

## PREDGOVOR

Prije više od deset godina pokušala sam iz bogatog nasljeda moderne umjetnosti izabrati neke figure koje slijede tradicionalnu ikonografiju te utvrditi kakve se *stvarnosti* u njima mogu razabrati. Štoviše, u početku sam bila uvjeren da se među njima mogu naći i takve figure koje bismo mogli shvatiti kao protagoniste našeg političkog stoljeća. A nakon što je, u lipnju 1998, rukopis predan izdavaču, pročitala sam knjigu François Fureta *Passé d'une illusion* (Prošlost jedne iluzije), objavljenu 1995. U tom »eseju o komunističkoj ideji u 20. stoljeću«, kako glasi podnaslov, francuski historičar pokazuje da je ta iluzija uporno trajala uprkos činjenicama i događajima koji su je opozivali. Tko god danas čita tu knjigu, mora se pitati kako je bilo moguće da zbog jedne iluzije bude izmijenjena sudbina više od polovice Europe i da zbog nje stradaju milijuni ljudi. A totalitarni režimi održavali su se uz pomoć intelektualne elite Zapada. Mnogi su od njih bili uvjereni da zemlje Istočne Europe moraju izdržati teror da bi se u budućnosti ostvarilo socijalističko društvo. Zanimljivo je da su upravo francuski intelektualci zaboravljali ljudska prava na ono što smatraju zaslugom francuske revolucije i što često spominju. Ravnodušnost spram ljudskih žrtava pokazala je i polemika u povodu objavljivanja knjige *Le livre noir du communisme* (Crna knjiga komunizma, 1997), posvećene Françoisu Furetu.

A ono što je bila naša svakidašnja stvarnost danas mladim ljudima, pa i nama samima, izgleda kao neki izmišljeni svijet. François Furet — koji je i sam do Budimpešte 1956. bio uvjereni komunist — nije kadar objasniti taj dugotrajni politički mesijanizam u svijesti europske intelektualne elite. Kao tipični primjer ustrajnosti političke vjere autor navodi Györgya Lukácsa, najvećeg suvremenog filozofa kapitalističke alijenacije, koji je pak sam komunističkom alijenacijom bio zarobljen cijeli život. Ne znam bolje definicije za njegov slučaj, kaže François Furet, od one što ju je dao Saul Bellow: »Blaga inteligencije mogu se ulagati u neznanje, kad je potreba za iluzijom duboka.«<sup>1</sup> Historičar se poziva na književnika, što je razumljivo. Pravom je pjesniku

<sup>1</sup> François Furet: *Le passé d'une illusion, essai sur l'idée communiste au XX siècle*, R. Lafont/C. Lévy, Paris 1995, str. 146.



poznavanje svijeta prirodno, kaže Goethe u razgovoru s Eckermannom (26. veljače 1824) i tumači kako je u svom *Götzu von Berlichingenu* anticipirao ono što se tek poslije obistinilo. Pjesnici, tj. umjetnici, nisu proroci, ali, upućeni u unutrašnji svijet, oni predviđaju. Goetheovu nasljeđu pripada i obnovljeno shvaćanje da je umjetnost spoznaja stvarnosti.

Milan Kundera piše da su se u Pragu u godinama sovjetske okupacije građani služili imenima, pojmovima i čitavim rečenicama iz romana Franza Kafke. Pisac je ispričao istinit događaj iz života svog prijatelja koji je postao žrtvom jedne greške tajne službe, a ono što je proživljavao »izgledalo mu je kao beskonačni labirint što potječe iz neke nepoznate mitologije«. Franz Kafka nije opisivao stvarnost totalitarne države, nastavlja Milan Kundera; on je, kao dubok pjesnik, vidio ono što drugi nisu vidjeli, ono što je »tu negdje skriveno«. Tako je otkrio »one tendencije koje su se, u najvećoj jasnoći i brutalnosti, očitovale na sceni Povijesti tek nakon njegove smrti«. James Joyce opisao je u *Uliksu* (1922) jedan dan u životu Leona Blooma, reklamnog akvizitera, 1904, u Dublinu. Taj je prikaz postao »slikom svjetske svakidašnjice«, s mnogovrsnim slojevima stvarnosti, izraženima na nov način. Tako je o tom romanu 1936. pisao Hermann Broch. Prema njegovu mišljenju, Joyce je prepoznao ono što je u jednoj epohi neprepoznatljivo i što se odupire prikazivanju. Snagom svoga genija, pisac je sliku svakidašnjice podigao do povijesnog realiteta, do totaliteta stvarnosti, što je imaju sva velika duhovna dostignuća. Jer »umjetnosti i jest dodijeljen zadatak«, kaže Hermann Broch, da »bude žarištem anonimnih snaga epohe, da ih u sebi skuplja, kao da je ona sama duh vremena, da sređuju njihov kaos i da ih time stavlja u službu vlastitog djela«.<sup>3</sup>

