

*Raskid s osjetilnim
i mentalnim
tradicijama*

Ekspresionizam, futurizam,
apstrakcija, atonalitetnost



Vasilij Kandinski, *Plavi jahač*, 1912. Predložak za opremu istoimenog almanaha.
Obojen karton, 27,9 x 21,1 cm.

U PRVA DVA DECENIJA dvadesetog stoljeća dogodili su se u svim granama europske umjetnosti stilski prijelomi i srazovi koji duboko zadiru u gotovo sve tradicijske tokove. Suvremenici tih zbivanja rado su posezali za metaforama s područja političkog i vojnog rječnika pa su umjetnička opredjeljenja nazivali revolucijom ili koracima avangarde, prethodnice. Upadljivost tih tendencija očitovala se radikalno osobito zbog toga što su umjetnički pokreti tog razdoblja bili u najoštrijoj opreci sa središnjim shvaćanjima devetnaestog stoljeća. Međutim, srž problema mnogo je starija od programatskih zahtjeva realizma i naturalizma, dakle postromantičke umjetnosti. Potrebno je uputiti se daleko u prošlost.

Tumačenje grčke riječi *mīmēsis*, mimeza, zaokupljalo je već antičke filozofe. Iako je splet denotacija i konotacija pružao hermeneutici mnoštvo građe, s vremenom je pretegnulo značenje koje se tom pojmu i danas daje.¹ Današnjoj uporabi pomogla je i okolnost da je u teoretskim spisima latinskoga srednjeg vijeka mimezi odgovarala riječ *imitatio*, nasljedovanje, oponašanje. Dakako, u modernoj estetičkoj teoriji, utemeljenoj u osamnaestom stoljeću, nitko neće tvrditi da je umjetnost tek puka vještina u oponašanju likova ili predmeta iz iskustvenog svijeta. Motrište antičkih filozofa – još i danas poticajno – izložio je Aristotel u svojoj *Poetici*. Djelo je u baštinjenom tekstu zapravo rasprava o jezičnoj umjetnosti, to jest o tragediji i epu. Bistrenje pojma mimeze počinje već u drugom poglavlju, u kojemu autor određuje dvije bitne komponente pojma: danas bismo rekli, referencijalnu i fiktionalnu. Književna djela »oponašaju« (u značenju: prikazuju) osobe, ljudske likove, kakve možemo zamisliti na temelju stvarnog iskustva, pa je prirodno da ima plemenitih i podlih. No sloboda oblikovanja očituje se, kako ističe Aristotel, u tome što likovi mogu biti bolji od ljudi koji odgovaraju iskustvu, ali mogu biti

¹ Gebauer – Wulf 1992. Autori se ne osvrću na zanimljive podatke koji svjedoče o tome da je pojam oponašanja u antičkoj teoriji shvaćan i vrlo usko, doslovno. Rimski pisac Plinije Stariji zabilježio je u svom djelu *Naturalis historia* predaju o grčkom slikaru Zeuksidu, Platonovu suvremeniku, koji je slikao tako iluzionistički da je prema sjećanju suvremenika namamio čak i ptice na naslikano grožđe. Poenta je u tome što bi se priča mogla odnositi i na neke umjetnike od renesanse do naturalizma.

i gori. Ovisi o volji pjesnika ili slikara hoće li premašiti zbilju na ovoj ili na onoj strani, to jest želi li idealizirati ili pretjerati u negativnom smislu. Primjere uzima s područja slikarstva pa utvrđuje da je Polignot ljude poljepšavao, Pauzija isticao ružnoću, a Dionizije nastojao postizati jednostavnu sličnost. Te kategorije, primijenjene na dramsku umjetnost, dijele tragediju od komedije, idealizaciju od kariature. Sofokla svrstava Aristotel na jednu stranu, Aristofana na drugu.

Zanimljivo je da autor *Poetike* navodi i psihološke razloge, napuštajući time tlo umjetnosti (u četvrtom poglavlju). Današnjom terminologijom rečeno, mimeza je čovjeku urođena, opaža se već u djetinjstvu, pa se autoru nameće zaključak da se upravo čovjek razlikuje od drugih živih bića po tome što je sklon mimezi i sposoban za nju. Mimeza osposobljuje pamćenje pa stoga služi i učenju, a usto je izvor estetičkog zadovoljstva. Ljudi se raduju kad im umjetnici prikazuju ono što oni prepoznaju. Štoviše, Aristotel upozorava na paradoks da ljudi sa zadovoljstvom promatraju uspjelu mimezu pojava koje su u stvarnom iskustvu izvor gađenja ili straha. Takva filozofova argumentacija jasno potvrđuje da je mimeza shvaćena kao naziv za umijeće koje ima čvrst temelj u zbilji, to jest u empirijskoj referencijalnosti, uz dodatak da fikcija odnosno virtualnost pružaju prostor određenoj slobodi. Ovisnost o stvarnosti i našem shvaćanju zbilje potvrđuje uostalom i Aristotelovo upozorenje (u devetom poglavlju) da nam u recepciji epskog djela mnogo više zadovoljstva pruža uvjerljivo (iskustvom potvrđeno) povezivanje epizoda nego rascepan slijed.

Problem pripovjedne kauzalnosti, koja će mnogo kasnije, u novovjekovnoj umjetnosti, stalno zaokupljati estetičku teoriju, dakle također potvrđuje Aristotelovu misao o referencijalnosti. Uzročnost je u jezičnoj umjetnosti u biti analogna iluzionizmu u likovnom stvaralaštvu. Takav se zaključak nameće čitatelju *Poetike*. A daljnju potvrdu za Aristotelovo poštivanje kategorije iluzionističkog (naivno rečeno: vjernog) prikazivanja na tlu mimeze sadrži dvadeset i peto poglavlje, koje se osvrće i na umjetnikovu sposobnost opažanja i iskazivanja iskustva. Primjer: slikarova je pogreška kad primjerice prikaže konja u trku koji istodobno podiže obje desne noge; to je nevješt rad, a ne umjetnička sloboda. Istom tom sklopu problema naposljetku pripada i Aristotelovo razlikovanje između nemogućega i vjerojatnoga. Mimeza, doduše, ne dopušta prikazivanje nečega što je nemoguće, ali se ono može opravdati ako se tako postiže snažan dojam. U razmišljanju o mimezi treba voditi računa o obvezi prema iskustvu, ali se ne smije zanemariti značenje koje pripada slobodi mašte – slobodi koja će, tako se može sažeti Aristotelovo

tumačenje, biti potvrda dijalektike predmeta: nemoguće će samo još jače prizvati u svijest temeljnu obvezu prema zbilji

No Aristotelova izlaganja pokazuju da pojave koje bismo danas nazvali fantastičnima *Poetika* ne isključuje, ali ih ni ne podvodi pod mimezu kako je definiraju filozofova uvodna razmatranja. Kad je riječ o kategoriji nemogućega, s velikom se vjerojatnošću može – kako potvrđuju osvrta na epiku – pretpostaviti da autor nije u prvom redu imao na umu izvaniskustvena bića i zbivanja, nego odstupanja od fizikalnih zakona u korist umjetničko-kompozicijskih. Eliminacija vremenskih jedinica u drami i pripovijesti, zbog potreba zgusnute radnje, to jest kraćenje fizikalnog vremena prema percepcijskim potrebama, to je postupak koji antičku književnost povezuje s današnjom.

Znakovita je okolnost da na vijugavim putovima europske književnosti od antičkih vremena pa sve do devetnaestog stoljeća problematika mimeze nije poticala radikalna rješenja. Štoviše, taj je put popločen kompromisima, što je osobito jasno vidljivo u povijesti drame. Shakespeare, barokni dramatičari, klasicisti i romantičari, autori koje je narav scenske igre prisiljavala da svoje shvaćanje o odnosima teksta i zbiljskog iskustva oblikuju na tlu vizualnosti, pružali su toliko različite modele da je danas jedva moguće rekonstruirati konkretno značenje pojedinih pojmova u poetikama spomenutih razdoblja i umjetničkih kultura. Sintagma »oponašanje prirode«, *imitatio naturae* ima u Shakespeareovo doba drukčiji značenjski opseg nego u klasicističkoj poetici sedamnaestog i osamnaestog stoljeća. Shakespeareova poezija elementarnih i univerzalnih strasti iskazivala je ne samo drukčije shvaćanje umjetnosti, nego i drugu društvenu dimenziju, ako je usporedimo sa stvaralaštvom francuskih klasicista, koji su svijet promatrali kroz prizmu dvorskih, plemićkih tradicija. Erich Auerbach pokazao je u svom monumentalnom djelu *Mimesis* koliko je u pojedinim epohama bila uska povezanost između kulturnih kodova nekog razdoblja i određenog teksta.²

Osobito je u osamnaestom stoljeću, razdoblju prijelaza od klasicističkih normi prema djelomičnom antitradicionalizmu u drami, lirici te osobito u novom, građanskom romanu, pojam mimetičke građe postao višeznačan i protuslovan. Autori poetika raspravljali su naprimjer o granicama zbilje na način koji je znakovit za ambivalentnost mimeze. Gdje su granice zbilje? Obuhvaća li ona samo konkretnu, empirijski pristupačnu stvarnost, napose organsku prirodu, kojoj je

² Auerbach 1959.

središte u obilju ljudskih svojstava, ili pod zbilju treba podvesti i svijet metafizičkih projekcija? Danas je svakako moguć zaključak da je sve do pozitivizma devetnaestog stoljeća za teoriju umjetnosti, oslonjenu na filozofiju, vrijedila pretpostavka o stalnoj prisutnosti dvaju obzora: empirijskog i metafizičkog.

