

СЛИКАРСКА ПЕРСПЕКТИВА У ДЕЛУ МАРКА ЧЕЛЕБОНОВИЋА

Ивана Ј. МАРЦИКИЋ

Маријана В. ПАУНОВИЋ

Универзитет уметности у Београду,

Факултет примењених уметности у Београду

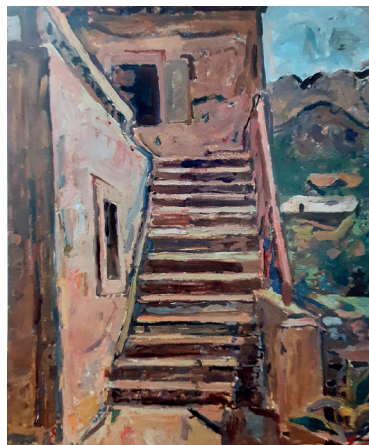
Апстракт: Инспирација за ово истраживање била је изложба слика *Марко Челебонковић*, одржана у галерији САНУ крајем 2018. године, као и изузетно стручно вођење кроз њу, од стране младе историчарке уметности Софије Миленковић, коаутора монографије која прати поменути изложбу. Циљ рада је покушај да се сложен појам сликарске перспективе објасни на примерима Челебонковићевог сликарства. Његов опус, по фазама подељен, садржи различито представљање простора, како у свакој од њих појединачно, тако и у оквиру исте фазе. Заједничко за целокупно сликарско стваралаштво аутора Марка Челебонковића јесте примена инверзне перспективе, овде детаљно анализирана. Методе које су коришћене у анализи сликарске перспективе Челебонковићевог опуса припадају пољу примењене геометрије, оптичко-физиолошке перспективе, теорији боје итд.

Проучавање сликарске перспективе у делу Марка Челебонковића води ка њеној наглашеној вези са приказивањем простора у нашем средњовековном фреско-сликарству, затим код Ђота, Веласкеза, Зурбарана, Вермера, Шардена, Короа, Сезана, али и посебно код Челебонковићевих савременика Бонара, Сињака, Сегонзака, Вијара, Сутина, Шагала, Клеа, С. Аралице, П. Милосављевића, М. Милуновића, П. Лубарде, И. Табаковића... У Челебонковићевом експериментисању са приказивањем просторних односа у равни слике, издвајају се: аксонометријска пројекција, конструктивна перспектива ентеријера, инверзна и рељефна инверзна перспектива, перспектива бојом и боја у перспективи, псеудо-перспектива и анти-перспектива. Наведене методе приказивања простора и визуелни ефекти које је Челебонковић постигао у свом сликарском опусу, потврђују закључак да се ради о уметнику који је умео да споји своју осећајност донету пореклом, са рафинираном француском сликарском традицијом и да на аутентичан начин оствари изузетно сликарско дело које је у свему јединствено и зато посебно значајно, како за наше, тако и за француско сликарство.

Кључне речи: сликарска перспектива, геометријска анализа простора на слици, инверзна перспектива, српско средњовековно фреско-сликарство, просторна композиција, визуелни ефекат



Слика 1



Слика 2

УВОД

Сликарска перспектива је сликарев избор начина представљања простора, од коришћења математичке, егзактне конструкције, до намерног изостављања приказивања треће димензије на слици. Челебоновићево сликарство показује присутност различитих геометријских метода представљања простора које је сликар интуитивно користио и модификовао. О простору на слици нам сам уметник каже:

„Чини ми се да се основна црта моје имагинације налази у поимању простора, а не као што је случај код многих данашњих уметника у егзалтацији колорита. Ваздух који дели један предмет од другог чини ритам који ствара осећај великог. Архитектонски ритам, у простору.”¹

Пресудан утицај на Челебоновићев сликарски доживљај имао је Ђотов приступ проблему представљања треће димензије, односно за то време нов – предперспективни – начин приказивања простора на слици. По угледу на Ђота, Челебоновић је позиционирање предмета и фигура у простору сматрао примарним за постизање аутентичног уметничког дела.

„Простор који сам открио код Ђота занео ме је... Није више проблем у томе шта слика представља, већ у распореду простора. У тој примитивној перспективи, каква је у доба Ђота она још била. Увек ме је привлачило то што је у њему евоцирало баш ту врсту простора који ја зovem поетским, врсту коју ми не можемо ни да докажемо, ни да дефинишемо, али коју осећамо...” М. Челебоновић²

ЛИНЕАРНА ПЕРСПЕКТИВА

Марко Челебоновић је као свој узор навео Веласкеза (Diego Velázquez).³ Успео је да прикаже маглину у унутрашњем простору и придружи се малобројним сликарима који су постигли ефекат ваздушне перспективе у ентеријеру. Решити успешно ваздушну перспективу је увек био изазов за врхунске мајсторе сликарства. Челебоновић је ово успео на својим пејзажима на којима преовладава окер

1 Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900 – 1950*, Београд, 1973, 321.

2 С. Ђелић, *Марко Челебоновић*, Београд, 1977, 13.

3 Д. Адамовић, „Ритам простора, Анкета: Ко је на Вас пресудно утицао и зашто”, *Полишика*, 10.11.1974.