Tu cjelovitost nije lako postići u stoljeću rasutosti, ili, kako kaže Hermann Broch, raspada vrijednosti. Alberto Giacometti stalno je tražio izraz za tu cjelinu života, *la totalité de la vie*, kako je sam govorio. On stalno sumnja, i pita, što je stvarnost a što privid i onda kad crta jednu čašu na stolu. A ljudsko lice za njega je zagonetka i nepoznata zemlja. Najveći majstori moderne istražuju tu nepoznatu zemlju; oni žele prikazati čovjeka kakav on jest, i to je sadržaj prvog poglavlja. Pokušavam to protumačiti u djelima što sam ih izabrala, a uz pomoć izvora, svjedočanstava slikara i kipara. Najveći mislilac među umjetnicima 20. stoljeća, Paul Klee, izriječom tvrdi da je zlo komplementar-

no dobru; ono je uvijek prisutno; štoviše: on govori o stalnoj i nevidljivoj igri suprotnih sila, što je prazakon u kozmosu.

A zadaća je umjetnosti, kaže Paul Klee, nevidljivo učiniti vidljivim. Pablo Picasso uvjeren je da su tri četvrtine ljudskog roda životinje, a stvorio je vrlo velik broj djela u kojima prikazuje surovost i nasilje. Istog je uvjerenja i Sigmund Freud, istraživač ljudskih duša, te se i on slaže s Gustavom Le Bonom koji je, potkraj prošlog stoljeća, opisao novu nevidljivu silu što vlada svijetom: dušu mnoštva, koja je promjenjiva, nekritična i sklona emocionalnim zarazama. Istih godina James Ensor stvorio je paradigmatiku sliku rascepa što postoji između individue i mnoštva (*Ensor među maskama*, 1899), a prikazao je i dušu tog mnoštva (*Krist ulazi u Bruxelles*, 1888), i to podrugljivo i parodijski. Poslije toga, njemački slikari dvadesetih godina prikazuju tu zstrašujuću moć mnoštva u prizorima na ulici (peto poglavlje). Taj iracionalni i nepredvidivi sloj što postoji u čovjeku izmiče racionalnom tumačenju jer je osjećaje, kako je poznato, nemoguće znanstveno opisivati. A umjetnost ih izravno otkriva te nam tako pruža uvid u nutrinu povijesti, koju je ionako teško shvatiti. Za razliku od toga, ideolozi i tirani bili su uvjereni da poznaju čovjeka, i, više od toga, oni su znali kako će on htjeti živjeti u budućnosti. Taj bijeg od stvarnosti bio je zajamčen i zakonima. A u pjesnikovoj mašti i ptica kaže da ljudski rod ne podnosi odviše stvarnosti.<sup>4</sup>

