

Impresionistički opus slikara Stipana Kopilovića – jedan pokušaj valorizacije

*Branimir Kopilović**

Sažetak

Tema ovoga rada je valorizacija impresionističkog opusa slikara Stipana Kopilovića, prvoga akademski školovanog slikara iz redova bunjevačkih Hrvata. U radu se njegov opus smješta u širi kontekst europske umjetnosti s početka 20. stoljeća, daje povijesni pregled impresionizma, te govori o značaju školovanja na umjetničkim školama i akademijama u Budimpešti, Münchenu i Parizu kao i likovnoj koloniji u Nagybányi. Naglašena je i važnost tih institucija za formiranje umjetnika s prostora Austro-Ugarske. Dotaknuta je i recepcija i dosadašnja valorizacija njegovog djela kod srpskog povjesničara umjetnosti Stanislava Živkovića. Kopilovićev lik i djelo vrlo su opsežno obradili subotički povjesničari umjetnosti, prije svega Bela Duranci, te u novije vrijeme Olga Kovačev-Ninkov i Ljubica Vuković-Dulić, kustosice Gradskog muzeja u Subotici.

Ključne riječi: Stipan Kopilović, impresionizam, Bela Duranci, valorizacija, Budimpešta, München, Pariz, Nagybánya

Uvod

Najvažnija imena subotičkog slikarstva s početka 20. stoljeća do Prvoga svjetskog rata bila su Jelena Čović, Henrik Aczél, Stipan Kopilović, Sándor Oláh te Angelina Mačković koji su redom studirali u Budimpešti, te potom i u Münchenu (Baranji 1991). Ovaj rad ima za cilj valorizaciju i smještanje impresionističkog dijela opusa Stipana Kopilovića unutar šireg konteksta srednjoeuropske umjetnosti, kao i problematizaciju njegovog smještanja unutar srpske povijesti umjetnosti od strane Stanislava Živkovića srpskog povjesničara umjetnosti.

* povjesničar umjetnosti, Zavod za kulturu vojvođanskih Hrvata, Subotica

Biografski podaci

Slikar Stipan Kopilović rođen je u Bajmaku kao sedmo dijete u obitelji siromašnih roditelja Feliksa i Klare (rođ. Parčetić). Osnovnu školu pohađao je u Bajmaku, nakon čega je izučio brijački zanat te je svoju karijeru započeo kao seoski brijač. Njegove mušterije zapazile su slike koje je izrađivao i postavljao u brijačnici te prepoznali njegov talent. S preporukama i stipendijom Kalačke nadbiskupije te imućnijih pojedinaca, Kopilović odlazi u Budimpeštu gdje započinje svoju akademsku naobrazbu. Upisuje studij umjetničkog rezbarstva u klasi profesora Gusztáva Morellija na Državnoj mađarskoj školi za primijenjenu umjetnost (1900. – 1902.). Nakon dvije godine Kopilović upisuje grafički odsjek u klasi Petera Halma na Bavarškoj kraljevskoj slikarskoj akademiji.

Poslije boravka u Münchenu, nakratko se vraća u Bajmak 1904. kada je dobio jednu školsku učionicu na korištenje u svrhu ateliera (Duranci 2011). U periodu 1907. – 08. angažiran je na oslikavanju stropova dograđenog dijela župne crkve sv. Petra i Pavla u Bajmaku. Pretpostavka je da je netom prije i poslije ovog posla boravio u Parizu, a u proljeće 1908. otputovao je u Italiju, posjetivši Firencu i Rim u neostvorenoj namjeri da nastavi studije u Italiji. Poznato je da je bio upisan kao student druge godine na Državnoj kraljevskoj visokoj školi za likovne umjetnosti (kasnije Akademija likovnih umjetnosti) u Budimpešti tijekom akademske 1908. – 09. godine (Duranci 2011). Na jesen 1909. ponovno je otišao u Pariz, živio je u predgrađu Marnes-la-Coquette gdje se izdržavao brijačkim zanatom, međutim, nije poznato koliko se dugo tamo zadržao te nema podataka kako je proveo nekoliko narednih godina.

Za vrijeme Prvog svjetskog rata biva ranjen te u bolnici u Budimpešti upoznaje njegovateljicu Terezu, svoju buduću suprugu. Ubrzo po završetku rata bio je i sudionikom revolucionarnih zbivanja mađarske Komune 1919. godine ali nije jasno u kakvoj ulozi.¹ Nakon tih događaja sa suprugom se vraća u zavičaj, preciznije u Bačku Topolu gdje dobiva radno mjesto šefa ispostave socijalnog osiguranja, vjerojatno putem osobnog poznanstva. U Bačkoj Topoli, iako samozatajan, uspostavlja kontakt sa slikarima Árpádom G. Balázsom i Károlyem Bárányijem, osnivačima kratkotrajnog Društva likovnih umjetnika Vojvodine 1923. godine (Duranci 2011).

