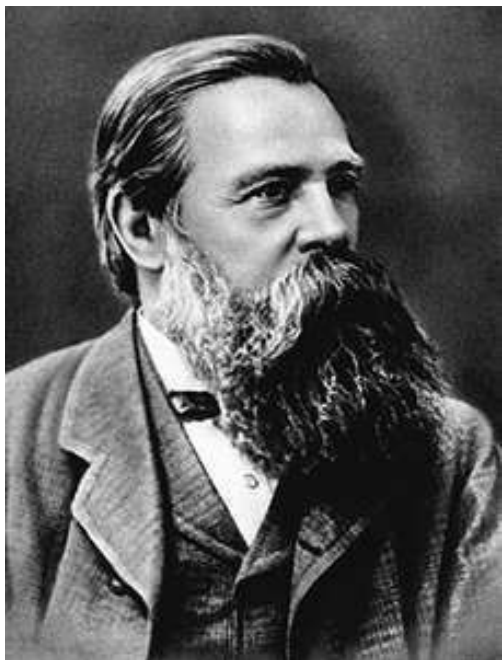
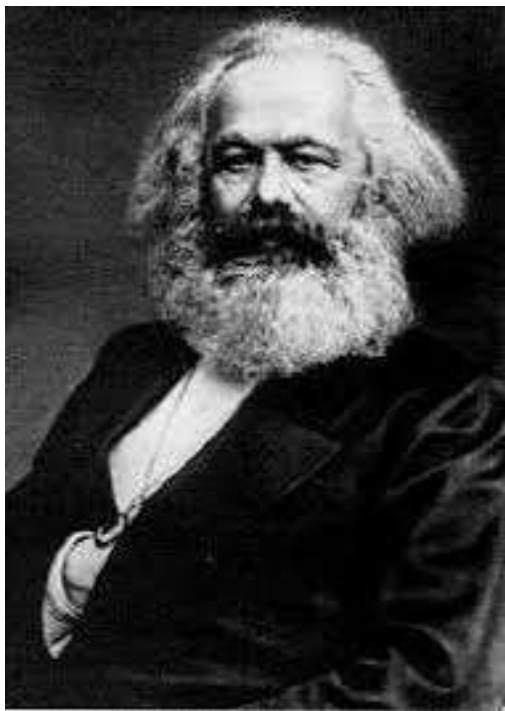


РЕАЛИЗАМ У ФРАНЦУСКОЈ

- Средињу 19. века обележила су драматична друштвенополитичка збивања на европском континенту, која су донела промене у свим сферама живота, посебно у Француској. Од 1848. **социјалне и економске тензије** у Западној Европи, проистекле из националних ослободилачких покрета, константног успона буржоазије и све већег сиромашења радничке класе и сељака, кулминирале су са порастом цена хране и масовном незапосленостју. Незадовољне су биле и занатлије, чије је мануфактуре озбиљно угрозила и потиснула индустријска производња.
- Варница која је довела до Револуције у Француској 1848. била је социјална побуна ткачких радника у Лиону и забрана јавних окупљања тим поводом у Паризу. Дошло је до масовног сукоба, у којем је краљ Луј Филип збачен са власти, а привремена влада је изгласала закон по којем је сваки мушкарац имао право гласа. У таласу насиља који је захватио Париз, већину ухапшених чинили су индустријски радници и занатлије, који су током наредне три године радикализовали своје политичке ставове и захтеве. То је уплашило средњу класу, те је она на изборима 1851. масовно гласала за конзервативне политичаре, који су довели на власт Наполеона III. Анимозитети између радничке класе (бивши сељци) и буржоазије кулминирали су након абдикације Наполеона III, првенствено због пораза у Француско-пруском рату 1871.
- И у Аустроугарској монархији избила је револуција, која се завршила сменом министра спољних послова Клеменса фон Метерниха, који је заправо управљао царством, као и стицањем веће аутономије Угарске.
- Побуна демонстраната у Берлину сурово је угушена, али је пруски цар Фридрих Вилхелм IV био приморан да повуче војску, прогласи уставну монархију и спроведе реформу изборног система.



