

„СЛИКЕ” У ТЕКСТОВИМА ЛИКОВНИХ УМЕТНИКА. КРЕТАЊЕ ПОГЛЕДА И АНАЛОГИЈЕ ИЗМЕЂУ ЛИКОВНОГ И ПИСАНОГ ИЗРАЖАВАЊА

Ликовни уметници који су Први светски рат провели у српској војсци оставили су за собом неколико занимљивих ратних дневника. Ти дневници су у историји уметности коришћени као документ, историјски извор, али не и за анализе стваралаштва њихових аутора. Дobar део њиховог садржаја чине прикази догађаја или изрази осећања, стања, размишљања, што постаје предмет посебних проучавања, а овде ће пажња бити усмерена на описе виђеног, на „слике” у текстовима ликовних уметника и извесне правилности које су у њима већ на први поглед уочљиве. Чињеница да су ове дневнике писале особе блиских схватања, приближних генерација, и у истим или сличним околностима, отвара могућност њиховог поређења и егзактнијег утврђивања поменутих правилности.

Пошто се не ради о књижевним текстовима, није било потребе за претходним књижевно-теоријским анализама, којима би се у овим описима одвојили елементи стила од елемената који су настали под утицајем процеса опажања. Анализа је усмерена на оно што је уметник у одређеним условима видео (мотив, радња, став, положај, предмети, простор, облик, боја, светлост, извори светлости, сенка и поједини неликовни елементи), затим, на начин на који је уметник те уочене елементе пренео у свој текст, односно, како их је обухватио, којим редоследом изложио и у каквим међусобним односима (целина, део, детаљ, кретање погледа: нагоре, надолу, улево, удесно, од предњег плана ка даљини или другом плану). Потом је начин на који сликар „гради слику” у своме тексту поређен са његовим сликарским поступком.

1

Као прва правилност уочава се да појединац у свом тексту описује (различите предмете, догађаје или своје кретање у простору) увек на готово исти, карактеристичан начин. Тако Драгомир Глишић у ратном дневнику,¹ када говори о свом путовању, најпре одређује место на којем се налази, или говори о целини: „Пођосмо (...) с пристаништа Муријатике на лађи...

¹ Делови Глишићевог Дневника I и II (10. 5. 1916-7. 3. 1917) наведени су овде према: Нада Шуица, *Ратни сликар Драгомир Глишић, Весник Војног музеја* 15, Београд 1969, 179-190. Исто, са мањим додацима, може се наћи и у Н. Шуица, *Драгомир Глишић, ратни период 1914-1918*, Београд 1983, *каталог Војног музеја*, без паг.

Затим посматра даљину: Море је мирно (...) У даљини види се варош Крф. Гледа удесно: Десно од Крфа на пучини морској види (!) се два торпиљера која ће да прате нашу лађу. Прелази на предњи план, и то прво целину: Ми у лађи већином мирни и забринути нико да запева. А онда гледа делове: Кад нам разделише појасеве за спасавање још се више наша лица уозбиљише" (10. 5. 1916.)

На исти начин обликовани су код Глишића и остали описи тока путовања. Целина: „Осванули смо пред Солунским заливом... Лево и десно, делови: око нас као обично торпиљера (!) који нас прате... Даљина (или други план): само што се у даљини виде још 4 убојне лађе... Први план: Лађа је наша ишла полако готово милећи..." (12. 5. 1916.) Још један опис настао је истог дана. Други план, па целина: „У даљини по целој обали виде се... Делови: силни логори и магацини за храну... Доле: по води многе барке... Горе: а по ваздуху по неки Аероплан (!) лети."

И у другим приликама Глишић је описивао на сличан начин. Целина: „Преселили смо логор више у брдо ближе Солуну код пристаништа... Даљина (други план): са истог се види (!) лепо Олимписке планине... Делови: чији су врхови покривени вечитим снегом. Први план: Иначе је преко дана досадна врућина на овом голом пољу... Делови првог плана: где нема ни дрвцета да би се склонили" (15-16. 5. 1916.) (...) Целина: „Сад се налазимо на путу Солунском који води за Галатиште. Делови: У близини села Васалиха – у непосредној близини овога села налазисе (!) два манастира... Детаљ горе: Св. Илија који је на врх једног (!) врлике једног брда... Детаљ доле: и Св. Настасија у подножју самог Св. Илије..." (18-24. јуна).

