

Petar ĆUKOVIĆ*

MODERNIZAM PETRA LUBARDE U SVJETLOSTI GENEZE JEDNE SLIKE I ODNOSA PREMA TRADICIJI

Sažetak: Slika Petra Lubarde *Noć u Crnoj Gori* nastala je 1951. godine, nakon njegove istorijske izložbe u Galeriji ULUS. S razlogom, za nju je dobio značajnu nagradu na Bijenalu u Tokiju 1955. godine. Cilj istraživanja je da pokaže kako upravo ova slika, po svojim formalnim karakteristikama, može poslužiti kao idealan model za analizu karaktera novog Lubardinog modernističkog jezika. S jedne strane, ova analiza ukazuje na dominaciju principa ontogeneze u Lubardinom stvaralaštvu, na to da njegovo slikarstvo prije svega „izrasta” iz sopstvenih unutrašnjih potencijala, a mnogo manje pod „pritiskom” ideja koje dolaze „spolja”. S druge strane, upravo ova slika predstavlja primjer pretvaranja slike u ravnu, neiluzivnu „ploču”, u ograničeno, oivičeno i izdvojeno parče „zida”.

Objekti navedene dimenzije mogu biti sagledane u kontekstu geneze ove značajne Lubardine slike: od predratne slike *Motiv iz Crne Gore (Donje Polje)* iz 1934, koja stoji na početku ovoga samorodnog lanca, preko jednog akvarela nastalog u logoru 1943, s motivom bodljikave žice, potom serije slika pod nazivom *Crnogorska brda* i *Kamena pučina*, u periodu 1947–1950, do navedene slike *Noć u Crnoj Gori*. Tokom ove geneze Lubarda postepeno „kompromituje” mimetičke funkcije slike, ukida naznake iluzivnoga prostora, rotirajući zamišljeni ugao iluzivne dubine ka površini platna, sve dok se oni ne poklope i dok prizor ne bude artikulisan kao čisto zbivanje na ravnini platna. Duboko svjestan ove promjene, znajući takođe koliko je slika „naslo-njena” na njegovo prethodno, prije svega „pejzažno” stvaralaštvo, Lubarda će povodom nje dati lapidarnu, veoma značajnu izjavu: „To nije pejzaž.”

U drugom dijelu teksta Lubardino specifično modernističko slikarsko iskustvo sagledava se u kontekstu umjetnikovog odnosa spram tradicije, poglavito onih izvora i osobina na koje se sam umjetnik najviše naslanja: na epsku poeziju, mitove, legende i usmena predanja, kao karakteristične odlike *duba mjesta* iz kojeg je ovaj umjetnik potekao.

Ključne riječi: Lubarda, Crna Gora, modernizam, tradicija, epska poezija, *genius loci*, slika, ontogeneza, pejzaž, mimezis, ploha, zid

* Mr Petar Ćuković, FVU, Univerzitet Mediteran, Cetinje

Uvodna razmatranja

Uprkos postojećoj relativno obimnoj literaturi o slikarsko-umjetničkom djelu Petra Lubarde, u okviru koje su date i neke veoma značajne interpretacije njegovih ideja, čini se da do danas ovo djelo ipak nije temeljitije analitički sagledano, niti u svojoj ontogenezi, niti sa stanovišta njegovih filogenetskih oslonaca. Izostanak inetrpretativne punoće uslovljen je različitim povijesno-kulturološkim razlozima i, skoro po pravilu, prihvatanjem određenih kritičkih i istorijsko-umjetničkih stereotipa. Primjerice, vidan je napor kritike tokom tridesetih godina da se u ranom Lubardinom slikarstvu obavezno identifikuju tragovi onovremene napredne evropske plastičke misli, kao pouzdanog znaka da se „uči evropski misliti” (R. Petrović), dok se istovremeno nastoji, s ne manje elana, da se utvrde tačke oslonca u egzaltiranom tumačenju ovoga djela kao nečeg „autentičnog”, „originalnog”, „nacionalnog”, „našeg” (S. Popović, B. Popović). Ovo specifično dvojstvo protezalo se i na kasnija tumačenja djela ovoga umjetnika, a hermeneutičko klatno pokretalo se mnogo češće prema ovom drugom viđenju značenja Lubardine slikarske prakse. Zaobilaženje Lubardinog djela od strane radikalne umjetničke prakse i njoj sklone umjetničke kritike tokom šezdesetih i sedamdesetih godina prošloga vijeka, takođe je počivalo na logici istoga hermeneutičkog klatna: hibridne, „nečiste” ideje ovog umjetnika nikako se nijesu uklapale u stroge, jednodimenzionalne poretke radikalističkih modernističko-avangardističkih jezika i njima posvećenih teorijsko-kritičkih aparatura, kao jedinih pretendenata na povijesno-umjetničku punoću. Ciljevi ovoga rada poglavito pretpostavljaju analizu ontogenetskih osobina slikarskog djela Petra Lubarde i, kada je to opravdano za analizu geneze navedene slike, razmatranje njegovih veza sa filogenetskim istorijsko-umjetničkim ambijentom; identifikaciju i analizu formativnih procesa u okviru ove geneze — od „osnovne”, bazne strukture do različitih „upada”, koji tu strukturu šire i obogaćuju; analizu plutajuće mimetičko-nemimetičke semioze u njegovom djelu, a osobito vitalizma i hibridnosti njegovih formalnojezičkih elemenata u kontekstu dominantnih modernističkih pojmovnih određenja. Drugim riječima, cilj ovoga rada i jeste da se kroz sagledavanje specifične geneze jedne slike, osobito kroz kritičku evaluaciju središnjih plastičkih i simboličko-semantičkih ideja unutar ove geneze, te njihovih zaplitanja u šire istorijsko-umjetničke i sociokulturne epohalne mreže, približi drugačije shvaćenoj povijesnoj punoći. A ova „punoća” zasnovana je na nizu srodnih analiza koje potvrđuju da nam se danas povijest modernizma ukazuje prije kao kompleksna, gibljiva, nehijeratična micelična struktura nego kao „logična”, homogena pravolinijska putanja

njegovih posljedičnih „glavnih” tokova. Ova se miceličnost modernizma ogleda kako u njegovome dijahronijskom, tako i u njegovome sinhronijskom presjeku.

Kao poseban „kontrareljef” ove miceličnosti danas se također može razabrati kako tokom cijele modernističke povijesti postoji, u stvari, kontroverza odnosa između „centara” i „periferije”, koja zapravo dovodi u pitanje ustaljene interpretativne prakse u kojima kao da preovladava postulat da se ova povijest vrti oko nespornog postojanja velikih središta u kojima se rađaju, elaboriraju i pronose glavne ideje, stilovi i umjetnički pravci, koji se, onda, u nekom obliku, šire prema kulturnim „periferijama” i ispoljavaju u izvedenim, sekundarnim varijacijama. Ovakva gledišta, po pravilu, generišu i kritičku aksiologiju koja „periferijsku” umjetnost procjenjuje i vrednuje mjerom bliskosti osnovnim idejama koje se kada isključivo utemeljuju, i u izvornom vidu, kao neka vrsta fenomenološkog i vrijednosnog etalona, gnijezde u naprijed narečenim „centrima”. Na taj se način uspostavljaju i interpretativne imperijalne kulturne ose svijeta, ili ose ideja, i njihove sljedbeničke, „podaničke”, inferiorne, „periferijske” sjenke.

Ovom doktrinarnom usredištenju, linearizaciji i hijeratičnosti na poseban način doprinijela je teorijska potraga za nesvodivim karakteristikama modernizma, osobito izražena u dobro poznatim stavovima Clementa Greenberga, u njegovom minimiziranom formalizmu koji nastoji da modernističku umjetnost locira u prostor djelovanja koje sopstvenim sredstvima kritikuje sopstvene postupke i koje iz estetskog iskustva eliminiše sve što ne posjeduje osobine sopstvenog saznanja.

S onu stranu ideološko-doktrinarne hermeneutike koja povijest modernizma vidi ovako hijeratički uspostavljenom moguće je, i čini se da je neophodno, razumijevanje ove povijesti kao mnoštva osâ svijeta (osâ ideja), koje se pretpostavljaju, ukrštaju i granaju tvoreći upravo onu naprijed pominjanu nehijeratički strukturiranu, složenu miceličnu mapu povijesno-umjetničkih zbivanja.

Imajući u vidu naprijed rečeno, čini se da se ukupni umjetnički opus Petra Lubarde, kao iskustvo koje dolazi s „periferije”, po svom unutrašnjem karakteru i smislu, kao i po mogućim izvedenim značenjima, ukazuje kao primjer jednog suverenog, autonomnog, umjetničkog samopovjestvovanja, koje se bezglasno samougrađuje u ovu miceličnu povijesno-umjetničku mapu, dodirujući mnoge njene rukavce, ali i tvoreći svoj sopstveni.

Lubardino konkretno slikarsko iskustvo, osobito od kraja četrdesetih godina, dijeli mnoge vrijednosti i donosi mnoge formalne invencije koje njegov slikarski diskurs neosporno razvijaju u skladu s mnogim ključnim modernističkim postulatima: s ravninom platna, antiiluzionizmom, autonomijom znaka i strukturalnih principa prema kojima se on raspoređuje na platnu, doživljajem

realnosti umjesto nje same, potrebom za novim znakovima i simbolima, potragom za onim što je u čovjeku skriveno i nevidljivo, proširivanjem samog pojma stvarnosti. Razvoj ovih vrijednosti, međutim, nije kod Lubarde posljedica sazrelih, sazajnih doktrina, već prije rezultat jednog složenog, duboko proživljenog, pretežno intuitivnoga umjetničkoga iskustva.

Svakako ne slučajno, u projektu CANU „Paradigme diskursa crnogorske kulture: geneza i transformacije (tradicija i savremenost)” naslov upućuje na pojmove *geneze* i *transformacije*, te *tradicije* i *savremenosti*. Sva četiri pojma su suštinski povezana: geneza podrazumijeva procese razvojnih transformacija, a odnos tradicije i savremenosti, premda se ponekad sagledava kao odnos dviju opozicija i suprotstavljenosti, u nekom suštinskijem smislu razumijeva se kao odnos zavisnosti: niti tradicije i njenog razumijevanja ima bez savremenosti, niti savremenosti bez tradicije. Dinamiku međuzavisnosti ovih pojmova moguće je sagledavati i u starijim razdobljima povijesti umjetnosti, uz uslov, dakako, da se pojam „savremenosti” relativizuje i razumije kao neko, bilo koje, aktuelno istorijsko vrijeme, no ovdje, u daljem tekstu, imaće se u vidu ona dinamika međusobnih odnosa ovih pojmova s obzirom na fenomene koje posebno povezujeemo s poviješću moderne umjetnosti. U tom pogledu, vrijedi posebno podsjetiti kako je odnos moderne umjetnosti spram tradicije, nasuprot viđenju koje ovaj odnos sagledava kao primarno diskoninualan, zapravo dvojak. Naime, s jedne strane, u povijesti moderne umjetnosti nije teško utvrditi bezmalo „tradiciju” poricanja tradicije, no ne treba prenebregavati činjenicu da je ovo poricanje najprije okrenuto prema *određenoj* vrsti tradicije, prema onoj koju možemo nazvati klasičnom, kao i prema „akademske” tradiciji koja se upravo naslanja na „klasiku” i „klasicizam”. U tom pogledu, moderna je bez sumnje jedinstvena. S druge pak strane, i upravo u ovome svome snažnom poricanju, moderna umjetnost se poziva i naslanja upravo na tradiciju, dakako na odabranu, na tradiciju koja se metodički razumijeva kao oponentna klasičnoj, akademskoj, i kao nešto što umjetnosti vraća izgubljenu svježinu i vitalnost. Podsjetimo se samo važnosti tzv. primitivnih kultura za moderne umjetnike ili kultura koje dolaze iz drugih civilizacijskih krugova, poput crnačke plastike ili čuvenih japanskih estampi.¹

Dinamiku međuzavisnosti četiri navedena pojma, dakako, moguće je opservirati i analizirati i u uslovima nekadašnjeg jugoslovenskog kulturnog prostora, pri čemu svakako treba imati u vidu da su i unutar toga prostora evidentne specifičnosti i razlike između pojedinih mikrokulturnih sredina. U daljem tekstu biće riječi o jednom primjeru iz istorije naše moderne umjetnosti, o stvaralaštvu

¹ Primjerice: bretanjska plastika za Gogena, iberijska za Pikasa, gotika i ranorenesansni drvorezi za njemačke ekspresioniste, lubok za ruske avangardiste itd.

crnogorskog, srpskog i jugoslovenskog umjetnika Petra Lubarde, pri čemu će se ono dominantno sagledavati kroz genezu poznate slike *Noć u Crnoj Gori* iz 1951. godine, koju autor ovoga teksta smatra na neki način „čvornim” djelom znamenitog umjetnika.

O genezi slike „Noć u Crnoj Gori”. Razumijevanje

U našoj istorijsko-umjetničkoj nauci uobičajena je podjela Lubardinog opusa na „predratno” i „poratno”, ili, na nešto drugačiji način, na „slikarstvo između dva rata” i „slikarstvo poslije Drugog svjetskog rata”. Takvoj podjeli pridonosio je i sam umjetnik svojim izjavama. Navešćemo ovdje najprije neke u kojima Lubarda svoju umjetnost prilično oštro dijeli na „predratnu” i „poratnu”. Primjerice, u razgovoru s A. Zadrimom kaže: „Možda je teško verovati, ali ja sam sebe našao kao slikara tek poslije rata.”² Za *Ljubljanski dnevnik* povodom izložbe u *Maloj galeriji* u Ljubljani naglašava kako je „između dva rata... tek učio slikarstvo” i kako taj period smatra „mladalačkim”, te da se njegov „pravi razvoj dešava... posljednjih godina” i da „glavni prelom datira u 1949/50. godinu”³. Dvije pak njegove nešto obimnije izjave donekle preciziraju ovaj odnos prema vlastitoj umjetničkoj povijesti. U prvoj, koju je dao u okviru intervjua časopisu *Danas* 1961. godine, i u kojoj govori o svojim predratnim slikama, Lubarda kaže sljedeće: „U tom svom periodu poznao sam moderna zbivanja u slikarstvu, kao što ih znam i danas. Međutim, možda sam bio tvrdoglav i želio da prvo izučim ono što mi zovemo zanatom, i drugo: ono što se zove savlađivanje primarne materije, tj. sâmu predmetnost. Zapravo, ja sam smatrao da se preko predmeta, opšte uzeto, može dobro ući u slikarstvo.”⁴ Jedno preciznije analitičko čitanje ove izjave moglo bi da uputi na Lubardino razdvajanje pojma predmeta i pojma slikarstva („preko predmeta... ući u slikarstvo”), i to na način koji predmet uzima samo kao *funkciju* slikarstva (a ne nikako kao njegov cilj), otvarajući tako mogućnost za razumijevanje slikarstva kao nečeg drugog, složenijeg i značajnijeg, nečeg što se iza predmeta u stvari skriva, i što je pomoću predmeta samo predstavljeno. Ali, ipak, ostaje činjenica da je predmet (odnosno prikazana priroda) osnovni nosilac-posrednik značenja i da je njegovim prikazom na platnu načelno određena i likovna struktura sâme slike.

² A. Zadrima, Uz jubilarnu izložbu Petra Lubarde, *Pobjeda*, 20. VII 1958.

³ Petar Lubarda nas je obiskal, *Ljubljanski dnevnik*, 23. decembar 1959.

⁴ Petar Lubarda protiv podele slikarstva na figurativno i apstraktno, razgovor vođio Aleksandar V. Stefanović, *Danas*, Beograd, 27. 09. 1961.

U tom smislu, može se govoriti kako je slika u ovom predratnom periodu uslovljena njoj heteronomnim sadržajima.

Druga Lubardina izjava, koju je dao jednim drugim povodom i koja se očito odnosila na njegovo slikarstvo poslije 1950. godine, glasi: „Ja sam ja i svijet slikam po vlastitoj volji. Uzburkam more da se zapjeni kao šampanj. Rasklapam bregove. Crvene sjenke kršnih predjela, plave sjenke u podne, žuti strah smrti, bijeli krik galebova, sve su to boje moje palete.”⁵ Ako one prve Lubardine riječi, koje smo prethodno naveli, nedvosmisleno govore da je subjekt umjetnika „sakriven” iza predmeta (prirode) koji je nosilac značenja i čiji „realni” izgled bitno utiče i na sâmu likovnu strukturu slike, onda ove maločas navedene, sasvim dobro opisujući ono što se već zbilo u njegovom slikarstvu, govore o ključnom obratu. Sada je očito predmet (priroda) nešto što je „sakriveno” iza subjekta umjetnika. Još uvijek, doduše, taj predmet na slici postoji, ali je *kao predmet* degradiran, i njegov „radni učinak” na slici zanemarljiv. Umjetnik ga podvrgava svojoj apsolutnoj volji, on ga iskrivljuje, deformiše, „skrnavi”, transcendirira, pomoću njega fantazira, podvrgavajući ga onim premisama koje su suštinski daleko od njegovih „realnih”, stvarskih određenja. Sâma slika sada postaje predmet, a u sistemu likovnog govora koji se na njoj primjenjuje suštinske kategorije postaju *ritam, boja, linija, površina, kompozicija* itd.

Lubardina evolucija je, dakle, da se poslužimo riječima Miće Bašičevića, „išla... od slikanja objekta prema slikanju doživljaja, od slikanja prirode prema slikanju svijeta, od trodimenzionalno viđenog prostora dvodimenzionalnoj projekciji ličnog doživljavanja njegovih sadržaja, od slikarske statike slikarskoj dinamici, od upotrebe tona i valera kolorističkoj orkestraciji, od klasične fature vlastitoj, od upotrebe nijansa boja upotrebi njenih akcenata, od umjetničke pasivnosti umjetničkoj aktivnosti, t. j. od pasivnog odnosa prema zakonima slikarstva k aktivnom, upoznavajući ih (zakone) do te mjere, da im može nametati svoje sugestije i najzad od školskog znanja o životu do ličnog otkrića tog života.”⁶

Ova evolucija „od slikanja objekta prema slikanju doživljaja”, ostvarena je najvećma tokom nekoliko godina provedenih u Crnoj Gori, u koju je upućen 1946, zajedno sa Milom Milunovićem, u kojoj je bio direktor i profesor na novoosnovanoj Umjetničkoj školi, a takođe i jedan od osnivača ULUCG. Upravo o ovoj evoluciji temeljno je svjedočila izložba koju su, povodom stogodišnjice rođenja Petra Lubarde, kao zajednički projekat, najprije u Plavom dvorcu na

⁵ Oto Bihalji Merin, *Kosovski boj Petra Lubarde*, navedeno prema: isti, *Susreti sa mojim vremenom*, Prosveta, Beograd, 1957, str. 314.

⁶ Mića Bašičević, *Lubarda danas*, *Čovjek i prostor*, Zagreb, 15. II 1954, god. I, br. 1, str. 2.

Cetinju (2007), a potom u Muzeju istorije Jugoslavije u Beogradu (2008) priredili cetinjski Narodni muzej Crne Gore i beogradski Muzej savremene umetnosti. Izložba je nosila naziv: „Lubarda 1907–2007 — Između slike prirode i prirode slike”. Kao autor koncepcije i kustos izložbe predložio sam ovaj podnaslov, dakle „Između slike prirode i prirode slike”, s namjerom da se preko njega sugerise neka opšta, sublimna ideja kojom bi, kao cjelina, bez bojazni od pojednostavljenja, bilo *suštinski* obuhvaćeno djelo ovog našeg velikog umjetnika. Slijedom ove potrage za *suštinskim* određenjima, dijelom i osjećajući potrebu da se Lubardin veliki opus sagleda u skladu s mogućnostima inovativnih čitanja, koja, dakako, prije svega proizilaze iz karaktera Lubardinog djela, i sâmu postavku izložbe strukturisao sam prema određenim problemskim cjelinama. Iako su se ove cjeline donekle preklapale s hronološkim hodom umjetnikovog opusa, ideja temporalnosti, kao jedna od bitnih odlika stila, nije bila u središtu ovakvog metodološkog strukturisanja retrospektivne izložbe. Naslovi njenih jedanaest cjelina o tome slikovito govore: *Mòra*, *Samoća*, *Logor*, *Rad/Zid*, *Plod*, *Zjap*, *Čvor*, *Krik*, *Sijev*, *Epilog*, *Zločin*. Očito, već ovi naslovi upućuju na izvjesnu heterogenost. Primjerice, izrazi „mòra”, „samoća” i „krik”, pripadaju registru pojmova povezanih s osjećanjima i doživljajnošću, izrazi pak „logor”, „rad” i „zločin” ovdje upućuju na konkretne sociopolitičke povijesne okolnosti, dok su izrazi „zid”, „plod”, „zjap”, „čvor”, „sijev” nešto složenijeg karaktera: oni s jedne strane upućuju na neke formalne osobine Lubardinog djela, ali, istovremeno, imaju i dublji simbolički potencijal. I ova heterogenost naslova upućivala je, bezuslovno, na polimorfnu prirodu i semantičku složenost Lubardinog umjetničkog opusa.