Najveći majstori moderne ne traže ni ljepotu ni ružnoću nego istinitost, kako je govorio Rodin, ili Cézanne. To nije ništa novo, ali sad umjetnici raspoložu potpunom slobodom: nema više zahtjeva naručitelja, ni propisane ikonografije. Tako je počela nastajati nova slika čovjeka, tijesno povezana s onim što je u neposrednoj svakidašnjici okružuje. U stoljeću istraživanja i slikari i kipari postaju istraživači. Daleko od ljudi i događaja, Cézanne je živio na jugu Francuske i ondje stvorio laboratorij za nastanak novog osjetilnog i duhovnog svijeta. Ispitivao je samu slikarsku materiju, uporno i dugo trajno, i u tome ga nitko poslije nije nadmašio, kako tvrdi i sam Picasso. Kad slika kupačice u šumi, na obali rijeke, on ih prikazuje kao dio prirode, i tako je počeo mijenjati figuru čovjeka. Njegovo raznoliko i vrlo složeno djelo bitno je utjecalo na predodžbe o svijetu u umjetnosti 20. stoljeća.<sup>5</sup> Majstori koji su najviše bili pod utjecajem Cézanneovih dostignuća ujedno su i najdublje osjećali bliskost s djelima izvaneuropske umjetnosti, kao i s djelima europ-

<sup>2</sup> Milan Kundera: *L'art du roman*, Gallimard, 1986, peto poglavlje: *Quelque part là-derrrière*, passim.

<sup>3</sup> Hermann Broch: *James Joyce und die Gegenwart*, Rede zu Joyces 50. Geburtstag u: *Schriften zur Literatur/Kritik*, Band 9/1 Suhrkamp, 1983, str. 63-4 i passim.

<sup>4</sup> T. S. Eliot: *Four Quartets*, Burnt Norton, 1.

<sup>5</sup> Vidjeti: V. Horvat Pintarić: *Paul Cézanne u Grand Palaisu*, uz retrospektivu francuskog slikara u Parizu, *Nacional*, Zagreb, br. 1, 15. prosinca 1996.



skoga srednjeg vijeka. Ne samo Matisse i Picasso nego i mnogi drugi. Kad je 1921. Henry Moore prvi put vidio Cézanneove *Velike kupačice* (danas u Philadelphiji), imao je isti dubok dojam kao kad je promatrao statue Kraljevskog portala u Chartresu. »One leže na zemlji«, kaže engleski kipar, »kao da su odvaljene od planinske stijene«. <sup>6</sup> U Italiji je proučavao srednjovjekovno kiparstvo, a istovremeno je promatrao djela tribalne umjetnosti. Alberto Giacometti, koji je u licima svojih figura tražio »istinitost u pogledu«, našao je to u skulpturi Novih Hebrida. Za njega je taj pogled »više nego istinit« jer ne imitira oko, a uspijeva dati pogled. Kipar Novih Hebrida bliži je realnosti negoli grčko kiparstvo, u kojem nema pogleda, ili egipatski *Pisar*, koji ima stakleno oko. Taj kipar ima manje znanja, ali više osjetljivosti i inteligencije, nastavlja Giacometti. Također, po njegovu mišljenju, bizantsko slikarstvo, ili djelo Cimabueovo, bliže je realnosti nego renesansno slikarstvo, ali zašto je to tako, neobjašnjivo je. <sup>7</sup> Što se tiče uloge tribalne umjetnosti u cijelom stoljeću, američki stručnjaci smatraju da su posrijedi »izborne srodnosti«, što se očituju u jeziku umjetnosti i u novim vrstama umjetničke djelatnosti. Zato sam smatrala korisnim ukazati na sadržaj Goetheova djela *Izborne srodnosti* i na njegovo tumačenje čudnovatih veza što postoje u prirodi i među ljudima. Neobična je činjenica što su neka djela europskih majstora tako bliska ili slična djelima tribalne umjetnosti, ali nisu ona nastala — kako su utvrdili američki stručnjaci — pod njihovim utjecajem. Mislim da postoji nešto što im je zajedničko, shvaćanje svijeta kao velike kozmičke zajednice, kao nedjeljive cjeline, što je najbolje objašnjavao Paul Klee. U njegovim se razmatranjima sjedinjuje mitsko, kozmogonijsko i teogonijsko poimanje svijeta.

