

Luka Vukićević
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

KLASICIZAM U DELU VASE POMORIŠKA

Apstrakt:

Rad se bavi fenomenom klasicizma kao preovlađujućom tendencijom u slikarstvu Vase Pomorišca (1893–1961). Fokus je usmeren na treću deceniju XX veka kada je umetnik najizloženiji uplivu renesansnih ideja i kada nastaju njegova najznačajnija dela urađena u duhu klasicizma. Analizom triju reprezentativnih kompozicija perioda: *Parisov sud*, *Iskuš enje Svetog Antonija* i *Kartaši*, sagledavaju se klasicistički elementi na njima i dovode u vezu sa preraphaelitskim slikarstvom, čiji je uticaj bio presudan za formiranje umetnika u vreme njegovog školovanja u Londonu (1921–1924). Osvrt na faze pre i posle Londona ukazuje na to da umetnikovi rani radovi pokazuju klasicistički senzibilitet i afinitet prema realizmu, a da potonja ostvarenja ostaju stilski-formalno dosledna likovnim obrascima treće decenije. Podudaranje realističkih tokova dvadesetih godina u evropskom i srpskom slikarstvu sa Pomorišćevim opusom svrstava ga u okrilje moderne umetnosti, uz uvažavanje njegovog klasičnog izraza.

Ključne reči:

Vasa Pomorišac, klasicizam, renesansa, preraphaeliti, Raskin, realizam dvadesetih godina

Po svojim prirodnim sklonostima bio je realista i te afinitete je osećao kao svoju ličnu predispoziciju, nešto što se samo po sebi razume. Stoga je, iako je dobro znao šta se dešava u evropskoj umetnosti dvadesetih i tridesetih godina, čemu je dao i sopstveni doprinos, ostao kao sidro ukotvoren „duboko u klasičnu dubinu“, slikajući lepo i istinito, gotovo opipljivo, verujući u savršeno i lepo.

Stojan Trumić (Trumić 1966)

Srpsku umetnost posle Prvog svetskog rata odredili su unutrašnji razvoj slikarstva i podsticaji iz Zapadne Evrope, naročito Pariza. Pariz je privukao srpske umetnike kao umetnički centar sveta ali i kao prestonica ratne saveznice i mirnodopske zaštitnice Srbije. Presudnu ulogu u formiranju rane moderne umetnosti kod Srba odigrali su kubizam, novi klasicizam i ekspresionizam, ali ne sa onim što je u njima krucijalno već sa onim što je prilagođeno domaćim uslovima (Трифунувић 2014, 118). Brojni srpski slikari, poput Bijelića, Radovića, Petrova i Pomorišca, okušali su se u (n)ovim pravcima u slikarstvu. Ime Vase Pomorišca se izdvaja od ostalih prema afinitetu, posvećenosti i inkliniranju ka klasicističkom načinu slikanja tokom celokupnog stvaralaštva. Uvid u slikarev opus nesumnjivo ukazuje da u njegovom delu pored klasicističke istovremeno obitava i ekspresionistička tendencija (Трифунувић 2014, 185), ali fokus ovog rada je na sagledavanju klasicističkih elemenata u slikarevoj praksi. Upliv klasicističkih elemenata u slikarstvo Pomorišca desio se zahvaljujući senzibilitetu umetnika, njegovom formalnom obrazovanju u Londonu od 1921. do 1924. godine i opštim kretanjima u umetnosti treće decenije XX veka.

Klasicistički senzibilitet

U nauci je uvreženo mišljenje da su renesansne ideje prodrle u Pomoriščevo stvaralaštvo za vreme školovanja u Londonu, pod uticajem još žive Raskinove teorije i slikarstva preraphaelita. Naglašava se „njegov boravak u Londonu, odakle će poteći njegovo interesovanje za majstore renesanse“ (Sujic 1970). Shvatanje da se slikar tek tada upozna sa renesansom i da tad počinje da stvara u duhu klasicizma diskutabilno je i samo aproksimativno tačno, iz dva razloga. Činjenica je da je slikar i pre Londona, još tokom studija na Minhenskoj akademiji 1913. i 1914. godine, na svojim ostvarenjima ispoljio izuzetno vladanje renesansnim tekovinama – perspektivom, proporcijama i anatomijom (Stojanović 1986, 9). Zatim je, u ratnim godinama 1917. i 1918, ostvario niz crteža i studija u realističkom i klasičnom načinu izvođenja. Izdvaja se crtež *Žagrljeni*, na kome su prikazani srpski, ruski i rumunski vojnici u kolu sa građanima; crtež je sažet, naglašena je linearnost, prisutan je izvestan veristički način shvatanja. Slikarev afinitet prema renesansi ispoljio se i na veoma uspelim studijama cveća, olovkom i akvarelom na listovima 9

