

Љубиша СИМОВИЋ

ЛАЗАР ВОЗАРЕВИЋ ТРАДИЦИЈА И САВРЕМЕНОСТ

*»Када је прошлости култи једне уметности,
онда је то знак њене декаденције и
опадања; када је она кристеријум, онда је
то симбол њеној револуционарној преображаја«.
(Л. Трифуновић, 1969)*

Проблем места и значаја традиције у простору савременог ликовног дела увек је уносио одвише страсти у нашу уметничку праксу. Сетимо се жестоке полемике из 1886. и 1887. године, вођене око питања односа савременог уметника према православљу, религиозној садржини уметничког дела. Poleмику су водили Михаило Валтровић и Стеван Тодоровић. Први је заступао слободнију уметничку интерпретацију религиозне и историјске тематике у делу свог савременика Ђорђа Крстића, за разлику од другог, веома угледног и поштованог сликара, али без тако еластичних ставова и погледа на иста питања. Валтровић, један од утемељивача историје уметности у нас, са профињеном осетљивошћу, у једном од својих текстова каже: »С тога уметник ваља поглавито да уђе у дух старог живописа; ваља да потражи извор душевним покретима у старих сликара; ваља да сазна онај поетски момент који уметничком створу даје душу и тело. Па кад све то сазна и у се прими, онда ће моћи самостално из сопственог духа да изведе и изпесе потпуно дело« (М. Валтровић, 1884). У оквиру полемике са Тодоровићем он опомиње: »Сликару и уметнику није задатак да следи стопама историјописца или песника, но ваља да ствара самостално, према природи својих средстава за рад и захтева уметности... Средства су му за то: цртеж, распоред предмета, боје и подела светлости... Свака уметност има својих нарочитих средстава и свога начина за представљање, и свакој је задаћа, да у представама својим изнесе уметнички створ, у којег спољни облик одговара духовној садржини његовој« (М. Валтровић, 1886). Откривајући дубину и слободу Валтровићевих ставова, не можемо се отети утиску да теоријска свест о уметности, као ни сама уметност, готово да не еволуирају.

Безмало истим речима, далеко од Валтровићевог времена, у сличним околностима, Мића Поповић се позива на готово исте аргументе: »Садржина слике тек почиње онде где литерарно настројен посматрач

мисли да се она завршава – то значи у теми... Слика се прави композицијом, цртежом и бојом и добар део њене садржине произлази из ова три елемента». (М. Поповић, 1950). Нажалост, аутор наведених редова након изласка из енформела, мимо ликовне свести коју је испољио у педесетим и шездесетим, како на стваралачком, тако и на теоријском плану, улази у »замку« – претпостављајући ангажовану друштвено-политичку тематику ликовној садржини својих слика. Дакле, најчешће није проблем у недовољно развијеној теоријској свести код стваралаца и критичара уметности. Проблем је у недоследности и непоштовању ликовног става; недостатку моралне чврстине код уметника, што је, морамо признати, умногоме условљено неким глобалним околностима у којима живи и ствара.

Када се у историји дотакне питање старе и нове уметности, увек се као циљ поставља стварање или препознавање националног стила. Ово поготово важи за нека кризна времена, налик данашњем. У драматичним политичким, уопште, историјским околностима, однекуд пристижу »спаситељска решења«, што »чувају« чистоту националног бића, док се из супротстављених упоришта назире »светли путокази« за »велики свет«, очишћен од ретардираних идеја прошлости.

Било да долазе из ирационалних простора култа прошлости, или помодне понизности пред »великим интегрисаним светом«, ове идеје најчешће оскудевају у ликовној аргументацији, а врхунац додира са традицијом постаје просто инсистирање на историјској, средњовековној тематици. У већини случајева ради се о сумњивој уметничкој продукцији, у језику и изразу недоследној причи, што по правилу банализује идеју прошлости. Велики број друштвено признатих, медијски веома утицајних сликара, куле се у Византију и српско средњовековље лошим или осредњим псеудо-ренесансним ликовним средствима, други пак интелектуалним концептима, чији садржај не извире из ликовног простора, већ из обимних образложења. Готово сва врата званичних и угледних галеријских простора њима су, нажалост, широм отворена. То је и више него довољан разлог за присећање на неке модерне ствараоце, који су на најискренији и најдоследнији начин отварали богате трезоре прошлости, транспонујући наслеђе у савремен ликовни израз.

Озбиљним аналитичким текстом *Сћара и нова уметност*, историчар модерне уметности Лазар Трифуновић, на примеру групе ЗОГРАФ, указао је на погрешан приступ традицији, оспоривши неинвентивно подражавање старе уметности (Л. Трифуновић, 1969). У истом тексту Трифуновић указује на Лазара Возаревића и њему блиског Александра Томашевића, као на најсигурније споне у вертикали традиција – савременост.

