

6. СРПСКА СКУЛПТУРА ИЗМЕЂУ ДВА РАТА

- Међуратни период представљао је просперитетно и полетно доба српске скулптуре обележено бројним јавним конкурсима за:
 - **споменике** подизане династима, политичким и културним посленицима, историјским догађајима и ратним подвизима;
 - **владарске бисте** намењене државним институцијама;
 - **медаље и плакете** наручиване поводом обележавања важних историјских догађаја и годишњица; те
 - **архитектонску пластику** на јавним објектима,на којима су учествовали домаћи вајари предлажући различита решења.
- Додатни подстрек развоју српске скулптуре дале су Јесење и Пролећне изложбе од 1929. године приређиване у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“ на Калемегдану, које су биле праћене редовним откупом уметничких радова свих врста за државне институције и музеје.
- Стабилизација друштвених и економских прилика у земљи довела је до успона грађанске класе, која иступа као главни приватни поручилац уметничких остварења у домену **портретне и камерне скулптуре**, као и **фунерарне** и **фасадне пластике**.
- Коначно, оснивање Академије ликовних уметности у Београду 1937, обезбедило је стабилну основу за даљи, континуирани развој скулптуре и едукацију младих вајара у српској средини.

Између реализма и модерности

- Период после Првог светског рата у српској скулптури био је обележен израженијим отварањем ка уметничким тенденцијама актуелним у европској уметности. На упливе **умереномодернистичких решења** Мајола, Бурдела или Деспиоа већина српских скулптора одговорила је **комбиновањем** ових утицаја са **академским решењима**, која су и даље представљала њихову стваралачку окосницу.
- **Драгомир Арамбашић** (1881–1945) школовао се у Минхену, Дрездену, Прагу, Риму и Паризу, где се усавршавао у атељеу Антонина Мерсијеа. После учешћа у Балканским ратовима и Првом светском рату, а потом и другог борава у Паризу, године 1921. враћа се у домовину, активно ствара и учествује у уметничком животу Београда. Инспирисан умереномодернистичким решењима француске скулптуре у међуратном периоду радио је портрете, фигуре, студије животиња, фасадну пластику и неколико споменика.



Упркос широким увидима у токове европске уметности, Арамбашић својим радовима није довео до концептуалних помака у српској скулптури. Томе у прилог говоре његова рана скулптурска дела настала у Паризу, ***Разбијени крчаг*** и ***Рибар са мрежом*** (оба из 1911). Попут Јовановића и Роксандића, Арамбашић је своју инвенцију исцрпљивао у нешто компликованијем композиционом склопу, у фиксирању покрета, активног или пасивног става фигуре. У том погледу остварио је највише домете модерности српске скулптуре реалистичког усмерења. Уместо импресионистичке треперавости површина или разиграности пластичке материје, Арамбашић се у *Разбијеном крчагу* опредељује за глатку, благо синтетизовану, али елегантно извијену скулпторалну форму.





Сличне особине поседује каснији скулпторски ансамбл **Буђење/Девојка са голубовима** (1920), за коју је Арамбашић добио престижну француску уметничку награду „Мансион“. Скулптура приказује чврсто моделовану и елегантно извијену нагу женску фигуру окружену голубовима, али је фактура површина разрађена и оживљена благим контрастима светлости и сенке.

Током тридесетих година ово дело било је постављено испред Уметничког павиљона на Калемегдану, потом склоњено, а 1959. на истој локацији обновљено као фонтана.



Вредна помена је и Арамбашићева рељефна представа **Сатира** (1931), где су техником рада у бронзи постигнути сликарски квалитети.



Најзад, бронзана фигура **Цар Душан Силни** (1937) вероватно је настала као конкурсни рад за Дом Народне скупштине у Београду. Конципирана је реалистички, док су форме чврсте, синтетизоване.



Стаменко Ђурђевић (1888–1941) формирао се на београдској Уметничко-занатској школи у класи Ђорђа Јовановића, а потом се усавршавао у Мерсијеовом атељеу у Паризу. Током Првог светског рата као заробљеник борави у Прагу, где наставља да се усавршава. Као државни стипендист борави у Паризу до 1922, када се враћа у Београд. Углавном је радио портрете и био један од ретких српских скулптора који је у овом жанру успео да постигне експресивност пластичке масе. Томе у прилог говори гипсани портрет **Боре Продановића** (око 1935), рад динамичне композиционе организације и експресивног израза модела, познатог публицисте и адвоката левичарске оријентације.



Насупрот овом делу, главнина Ђурђевићеве скулпторске продукције остала је спутана реалистичком дескрипцијом детаља и академском формом, као што то показују његова споменичка остварења, пре свега скулптура ***Трећепозивца*** (1923) у Карађорђевом парку у Београду.



Милан Недељковић (1896–1947) после Првог светског рата почео је да учи сликарство у Школи за умјетност и обрт у Загребу, затим наставља студије вајарства на Академији у Прагу, а у периоду 1920–1922. усавршавао се у Паризу. Између 1925. и 1928. студирао је примењену уметност у Уметничко-занатској школи у Бечу. По повратку у Београд, у периоду 1938–1945. организује и води наставу на новооснованој Школи за примењену уметност (од 1948. Академија примењених уметности). Упркос благој стилизацији форми, инклинирао је реалистичком идиому, као што то показује његово бронзано **Попрсје девојке/Девица** (1921/22). Ово дело је, под називом *Мадона*, било изложено на Петој југословенској изложби у Београду 1922. Приказује чврсто моделован лик младе жене у контемплативном ставу, погнуте главе и спуштеног погледа, прожет лирским осећањем.



Неколико
Недељковићевих фигура,
као што су **Чобанин са
фрулом** и **Чобаница са
јагњетом** (обе око
1930), представљају
комбинацију
ренесансног контрапоста
и реалистичке изведбе.