Svaka od navedenih sekcija izložbe, imala je odlike „fiksacije u određenom stanju”, „kondenzacije” ili „agregata”, što su temeljna određenja koja se odnose na simbolički pojam „čvora”, kako se on tumači u poznatom *Rječniku simbola* R. Chevaliera i A. Gheerbranta⁷. Sekcija, međutim, pod nazivom *Čvor*, na izvjestan način *sabira* i *kondenzuje* Lubardinu novu koncepciju slike, koja je svoje vrhunce imala u razdoblju 1951–1956. Čvor kao forma postaje nova noseća figura u Lubardinom slikarstvu, temeljna forma na kojoj sâm svijet počiva, simbolička figura njegovog *skeleta*, koja utvrđuje da on za nas uvijek postoji kroz čin nekog dramatičnog ovladavanja. Osim slike *Noć u Crnoj Gori*⁸ (sl. 1), ovo „ovladavanje” kroz dominantnu figuru čvora, koju aktivno oblikuje i već ranije pronađena forma zjapa, pripadaju i mnoge druge slike iz ovog perioda,

⁷ J. Chevalier — A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1987, str. 99.

⁸ NMCG



Sl. 1. *Noć u Crnoj Gori*, 1951, ulje na platnu, 80,5 x 99,7 cm, Narodni muzej Crne Gore
(Foto: Lazar Pejović)

među ostalim *Oktopod P* i *Oktopod II*⁹ (1950), *Aldebaran*, *Kleveta*¹¹, *Kleveta*¹², *Čeljust* (sve iz 1951), *Fossil*¹³, *Žega* (sl. 2), *Mediteran*, *Bik i mjesec*¹⁴ (sl. 3), *Mediteran II*¹⁵, *Kompozicija*¹⁶, *Souvenir du Taureau*¹⁷ (sve iz 1952), *Kleveta*¹⁸ (1952), *Riba (Fantastična zvijer)*¹⁹, *Zavijanje vuka* (obje iz 1953), *Između dana i noći*²⁰

⁹ MSUS

¹⁰ ZMSV NMCG

¹¹ PK

¹² KL

¹³ GMS KT

¹⁴ MSUB (sve tri slike)

¹⁵ MSUS

¹⁶ KL

¹⁷ PK

¹⁸ PK

¹⁹ PK

²⁰ NMCG



Sl. 2. *Žega*, 1952, ulje na pl, 81 x 100 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd
(Foto: Lazar Pejović)

(1953). Na svima njima čvor je istovremeno i važan elemenat čisto plastičke strukture slike, artikulacije cijelog prizora na njenoj površini, on kontroliše ritmove i prožimanja oblika, izvija se i zalazi u polje nekog odabranog bojenog fona, uvezujući sve u jednu jedinstvenu plošnu predstavu.

Nije, međutim, ova nova koncepcija slike nastala odjednom, nekim naglim rezom osviješćenosti, ili uticajem nekih heteronomnih prilika, već je imala ontogenetski karakter, rastući postepeno, poglavito iz neposrednog umjetnikovog radnog iskustva. Upravo u ovoj sekciji, u sekciji *Čvor*, bila je izložena i slika *Noć u Crnoj Gori*. Na primjeru njene geneze ukazaću na prirodu postupnog izrastanja Lubardine nove koncepcije slike u narečenom periodu, kao i na razloge zbog kojih bi upravo ova slika mogla da se razumijeva kao *jedno od*, ako ne i *čvorno* djelo u cijelom njegovom stvaralaštvu²¹.

²¹ „...ali čvorovi su užetom povezani i međusobno i sa svojim počelom.” J. Chevalier — A. Gheerbrant, *isto*, str. 99.



Sl. 3. *Bik i mjesec*, 1952, ulje na pl, 146 x 175 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd
(Foto: Lazar Pejović)

Slika je nastala 1951, dakle iste godine kada je u Umjetničkoj galeriji ULUS-a 1. maja otvorena istorijska izložba na kojoj su bila izložena 52 Lubardina rada. Iako slika nije bila izložena na izložbi, po svojoj prilici, nastala je nakon nje, ona je, po momu sudu, svakako bila povezana i sa njom *učvorena*, kako „uže-
tom” formalnih osobina, posebno dijela slika izloženih na ovoj izložbi, tako i osokoljenošću njenim javnim uspjehom, kao i nesumnjivom spoznajom da se, u uslovima ideološke dominacije jedne partije, sada otvara prostor za neometano ispoljavanje sopstvenih umjetničkih ideja.

„To nije pejzaž”, reći će za ovu svoju sliku Petar Lubarda u jednom razgovoru²², nakon što je upravo za nju dobio jednu od četiri ravnopravne nagrade na Bijenalu u Tokiju 1955, na kojem je, kao predstavnik Jugoslavije izlagao zajedno

²² Novo priznanje Petru Lubardi, *Politika*, Beograd, 6. 7. 1955.

sa Markom Čelebonovićem, Otonom Glihom, Edom Murtićem, Marijom Pregeljom i Miodragom Protićem. Samo na prvi pogled izjava djeluje kao nešto bezmalo izlišno, budući da je sasvim očigledno da je sliku teško svrstati u tradicionalni žanr „pejzaža”. No upravo zbog toga, meni se ova jednostavna izjava ukazuje kao neobično zanimljiva. Ona u sebi sadrži istovremeno i *poricanje* i *afirmaciju*. *Noć u Crnoj Gori* je slika koja, dakle, prema riječima njenog autora, „nije” pejzaž, što je evidentno i očigledno, ali *potreba* da se ova očiglednost *potvrđi* i afirmiše naizgled „suvišnim” iskazom o *prirodi žanra*, upravo ovim „suviškom”, upućuje na *porijeklo njene geneze*.

Nema sumnje, ova slika je derivat pejzaža, što Lubarda svakako najbolje zna, plod dugog procesa deformacije, mutacije, metamorfoznih operacija prirodnih formi, najprije viđenih u principijelno mimetički shvaćenom, najčešće crnogorskom pejzažu. Iako je, osobito u periodu između dva svjetska rata, tokom 1930-ih godina, Lubardino slikarstvo žanrovski raznovrsno, nije teško utvrditi kako je i u ovom periodu, kao i tokom prve decenije nakon Drugog svjetskog rata, upravo pejzaž najdominantniji žanr u stvaralaštvu ovog umjetnika. Pritom treba reći da je upravo pejzaž rodno mjesto njegovih ključnih stilsko-jezičkih mijena, kako onih međuratnih, tako i onih poslije Drugog svjetskog rata.

Premda je *Noć u Crnoj Gori* rezultat umjetnikovog sabranog različitog iskustva, obrisi prizora na njoj dolaze iz pejzaža. Ranije sam ustvrdio kako se među mnogim Lubardinim međuratnim pejzažima slika *Iz Crne Gore (Donje Polje)*²³ (sl. 4) može uzeti kao početni obrazac pejzaža koji, preko niza kasnijih formalnih invencija, vodi upravo do *Noći u Crnoj Gori*²⁴. Slika *Iz Crne Gore (Donje Polje)* prvi put je izložena na njegovoj drugoj samostalnoj izložbi u zemlji, u Umjetničkom paviljonu „Cvijeta Zuzorić” u Beogradu 1934. godine. Upravo na ovoj izložbi dominirali su pejzaži iz Crne Gore, a među njima i oni koje, poput navedenog, možemo smatrati važnom stanicom na putu ikonizacije crnogorskog pejzaža u slikarstvu Petra Lubarde. U jednom kratkom prikazu izložbe Rastko Petrović će istaći umjetnikovo „dramatično” viđenje pejzaža, „duboke uzbudljive perspektive grdnih planinskih visija sa turobnim nebima i osenčenim klisurama”, kao i njegovu sposobnost „da gleda u prirodu kao u najpatetičniju dramu”, što omogućuje da se boje „povezuju dubokom simfoničnošću” i da

²³ NMB

²⁴ Vidi: Petar Ćuković, *Svjetlost, kora i skelet svijeta u slikarstvu Petra Lubarde*, u: *Lubarda 1907–2007 — između slike prirode i prirode slike*, NMCG, Cetinje — MSU, Beograd, 2008, str. 22.



Sl. 4. *Iz Crne Gore (Donje Polje)*, 1934, ulje na drvetu, 49 x 69 cm, Narodni muzej, Beograd
(Foto: Lazar Pejović)

„linije crteža postaju zamršene i teške.”²⁵ Ovakvo viđenje „dramatičnog” pejzaža dijelom je svakako počivalo u njegovoj „prirodnoj morfologiji”, kao što i izabrani čisto slikarski repertoar — dominantni registar mrkozagastih boja, njena gustina, itd. — nesumnjivo upućuju i na umjetnikov doživljaj konkretnog istorijskog vremena, turobnog međuratnog vremena ispunjenog strepnjom, sumornog, teškog, beznadežnog vremena stisnutog između dvije tragične svjetske kataklizme, pa slika, neizbježno, slijedeći ovo osjećanje, istovremeno biva i dramatična *slika svijeta* koja nadilazi svako konkretno vrijeme.

U donjim zonama slika sadrži prizore koji upućuju na „učinke civilizacije”, na neko konkretno „djelanje ljudskih ruku”, poput razbacanih kuća i njima pripadajućih „okućnica”, puta, drvoreda i krajička uređene livade, što je evidentno i na većini Lubardinih pejzaža iz toga vremena, poput, primjerice, *Grude* (1933), iz Narodnog muzeja u Beogradu. No, ovi tragovi postojanja ljudi integrisani su u jedinstveni mitopoetski prizor u kojem otkrivamo, govoreći

²⁵ N. J. (Rastko Petrović) Pejzaži Petra Lubarde i jedan pseudo-dadaist, *Politika*, Beograd, 6. IV 1934, str. 9.

hajdegerijanskim jezikom, ono „čtetvorstvo” u kojem su nerazlučivo ujedine- ni nebo, zemlja, ljudi i božanstva. Većinu, međutim, prostora slike, njene dvi- je trećine, ispunjava bezljudni prizor neba i zemlje koji svojom morfologijom, jednako kao i svojim izrazito dramatičnim karakterom, kao da priziva četvrti dan geneze, dan onog primordijalnog, kolosalnog strukturiranja vaseljene, kada je, da se poslužim izrazom Isidore Sekulić iz teksta pisanog u povodu Lubardi- nih pejzaža s izložbe 1937. godine u Beogradu, „sva zemlja bila Crna Gora”²⁶. U središnjem horizontalnom pojasu slike *Iz Crne Gore (Donje Polje)*, u prizo- ru koji obuhvata prostor između zemlje i neba, uobličena je vrtložna praznina oko koje se savijaju planinski lanci i mnoštvo njihovih horizonata. Konkretna morfologija planinskih masiva sa ove slike poslužiće kao svojevrsna „muštra” za seriju slika crnogorskih brda, nastalih na razmeđu pete i šeste decenije prošlog vijeka, koja će dovesti do antologijske slike *Noć u Crnoj Gori*.

Sljedeće „čvorište” ove zanimljive geneze „uvezano” je u zatvorenom ambi- jentu logora u Njemačkoj, potom u Italiji, u kojima je Lubarda kao ratni zarobljenik bio zatočen u periodu 1941–1943.

Uprkos temeljnoj opstrukciji životne „normalnosti”, zasnovane na slobodi izbora i slobodi životne volje, upravo u ovom logorskom ambijentu suspen- dovane socijalne regularnosti, Lubarda je napravio značajan broj radova: ski- ca, crteža, akvarela, gvaševa, kao i manji broj ulja na platnu. Ovaj „logorski ciklus” bez sumnje ima i dokumentarni karakter, kao potresno svjedočanstvo o jednom pustošnom svijetu, o ljudima i njihovom životu u prisilnoj i strogo kontrolisanoj „koncentracionoj” izolaciji. Istovremeno, po svojim internim li- kovno-jezičkim karakteristikama ovi „logorski” radovi nadilaze puki značaj dokumentarnosti, otkrivajući kako, uprkos okolnostima, i uprkos sumnjičavo- sti samog umjetnika u mogućnost da se u takvom ambijentu može izraziti na adekvatan način, njegova interesovanja za „prirodu slike” nijesu presahla. O dilemama koje je imao tokom boravka u logoru, o načinima za kojima je tra- gao kako bi „izrazio” logorsku stvarnost, i o tome kako mu je ona stalno izmi- cala, Lubarda je govorio u jednom razgovoru s Olgom Perović, objavljenom u titogradskom *Stvaranju* 1974. godine. Iz tog intervjua izdvajam poduži citat koji o ovim dilemama svjedoči:

I interesantno da sam zapazio da u tim bilješkama, koje sam ja tako pravio, nikako ne mogu iznaći pravo stanje logora, ni crtajući zarobljenike, ni sve to skupa. Nije mi bilo dovoljno da izrazim ono osjećanje koje sam

²⁶ Isidora Sekulić, Predeli Petra Lubarde, *Umetnički pregled*, Beograd, januar 1938, br. 4, str. 121.

imao. Tu par nekih posebnih skica postoji, ali, uglavnom, mi se činilo da to treba nekim jezikom likovnim izraziti. I mislio sam, pa to sad ne mogu, to ću kad izađem iz logora nešto o tome reći likovno, posebno. Ali sam jednom prilikom napravio nekakvu čudnu simbiozu, logora: žice, barake, a sve te barake su mi se činile, kao mrtvački sanduci jedan do drugoga, tako sam ja imao nekakvu impresiju o tome. I jednog dana pokušam nekakav crtež ovako malo kolorisan da napravim: kako jedan čovek šeta kroz logor i pretvorio se sav u nekakav čudni stomak i tako gleda kroz to oko njega kao da je to šuplje sve. Tako sam to napravio. I taj je crtež imao veoma veliki uspjeh među zarobljenicima... A, to je bilo najbliže označenje onoga što sam ja osjećao unutra. Jer uvijek mi je logor bio nešto što nije smrt, nego neka prazna prljavština.²⁷ Nešto dalje, Lubarda izvodi zaključak da umjetnost, ako želi da izrazi jednu stranu života, doživljaj, ne samo optički nego i onaj psihički, da umjetnost nužno traži jednu posebnu kombinaciju. Jedna likovna optika, ali optika i duha u isti mah.²⁸

Osjećanje poteškoće u vezi s pronalaženjem načina kako da izrazi „pravo stanje logora” i iznađe „posebnu kombinaciju” koja bi odgovarala potrebi za takvim „izrazom”, uprkos donekle razumljivoj zabludi o tome kako *stvarnost* (logor) i *priroda slike* treba da stoje u nekoj kauzalnoj vezi nije, međutim, vidljivo u umjetnikovom „logorskom” opusu, u kojem se nižu prizori samoće, čamotinje, odsutnosti, praznine, pustoši.

Za ovu priliku, iz cijelog logorskog ciklusa izdvojiću dva Lubardina rada u kojima je, na različit način, prisutan motiv „čvora” zasićen snažnom simboličkom. Na listu istrgnutom iz bloka za skiciranje, u radu pod nazivom *Iz logora*²⁹ (sl. 5), s upisanom datacijom iz 1943. godine, u tri uramljena, oivičena prizora, pravilno nanizana jedan ispod drugoga, cijeli logorski, opustošeni svijet kao da je sveden na neku *egzistenciju* u čistom vidu, na ogoljene, zamršene čvorove, po horizontali protegnute i izuvijane bodljikave žice. Može se doista reći kako motiv s bodljikavom žicom donekle slijedi Lubardinu predratnu „naklonost ka običnom, svakodnevnom, odbačenom, starom”, i ima „notu mizerabilitea”, koju u nekim Lubardinim radovima iz toga perioda uočava M. B. Protić³⁰,

²⁷ Olga Perović, Lubarda o sebi i umjetnosti — umjetnik se uvijek vraća svojim korjenima (intervju), *Stvaranje*, br. 4, april 1974, str. 454. Prema Lubardinim riječima, crtež mu je neko uzeo, iako je on želio da ga sačuva.

²⁸ *Isto*, str. 455.

²⁹ MSUS

³⁰ Miodrag B. Protić, *Lubarda*, predgovor u katalogu retrospektivne izložbe u MSU, Beograd, 1967.



Sl. 5. *Iz logora*, 1943, skica, akvarel i tuš na papiru, 20 x 13 cm, Muzej savremene umjetnosti, Skoplje (Foto: Lazar Pejović)

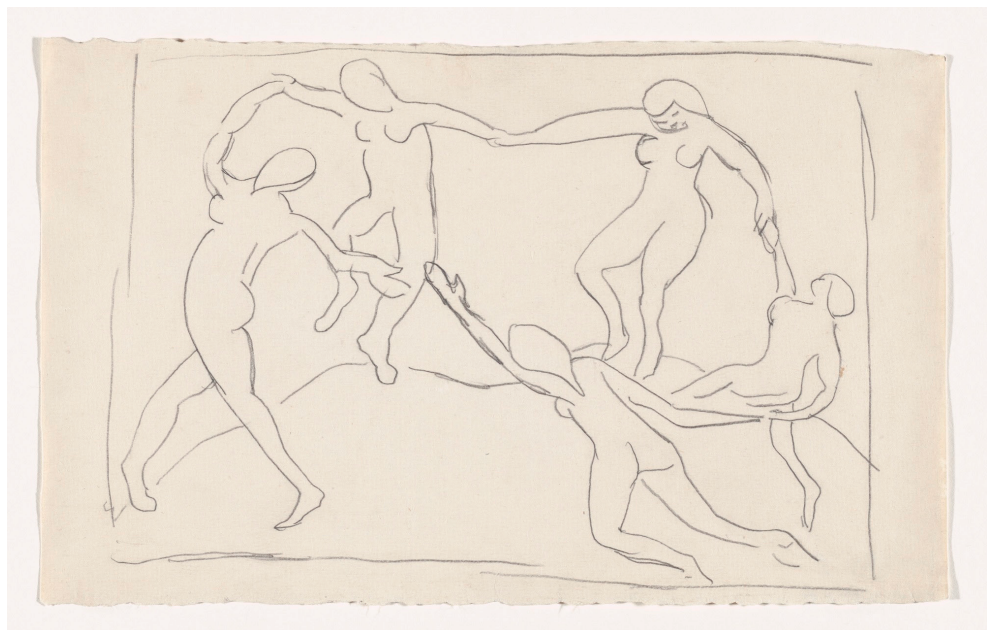
navodeći kao ilustrativan primjer sliku *Mrtva priroda s armaturom*³¹, no ovdje se on uzdiže do neporecivo visoke simbolike, do sublimne slike jednog zatvorenog svijeta koju oblikuje, zatvara i *učvori*je bodljikava žica. Sve tri skice, podjednakih dimenzija, strukturisane su na isti način. Najprije je površina horizontalnom linijom podijeljena na akvarelne zone „zemlje” i „neba”, a potom je tušem izvedena čvorna struktura bodljikave žice koja, iako većim dijelom „stoji” na „zemlji”, u nekoj skici više, u nekoj manje prošiva „nebo”. Upravo plastički karakter ovih prizora pruža dovoljno argumenata da je ovdje riječ o nekoj vrsti sublimne apstrakcije, s onu stranu mimetičke analogije. Zone „zemlje” i „neba” nijesu konkretizovani, stvarni pejzaži, kao što ni čvorasta struktura izuvijane bodljikave žice ne prati neki stvarni obrazac, i vjerovatno predstavlja plod umjetnikove imaginacije, o čemu svjedoče veoma uočljive razlike u oblikovanju figure ovoga „čvora” na svakoj od tri skice. Svejedno, međutim, kao da je motiv sa slike *Iz Crne Gore (Donje Polje)* ovdje *ispražnjen* od Tvorčeve volje u četvrtom danu Postanja, kad je „sva zemlja bila Crna Gora”, a drama ovog kolosalnog stvaranja, iskazana najprije u obrisima Lubardinog rodnog pejzaža, kao da se sačuvala u ovom ogoljenom prostoru između „zemlje” i „neba”, mimikrijski *prevedena* u dramatisovane obrise bodljikave žice kojom je zapriječen vidik i iscrtan horizont „prazne prljavštine”, kako je Lubarda sam opisao logorsku atmosferu³², usud jedne zakinite i rezignirane egzistencije. Iako Lubarda u navedenim naknadnim sjećanjima na logorske dane upućuje na vlastite poteškoće u vezi s načinom na koji bi trebalo da se izrazi „logorska stvarnost”, stvarnost, kako sam kaže „neke prazne prljavštine”, što mu, po sopstvenim riječima, osim u slučaju nekog izgubljenog crteža izmiče, upravo ova skica s tri opisana prizora, po mome sudu spaja tri važne dimenzije u djelu ovog umjetnika: ono što je u njegovom radu ontogenetsko, ono što se u njemu može otkriti kao filogenetsko i, najzad, ono što se u radu može prepoznati kao visokosimbolička „slika vremena”, tj. slika konkretnih socijalnih, u ovom slučaju logorskih, okolnosti, u konkretnom istorijskom vremenu. Da je rad ontogenetski — o tome je već na neki način bilo riječi: obrisi bodljikave žice kao da „prizivaju” obrise „izgubljenog” rodnog, brdskog pejzaža sa slike *Iz Crne Gore (Donje Polje)* iz 1934. Jedno, međutim, upoređenje ovoga rada otkriva nenadanu istorijsko-umjetničku „vezu”: ova izuzetno zanimljiva Lubardina skica, nevelikih dimenzija, ukupno 20 x 13 cm, s tri srodna prizora daleko manjih dimenzija, kao da „priziva” dva slavna rada sa početka vijeka, ni manje ni više nego *Ples I* iz 1909. (sl. 5b), ili, svejedno, *Ples II* (sl. 5a) iz 1910. Anrija Matisa. Matisova

³¹ MSUB

³² Olga Perović, *isto*, str. 454.



