

Tonko Maroević

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Ozareni realizam Stanoja Jovanovića. Za valorizaciju zanemarenog opusa

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

predan 11. 9. 2003.

Sažetak

Nedovoljno obrađivan i vrednovan opus zagrebačkog slikara Stanoja Jovanovića (1895.–1951.) predstavlja više no zanimljivu pojavu figurativnih, »realističkih« tendencija četvrtoga desetljeća dvadesetog stoljeća. U svojem pristupu motivima, posebno krajolicima, kombinirao je mimetičke i magičke specifičnosti oblika. Na temelju desetak sačuvanih radova i nekoliko reprodukcija značajnih slika, u ovom

tekstu pokušana nešto određenija karakterizacija i valorizacija zanemarenog opusa. S obzirom na prevlast svjetlosnih, kromatskih, atmosferskih svojstava prikaza, te na način fasetnog preklapanja srebrnkastih ploha, njegov je slikarski postupak metaforično okršten »ozarenim realizmom«.

Ključne riječi: *Stanoje Jovanović, realizam, magično, četvrto desetljeće*

I.

Doista je teško objašnjiv zaborav koji je prekrpio ime i djelo slikara Stanoja Jovanovića. Nekoliko je nepovoljnih okolnosti, u tijeku već više od pola stoljeća nakon njegove smrti, moglo utjecati i utjecalo je da ga uglavnom nema na izložbama i u pregledima, da njegovih slika ima vrlo malo u galerijama i muzejima, a sasvim iznimno na umjetničkom tržištu. Nesređen i kratak kreativni život, uz ustaške progone za Drugoga svjetskog rata, rezultirali su smanjenom i nesustavnom produkcijom (a time i nedovoljnim zanimanjem kolekcionara), dok ga je fatum podrijetla često gurao isključivo u regionalne ili manjinske okvire. A riječ je o slikaru bez kojega je nezamisliva kulturna klima likovnog Zagreba tridesetih godina, bez kojega je bitno nepotpuna objektivna šira panorama hrvatskoga slikarstva.

Naše čuđenje nad nedovoljnom nazočnošću Jovanovićeve primjera u novijim pregledima to je jače jer je zaboravljen ugled što ga je bio stekao u razdoblju intenzivnijega djelovanja. O njemu su, uglavnom vrlo pozitivno, pisali Ljubo Babić, Đuro Tiljak, Rude Ivanković, Krsto Hegeđušić, Josip Draganić, Verena Manč, Slavko Batušić, Vladislav Kušan, Ivo Šrepel, Vlado Habunek, Mihailo S. Petrov i Todor Manojlović, dakle mnogi kolege slikari i najugledniji kritičari razdoblja. Osim toga, od mladosti se družio sa Šulentićem, Varlajem, Gecanom, Križanićem, Uzorincem, a kao pedagog pomogao je također mnogima, primjerice Mironu Makancu. Štoviše, još 1915. portretira ga Zlatko Šulentić (za vrijeme vojne službe) i taj portret izlaže na prvoj izložbi »Proljetnog salona« iste godine, i ta je slika shvaćena kao prolog ek-

spresionističkih tendencija. Upravo je *Čovjek s crvenom brađom* (za koju je kao model poslužio Jovanović) prihvaćen kao najuspješniji, najmoderniji i stilski najsnažniji rad s izložbe. A Jovanovića je portretirao još i Milan Steiner, čak koju godinu prije Šulentićeve slikanja.

Ironija sudbine hoće da nam je – zahvaljujući Šulentićevo remek-djelu, koje je nakon duge zagubljenosti i izbivanja vraćeno u domovinu – izgled Stanoja Jovanovića znatno prezentniji od njegova opusa. A pravi cinizam sudbine da Jovanovićeve autoportretne karikatura ostane kao najodređenije svjedočanstvo njegova ugleda i značenja. Naime, na kartonu rađenom 1939.–1940. za vlasnika gostionice Gašpić u Zagrebu, na kojemu su sami umjetnici predstavili svoj lik kako su htjeli i umjeli, našla se na okupu svojevrstna onodobna likovna elita, to jest redom: Gliha, Antunac, Perić, Kokotović, Postružnik, Šimunović, Crnobori, Gecan, Jovanović, Tartaglia, Mujadžić i Kljaković. Prejudicirajući zaključak ovoga našeg malog priloga, ustvrdit ćemo da se našao u pravom društvu, u gotovo antologijskom kontekstu trenutka – gdje mu je uostalom i mjesto.