Jedinu izložbu tijekom života imao je u rujnu 1923. u dvorani tadašnjeg hotela i kavane „Zlatno jagnje“ (kasniji Dom vojske u centru Subotice). Radi se o kolektivnoj izložbi subotičkog kruga likovnih umjetnika. Kopilovićeve slike bile su prikazane i na njihovoj drugoj izložbi u travnju 1924., netom nakon njegove smrti. Naredni put slike su mu izlagane listopada 1932. godine u Subotici. Tada je u predvorju Gradske kuće kolekcionar dr. Joca Milekić priredio izložbu bačkih umjetnika (Vuković-Dulić 2017).

Kopilović je uslijed rane smrti bio zaboravljen, te će se spominjati samo u rijetkim izdanjima. Ime mu je zabilježeno u *Művészeti Lexikonu* (Umjetnički leksikon)

¹ Izvor podataka vezanih za razdoblje Prvoga svjetskog rata i neposredno nakon jest razgovor Kopilovićevog sina Károlya i Bele Durancija u Budimpešti 1972. godine (Duranci 2011).

objavljenom u Budimpešti 1935. godine gdje je pod imenom Kopilovich István zabilježeno: „Na budimpeštanskoj školi za primenjenu umjetnost, kod Morelija, osposobio se za veštog drvorezbara. Kasnije u Budimpešti je studirao slikarstvo. Na izložbama nije učestvovao.“ (Duranci 1991: 33). Stipan Kopilović pada u zaborav sve do 1960-ih kada su „njegove slike pridošle u zbirku Gradskog muzeja Subotica otkupom djela bunjevačkih slikara iz zbirke Bačke galerije Joce Milekića 1961.“ (Vuković-Dulić 2017: 63). Subotički povjesničar umjetnosti Bela Duranci, tada uposlenik Gradskog muzeja Subotica susreo se tom prilikom s Kopilovićevim slikama. Nakon toga započeo je istraživanje njegova života i djela te je početkom 1970-ih obavio niz razgovora, prvo s njegovim sinom Károlyom u Budimpešti a potom s umjetnicima Árpádom G. Balázsom i Károlyom Bárányijem koji su u svojoj mladosti nakratko imali kontakte s Kopilovićem (Duranci 2011: 41). U subotičkom muzeju priređena je 1991. njegova retrospektivna izložba, te ponovno 2007. godine u Zavičajnoj galeriji „Dr. Vinko Perčić“ (Vuković-Dulić, 2017: 63). Njegova malobrojna djela (do danas ih je sačuvano 27) nalaze se u Gradskom muzeju Subotica, Muzeju Bačke Topole, Zavičajnoj Galeriji „Dr. Vinko Perčić“ u Subotici, u privatnom vlasništvu te u Subotičkoj biskupiji. Četiri scene zidnog oslika nalaze se u župnoj crkvi sv. Petra i Pavla u Bajmaku.

Sagledavanje sačuvanog opusa

Kopilovićev likovni izričaj varirao je od početnog realističkog pristupa, korištenja impresionističkog postupka i palete u zreloj fazi te kasnijih radova rađenih u kombinaciji plenerizma i ekspresivne geste. Pejzažni motivi dominirajući su u njegovom sačuvanom opusu, ali nije mu bilo strano ni portretno slikarstvo ni klasične teme. Slikao je gotovo isključivo u tehnici ulja na platnu, povremeno na kartonu ili drvenoj ploči, dok je zidni oslik ostvario tempernim bojama. Njegov opus može se klasificirati na sljedeći način: rani radovi koji nastaju u razdoblju 1896. pa sve do odlaska na studije u Budimpeštu i München; studentski radovi (od kojih ništa nije sačuvano) 1900. – 1903.; prijelazni period 1904. – 1906. godine; zrela impresionistička faza 1907. – 1909.; kasno ekspresionističko-plenerističko razdoblje 1920. – 1924.

Najranije sačuvana Kopilovićeva djela su platna iste motivike, *Bajmočka crkva* iz 1896. te *Bajmočka crkva s plebanijom* iz 1904. godine. Prvo je djelo pokazatelj njegovog samoukog pristupa gdje do izraza dolazi jednostavnost realističkog izraza a drugo već odaje ruku slikara koji je prošao kroz formalno obrazovanje. Na sljedećoj sačuvanoj slici *Motiv iz Bavarske* nastaloj 1906. godine kao svojevrzne reminiscencije školovanja u Münchenu, vidi se velika promjena u načinu rada, te se postupno formira njegov zreli izričaj. Djela *Utovar barke* (1907.), *Pristanište* (1907.), *Brod na Seini* (1908.) i *Barka DEA 9* (1908.) svjedoče o Kopilovićevom sazrijevanju kao umjetnika te donose platna iz kojih izviru impresionistički dojmovi njegova boravka u glavnom gradu Francuske, ujedno najznačajnijem likovnom središtu u godinama s početka 20. stoljeća. Može se zaključiti da je on imao uvid u ostvarenja francuskog

impresionizma koji je tada već bio uvelike etabliran i uvažen kao jedan od najznačajnijih likovnih pravaca druge polovice 19. stoljeća. Radovi *Jesen* (1908.), potom *Preddio kod Bačke Topole* (1909.) i *Dva jablana* (1909.), pokazuju njegovu usmjerenost pejzažnom slikarstvu. Kopilović na ovim platnima gradi svoje kompozicije snažnim koloritom, širokim namazima smeđe, mrke, plave i zelene boje uz povremena proširenja palete žutom te narančastim nijansama. Gusti nanosi boje pokazuju sigurnu slikarevu ruku te jasnu fokusiranost u obradi motiva. Platna ostavljaju dojam jednoga trenutka „uhvaćenoga“ na platnu što je uostalom u skladu s impresionističkim svjetonazorima plenerističkog slikanja u prirodi (*en plein air*).