Sl. 5a. A. Matis, *Ples I*, 1909, ulje na platnu, 259,7 x 390,1 cm,
Muzej moderne umjetnosti, Njujork



Sl. 5b. Anri Matis, *Studija prema slici Ples I*, 1909, pencil on paper, 21,8 x 35,1 cm



Sl. 5c. A. Matis, *Ples*, 1910, Ermitaž, 260 x 391 cm

slika *Ples II*, zajedno sa slikom *Muzika*, obje nastale iste godine, slikane su za moskovskog mecenu Sergeja Ščukina, koji je, kao ljubitelj plesa i muzike, od umjetnika naručio slike upravo na te teme. Osim što svjedoči o mecenatskim putevima nastajanja umjetničkih djela i u modernim vremenima, ne može se tvrditi kako je baš ova porudžbina presudno uticala na plastički karakter Matisovih djela. Matis jamačno nije slijedio nikakav Ščukinov estetski ukus, već je obje slike zamislio i realizovao u skladu sa svojim estetskim nazorima, o kojima svjedoči i njegov poznati tekst *Zapisi jednog slikara*, iz 1908. godine. U ovome svome tekstu Matis, između ostalog, kaže: „Izraz, za mene, ne obitava u strastima koje plamte u jednom ljudskom licu, ili se manifestuju u nekom silovitom pokretu. Sveukupan aranžman moje slike je ekspresivan: mjesto koje zauzimaju figure, prazni prostori oko njih, proporcije, sve ima svoj udio. Kompozicija je umjetnost aranžiranja, na dekorativan način, različitih elemenata po nalogu slikara da izrazi svoja osjećanja.”³³ U središtu, dakle, umjetnikovog razumijevanja slike i njene misije usidren je princip *dekorativnog* raspoređivanja

³³ Henri Matisse, *Notes of a Painter*, in: *Art in Theory 1900–1990, An Anthology of Changing Ideas* (ed. by Charles Harrison & Paul Wood), Blackwell, Oxford UK & Cambridge USA, 1996. (first published 1992), p. 73.

slikarske građe na površini platna, princip koji je, na talasu postimpresionističke razgradnje mehanizama tradicionalne mimetičke reprezentacije, jednako osporavao i tradicionalno poimanje slike i prirodu njene percepcije. Iako je Matisova strateški razvijena *estetika zasljepljivanja* u ovim slikama, koja poziva oko posmatrača da bludi po površini slike, bez mogućnosti da se spokojno usidri na nekom posebnom mjestu, dakle bez nekog određenog fokusa, daleko od Lubardine estetike ispoljene u navedenoj logorskoj skici, opšta kompozicijska struktura ove skice kao i oba Matisova *Plesa* bez sumnje je veoma slična. I u jednom i u drugom slučaju imamo svedenu, lapidarnu podjelu na dvije horizontalne zone „zemlje” i „neba”, kao što, u oba slučaja, imamo i neku vrtložnu strukturu koja prožima i povezuje ove horizontalne pojaseve: kod Matisa prizor kòla s pet ukrug povezanih figura, izveden iz tradicionalne provansalske igre Farandole; kod Lubarde prizor izuvijane bodljikave žice. Matisov rad dolazi iz „životne normalnosti”, iz „uživanja u životu” i baštinjenja tog užitka u estetskom polju, o čemu svjedoče i njegove riječi: „Ja veoma volim ples. Ples je čudesna stvar, ples je: život i ritam.”³⁴ Lubardin pak rad dolazi iz opresijom limitirane egzistencije, iz životne „ojađenosti”, no on se, svejedno, osim visoke simbolike „kola” koje između „neba” i „zemlje” *zavodi* bodljikava žica, takođe ukazuje i kao svojevrsna oda životu: i u ovakvim, naime, okolnostima otvara se prostor za estetski „ples”. Možda donekle paradoksalno, ova povijesno-umjetnička „veza”, ovo upoređivanje s Matisovim remek-djelom ogromnih dimenzija, kao i razlike o kojima ovo poređenje svjedoči, resemantizira Lubardine minijaturene skice, bez sumnje snažeći njihov simbolički potencijal.

Drugi „čvorni” rad iz ovog Lubardinog logorskog ciklusa, pod istim nazivom *Iz logora*³⁵ (sl. 6), nastao je iste, 1943. godine. U pitanju je crtež olovkom na papiru, s motivom razastrtog vojničkog šinjela. I ovdje, kao i u nekim drugim predratnim i neposredno poratnim primjerima, može da se raspravlja o prirodi i karakteru Lubardinih radova, posebno o njihovoj semantici. Naime, postavlja se pitanje da li je ovdje riječ jednostavno o naturalističkoj „studiji po prirodi”, ili se u ovim motivskim impostacijama mogu, s razlogom, otkriti značenja koja nadilaze mimezom uslovljenu semiologiju raspoređivanja znakova. U jednom od najboljih ranijih analitičkih tekstova posvećenih Lubardinom djelu, napisanom povodom umjetnikovog učešća na Bijenalu u Sao Paulu 1953–4, već Mića Bašičević, povodom poznate slike *Zaklano jagnje*³⁶, skreće pažnju

³⁴ Navedeno prema: История одного шедевра: „Танец” Матисса, <http://diletant.media/articles/29296589/>, pristupljeno 11. 4. 2018.

³⁵ MSUS

³⁶ NMB



Sl. 6. *Iz logora*, 1943, olovka na papiru, 29 x 34,5 cm, Muzej savremene umjetnosti, Skoplje
(Foto: Lazar Pejović)

na neku „dvojni” prirodu ovakvih radova: „Postoji jedna Lubardina slika s motivom zaklanog jagnjeta. Jagnje zaklano i oderano, s rasparanim trupom; njegov unutrašnji materijalni sadržaj izvađen je i stavljen kraj trupla. Radi se o sasvim običnoj studiji, naturalistički shvaćenoj. Međutim uporedo sa studiranjem i reproduciranjem detalja, slikar je mjestimično izažimao iz te forme sadržajnosti, koja je izvan tog jagnjeta, gotovo simulirajući, ostajući u granicama viđenog, on je naizmjeničnim postavljanjem plošnog i modeliranih površina u sivozelenkastoj intonaciji s akcentima nekih drugih boja evocirao niz osjećaja i misli na temu klanja, mrtvog, čerečenog. Mislim da se u osnovi ipak radilo o studiji po prirodi, ali već tu otvorile su se neke mogućnosti izraza, koje će se u današnjoj fazi razviti.”³⁷

Upravo ova dvojnost evidentna je i u Lubardinom crtežu vojničkog šinjela. S jedne strane, to jeste „studija po prirodi”, tačnije „prema modelu”, koja svjedoči o umjetnikovoj tromoj, tvrdoj, teškoj crtačkoj ruci, kojom kao da upravlja mehanika urezivanja crtačkih zapisa na kamenu, što je Lubarda, po sopstvenom svjedočenju, rado činio u djetinjstvu, ističući kako je, osim „šaranja i crtkanja po papiru”, volio i da „reže” u kamenu, da „išara... cijelu jednu stijenu”, da je

³⁷ Mića Bašičević, navedeno djelo, str. 2.

„izreže”, poput serpentina „koje je vidio”, i da u ovom zatvorenom sistemu kamenih putanja otvori prostor za rane, usamljeničke, fantazmatske igre i rituale.³⁸ S druge strane, međutim, ova svaljena, oborena *figura serpentinata*, osim što implicira i iščezlo (logorsko) tijelo, što je posebno naglašeno zijevom praznog, „bezglavog” okovratnika šinjela, svojim mnogobrojnim prevojima, naborima i izuvijanim obrisima ona, ova figura, kao da priziva lik rodnog pejzaža, „rezane” serpentine i obrise njegovih planinskih vijenaca. Pritom je ona postavljena i shvaćena kao *totalnost* nekog svijeta, primaknuta očistu, u prostoru koji se u prvi mah ukazuje kao atopijski, sve dok se ne uoči skoro nevidljiva linija nekog nejasnog horizonta, izmaknutog „planinskog” lanca čije protezanje kao da je uslovljeno obrisima *čvoraste* figure šinjela. Tako se ova „studija po prirodi” ukazuje i kao figura u kojoj zapravo „stanuje” cijeli svijet: jedna opstruirana, ograničena, zatvorena egzistencija ali i, njoj uprkos, neograničeni i neuhvatljivi prostor *sjećanja* koje podstiče aktivne mehanizme *prevodenja*, *mimikrije*, *transformacije*, *metamorfoze*, omogućujući da naizgled „obične” stvari „progovore” visokosimbolizovanim jezikom.

Deformacija, plošnost, zidna građa slike

U jednoj izjavi, datoj za *Ljubljanski dnevnik* 1959, Lubarda je ustvrdio kako se njegov „pravi razvoj dešava ... posljednjih godina” i kako „glavni prelom datira u 1949/50 godinu”³⁹. Ovo autorovo preciziranje vremena „glavnog preloma” u sopstvenom poslijeratnom stvaralaštvu, u principu, može se uzeti kao zasnovano i tačno. No upravo izraz „glavni prelom” na neki način implicira da osim „glavnog” postoje, ako ne „prelomi”, onda svakako neka konkretna radna iskustva, neko *sabiranje*, koje je ka ovom „prelomu” vodilo. Može se reći da se sva ova radna iskustva, u kojima su već od 1947. godine ispoljena autorova ispipavanja mogućnosti zasnivanja nekog novog slikarskog jezika, *sabiraju* upravo u „čvornoj” slici *Noć u Crnoj Gori*, stvarajući obrazac, prema kojem nastaje cijeli niz njegovih zrelih, krunskih slika iz ovog perioda. Ova Lubardina iskustva, usmjerena ka artikulaciji novog slikarskog jezika, mogu se metodički podijeliti na *tri ključne problemske orijentacije*: najprije, ukidanje iluzionističkih mehanizama prenošenja motiva putem sve većih deformacija prirodnih oblika; potom, skraćivanje iluzivnoga prostora u slici, sve do njene potpune plošnosti i, najzad, invencija specifične, zidu podobne, materijalne građe slike.

³⁸ Olga Perović, nav. djelo, 447.

³⁹ Petar Lubarda nas je obiskal, *Ljubljanski dnevnik*, 23. decembar 1959.



Sl. 7. *Zaklano jagnje*, 1940, ulje na platnu, kaširano na kartonu, 48,5 x 98 cm, Narodni muzej, Beograd (Foto: Lazar Pejović)

Kada je u pitanju deformacija prirodnih oblika, ovaj postupak je vidljiv u nizu pejzaža sa različitim motivima, koje Lubarda slika, prema nekom odabranom modelu, u okolini Cetinja, odmah nakon što je 1946. g. upućen na službu na Cetinje. Shodno odabranoj temi teksta, za ovu priliku skrenuću pažnju na proces otuđivanja od strogih mimetičkih naloga i naturalističkog prenošenja oblika iz prirode na platno, kroz niz pejzaža s istim motivom koji smo najprije vidjeli na slici *Iz Crne Gore (Donje Polje)* iz 1934. godine. Ovaj poratni „nastavak” *motivske* geneze koja vodi do slike *Noć u Crnoj Gori*, započinje jednom slikom koja se sada nalazi u posjedu Marine Abramović, u Njujorku, kojoj ne znamo originalni naziv, ali za koju se može reći da pripada nizu radova najčešće imenovanih *Brda*, ili *Crnogorska brda* (sl. 7). Zanimljivo je da je slika naslikana već 1947, dakle u vrijeme kada još uvijek u javnoj sferi dominiraju „agitpropovski” nalozi političke ideologije, koja, po uzoru na prvu zemlju socijalizma, SSSR, u umjetnosti i književnosti propagira „socijalistički realizam” kao obavezujući „stil”. I ona, ova slika, kao uostalom i mnoge druge iz ovog perioda, svjedoči o nemogućnosti jednoznačnoga čitanja „sorealističkog”, srećom kratkog, perioda na jugoslovenskoj umjetničkoj sceni poslije Drugog svjetskog rata. Sliku je, zapravo, nemoguće povezati sa „sorealizmom”, ni prema motivu, a pogotovo ne prema načinu na koji je slikana, to jest prema razumijevanju funkcije *sredstava slikarskog jezika*, upotrijebljenih na ovoj slici na način koji demonstrira njihovu punu autonomiju. Na slici su prepoznatljivi obrisi koji upućuju na prauzor — na sliku *Iz Crne Gore (Donje Polje)*, ali je motiv sada skoro potpuno udaljen iz mimetičke



Sl. 8. *Crnogorska brda*, 1947, ulje na platnu, 96 x 146 cm, vl. Marina Abramović
(Foto: Lazar Pejović)

analogije. Obrisi „brda” su naglašeno deformisani i nadrealizovani, očište podignuto, a linija „horizonta” blago zakrivljena, pa se prizor ukazuje kao „planetaran”, kao fragment neke kolosalne fantazmagorijske živeće prirode i drame njenog stvaranja. Prema dubini, svjetlosni intenzitet slike „usklađuje” se sa davnim leonardovskim preporukama o tome kako oko vidi svijetle ili tamne predmete kada su oni u prvom, a kako kada su u zadnjem planu, ali se ova Lubardina prva „kamena pučina” ukazuje i kao prizor kojem je ta prostorna „dubina” skoro efemerna, tek znak umjetnikovog majstorstva, nika-ko ključ za razumijevanje njenoga osnovnog plastičkog smisla i njenoga zna-čenja. Taj smisao i to značenje raskrivaju se u derealizaciji prizora, u naprijed pomenutim deformacijama i metamorfoznim intervencijama na oblicima, u pomnoj, izrazito modernističkoj artikulaciji slike koja priziva teoriju geštal-ta, prema kojoj djelovi nemaju nikakav značaj u odnosu na cjelinu. Tako se i ovdje orkestrirane deformacije, i odabrani bojeni registar — bijela, siva, pla-va i oker, i njihove varijacije — pomno razastiru u svim zonama slike, na nje-noj cijeloj površini.

Ovu koherenciju autonomne plastičke strukture slike, zasnovane na sa-moočitovanju čisto slikarskih operacija i prezencije njene materijalne bojene



Sl. 8a. *Crnogorska brda*, 1949, ulje na platnu, 67 x 96 cm, vl. Đina Dorner
(Foto: Lazar Pejović)



Sl. 8b. *Crnogorska brda*, 1950, ulje na platnu, 69 x 98 cm, Narodni muzej Crne Gore
(Foto: Lazar Pejović)



9. *Kamena pučina*, 1951, ulje na platnu, 72,5 x 92 cm, Narodni muzej, Beograd
(Foto: Lazar Pejović)

građe Lubarda varira i u narednim „čvorastim” derivacijama istoga motiva, na slikama *Brda* (1949)⁴⁰, *Crnogorska brda* (1949)⁴¹ (sl. 8), *Rumija* (1949)⁴², *Crnogorska brda* (1950)⁴³ (sl. 8a), *Oštre stene* (1950)⁴⁴, *Kamena pučina* (1951)⁴⁵ (sl. 9), *Crna Gora* (1951)⁴⁶ (sl. 10), koje prethode „čvornoj” slici *Noć u Crnoj Gori*.

Kada je u pitanju naprijed pominjano ‘skraćivanje prostora’, i taj se postupak može pratiti već od 1947. u mnogim njegovim radovima nastalim u ovo vrijeme.

⁴⁰ NMCG

⁴¹ PK ĐDL

⁴² KT. Slika se u kolekciji vodi pod pogrešnim nazivom *Durmitor*. Da je u pitanju slika pod nazivom *Rumija* jasno je na osnovu reprodukcije u publikaciji: *Petar Lubarda* (uvodni tekst Lazar Trifunović), Prosveta, Beograd, 1964.

⁴³ NMCG

⁴⁴ KL

⁴⁵ NMB

⁴⁶ PK



Sl. 10. *Crna Gora*, 1951, ulje na platnu, 69 x 98 cm, privatna kolekcija
(Foto: Lazar Pejović)

On je veoma naglašen i u nekima iz upravo navedene serije, poput *Rumije*, *Kamene pučine* i *Crne Gore*, u kojima je jedva razabirljiv, ali se on odvija i na drugim njegovim slikama, s različitim motivima. Pritom se ovo „skraćivanje” odvija metodično i u serijama, moguće i kroz studijski rad u ateljeu, a ne pred samim motivom u okviru kojeg je prizor virtualno, konceptualno bivao sve više „primaknut”, eda bi se „skratilo” polje iluzije i umanjilo djelovanje funkcionalno-iluzivnih mehanizama koji pogled posmatrača usmjeravaju prema „dubini” slike, a umjesto njih razvili njeni funkcionalno-propulzivni potencijali, koji predstavu „guraju” prema naprijed, prema površini platna, prema samom posmatraču⁴⁷. Na ovaj način prizor na platnu je *otuđen* i *oneobičen* u odnosu na izgled svoga prirodnog predloška, što je onda omogućavalo i razmah mašte i upotrebu slobodnih slikarskih invencija, iza kojih je stajao stvarni subjekt umjetnika. Ilustrativan primjer su tri slike pod istim nazivom *Porušeno selo Čekanje*, prva

⁴⁷ „To pomicanje točke pogleda — svojstveno (je) najvećim umjetnicima našeg stoljeća...” Vera Horvat Pintarić, *Svjedok u slici, Nove figure za nove stvarnosti u eri moderne*, Matica hrvatska, Zagreb, 2001, str. 68.



Sl. 11. *Porušeno selo Čekanje*, 1947, ulje na platnu, 69,5 x 98 cm, Narodni muzej Crne Gore
(Foto: Lazar Pejović)



11a. *Porušeno selo Čekanje*, 1948, ulje na platnu, 53,5 x 79,7 cm, Vlada Crne Gore
(Foto: Lazar Pejović)



Sl. 11b. *Porušeno selo Čekanje*, 1950, ulje na platnu, 59,5 x 71,7 cm, Narodni muzej Crne Gore
(Foto: Lazar Pejović)

iz 1947.⁴⁸ (sl. 11), druga iz 1948.⁴⁹ (sl. 11a) i treća iz 1950.⁵⁰ (sl. 11b), na kojima se može pratiti princip *primicanja* prizora samom slikarskom platnu, koji onda vodi do *uvećanja*, ukрупnjavanja plana slike ili, govoreći jezikom pozajmljenim iz rječnika fotografije i istorije filma, do manifestovanja postupka *blow upa*.

Potpuna prostorna deziluzivnost, „srastanje” slikarskih sredstava s plošnom prirodom slikarskog platna kao „prirodnog” staništa slike postignuta je u ciklusu radova s motivom narova, nastalom u godinama između 1948–1951, najvjerojatnije i kao derivat njegovih pejzaža iz okoline Skadarskog jezera. Na slikama poput *Šipka u cvatu* (1948)⁵¹ (sl. 12) ili *Narova* (1949)⁵², „pejzaž” kao da je

⁴⁸ NMCG

⁴⁹ VCG

⁵⁰ NMCG

⁵¹ ZMSV, NMCG

⁵² MSUB



Sl. 12. *Šipak u cvatu*, 1948, ulje na kartonu, 50 x 36 cm, Narodni muzej Crne Gore, Zbirka Milice i Svetozara Vukmanovića (Foto: Lazar Pejović)

zaboravljen, a „listovi”, „grane” i „plod”, kroz radne operacije koje iz procesa semioze bezmalo isključuju ono označeno, postali su elementi plošne artikulacije površine slike. Tokom ovoga procesa podloga je najprije *denaturalizovana* i materijalno *slikarski potvrđena* postupkom nanošenja bijele boje preko cijele podloge, neki put i preko nekog drugog bojenog sloja. Na ovaj način površina je napunjena čistom slikarskom egzistencijom, a njen unutrašnji diferencijalni karakter zasnovan na egzistenciji traga slikarske ruke. Na samoj površini, dakle na *stvorenoj* ograničenoj površini, kao da se sve zbiva i izvršava, kao da nema ničeg iza, ni izvan slike koja se sada transformiše u ekskluzivno, automatičko polje zbivanja, na kojem u ravnini bijelog prostora zvoni raskoš čiste slikarske građe. To je, nema sumnje, manifestacija one slikarske prakse koja je pomno razvijana još od herojskih vremena modernizma, koja konačno oslobađa čisto slikarska sredstva od obaveze da imaju sazajni karakter, udaljujući ih od „obaveza” prema vidljivom svijetu u susret stvaranju jednog suverenog, samooznačavajućeg plastičkog svijeta.