Mora postojati i neki drugi razlog za te srodnosti, ali on izmiče našem današnjem shvaćanju. Pitanje je kakve su to »anonimne snage epohe« što upućuju majstore moderne umjetnosti da stvaraju *miješana bića* — nisam našla bolji naziv — ljudska i životinjska. Danas možemo vidjeti fotografije sličnih hibridnih tvorbi što nastaju u biotehničkim laboratorijima: malog bijelog miša koji ima golemo ljudsko uho na ledima. <sup>8</sup> Moguće je, dakle, stvoriti fantastična bića kakva poznajemo sa srednjovjekovnih portala. Picasso je stalno radio

<sup>6</sup> *Henry Moore on Sculpture*, edited by Philip James, Da Capo Press New York 1992. str. 205. Kao što je poznato, Henry Moore kupio je Cézanneovu sliku *Tri kupačice* (1873-7) i za emisiju BBC-a, 1978. uradio je makete triju figura koje su poslije odlivene u sadri.

<sup>7</sup> Alberto Giacometti: *Écrits*, ed. Hermann, Paris, 1990. str. 246, 294.

<sup>8</sup> U biotehničkom laboratoriju u Bostonu, istraživači su 1995. uzgojili iz ljudskih stanica ušnu školjku i transplantirali je na tijelo miša.

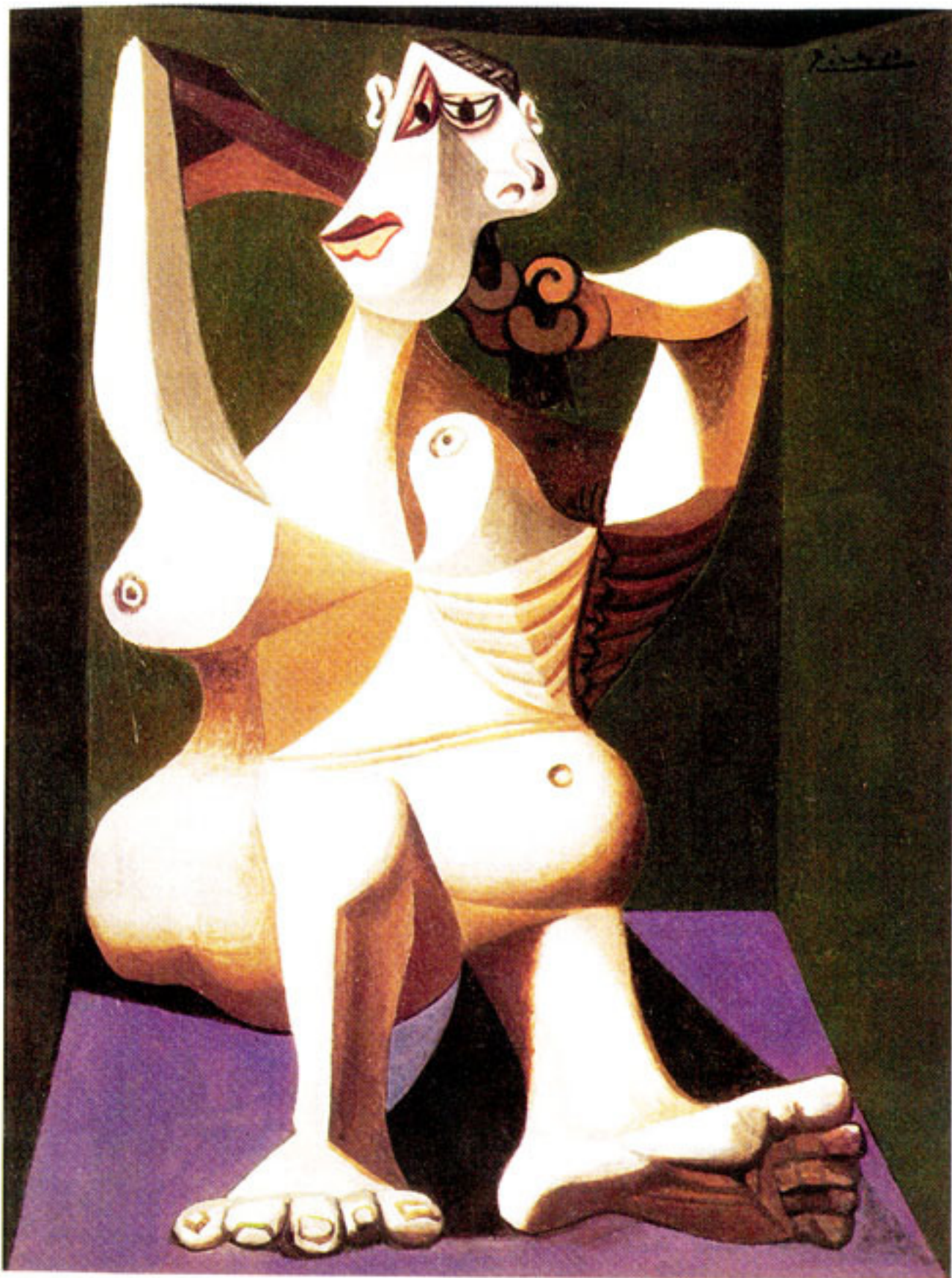
takve mutacije, a, u godinama rata, u Royanu je crtao i slikao portrete Dore Maar u kojima je donji dio glave nadomještao kosturnom njuškom svog psa Kozbeka. Dijelove njezina lica premješta u svim smjerovima, tako da se kad kad oči i usta nalaze iznad leđa figure. Ljude koji imaju lice nad ledima i hodaju natraške Dante je smjestio u *Pakao* (XX. pjevanje).