i 10, pod nazivima *Makovi* i *Čičak*, koje je sačinio tokom 1918. godine (Šuica 1970, 150). Navedene studije „podsećaju na slične studije renesansnih umetnika... ta nostalgija ka klasicizmu ostala je kod Pomorišca uvek prisutna“ (Šuica 1970, 150). Drugi razlog relativizacije teze o direktnoj vezi Pomorišca i renesanse posredstvom slikarstva preraphaelita leži u činjenici da je preraphaelizam svojevrsan fenomen, naravno klasicistički, ali koji negde koincidira sa (rano)renesansnom umetnošću a negde ne. Neosporno je ipak da je preraphaelitsko-raskinovsko iskustvo, kao klasicističko, realističko i okrenuto tradiciji, odsudno uticalo na kristalisanje slikarevog afiniteta prema klasičnim vrednostima u umetnosti i na njegovo formiranje kao slikara. Značaj Londona je još vidljiviji ako se uzmu u obzir Pomorišćevi crteži, ratni i poratni, gde se umetnik još dvoumi između impresionističkog i klasicističkog pristupa. U teškim uslovima kraja druge decenije XX veka, on pronalazi svoje glavno izražajno sredstvo – engrovsku čistu liniju (Šuica 1970, 152), to jest liniju kao element skulptoralno shvaćene forme. Klasicističko crtanje, za koje se odlučio, podrazumevalo je upoznavanje široke i obimne likovne kulture, sažimanje plastičnih odlika antike, renesanse i neoklasicizma, dug rad i veliko praktično usavršavanje. Taj izbor, kompleksniji i teži, vodi Vasu Pomorišca u London gde 1921. upisuje prvo *St. Martin's School of Art*, da bi od oktobra 1922. do juna 1924. studirao sa zapaženim uspehom u *Central School of Arts and Crafts*, na odseku slikanja na staklu (Кусовац 1982, 6). Pomorišac u tradicionalistički okrenutom Londonu usvaja izrazito klasicističke (ranog renesansni bliske) formalno-stilske odlike preraphaelitskog slikarstva, kao i hrišćansku tematiku i sadržaj. Preraphaelizam će imati duboke implikacije na slikarevo celokupno stvaralaštvo.

Preraphaeliti i Raskin – londonsko iskustvo

Preraphaeliti su bili grupa slikara, nastala sredinom XIX veka u Engleskoj, koja je bila okrenuta srednjem veku kao polazištu u umetnosti, sa preovlađujućom hrišćanskom ikonografijom. Džon Raskin (*John Ruskin*), glavni ideolog preraphaelita, zastupao je njihov koncept umetnosti, zasnovan na principima pre pojave Rafaela (po kome su i dobili naziv preraphaeliti). Preraphaeliti su smatrali da su slikari u tom razdoblju stvarali iskreno, duboko prožeti religijom i mimo akademskih pouka. Imajući u vidu da se pojava Rafaela vezuje za početak kasne ili visoke renesanse, sledi da su preraphaeliti i Raskin u korpus srednjeg veka ubrajali i ranu renesansu sa svim njenim tekovinama, kao i majstore epohe koji su stvarali dela sakralne tematike. Raskin je generalno razlikovao dve vrste umetnosti: staru ili sakralnu, i modernu ili profanu. Staroj umetnosti je imanentna moralna svrha a modernoj nije; staroj je na prvom mestu religija a modernoj raskoš i zadovoljstvo. Problem je što se, po Raskinu, ne može govoriti o stepenu religioznosti u umetnosti; religija ne može da bude na drugom mestu – ona je ili glavna ili je nema: „Onaj koji nudi Bogu drugo mesto, ne nudi mu zapravo ništa“ (Ruskin 1920, 158). Zato umetnost preraphaelita, predominantno religiozna, nosi etikeciju uzvišenije, vrednije umetnosti.

Vasi Pomorišcu je u potpunosti odgovarala sadržinsko-tematska preokupacija preraphaelita budući da je religiozna komponenta u njegovom stvaralaštvu uvek bila prisutna i izražena. Učeći kod Stevana Aleksića u Modošu, od 1905. do 1911, dobro je savladao tehniku i tehnologiju slikanja ikona i fresaka stekavši „trajnu naklonost prema religioznom slikarstvu“ (Петров 1925, 6). Po završetku školovanja kod Aleksića, Pomorišac je izrađivao freske i ikone po narudžbinama. Zatim je, tokom studija u Beogradu 1919. godine, sa profesorom crtanja Ljubom Ivanovićem i svojim kolegama obilazio stare srpske manastire i otkrivši lepotu srednjovekovnih spomenika shvatio značaj zadatka da se njihova vrednost predstavi svetu. Religiozna nit utkana u njegovo slikarstvo dodatno je osnažena u Londonu. Iznenadujuće zato deluje činjenica da dve najznačajnije slike perioda od 1921. do 1924. godine (koje se analiziraju u radu) nisu religiozne tematike: *Parisov sud* naslikan 1924. je mitološke tematike, a slika *Kartaši* iz iste godine je žanr. Tek je kompozicija *Iskušenje Svetog Antonija* iz 1927. godine religiozna; iako hronološki ne spada u londonski period, ona mu suštinski pripada.

Shodno tome, logično se nameće zaključak da je preraphaelitsko zalaganje za srednji vek, religioznost i nacionalnu posebnost u umetnosti uticalo na Pomorišca sa produženim dejstvom. Slikar je preraphaelitsko-raskinovsku dogmu u potpunosti usvojio 1927. godine kada je sa slikarima istomišljenicima osnovao grupu *Zograf*, koja je svoje izvore tražila u srpskom srednjovekovnom slikarstvu (Трифунувић 2014, 186). Imajući u vidu duhovnu srodnost i blisko programsko polazište obe slikarske grupe, nije bez osnova teza da se zografi mogu smatrati srpskim preraphaelitima.