Naravno, ne kanimo stjecati zasluge za izvlačenje Stanoja Jovanovića iz zaborava, želimo samo upozoriti na mogućnosti cjelovitije i utemeljenije interpretacije. Jer nekoliko tumača ipak nije propustilo osvrnuti se na slikarevo djelo, a autoritativna knjiga Grge Gamulina – uza sve obzirne formulacije zbog nedostatka potpunijega uvida u opus – nudi i relevantne kvalifikacije i ozbiljno vrednovanje.¹ Daleko je najviše za poznavanje Jovanovićeve života i rada učinio Boris Vrga, koji je metodično okupio sve raspoložive podatke,



Na vrtuljku, 1932., ulje na platnu, 23 x 29 cm
On a Roundabout, 1932

meritorno raspravio problematiku recepcije i s empatijom i afinitetima valorizirao stvaralački doprinos. Ali on je, svjesnom odlukom regionalnog povjesničara i skrupulama povijesnomjetničkog neprofesionalca, svoje rezultate objavljivao u teže dostupnoj, ili likovnoj publici manje namijenjenoj, periodici i publicistici.² Međutim, bez njegova sakupljačkog i komentatorskog uloga obrisi Jovanovićeve umjetničke pojave bili bi nam bitno nejasniji, gotovo sasvim zamagljeni i šturi.

Namjenjujući ovaj tekst zborniku radova posvećenom stručnom i znanstvenom djelovanju kolegice Ivanke Reberski, nije neobično da i opus Stanoja Jovanovića razmatramo u krugu problematike kojom se slavljena pretežito bavila.³ Smještajući stilske opcije ovoga slikara u okrilje realističkih ili mimetičko-prezentativnih tendencija hrvatskoga slikarstva, odmah na početku moramo ustvrditi kako ga naša povjesničarka umjetnosti nije ni mogla ni trebala uklopiti u svoju fundamentalnu knjigu *Realizmi dvadesetih godina*, jer sva znana slikareva baština potječe iz tridesetih godina. Isto tako ne možemo okrivljavati ni neke druge kolege što Jova-

novića nisu uvrštavali u svoje kritičke preglede ili problemske izložbe, jer ovaj autor nije povezan ni s kubizmom ni s ekspresionizmom (pa ni s bilo kakvim »čišćim« ili avangardistički usmjerenim kretanjima), a nije se bavio ni nekim ekskluzivno razmatranim ikonografskim krugovima poput – primjerice – erotizma ili portretistike.

Ostao je Jovanović dugo vremena izvan fokusa zanimanja i stoga što se relativno sporo i teško razvijao, što je mnoge vitalne godine uložio ili potrošio u pedagoškoj, učiteljskoj djelatnosti. Koliko god bio rano motiviran i od samoga početka cehovski upleten u slikarske probleme i ambicije, njegov pravi start pada u razdoblje nakon – zakašnjeloga – diplomiranja na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti 1928. godine (kada je već navršio Kristova ljeta). Zapravo, na velika vrata ulazi u zagrebačku likovnu sredinu svojim izložbama u Umjetničkom paviljonu 1930. i 1931. godine, a relativno smireno i sustavno razdoblje njegova djelovanja trajat će samo do 5. kolovoza 1941., kada gubi zaposlenje na školi i prisiljen je emigrirati u Srbiju (iz koje se već koncem 1945. vraća u Zagreb, gdje nakon duge i teške bolesti umire 30.



Na vrtuljku, II, 1941., ulje na platnu, 70 x 50 cm
On a Roundabout, II, 1941

kolovoza 1951.). Ali četvrto desetljeće bilo je iznimno plodno i ostavilo je traga, zbog čega zaslužuje nešto detaljnije razmatranje i analizu sačuvanih slika (a s vremenom i cjelovitiji prikaz, monografsku izložbu i/ili knjigu retrospektivnoga karaktera).

Nećemo se posebno pozabaviti Jovanovićevim životopisom, a trebalo bi još ponešto istraživati, ali ćemo navesti nekoliko osnovnih dostupnih podataka, koji su utjecali na slikarevo formiranje i sudbinu. Rođen je 16. lipnja 1895. u Petrinji, kao dvanaesto dijete siromašne obitelji. Otac Andrija, opančar, nakon teže povrede mora napustiti naučeni zanat te pravi vrtuljak s kojim obilazi sela, a zimi se uzdržava uređivanjem klizališta. Nakon rane očeve smrti desetogodišnji Stanoje pada na brigu sestri i (po završenoj osnovnoj školi) prelazi u realnu gimnaziju u rodnom gradu, a od 1909. do 1913. pohađao je petrinjsku učiteljsku školu. Još za vrijeme školovanja počinje se baviti slikarstvom, a poduke mu daje Franjo Viktor Šignjar, akademski slikar iz Virja, tada zaposlen u istom zavodu kao nastavnik. Paralelno s diplomiranjem Jovanović izlazi pred javnost samostalnom izložbom, što je ujedno i