Rasprave o mimezi dobivaju novo misaono središte tek u povijesnom razdoblju u kojem pozitivizam, to jest materijalistički utemeljena inačica monizma, ukida spomenuto dvojstvo u korist jedinstvenog tumačenja zbilje. Istinitost zbilje obuhvaća fenomene organske i anorganske naravi, koji postaju ravnopravni predmeti, prirodosnanstvenih i socioloških metodički definiranih spoznaja. U tom je historijskom trenutku, poglavito oko sredine devetnaestog stoljeća, problematika mimeze dobila oštro povučene granice u pozitivističkom duhu. Novo shvaćanje postiglo je – a to je odlučujući čimbenik – široko suglasje pisaca i slikara. Svijet konkretnog iskustva, društvenog i pojedinačnog, odredio je međe umjetničkog stvaralaštva.

Ova knjiga raspravlja o dvadesetom stoljeću, pa je stoga dovoljno pokazati obrise pozitivističke poetike i upozoriti na poetološka i programatska djela koja su doista reprezentativna za teoriju mimeze, strože shvaćene nego ikad. Od mnoštva relevantnih tekstova navest ću nekolicinu koja tvori jezgru: Zoline esejističke zbirke *Le roman experimental* (1881) i *Les romanciers naturalistes* (1881), Strindbergov predgovor drami *Gospođica Julija* (*Fröken Julie*, 1888) te Holzovu opsežnu teoretsku raspravu o »biti i zakonima umjetnosti« *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze* (1891).

Shvaćanje umjetnosti, koje je tada nazvano naturalističko, proizvelo je malen broj djela visokih dometa, ali mu ipak pripada istaknuto mjesto u povijesti estetske kulture – ponajprije zbog krajnjeg radikalizma u provođenju zamisli da suvremena umjetnost mora u svemu slijediti zakonitosti determinizma. Za moderniste Zoline generacije sva je građa umjetnosti zadana stvarnošću, pa pisci u izlaganju svojih namjera dosljedno rabe pojmove poput »zrcaljenja« i »odraza«. Važno je napomenuti da u takvu razmišljanju kategorija »eksperimenta« ima posve drukčije značenje nego u korjenitim modernizmima dvadesetog stoljeća, gdje eksperiment označuje upravo suprotnu tendenciju, naime okušavanje umjetničkog oblikovanja koje se posve oslobađa diktata mimeze, tražeći nepoznato, a ne potvrđeno.

Zolin »eksperimentalni roman« zamišljen je pak kao eksperiment sa zrcalom. Naturalistička načela autor je najpreglednije izložio u eseju o Flaubertu, u

spomenutoj knjizi *Naturalistički romanopisci*. Jedna od središnjih tvrdnji glasi: »Kompozicija djela sastoji se samo u izboru pojedinih prizora i u stanovitom redu i poretku, kojim se razvija radnja. Sami prizori uzeti su iz svakodnevnog života, pisac ih je samo brižno pribrao i sredio, da bi njegovo djelo postalo umjetničkim i naučnim spomenikom. To je život, kakav jest, bez ikakvih dodataka, uokviren stvaralačkim umijećem književnika. Nema tu, dakle, nikakvih izmišljotina.«³

Odlomak sadrži spregu onih dvaju pojmova koji očituju kulturnopovijesnu dimenziju iznimnosti naturalističke pozicije u historiji mimeze. Opreka s romantizmom i starijim tradicijama ne može biti veća. Prvi put u njezinoj povijesti udružuje se *umjetnost sa znanošću*, štoviše, ona postaje neka vrsta inačice znanosti, poentirano rečeno: njezin satelit. Navedena Holzova rasprava u tom je pogledu osobito ekstremna: autor zapravo žali što mimeza u modernom znanstvenom smislu ne može biti dovoljno savršena, to jest što imaginarno zrcalo ne može biti apsolutno pouzdano. Između umjetnosti, koja želi slijediti, i zbilje, koju valja dostići, isprječuje se djelomična neprilagodljivost prikazivačkih sredstava. Ni jezik ni drugi mediji ne dopuštaju da se njihova narav do krajnosti mimetički usavrši. Zato Holz poželjkuje materijale i metode prikladne da se prikazivačka objektivnost posve perfekcionira: ideali postaju fonografija i fotografija – mediji koji su uostalom u ono doba preuzimali bitne uloge u komunikaciji. Ostaje dakako pitanje čemu uopće umjetnost, napose književnost i slikarstvo, ako ona ne želi biti ništa drugo nego »odraz«. Na to pitanje svi naturalisti pružaju istovjetan odgovor. Umjetnikova je kreativnost u načinu na koji autor bira građu i usmjeruje zrcalo. A osobito su naturalisti isticali misao da umjetnost nije ni zabava ni predmet identifikacijskog zanosa ili apologetike, nego prilog spoznaji o stanju društva i zakonitostima psihičkog života.

Sukladnu smotru determinanti u ljudskim sudbinama pružio je Strindberg u navedenom predgovoru. Tekst švedskog pisca reprezentativan je i stoga što on osobito precizno izlistava deterministička uvjerenja, formulirajući program kojemu je najbolji primjer dramsko djelo koje slijedi. Predgovor iznosi složen sustav uzajamno povezanih determinanti koje tvore motivacijski splet dramske radnje. Kao što Zola kaže da ne smije biti »izmišljotina«, tako autor *Gospodice Julije* isključuje svaku proizvoljnost i nelogičnost u postupcima dramskih likova. Psihološka opravdanost i uvjerljivost krajnja je književna instancija naturalizma. Odnos

³ Émile Zola, *Flaubert*, prev. Lj. Šarić, Zagreb 1948, str. 5.

između mlade plemkinje i muškarca iz nižih slojeva, koji je obiteljski sluga, kulminira u zbivanjima ljetne noći: suočavanje muške i ženske spolnosti, spolni čin, Julijino samoubojstvo, to je osnovna linija radnje koncentrirane na vremenski tijek od nekoliko sati. (Taj kronološki odnosno kronometrijski postupak, karakterističan i za druge naturalističke dramatičare, u hrvatskoj je književnosti dosljedno proveo Krleža u trilogiji o Glembajevima.) U tom kratkom razdoblju splet raznorodnih motiva nalazi svoje žarište. Strindberg spominje sve silnice koje su odredile upravo takav tok zbivanja: intiman odnos muškarca i žene, odnos koji je za autora ujedno i sraz oprečnih bioloških konstanti, sukob nespojivih društvenih slojeva, Julijina klasna svijest i Jeanov pokušaj da pomoću seksualnosti iskaže i društvenu moć, ulogu posebnog ozračja prostora i godišnjeg doba. Prilikom francuske praizvedbe, u Parizu 1893. godine, kritika je Strindbergovo djelo oduševljeno pozdravila i usporedila s drugim snažnim dramskim novitetom iz inozemstva, s Hauptmannovom dramom *Tkalci* (*Die Weber*). U švedskom psihološkom duelu spolova i u njemačkoj slojevitoj drami kolektivnih društvenih sudbina kritičari su vidjeli idealne projekcije svih mogućnosti što ih pruža naturalistički shvaćen teatar, desetak godina poslije afirmacije naturalizma u Francuskoj, gdje se on iskazao pretežno na području romana.

Otpor prema prirodoznanstvenom i sociocentričnom duhu naturalizma pojavio se – ovaj put u autentičnim francuskim djelima – također potkraj stoljeća. Autori su se strasnim mimetičarima suprotstavili poetikom koju su obilježili nazivima što su odrješito signalizirali umjetničke protusvjetove: simbolizam, poetski teatar, neoromantizam. Dok su naturalisti isticali determinističku sapetost, simbolisti ili neoromantičari crpli su umjetničke ideje iz svijeta mitova, davnih predaja, bajki, djetinje naivnosti, oniričkih prizora, projicirajući svoje teme u bezvremenosti. U specifičnim modernizmima dvadesetog stoljeća razgraničenje s tim tendencijama oslobođene mašte nije bilo tako korjenito kao s radikalnom mimezom naturalizma. Naturalisti su, štoviše, bili zajednički protivnici. Tek su programi avangarde u drugom i trećem deceniju korjenito prekinuli sa simbolističkim shvaćanjima o apsolutnoj umjetnosti.

Novi duh dvadesetog stoljeća najjasnije izriče misao koja se provlači kroz mnoge programatske tekstove ekspresionista i futurista: *zbilja postoji*, ne treba je *ponavljati*. Razumije se da ta maksima prije svega pogađa mimetički prikazivački aparat što su ga dogmatski naturalisti tako brižno izgrađivali. Novo stoljeće počinje svoj obračun s prethodnom generacijom, pa i s nekim stoljetnim normama

europske umjetnosti, zahtijevajući i ostvarujući umjetnički izraz (a ne odraz) koji je principijelno nesputan. To geslo načelne nevezanosti obuhvaćalo je širok raspon stilskih koncepcija: od odnosa prema stvarnosti, koji ističe nemimetičke postupke, do potpune autonomije u uporabi umjetničkih sredstava, napose u apstrakciji na području likovne umjetnosti, pa sve do – zaigranog ili napadačkog – nijekanja svih dotadanih umjetničkih principa uopće.