Поново слике са путовања, поглед из воза: „Воз је продужио (...) Целина: кроз непрегледну равницу Солунску која изгледа није имала краја, цела равница у почетку била је... Делови: покривена ритовима и силним барама кроз које течијаше Вардар... Детаљи доле: по барама и ритовима виђаху се силне роде и дивље пловке... Детаљи горе: и по неки орао кружио је над истим" (12-14. јула) Следећи приказ. Целина: „(...) избијемо на један вис на чијем се (!) указа једно романтично место... Део доле: долина покривена разном шумом, воћем и виноградима... Део горе: изнад које се дизаше једна висораван... Детаљи: на којој се виђаху дивне беле кућице а и многе (!) нове касарне, да би све то романтичније изгледало виђаху се на неколико места водопади који се преливаху на дневној светлости и... Још детаљније: чији прах од разбијене воде претвараше се у милијарде ситни пауљица (!) и даваше необично чудновит тон и нијансу боја."

Исти начин описивања Глишић користи и при поређењима: „Ово цело место личаше као ластино гнездо залепљено на неком пропалом и отрцаном димњаку јер... Целина: цела околина представљаше дивљину и врлет а... Део: ова лепа мала равница плодна и шумна... Детаљ: цветаху најлепшим цветом." Тако описује и простор у којем се налази. Целина: „(...) кретосмо се у један брег... Део: који бејаше старом шумом покривен... Детаљ: да би се ту у дебелом ладу (!) могли одморити и од непријатељски (!) ареоплана (!)..." (12-14. 7. 1916.)

Од осталих понешто одступа један опис логора (22-25. 10. 1916) у којем Глишић иде од мањих делова ка већим. Детаљ горе: „Логор штаба налази

се на једној осеки изнад... *Део*: једног дубоког потока који просеца... *Целина*: целу Висо-раван (!)."

У свом ратном дневнику Глишић више пута помиње да ради слике, или да снима фотографије, али их не описује, осим у запису који носи датум 22. 8 – 5. 9 (скица бугарских ровова са погинулима): „данас сам правио снимке на горе поменутом положају и једну скицу бојама која представља... *Први план*: ровове са положаја... *Даљина*, *други план*: са погледом на Бугар. положаје од језера Соровићског." Једну своју фотографију описао је овако – *Целина*: „снимио сам један наш топ који је прскао од силног дејства... *Детаљ*: на њему пише да је испалио 1. 465 метака."

Последњи опис у дневнику је настао 29. 12. 1916. и приказује природу. *Целина*: „Унаоколо свуда снег. *Део*: Кајмак-Чалан (!) је прави старац... *Детаљ*: на њему снег већ одавно (...)"

У наведеним описима уочљиво је да Драгомир Глишић креће од целине ка појединостима – изузетак је само један случај у којем полази од једног детаља (логор) и завршава тако што га сагледава у оквирима шире целине. Са целине Глишић прелази на поједине делове, а са њих на извесне детаље, дакле поступно. Нагло пресецање са целине на детаљ код њега је ретко (опис топа). При преласку са целине на делове, нешто чешће се догађа да прво посматра оне који су у другом плану односно у даљини, па да онда пређе на делове у првом плану.² Описивање му је увек сређено. На детаље, делове или планове које је већ једном поменуо, не враћа се поново.

Упадљиво је да у описима предмета или делова природе Глишић ретко помиње боје. О светлости говори само када се она наметне (када је веома сунчано време).

2

Друга правилност која се уочава јесте да различити појединци описују исте појаве на различите начине.

Тако Миодраг Петровић, који је, истина, млађи од Д. Глишића, али је сличног друштвеног порекла и културе, уметнички формиран у истим срединама (Београд и Минхен), исте уметничке оријентације (и он ће бити један од водећих чланова групе „Лада"), у рату на истом задатку ратног сликара, посматрајући такоређи исте догађаје, саставља своје описе на битно друкчији начин. То се види у свим његовим описима, који су многобројни па се овде наводе само поједини.³

М. Петровић у својим описима почиње од занимљивог дела: „Иза једног пласта сена у Макишу, наша објавница од шест људи... *Напред Први план*: Испред пласта поред једног цбуна (!) војник седми легао и посматра, да ли ће се непријатељ појавити?... *Детаљ*: Крај њега тучи један велики гаров, рундави сељачки пас... *Даљина (други план)*: Слободно гледа право кроз шевар и готов да својим лајањем објави да непријатељ наступа... *Горе*: Сунце, дан, ведар, подне" (белешка насловљена: „Друг, Железник").

2 При описивању делова другог плана Глишић као да брже уочава оне који су доле, па онда оне који су горе, док му при описивању детаља првог плана поглед нешто чешће иде прво горе, а затим доле. Тако би се могло закључити да тежи средини видног поља.

3 Ови одломци наведени су из Петровићевог Дневника са скицама (27. 9. 1915-12. 8. 1916) према: Нада Шуица, *Миодраг Петровић, ратни период 1914-1918, Војни музеј (каталог)*, Београд, 1986 (без паг.)

