

О НЕКИМ МОГУЋИМ ПРОБЛЕМИМА КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈЕ

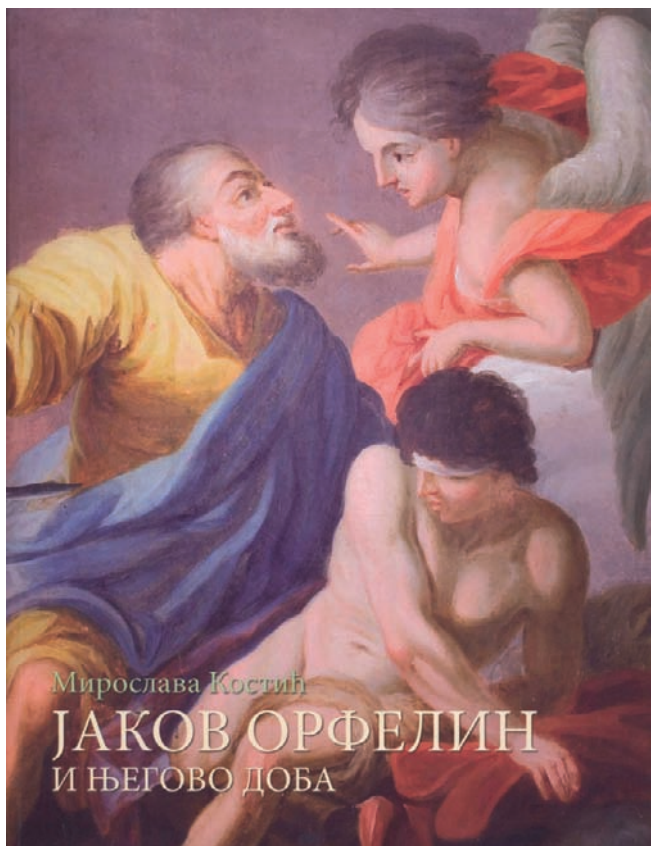
Мирослава Костић: *Јаков Орфелин и његово доба*, Галерија Матице српске, Одељење за ликовне уметности Матице српске, Нови Сад, 2007

Књига која је пред нама представља допуњен текст докторске дисертације одбрањене, под менторством проф. Мирослава Тимотијевића, годину дана пре публиковања. Ауторка је, како је познато, један од најистакнутијих истраживача средње генерације српске барокне уметности, чији су радови из ове области већ заузели угледно место у српској барокологији. За разлику, међутим, од претходних истраживања, која су претежно била окренута средини XVIII века, односно периоду најинтезивнијих српско-украјинских уметничких веза, овом студијом тежиште интересовања је пренето на крај столећа, раздобље културе просветитељства, те све непосреднијих западноевропских утицаја у српској уметности. Основне интенције рада синтетички су изложене у уводу (стр.11–17). Полазећи од разматрања „друштвено-политичког контекста развоја просветитељства“, учињен је „покушај да се и у области ликовних уметности уђе у траг сличним променама“ (стр.13). Једно од програмских опредељења студије, по речима саме ауторке, било је „настојање да се открију промене у барокном културном моделу Карловачке митрополије, које су настале као последица продора просветиљско-рационалистичких идеја“, те „напор да се осветли, разјасни и утврди место Јакова Орфелина ... посредством кога су идеје јозефинистичке реформе биле пропагиране у сликарству“ (стр.15). Променама на хијерархијском врху српске цркве у Хабзбуршкој монархији, условљеним дакако и спољашњим политичким разлозима, од краја седамдесетих година XVIII столећа, „превагнула је струја која се залагала за нову културну оријентацију, што је имало утицаја и на даљи развој сликарства“. На место преовлађујућег украјинско-руског уметничког утицаја претходног раздобља, српски ће уметници сада све непосредније тражити подстицаје за своје стваралаштво на западу, у престоници државе чији су и сами били житељи. У овом процесу културне и стилске преори-

јентације, нарочито место ће припасти Јакову Орфелину, чија је појава „означила прихватање естетских идеала Бечке ликовне академије и напуштање ранобарокне пиктуралне поетике“ (стр. 17). Идеје европског просветитељства, које су добиле свој израз у српском друштву друге половине XVIII века, оставиле су у њему свеобухватан и трајан утицај. Век „здрог разума“, како га је називао Доситеј Обрадовић, или „учени век“, како ће га означити Јован Рајић, имао је тако свог најрепрезентативнијег представника управо у личности Јакова Орфелина, првог српског уметника који је завршио целокупан наставни програм Бечке ликовне академије.

