



crkva u svijetu

UMJETNOST I MISAO

INVERZIJE SLIKARSTVO

Miro Glavurčić

Okrenuta slika Vasilija Kandinskog. Nao(pako)metrija. Poseban osvrt na rusku modernu umjetnost. Kazimir Maljevič. Čjurlionis. San i java. Magija ekstrema u ruskom modernom slikarstvu, revolucionarnog perioda. Nekoliko riječi o buđenju Giorgia de Chirica.

OKRENUTA SLIKA

»U prvi sumrak vraćao sam se kući s kutijom za boje, poslije jedne studije, još uvijek zaronjen u san i u uspomenama na završeno djelo, kada ugledah na zidu sliku izvanredne ljepote, koja je sjala nekim unutarnjim sjajem. Ostah zapanjen, zatim se približih zagonetnoj slici u kojoj sam vidio samo forme i boje, ali koje mi sadržaj ostade neshvatljiv. Brzo pronađoh ključ: to je bila moja slika, koja je bila naopako obješena na zid. Sutradan, na dnevnoj svjetlosti, pokušah ponovo pronaći impresije prethodne večeri, ali to sam samo donekle uspio. I u okrenutoj slici ja sam sad pronalazio objekt; nedostajala je svjetlost sutona da bi se on izgubio. Ja sam tad osjetio iščezavanje objekta u mojem slikarstvu.«

Vasilij Kandinski

Taj sumrak i to konkretno okretanje slike, koju kao da su okrenule neke nečiste sile, podsjećaju nas i upućuju, kao metafore, na suton jedne civilizacije i na silovite inverzije koje su se zbivale u slikarstvu, kao i u svijetu. Bilo kako bilo, pred očima Vasilija Kandinskog, toga evropeiziranog Azijata, padao je sumrak u kojemu su tonuli objekti i uspomena na predmete, a zatim se noć *apstrakcije* svalila na njegovu glavu i kroz njegove oči stala širiti po svijetu. Bio je zaronjen u san, tada, u tom konkretnom trenutku, koji se objavljuje u njegovu *Pogledu na prošlo* kao *proricanje*, ali i tokom cijelog budućeg apstraktnog razdoblja, a apstrakcija je, moguće, bila samo likovni izraz mjesečarstva u velikoj noći svijeta koja je bila pala na oči kao na savjest i svijest.¹

¹ Miro Glavurčić: *Ruska moderna umetnost i revolucija*, *Đeto* broj 11, 12/1967. strana 1455 i 1456. U tom tekstu se govori i o *inverzijama* i nekim značajnijim supstitucijama u ruskom modernom slikarstvu, s osvrtom na evropsko slikarstvo tog vremena. Suma *inver-*

Taj konkretni suton iz godine 1910, kada je u svoju sobu ušao Vasilij Kandinski i zatekao svoju sliku koju ne prepoznaje, jer je visila *naopako*, bio je uvertira i jedan njegov vlastiti ali i svjetski, lunarni period i početak likovnog mjesečarstva, ili trenutak *gluhog doba*; ponoć te noći nove estetike; *Valpurgina noć* magije nove ezoterije, u koju nesumnjivo ulazi i moderna umjetnost.

Kao da je Vasilij ušao u začaranu kuću, gdje se dešavaju čudne stvari i okultni fenomeni, on vidi jednu *novu sliku*, »izvanredne ljepote« kako »sja nekim unutarnjim sjajem«. On ne prepoznaje *svoju sliku*. Od tada do svoje smrti on će kao fantoma cijelog dugog života juriti, kroz svoje apstraktno slikarstvo, za izgubljenom impresijom iz jedne daleke večeri.

Suton i somnambulizam jedne civilizacije, u okviru kojega je Hermann Broch pisao svoje *Mjesečare* i u kojem haraše kult sna, snoviđenja i more, sa svim *registracijama snova*, onirizmom romantičara i postromantičara do nadrealista i poslije njih do današnjih dana, sa svim oblicima irealnog, nadrealnog i fantastičnog, bjehu obuhvatili glavu lunarnog Vasilija Kandinskog.