Ево још његових описа. *Део*: „Кроз велике зреле кукурузе два немачка коњаника (копљаника) на коњима иду... *Први план*: Три наша војника полегали по кукурузу у заседи... *Детаљ*: са пушкама тако да сваког часа окину... *Део*: Копљаници и не примећују ништа у близини, већ гледају... *Даљина (други план)*: према селу. *Горе*: Дан јасан, сунчан, око подне, *Доле*: земља сува.” Затим, белешка насловљена „Одступање” (4. 12-21. 11. 1915. Испод Рожаја) – *Целина*: „Преко гудура војска одступа пут готово под 90°. *Део*: Кола поломљена, само остале двоколице како воловска тако и коњска... *Детаљ*: Коњи натоварени са обе стране. *Поглед доле*: Блато... *Горе*: дан јесењи сунчан. *Даљина*: По где-где остао још снег. Околни висови црногорски покривени снегом. *Први план*: Друма нема већ иде како ко хоће. *Делови*: Стока се туче, коњи липсали на све стране. Коњи се спотичу. Топови без предњака заглављени у блату, по десет их коња вуку. Са свију страна околу кола иду пешаци... *Детаљ*: уморни, прозебли... *Доле*: једва извлаче ноге из дебелог блата.”

Део: „На положају Распада... *Целина*: испред села Ботуња у самом камењару... *Први план*: напред иза једне стене... *Делови*: стоји стражар. Позади ње још два сакривени. *Детаљ*: Војник са пушком к нози посматра даљину. *Детаљи околу и доле*: Унаоколо по камењару мали жбунићи (...) трава (...) локвице од кише. Блато... *Назад на претходни детаљ*: одело војника мокро. *Други план*: Испред стражара пукао хоризонт. Таласаста раван... *Делови* другог плана: пуна жутог дрвета и непоораних њива” (На предстражи, 18. 10. 1915.)

Део: „На малој козјој стази... *Целина*: уз саму падину брега... *Део*: једва гегуцају пет рањеника. Киша. *Доле*: Блато. Клизава стаза. *Детаљ*: Војници се поштапају да непаду (!). *Даљина (други план)*: У даљини се води још борба... *Делови другог плана*: шрапнел се распрскава. Хаубичке гранате са црним димом, падају још у даљину.” (Рањеници, 18. 10. 1915.)

Део: „Једна батерија дејствује... *Целина*: из забрана. Јесен. *Горе*: Лишће већ увелико опада. *Доле*: Под шуме сав покривен жутим лишћем. *Горе*: Небо ведро ишарано белим облацима. *Доле*: Земља мокра. *Делови*: Војници измучени... *Детаљи*: неумивени, црни, зарасли у браду. *Делови*: Артиљерија не укопана, на брзу руку наместила топове штити одступницу. *Детаљ, доле*: Точкови пуни блата.” (Артиљерија, 22. 10. 1915.)

Део: „Војник залутао... *Целина*: снег, мећава. Цео штимунг у плавољубичасто-грао боји полутама. *Даљина (други план)*: У великој даљини види се као куће и неколико ватре (!). Село. *Део*: Војник хита... *Детаљ*: прикупља и последњу снагу да до њих доспе. *Целина*: Ветар дува.” (Село, 17. 11. 1915.)

У ретким случајевима М. Петровић полази од *целине*: „На самој ивици брежуљка, управо на његовом гребену... *Део*: види се силуета једног стрелачког строја... *Детаљ*: који се погурен пребацује у јаругу. *Горе*: Месечина. Небо плаво (паризер блау-грао). *Доле*: Земља готово црна... *Горе, детаљ*: на небу се опртавају црне, погурене силуете војника...” (Подвлачење, коментар уз скицу).

Варијанте у Петровићевом описивању илустроваћемо са још два одломка. *Део*: „Крај ватре у ноћи греју се око десетак војника... *Други план*: у позадини брег затвореноплаве боје... *Горе*: више њега небо ултрамарин са по којом звездом. *Доле*: Брдо даје утисак тешко плаве паризер блау. *Назад на (главни) део*: Војници неки поседали неки стојећи греју се. *Горе*,

део: Дим се једва види на звезданом небу. *Назад на детаљ главног дела:* Рефлекс од ватре, који пада одоздо... *Још детаљније:* опржава се на лицима војника који стоје или седе. Неки окренути леђима гледаоцу пружених руку ка ватри греју се. *Горе, детаљ:* Звезде на небу јасно кобалд боје... *Још детаљније:* са белом тачком у средини" (Ноћ код Сопота, 18. 11. 1914, текст уз скицу.)

