

Sofija Milenković
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

POETIKA UMETNOSTI MARKA ČELEBONVIĆA U TRIDESETIM GODINAMA XX VEKA

Apstrakt:

Nakon početnih umetničkih traženja u trećoj deceniji XX veka, u slikarstvu Marka Čelebonovića, jedne od ključnih ličnosti srpske umetnosti XX veka, tokom tridesetih godina nastaje zrela slikarska celina od formativnog značaja za njegov celokupan opus. Koristeći se bogatom istoriografskom građom kao polazišnom osnovom, a podstaknut savremenim metodološkim praksama i interpretacijama, rad analizira poetiku ove slikarske celine kroz njene ključne elemente, sa posebnim akcentom na kontekste koji doprinose njenom potpunijem razumevanju kao reakcije na kompleksne socijalne, političke, kulturne i istorijske promene koje su obeležile vreme u kojem je ona nastajala.

Ključne reči:

srpsko slikarstvo, moderna umetnost, tridesete godine XX veka, Marko Čelebonović, mikrokosmos, prostor, melanholija

U dosadašnjim sistematizacijama srpske umetnosti XX veka, a naročito njenog razvoja u periodu između dva svetska rata i u decenijama posle Drugog svetskog rata, jedan od umetnika koji je dosledno istican i čije je delo bilo konstantno afirmativno valorizovano bio je Marko Čelebonović. Premda njegov dugotrajni boravak u Francuskoj, u kojoj je ukupno proveo više vremena nego u Srbiji, kao i izrazito individualistički razvojni put čine analizu i kontekstualizaciju njegovog stvaralaštva u okviru srpske moderne umetnosti donekle kompleksnijom, istoričari umetnosti, teoretičari i likovni kritičari veoma su rano uočili Čelebonovićev potencijal i značaj, kao i njegovu nedvosmislenu prisutnost u srpskoj umetničkoj sredini, što je propraćeno obimnom istoriografskom produkcijom.

Čelebonovićev opus, koji je u kontinuitetu nastajao tokom više od šest decenija, bio je predmet brojnih studija, kritika i prikaza. Glavni naponi na planu analize i sistematizacije celokupnog njegovog stvaralaštva učinjeni su tokom druge polovine XX veka i, u tom smislu, temelje za razumevanje, sagledavanje i interpretaciju njegove umetnosti pružaju monografske studije Stojana Čelića (Челић 1977), Miodraga V. Protića (Протић 1970, Protić 1955), Lazara Trifunovića (Трифуновић 1973) i Stanislava Živkovića (Живковић 1977). Pored njih, značajan je i veliki broj tekstova kataloga, kritika, prikaza izložbi i intervjua čiji su autori, pored već pomenutih, brojne istaknute figure iz srpskih istorijsko-umetničkih i likovnih krugova. Brojnost i konsekvencnost ovakvih priloga svedoče o pažnji koja je Čelebonoviću posvećivana tokom njegovog života i aktivnog stvaranja, koja je u nešto manjem intenzitetu nastavljena i recentnijim istoriografskim doprinosima.

Stvaralaštvo Marka Čelebonovića može se pratiti od dvadesetih godina, kada je započeto njegovo umetničko formiranje u Parizu, pa do osamdesetih godina, tokom kojih je proveo poslednje godine svog života u Sen Tropeu. Nakon početnih slikarskih eksperimenata u trećoj deceniji, tokom tridesetih godina formulisani su generativni elementi njegovog slikarstva i umetničke filozofije, kao što je uobličen i osobeni poetički sistem, koji je na karakteristično nenametljiv način reflektovao tadašnji duh vremena kroz prizmu intimnog unutrašnjeg doživljaja i osećaja. Mada je njegovo stvaralaštvo poprimilo drugačiji karakter nakon Drugog svetskog rata, mnogi elementi stvaralačkog promišljanja i postupka, kao i idejni principi koji su se izdvojili tokom četvrte decenije, ostali su predmet Čelebonovićevih preokupacija i u posleratnom razdoblju. Evolucija Čelebonovićevog stvaralaštva bila je krunisana ciklusom slika koje su nastajale od sredine šezdesetih godina, kada je njegovo slikarstvo dobilo naglašeno transcendentalni ton, koji svedoči o izmenjenim prioritetima i odnosu prema stvarnosti, ali i potrebi za otklonom od njenih trenutnih i efemernih problema, koji su nekada imali upliv u njegovu umetnost. Tu transformaciju je umetnik objasnio praveći logičnu paralelu sa umetnošću tridesetih godina, kao početnim stupnjem jednog doslednog razvojnog procesa (Čelebonović 1982).

Tokom najaktivnijeg perioda proučavanja Čelebonovićevog opusa i pisanja o njemu uobličeni su opšteprihvaćeni stavovi i tumačenja u kojima su precizno uočeni i istaknuti ključni poetički činioци stvaralaštva tridesetih godina, čime je postavljena neophodna i dragocena baza za buduća tumačenja. Istovremeno,

dominacija formalno-stilske analize, uz sugestiju drugih interpretativnih mogućnosti u studijama starijih autora, otvorila je prostor za nova tumačenja podržana postavkama koje su iznedrili savremeniji metodološki pristupi, kao što preovlađujuća reafirmacija starijih shvatanja u dosadašnjoj historiografiji poziva na značajnije preispitivanje, reevaluaciju i drugačiju problematizaciju. Polazeći od ideja koje su uobličene tokom najproduktivnijeg perioda istraživačkog proučavanja Čelebonovićevog stvaralaštva, a podstaknut postavkama baziranim na novijim interpretacijama, cilj rada je sintetičko sagledavanje poetike Čelebonovićevog stvaralaštva u tridesetim godinama XX veka, kroz njene glavne determinante, uz poseban akcenat na socijalne, kulturne, političke i istorijske kontekste koji mogu doprineti potpunijem razumevanju teme rada.