Autori jednog od brojnih manifesta talijanskog futurizma, proglasa koji se tiče »razaranja sintakse, imaginacije bez spona te oslobođenih riječi« (*Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà*, objavljenog u svibnju 1913) obznanjaju oslobođenje umjetničkih medija, i time imenuju opću težnju epohe.⁴ Manifest se, doduše, odnosi samo na jezični izraz, no on se može primijeniti i na druge grane umjetnosti: na slikarstvo, koje provodi emancipaciju boje, i na glazbu, koja se osniva na oslobođenju tonova od funkcijski ustrojenih sustava. Ukratko, pobuna protiv realizma, a pogotovo naturalizma, u tumačenju devetnaestog stoljeća opća je duhovna signatura razdoblja koja se prvi put radikalno očituje u godinama prije Prvoga svjetskog rata.

I taj radikalizam, međutim, nije bez prethodnika. Borges je u svom eseju *Kafka i njegove preteče* upozorio na neobičnu pojavu da veliki autori potiču u našoj svijesti procese naknadne verifikacije: čitajući djela koja su nastala ranije, čini nam se da je pisac X, u ovom slučaju Kafka, stvarao svjetove koje prepoznajemo u tvorevinama prošlosti. Kao da je recepcija postavljena »naglavu«. Ima tekstova koji djeluju »kafkijanski«, iako je dojam u neskladu s kronologijom. »U svakom je pojedinom od tih tekstova idiosinkrazija, više ili manje, kafkijanska, ali da Kafka nije pisao, ne bismo je opazili. Činjenica je da svaki pisac *stvara* svoje preteče.«⁵

Tako su i skupine mladih umjetnika koji su zazirali od mimetičkih zahtjeva imali svoje preteče. Nemimetička djela francuskih fovista i njemačkih ekspresionista sadrže u sebi svojevrstan *déjà vu*. Korjenita samobitnost boje i lineature kao temeljna stilska odrednica uglavnom je tekovina slikara poslije godine 1900. Broj prethodnika, u Borgesovu smislu, nije velik, ali je njihovo značenje krupno. Izdvojiti ću Vincenta van Gogha i Edvarda Muncha. Veliki Nizozemac počeo je osamdesetih godina devetnaestog stoljeća stvarati slike koje prema navedenim mjerilima, to jest bojama i obličju, nisu mimetičke prema shvaćanjima realizma prethodnih

⁴ Usp. Apollonio 1973.

⁵ Jorge Luis Borges, *Sabrana djela 1944–1952*, Zagreb 1985, str. 172. (Esej je preveo M. Grčić.)

epoha, a pogotovu prema pravilima akademskog slikarstva. Samouk van Gogh bio je toga svjestan, štoviše, bio je uvjeren da bi obzir prema svojstvima određenog predmeta sputavao njegovu težnju da naslika nešto što nije zbir osjetilnih podataka, nego koncentrat duševnog doživljavanja nekog prostora i ozračja. Dragocjene podatke o toj namjeri pružaju pisma upućena bratu Theu. Svoju sliku *Noćna kavana* (točnije *Kavana na Place Lamartine u Arlesu noću* 1886) objasnio je ovako: »Pokušao sam dvjema bojama, crvenom i zelenom, izraziti strašne ljudske strasti... Moja boja nije doslovno vjerna s gledišta realista, obmanitelja vida, ali je sugestivna boja, koja izražava pokret užarena osjećaja... Nastojim izraziti, da je kavana mjesto gdje čovjek može poludjeti i postati zločinac. Nastojao sam to postići oprekom između boja poput nježno ružičaste, krvavo crvene i tamno crvene nalik na vino, zatim pomoću slatko-zelene i veronski-zelene, koja je u kontrastu s žutozelenom i oporom plavozelenom. Sve to izražava ozračje užarenog polusvijeta, blijede boli, zamaćanja koje tlači, čovjeka koji spava.«⁶

Težnje tog, u specifičnom smislu, revolucionarnog slikara lako je potvrditi smotrom većine njegovih kasnih slika, nastalih u drugoj polovici osamdesetih godina. Jedna od najdojmljivijih, *Žitno polje s gavranima*, nastala je u lipnju 1890. godine, samo mjesec dana prije umjetnikove smrti. Ulja poput *Zvezdane noći* (1889) i *Put s čempresima pod zvezdanim nebom* (1890) osobito drastično potvrđuju slikarove riječi, da mu nije stalo do »realizma«, do preslika prirode. Na objema slikama posebnu pozornost privlači nebo, koje je u likovnom pogledu daleko od sunčanih ili zasjenjenih svodova impresionista. Van Goghova su neba strasno uskovitlane površine, koje su više nalik na silovite oluje nego na miran noćni krajolik. Zvezdano nebo, omiljen motiv romantizma, podsjeća na majstorovim slikama na ekstatičan ples užarenih nebeskih tijela. Konvencije mimeze posve su odbačene u korist samobitnosti specifično likovnih vrijednosti oblika i kolora. Opažajna zbilja samo je neobvezan motivski predložak.

Slikarstvo ostaje sve do prijelomnih godina oko 1910. u načelu figuralna umjetnost, ali ona empirijskim zakonitostima nameće svoju volju. Stvarnost postaje samo zaliha referencija, a istinski umjetnički čin prema novom se shvaćanju autora poput van Gogha i Muncha zbiva u susretu umjetnikove svijesti i njegova medija. S pravom je rečeno da ekspresionizam počinje jednom doista jedinstvenom slikom petnaestak godina prije nego što su se pojavile prve proklamacije po-

⁶ Hess 1956.

kreta. To je Munchovo djelo *Krik*, ključna tvorevina novijega slikarstva. Umjetniku je to djelo bilo toliko važno da je izradio mnoštvo inačica. Naslov se odnosi na središnji lik, centar prvog plana. Tamno odjevenom, gotovo vijugavo zasnovanom tijelu pripada glava iz koje na neizrecivo ekspresivan način zrači doživljaj krajnje uzbuđenosti, straha, izgubljenosti. Prastari fenomen i motiv *panike* nikada u povijesti slikarstva nije postigao tako sugestivan izraz. U izduženoj glavi, otvorenih usta, blijedo-crvenkaste, skoro pješčane boje, kao da je sadržana jezgra strave u ovom svijetu.

Ta je slika, koja je u doslovnom smislu avangarda, prethodnica ekspresionizma, pokazuje u budućnost i po tome što anticipira jedno od istaknutih obilježja moderne umjetnosti: sklonost prema ugledanju u naivnost odnosno izvornost dječjih risarija i u takozvani, primitivni likovni izraz naroda i plemena nezahvaćenih civilizacijom. Gauguin, fovisti, njemački ekspresionisti, osobito umjetnici skupine *Plavi jahač*, intenzivno su se bavili afričkim, azijskim i europskim folklorom. Svakako se u *Kriku* mogu vidjeti analogije na tom tragu, iako je zacijelo pretjerano tražiti konkretne predloške. Teško je naprimjer prihvatiti tezu američkog povjesničara umjetnosti Roberta Rosenbluma koji smatra da je Munch u izraz lica na *Kriku* unio dojmove koje je vjerojatno stekao upознавши neobičan stav tijela i glave jedne peruanske mumije, koja se nalazi u *Musée de l'Homme* u Parizu.⁷ Činjenica da je majstor u doba prije nastanka slike neko vrijeme boravio u Parizu, slab je dokaz.

Razumnije je osloniti se na umjetnikove iskaze. Njegovi dnevnički zapisi iz 1882. mogu se smatrati autentičnim svjedočanstvom o procesu nastajanja te slike. »Bio sam s dvama prijateljima u šetnji – tad je zašlo sunce – nebo se oblilo krvavim crvenilom – stao sam i naslonio se mrtvo umoran na ogradu – a nad modrocrcnim fjordom i nad gradom bili su jezici krvi i vatre – moji su se prijatelji udaljavali, a ja sam se još uvijek kočio od straha i drhtao – i osjećao da prirodu prožima velik beskonačan krik.« Tim je riječima, a pogotovo svojom slikom, Munch također bio vidovit. Znatan dio ekspresionističkog i nadrealističkog stvaralaštva obilježen je motivom straha, zagonetnih, tjeskobnih slutnji, i gubitka čvrstih uporišta u zbilji – motivom kojim su se u čitateljsku svijest utisnuli tako različiti, ali u tome ipak srodni pisci, slikari i skladatelji, poput Kafke, Trakla, Ensora, Kubina, Bretona, Artauda. Jedino su talijanski futuristi, grčeviti pospremači suvremenog

⁷ Usp. Bischoffa 2006.

svijeta, bili toliko opčinjeni tehničkim aparatima da su prema dubljim egzistencijalnim doživljajima bili posve ravnodušni.