Део: „Мртва стража, објавница. *Целина:* Крушик испод Космаја. *Део:* Иза једног пласта сламе наши војници као објавница чекају непријатеља. *Детаљ:* Три војника у потпуној ратној спреми сакривени иза једног пласта чекају да објаве наступање непријатеља. *Горе:* Сунце осветљава пласт али... *Доле, детаљ:* ипак један део пласта и један војник су у хладу, који сам пласт даје. *Детаљније:* Сенка пласта голдокер са мало плавог. *Доле:* Сенак (!) пласта на земљи прелази у кобалд. Земља блатњава, али је ипак остала по која травица. *Лево и десно:* Око пласта расута слама. *Други план:* Преко јаруге види се на хоризонту друга падина брда у које су осматрачи упрли поглед. *Горе:* Небо сунчано плаво са мало белих облака, подне" (Мртва стража, 1914.)

Може се рећи да М. Петровић при описивању чешће полази од занимљивог мотива (предмет, личност, радња) који заузима само део видног поља, а затим описује остале делове, планове или целину, као и детаље. При описивању је (нарочито ако га поредимо са Глишићем) доста немиран и „несистематичан“, његов поглед шета, напушта главни мотив и враћа му се. Не прелази одмах на детаље тога главног дела слике. Много чешће он претходно посматра остале делове (углавном у првом плану, ређе у другом), који се налазе изнад и испод, слева и здесна, или посматра целину ако је приказ једноставнији. И кад пређе на детаље главног предмета, он са њих опет прелази на неке друге делове, који су изнад и испод (нешто чешће на оне који су у другом плану), да би се понекад опет вратио на детаљ. У том вишеструком враћању на главни мотив, његове детаље и околину, Петровић неретко најпре означи предмет и опише му облике, а накнадно објашњава његово осветљење, сенке и боје.

Петровић у својим описима даје веома важно место боји, за разлику од Глишића. Поменуто је да је код Глишића упадљиво одсуство боја у описима. Може се рећи да их он готово и не посматра, осим изузетно, мада неодређено: једном описује водопад „чији прах од разбијене воде претвараше се у милијарде ситни пауљича (!) и даваше необично чудновит тон и нијансу боја" (12-14. 7. 1916); боја мора да му се наметне необичношћу: „Прва станица на којој стадосмо беше опкољена Јапанцима, што изненади наш свет, који није научио (!) да види ове жуте мале људе" (12-14. 7. 1916.) Ни на светлост није Д. Глишић обраћао превелику пажњу, осим онда када она изазива изузетно леп приказ: „Море је мирно и озарено сунцем, које представља једно велико огледало" (10. 5. 1916, Крф), мада и неодређено: „Море је узбурканије него обично али у току рањања сунца било је величанственије" (11. 5. 1916.) Ово су и једини случајеви у којима Д. Глишић у своје дневнику уопште помиње боје или светлост.⁴

4 Н. Шунца, *op. cit.*, 179, 182. Глишићу дневник, истина, није био материјал за будуће слике толико као Петровићу, да би се у њему нашло више сликарских напомена, па и оних о боји. Али, и за те потребе Глишићу као да није била потребна боја; стављајући тежиште свога рада на прецизно бележење радње, облика и композиције, своје мотиве бележио је фото апаратом, на (тада готово једино могућим) црно-белим снимцима.

М. Петровић, напротив, у својим белешкама помиње боје веома често, чак и онда када се оне из контекста подразумевају, односно и када их је раније већ навео. Он види боје као саставни део описаних предмета: „Ноћ већ пада. Ватра на све стране кроз грање види се небо ултрамарин плаво.” (У Есад Пашином забрану.) „Небо плаво, помешано са облацима, грао, беле, љубичасте боје. Сунце једва успева да се кроза њих пробије.” (Шумадинска Клока, 12. 10. 1915.) „(...) сунце пробија кроз жуто лишће и игра по жутом поду. (...) Цео штимунг прелази у црвено, жуту боју.” (Одмор после борбе, 18. 10. 1915.) „Земља се жуто-црвени.” (Одмор, 28. 10. 1915.) „Сам војник залутао по Црногорском (!) кршћу. Камен на све стране. Плав, шиљат велики. По где која зелена травица. Небо облачно.” (Сам, 3. 11. 1915, крај Скадарског језера.) „У једној проји убодена свећа, мала, жути восак, неколико одрпаних, изгладнелих црних војника (...)” (Скадар, Св. Никола, 6. 12. 1915.) У неким Петровићевим описима боја се подразумева: „Плуг захрљао доведен до пола треће бразде и остављен.” (Рат.) „Црн од земље и дима, крвав(...)” (Србин гине ал се не предаје.) Ово су само неки од многобројних примера из Петровићевог дневника.

