

Нико МАРТИНОВИЋ\*

ПЕТАР ЛУБАРДА — СТВАРАЛАЦ  
НЕУКРОТИВЕ ИНДИВИДУАЛНОСТИ  
— У њоводу 110. јодишњице од рођења —

Ликовну транскрипцију повјеснице Црне Горе — једне вазда непрекидне драме, њеног етоса и етноса, њеног поднебља исконске драматике и епско-лирске љепоте, прожету васколиком мистеријом живота и смрти и етичко-филозофским, митолошким и егзистенцијалним антиномијама, маестрално је сачинио Петар Лубарда, сликар еруптивног темперамента и самосвојне провенијенције.

Петар Лубарда је рођен 1907. године у Љуботињу, недалеко од Цетиња, од оца Ђура, официра црногорске војске, а потом потпуковника Војске Краљевине Југославије, и мајке Марије, родом Вујовић. Његов стваралачки дух покренут је облицима и бојама црногосрског тла и неба, оним донебесним горјем са покадшто дантеовским привиђењима, кањонима који се руше у недосежне поноре, у којима модрикасте ријеке шире око себе свјежину тропских оаза, и приморским пејзажом који клокоће правим вриском најчулнијих боја. То дјело божанске чаролије, та арабеска медитеранске благости и свјетлости и монтањарског аскетско-херојског атавизма, погодује настојањима маште и ума. И љетописна књига подвига и жртве, домаје којој повијест би неизбјежна и која слиједом времена би симболом „каменог престола слободе”, ако не „ново издање Илијаде”, митско-легендарне приповијести, етика и епика

---

\* Нико Мартиновић, ванредни члан ЦАНУ

родног тла, били су трајно инспиративно исходиште, својеврстан талисман овог аутора — горостаса у свом и изван свог времена, и његовог ингениозног дјела. Овај пјесник епске драматике, који слика транспонованим националним симболима, исказао је снажну визију и универзалне суштине језиком модерног сликарства. Неком готово теолошко-пјесничком занесеношћу, антејском снагом, умјетник је везан за примордијалну љепоту завичаја, за његову херојску религију, вјеру и филозофију слободе. То је његова сакра скриптура, та пучина и бескрај, та прошлост претворена у повијест, тај спој пролазности и вјечности. Слојевитим и сублимираним идејама и емоцијама овај стваралац неукротиве индивидуалности овјековјечио је епопеју црногорског пејзажа, његову „природну, духовну и историјску изузетност и љепоту”, уздигао његову аутономност у сфере универзалног.

Ту несравњену љубав према завичају овог великог мајстора од палете прецизно је маркирао Мило Милуновић: „Петар Лубарда кад слика, не отвара само очи, већ сликајући један црногорски пејзаж или ма шта друго, узбуђен је горким мирисом пелина, срце му јаче закуца чујући међу стијењем сакривену тужбалицу, чактар невидљивог стада које негдје међу сунцем опаљеним кршем пасе. Све то заједно у њему се стапа, ври, узбуђује га до максимума. Он то преноси на платно и, хтјели ми или не, приморава нас да дјело волимо, јер је дато у њему што ми већином подсвјесно осјећамо, што бисмо хтјели да кажемо. Врло су ријетки они којима је дато да могу то изразити.”<sup>1</sup> Доиста, Лубарда настоји да зачује тај тихи говор гласа природе, да га трансформише у нову снагу и преображај.

Умјетника је, магијском снагом, надасве опио пејзаж под Орловим кршем изнад Цетиња. Готово све мотиве овог горског краја, архетипске сведености и многолике асоцијативности, гдје се преплићу светковине и фикције, узео је из овог мајдана. На својим платнима осликава подловћенски камен, литице ђаволских облика што стреме ка небу, прожете романтиком и криком. Над сурим кршевима, преко којих се разлива карминаста крв сунчевог затона или дуга небеска — „знак савеза између бога и човјека”, лакокриле птице шестаре, а облаци слиједе „властити полет, они имају

<sup>1</sup> *Монографија, Удружење ликовних умјетника Црне Горе, 1986.*

и познају своју поезију”. Сред тог амбијента, звук сугерише боју, а боја ствара идеју мелодије. Намах је проговорио црногорски камен, „постао индивидуалност, интимна жива присутност у вјечном трајању црногорског човјека.” Његову реалност и мистику, симболичка значења природног елемента за уклон и заклетву, Лубарда је посве открио. Заправо, према Миловану Ђиласу: „Сликар Лубарда (...) направио је од камена велико сликарство...” Он је „нашао камен у свему — у људском лику и испод њега, у небу што запиње о литице и вршине... Све је камен. И све људско из камена. И човјек сам је грађен из њега... стегнут у свему и уоштрен према свему. Свако га зло бије и злом се од зла брани, на тлу у ком ни звјерињу станишта нема.”<sup>2</sup> Та небеска врлет, те сапете пустиње, инвоцирају умјетника за фантазмагорије, за комбинаторике сваковрсне. Ти петрифицирани тренуци човјекове дуге историје су заправо печат наше судбине. „Црвене стијене кршних предјела, плаве сјенке у подне, жути страх смрти, бијели крик галебова, све су то боје моје палете”, изјавио је некоћ умјетник.