prvo individualno likovno predstavljanje u tom gradu. Recepcija nije bila loša, ali bez sačuvanih radova ne možemo suditi je li nadmašio amatersku razinu. U učiteljsku službu stupa već 1913. godine i u tijeku jednog desetljeća često mijenja mjesta djelovanja, uglavnom male seoske sredine (Buševac, Stative, Gvozdansko, Surčin, Grk, Bešenovo, Popinci). Cezuru u službovanju čini vojni poziv i mobilizacija (1915.–1916.) u Ogulinu i Karlovcu, gdje se upoznaje sa spominjanim nizom slikara i gdje ga Šulentić potretira. Nakon jednogodišnjega vojnikanovanja uspijeva kao hranitelj obitelji izaći iz jedinice. Za boravka u Gvozdanskom zanimljiva je epizoda prelaska na pravoslavlje i mijenjanja dotadašnjega imena Alojzije u Stanoje, jer je »prema svome čistom uvjerenju osjetio svoju vlastitu dužnost, vratiti se u vjeru svojih djedova«. Od 1922. godine predaje crtanje na višoj pučkoj školi u Šidu, a 1923. polaže prijamni ispit na zagrebačkoj Akademiji, te studira nastavljajući radni odnos. Bio je u klasi Kovačevića i Vanke, a diplomirao je 1927. u klasi Vladimira Becića, koji mu je svojim liberalnim odnosom najviše odgovarao. Godinu dana potom završio je i grafičku specijalku kod Krizmana.



Majka s djetetom, 1932., ulje na dasci, 54 x 51 cm
 Mother with Child, 1932

II.

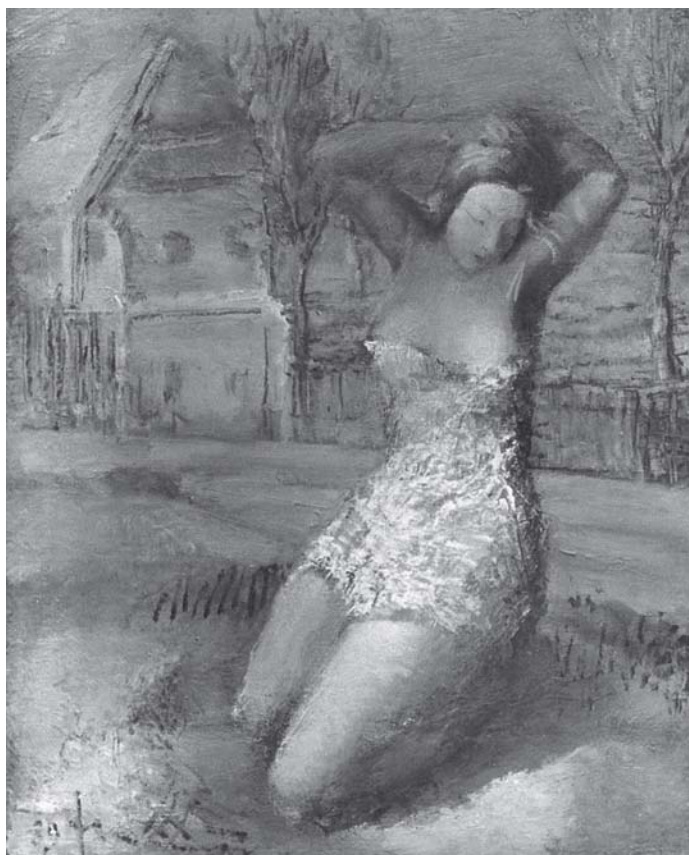
Spominjanim Jovanovićevim tumačima dugujemo i točne temeljne karakterizacije slikareva osobnog stila i odgovarajuće smještanje u koordinatni sustav istodobnoga hrvatskog slikarstva. Boris Vrga, primjerice, s razlogom naglašava »stilski eklekticizam (što nipošto ne znači epigonstvo, imitaciju ni kopiranje stila)«, zatim precizira kako je riječ o vrlo složenoj, pluralnoj, pravoj kompozitnoj pojavi. Najbolje će biti da navedemo u cjelini njegovu široku, razgranatu i umetnicima bogatu rečenicu o morfologiji Jovanovićeve stvaralaštva (jer je tipološki komplementarna predmetu razmatranja): »U pitanju su varijeteti realizma (magični, neoklasicizam, kritički), stilske natuknice ekspresionističke osjećajnosti (svedene na manje ili više izraženu slobodu deformacije figura i realnih oblika te poseban odnos prema boji i njenim izražajnim mogućnostima, kromatskom skladu i zvučnom odnosu

tonova nanesenih slobodnijim, nerijetko nervoznim potezima) te sklonost intimističkim i lirsko poetskim refleksijama (uglavnom kada slika mrtvu prirodu, interijere i figure u enterijeru) pri čemu do posebnog izražaja dolazi posebnost emocionalnih dodira s predmetnim svijetom i kreativna osjetljivost za delikatan štimung, sublimiranu sjetu i sanjarsko osjećanje svijeta.«

Gamulinovim lapidarnim formulacijama također se ne može zamjeriti, pogotovo što je on iz autopsije poznavao razmjerno uzak broj umjetnikovih radova, a dio teksta ispisao je evocirajući vlastito sjećanje na davno viđene izložbe. Poziv na vrednovanje Jovanovića kao predstavnika ceha »učitelja-samouka« i »profesora slikanja«, odnosno kao dionika (barčevske) »veličine malenih« prihvaća se kao usputni aksiološki izazov, a bit će primjerena i tvrdnja kako su krajolici primorja jamačno uspješniji, »vrijedniji izučavanja više od cvijeća i mrtvih priroda«.