Расправа, део књиге, почиње поглављем под насловом *Доба просветитељства* (стр. 19–77). У њему је опширно изложен историјат просветитељских идеја, њихова појава и значење у ширем европском контексту. Са засебним освртом на француско, немачко и руско просветитељство, нагласак је нарочито стављен на културне прилике у Хабзбуршкој монархији за владавине Јосифа II и значај јозефинистичких реформи. Поглавље се закључује одељком у којем се разматра делатност Доситеја Обрадовића, главне личности српског просветитељства, те место и улога просветитељских схватања у српском друштву с краја XVIII и почетка XIX столећа. Пошто је један од кључних аспеката просветитељских реформи била критика барокне побожности, као и многих за барокно доба типичних облика религијског живота и форми уметничког изражавања, друго поглавље рада, под насловом *Критика барока и формирање уметности просветитељства* (стр. 79–107), посвећено је овој проблематици. Са следећим поглављем, насловљеним *Јаков Орфелин и Бечка ликовна академија* (стр. 109–161), ауторка нас упознаје са уметничким приликама, праксом и актуелним оновременим реформама ове уметничко-образовне институције у којој је формиран први српски академски сликар, да би нам у четвртном, под насловом *Јаков Орфелин као уметник* (стр. 163–224), представила на одабраним примерима основне етапе и видове Орфелиновог стваралаштва. Од цртежа за

*др Бодин Вуксан, историчар уметности, Филозофски факултет, Београд
М. Костић, *Јаков Орфелин и његово доба*, Галерија Матице српске – Матица српска, Нови Сад 2007, 413 стр., 69 илустр. у тексту, 93 табле у боји.



1. Мирослава Костић, *Јаков Орфелин и његово доба*, Нови Сад 2007.
1. Miroslava Kostić, *Jakov Orfelin and His Time*, Novi Sad 2007

графичку илустрацију Рајићеве *Историје*, преко његове портретске делатности, до мајсторовог ангажовања на сликању иконостаса и живописању кикиндске Цркве Св. Николе. Ово се поглавље закључује одељком синтетичког карактера где је дата оцена стилских особености Орфелиновог сликарства. Коначно, под насловом *Опус Јакова Орфелина* (стр. 225–257), приказан је најобимнији и најзначајнији вид сликареве делатности – рад на сликању иконостаса, од оног гретешког, првог који је настао после његовог успешног дебија у Кикинди, до бездинског, завршеног само годину дана пре мајсторове смрти.

Овако конципирана студија, можда је сувишно рећи, морала је представљати посебан изазов за писца, стављајући га неизбежно пред бројне и сложене проблеме. Ширина методолошког приступа налагала је,

са једне стране, обимна и темељна знања из области политичке, интелектуалне и културне историје, те способност њиховог синтетичког сагледавања и излагања. Са друге, било је потребно детаљно и сигурно познавање комплексних уметничких прилика датог раздобља не само код Срба, као и аналитичка прецизност у дефинисању каткад нимало једноставних питања атрибуција, датовања или стилског одређења појединих уметничких појава. Овај захтеван задатак, рецимо то одмах, ауторка је решила, генерално, на задовољавајући начин. Склоп ових донекле опречних методолошких становишта, од синтезе културних прилика широког захвата, до детаљне анализе појединачних уметничко-историјских питања, остварен је са мером, а да се притом ни у једном часу није губио осећај за целину рада. Ако је Мирослава Костић, како смо рекли, већ потврђени ауторитет у области историје српске ликовне уметности XVIII века, додатни коментар овде, чини нам се, заслужује први део њене студије, део који заправо представља једну културно-историјску анализу европског просветитељства, на чијем фону је сагледана личност Јакова Орфелина. Његово стваралаштво, дакако, у домаћој стручној литератури већ је довођено у овакав контекст, али књига овако обухватног оквира и ширине визуре посвећена овој проблематици свакако нема претходницу у нашој научној средини. Ово је повод и да се истакне изузетна обавештеност и упућеност ауторке у релевантну литературу. О томе најбоље сведочи обиман списак библиографских јединица (стр. 373–394), са готово шест стотина наслова!