Готово спиритуалним односом према природи он „своје испреламано побрђе види и слика као свељудску, свевременску пучину, па се његошевски вине пут космичких судара и равнотежа.” Од најранијих радова (пејзажи, мртве природе) Лубарда прихвата један сиви тон тих легендарних предјела, као „основни звук у акорду постављајући себи тежак задатак да из тог сивог тона извуче потпуну колористичку скалу.” Потом су боје постале свјетлије, и даље инкарнирајући оно што би се могло дефинисати атмосфером људске драме. Његово сликарство носи доминантан завичајни биљег, било да дескриптивно преноси на платно фрагменте пејзажа или синтетизоване панораме, било да их редукује до апстракције. У временском слиједу постепено се ослобађа предмета, своди га на алузију и метафору, трансформише, заправо, у симболе сваковрсне.

Лубарда се, пратећи службу оца официра, школовао по разним мјестима у Црној Гори и Далмацији (Љуботињу, Цетињу, Херцег Новом, Шибенику, Сињу, Никшићу). Као гимназијалац, у Никшићу се готово нагонски заинтересовао за сликарство и ту први пут

<sup>2</sup> Милован Ђилас, *Њеџош*, Штампар Макарије, Октоих, Београд, 2013, стр. 17, 18.

изложио своје радове 1925. године. Исте године започео је сликарске студије на Умјетничкој школи у Београду, код професора Илије Шобајића, Љуба Ивановића и Бете Вукановић. Уз сву наклоност, они нијесу успјели да утаже његово нестрпљење и „радозналост која се готово граничила са гријехом”. Већ 1926. године, вођен неким фанатизмом унутрашње истине и у потрази за својим сликарским идентитетом, одлази у пријестони град историје духа — свете историје, магичној тачки стицања толиких смјерова свјетске историје, са намјером да студира на *Academia des Beaux — Arts*. Његовом темпераменту не одговара конвенционални систем школовања и он се намах одлучује да самостално изучава сликарство по париским музејима и галеријама, особено од древних цивилизација и средњовјековног фрескосликарства, до класичних мајстора Тицијана, Рембранта и Ел Грека, и проучавања Сезана, Брака и Матиса. Посебно је импресиониран драматичношћу колорита Ел Грека, те Сезановом синтезом облика у природи, коју није хтио да репродукује, него да сликарски изрази интензитет идеја и емоција које она у њему подстиче. Његов први боравак у Паризу, у најзначајним и најкритичнијим годинама умјетничке профилације, трајао је шест година. У париском ваздуху испуњеном љубавним флуидима и мисаоним еманацијама, са свијешћу „да је јасно само оно што није у памћењу него у вјечности”, трагао је за есенцијом сликарства, рвао се са питањем шта је заправо умјетност. Излаже на Салону независних 1927, а са групом југословенских умјетника који живе у Паризу у Славистичком институту у Паризу 1928. године. Прву самосталну изложбу отвара 1929. године у *Casa dell Arte Moderna Bragaglio* у Риму. Париз га је, како каже Исидора Секулић, „однеговао и пустио у свет, са првим сазнањем о свом дару, сликарству и уметничком аскетизму, са првим сазнањем о својој будућој целој животној судбини”. Лубарда се враћа у Београд 1932. године. Ефемерно инклинирање ка социјалним тенденцијама групе „Живот”, која је пропагирала супремацију етичког над естетичким, било је кратко удаљавање од његовог магистралног опредељења. Члан је Друштва српских умјетника „Лада” од 1938. године.

Дјело овог умјетника, који је снажно потврдио став да истинске и велике креације у сликарству потичу из властите крви, природно се дијели на предратно и послератно. У предратном раздобљу

претежно слика у јединственој синтези поетског реализма и експресионизма пејзаже и мотиве из Црне Горе, Дубровника и Париза, мртве природе и цвијеће, портрете старца и дјецe „који као да су извађени из националног епоса и укључени у панораму садашњег времена”, ентеријере „сиротињски оскудне и боемски поетичне”. Њихов кохезиони фактор је једно драмско осјећање свијета, са тоном резигнације и неком трагичном опорашћу. Његова гама је тмурна, тоналитет пригушен и топао, у богатим преливима од сивожућкастог до сивозеленкастог, са свјетлошћу која се разлива цијелом површином слике. Нема драмски снажног ритмовања контраста свијетлог и тамног.

У другој фази предратног Лубардиног стварања, свјетлост постаје изразитија, сјенка дубља, контрасти снажнији. Сребрнасту палету обогаћује тамносмеђим и маслинастозеленим валерским градацијама. Тежиште ауторових преокупација није више у линеарном, него у пиктуралном (*Предео са рушевинама*, 1936; *Мојив из Црне Горе*, 1936). У трећој фази, крајем четврте деценије, преовладава колористички приступ са измирењем валера и чисте боје. Драма свијетло — тамно постаје у Лубардином сликарству све узбудљивија, у њој је било „више слутњи и више наговјештаја”. Линија, боја и свјетлост не постулирају само сликарски израз већ имплицирају једну психолошко-филозофску компоненту. Године 1933. у Београду, у Француско-српском клубу, приређује изложбу која постиже завидан успјех. Сензибилну и смјелу машту, изузетан дар и еклектицизам у стилу запазио је Растко Петровић, пјесник и романиста, есејиста, сликар и дипломата, протагониста модерне ликовне критике у Србији, у критичком осврту на изложене радове.