Slika 1. Stipan Kopilović, *Pristanište*, 1907.

Stropne slike s prizorima iz Kristova života u župnoj crkvi sv. Petra i Pavla u Bajmaku – *Propovijed na Gori*, *Isus hoda po vodi*, *Posljednja večera* i *Uzašašće Isusovo* (1907. – 1908.) prikazuju nam kako je Kopilović ovom zadatku pristupio studiozno te prilagodio svoj izričaj imajući u vidu kako se radi o zasebnoj slikarskoj kategoriji s pripadajućim specifičnostima slikanja na ožbukanoj podlozi. Njegova paleta ovdje je posve otvorena, on upotrebljava jarke boje a uz to i pokazuje da je njegova sposobnost slikanja ljudske figure zasigurno nedovoljno iskorištena na konvencionalnim slikama manjeg formata. Stilski gledano, ove kompozicije su jednostavne ali dojmljive u svomu likovnom izrazu, preciznog crteža, ali su u kompoziciji i koloritu ostali

u granicama konvencionalnosti utvrđenima postulatima nazarenskog slikarstva 19. stoljeća čije kasne odjeke nalazimo u oslikanim župnim crkvama širom Austro-Ugarske Monarhije sve do Prvoga svjetskog rata pa i kasnije. Tijekom druge dekade 20. stoljeća, između 1910. i 1920. godine, Kopilović se zasigurno nastavio baviti slikanjem, iako nije sačuvano ništa od njegovih slika iz toga turbulentnog razdoblja. Poslijeratni kontinuitet je ipak nakratko vidljiv u radovima poput *Bajmočkog salaša* (1920.) i *Seoskog motiva* (oko 1920.). Promjena u načinu slikanja dolazi postupno s mrtvom prirodom *Cvijeće i školjka* (oko 1920.), zatim *Portretom muškarca i Glavom starice* (obje oko 1920. godine). Njegov potez ovdje je pročišćen uz nešto mirnije izgrađene kompozicije u odnosu na prethodno razdoblje. Uočava se to na krajolicima *Obala Dunava* i *Brijeg* (oba oko 1922.) kao i vedutama *Bačkotopolski park s crkvom* (1922.) te *Bačka Topola zimi* (1922.-23.). Kopilović je izrađivao i kopije starih majstora, a do danas je sačuvana samo *Bogorodica s malim Isusom* (oko 1923.). Na slikama iz 1923. godine on ostvaruje nekoliko koloristički posve drukčijih prikaza. To su platna koja donose sadržajne novine i dodatno naglašenu, ekspresijski pojačanu uporabu kolorita. Tri rada iste tematike – *Primorski motiv*, *Motiv iz primorja* te *Primorski gradić* donose nam ustreptale prikaze uzavrelog ozračja obalnih gradića. U njegovom samosvojnom tumačenju ove tematike prva dva rada obilježeni su toplom i jarkom crvenom bojom koja akcentira pojedine detalje dok je treća slika određena korištenjem hladnijih nijansi plave i smeđe.



Slika 2. Stipan Kopilović, Utovar barke, oko 1907.

Impresionizam između Pariza, Münchena i Nagybánye

Kronološki gledano, impresionizam stupa na scenu izložbom u atelijeru poznatog pariškog fotografa Félix-a Nadara u travnju 1874. godine. Tada je, uz radove drugih umjetnika (poput Cézannea, Renoira i drugih), izložena i slika Clauda Moneta pod nazivom *Impresija, izlazak sunca*. Uzimajući taj termin za lajtmotiv svog prikaza izložbe u satiričnom časopisu *Le Charivari*, novinar i kritičar Louis Leroy u članku pod nazivom „Izložba impresionista“ skovao je podrugljiv naziv za ovu skupinu slikara – impresionisti – kojega kasnije prihvaćaju i sami prozvani umjetnici s ironičnim odmakom (Gleeson 2023). Što se likovnog postupka tiče, impresionisti su izravnim promatranjem prirode došli do istraživanja optičkih fenomena boje. Njima nije bila važna naracija, tumačenje sadržaja ili motiva. Oni su doveli do savršenstva slikanje svjetlosti u trenutku nastanka slike, zanimale su ih mijene i preobrazbe ozračja. Uz prirodu zanimaju ih i gradske teme, prikazi urbanih miljea, mostova ili ljudi (posebice na pariškim bulevarima) te su stoga napuštali svoje atelijere kako bi slikali „na licu mjesta“.