- Попришта ових збивања били су урбани центри, које масовно насељавају досељеници из руралних области, који су због реформи и губитка обрадивог земљишта, демографског бума, глади, политичког или верског прогона били принуђени да напусте своје домове на селу. Они су чинили знатан део радничке класе у градовима, где нису имали услове за основне животне потребе: гладовали су и становали у страховито лошим и нехигијенским условима, а нису имали ни здравствену заштиту.
- У тежњи да забележе место и време властите егзистенције, уметници те епохе пажњу усмеравају управо на **радничку класу**, најмасовнију социјалну групу као репрезента модерног доба. Ставови уметника који су се бавили овом темом варирали су од обожавања до огорчења, а избор стилског израза и оперативних поступака зависио је од њихових намера и циљева. Већина је била реформистички настројена и бирала оне **теме савремене друштвене реалности**, које до тада нису биле предмет уметничке обраде. И док су једнима у фокусу биле тужне судбине и тегобни живот мушкараца, жена и деце у градовима, други су се концентрисали на динамизам урбаног живота и аспекте индустријализације. Однос према индустријализацији варирао је од позитивног става према бенефитима економије засноване на слободном тржишту до поимања власништва над средствима за производњу као инструмента социјалног угњетавања. Управо на тим премисама почивале су теорије **Карла Маркса** и **Фридриха Енгелса**.



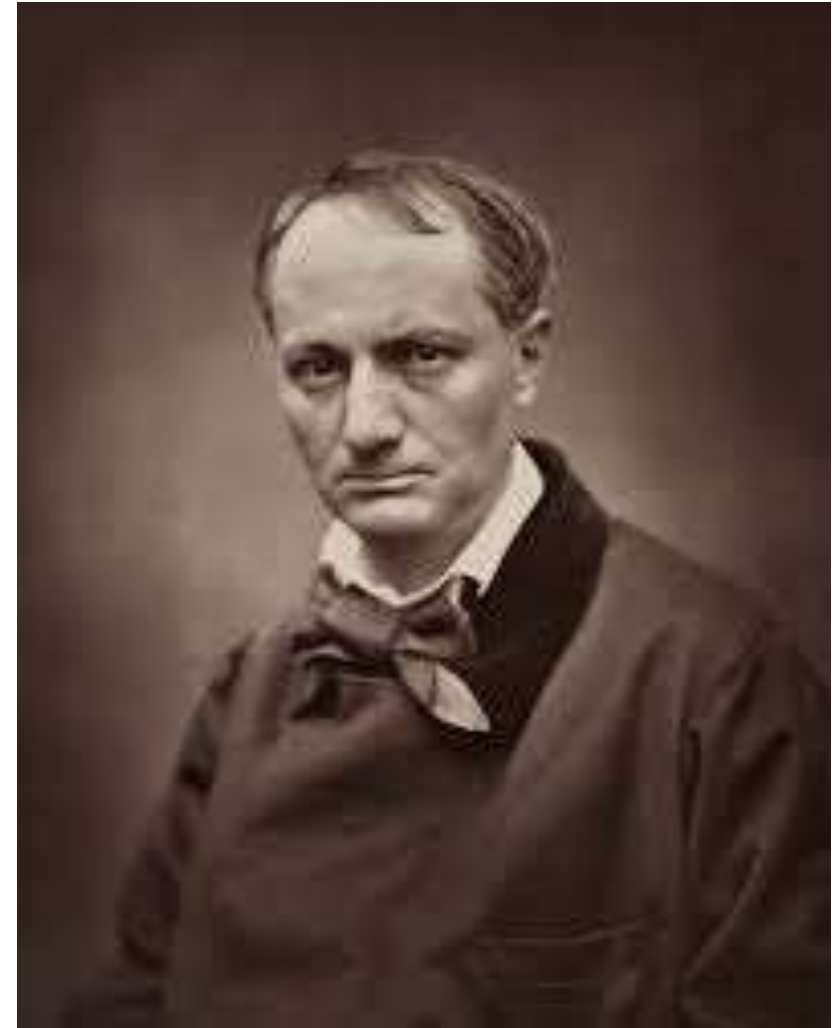
- Непосредно везан за бурна политичка и друштвена збивања, јачање националне и социјалне свести и демократије, реализам је у Француској артикулисан у периоду између Револуције 1848. и Париске комуне 1871. У књижевности, репрезентују га дела **Гистава Флобера**, **Стендала**, **Оноре де Балзака**, **Марсела Пруста** и других. Актуелна струјања у филозофији, пре свега позитивизам **Огиста Конта**, афирмисала су знање утемељено на искуству, емпирији. У науци ове идеје манифестовале су се у експериментализму Клода Бернара, а у домену техничко-технолошког експеримента 1840. долази до проналаска фотографије (дагеротипија и талботипија) као новог медија, који је усмерио сликарство ка **објективизму**. У **ликовним уметностима** реализам се јавља као реакција на романтизам који се, налазећи инспирацију у прошлости (историји, митлогији, легендама) или Оријенту, удаљио од животне реалности. Поборници реализма сматрали су да измишљени сижеи не могу бити представљени истинито, верно и искрено. Апеловали су да треба сликати „материјалну стварност“ и афирмисали оно што се може непосредно видети, објективну реалност и модеран живот као нови уметнички темат.