Mikrokosmos

Zatekavši se kao student prava na Sorboni početkom dvadesetih godina u Parizu, tada najdinamičnijem evropskom umetničkom središtu, Marko Čelebonović je dobio priliku da se posveti ozbiljnije svojoj pravnoj vokaciji koje je, kako je Miodrag B. Protić rekao, „bio bez sumnje svestan i dok je izučavao rimsko pravo ili građansko-sudski postupak“ i koja je bila „samo odlaganje jedne neminovnosti, iskušavanje osnovne strasti“ (Protić 1970, 245). Svoj jedini period institucionalnog formiranja Čelebonović je proveo u ateljeu skulptora Antoana Burdela, u školi Grand Šomijer (*Grande Chaumière*), a boravak u ovoj slobodnoj školi ali i u podsticajnom pariskom okruženju omogućio mu je da se integriše kako u francusku umetničku sredinu tako i u jugoslovenski umetnički krug (Ђелић 1977, 11). Inicijalno interesovanje za skulpturu preobrazilo se 1923. godine u trajno opredeljenje za slikarstvo, isto kao što je burnu umetničku sredinu Pariza Čelebonović zamenio 1925. godine tada perifernim Sen Tropeom, na jugu Francuske.

Čelebonovićevi početni slikarski eksperimenti, bitno drugačijeg karaktera od njegove kasnije umetnosti, kretali su se između novog realizma, tada dominantnog slikarskog pravca u evropskim umetničkim centrima, kao što svedoče slike *Akt s leđa* (1924) i *Bukolike* (1925), i začudnih predstava bizarnog sadržaja, različito karakterisanih kao primitivno-romantičarski ili nadrealistički intonirani isecci fantazije šagalovske provenijencije (Живковић 1977, 13; Protić 1970, 246; Ђелић 1977, 16), kako pokazuju slike *U bašti* (1925), *Pred cirkusom* (1925), *Bilijar* (1927) i *Prodavačica ptica* (1927). Već 1928. godine Čelebonović čini presudan i u sopstvenoj praksi jedinstveno radikalno zaokret ka slikanju po prirodi, koje će ostati jedna od konstanti u svim fazama i transformacijama njegovog slikarstva, gde je pojavni svet shvaćen kao baza za transponovanje sopstvenih gledišta i principa. U periodu krajem dvadesetih godina, on je slikama kao što su *Meri Geringer* (1927), *Pred kovačnicom* (1928) i *Nikol* (1928) pokazao promenu nazora, kako na planu sada slobodnijeg i personalnijeg likovnog izraza tako i na tematskom planu, usmeravajući interesovanje ka prizorima koji su ga svakodnevno okruživali, izostavljajući

istovremeno bilo kakvu imaginativnu podlogu, a već slike *Žena sa ramovima* (1929), *Žena pred prozorom* (1929/30), a naročito *Enterijer (sa ženom na plavom kanabeu)* iz 1929. godine anticipiraju sve elemente slikarstva tridesetih godina.

Nastanjivanje u Sen Tropeu za Čelebonovića je predstavljalo neku vrstu dobrovoljne izolacije u mestu tada udaljenom od svega što je mondensko i avangardno. Tokom tridesetih godina, zatvaranje u svojevrsni mikrokosmos, koji je nastao preplitanjem privatnih prostora, predmeta i ljudi koji su tada činili okosnicu Čelebonovićevo života, a koji je bio naizgled zaštićen od svake vrste socijalnih, političkih, umetničkih ili bilo kakvih drugih previranja svojstvenih dinamičnim urbanim centrima, u njegovoj umetnosti poprimilo je oblik posebno osmišljenog poetičkog koncepta. Najdoslovnije on se očitavao u specifičnom tematskom korpusu koji se skoro isključivo sastojao iz enterijera sa figurom ili bez nje, mrtvih priroda, portreta i autoportreta, kao i aktova, dok je prisustvo pejzaža minimizirano, kao i u činjenici da je Čelebonović u ovom periodu slikao prostore, predmete i ljude koji su se nalazili u njegovom neposrednom okruženju. Kako je Stojan Čelić primetio: „U vreme prelaska u Sen Trope on verovatno nije slutio da će se u podneblju koje razlaže raskošna mediteranska svetla zatvoriti u intimu soba i vezati za nema istrajna sagla-

šavanja sa predmetima i ličnostima iz svoje okoline, sa prijateljima kuće i ateljea“ (Ђелић 1977, 17). Brojne predstave enterijera iz ovog perioda, kao što su *Devojčica u plavim pantalonama* (1930), *Enterijer sa kaminom* (1930), *Enterijer* (1930), *Enterijer sa figurom* (1934), *Enterijer sa gipsanom glavom* i *Figura u enterijeru* (obe iz 1937), najčešće date u ograničenim i skućenim, prustovskim prostornim ulomcima, podvlače ideju uspostavljanja sopstvene „intimizovane redukcije kosmosa“ (Протић 1970, 249), evocirajući misao: „Kuća je naš kut u svetu. Ona je [...] naš prvi svemir. Ona je stvarno kosmos. Kosmos u pravom smislu te reči“ (Bašlar 2005, 28).

Svet koji je tokom tridesetih godina okupirao Čelebonovićeovu pažnju i bio blisko inkorporiran u poetiku njegove umetnosti bio je svet građanskih privatnih prostora i ljudi kojima



Marko Čelebonović, *Devojčica u plavim pantalonama*, 1930, ulje na platnu, 92,5 x 73,2 cm, Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

su oni pripadali. Kako je Lazar Trifunović zapazio, Čelebonović osnovnu temu svog slikarstva tog perioda „nije morao dugo da traži, jer je imao da naslika ono što je video i nosio od detinjstva, s čim je živio celog života“ (Трифуновић 1973, 216). Kroz gotovo sve slike iz tridesetih godina ponavlja se isti skup predmeta, komada nameštaja ili delova prostora koje je Čelebonović izdvajao iz sopstvenog, stvarnog okruženja kao esenciju onoga što će činiti „filigransku mrežu referentnih simbola“ koji su konstituisali predstave njegovih privatnih prostora (Чупић 2005, 90). Primera radi, prepoznatljiva sofa, komoda sa drvenim idolima, globusom i čitav niz drugih predmeta koji se takođe mogu videti na dokumentarnim fotografijama enterijera Čelebonovićeve predratne kuće u Sen Tropeu, u kojoj su ove slike uglavnom nastajale, učestalo se javljaju na njegovim slikama ovog perioda. Slična vrsta repetitivnosti može se uočiti i u pojedinačnim i grupnim portretima članova njegove porodice i prijatelja, zahvaljujući čemu je moguće na osnovu njih, uz pomoć biografskih podataka i dokumentarnih izvora, precizno odrediti socijalni krug u kome se umetnik kretao.