„Један млади Црногорац, сликар, дошао је у Београд и ту изложио. Није дошао баш право из Црне Горе, већ преко Париза и Рима. Тамо је учио да слика и оданде је донео тридесет и неколико слика, од којих и неке врло велике. Само његово име, Петар Лубарда, нема никакве везе са лепом уметношћу. Лубардама су се у нашим крајевима звали топови за одбрану од Турака или Млечана... Неки од предака младог сликара, био је, судећи по имену, славни нишанџија. Младић што је пред нама, иако није тако много изложен погубељи као његов дед, није ни мање храбар, ни мање добар

нишанција. Вештину коју је научио на Западу он смело и прецизно показује својим земљацима...

„Али, оставимо на страну што је овај млади човек пореклом са Брда, што носи једно живописно име, налик на, помало сад комично и застарело оружје, изломљено по арсеналима, Петар Лубарда располаже заиста ретко сложеном уметничком природом. Његове слике објављују читав сплет поетских, сликарских и музичких обдарености. Тако се и могло догодити да је разне утицаје, на изглед савршено диспаратне, могао убедљиво преплести само сложеношћу своје обдарености. На једној истој слици, видимо тонску орнаментику Гогена да затвара у себе екстатичност Ел Грека и бојену синхроничност Матиса... Особеност Лубардина, иако почива на еклектичном оплемењивању, обзнањује се као изворна зато што је његова осећајност изнад свега тога, тако раскошно изворна...”<sup>3</sup>

Било је, дакле, очигледно да се формира једна нова умјетничка особеност. Градећи аутономност умјетничког ентитета, те реминисценције из културне меморије он је брзо оставио иза себе, дијелом их трансформишући у оригиналне садржаје и вредноте. То се експлицира већ у другој фази, која је започела након Лубардиног дужег боравка у Црној Гори. Критика је оцијенила да је поновни сусрет с родним крајем Лубарду ослободио почетног еклектицизма и „омогућио му да продуби људску визију своје умјетности”.

Сам умјетник о томе је рекао: „Сви ови силни утисци које сам упијао пожудношћу, инстинктом сирове и наивне природе гомилали су се у мени и сплели у чудно клупко. Кад сам се мало смирио, почео сам да сликам онако, за свој грош, према својој ћуди. То је, у ствари, било моје учење. У њему сам сам себи био учитељ. Нико на мене није вршио неки директни утицај. Моје незнање сачувало ме од подражавања било кога. Том незнању имам само да захвалим. Сликао сам тако искључиво вођен својим инстинктом. А мој највећи учитељ била је заправо Црна Гора. Мој боравак у Црној Гори по повратку из Париза значио је за мене много. Сликао сам са жаром њене мотиве, мени драге и добро знане из дјетињства. Интересантна је та појава да баш оно што смо примили у дјетињству

<sup>3</sup> Растко Петровић, *Млади Црногорац Петар Лубарда излаже у Београду*, Политика, 17. 05. 1933.

почиње у зрелијим годинама да се манифестује у умјетничковој свијести и кад нешто слика он у ствари преноси емоције и доживљаје које је тада примио...<sup>4</sup> Потврда је ово тезе да је умјетност не само продужетак сна, како каже Борхес, већ и продужетак дјетињства.

Непосредност у изразу, префињени осјећај за ритмичку композицију и експресивна снага која прелази у страсно оживљавање материје, реси ова дјела великог темперамента и драматичности. Формулишући индивидуалан, визионарски ликовни израз, умјетник постојано саздава здање пуно слава великих шумова, великих видова природе и слава великих људских страсти. Прелудијум овим платнима је циклус црногорских пејзажа, сликан концем 1933. и 1934. (*Љубојић, Ријека Црнојевића, Доње Поље, Појлед на ријеку Зејту. Предио из Улциња* и др.) и приказан на другој београдској изложби 1934. године, уприличеној у Умјетничком павиљону. Његова личност снажно привлачи пажњу људи од пера, ликовних критичара и историчара, који пишу запажене приказе. Задојен бићем предјела, осјећајући недосежне дубине поријекла свега у природи, и ону чулима недостатну енергију, слика платна еманирајуће магичне атмосфере, суморне а ипак дивне, зрачне али смирене. Он заиста озарује ствари својим духом, стављајући тако печат грандиозности и оригиналности.

У поетски и мисаоно надахнутом есеју „Пределу Петра Лубарде” (1938) Исидора Секулић пише: „Суви камен Црне Горе, невероватно обилно набацан и усталасан, држи неку средину између слике мора и слике пустиње. Једноликости има много, али уморности нимало. Иако је тај предео више цртеж него слика, ипак је пун пластичних облика и душе. А светлости упија црногорски камен више него ма које море. Загонетну лепоту тога предела прати још један редак атрибут, дубока озбиљност... Озбиљни су тле и небо, пепела има у бојама, тешка је историја, горд језик, строг морал по којем узорити мртви важе као живи, а многи живи као мртви...