Нарочит осврт заслужује и илустративни део књиге. У делу књиге који садржи расправу, промишљеним избором пратећег ликовног материјала, просветитељска епоха је визуелно дочарана репродукцијама портрета неких од њених водећих представника, као и појединих репрезентативних књижевно-историјских споменика и документарних представа. Сасвим посебно треба похвалити презентацију Орфелиновог сликарског опуса у форми целостраних табли у боји (стр. 259–351), чији број премашује деведесет илустрација. Иако је, осим портрета, обухваћено пет иконостаса, од петнаест колико је обрађено у поглављу *Опус Јакова Орфелина* (наравно, неки се нису сачували, а неки тек делимично), одабране репродукције су највишег и свакако репрезентативног квалитета. Ово је прилика да се ода признање и издавачкој кући која је подржала један овако амбициозан пројекат, посебно управници Галерије Матице српске др

Бранки Кулић, чијим се настојањем очигледно уводе нови и високи стандарди за нашу издавачку делатност у области нововековних уметничко-историјских студија, као и труду колеге Мирослава Лазића, који је био одговоран за графички дизајн, техничко уређење и обраду илустрација.

У делу оваквог обима тешко је, наравно, избећи било какве омашке. Већи део њих је занемарљив, те не утиче битно на праћење самог текста и његовог смисла, а односи се углавном на регистре на крају књиге. Регистар је, нека нам буде дозвољено да приметимо, саставни део књиге, те битно доприноси њеној укупној научној компетентности. Осврнимо се, међутим, нешто опширније, на један од посебних аспеката дела пред нама. Пре него што би нам послужило као предмет непосредног критичког коментара, нека нам на овом месту оно буде повод за неколико сасвим принципијелних примедби методолошког карактера. Као што се из нашег наслова већ може да закључи – реч је о контекстуализацији. Личност и стваралаштво једног уметника (у овом случају Јакова Орфелина) разматра се у контексту карактеристика и погледа на свет једне епохе (у овом случају просветитељства). Ово је, дакако, један методолошки приступ, широко распрострањен и прихваћен, који је, могли бисмо да кажемо, потврдио своју научну легитимност у најширем спектру историјских студија. Примењен, нарочито последњих деценија, и у домаћим уметничко-историјским студијама новог доба, он је, верујемо, унапредио и уздигао њихов историјско-критички ниво. И сам аутор ових редова присталица је у својим радовима оваквих научних погледа. То нам, сматрамо, даје додатно за право да се у оквиру овог приказа, дајући му и једну димензију ауторефлексивности, осврнемо на тек по неки од могућих проблема оваквог метода. Разлог њихове појаве, између осталог, може лежати и у следећем. Полазећи од чињенице да у прошлости није био познат појам аутономије уметничког феномена, истраживачи су често сматрали за оправдано и целисходно да категорије из политичке, социјалне или интелектуалне историје механички транспонују у област уметничких појава. Ако упростимо до баналности, то би, отприлике, изгледало овако: рећи за једног уметника који ствара у периоду хуманизма, да је његова уметност самим тим „хуманистичка“; или за неког другог, који ствара у неком од револуционарних раздобља, да је његово стваралаштво *ipso facto* „револуционарно“. Или, ако се

окренемо непосредније времену које разматрамо, дефинисати стил једног уметника као „барокни“ на основу аргумената што овај ствара у „доба барока“. Овакви судови, ако се користе недовољно критички или без нерва за историјско расуђивање, могу да се претворе у пуке таутолошке исказе. Периодизација и категоризација политичке или социјалне историје, као уосталом и историје уметности, нису ванвременски ентитети, једном за увек дати и важећи, па је зато нужно критички им приступати и преиспитивати њихову историјску валидност. Свакој се контекстуализацији зато мора прићи, како би стари Латини рекли, *cum grano salis*. Ако употреба појма „барок“ у овом контексту и није толико проблематична, то је свакако последица чињенице што је он изворно критички формулисан, те уведен у широку употребу, управо у области уметничко-историјских студија. Са појмом просветитељства, међутим, то није случај. Неопходно је зато сваки пут испитивати, и поново преиспитивати, његову функционалност у конкретном историјском контексту.