O ovom *odjahanju ustranu* govore zapravo sve Lubardine slike iz perioda poslije 1947, svjedočeći o *procesu* postepenog emancipovanja vlastite prezencije slikarstva, njegovog autonomnog telosa, koji umjetnost usmjerava prema samosvrhovitosti, odnosno prema razvoju njene teleološke perspektive, i u tom pogledu njegovo stvaralaštvo dijeli iste ideale s umjetnošću na široj evropskoj i svjetskoj umjetničkoj sceni ovoga vremena. No, iako nema tragova o tome da je Lubarda stvarno poznao teorijsku povijest modernizma, od Morisa Denija i njegovog istorijskog iskaza o slici kao „ograničenoj ravnoj površini” koja je „prekrivena bojama složenim po izvesnom redu”⁵³, sve do kantovski nastrojenog savremenika Klementa Grinberga i njegovih nesvodivih karakteristika slikarskog medija⁵⁴, micelični putevi istorije ipak su uspostavili mjeru stvari: Lubardino konkretno slikarsko iskustvo, osobito od kraja četrdesetih godina, dijeli mnoge vrijednosti i donosi mnoge formalne invencije koje njegov slikarski diskurs neosporno razvijaju u skladu s mnogim ključnim modernističkim postulatima: ravninom platna, antiiluzionizmom, autonomijom znaka i strukturalnih principa prema kojima se on raspoređuje na platnu, doživljajem realnosti umjesto nje same, potrebom za novim znakovima i simbolima, potragom za onim što je u čovjeku skriveno i nevidljivo, proširivanjem samog pojma stvarnosti.

⁵³ Navedeno prema: *Rečnik modernog slikarstva*, Nolit, Beograd, 1961, str. 78.

⁵⁴ Vidi: Klement Grinberg, Avangarda i kič, *Savremenik*, Beograd, br. 10, oktobar 1972, str. 272–281; isti, Ka novom Laokoonu, *Delo*, Beograd, br. 1–3, str. 412–427; ili, nešto kasniji tekst istog autora, *Modernističko slikarstvo*, 3 + 4, Beograd, br. A, str. 32–35.

Kada je pak u pitanju invencija 'zidnog' karaktera slike, koja se dešava u isto ovo vrijeme, ona je svakako povezana s činjenicom da je Lubarda 1948. godine proveo izvjesno vrijeme u manastirima Srbije i Makedonije, zajedno sa francuskim restauratorima koje je jugoslovenska vlada angažovala da u njima izvrše konzervatorske radove. Upravo iz ovog iskustva Lubarda je izvukao ideju moderne zidne slike, slike zamišljene kao dio zida, čemu je sasvim prilagodio i karakter materije kojom je ova slika realizovana. Na Lubardinim mnogobrojnim slikama nastalim pod uticajem ovog susreta sa fresko-slikarstvom oponašana je materijalna struktura zidne površine — zahvaljujući miješanju boje sa gipsom površina slike postaje posna i porozna, a postupak nanošenja ove mješavine špahtlom i nožem, koji namjerno ostavlja vidljive tragove i neravnine što podsjećaju na postupak primarne zanatske obrade zidnih površina unutrašnjosti neke građevine.

Kroz seriju pejzaža, ili metapejzaža sa prizorima crnogorskih brda, jednako kao i u slikama s drugačijim temama iz perioda poslije 1947, Lubarda se, kako smo vidjeli, sve više udaljavao od prirode, oslobađajući formalne potencijale slike. Sva ova iskustva, sve tri ključne problemske orijentacije o kojima je bilo govora — ukidanje iluzionističkih mehanizama prenošenja motiva putem sve većih deformacija prirodnih oblika; skraćivanje iluzivnoga prostora u slici, sve do njene potpune plošnosti i, najzad, invencija specifične, zidu podobne, materijalne građe slike — sabrana su i „učvorena” u slici *Noći u Crnoj Gori*. Upravo na ovoj slici na djelu je potpuno otuđivanje forme od prirodnog obrasca kojim se princip mimetičke reprezentacije u potpunosti zamjenjuje principom autonomne strukture, i onda kada su u toj strukturi donekle prepoznatljivi oblici predmetnog svijeta. Da bi ukidanje mimetičke reprezentacije bilo postignuto, a veza s njemu tako bliskom prirodom ipak sačuvana, on se svjesno „sklanja” u „temu” noći, jer noć kao polje „virtuelnosti i nečitovanosti”⁵⁵ omogućuje pojačan rad mašte i igru slobodnih asocijacija. Kao i u seriji slika sa narovima, ali sada sa mnogo većom udaljenošću od prirodnog obrasca, i na ovoj slici u potpunosti je ukinuta iluzivna „dubina” i afirmisana podudarnost plošnosti plastičke strukture s plošnom prirodom platna uz koje ova struktura prijanja kao uz svoje prirodno stanište. Ova plošnost slike u *Noć u Crnoj Gori* naglašena je i invencijom unutrašnjih „ramova” kojim je središnji „prizor” istovremeno i odvojen od, i prikazan uz ivice platna, zajedno sa „zidnim” karakterom predstave imaterije od kojeg je sazdana, slika se ispostavlja svijetu, *urbi et orbi*, kao predmet, kao samostalna egzistencija, ravnopravna s drugim predmetima u svijetu, kao predmet koji ne služi ničemu izvan sebe sama, izvan svoje vlastite svrhe.

⁵⁵ Mirča Elijade, *Slike i simboli, ogledi o magijsko-ritualnoj simbolici*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci — Novi Sad, 1999, str. 114.

„Nullus enim locus sine genio est.”
Lubardina umjetnosti spram tradicije

Pojam „duh mjesta” vodi porijeklo iz rimske mitologije. Prema *Rečniku grčke i rimske mitologije* D. Srejovića i A. Cermanović, geniji (genii), tj. duhovi, jesu „personifikacije duše stvari, osnovni princip života jednog čovjeka, naroda, kolektiva ili mesta, najspiritualnije i najmoralnije u bogovima, ljudima i stvarima.”⁵⁶ Već u Vergilijevoj Eneidi nailazimo na stihove koji svjedoče o ranom širenju ove mitološke teme u literaturu:

*Protrne vidjevši to Enèja, a između sjajnih
 Čaša se i zdjela zmija provuče otegnuv se u duž
 I jela okusi, pa od oltará, što ih oblíza,
 Ode te natrag zavuče bezazleno humku se u dno.
 Početu slavu Eneja još radije obnovi ocu
 Ne znajuć, mjesni je li to duh il’ očev je sluga.⁵⁷*

A komentarišući ove stihove Gramatičar Servije Honorat, u IV vijeku piše *Nullus enim locus sine genio est*, dakle, *Jer nema mjesta bez duha*.⁵⁸ U kasnijim epohama latinski izraz *genius loci* postao je popularan kako u literaturi, tako i u drugim područjima humanistike, posebno u XVIII vijeku, u kojem, primjerice, pjesnik Aleksandar Poup, ispisujući poetsku epistolu arhitekti Ričardu Bojlu, Lordu od Berlingtona, upućuje da u svojim poslovima umjetnika-arhitekta, uvijek oslušne „duh mjesta”.⁵⁹ Upravo ovaj izraz, ili pak navedena Servijeva sentenca, pojavljuju se kod Viktora Igoa⁶⁰, Edgara Alana Poa⁶¹, Hermana Hesea⁶²... U novijim vremenima, posebno u vrijeme, ili bolje reći *od vre-*

⁵⁶ Vidi: Dragoslav Srejović, Aleksandrina Cermanović, *Rečnik grčke i rimske mitologije*, SKZ Beograd, 1987, str. 94.

⁵⁷ Vergilije, *Eneida*, eLektire.skole.hr (prevod i komentari: Tomo Maretić), V pjevanje, stihovi 90–95, str. 91.

⁵⁸ https://ru.wikipedia.org/wiki/Гений_места

⁵⁹ Stihovi 57–64, navedene poslanice. Vidi: Alexander Pope, *Epistles to Several Persons: Epistle IV* To Richard Boyle, Earl of Burlington. <https://tspc.library.utoronto.ca/html/1807/4350/poem1632.html>, pristup 10. 05. 2018.

⁶⁰ „Vi znate šta veli Servijus: *Nullus enim locus sine genio est*.” Viktor Igo, *Bogorodičina crkva u Parizu*, Prosveta, Beograd, 1967, str. 369.

⁶¹ Servijevu frazu, kao epigraf, E. A. Po ispisuje na početku svoje priče *Ostrvo Fej*. Vidi: http://xroads.virginia.edu/~hyper/poe/is_fay.html, pristupljeno 12. 4. 2008.

⁶² „Uživao je... u onome što je bio *genius loci* Valdcela”. Herman Hese, *Igra dinduvama* (prevod Branimir Živojinović), CID Podgorica, 2003, str. 152.

mena tzv. postmoderne, ovaj pojam je često u kritičkoj upotrebi, od arhitekture gdje se pojavljuje i kao neka vrsta središnjeg interpretacijskog pojma, poput knjige Kristijana Norberga Šulca⁶³, do ostalih područja umjetničke i književne kritike. I dakako, nimalo slučajno, upravo u vrijeme i *od vremena* postmoderne, dakle od vremena gubitka globalne utopijske istorijske perspektive, koja je onda, donekle prirodno, proizvodila porast one subjektivnosti koja se prvenstveno naslanjala na neku „lokalnu” tradiciju. Ovo ukidanje utopijskoga horizonta otvorilo je, dakle, horizonte za mnoštvo različitih identitetskih naracija. Dakako, povijesne „oslonce” za razumijevanje „legitimnosti” ovih naracija moguće je potražiti u skoro cijeloj istoriji umjetnosti, u evidentnim, društveno i civilizacijski uslovljenim razlikama, primjerice između „nepokretnosti” i „nepromjenljivosti” egipatske umjetnosti, i „razigranosti”, „veselosti” i životne punoće umjetnosti Krita; između „idealizma” klasične grčke umjetnosti i „vojnog” mentaliteta i „realizma” klasičnog Rima; između italijanske renesanse i renesanse na sjeveru Evrope; između mirnoće i svedenosti „protestantskog” i raskoši i bujnosti „katoličkog” baroka u Nizozemskoj, ili, da navedemo jedan primjer iz povijesti moderne umjetnosti, između estetičnosti francuskog fovizma i „tamnog” modernizma njemačkog ekspresionizma, iako oba pokreta polaze od zajedničke ideje usredištenja čisto bojene artikulacije slike itd.

Svijest o ovim razlikama usidrena je na počecima istorije umjetnosti kao nauke, već od Johana Vinkelmana i njegovog djela *Iz istorije drevne umjetnosti*, objavljenog 1762. godine u Lajpcigu. U tome svome znamenitom djelu Vinkelman kaže kako istorija umjetnosti „treba da govori o poreklu, razvoju, promeni i padu umetnosti, kao i o *različitim stilovima različitih naroda, različitim epohama i umetnicima*, (podvukao P. Č.) i da to koliko je moguće dokaže na sačuvanim delima iz starine”⁶⁴. U 19. vijeku, u doba afirmacije ideje „nacionalne države”, i pojma „nacionalnog” uopšte, i istorija umjetnosti, razumljivo, razvija ovu temu u svome kritičkome polju. U knjizi Ipolita Tena *Slikarstvo u Nizozemskoj*, ovo vinkelmanovsko razlikovanje „različitih stilova različitih naroda, različitih epoha i različitih umjetnika” skoro da je u središtu istorijsko-analitičkog metoda ovog autora. Naime, „klima”, „rasa” i „momenat” jesu dominantne osobine *duha mjesta*, koje uslovljavaju suštinske razlike između

⁶³ Christian Norberg-Schultz, *Genius Loci Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, Edinburgh College of Art Library, https://marywoodthesisresearch.files.wordpress.com/2014/03/genius-loci-towards-a-phenomenology-of-architecture-part1_.pdf

⁶⁴ J. J. Vinkelman, *Istorija drevne umetnosti*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci — Novi Sad, 1996, str. 67–68.

umjetnosti „germanskih” i „latinskih” naroda⁶⁵. I u svojoj *Filozofiji umjetnosti*, posebna poglavlja su posvećena temeljnoj analizi „kulture duha”, i razlikovanju karaktera umjetnosti različitih naroda.⁶⁶ Isto tako, kod ranih „formalista” krajem 19. i u prvoj polovini 20. vijeka naglašava se ne samo specifičnost svjetonazora pojedinog umjetnika, nego se ovaj svjetonazor vidi kao sljedstveno sazdan na neizbježnim uticajima „lokalne” sredine, kako njenih prirodnih tako i njenih ukupnih duhovnih sadržaja, pa se zbog toga i opšti karakter umjetnosti svake posebne sredine odlikuje specifičnim osobinama. Kod Alojza Riegla, jedne od središnjih figura Bečke škole istorije umjetnosti, ovo razlikovanje afirmiše identitetski fenomen *duha mjesta*: „Likovna je umjetnost, dakle, kulturna pojava kao i svaka druga, a u posljednjoj liniji njezin razvoj ovisi o onom činiocu koji uopće podstrekava čovjekov kulturni razvoj. O nazoru na svijet kao izrazu ljudske potrebe za srećom. *Taj je nazor na svijet u različitim vremenima i u različitim narodima bio uvijek različit, ali ga moramo poznavati želimo li u najdubljij biti upoznati umjetnost određenih naroda i određenog vremena* (podvukao P. Č).”⁶⁷ Hajnrih Velflin pak u svojoj temeljnoj studiji-knjizi *Osnovni pojmovi istorije umjetnosti — problem razvitka stila u novijoj umjetnosti*, objavljenoj 1915. godine ističe kako „svuda gdje se ukus forme neposredno dodiruje sa duhovno-moralnim momentima nailazimo na osnove nacionalnog osjećanja” kako se „karakter vremena ukršta... sa karakterom naroda”, te da se „mora ... najprije utvrditi koliko neki stil sadrži opštih crta prije nego što se o njemu može da govori kao o osobenom nacionalnom stilu”.⁶⁸ Potom se u ovoj knjizi pomno ispituju razlike između renesansne i barokne umjetnosti preko odabranih, dobro poznatih pojmovnih parova⁶⁹, a praktično u svakom poglavlju postoje potpoglavlja pod nazivom „Istorijsko i nacionalno” u kojima se analiziraju razlike u umjetnosti pojedinih kulturnih sredina: italijanske, german-ske, nizozemske (sa razlikovanjem staronizozemske i flamanske umjetnosti). I Oto Paht, predstavnik Nove bečke škole, u svojoj studiji *Oblikovna načela*

⁶⁵ Hippolite Taine, *Slikarstvo u Nizozemskoj* (preveo Miroslav Brant), Mladost, Zagreb, 1951.

⁶⁶ Хиполит Тен, *Филозофија уметности*, Дерета, Београд (фототипско издање И. Ђ. Ђурђевића, Београд, 1921).

⁶⁷ Alois Riegl: Historijska gramatika likovnih umjetnosti — druga verzija — bilježnica za predavanje iz 1899, u: *Bečka škola povijesti umjetnosti* (izabrala i prevela Snješka Knežević), Barbat, Zagreb, 1999, str. 32.

⁶⁸ Hajnrih Velflin, *Osnovni pojmovi istorije umjetnosti — problem razvitka stila u novijoj umjetnosti*, IP „Veselin Masleša”, Sarajevo, 1974, str. 20.

⁶⁹ „Linearno i slikarsko”; „površina i dubina”; „zatvorena forma i otvorena forma”; „mnoštvo i jedinstvo”; „jasnost i nejasnost”.

zapadnjačkog slikarstva 15. stoljeća, takođe pomno analizira formalne osobine, pa tako i razlike, u umjetnosti posebnih kulturnih sredina: staronizozemske, južnonizozemske (flamanske), francuske.⁷⁰

Razumljivo, od kraja 19. vijeka, u vrijeme afirmacije ideje nacionalnih država, i na prostorima južnoslovenskih zemalja, ideje „nacionalnog” u umjetnosti, dakako kao dio opštije ideje odnosa tradicije i umjetnosti, bile su veoma prisutne, kako u književnoj, tako i u likovnoj kritici, od Valtroviča, Miloja Vasića i Dragutina Inkiostrija, do Nadežde i Rastka Petrovića, Milana Milovanovića, Dimitrija Mitrinovića, Branka Popovića, Milana Kašanina i mnogih drugih. Razumijevanje ovih ideja, osim naglašene zajedničke potrebe da se one opserviraju, nije kod ovih autora nimalo jednoznačno. S jedne strane, ideja „nacionalnog” u umjetnosti razumijeva se donekle kruto, moglo bi se reći i doktrinarno, kao prilika za neku vrstu konzerviranja i ekskluzivizacije nacionalnog duha, dok se, s druge, ona relativizuje kroz kritičku opservaciju koja ističe kako se u govoru o rasnoj ili nacionalnoj umjetnosti nekoga naroda „nikad... ne sme misliti (kao) o nečemu što je potpuno odvojeno, o nečemu što je iz samih osnova različito od svega onoga što se naziva umetnošću drugih rasa”.⁷¹ U ovome periodu, u prvoj polovini 20. vijeka, bilo je i onih stavova u kojima su, na različite načine, iznesene kritičke primjedbe spram „ideologije nacionalne umjetnosti”, od Moše Pijade, koji u jednom svome tekstu⁷² kritikuje tri težnje za „nacionalnim” stilom — „nove vizantince”, Dragutina Inkiostrija i Meštrovijevo stilsko djelo — sve do krajnje radikalnog, avangardističkog stava Ljubomira Micića, o tome kako „nema specifično nacionalne umetnosti, a još manje klasne umetnosti”, jer je, naime, umjetnost „sveopšta”, pa iako ona, tj. umjetnost, „pripada narodima”, to nikako ne znači „da narod ima ikakva prava da određuje smer umetnosti”.⁷³

Od početaka javnoga djelovanja u zemlji, nakon šestogodišnjeg boravka u Parizu 1926–1932, umjetnost Petra Lubarde sagledavana je iz perspektive tri kritička stanovišta: kroz analizu formalnih elemenata njegovoga slikarstva, preko

⁷⁰ Otto Pacht, *Oblikovna načela zapadnjačkog slikarstva 15. stoljeća*, u: *Bečka škola povijesti umjetnosti* (izabrala i prevela Snješka Knežević), Barbat, Zagreb, 1999, str. 219–278.

⁷¹ Sava Popović, *Rasno u umetnosti*, *Narodna odbrana*, Beograd, 7. jul 1935, br. 27, str. 437.

⁷² Moša Pijade, Ivan Meštrovic i težnja za stilom u našoj umetnosti, *Ilustrovane novosti*, Zagreb, *Slobodna reč*, Beograd, 1919. Preštampano u: Moša Pijade, *O umetnosti*, SKZ, Beograd, 1963, str. 119–146.

⁷³ Ljubomir Micić, *Čovek i Umetnost*, *Zenit*, *Internacionalna revija za umetnost i kulturu*, Zagreb, februar 1921, br. 1, str. 1–2.

uporedne analize ove forme sa formalnim osobinama mogućih modernističkih uzora, prije svega pripadnika francuske, posebno pariske škole i, najzad, kroz uočavanje, priželjkivanje ili sugerisanje onog duhovnog supstrata koji je već imenovan kao *genius loci*, dakle duh mjesta, kao nešto što je naslonjeno, izniklo na nekom obliku ili izrazu „naše” tradicije.

Što se tiče analize formalnih elemenata Lubardinog slikarstva, jezik kritike je prilično štur, oslonjen na isuviše uopštene, katkad i „školske” pojmove, poput „boje”, „crteža”, „kompozicije”, pri čemu su ovi pojmovi, skoro po pravilu, „literarizovani” u skladu sa dominacijom literarno-narativnog impresionističkog pristupa umjetničkom djelu u diskurzivnim praksama naše kritike tokom ovog ranog „modernističkog” razdoblja. Ipak, usred ove dominacije „školskih” pojmova, zabljesnu i pojmovi poput pojma „čistog slikarstva”, ili onog „bitno slikarskog” koji, bez sumnje, pripadaju registru temeljnih pojmova u kritičkoj povijesti modernizma. Tako P(opović) S(ava), u osvrtu na Lubardinu prvu izložbu u Beogradu 1933, ističe kako ovaj umjetnik, „daleko od ikakvih vulgarnih problema ili dopadljivih tendencija...radi čisto slikarstvo”⁷⁴, a povodom njegove druge samostalne izložbe u istom gradu 1934. u neku ruku slično razmišlja i Mihailo S. Petrov koji u tekstu navodi da „on svoje slikarske doživljaje doživljava *izrazito slikarski*, kao prevashodno bojenje pretstave, i prenosi ih na platno sa uspehom izdvajajući i podvlačeći ono *bitno slikarsko* u njima (podvukao P. Č.)”⁷⁵

Što se pak tiče ranih kritičkih opservacija o uticajima drugih umjetnika na Lubardino onovremeno djelo, prije svega, razumljivo, o uticajima francuskih modernih umjetnika, uz isticanje „eklektičkog karaktera” njegove umjetnosti, kritika pominje „školu francuskih modernih impresionista”, „parisku školu”, i „sezanimizam”, a potom Gogena, Matisa, italijanske futuriste „iz prvog doba”, De Kirika i Prampolinija, ali i Goju, te „persijske minijature” i „italijanske primitivce”⁷⁶.