- Иако се и у уметности претходних епоха могу детектовати реалистичке тенденције, оно по чему се модерни реализам разликује од њих читава се на идејној равни. То је изражена **социјално ангажована димензија** и **хуманистичка оријентација** реализма. Под утицајем драматичних друштвених збивања долази до суштинских промена у уметности, пре свега у ставу према **садржини и изразу**, природи и сврси уметничког дела, те његовој улози у друштву. Тражећи **истину** у модерном животу реалисти сликају сељаке и раднике указујући на социјалне проблеме актуелног историјског тренутка.
- Због тога уживају подршку социјалиста утописта, као што су Сен Симон и **Пјер Жозеф Прудон**. Као водећи теоретичар новог уметничког правца - реализма, Прудон је у спису *Принцип уметности и њена друштвена мисија* прокламовао да сликарство треба да буде савремено и морализаторско, а као узорни модел истакао Веласкезово дело *Ткаље*. Његов принцип **савремености** подразумевао је одбацавање античких и средњовековних узора, сликање модерног живота, укључујући и вулгарне теме. **Морализаторски** принцип значио је да сликарство треба да буде дидактично и социјално ангажовано, а не забава за богате друштвене слојеве у доколици. Са реализмом концепт „уметности ради уметности“ уступио је место начелу „уметности за народ“.



- Ликовни критичари, попут **Иполита Тена** и **Шарла Бодлера**, афирмишу реалистичке слике које изражавају „хероизам модерног доба“.
- У погледу стилског израза реализам се ослањао на решења старијих сликара реалистичке оријентације, пре свега Каравађа и холандских мајстора 17. и 18. века (Ле Нен и Рембрант), као и шпанских сликара (Веласкез и Гоја), чијој је широј популаризацији умногоме допринело отварање Музеја шпанске уметности у Паризу.



- Реализам је значио побуну против доминантног академског система вредности.
- У време његове артикулације француска **Академија лепих уметности** (1648) имала је лидерску позицију на институционалној мапи значења и била гарант снажног и стабилног *status quo*-а у уметности. Све до осамдесетих година 19. века држала је монопол над образовањем уметника, изложбама и уметничким тржиштем. Норме везане за стил, садржај, формат, композицију и технике, хијерархију жанрова, које је успоставила наилазиле су на широк пријем и подршку средње класе (буржоазија).
- Успех и опстанак једног уметника умногоме су зависили од тога да ли ће његова дела бити прихваћена на Салону, великој годишњој изложби која је одржавана у Лувру, а на којој су могли излагати само чланови Академије. Најпрестижније академско признање, „Награда Рима“ (Prix de Rome) омогућавала је добитнику боравак и усавршавање у Риму.
- Током 19. века академски Салон је демократизовао пријем учесника. Излагаче је и даље бирао жири, чији је избор био утемељен на укусу буржоазије, нове средње класе у успону и водећих мецена уметности. Међутим, ауторитет академске традиције и даље је остао неупитан. Уметници су били свесни значаја Академије, а њихова одлука да ли ће се супротставити или прихватити њене норме зависила је од мноштва различитих фактора.
- Док су се једни залагали за очување Академије и унапређење њених стандарда, други су опонирајући њеним конвенцијама градили властити уметнички идентитет и однос према традицији и публици. Иако су револуционарне промене у уметности проистицале из револта против система академског Салона, водећи уметници 19. века радо су учествовали на тим званичним изложбама.