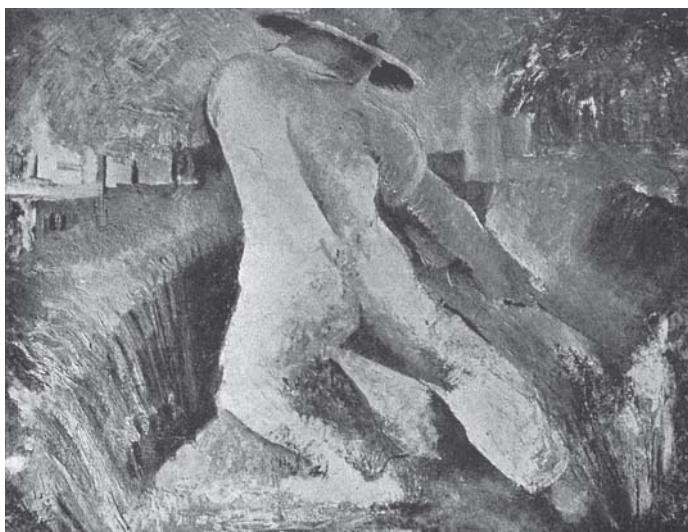


Poslije zabave, 1935., ulje na platnu (po fotografiji)
After a Party, 1935



Studija, 1939., ulje na platnu (po fotografiji)
A Study, 1939

Kosac, 1934., ulje na platnu (po fotografiji)
Harvestman, 1934



Moj ručak, 1931., ulje na platnu, 40 x 45 cm
My Lunch, 1931





Cvijeće, 1936., ulje na platnu, 46 x 38 cm
Flowers, 1936



Prevalo cvijeće, 1936., ulje na platnu, 34 x 29 cm
Past Blossoming, 1936

Našu interpretaciju započet ćemo od Gamulinova »šlagvorta«: »poneka sačuvana fotografija ukazuje na nesumnjivo osebniju poetiku, ne samo ikonološku (*Cirkusanti putuju*, *Cirkusanti vježbaju*, *Sajamski dan*)«. Doista, tu smo na mjestu gdje se dodiruju biografija i stvaralačka preobrazba, gdje je nevolja lutalačkog životarenja i sajamskog nadničarenja urodila kompenzativnim poetskim viđenjem. Znamo da je Stanojev otac, još u slikarevu djetinjstvu, načinio vrtuljak te njime posjećivao seoske svetkovine i kirvaje (kako bi zaradivao kad mu je ozljeda onemogućila vođenje obrta). Mali ga je Stanoje počesto pratio na takvim putovanjima i zapamtio sa zanosom prizore igre i slobodnoga kretanja. Kad se morao sjetiti nečega vedrog, poticajnog ili blistavog iz vlastite tamne i škrte mladosti, kao umjetnik neizbježno se okrenuo scenama lebdjenja i nadmašivanja gravitacije, scenama čudesnog prevladavanja svakidašnjice slobodom ludičkog nagona.

Jovanović se višekratno koristio ikonografijom cirkusa i vrtuljka, artista i jahača drvenih konjica. Istina, nije pritom slijedio picassovsku invenciju šarolikih harlekina ili komično-tužnih pierrota, već je ostao vjeran skromnoj, zavičajnoj verziji pučke svečanosti. Dva ulja na platnu nazvana *Na vrtuljku* dijeli gotovo čitavo desetljeće, a zajednička im je motivika para na »ringšpilu«, predanih sudionika u zabavnoj vrtnji. U oba slučaja drveni je konjić okrenut prema desnoj strani kadra i zauzima dominantni prostor, ali je prva varijanta (1932., 23 x 29 cm) vodoravna i s odraslijim agonistima, dok druga, okomita varijanta (1941., 70 x 50 cm) prikazuje

djevojčicu i dječaka koji sjede mirno i paralelno jedno uz drugo. Stanovite sličnosti još se očituju u sumarnom tretmanu figura, u blagoj modelaciji udova, pogotovo zaobljenih volumena lica s naglašenim točkicama očiju, a posebno u obasjanjima fakture, u istančanim preljevima bjeline i nježnim »lumeggiaturama«, što naglašavaju ispupčenja i mjesta izloženija svjetlosti. U podlozi možda jest skulpturalno, »euclidsko« osjećanje forme, ali su preljev kromatike i razrada površine već na pragu slikarstva »čistog oka«. Ako dvije inačice *Na vrtuljku* idealno uokviruju najplodnije desetljeće Jovanovićeve stvaralaštva, one istodobno pružaju i tematsko uporište u iskustvu i najbolju egzemplifikaciju pronađenoga individualnog rukopisa lirski omekšane i simbolički podignute vizije.