Илија Коларевић (1894–1968) школовање је започео у Уметничко-занатској школи у Београду, а током Првог светског рата наставио у француским уметничким школама у Алжиру. По повратку у земљу добија место наставника у Средњој техничкој школи у Београду. Године 1927. био је један од оснивача националној уметничкој традицији наклоњеног Друштва уметника „Зограф“. Од 1940. радио је као професор на београдској Академији ликовних уметности, на којој се из Фонда „Илија Коларевић“ сваке године додељује студентска награда. Осим неколико скулптура постављених у јавном простору, као што је *Црногорац* на Цетињу, у међуратном периоду извео је неколико скулпторалних декорација на фасадама јавних објеката у Београду: фронтони на **Електротехничком факултету** и Пољопривредном факултету, као и улазну **капију Ботаничке баште**.



Из Коларевићевог међуратног опуса сачувано је тек неколико радова. То су благо стилизовани женски актови изведени у дрвету (*Чежња* 1928) и бронзани портрети (*Глава девојке* 1936) у којима је следио пут оплемењене реалистичке форме.

- Изложбе српске скулптуре после Првог светског рата протекле су у знаку дела Ђорђа Јовановића и Симеона Роксандића заснованих на академизму. Иако се на изложби Удружења „Лада“ појављују млади скулптори, попут Илије Коларевића, главнина српске скулптуре подређена је потребама и укусу друштва, пре свега државе и грађанске класе.
- И поред усвајања извесних елемената модерности, српски вајари су школовањем били усмерени ка конвенционалном схватању скулптуре утемељеном на **реалистичком идиому**. Они се надмећу за официјелне поруџбине, због којих су по правилу морали да се приклањају компромисним решењима. У питању је била тежња за самопотврђивањем и стицањем престижних позиција на институционалној мапи значења. Стога једним својим делом српска скулптура између два рата подсећа на **неокласицистичку** епоху развијеног буржоаског друштва 19. века. За репрезентативне јавне грађевине и објекте државних институција настајале су бројне алегоријске фигуре и композиције, које припадају том конзервативнијем академском току, насупрот малобројним приватним поруџбинама и делима интимног карактера, у којима су српски скулптори слободније изражавали своје уметничке склоности.
- Године 1922, на Петој југословенској уметничкој изложби у Београду тежња ка **кубистичкој синтези** скулпторалних форми евидентна је у делима Петра Палавичинија и Душана Јовановића Ђукина, док Ристо Стијовић својим скулптурама у дрвету промовише особен **„неопримитивистички“ стил**, а Сретен Стојановић остварењима из париске фазе употпуњава спектар **модерних тенденција**. Укупну скулпторску продукцију представљену на тој изложби Бошко Токин је окарактерисао као „модерни класицизам“, који обједињује низ формално-језички различитих, али у бити напредних уметничких идиома.

Скулптура конструктивног смера

- И док се главнина српске вајарске продукције међуратног периода заснивала на неотрадиционализму, поједини уметници усвајају искуства построђеновске европске скулптуре и испољавају афинитет према конђензованој, чврстој форми и „конструктивном“ поимању скулпторалности, без обзира да ли узоре налазе у ренесанси или „примитивној“, ахајској и готичкој уметности.
- За нова решења пледирају прогресивни критичари, попут Растка Петровића, Драгана Алексића, Љубомира Мицића и Бошка Токина, који су одлично познавали ситуацију у авангардној уметности и настојали да у српској средини афирмишу иновативне аспекте апстрахованих скулпторско-просторних решења Осипа Задкина, Жака Липшица и Александра Архипенка.
- Стилизација форми и акценат на пластичким својствима скулптуре обележила је дело нове генерације српских уметника, пре свега **Петра Палавичинија, Живојина Лукића и Душана Јовановића Ђукина**. Настојало током и после Првог светског рата као реакција на академизам и импресионизам, оно је имало снажно упориште у остварењима **Сезана, Мајола и кубизма**, а проистицало је из инвентивног приступа ренесансној традицији као платформи за експерименте у домену **синтетичке форме**.
- Иако српски скулптори у својим радовима примењују извесне **конструктивне принципе** грађења и распоређивања пластичке форме, они су у знатној мери модификовани и немају смелост изворних, авангардних решења. Њихови експерименти углавном су се кретали у домену кубизма. Иако је Први светски рат одложио одлазак Петра Палавичинија у Париз, одвео Живојина Лукића преко Албаније, Крфа и Солуна до Рима, а Душана Јовановића Ђукина навео да напусти архитектуру и посвети се студијама скулптуре у Фиренци, ови уметници дали су велики допринос развоју модернистичке скулптуре у Србији.



Живојин Лукић школовао се најпре на Уметничко-занатској школи у Београду (1904–1908), а затим 1910–1914. студирао сликарство, вајарство и архитектуру у Москви, где се захваљујући обавештености руских професора образованих на европским уметничким академијама упознао са иновацијама Роденовог дела и тенденцијама заснованим на синтези скулпторских форми. Томе у прилог говори импресионистички портрет **Косте Миличевића** (1913) минијатурних димензија којег, упркос минуцинозној обради детаља, одликује слободна интерпретација лика и експресивност површине.

По повратку из Првог светског рата Лукић наставља да се усавршава на Академији Друштва интернационалних уметника у Риму (1918–1922) и сарађује са Мештровићем на реализацији његових великих пројеката на Ловћену и у Цавтату. Скулпторску инвентивност показује Лукићев мали **Акт** (око 1918) из римског периода, који по издуженим синтетичним формама подсећа на Ђакометијеве радове.