„Крш црногорски је пре свега светлосна лепота. Јака засићена светлост, као и јака осенченост, то је као чиста боја. А чиста боја уравњује моделисаност. Шта ћемо, међутим, са пределом црногорским без моделисаности. Велики је дакле задатак, и технички

<sup>4</sup> *Српске новине*, 06. 02. 2015.

и унутрашњи, сагледати тоналности, и кроз њих вратити моделисаност. Г. Лубарда ради са тим сложеним проблемом, безмало скроз апстрактним, и зато слика предео без народних сцена, без људи и животиња. Овај сликар, буквално говорећи, има влажно, мирно око висинских птица, које гледају да би нашле и узеле. Лубарда гледа не само оштро и строго, него гледа са нагоном да покори... тражи у тону тон, у колоритном тону симболични тон...

„Г. Лубарда осећа у природи ону поезију која је давно пре створења људи започела, кад није било друго до сунце, вода, камен и облак, кад је сва земља била Црна Гора...”<sup>5</sup>

Снагом вазнесења ка вишим сферама он је црногорски сиже, повјесницу и етику уткао у југословенске и европске токове. Његови снови и слутње, визије неба и земље сазријевају и у ликовном поступку, од слике до слике, из године у годину, у управо бјесомучном крешенду. У Паризу (1937) учествује на међународној изложби и добија гран-при. Париска умјетничка клима освјежава га поново у периоду од 1938. до 1940. године, када долази у Београд и припрема се за Интернационалну изложбу сликарства у Хагу, гдје добија прву награду. Путује по Шпанији, Њемачкој, Алжиру, Тунису и Египту. Ратне године проводи у заробљеништву, у логорима у Њемачкој. Његова свједочанства о тим данима, непосредна и искрена, на документаран начин остала су записана на великом броју цртежа, слика и акварела, већином логорских експеријера и њориреџа (*Заробљеник*, 1941. Предвечерје у логору, 1943. Шињел, 1943.).

У симболичкој равни, свеprisутну опасност од армагедонског усуда свијета, бојазан да ће се вријеме окончати, а вјечност отпочети, навјешћује платном *Бомбардовање Сан Себастјана* — епизодом из Шпанског грађанског рата. Свједоком једне несталне епохе, он слути пандемонијум II свјетског рата, плаши се демона који људе воде ка паклу и проклетству. Његов пацифизам и алтруизам, судбинске неумитности, буне се против ђаволске стране човјекове. Готово је етаблиран став да ремек дјело *Заклано јајње* (1940), морбидном атмосфером, грозоморношћу материјализације, формидабилним детаљима који граде десператну арабеску, најсугестивније

<sup>5</sup> Исидора Секулић, *Опједи*, Матица српска, Српска књижевна задруга, Нови Сад — Београд, 1959, стр. 341.



пророкује апокалиптичну визију свјетског рата. Неупитно је да оно драматиком сликарског призора антиципира елементе естетике ружног, али могуће да имплицира етолошки аспект, заправо омиљено јестиво монтањарско, као и хајдучки плијен, у припреми за трпезу. А можда и религијско-обредни чин, спомен на заклано јагње, достојно да прими „силу и богатство... част и славу и благослов.” Но, како би рекао Оскар Вајлд: „Сви који тумаче симболе чине то на сопствену одговорност”. Лубардино дјело до рата, његове поетичке особености, луцидно је интерпретирао Лазар Трифуновић.

„У обе фазе првог периода Лубардино стваралаштво има изразити драмски карактер и том својом особином оно се знатно одвојило од интимистичког круга и од стваралаштва оних уметника који су свој израз заснивали на валерској организацији слике. Код чистих интимиста водећа уметничка тема била је поетска атмосфера простора, која се током година гранала у разним правцима: ка интелектуализму, резигнацији, суздржаној поезији или чистој лирици, код Лубарде сликарство је почивало на драмском преображају природе и њега је пратила врела емоција, тешко и богато сликана материја, разрађени валерски односи и звонки колористички акценти. Због тога, због такве своје садржине, његове слике у четвртој деценији делују усамљено, изоловано, оне се само средствима додирују са сликарством своје епохе... Просто нешто чудесно и органско бије из тих слика — вероватно њихова моћ да психолошки садржај преведу у ликовни... Све је добило нову вредност: тон, светлост, боја, линија, материја, све то, сваки тај део, сваки тај чинилац има у Лубардиној слици три значења: ликовно, психолошко и метафизичко. Ако су прва два уобичајена, трећи је нов, то је тај простор времена, дубина времена, ирационална, митска, нејасна. Критика је то објашњавала или исконским карактером црногорског пејзажа и елементарном драмом или способношћу уметника да у себи сажме пресију времена. Без обзира шта је од овога тачно, тек он је био одређен да први у нашем сликарству у сликани предмет унесе ванвременску димензију и да своје слике претвори у модерне метафизичке иконе.”<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Лазар Трифуновић, *Српско сликарство, 1900–1950*, Нолит, Београд, 1973, стр. 223.