Žanrovski su likovima s vrtuljka najbliže figuralne kompozicije sa središnje postavljenim ljudskim tijelom u prostoru. Nekoliko poznatih nam primjera (sačuvanih ili tek po reprodukciji evidentiranih slika) ukazuju na relativnu shematičnost rješenja, na ujednačenost proporcija i na ustaljene odnose između figure i pejzaža. *Majka s djetetom* (1932., 54 x 51 cm) strogo je centrično postavljena i posadena na sjedište smješteno usred šume. Tijelo joj je neprirodno tordirano (s gotovo egipatskim shvaćanjem relacije profila i pogleda sprijeda) a vretenasto uvijeno u crvenu haljinu. Osim što se oko glave stvorila svijetla maglica, poput nimbusa ili čak svetokruga, čitava slika emanira određenu energiju zračenja, kako iz grafizama bjelogorice, tako i iz iskričavog tonaliteta korpusa. Sliku *Poslije zabave* (1935., koju znamo samo po



Gvozdansko, 1930., ulje na šperploči, 60 x 93 cm
Gvozdansko, 1930

fotografiji) možemo smatrati korakom dalje u svjesnoj deformaciji ili pak retoričkoj stilizaciji figuralnog motiva. Sjedeći, unatraške zavaljen ženski lik dan je u cik-cak dominantni, koja ide s pregibom koljena, s nagibom glave i pomakom ruku, od kojih desna prilazi vratu, a lijeva upućuje prema podu. Za razliku od te enterijerne kompozicije, *Studija* (iz 1939., također znana jedino po reprodukciji) situirana je u pejzaž, dapače u prepoznatljiv slikarev zavičajni banijski krajolik s tipičnom drvenom kućom u pozadini. Žena u prvom planu kleči na koljenima s visoko podignutim rukama iznad glave. Nproporcionalna tijela, naglašeno velikih, cjelovitih i stupastih bedara, obučena je u kratku i na grudima prilično otvorenu haljinu, koja pak vibrira od nervature poteza jakih luminističkih akcenata.

Možda su najsustavnije deformacije svjesno provedene na slici *Kosac* (1934., opet sudimo po crno-bijelom snimku). Središnji muški lik široko je postavljen i gledan sasvim s leđa, no njegov je pokret vrlo dinamičan i vodi od donjeg desnog kuta kompozicije, kamo je usmjerena kosa, a podrazumijeva lijevi blok gуста žita, što će ga kretanja prikazano-ga lika obuhvatiti. *Kosac* je evidentno predimenzioniran i jako naglašeni udova u lomljenoj, vijugastoj konturi, te u najvećoj mjeri opravdava eventualno Jovanovićevo približavanje ekspresivnim (postekspresionističkim) tendencijama ili shvaćanjima.

Nekoliko sačuvanih mrtvih priroda svjedoči slikarevo zanimanje za neposrednu okolinu i sposobnost prilagođavanja motivu koji ima najširu društvenu recepciju. Ipak, slikom

Moj ručak (1931., 40 x 45 cm) pokazao je Jovanović kako se ne miri uvijek s »građanskim« (ili, štoviše, malograđanskim) zahtjevima za lijep i ugodan prizor »tihoga života«, nego provodi vlastiti pristup, da ne kažemo socijalnu tendencioznost u duhu tada aktualne »zemljaške« grupe. Kako bilo, *Moj ručak* je prizor tvrde, obične, siromaške »zemaljske hrane«, naslikan rijetkom vehemencijom i kolorističkom neposrednošću – na rubu sirovih i neharmoniziranih poteza.

Međutim, *Cvijeće* (1936., 46 x 38) sretan je primjer konvencionalnoga zadatka tretiranoga pak na osoban način. Donji dio slike, izrazito obla vaza zemljanosmeđe površine, kao da još asocira na becićevsku lekciju, no gornja, veća polovica sa samim buketom raznolikih listova i cvjetova izvedena je sasvim jovanovićeovski. Usudujemo se upotrijebiti taj atribut za dinamičnu razmjenu svijetlih i tamnih akcenata, za četvrtaste fasete sjajećih nanosa – izvedene špahtlom – koji kao da kubiziraju sugerirane elemente. *Precvalo cvijeće* (isto 1936., 34 x 29 cm) otišlo je još dalje u naglašenim bjelinama geometriziranih latica, dok je poligonalna vaza dala slikaru priliku da se znatnije poigra osvijetljenim i sjenovitim stranama oblika.