Metaforičke krikove mogu zamisliti svi ljudi. No potrebna je ona bitna razlika između umjetnika i neumjetnika da nastane slika poput Munchova remek-djela. Da je autor zapisa o osobnom iskustvu duševnog koncentrata, svojevrsne negativne epifanije, znao samo iznositi dojmove, put do ulja na platnu bio bi neobično dug. Drugim riječima, *Krik* nije samo iskustveni sadržaj, evokacija panike, nego i vrlo pomno izrađena umjetnina, koja pokazuje da se elementarni osjećaj može pretočiti u djelo prožeto promišljenom estetskom kombinatorikom. Analiza to može potvrditi. U opreci s mostom sumornih boja, koji je poput ceste, posve ravan i čvrsto omeđen, nalazi se široko prostranstvo pozadine, u kojoj prevladavaju dvije neobično kombinirane boje: plavo-crna, koja podsjeća na razlivenu tintu, i crvenkasto-žuta ploha oblaka. U kompoziciji tog pejzaža posebno je dojmpljiva (i umjetnički promišljena) vijugava lineatura koja budi dojam da se zvukovni fenomen, krik, u valovima prenosi na cijelu prirodu, kao da su i njezini oblici, od poljana i cesta pa do oblaka, zahvaćeni vihorom tjeskobe koji se širi iz zaprepaštena izraza glave. Posljedica te umjetničke zamisli je okolnost da vijugave forme, inače znakovite za mnoga secesijska djela, ne djeluju nimalo ornamentalno-dekorativno ili samosvrhovito, nego ustreptalo ekspresivno, posve podvrgnuto duševnom doživljaju.

Jedan od vodećih likovnih kritičara s početka dvadesetog stoljeća, Wilhelm Hausenstein, ustvrdio je kao suvremenik ekspresionizma i srodnih pokreta da je naturalizam doživio potpun rasap i da je umjetnost naše epohe u znaku stila.⁸ Tvrdnja je tako sažeto formulirana da joj je potreban komentar. Naturalizam ne treba tumačiti, ali je potrebno objašnjenje uz Hausensteinov pojam stila, jer se stilom nazivaju tako različiti fenomeni kao gotika, renesansa, barok i mnogi drugi. Stil je za tog kritičara i povjesničara umjetnosti uopćeni naziv za oblikovnu težnju koja se opire tradicionalnim mimetičkim shvaćanjima te na vrlo odrješit, korjenit način zastupa samosvojnost likovnog izraza, dakle modernistički, antitradicionalistički radikalizam. U Hausensteinovu duhu poentirano rečeno: stil (i stilizacija) naziv je za estetsko stvaralaštvo koje ne priznaje granice što ih određuje takozvano normalno iskustvo (koje uostalom nije objektivno, nego određeno fizikalnim zakonitostima koja upravljaju našim osjetilima, naprimjer limitiranim rasponom ljudskoga vida kad je riječ o zapažanju stvarnih kvaliteta boja). Treba dodati da je

⁸ Grohmann 1953, str. 7.

Hausenstein u svojoj uopćavajućoj terminologiji bio blizak teoriji svog zemljaka Wilhelma Worringera koji je svojom glasovitom knjigom o pojavama »apstrakcije« i »uživljavanja« (*Abstraktion und Einfühlung*, 1908) pružio teoretsko uporište apstraktnog slikarstva. O toj će problematici još biti govora.

Munch, van Gogh i Gauguin bili su umjetnici velike individualne snage, no bili su u isti mah i prethodnici i nagovjestitelji. A Munchovo stvaralaštvo, i kronološki, većim dijelom pripada dvadesetom stoljeću. Mladi slikari s početka dvadesetog stoljeća, Francuzi, Nijemci, Španjolci, Talijani, Rusi, definitivno su raskinuli sve imaginarne ugovore s mimezom i proglasili neovisnost o predodžbi zrcala. Stvaralačku autonomiju zahtijevali su i predstavnici drugih grana umjetnosti, no proboj su povele skupine studenata i samoukih umjetnika u svojim atelijerima. Treba istaknuti da su prijelomna djela nastala pretežno upravo u atelijerima – što nije sekundarna, nego primarna okolnost. Impresionisti, slikari prethodne generacije, u svoju su težnju prema bliskosti prirodi, unosili težnju za slikanjem vizualnog ozračja – kolorističkih tonova koji se pružaju oku u titranju zraka, u promjeni boja i obrisa pod utjecajem svjetla ili naoblake. Fovisti, ekspresionisti, futuristi nisu marili za te aspekte mimeze; svoje likovne ekstaze mogli su u načelu izraziti i daleko od prirode, jer ih upravo vjernost boja i oblika nimalo nije obvezivala.

Prijelom koji se dogodio u prvim godinama prošloga stoljeća može se definirati kao stjecanje autonomije kakvu figuralna likovna umjetnost u prošlosti nikad nije imala, odnosno koju ona – iz različitih estetskih i društvenih razloga – nije ni mogla ni htjela steći. Najupadljiviji znakovi potpune samosvojnosti očitovali su se prvo kao oslobođenje *kolora* od načela sklada s prirodom, a zatim u još radikalnijem koraku: u napuštanju figuralnosti, to jest iskustvenih motiva iz stvarnosti i stvaranju likovne apstrakcije. Emancipatori boje pošli su, svjesno ili nesvjesno, van Goghovim stopama i dosljedno provodili načelo koje je romanist Hugo Friedrich u svojoj glasovitoj (i u nas prevedenoj) knjizi *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956) nazvao »osjetilna irealnost«. To je pojam koji obuhvaća analogne pojave u književnoj i likovnoj poetici postnaturalističke generacije. Osjetilnost se doživljava takoreći u inverziji: što je odmak od takozvane prirodnosti veća, to će svaka promjena privući veću pozornost. To ne znači da na modernističkim slikama ili u suvremenim tekstovima, napose lirskim, nema zelene trave ili modrog neba; ali je znakovita apsolutna sloboda u osjetilnoj irealnosti, pa trava može biti modra, pas zelenkast, oblak crn, a portret sastavljen od boja koje se u normalnom ljudskom licu nikad ne pojavljuju.

Kritičari, koji nisu prihvaćali osnovne teoretske pretpostavke takva slikarstva, posezali su s akademskog stajališta za verbalnim gnjevom. Razgledavajući izložke na pariškom Jesenjem salonu 1905. godine, proglasili su umjetnike okupljene oko Henria Matissea »divljacima« (*les fauves*, u našoj kritičarskoj praksi su to *fovisti*). Pripadnici skupine nisu tvorili čvrsto povezanu, programski udruženu grupu; imali su svoje individualne sklonosti, no kako su povremeno zajednički izlagali, javnost im je dala zajedničko ime. Kritika je u ono doba svrstavala među neukroćene libertine kolora dvadesetak umjetnika, a danas se klasicima fovizma smatraju, uz Matissea, André Derain, Maurice Vlaminck i Raoul Dufy. U njihovoj su sjeni ostali pojedini srodni slikari poput Othona Friesza i Henria Le Fauconniera, čija su djela inače vrlo karakteristična za fovističke postupke. Poseban položaj pripada Georgesu Rouaultu, koji je neko vrijeme bio povezan s krugom oko Matissea, ali je poslije izgradio vrlo osebujuć stil u kojemu nema one zaigranosti nekih fovista, nego preteže tamna paleta ekstatičnog izraza, koja podsjeća na pojedina djela njemačkih ekspresionista.

Korak od fovista do mladih njemačkih suvremenika ionako nije velik. Neobična je podudarnost u okolnosti da je iste godine (1905) u Dresdenu osnovana grupa slikara koji su se nazvali *Brücke*, dakle Most. (Usput rečeno, autentičan je naziv *Brücke*, kako stoji, na njihovim oglasima, a ne *Die Brücke*.) Budući da francuska i njemačka skupina tada nisu mogle biti u dodiru, nije pogrešno pomisliti na idealnotipsku konstrukciju koja se u kulturologiji naziva »duh vremena«. Kao što je kod fovista recepcija izdvojila glavne ličnosti, tako i među dresdenskim slikarima likovna kritika smatra glavnim predstavnicima Ernsta Ludwiga Kirchnera, Ericha Heckela i Karla Schmidt-Rottluffa. I oni su koju godinu poslije osnutka dobili svoje ime: ekspresionisti, naziv kojim su tadašnji kritičari isticali opreku s impresionizmom. Međutim, naziv ekspresionizam počeo se ubrzo primjenjivati i na druge suvremenike na njemačkom jezičnom području, na Münchenski krug *Plavi jahač* (*Der Blaue Reiter*), sjevernonjemačkog majstora Emila Noldea, kipara Ernsta Barlacha te na austrijske slikare Oskara Kokoschku i Egonu Schielea. Štoviše, naziv se prenosio i na dio suvremene njemačke književnosti, pa se uvriježilo, do danas, govoriti o ekspresionističkoj drami, lirici, fikcionalnoj prozi i programskoj publicistici.

U likovnoj kritici susreće se stereotipno mišljenje da se ekspresionisti po svojoj neobuzdanosti razlikuju od fovista, u čijim se djelima prepoznaje tradicija romanske kulture, sabranost i sklad. Istina je, međutim, da prohod kroz muzeje

pokazuje da je pred mnogim slikama nemoguće – bez informacije – procijeniti radi li se o djelu kolorističke revolucije u Francuskoj ili u Njemačkoj. Po motivima se jedva razlikuju: pretežu gradski ambijenti, krajolici, portreti, dakle iskustveni svijet, ali gledan na nov način, kroz prizmu nespутane likovne mašte. Nolde je ponekad slikao biblijske motive, no takva se građa još mnogo češće pojavljuje u Rouaultovu stvaralaštvu. Sklonost metafizici, koja se ponekad pripisuje ekspresionistima, krilatica je bez pouzdane potvrde. Autentično metafizičko shvaćanje umjetnosti zastupao je među slikarima iz šireg kruga fovista samo Rouault, koji je zapisao da je intelektualizam odnosno materijalizam novoga stoljeća cerebralni morfinizam: »Ne vjerujem ni u opipljivo ni u vidljivo. Vjerujem samo u ono što ne mogu vidjeti ali mogu osjetiti.«⁹

Za fovističku i ekspresionističku ćutilnu irealnost mnogo su karakterističnija razmišljanja kakva nalazimo u zapisima većine umjetnika te generacije – slikara i pisaca koji su zbog svijesti o krupnim preobrazbama više nego njihovi prethodnici osjećali potrebu da se i teoretski izjasne. Smatram da treba posebno istaknuti dvije središnje misli. Jedna se tiče potpune premoći slikanja nad preslikavanjem, a druga je fenomen koji se može nazvati muzikalizacijom likovnog izraza.