Rečenicom „ugrađen je u ove mrtve prirode čudan svet: afrički idoli, kinesko srebro i porculan, predmeti iz rodnog kraja, tkanine sa Istoka i Zapada, globusi, gipsane biste, pletene korpe i niz drugih predmeta koji se skoro zakonito spajaju iako su se, stvoreni u dalekim i različitim svetovima, našli zajedno posredstvom evropskih pijaca“ (Ђелић 1977, 20) Stojan Čelić pravi jezgrovit popis naglašeno neutilitarnih predmeta koji osim što, zajedno sa ostalim tipičnim pokućstvom građanskih enterijera, doprinose vizuelizaciji realnog okruženja u kome je Čelebonović odrastao i živio, tendenciozno ugrađeni u predstave enterijera ili mrtvih priroda „postaju paradigmatičke slike karaktera, estetskog i etičkog vrednosnog sistema, ali i metafore posedovanja te sloja koji je mogao da poseduje“, dok se istovremeno mogu tumačiti kao „posredne studije ukusa, izbora, senzibiliteta, ličnosti, odraz buržoasko stvarnosti, čak i označitelj preobražaja društva“ (Чупић 2008, 90). Mogućnost sagledavanja ovakvih prizora kao složenih značenjskih sistema učvršćuje mišljenje da, umesto što su transkripcije realnosti, banalni prizori ugodnog građanskog života, Čelebonovićeve slike prevazilaze svoje osnovno vizuelno značenje, postajući nosioci suptilnih biografskih, topografskih i psiholoških naznaka (Munck 2009, 61) koje u sadejstvu izgrađuju sofistifikovanu sliku odnosa umetnika prema sopstvenom vremenu i okruženju.

Intimni, mikrokosmički karakter sredine u kojoj su nastajale Čelebonovićeve slike tokom tridesetih godina i koji je svoje neposredne reperkusije imao u suženoj, intimističkoj tipologiji prizora, bio je opravdanje brojnim kritičarima da paternalistički okvalifikuju Čelebonovića kao „magičara malih čuda svakidašnjeg života“, „slikara novela“ ili, idući u krajnost, kao „slikara lirskih minijatura, prijatnih svačijem oku, svačijem ukusu, u svačijem likovnom obrazovanju“, odbijajući time potencijalno složeniji smisao, koji prevazilazi nivo glorifikovanja svakodnevice buržoaskog života. Međutim, razumevajući pravilno poetički sklop njegovog opusa ovog perioda, koji je nastao složenim prožimanjem socijalnih, kulturnih, političkih

i istorijskih okolnosti, katalizovanih kroz Čelebonovićevo iskustvo i percepciju, vizuelno uobličeni na bazi prizora privatne građanske svakodnevice, postaje jasno da, na kraju krajeva, „u svet njegovih brižljivo zaštićenih odaja, gde još vlada tišina, ipak prodire nemir moderne svesti“ (Протић 1970, 250).

Prostor

Početak tridesetih godina XX veka u slikarstvu Marka Čelebonovića došlo je do kristalizacije osobenog likovnog pristupa, tematskog korpusa i idejnih osnova koji su označili dostizanje umetničke zrelosti i sposobnosti uobličavanja sopstvenog izraza i zamisli. To je moguće uočiti u slikama koje su nastale već početkom četvrte decenije, kada Čelebonović slika, između ostalih, platna kao što su *Devojka sa zastavom* (1930), *Veštica* (1930) i *Porodica* (1931), koja je ocenjivana kao slika programskih svojstava i antologijskih vrednosti (Трифунувић 1973, 217). Uprkos ustaljenoj podeli na faze, izdvojene na osnovu kolorističkih promena, kao elementa podložnog najočevidnijim transformacijama i opravdane jedino sa stanovišta formalne analize, Čelebonovićev opus tridesetih bio je integralna celina jedinstvene i postojane poetičke strukture, čiji su razvoj promene na kolorističkom planu podržavale, ali ne i preobražavale.

Element koji se nameće kao jedan od primarnih za razumevanje poetičkog sistema Čelebonovićeve umetnosti i koji se može shvatiti kao osnova transpozicije ostalih njegovih elemenata jeste prostor, što je umetnik sam sugerisao rečima: „Čini mi se da se osnovna crta moje imaginacije nalazi u poimanju prostora, a ne kao što je slučaj kod mnogih današnjih umetnika u egzaltaciji kolorita. Vazduh koji deli jedan predmet od drugog čini ritam koji stvara osećaj velikog. Arhitektonski ritam, ritam u prostoru“ (Ćelić 1953). Poimajući prostor izvan njegovog primarnog arhitektonskog ili konstruktivnog smisla, kao strukturu koja je nosilac složenijih značenja, moguće je razumeti principe koje je Čelebonović primenjivao, uspevajući pomoću njih da precizno uobliči delikatnu značenjsku mrežu. Zanemarujući mistifikatorski potencijal umetnikove izjave: „U mom radu prostor je najvažniji momenat, onaj tajni, onaj magijski odnos između stvari, tajni i nerazumljivi. Slikam onda kad mi se učini da sam nagoni osenio taj nezaboravni, magijski odnos između stvari, slikam ga da bih ga zabeležio, da se ne bi izgubio“ (Jocić 1954), ona se može shvatiti i kao konstatacija da u njegovim delima nisu toliko važni predmeti ili ljudi po sebi, kao i pojedinačna značenja i funkcije, koliko njihova međusobna interakcija u prostoru u kojoj leži glavna evokativna snaga njegovog slikarstva, kao što je Stojan Ćelić primetio: „Videti sa znatnog odstojanja, ali videti kao pod lupom. Videti međuprostore, onaj nerazmrsivi splet tokova između predmeta, pre nego same predmete“ (Гелић 1977, 20).