Након ослобођења Лубарда из Београда, гдје су он и Мило Милуновић стигматизирани као „десни формалисти” и проскрибовани са Ликовне академије, долази на Цетиње (1946) и активно учествује у формирању првих стручних ликовних институција у Црној Гори, и у свеукупном културном преображају. Требало је много ентузијазма и трудољубивих напора да се некако премости стагнантан период из времена деградације црногорског националног и културног идентитета у Краљевини Југославији. Године 1947. основана је Умјетничка школа на Цетињу у којој је био предавач и први директор. Био је један од оснивача Удружења ликовних умјетника Црне Горе (1946) и други по реду његов предсједник. Заједно са Милом Милуновићем водио је сликарску радионицу кроз коју су прошли многи црногорски умјетници.

На Цетињу је, у поређењу са другим срединама, била много либералнија атмосфера у односу на ригидне догматске постулате социјалистичког реализма, коме је социјална умјетност између два рата била идејни претходник. У естетском и филозофском смислу, базиран на совјетској теорији, социјалистички реализам је императивно тражио да умјетност буде „пролетерска по садржају, а национална по форми”, да буде „јасна у теми и идеолошки чиста у циљу”. Тим ставом и захтјевом да умјетност у датој форми врши васпитну мисију, готово је укинута слобода умјетничког доживљаја и израза. Нова тематика, примјерена догматској естетици, није оставила битније трагове у Лубардином сликарству, будући да је имао јасан став о питању креативног или документарног у умјетности. Огњен Радуловић, историчар умјетности, пише: „Понекад се живот и умјетност стопе у велики домаћај у борби за општељудску или националну и ликовну слободу. У општој историји умјетности најизразитији примјер је Гоја, а у црногорској Лубарда.”<sup>7</sup>

Просвијетљен небеским генијем и држећи се готово оне Хесеове максиме да „нема ниједне друге стварности осим оне коју носимо у себи”, он кује други језик и уобличава другу визију, у радионици пуној унутарње напетости и духовног немира. У тој јединственој авантури, у поновном сусрету с родним амбијентом, жар његове

<sup>7</sup> Огњен Радуловић, *Врхови савремене црногорске умјетности*, Центар савремене умјетности Црне Горе, Подгорица, 2004.

имагинације букнуо је хефестовском ватром. Лунатички масиви црногорске камене пучине и монументалне композиције битака, граде његов тематско-мотивски проседе. Суверено и слободно, уз све наглашенији емоционални приступ теми, Лубарда у конституисању модернистичке концепције слике креће од колористичког експресионизма, сред којег форму редукује до границе препознатљивости, а потом своје сликарство ситуира у асоцијативну и апстрактну сферу, што ће бити идентификациони биљег не само његовог опуса, већ и свеукупног југословенског сликарства друге половине двадесетог стољећа. Иреални простор супституише перспективу и дубину у његовим миракулозним креацијама. Ријечју, његово сликарство је „транспоновано у језик боје, линије и ритма”.

Од 1946. до краја 1950. Лубарда борави на Цетињу, а онда се враћа у Београд гдје остаје до смрти 1974. године. У цетињском периоду настају нека његова капитална дјела, од којих ће многа бити заступљена на антологијској изложби у Умјетничкој галерији УЛУС-а у Београду, током априла и маја 1951. године. Радовима: *Црногорско село*, *Брајићи*, *Брда над Кошором*, *Кврџава сџијена*, *Камена џучина*, *Дурмишор*, *Зубаџа сџијена*, *Приморска кућа*, *Врџијељка*, *На кућу џи џавран џао*, *Биџка на Вучјем долу* и другим, задобиће номинат аутентичног сликарског барда и једног од најзначајнијих представника епохе.

Управо поменутом изложбом Лубарда је ликовном прагматизму задао најснажнији ударац, отварајући двери слободи стваралаштва, креативној имагинацији, експериментима у области форме. Снагом демијурга кренуо је преображај југословенске умјетности, „њено временско и идејно изједначење са најпрогресивнијим тренутком и свијешћу универзалне умјетности”. Лубардина изложба одјекнула је звоном јерихонских труба. „Уздуђење је било велико, као да је репатица ударила усред града”, писао је Лазар Трифуновић у ретроспективној валвацији ове изложбе. Аутори каталожских текстова су Пеђа Милосављевић и Миодраг Б. Протић. Милосављевић истиче да презентирани радови значе „доба ковања нових облика, почетак нове геолошке епохе”, а Протић да се овом изложбом исписује „нова страница у хроници наше савремене умјетности”. Поводом те чувене изложбе, Станислав Винавер, пјесник — експресиониста, публицист и магични преводилац, биљежи:

„Лубардине црногорске планине нису ни старовременска страва људска, ни Тарнерове игре и чаробне виспренности. Оне су веселе, оне ликују, оне су раздрагане, оне вриште од радости и миља и славља. Јер оне су у свести и подсвести Лубарди, оно што су историјски: величанствено уточиште слободе људске, те свечовечанске распеваности коју сликар вазда мора да осећа баш у бојама. Лубардина планина носи у својој омамљујућој суштини тај распевани крик слободе од којег се поколења опијају... Црногорски камен — одгонетнуо га је Лубарда — није бескрајан — није то масив за масивом, већ су то крици и кликтаји и дозивања у небо. Крајњи доживљај и модернизам Лубардин зато је тако крепак, зато је тако модеран, што је стваралачки накалемљен, на истину, на првобитну срж која се опојно расцветава, и без застанка, докле год узавреле боје могу да буду благодет за наше очи, наше очи уморне од бљутаве сладуњавости.”<sup>8</sup>

