

## lazar vujaklija

salon muzeja savremene  
umjetnosti,  
beograd, 19. 3 — 8. 4. 1966.

### ješa denegri

bih, okreće v r e m e n u koje shvaća u njegovu povijesnom kontinuumu, u stalnom prožimanju minulog i sadašnjeg. Tabaković osjeća duboke promjene koje u samu bit svekolike stvarnosti unosi stalno širenje čovjekove moći kreiranja i nadopunjavanja egzistencije i pred tom složenošću vremena Tabakovićev iskaz biva otvoren, podjednako prožet i zanosom za novim ritmom života i notom ozbiljne nevjerice, ostajući tako van svakog isključivog opredjeljenja: tako ga njegovo oduševljenje za čuda moderne nauke nije odvodilo u metodološki scientizam »geštaldičke umjetnosti« niti ga je njegova svijest o neizvjesnim putovima suvremenosti upućivala na bunt i defetizam neodade. Tabaković svojim djelovanjem hoće da se osjeti prisutnim u vremenu, da istakne njegovu kompleksnu prirodu, on ujedno hoće da nas prisjeti da je čovjek u ovom povijesnom času, unatoč neslućenom tehničkom progresu i stalnom jačanju vjere u neophodnost sredene cjeline svijeta, još uvijek izložen teškim kušnjama koje neprekidno obnavljaju razloge i korijene njegove urođene egzistencijalne strepnje. Tabakovićev posljednji ciklus kolaža stalno se kreće rubom svojevrstne retoričnosti, koje su pobude međutim plemenite, a sam karakter zapažanja ponekad vanredno lucidan, jezgrovit i oštar.

Bilo bi vrijedno razmisliti o novom tipu mimezisa koji sve više postaje fenomen karakterističan za aktualnu produkciju i koji upravo uvjetuje ovu kvantitativnu inflaciju oblika u suvremenosti. Ne radi se, naravno, o onoj aristotelovskoj kategoriji podražavanja neposredno predmetnute realnosti već o drugom vidu vezivanja imaginacije, u ovom slučaju za projekte iz već postojećeg repertoara oblika nastalih i razvijenih bilo u suvremenoj bilo u prošloj umjetnosti. Istina, ni jedna povijesna epoha ovome nije izbjegla, ali je naše vrijeme, čini se, neobaveznije no ijedno drugo, dozvolilo ovakav način ispoljavanja koji bi se, međutim, u biti prije mogao smatrati »reproduktivnim« no kreativnim u suštinskom smislu riječi. Sjetimo se samo postmondrijske ekspanzije geometrijske apstrakcije, ili još uočljivije, ekspanzije informela koji je, šireći se preko svih barijera tradicije i nacionalnih škola, postao, mjesto čista izliva bića, masovan način slikanja, »stil«, dakle upravo obrnuto od onoga što su sami pioniri htjeli da postave svojom otkrivačkom žrtvom. Javljaju se tako oblici koji ne niču iz poistovećivanja bića i postojanja, već kao modeli proizvedeni iz oblika samih; tačnije, nastaju djela rođena posredništvom: djelo se, u prvom redu, gradi iz nekih, ako ovaj termin to može da objasni, rekao bih »formativnih matrica« iz kojih se voljnim aktom spekulacije onda crpu elementi i konstituenti »vlastite« slike.

Slikarstvo Lazara Vujaklije posebno je karakteristično za ilustraciju jednog aspekta ovog problema.

Vujaklija se prvi put javio kao autodidakt oko 1952, između 1955—57. doživio je kulminaciju svog razvoja, a nakon 1960. ušao je u period potvrđivanja svoje prisutnosti. Odmah u početku on se odvojio od tradicije beogradske škole i u slijedećim godinama izgradio je morfologiju koja se, u mnoštvu drugih, lako prepoznaje i stoga izgleda toliko lična. Porijeklom, mentalitetom i vrstom likovnog obrazovanja Vujaklija je u svojoj generaciji bio sasvim izdvojen slučaj i u tom danas rijetkom spoju svojevrstnog »urbaniziranog naivizma« ležala je posebnost njegova duha. Doista, on se pokazao veoma otporan prema penetraciji mnogih prividnih sloboda suvremenog slikarstva, što mu je, s jedne strane, moglo, uz neophodno bogatstvo vizije i osjetljivu selektivnost medija, doprinijeti formiranju specifičnog svijeta značajne izvornosti. Kao takvo obećanje on je bio gotovo bezrezervno prihvaćen od tadašnje kritike koja je u njemu vidjela zdravu autentičnost i mogućnost ispoljavanja nekih dubljih etničkih odlika. No, ako se pažljivo i bez preduvjerenja ispita sâm karakter Vujaklijeve forme, a pogotovo njen put u toku posljednjih nekoliko godina, postaje sasvim nedvojbeno da ovaj slikar nikada nije posjedovao onu neophodnu osobinu prelogičkog mišljenja sposobnu da rodi uistinu izvorno djelo posebna tipa (u smislu art-bruta, kome ga nastoje približiti), već je u istom cilju, samo na drugom polu, tražio u biti vještačke impulse i povode za svoju imaginaciju; ili, konkretnije: ako je sticajem prilika izbjegao infekciju aktualnih »stilova«, on