U sljedeća dva poglavlja razmatram dva pojedinačna djela: u jednom pravo bogatstvo i složenost slikarskog jezika; u drugom nasilje nad jezikom. Poglavlje *Venera u bordelu* odnosi se na Picassovu sliku *Gospođice iz Avignona*, djelo koje je 1907. prenerazilo suvremenike. Sukobe i suprotnosti što ih je slikar u sebi živio prikazao je na neobičan način: pet žena što pripadaju istom tipu figura drastično se mijenjaju na slici, od središnje nalik na Veneru do pete koja je prikazana poput rugobe. Pri takvim preobrazbama Picasso se služio različitim »stilovima«, te je tako, po mišljenju stručnjaka, razorio tradicionalno jedinstvo slike. Mnogobrojna, i suprotna, tumačenja što su slijedila pokazuju kako je teško shvatiti slojeve stvarnosti što ih sadrži snažno umjetničko djelo. A način promatranja te slike, tijekom ovoga stoljeća, pokazuje kako se i sama povijest umjetnosti mijenjala. U povodu izložbe te slike i djela što su na nju utjecala, 1988. rekonstruiran je njezin nastanak, koji je trajao godinu dana. Tako se, barem približno, moglo shvatiti što je u umjetnosti istraživački postupak i kakva je pritom uloga produbljenog i dugotrajnog rada, i to u napetostima što ih stvara intenzivan unutrašnji život. A on se u velikih ličnosti stalno obnavlja i mijenja. U toj slici prvi se put u Picassovu djelu javlja »nova ružnoća«, što je i početak njegova parodiranja konvencionalnih i uzvišenih pojmova. *Ružno, nakazno, odbojno i prljavo prisutno je u umjetnosti i u umjetničkoj djelatnosti cijelog stoljeća*. Picasso je pak nastavio slikati ženske figure uvijek u suprotnostima, a najpogodniji modeli bile su mu vlastite žene. Nakon serija crteža i slika *Žene koja plače*, nastalih nakon *Guernice*, Picasso je, u godinama rata, slikao isti model, Doru Maar, kao privlačan portret i kao nakazu. <sup>9</sup> Tada su nastale, možda, najjače Picassove horor-figure, a slike poput *Žene koja se češlja* (1940, Museum of Modern Art, New York) pobuđuju u nama duboku nelagodu. Među ostalim, one nas upućuju na pitanje ne svjedoči li taj genij stoljeća o tome da je dokraja razorena iluzija o čovjeku kakav je zamišljen u doba prosvjetiteljstva.