Слика 3



Слика 4

гама. Проблем сликања ваздуха интересовао је Челебоновића, од најранијих радова, до сликања на стаклу у позном периоду стваралаштва.

Енџеријер из 1935. године (сл. 1) приказан је у угаоној перспективи. Међутим, велика прозор–врата имају поделу која намерно одступа од конструктивне перспективе, у којој би правоугаона поља била деформисана у трапезоидне облике. Исти пример одступања од конструктивне перспективе налазимо на Веласкесовој слици *Племкиње* (1656, уље на платну, 318×276 cm) где су касетирана врата задржала правилан облик. Занимљиво је да Челебоновић, као и Веласкез, недоглед правих управних на „фронтални” зид смешта у оквир врата задњег плана ка којима наводи наш поглед у дубину, не занемарујући средње планове у којима је низ од неколико суседних просторија. Разлика је што је код Веласкеза поменути недоглед у најосветљенијој зони слике, као у извору светлости, док недоглед код Челебоновића, супротно, припада најтамнијем делу композиције.

Угаону перспективу, код које је очна тачка приближена једном зиду, а видни угао изузетно велики, омогућавајући сагледавање три међусобно ортогонална зида собе, тзв. перспективу са три зида, применио је Челебоновић на композицији *Енџеријер сликаревој аишеље* (*Аишеље*, 1930, уље на платну, 72×92 cm) чиме је успешно остварио ефекат широкоугаоне перспективе.

Свијенице у Сен Тройеу (сл.2) Челебоновић је приказао у фронталној перспективи са сликарским интервенцијама којима је разбио монотонију тестерасте линије степеништа. Пејзаж, решен као арабеска у десној вертикалној зони, контрастом доприноси наглашавању архитектонског простора; Челебоновић је применио правила перспективе далеког истока коју карактеришу хоризонталне „траке” постављене по вертикали.

СЛИКАЊЕ „ПО ПРИРОДИ”

„Хтео бих да најобичније ствари, које се појављују пред човеком, изгледају као ново откриће у својој природности. Ту у једноставном је тајна невиђеног, узбудљивог.” М. Челебоновић⁴

4 С. Ђелић, *Марко Челебоновић*, Београд, 1977, 10.



Слика 5

У галерији Валотон у Лозани, као матурант, Челебоновић је први пут имао прилику да види Сезанове слике. Касније, када је напустио вајарство и одлучио да његова уметничка активност припадне сликарству, један од важних узора био му је Сезан. Мотив сеоског дворишта Провансе, који је био први Челебоновићев рад насликан „по природи” јануара 1928. године (сл. 3), био је исти онај мотив (сл. 4) који је привукао Сезана у његовој Прованси. Исте године Челебоновић је, такође „по природи” насликао и композицију *Кокочињац I*. Једина разлика код два сликара је у избору вертикалног или хоризонталног формата. Оба дворишта имају доминантно дрво испред помоћног издуженог ниског објекта и хоризонтални појас бусенова траве у предњем плану коме парира трака неба, ишарана зеленим крошњама у даљини, дајући дубину композицијама.

ПСЕУДОПЕРСПЕКТИВА

На примеру успеле псеудоперспективе (сл. 5) утисак надреалне сцене појачава, у екстеријеру неочекивана, стилска столица смештена у средњи план у коме су виолиниста и његова супруга. Помоћу травњака, приказаног у облику троугла чије су стране паралелне страницама диедра кровних равни у зрачном положају, постигнут је ефекат лажне перспективе. Лигештул прати ивице травњака и наглашава поменути ефекат. Пресечница хоризонталне равни терена и вертикалне равни фронталног зида дели висину слике по златном пресеку. Ова композиција, уз слику *Пред циркусом* (уље на платну, 60x71cm), обе су настале исте 1925. године, има ноту надреализма и без обзира на очигледне разлике, наводи нас на поређење са радовима Шагала (Marc Chagall).

„А прва самостална изложба ми је била она у галерији *Кампањ прѐмијер* (Campagne première) у Паризу 1926. године... У суседној сали исте галерије биле су изложене Сутинове слике према којем, можда и од тог времена осећам врло снажан афинитет.” Марко Челебоновић⁵

Афинитет који Челебоновић помиње испољио је у раним радовима, у којима се уочава утицај француских експресиониста.

5 А. Челебоновић, *Повести о визуелном*, Београд, 1998, 423.



Слика 6

Челебоновићев рад *Дуџачка* (хоризонтална) *мртва природа* (1938, уље на платну, 60×178cm) по композицији, атмосфери, ритму, избору предмета различитих облика и материјала, има далеку асоцијативну нит са сликом *Мртва природа са вазама* (око 1650. уље на платну) Зурбарана (Francisco de Zurbarán) о коме Марко говори у својим разговорима са Ђелићем (С. Ђелић, *Марко Челебоновић*, Београд, 8). Перспектива на поменутој Челебоновићевој слици је сугерисана само тракама на тканици, чиме је остварен ефекат псеудоперспективе. Она наглашава дужину композиције, јер покрива целу хоризонталну површину на којој је низ предмета различитих по величини, форми, материјалу и утилитарности. Утисак дубине појачава празан рам који у првом моменту асоцира на огледало и доприноси оптичкој двозначности.