Доиста, овом историјском изложбом, апотеозом моћи људске имагинације, Петар Лубарда је, правом мјером и истинским духом, сугерисао окретање узвишеном и општем, ванвременском и универзалном, и демонстрирао алхемичарске моћи великог сликарства. Радови из датог фриза представљају својеврсну објективацију умјетничковог, готово гетеовског, односа према природи, као „јединственој књизи, која на свакој страници нуди величанствену садржину”. Но, ту садржину сада трансформира у меморацијски траг, слику из сна, у чинилац саме сликарске проблематике. Из датог контекста издвајају се слике *На кућу њи њавран њао* и *Биџика на Вучјем долу*, које су плод његове митско-поетске евокације прошлости и које говоре о његовој везаности за историјску традицију, за народословље, особено за народне епске пјесме. Он сам истиче: „Ја лично носим љубав према народној поезији још од детињства, а у мојим размишљањима о ликовном, народна уметност по снази, атмосфери, садржаном животу и етичким моментима има велико место.”<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Станислав Винавер, „Лубарда велики сликар”, Република, Београд, 3. јул 1951.

<sup>9</sup> С. Ђелић, „Разговори у атељеима — Петар Лубарда”, Ривија, Београд, 16. јул 1953.

Слика *На кућу њи њавран њао* ипак се издваја својом асоцијативношћу, симболичко-метафоричким фоном и плутонском атмосфером. Фигура црног гаврана злокобно раширених крила у харпијској незаситости кљуном обара шљеме дома и затвара његове вратнице. Знано је да је гавран у словенској народној традицији, особено у епској поезији, гласоноша смрти, злокобна птица адског педигреа. Он је симбол насиља и ратне морије. Споменимо се пјесама *Смрти мајке Јуџовића* и *Бој на Мишару*. Црна боја, тужан крик и лешинарство, учинили су да ова птица добије и улогу посредника између свијета живих и свијета мртвих. Ова долеанса упућује на помисао да су аутора можда сколиле прокрустовске муке, да је био разапет између вјере у идеал до песимизма и нихилизма, између погледа у сопствену душу и погледа у ходнике лавиринта природе и историје, личне драме и драме свијета. Факат да је његов отац, одмах послје II свјетског рата, стријељан по пресуди комунистичке власти, да му се не зна ни гроба ни мрамора, дубоко је коснуо умјетника. Судба злехуда је прекрила његов дом и подстакла га да тражи неку везу непролазну са оним блиским, неку везу бесмртну и послје смрти, са свијешћу да се испред будућности ипак не може побјећи. У могућој биполарности — митске слике и израза трагизма појединца, заправо трагичног осјећања живота, наводи се енигматичност овог платна јединственог сижеа, за које је Лубарда, по сопственом признању, био везан посебним сентиментом. Потврђује то и бизарерија да је на бијелом паспартуу дуго било маркирано црвеном тачком, знаком да није на продају.

Оријентација према чистој боји, која постепено супституше предмет, води овог фанатика умјетности све већем либерању од конкретне форме, а истодобно јавља се тежња „према ритмичкој арабесци”. Напушта обале виђеног и доживљеног, инклинирајући ка свијету симбола са одређеном духовном поруком. У шестој деценији, у екстази стваралачке моћи, насликао је многа знаменита дјела, а уз споменута и: *Ноћ у Црној Гори* (1951) — истинска плаштаница нове умјетности, *Између дана и ноћи* (1955), *Јуџро (Појлед с Ловћена, 1958)* и др. *Појлед с Ловћена* представља, према мишљену еминентних критичара, „сјајни сонет у Лубардином епском опусу” и драгуљ међу његовим пејзажима. Слободно можемо рећи да је за њега Ловћен што и за Радована Зоговића „катарка камена,

што носи Црногорски барјак страдања и гњева”. Доиста, овај умјетник космополитске културе, успио је да наклоност муза оваплоти и овјековјечи дјелима која ће обиљежити и надрасти читаву епоху.

Тапије великог мајстора од имена и угледа носе и заграничне печате. Његове самосталне изложбе у Паризу 1952. и 1954, те у Лондону 1955. године, изазвале су позорност публикума и биле су у опсервационом фокусу критичара, који у теоријско-критичким или есејистичко-литерарним текстовима идентификују у његовом експресионизму оригиналан ликовни рукопис епохе. Тако Жан Касу, француски књижевник, истакнути критичар савремене умјетности, аутор предговора каталога изложбе одржане у Југословенском центру у Паризу 1952. године, истиче да је Лубардино сликарство „оригинална, животна умјетност чији су коријени у народној епској традицији, а да су такве боје могле да потекну само са Балкана”. Он даље констатује да је аутор „личност која се изражава без ичега намјештеног, него природно, према својој неопходности, и која се допада непосредно, јер се у њој уочава овај тако привлачан и риједак склад: снага сједињена с љупкошћу”.