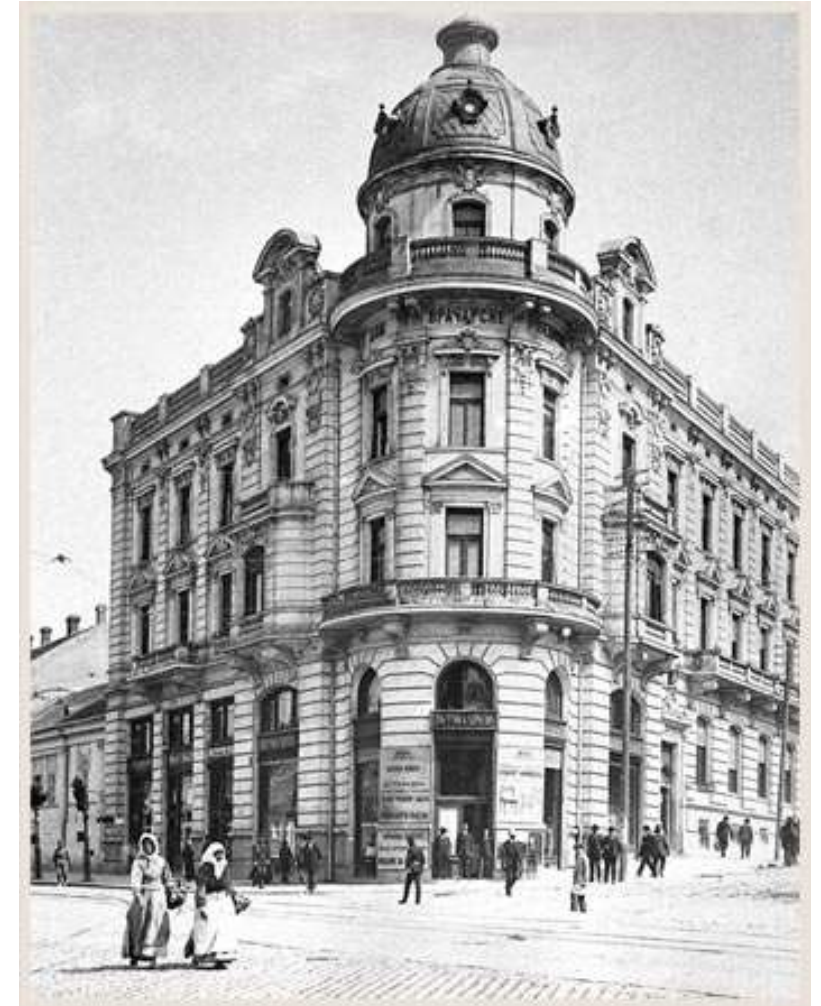




Ипак, уметнички реноме у српској средини Лукић је стекао захваљујући изради портретних камеја и гема у неоренесансном духу, као што су портрети **Момчила Милошевића**, **Ђорђа Јовановића** и **Младе жене** настали у периоду 1920–1933.



Осим конвенционалног портретног жанра и меморијалне скулптуре изведених у духу академског реализма, Лукић се огледао и у изради архитектонске пластике на београдским јавним зградама, као што је тимпанон **Хистолошког института** Медицинског факултета или скулпторална декорација **Врачарске штедионице** у Београду.



Међутим, Лукићеви радикални искораци у подручје модерног скулптуралног израза заснованог на кубистичкој синтези форми измицали су пажњи како конзервативне тако и прогресивне српске уметничке критике. Томе у прилог говори бронзани рељеф са представом **Жене са пунђом** (1923). У основи класичан, овај портрет својим стилизованим формама, елегантним линијама и сведеним плановима није јасно указивао на кубистичке корене. Неколико сачуваних фотографија Лукићевих дела насталих у међуратном периоду такође указују на специфичну **симбиозу напрегнутих волумена и таласасте сецесионистичке линије**. Насупрот томе, *Глава младог музичара*, позната само по фотографији, открива чврсту моделацију и наглашене, наизглед тесане облике, док је коса третирана као хомогена заобљена форма.





Бронзане и камене портретне бисте **Милојке Грол**, **Радинке Хаџић** (1923), **Госпође Злоковић** (око 1926) и **Мали бата/Љуба Секулић** (1927), представљају највише домете модерности српске скулптуре међуратног периода и најизраженији отклон од традиције академског реализма. Одликује их конструктивна стабилност и чврстина геометризованих волумена, прочишћене форме и оштра, закривљена контура која разграничава глатке површине. Од базе, преко врата, до главе, заобљени волумени степенасто се крећу и теку у геометријском ритму, тежећи ка пластичкој равнотежи која почива на комбиновању ваљка и лопте. Особена је стилизација косе решена у маси, као и у домаћој скулптури до тада непознат метод геометријског грађења форме. Извесне, иако далеке, аналогije овим делима могли бисмо наћи у остварењима Рејмон Дишан-Вијона.



Петар Палавичини (1887–1958) похађао је клесарску школу у родној Корчули, а од 1905. наставио је школовање у Чешкој, где је 1912. завршио прашку Академију и наставио да ствара током Првог светског рата. Године 1921, долази у Београд и ради као педагог у Другој мушкој гимназији. Током 1923/24. као стипендиста француске владе борави и усавршава се у Паризу. По повратку у Београд, ради као професор Уметничке школе (1925–1937), постаје члан прогресивне, модернистички оријентисане уметничке групе *Облик* и учествује на Међународној изложби у Паризу 1937, на којој осваја престижно признање *Grand Prix*. Педагошким радом у Уметничкој школи у Београду, Палавичини је умногоме утицао формирање и опредељења млађе генерације српских скулптора.