- Са појавом реализма у француској уметности долази до изразитије поларизације између званичних, академских сликара и независних сликара, реалиста. Академски сликари Александар Кабанел, Ернест Месоније, Жан-Леон Жером и други, данас мање или више познати уметници, поричу вредност и значај дела реалиста настојећи да очувају традицију и задрже престижне уметничке позиције, монопол на Салону и у Институту уметности.
- Насупрот њима, омаловажавани реалисти живели су и стварали на маргини, без могућности да своја дела излажу на Салону. Најзначајнији представници француског реализма су: бунтовни карикатуриста **Оноре Домије**, сликар руралног порекла **Жан Франсоа Миле** и прекаљени револуционар **Гистав Курбе**.
- Прва двојица експонената могли би се везати и за романтизам, будући да је главнина Домијеових карикатура настала током владавине Луја Филипа, док је Миле био припадник Барбизонске школе. Међутим, Домијеови чисто сликарски радови настају после 1848, а Миле није био искључиво пејзажиста. По демократским уверењима и концепцији друштвено ангазоване уметности, они су ближи Курбеу.



ОНОРЕ ДОМИЈЕ (1808–1879)

У уметничкој каријери Оноре Домијеа могу се издвојити две фазе:

- 1) посвећена карикатури, када као новинар и цртач ради политички провокативне карикатуре и сатиричне цртеже; и
- 2) посвећена сликарству, током које настају дела са мотивима и темама из свакодневног живота радника и сељака.

У раном, формативном периоду док се још се школовао у Паризу, од 1829. настају Домијеови цртежи људи на париским улицама и у јавним купатилима, а потом и прве литографије.

SOIXANTE-HUITIÈME ANNÉE. Prix du Numéro avec son Supplément : 25 centimes. JEUDI 25 MAI 1849

DIRECTEUR
ARTISTES, LITTÉRAIRES ET POLITIQUES
HENRIOT

ABONNEMENTS

	3 mois	6 mois	1 an
Paris	35 fr.	65 fr.	120 fr.
Départements	37 fr.	67 fr.	125 fr.
Union postale	38 fr.	68 fr.	126 fr.

SEMAI GRATUITS à tous les abonnés

Les abonnements sont versés dans tous les bureaux de poste de France et d'Algérie.

RÉDACTION et ADMINISTRATION
106, Rue de Richelieu, PARIS

Les abonnements sont traités de même par mandat.

ADMINISTRATEUR
du JOURNAL
Adolphe ENGEL

ANNONCES et RÉCLAMES
à LA SOCIÉTÉ DE PUBLICITÉ
92, Rue de Richelieu, PARIS
ET AUX BUREAUX DU JOURNAL.

Adresser toutes lettres, annonces, mandats, etc. à M. POMMIER
Gérant du Journal de Charivari
106, Rue de Richelieu, PARIS