Uz ove dvije prve uporišne tačke kritičkih opservacija Lubardinog djela iz ranoga perioda, o kojima je naprijed bilo riječi, umjesto sumiranja, valja imati u vidu i jedan kasniji, poslijeratni analitički komentar samog umjetnika. Jeste da je *izgled predmeta*, odnosno *izgled stvari* usidren u njegovom slikarskom iskustvu u ranom periodu stvaralaštva, što je sigurno bilo uslovljeno Lubardinom „kulturnom biologijom”, ali sudeći po riječima samog umjetnika, to je bio i njegov svjesni izbor:

⁷⁴ P(opović) S(ava), 30 platna Petra Lubarde, *Valjci*, Nikšić, br. 2, god. I, 1933, str. 117.

⁷⁵ Mih. S. Petrov, Četiri istovremene izložbe — Izložba Petra Lubarde, *Pravda*, Beograd, 12. IV 1934, br. 10573, str. 6.

⁷⁶ Vidjeti, na primjer: N. J. (Rastko Petrović), Mladi Crnogorac Petar Lubarda izlaže u Beogradu, *Politika*, Beograd, 17. V 1933, God. XXX, br. 8982, str. 8.

*U tom svom periodu — veli Lubarda — poznao sam moderna zbi-
vanja u slikarstvu, kao što ih znam i danas. Međutim, možda sam bio
tvrdoglav i želio da prvo izučim ono što mi zovemo zanatom, i drugo: ono
što se zove savlađivanje primarne materije, tj. sâmu predmetnost. Zapravo,
ja sam smatrao da se preko predmeta, opšte uzeto, može dobro ući u
slikarstvo.⁷⁷*

Preciznije analitičko čitanje ove izjave upućuje, između ostalog, na Lubardino razdvajanje pojma predmeta i pojma slikarstva („preko predmeta... ući u slikarstvo”), i to na način koji predmet uzima samo kao *funkciju* slikarstva, a nikako kao njegov cilj, otvarajući tako mogućnost za razumijevanje slikarstva kao nečeg drugog, složenijeg i značajnijeg, nečeg što se iza predmeta u stvari skriva, i što je pomoću predmeta samo posredovano. A ovo posredovanje očito ima različite nivoe, od kojih prva dva, kako ih razumije Petar Lubarda, predstavljaju „izučavanje zanata” i „savlađivanje primarne materije”, odnosno osvajanje „sâme predmetnosti”. Ostaje, međutim, činjenica da je predmet, odnosno prikazana priroda, osnovni nosilac-posrednik značenja, i da je njegovim prikazom na platnu bitno određena, mada ne sasvim iscrpljena, i likovna struktura sâme slike. U tom smislu, može se govoriti kako je slika donekle uslovljena njoj heteronomnim sadržajima.

Najzad, kada je u pitanju treće navedeno uporište u tumačenju Lubardinog slikarstva, odnosno narečeno uočavanje, priželjkivanje ili sugerisanje onog duhovnog supstrata koji je već imenovan kao *genius loci*, kao izraz „naše” tradicije, o kojoj i ovo djelo svjedoči, treba reći kako je naša kritika uočila nekoliko manje ili više opravdanih uporišnih tačaka u argumentaciji koja Lubardino slikarstvo vidi kao usidreno u „našoj” tradiciji, kao njen jedinstveni, majstorski pronađeni „modernistički” izraz. Ako ostavimo po strani nerijetka izvođenja „dramskog” karaktera Lubardinog slikarstva iz karaktera crnogorskog pejzaža, što je upitan stav, utoliko prije što postoje Lubardine slike, poput *Sremskog predjela* iz 1937. (sl. 13), izrazito ravničarskog, koji po svojoj „dramskoj” prirodi zapravo ne zaostaje za „dramatičnošću” njegovih crnogorskih pejzaža, kritika, posebno nakon 1950. i Lubardine nove koncepcije slike, naglašava njegovu vezu s našom epskom tradicijom, usmenim legendama i mitovima, brđanskim mentalitetom i moralom, kao i sa tradicijom fresko-slikarstva i specifičnim karakterom likovnog izraza naših srednjovjekovnih stećaka. U Prilogu koji je dat

⁷⁷ Petar Lubarda protiv podele slikarstva na figurativno i apstraktno, razgovor vođio Aleksandar V. Stefanović, *Danas*, Beograd, 27. 9. 1961.



Sl. 13. *Sremski predio*, 1937, ulje na platnu, 55,7 x 75 cm, Galerija Matice srpske, Novi Sad
(Foto: Lazar Pejović)

na kraju ovoga teksta izdvojeni su odabrani citati domaćih autora na temu koja je u ovom poglavlju imenovana kao *genius loci*, tj. duh mjesta.

O svojoj „ljubavi prema narodnoj poeziji” Lubarda je govorio u više navrata. Kod njega se pak nije sve završilo na „čistoj ljubavi”. Daleko od toga, ovaj se odnos, pretvorio u suštinsko *pictura-poesis* savezništvo. Ono je, dakako, vidljivo u mnogim njegovim radovima prikazanim na istorijskoj beogradskoj izložbi 1951, prije svega u arhaizmu i elementarnosti njegovog slikarskog jezika, ali u nekima je posebno izraženo i kroz veze koje ne počivaju samo u jezičkoj srodnosti. Njegova monumentalna slika *Bitka na Vučjem Dolu*⁷⁸ (sl. 14) naslonjena je na epsku pjesmu, ali je veza s njom još direktnija u jednoj drugoj Lubardinoj slici s ove izložbe, koliko povezanoj s opštim duhom njegovih novih slika, toliko i jedinstvenoj. Slika *Na kuću ti gavran pao*⁷⁹ (sl. 15) u formalnom smi-

⁷⁸ NMCG

⁷⁹ GMS KT



Sl. 14. *Bitka na Vučjem Dolu*, 1950, ulje na platnu, 300 x 390 cm, Narodni muzej Crne Gore (Foto: Lazar Pejović)

slu ima sve osobine Lubardinog ovovremenog jezika, počev od onog proširenog, nepravilnog unutrašnjeg rama iz kojeg se pomalja predstava, koji sugerirše ograničeno polje suvereniteta slike, preko plošne neiluzivne prirode prikazanih oblika, te njihovih asocijativnih i simboličkih potencijala, do sirove materijalne „zidne” građe slike, koju kao da prekriva plesnjiva sivo-žučkasto-zelenkasta kora vremena. Središnji „lik” slike sazdan je od prepleta, dramatizovane bijele gromade-svijeta, u koju je užljebljena crvena ruševina kuće-doma preko kojeg, kao i preko dijela gromade-svijeta, naliježe „nesrazmjerno” velika figura-stigma crnog gavrana raširenih krila⁸⁰. Slika je skoro doslovna interpretacija stihova iz crnogorske narodne tužbalice:

⁸⁰ Gavran je u našoj epskoj poeziji uvijek donosilac tragičnih poruka, zloslutna, grabljiva i nečista ptica, čija je simbolika htionska. Prema narodnom vjerovanju, koje zapravo dijeli cijeli slovenski svijet, gavran se vezuje za krvoproliće, nasilje i rat, on predosjeća i predskazuje skorbu smrt i napad neprijatelja. Kao vjesnik smrti, on grakće putniku nad glavom, slijeće na krov, ili dimnjak, krilima udara u otvore



Sl. 15. *Na kuću ti gavran pao*, 1951, ulje na platnu, 81 x 100 cm, Galerija Matice srpske, Novi Sad, Kolekcija Tarket (Foto: Lazar Pejović)

*Na kuću ti gavran pao
kljunom šljeme oborio,
suzom oganj ugasio
krilom vrata zatvorio.*⁸¹

Znamo iz mnogih izvora i svjedočanstava, uključujući i ona koja je ostavio Petar Lubarda, koliko je njemu bila važna narodna epska poezija, i koliko je,

na kući. Podrobnije o tome: Aleksandar Gura, *Simbolika životinja u slovenskoj narodnoj tradiciji*, Brimo / Logos / „Globosino” — Aleksandrija, Beograd, 2005, str. 396–405.

⁸¹ Stihove, doduše malo izmješteno iz standardnog tužbaličkog osmerca, navodi u svojoj reportaži *Pesnik slobodnih krševa* Zorica Mutavdžić. Ovdje su stihovi dati onako kako se standardno izgovaraju. Vidi: ista, *Duga*, br. 356, Beograd, 28. septembar 1952.

uostalom, njome bio inspirisan kada su u pitanju mnoge njegove slike.⁸² No, čini se da se ovdje ipak radi o jedinstvenom slučaju. Jedinstveni su, najprije, izbor upravo tužbalice, kao i ova *doslovnost* u prenošenju datoga teksta, jer je svaki stih pomno preveden u sliku. Gavranov kljun je na slici doista već oborio krov-”šljeme” doma, jednim krilom „zatvorio” njegova „vrata”, a izrazito naglašeno i „aktivno” oko, sugerije da su i iz njega već „istekle suze” i „oganj ugašile”. Slika je jedinstvena i zato što se, među svijetlim, „sunčanim” prizorima drame Prirode i drame Istorije, koje objavljuju ostali radovi na izložbi, izdvaja kao prizor koji upozorava da obje ove drame obavlja i tragizam Prokletstva kao jednog od lica Sudbine. Jedinstvena je i po tome što ovaj tragizam ne vidi samo kao moguću kolektivnu istorijsku sudbinu jednoga naroda u njegovom hodu kroz istoriju, adresat kletve je zapravo pojedinac, pa je ona ovdje jednako moguća i kao simbolička slika lične sudbine, sudbine Lubardinog vlastitog Doma, jer je tragizam Sudbine prekrrio upravo njegov Dom, budući da je „glava” toga Doma, otac Lubardin, tragično završio kao nevina žrtva slijepog ideološkog revanšizma odmah poslije Drugog svjetskog rata. Jedinstvena je, dakle, i kao izraz najdublje intime, (makar koliko „skrivena” iza predstave koja može da se doživi kao kolektivna, mitska slika) izraz tragizma pojedinca koji postaje vjernik, pa i pjesnik društva koje mu je ubilo oca.⁸³ Jedinstvena je, najzad, i po tome što nema niti skica, niti slika iste, ili makar slične sadržine, što je inače bila uobičajena praksa za ovog umjetnika, i što, upravo zbog izostanka ove uobičajene radne ekstenzije, koja bi oslabila njenu simboličku „auru” i možda pomjerila značenje u drugom pravcu, potvrđuje njenu posebnost u kontekstu njegove lične, traumatične povijesti. No, bilo da je ova slikasimbolički izražavala kolektivnu sudbinu, bilo da je mišljena kao izraz pojedinačnog prokletstva, uvođenje u simbolički repertoar samog pojma prokletstva, odnosno sudbine, označavao je transgresivni postupak najvećeg reda u kontekstu aktuelne povijesne situacije. Jer sudbina, ispisana na nevidljivim dlanovima svijeta, stoji kao

⁸² Od mnogobrojnih izjava koje je na ovu temu dao, navodimo dvije: „Ja lično nosim ljubav prema narodnoj poeziji još od detinjstva, a u mojim razmišljanjima o likovnom, narodna umetnost po snazi, atmosferi, sadržanom životu i etičkim momentima ima veliko mesto”. Vidi: S. Čelić, Razgovori u ateljeima — Petar Lubarda, *Revija*, Beograd, 16. jul 1953; U jednoj mnogo kasnijoj izjavi za *Večernje novosti* Lubarda kaže: „Narodna tradicija transformisana u mojoj svesti progoni me i u snu i na javi.” Vidi: „1001 noć” na platnu, *Večernje novosti*, Beograd, 3. XI 1971.

⁸³ Da je slika za Lubardu imala poseban status govore i ne baš tipične riječi koje, povodom ove slike, izgovara pred novinarom: „Veoma je volim”, kao i to što je na bijelom paspartuu oko slike dugo stajala crvena tačka, kao znak da ona ni na jednoj izložbi nije bila na prodaju. Vidi: isto.

nešto sasvim neuhvatljivo i neprozirno za jednodimenzionalnu ekonomiju pozitivističkog mišljenja i strogoću racionalističke ideologije linearnog napretka, kao nešto što se ne može kontrolisati, „nadzirati i kažnjavati”, jer su njene putanje izuvijane, izukrštane, tajnovite i zamršene kao što su zamršeni obrisi Lubardinih „figura” na njegovim novim slikama, kao što je sam svijet zamršen.⁸⁴

Mnogo manje doslovna, ali upravo zbog toga i delikatnija, jeste moguća veza između stihova iz jedne epske pjesme i slike *Durmitor*⁸⁵ (sl. 16), koja je, kao što smo već rekli, takođe bila izložena na ovoj istorijskoj izložbi, i koja već po svojoj tematici izgleda udaljena od moguće relacije s epskom pjesmom. Nije potrebno čak ni znati kako „izgleda” Durmitor ili njegovi pojedini masivi da bi bilo jasno kako ova slika sigurno nije nastala u pleneru, kroz operaciju koja podrazumijeva neposredno gledanje u motiv i odgovarajuće mehanizme koji sliku primiču njegovom „realnom” izgledu. Ona uostalom nastaje u vrijeme kada je umjetnik već u Beogradu, daleko od realnoga motiva, i ona je očito plod njegove ateljerske radne metodologije, koja mnogo više vodi računa o „oku koje zna” nego o „oku koje vidi”. S jedne strane, u ovoj slici nije teško identifikovati jezičke operacije koje je povezuju s nekim drugim slikama iz ovog vremena, poput, recimo, načina na koji bojene partikle, kao i u slučaju *Ceste* iz 1948,⁸⁶ prekrivaju i bogato nahranjuju površinu platna, kao što malo pažljivija analiza pokazuje i kako je oblik masiva planine u slici *Durmitor* zapravo srodan obliku koji formira grupno tijelo gurača vagoneta na slici *Izgradnja pruge*⁸⁷, takođe iz 1948. godine, još jednom ukazujući na kontinuitet automimetičkih

⁸⁴ Cijeli dio teksta posvećen slikama *Bitka na Vučjem Dolu* i *Na kuću ti gavran pao* donosim doslovce onako kako je on napisan u mom magistarskom radu, odbranjenom 2008. godine na Filozofskom fakultetu u Beogradu. Dio ovog rada, pod nazivom *Apogej u umjetnosti Petra Lubarde*, objavljen je u podgoričkoj „Art-centrali”, br. 1, februar 2009, str. 2–17, u sklopu kojeg je i gorenavedena analiza značenja i smisla dviju navedenih slika (str. 9–10). Ideju o mogućoj povezanosti slike *Na kuću ti gavran pao* sa ličnom Lubardinom tragedijom, strijeljanjem oca 1945, preuzeo je Niko Martinović u svome izlaganju u CANU, posvećenom obilježavanju 110 godina od rođenja Petar Lubarde. Ali ne samo ideju, nego je i cijelu „arhitekturu” dijela svoga teksta posvećenog upravo dvjema slikama o kojima ja govorim, gradio na argumentaciji iznesenoj u mome tekstu, kako u osnovnom tekstu, tako i u fusnotama. Dabome, to je bio legitiman postupak, uz obavezujući intelektualni moral navođenja izvora, što, na moje iznenađenje, Martinović nije učinio! Iako nijesam prisustvovao njegovom izlaganju, u jesen 2017. pročitao sam tekst koji je u nastavcima izlazio u dnevnom listu *Vijesti*. U elektronskoj formi: Niko Martinović, Petar Lubarda — povodom 110 godina od rođenja (3), *Vijesti*, 7. 10. 2017.

⁸⁵ VRS

⁸⁶ VRS

⁸⁷ NMCG



Sl. 16. *Durmitor*, 1951, ulje na platnu, 150 x 180 cm, Vlada Srbije (zgrada nekadašnjeg SIV)
(Foto: Lazar Pejović)

postupaka u Lubardinom stvaralaštvu. S druge strane, ovo „oko koje zna” kao da zna i stihove iz poznate epske pjesme *Ženidba kralja Vukašina*, kojima narodni pjevač „prenosi” rodu obraćanje kralja Vukašina Momčilovoj ljubi Vidosavi:

*Vidosava, Momčilova ljubo,
šta ćeš u tom ledu i snijegu?
Kad pogledaš s grada iznad sebe,
ništa nemaš lijepo videti,
već bijelo brdo Durmitora,
okićeno ledom i snijegom
usred ljeta kao usred zime.*⁸⁸

⁸⁸ Obraćanje kralja Vukašina ljubi Momčilovoj, u pjesmi *Ženidba kralja Vukašina*. Navedeno prema: Vojislav Đurić, *Antologija narodnih junačkih pesama*, SKZ, Beograd, 1983, str. 181.

U čisto slikarskom smislu *Durmitor* je modernističko djelo raskošne, svijetlo orkestrirane, u plohi razvijene, slave *plave, bijele i zlata*: plavih „nebesa”, svijetlog masiva „planine” premreženog partiklama bijele boje i prošaranog topografskim plavim „sjenkama” i zlatnim akcentima koji povezuju gornje i donje zone slike, i zlatnog „podnožja” masiva, „zemlje” iz koje ovaj masiv izrasta. U isto vrijeme, ključni elementi ove *slikovitosti* Lubardine slike imaju potpuni oslonac u središnjim nosiocima *slikovitosti* narodne pjesme: „bijelo brdo Durmitora” doista je i na slici „okićeno” mrežnom, rešetkastom koprenom bijele boje, „led i snijeg” iz pjesme kao da bi mogli biti njeni logični pokretači na slici, uz to još i potvrđeni širokom „uvalom” bijele „sniježnice” koja je u lijevom uglu slike „zapala” u zlatasto polje podnožja, i koja u prirodnim procesima često označava živu vezu „zime” i „ljeta”, što odgovara i intencionalnosti ove neprekinute veze u samoj pjesmi.

Lubardin *Guslar* iz 1952.⁸⁹ (sl. 17) kao i nekoliko drugih varijacija na temu guslara, predstavlja, bez sumnje, najčistiju i najsnažniju emanaciju ovog Lubardinog odnosa prema tradiciji. Ovdje se *pictura-poesis* veza uzdiže do najsrećnijeg spoja novopronađenog modernističkog jezika i tradicijskog obrasca iz kojeg se nadahnjuje. Čitajući prije nekoliko godina iznova Andrićev roman *Na drini ćupriju*, otkrio sam da između dvojice velikih stvaralaca i istovremenika postoje pomalo iznenađujuće dodirne tačke, koje dosad naša kritika nije uočila. Po svome spoljašnjem liku, Ivo Andrić i Petar Lubarda bez sumnje su antipodi. Andrić, odmjereni i zakopčani gospodin, bio je uvijek u urednom, nenametljivom, no decentnom odijelu, s kravatom i, često, šeširom. Njegovom ionako ozbiljnom licu dodatnu strogoću davale su jednako stroge naočare s crnim okvirom. U ovom smislu, Andrić je bio poštovalac dokse. Za njega ona nije tek protokolarna — ova doksa dolazi kao izraz unutrašnje usklađenosti i najdublje uvjerenja. Andrićeva uredna i uzdržana pojava oličenje je urednog, suzdržanog gospodina. Čovjeka grada. Nikako flaneura, takođe kultne gradske figure. Ni traga spolja koji bi uputio na unutrašnji nemir. Ono spolja, javno spolja, na prvi pogled ne odaje šta se zbiva „unutra”. Tek kada se sagleda njegovo djelo, kao vanserijski sređeni sistem, tek tad se može uspostaviti i analogija sa sređenošću ove spoljašnjosti. Tako je i hodao, odmjereno, ne povređujući prostor. Tako je i govorio: snaga riječi počiva u čistom značenju jezika, u snazi izrečenog, nema naglašene mimike, retorike nekog ekspresivnog tjelesnog gesta. Kada je za govornicom, samo suzdržana, skoro nepomična vertikalna figura čovjeka koji ozbiljno izgovara tekst.