Палавичинијева рана дела обележена су снажним утицајем Мештровића и инспирисана српском народном поезијом. Томе у прилог говоре експресивно-наративни бронзани рељеф **Мајка Југовића** (1910) и *Јадрански циклус*. Потом започиње период истраживања обележен радикалнијим решењима изведеним из искуства кубизма и пуризма. Осим романтичарске идеје о борби за ослобођењем, мушка фигура у делу *Чежња за осветом* (1918) указује на ауторову тежњу да композициону и обликовну схему организује по конструктивним принципима. Она је више „резана“ и слагана од облица, него што је моделована у класичном смислу. Као и у каснијем делу *Ловћен* (1923), тело је конципирано као пластичка форма, коју Палавичини слободно обликује развијајући комплексни контрапункт (неколико упоришних тачака). Он ритмује масе, супротставља обле и оштре форме, па се и поред антропоморфног изгледа не може говорити о анатомској тачности тела. У питању су фигуре засноване на чврстој структури облика, динамици маса, контрастима конвексних и конкавних површина. Одликује их изражен, развијен покрет.



Од раних портрета, као што су *Мој син* (1918) и *Домицела* (1919), које одликују масивне форме и наглашене карактерне црте, даљи развој Палавичинијевог скулпторског идиома у том жанру кретао се ка минуцинознијој пластичкој анализи форми и психолошки простудираном изразу лица, треперавој фактури површина и израженим контрастима светлости и сенке. Насупрот таквим делима, стоји неколико портрета синтетичних волумена, као што су: ***Растко Петровић*** сведен на суштину елипсоидне форме и нешто схематичнији ***Дон Кихот*** (1922), затим *Портрет супруге* (1923) и ***Портрет госпође Коњовић*** (1924), који представљају парадигматична остварења Палавичинијевог конструктивног приступа скулптури. Одликује их изразита једноставност и пластичка префињеност глатких површина с једне стране, а с друге, геометријска строгост у постављању основних маса и разради профила и просторних планова.



Док је у поменутим портретима настојао да облике људског лица транспонује у строге, кубистички синтетизоване форме, Палавичини је у делима интимнијег карактера, као што су женски актови **Зрело жито** (1929) и **Мирис** (1921), остварио синтезу чврстих конструктивних облика и деликатније моделаације.

Иста пластичка формула евидентна је и у **Лопудској сиротици** (1920), чији вретенасти облици благо трепере у сложеним ритмовима пирамидалне композиције. Подавијене ноге представљају базу од које се даље, у континуитету усклађује ток и развија структура волумена. Сличан композициони склоп читава се у скулптури **Жедни пан** (око 1921), чије се форме гипко повијају и развијају у висину.



Одлазак у Париз зауставио је даља Палачинијева истраживања у домену модерног скулпторског експеримента. Сустрет са смиренијим токовима у француској скулптури, пре свега „класичнијим“ идиомом Мајола, Бурдела и Жозефа Бернара, као и готички споменици којима се дивио, умногоме су утицали на Палачинијева коначна опредељења. **Готска статуета** (1926) јесте скулпторско остварење на граници претходног и новог циклуса. Заобљена и издужена по вертикалној осовини, она подсећа на облику у којој су зглобови утопљени у рафиниране прелазе површина суспрегнутих у синтетизованом волумену.

Захваљујући промени идиома Палавичини током четврте деценије добија више официјелних поруџбина, али паралелно ради индивидуалније конципирану камерну пластику. Реч је о низу фигурина у којима је покушавао да нађе средњи пут ка реализму заснован на мајоловским формама. Њихова чулност проистекла је из модернистичке елаборације Праксителовог скулпторског начела „линије која тече“. Управо та разрађена линија одређује форму, структуру и покрет, доприноси виткости и елеганцији Палавичинијевих статуета (*Девојка са зделом*, 1932). Одликују их мирне, класичне форме моделоване глатко, без површинских ефеката.





Покрети и ставови су тек наговештени и решени у оквиру рационално постављеног композиционог склопа. Почев од пирамидалних схема у оквиру којих се заобљене масе спирално крећу и хармонизују рашчлањене форме удова, до благих торзија кружних или вијугавих пројекција стереометријских форми у којима Палавичини развија богате обликовне ритмове. Томе у прилог говори низ остварења реалистичког израза оплеменењеног ренесансном традицијом, као што су: **Рибарка** (1933), **Младић/За плавом птицом** (1934), **Дијана** (1936) и **Пролеће** (1939). Палавичинијев опус је један од ретких примера богатих композиционих варијација и пластичког витализма у српској скулптури.



Осим реалистичке фигуре *Радника* (1931),
Палавичинијев портрет **Марка Цара** (1935)
одликује сензибилна карактеризација лика.

Душан Јовановић Ђукин (1891–1945) започео је студије архитектуре у Дрездену, али око 1913. одлази у Фиренцу, где студира вајарство и проучава дела ренесансних мајстора. Истовремено, био је привучен делима италијанских футуриста, чије је јавне наступе активно пратио. У периоду 1917–1927. живео је у Паризу, где је похађао Школу лепих уметности. Иако се нашао у епицентру посткубистичких експериментација, Ђукин се у том тренутку определио за модернизовани класични ток у духу Мајола. Тек по повратку у Београд 1932, током једне краткотрајне фазе, реализовао је неколико скулпторских остварења изведених из модернистичких решења **Бранкусија, кубизма и пуризма**. Године 1939, постављен је за наставника у београдској Школи примењених уметности и претежно се бавио керамиком. Повремено, у неколико дела примењене скулптуре враћао се стилизованим, чистим формама.