Glede duha vremena u umjetnosti s kraja 19. i početka 20. stoljeća, a posebno se osvrćući na Münchensko slikarstvo, Duranci piše: „Slika se na razmeđu tradicije i pouka francuskog impresionizma, pomirljivo razigravajući paletu od tamnog ka svjetlom, respektujući formu. Francuzi su slikali svjetlost do treperavog optičkog eksperimenta, menjali strukturu slike. Nemački impresionizam je rasvetljavanje plenerističke atmosfere naslikanog predela. U svakom slučaju, istisnuo je sa pijedestala istorijsku kompoziciju i neprikosnoveni siže, usmerio slikare na dijalog sa prirodom.“ (Duranci 1996-a: 9).

Usljed logične usmjerenosti umjetnika s prostora tadašnje Austro-Ugarske na slikarske škole i akademije u Budimpešti, Beču, Münchenu te ponekad i one u Italiji, impresionizam kasno dolazi u naše krajeve. Zapravo, impresionizmu je trebalo podosta vremena da i u samoj Francuskoj stekne status „pravog“ ili „relevantnog“ društveno priznatog slikarskog pravca. Manet, Cézanne i Monet su imena koja su stekla najveću reputaciju te postaju veliki uzori slikarima poznog 19. i ranog 20. stoljeća. Impresionizam, sa zakašnjenjem od tri desetljeća, ipak pristiže te se tako u Hrvatskoj formira skupina umjetnika s Vlahom Bukovcem na čelu. On iz Pariza donosi moderni duh impresionizma, slobodnog pristupa u odnosu na kruti akademizam koji se njegovao kao ustaljeni slikarski pravac. Plenerizam je zastupljen u djelima Nikole Mašića i Bele Čikoša Sesije te je tako i apsolviran početkom 1890-ih. Potom je u hrvatskom slikarstvu uslijedila kratka ali snažna dominacija tzv. Münchenskog kruga, četvorice slikara koji su između 1905. i 1910. godine pohađali akademiju u Münchenu. To su Josip Račić, Miroslav Kraljević, Vladimir Becić i Oskar Herman. Münchenski krug raspada se već odlaskom Račića u Pariz 1907. godine (Protić 1973: 13). Slikarstvo Münchenske četvorice Miodrag Protić opisuje na sljedeći način: „(...) slično kao kod plenerizma, u pitanju je izvesno dvojstvo tradicije i novog²

² Što je uostalom karakteristično za slikarstvo kraja 19. i početka 20. stoljeća te isto važi i za Stipana Kopilovića.

(...) reč je pre svega o posebnoj, slikarskijoj, savremenijoj, često maneovskoj rekaptulaciji tradicije; a često i o najavi pojedinih „konstruktivnih“ težnji treće decenije.“ (Protić 1973: 8-13).

Uz Münchensku umjetničku akademiju, kao iznimno značajnu za školovanje umjetnika s naših prostora, treba spomenuti i tamošnju privatnu školu Antona Ažbea (1862. – 1905.), slovenskog slikara i pedagoga koji je pripremao buduće studente za prijemni ispit. Kroz njegovu školu prošla je plejada studenata od kojih će mnogi kasnije postati značajna imena u našoj likovnoj povijesti. U školi su boravili Nadežda Petrović 1898. – 1901., Kosta Miličević 1902., Subotičanka Jelena Čović 1903.³, Rihard Jakopič 1890., Josip Račić 1904. – 1905., Oskar Herman 1904. i drugi. Što se Akademije tiče „u Münchenu su se školovali: J. Račić, M. Kraljević, V. Becić, O. Herman, T. Krizman, J. Rački, B. Čikoš-Sesija, O. Iveković, C. Medović (...) N. Petrović, K. Miličević, I. Grohar, R. Jakopič, M. Sternen. Za svoje školovanje ili daljnje usavršavanje u Parizu odlučili su se Nadežda Petrović, Natalija Cvetković, Račić, Kraljević, Becić, Krizman i drugi“ (Protić 1973: 14).

Bela Duranci ipak navodi moguće Kopilovićeve umjetničke kontakte te smatra da je on „uz već pomenutu Jelenu Čović, na akademiji je morao sresti vršnjaka Petera Kalmana (1877. – ?), slikara rodnom iz Žablja koji je posle Budimpešte studirao na akademiji i kod Ažbea. U klasi Petera Halma, kuda je sam dospao, imao je kolegu Đorđa Mihajlovića iz Tuzle, koji je iz škole Ažbea došao na akademiju 1902. godine. (...) on je (Mihajlović, prim. B. K) boravio u Münchenu do 1909. a zatim godinu dana proveo u Parizu. U školu Šimona Hološija 1904. dolazi Jožef Pehan, slikar iz Vrbasa koji druguje sa Šandorom Ciferom (1880. – 1962.), studentom slikarstva na akademiji baš 1903. godine.“ (Duranci 1991: 35). Iz navedenoga je jasno vidljiv značaj pravca Budimpešta – München – Pariz za cjelokupno slikarstvo tadašnjeg srednjoeuropskog kruga (posebice zemlje Austro-Ugarske) odnosno važnost za povijest hrvatskog, srpskog, slovenskog i mađarskog slikarstva. Također iznimno važna bila je i likovna kolonija u Nágybányi (današnja Baia Mare u Rumunjskoj) osnovana 1896. pod vodstvom Simona Hollósyja. Doduše, Kopilović nije kontaktirao (nema dokaza za to) niti s kolonijom u Nágybányi niti s privatnim školama u Münchenu (Duranci 1991: 34). Važnost navedene kolonije za subotičke slikare, isto kao i školovanja u Münchenu, Duranci naglašava više puta u svojim tekstovima: „Berberski kalfa Stipan Kopilović (1877 – 1924) otiskuje se u Evropu da bi ubrzo postao prvi slikar iz ovih krajeva blizak impresionizmu. Početkom našega stoljeća Jelena Čović (1879 – 1951) studira umetnost u Münchenu, kao prva ‘bunjevačka slikarka’, nešto kasnije odlazi tamo i Šandor Olah (1886 – 1966), a bila je u Münchenu i Angela Mačković (1883 – 1956). Potom su Čovićeva i Olah boravili u poznatoj umetničkoj koloniji Nađbanja, ambiciozno nadrastajući akademizam.“ (Duranci 1996-b: 23.).