За слику *Борба коња* добија интернационалну откупну награду на II бијеналу у Сао Паолу 1953. године. На тој великој умјетничкој манифестацији, на којој је било заступљено четрдесет нација, Лубарда је био „откриће”. Осјећај за ритмичку композицију, снага боје, редукција свега сувишног, чине ову слику једном од најрепрезентативнијих у његовом богатом опусу. „Он издваја тајну љепоту из природе”, ријечи су сер Херберта Рида, познатог енглеског пјесника и умјетничког критичара, члана жирија у Сао Паолу. Иначе, у дјелу *Историја модерног сликарства* овај аутор је од свих југословенских сликара репродуковао једино рад Петра Лубарде.

На III бијеналу у Токију, 1955. године, лауреатом је награде за слику *Ноћ у Црној Гори*.

Са много импулсивности и виталитета, овај сликар и мудрац, усамљен у величини свог генија, определијелио се за сликање црногорског пејзажа, монументалних композиција битака — историјских фресака и тема из националног епоса. Величанствене историјске композиције, ослобођене идиличне патриотске романтике, литерарне рјечитости и фолклорне живописности, исказ су његове глобалне хуманистичке идеје: ликовна транскрипција

егзистенцијално-етичких проблема заједничких свим временима, историјском битисању уопште. Без документарно-фактографског у проседеу, без предрасуда и митоманије, Лубарда ствара универзалне симболе и сугестиван савремени израз да искаже историјску трагику, ужас страдања и умирања. Сликао је битке као метафоре манихејског сукоба добра и зла. Оне носе дубоко етичку ноту, пројектоване су на фону филозофско-космогонијског система и свеколиких процеса у њему. Хаос и убилачка граја, заставе које се вијоре, ратници згужваног лица и страшна поезија бојног поља, језик је његових слика историјског темата, језик снажан да им отвори простор и вријеме. Године 1950. завршава прву у серији великих слика битака — *Бијка на Вучјем долу*, епизоду из националне епопеје, војевање Црногораца и Турака.

Аресове угоднике у страшном агону Лубарда архаичним језиком слика у крупном плану, са дозом уопштавања и типизације. У пандемонијумском кошмару сударају се немилосни војовници, заставе и искежени брзотрки коњи. По суду Олге Перовић „Битка на Вучјем долу је слика јаких боја, сва у композиционом ритму судара, пуна симбола, апотеоза прошлог и савременог, слободе крвљу освештане, његошевска по духу. Дотад невиђена по ударности сликарског поступка и експанзији ликовно новог — по мајсторској употреби чистих, јаких боја, редукцији димензија и реалности облика, слика јединствена по снази ликовне експресије и етичке поруке.”<sup>10</sup>

Кошмар покоља поистовјећен је са кошмаром облика у зидној слици *Косовски дој* (1953), другој великој Лубардиној „бици”, реализованој без конкретизације ликова и фабуле, без малограђанског патоса и херојства, без апотеозе и агоније. Није то барокно-оперетска инсценација боја, већ титански сукоб — историја битке која се, према Оту Бихаљи Мерину, „одиграла једном, било кад, са оне стране планине стварнога”. Војскоморна оклопна коњица, ратне заставе, стријеле и копља усмјерена попут свјетлосних зрака ка небу, дијелом подсећају на битку Код Сан Романа, слику фирентинског мајстора из XV стољећа Паола Ућела. Ова слика, за коју

<sup>10</sup> Олга Перовић, *Петар Лубарда (1907–1974)* — Монографија, Галерија Тодоровић, Подгорица, 2004, стр. 39.

је направио велики број студија, представља врхунац његове митско-поетске евокације прошлости.

Из датог тематског круга, заправо идентичног инспиративног миљеа — генетичког кода, су и слике *Борба коња* и *Окамењени људски* (1952). Громадна фигура окамењеног гуслара, разјапљених чељусти, симбола митско-легендарне прошлости, има у себи нечег величанственог и дирљивог, неке хомеровске снаге и преображаја. Лубардин гуслар, према Чеду Вуковићу, „није само славоболни пјевач с овога тла, већ људска стијена која је зинула да изјечи страву и славу, бол и пркос човјека спрам свих зала, под небом што су свеколика. То може бити и прапјевач и онај данашњи и сјутрашњи.”

Петар Лубарда је, иначе, био дубоко увјерен да фундамент новог друштва треба да се заснива на рационалном односу према прошлости, на виталној важности традиције, сензитивитету „трајности културе” и на објективирању „историјског континуитета”. Истицао је: „За нова стремљења тражимо старе потврде, у најповољнијем смислу те ријечи”, те „да бисмо гледали будућност потребна нам је прошлост.”

Његовом самосталном изложбом отвара се 1958. године новоизграђени Умјетнички павиљон у Титограду. За дописног члана САНУ изабран је 1959, а за редовног 1961. године.