Osnovna zamerka koju su preraphaelitima upućivale zvanična kritika i akademska zajednica u Engleskoj bila je da žele da vrate umetnost u srednji vek, u vreme mraka i neznanja (Ruskin 1920, 152), kada su osnove crtanja i slikarstva bile nepoznate. Raskin je zamerku odbacio kao zabludu jer se zasnivala na tome da se preraphaeliti vraćaju ne principima već neznanju ranijeg vremena (Ruskin 1920, 160). On je opovrgao glavne kritičke ocene koje su engleski akademčari uputili preraphaelitima: 1. da imitiraju greške ranih majstora, 2. da ne umeju da nacrtaju perspektivu i 3. da nemaju sistem svetlosti i senke (Ruskin 1920, 20). Teza da preraphaeliti imitiraju greške ranih majstora je neodrživa budući da oni ne imitiraju *slike* već isključivo *prirodu*. Drugo, na svojim delima su pokazali da suvereno vladaju principima perspektive, kao jedne od tekovina rane renesanse na koju su se pozivali. Najzad, sistem svetlosti i senke bio im je zasnovan na prirodnoj, sunčevoj svetlosti.

Pomorišac se pokazao prijemčivim za uticaje navedenih klasicističkih i realističkih osnova slikarstva preraphaelita. Kompozicija *Parisov sud* zbog svog mitološkog sadržaja, ali i atmosfere, referiše ne samo na (hrišćanski) preraphaelizam već i na (pagansku) renesansu. Stoga je potrebno napraviti distinkciju između klasicizma preraphaelitizma i klasicizma (rane) renesanse. Slikarstvo preraphaelita je, sem tematski i duhovno, i na formalno-stilskom planu srodno sa ranom renesansom; preraphaeliti koriste njena dostignuća linearne i vazdušne perspektive, proporcija, anatomije, kompozicije, konture i svetlosti. Postoje i izvesne razlike: sve iz prirode je dostojno predstavljanja a ne samo ono što je najlepše, zatim podražavanje isključivo prirode a ne antike, prikaz sunčeve a ne naučene svetlosti. Zato se Albertiju (*Leon*

Battista Alberti), kao glavnom teoretičaru umetnosti rane renesanse, koji tvrdi da „ono što slikamo moramo uvek uzimati iz prirode i iz nje uvek birati najlepše stvari“ (Blant 2004, 20), Raskin suprotstavlja tezom da slikar podražava prirodu kakva jeste, do poslednjeg detalja, sa svim njenim nesavršenostima: „Da idu u prirodu čistog srca, sa jednim ciljem, da prodru u njenu suštinu ne odbacujući ništa, ne odabirući ništa i ne prezirući ništa“ (Ruskin 1920, *preface*). Iz ove instrukcije jasno proizilazi predominantnost realizma u odnosu na idealizam kod prerafaelita. Umesto podražavanja najboljih dela umetnika ranijih vremena, zapravo antike za koju pledira Alberti, Raskin insistira na podražavanju prirode i samo prirode; slika se ono što se vidi a ne što se zamišlja, što je (još jedan) realistički momenat kod prerafaelita. Najzad, prerafaelitski sistem svetlosti zasnovan je na prirodnom, Sunčevom a ne dogmatskom. Prerafaeliti tako postižu jedinstven uspeh u određenosti karaktera, dovršenosti detalja i sjaju kolorita (Ruskin 1920, 21).

Imajući u vidu konstatovane sličnosti i razlike između dva klasicistička stila ili pravca, njihovi elementi se mogu eklatantno sagledati u Pomorišćevom slikarstvu analizom tri reprezentativne kompozicije perioda, od *Parisovog suda* preko *Kartaša* do *Iskušnja Svetog Antonija*.

Pomorišac je u ranoj fazi školovanja u Londonu sačinio crteže koje je koristio u potonjem izvođenju slika *Parisov sud* i *Iskušnja Svetog Antonija*. Odlikuje ih preciznost izrade u obradi detalja, uravnotežena kompozicija i potpuna osmišljenost prizora zbog čega svaki crtež predstavlja dovršen rad i celinu pa se može posmatrati kao samostalno delo (Stojanović 1986, 12). Slikar je najpre naslikao kompoziciju *Parisov sud* 1924. godine po klasicističkoj shemi – od „prerafaelitske čedne koncepcije“ (*lepota*) do preciznog prenošenja svakog detalja (*istina*) da se „slika može slobodno



Vasa Pomorišac, *Parisov sud*, oko 1924, ulje na platnu, 39,8 x 52 cm, Galerija Matice srpske, Novi Sad

i sa lupom gledati a da ništa ne izgubi od svoje vrednosti (cveće, listovi drveta i životinje)“ (Stojanović 1986, 12). Mitološko poreklo scene, realistički izvedene, čini da kompozicija duhovno bude bliža renesansi nego preraphaelizmu. Tri boginje Hera, Atina i Afrodita su oličene u tri nage ženske figure koje stoje u prvom planu u različitim pozama. Prva sleva je u potpunosti okrenuta leđima posmatraču, centralna je i telom i glavom u profilu, a treća je telom spređa a glavom profilno okrenuta. Svaka obećava Parisu, mladiću naslikanom u pozadini, različite darove kako bi baš nju proglasio za najlepšu. Kompozicija, osim po paganskoj tematici, i po atmosferi evocira Botičelijevo (*Sandro Botticelli*) *Proleće*.