Иницијална тежња ка пурификацији скулпторских облика проистекла је из Ђукинових афинитета према касноготичким и раноренесаним узорима, касније је надограђена идејом о синтетизованој форми заснованој на геометризацији. Без обзира на стилске промене, у његовом скулпторском опусу читава се инсистирање на **чврстој конструкцији облика** и мање или више наглашеној **геометријској, линеарној стилизацији косе**. Линеарна стилизација косе преведена на ниво орнамента евидентна је у каменој скулптури **Девица** (1923) из париског периода, која је заснована на компактним, **синтетизованим формама главе и попрсја**.





На истим премисама, Ђукин је градио композициону равнотежу између скулпторалних и пиктуралних елемената у **серији женских глава** из средине четврте деценије. Линеарни сплетови маса косе визуелно активирају скулпторалну форму, док је та динамика супротстављена мирним и сведеним пластичким волуменима лика.



Осим готичких узора, у појединим портретима, као што су **Павле Јовановић** и **Соја Јовановић** (1938), евидентни су утицаји Жана Гужона и Пизанела, који се очитавају у деликатности и флуидности скулпторалних форми. Одликује их суптилна градација планова и етеричан израз, својеврсни „скулпторски сфумато“, али и чврста, кохерентна структура облика и психолошка веродостојност модела.





Дисциплинована и једноставна моделација доминира и у Ђукиновим **женским лежећим актовима**, насталим око 1933. Они представљају изузетна остварења у српској скулптури прве половине 20. века. Ради се о уопштеној, стилизованој форми која својом унутрашњом напетостју подсећа на Стијовићева дела, а у суштини представља слободну и модерну трансформацију мајоловских конзистентних маса. У тим делима Ђукин примењује особену композициону формулу, која му омогућава да континуирано развија облике у простору и постигне особен напон волумена и ритам пластичке масе.



Ђукиново конструктивно усмерење из треће деценије, у којем се читава интересовање за обликовне принципе кубизма, у наредној декади претворено је у директније тумачење истих. Тада настаје серија дела која говори у прилог његовом схватању скулптуре као аутономне структуре, које је било и остало најближе Лотовој интерпретацији кубизма. Форме људског тела Ђукин своди на геометризоване облике настојећи да кроз архитектонику композиције сачува њихове антропоморфне вредности, а истовремено артикулише апстрахован, егзактан пластички ритам.

Глава ***Девеојке са шишкама*** (1932/33) представља прелазно решење од облик, синтетизованих мајоловских маса ка кубистичким варијацијама, у којима се читава утицај афричке пластике, Пикасове слике *Госпођице из Авињона*, Бранкусијеве скулптуре *Уснула муза* и Модилјанијевих женских глава. За Ђукина типична линеарно изобразана маса косе попут шлема уоквирује главу, коју носи облика врата. Оштре ивице сведених, изломљених површина са извијеним линијама носа, очију и уста, одређују физиономске црте модела. Кроз ту умекшану геометризацију облика Ђукин је постигао утисак рафинираности, упркос чврстој формалној структури.



Сличне особине поседује и ***Девојка са мандолином*** (1936), где је ритмична геометријска конструкција форми комбиновна са стилизованим линијама, које се у појединим тачкама претварају у оштрије стереометријске преломе волумена. Дискретан кинетички ефекат приближава ово дело Боћонијевим футуристичким скулптурама.



Наглашен гест одваја његову *Девојку са цветом*, *Жену крај лантерне*, *Играчицу* и *Добошара* (сви из 1936) од Задкинових, Липшицових и Архипенкових дела, а још више приближава футуристичким скулпторским решењима. Оно што им је заједничко јесте равнотежа облих и оштро засечених, равних и закривљених површина, правих и кривих линија. У основи, ова Ђукинова скулпторска дела демонстрирају Сезаново начело да се све природне форме могу свести на геометријска тела.