На пољу језичке доследности и дубоке, истинске духовне утемељености, уз беспощедан стваралачки напор, настало је дело Лазара Возаревића, који је један од стожера српског послератног сликарства. Сликарев здрав однос према традицији, мимо његовог исцрпљујућег начина живота, није трпео никакве мистификације. У корене српског средњовековног сликарства Возаревић није гледао кроз замагљена окна, са извештаче-

ним патосом, већ оштро, аналитички. Отуда он јасно уочава да је »блискост савременог сликарства и фреске баш у језику« (Ј. Возаревић, 1952). Свест о тој блискости ослобађа га, чини се, често пренаглашава-ног утицаја Пикаса. Пре ће бити да су и један и други, иако у различитим временима, трпели сличне утицаје, јер тешко је схватити Пикасову радикалну кубистичку деконструкцију слике-илузије само као последицу опчињености уметника афричком маском. Није ли комнин-ски графизам и византијска плошна неилузионистичка фреска, што непосредно што путем многих утицаја (наведимо само најизразитији пример Ел Грека), отворила простор експериментима модерне аван-гарде и Пикасу, водећем ствараоцу прве половине XX века. Дакле, и један и други, иако у различитим временима, трпели су сличне утицаје. Возаревићева задивљеност Пикасом последица је његовог карактера, темперамента што не трпи недоумице, а диви се радикалним, чистим сликарским решењима.

»Византијски смисао за јасноћом у композицији, она моћ да ап-страктна форма оживи у оквирима реалног и мистична, скривена лепота, све су то елементи које Возаревић скида са старих икона и фресака и поново их враћа савременом сликарству« (Ј. Трифуновић, 1959). Ова језгровита аналитичка белешка односи се на Возаревићево стваралаш-тво из друге половине педесетих (1954-1960), када позно комнинско сликарство Нереза и Курбинова доживљава, управо у делу овог аутора, до тада невиђени препород и афирмацију. Ово је време када Возаревић упија саму суштину, архитектуру класичне византијске фреске, док слободним ритмичким, геометријским пртежом, структурира плошно боје-не, безмало монохромне површине. Семиотичком анализом ових радова откривамо суштинску везу аутора и средњовековних живописаца: кла-сично уравнотежена композиција, статичност и најчешће фронталан положај централних, значајних фигура у простору, сасвим рапчлањена, функционална и динамичка перспектива, потпуно укидање илузије тро-димензионалног тела фигуре, у корист подизања опште духовности представе, унутрашње, динамичко осветљење, које ће у наредном перио-ду доћи до потпуног израза. И колорит на овим сликама узорно је уравнотежен и уздржан. Све одише мирном монументалношћу и скла-дом оживљеним финим ритмом линија различитих валерских и тонских вредности. Отуда је тешко прихватити мишљење неких, иначе веома добрих зналаца Возаревићевог дела, да овај уметник тако мало дугује свом учитељу Милуновићу. Он је, наиме, довео до култа архитектуру и композицију слике, што је сама срж поуке Милуновића, највећег класи-цисте међу нашим модернистима. То је и био разлог што га је учитељ изузетно ценио: »оно што могу мирне савести да кажем то је да је Возаревић набијен талентом до експлозивности, да је сликарским пози-вом занесен до лудила, да је пун енергије и пожртвовања и да га све заједно чини уметником« (М. Милуновић, 1952). Управо цитирани, донекле и психолошки кроки Возаревићевог лика баца светлост на друго животно и стваралачко поглавље (од 1960), које овај све изразитији сликар – алхемичар отвара спознајом енформела.

Возаревићево откриће енформела мучно је и страдалничко. Оно је истовремено и наговештај трагичног краја. Више од годину дана затворен у атељеу, алхемијској лабораторији, бори се са несликарским материјалима и средствима, трагајући за самом суштином материје, свестан да проширена технологија пружа нове и веће могућности. Из атељеа је изишао тек пошто је довршио своју прву слику у новом ликовном програму (ЧОВЕК И ПРОСТОР, 1960). Са надчовечанским напором усваја средства и технологију енформела. Међутим, последица тога није депоестетизована и деестетизована слика, већ сам сублимат сјаја византијске иконе, мистично сазвучје светлости и форме (*Свешлости у форми* 1961) у најузвишенијем, прочишћеном духовном простору. Светлост је овде материјализована доследном и разложном применом злата, и смештена унутар простора слике. Она је од тог тренутка за Возаревића имала тежину и значај који су јој придавали Симеон Нови Богослов и Псевдо – Ареопагит у источнохришћанској гносеологији. »Виши степен знања Симеон схвата као сливање свјетлосних суштина објекта и субјекта знања«. (В. Бичков, 1991).