Veliki podsticaj za likovne, a donekle i idejne strategije ove faze, Čelebonović je pronalazio u Bonarovom (*Pierre Bonnard*), a donekle i Vijarovom (*Edouard Vuillard*) slikarstvu. Iako je tek u skorije vreme ozbiljnije problematizovano pitanje Bonarovog statusa u istoriji moderne umetnosti, kao što je skrenuta pažnja i na nepravedan stav kritike koja je još tokom njegovog života propustila da istakne pravi značaj njegove umetnosti (Flam 2009, 47–48), Bonarovo delo bilo je poznato i cenjeno u određenim umetničkim krugovima kojima je pripadao i Čelebonović, koji je kroz svoje delo pokazao izrazitu predilekciju za takvo slikarstvo i sposobnost dubinskog razumevanja likovnih i idejnih osnova umetnosti starijeg kolege. Shvatajući razloge određenih postupaka i stavova koji su ležali u korenu Bonarove umetnosti, on ih je usvajao interpretirajući ih prema sopstvenim sklonostima i načelima, razvijajući na kraju slikarstvo vidljivo drugačije atmosfere i smisla, uprkos zajedničkim korenima (Пелић 1977, 8).

Bonarova osobena kompoziciona rešenja, kao što su specifično kadriranje koje rezultira naglo prekinutim isečcima prizora, destabilizacija akademskog shvatanja perspektive i prostora, a zajedno sa njima i težnja ka plitkom i ograničenom prostoru i plošnosti, kao i osetljiva kompoziciona konstrukcija koju drži svega nekoliko krhkih, ali smišljeno postavljenih linija, imali su odjeka u Čelebonovićevom slikarstvu tridesetih godina. Međutim, za razliku od prozračnih, dezintegrirajućih, koloristički sočnih i zasićenih Bonarovih predstava enterijera, Čelebonovićevi enterijeri su dati najčešće u veoma suženoj, valerski organizovanoj skali, ugašenog tonaliteta, diskretno vibrirajuće strukture, sa kompozicionim rešenjima koja su bila promišljeno sredstvo kreiranja naglašeno privatne i intimističke atmosfere, koja na mahove teži da preraste u osećanje utamnichenosti, dok su istovremeno posmatraču nudila participativnu i empatijsku poziciju, za šta ilustrativan primer predstavlja slika *Porodica* (1931).

Jedna od esencijalnih karakteristika Bonarovog slikarstva bio je način na koji su njegova platna organski disala, kreirajući fluidnu, sinergističku vezu između vibrirajućih formi, objekata i praznih prostora (Flam 2009, 48). Ista osobina zapaža se i u Čelebonovićevim slikama, što je postignuto delikatnim tretiranjem crteža u kojima prelazi između površina nisu jasno označeni jakom konturom, već su osetljivo utkani, tako da omekšavaju konstrukciju slike (Пелић 1977, 18). Ta univerzalna osobina njegovih slika iz četvrte decenije najuočljivija je u mrtvim prirodama, kao što su *Šah* (1933), *Mrtva priroda* (1933) ili *Mrtva priroda sa kineskom kutijom* (1934), kao i u brojnim portretima, kao što su *Žena sa turbanom* (1933), *Ženski portret* (1934) i *Advokatica* (1937) u kojima nikada do kraja definisani prelazi, slikani kratkim, „stenografskim“ potezima i diskretnim kolorističkim akcentuacijama, odzvanjaju kao eho, gradeći među površinama fine niti. Na isti način Čelebonović je tretirao i površine, čemu je doprinosaio i lazurni način slikanja kojim je postignut utisak izbijanja svetlosti iz površine platna, što se može primetiti u *Porodici* (1931), *Enterijeru* ili *Ženi u enterijeru* (obe iz 1935), zbog čega sve njegove slike iz ovog perioda imaju dinamizujuć, pulsirajući i blago metafizički prizvuk.



Marko Čelebonović, *Šah*, 1933, ulje na platnu, 72,5 x 91 cm, Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad

Likovni instrumentarijum Čelebonovićevog slikarstva bio je sredstvo uobličavanja idejne potke, najbolje shvaćene kroz bašlarovsko tumačenje prostora kuće udruženog sa prustovskim diskursom o vremenu. Baš kao što filozofski tlocrt intimističkog slikarstva međuratnog perioda, kome je priključen i Čelebonovićev opus (Трифуновић 1973, 276–278), podupire Bašlarove (*Gaston Bachelard*) seminalne teze o fenomenologiji prostora (Bašlar 2005), tako se i slikarstvo intimnih prostora može doživeti kao vizuelno otelotvorenje njegovih idejnih postavki. Stešnjeni prostori Čelebonovićevih enterijera, kroz koje se oko posmatrača kreće kao kroz lavirint predmeta, nameštaja i ljudi, otelotvoruju na prvi pogled zatvoreno i udobno gnezdo u kome čovek pronalazi iskonski osećaj zaštićenosti i zaklonjenosti od opasnosti spoljašnjeg sveta (Bašlar 2005, 98–109). U većini njegovih predstava enterijera prisutne su ljudske figure. Međutim, čak i oni tipovi prizora koji pretpostavljaju fizičko odsustvo ljudi, kao što su mrtve prirode, mogu se shvatiti jedino kao struktura koju konstituše kohabitacija ljudi i predmeta u zatvorenom arhitektonskom prostoru u kome oni međusobno dejstvuju.

U Čelebonovićevim slikama *Enterijer* (1930), *Devojčica u plavim pantalonama* (1930), *Enterijer sa figurom* (1934), *Enterijer sa gipsanom glavom* (1937) ili *Figura u enterijeru* (1937) zapaža se da ljudske figure nisu ništa dominantnije od drugih predmeta ili nameštaja. Zbog pozicije koju zauzimaju u slici, one često deluju kao da je njihov status izjednačen sa statusom neživih predmeta koji ih okružuju, odnos koji je naročito potenciran u slici *Enterijer sa gipsanom glavom* (1937), u kojoj je ljudska

figura marginalizovana u odnosu na stoni inventar koji predstavlja fokus u bonarovski kadriranom prizoru. Izjednačeni status ljudi i predmeta prisno zbijenih u enterijerima građanskih domova potcrtava ideju o poistovećivanju ljudi sa prostorima u kojima žive, u kojima su okruženi stvarima koji su označitelji njihove identitetske mape, jer „intimna građanska atmosfera Čelebonovićevih enterijera vizuelni je odraz stanja duha u kome se živi i koji se (s)misaono stvara. Izabrani predmeti, komoda, skulpture, svećnjak, oličenje su pripadnosti društvu koje čuva segmente prošlosti, te posredno neguje kontinuitet, tradiciju, poreklo. Prisustvom figure prizor je kreiran poput žanr scene, dnevničke beleške, koja svedoči o autentičnoj prisnosti čoveka i prostora, naglašava osećanje pripadnosti kao i potrebu da se ostavi trag o jednom vremenu, mestu i ljudima koji su ga oblikovali“ (Чупић, Палковљевић и Брмбота 2007, 49). Upravo zato, umesto pasivnog prikazivanja građanskih enterijera kakve je on posmatrao u realnosti, Čelebonović je aktivno birao one elemente stvarnosti koji bi, kolažno postavljeni u smišljene odnose, evocirali čitav taj svet u svim njegovim pojavnim, psihološkim i egzistencijalnim nijansama, jer u njima „čovek stoji filozofski opsednut sobom, poistovećen sa prostorom u kome se saglašava sa mirom i životom stvari, prinuđen da iz sebe intenzivno zrači životnim saznanjima i tegobama“ (Ђелић 1977, 20).