je, da bi došao do svoje plastičke predodžbe, tražio uporište u nekim drugim oblicima, u prvom redu u medijskoj plastici anonimnih klesara stećaka ili, u posljednje vrijeme, u srpskim »krajputašima«, i onda se, uz djelomičnu modifikaciju ovih uzora, nastojao domoći vlastitog jezika. U Vujaklijinu slučaju mimezis je potpun: jer, bez svjesne namjere umjetnika da u stećcima crpe izvore svoje inspiracije ovo slikarstvo ne bi našlo svoj današnji profil i krenulo bi nekim drugim, možda isto tako fakultativno odabranim putem. Vujaklijino slikarstvo uvjetovano je dakle apriornim i z b o r o m, a ne procesom iznalaženja vlastite forme. Ostaje nam sada da pokušamo u kratkoj analizi Vujaklijine slike naći podrške za opravdanost ove pretpostavke:

Plošni prostorni koncept Vujaklijine slike i strogo frontalno predstavljanje predmeta ukazuje na njegovo osjećanje prostora kao osnove; doista, Vujaklijin prostor ne pozna elemente dubine ili razvijeno stupnjevanje u planovima, već su predmeti i figure na njegovim slikama gotovo redovno postavljani jedni do drugih ili jedni iznad drugih. Ovakav koncept prostora direktno derivira s predstava na stećcima koje je anonimni klesar unosio u kameni blok urezujući ih u osnovu, ne mogavši u materijalu kamena sugerirati razradu prostornih planova, što mu je, zbog antiklasičnog osjećanja forme i prostora i inače bilo strano. Vujaklija se u svom slikarstvu poslužio upravo ovakvim načinom formulacije prostora identificirajući, kao i majstor stećaka, prostor s podlogom:

— Figure i predmeti donijeti su na Vujaklijinim slikama u stiliziranoj i krajnje simplificiranoj konturi kojom se samo sumarno naznačuju njihove konfiguracije. Ovakav uprošćen crtež logičan je kod klesara stećaka zbog otpora i težine savladavanja kamena, tako da u njemu i nije moguće »izvući« figure drugačije no u ovako reduciranoj silueti. Prenesen na plohu slikane površine ovakav crtež djeluje artifično jer ne koristi moć artikulacije svojstvene pravoj plastičkoj prirodi linije, već se unaprijed podvrgava zakonitosti jedne u drugom mediju već date forme;

— Repertoar simbola (sunce, mjesec, ptica itd.) neposredno je korišten sa stećaka bez pokušaja dalje nadogradnje ili nove reinterpretacije značenja, te stoga ovi simboli za nas danas, direktno uneseni u organizam nekog modernog likovnog djela, predstavljaju sistem znakova izgubljene ili sasvim neobavezne značnosti.

Ovim se htjelo signalizirati na to da konstitucija Vujaklijine slike ne posjeduje na dublji način asimilirane neke mogućnosti stvaralačke preformacije oblika prošlosti. Osim toga, ovo je slikarstvo potcijenilo svaku složeniju razradu plastičke strukture slike pa je stoga onda i neminovno bilo da je nakon početne svježine i novosti zapalo u maniriranu produkciju u kojoj promjena prizora ili sklopa bojenih odnosa nije mogla nadoknaditi »ispražnjenost« metafore. Osjetivši to isto, kritika je pokušala da opravda umjetnika konstatacijom o trenutnoj krizi. Ono što

se meni nameće kao zaključak o ovakvu putu Vujaklijine slike, to je da se u njegovu slučaju ne radi samo o trenutnom zastoju mašte, već o labilno odabranim premisama cjelokupnog opusa, koji, zbog isuviše bliske vezanosti za neke već postojeće formalne instrumente, ne sadrži u samom svom korijenu pretpostavke prave izvornosti. Mimezis, prikriven iza samo prividno originalne morfologije, objavljuje svoju osvetu.

L. Vujaklija: Krajputaš II, 1965.