Nasuprot stalnim promjenama i pronalascima novih načina izražavanja u modernoj umjetnosti, antimoderna stajališta provode nasilje nad umjetnošću. O tome se govori u trećem poglavlju, *Prometeju među barbarima*. Mogu

<sup>9</sup> Vidjeti: V. Horvat Pintarić: *Dora Maar, Picassova žena koja plače*, *Cicero* br. 1, studeni 1998, Zagreb.





Pablo Picasso: *Žena koja se češlja* (Dora), 1940, ulje na platnu, 130 × 97 cm. The Museum of Modern Art, New York.

se (njemački) historičari i dalje sporiti o tome je li nacizam pospješen opasnošću od komunizma, činjenica jest da je moderna umjetnost najprije zabranjena u Sovjetskom Savezu. Kao posljedica tog antimodernog stava, razvila se masovna proizvodnja najprije socrealističke, a potom i nacističke, »umjetnosti«. Po naredbi države, koja je bila naručitelj, morale su biti prihvaćene konvencije ne realizma nego akademizma 19. stoljeća, a zadaća takve propagandne djelatnosti bila je prikazati heroje. Tako su u totalitarnim društvima, što se temelje na pseudomitovima, nastajali i pseudoheroji: uvijek u pretjeranim veličinama. Poznato je da neopravdano povećavanje dimenzija dovodi do vulgarnosti. A kako su pritom shvaćena djela grčke klasičke, najbolje pokazuje *Prometej* Arna Brekera. Usporedbom te statue i figura poput Lehbruckovih — koje su proglašene »izopačenom umjetnošću« — pa i djela grčke umjetnosti, pokušala sam utvrditi zašto se takvi radovi ne mogu shvatiti kao neka nova varijanta neoklasicizma. Tek kad uzmemo u obzir broj takvih statua i slika, i njihovu rasprostranjenost, kao i trajanje ideologijske okupacije Europe, možemo shvatiti koliku je ulogu imala takva djelatnost u nazatku kulture. Istinitost se otkriva u jeziku; on je mjerilo stvarnosti. Prazan jezik u onom što se nazivalo umjetnošću vladao je i u svakidašnjici. Prazne riječi-krilatice služile su za poticanje i održavanje emocionalne zaraze masa. Pa i velike ličnosti imale su ritualan odnos spram »svetih« riječi, kao što je riječ *Revolucija*. O tome pišem u četvrtom poglavlju, u *Kristu i Minotauru*.

Picassovo *Raspeće* vidjela sam prvi put 1985, nakon otvorenja njegova muzeja u Parizu. Čudan prizor, rastrgani dijelovi tijela, teško razumljiva i labirint-ska ikonografija. U tom kaosu likova ističe se komično prikazan mali bijeli Krist na velikom bijelom križu u crnom prostoru. Istoga dana ponovo sam promatrala Malevičev *Crni križ* u Centreu Pompidou. Kršćanski simbol za nedužnu žrtvu, goli crni križ u bijelom kvadratu, potpuno ispunjava promatračev vidokrug. Picassova parodija *Raspeća* i Malevičev patos križa, dvije slike, dva različita svijeta. Goethe kaže da je slikarstvo za oko istinitije nego sama stvarnost,<sup>10</sup> i to se ne može poricati.

Tijekom 20. stoljeća mnogi su slikari prikazivali rassetog Krista u najvećoj slobodi, ali je Picasso u tome radikaln. Stručnjaci za njegovo djelo smatraju da je njegova slika *Raspeća* blasfemna. Postoje i pripremni crteži u kojima je prikazan seksualni odnos između Krista na križu i Magdalene pod njim. Tih godina Picasso je izrugivao i druge žrtve, a ni neki crteži po Grünewaldovu

<sup>10</sup> J. W. Goethe: *Das Auge 1805/6*, u: Goethes Farbenlehre, Otto Maier Verlag Ravensbruck 1971.



