

masovnim sredstvima komunikacija (reklamni plakat, strip, industrijski predmet i ostali oblici »prefabricirane« slike) koje je zatim uz minimalne estetičke intervencije plasirao kao izraz »kolektivnih emocija« i jednoga novog »folklor« današnjeg urbaniziranog svijeta. Ali Stančić kao slikar s klasičnim formalnim instrumentarijem i kao duh s nostalgичnom projekcijom svijesti nije se svojim strogo i n d i v i d u a l n i m karakterom slike nikako mogao približiti tom stupnju opće prihvatljivosti naprosto zbog toga što se snovi i intimni doživljaji pojedinica ne mogu i, uostalom, ne moraju svoditi na »prosječnu viziju« i »opće prihvaćeni simbol«. Upravo se u tome, po mome mišljenju, krije suština Stančićeva nespornosti. Ne shvaćam takav njegov brutalni pokušaj uništenja vlastite osjećajnosti u ime neke nejasne ideje o »općoj« komunikativnosti poruke. Jer znamo, umjetnikovo je da se nametne a ne da se prilagođava, i jedino od snage njegova duha zavisi hoće li njegova mitologija postati ujedno i naša. Ali Stančiću nije bilo, čini se, toliko stalo do toga da nas uvjeri u snagu svoga osjećanja svijeta, koliko je želio da golom fabulom svoje slike bude široko »prihvaćen« i »razumljiv«, i u tom efemernom cilju razorio je svoju raniju kompleksnost vizije zamijenivši je jednostavnim transkripcijama sižea. Razlog nastajanja slike time kao da je izgubio uporište u umjetnikovu doživljaju i postao je samo ilustracija jedne prekoncipirane teze, a posljedice takvog stanja bile su na likovnom planu upravo kobne: budući da nije više tražila dublje unutarnje angažmane, slika je nastajala u varijantama ili čak »reprodukcijama« gotovo istovjetnih, tek ponešto izmijenjenih rješenja, a ta hiperprodukcija, koja Stančićevu temperamentu nikako ne odgovara, dovela je do toga da se slikarski čin spuštao na nivo uhodane manuelne akcije. Možda griješim, ali mi se nameće utisak da je u nekim momentima taj crtač, u klasičnom smislu riječi vrstan, dopuštao sebi elementarne crtačke propuste,

a plohe je savladavao s takvom inertnošću namaza da su čitavi sektori slikane površine ostavljani kao neaktivne i mrtve zone; takvu labilnost plastičke strukture slike nastojao je nadoknaditi preglednim geometriziranim rasporedom planova i efektom nekog nemotiviranog difuznog luminizma. Vjerojatno i sâm svjestan stadija u kome mu se našla imaginacija, Stančić u pojedinim manjim formatima iz 1966. pokušava obnoviti neke elemente nadrealističke fascinacije (tijela koja slobodno lebde u prostoru oslobođena gravitacionog težišta, metamorfiranje materijalne građe figure, unošenje svojevrstnog efekta »strave« i sl.), namaz nastoji intenzivirati bržim i slobodnijim rukopisom, a u jednom slučaju, istina sasvim deskriptivno, primjenjuje kolažiranje. Zasada, te su promjene minimalne i u biti davno poznate, ali ilustriraju umjetnikovu namjeru da se konsolidira i kao takve ih treba promatrati.

Stančićevo slikarstvo po svom intimističkom i nostalgичnom karakteru vizije i po svom klasičnom repertoaru oblika može opstati u umjetnosti današnjice kao jedna od onih marginalnih pojava koje jedino onda kada uspiju sačuvati svu iskrenost inspiracije mogu posjedovati vrijednost izvornih očitovanja. Treba priznati da takvim duhovima ritam današnjeg vremena nije sklon, i zato je njihova jedina šansa u upornom produblivanju i krajnje pažljivom njegovanju emotivne dimenzije slike, s tim što bi svako pojedino djelo bilo izliv posebno prisnog unutarnjeg proživljavanja. Gonjen nekom neobjašnjivom nestrpljivošću, a pri tom nekritički podržavan od nekih krugova i ličnosti, koji su mu time zapravo činili medvedju uslugu, Stančić kao da je izgubio kontrolu nad specifičnošću vlastite slikarske dispozicije i s vremenom je došao do stadija u kom nam se sjećanje na njegove uspješne i vrijedne početke na žalost gubi u obilju nelagodnih dojmova koje nam je donijelo njegovo kasnije slikarstvo.