Vasa Pomorišac, *Iskušnje Svetog Antonija*, 1927, ulje na platnu, 95 x 103 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

Sasvim drugačiju atmosferu „emituje“ religiozna kompozicija *Iskušnje Svetog Antonija* iz 1927. godine. Ovde je došao do izažaja nov pristup kanonizovanim temama hrišćanske ikonografije (Stojanović 1986, 18). U centru kompozicije je svetitelj u crnoj draperiji oko koga su subjekti iskušavanja. Dve lepe nage devojke, nalik engrovskim odaliskama, u provokativnim pozama nude putenu i zemaljsku ljubav, pokušavajući da odvuku pažnju Svetog Antonija od posvećenog proučavanja religijskih spisa (Biblije?). Sa svetiteljeve desne strane, malo naniže, nalazi se (neidentifikovani) namrgođeni starac nadutog stomaka koji drži čašu u rukama (što se može shvatiti kao asocijacija na pijančenje i bahanal). Organizacijom dobro osmišljenih i dinamično postavljenih ritmova, figure u prvom planu obrazuju krug čiji je epicentar Sveti Antonije. Skulptorski oblici jedrih ženskih tela služe umetniku i da postigne savršeno formalno kompoziciono jedinstvo sa isposničkom figurom svetitelja, a da pritom ne skrnavi duhovno podneblje prizora zatvorene slike koju

prihvatamo kao svojevrsnu modernu ikonu. „Scena je smeštena u prostor ozidan planinama, tesan i na izgled bez izlaza, bez mogućnosti rešenja, u permanentnom ponavljanju, ali sa prisutnom paralelnom idejom otvaranja u mogućnosti uzdizanja“ (Гвозденовић 2011, 33).

Obe analizirane kompozicije karakteriše klasična čistota linije, shvaćena kao skulptorski oblikovana forma. Ona svojom čvrstinom plastično modeluje oblik i definiše tela. Stilizovana forma ukazuje na engrovski crtež i vinkelmanovski neoklasicistički pristup. Pored linije i skladne kompozicije, ističe se i sofisticirana boja. Dajući primat formi, slikar na *Parisovom sudu* daje primat i boji a na *Iskušanju* je donekle stišava, ne odričući je se drastično. Radeći *Iskušanje Svetog Antonija*, Pomorišac ostaje veran preraphaelitskoj brižljivosti u slikanju detalja (inicijali i slova religioznog kodeksa gotovo se mogu naslutiti), ali se više okreće modernom slikarskom izrazu. Dekorativna stilizacija ovdje je bliža secesiji, iako renesansni elementi i tu prevlađuju. Uticaj konstruktivizma 20-ih godina, koji je sa kontinenta prenesen u Englesku (Stojanović 1986, 12), nije zanemarljiv u građenju ovih slika. U pitanju je tip konstruktivizma koji se mnogo više ogleda u geometrizaciji oblika nego u radikalnom raščlanjivanju izvornog kubizma i futurizma, koje je slikar mogao susresti u Minhenu. Londonsko iskustvo je tako obogatilo Pomorišćeva istraživanja u ravni geometrijski strogog a skulptorski punog modelovanja forme (Кусовац 1982, 10). Perspektiva postoji na obe slike, ali je udaljena pozadina zaklonjena – na *Parisovom sudu* gustim krošnjama drveća a na *Iskušanju Svetog Antonija* gromadnom stenom.

Dok je perspektiva od relativno sporednog značaja za ova analizirana dela, za kompoziciju *Kartaši* iz 1924. godine ona je gradivni činilac. Prostor



Vasa Pomorišac, *Kartaši*, 1924, ulje na platnu, 101 x 111 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

slike, sistematizovan perspektivom, otkriva enterijer okupan hladnom jutarnjom svetlošću koja prodire kroz prozor i materijalizuje predmete u sobi. Prosuta po podu, odslikava senke kao kontrapunkt figurama naglašenog ekspresionističkog gesta. Sugerišu je paralelne pruge parketa što streme ka tački iščezavanja (Alberti 1966, 56), koja nije vidljiva jer je skriva kartaški sto ili torzo centralnog kartaša. Enterijer sobe, u kome tri muškarca igraju karte za stolom, otvara se u gornjoj polovini središnjeg dela slike, gde se prostor slike produžuje u dubinu kroz prozor koji gleda na pristanište sa brodićima. Protivteža kompozicije je sto trapezoidnog oblika, inverzno-perspektivni (jer se širi od posmatrača ka pozadini), što stvara sukob sa perspektivno komponovanim enterijerom sobe. Sve na slici ima i likovno i metafizičko značenje: ton, svetlost, boja, linija; sve je u funkciji „prostora vremena, dubine vremena, iracionalnog“ (Stojanović 1986, 13). Pomorišac je *Kartaše* naslikao na kraju svog boravka u Londonu, kao delo koje u sebi sjedinjuje sva njegova do tada stečena iskustva. Po tematici žanr-scena, na formalnom planu predstavlja pastišnu kombinaciju renesanse u perspektivi i kompoziciji, gotike u vidu oštih, prelomljenih oblika, i secesije po dekorativnoj stilizaciji. Ostvarena je i veza sa tradicijom, veza evropskog i nacionalnog, *intelektualna i emocionalna ravnoteža*, kao i duhovno uzdizanje poruke slike i metaforična upotreba motiva (Гвозденовић 2011, 31).