Dobar primjer za obje težnje pruža Matisseov članak *Bilješke slikara* (*Notes d'un peintre*), u kojemu na jednom mjestu sažima bit novog slikarstva. »Slikao sam tako plošno jer sam želio postići vrsnost slike pomoću sklada svih temeljnih boja. Nastojao sam nadomjestiti takozvani vibrato izražajnijim, neposrednijim suzvučjem, koje će u svojoj jednostavnosti i prisnosti stvoriti mirnu površinu. Ako je preda mnom omeđen oblik, naprimjer noga, nameće se boja ljudskog tijela. Konceptcija mi je, međutim, nalagala da uporabim cinober: akord crvene, zelene i plave boje bio je dovoljan da se postigne ekvivalent kolorističke svjetlosti. Ne želim se ropski podvrgnuti prirodi; ponukan sam tumačiti je i nametnuti joj zakonitost u duhu moje slike. Iz mog doživljaja odabranih boja mora niknuti živ koloristički suzvuč, srodan akordu u glazbenoj kompoziciji.«¹⁰

Ekspresionisti su zastupali istovjetna gledišta. Zablude je, pisao je Kirchner, ako se suvremena djela prosuđuju mjerilima sličnosti sa stvarnošću, jer ona nisu preslik određenih predmeta ili bića »nego neovisni organizmi iz crta, ploha i boja, tvorevine u kojima ima samo toliko stvarnosnih oblika koliko je potrebno

⁹ *Souvenirs intimes*, Paris 1926, str. 43.

¹⁰ Tekst je objavljen u časopisu *La Grande Revue*, Paris 1908. Sadržan je u izdanju majstorovih sabranih spisa: *Écrits et propos sur l'art*, Paris 1972.

za razumijevanje.« Autor zaključuje: »Moje su slike duhovni znakovi, a ne preslici zbilje.« Spontanu srodnost između francuske i njemačke poetike kolorizma potvrđuje Noldeov zapis koji izriče autorovu žudnju za slikarstvom ispunjenim onom neovisnošću koja je svojstvena glazbi: »Nisu li snovi poput zvukova, a zvukovi poput boja, koje su pak poput glazbe? Zanos me glazba boja.«¹¹ Njemački i francuski likovni umjetnici tog naraštaja bili su dakle složni u sklonosti da svoju poetološku metaforiku prožmu usporedbom s glazbom. To je tendencija kojoj je temelj u općoj estetičkoj teoriji. Ona ima svoje razloge i svoju povijest.

Tko teži za maksimalnom samobitnošću umjetnosti, ugledat će se u onu granu estetskog izraza koja samo iznimno ima veze s mimezom: u glazbu. Već su slikari i pjesnici romantizma bili zavidni skladateljima na mediju koji je svojim trima glavnim kategorijama (melodija, harmonija, ritam) neovisan o mimetičkim očekivanjima publike. Glazba, toliko neposredna u svojoj izražajnosti, po naravi je apstraktna, jer nema referencijalno uporište u zbilji i pragmatičnom priopćavanju. Apstraktno slikarstvo, vidjet ćemo, u tom je smislu prvi dosljedan korak u specifičnoj muzikalizaciji likovnosti. No već su romantičari snatрили o slikarstvu koje će se osloboditi zrcaljenja stvarnosti i posvema se prepustiti maštanjima u oblicima i bojama. To se može dokazati. Postoji roman koji je danas poznat samo proučavateljima njemačkog romantizma: *Putovanja Franza Sternbalda* (*Franz Sternbalds Wanderungen*, 1798) Ludwiga Tiecka. Piščev junak, koji je slikar, mašta o djelima koja će biti osebujan slog linija i boja, bez namjere da išta vjerno prikažu, ali sa željom da stvore sanjarske ugođaje.

Drugi poticaj koji je vodio prema »glazbi boja« natuknuo je Matisse u već navedenom članku. Slikovni proizvodi poput fotografije, filma i reklamnih tvorevina uzimaju sve više maha, pa je reprodukcija zbilje za slikara suvišna. Umjetnikova je zadaća da se odupire kalupima i da pruži pogled na stvari zamijećene drugim očima – spontano, naivno, šaroliko, kao da je u očima dječje čuđenje. Problem što ga je Matisse tek dodirnuo postao je u idućim godinama jedno od bitnih pitanja moderne estetičke teorije. Ruski teoretičar Viktor Šklovski, suvremenik futurista u Petrogradu i Moskvi, aktualizirao ga je u člancima iz dvadesetih godina, razmatrajući novonastale odnose između tradicionalnih grana umjetnosti i stvaralaštva koje se osniva na tehničkim medijima današnjice. Isto su pitanje postavili i dadaisti George Grosz i John Heartfield (koji će biti prikazani u poglavlju o dadaizmu),

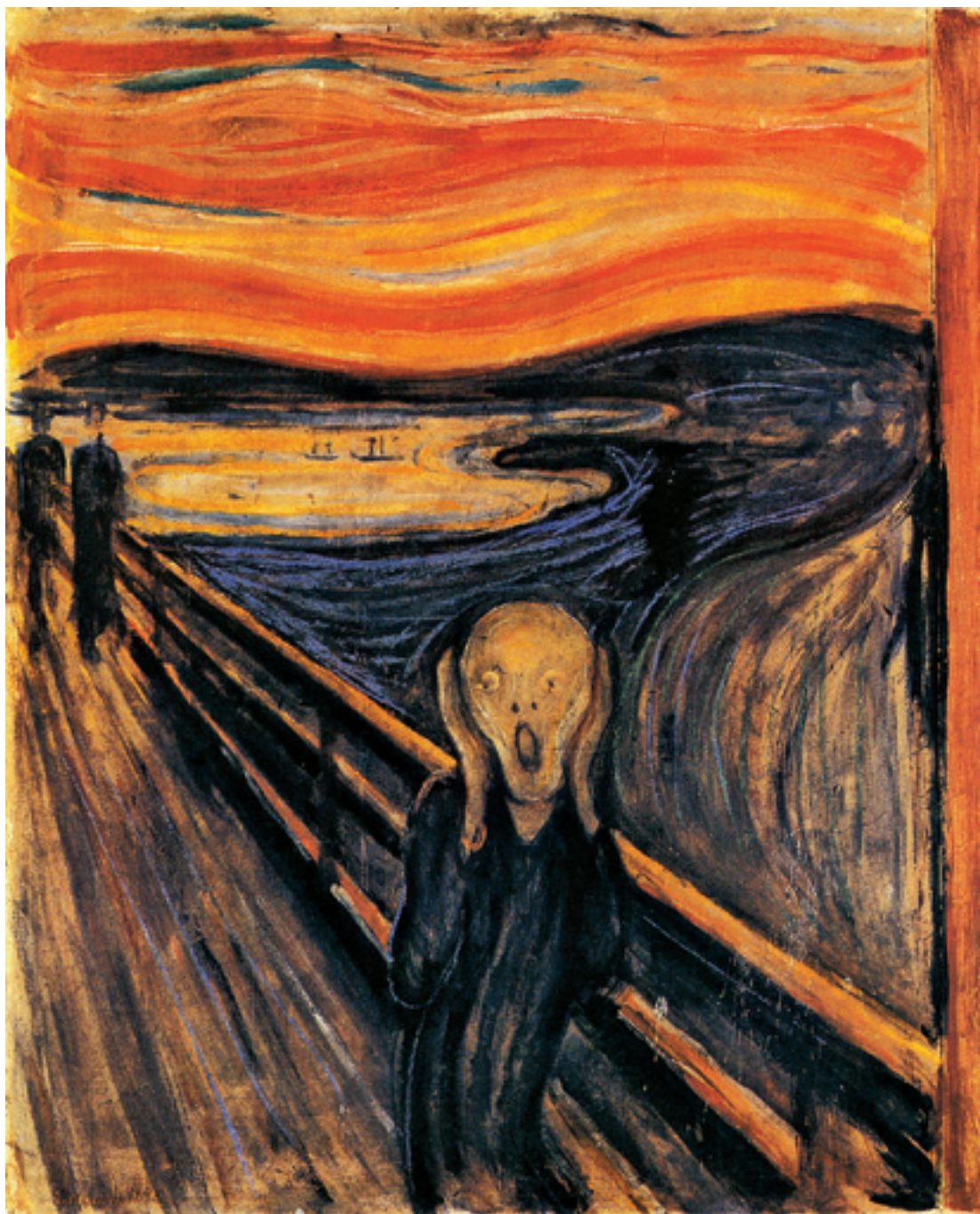
¹¹ Hess 1956, str. 46.



Vincent van Gogh, *Kavana na trgu Lamartine, noću*, Arles, 1888. Ulje na platnu, 70 x 89 cm.