Nema nikakve dvojbe da se Stanoje Jovanović najbolje snašao i najpotpunije ostvario u pejzažima. Najraniji poznati nam rad u tom žanru, *Gvozdansko* (1930., 60 x 93 cm), apsolutno je remek-djelo ovoga slikara i neosporno antologijski domet hrvatskoga slikarstva na prijelazu iz trećega desetljeća u četvrto. Odgovarajući dataciji, ta slika predstavlja tre-



Na plaži (Crikvenica), 1931., ulje na platnu, 71 x 101 cm
On a Beach (Crikvenica), 1931

Split, 1932., ulje na platnu (po fotografiji)
Split, 1932





More (kraj Dubrovnika), 1931., ulje na platnu, 70 x 95 cm
Sea (near Dubrovnik), 1931

nutak ravnoteže između konstruktivističkih tendencija i kolorizma nabijenog suzdržanom snagom, a rezultat je ostvarenje magične uvjerljivosti i metafizičke pročišćenosti. Neobične, izdužene dimenzije nude panoramsku («sinemaskopsku») vizuru, a puste ispražnjene površine šetališta tvore nestvaran ugođaj. Kubusima kuća i tvrdim bridovima obala kontrastiraju usplamtjele krošnje rijetkih stabala. Kompozicija ima paralelizma s Becićevim *Planinskim pejzažem s potokom*, no sveukupni je dojam oporog monumentalizma i očuđujućeg verizma sasvim originalan i osoban.

Silazak na more, slika *Na plazi* (Crikvenica, 1931., 71 x 101 cm), rezultirao je tradicionalnijim rješenjem. Dok je uvjerljivost *Gvozdanskog* zasnovana i na smjeloj dijagonali i još smjelijoj serpentinastoj orijentaciji dominantnih vizualnih tokova, na crikveničkoj kupališnoj panorami prevladava simetrija. Poput zastora na pozornici sliku flankiraju po tri stabla sa svake strane, kao što i središnji vodoravni pojas mora stoji »u sendviču« kopna u prvom planu i otoka s nebom u pozadini. Modelacija stabala je čvrsta i jasno definirana, dok su figure dane u difuznim naznakama, praktički rasprišene u podnevnoj svjetlosti.

Mnogo veću odlučnost u sažimanju i pročišćenosti viđenja pokazao je Jovanović u dvije druge primorske vedute. *Split* (1932., nepoznata vlasništva i dimenzija) gledan je s marjanske vidilice i predstavljen pročeljem obale i starom lukom. Ptičja perspektiva preferirala je igru krovova i blokova, a redukcija je dovela do geometričnosti svih oblika, no živa gesta špahtle i kista neutralizirala je tvrdorubnost kubičnih oblika.

Slika *More (kraj Dubrovnika)*, srećom sačuvana i poznata (1931., 70 x 95 cm), primjer je sretnog odnosa oblikovne stilizacije i guste kromatike. Iako je kompozicijski gotovo mehanički podijeljena na lijevu polovinu pučine i desnu polovinu hridi sa zidinama, dodir i sukob dvaju suprotstavljenih elemenata: mora (pokretljive vode) i zemlje (statičnog kamena) urodio je zadovoljavajućim dinamizmom, dapače poticajnom komplementarnošću hladnih i toplih dijelova. Dok je faktura grebenja i zida dana u preljevima smeđih, oker i žučkastih tonova, površina mora ide od tamnog ultramarina do prozračnog azurnog plavetnila, da bi se u krestama valova podigla do piskutave bjeline (ili do smečkastih odraza stijenja).



Kaktus i agava (Marjan), 1935., ulje na platnu, 77 x 62 cm
Cactus and Agave (the Marjan mountain), 1935