Period od osnivanja grupe *Zograf* do smrti (1927–1961)

Nakon povratka u Beograd, Pomorišac je sa svojim kolegom sa Minhenske akademije i iz Solunskog ateljea Živoradom Nastasijevićem osnovao grupu *Zograf*. *Zograf* je formiran 1927. godine, na dan objavljivanja *Pravila* grupe koja jasno definišu njene ciljeve: da zapadne tendencije i pokrete preusmeri, te da obnovi srpsku srednjovekovnu crkvenu i narodnu tradiciju. Osnivajući grupu *Zograf*, kao njena istaknuta figura, Pomorišac je svoju klasičnu inspiraciju sa renesanse pomerio prema srpskom srednjovekovnom slikarstvu (Трифунувић 2014, 186). On je hteo „da iz vizantijske umetnosti izvuče osnov za jedno novo shvatanje u slikarstvu: produženje prekinute linije u našoj slikarskoj tradiciji, srećnom povezanošću vizantijskog i savremenog“ (Петров 1925, 6). Intenzivna Pomorišćeva aktivnost u okviru grupe umetnika *Zograf* zasnovana je na dubokim uverenjima i velikoj inspiraciji koju je nalazio u sopstvenoj zemlji, a protivna *šablonskom prenošenju* viđenog u velikim centrima (Гвозденовић 2011, 31). Obodren slikarskom ideologijom preraphaelita, koju je definisao Raskin, Pomorišac je pokušao da stvara moderno slikarstvo na principima medijevalne umetnosti, težeći da „srajanjem naivnog i duhovnog dođe do autentičnih rešenja“ (Гвозденовић 2011, 31). Međutim, tokom decenije postojanja grupe *Zograf*, od 1926. do 1935. godine (Гвозденовић 2011, 22), njen rad je bio u raskoraku između opredeljenja za nacionalno-istorijsku i religioznu tematiku, s jedne, i praktičnog izvođenja, s

druge strane. Praktično izvođenje zografovaca je, sem u izuzetnim slučajevima, vuklo koren iz evropske bliže ili dalje prošlosti, iz neoklasicizma i/ili renesanse, pa i iz nekih savremenih tokova evropske umetnosti – „umerenog“ konstruktivizma i ekspresionizma (Stojanović 1986, 15). Pokazalo se da je bez obzira na programsko ili ideološko svrstavanje Vase Pomorišca, konstanta njegovog stvaralaštva konzervativni klasični manir.

U prilog tome govori reprezentativno delo zografskog perioda *Autoportret sa paletom* iz 1932. godine. Autoportret kao poseban žanr nastaje u XV i razvija se tokom XVI veka u Italiji. Hronološki i esencijalno pripada renesansi i artikuliše se kao idealno sredstvo da se iskaže fenomen antropocentrizma pomenute epohe. Vasa Pomorišac je, poput brojnih modernih slikara, posegao za slikanjem autoportreta uspostavljajući tako direktnu relaciju sa slikarstvom renesanse. Postavlja se pitanje zašto se ponovo pokreće ovaj proces „samoidentifikacije i samoodređivanja (u društvu i naspram društva)“ (Радић 2010, 236), kada je on ostvaren pre bezmalo četiri veka. Ponovno oživljavanje popularnosti slikanja autoportreta je podstaknuto preispitivanjem i redefinisanjem slikarstva koje je izazvano pod uticajem muzeja, litografije i fotografije u XIX veku.



Vasa Pomorišac, *Autoportret sa paletom*, 1932, ulje na lesonitu, 102,5 x 77,8 cm, Galerija Matice srpske, Novi Sad

Time je autoportret kao žanr dobio još jednu dimenziju, onu koja ga čini *ambledom modernosti* (Радић 2010, 236) a moderni umetnici priliku da predstave svoje umeće. U kontekstu srpskog slikarstva prve polovine XX veka, autoportret kao *tema i ideja modernog* (Чупић 2008, 137) zauzima posebno mesto. Suštinski generator autoportreta nastalih u ovom periodu (Moša Pijade, Sava Šumanović, Vasa Pomorišac i Bogdan Šuput¹) jeste fenomen istovremenog obraćanja *starim majstorima i modernim umetnicima*.