Okrenuta slika bila je opterećena informacijama; nabijena tajnim značenjem, koje će Kandinski razabrati u obasjanju kao »iluminist«, koji »prima svjetlost«. Od tada pa do svoje smrti, koja ga je zadesila u Francuskoj 13. prosinca 1944. godine, taj *ukleti slikar* posmatrat će slikarstvo drugim očima, ali poslije pedeset i više godina apstraktnog slikarstva, koje je začeto toga kobnog sutona, sada kada se ono čini mrtvim kao i njegov otac, mogli bismo se pitati: nije li sve to bilo *naopako* i nije li apstraktno slikarstvo djelo jednog pomračenja, koje se ukazivalo kao obasjanje?

Zbog čega i zašto evocirati *mračne sile*, okultno i dijaboličko, te pomišljati da je kuća u koju je Kandinski ušao, »zaronjen u san«, začarana ili ukleta, kao one koje proučava parapsihologija ili metapsihologija, nazivajući ih *la maison hantée*? Je li to puko metaforičko izražavanje ili mislimo da je Vasilij Kandinski pripadao ezoterijskim i okulističkim krugovima, gdje se zazivaju duhovi i obavljaju mračne operacije i rituali, kao njegov prijatelj Čjurlionis. Magija je bila zamijenila religiju širom Rusije a Petrograd je bio leglo heretika, ezoterista i okultista, i čitava jedna *falanga antikerista* skupljala se u podzemlju carskog Petrograda. Treba li Vasilija Kandinskog vidjeti kao adepta i kao vražjeg šegrta i satanistu, te u tom smislu tumačiti i *okrenutu sliku*, jer je inverzija veliki i opasni posao vještica i maga, ili je sve u njegovu životu sasvim nevino?

Ali Čjurlionis, taj zagonetni Litvanac, koji je svojom *Zimom* nagovijestio apstraktno slikarstvo, ako i nije njegov stvarni duhovni otac, bio je rozenkrojcer i framason. Okultizam Vasilija Kandinskog, koji je nesumnjivo pretrpio uticaj Litvanca Čjurlionisa, ogledao se i u njegovu pro-

zija koje smo tamo spomenuli, između ostalih i administrativno obrtanje stanja stvari u ruskom slikarstvu i »povratak« realizmu, propisan dekretima, izražava neizbježno i kobno kruženje i oscilaciju između suprotnosti. S obzirom na te *inverzije* tekst je nekoliko puta citiran.

gramu sastavljenom poslije revolucije u Inhuku (Institutu umjetničke kulture).²

Okrenuta slika bila je izraz posunovaćenog svijeta; slika koja »normal« visi u anormalnom svijetu. Ta slika Vasilija Kandinskog okrenula se zajedno sa svijetom koji je okrenuo naglavce. *Okrenuta slika* Vasilija Kandinskog bila je okrenuta u općoj rotaciji dinamičkog svijeta, u kojem se »okretao Hegel«, Nietzsche poduzimao »revalorizaciju svih vrijednosti«, zamjenjujući Krista Antikristom, kršćanstvo poganstvom i u kojem je mračni adept satanskih kultova Joris-Karl Huysmans pisao svoj roman *Naopako* (A rebours). U banalnim fenomenima i zbivanjima društvenog života ispoljavala su se učenja ezoterijskog podzemlja, i magijske *inverzije*, koje je Jules Michelet toliko naglašavao, postajale su vidljive u našem svakodnevnom životu i u umjetnosti koja nas neumitno okružava.

Iz podzemlja dolaze i izbijaju *lažni proroci* i njihova učenja i ono što je bilo sakriveno postaje samo jednim svojim dijelom vidljivo, kao sante leda, i to su površinska ispoljavanja i vidljive povijesne manifestacije, na planu umjetnosti kao i na planu života, ali kauzalitet ostaje sakriven i »tajna historija«, o kojoj se govori od Balzaca do Louisa Pauwelsa i Jacquesa Bergiera,³ jedino je još sposobna da ustanovi vezu između neke posljedice i njihovih uzročnika i jedino ona čepрка po korištenju pojava, ako se ne piše u »tajnim društvima«, ali nama ovdje nije do toga da pišemo »tajnu historiju« apstraktnog slikarstva, pa ni da dokazujemo da je ono proisteklo iz ezoterijskih krugova.⁴