⁸⁹ MSUB



Sl. 17. *Guslar*, 1952, ulje na pl, 163 x 147,5 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd
(Foto: Lazar Pejović)

Lubarda je pak sušta suprotnost. I kad je u odijelu i sa kravatom, on je u njemu bio tek protokolarno. Onako omalen, zdepast, brđanin izbija iz njegovog oklopa. Odijelo za njega nije doksa. Zato ga na fotografijama često vidimo drugačije kostimiranog: ešarpe, šalovi, crne pletene vunene kape, kratki šortsi majica — očito birani komadi odjeće kojima se pažljivo gradi „imidž“ ležernog modernog umjetnika, po uzoru na Pikasa. Lubarda je očito držao do toga. Umjetnikov spoljašnji lik treba i javno da izrazi nesputanost i slobodu kreativnosti. On

je figura za koju je prirodno da i u ovom pogledu nadilazi građanske konvencije. Ono spoljašnje dijelom raskriva unutrašnje. Za razliku od „klasične” Andrićeve figure, Lubarda je „romantičar”. Kada hoda, hoda tromo, gega se i lomi, „povređujući” vazduh i prostor, u skladu sa svojom agrarnom prirodom, ali i karakterom teške i spore linije, koja urezuje obrise brda na njegovim okamenjenim slikama. Kamenštak. Tako je i govorio: tromo, sporo, izvlačeći riječi iz neke dubine. Ali riječi ne govore same, svojim mudrijaškim značenjem. Malo su riječi. Snaga bića koje osjeća da je svijet vječita zagonetka, da ga je teško sistematizovati jezikom, traži dopunu i pomoć cijelog tijela: njih prati ocharavajuće izražajno lice, otvoreno prema svijetu, sa živim krupnim crnim očima, i čestim osmjehom. Osim riječi, govori i retorika gesta.

Prema onome što se iza spoljašnjeg krije, međutim, Andrić i Lubarda se dodiruju. Ne samo po tome što bezmalo pripadaju istom pokoljenju: iako je Andrić 15 godina stariji, a umro svega godinu dana nakon Lubardine smrti, oni zapravo dijele isto istorijsko vrijeme, oni su njegovi veliki svjedoci — svjedoci XX vijeka. Ne samo po tome što žive u njemu, što je puka faktografija, već najprije po onome što se njihovim sudbinama, kao i u njihovim djelom, svjedoči o tome kako se u njemu živjelo, o čemu se mislilo i o čemu se pjevalo.

Prethodna teza je, naravno, uopštena. Na manje-više isti način mogli bismo dovesti u vezu bilo koju dvojicu pisaca, umjetnika, stvaralaca — svjedoka vjeka, kojemu je već na početku, kako bi u svojoj dalekovidoj pjesmi *Vijek* rekao Mandeljštam, slomljena kičma: „Al’ puče ti kralježnica / divni vijeće, žalosni”.⁹⁰ Pažljivije, međutim, čitanje djela ovih velikih stvaralaca otkriva nekoliko suštinski dodirnih tačaka. Toliko suštinskih, pa i ne tako teško dokučivih, neke su i sasvim očigledne, da se postavlja zanimljivo pitanje kako je zaista moglo da se desi da sve ipak promakne pažnji naše kritike, koja se, osobito u slučaju Iva Andrića, pomno bavila njihovim djelom.

Najprije, pođimo od nečeg opšteg, od sličnog razumijevanja proticanja vremena. U svome istorijskom romanu *Na Drini ćuprija* Andrić „premošćuje” vrijeme od nekih četiri stotine godina. Smjenjuju se istorijski događaji i ljudske sudbine, no rijeka svejednako teče, a most svejednako ostaje. Poglavlja u romanu često se završavaju refleksijama o postojanosti mosta. Primjerice: „A smisao i suština njegovog postojanja kao da su bili u njegovoj stalnosti. Njegova svjetla linija u sklopu kasabe nije se menjala kao ni profili okolnih planina na nebu. U nizu mena i brzom ocvetavanju ljudskih naraštaja, on je ostajao

⁹⁰ A. Badiou, *Stoljećee*, Antibarbarus, Zagreb, 2008, str. 19. U knjizi je pjesma data prema prevodu Fikreta Cacana, iz zbirke *Pjesme i eseji*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1989.

nepromenjen kao i voda koja prolazi ispod njega.”⁹¹ Ili: „Tako se na kapiji, između neba, reke i brda, naraštaj za naraštajem učio da ne žali preko mere ono što mutna voda odnese. Tu je u njih ulazila nesvesna filosofija kasabe: da je život neshvatljivo čudo, jer se neprestano troši i osipa, a ipak traje i stoji čvrsto ‘kao na Drini ćuprija.’”⁹²

S druge strane, u jednom razgovoru objavljenom u *Borbi* zabilježene su ove Lubardine riječi: „U jezgru života vreme je nemerljivo.”⁹³ Sklon mudrovanju, ovdje Lubarda izgovara jednu od svojih svakako najdubljih neumjetničkih, mogli bismo reći filozofskih, metafizičkih opservacija o postojanju. U jezgru, dakle u nekom središtu, u samoj biti života, vrijeme se ne može mjeriti, tj. postoji kao neko apsolutno, nemjerljivo stanje. „Proticanje vremena”, sljedstveno, samo je spoljašnji, prividno promjenljivi omotač oko ovoga „jezgra”. Vrijeme, za nas, prolazi, no u ovom jezgru života, u apsolutu, ono je nemjerljivo.

I za Andrića i za Lubardu, unatoč životnim i istorijskim mijenama, postoji neka stalnost, neko jezgro, bit, suština koja nadilazi varljivu temporalnost. Ona je i u temelju najdublje shvaćene tradicije.

I za jednoga i za drugog stvaraoca može se reći da je njihovo djelo snažno obilježeno upravo razumijevanjem i mitsko-poetskom evokacijom tradicije. Posebno ih povezuje jednako poštovanje prema legendama i usmenom predanju. U romanu *Na Drini ćuprija*, Andrić zapisuje: „Narod pamti i prepričava ono što može da shvati i što uspe da pretvori u legendu. Sve ostalo prolazi mimo njega bez dubljeg traga, sa nemom ravnodušnošću bezimernih prirodnih pojava, ne dira njegovu maštu i ne ostaje u njegovom sećanju.”⁹⁴ Ili, na drugom mjestu: „Zbunjivan dugo onim što se neposredno dešavalo oko mene, ja sam u drugoj polovini svoga života došao do zaključka: da je uzaludno i pogrešno tražiti smisao u beznačajnim a prividno tako važnim događajima koji se dešavaju oko nas, nego da ga treba tražiti u onim naslagama koje stoleća stvaraju oko nekih glavnijih legendi čovečanstva. Te naslage stalno, iako sve manje verno, ponavljaju oblik onog zrnca istine oko kojeg se slažu, i tako ga prenose kroz stoleća. U bajkama je prava istorija čovečanstva, iz njih se da naslutiti, ako ne i potpuno otkriti, njen smisao.”⁹⁵ S druge strane, kako je već istaknuto, upravo mitovi, legende i usmena predanja bili su važni pokretači u artikulaciji

⁹¹ Ivo Andrić, *Na Drini ćuprija*, Prosveta, Beograd, 1962, str. 93.

⁹² *Isto*, str. 106.

⁹³ Petar Lubarda: U jezgru života vreme je nemerljivo (zabilježio Mića Milošević), *Borba*, 30. maj 1965, str. 9–10.

⁹⁴ Ivo Andrić, *isto*, str. 39.

⁹⁵ Ivo Andrić, Razgovor sa Gojom, u: isti, *Istorija i legenda*, sabrana djela Ive Andrića, udruženi izdavači, Sarajevo, 1986, str. 23.

inovativnog slikarskog jezika, posebno u najboljoj stvaralačkoj fazi Petra Lubarde. Sam će to i naglasiti u već citiranoj izjavi: „Narodna tradicija transformisana u mojoj svesti progoni me i u snu i na javi.”⁹⁶ Najzad, i Andrić i Lubarda, svako na svoj način, no sa jednako dubokim razumijevanjem, bavili su se i kosovskim mitom — Andrić u poznatom tekstu *Njegoš kao tragični junak kosovskog mita*, Lubarda u znamenitoj seriji slika posvećenih Kosovskom boju.

Vrhunac „susreta” ove dvojice stvaralaca ukazuje se opet u polju tradicije, u legendarnom motivu guslara. Kao što most premošćuje rijeku, tako se u Andrićevom romanu guslar pojavljuje kao ključna simbolička figura koja premošćuje istorijsko vrijeme. Prvi put, pojavljuje se upravo u vrijeme početaka podizanja mosta. Evo i Andrićevog, nešto šireg opisa iz trećeg poglavlja romana:

Za to vreme narod spava po kolibama i pojatama, odmara se i obnavlja snagu. Ali ne spavaju svi; umeju i oni da bdiju, za svoj račun i na svoj način.

U jednoj prostranoj i suvoj pojati gori vatra na sredini, upravo dogoreva, jer je od nje ostala samo još žerava koja tinja u polumračnoj prostori. Ceo prostor je ispunjen dimom i kiselaslim teškim zadahom mrokog odela i opanaka i isparavanjem tridesetak ljudskih telesa. Sve su to kulučari, seljaci iz okoline, hrišćanska, kmetovska sirotinja. Svi su ka ljavi, pokisli, premoreni i brižni. Pojede ih ovo besplatno i bezizgledno kulučenje, dok njihove njive, gore po selima, uzalud čekaju na jesenje oranje. Većina je još budna. Suše obojke pored vatre, prepliću opanke, ili prosto gledaju u žeravicu. Među njima se našao odnekud neki Crnogorac, uhvatili ga sejmeni na drumu pa kuluči već nekoliko dana, iako neprestano svima priča i dokazuje kako je njemu to vrlo mučno i neprilično i kako mu obraz ne podnosi ovo argatovanje.

Sad je oko njega okupljen najveći broj budnih seljaka, naročito mlađih. Iz dubokog džepa svoga sivog gunja Crnogorac izvlači gusle, neugledne i malene kao podlanica, i kratko gudalo. Jedan od seljaka izlazi pred pojatu i čuva stražu, da ne naiđe ko od Turaka. Svi gledaju u Crnogorca kao da ga sad prvi put vide i u gusle koje iščezavaju u njegovim velikim šakama. On se savija; gusle su mu u krilu, a glavu od gusala pritište bradom, maže strunu smolom i huče u gudalo; sve je vlažno i odvuglo. I dok obavlja sve te sitne radnje, samosvesno i mirno kao da je sam na svetu, oni ga netremice gledaju. Najposle jekne prvi zvuk, rezak i neravan. Uzbudjenje raste. A Crnogorac podešava i počinje kroz

⁹⁶ *Večernje novosti*, Beograd, 3. XI 1971.

nos da pušta svoj glas i da njime dopunjava zvuk gusala. Sve se slaže i sve nagoveštava čudnu priču. A u jednom trenutku Crnogorac zaista, pošto je kako-tako uskladio svoj glas sa guslama, zabaci odjednom glavu silovito i ponosno, da mu iskoči jabučica na mršavom vratu i ble-snu oštar profil pri svetlosti, i pusti prigušen i otegnut zvuk: „Aaaa — aaaaaa!” i odmah nastavi razgovetno i kliktavo:

*Pije vino srpski car Stevane
U Prizrenu, mjestu pitomome, //str. 46//
Do njega su starci patrijari:
Četiri su starca patrijara,
I do njih je do devet vladika,
I dvadeset učugli vezira,
I po redu srpski gospodari.
Vino služi provizur Mijajlo,
A svijetli sestra Kandosija
Sa njedara dragijem kamenjem...*

Seljaci se sve više zbijaju oko guslara, ali bez najmanjeg šuma; dah im se ne čuje. Svi trepćuočima, udivljeni i zablešteni. Trnci prolaze uz leđa, kičme se ispravljaju, grudi nadimaju, oči sjaju, prsti se na rukama šire i grče, i mišići na vilicama stežu. Crnogorac veze i kiti sve brže i brže, sve lepše i smelije, a mokri i rasanjeni kulučari, zaneseni i neosetljivi za sve ostalo, prate pesmu kao sopstvenu, lepšu i svetliju sudbinu.⁹⁷

Ova slika kulučara okupljenih oko vatre, oko „ognjišta”, oko „trpeze” s koje ispijaju „naforu” sopstva — zvuk gusala stopljen s kliktanjem pojca i vinom dobro znane pjesme, pod stražom „da ne naiđe neko od Turaka”, u pojati slobode, koje izvan nje nema, zapravo uvodi čitaoca romana u mikronarativ Radisavove pobune, i njenog brutalnog okončanja, koji neposredno slijedi: „Među tolikim kulučarima seljacima bio je i neki Radisav sa Uništa...”⁹⁸ Upravo on izgovara ključne riječi: „Braćo, dotužilo je i valja da se branimo. Vidite lijepo da će nas ova građevina iskopatati i pojesti. I djeca će nam na njoj kulučiti, ako nas još bude. Ovo se za naš iskop i radi, a ne za drugo. Sirotinji i raji ćuprija ne treba, nego Turcima...”⁹⁹ Iako je Radisavovu pobunu moguće danas tumačiti i iz perspektive „otpora modernizaciji”, gusle ovdje, poručuje Andrić,

⁹⁷ Ivo Andrić, *Na Drini ćuprija*, Prosveta, Beograd, 1962, str. 45–47.

⁹⁸ *Isto*, str. 47

⁹⁹ *Isto*, str. 47–48

prevashodno i sljedstveno pokreću ideju slobode, a guslar, kao semantički nosilac autohtone tradicije, njen je centralni lik.

Motiv guslara ponovo se pojavljuje poslije bezmalo četiri vijeka na kraju romanom obuhvaćenog historijskog vremena, nakon što je Austrija okupirala Bosnu i Hercegovinu. Tako se zapravo guslar pojavljuje kao ključna simbolička figura koja markira luk historijskoga vremena. Sada se, međutim, on u romanu pojavljuje u drugačijem kontekstu. Umjesto uz ognjište, u „pojati slobode”, sada se guslar pojavljuje u građanskom ambijentu, u vrijeme oblikovanja „građanskog društva”, u Lotikinom hotelu, u kafani, strpljivo čekajući da neko poruči da otpjeva pjesmu:

Često se desi da naiđe guslar, obično Crnogorac neki, isposnički mršav, sirotinjski odeven, a pravog držanja i svetla pogleda, izgledneo a stidljiv, gord a upućen na milostinju. On sedi neko vreme u ćošku, upadljivo povučen, ne poručuje ništa, gleda preda se i pravi se nevešt i ravnodušan, pa ipak se vidi da ima drugih i drugačijih misli i namera nego što mu izgled kazuje. U njemu se nevidljivo rvu mnoga suprotna i nepomirljiva osećanja, a naročito veličina onoga što nosi u duši sa bedom i slabošću onoga što može da izrazi i pokaže pred drugima. Zbog toga je uvek pomalo zbunjen i nesiguran pred svetom. On ponosno i strpljivo čeka da neko zatraži pesmu, pa i onda sa snebivanjem vadi gusle iz torbe, huče u njih, gleda da mu nije odvuglo gudalo, udešava strunu, i pri svemu tome očigledno želi da što manje privuče pažnju na te svoje tehničke pripreme. Kad prvi put pređe gudalom preko strune, to je još drhtav zvuk, pun neravni kao izlokani drum. Ali kako koji put prevuče tako i sam, zatvorenih usta, kroz nos, počinje tiho da prati zvuk gusala, da ga svojim glasom dopunjuje i poravnava. I kad se tako oba glasa potpuno sliju u žalan, jednomeran zvuk, koji tka zagasitu osnovu za pesmu, onda se ovaj siromah, kao čarolijom, menja; nestaje mučnog snebivanja; sve se unutrašnje protivnosti mire i gase, sve se spoljne teškoće zaboravljaju. Guslar naglo podigne glavu, kao čovek koji zbacuje masku skromnosti, nemajući više potrebe da krije ko je i šta je, i otpočinje neočekivano jakim glasom, upravo poklikne uvodne stihove:

*Procviljeo sitan bosioče
Tiha roso što ne padaš na me?*

Gosti, koji su se dotle takođe pravili nevešti i razgovarali, odjednom svi umuknu. Pri tim prvim stihovima njih sve redom, i Turke i hrišćane, prođe jedan isti drhtaj neodređene žudnje i žeđi za istom rosom,

koja živi u pesmi kao i u svima njima, bez razlike. Ali kad odmah zatim guslar produži tiše:

To ne bio sitan bosioče...

i dižući veo sa svoga poređenja počne da nabraja turske ili srpske stvarne želje i sudbine koje se kriju iza figura o rosi i bosioku, kod slušalaca se odmah dele osećanja i razilaze suprotnim putevima, već prema tome šta je ko i šta u sebi nosi, želi i veruje. Pa ipak, po nekom nepisanom pravilu, svi oni mirno slušaju pesmu do kraja i, strpljivi i uzdržljivi, ne odaju ničim svoje raspoloženje; samo gledaju u čašicu pred sobom, gde na sjajnoj površini rakije naziru željene pobjede, gledaju bojeve i junake i slavu i sjaj kojih u svetu nigde nema.¹⁰⁰

Svejedno što je kontekst promijenjen i što je karakter pjesme promijenjen, i što je auditorijum sada šarolik i iznutra različan, tà „građansko društvo” je upravo takvo, zasijano poljem razlika, svejedno guslar i ovdje pokreće ideju „željene pobjede” i pogled u „bojeve i junake i slavu i sjaj kojih u svetu nigde nema”.

Roman *Na Drini ćuprija* objavljen je 1945. godine i Lubarda je svakako mogao da ga pročita. Vjerovatno ga je i čitao. I premda slika guslara iz „pojate slobode”, zajedno sa reakcijama okupljenih kulučara, daje dovoljno građe da se i Lubardina znamenita slika *Guslar* iz 1952. godine, može čitati u kontekstu relacije *pictura-poesis*, kao svojevrsna ikona koja slijedi Andrićev tekst, pa i u pojedinostima koje stvaraju sliku snažne podudarnosti (gusle koje „iščezavaju...u velikim šakama” guslara, zabačena glava neposredno pred početak klicktavog pjevanja, iskakanje jabučice „na mršavom vratu”, pa i reakcije okupljenih kulučara: „trnci prolaze uz leđa, kičme se ispravljaju, grudi nadimaju, oči sjaju, prsti se na rukama šire i grče, i mišići na vilicama stežu”, koje se kod Lubarde „ugrađuju” u figuru samog guslara) — to je sada teško tvrditi. Ipak, Lubardinog *Guslara* prvenstveno treba sagledavati u kontekstu šire serije slika inspirisanih tradicijom i tribalnom kulturom. Iako ne pominje Lubardu, na potencijalni značaj tribalne kulture za senzibilitet modernog čovjeka, upravo u vrijeme kada Lubarda doživljava svoj umjetnički vrhunac, skreće pažnju i Marko Ristić, u jednom tekstu objavljenom u Delu 1955. godine. Sam Ristić se najprije poziva na Rastka Petrovića, navodeći njegov esej *Mladićstvo narodnog genija*, iz 1925. godine kao „izvanredan primer razumevanja za ono što je u slobodnoj igri narodnog stvaralaštva zaista poetsko, što je živo, što je dakle apsolutno

¹⁰⁰ Isto, str. 237–39.

moderno, postajući modernim baš kroz to razumevanje jednog modernog pesnika". A onda, razvijajući dalje tezu, kaže kako „senzibilitetu modernog čoveka, bar jednom njegovom vidu, bar nekim svojim vidom, čudno odgovaraju ti mitovi i legende, tužbalice i vraćanja, priče i napevi, kosmogonije i rituali, uspavanke i bajalice, kletve i magiske formule, spevovi i ljubavni dozivi, bajke i basne, kazivanja bez glave i repa pesme svakojake, šale i naricanja, molitve i invektive". (Marko Ristić, O modernom i modernizmu, opet, *Delo*, Beograd, 1955, Knjiga I, Godina I, br. 1, str. 63). Iako ovaj Ristićev tekst sigurno nije bio neposredno namijenjen tumačenju Lubardinoga djela, on kao da nepogrešivo identifikuje onaj tezauros tribalne kulture iz koje upravo ovaj umjetnik crpe najveću inspiracijsku snagu za svoju novu umjetnost. Ali ovdje svakako valja naglasiti kako Lubardin tribalizam sam po sebi nije bio nikakva svrha. Iako neizbježno u sebi nosi i značenje koje u polje interpretacije „gura” argumente u pravcu identitetskih priča, u pravcu dubokog razumijevanja i poštovanja vlastite tradicije, Lubardin tribalizam, u isto vrijeme, nije nekakav „bijeg” u idealizovanje starih izražajnih formi, već tipična modernistička metodička operacija, veoma uobičajena u povijesti modernizma, od njegovih ranih, herojskih vremena, sve do poratnih, osobito četrdesetih i pedesetih godina, kada se njegovi potencijali opet obnavljaju, i to upravo u onom pravcu koji iznova podrazumijeva neko povlačenje, traganje za izvorima, otkrivanje snage i vitalnosti vlastite „divlje” kulture.