Vasa Pomorišac na *Autoportretu sa paletom* ostvaruje osnovnu shemu renesansne portretske koncepcije sa figurom uklopljenom u pejzaž kao u neku vrstu scenskog prostora. Figura, odnosno polufigura umetnika nalazi se u prvom planu i

1 Autoportreti četvorice modernih srpskih slikara koje Radić analizira u svom članku koji je pomenut.

apsolutno dominira slikom.² Umetnik je obučen u crnu odeću poput monaha, što simbolično ukazuje na uzvišeni poziv slikara kome je on fanatično odan. On u levoj šaci drži paletu sa bojama, a u desnoj dragocenu kičicu – oruđe zanata ukazuje se kao insignija vladavine božanskim darom. Položaj prstiju desne šake predstavlja gest disputacije. Iza polufigure slikara u drugom planu, u donjem levom uglu je staza koja vijuga do niske linije horizonta (zauzima aproksimativno jednu četvrtinu slike). Ta staza denotira njegov životni put, put bez kraja, na kome se poigravaju konjanik i pas – junaci njegovog detinjstva – kao simboli umnosti i vernosti, što je i njegov životni *credo*. Iznad niske linije horizonta otvara se nebo i stvara zlatasti i dramatični okvir za umetnikov lik: „Hiperrealnost figure i nestvarnost pejzaža ukazuju na trenutak prepoznavanja u potrazi za izgubljenim, zaboravljenim identitetom“ (Radić 2010, 241). Umetnik slika sebe insistirajući na klasičnom uzoru, ali i na rafiniranoj autopsihologiji, ličnosti jasno opredeljenoj da na svom teškom i trnovitom putu nosi breme i plemenitost svog umetničkog poziva i njegove uzvišene misije (Гвозденовић 2011, 33). On tako očituje odnos prema sebi, sopstvenom slikarstvu ali i društvu u celini.

Autoportret sa paletom je izlagan na više izložbi u inostranstvu. Povodom izložbe jugoslovenskih umetnika u *Galerie de Paris* aprila 1937, pariska kritika je ocenila „da je *Autoportret* remek-delo opservacije i izrade... i da umetnik teži preciznosti i naučnosti slikara renesanse“ (Stojanović 1986, 19). Juna 1939. godine održana je izložba u *Kunstzaalu* u Hagu, gde je lokalni kritičar za *Autoportret* rekao „da se odlikuje stišanim tonovima i klasičnom čvrstinom“ (Stojanović 1986, 20).

Pored autoportreta, Pomorišac slika brojne klasicističke portrete. Renesansno koncipiran portret kao motiv nije bio ekskluzivni izbor Pomorišca. Stvarali su ga i znameniti srpski slikari Bijelić, Dobrović, Josić, Sekulić i Stanojević. Međutim, za razliku od njih koji su ga stvarali samo tokom dvadesetih godina, kada „ni pre ni kasnije srpski portret nije imao toliko klasičnih elemenata u kompoziciji i načinu izvođenja“ (Трифунуовић 2014, 165), Pomorišac je nastavio da ga slika do kraja života. Osobnost Pomorišćevih portreta je pre svega istančana monumentalnost izraza (Гвозденовић 2011, 32). Figura u svečanom stavu, drapirana u skoro renesansnom kostimu, pozicionirana je u velikom prvom planu, ispred pozadine sa alegorijskim sadržajima. Upravo dešavanja u pozadini pojašnjavaju i ukazuju na smisao, značaj i status lika kojeg Pomorišac portretiše (Гвозденовић 2011, 33).

Ресерција njegovih portreta na domaćem tlu je varirala. Stručna kritika je različito ocenjivala izložbe njegovih portreta, od toga „da su njegovi portreti slični stvarnim ličnostima, oduhovljeni i dati u vrlo čistoj tehnici“ (Popović 1929, 303), odnosno da „pedantnost i dovršenost radova daje njegovim radovima odlike majstorskih dela“ (Popović 1933, 119), do konstatacije da se „pred njegovim slikama

2 Navodi se Berensonov opis Perudinovog *Svetog Sebastijana*: „da se ljudska figura uzdiže kao kula nad nebom rajskog pejzaža“ kao odgovarajući i adekvatan za opis Pomorišćevog *Autoportreta sa paletom* (Радић 2010, 242).

čovjek pita da li je ovo pseudo-hrabrost da se slika muzejski, kako više ne sme da se slika“ (Петровић 1933, 6) i „da još jedan korak i nema šta da se slika – može da se kreće na fotografiju“ (Алексић 1934, 6).