Marko Čelebonović, *Enterijer sa gipsanom glavom*, 1937, ulje na platnu, 180 x 160 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

Za razliku od retkih primera u kojima su figure u Čelebonovićevim slikama uposlene nekom aktivnošću, koja bi ukazivala na scenu svakodnevnog i slučajnog ili efemernog i beznačajnog trenutka uhvaćenog na platnu, kod većine figura ne postoji nikakva vrsta gesta, pokreta ili aktivnosti koja bi sugerisala temporalnost i anegdotalni momenat, pa samim tim protok vremena, već njihovo stanje proističe iz jedne vrste komprimiranosti vremena koju prostor čuva u sebi, a koja briše granice između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti (Bašlar 2005, 31). Takvo tretiranje formi i vremenskog momenta iskristalisalo je vrstu monumentalnosti, postignutu smišljenim kompozicionim strategijama (Ćelić 1977, 18), dok je hijeratična vertikalnost, nepomičnost i ozbiljnost u držanju figura u slikama kao što su *Devojka sa zastavom*

(1930), *Veštica* (1930) i *Advokati* (1934) nagnala istraživače da ih okvalifikuju terminima koji asociraju na primordijalnost i večno trajanje (Протић 1970, 250; Трифуновић 1973, 217). Takva percepcija, koja je vodila ka monumentalizaciji intimnih prizora i momenata, išla je u prilog argumentu, koji je izneo i sam Čelebonović, da njegove težnje nisu išle u pravcu kreiranja banalne intimističke svakodnevice, već upravo suprotno, intenzivnog emocionalnog sadržaja i osećanja grandioznosti (Čelebonović 1982), kategorija naizgled antipodnih ušuškanosti privatnih prostora građanskog sveta, ali esencijalnih za njihovo poimanje, onakvih kakve ih je uobličio Čelebonović u svojoj umetnosti.

Melanholija

Na dokumentarnoj fotografiji, nastaloj u Oksfordu tokom 1918. i 1919. godine, vidi se mladi, tek stasali Čelebonović, u građanskom odelu, dostojanstvenog držanja budućeg uglednog člana društva, u svom prirodnom okruženju – *bourgeois* enterijeru.¹ Dok su se istraživači starije generacije kolebali oko pitanja važnosti izvanumetničkih činilaca, kao što su socijalno poreklo, ekonomski status ili političke i kulturne okolnosti koje su oblikovale Čelebonovićevo odrastanje i život, za tumačenje njegove umetnosti koja je nastala u tridesetim godinama, iz perspektive savremene metodologije nemoguće je ignorisati ovakve detalje, kao što je nemoguće zaboraviti da je njegov fotografski portret iz oksfordskih dana, recidiv slikanih reprezentativnih portreta, konstrukcija koja je ciljano plasirala Čelebonovića kao predstavnika određenog društvenog, ekonomskog i kulturnog modela koji je diktirao njegovu svakodnevicu u međuratnom periodu.

U Čelebonovićevim slikama iz četvrte decenije ne postoje direktne aluzije na istorijske događaje, kao što su Prvi svetski rat, Oktobarska revolucija, velika ekonomska kriza i uspon ultradesničarskih snaga, za kojima je usledio Drugi svetski rat, a koji su uzdrmali do tada prevladavajući sistem vrednosti i doveli u pitanje dominantni društveni, politički i ekonomski poredak (Hobsbaum 2004, 24–111; Pavlović 1981, 175–182; Goetschel and Loyer 2005, 37–102). Isto tako u njima ne postoje naznake Čelebonovićevog levičarskog političkog opredeljenja, kao ni odvažnog učešća u francuskom pokretu otpora tokom Drugog svetskog rata (Ђелић 1977, 20). Pa ipak, te činjenice su nesumnjivi pokazatelji Čelebonovićevog opredeljenja za aktivno delovanje u svetu u kome je živeo, nasuprot bezbrižnom skrivanju u sopstvenom, izolovanom univerzumu, kako bi nepravedno mogao biti okarakterisan, baš kao što su događaji koji su obeležili međuratno vreme indikatori promena koje su uticale na korenitu destabilizaciju sistema koji je određivao konture sveta, fokusa njegove umetnosti četvrte decenije.

Čelebonović je poticao iz ugledne, imućne beogradske porodice i bio je najstariji sin Johane Plan i Jakova Čelebonovića. Njegova majka je bila pripadnik

¹ Fotografija se nalazi u kolekciji Spomen-zbirke Pavla Beljanskog.

visokog bečkog staleža, dok je otac, mada skromnog porekla, putem svog zanimanja i zahvaljujući sposobnostima uspeo da postane jedan od najvažnijih beogradskih advokata, koji je bio veoma aktivan širom Austrougarske. Tipično odrastanje i obrazovanje dece iz građanske porodice, koje su dobili Marko i njegova braća (Tedesco 2002, 23), svedoči o nasleđenim društvenim i kulturnim matricama, kao i tradiciji i običajima koje je trebalo prihvatiti i održavati, što najjasnije projektuje slika *Porodica* (1931) (Чупић 2008, 132–133), ali i slike *Devojka sa zastavom* (1930) i *Tuga* (1930) u kojima je, kao i u *Porodici*, istaknuta francuska zastava kao referenca na društvo i kulturu koji su njega uobličili i u koje je on bio integrisan. Svet građanskog poretka koji je poslednje godine euforije i prosperiteta doživeo u godinama pre Prvog svetskog rata, u međuratnom razdoblju bio je osuđen na postepeno i tragično nestajanje i po prvi put suočen sa mogućim alternativama. Upravo je doživljaj tog procesa odredio psihološku podlogu celokupnog Čelebonovićevo opusa ovog perioda.