Vincent van Gogh, *Zvezdana noć*, 1889. Ulje na platnu, 73 x 92 cm.



Edvard Munch, *Krik*, 1885. Ulje, tempera i pastel na kartonu, 91 x 73 cm.



Henri Matisse, *Portret Andréa Deraina*, 1905. Ulje na platnu, 39,5 x 29 cm.



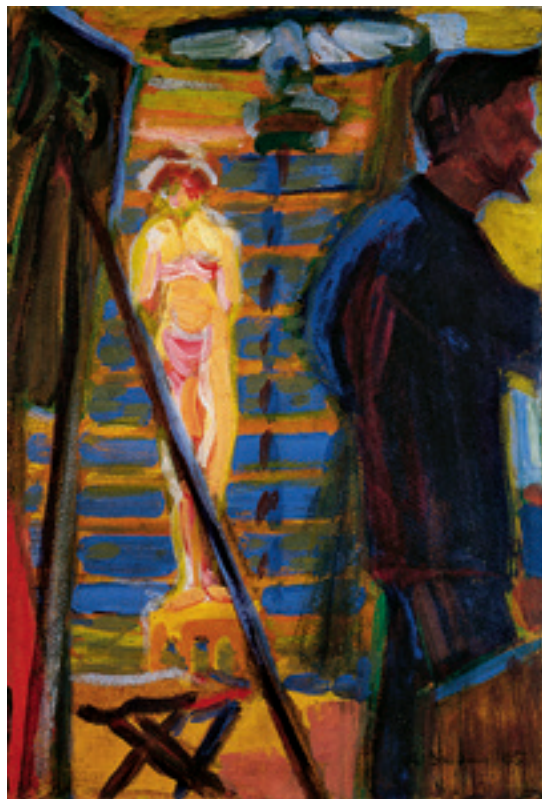
Henri Matisse, *Uspravna naga žena*, 1907. Ulje na platnu, 92 x 65 cm.



Ernst Ludwig Kirchner, *Žena koja leži, s ogledalom*, 1910. Ulje na platnu, 83,5 x 95,5 cm.



André Derain, *Tri osobe na travi*, 1906. Ulje na platnu, 71 x 105 cm.



Ernst Ludwig Kirchner, *Erich Heckel i model u studiju*, 1905.
Ulje na drvenoj ploči, 50 x 33,6 cm.



Emil Nolde, *Portret Karla Schmidt-Rottluffa*, 1906.
Ulje na platnu, 52,4 x 36,8 cm.



Emil Nolde, *Sveta noć*, 1910. Ulje na platnu, 100 x 86 cm.



Karl Schmidt-Rottluff, *Vlastelinstvo u Dangastu*, 1910. Ulje na platnu, 86,5 x 94,5 cm.



Marino Tartaglia, *Autoportret*, 1917. Ulje na kartonu, 35,5 x 19 cm.

ističući značenje goleme popularnosti fotografije za likovni izraz u baštinenom smislu. A najviše je pozornosti privukla rasprava Waltera Benjamina o umjetničkom djelu u razdoblju tehničke reprodukcije.¹²

Ta je studija iz tridesetih godina u mnogočemu zadržala aktualnost do danas. Bez obzira na različitosti u argumentacijama pojedinih autora, središnji je misaoni motiv položaj umjetnosti i mimetičke problematike u svijetu koji na umjetničku mimezu više nije upućen.

Usporede li se djela navedenih pariških i dresdenskih slikara iz prvog desetljeća poslije 1900. godine, možemo naći mnoštvo primjera za spomenutu autonomiju boja, koja ukida tradicijsko shvaćanje maksimalnog ili približnog podudaranja likovnosti i standardnog iskustva ljudskog oka. Drukčije rečeno, najupadljivije obilježje novog slikarstva načelo je koje se može nazvati disocijacija kista i empirije. Nijedan slikar od renesanse do kraja devetnaestog stoljeća, čak ni van Gogh, nije u portretu (kao najosjetljivijem području mimetičke zakonitosti, gotovo monopola) išao tako daleko kao fovisti, *Brücke*, Nolde, Kokoschka. Godina 1905. može se uzeti kao kronološki signal. Te je godine Matisse naslikao portret svog surborca Deraina, čija je glava modelirana bojama koje su ljudskom licu strane; sačuvan je samo oblik glave. Međutim, samo fotografskom mentalitetu može smetati zeleni obraz, bijela boja oko usnica i na čelu, potez narančaste i bijele na obrazima. Boje izmiču iskustvu, ali je taj portret ipak dubok psihološki prikaz jedne ličnosti: sabranost i mirnoća koji zrače iz polunagnute glave zamišljena izraza lica – u tome je sugestivnost vrhunskog umjetničkog djela. Tko ima primjerenu osjetljivost za takve vrijednosti, shvatit će i autonomni kolorizam kao iskaz u traganju za dubinskim slojevima ličnosti koji se inače kriju iza takozvane naravnosti izgleda.

U isto je doba igrom slučaja nastao analogan portret, to jest djelo slikara koji je portretirao drugog umjetnika. Autor je Nolde, a predmet je slike lik Schmidt-Rottluffa, iz skupine *Brücke*. Nolde je tim portretom upravo drastično dokumentirao težnje ekspresionista. Pošao je još korak dalje od Matissea i pretvorio portret u orgiju boja, pred kojom je posve neumjesno razmišljati o kategoriji sličnosti. Ta Noldeova slika ne sadrži nijednu konvencionalnu obavijest koja bi promatraču pomogla da stekne predodžbu o tome kako je Schmidt-Rottluff doista izgledao. Ruke, lice, kosa prikazani su uskovitlanim bojama, među kojima pretežu crvena i tamnoplava, boje nanese na platno pastoznim namazom. Ni pozadina ne sadrži

¹² Usp. moju knjigu *Prošlost i budućnost 20. stoljeća*, Zagreb 2010.

mimetičke signale. Površina nešto blažih boja mogla bi biti kako zid u atelijeru tako i pogled na vrt. Predmetnost je svakako posve nevažna. Noldeovo djelo demonstrativno iskazuje odluku da portret više ne treba shvatiti kao tvorevinu obavijesne umjetnosti. Pa ipak, i ta se slika s pravom može nazvati portretom. Samo što ona ne pruža likovne informacije o izgledu portretirane ličnosti, nego uvid u njezinu slikarsku praksu. Nolde je Schmidt-Rottluffa portretirao tako da je prikazao bitne osobine njegove stvaralačke duhovnosti. Ukratko, nije portretirana osoba, nego je portretiran *slikar* sa svojim kreativnim shvaćanjima. Poentirano se može reći da gledatelj koji je slučajno poznao Schmidt-Rottluffa samo onako kao što poznajemo ljude s ulice, posve sigurno to lice s portreta neće prepoznati; no prepoznat će umjetnikovu paletu, ako je imao prilike vidjeti umjetnikove slike.

Tema izazovnosti u novom shvaćanju boje vodi prema većini slika u kratkom vremenskom razdoblju od prvih fovističkih slika do *Plavog jahača*. Izdvojit ću kao drugi primjer, također ranu sliku iz Matisseova stvaralaštva, iz 1907. godine, jer, dakako, samo rana djela mogu predočiti snagu estetskog šoka što ga je suvremena publika doživljavala. Slika *Étude de nu*, studija o golom tijelu, prikazuje žensko tijelo viđeno iz profila, s glavom okrenutom prema gledatelju. U tome ne bi bilo ništa neobično da slikar nije proveo ono načelo o kojem govori u citiranom članku. Posve je jasno da nije naslikao crnkinju, jer se jedna od dviju boja koje modeliraju tijelo može shvatiti kao normalna boja tijela. Međutim, druga je boja crna, usto dominantna boja, koja obilježava konture tijela, lice, ruke, bedra, stopala. Prema normama prošlih stoljeća ta bi slika morala sloviti kao ružna tvorevina nakaznog odnosa prema ljudskom tijelu, a mogla bi eventualno naći opravdanje u nekoj satiričkoj ili srodnoj namjeri – kao što su se u književnosti, sve do devetnaestog stoljeća, ružne i odbojne pojave zbilje mogle smjestiti u takozvane niske vrste, namijenjene smijehu ili poruzi. Razumije se, međutim, da u Matisseovoj studiji o takvoj nakani ne može biti govora. Poslije realizma i naturalizma takvih žanrovskih raspoređivanja u većini grana umjetnosti više nije bilo. Smatram da isto tako nema razloga taj fovistički akt tumačiti kao demonstrativan izazov upućen konvencijama. Matisse sigurno nije imao namjeru potvrditi krilaticu o mladim »divljacima«. Ako je išta mislio demonstrirati, onda je to bila nova tekovina slobode koja stvara školu nekonvencionalnog gledanja i promatranja.

Theodor W. Adorno napisao je u svojoj glasovitoj knjizi o glavnim smjernicama glazbe u dvadesetom stoljeću *Philosophie der neuen Musik* da i slušanje, daleko uho, ima svoju povijest (a kao dokaz može poslužiti mijena u odnosu prema

suzvucima: što je nekoć zvučalo odbojno, postalo je s vremenom normalno).¹³ Tako su fovisti, ekspresionisti, Picasso i drugi reprezentativni likovni umjetnici razdoblja pokazali da postoji i povijest promatranja, to jest vidnog osjetila. Zbi-
lja devetnaestog stoljeća, obogaćena ili opterećena novim objektima, zvukovima i
percepcijskim doživljajima predmeta u pokretu, bila je takav povijesni izazov. Prve
su dosljedne odgovore dali impresionisti, koji su dokazali da osjetilo suočeno sa
stvarnim odnosima između osvjetljenja i predmetnog svijeta te s prije nepoznatim
kolorističkim nijansama može stvoriti nove uvjete senzibilitnosti. Modernizam dva-
desetog stoljeća u tom je perceptivnom smislu ujedno i oslobođenje oka od tradi-
cijskih navika, emancipacija u službi subjektivnosti, koja ne trpi bilo kakva pravila.