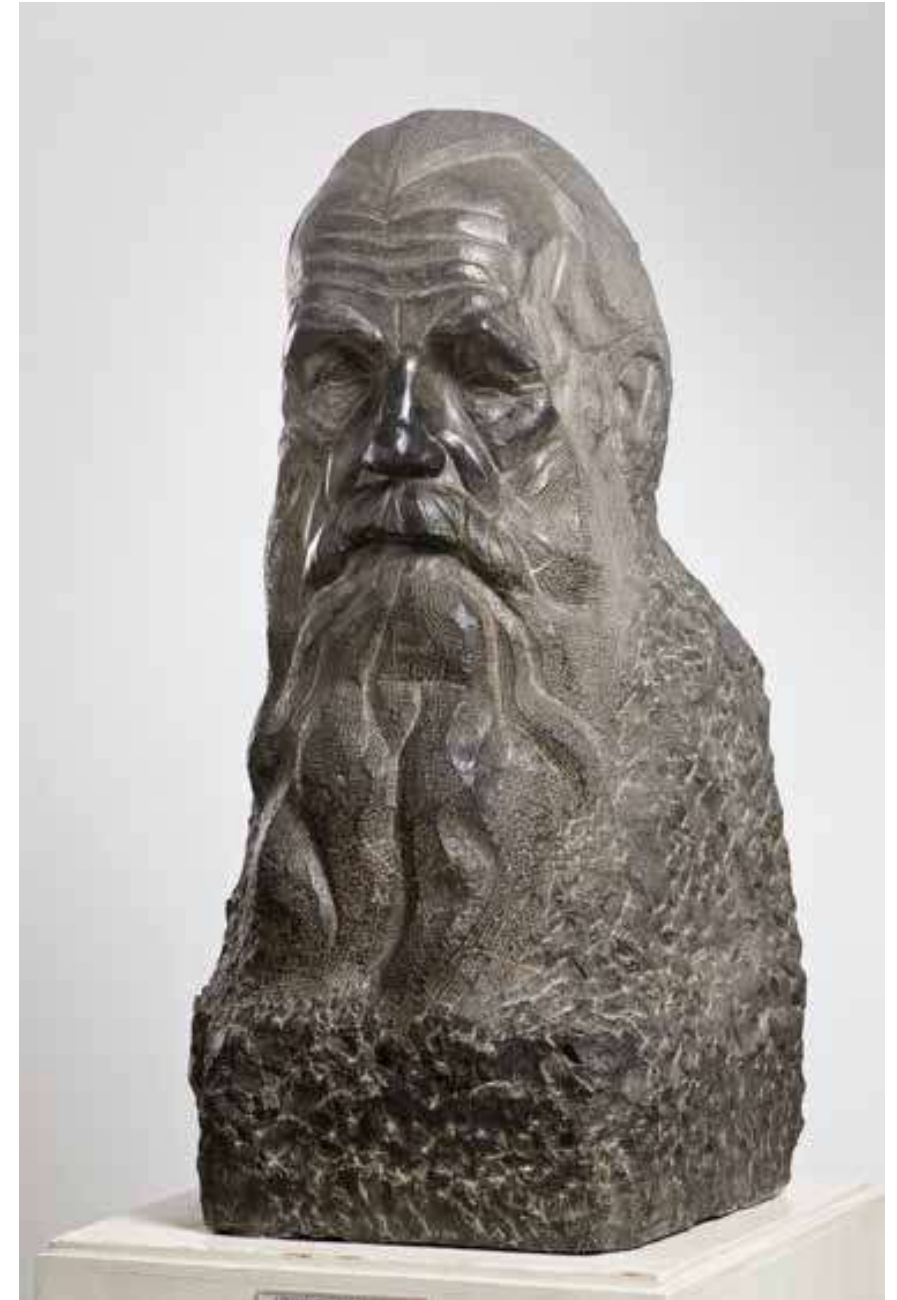
Упркос напуштању кубистичког идиома, Ђукин је остао скулптор модерних схватања и у наредној фази, када у његовом делу доминира социјална тема и прикази друштвених слојева са маргине, као што је *Мотив са улице* (1938). Томе у прилог говоре чврста конструктивна основа и сензуална форма његовог портрета *La Bella из Маринкове Баре* (1938).

Модерни еклектицизам

Школовани и формирани на токовима уметничке сцене у Паризу, Сретен Стојановић и Ристо Стијовић развили су особене скулпторске идиоме у односу на дело претходно разматраних уметника.

Стваралаштво ове двојице скулптора може се сматрати окосницом главнине истраживања домаћих уметника треће деценије, чији је израз такође био заснован на **модернизованом реалистичком идиому** и искуствима Бурдела, Мајола, Деспиоа и Родена.

И док је Стојановић поуке Родена исцрпео у **Портрету оца** (1919), односно пре доласка у Париз, Ристо Стијовић на почетку париског периода исказује краткотрајан интерес за Родена у делу *Игуман Стефан* (1920).





Током боравка у Паризу оба уметника деле иста почетна интересовања, али са дивергентним резултатима. Наиме, обојица су се опробали у плитким рељефима изведеним у дрвету дајући предност пиктуралним својствима у односу на скулпторалне, али је реч о посве другачијим поетикама. Такође, обојица су настојала да се афирмишу као креатори класичне лепоте, чему у прилог говори **Стојановићева** мермерна биста ***Моја жена*** (1928) и **СТИЈОВИЋЕВА** дела *Лабудова смрт* и ***Чежња*** (из 1932/33). Ниједан од њих није настојао да следи експерименталне токове у европској скулптури, будући да су им ближи били готички и ахајски грчки узор, као и ваневропска примитивистичка пластика. У њиховим делима читава стилски еклектицизам и склоност ка егзотичним темама.





Ристо Стијовић (1894–1974) школовање је започео 1912. у Уметничкој школи у Београду и, после паузе од неколико година због Првог светског рата, наставио 1916. прво у Марсеју, а 1917. у париској Школи лепих уметности. Током боравка у Паризу до 1923, активно је излагагао на салонима и у приватним галеријама. У Београд се преселио 1928, када је постављен за професора Треће мушке гимназије и до пензионисања 1952. бавио се педагошким радом. Био је члан Уметничког удружења „Лада“ и група *Облик* и *Дванаесторица*.



Стијовићев париски опус само је фрагментарно сачуван, али се може претпоставити да је његово осећање за структуру дрвета дало повода тамошњим критичарима да га повежу са Задкиновим кругом. Стијовићева дела изведена у дрвету јесу парадигма асимилације различитих стилских идиома, које он обједињује захваљујући свом особеном саживљавању са структуром дрвета. Управо у тим радовима долази до изражаја његово интуитивно, примитивистичко поимање скулпторалне форме. Дрво је трансформисано у људске ликове и фигуре изразите виталности. Они као да су проистекли из форме комада дрвета, чија је случајна конфигурација послужила Стијовићу као иницијални пластички подстицај и путоказ за даљи обликовни поступак. Томе у прилог говоре његова дела настала 1923/24. по повратку у Београд: ***Женска глава/Византијка, Жена под велом, Играчица и Злата/Пролеће,***



Девојка (1928), ***Каријатида*** (1931), ***Чежња*** (1932). У тим делима нема снажног геста, ни широког замаха нити силовите динамике. Уместо тога, она одишу сањалачком смиреношћу и утишаним лирским осећањем. Такође, одликује их и један специфичан вид стилизације, посве другачији од пренапрегнутих волумена скулпторских остварења конструктивног смера.