Поред слике *Дуџачка* (хоризонтална) *мртва природа*, о важности и утицају облика (формата) слике на уметников избор теме, сведоче и сами називи Челебоновићевих композиција: *Вертикална мртва природа са тисаном љавом* (1937, уље на платну, 59×33 cm) и *Квадратна слика с бистом* из 1938. године коју помиње Лазар Трифуновић (Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Београд, 1973, 218).

ИНВЕРЗНА РЕЉЕФНА ПЕРСПЕКТИВА

На примеру Сезанове слике *Кућа у Прованси* (1885/86, уље на платну, 65×81 cm) профилни изглед „окренут” је у фронталну раван на начин византијског поступка решавања архитектуре. У нашем средњовековном сликарству постоји велики број примера рељефне инверзне перспективе. Многе од њих Челебоновић је имао прилику да види 1931. године (А. Челебоновић, *Повести о визуелном*, Београд, 1998, 427) када је посетио и Богородичину цркву у Студеници. На нашој средњовековној фресци и икони, што доказује и овај пример (сл. 6), као и у византијском сликарству, наилазимо на примену симетрије, посебно код инверзног рељефа. Не оне строге, геометријске, него оне слободније схваћене, тачније ефекат симетрично постављених архитектонских објеката. Композиција (сл. 7) је пример успешне примене ефекта инверзног рељефа који је Челебоновић постигао додајући још један



Слика 7



Слика 8

објекат. Карактеристика рељефне инверзне перспективе је истакнути главни недоглед у простору испред равни слике, односно у простору одакле је сагледавамо, тј. посматрамо.

ИНВЕРЗНА ПЕРСПЕКТИВА

Једноставан мотив старе наткасне са „извученом” фиоком (сл. 8) приказан је у инверзној перспективи. Промисљен избор византијске методе за приказ објекта облика квадра је оптималан; то наводи на закључак да је Челебоновић изузетно добро познавао и разумео наше средњовековно сликарство, уочавајући предности које тадашњи начин представљања предмета пружа сликару 20-ог века. Критичари Ђелић и Кадијевић, високо вреднујући ову композицију, указују на светло које „долази из више углова” и на имагинарни простор на њој.

Компаративна анализа методе приказивања предмета на три композиције: фреске из *Пећке Патријаршије*, (1565), Сезанове слике *Тејла, шоља и воће* (1877, уље на платну, 60×73 cm) и Челебоновићеве *Мртве природе са кинеском кућијом* (1934, уље на платну, 65×92 cm), указује на идеју окретања предмета ка посматрачу, како би облик био разумљив. Поменути три примера повезује примена инверзне перспективе. Средњовековно сликарство карактерише више положаја очних тачака, којима се остварује кинетика ока посматрача, а њој теже и сликари крајем 19. и почетком 20. века. Несумњив утицај на Челебоновића имала су решења простора на Сезановим композицијама, посебно на мртвим природама. На поменути утицај указују и следеће речи:

„Немогуће је поновити нечије дело. Поготову је то немогуће код Сезана који је толико особен. За моју генерацију он је био бог у уметности.” М. Челебоновић⁶

6 А. Челебоновић, *Повесћ о визуелном*, Београд, 1998, 436.



Слика 9



Слика 10

ФИЛМСКИ ЕФЕКАТ НА СЛИЦИ

Врхунац тежње да на платну забележи свој доживљај и разумевање простора, као и предмета и фигура у њему, постижући филмски ефекат, Челебоновић је остварио „смелим” композицијама на којима је успео да фрагменти преузму доминантну улогу.

У том смислу интересантан је пример пресецања фигуре и исецања ентеријера на слици *Жена прег камином* (1927, уље на платну, 54×65 cm), која би могла да се објасни Трифуновићевом анализом у којој он истиче драму валера, стварање психолошке сугестије целе слике, као и спретно компоновање помоћу намерних случајности (Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, Београд, 322). На примеру слике *Зграде у Цвијићевој улици* (1949, уље на платну, 89,5×109 cm) уочавамо ефекат необичне композиције постигнут њеним пресецањем, у димензији наглашеним вертикалним правоугаоником, при чему естетика ружног појачава суморну атмосферу послератних година сиромаштва у Београду, овде у зимском амбијенту. Померање недогледа дуж хоризонта, за сваки објекат нови видни угао, на нови начин је произвело филмски ефекат.

АНТИПЕРСПЕКТИВА

Челебоновићеву композицију у тзв. антиперспективи, карактерише намерно изостављени приказ треће димензије – дубине, да би се нагласила дводимензионална природа површине сликарског платна. То чини да се *Мршва ђрипога* (1952, уље на платну, 65×54 cm), остварена једноставним сликарским средствима – колоритом и јаким контурама, наметне лепотом арабеске коју француски теоретичари сликарства 20. века називају „калиграфски знак”, како би овај тип арабеске одвојили од улоге коју она има у оријенталној уметности. Фронтална ортогонална пројекција је коришћена са циљем да се на слици поништи дубина простора.