Услед преплитања језичких и стилских особености ове и наредне стваралачке фазе, чини се немогућим и беспотребним прецизније хронолошко одређивање трајања такозваног Возаревићевог енформела. Тежња ка објективизовању слике, у основи византијском, укидању личног у језику (рукописа), покушај је да се допре до саме суштине реалног, што је за дубоко религиозног живописца онострано, метафизичко биће. Проширени језик је усвојен, али стављен у службу сасвим читљиве ортодоксне духовности, незамисливе изван узорне естетике. Када је Возаревић у питању, претешко је одређење »натурализам материјек«. Естетизам овога сликара не пристаје ни уз какав натурализам, па ни уз натурализам материје. У складу с тим, Денегријево запажање о недовољно радикалном београдском енформелу сасвим је уместно, међутим, не би се смело схватити као оцена о некавалитетном сликарству наших енформелиста (Ј. Денегри, 1994). Енформел у Београду најпре је *ликовна* појава, а не последица алијенације и владајућих филозофских трендова, што је случај са економски развијенијем и политички сасвим друкчије организованом Западу.

Дакле, протагонисти београдског енформела, међу којима је и Возаревић, деле судбину духовног простора и културног наслеђа средине у којој стварају. Отуда њихова посебност и оригиналност у односу на пионире енформела на Западу. Нема ни говора о мањкавости, већ о аутентичном и утемељеном стваралаштву. Озбиљан, и доследан духовном изворишту из којег је потекао, Возаревић ни у енформел фази слику није отворио за неконтролисану провалу подсвесног натурализма, за ерулацију незнања и деструктивне енергије. Спрега између етичког и естетског унутар уметничког дела (такође византијског порекла), где се савршено добро исказује као лепо, битно одређује и овај период његовог стваралаштва. На тај начин, потпуно одступајући од изворног, он даје, уз поетски сасвим различитог Фила Филиповића, најпрецизнији кључ за одгонетање посебности београдског енформела. Његово читање енформела са увећаног детаља Рембрантове слике или патине средњовековне

иконе, говори пре о сликару структуралисти, што верује у опстанак слике кроз све могуће и неочекиване метаморфозе, него о енформелисти што призива смрт традиционалног сликарства. Возаревић је знао да једино снажна и безрезервна вера у уметност води ка спознаји оне праве благотворне енергије и њеног оваплоћења. Са таквом сликарском вером могућ је, и разумљив, скок у геометријску срећеност и сасвим нов облик метафизичке монументалности.

Док се кроз претходни период ослушкивала тиха мистична молитва исихасте, убрзо се појављује измољени неприкосновени византијски ред, »тирација вечног«. Трагична личност Лазара Возаревића, опседнута страховима, дубоко узнемирена пролазношћу, суровим, оштрим резом, витешком одлучношћу успоставља доминацију геометрије, у којој препознаје спасење и смирај. Концентрични кругови, ромбови, квадрати, »упакована« мала полулоптаста, метална дугмад, као ратничке токе или ужарена сунца, на распричаној подлози згуснуте материје, пригушено одзвањају у строгим класичним односима (*МАЛО ПАКОВАЊЕ 1964, КВАДРАТИ 1965, КРУГ СА ОРАНЖ ЛИНИЈОМ 1967, ЗЛАТНО ПАКОВАЊЕ 1967, ПРАВИЛНО ДЕЉЕЊЕ 1968*).

Ако нам је Сезан, на глобалном плану, са најдубљом и најискренијом вером, понудио истину о (у) сликарству, глас Возаревићеве вере одјекује, на нашем и нама блиским духовним просторима, као глас живе вере у уметнички поетизовану стварност. Она је паралелна и равноправна оној, према Возаревићу, хладној и немилосрдној животној стварности.

Као вечни сневач склањао се (скривао) у свој атеље, који му је једини нудио топлину и пуноћу живљења. Чудесна моћ уметничке поетичности за Возаревића није била једноставна последица маштарије. Волео је да га сматрају рационалистом, сликарем ума. Ум духовним очима открива поетичност као стварност. »Јер уметност је згуснуто отелотворено сновиђење« (П. Флоренски, 1990). Та наоко чудна антиномија још снажније га уводи у заједницу њему блиских средњовековних зографа. »Антиномизам, ограничивши даљи развитак појмовног мишљења, активно је потпомогао да се готово цијела психичка енергија сазнајне функције човјекова разума пребаци у сферу емоционално-естетичког и умјетничког мишљења« (В. Бичков, 1991).