Ауторка књиге је, евидентно, била свесна ових тешкоћа. Линија аргументације и редослед излагања о томе најречитије сведоче. Ако се у наслову другог поглавља и јавља синтагма „уметност просветитељства“ (према чијој бисмо научној легитимности, признајмо, били донекле скептични), већ наслов другог одељка истог поглавља садржи фразу „просветитељско схватање уметности“, што је, мислимо, знатно адекватнија формулација. Коначно, када је требало донети закључну квалификацију о стилском опредељењу Орфелиновог сликарства, ауторка се, сматрамо исправно, приклања дефиницији „каснобарокни еклектицизам“ (стр. 355–356). И да закључимо.

Уз све позитивне оцене претходно изречене, и понеку начелну примедбу, књига Мирославе Костић *Јаков Орфелин и његово доба* представља, несумњиво, крупан допринос науци. Слика о Јакову Орфелину, приказаном као личност у којој се преламају све битне карактеристике једног комплексног доба, указује нам се јаснијом и историјски убедљивијом него што смо је имали претходно. Извесно је због свега тога, да ће књигу Мирославе Костић читати и прочитавати, како стручњаци, тако и студенти, а свакако и шира интелектуално радознала публика, те да ће тако представљати поуздан ослонац за дубље познавање историје уметности нашег новог доба.

ЗА СЛОБОДУ: РАТ, УМЕТНОСТ И ИДЕОЛОГИЈА У НАРАТИВНОМ НИЗУ

Мапа графика Ђорђа Андрејевића Куна *За слободу/Por la libertad* (Издавачи: „Удружење шпанских бораца 1936–1939. и пријатеља“ уз подршку Амбасаде Краљевине Шпаније у Београду, Београд 2008)

Поводом обележавања седамдесетогодишњице Шпанског грађанског рата „Удружење шпанских бораца 1936–1939 и пријатеља“ уз подршку Амбасаде Краљевине Шпаније у Београду штампало је пето издање мапе графика Ђорђа Андрејевића Куна *За слободу/Por la libertad*. Реч је о двадесет листова формата 31,5 x 24,5 cm следећег садржаја: насловна страна (За слободу / I део / 12 дрвореза / Ђ. Андрејевића Куна), страна са цитатом Р. Албертија „За живот, противу смрти“, предговор О. Бихаљи Мерино (из 1946. године, који је пратио друго издање), страна са списком назива појединачних графичких листова (1. Фалангисти уз помоћ немачких / и италијанских фашиста тлаче / слободољубиви шпански народ / 2. стрељају / 3. руше и убијају / 4. нејаку децу / 5. немоћне мајке и жене / 6. Не презају ни од најгнуснијег зверства / 7. Шпански народ се окупља / да се бори, да брани слободу / 8. јуришајући на фашистичка утврђења / 9. борећи се на барикадама / 10. Бомбама и пушком у руци / 11. уништавају последња фашистичка / упоришта по градовима / 12. Испраћај бораца на фронт) – све двојезично, на српском и шпанском језику, те дванаест компјутерски скенираних дрвореза, штампано у 330 примерака. Осим меморијално-свечарског карактера који јој је овом приликом намењен, Кунова мапа такође је и повод да се још једном разматра сâмо дело, овог пута кроз параметре различитих интерпретативних матрица, у којима се друштвена стварност преплиће са иконографским, морфолошким и садржајним анализама, док се посебно наглашавају како културолошки и социолошки контекст уметничког формирања и деловања, тако и значај и значење које дело добија у светлу промене доминантног идеолошког становишта, те накнадних читавања својствених, делимично или потпуно, измењеним политичким и културолошким оквирима.

Досадашње интерпретације радова Ђорђа Андрејевића Куна, насталих током друге половине тридесетих година, углавном везује један чврст заједнички именуитељ: потенцирање формалне и идејне