Zanimljivo je da je u oslobađanju boje znatna uloga pripala motivu ljudskog
tijela. Ono je, kao portret, akt ili studija o pokretu, postalo poprište osebnih ko-
lorističkih igara. Riječ *igra* u tom kontekstu ne bi smjela izazvati dojam da je tijelo
postale neobvezan objekt, igračka, jer slike potvrđuju ozbiljnost pristupa, i to na
način koji izražava radost spajanja mimetičkih i nemimetičkih postupaka. O ra-
znovrsnosti kolorističke fantazije svjedoči, naprimjer, usporedba dvaju aktova: uz
Matisseovu studiju trebalo bi staviti Kirchnerov *Ležeći akt pred zrcalom* (*Liegender
Akt vor dem Spiegel*, 1910), djelo koje se nalazi u berlinskom muzeju *Brücke*. Tijelo
mlade djevojke vidi se zbog zrcala s obaju strana, tako da se kolorna modelacija
tijela još jače ističe. Na aktu francuskog suvremenika crna je boja »neprirodna«; u
Kirchnera je to svijetlozelena, prošarana plavim potezima. Obje su boje nanese-
ne nježno, bez pastoznosti. U fovista i ekspresionista ljudsko tijelo dakle transcendir-
na posve neobičan način: ono ostaje osjetilni objekt, ali se izdiže iznad zakona pri-
rode. Tim postupkom tijelo postaje svjedočanstvo umjetničke duhovnosti, koja
nas podsjeća na okolnost da je osjetilni realizam samo jedna epoha (iako makro-
epoha) u povijesti likovnog izraza. Ni antičku ni srednjovjekovnu umjetnost nisu
obvezivala načela stroge mimeze. Boje na autentičnim kipovima grčke starine bile
su isto nevjerne prirodi kao i ponašanja likova u dramaturgiji tragedije. Srednjo-
vjekovne freske i ikone iskazuju ideje, a ne konkretne objekte. Modernisti ranog
dvadesetog stoljeća bili su svjesni veza koje ih spajaju s tom davinom. Otud nji-
hovo živo zanimanje za starine, folklor, egzotiku, dakle za amimetičku baštinu.

Ponovni pogled na Kirchnerov zelenkasti akt nameće i pomisao da je u mo-
dernoj estetskoj transcendenciji sadržan i element posebne komunikacije s gle-

¹³ Adorno 1949, str. 22–23.

dateljem. S logičkog je motrišta zapravo besmisleno razmišljati o tome zašto je odabrana zelena boja, a ne plava, ljubičasta ili smeđa (crvenkastosmeđa kao kod Gauguina, na čijim su polinezijskim slikama boje, međutim, posve mimetične). Pitanje zašto je rezultat izbora upravo ta boja a ne neka druga dobiva ipak neku važnost pođe li se od pretpostavke da transcendencija (koja može obuhvatiti cijeli raspon boja) ne sprječava gledatelja da sliku smatra poticajom za svoju subjektivnost. Kombinatorička senzibilnost može zeleno tijelo, takoreći, vratiti prirodi, usporediti ga s travom, s cijelim raslinstvom, plavo tijelo može izazvati pomisao na vedrinu nebeskog svoda, a time na čovjekovu svjesnu ili nesvjesnu združenost sa svim prirodnim pojavama. Nije, uostalom, nevažno spomenuti da je jedna od bitnih filozofskih koncepcija tog razdoblja bio monizam.

Razmatranje o modernoj emancipaciji boje ne smije ostati bez osvrta na hrvatsko slikarstvo, koje *Autoportretom* Marina Tartaglie iz godine 1917. pruža – samo desetak godina poslije prvih fovističkih slika – doista radikalni primjer kolorističke transcendencije. To je u pravom smislu izvanredno djelo u kritičkoj literaturi pomno analizirano, pa su ponavljanja suvišna. Kontekst ove knjige ipak zahtijeva bar upozorenje na stilsku unikatnost te slike. Obilje je građe prikladno za usporedbu. Treba imati na umu da većina mjerodavnih predstavnika modernističkih pokreta nije odustala od slikanja portreta, usprkos teoretskoj pretpostavci da će pragmatika fotografije ugroziti portret. Odgovor velikih portretista (poput Matissea, Kokoschke i drugih) bio je korjeniti prekid s naturalističkim portretizmom, koji je u eri fotografija doista gubio svoje umjetničko opravdanje, zadržavši samo ulogu u konvencijama društvene reprezentacije. Novi portret – izuzme li se alteritet kubizma – spaja načelo amimetičnosti s psihološkim pristupom individualnim crtama lica, s pristupom dakle koji iza fizičkog izgleda nastoji otkriti osobnosti karaktera i temperamenta. Karl Kraus je u jednom aforizmu svoje zbirke *Pro domo et mundo* 1912. pogodio bit problema, zapisavši da će u njegovu portretu što ga je naslikao Kokoschka rezultat biti paradoksalan, jer njega, Krausa, neće prepoznati oni koji ga poznaju, ali će ga prepoznati oni koji ga ne poznaju.¹⁴

Ta misao pristaje i Tartaglinu eksorbitantnom autoportretu. Među sljedbenicima kolorističke pobune teško je naći majstora koji je tako radikalno proveo neovisnost kromatizma. Na licu pretežu bijelo-plavi i žučkasti tonovi, na tvrdo modeliranom uskom odužem (a po tome autentičnom!) licu. Kad bi se primije-

¹⁴ Karl Kraus, *Beim Wort genommen (Werke, III)*, München 1965, str. 254.

nila iskustvena mjerila, što bi dakako bilo posve promašeno, morao bi gledatelj pomisliti da je suočen s maskom glumca u teatarskoj groteski. »Neprirodnost« je, međutim, istina samoanalitičkog pogleda koji želi ukloniti fizičku masku i pružiti uvid u karakterni spoj duševne osjetljivosti i ironijske mirnoće. Veliki slikar ostvario je, rekao bih, pirandellovski portret, koji balansira između privida i zagonetne istine.

U težnji za samobitnošću boje slikarstvo je prednjačilo. Kritičari sposobni za spoznavanje analogija zabilježili su koju godinu kasnije jasnu tendenciju prema afirmaciji boje u glazbi. Uz tradicionalne kategorije skladateljske građe sve se više očitovalo osamostaljenje boje glazbala, instrumentalnih kombinacija i novih izvora zvukova. Kasni romantičari (npr. Richard Strauss, Aleksandr Skrjabin) i impresionisti (napose Claude Debussy) okušavali su mogućnosti građenja kompozicije na nizanju kontrastnih zvukovnih ploha u kojima boja instrumenata postaje ravnopravna s harmonijskim sklopovima i melodijskim linijama. Znakovito je da je glazbena kritika počela upotrebljavati metaforu »zvukovna paleta«. Ako se u isti mah sjetimo da su slikari težili za »glazbom boja«, postaje jasno da se osnovna tendencija prve faze modernizma može definirati kao pokušaj specifičnog isticanja *elementarne* građe: u izvornom djelovanju kolora, u naravi čistog zvuka. U tom kontekstu posebno mjesto pripada predvodniku nove Bečke škole Arnoldu Schönbergu i njegovu krugu u atonalitetnoj fazi oko 1910. godine. On je prvi skladatelj dvadesetog stoljeća koji je slijed kombinacija orkestralnih boja učinio načelom kompozicijskog zbivanja. Treći komad u ciklusu od pet *Orchesterstücke* op. 16 autor je nazvao *Farben*. U tri minute trajanja glazbeno se zbivanje sastoji od promjena zvukovnog spektra koje se temelje na ponavljanju i modificiranju tonske vertikale atonalitetnog suzvuka *c-gis-b-e-a*. Schönbergov učenik Anton von Webern (koji je postao paradigmatički skladatelj prvih desetljeća poslije Drugoga svjetskog rata) karakterizirao je komad kao posve nov pokušaj statičkog, plošnog skladanja u kojemu kolorni kompleksi zamjenjuju melodijsko zbivanje. U muzikologiji se učvrstio naziv *Klangfarbenmelodie*, melodija zvukovnih boja, koji se primjenjuje na skladbe u kojima boja postaje parametar koji upravlja muzičkim protokom.