LE CHARIVARI

QUOTIDIEN, POLITIQUE, ILLUSTRÉ

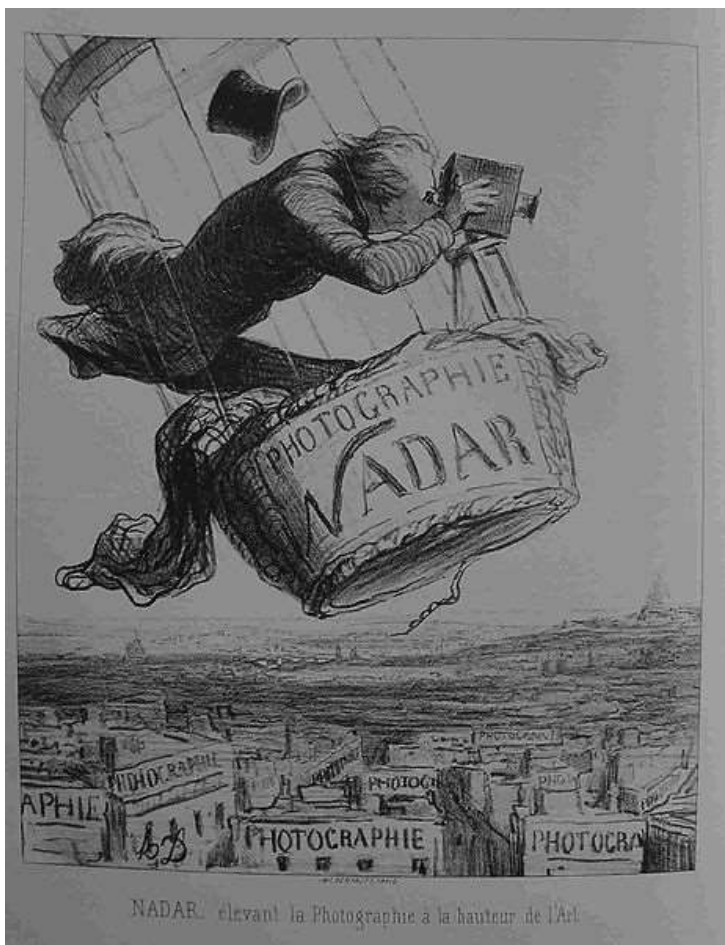
SOUVENIRS ET REGRETS

Par H. Gerbault.

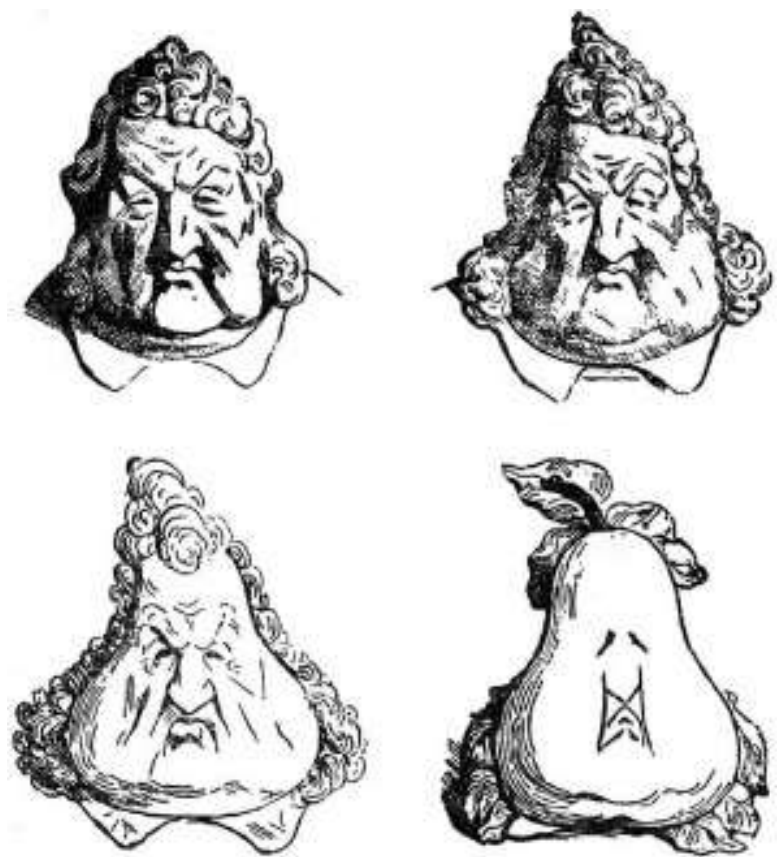


— En voilà un qui aurait plutôt une femme! —

Након Јулске револуције 1830, када је збачен репресивни режим Шарла X, власт у Француској преузела је династија Орлеанаца и крупна буржоазија индустријалаца и финансијера. Као противтежа узлету капитализма јача раднички покрет, под снажним утицајем идеја социјалиста-утописта (Сен Симон и Прудон). И владавина краља Луја Филипа, која је окончана Револуцијом 1848, била је обележена социјалним немирима, штрајковима и побунама радника. Тој бунтовној струји припадао је и Домије, који је беспштедно и са много сарказма исмевао владајући режим и крупну буржоазију у карикатурама публикованим у париским листовима *Шаривари* (*Le Charivari*) и *Карикатура* (*La Caricature*).