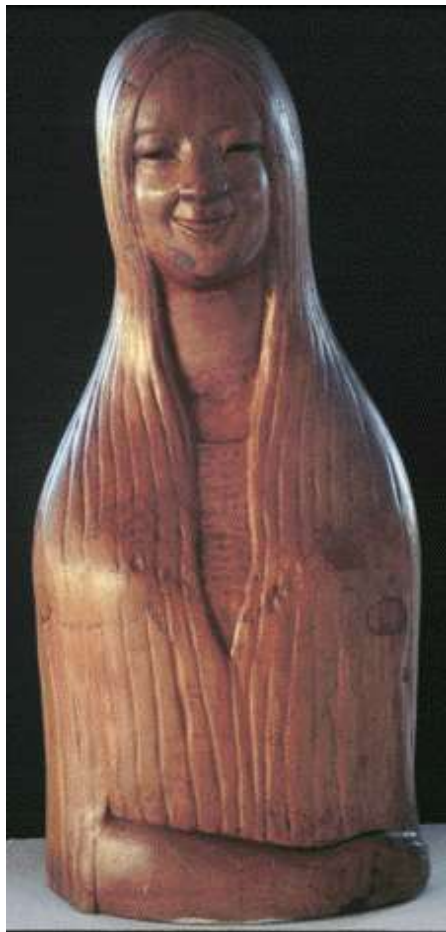


Као ђак француске Академије, Стијовић се трудио да еманципује свој идиом, настојећи да се потврди као аутор реалистичких портрета. Томе у прилог говори рафинирана линија и витка, идеализована форма његове **Жанете** (око 1930), која реферира на Мајола. Овај стил консеквентно је неговао и у камерној скулптури, да би по повратку у Београд незнатно модификовао стилизацију у серији женских статуета (**Купачица**, 1932).





У мермерној скулптури ***Злата/Седећи акт*** (1925), Стијовић инсистира на поетизацији пластичког израза израженој у суспрегнутим ритмовима и осмеху, који у његовим делима егзистира као знак, симбол расположења, а не његов реалистички одраз.



Томе у прилог говоре ***Девојка са осмехом*** (1925), ***Девојчица*** (1936) и ***Стојећи акт жене са осмехом*** (1948). Облик је затворен, као и цела композиција, тако да уздржано струјање и претапање линија повезује планове унутар монолитне пластичке масе. Када је био најслободнији и најнепосредније изражавао личне замисли уобличавајући рудиментарне форме својих скулптура, Стијовић је био најаутентичнији.



Паралелно, Стијовић је радио интимистичку стилизовану пластику и портрете, повремено решавао проблем сложенијих затворених ритмова у вишефигуралним композицијама, а у појединим радовима споменичке скулптуре, као што су *Лавови* за земунски мост, демонстрирао је своја искуства анималисте. Проширујући тематски репертоар током тридесетих година на представе животиња, Стијовић је само незнатно модификовао свој стилски израз усмеравајући га ка пурификованој форми. Избор модела (зеца, птице, **медведа** итд.) омогућавао му је крајње сведену скулпторску интерпретацију предметног мотива.



У делима насталим током 1936, као што су: **Коко спава**, **Папагај**, **Сова** и **Орлић**, Стијовић је са свега неколико линија успео да дочара пластичку физиономију животиње и постигне максималну једноставност облика.



Сретен Стојановић (1898–1960) уметничко образовање започео је 1918. у Бечу, а идуће године наставио у Паризу и атељеу Антоана Бурдела. Током боравка у француској престоници до 1920, излагао је на Националном салону и привукао пажњу париске критике. Године 1922, трајно се населио у Београду, где је био један од оснивача група *Облик* и *Самостални*, а 1937. изабран је за професора новоосноване Академије ликовних уметности. У међувремену боравио је кратко у Русији (1927) и Италији (1933).



Када је Стојановић први пут излагао у Београду 1922 (са Милом Милуновићем), напредни критичари одмах су препознали истакли вредности његових портретних скулптура. Томе у прилог говоре ***Портрет пријатеља*** (1920), *Девојка са ружом* (1921), *Ђакомети* и *Мис Чез* (1922), антологијска дела српске међуратне скулптуре. Одликује их рационална конструкција и синтетизована моделација, које доводе форме до пуног пластичког интензитета. Источњачки компонована глава *Пријатеља* своју изражајну снагу дугује односима светлости и сенке на површинама синтетизоване скулпторалне форме. Општа визуелна схема, чврста и једноставна, одговара потреби да се њени главни пластички чиниоци, лопта/елипсоид и ваљак, тектонски распореде у кондензовану скулпторалну масу.



Насупрот конзистентној моделацији лица у *Портрету пријатеља*, стоји рафинирана, сензуална форма мекше конструисаних портрета *Мис Чез* и ***Ђакометија*** (1922). Као композициони контрапункт, бразде коврцаве косе, те аморфне испреплетане масе крунишу чврсто грађен, елипсоидни волумен главе.



Извесне анатомске диспропорције у **Девојци са ружом** (1921) доприносе да она делује ахајски, попут грчке коре у искораку, а истовремено и модерно, по својим синтетизованим пластичким формама. Ти привидни несклади између главе, тупа и удова, такође су евидентни у **Девојчици** и фигури **Пророка** (1921). Ови померени, али усаглашени пластички односи дали су Стојановићевим скулптурама сугестиван израз.





У рељефима изведеним у тзв. „босанском холу“ београдске резиденције Кристе и Ђурице Ђорђевића (1922–1927), Стојановић је имао интенцију да скулптуру национално обоји, али на начин супротан Мештровићевом и Росандићевом. Пре свега Стојановић је ове радове настојао мотивом да веже за национално тле (**Пушач**), а да поступком модернизује традиционалну иконографију. Решавајући рељефе кроз линеарну арабеску и стилизацију уз интервенције бојом (уништени у бомбардовању Београда 1941), а иконе кроз разубеђене планове и разрађене фрагменте, губио је континуитет са претходним резултатима. Томе у прилог говоре сачувана дела из 1932. **Вереници** и **Мајка и син**.