Realizmi 20-ih godina i njihov uticaj

Pomoriščevo delo nastalo dvadesetih i kasnije tridesetih godina ostaje u okviru likovnih obrazaca treće decenije. Bez obzira na preovlađujućim klasicizam, ono se ne može jednostavno i jednoznačno odrediti budući da je pastišna kombinacija različitih stilova i pravaca. Sam umetnik je istakao još u minhenskom periodu, kao student, da je izložen različitim uticajima: „Moj život ovde mogu reći da mi se dopada jer sam mnogo video, radio i čuo a, razume se, napredovao jer u ovom društvu u kome se krećem ima i impresionista i futurista i svakojakih uzora, naravno i rđavih ali zato ipak poučnih, pa ja koji sam rezervisan samo slušam i pitam“ (Кусовац 1982, 5). Stoga je umesno i razložno dovesti Pomoriščevo delo u vezu sa aktuelnim tokovima u evropskoj umetnosti dvadesetih godina, nazvanih pluralnim terminom realizmi 20-ih godina. Pluralni termin se odnosi na celinu svih derivata monumentalnog figurativnog stila dvadesetih godina dvadesetog veka (Reberski 1997, 7). Vreme stilskog pluralizma, stvaralačke slobode i tolerancije nije, doduše, pokopalo avangardizam ali je vaskrslo neke univerzalne vrednosti u slikarstvu: kompozicionu harmoniju, klasičnu čistotu izraza i jezgrovitu konkretizaciju imaginativne slike (Reberski 1997, 15). Vaskrsle vrednosti evropskog slikarstva koincidiraju sa vrednostima Pomoriščevog poimanja umetnosti. Razlika je u tome što te vrednosti u evropskom kontekstu predstavljaju *povratak redu* (Clair 1981, 10) nakon što su avangardnim nastojanjima kubista, futurista, konstruktivista, De Stijla i Bauhauusa, u prve dve decenije prekoračene sve granice dotadašnjih iskustava u slikarstvu. Posmatrajući te vrednosti u kontekstu ne samo Pomoriščevog nego i šire srpskog slikarstva tog vremena, ne može se govoriti o *povratku redu* kada taj red nije bio u većem stepenu doveden u pitanje, niti potisnut na marginu. Zapravo, „rani srpski modernizam, zasnovan na kontinuitetu, uočava se kao stepenica logičnog razvoja sredine, čija umetnost zagovara razumevanje tradicije a ne čin raskida sa njom“ (Čupić 2011, 46). Istina, početkom dvadesetih godina, Pomorišac sa Bijelićem, Radovićem i Petrovim nakratko eksperimentiše sa apstrakcijom, verujući da se unutrašnja stvarnost može najbolje izraziti sugestivnim apstraktnim formama. Njegov kratak izlet u apstraktno biće zamenjen ekspresionizmom boje i povratkom linije u sliku (Sujić 1970), što rezultira napretkom na njegovom (i njihovom) putu tradicionalnog slikarstva, a ne prihvatanjem apstrakcije.

Zografski period Vase Pomorišca, koji je usledio, karakteriše se idejom vraćanja tradiciji, odnosno osavremenjivanja starih vrednosti (Гвозденовић 2011, 16). Evropska istorija umetnosti poznaje primere povezivanja tradicije i

savremenosti, počev od nazarena do preraphaelita, neogotičara, određenih shvatanja romantičara, kao i *povratka redu*. Imajući u vidu hronološko, stilsko i donekle ideološko koincidiranje slikarstva *povratka redu* (neorealizma) i zografskog slikarstva, nameće se zaključak da zografizam nesumnjivo pripada korpusu realizama dvadesetih godina. Vasa Pomorišac se i tako legitimise kao slikar modernog doba. On, međutim, nije prešao put koji je trasirala evropska moderna umetnost. Pomorišac, za razliku od evropskih realista, nije temeljno i sistematski prošao kroz eksperimente u umetnosti. Njegovo slikarstvo sastavljeno je od mnogih primesa, uključujući doduše i moderne (gestualnost ekspresionizma i konstrukcija kubizma), ali je preovlađujuće klasicističko i kao takvo se našlo u glavnom toku evropske umetnosti. Klasicizam, kao vid realizma, postao je moderna tendencija, a Pomorišac moderni slikar.

Pomoriščevo angažovanje u grupi *Zograf* bilo je motivisano potrebom za dostojanstvenijim očuvanjem ravnopravnosti na velikoj svetskoj sceni. Slikar je bio svestan da mali narodi (poput srpskog), opterećeni sopstvenim provincijalizmom i potrebom da budu prihvaćeni u modernom svetu, lako zanemaruju svoje posebnosti i gube odnos prema svojim specifičnim vrednostima (Гвозденовић 2011, 20). Stoga je bio okrenut negovanju ideja srpske srednjovekovne tradicije i razvijanju svesti o duhovnom u umetnosti i identitetu nacije. Umetnost proistekla iz ovakvih uverenja Pomorišca i ostalih zografova, u srpskoj kritici je okarakterisana kao nazadna i konzervativna, dok ju je inostrana stručna kritika (kako je već i pomenuto) mnogo više vrednovala (Гвозденовић 2011, 19).

Kompleks (neo)realističkog slikarstva je postao preovlađujuće obeležje koje je više tematikom i sadržajima nego idiomatikom likovne forme izražavalo duboke društvene i duhovne promene novog doba. Društvene, političke, ekonomske i kulturne turbulencije u Evropi posle Prvog svetskog rata učinile su da umetnost, više nego ikad, postane izraz umetnikovog opredeljenja. Realizmi su se u svojim disparatnim nastojanjima na jednoj strani pojavili kao subjektivno reagovanje umetnika na društvenu i moralnu bedu, na otuđenost i individualne traume, a na drugoj su težili miru, harmoniji i vraćanju dostojanstva čoveku i prirodi (Reberski 1997, 16). Pomoriščevo delo sagledano u tom diskursu, njegova dominantna tematika i formalno-stilsko opredeljenje ukazuju nam da on kao slikar pripada drugoj grupi umetnika. Problematično je, međutim, tvrditi da Pomorišac u umetnosti nalazi pribežište iz haotične i nesigurne stvarnosti u arkadijskim svetovima idealnog reda i usklađenosti. Pre nego eskapizam, približnija odrednica Pomoriščevog stvaralaštva bi bila doslednost Vinkelmanovom poimanju neprolaznosti klasičnih oblika (Протић 1953) kao većitoj, vanvremenskoj kategoriji.