I Lubardin *Guslar* nesumnjivo izrasta iz ove tribalne tradicije, kao njegova središnja mitsko-herojska figura, kao središnji znak, ikona zapravo koja sublimira cijelu seriju slika bitaka, vučedolske i kosovske, a potom, svakako, i *Bitke na Sutjesci*, kao slike koja, u novijim vremenima, nastavlja niz istorijskoga usuda. On kao da slikarski izrasta iz ogromnog okamenjenog tijela slike *Bitka na Vučjem Dolu*, ali i imaginacijski iz epske pjesme o njoj, kao što, u isto vrijeme, lebdi sve vrijeme nad zvonkom slikarskom evokacijom *Kosovske bitke*. Upravo iz narodne epske pjesme, zapravo iz imaginacijskog pogona zasnovanog na dubokom, snažnom doživljaju mogao bi, po mome sudu, da potiče Lubardin gloriozni kolorit na slikama kosovskog ciklusa, kolorit u kojem je zeleno „zelenije od zelenog”, bijelo „bjelje od bijelog”, zlato „zlatnije od zlatnijeg”, osobito na onima koje je posebno pripremio za učešće na Bijenalu u Sao Paulu 1953. Evo samo nekoliko odabranih primjera „kolorizma” epske poezije: „...jedan zelen tu bijaše čador”, „od zlata jabuka”, „kao jarko sunce”, „vranac konjic svezan” (*Banović Strahinja*); „...na alatu, vas u čistom zlatu”, „...od zlata jabuka”, „...od zlata krstovi”, „od krstova zlatne kite vise”, „...na bijelu kullu” (*Car Lazar i carica Milica*); „bojna koplja kao čarna gora, / sve barjaci kao i oblaci, / a čadori kao i snjegovi” (*Kosančić Ivan uhodi Turke*); „od zlata kočije, / prekrivene

crvenom kadifom”, „konji alatasti”, „riđih... do ramena brka”, „u zelenoj čohi vodeničkoj / u zelenu, na zelenim konjma / a naprijed junak na zelenku” (*Ženidba od Zadra Todora*) itd.

Lubardin *Guslar* predstavlja, dakle, čistu slikarsku emanaciju najvažnije figure u sistemu usmenog prenosa simboličkih potencijala mitske prošlosti. Kao što *Narikača* ikonizuje centralnu žensku figuru u simboličkim ritualima smrti, tako je i u *Guslaru* ikonizovan tradicionalni ritual muške epske tugovanke kao specifičan, memorijalni oblik ovih rituala. Nosilac kolektivnog pamćenja naroda. Bez njega, ono bi nestalo. Ali time što je zaustavljena i „okamnjena” u formi razjapljenih čeljusti, prizivajući neugaslu snagu elementarnih osjećanja u čovjeku tugovanka ovog gromadnog pjevača je podignuta na najviši dramski nivo, podržan elementarnošću sukobljenih slikarskih površina najprije crne i bijele, te ljubičaste i žute boje i njihovih izlomljenih obrisa. Uprkos tome što „okamenjena” glava guslara sa razjapljenim čeljustima evocira sliku smrti, gledano i iz istorijske perspektive vremena u kojem nastaje, ona je, nema sumnje, snažan izraz ideje slobode, usidrene u razumijevanju tradicijskog sopstva. U istom onom smislu u kojem, kao što smo vidjeli, Andrićevog Radisava s Uništa upravo gusle pokreću u slobodarsku akciju.

U mojoj arhivi negdje je ostala zaturena izjava Petra Lubarde, data za neke novine, o tome koliko je važan za njega stih, kako ga je on u toj izjavi naveo „jatagan mu o pojasu reži”, i kako bi on htio da to postigne u svojim slikama. Srećom, kod Milovana Đilasa postoji dodatno svjedočanstvo koje pominje ovaj stih, sada u izvornom vidu, s tek malom slovnim pogreškom. U knjizi *Vlast i pobuna*, Đilas evocira sjećanje na Lubardu: „A kad je objašnjavao svoje slikarstvo, činio je to začudo, — čest slučaj kod slikara, uostalom — na način komplikovan, ne baš razumljiv, ili na način preveć uprošćen.

Govor mu je ostao onaj koji je poneo iz rodnog kraja — iz Ljubotinja u Crnoj Gori. I inspiracije su mu u najvećoj meri iz zavičaja. Jednom prilikom mi je rekao: ‘Ljut jatagan u pojasu reži’ — ‘e, ja bih htio da naslikam baš to ‘reži.’” — A drugom prilikom povodom njegove znamenite — znamenite po rušenju sorealističkih kanona — slike ‘Bitka na Vučjem Dolu’, objašnjavao je zbog čega je Crnogorc koji juriša stopala napravio kruta i zadebljana: to su oni kalupi na kojima se čine crnogorski opanci. — i poklonio mi je skicu tog crnogorskog jurišnika.”¹⁰¹ Ni Đilas ne navodi odakle potiče „ljuti jatagan” koji Lubarda izgovara, ali otkrivanje porijekla ovoga stiha nije tek nekakav kuriozum, već zapravo ima značaj ne samo proširivanja historiografskih uvida u građu

¹⁰¹ Milovan Đilas, *Vlast i pobuna*, memoari, EPK Liber, Zagreb, 2009, str. 117.

iz koje umjetnik crpe svoja nadahnuća, već omogućuje širu sliku razumijevanja umjetnikove sklonosti prema epskim narativima. Stih potiče iz Mažuranićevog spjeva *Smrt Smail-age Čengića*, i evo strofe, iz pjevanja „Noćnik” iz koje ga je Lubarda zapamtio:

*Ob rame je diljku objesio,
ljut jatagan o pojasu reži
i kraj njega do dva samokresa;
gujsko gnijezdo strukom prikrilio,
lak opanak na noge pritegô,
a gô rakčin na junačku glavu;
od saruka ni spomena ne ima.¹⁰²*

Naravno da je značajna identifikacija navedenog izvora, dakako da je i prirodno i očekivano što jedan „zaljubljenik” u narodnu poeziju, i ono što je njoj blisko, i njome nadahnuto, poput spjeva Ivana Mažuranića, ali ovaj stih je još zanimljiviji i znakovitiji po Lubardinom komentaru, po onom iskazu, koji po sjećanju navodi Đilas, po onome „e, ja bih htio da naslikam baš to ‘reži’”. Ovo „reži” skoro da predstavlja zvučnu ekvivaklenciju prvoga utiska koju emituju Lubardine slike iz onog njegovog najboljega perioda, u kojem su naslikane „kamenite” slike, slike koje skoro da i nijesu „platna”, već namjerno, svojom sipkom fakturom nastalom postupkom miješanja boje s pijeskom ili gipsom, smisleno podražavaju strukturu zida, onog zida koji Lubarda „priziva” sa fresaka, uz „urezivanje” primitivizovanih prizora, ili u kasnijoj fazi „šara”, sa naših drevnih stećaka. Ovo „reži”, jasno je, sirovo, opasno, prijeteće, opominjuće, potencijalno, ono je i elementarno, primordijalno iskazivanje bića, i kao da je, osim svoje vizuelne snage, istovremeno i moćna evokacija kontinuiranog istorijskog usuda odbrane ideje slobode.

U svome sjajnom tekstu *Problem malog naroda* Isidora Sekulić govori o tome kako su mali narodi „puni vitalnih protivrečnosti”, te kako su umjetnici iz ovih naroda „na obuci kod velikih naroda... đaci koji ne mogu ‘svršiti školu’ do kraja, jer su njihovi unutrašnji i spoljašnji koncepti, po nužnosti, dosta i mnogo drugačiji”. Nešto dalje, Isidora dodaje: „Umetnik malog naroda je Simeon Stolpnik: stoji na tankom stubu iznad haoskog kolebanja događajnih elemenata, i koleba se i sam. Ti umetnici stvaraju uvek preteško i nikad savršeno. Ti umetnici i vole nesavršenstvo, jer još ne znaju i ne vole zanat stvaranja,

¹⁰² Ivan Mažuranić, *Smrt Smail-age Čengića*, u: isti, *Izbor poezije*, Narodna knjiga, Beograd, 1965, str. 28–29.

i ne vole dovoljniti ovaj život u kojem sede ostrag. Oni neguju nesavršenstvo u usavršavanju, jer je to simbol njihovih života i sudbina: imanje i nemanje, čar i bol, odmor pa umor. Ali, može li to znati i razumeti onako kako mi to znamo i razumemo — naš prijatelj Englez?¹⁰³

Iako se za Petra Lubardu ne može baš reći da je, bar u smislu mjesta kojeg ima u javnom društvenom prostoru „sjedio ostrag”, bez sumnje, upravo kao pripadnik „malog naroda” nije imao mjesto u međunarodnom umjetničkom prostoru kakvu je njegova umjetnost zasluživala, iako se, osobito tokom pedesetih godina 20. Vijeka, činilo da ga ima ili da će ga sigurno imati. Kasniji razvoj događaja ovo očekivano mjesto zamijenila je domaća lamentacija o njegovoj „svjetskoj” veličini. Kako god, njegovo je djelo *za nas* obavezujuće, ogromna zadužbina koja trajno ističe vrijednosti konkretnog života, autentični doživljaj postojanja, tradicije, žive tradicije koja se kontinualno obnavlja tako što se inovira i obogaćuje. Ako postoji svijest o tome, o tome da je svijet, kao egzistencija, i kao mnoštvo upisa različitosti, različitih, jednakovrijednih tradicija, skoro da je manje važno da li neke centrifugalne sile, u imperijalnoj težnji da cijeli svijet unifikuju, razumiju ovu izvornu prirodu svakog ljudskog postojanja, kao i postojanja svake kulture.

Prilog

Hrestomatija odabranih citata na temu *genius loci* u Lubardinoj umjetnosti u periodu 1933–1960. (sva podvlačenja su moja)

P. S. (Popović Sava) u tekstu povodom prve samostalne izložbe Petra Lubarde, po povratku u zemlju, u Beogradu, u prostorijama francusko-srpskog kluba, u Ratničkom domu:

„Daleko od ikakvih vulgarnih problema ili dopadljivih tendencija *Lubarda radi čisto slikarstvo...* Lubardu zanima kompozicija i on voli da mašta. To ga i izdvaja od ostalih već poznatih i pomenutih slikara (Milunović, Čelebonović, Dobrović, Hakman, Tartalja — napomena P. Č.), koji se ne udaljavaju od stvari viđenih okom. *Ta čisto južnjačka osobina* čini ga interesantnijim i daje nade da će se postepeno u njemu steći slikar, koji se čeka. Francuzi su prije modernista, koji danas rade i žive, imali svoga Delakroa ali smo mi tek sada naučili da slikamo i *bili*

¹⁰³ Isidora Sekulić, Problem malog naroda, *Analitički trenuci i teme*, Vuk Karadžić, Beograd, 1977, str. 84 i 86.

*bi oprošteni pokušaji da se, pored rutinarnog slikanja, dadne i pokušaj nacionalne kompozicije na drugi način od onog teatralnog koji znamo od Paje Jovanovića, Račkog, Predića itd. Lubarda je u tom pravcu nešto pokušao da skicira. Ako se zainteresuje biće mnogo zanimljiviji od ostalih koji su već afirmisani i kao slikari od kvaliteta priznati.*¹⁰⁴

N. J. (Rastko Petrović) povodom izložbe u Francusko-srpskom klubu 1933:

„Ispred osećajnosti koja je toliko bogata, i toliko civilizacijom oplemenjena, da se nikad ne bi reklo da je iz oskudnih, ratničkih krajeva, istavio je on brđansku trezvenost kojom sve tačno raščlani i pogodi...Ti tonovi natrulo žuti, ta patetična uzburkanost u atmosferi, ta punoća slikarskih elemenata, koji se sa svih strana protkivaju, ne pripadaju više tačno ni jednom daljem ili bližem ugledu, već predstavljaju elemente iz kojih se formira jedna nova umetnička osobenost...*To je mladić koji je svakako sišao sa brda, i odande sneo svoje urođeno osećanje, a odmah osetio potrebu da to osećanje saopšti umetničkim jezikom savremenog modernog života u koji se umešao.*”¹⁰⁵

N. L. povodom izložbe u Umjetničkom paviljonu „Cvijeta Zuzorić”, 1934.

„Stvarni preokret u njegovoj umetnosti dala je baš Crna Gora. Posetio je prošle godine svoj zavičajni kamenjar. Obilje slikarskih motiva probudilo je njegovu neposrednu slikarsku jačinu. Osetio se na izvoru bogatog života: u liticama stene mučenog nevoljama i suncem...*Njegov slikarski temperament, u dodiru sa ubogim kamenjarom, probudio je u njemu istinski realizam.*”¹⁰⁶

Branko Popović, na otvaranju druge samostalne izložbe u Beogradu 1934, u Umetničkom paviljonu „Cvijeta Zuzorić”:

¹⁰⁴ P. S. (Popović Sava?) 30 platna Petra Lubarde, *Valjci*, Nikšić, br. 2, god. I, 1933, str. 117.

¹⁰⁵ N. J. (Nisam Ja — pseudonim Rastka Petrovića), Mladi Crnogorac Lubarda izlaže u Beogradu u prostorijama francuskog kluba, *Politika*, Beograd, 17. V 1933, god XXX, br. 8982, str. 8.

¹⁰⁶ N. L. *Crna Gora na umetničkom platnu*. Pred drugu izložbu mladog slikara Petra Lubarde u Umetničkom paviljonu 1. aprila, *Pravda*, Beograd, 29. Mart 1934, str 12.

„On je slikarski otkrio Crnu Goru, jedan njen put pun velike večite lepote i karaktera i kroza se, jedan divan moćan potez njenoga duha i morala. I tako na ovoj izložbi vidimo pored platna sa kojih struji lirizam mora i Primorja, dat osetljivom kićicom našeg slikara, oblagorodenog na provansalski sezanskim slikarskim simfonijama, čitav niz, upravo najveći broj, temperamentnih, strasnih i mrkih crnogorskih pejzaža i prizora teškog, pa ipak bodrog života, retke uzbudljivosti, izrazitosti i ubedljivosti. Lubarda nije ovde liričan, niti odmeren i rafniran, kao što ume biti. On je tek u ovim slikama rekli bi, u svome elementu: u kršu, u buri u kontrastu epski i dramatičan, Crnogorac i Brđanin. ...Obratio sam pažnju za trenutak na sugestivnu sliku koja nosi naziv 'Rijeka Crnojevića'. Ona ima u velikoj meri onih najviših slikarskih kvaliteta o kojima malo čas govorismo. Ona pretstavlja slikarsku sintezu kakva se retko viđa. Ona je uz to još duboko originalna, iskrena, izvorna, naša. Naša u najlepšem smislu reči, umetnički naša.”¹⁰⁷

N. J. (Rastko Petrović) povodom druge samostalne izložbe u Umetničkom paviljonu „Cvijeta Zuzorić”, 1934:

„Između prošlogodišnje svoje izložbe i ove današnje u Paviljonu Cvijeta Zuzorić, Petar Lubarda je proveo u svome kraju, slikajući planine, šume i ljude oko sebe. Ako je ikada osamljivanje moglo pomoći umetniku da se bolje saživi sa umetnošću i da je iz osnova prožme svojom ličnošću, to je pomoglo ovome mladome umetniku. Posle onih slika jasne i svetle koloristike, izloženih prošle godine, došao je današnji niz pejzaža izvanredno dramatično viđenih: duboke uzbudljive perspektive grdnih planinskih visija sa turobnim nebima i osenčenim klisurama. Lubarda ume da gleda u prirodu kao u najpatetičniju dramu: boje se tada povezuju dubokom simfoničnošću i linije crteža postaju zamršene i teške. Do takvih pretstava on dolazi izvorno, izvlačeći iz sebe tačno ono što je osetio kada se našao sam pred veličinom prirode..

Kroz takvo slikarsko nadahnuće, kroz poetizirano doživljavanje rod-noga kraja...

¹⁰⁷ Branko Popović, na otvaranju izložbe u Beogradu 1934. Navedeno prema prikazu u *Politici*: Mladi Crnogorac koji je otkrio lepote svoga zavičaja. Izložba darovitog slikara g. Petra Lubarde, *Politika*, Beograd, 2. 4. 1934, br. 9297, str. 5.

U predele, Lubarda je slikao i njihove stanovnike. *Portreti Crnogoraca su puni karaktera, rađeni iz 'jednoga komada', kao odrezana kost, krvava i crvena, sirova i nesavršena u svojoj krepkosti.*¹⁰⁸

Todor Manojlović povodom izložbe u Umetničkom paviljonu „Cvijeta Zuzorić” 1937.

„*Sada se Lubarda srećno opet vratio sa tog izleta (izleta u 'artizam', u jedan rafiniran i nešto mlitav artizam — koji stvarno nije odgovarao pravoj, prisnoj prirodi umetnika... tokom 1935- P. Č.) u svoje zavičajno podneblje i svome dobrom 'starom' stilu.*”¹⁰⁹

Isidora Sekulić povodom izložbe 1937:

„*I G. Lubarda je nikao iz katunske nahije, i to vrlo karakterističan i originalan. Krš crnogorski je pre svega svetlosna lepota. Jaka zasićena svetlost, kao i jaka osenčenost, to je kao čista boja. A čista boja uravnjuje modelisanost. Šta ćemo, međutim, sa predelom crnogorskim bez modelisanosti! Veliki je dakle zadatak, i tehnički i unutrašnji, sagledati tonalnosti, i kroz njih vratiti modelisanost. G. Lubarda radi sa tim složenim problemom, bezmalo skroz apstraktnim, i zato slika predeo bez narodnih scena, bez ljudi i životinja. Ovaj slikar, bukvalno govoreći, ima vlažno, mirno oko visinskih ptica, koje gledaju da bi našle i uzele. G. Lubarda vidi ne samo oštro i strogo, nego gleda sa nagonom da pokori... On hoće da nadvlada prirodu u ime toga što zna slikati baš prirodu. Njegov predeo zato stoji pred nama izazvan, razdražen i agresivan, ali osvojen i savladan, kao dobro zauzdan mlad konj. Crna Gora, koja nije dosada mnogo slikana, ispada kao lična snaga G. Lubarde... G. Lubarda oseća u prirodi onu poeziju koja je davno pre stvorenja ljudi započela, kad nije bilo drugo do sunce, voda, kamen i oblak, kad je sva zemlja bila Crna Gora. To on voli. I sahrani po nekad vazdan moderne i zavidne tehnike u jedan mitski primitivan predeo. Tako je naslikao Rijeku... u ekstraktu božjem od početka sveta... A slikar predela oseća i strahovite dubine porekla svega u prirodi, i oseća i one energije koje se čulima ne otkrivaju. Zato*

¹⁰⁸ N. J. (Rastko Petrović), Pejzaži Petra Lubarde i jedan pseudo-dadaist, *Politika*, 6. IV 1934, br. 9300, str. 9.

¹⁰⁹ Todor Manojlović, Izložbe u Umetničkom paviljonu, *Beogradske opštinske novine*, Beograd, br. 1–3, januar-mart 1937, str. 134–135.

privlači Žabljak, nad starim Skadarskim jezerom, (slika 'Žabljak na Skadarskom jezeru' — P. Č.), pod oblacima koji su u pokretu, i u blizini nekoliko kuća u kojima živi današnja crna Gore. Ta lepa slika G. Lubarde plod je jednog odabranog spiritualnog raspoloženja prema prirodi i kraju, i jednog jakog vizuelnog dara... Bilo je jedno ozbiljno uzbuđenje i jedno pamćenje oka u koji se ton uvukao kao suza da jednako prelijeva zenicu. Ton rezignirane, gospodstvene i svesne sumornosti vezuje nebo i zemlju, ali je u tom jednom tonu svaka pojedinost slike lokalizovana osobitim akcentom... Žabljak je otmena hladna lepota Crne Gore. Stari grad je tu, kroz umetnost, postao apstrakcija, utvrđeni lik jedne stvarnosti. Ceo taj predeo ima ono što se ređe dobija od predela: i didaktizam, sa prirodnom i ljudskom istorijom; i punu poeziju oblika i boja u tajni vremena. Drugim rečima, slilo se tu, gorko i junački, i ono što čovek zna i ono što vidi."¹¹⁰

Predrag Milosavljević predgovor u katalogu izložbe iz 1951:

„Niko kao slikar, radoznao za sva čuda i lepote našeg sveta, niko kao on...kao Lubarda... ne oseća takvu potrebu da ovu prirodu osvoji, da je sagleda, da sa njom besedi, da je prigrlji, da u njoj ostane. Sa njenih vrhova pogled je neizmeran, jer se umesto deset bregova vide stotine, umesto jedne misli rađa golemo mnoštvo.

Na tim visinama vazduh je kristalan, čist, oštar, Njegošev. Kiše su šumne, grmljavine strašne, udvostručene ehom i odjekom a tišina, koja potom dođe, velika, svečana...

Tako je i Lubarda sa ovih izvora svežine i nadahnuća, u razgovoru sa ovom visokom i uzvišenom prirodom, većom rastom od ostale crpeo svoje slikarsko blago...

Lubarda je ostao u ovom predelu skoro od početka...