Карикатура, као сатирични или оштар критички визуелни коментар на друштвени живот и политичке прилике, окоштале конвенције и техничко-технолошке иновације (фотографија), била је саставни део популарних дневних листова и часописа. Домијеове опсервације тих тема и свакодневног париског живота варирају од шаљивих коментара, преко критичких запажања, до оштре сатире визуелно изречене у маниру гротеске.



Политичке карикатуре, попут оне на којој је приказано лице краља Луја Филипа које се претвара у крушку, биле су толико провокативне и субверзивне, да су забрањиване. Због литографије **Гаргантјуа**, која такође алудира на краља и грамзивост његовог режима, Домије је 1831. био ухапшен и осуђен на затворску казну.



По изласку из затвора Домије је још борбеније жигосао краља, владајући режим и актуелне политичке догађаје у карикатурама, као што су: ***Прошлост, садашњост, будућност*** и ***Законодавни трбух***,



Он више није опасан или Имате реч, објасните, говорите слободно.



Литографија **Улица Транснонен, 15. април 1834** (1834), сажет је приказ једног од најдраматичнијих догађаја тог времена и показатељ Домијеове зgroжености над неправдом и насиљем. Током побуне републиканаца 1834. у Паризу, трупе генерала Бижоа запалиле су радничке домове, а њихове житеље побиле. Домијеова литографија приказује дволичност режима Луја Филипа, који је обећавао либералну политику, а у пракси спроводио репресију. Смештајући ову ужасну сцену покоља у први план и приближавајући је посматрачу, Домије је креирао веома сугестиван и снажан, анти-режимски приказ **пропагандног** карактера.

Разбацани лешеве, тело оца које лежи преко тела детета, из чије главе тече крв, развучени креветски чаршави, преврнута столица, трагови крви по поду, указују да је у питању немилосрдно насиље, са чијим се језивим последицама суочавамо у Домијеовој представи. Мртви радник, чије мишићаве ноге виरे испод окрвављене спаваћице, подсећа на полунаги леш у првом плану Делаacroове слике *Слобода води народ*. Године 1835, лист *Карикатура* је забрањен, а Домије се потом обрушио на крупну буржоазију. У том периоду не претерује у карикирању, али стање ствари посматра крајње оштро и критички, што његовим радовима даје још већи степен уверљивости.



У једном кратком периоду (1830–1832) Домије ствара и неколико малих, карикатуралних биста, као што су **Гроф од Кератрија** и **Легислатори**, са циљем да исмеје истакнуте политичаре и законодавце режима Луја Филипа. Ове сатиричне скулптуре, својом изражајном снагом и непосредношћу дубоко моделованих треперавих површина, антиципирају касније радове Огиста Родена.



Домијеов ***Ратапоал*** (присталица цезаризма, милитаризма) из **1851**, јесте персонификација бескрупулозних агената Наполеона III. Њихова ароганција и накинђуреност сугерисане су извијеном фигуром и леprшавом драперијом, која је противтежа кошчатој арматури саме фигуре.

Темом друштвене маргине Домије се бавио и у форми рељефа, чему у прилог говори композиција ***Емигранти*** (1848) изведена у теракоти. Из страха да ће бити заплењене и уништене, ове политички субверзивне скулптуре чувао је сакривене.