*Raspeću* nisu bez ironije. O dvosmislenom odnosu Magdalene i Krista postoji duga tradicija, u slikarstvu i u književnosti, osobito u moderno doba. Čini mi se da je Picasso mogao naći poticaj za prikazivanje kaotičnog prizora u Evandelju a također i u zborniku *Legenda aurea*. Svakako, njegov je labirint u slici otvoren tumačenjima, kao i Malevičeva *Crvena konjica*, djelo završeno 1932, dvije godine nakon Picassova *Raspeća*. Slika je dobila taj naslov nakon autorove smrti, u muzeju, a smatram da je izvor toga djela mogla biti poema Aleksandra Bloka *Dvanaestorica*, koju predvodi nevidljivi Krist. Malevič je posljednjih godina života prikazivao grobove, seljake s križevima, a stvorio je i sliku *Glava seljaka* (1928-32), koja se može usporediti s crtama lica Velikog Inkvizitora kako ga je opisao Dostojevski. Razumljivo je, postoje velike razlike između Picassa i Maleviča, u osobnostima, u tradiciji, ali tu je i nešto što je uvjetovano vremenom i mjestom. Nije isto parodirati nasilje u Parizu ili živjeti usred stvarnog nasilja i biti njime osobno pogođen, u Moskvi. Dvije slike, dva različita povijesna vremena u istom kalendarskom razdoblju, u podijeljenoj Europi.

U petom poglavlju, pod naslovom *Homo melancholicus*, čitatelji će prepoznati naše sive zapuštene ulice, a neki, možda, i sebe same. Neposredni povod za razmatranje što slijedi bio je Berlinski zid. Socijalizam koji se brani zidom, ogradom od bodljikave žice, s naoružanom stražom i sa psima. A na zapadnoj strani grobovi na ulicama. Kao što spominjem, jedan od trojice autora povijesti melankolije (*Saturn i melankolija*), Raymond Klibansky, upitao se, 1988, ne postoji li neka veza između totalitarnih režima i melankolije, problem koji dosad nije obraden. Smatram da se odgovor može naći u djelu Thomasa Manna *Dr. Faustus*. Pisac izrijekom pita nije li protagonist romana, dr. Faustus alias Adrien Leverkühn, junak našega doba? Skladatelj, on je melankolik koji stvara, a istodobno je opsjednut demonom razaranja. Ima dvostruku, faustovsku, dušu; svladao je jalovost i postigao slavu tako što je sklopio pakt s davlom. Thomas Mann tumači i pojavu nacizma kao pakt s davlom. Povijest nacizma za njega je i povijest melankolije na barbarskoj razini. Može se reći da se taj pakt s davlom nastavlja u pokorenoj Europi, u kojoj su građani bili prisiljeni živjeti u znaku srpa i čekića, Saturnovih simbola. Nesloboda izaziva melankoliju, a *homo melancholicus* svakidašnja je pojava u totalitarnim društvima. Tirani pak koji njima vladaju jesu melankolici na barbarskoj razini, i za njih je tipičan »kobni ekstremizam« i »opijenost vlašću«, što ih udaljuje od stvarnosti. Nasuprot tome, umjetnici su svjedoci stvarnosti i oni je nagovješćuju. De Chirico je naslikao *Misterij i melankoliju ulice*, 1914; desetak godina poslije u njemačkom filmu (*Demonški ekran*) javljaju se ulice sa sličnim produženim sjenama, a glavni likovi imaju dvostru-

ku, faustovsku, dušu. U njemačkom slikarstvu istog vremena, u prikazima ulica, melankolija se očituje na posve drukčiji način. De Chirico i stručnjaci za povijest melankolije razlikuju sjevernjačku i južnjačku melankoliju, prema klimatskim uvjetima, a ja smatram da melankolik može biti i geopolitički protagonist koji takvim postaje pod prisilom zatvorenog društva. Je li to *uistinu* tako? Ne mogu pouzdano odgovoriti na to pitanje, kao ni na neka druga, o kojima sam razmišljala prilikom promatranja djela i usporednih stvarnosti što ih okružuju. A u središtu svega i jesu sama djela ili, točnije, način kako sam ih promatrala.

Zagreb, prosinac 1998.