Примећује се да у описима М. Петровић често истиче по једну боју, на пример жуту (у јесен), сиву (у јесен и зиму), плаву (боја камена у кршћу), којом даје општи тон описаном мотиву. Анализом већег броја његових бележака могу се уочити и карактеристичне комбинације боја које запажа у својим описима.⁵

Разлике између поменутих два уметника постоје и у њиховом описивању неких невизуелних дражи. Петровић, за разлику од Глишића, не обраћа много пажње на мирисе, топлоту и хладноћу, а звуке описује на друкчији начин. Наиме, Глишић наводи и описује звуке на један „неликовни” начин: „... воз је стењао” (12-14. 7); „рикну велики топ изнад села Чегња што је био знак за почетак (...) и одједном проломи се небо и земља од топовске рике” (22. 8-5. 9); „Ноћу (...) раде топови и рововци, а пушке так-так, с времена на време те тако ти се чини као да неко са разделом кује клинцe у тарабу. Само митраљези као да степују па се и они после ућуте” (21-28. 12. 1916); „Кајмак-Чалан (!) ... са његови Коса (!) чују (!) се ноћу и урлик курјака” (29. 12. 1916); „(...) и ко зна докле би (!) остао у тим мислима да не залупи клепало на цркви, која је у гробљу (...) и тако тек видех да је свануло, угасих свећу и почех се облачити” (1. 1. 1917).⁶

Петровић, међутим, звуке помиње узгред, или њихово присуство означава „пантомимски”, као део израза тела или лица који се може визуелно представити: „(...) остала два мртва и један тешко рањен. Превија се, виче, зове, не би ли му ко дошао да га изнесе” (Заборањени, 1. 11. 1915); „Артиљеријци вичу, гурају, бију коње” (Артиљерија одступа, 1. 11. 1915); „Дрека, вика, пешадија помаже” (Извлачење топова, 4. 11. 1915); „Лица код војника свечана, крсте се, пију коњак, славе.” (Скадар, Св. Никола, 6. 12. 1915).⁷ Посебно, као шале и досетке, бележио је Петровић и војничке коментаре и делове разговора, не описујући њихове актере ни ситуације.

5 То су жуто и зелено; плаво и зелено; жуто и црвено; бело и кобалт; грао и црвено; жуто и црно; жуто, бело и црно; плаво, жуто и бело; плаво, грао, бело и љубичасто.

6 Наведено према: Н. Шуица, Драгомир Глишић, ратни период 1914-1918.

7 Н. Шуица, Миодраг Петровић, ратни период 1914-1918.

Трећа правилност уочљива је из познавања рада двојице наведених уметника: њихови начини описивања у текстовима аналогни су њиховим начинима израде слике, дакле, њиховим ликовним поступцима.⁸

Д. Глишић, у целини узев, у своме уметничком развоју није пролазио кроз периоде деформације или растапања облика, а повремено би, повучен неким упечатљивим мотивом, давао већи значај боји, или светлости (тако је управо у време настанка овог његовог дневника имао период приближавања импресионизму). Међутим, поменута аналогија може се показати детаљније и убедљивије: о самом сликарском поступку Драгомира Глишића сведочи нам Мара Глишић-Ристић, његова кћи и ученица.⁹ Тако сазнајемо да је Глишић увек радио пред предметом или пејзажом. И при сликању, као и при описивању речима, прво би показао *целину*, тако што би цртежом фиксирао композицију, затим би одредио *делове*, односно поједине облике и њихове међусобне односе, перспективу, а онда би прешао на *детаље*, дефинишући анатомију или дајући основу облицима (трећој димензији) предмета. Тек затим би придавао важност боји. Светлости и сенци би посветио пажњу у оној мери у којој су битне за остварење тродимензионалности предмета. Исти ликовни поступак, са истим фазама, може се реконструисати и уз помоћ Глишићевих цртежа и скица за веће композиције.¹⁰

Миодраг Петровић је, опет, у свом сликарском развоју уопште мање обраћао пажњу на композицију, више на светлост, сенку и боје; имао је светлу и „свежу“ палету, био мање студиозан у раду и ослањао се на први утисак.¹¹ Сам ликовни поступак Петровићев може се реконструисати из сачуваних слика и скица. Одмах је уочљиво да се и у цртежима више ослања на боју и сенку, да му је потез немиран а предмети оцртани овлаш. Детаљи његовог ликовног поступка најбрже се откривају када се текст у коме описује неки приказ упореди са његовим цртежом истог мотива. Тако се и код М. Петровића могу видети аналогije између писаних и ликовних описа: „У земуници у земљи... Део: пет војника слушају... *Детаљ*: једнога што чита новине. *Други план*: Зимуница (!) мала. Према њима отвор и... *Детаљ*: у њему прозор углављен, али тако да се виде пукотине. *Доле*: На сред зимунице горе (!) ватра.”¹² На скици коју је урадио испод овог описа,

8 О томе код Д. Глишића: П. Драгојевић, Драгомир Глишић (1872-1957), *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 25, Нови Сад, 1989, 268.