Тематика његових слика једнако је важно место додира са традицијом. Поред неких наизглед оштрих тема (*ПОРОДИЦА, КРАЉ И КРАЉИЦА 1957, РАЂЕНИК, САТИР И ДЕВОЈКА, ОБЕШЕНИ, КОЊАНИК 1958*), које крију сложенију ликовну везу са прошлошћу, једна од кључних тема *МАТЕРИНСТВО (МАЈКА И ДЕТЕ)*, деликатно наставља континуитет богородичног култа, најомиљенијег међу српским средњовековним иконописцима. У овим делима Возаревић се придржава иконографских образаца средњовековних зографа (*Пушеводишељка, Милосница*), преведећи их на код модерне ликовности, свеж и близак савременом посматрачу. Разуме се да Возаревић није стварао религијско, црквено сликарство, тако да нема никаквог смисла ова дела гледати кроз визуре византијских канона и ерминија. Његова дела су, једноставно, последица искреног и дубоког надахнућа средњовековном уметнош-

ћу и представљају супстински ликовни континуитет на нашем културном простору, а не наставак догматске и литургијске везе са узором. Топлина, благост и склад ових интимних исповести имају тежину најузвишеније ликовне катарзе.

Тешка и мучна опсеција смрћу, неизбежна тема Возаревићевих слика (*ОПЛАКИВАЊА 1956, 1959, ОБЕШЕНИ 1958*), никада није доживела грубо, сирово изображење. Сваки вид натурализма за њега је једнак уметничкој немоћи, баш као што се Андреј Рубљов, највећи песник руског иконописа, скривао од сурових, застрашујућих призора пакла и сцена ужасних кажњавања грешних, тако омиљених и честих тема на неким, нама не сасвим блиским културним поднебљима. Смрт је на Возаревићевим сликама свечана, величанствена у свом миру и вечности, без икакве хистеричке и патетичке. Озбиљна и тиха.

На крају, овај уметник је у свом не тако дугом, али плодном стваралачком веку, питање сликарства и однос према традицији видео као високо етичко питање. Таква озбиљност и одговорност не може се ни замислити без узвишене борбе и жртве. У тој немилосрдној борби са сликом, како је сам волео да види свој рад, у једном тренутку као да је искорачио из простора животне стварности, неопрезно испреплетало сан и јаву, живот и уметност. Цена је била висока. Дијагноза – тровање крви (леукемија). Трагичан, али хладан, али неумољиво истинит крај «до лудила занесеног» уметника. »Имам потсвесну жељу да сликарство претворим у нешто нестварно, као што су бајке. Волим бајке зато што у њима немогућно изгледа могућно« (Ј. Возаревић, 1959).

И у бајкама се судбина често веома окрутно и цинично поиграва са пожртвованим и племенитим јунацима.

БИБЛИОГРАФИЈА

- В. Бичков, 1991 – Виктор Бичков, *Византијска естетика*, Просвета, Београд 1991.
М. Валтровић, 1884 – Михаило Валтровић, *Колико сџара срџска уметности може за образац да послужи новој*, ПРЕОДНИЦА, Београд I/1884.
М. Валтровић, 1886 – Михаило Валтровић, *Православности у данашњем црквеном живопису*, Београд 1886.
Л. Возаревић, 1952 – Лазар Возаревић, Предговор у каталогу за самосталну изложбу слика, темпера и цртежа, УМЕТНИЧКА ГАЛЕРИЈА УЛУСА, Београд јун-јул 1952.
Л. Возаревић, 1959 – Михајловић Миливоје, *Зашто баш овако?* Лазар Возаревић, МЛАДОСТ, Београд 11. фебруар 1959.
Ј. Денегри, 1994 – Јерко Денегри, *Београдски енформел*, ПЕДЕСЕТЕ: ТЕМЕ СРПСКЕ УМЕТНОСТИ, Свстиви, Нови Сад 1993.
М. Милуновић, 1952 – Мило Милуновић, Изложба слика Лазара Возаревића, СВЕДОЧАНСТВА, Београд 29. јун 1952.
М. Поповић, 1950 – Мића Поповић, *Кашалот изложбе слика*, Београд 1950.
Л. Трифуновић, 1959 – Лазар Трифуновић, *Модерне шре смрти*, НИН, Београд 5. јун 1959.
Л. Трифуновић, 1969 – Лазар Трифуновић, *Сџара и нова уметности*, ЗОГРАФ 3, Београд, 1969, 39-52.
П. Флоренски, 1990 – Павле Флоренски, *Иконосџас*, Јасен, Никшић 1990.