Duranci ipak smatra kako postoji mogućnost da je Kopilović nakratko boravio tamo, sudeći po njegovim zrelijim radovima: „Jeka Nađbanje zamrla je u stvaralaštvu

³ Jelena Čović (Subotica, 1879. – Subotica 1951.) prva je poznata, akademski obrazovana, bunjevačka slikarica. U München dolazi u veljači 1903. Tamo pohađa Ažbeovu školu te nastavlja studije slikarstva, ranije započete u Šopronu i Pešti kod Hollósyja (Duranci 1991: 34.).

nekih slikara; ostaće nepoznata imena drugih jer, očividno, Nadbanju su pohodili brojni – nigde registrovani – slikari iz naših krajeva. Dok u slikama jednih naslućujemo Nadbanju a da nemamo potvrde njihovog boravka, kao kod Stipana Kopilovića ili Režea Novaka, drugima je ona samo epizoda u biografiji. Ulja iz 1907., 1908. i 1909. prosto nameću mogućnost da je tumarajući kroz evropske umetničke centre mogao ‘navratiti’ i u Nadbanju, podstaknut od Subotičana sa kojima se sretao u Münchenu.“ (Duranci 1996-a: 12-13). Godine odsustva iz zavičaja reflektirale su se negativno na recepciju Kopilovića, narudžbe njegovih djela u rodnom kraju bile su rijetke. Uzrok tomu je slikarevo dugotrajno odsustvo i neprisutnost na lokalnoj sceni, manjak poznanstava među imućnijom klijentelom, ali kako Duranci navodi, presudan je izgleda bio „duh vremena“ u jednom gradu poput Subotice (pa i širih vojvođanskih prostora) kojim, tada na prekretnici stoljeća, još uvijek dominiraju tradicije i ustaljeni ukus: „Uglednici grada kupovali su bajatu sladunjavost Lasla Kezdi Kovača, ‘Münchenski realizam’ Edea Kacijanija i Marka Rubovića. (...) U prvoj deceniji našeg veka otkupljivana su skoro isključivo najkonzervativnija dela, u tradiciji okoštalih slikara.“ (Duranci, 1996-a: 12). U poznom razdoblju, nakon Prvog svjetskog rata, kada Kopilović živi povučenim obiteljskim životom i njegove slike odišu sličnom atmosferom. Potezi i izraz su mu pokatkad ekspresivni te vedrije palete (*Primorski gradić*, 1923.), ali uglavnom su ti radovi (*Obala Dunava*, oko 1922.) smirenijih odlika: „u trouglu Subotica, Bajmok, Bačka Topola, nastajale su njegove slike, prvenstveno pejzaži, motivi iz okoline Bačke Topole, ponekad obala Tise kod Sente, seoske ulice sa prizemljušama i nekoliko portreta.“ (Duranci 1991: 51).

Kontekstualiziranje impresionističkog segmenta Kopilovićeva opusa

Ako govorimo o impresionizmu „naših krajeva“ i pozicioniranju nečijeg opusa unutar takve likovne konstelacije, neophodno je odrediti o kojoj se teritorijalnoj odrednici radi kao i kontekst u komu određeni opus slika nastaje. Time se otvaraju brojna pitanja: tko je slike naručivao i za koju namjenu?; kako su slike izrađivane i gdje su one nastajale?; je li u pitanju čisto umjetnička želja, odnosno htijenje da se napravi određeno djelo?; je li u pitanju slikanje po nahođenju ili iz nužnosti da se nešto naslika, pokuša prodati i osigura sebi daljnja egzistencija i ujedno nastavi umjetnički rad? Kao što Bela Duranci često navodi, materijalni uvjeti u kojima je Kopilović stvarao imali su presudan utjecaj kako na njegov životni put, tako i na okolnosti nastanka njegovih slika. Ono što Kopilovića razdvaja od „klasičnog“ francuskog impresionizma jest kolorit. Činjenica je da su francuski impresionisti pretežito koristili svjetliju paletu, raskošni kolorit koji se ne suzdržava od korištenja jarkih boja i njihovih smjelih kombinacija. Na Kopilovićevim slikama uočava se kako je uglavnom koristio zemljane boje – smeđi, zeleni i mrki kolorit prije 1910., a nakon 1920. ipak nešto rjeđe. Impresionističkom slikarstvu stalo je do prvog dojma, do svježine u pogledu pri čemu se ljudsko oko ne usmjerava k opažanju detalja. Takav leksik uočavamo i kod Kopilovića – primjetna je odsutnost pojedinosti s naglaskom na potezima kista. Kompariranjem njegovih radova s nekim od najznačajnijih radova srpskog i