Пример антиперспективе је и композиција (сл. 9) на којој је полица приказана у II ортогоналној Монжовој пројекцији (Gaspard Monge, 1746–1818) у фронталном изгледу само дебљином даске, без њене дубине, тако да посматрач има утисак да ће воће „склизнути” са ње у простор испред слике.

ПОРТРЕТ

Студирање вајарства код Бурдела Челебоновићу је донело је префињено осећање за волумен на слици и потребу да наслика празан волумен – ваздух. Његове сликане гипсане главе, на пример *Мртва љрирода с буљином* (детал, 1956, уље на платну, 99×80 cm), делују као живе, ближе су портретима, него окамењеним изразима фигура, а обрнуто, фигуре и портрети на слици делују као скулптуре. Веза са студијама вајарства је нарочито истакнута на слици *Портрети архиџекџе* (1941, уље на платну, 65×53,5 cm) где глава портретисаног делује као гипсани модел, злослутно наговештавајући тешке тренутке које ће људи ускоро доживети.

Домије (Honoré Daumier) се такође школовао у вајарском атељеу. На његовој слици *Ауџојорџрети*, (1869, уље на платну) у позадини је гипсани модел са наглашеним карактерним цртама лица, слично поменутом Челебоновићевом маниру.

МОНУМЕНТАЛНА КОМПОЗИЦИЈА

Челебоновићева слика *Два адвоката*, 1934 (уље на платну, 146×113,5 cm) и Домијеова *Три адвоката у разговору*, 1843/46. (уље на платну) су монументалне композиције на којима су фигуре приказане у природним величинама и у атмосфери стручне расправе кују оба аутора разумеју и којој се, као статичној и сувопарној, подсмевају. Имају на то права, јер су правне науке одбацили и у трагању за слободом духа изабрали уметност и њене изазове.

ЉУДСКА ФИГУРА

Такође, примери *Мртва љрирода са скулптуром* (1937, уље на платну, 46,1×37,8 cm) и *Акт у атељеу* (око 1936, уље на платну, 78×99,5 cm) пермутују скулптуру и насликани акт. На првој композицији, мртвој природи је супротстављена скулптура која делује као акт живог модела, док на другој слици *Акт у атељеу* насликана фигура је само инвентарски предмет ентеријера – сликарске радионице, без кога би тај простор био непотпун.

„Судећи по слици *Акт у атељеу* (око 1936), доста сведеном, али ипак препознатљивом ентеријеру са дрвеном комодом, креветом, штафелајем са сликом и стојећим актом у профилу, једини вид људске фигуре која пристаје таквом простору је акт модела.” Софија Миленковић⁷

ХОРИЗОНТАЛНА РАВАН КАО КОСА И ВЕРТИКАЛНА

Коси положај хоризонталне равни једноставног постамента – наткасне (сл. 10), можемо да разумемо, или као фронталну ортогоналну пројекцију заротираног квадрата, или као ортогоналну аксонометрију са специјалним положајем осног триједра. У оба случаја пројекцијски зраци су паралелни, а ромбоид представља пројекцију хоризонталног паралелограма.

7 С. Миленковић, *Уметност Марка Челебоновића у четвртој деценији 20. века*, Нови Сад, 2019, 43.



Слика 11



Слика 12

Супротно Челебонковићевом решењу, Пјер Бонар (Pierre Bonnard) хоризонталну раван стола (сл. 11) приказује као вертикалну (ивице плоче стола су паралелне страницама правоугаоне композиције) и објекте који леже на столу види у правој величини, јер их је ротацијом за прав угао довео у фронтални положај.

АКСОНОМЕТРИЈСКЕ ПРОЈЕКЦИЈЕ

Занимљив је назив композиције *Мртва природа с полеглом на горе* (1975, уље на платну, 93×72 cm) који директно упућује наш поглед на горњу зону у којој, по Челебонковићем речима, лишће представља ветар, односно ваздух у ентеријеру, овде централни мотив.

Челебонковић је на једној композицији експериментисао са две независне слике мртвих природа и смештао их у простор једну изнад друге, пример *Двострука мртва природа* (1974, уље на платну, 92×73cm) или једну поред друге као на слици *Двострука мртва природа с две чаше* (1974/75, уље на платну, 64×53 cm). Са по два одвојена кадра на свакој од њих постигао је ефекат покретне, филмске, односно анимиране слике.

„Простор је плитак, затворен зидом или огледалом. Композиционо је посебно занимљива неколицина „двоструких мртвих природа“, радова у којима је Челебонковић учинио значајан корак у својим истраживањима простора. Он је, наиме, у овим делима у оквиру једне слике истовремено обрађивао две мртве природе, посматрајући сваку као засебан фотографски кадар и градећи од тих кадрова одређене просторне односе, тако што би се кадрови међусобно додиривали, при чему би један обично био незнатно спуштен у односу на други.” Ивана Јанковић⁸

Исти ефекат анимиране слике постигао је Бонар на слици *Зид Бонарове собе у Довилу* из 1937. године са два различита кадра као налепљена на трећу слику – ентеријер.