Лубарду је страствено привлачила и епопеја Народноослободилачког рата — антифашистичка борба, подвизи и жртве. Са тим сижеем насликао је знатан број дјела монументалне снаге: *Тринаестојулски усџанак* (1967) — круну слободарске историје црногорског народа, *Биџика на Јаворку*, *Ловћенски њарџизански одред* (двје велике фреске, обје дијелом недовршене), *Суџјеска* (1956) — један од најдраматичнијих и најсугестивнијих поклича против фашизма ликовно реализован. Потом циклус од 27 слика крагујевачке калварије. Готово романескног проседеа, његову етичко-хуманистичку есенцију чини платно емфатичног назива *Досџа крви* — *досџа убијања*. Поводом изложбе радова о бестијалном фашистичком злочину у Крагујевцу 1941, уприличеној у Београду (1968), Миодраг Б. Протић у предговору каталога пише:

„Његов послератни период, заснован на филозофској идеји борбе добра и зла, а тематски на црногорском каменом пределу, историјским биткама и националним мотивима — помирио је неколико



класичних естетичких супротности које прожимају целокупну историју уметности: реално са апстрактним, национално са универзалним, прошлост са садашњошћу. Чини се да у овом тренутку треба нарочито указати на чињеницу да је ретко који сликар толико савремен, на врху своје епохе, и толико националан у исто време. То не доказују само предели из Црне Горе и слике из народне историје, већ и апстрактне композиције које, у ствари, његове интуиције и идеје своде на чисто визуелне именитеље...

„Форма, боја, линија, користе се као језичка грађа, као средство говора, као израз семантичке воље усмерене ка фиксирању одређене суштине, и даље... уметност у ужем смислу речи, и њена материјална грађа, форма, линија, боја — служе му као језик универзалније и прецизније истине. Његова глобална хуманистичка идеја активизира форму, допушта јој неслућене варијације, а с друге стране, та тако настала форма обезбеђује продорност идеје, да из стања личне намере пређе у стање материјалне чињенице.”<sup>11</sup>

Дјело овог умјетника јединствене креативне персоналности дио је митске ауреоле његове личности, овјенчане ловорјем неумрле славе. Појам Лубарда постаје синоним духовно-етичког и хуманистичког нобилитета, стваралачке супериорности. Далеко од сваког ауторитативног утицаја и кокетерије, он је знао стазу што води ка пантеону, ка вјечности. Сакраменталне репутације у умјетничким круговима овог великана наше модерне, чије дјело кореспондира са европским умјетничким традицијама, официјелна политика види и као апостолског мисионара, који на разним меридијанима треба да промовише либерално-демократску ауру земље, земље окренуте лицу времена. Његова изложба уприличена у Културном центру Београда септембра 1961 пројектована је као пратећа репрезентативна манифестација поводом Прве конференције Покрета несврстаних.

Почетком седме деценије региструје се трансформација у ликовном изразу — структуру слике гради на апстрактним принципима. Доиста, облици материје претварају се у облике духа. Комплексна слика Лубардиног свијета „преображава се у бескрајни поетски пејзаж његове имагинације”. Одређене модификације у

<sup>11</sup> Миодраг Б. Протић, *Петар Лубарда, Каталог изложбе „Крајујевац 1941”*, Београд, 1968.

његовој ликовној и општој филозофији и тематско-мотивском проседеу рефлексije су путовања по атрактивним земљама и сусрета са њиховим културним наслеђем (Шпанија, Италија, Њемачка, Русија, Бразил, Енглеска, Сирија итд.). Његово дјело еволуира према експресионистичкој апстракцији са лирским штимунгом. Послије боравка у Индији (1962–63) добија ново надахнуће у зен-будизму — путу просвјетљења. Слика велики циклус *Зодијак*. Истиче да га не занима удаљеност између звијезда, већ да је фасциниран логиком њиховог кретања, те да настоји да ту логику пронађе и у самим људима. У астролошкој карти он заправо разбира повијест богова и знамења људске природе.

Овај умјетник, који би сам могао да испуни празнине цијелог једног стољећа, лауреатом је мноштва престижних награда. Уз већ поменуте, региструју се и: Национална награда Гугенхајм у Њујорку 1956; Умјетничка повеља „Рабиндранат Тагоре” у Калкути 1970; Хердерова награда, Беч 1973. и готово сва домаћа умјетничка и друштвена признања и одличја међу којима: Награда АВНОЈ-а 1966; Седмојулска награда СР Србије, 1964; Прва награда Цетињског салона „13. новембар” 1967. и др.

Уистину, како пише Чедо Вуковић: „Пред аутентичним и реским дјелом као што је Лубардино отварају се простори и вријеме, отварају се путеви к људима свих поднебља, к људима који су чули и његов глас и к људима који ће његов глас препознавати у непоновљивом звуку боје и облика. Управо стога, величина Лубардина дјела... живи и траје и путује кроз вријеме, чврсто уграђена међу непролазне вриједности. Само дјело носи у себи снагу и опору љепоту и загонетку саговорништва с временом...

Са пуним увјерењем можемо рећи да је Лубарда изговорио његошевску ријеч на платну, трајну као брда са којих је закорачио у свијет боја и незаборава.”<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Чедо Вуковић, „Лубарда — његошевска ријеч на платну”, Побједа, Титоград, 14. фебруар 1974.