блискости са Мазарелом, Гросом и Бекманом, баш као и „сликарима-револуционарима“ Гојом или Домијеом. Томе је несумњиво допринео и сам уметник делимично објашњавајући како су га највише „импресионалирали Гоја и Тинторето. Гојини мотиви из живота и посебно оно његово стрељање. Код Тинторета? Његова динамичност, фигуралност... Ја, вероватно предиспониран за фигурално, лако сам у њему нашао једног од својих првих узора... Кад сам се вратио (из Париза, прим. аутора) радио сам мало друкчије... У то време почиње некако и моје политичко ангажовање. Везан за напредан студентски покрет оријентисао сам се на социјално сликарство. Тада се опет јавља Гоја, па Мазарел, који је и сам обрађивао управо те теме – ту је и Домије, затим Бројгел“. Када је реч о мапи графика *За слободу*, Кунов коментар упућује и на посматрање и препознавање сцене бр. 2 *Стрељају* као својеврсног дијалога са сликом *3. мај 1808* (1814), као генезу „Гојиног стрељања“, генезу типа, жанра, наратива и идеологије призора. У односу на више од века старију представу, Кун нуди редуковану варијанту: стрељачки вод сменили су тек врхови пушача, десетине осуђених на смрт – четворица, лешеве већ погубљених – пар босих стопала. Дословним цитирањем старих мајстора, повесних узора, композиција би само задржала значење које постоји у њеном извору, док парафразом Кун одлази корак даље – користећи Гојин сликарски идиом, показује како уважава по(р)уку, ослобађајући је се у мери која би му обезбедила актуелност исказану сопственим, препознатљивим типом *per se*. Имајући на уму контекст у коме историографија Жериков *Сплав Медузе* (1819) види као амблематско остварење „жанра катастрофе“, о Гојиној слици, али и низу њених историјских следбеника, може се говорити као о „амблему жанра ратног страдања“. Реч је о великим сликама, које су истовремено и политичке слике, што је у знатној мери обликовало начин на који их је публика разумела. Утисак је да Кун управо то и жели да постигне, да посматрач пре свега размишља о догађају на који се призор позива а тек потом, али ни тада не нужно, о његовом уметничком домету. Уосталом,

* др Симона Чупић, историчар уметности, Филозофски факултет, Београд

Родољуб Чолаковић описујући Кунов боравак у Интернационалним бригадама недвосмислено објашњава коју улогу комунистички покрет додељује мапи шпанских остварења: „Међу учесницима конференције је био Ђорђе Андрејевић Кун, сликар из Београда. Дошао је у Шпанију прије два мјесеца и одмах отишао на фронт, да тако рећи, на првој ватреној линији прави цртеже. Дудек нам је причао да је Кун, осим скиценбуха носио и пушку, да се тукао у последњим окршајима као остали борци, чак је ишао на јуриш. Позвали смо га на разговор. Рекао сам му да се без потребе не излаже опасности. Вреднија ће бити за наш покрет његова мапа цртежа из Шпаније, него ратни подвизи који га могу стати главе. Смешкајући се говорио је да истинске скице из борбе може да направи само на лицу места, а што је то мјесто тако да се некад мора бацити оловка и узети пушка, или јуришати са осталима како би видео њихова лица, није он за то одговоран. 'Ипак чувај се', саветовао му је Масларић. Дудеку смо наредили да Куну више не дозвољава да иде на прву линију.“ Нова историја је градила сопствену историчност позивајући се и, посредно, изједначавајући са митологизираним узорима прошлости.

Извесно је и да су парафразе историјских наратива, метафоре, алегорије или сродне варијације цитатних механизма, без сумње утемељене у сликаревом добром конвенционалном образовању (Венеција, Милано, Фиренца, Рим, Париз), стратешки преобликоване и поједностављене према објективним донетима публике. Концепт обојен искључиво ученим дијалогом са прошлосту био би сувише херметичан онима којима је дело намењено. Уосталом сам аутор потенцира свој антиелитистички *credo*, као својствен радovima насталим током друге половине тридесетих: „Почео сам да сликам тако да оно што стварам буде свима јасно и приступачно. Да буде 'читљиво'. [...] Уљане слике су уникати. Од њих нема широке популарности. Уљане слике се створе у атељеу, изложе – а ко тамо долази? Долазе снобови, долази тзв. елита“. Током четврте деценије редукована форма и лако читљива нарација, неодвојиве од етичког става и вредносног система, преплићу се у нераскидивој вези Куновог социјалног и уметничког бића. Ипак, овај гласно прокламовани уметнички идеал, баш као и његови политичко-агитативни мотиви, не искључују и сваки продор познатих класичних решења. Уважавајући искреност Андрејевићевих ставова, његов презир спрема разметљиве учености уметничког језика, демонстриран у делима једноставног наратива, са тежиштем на неиманентним уметничким идејама, верзирани посма-

ZA SLOBODU



I. DEO

12 DRVOREZA

Ѓ. ANDREJEVIĆA-KUNA

1. Ђорђе Андрејевић Кун, *За слободу*, Београд 2008 (преузето из првог издања мапе графика 1938)
1. Đorđe Andrejević Kun, *For Freedom*, Belgrade 2008 (re-print from the first issue of the map of graphics 1938)

трач и даље може да препозна трагове аутентичних, премда прочишћених, чистих сликарских решења. Посматрано на тај начин, актуелно размишљање о графикама циклуса *За слободу* може бити и повод за отварање бројних начелних питања о месту и улози цитата у интерпретацији уметничког рада, поступку понављања мотива, конституцији представе и политике представљања, појму историјског наратива, све у оквирима шире дефиниције модерног (модернистичког) сликарства.