8 I. Janković, *Marko Čelebonović*, Galerija Rima, Kragujevac, 2009, 7.



Слика 13



Слика 14

ВИДНИ ОБЛИК

Према Алхазену (Hasan Ibn al-Haytham, lat. Alhazen) у видном облику предмети се разликују од облика у коме постоје као такви (Н. Belting, *Firenca i Bagdad*, Zagreb, 2010, 136). Челебоновић радо користи глобус (сл. 12) као предмет на својим композицијама. За разлику од Шардена (Jean Baptiste Siméon Chardin) који на слици *Апирбути науке* (1731, уље на платну, 140×220 cm)⁹ контуру глобуса приказује као контуру правилне сфере, Челебоновић га представља као видни облик одступајући од правила конструктивне перспективе. Он користи емпиријски начин и поставља своје стандарде примене сликарске перспективе што се може уочити на многим примерима међу којима су: *Мршва љирирога са глобусом* (1933, уље на платну, 81×116 cm) и *Глобус* (1930, уље на платну, 93×73 cm).

КРИВОЛИНИЈСКА ПЕРСПЕКТИВА

Криволинијску перспективу (сл. 13), прецизније ефекат цилиндричне панорамске слике, Челебоновић је остварио на најједноставнији начин. Доњу ивицу рама „слике у слици“ приказао је као део криве линије, испод хоризонта, која се десно наставља у лучни део столице окренуте наслоном ка посматрачу и завршава ранером на овалном малом столу чија хоризонтална површина, као и пијотски тепих на поду и већи сто, су приказани у инверзној перспективи. Поменута крива линија са

⁹ Сликана је по поруџбини за библиотеку у Паризу грофа од Ротенбурга. Због постизања убедљивог илузионистичког ефекта у односу на простор коме је намењена, сликана је за поглед одоздо у тзв. жабљој перспективи.

леве стране се наставља у лучну контуру седишта фотеле коју сече вертикална ивица композиције. Горња крива линија рама поменуте „слике у слици” је изнад линије хоризонта која је у висини очију насликане седеће фигуре. Она представља еквилибрантну криву поменутим закривљеним ивицама и доприноси ефекту цилиндричне перспективе; у најнижој тачки тангира глобус смештен иза штафелаја, а у десном делу композиције прати границу парапетне зоне зида. Динамику сцени из сликарског атељеа доноси женска фигура са подигнутим рукама у моменту када се пресвлади. Ритам је остварен високим узаним предметима који стварају оптичку игру њиховим различитим дебелинама, колоритом и нашем недоумицом да ли су они истовремено бачене сенке једни другима.

ДВОЗНАЧНОСТ ВЕРТИКАЛНЕ РАВНИ

На слици *Мртва природа с наранџама* (1951, уље на платну, 73×92 cm) визуелну недоумицу ствара двозначност вертикалне равни зида чији модри појас у висини парапета делује и као површина пода. Међутим, две столице само тек наговештене у неколико потеза четкицом, помажу да се сагледа целина вертикалне зидне површине. Предмети мртве природе на округлом трпезаријском столу приказани су у Сезановој перспективи. Под и зид на композицијама ентеријера, односно пресечница њихових равни, указују на висину тачке из које сагледавамо приказани простор.

ДВОЗНАЧНОСТ ХОРИЗОНТАЛНЕ РАВНИ

Двозначност хоризонталне равни (сл. 14) која на први поглед делује као површина пода, а уствари представља део површине великог трпезаријског стола, ствара визуелну недоумицу чинећи ову композицију посебно занимљивом. Тиркизни тон парапета два угаона зида уноси атмосферу плаветнила Сен Тропеа. Сликарски штап тзв. малшток (Malstock) прислоњен на десни зид, донео је ритам својом наглашеном вертикалом. У златној тачки површине слике је ћуп који је постављен намерно тако да заклања ногаре мањег стола чиме се „разбија” монотонија и појачава оптичка игра.

ПРОСТОРНА КОНФУЗИЈА

Намерна просторна конфузија постигнута је на слици *Сто са чашама и воћем* (1971, уље на лесониту, 60×50cm) двозначношћу вертикалне равни зида и хоризонталне равни пода, односно њиховим нејасним границама. Ефекат просторне двозначности изражен је белом позадином: „као затварање простора, али и као отварање ка бескрајним дубинама непознатог; ... као зид или као дубоки простор...”¹⁰ Слика *Антиквизиција мртве природе (Заустављени њаг)*, 1973, уље на платну, 92×73 cm) представља намеру уметника да се, кроз истицање наше немоћи у односу на законе природе, „супротстави” сили која нас држи у усправном положају. Ухваћени тренутак „заустављеног пада” воћа на столу које се, супротно гравитацији пење увис, подсећајући на мађионичарску вештину бацања кугли, донео је занимљиву динамику композицији, насупротив статичности која иначе карактерише мртве природе.

¹⁰ I. Janković, Marko Čelebonović, Galerija Rima, Kragujevac, 2009, 7.