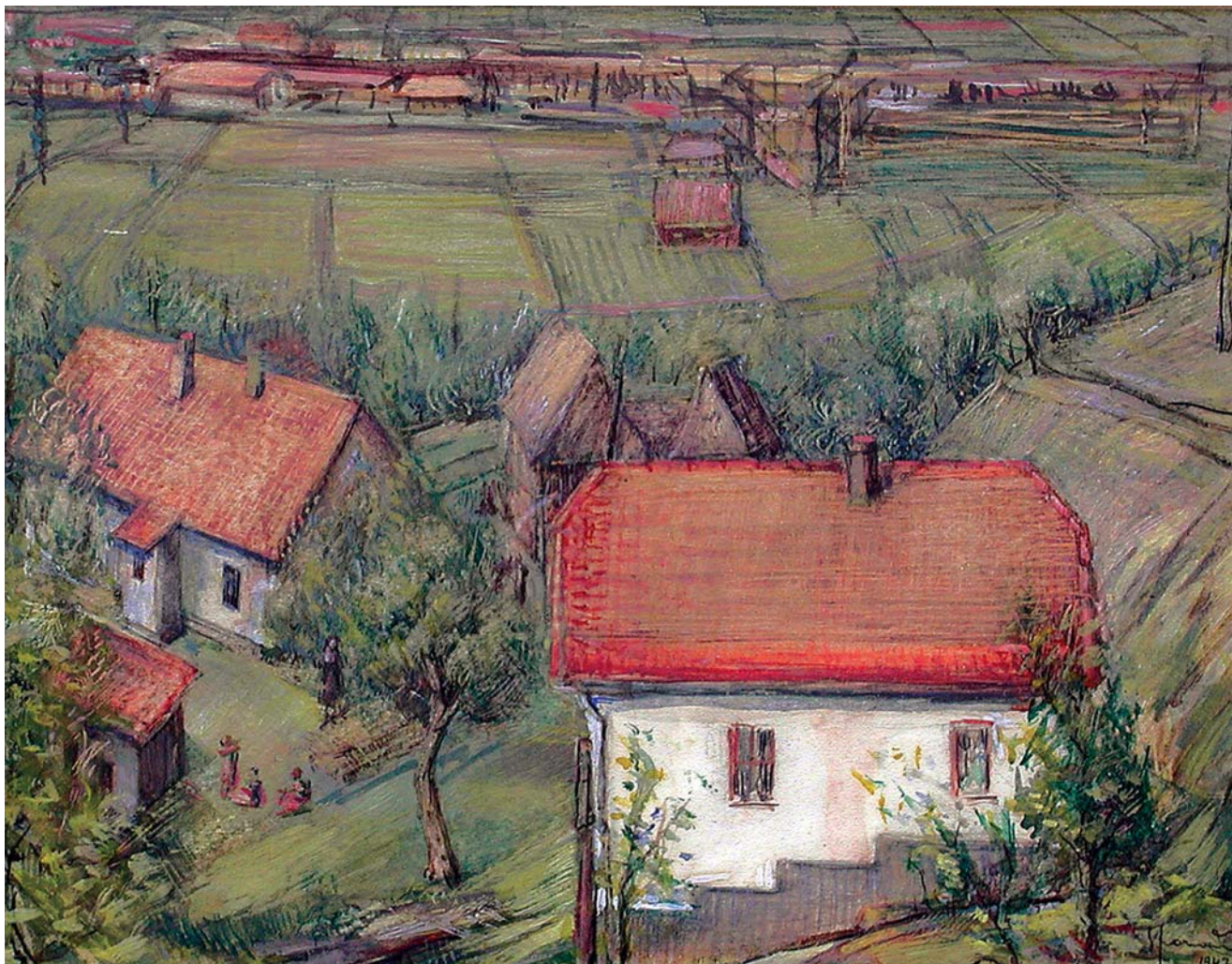
Kaktus i agava (Marjan, 1935., 77 x 62 cm) vrhunac je autorovih reduktivnih i simboličkih nastojanja. Dvije biljke, neslučajno bodljikave i šiljaste, u prvome planu s pozadinom obrisa brežuljka tvore znakovit dijalog rijetke apartnosti. Osim snažna kontrasta uskog žučkastog pojasa zemlje sve je drugo u variranju plavih i zelenkastih tonova (neba, obronka i biljne epiderme). Prividna smirenost i monotonost aktivirana je živim linearizmom i emotivnim nabojem predočenih oblika.

Zaselak (1936., lokacija nepoznata) tipičan je etnografski zapis iz zavičaja, što vodi i do znatno kasnijega, standardiziranoga *Pejzaža* (1947., 26 x 32 cm) i do iznimno zreloga ostvarenja *U rano proljeće* (oko 1938.). Zadnjenavedena slika pokazana je 1938. na prestižnoj izložbi »Pola vijeka hrvatske umjetnosti« i reproducirana u njezinu katalogu. S jedne bi strane mogla opravdati Šrepelovu intuiciju o »kaleidoskop-

skoj improvizaciji«, a s druge je strane – izgleda – vrhunsko ostvarenje Jovanovićeve shvaćanja parcelacije svijetlih i tamnih čestica, načina da se postigne vibrantni *chiaroscuro*.

Posljednje što od slikara imamo jest nedovršeni *Autoportret*, pomalo zamorena duktusa u kadru zanimljive invencije s resko odsječnim prvim planom palete i kistova, atributa metjea i neosporne vokacije.

Nije pogriješio zaslužni Boris Vrga kad je opus Stanoja Jovanovića postavio u kontekst varijeteta realizma, te se pozvao upravo na kategorije što ih je i kolegica Reberski istaknula u podnaslovu svoje studiozno zamišljene knjige o glavnom toku umjetnosti dvadesetih godina, to jest na tercet: magično, klasično, objektivno (zamjenjujući jedino treći pojam atributom kritičnosti). Pregledavajući dostupni nam uzorak umjetnikovih slika (shvaćajući ponuđeni izbor kao *pars pro toto*, a bez pretenzija potpunije katalogizacije i definitivnije



Pejzaž, 1947., ulje na papiru, 26 x 32 cm
Landscape, 1947

Zaselak, 1936., ulje na platnu (po fotografiji)
Hamlet, 1936



U rano proljeće, oko 1938., ulje na platnu (po fotografiji)
In Early Spring, around 1938





Autoportret (nedovršen), 1950., ulje na platnu, 51 x 42 cm
 Self-portrait (unfinished), 1950

aksiološke kolokacije), mogli smo naići i na primjere prevladavajuće magičnosti, i na dodire s klasičnošću, tek nešto manje na objektivno-kritički pristup. Eventualnu tendencioznost Jovanovićeva slikarstva našli bismo, međutim, na ikonografskoj razini, na području snovite evazije u svijet cirkuša i na slučaju slike *Moj ručak*, koja bi mogla biti manifestom siromaške ili plebejske socijalne pozicije. Nekoliko prizora s fiksiranjem etnografskih značajki zavičaja bili bi isto tako obol nekom prizemnijem realizmu.