hrvatskog impresionizma može se dobiti bolji uvid u razinu Stipanovog slikarstva. Slikom Nadežde Petrović iz 1907. godine pod nazivom *Dereglije na Savi* impresionizam se usidrio u srpskom slikarstvu. Ovo platno prikazuje gotovo identičan motiv onom prikazanom na Kopilovićevoj slici *Utovar barke* (oko 1907.) te donekle na *Pristaništu* (1907.). Uočljiva je i razlika među dvama pristupima, kao i jasni utjecaj Münchena kod Kopilovića te Pariza kod Nadežde Petrović. Dok se potonja paletom i mekšim konturama gotovo približava francuskom postimpresionizmu, čime joj se motiv gubi i gotovo dematerijalizira u vodenim isparenjima, dotle je kod Kopilovića prikazani objekt (čamac, barka) i dalje čvrst, distinktni forme, iako posve smekšan.



Slika 3. Nadežda Petrović, *Dereglije na Savi*, 1907.

Jedna od paradigmatičkih slika hrvatske moderne, Račićeva *Pont des Arts* iz 1908. godine prikazuje tipičan pariški motiv te se može povući paralela s Kopilovićevim radovima *Brod na Seini* i *Barka DEA 9* (obje datirane u 1908. godinu). Rijeka koja protječe kroz grad, brodice, čamci i mostovi koji se naziru kroz izmaglicu u rano jutro ili suton, česte su impresionističke teme koje su i Račić i Kopilović razradili u nekoliko djela. Račićev pristup je skicozan, s tek ovlaš povučenim i nerazgraničenim konturama masa koje se prelijevaju. Kopilovićeve slike slične su teksture, ali životnijeg kolorita.

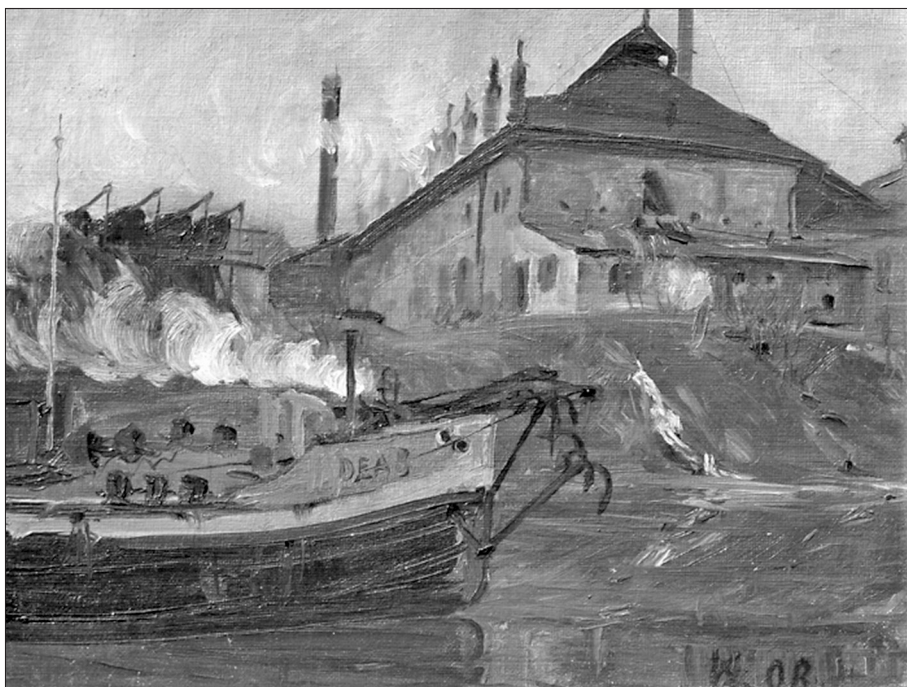


Slika 4. Josip Račić, Pont des Arts, 1908.