Jezična umjetnost, prije svega lirika, predočava u godinama prije rata metaforički postupak koji je posve sukladan ophođenju s bojom u fovista i ekspresionista: i u poeziji neki autori demonstrativno prekidaju s načelom podudarnosti između riječi i takozvane normalne percepcije iskustvenog svijeta. Pjesnici koji su na njemačkom jezičnom području, a poslije i drugdje, u analogiji sa suvremenim

slikarima, nazvani ekspresionisti, prekidaju uobičajenu vezu između označitelja i označenoga, signifikanta i signifikata, pa naprimjer čist snijeg ne mora biti bijel, sočna trava zelena, a ugljen crn ili smeđ. Mnoštvo primjera za disocijaciju pjesničke semantike i osjetilne konvencije riječi pružaju pjesme paradigmatskog autora srednjoeuropskog ekspresionizma, Georga Trakla. On prednjači vizionarskom snagom svojih dviju (jedinih) zbirki, *Pjesme* (*Gedichte*, 1913) i *Sebastian u snu* (*Sebastian im Traum*, posmrtno 1915). Iz dugog niza primjera izdvojit ću one koji najviše podsjećaju na čutilne paradokse slikarskih paleta: »crna kiša« (u pjesmi *De profundis*), »plave životinje« (*U selu – Im Dorf*), »crni snijeg« (*U selu*), »Crveni konji« (*Preobrazba zla – Verwandlung des Bösen*), »zvone plava zvona« (*Sonja*).

Sukladni su postupci u Georga Heyma, koji je u svom kratkom životu bio najdojmljivija ličnost ranog berlinskog ekspresionizma, ostavši, međutim, u međunarodnoj recepciji u sjeni Gottfrieda Benna. U njegovim zbirkama *Vječni dan* (*Der ewige Tag*, 1911) i *Umbra vitae* (1912) ima »crvene tame«, »crnog plamena«, »plave tame«, »crvenog mraka«, »bijeke vatre«... Ni hrvatska književnost nije ostala izvan tih tokova. Tko ne bi pomislio na navedene slikare i pjesnike kad u zbirci *Preobraženja* (1920) Antuna Branka Šimića susreće stihove i sintagme poput ovih: »Ja koracam livadama plav od sutona« (*Hercegovina*), »papirnato sunce« (*Samoća na vodi*), »nad zelenom vodom / krvare crvene noge mjeseca« (*Vече i ja*), »Ja lutam plavim stazama...« (*Povratak*).

Razumije se da disocijacija boja nije samosvrhovit postupak, nego simptom prosvjeda protiv tehnokratskog racionalizma svijeta, koji prirodi pristupa samo pragmatički. Na slikama i u poetskim tekstovima priroda postaje drukčija, za racionalnost nedohvatljiva. Preobrazbama i preobraženjima umjetnici čuvaju prirodu od tehnološkog izračuna – to je jedna od velikih tema ekspresionističke poezije, u kojoj se bez obzira na protuslovlja spajaju mistički zanosna misao o solidarnosti s izrabljivanom prirodom i nepokolebljiva uvjerenja da je zadaća ljudskog duha da snagom volje prevlada prirodoznanstveni determinizam i društvenu sapetost čovjekovu. Antinomija je ekspresionizma u tome što njegovi zastupnici žele biti spasitelji i vladari u isti mah. S toga se motrišta umjetnička pobuna protiv ukalupljene percepcije može tumačiti dvojako: kao pobjeda duhovne volje nad fiziologijom oka i kao znak uvjerenja da se u prirodi i cijeloj zbilji krije nepoznato, neviđeno, nešto u što tek umjetničkom intuicijom valja proniknuti.

Oslobodenje boje kao očitovanje umjetničkog voluntarizma vodi do drugih dvaju parametara oblikovanja: do novih odnosa prema organizaciji prostora i do

prikazivanja pokreta. Krilatice tog razdoblja logički su raznorodne, ali su u umjetničkoj teoriji i praksi gotovo neodvojive: kubizam i simultanizam. Obje tendencije tekovine su prvih dvaju desetljeća poslije 1900. godine, epohe koja je obilježena tolikim mnoštvom inovacija i istodobnih pokreta da je pojam simultanosti primjeren i samom razdoblju. Stilski pluralizam, sa srodnim i oprečnim tendencijama u isti mah, jedno je od glavnih obilježja razdoblja. To je osobito očito kad u muzeju vidimo pojedine slike koje su u Parizu nastale u trima godinama prije 1910: pokraj kolorističkih fantazija fovista nalaze se studije o segmentaciji prostora, već tada nazvane kubizam; prve apstraktne slike Kandinskoga istodobne su s Chagallovim figuralnim bajkovitim vizijama; a književni suvremenici, nekoliko godina kasnije, bit će tako ekstremno različiti autori poput Prousta, Joycea, Thomasa Manna, Rilkea, Kafke i dadaista.

Kubizam je fovizmu i ekspresionizmu srodan utoliko što je saveznik u napuštanju mimetičkih načela. Ali njegova je specifična likovnost još više izražena, jer kubisti napuštaju tradicionalnu figuralnost, pa i renesansnu tekovinu perspektive, u korist svojevrzne geometrizacije likovnih motiva. Kubizam se po naravi koncepcije približava apstrakciji, ali se ne odriče manje ili više prepoznatljivih ustaljenih motiva poput portreta, mrtve prirode i krajolika. Poruke koje su sadržane na platnima Pabla Picassa i Georges-a Braquea, predvodnika prve faze kubizma, znatno se razlikuju od neposrednosti kolorističke opojnosti u francuskih i njemačkih suvremenika. U usporedbi s Matisseom ili Noldeom kubisti očituju svojevrstan asketizam spojen s eksperimentalnom spekulativnošću. Na većini slika samo se posredno iskazuje elementarna osjetilnost; prevladava analitički um, koji istražuje mogućnost prepoznavanja jednostavnih praoblika organske i anorganske zbilje – geometrijskih tijela i likova. Pitajući se što je doista bitno u bezbrojnim predmetima vizualne pojavnosti, kubisti sa svojim tendencijama podsjećaju na jedan od tadanih smjerova europske filozofije, na fenomenologiju. Slikarsko pronicanje u čistu predmetnost i bit stvari, vodi prizmatičnom modeliranju, koje sadržava različitost istodobnih motrenja predmeta.

Antologijska je slika u tom pogledu Braqueovo djelo *Hommage à J. S. Bach* (1912). Kao paradigmatičko glazbalo slikar je odabrao orgulje, ali, dakako, nije pružio vjerni preslik instrumenta, već je neke bitne sastavnice, poput cilindričnih ili koničnih nizova visokih i tankih svirala, unio u likovnu kompoziciju koja na strogo reducirani način prikazuje, takoreći, ideju toga glazbala. U donjem dijelu slike ispisano je crnim slovima Bachovo ime. U strukturi slike izmjenjuju se mo-

delirani volumeni (svirale) s oštrim bridovima jedva naznačenih dijelova poput tastature i klupe. Askezu predočuju boje: smeđi, sivosmeđi i žuti tonovi stvaraju u razlomljenim oblicima pomnu ravnotežu. Srodna je slika *Bachova arija*.

Ni kubisti nisu propuštali priliku da se na svoj način priključe zamisli o muzikalizaciji likovne umjetnosti. No nisu to samo iskazivali artificijelnošću oblikovanja nego i predmetnim signalima. U imaginarnoj galeriji kubista (u kojoj su uz Picassa i Braquea zastupljeni i Juan Gris, Albert Gleizes, Fernand Léger, Robert Delaunay) upadljivo je mnogo slika na kojima je središnji predmet muzički instrument. Naprimjer, Braque: *Violina i paleta* (1909), Braque: *Violina i vrč* (1910), Braque: *Žena s mandolinom* (1910), Picasso: *Djevojka s mandolinom* (1910), Gris: *Gitara* (1913), Picasso: *Gitara* (1913), Picasso: *Zdjela s voćem, violina i vinska čaša* (1913), Braque: *Bachova arija* (1914), Picasso: *Harlekin s violinom* (1918), Braque: *Glazbala* (1918), Picasso: *Mrtva priroda s gitarom* (1922). Zanosan sažetak tih motiva pružio je Picasso 1921. velikim uljem *Tri glazbenika*, koje kubistički razlaže likove što svojim kostimima podsjećaju na karnevalske maske. Uz instrumente, od kojih se jasno prepoznaju frula i gitara, imaju i notne listove. Glave su tek naznačene, a usto su zakrabiljene, pa se budi dojam da se one posve stapaju sa svojom svirkom. Slika je apoteoza glazbe, djelo koje je i kolorno neobično rafinirano: kubistička struktura zasniva se na plošnim odnosima boja, crvene i žute (u harlekinskom kostimu), smeđe, ljubičaste i svijetložute.

Na pitanje zašto su kubiste toliko privlačila upravo glazbala, ne postoji isključiv odgovor. Neki kritičari smatraju da je razlog percepcijske naravi: gitara, truba, violina lako su prepoznatljivi objekti, pa oni kubističkom slogu daju jasan motivski signal, svakako mnogo više nego portreti u kojima »geometrizacija« djeluje osobito amimetički, pa i samosvrhovito. Kubizam je na području portreta svakako najudaljeniji od psihološkog shvaćanja ljudske ličnosti. Drugo tumačenje glazbenih motiva ima biografsko polazište, jer u najčešćem instrumentu, gitari, vidi vezanost španjolskih slikara, Picassa i Grisa, za sjećanja na mladost u domovini. No i kod Francuza poput Braquea ikonografija gitare nalazi potvrdu u sklonosti iberским motivima u umjetnosti s početka stoljeća, naprimjer u glazbi Claudea Debussya i Mauricea Ravela. Smatram, međutim, da je povijesno-estetički usmjerena ikonografija najbliža obuhvatnom odgovoru. Kao što je za foviste glazba bila uzor koji vodi slobodi, tako su i kubisti našli put da svoje rješavanje ploha stave u okrilje glazbe, umjetnosti koja na idealan način sjedinjuje senzibilnost i racionalnost.