## marko čelebonović

muzej savremene umetnosti  
beograd  
oktobar 1966.

ješa denegri

U modernoj likovnoj povijesti ima djela koja su se, danas rijetkom, unutarnjom stabilnošću ogradila od vrepe vremena da bi se zaputila traženju intimne sabranosti što poniranjem u nutrinu svijesti teži potvrđenju čovjekova krhkog ali i neizmerno raznolikog doživljajnog svijeta. Vjera njihovih tvoraca krije se spoznajom da je za približavanje intenzitetu doživljaja podjednako svrsishodan svaki put ako se ne ogriješi o istinske korijene bića: jer i u običnoj stvari, u prividno nevažnoj činjenici, može se kriti razlog i opravdanje najozbiljnijih pothvata. To je onaj stvaralački etos koji je (na primjer) kasnom Bonnardu dao obilježje trajnog, koji je održao našeg Vidovića, koji je Morandiju dao izvanvremensku stalnost; to je ujedno bilo ono polazište na kome je i Marko Čelebonović zasnovao temelje svoga djela. Može se možda posumnjati u otvorenost takvog stava prema onome što dolazi, može se možda primijetiti da je riječ o dometu koji ne prelazi određene granice, ali ako umjetničkom djelu pristupamo ne s nekim unaprijed motiviranim zahtjevima već ga pokušamo doživjeti onakvo kakvo nam se nepo-

novljivo nudi, otkrit ćemo da se i iza te suzdržane geste otvaraju prostranstva najvitalnije osjećajnosti: ne postavljajmo dakle pitanja ažurnosti stila ako osjetimo da se nalazimo pred stvarnim djelom. »Duševna napetost i intenzitet te napeposti odaje vrednost svakog umetničkog dela, ma iz kog doba ono poticalo«, zapisao je Čelebonović. To je za razumijevanje njegove umjetnosti veoma značajna misao, i rekao bih da je cjelokupan njegov posao upravo i protekao u naporu da potvrdi taj valjda jedini program u koji je vjerovao. Dosljedan tome, on je u svom radu svaku ekstenzivnost nebrojenih mogućnosti izbora zamijenio intenzivnošću prodora unutar jednom osvojene ali vlastite međe.

Čelebonovićeva duhovna i slikarska formacija gradila se na nekim specifičnim osnovama, i to je, čini se, presudno utjecalo na određenje općeg mentaliteta njegove umjetnosti: poznata kronika njegova životnog puta (studij pravnih nauka u Oxfordu, započeti i prekinuti studij skulpture kod Bourdellea, slikanje u izolaciji u Saint Tropezu, česta putovanja i redovno izlaganje u Parizu) donijela mu je sigurno neka iskustva, i ljudska i umjetnička, koja su ga uputila u smjeru potvrđivanja one usredotočenosti u sebi, mimo svega što bi moglo da ga omete u traženju njemu toliko potrebnog unutarnjeg jedinstva. Za razliku od mnogih iz njegove generacije, Čelebonović je bio veoma precizno upoznat sa stremljenjima i postignućima avangarde i nikad u svojim razgovorima nije poricao njenu važnu otkrivačku misiju. Ipak, rukovodeći se vlastitim dispozicijama, sam se opredijelio za drugu stranu, za posebno plemenitu struju velike francuske tradicije na liniji Chardin—figurativni Corot—Bonnard, osnaženu nekim njegovom duhu urođenim nemirom čime je potvrdio svoj često ističani afinitet prema umjetnosti Soutina (»... Soutin je nešto kao Rembrandt, osećam ga kao veoma dubokog slikara...«, nalazimo zapisano u njegovim zabi-

lješcima). Izrastao dakle kao slikar negdje na ovim koordinatama, ali — treba naglasiti — nikad s namjerom da izgradi neki stil ili da nastavi neku tradiciju, već prije svega iz potrebe da za svoju naglašenu introspektivnu prirodu pronađe što adekvatniji rječnik, Čelebonović je s vremenom zaokružio jedan opus koji, mada nikada nije sudjelovao u matici novatorskih gibanja, ostaje i danas suvremen prodornošću i jasnoćom koncentracije kojom je dopro do izuzetne ozbiljnosti unutarnjih dimenzija slike.