9 Ibid., 270-271. О Д. Глишићу сам разговарао са Маром Глишић-Ристић 9, 10, и 17. 7. 1987, а затим и при каснијим сусретима. Школована сликарка, често је радила уз свога оца и поуздано сведочи о његовом ликовном поступку. Уп. и одељак Сликарски поступак Драгомира Глишића, у: П. Драгојевић, Драгомир Глишић (1872-1957). Слике: дијалог са модерном уметношћу, Београд 1996 (у штампи).

10 Више скица за слику *Погибја војводе Вука*, 1916, *Два војника*, *Бој на Груништу*, и друга дела. На првим скицама Глишић решава композицију, потом линијама одређује облике и детаље фигура и делова одеће; следећи део поступка је студија глава које добијају облик и црте лица. Цртежи су рађени оштром оловком, све је јасно и дефинисано, а потез миран и сигуран.

11 З. Кулунџић, *Сликар Миодраг Петровић*, *Београдске општинске новине* 4, Београд 1940, 373-381.

12 Скица *Новине* (29. 1. 1915, Караула Јарац), репродуковано у: Н. Шуица, *op. cit.*, (без пар.). На једном месту о овим цртежима ауторка студије каже: „Може се чак рећи да су као крокији, брзе, изворне забелешке пред мотивом које у трену мобилишу уметничкову моћ опсервације и бележења, по правилу најјезгровитије, најцеловитије и ликовно најсуштаственије.”

дакле, после текста, може се пратити редослед потеза. Постоји готово квадратни оквир (поједине фигуре сугерисале би својим обликом да је оквир настао први); у самом приказу, прво је брзим потезима означен главни део, односно облици фигура (глава, тело, положај, и само овлаш назначене ноге и шаке). *Детаљ*, човек који чита новине, одређен је са неколико линија више, које назначују руке и листове хартије, ноге и њихов положај; прозор у другом плану нацртан је после тога, тако да не пресеца линије фигура; доле је у неколико потеза назначена ватра и са две линије приказан дим који се вије. На крају је изведена сенка, шрафирањем преко фигуре читача и војника иза њега, као и двома линијама преко фигуре која се налази са друге стране ватре. Оваква сличност између поступака писаног и ликовног описивања призора може се установити и у осталим Петровићевим ратним белешкама, и то непосредним поређењем скица и текстова који их прате, односно поређењем обимнијих дневничких записа и њихових илустрација.

4

Могло би се тврдити да су, и поред показаних разлика, описи код сликара међусобно ближи, и у основи различити од описа у тексту једног скулптора.

Тако, док Д. Глишић и М. Петровић посматрају и описују стварност као „слику”,¹³ скулптор Симеон Роксандић види је у основи као један скуп предмета у простору. Роксандић је генерацијски, социјалним пореклом и уметничким схватањима сличан наведеној двојници, али је његов дневник настао у нешто друкчијим условима и има друкчији садржај¹⁴, па не даје све елементе за сасвим поуздана поређења са претходна два дневника. Стога је довољно, више илустрације ради, само грубо навести неке особености начина на који гледа и описује стварност човек који се у уметности изражавао скулптуром. Роксандић више посматра људску фигуру, мало помиње боје а више облике и детаље. Не посматра планове (близина, даљина, горе, доле...), не описује део по део виђеног призора, него објашњава склопове предмета, њихове положаје и међусобне односе у простору, што би било аналогно вајарском поступку изражавања у три димензије.

5

Правилности уочене у овим ратним дневницима могу се применити и на остале текстове ликовних уметника, уз додатне анализе које би обухват-

- 13 Петровић при томе чак користи и сликарску терминологију, на пример: „На пољу непоораном у чијем се хинтергрунду види Бардањол” (Скадар, Св. Никола, 6. 12. 1915), или: „Хинтергрунд (!) брда је црвено лишће малих ибунџа, јесен.” (Бивак, 29. 11. 1914.) И називи боја које користи сликарски су: кобалт, лариско плава, ултрамарин, итд. Иначе, стекао сам увид и у ратни дневник сликара Милоша Голубовића, који се чува у Војном музеју у Београду, али у њему нема текста и није се могао употребити у овој анализи.
- 14 Роксандић ређе посматра стварност, његов дневник је нека врста личне исповести при тешким емоционалним ломовима које је доживео; затим, он не пише у истим условима, седи у позадини и нема прилике да гледа и евентуално опише исто што и поменути сликари. Иначе, описи који се код њега јављају јесу слике сећања, маштања, затим једна визија коју је имао у бунилу после превелике узетих лекова, и неколико описа скулптура које је видео у једном парку. Упор.: П. Драгојевић, *Дневник Симеона Роксандића. Црте скулпторове личности и њихов утицај на уметнички рад*, Зборник Народног музеја у Београду XV/2, Београд, 1994, 165-174; П. Драгојевић, *Из белешнице Симеона Роксандића, Српски књижевни гласник*, трећа серија, бр. 1-4, Београд, 1994, 142-154 (препис дневника).