Posmatrani iz ovakve perspektive, Čelebonovićevo enterijeri prestaju da budu gnezda sakrivena od spoljašnjih pretnji i problema i postaju poslednja uporišta sveta koji u svojim temeljima seizmografski registruje društvene perturbacije zbog kojih su se sva ostala mesta njegove egzistencije i moći urušila. Oni više nisu ni prustovska vizija idiličnih, snenih, nostalgичnih utočišta, kakve reflektuje bonarovski fluks isprepletanih niti stvarnosti i sećanja koja se u slikama akumuliraju kao delići svesti, iz koje dolaze i nestaju (Flam 2009, 52), već su to preostali fragmenti društva čiji se članovi bespomoćno kriju među fizičkim označiteljima njihovog identiteta, kulture i tradicije, koji ubrzano gube svoju nekadašnju simboliku i važnost. Naglašena osamljenost prostora u kojima ništa ne ukazuje na svet koji postoji izvan njih u funkciji je potertavanja ideje preobražaja nekadašnjih središta reprezentacije u skloništa čiji stanovnici razumeju da im preostaje jedino da u mislima rekonstruišu vreme u kome još uvek nisu bili svesni svoje krhkosti. Stoga melanholija, koja intenzivno emanira iz celokupnog Čelebonovićevo slikarskog korpusa ovog perioda, nije neodređeno osećanje koje, poetski shvaćeno, potiče iz nikada do kraja saznatljivih dubina čovekove psihe, već je sasvim određeno, refleksivno stanje prouzrokovano saznanjem da je „prošlost bila izvan domašaja, budućnost odložena, sadašnjost gorka“ (Hobsbaum 2004, 46).

Željenu vizuelizaciju introspektivne analize psihološkog stanja, koje ga je tokom četvrte decenije okupiralo, Čelebonović je u velikoj meri postigao smišljenim likovnim postupkom, kroz osetljivo tonsko nijansiranje namerno reduktivne palete koju zasniva na jednom ili najviše dva tona i pulsirajuće kompozicione strukture i odnosa koji svedoče o sposobnosti senzibilnog manevrisanja likovnim sredstvima koji su u funkciji podržavanja idejne potke. Međutim, ipak je način na koji je umetnik baratao ljudskom prisutnošću u okviru prizora bio presudan za artikulaciju psihološkog stanja, što postaje jasno posmatranjem ne samo enterijera sa figurom već i velikog broja portreta i autoportreta, pa čak i aktova.

Odlika koja se nameće kao konstanta gotovo svih Čelebonovićevo slika tridesetih godina, a naročito enterijera sa figurama i portretima, jeste fizička i kontaktna pasivnost, kao i odsutnost, za koje najindikativniji primer predstavlja slika *Porodica* (1931), ali koje su podjednako prisutne u uvek egzemplarnim slikama

Devojka sa zastavom (1930), *Veštica* (1930), *Devojčica u plavim pantalonama* (1930) i *Enterijer sa gipsanom glavom* (1937) ili pak slikama kao što su *Enterijer* (1930), *Lonlet s leđa* (1932), *Žena u enterijeru* (1935), *Žena sa globusom* (1938) i *Žena u plavom* (1939). Nadjačavajući ulogu dokumenata koji svedoče o umetnikovom okruženju i pripadnosti određenom društvenom sloju, one zajedno sa drugim Čelebonovićevim delima ovog perioda potcrtavaju ideju melanholije kao kontemplativne usamljenosti duha okupiranog prikupljanjem i čuvanjem fragmentarnih i izbledelelih sećanja, diferencirane od neproduktivne rezignacije i parališuće depresije (Brady and Haapala).

Upravo zato, ako bi se Bonarove i Vijarove slike mogle shvatiti kao nostalgичne memorijske rekonstrukcije slatkih prohujalih vremena (Fermigier 1987, 38; Brettel 2012, 77), Čelebonovićeve ličnosti bi se mogle shvatiti kao prustovski naratori koji, sa svešću i saznanjima sadašnjosti, ta sećanja u sebi evociraju putem predmeta koji ih okružuju i prostora u kojima ih čuvaju, jer „za predmet svojih slika on nije uzeo sloj poletne i ambiciozne buržoazije u usponu, razmetljive i nadmene, već drugi njen deo, onaj u opadanju, opterećen prošlošću i neumitnom sudbinom, opkoljen nasleđenim stvarima, pritisnut običajima. Čelebonović nije bio ni advokat, ni sudija tom svetu, već njegov psiholog, analitičar, hladan i nepristrasan“ (Трифуновић 1973, 219). Nalazeći se u limbu između prošlosti i sadašnjosti, između sećanja i stvarnosti, ljudi u *Enterijeru* iz 1930. i 1935. godine, *Enterijeru sa gipsanom glavom* i *Figuri u enterijeru* (obe iz 1937) suočeni su sa pretnjom da se pretvore u još jedan artefakt prošlosti, čiji su čuvari u sopstvenim kućnim starinarnicama sadašnjice.