Током друге фазе, која почиње око 1848, Домије се посвећује највише сликарству. Први пут учествује на јавном конкурс за алегоријску фигуру Републике, која је требало да замени портрет збаченог Луја Филипа. Обично је исти, друштвено ангажовани сиже обрађивао у више варијанти, чему у прилог говоре слике **Побуна (1848)** и **Бегунци (1868)**,



Бреме и Праља (1860/61). Праље су биле изузетно мало плаћене за свој рад. Тај посао обично су прихватале мајке са децом, која су им помагала. Домијеова слика управо приказује праљу која у завежљају носи чист веш и помаже свом детету да се успне уз степенице једног париског пролаза. Та робусна жена, која тешко ради, није ни патетична ни неугледна. Приказујући је наспрам луксузних стамбених зграда у близини седишта градске општине, Домије указује да је њен социјални статус далеко испод оног који уживају становници овог дела града. Ова ординарна сцена из живота жене која припада радничкој класи приказана је без сентименталности, а у духу француског социјално ангажованог реализма.





Једно од најзначанијих Домијеових дела је ***Вагон треће класе*** (1862), у којем се аутор не бави толико видљивом стварношћу, колико емоционалном равни призора, по чему се везује за романтизам. Наиме, он овде приказује ново, модерно духовно стање људи, тачније отуђену, усамљену гомилу. Иако повезани просторно у једном вагону, ови људи су духовно отуђени, неповезани. Проучавајући то стање психичке, емоционалне алијенације људи, Домије продире у њихове индивидуалне карактере са евидентним саосећањем, емпатијом за проблеме који их муче. Патос и достојанство који одликују Домијеов приказ савремене радничке класе и сиротиње, чини ово дело типичним примером реализма. Слика делује недовршено, а управо у томе лежи њена изражајна снага.



Да је Домије бележио стварност руралне и урбане средине говоре слике ***На извору*** и ***Колекционар графика***.



Инспирисан романом „Дон Кихот“ шпанског писца Мигуела Сервантеса (16. век), Домије ради серију цртежа и слика на ту тему. Роман описује авантуре високог витеза луталице, Дон Кихота, који покушава да оствари своје племените и идеалистичке циљеве, и његовог здепастог слугу Санча Пансу, који је нада све материјалиста (***Дон Кихот у планини***, 1850).



Дон Кихот и Санчо Панса су за Домијеа представљали парадигму крајњих супротности људске природе, која вечито непријатељски супротставља душу и тело, духовно и материјално, идеалне тежње и сурову стварност. Томе у прилог говори слика ***Дон Кихот напада ветрењаче*** (1866). Витез идеалиста устремио се ка некој невидљивој, удаљеној мети усред подневне жеге, док Санчо Панса немоћно крши руке и очајава, јер види узалудност настојања свог господара.

Домијеова сликарска дела одликује оштрина запажања, убедљива егзекуција, специфични *chiaroscuro*, као и контрасти хладних, сребрних и топлих, мрких тонова. Форме су синтетизоване, чврсто моделоване широким потезима, док су контуре једноставне и снажне.



ЖАН ФРАНСОА МИЛЕ (1814–1875)

Иако пореклом из имућне фармерске породице у Нормандији, Миле се углађеним манирима и интелектуалним знањем лако уклопио у париски миље. Захваљујући стипендијама похађао је Школу лепих уметности, где се формирао у духу Бушеа и Фрагонара, чији се утицај читава у раним делима. Није успео да освоји „Награду Рима“, али је један његов портрет 1840. био изложен на Салону. Године 1849. напушта Париз и одлази у село Барбизон, где се прикључује Барбизонској школи, али не слика толико пејзаже колико радну свакодневицу сељана (**Жена која пече хлеб 1854**). Упркос непосредности призора, то није значило да је Миле успоставио непосредан однос са њима, напротив.