иле не само слике посматраног него и запамћеног (слике сећања), па и измишљеног. И ти су текстови били за нашу историју уметности више извор историјских података, збир идеја о уметности или књижевни радови. Новим сагледавањем они могу постати предмет и друкчијих приступа, а у проблему о којем је овде реч – да послуже за реконструисање данас само делимично познатих ликовних поступака појединих уметника.

Једном обимном, студиозном и сложенем књижевно-теоријском анализом показано је да у свим књижевним делима Ђуре Јакшића постоји иста „визибилна организација простора“, једна специфична књижевна структура, створена поступком који је заснован на принципима ликовне перцепције објекта и простора. Анализа Јакшићевог начина посматрања, углова и планова, светлости (типова осветљења, извора, положаја, угла) и сенки, као и контрастирање одређених боја у текстовима и у сликама, показали су да „готово сваки Јакшићев књижевни исказ, истоветно потезу кичице, садржи основну ликовну контрастну релацију”.¹⁵ Међутим, те аналогije нису употребљене да се из књижевног поступка реконструише ликовни, већ је у свему препозната, можда помало дискутабилна, структурна сличност са кинематографским поступком.¹⁶

* * *

На основу овде примећених правилности, може се донети закључак о једној аналогiji између ликовног и писаног поступка у раду једног уметника. Ова аналогija не поништава разлике између књижевности и ликовних уметности, нити поједностављује сложену проблематику њихових међусобних односа,¹⁷ већ само показује једну њихову везу и отвара могућност за употребу те везе у историји уметности. Наиме, анализе односа између слике и текста су од најстаријих времена узеле у обзир разлику између готових облика и показале да је текст низ елемената распоређен у времену, а да је слика склоп елемената у простору; ова основна разлика узима се у обзир као опште место при разматрању односа теорије ликовних уметности и теорије књижевности. Истина, уочено је да постоје неке сличности при опажању једних и других дела (да је и за примање ликовног остварења потребно време, и да се и ликовно дело може примати део по део, као и књижевни текст), али је закључено да је ту реч о (произвољном) процесу који се одвија код посматрача и да то не доказује ништа о самом начину постојања писаног и ликовног дела, односно о стварном поретку њихових

15 Синиша П. Јелушић: *Књижевно и сликарско дело Ђуре Јакшића – упоредно изучавање*, докторска дисертација одбрањена 18. 12. 1992. на Филолошком факултету у Београду, 209. и даље.

16 Ibid, 189, 195. и на другим местима. Слично и у: Л. Трифуновић, *Ђура Јакшић*, Београд, 1978, 170, где се налази аналогija између композиционог решавања и филмског поступка, односно између слике и филмског кадра.

17 О разликама између књижевности и лепих уметности расправљали су многи филозофи, естетичари и теоретичари од Аристотела до Лесинга, који је у анализирању те разлике направио преокрет у приступу и увео битне новине у поступку чиме је отворио читаву једну област у теорији уметности. О том преокрету нешто више у: П. Драгојевић, *Елементи неокласицизма у ликовним уметностима*, Београд, 1996 (у штампи), а о самом односу књижевности и ликовне уметности посебно Вељко Ђурић, *О проблемима Лаокоона*, Предговор у: Lessing, *Laokoön ili o granicama slikarstva i poezije*, Београд, 1954, превео Светислав Предић, 66-209. Пуни назив Лесингове књиге је *Лаокоон или о границама сликарства и поезије*, са успутним објашњењима различитих тачака старе историје уметности, први део (1766).

елемената.¹⁸ Међутим, ако се не обрати пажња на ликовно дело као готову целину, већ на сам процес његовог настајања (јер оно као збир елемената у простору настаје једино у фотографији, али не и у сликарству, цртежу, графичи...), онда се тај процес настајања ликовног дела може такође препознати као низ елемената у времену (сукцесивно нанетих на платно или укључених у структуру дела). Ако ликовни уметник ствара и текстове (где се могу наћи описи), који су по дефиницији низ елемената у времену, онда располажемо са два низа која се могу поредити најпре по облику и структури организације (поступак), а делимично и по садржају (избор ликовних елемената, то јест склоност боји, светлости, облицима...).

Подударности које се при том поређењу откривају могу се објаснити неким заједничким узроком који је у уметнику, а до сада је научно „локализован“ у кретању погледа и уопште у перцепцији која се обликује под утицајима физиолошких, психолошких и социјалних чинилаца,¹⁹ као и у цртама личности, па и дубље у уметничковој психи.²⁰ Овај узрок налази израза у свим медијима којима се појединац служи, а има утицаја, мада не увек пресудног и не сасвим очигледног, на лични стил па и на избор одређене гране ликовне уметности, одређених средстава и технике.²¹

То је основа која омогућује историји уметности да анализом уметничког „текстуалног“ описивања реконструише његов ликовни поступак, дакле, сам процес израде ликовног дела. Можемо сазнати које елементе је уочавао, посматрао, бирао (из стварности, из сећања, или из маште) којим их је редоследом уносио у дело, како их је представљао, како повезивао, и тако даље. Откривање карактеристичних поступака различитих уметника и њихово разликовање може да послужи као још један од начина за атрибуисање, датирање или анализирање и објашњавање њихових ликовних дела, или бар као допуна сазнања о њиховом раду.