Pomoriščev opus, nastao tokom više od četiri decenije stvaralaštva, obiman je i raznovrstan, pa ga je zato teško sagledati u celini. Stilovi kojima se vodio su izukrštani; usvojio je monumentalnost gotike, kultivisanost Vizantije, čistotu renesansne i neoklasicističke linije, formu klasične umetnosti i dekorativnost secesije, gestualnost ekspresionizma i konstrukciju kubizma da bi ostvario neobičan,

samo njemu svojstven izraz (Stojanović 1986, 22). Privrženost idejama preraphaelita doprinela je da stvara u duhu beskompromisne *istine*. Bogata baština renesanse pomogla mu je da dođe do svog najvišeg uzora – do klasične umetnosti u realističkom, pa i naturalističkom vidu – do klasične organizacije slike i jasnoće izražavanja i, naravno, *lepote*. Obraćanjem prošlosti u vreme kada je „moderna umetnost dublje shvaćenoj tradiciji omogućila novu, jedinstvenu ulogu“ (Протић 1953), Pomorišac je sintezom starog i novog, tradicije i modernog, analizom slikane površine došao do novih rešenja, ali zadržavajući sećanje na motiv i kompoziciju majstora renesanse. Klasicista i realista, tradicionalista i modernista, Vasa Pomorišac ostaje prominentan fenomen srpskog slikarstva XX veka.

LITERATURA

- Alberti, Leon Battista. *On painting (translated by John R. Spencer)*. New Haven and London: Yale University Press, revised edition, 1966.
- Алексић, Драган. „VI пролећна изложба сликара и вајара.“ *Време*, 25. 5. 1934.
- Blant, Antoni. *Umetnička teorija u Italiji 1450–1600*. Beograd: Clio, 2004.
- Clair, Jean. *Les realismes 1919–1939*. Paris: Centre Georges Pompidou, 17 decembre 1980 – 20 avril 1981; Berlin: Staatliche Kunsthalle, 10 mai – 30 juin 1981.
- Чупић, Симона. *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900–1941*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2008.
- Ћурић, Simona. „Šest gradova Živorada Nastasijevića: O kolektivnoj mitologiji i magiji mesta u srpskom slikarstvu (1910–1920).“ *Žbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 7 (2011): 41–48.
- Гвозденовић, Жана. „Појава Зографa у српској историји уметности.“ *Друштво уметника Зограф – Музеј рудничко-таковског краја*, Горњи Милановац (2011/2012): 15–36.
- Кусовац, Никола. *Рани радови Васе Поморишца – цртежи, скице, студије од 1914. до 1924*. Београд: Народни музеј, 1982.
- Н.Ј. (Растко Петровић). „Пролећна изложба југословенских уметника.“ *Политика*, 11. 5. 1931.
- Ranofsky, Erwin. *Perspective as symbolic form*. New York: Zone books, 1991.
- Петров, Михаило С. „Сликар Васа Поморишца.“ *Време*, 8. 10. 1925.
- Роровић, Branko. „Јесенја изложба београдских уметника.“ *Srpski književni glasnik* XXVI, 1 (1929): 298–305.
- Роровић, Sava. „Peta prolećna izložba.“ *Put* 2 (jul–avgust 1933): 118–120.
- Протић, Миодраг Б. „Изложба Васе Поморишца.“ *НИН*, 22. 11. 1953.
- Радић, Ненад. „Вратио сам се из ‘Раја’: четири аутопортрета са палетом.“ *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 38 (2010): 235–246.
- Reberski, Ivanka. *Realizmi dvadesetih godina u hrvatskom slikarstvu: magično – klasično – objektivno*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1997.

- Ruskin, John. *Pre-raphaelitism and other essays upon art, Lectures on architecture and painting*. London: J. M. Dent and Sons, 1920.
- Stojanović, Ljiljana. *Vasa Pomorišac 1893–1961. Retrospektivna izložba 1907–1961*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1986.
- Sujić, Vasilije B. *Vasa Pomorišac*. Beograd: Kulturni centar Beograda, 1970.
- Šuica, Nada. *Vasa Pomorišac*. Beograd: Arhiv Vojnog muzeja (poseban otisak iz *Vesnika Vojnog muzeja* 16), 1970.
- Трифунувић, Лазар. *Српско сликарство 1900–50*. Београд: Српска књижевна задруга, 2014.
- Trumić, Stojan. „Moderni klasicisti kod nas.“ *Izraz:č asopis za književnu i umjetničku kritiku* 7 (jul 1966): 23–27.

Luka Vukićević
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

CLASSICISM IN THE OPUS OF VASA POMORIŠĆA

Summary:

The article discusses the phenomenon of classicism as a predominant tendency in Vasa Pomorišća's paintings. The focus is on the third decade of the 20th century when renaissance ideas had the greatest influence on the artist and the time when he produced his most significant work inspired by classicism. An analysis of his three most representative compositions of the period, *The Judgement of Paris*, *The Temptation of Saint Anthony* and *The Gamblers*, explores their classicist elements and links them with the art of pre-Raphaelites whose influence was crucial in shaping the artist during his academic education in London (1921-1924). A review of the phases before and after London suggests that the artist's early work reflects a classicist sensibility and tends toward realism while the style and form of his later work is modeled on the third decade of the century. The fact that realist streams of the twenties in European as well as Serbian art are coincidental with Pomorišća's opus places him within the ambit of modern art with a nod to his classicist expression.

Keywords:

Vasa Pomorišća, classicism, renaissance, pre-Raphaelites, Ruskin, realism of the twenties