аутопортрет: Ја сам простор у којем сам”. Према речима ауторке, Бонаров *Аутијорџреј њед куйаишлским огледалом*, настао из-

међу 1939. и 1945. године, приказује осећање отуђености од света и од властитог бића. Уметник слика суочен са самим собом, пред огледалом, огољено тело и душу. На сличан начин, растакања елемената који сугеришу простор и њихово геометријско свођење у раду „Скулптуре и паравани” насталом 1969. године закључак су метаморфоза кроз које је пролазио простор атељеа Недељка Гвозденовића.

Ова студија темељно се бави свим тематским и ликовним феноменима у радовима сликара француског и српског интимизма. Интердисциплинарним приступом ауторка се труди да открије узрок и контекст њиховог настајања ослањајући се подједнако на визуелну појавност и на историјске чињенице. У потрази за идентификовањем мотива она не заоставља сва формална и стилска обележја слике. Примену перспективе, ритма, контраста и бојених вредности ставља у интересантну спрегу са личним и друштвеним контекстом времена у коме слика настаје. Иако је заједничка карактеристика модерних уметничких праваца слободно увођење новина, надградња или одступање од традиционалних вредности, као и брз и континуиран развој, у случају интимизма ствари су мало другачије. Смирен и неагресиван приступ можда може објаснити постепено трагање за новом сликом и мирно провлачење кроз време у коме је императив стална смена приступа стварању. У том духу је и конципирана ова књига, која тежи да са читаоцем успостави приснији однос. Иако је приступ теми првенствено научни, ауторка ипак налази начина да читаоцу приђе непосредније. Она зато бира управо те интимније приче о пријатељству кроз писма која су међусобно размењивали уметници, поверавање уметника о сналажењу у новом граду, њиховим жељама и чежњи. Путовање кроз тај по свој прилици меланхоличан свет испланирано је тако да поткрепи ово осећање у потпуности. На почетку полет у новом уметничком правцу и радозналост по приспећу у веллеград, касније се завршава самоспознајом кроз аутопортрете и апстраховане просторе атељеа. Овако структурирана књига добро прати и модификовање правца током времена, стављајући у средиште садржаја најрепрезентативније примере дела. Особена поетика радова препознатљива је по тематици личних дневника и стилу грађења слике по сећању. Разне варијације уметничких приступа које ова студија обухвата потврда су живости једног покрета, а метод излагања коришћен у књизи доприноси комплетном разумевању. Укрштено изучавање француског и српског интимистичког стваралаштва још један је од императива ове књиге.

Мср Даница СТУПАР
Универзитет у Београду
Факултет ликовних уметности
Докторске студије
stupar93@hotmail.com