Srpski povjesničar umjetnosti Stanislav Živković u tekstu kataloga izložbe *Srpski impresionisti : Serbian impressionists* (Galerija SANU, Beograd, 1994.) ovlaš se dotiče i slikara s rubnih etničkih južnoslavenskih prostora, a koji su djelovali u drugoj državi i sustavu, kulturnom krugu Austro-Ugarske odnosno Srednje Europe: „Ono što je svima zajedničko jeste činjenica da su tokom prve dve decenije XX veka stizali do jednog izraza koji je bio na granici plenerizma i impresionizma tj. do slikanja u otvorenoj prirodi, odnosno beleženja svetlosti i atmosfere kao primarnog slikarskog zadatka. Kod nekih se to događalo oprezno, uz zadržavanje čvršće forme, a neki, kao Stipan Kopilović – koji se već 1907./8 godine obreo u Parizu – i posebno Zemunac Petar Marković, stizali su do gotovo impresionističkog zvuka.“ (Živković 1994: 15). Živković govori o (čvršćim ili slabijim) vezama vojvođanskih umjetnika s Beogradom, na prekretnici stoljeća. U tom smislu, on tvrdi kako se njihovi opusi ne mogu jednostavno odbaciti kao dio mađarske kulture: „Kao žitelji monarhije javljaju se slikari Srbi i Bunjevci nastanjeni u vojvođanskim krugovima. Po svom obrazovanju, umetničkom senzibilitetu i dometima, oni pretežno predstavljaju provinciju mađarskog kulturnog kruga, dok u širem aspektu pripadaju duhovnom nasleđu Srednje Evrope (...) za većinu, centar je bila Budimpešta, eventualno Beč, ređe München, izuzetno Pariz. Dakle, svoje umetničko obrazovanje sticali su isto onako kao i njihovi sugrađani mađarskog porekla. Neki su stizali do kolonije u Nadbanji, kao Jelena Čović, a neki su pripadali 'velikobečkerečkim impresionistima'...“ (Živković 1994: 14). Živković, čini se, nije uočio da je u spomenutom razdoblju značaj Beča i Budimpešte manje presudan od Münchena, pa i Pariza (posebno u smislu recepcije umjetnosti koja je otuda pristizala) za formiranje umjetnika, posebice slikara, porijeklom s voj-

vođanskih prostora. Također, primjetno je da su ovime Kopilović i Jelena Čović donekle naknadno „prisvojeni“ kao izravan dio tadašnje srpske kulturne scene. Ovakav narativ vezuje umjetnike koji su tek usputno imali veze i kontakte s tadašnjom Kraljevinom Srbijom, odnosno, preciznije, s tamošnjim likovnim životom, prvenstveno u Beogradu (a u slučaju gore navedenih zapravo nikakvi kontakti ili aktivnosti u vidu izložbi i sl. nisu ni postojali). To dalje povlači niz problema, s obzirom na to da su umjetnici, često kao kozmopolitske osobe, imali fluidne osobne identitete. Treba naglasiti i činjenicu da je Kopilović cijeli život proveo na margini društva (kako socioekonomskoj tako i umjetničkoj) bez obzira gdje je živio. Školujući se na akademijama i putujući širom Europe, od Italije, Francuske, Njemačke i Austro-Ugarske, umjetnici tadašnjeg vremena donosili su nove likovne spoznaje i stremljenja u svoje sredine. Slično se može zaključiti i o Kopiloviću, mada su ga njegova samozatajnost i posljedično neveliki opus doveli do toga da ne bude prepoznat u lokalnoj sredini. Bitno je napomenuti da je tadašnja javnost, posebice u manjim mjestima, „varošima“ poput Subotice, često bila nespremna na nova likovna iskustva, na nove forme, oblike i načine slikanja. Shodno tome, i umjetnici su uglavnom bili prisiljeni slikati „za tržište“, odnosno po željama konzervativnog sloja naručitelja, tadašnje imućne građanske klase. Nadalje, njihovo obrazovanje bilo je na akademijama usmjereno na klasičnu naobrazbu, s malim interesom i razumijevanjem autoriteta za individualno traganje za vlastitim izrazom. Impresionizmu je trebalo nekoliko desetljeća kako bi se nametnuo kao društveno prihvaćeno slikarstvo srednje struje, dok su se na marginama paralelno događali brojni eksperimenti i inovacije.

Ono što danas, *post festum*, u povijesti modernog slikarstva znamo kao „kanon“ slikarstva s kraja 19. ili početka 20. stoljeća, u svojim začecima bilo je teško prihvaćano pa i odbacivano, ali vremenom ono postaje općeprihvaćeno, poput Cézannea i Moneta. U ovom tonu, može se utvrditi da Kopilović slika tj. koristi jedan likovni izraz, jezik, sintaksu koja je još uvijek svježa tijekom njegovog najzrelijeg stvaralačkog razdoblja 1907. – 1909. Međutim, njegove slike, aktualne i u skladu s onime što se događa na široj europskoj sceni, nisu prepoznate kako bi makar dobio „mecenat“ ili neki sličan vid financijske potpore. U Parizu, odnosno njegovom predgrađu Marnes-la-Coquette, gdje se Kopilović izdržavao na isti način kao i u Bajmaku – brijačkim zanatom – sigurno da u velikoj slikarskoj konkurenciji i kao stranac, nije imao prevelike šanse ili mogućnosti (niti vremena) kako bi razvio svoj talent i napravio nešto više na tamošnjoj likovnoj sceni. U kasnijem razdoblju, nakon Prvoga svjetskog rata, prisutan je kod Kopilovića odmak od dotadašnjeg načina rada te on mijenja svoj izraz. Impresionizam je tada već i nestao s europske likovne scene pred snažnim naletima postimpresionizma, fovizma, poentilizma a potom i kubizma te tzv. nove objektivnosti. Ovi su slikarski pravci ipak svojstveni većim urbanim centrima. U rubnim dijelovima likovne scene ipak dominira smireniji izraz, vraćanje „redu“ i pitkom slikarstvu prigodnih tema i obrazaca što se kod Kopilovića uočava na njegovim posljednjim platnima, primjerice *Primorskom gradiću* iz 1923. godine.