Predeo, figura, mrtva priroda, kompozicija, sve je jednoobrazno na Lubardinim platnima, podjednako dramatično, elementarno, ozbiljno i strogo, sve nas poziva u prirodu, na razmišljanje o njenim čudima i zakonima, u onu prirodu, kao što je njegova, koja na prvi pogled ne izgleda stvarna ni moguća. A ta priroda, nije li ona, pored ravne i cvetne, ona

¹¹⁰ Isidora Sekulić, Predeli Petra Lubarde, *Umetnički pregled*, Beograd, januar 1938, god I, br. 4, str. 121.

*donja, osnovna, tako često nevidljiva deo temelja na kome počiva cela površina naše zemlje i naše planete?*¹¹¹

Miodrag B. Protić predgovor u katalogu izložbe iz 1951:

„Taj svet je za Lubardu pre svega rodna gruda, crnogorski krš, veliki simbol jednog herojskog eposa. Fantastični oblici planina i stena na Lubardinim platnima zrače svečanom tišinom, suncem i vedrinom; sa njih se diže uzbudljiva vizija ljudske težnje ka višem i humanijem. (Str. 7)

*...za Lubardino stvaranje moglo bi da se kaže da se zasniva na najboljim tradicijama naše i evropske umetnosti. Jer principi stvaraoca fresaka u Sopoćanima i Mileševi i anonimnih kreatora koji su u bogumilske stećke uklesali nadahnutu i svežu evokaciju života, principi Đure Jakšića i Nadežde Petrović, našli su savremenu primenu u delima ovoga slikara.*¹¹²

P. Križanić povodom izložbe iz 1937:

„Takve slike mogao je da naslika samo slikar snažnog talenta koji je duboko prisan s predmetom svoga umetničkog stvaranja. Najbolja slika iz toga doba je ‘Crnogorski pejzaž.’¹¹³

Aleksandar Prijčić povodom izložbe iz 1951:

„Prolazeći pored Galerije, teško se iko od nas mogao otrgnuti želji a da ne posjeti izložbu, ugledavši još sa ulice ‘Kompoziciju sa Primorja’, što djeluje mirno kao neka stara i patinirana freska na koju su vjekovi i najezde utisnuli svoj pečat, isto onako kao što i ‘Brda nad Kotorom’ daju utisak da su ih vezle ruke bokeljskih vezilja, pobožno i s ljubavlju, koja ih je stajala čak i očnog vida...

‘Na kuću ti gavran pao’ je likovna interpretacija stiha našeg narodnog stvaralaštva u kome je umjetnik uvijek nalazio inspiraciju. To je kletva koju je moglo samo da stvori prosto, ljudsko i viteško srce narodnog

¹¹¹ Predrag Milosavljević, predgovor za katalog *Izložba slika Petra Lubarde*, umetnička galerija ULUS, Beograd, 1951, str. 5–6.

¹¹² Miodrag Protić, predgovor za katalog *Izložba slika Petra Lubarde*, umetnička galerija ULUS, Beograd, 1951, str. 7–8.

¹¹³ P. Križanić, *Izložbe Petra Lubarde i A. G. Balaža*, Politika, Beograd, 03. februar 1937, str. 10.

genija. Ovdje je Lubarda u svojoj koncepciji otišao dalje, oživotvoravajući sve to slikarskim elementima, bojom i maštom. Zato nije čudno kada nas ova slika potsjeti na golube sa jedne freske u Nerezima, od čijeg su stvaranja prohujali vjekovi, ali koja nam je isto tako bliska kao i svaka dobra savremena slika, jer u svojoj slikarskoj obradi posjeduje jednostavnost i iskrenost. Porušena i od krvi crvena kuća u moru bijelosivog crnogorskog krša, nad koju je doletio crni gavran, u ovako srećno riješenom koloritu pojačava još više viziju nečeg strašnog i nesvakidašnjeg, nečeg gdje su smrt i pustošenje imali glavnu riječ.¹¹⁴

Stanislav Vinaver povodom izložbe iz 1951:

„Ali *Lubardine crnogorske planine* nisu ni starovremenska strava ljudska, ni Ternerove igre i čarobne visprenosti. One su vesele, one likuju, one su razdragane, one vrište od radosti i milja i slavlja. *Jer one su u svesti i potsvesti Lubardi, ono što su i istoriski:: veličanstveno utočište slobode ljudske, te svečovečanske raspevanosti* koju slikar vazda mora da oseća baš u bojama. *Lubardina planina nosi u svojoj omamljujućoj suštini taj raspevani krik slobode, od koga se pokolenja opijaju... crnogorsko klik-tavo kamenje...*”¹¹⁵

Momčilo Stevanović povodom izložbe iz 1951:

„Međutim, iznenada sa *Bitkom na Vučjem Dolu*, njenim varijantama i platnima koja za njom dolaze, on čini zaokret u suprotnom smeru (u odnosu na herojsko realističku koncepciju — P. Č.). Lubarda se nije, doduše, ni u ovoj kompoziciji odrekao monumentalnog i herojskog stila, već samo realističke koncepcije. Bitka na Vučjem Dolu je istorijski događaj novijeg datuma ali još i u to vreme narodna pesma je opevala crnogorske bitke u mitskom stilu Kosovskoga boja. Takvog mitskog stila držao se i Lubarda: njegova slika nije istoriska kompozicija i pored svoga imena. *Pogibiju Selim-paše i Osman-paše on je opevao sa licencijama guslara*, i još većim, a likovnim jezikom vrlo ličnim, koji *po svom arhaizmu potseća više na neposredni jezik narodnih umetnika koji*

¹¹⁴ A. Prijjić, Izložba Petra Lubarde, *Stvaranje*, br. 5–6, Cetinje, 1951, str. 325–327.

¹¹⁵ Stanislav Vinaver, Lubarda — veliki slikar, *Republika*, Beograd, br. 296, 3. Juli 1951, str. 5.

*su klesali lovce na stećcima, nego na učene vizantiske formule srednjovekovnih freskista, iako su, očigledno, freska i zid ti koji su uticali i na izbor paleta i na tehniku slikanja. Po svome modernizmu, pak, taj jezik nije bez glasova koji tu i tamo zazvuče zvukom pikasovskog esperanta, Lubarda je tražio, pre svega, ekspresivnost i našao je u surovim, iskonskim instinktima roda i plemena... Pejzaž Crne Gore, sačinjava veći deo, čini nam se, i jači deo ove izložbe. Lubarda je gladan svoga zavičaja koji za njega nije samo slikarski motiv već, tako reći, fizička hrana.*¹¹⁶

Milo Milunović povodom izložbe Petra Lubarde u Parizu:

„Petar Lubarda, kad slika, ne otvara samo oči, već slikajući jedan crnogorski pejzaž ili ma šta drugo, uzbuđen je gorkim mirisom pelina, srce mu jače zakuca čujući među stijenjem sakrivenu tužbalicu, čaktar nevidljivog stada koje negdje među suncem opaljenim kršem pase. Sve to zajedno u njemu se stapa, vri, uzbuđuje ga do maksimuma. On to prenosi na platno i, htjeli mi ili ne, primorava nas da djelo volimo, jer je dato u njemu ono što mi većinom potsvjesno osjećamo, što bismo htjeli da kažemo. Vrlo su rijetki oni kojima je dato da mogu to izraziti.”¹¹⁷

Mića Bašičević povodom izlaganja na Bijenalu u Sao Paulu:

„Lubarda, danas, izlaže u Sao Paulu tridesetak platna. Na putu da stvori slikarstvo nacionalnog karaktera, a internacionalnog značenja...

„Daleka je tradicija na kojoj Lubarda gradi svoju umetnost. Slikarevoj materiji besumnje, kumovala je posna materija manastirskih zidova. Ta osobina njegove fature jedan je od argumenata kada se govori o Lubardinoj paleti, i kada se postavlja teza da je ovo slikarstvo niklo na staroj tradiciji srpskog slikarstva... Doživljavanje naših fresaka najčešće je više intelektualno, nego emocionalno. Lubarda ih je doživio na ovaj drugi način, približio im se sasvim i uspeo izvuci svoju žicu iz njihova mrtvila. Tek taj akt znači da tradicija nije gola fraza.

Pojava ovog slikarstva danas, na ovakvoj osnovi, dozvoljava nam u vezi s još nekim osebinama tog slikarstva, da spomenemo riječi: nacionalni

¹¹⁶ Momčilo Stevanović, Izložba Lubarde, Milosavljevića i Aralice, *Književne novine*, Beograd, 29. 5. 1951, str. 3.

¹¹⁷ M. Milunović, Izložba Petra Lubarde u Parizu, *Stvaranje* br. 7–8, Cetinje, jul — avgust 1952, str. 6.

izraz; a da pritom ne mislimo na argumente kao što su šumadinska nošnja, zagorski brežuljci, bosanska čaršija, fotografske odlike crnogorskog krša, i slično...Bitno je to da je iz karaktera tog pejzaža umio prisvojiti neke elemente, na pr. boje, plahu, čudljivu, naprasitu i uvijek iznenađujuću invenciju njegova formiranja, stihiju i snagu i uspio ih uklopiti u svoju slikarsku formu. U tome leži vrijednost Lubardine inspiracije — crnogorskim pejzažem.

*U slikarevu svijest ulazi i element narodne pjesme s posebnom ulogom... Za nj je narodna poezija često poistovjećivanje s prošlošću njegovog naroda, a to svakako znači jedno ne samo neuobičajeno i neracionalno gledanje na prošlost; to znači njeno doživljavanje u umjetničkom obliku. Za umjetnika je ovo vrlo važno. Preostaje izvršiti transpoziciju govornog jezika; prenijeti vrištanje konja u crveno, zveket koplja u oštro lomljene rezove pravolinijskog ukrštenog sistema, a tempo udaraca u nemirnu burnu ritmiziranu kolorističku površinu.*¹¹⁸

Lazar Trifunović

Po svojoj prirodi Lubarda je dramski duh. On se vezuje za onu veliku porodicu strasnika i noćobdija kod kojih su emocija i intelekt podređeni epskom osećanju u kome povišena temperatura i patetični zvuci ne mogu da zaguše njegovo poreklo. A poreklo ovog epskog karaktera Lubardine umetnosti sasvim je jasno: ono vodi pravo u Crnu Goru, u narodnu legendu koja je ispevana na usijanom kršu, u čudesne priče o knezu Bajku, Vuku Mandušiću i Njogošu, do tradicija koje su očuvale pokleknulo srpstvo, do one izrešetane zastave sa bitke na Vučjem Dolu, za čiji je pravostoj palo stotinu glava; sve to gledao je i slušao mladi Lubarda, sve to došlo je u njemu prirodno, kao što govor i misao prirodno dolaze. Uzalud kasnije učenje i putovanje po svetu, — Lubardina umetnost bila je rođena sa njim samim. Jer kad je došao u Beograd i kasnije u Pariz, njegova psihička formacija je bila završena, i zato on nije mogao drukčije nego da ostane sebi veran...¹¹⁹

¹¹⁸ Mića Bašičević, Lubarda danas, *Čovjek i prostor*, Zagreb, 15. II 1954, god. I, br. 1, str. 2.

¹¹⁹ Lazar Trifunović, Umetnost Petra Lubarde, *Izraz*, Sarajevo, novembar — decembar 1960, god IV, br. 11–12, str. 437–446.

Citirana literatura

- [1] Andrić, Ivo, *Na Drini ćuprija*, Prosveta, Beograd, 1962.
- [2] Bašičević, Mića: *Lubarda danas*, Čovjek i prostor, Zagreb, 15. II 1954, god. I, br. 1.
- [3] Chevalier, J. — Gheerbrant, A.: *Rječnik simbola*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1987.
- [4] Čelić, S, *Razgovori u ateljeima — Petar Lubarda*, Revija, Beograd, 16. jul 1953.
- [5] Čuković, Petar: „Svjetlost, kora i skelet svijeta u slikarstvu Petra Lubarde”, u: *Lubarda 1907–2007 — između slike prirode i prirode slike*, NMCG, Cetinje — MSU, Beograd, 2008.
- [6] Đilas, Milovan, *Vlast i pobuna*, memoari, EPK Liber, Zagreb, 2009.
- [7] Đurić, Vojislav, *Antologija narodnih junačkih pesama*, SKZ, Beograd, 1983.
- [8] Grinberg, Klement: *Avangarda i kič*, Savremenik, Beograd, br. 10, oktobar 1972, str. 272–281.
- [9] Grinberg, Klement: *Ka novom Laokoonu*, Delo, Beograd, br. 1–3, str. 412–427.
- [10] Grinberg, Klement: *Modernističko slikarstvo*, „3 + 4”, Beograd, br. A, str. 32–35.
- [11] Gura, Aleksandar, *Simbolika životinja u slovenskoj narodnoj tradiciji, Brimo/Logos”Globosino” - Aleksandrija*, Beograd, 2005.
- [12] Matisse, Henri: „Notes of a Painter”, in: *Art in Theory 1900–1990, An Anthology of Changing Ideas* (ed. by Charles Harrison & Paul Wood), Blackwell, Oxford UK & Cambridge USA, 1996 (first published 1992).
- [13] Mažuranić, Ivan, *Smrt Smail-age Čengijića*, u: isti, *Izbor poezije*, Narodna knjiga, Beograd, 1965.
- [14] Merin, Oto Bihalji: „Kosovski boj Petra Lubarde”, u: isti, *Susreti sa mojim vremenom*, Prosveta, Beograd, 1957.
- [15] Micić, Ljubomir, Čovek i Umetnost, *Zenit, Internacionalna revija za umetnost i kulturu*, Zagreb, februar 1921, br. 1, str. 1–2.
- [16] Mutavdžić Zorica, *Pesnik slobodnih krševa*. Ovdje su stihovi dati onako kako se standardno izgovaraju. Vidi: ista, *Duga*, br. 356, Beograd, 28. septembar 1952.
- [17] N. J. (Rasto Petrović), Mladi Crnogorac Petar Lubarda izlaže u Beogradu, *Politika*, Beograd, 17. V 1933, God. XXX, br. 8982.
- [18] N. J. (inicijali od „Nisam Ja” — pseudonim Rastka Petrovića): Pejzaži Petra Lubarde i jedan pseudo-dadaist, *Politika*, Beograd, 6. IV 1934.
- [19] „1001 noć” na platnu, *Večernje novosti*, Beograd, 03. XI 1971.
- [20] Christian Norberg-Schultz, *Genius Loci Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, Edinburgh College of Art Library, https://marywoodthesisresearch.files.wordpress.com/2014/03/genius-loci-towards-a-phenomenology-of-architecture-part1_.pdf
- [21] Novo priznanje Petru Lubardi, *Politika*, Beograd, 6. 7. 1955.
- [22] Pacht, Otto, „Oblikovna načela zapadnjačkog slikarstva 15. stoljeća”, u: *Bečka škola povijesti umjetnosti* (izabrala i prevela Snješka Knežević), Barbat, Zagreb, 1999.
- [23] Perović, Olga: Lubarda o sebi i umjetnosti — umjetnik se uvijek vraća svojim korjenima (interevju), *Stvaranje*, br. 4, april 1974.
- [24] Petar Lubarda nas je obiskal, *Ljubljanski dnevnik*, 23. decembar 1959.
- [25] Petar Lubarda protiv podele slikarstva na figurativno i apstraktno, razgovor vodio Aleksandar V. Stefanović, *Danas*, Beograd, 27. 09. 1961.
- [26] *Petar Lubarda* (uvodni tekst Lazar Trifunović), Prosveta, Beograd, 1964.
- [27] Petrov, Mih. S., *Četiri istovremene izložbe — Izložba Petra Lubarde*, Pravda, Beograd, 12. IV 1934, br. 10573.
- [28] Pijade, Moša, Ivan Meštrović i težnja za stilom u našoj umjetnosti, *Ilustrovane novosti*, Zagreb, *Slobodna reč*, Beograd 1919. Preštampano u: Moša Pijade, *O umjetnosti*, SKZ, Beograd, 1963,

- [29] Pintarić, Horvat Vera: *Svjedok u slici — Nove figure za nove stvarnosti u eri moderne*, Matica hrvatska, Zagreb, 2001.
- [30] Popović, Sava, Rasno u umetnosti, *Narodna odbrana*, Beograd, 7. Jul 1935, br. 27, str. 437.
- [31] P(opović) S(ava), 30 platna Petra Lubarde, *Valjci*, Nikšić, br. 2, god. I, 1933.
- [32] Protić, Miodrag B.: *Lubarda*, predgovor u katalogu retrospektivne izložbe u MSU, Beograd, 1967.
- [33] *Rečnik modernog slikarstva*, Nolit, Beograd, 1961.
- [34] Riegl Alois, „Historijska gramatika likovnih umjetnosti — druga verzija — bilježnica za predavanje iz 1899”, u: *Bečka škola povijesti umjetnosti* (izabrala i prevela Snješka Knežević), Barbat, Zagreb, 1999.
- [35] Sekulić, Isidora, Predeli Petra Lubarde, *Umetnički pregled*, Beograd, januar 1938, br. 4.
- [36] Sekulić, Isidora, Problem malog naroda, u: *Analitički trenuci i teme*, Vuk Karadžić, Beograd, 1977.
- [37] Srejšević Dragoslav, Cermanović Aleksandrina, *Rečnik grčke i rimske mitologije*, SKZ Beograd, 1987.
- [38] Taine, Hippolite, *Slikarstvo u Nizozemskoj* (preveo Miroslav Brant), Mladost, Zagreb, 1951.
- [39] Тен, Хиполит *Филозофија уметности*, Дерета, Београд (фототипско издање И. Ђ. Ђурђевића, Београд 1921).
- [40] Velflin, Hajnrih *Osnovni pojmovi istorije umjetnosti — problem razvitka stila u novijoj umjetnosti*, IP „Veselin Masleša”, Sarajevo, 1974.
- [41] Vergilije, *Eneida*, eLektire.skole.hr (prevod i komentari: Tomo Maretić), V pjevanje, stihovi 90–95.
- [42] Vinkelman, J. J. *Istorija drevne umetnosti*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci — Novi Sad, 1996.
- [43] Zadrima, A, *Uz jubilarnu izložbu Petra Lubarde*, Pobjeda, 20. VII 1958.
- [44] История одного шедевра: «Танец» Матисса, <http://diletant.media/articles/29296589/>, pristupljeno 11. 4. 2018.
- [45] https://ru.wikipedia.org/wiki/Гений_места

Akronimi

- KL — Kuća legata
- GMSKT — Kolekcija Tarket
- MSUB — Muzej savremene umetnosti, Beograd
- MSUS — Muzej savremene umjetnosti, Skoplje
- NMB — Narodni muzej, Beograd
- NMCG — Narodni muzej Crne Gore, Cetinje
- ZMSV NMCG — Zbirka Milice Sarić i Svetozara Vukmanovića (Narodni muzej Crne Gore)
- PK — Privatna kolekcija
- PK ĐDL — Privatna kolekcija Đine Dorner Lazar
- VCG — Vlada Crne Gore
- VRS — Vlada Republike Srbije

Petar ČUKOVIĆ

MODERNISM OF PETAR LUBARDA IN THE LIGHT OF GENESIS OF ONE
PAINTING AND THE RELATION TOWARDS TRADITION

Summary

Petar Lubarda's canvas *Night in Montenegro* was painted in 1951, after his historic exhibition at the ULUS Gallery. It deservedly won him a significant award at the Tokyo Biennial in 1955. The aim of the present research is to show that it is this painting that, due to its formal characteristics, can serve as the ideal model for an analysis of Lubarda's new modernist language. On the one hand, this analysis points to the dominance of the principle of ontogenesis in Lubarda's work, to the fact that his painting principally „grows” from its own intrinsic potentials, and much less under the „pressure” of ideas coming from „outside”. On the other hand, it is precisely this picture that stands as an example of the transformation of a painting into a flat, unillusive „plane”, into a limited, demarcated and detached piece of „wall”.

Both of these dimensions can be seen in the context of the genesis of this important painting by Lubarda: starting with his pre-WWII painting *Motif from Montenegro (Donje Polje)* from 1934, which stands at the beginning of this self-born chain, through a watercolour painted in the prisoner-of-war camp in 1943, with motifs of barbed wire, followed by a series of paintings under the title *Montenegrin Hills*, as well as the *Stone Sea*, in 1947–1950, all the way to the *Night in Montenegro* itself. In the course of this ontogenesis, Lubarda gradually „compromised” the mimetic functions of the painting, doing away with the indicators of illusive space and rotating the imagined angle of illusive depth towards the surface of the canvas until these two coincided and until the image was articulated as a pure event on the plane of the canvas. Deeply conscious of this change and aware of how deeply this painting „leaned” on his previous work, primarily on his „landscapes”, Lubarda would make a statement about it which, even though brief, is very important: „It is not a landscape”.

In the second part of the text, Lubarda's specific modernist artistic experience is seen in the context of the painter's relationship to tradition, particularly to those sources and characteristics on which he himself most heavily relied: epic poetry, myths, legends and oral traditions as the typical traits of the *genius loci* of the place the artist originated from.

Key words: Lubarda, Montenegro, modernism, tradition, epic poetry, genius loci, painting, ontogenesis, landscape, mimesis, plane, wall