Preciznije sagledavanje preovlađujuće atmosfere prikaza enterijera dopušta analiza portretskog slikarstva, na čijem planu je Čelebonović bio najproduktivniji tokom tridesetih godina. Bez obzira na činjenicu da je on portretisao ličnosti iz porodičnih i prijateljskih krugova, za istraživanje njihove psihološke podloge nije važno čiji su portreti u pitanju. Ako krznom ogrnuta, samouverena *Marsela* (1933) predstavlja oličenje građanstva koje ne želi da pokaže ili još uvek nije svesno fragilnosti i prolaznosti sopstvenog društvenog statusa, vrstom intuitivne slutnje Čelebonović je obdario skoro sve druge ličnosti koje je portretisao, bilo da su u pitanju *Nikol* (1931), *Frenina sestra* (1933), *Žermen Rišije* (1934), *Slikar Saburo* (1935), *Koko Dirten* (1936), *Gospođa Sajsels* (1938) ili *Lucija* (1938). Tretirajući ličnosti koje je portretisao ne kao individue sa jedinstvenim psihološkim sklopom, na koji bi neposredno ukazivala karakterizacija predstavljene osobe, već kao provodnike koji kanališu doživljaj stvarnosti koji je bio imanentan njemu samom, Čelebonović je pokazao novu vrstu dominacije autora kao posledice modernističkog prevrata na planu portretskog slikarstva po kome autor bira koga će i kako naslikati (Чупић 2008, 131–132). Ona se očituje i u brojnim autoportretima iz ovog perioda, kao što su *Autoportret u ateljeu* iz 1933. godine ili *Autoportret* iz 1935. i 1936. godine, u kojima Čelebonović sebe projektuje kao samosvesnog stvaraoca, pored kojeg najčešće stoje amblemi zanimanja – paleta, kist i platno – kao prerogativi koji mu omogućavaju da u svojim slikama preoblikuje realnost po načelima sopstvenih doživljaja i stavova. Time se istovremeno verifikuje umetnikova tvrdnja da je slikajući objektivni svet najviše tumačio sopstveno subjektivno raspoloženje (Čelebonović 1982).

Na pomenutim portretima, kao i na slikama *Devojčica (Mala Amerikanka)* iz 1932, *Žena sa turbanom* (1933), *Ženski portret* (1934), *Beli šal* (1935) i *Portret devojke u crvenom* (1935/36), primećuje se da Čelebonović portretisane ličnosti prikazuje najčešće u poluprofilu, u telesnom položaju koji pretpostavlja otuđenost, zamišljenih izraza lica, na kojima se suptilno očituju prikrivena anksioznost, napetost, pa i rezignacija koja, približavajući se godinama rata, postaje očekivano upadljivija. Već slika *Krik* (1933), otelotvorujući arhetipsku zabrinutost, unutrašnji vrišteći glas koji se fizički manifestuje kao dostojanstveno potisnuti duševni trzaj, anticipira zenit doslednog promišljanja koje će on ostvariti slikama *Portret čoveka sa staklenim okom* (1938) i *Portret mlade žene* (1940), sve do *Portreta arhitekte* (1941), datog u profilu, u najsuženijoj i najtamnijoj kolorističkoj skali, koji kroz krešendo mentalne i fizičke alienacije, svedoči o suočavanju sa teškom sudbinom i povlačenju usled nemogućnosti da se ona izmeni. Doslednost njegovog koncepta očituje se i u sigurnosti sa kojom on kroz različite tipove prizora uspešno provlači dominantnu ideju. Suprotno preovlađujućem shvatanju i tretiranju akta u srpskoj umetnosti međuratnog perioda, po kome je slikanje tela starijih ljudi bilo tabuisano (Чупић 2008, 128), Čelebonović slika *Akt starca* (1938) koji, predstavom tela u kome su naglašeni tragovi ostarelosti, a minimizirani označitelji muškosti i polne različitosti, svedoči samo o ljudskoj trošnosti i prolaznosti vremena (Чупић 2008, 129), uklapajući se na taj način u dominantni poetički diskurs njegove umetnosti u tridesetim godinama.

Među poslednjim slikama nastalim neposredno pre pauze koju je Čelebonović morao da napravi zbog ratnog angažovanja nalazi se slika *Jelka* iz 1941. godine koja, predstavljajući umetnikovu ćerku Nikol pored novogodišnje jelke, na krajnje ličan način suprotstavlja uznemirenost njenog lika i stava, prouzrokovanu neminovnom blizinom ratne opasnosti, prazničnoj atmosferi optimističnog nadanja, najavljujući krajnje svedenu mrtvu prirodu *Voće* (1942), koja evocira jednostavnost ratnog domaćinstva i perspektivu izmenjenu pod drastičnim okolnostima. Time je Čelebonović zaokružio idejnu celinu koju je najpreciznije sumirao Miodrag B. Protić rečima: „Ima, odista u Markovim enterijerima sa figurama, u njegovim portretima i pejzažima² neke blage, jedva primetne melanholije koja se javlja kao presija prošlosti na sadašnjost, kao odblesak života čije su se matice zaustavile i presahle, kao izraz duhovne i materijalne budenbrokovske krize jednog društva koje je iscrplo svoje ideale, koje se zamorilo, koje se umirilo i povuklo u svoje sumorne polumračne prostorije, pretrpane starim foteljama, tepisima, komodama, cvećem, slikama, vazama, fotografijama, globusima i knjigama. Ima u pogledu ličnosti koje on slika neke sete udružene sa inteligencijom, koja shvata da se sve kreće, da se sve menja, da staro – za koje su one sociološki i moralno vezane prolazi i da novo nailazi u hučnom ritmu sa kojim te ličnosti ne mogu da usklade svoje intimno biće. Zbog toga nastaje osećanje rezignacije, zamora, letargije. Ima u svemu tome nečeg duboko ljudskog, iskrenog i stvarno potresnog. Gledaocu se čini da je čovek

2 Ne zna se na šta autor citata pod tim misli, s obzirom da Čelebonović u ovom periodu skoro uopšte nije slikao pejzaže.

tu prikazan kao žrtva delovanja nekih spoljnih zakona, po kojima je tvrda spoljna objektivnost jača od njegovih ličnih preokupacija“ (Протић 1952).

Zaključak

Značaj Čelebonovićevog slikarstva u tridesetim godinama ne ogleda se samo u izrazito pronicljivoj i temeljitoj analizi sudbine jedne socijalne kategorije i sveta koji je ona izgradila i u kome se ostvarivala, vizuelizovanoj osetljivim likovnim postupkom, već i u načinu na koji se njegova kasnija umetnost razvijala, baštineći i preobražavajući postavke uobličene tokom njegove predratne umetničke aktivnosti. Iako je pravac koji je Čelebonovićevo slikarstvo sledilo nakon Drugog svetskog rata kod mnogih njegovih savremenika ostavljao utisak suštinske preorijentacije ka drugačijim koncepcijama i interesovanjima, pažljiviji uvid otkriva da su etape razvoja njegove umetnosti bile pre različiti stupnjevi suštinski iste misli, ostajući verne konstataciji da umetnost nije realizovanje nekih određenih unapred stvorenih zamisli, nego je izraz kontinuiteta življenja (Čelebonović 1982). Upravo zbog toga Čelebonovićevo stvaralaštvo četvrte decenije ima u svakom smislu formativni značaj za njegovu kasniju delatnost.