Ako se pitamo o razložnosti primjene teorijsko-kritičke aparature iz dvadesetih godina na djelo bitno nastalo u tridesetima, morat ćemo potvrditi kako Stanoje Jovanović tipološki i morfološki doista nasljeđuje i nasljeđuje problematiku mogućih uzora, pa i nekih od svojih profesora na zagrebačkoj Likovnoj akademiji. Problemski raspon realizama, u stanojvitom smislu mimetizma i figuracije, međutim, toliko je širok i potencijalno raznoliko razveden, da ima mjesta i za originalna, inovativna i osobno jako obilježena rješenja. Lavirajući između više mogućnosti pristupa viđenoj zbilji, i više načina preobrazbe modela i motiva, Stanoje Jovanović je najspecifičniji pečat našao u tretmanu svjetlosti, u nekom gotovo nutarnjem obasjanju oblika, u prožimanju i prelamanju elemenata kroz srebrnkasti filter, koji svakoj ozračenoj čestici daje dodatni sjaj.

Složit ćemo se, stoga, s nekoliko raznolikih kritičkih opisa i procjena, koji zbrojeni daju dojam o osobitostima Jovanovićeva slikarskog postupka. Tako Vladislav Kušan tumači kako slikar »sve uranja u vela neke nestvarne izmišljene atmosfere«. Šifrom P. potpisani kritičar zagrebačkih »Novosti« (13. 12. 1931.) opaža kako on »zabacuje liniju i radi isključivo slikovnim plohamama. Glavna mu vrednota ostaje boja i razlike između svijetlih i sumornih tonova«. Vrlo dosjetljivo Todor Manojlović govori o umjetnikovoj »bleštavoj srebrnariji«. Najpreciznije Jovanovićev svojstveni izraz definira Grgo Gamulin kao »facetiranje sivosrebrnastim plohamama što se prelamaju«.

Iz svega navedenoga zaključit ćemo kako je Stanoje Jovanović sve viđeno i zapamćeno podvrgavao sustavnoj preobrazbi, kako je motive i modele tretirao kao povode za plošnu elaboraciju i svjetlosnu kupku, kako je organske oblike blago geometrizirao a ortogonalne povode gestovno omekšavao. U temperamentnim nanosima slikarske lopatice i živim potezima kista umiješano tkivo bijelog, žućkastog i srebrnkastog pigmenta davalo je prozornost i prozračnost naslikanim figurama i ambijentima, pretvaralo zbilju u slutnju, a snovitome davalo tjelesnost. Zato magičnu privlačnost i očuđujuću konkretnost nekih slika ovoga slikara možemo okrstiti uvjetnim terminom ozarenoga realizma.

Bilješke

1

G. Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XX stoljeća*, II., Naprijed, Zagreb 1997., str. 406–407.

2

B. Vrga, *Slikar Stanoje Jovanović*, »Ljetopis Srpskog kulturnog društva 'Prosvjeta'«, 6, Zagreb 2001., str. 227–236. Vidi također: **B. Vrga**, *Stoljeće petrinjske likovnosti*, Hrvatski dom Petrinja, Petrinja 2002. Zahvaljujem prijatelju Vrgi na pruženoj dokumentaciji, poticaju i pomoći za ovaj rad. Svi ostali navodi potječu iz njegova prvoavedenog teksta.

3

I. Reberski, *Realizmi dvadesetih godina (magično-klasično-objektivno)*, Institut za povijest umjetnosti, ArTresor studio, Zagreb 1997.

Summary

Tonko Maroević

Stanoje Jovanović's Vibrant Realism. Contribution to the Valorization of a Neglected Work

Insufficiently interpreted and evaluated work of Stanoje Jovanović (1895 – 1951), Zagreb painter, presents an interesting occurrence of figurative, »realistic« tendencies in the fourth decade of the 20th century. Jovanović combined mimetic and magic qualities of forms in the approach to motifs, especially landscapes. Based on ten preserved works and some reproductions of important paintings, a somewhat more definite characterization and valorization of the neglected work was tried in this article. Considering the prevalence of light, chromatic, atmospheric qualities and faceted overlapping of the silverish surfaces, his painting method was metaphorically named »vibrant realism«.

Key words: Stanoje Jovanović, realism, magical, fourth decade