Током треће деценије Стојановић незнатно модификује свој скулпторски идиом артикулисан у париском раздобљу. У том периоду он елаборира Бурделове поуке о суштини скулптуре. Главни принципи грађења његове скулпторалне форме јесу хармонија, симетрија и асиметрија, а тродимензионалност облика заснована је на конструкцији, моделацији и подели маса, планова. Ослањање на природу приликом израде женских фигура довело је до Стојановићевог одступања од Бурделове концепције и приближавања класичној интерпретацији женске лепоте (***Седећи женски акт*** 1927. и ***Девојка са крчагом*** 1928).





Поједине фигуре одишу сензуалношћу или монументалношћу, класичним или конструктивним приступом (**Одмор** око 1932), док су статуете скицозно третиране и импресионистички моделоване (**Купачица**, **Женски акт** и **Девојка са огледалом** 1932).



Код Стојановићевих скулптура израз је путен и сензуалан, а понекад опор и готово рудиментаран. Тај други ток може се пратити и од бурделовски конципиране **Мексиканке** (1920) и **Малог торза** (1922),



до каснијих дела као што је **Бард са лиром** (1930), **Роб** (1933) или **Бацач камена** (1934).



Готово сви домаћи критичари запазили су позитивне резултате Стојановићевог непосреднијег приступа портретисаним личностима, почев од оних класичних, идеализованих (**Биста моје жене** 1940), преко оних натуралистичких, веристичких (**Жанка Стокић** 1938. и **Никола Вулић** 1944), које карактеришу прецизна опсервација и жива моделација,



до психолошки изнијансираних пластичких виђења модела (*Ђурица Ђорђевић* 1934, *Милан Ракић* 1937. и *Моја кћи/Јованка* 1943), које одликује импресионистички треперава фактура.



Сведених профила или синтетизованог волумена, Стојановићеви портрети **Милана Грола**, **Стјепана Радића** и **Краља Петра II Карађорђевића** (сви из 1937), истовремено су и реалистични.

Закључна разматрања

- Дела напред поменутих уметника означавају крај једног раздобља, начина поимања скулптуре и обликовних поступака заснованих на принципима конструкције и синтезе, као и геометризованој форми.
- Српску скулптуру између два светска рата обележило је преплитање различитих стилских утицаја, почев од кубизма који се у различитим варијантама читава у Ђукиновим и Палавичинијевим делима, преко неотрадиционализма и неоренесансе евидентним у делима Палавичинија, Ђукина и Стојановића, до примитивистичких уплива забележених у радовима Стијовића, Стојановића и других.
- За разлику од претходног поетичког низа заснованог на миту, архетипским формама и наглашеном покрету својственим периоду до Првог светског рата, у раздобљу између два рата скулпторална форма особинама статичности, фронталности и хијератичности подсећа на модерне тотеме.
- Упркос иновативним формалним аспектима, скулптура овог периода не показује радикалан отклон од традиционализма – и даље је у питању обликовање форми изведених из природе. Ипак, приметна је тежња ка елипсоидном или лоптастом облику, рационално грађеном волумену и правилној кривој линији као спољној ивици волумена. Права је сведена на допуну, паузу између артикулисаних облика и линија супротних својстава, а само изузетно јављају се оштроугле форме. Начелно, реч је о затвореној, монолитној скулпторалној маси коју окружује простор. У њој нема продора и шупљина, нити ритмичног односа пуног и празног. Однос простор – облик је једнообразан, нема узајамног прожимања. Чврсто моделована скулптура углачаних површина одупире се пенетрацији простора у њену масу. Судећи по тим особинама, као и по равнотежи облика, она у својој бити остаје класична, традиционална.
- Ипак, доминира уверење да је скулптура аутономно уметничко дело, које еманира људску мисао и осећање, а не нешто изван ње саме. Иконографски слој постаје мање значајан од пластичког, који чине обликовни поступак и форма као носилац значења, па отуда тежња ка идеалном облику, а најчешће је то елипсоид или лопта. Тако је природна форма сведена на битно, прототип, опште.

- Међутим, претежно антропоморфна, ређе зооморфна, српска скулптура између два светска рата не поседује форму коцке или паралопипеда, а превласт криве над правом линијом указује на задржавање миметичке традиције. Извесна арбитрарност људске форме и њена инклинација ка имитативним огледа се и у односу скулпторалне масе и детаља. Општој схеми елипсоидне главе подређене су стилизоване црте лица – оне су само назначене, али не и представљене. Другим речима, **делови проистичу из целине**, они имају значење само у склопу ње, а не сами по себи.
- Доминирају **синтетичност и конструктивност** глатко моделованог основног **облика**, чиме је потцртано удаљавање од пиктуралног и аналитичког приступа, а индивидуалност уметничког израза потиснута.
- Због таквог поимања скулпторалне форме, мења се и схватање архетипског облика. Елипсоидна, **лоптаста форма** сугерише прапочетак и крај. Тај облик постао је огледало времена, архетип општијег значења. Он спаја органичност природног са духовношћу људског. То је супротно значењу кубичне форме, коцке, чији рационални интелектуализам у пластичку структуру уноси побуну против традиционалног антропоморфизма и сензуалности.
- Дакле, наглашеним антропоморфизмом и схватањем уметничког као лепог, а лепог као чулног, овај поетички низ у српској међуратној скулптури остаје у домену традиције. У питању је скулптура малог формата, као модел, стилски образац или прототип новог схватања света, намењена интимној контемплацији.
- Друштвеним функционализовањем скулптуре током четврте деценије, започиње нови поетички низ заснован на повратку интимном, реалном и социјалном.