Slika 5. Stipan Kopilović, Barka DEA 9, 1908.

Zaključak

Iako Stipan Kopilović predstavlja jednu kratku epizodu likovne povijesti, njegov je značaj kao jednog od najranijih slikara impresionizma u našem kulturnom prostoru izniman. On je prešao put od početnog realizma, k impresionizmu te kasnijem umjerenom, na trenutke i ekspresivnom, izrazu. Njegove radove iz zrelog perioda 1907. – 1909. možemo staviti uz bok s mnogo poznatijim imenima likovne povijesti, kako hrvatske tako i srpske i mađarske. Od početnih djela u realističkoj maniri, do trnovitog puta ka stjecanju vlastitog zrelog izraza, Kopilović je uz sve životne nedaće, snalaženja i lutanja europskim umjetničkim središtima uspio doći do samosvojnih rezultata i ostaviti iza sebe malobrojna, ali vrijedna djela. On je, skupa s dvije godine mlađom Jelenom Čović, prvi lokalni slikar modernog izraza iz redova bunjevačkih Hrvata, u čemu također leži njegov izniman značaj.

Literatura

Baranji, Ana. 1991. Slikarstvo u Subotici 1900–1944. U: *Slikarstvo u Vojvodini 1900–1944*. Novi Sad: Galerija Savremene likovne umetnosti, izložbeni katalog.

- Duranci, Bela. 1991. *Slikar Stipan Kopilović (1877-1924)*. Subotica: NIO Subotičke novine.
- Duranci, Bela. 1996-a. Nadbanja i Vojvođani. Sto godina umetničke kolonije. Izložbeni katalog. Subotica: Likovni susret; Novi Sad: Forum.
- Duranci, Bela. 1996-b. Umetnička kolekcija dr Vinka Perčića. U: *Donacija dr. Vinka Perčića : umjetnine zavičajne zbirke*. Subotica: Gradski muzej.
- Duranci, Bela. 2011. *Slikar Stipan Kopilović (1877-1924)*. Subotica: Zavod za kulturu vojvođanskih Hrvata.
- Protić, Miodrag B. 1973. Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva : 1900-1920. U: *Plenerizam, secesija, simbolizam, Münchenski krug, impresionizam, ekspresionizam*, katalog izložbe. Beograd: Muzej savremene umetnosti. Decembar 1972 – januar 1973.
- Vuković-Dulić, Ljubica. 2017. Kopilović Stipan. U: Bačić, Slaven (ur.). *Leksikon podunavskih Hrvata – Bunjevaca i Šokaca*. svezak 13, Ko-Kr, Subotica: Hrvatsko akademsko društvo. 62-63.
- Živković, Stanislav. 1994. Srpski impresionisti = Serbian impressionists : katalog izložbe. Beograd: Galerija SANU.
- Gleeson, Maura. 2023. Claude Monet, Impressions, Sunrise. <https://smarthistory.org/claude-monets-impression-sunrise/> (pristupljeno: 20. lipnja 2024.)

Izvori reprodukcija

- Slika 1. Stipan Kopilović, *Pristanište*, 1907. Izvor: Arhiv ZKVH-a.
- Slika 2. Stipan Kopilović, *Utovar barke*, oko 1907. Izvor: Arhiv ZKVH-a.
- Slika 3. Nadežda Petrović, *Dereglje na Savi*, 1907. Izvor: <https://www.osnovnaskola.rs/index.php/vesti/8-o-skoli.html> (pristupljeno 28. lipnja 2024.)
- Slika 4. Josip Račić, *Pont des Arts*, 1908. Izvor: https://en.wikipedia.org/wiki/Josip_Ra%C4%8Di%C4%87#/media/File:Josip_Ra%C4%8Di%C4%87_-_Pont_des_Arts.jpg (pristupljeno 28. lipnja 2024.)
- Slika 5. Stipan Kopilović, *Barka DEA 9*, 1908. Izvor: Arhiv ZKVH-a.

Summary

Impressionist art of painter Stipan Kopilović - a valorisation attempt

The subject of this paper is the valorisation of impressionist opus by Stipan Kopilović, the first academic painter coming from Bunjevci Croats. His works are defined within the broader context of the European art from the beginning of the 20th century, providing historical overview of impressionism, as well as the importance of studying in art schools and academies in Budapest, Munich, Paris and Artist Colony in

Nagybánya. Kopilović's life and work have been thoroughly studied by art historians in Subotica, namely Bela Duranci, and lately Olga Kovačev-Ninkov and Ljubica Vuković-Dulić, both curators in the City Museum of Subotica.

Keywords: Stipan Kopilović, impressionism, Bela Duranci, valorisation, European art, Budapest, Munich, Paris, Nagybánya