Модерним се, у Куновом делу, може означити и начин на који приступа избору илустрованих сцена. Рат је кроз историју уметности виђен као *велика тема*. Али глорификовани приказ битке код Куна је сменила деконструкција класичног наратива, већ начетог различитим модернистичким идеалима. Култној представи победе супростављена је критичка перцепција оне реалности која рату претходи, али и још више оне која

иза њега остаје. Опструкцију традиционалног појма *историјске слике* уметник спроводи приповедачком формом. Према утицајној Лесинговој осамнаесто-вековној дискусији о наративном у визелним уметностима, сликар је за разлику од песника, лимитима сопственог медија, ограничен на кључни тренутак догађаја који представља. Његов избор мора бити веома пажљив, да би се на основу тог једног момента досегло пуно значење радње. Међутим, ако и претендује на историчност, Ђорђе Андрејевић Кун чини то попутоно другачијим поступком. Напуштајући логику једног култног догађаја у корист наративног низа, аутор посредно одбацује и елитистичку дефиницију уметничког дела, њој својствено значење и публику. Нудећи измењену слику рата, инсистирајући на нераскидивости везе између уметности и друштвеног активизма, он креира другачију матрицу визуализације савремених уметничко-агитационих порука. У тој и таквој промени може се трагати за генезом наратива, односно модернистичком трансформацијом типа *историјске слике*.

О уметниковој идеолошкој позицији, њеној важности, али и бескомпромисности, говори мотив на корицама који логички дефинише циклус који следи као неку врсту наставка Кунове претходне мапе графика *Крваво злато* (1937). Ако је прича из борског рудника била трагично сведочанство процеса модернизације оличеног у насилном и бруталном превођењу сељака у радника, онда је *За слободу* својеврсна надградња поменуте идеје, нека врста одговора и упирања прстом у правцу даљег, логичног, *јединог* пута – превођења обојице у борце. Управо о томе говори цртеж на првој страни, изведен испод наслова. Једна изнад друге представљене су три мушке фигуре у профилу: сељак, радник и борац. Символични предмети које држе у рукама социјално их

дефинишу и уздижу до нивоа отелотворене идеје: коса, чекић и бајонет. Изнад њих је крупним словима исписана порука „За слободу“. Наглашена вертикалност низа имплицира ток, след, једини могући пут удружених радника и сељака у остварењу заједничког циља. Овако „читана“ мапа постаје осавремењена глорификација типа ратне слике – иако наглашава трагичност ратних страдања, патњу и жртву, борбу оправдава као једини начин досезања новог друштва.

Поратна историографија обезбедиће Куну позицију *un peintre d'histoire*, демонстрирајући принцип претварања дела у знак који уметнут у другачији контекст добија и ново значење. Судбину свог аутора делила је и мапа графика *За слободу*. Прво издање појавило се 1938. године. Полиција га је скоро у целости запленила, а плоче уништила. Друго је већ имало свечарски карактер, штампано 1946. поводом Конгреса шпанских добровољаца Југославије. Ото Бихаљи Мерин у предговору трећем издању „намењеном за народ, у знак солидарности са напредним снагама републиканске Шпаније“ пише: „Андрејевић-Кун [је] доследно, као ретко кад који уметник, као борац проживео велике историске догађаје наше епохе. Постао је њен хроничар и бележи је као опомену и за трајно сећање на ужасе фашизма и на жртве и херојско дело слободољубивих народа [...] Његови листови пуни су уметничке вредности и политичке зрелине. Он ће постати заједничко добро свих оних људи који су приправни да у изражајним облицима уметности прочитају истину наших дана“. На крају, поновно штампање Куновог дела, осим већ поменутих могућности, може бити повод и за још једну, *актуелну* интерпретацију, која ће у будућности бити сведочанство о рецепцији, дометима и могућностима тренутка.