Слика 15



Слика 16

ФИГУРА И ПРОСТОР

На монументалној композицији *Ентеријер с фиџуром и тийсаном љавом* (1937, уље на платну, 180×160cm) да нема фигуре, површина стола би се доживела као под, ентеријер би постао „подна композиција” са гипсаном главом, саксијом, послужавником, апотекарском кутијом, чашом са сувим цвећем и два ораха. „Слика у слици”, у левом делу композиције, стајала би на поду, а истакли би се стилски сточић и полуфотеља. Међутим, фигура жене за столом „раздваја” површине стола и пода истог колорита, решава двозначност хоризонталних површина и слика делује као филмска сцена, не само због исечања фигуре, него и због „изостављања” делова ентеријера. Кружни облик стола прати доња ивица поменуте „слике у слици” којој као да припада црвени цвет из саксије на столу испред ње. Због ритма који му је увек важан елемент, Челебоновић додаје већи црвени цвет који заклања вертикалну ивицу рама. На фронталном зиду је још једна „слика у слици” која привлачи пажњу посматрача успешним колористичким решењима дубине (само помоћу правоугаоних површина) на њој приказаног простора.

ЛИКОВНИ ЕЛЕМЕНТИ И ПРОСТОР

Челебоновић је често понављао садржаје својих слика кроз експеримент. Мењао је технике које користи, тражио нова колористичка решења, мењао акценте са посебним освртом на детаљ, додајући или одузимајући различите делове. Композиција *Бела њилица* (1956, уље на платну, 100×73 cm) је сегмент веће слике *Акџ са њилицом (Наја жена у ентеријеру са чайљом)*, 1956, уље на платну, 73×50 cm). Пастел *Чайља* (1956, пастел на сивом папиру, 68×48 cm) са истим елементима мртве природе, допуњује сликарево истраживање које је обухватило све три композиције. На свакој од њих драперија постаје реквизита сценског простора са луком као носачем тог позоришног застора.

„... постоји увек једно одређено расположење према души ствари. Јабукe увек гледају, виде. Мртве природе су праве позоришне сцене, ствари играју своју игру.” М. Челебоновић¹¹

¹¹ С. Ђелић, *Марко Челебоновић*, Београд, 1977, 9.

Лук као карактеристични мотив (сл. 15) који Челебоновић понавља на десетак композиција је крива линија постављена у горњој зони слике (вероватно уже у слободном паду). Поменута крива има различиту величину стреле, различиту дебљину, колорит, различиту доминантност. Уз поменути слику *Парадајз на њавој њозадини* (1955), издвајају се: *Наранџе на њавој њозадини* (1957, уље на платну, 100×80 cm), *Разговор I* (1960, уље на платну, 100×80 cm), *Крчаџ* (1956, уље на платну, 100×81 cm), *Мршва њприрода с њишицом и свећњаком* (1957, уље на платну, 35×39 cm) и др. Крива линија доноси тродимензионалност композицији, јер је присутно дејство силе гравитације која лук чини слободним у простору, одређује му облик, уноси живост и динамику у мртву природу.

ЕНИГМА ПРЕСЕЧЕНИХ КОМПОЗИЦИЈА

Мистерија штапа који пресеца, под различитим угловима, композиције мртвих природа, нпр. *Лубеница и њпарадајз* (1954, уље на платну, 65×64 cm), *Мршва њприрода са зеленим сџолњаком* (1959, уље на платну, 81×100 cm), *Мршва њприрода са орлом* (1958, уље на платну, 131×196 cm), а који готово по правилу „сече“ обли предмет на њима, остаће Челебоновићева сликарска тајна. Да ли је за њега штап био симбол ослонца, као пастиру или ходочаснику при ходању, или ауторитета, можда само знак присутности. Штап није увек у првом плану, али увек доноси ритам композицији, разбија монотонију, појачава дубину, наводи нас на размишљање шта симболизује, да ли прети или брани, да ли подсећа да све што имамо треба увек да делимо, или је реч о поништавању линијом преко завршене композиције (сл. 16), јер штап није њен део, он је последњи насликан предмет који можда поставља питање смисла и улоге слике, или је означио проток времена, промицање живота, одлазак...

„Постоји нешто затворено у човеку, нека мистерија, тешко видљива, али стварна и наметљива. То што је затворено у форму, често је подједнако страшно и љупко, и живот и смрт.“ Марко Челебоновић¹²

ЗАКЉУЧАК

Сликар Марко Челебоновић, као сликар – интимиста, је своје господство – под којим подразумевамо високог интелектуалца, образованог уметника, са чврстим филозофским погледима на суштинске животне вредности – доследно унео у своје сликарство. У њему је, приближавајући се поетском реализму, на модеран начин забележио традиционалне и духовне вредности средњовековног српског сликарства. Као сликар и ликовни педагог, утицао је на српско сликарство 20. века, повезујући га са највишим донетима француског стваралаштва тог периода.

ИЛУСТРАЦИЈЕ

1: Марко Челебоновић, *Енџеријер*, 1935, уље на платну, 81,4 × 116,5 cm, Нови Сад, Спомен-збирка Павла Бељанског (J. Denegri i dr., *Marko Ćelebonović*, Kragujevac, 2017, cat. 65)

Marko Ćelebonović, *Interior*, 1935, oil on canvas, 81.4 × 116.5 cm, Novi Sad, Memorial Collection of Pavle Beljanski (J. Denegri et al., *Marko Ćelebonović*, Kragujevac, 2017, cat. 65)

2: Марко Челебоновић, *Сџејенице у Сен Тројееу*, око 1950, уље на платну, 81 × 64,5 cm, приватно власништво (J. Denegri i dr., *Marko Ćelebonović*, Kragujevac, 2017, cat. 109)

Marko Ćelebonović, *Stairs in Saint Tropez*, around 1950, oil on canvas, 81 × 64.5 cm, private property (J. Denegri et al., *Marko Ćelebonović*, Kragujevac, 2017, cat. 109)

12 Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900 – 1950*, Београд, 1973, 219.