18 R. Arnheim, *Umetnost i vizuelno opažanje*, Beograd, 1987, 317; M. B. Protić, *Oblik i vreme*, Beograd 1979, 293.

19 О томе исцрпно Р. Огњеновић, *Психологија опажања*, Beograd, 1992, 177-220 (опажање, теорије о процесу опажања), 192-200 (чиниоци опажања), 200-206 (кретање ока).

20 При открићу карактеристичног уметничког „рукописа“, односно „карактеристичних форми“ појединца, Морели је сличности објаснио радом руке, који зависи од „унутрашњих узрока“ као што су начин гледања и уметничков дух, а на то се својим занимањем за Морелијев атрибуциони метод надовезао и Фројд. Упор.: I. Lermorlieff, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pamfili in Rom*, Leipzig, 1890, passim; U. Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Wien/Düsseldorf, 1966, 192-193.

21 У наведеним примерима из времена Првог светског рата и потоњих деценија, аналогија о којој је овде реч асома је уочљива управо стога што је занемарљив непосредни утицај других чинилаца на настанак уметности осим психолошких. То се уклапа у представу о првим деценијама двадесетог века као периоду у којем је у српској уметности доминирала психолошка димензија.

BESCHREIBUNGEN IN DEN TEXTEN BILDENDER KÜNSTLER. BLICKBEWEGUNG UND ANALOGIE ZWISCHEN DER BILDENDEN UND TEXTUELLEN AUSDRUCKSWEISE

In diesem Beitrag werden Beschreibungen aus den Tagebüchern serbischer Maler aus der Zeit des Ersten Weltkrieges sowie Angaben über ihre Malverfahren analysiert. Da es sich um Personen mit verwandten Auffassungen und Personen nahestehender Generationen handelt, die unter ähnlichen Umständen arbeiteten, lassen sie sich vergleichen und daraus einige Gesetzmässigkeiten schlußfolgern.

1. Man stellt fest, daß der Einzelne die verschiedenen Gegenstände, Ereignisse oder seine Bewegung im Raum stets auf eine beinahe identische, charakteristische Art und Weise beschreibt.

2. Es stellt sich heraus, daß dieselben Erscheinungen von mehreren Einzelnen unterschiedlich geschildert werden.

3. Aus der Kenntnis der Arbeit der Künstler geht hervor, daß ihre textuellen Beschreibungen den Malweisen bzw. bildenden Verfahren entsprechen.

4. Begründet ist die Behauptung, daß Beschreibungen bei den Malern, trotz vorhandener Unterschiede, verwandter sind als Beschreibungen eines Bildhauers.

5. Die in diesen Kriegstagesbüchern festgestellten Gesetzmässigkeiten lassen sich einigen Forschungen zufolge auch auf sonstige Texte der bildenden Künstler anwenden.

Aus den festgestellten Gesetzmässigkeiten geht die Schlußfolgerung über eine Analogie zwischen der bildenden und textuellen Arbeit hervor. Wenn man das Gemälde als ein abgeschlossenes Ganzes nicht beachtet, sondern die Aufmerksamkeit auf *seinen Entstehungsprozeß* gelenkt wird, dann läßt sich dieser Prozeß auch als eine Reihung von Elementen in der Zeit (die sukzessiv auf die Leinwand aufgetragen wurden) betrachten. Wenn der bildende Künstler auch schriftliche Beschreibungen leistet (diese sind eine Reihe von Elementen in der Zeit), dann lassen sich die beiden Reihen vergleichen und daraus eine Identität feststellen. Man kann einfach sagen, daß die Perzeption des Künstlers der festgestellten Identität zugrunde liegt.

Diese Analogie zeigt, daß die Analyse der textuellen Beschreibung des Künstlers möglich macht, sein bildendes Verfahren (d. h. den Prozeß der Fertigung des Gemäldes) zu rekonstruieren. Das Unterscheiden dieses Verfahrens bei den verschiedenen Künstlern würde der Kunstgeschichte nutzen, wenn sie als eine weitere Modalität dazu dienen könnte, ein bildendes Werk einem Maler zuzuschreiben, zu datieren oder zu analysieren oder wenigstens eine zusätzliche Erkenntnis von einem Künstler zu bekommen.

Prevod: Zoran JOVANOVIĆ