Sadašnja retrospektiva u Muzeju savremene umjetnosti otkrila je kao dosad nepoznato problemsko područje unutar Čelebonovićeva razvoja djela njegove početne faze, nastala u prvim godinama njegova boravka u Saint Tropezu između 1925. i 1927. godine. Posebno je u ovom kompleksu zanimljiva jedna serija crteža i dvije slike koje su po njima nastale (»Biljar«, »Scena pred cirkusom«), u kojima umjetnik razvija neku neobičnu i zagonetnu naraciju, dok je forma figura i predmeta rješavana »nespretnošću« spontanog crtanja čime je postignuta neka posebno privlačna »naivnost« vizije. Formiranje tipičnog Čelebonovićeva koncepta započinje oko 1930, a u 1933. on je već u samom središtu svoga zrelog stila i to je vrijeme kad nastaju vrhunska djela tzv. »zelenog perioda«: umjetnik je ovdje već sasvim definirao repertoar motiva na svoje karakteristične teme mrtvih priroda, interijera s figurom, portreta i autoportreta, a plastičku argumentaciju problema dovodio je postepeno do pune strogosti postupka. U opserviranju predmeta Čelebonović se kloni svega nametljivog i izazovnog, ne apstrahira i ne transponira njihov realni izgled i izbjegava prenošenje opće atmosfere slike u neku traženu cerebralnu simboliku. On se zadržava na uobičajenom viđenju stvari, što mu samo služi kao preduvjet da ispolji svoju čistu slikarsku dispoziciju za krajnje suzdržljivo ali i neočekivano nijansirano tonsko razrješenje plohe. Kontemplirati unutar bliskih registara

jednog tona i u toj namjernoj štedljivosti palete pronalaziti sve nova sazvučja — to je onaj plastički zadatak kome Čelebonović pristupa u nizu svojih mrtvih priroda i interijera. U pojedinim se momentima čini da je umjetnikova koncentracija toliko potpuna da uspijeva registrirati i istaći u gotovo monohromnom jedinstvu tamnozeleno osnove neka najdelikatnija tonska pretapanja. Raspored predmeta u kadru tih slika pokazuje odstupanje od fiksne tačke gledišta, što rezultira neobičnim izvlačenjima ili udaljavanjima »nagnutih« planova, tako da nam ova mobilnost rakursa i naglašena acentričnost izreza kompozicije otkrivaju da su predmeti u umjetnikovo vidno polje uhvaćeni u trenutnom i spontanom »snimanju« prostora, a nikada odnosi među predmetima nisu traženi i posebno aranžirani. Crtež kojim Čelebonović sugerira predmetnu formu u službi je takvog osjećaja »nepostojanosti« oblika i njihovih međusobnih pozicija; sačinjava ga, mjesto početnog pokretanja, tok labilnog i zato veoma osjetljivog izvlačenja linije, postepeno gubljenje identiteta jednog poteza i njihovo pretapanje u gustu bojenu masu, pa onda opet njegovo iznenadno pojavljivanje poput brzog zapisa nekog vrlo emancipiranog rukopisa. Sredinom četvrtog decenija Čelebonović slika i seriju autoportreta (»Autoportret u ateljeu« 1933, »Autoportret s paletom« 1935, »Autoportret« 1936) u kojima je prodor do samog dna psihičke samoanalize izvršen s tako nesentimentalnom oštrinom vlastitog razotkrivanja da to predstavljenom liku autora daje napetost nečega u isti mah rezigniranog i uznemirenog. Doista, ma kako se to činilo neobično s obzirom na tematsku podlogu ovih slika, Čelebonovićeva mrtve prirode i autoportreti upravo su bremeniti nekim potisnutim ali aktivnim unutarnjim nemirom, nekom zatamljenom nezvjesnošću stanja. U doživljavanju tih slika osjećamo kao da je sutinovska dubina opservacije, koju je sam autor često isticao, uznemirila prividnu statičnost teme i nabila



sliku fluidom duševne napetosti kojoj je Čelebonović kao svom bitnom slikarskom cilju oduvijek težio. U poslijeratnim godinama Čelebonovićevo je slikarstvo prošlo kroz nekoliko etapa i na tom putu usmjerilo se rješavanju nekih u njegovu razvoju dotad nepoznatih problema. Tako se u slikama iz god. 1958—60. ispoljava sve samostalniji i brži rukopis u kome potez dobiva gotovo poentilističku vibraturu, a kao regulatori cjeline kompozicije javljaju se sada široke površine podignute do sve čišće vrijednosti boja. Ta težnja definiranju forme sâmom bojom još je više pojačana u slikama iz posljednjih dviju godina, ali se čini kao da se sada ta erupcija hromatskih partikula više ne podvrgava prijašnjoj jedinstvenosti cjeline, što novim Čelebonovićevim slikama oduzima onu zgušnjutost ekspresije koja karakterizira njegova kapitalna djela iz sredine četvrtog decenija.