- 3: Марко Челебонковић, *Кокочињац*, 1928, уље на платну, 60 × 73 cm, приватно власништво (J. Denegri i dr., Marko Čelebonović, Kragujevac, 2017, кат. 16)
Marko Čelebonović, *Chicken shack*, 1928, oil on canvas, 60 × 73 cm, private property (J. Denegri et al., Marko Čelebonović, Kragujevac, 2017, cat. 16)
- 4: Пол Сезан, *Дворишње фарме*, 1879/82, уље на платну 63 × 52 cm, Париз, Лувр (A. Gatto, *L'opera completa di Cézanne*, Milano, 1970, tav. 17)
Paul Cézanne, *Farmyard*, 1879/82, oil on canvas 63 × 52 cm, Paris, Louvre (A. Gatto, *L'opera completa di Cézanne*, Milan, 1970, tav. 17)
- 5: Марко Челебонковић, *Виолиниста са женом (У башти)*, 1925, уље на платну, 54 × 72 cm, приватна својина (С. Живковић, Марко Челебонковић, Београд, 1977, сл. 4)
Marko Čelebonović, *Violinist with a Woman (In the Garden)*, 1925, oil on canvas, 54 × 72 cm, private property (С. Живковић, Марко Челебонковић, Београд, 1977, Fig. 4)
- 6: *Сшрадање Христово*, фреска, рани 14. век, обновљена 1568, западни зид унутрашње припрате, Богородичина црква у Студеници (Г. Бабић, В. Кораћ и С. Ћирковић, *Сшугеница*, Југословенска ревија, Београд, 1986, 161)
The Passion of the Christ, fresco, early 14th century, restored in 1568, west wall of the inner narthex, Church of the Mother of God in Studenica (Г. Бабић, В. Кораћ и С. Ћирковић, *Сшугеница*, Југословенска ревија, Београд, 1986, 161)
- 7: Марко Челебонковић, *Провансалске куће у Сен Тройеу*, 1965, уље на платну, 65 × 54 cm, приватно власништво (Л. Мереник, А. Богдановић и Н. Мартиновић, Марко Челебонковић, Београд, 2018, 115, 93)
Marko Čelebonović, *Provençal Houses in Saint Tropez*, 1965, oil on canvas, 65 × 54 cm, private property (Л. Мереник, А. Богдановић и Н. Мартиновић, Марко Челебонковић, Београд, 2018, 115, 93)
- 8: Марко Челебонковић, *Ошворена фијока*, 1965/66, уље на платну, 92 × 73cm, Париз, прив. власништво (С. Ћелић, Марко Челебонковић, Београд, 1977, 89)
Marko Čelebonović, *Open Drawer*, 1965/66, oil on canvas, 92 × 73 cm, Paris, priv. ownership (С. Ћелић, Марко Челебонковић, Београд, 1977, 89)
- 9: Марко Челебонковић, *Плодови (Воће)*, 1941/42, уље на платну, 61 × 81cm, својина аутора (Љ. Миљковић, Марко Челебонковић, слике из њородичне колекције, Београд, 2010, 41, 27)
Marko Čelebonović, *Fruits*, 1941/42, oil on canvas, 61 × 81 cm, property of the author (Љ. Миљковић, Марко Челебонковић, слике из њородичне колекције, Београд, 2010, 41, 27)
- 10: Марко Челебонковић, *Мршва природе с ишцицом од керамике II*, 1971, уље на платну, 93 × 72 cm, Београд, својина аутора (С. Ћелић, Марко Челебонковић, Београд, 1977, 106)
Marko Čelebonović, *Still Life with a Ceramic Bird II*, 1971, oil on canvas, 93 × 72 cm, Belgrade, property of the author (С. Ћелић, Марко Челебонковић, Београд, 1977, 106)
- 11: Пјер Бонар: *Рибља чорба*, око 1910, уље на платну, 63 × 31 cm, Винтертур, приватна колекција (J. Rewald, *Pierre Bonnard*, МоМА, New York, 1948, 77)
Pierre Bonnard: *Fish Soup*, circa 1910, oil on canvas, 63 × 31 cm, Winterthur, private collection (J. Rewald, *Pierre Bonnard*, МоМА, New York, 1948, 77)
- 12: Марко Челебонковић, *Жена са глобусом*, 1938, уље на платну, 73,5 × 92 cm, Париз, својина Д. Станимировића (С. Ћелић, Марко Челебонковић, Београд, 1977, 71)
Marko Čelebonović, *Woman with a Globe*, 1938, oil on canvas, 73,5 × 92 cm, Paris, owned by D. Stanimirović (С. Ћелић, Марко Челебонковић, Београд, 1977, 71)
- 13: Марко Челебонковић, *Ашеље*, 1939, уље на платну, 92,3 × 65,3 cm, Национални музеј модерне уметности, Центар „Помпиду“, Париз (Л. Мереник, А. Богдановић и Н. Мартиновић, Марко Челебонковић, Београд, 2018, (44) 58)
Marko Čelebonović, *Atelier*, 1939, oil on canvas, 92.3 × 65.3 cm, National Museum of Modern Art, Pompidou Center, Paris (Л. Мереник, А. Богдановић и Н. Мартиновић, Марко Челебонковић, Београд, 2018, (44) 58)
- 14: Марко Челебонковић, *Два стола*, 1964/65, уље на платну, 92 × 73 cm, приватно власништво (Л. Мереник, А. Богдановић и Н. Мартиновић, Марко Челебонковић, Београд, 2018, (172) 87)
Marko Čelebonović, *Two Tables*, 1964/65, oil on canvas, 92 × 73 cm, private property (Л. Мереник, А. Богдановић и Н. Мартиновић, Марко Челебонковић, Београд, 2018, (172) 87)
- 15: Марко Челебонковић, *Парадајз на њлавој њозадини*, 1955, уље на платну, 100 × 81 cm, Београд, вл. Јелена и Владан Челебонковић, (J. Denegri i dr., Marko Čelebonović, Kragujevac, 2017, кат. 141)