У то време већ су се искристалисала два доминантна приступа у сликању сељака, која су умногоме зависила од става уметника према тој социјалној категорији, односно њихове перцепције сељака као хероја или друштвене претње. Они су у Милеовим делима приказивани као достојанствени радници духовно везани за земљу и, као такви, репрезентовали древну мудрост и исконске људске вредности. У делима других уметника тог времена представљани су као неуки и поводљиви, брутални и сумњиви типови. Између ове две концепције постојао је читав спектар различито нијансираних приступа. Милеов приступ теми био је утемељен на позитивној рецепцији сељака, који су у његовим делима постали отелотворење „тужне судбине човечанства“. Посматрајући их са свешћу и емпатијом за њихов тежак социјални положај, Миле непогрешиво дочарава читав један свет на маргини друштвене хијерархије. Било да копају, сеју или жању, било да скупљају плодове или чувају стоку, Милеови сељаци као да врше неки обред. Томе у прилог говори његова слика **Молитва** (1857–1859),



као и слике **Човек са мотиком** (1860–1862) и **Сејачи кромпира** (1861),



Скупљачице класова (1857) и Скупљачице дрва/Зима (1868–1875).
Сталоженост у гестовима и скулпторално моделовање форми дају Милеовим фигурама монументалност и сакрални карактер.



Све што би конкурисало људској фигури потиснуто је у позадину слике, тако да величина фигуре добија симболички значај. Једино је земљи, увек равној и мирној, са далеким хоризонтом, дат исти значај као и љуској фигури. Томе у прилог говори Милеова слика ***Сејача*** (1850), који је приказан као анонимни „херој земље“, у атмосфери испуњеној маглом. Иако одевен у похабану одећу Милеов сејач ставом и гестом руке буди асоцијације, мада далеке, на *Аполона Белведерског*. Таквим решењем уметник оживљава дух Галије из времена римске доминације. На другом нивоу читања то имплицира компарацију између робовског статуса који су француски сељаци имали у време римске окупације и оног који су стекли у 19. веку, када су их земљопоседници само фиктивно ослободили. Живот француских сељака у тим епохама умногоме се разликовао од оног у међувремену, када су имали статус слободних земљорадника, чија је егзистенција зависила од плодности и брижљиве обраде земље.



С друге стране, слика **Сејач** функционише и као метафора човекове унутрашње борбе својствене како сељацима тако и грађанима. Иако је Миле порицао да има било каквих симпатија према републиканцима, акценти црвене, беле и плаве на овој слици, насталој у револуционарном периоду француске историје, никако нису случајни. На тај начин Миле хероизира представу сејача, претворивши га у симболичку фигуру читаве једне друштвене категорије, која захваљујући рутинираном тежачком раду континуирано опстаје вековима. Управо та **отвореност значења** даје слици **Сејач** **карактер модерног уметничког дела**, које је снажно инспирисало потоње уметнике: Сера, Дега, **Ван Гог** итд.

Будући да је Миле углавном сликао сељаке као робусне фигуре, погурене од тешког рада, критичари су му замерали да бира „гнусне моделе“. Конзервативци су били у страху да би те снажне и хероизирание представе сељака могле да наруше *status quo*. Посебно су независни земљорадници, којима је влада Друге Републике 1848. први пут у историји дала право гласа, доживљавани као „опасни сејачи“ бунтовних идеја. Ипак, Милеова сентиментална, ванвременска интерпретација тог сижеа била им је прихватљивија од Домијеове. Одговарајући на критике, Миле је лаконски закључио да „људи не воле да се баве светом којем у суштини не припадају“. Он је настојао да кроз ове тривијалне сижее изрази оно сублимно, људско које је, према његовом мишљењу, „ретко кад весело“. У суштини, његова дела су одражавала стабилан однос између човека и природе, континуитет између савременог тренутка и прошлости, традиције. У техничком погледу Миле слика пастуозно, а његова земљана палета делује суморно, што кореспондира са идејама његових слика.



Вејач жита (1848)



Дрвосеча (1850)



Врло ретко Миле је у позној фази сликао пејзаже без људске фигуре, као што је слика **Пролеће (1868)** или серија цртежа предела који су били инспирација Ван Гогу. На појединим пејзажима, као што је **Вечерње (1871–1874)**, настоји да дочара спокој и тишину руралног пејзажа, кроз који се разлаже звук звона.

Милеове портрете, попут
Поморског официра (1845),
одликује сјајнији колорит и
другачији поступак сликања,
који антиципирају промене у
уметности, а које доноси Мане.