Koordinate sistema koji je uspostavio u slikarstvu tridesetih godina ostaće nepromenjene tokom čitavog njegovog stvaralaštva, što se ogleda ne samo u činjenici da je Čelebonovićev mikrokosmički slikarski svet, određen delokrugom njegovog svakidašnjeg života i karakterom njegove okoline (Denegri 1985), ostao „glavno poprište njegovih bitaka“ tokom svih razvojnih etapa, kao što je likovna koncepcija predratnog slikarstva bila podvrgnuta transformaciji ka svom slobodnijem, autohtonijem i hrabrijem vidu, dok je filozofska misao postepeno dostigla krajnje meditativni i transcendentalni nivo, potvrđujući Čelebonovićev rekapitulacioni zaključak „da slikar, u toku života, prvo stanuje u prizemlju, blizu tla, a kasnije se seli na prvi ili drugi sprat, što ga odvaja od materijalne realnosti i uvodi u neopterećeni duhovni svet“ (Čelebonović 1982). Uprkos tome što je Čelebonović oslobodio unutrašnji svet svojih slika obeležja koja nameću prideve i konvencije realnosti, proizveo forme pojavnog sveta u simboličke znake jedne više stvarnosti i pretočio kolektivni doživljaj uslovljen stvarnim pojavama u njima neopterećeno individualno iskustvo, tokom svih evolutivnih etapa njegove umetnosti promišljanje o esencijalnim istinama koje determinišu ljudsku sudbinu i egzistenciju, kao jedna od glavnih osobenosti slikarstva četvrte decenije, ostaće ključna komponenta celokupnog njegovog stvaralaštva.

Meandrirajući tiho kroz značenjsko i likovno polje sopstvenog umetničkog sveta Čelebonović je za sobom ostavio slikarstvo beskompromisne individualnosti i samosvojnosti koje se, uprkos nemogućnosti lake kategorizacije i sagledavanja kroz opšte tokove i tendencije, nametnulo kao jedno od dominantnih u srpskoj umetnosti XX veka, kao što je svojom kompleksnom poetičkom strukturom omogućilo široki prostor otvoren za brojne buduće interpretacije i pored historiografskog nasleđa koje je dosad podsticalo.

LITERATURA

- Başlar, Gaston. *Poetika prostora*. Beograd: B. Kukić, Čačak: Gradac, 2005.
- Brettell, Richard. "Vuillard, Proust, and portraiture." Brown, Stephen (ed.). *Edouard Vuillard: a painter and his muses, 1890-1940*. New York: The Jewish Museum, New Haven: Yale University Press, 2012, 77-110.
- Brady Emily and Arto Haapala. „Melancholy as an Aesthetic Emotion.“ *Contemporary Aesthetics*, Vol.1 (2003). <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/journal.php?volume=1> (pristupljeno 6. 10. 2016)
- Denegri, Ješa. *Marko Čelebonović*. Split: Prodajni centar Koteks, 1985.
- Живковић, Станислав. *Марко Челебоновић*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1977.
- Goetschel, Pascale et Emmanuelle Loyer. *Histoire culturelle de la France: de la Belle Époque à nos jours*. Paris: Armand Colin, 2005.
- Jocić, Ljubiša. „Volja života: Razgovor sa slikarom Markom Čelebonovićem.“ *Književne novine*, 30. 9. 1954.
- Munck, Jacqueline. „The Cat Drank All the Milk’: Bonnard’s continuous present.“ Amory, Dita (ed.). *Pierre Bonnard: The Late Still Lifes and Interiors*. The New York: Metropolitan museum of art, New Haven and London: Yale University Press, 2009.
- Pavlović, Mihailo. „Poratno razdoblje.“ u Kovač, Nikola et al. *Francuska književnost (1857–1933)*, Sarajevo: Svjetlost; Beograd: Nolit, 1981, 175-182.
- Протић, Миодраг Б. „Изложба Марка Челебоновића.“ *НИН*, 11. 5. 1952.
- Protić, Miodrag B. *Savremenici*. Beograd: Nolit, 1955.
- Протић, Миодраг Б. *Српско сликарство XX века*, Књ. I. Београд: Нолит, 1970.
- Tedesco, André. *Marko ou les objets et leurs ombres*. Paris: P.L.A.G.E., 2002.
- Трифунковић, Лазар. *Српско сликарство 1900–1950*. Београд: Нолит, 1973.
- Fermigier, André. *Pierre Bonnard*. London: Thames & Hudson, 1987.
- Flam, Jack. "Bonnard in the History of the Twentieth-Century art." Amory, Dita (ed.). *Pierre Bonnard: The Late Still Lifes and Interiors*. The New York: Metropolitan museum of art, New Haven and London: Yale University Press, 2009.
- Hobsbaum, Erik. *Doba ekstrema: istorija Kratkog dvadesetog veka: 1914–1991*. Beograd: Dereta, 2004.
- Ćelić, Stojan. „Razgovori u ateljeima. Marko Čelebonović.“ *Revija*, 16. 8. 1953.
- Ђелић, Стојан. *Марко Челебоновић*. Београд, 1977.
- Čelebonović, Aleksa. *Marko Čelebonović. Slike i crteži*. Beograd: Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“, 1982.
- Чупић, Палковљевић и Брмбота. *Галерија Матице српске: 20. век*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2007.
- Чупић, Симона. *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900–1941*. Нови Сад: Галерија Матице српске, 2008.

Sofija Milenković
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

MARKO ČELEBONOVIĆ'S ARTISTIC POETICS IN THE 1930s

Summary:

Following his artistic beginnings in the third decade of the twentieth century, during 1930s, one of the key figures of the twentieth century Serbian art, Marko Čelebonović, created a mature body of work that had a formative influence on his later art practice. Using a rich historiographical material as a starting point, and motivated by contemporary methodological practices and interpretations, the aim of this study is to analyze the poetics of Čelebonović's work of the 1930s through its key elements. A special emphasis is given to the contexts that may contribute to its more complete understanding as a reaction to the intricate social, political, cultural and historical changes that have marked the time of its emergence.

Keywords:

Serbian painting, modern art, 1930s, Marko Čelebonović, microcosm, space, melancholy