U umjetnički život beogradskog centra Čelebonović je ušao početkom 30-tih godina kao već izgrađen slikar i, mada je u našoj sredini boravio samo povremeno, redovnim je istupanjem na izložbama s vremenom postao inicijator i najmarkantniji predstavnik teze koja se u tadašnjem beogradskom slikarstvu najčešće naziva »intimističkom«. U biti, njegova se umjetnost po nizu svojih osobina izdvaja iz konstelacije gibanja u beogradskom slikarstvu četvrtog decenija, koje se pretežno izražavalo temperamentnom gestom oslobođenog kolorizma. Po svojoj sklonosti sabranoj introspekciji i po svom njegovanju tonske cjelovitosti slike među pripadnicima svoje generacije prilično je usamljen. Tek će kasnije, u godinama pred sâm rat, njegovo djelo naići na dublji odjek i snažno utjecati na formiranje slikara tadašnje mlade generacije. Još je Momčilo Stevanović iznio mišljenje da Čelebonovićevo slikarstvo i po svojoj likovnoj kulturi i po općem duhu pripada više francuskoj nego našoj umjetnosti. Mislim da su argumenti koje je upotrijebio osnovani i opravdani. Doista, ako tražimo duhovnu

porodicu u koju bismo tu umjetnost mogli najpreciznije situirati, čini se da je s najviše razloga možemo postaviti u onu struju modernog francuskog slikarstva koja do punog izražaja dolazi u toku tridesetih godina, poslije postepenog smirivanja velikih potresa iz početka stoljeća, struju koju je Bernard Dorival u svojoj poznatoj knjizi označio kao obnovu realizma, shvaćenog naravno u složenom i specifičnom značenju te riječi. Ali u isto vrijeme, prisutnost Čelebonovićevih slika u beogradskoj umjetničkoj sredini bila je ono aktivno stjecište čiji se utjecaj, posredan ili neposredan, pokazao nesumnjiv i djelotvoran: riječ je dakle o slikaru čija je pojava za slikarstvo beogradskog kruga bila iznimno važna, i zato njegovo djelo s punim pravom možemo smatrati najdublje vezanim za sudbinu jednog dijela naše umjetnosti u toku posljednja tri decenija.

## sedmi oktobarski salon

beograd 20. 10/20. 11. 1966.

ješa denegri

Sigurno je da se od takvog tipa tradicionalnih revijalnih izložbi kao što je Oktobarski salon ne može zahtijevati visok nivo prosjeka i neka idealna usaglašenost svih postojećih mogućnosti u likovnoj kulturi jedne sredine. Umjesto toga, treba tražiti da one budu dinamičan i živ registrator trenutne situacije, neka vrsta kritičke dijagnoze onoga što u danom trenutku predstavlja približno činjenično stanje na terenu. Odmah treba napomenuti da nam Salon posljednjih godina pruža sve manje pouzdanih i sigurnih informacija te vrste. Ako se u povodu prvih izložbi još moglo s pravom govoriti o konfrontacijama stavova generacija i o polemičkim odnosima različitih gledišta, posljednjih godina Salon je postepeno gubilo svoju prijašnju živu mađu i relativnu problemsku težinu. Može se bez pretjerivanja reći da je on danas manifestacija čije značenje treba promatrati više iz aspekta trenutne kulturne politike nego iz aspekta njegova aktivnog, kritičkog funkcioniranja u recentnoj produkciji beogradskoga likovnog kruga. Zato opadanje nivoa kvalitete tih izložbi ne treba tumačiti kao simptom krize vrijednosti u suvremenoj srpskoj umjetnosti, već prije kao organizacionu krizu jedne institucije koja se zadržava na navodno demokratskim, a u biti — improviziranim radnim programima, ne pokazujući ozbiljniju pretenziju da se u raznolikosti i fluidnosti našega današnjeg likovnog života strogo i odlučno odredi kao katalizator i arbitar događaja u umjetničkom zbiivanju. Praksa nedvosmisleno pokazuje da su mnogi umjetnici, koji se danas mogu smatrati manje ili više istaknutim predstavnicima aktualne beogradske likovne situacije, izgubili pravi interes za takvu vrstu izlaganja, pa se Salon od prvobitno zamišljenog pregleda najkvalitetnijeg dijela godišnje produkcije sve sigurnije približavao standardu heterogene revijalne smotre koja se ne može okvalificirati ni približno vjerodostojnim indikatorom onoga što se danas radi u beogradskom krugu