Marko Čelebonović, *Tomato on a Blue Background*, 1955, oil on canvas, 100 × 81 cm, Belgrade, owner: Jelena and Vladan Čelebonović, (J. Denegri et al., *Marko Čelebonović*, Kragujevac, 2017, cat. 141)

16: Марко Челебонковић, *Крчај и флаша*, око 1956, уље на платну, 64,5 × 89 cm, приватно власништво (J. Denegri i dr., *Marko Čelebonović*, Kragujevac, 2017, cat. 167)

Marko Čelebonović, *Pitcher and bottle*, circa 1956, oil on canvas, 64.5 × 89 cm, private property (J. Denegri et al., *Marko Čelebonović*, Kragujevac, 2017, cat. 167)

ЛИТЕРАТУРА

Бабић, Гордана, Кораћ, Војислав и Ћирковић, Сима. *Сцугеница*, Југословенска ревија, Београд, 1986.

Belting, Hans. *Firenza i Bagdad*, Fraktura, Zagreb, 2010.

Живковић, Станислав. *Марко Челебонковић*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1977.

Ivanović, Ivana. *Marko Čelebonović; Kreačija kao jedinstvo suprotnosti* (magistarska teza), Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2003.

Кусовац, Никола. *Српско сликарство XX века*, Фондација „Плаво“, 2019.

Марцикић, Ивана. *Ефекти конструкције простора у визуелним уметностима*, (докторска дисертација), Универзитет уметности у Београду, 2002.

Миленковић, Софија. *Уметност Марка Челебонковића у четвртој деценији 20. века*, Спомен-збирка Павла Бељанског, Нови Сад, 2019.

Трифунковић, Лазар. *Српско сликарство 1900–1950*, Нолит, Београд, 1973.

Ћелић, Стојан. *Између света и слике*, Нолит, Београд, 1981.

Ћелић, Стојан. *Марко Челебонковић*, Српска академија наука и уметности, Издавачки завод Југославија, Београд, 1977.

Ћелић, Стојан. *Марко Челебонковић*, Просвета, Београд, МСМЛVII.

Челебонковић, Алекса. *Повести о визуелном*, Слио, Београд, 1998

Ivana J. Marcikić

Marijana V. Paunović

PAINTING PERSPECTIVE IN THE WORKS OF MARKO ČELEBONOVIĆ

Summary: The notion of space is undoubtedly an important feature of this artist's work which has been studied through: the colour scheme, form, genre, topics, portraits, landscape, interior, etc., but with no particular geometric analysis. A faded map of black and white reproduction of frescos from the Scrovegni Chapel brought the painter to Padova. He reflected the space in Giotto's paintings as "poetic". However, a stay in The Patriarchate of Peć enables Čelebonović to perceive and comprehend the space of inverse perspective as a new way of dealing with depths on the surface of the monumental composition. Through the symbiosis of two mentioned influences (of Giotto's and of Serbian medieval paintings), we can approach the analysis of space in Čelebonović's paintings, i.e. to his way of dealing with the volume. We believe that Cezanne's inverse perspective, as the method of dealing with object presentation in space, became immanent through all phases of his work. A few vanishing points in the painting provoke the effect of the unsteady observer, like the effect of the fishbone perspective. The effect of two overlapping frames is mostly expressed in a series of compositions that present double still life, and in which the effect of observers' moving eye is fully achieved. This successful space experiment contributes to the rhythm of the composition – the element crucial to Čelebonović. According to scientist Alhazen, things in "visible form" appear to be differently shaped from their existing shape. Given the example of Čelebonović's globes, we notice that painted globes are getting closer to their "visible form" because their painted outlines are never correct circular lines. Given the example of numerous paintings from almost every phase of his work, it seems as if he deliberately omits to accentuate the visual centre, which puts all the composition elements into a harmonic rhythm.

Keywords: painting perspective, geometric space analysis, inverse perspective, Serbian medieval fresco-painting, space composition, visual effect