Ezoterizam, okultizam i magija, ta tri oblika primitivne *volje za moć*, nisu iščezla, ali se izražavaju na drukčiji način, s više raznovrsnosti i snage i često maskirani racionalizmom, kako kaže Georges Buraud.⁵ Oni su se uvukli u znanost, filozofiju, umjetnost i književnost. Čitava falanga »ukletih pjesnika i umjetnika« prebacivala je teret magije, izvlačeći ga iz inicijatičkih pećina, i razasula kroz poeziju i umjentost opasnu i tajnu nauku.

Bilo kako bilo, *princip inverzije i zakon obrtanja* trijumfirao je ne samo u djelu Vasilija Kandinskog, koji će odlučno raskinuti sa stvarnim i predmetnim svijetom, jer je on već onda (1910) i onog sutona »osjetio iščezavanje objekta«, već i u cijelom modernom slikarstvu. I kao što je apstrakcija zamijenila predmetno i realističko slikarstvo, tako je supstituirana i ljepota, a kao konačna konsekvencija te supstitucije pojavljuje

² Taj program bio je podijeljen u dva dijela: *Teorija odvojenih dijelova umjetnosti i Kombinacija odvojenih umjetnosti u stvaranju monumentalne umjetnosti*. »Prvi dio sastojao bi se od analize svakog umjetničkog medijuma. Polazna točka bila bi psihološka reakcija umjetnika na određeni kvalitet (npr.: zna se da crvena boja pojačava aktivnost). Kao rezultat takvih analiza stvorio bi se jedan umjetnički rječnik.« »Boje bi bile ispitivane (a) u svojim općim i (b) svojim relativnim vrijednostima.«

»Boje bi bile proučavane posebno, a zatim u kombinacijama. Ta proučavanja bila bi usklađena sa fiziološkim, medicinskim, kemijskim i okultnim znanjem i iskustvom subjekta, npr.: čulne asocijacije i boja; boja i zvuk itd.« Drugi dio, koji je bio posvećen sintezi umjetnosti, pretpostavljao je jedan mehanički način spajanja i susreta raznih medijuma, najčešće u kazalištu. Skrjabinov rad na paralelizmu i korespondenciji zvuka i boje bitjaše mu primjer.

⁴ Okultni izvori romantizma čini se da su uvjerljivo dokazani. Vidi: Viatte (Aug.) *Les sources occultes du romantisme*, Paris, Champion, 1928.

⁵ Georges Buraud, *Nuits d'Idumée ou les magies de l'ésoétérisme nouveau*, Etudes carmelitaines, Desclée de Bruwer, Paris, 1952.

se *art brute* i »estetika ružnog«, ali to nisu jedine relacije na kojima bismo mogli pratiti metamorfozu moderne umjetnosti.

Zapanjujući je fenomen inverzije. Dinamika modernog slikarstva i moderne umjetnosti pokazuje neke zakonitosti koje bi se gotovo mogle uhvatiti u pozitivističke i egzaktne sheme, a *zakon obrtanja* (loi du renversement) kao djelo tajanstvenog inspiratora, vlada nad modernim umjetnicima kao nad vješcima i neurastenicama⁶ i slikarstvo se ukazuje kao autentična i sasvim moderna čarolija, koja se univerzalno prakticira u ludnicama (iz terapijskih ili dijagnostičkih razloga), gdje se psihoanaliza ispoljava kao novi oblik jedne drevne magije iz eskulapovskih hramova, kao i u ezoteriji moderne umjetnosti koja se manifestira kao ludilo »ludog, ludog, ludog svijeta«. Dubuffet i *Art brute* instalirat će koridore kroz koje će teći duh ludila i magije, a galerije i ludnice postat će »spojeni sudovi«.

⁶ »Šta će biti ako ja nisam čovek već veštac, veliki majstor preturanja stvari naglavu, i ako ovaj orman, pola paleomašina nekakva pola dinosaurus, i nije ništa drugo do neka mala vrhovna vradžbina, koja treba ideje i suštine kojima smo okruženi da pretvara u prašinu i besmisao? Odneduk mi zazvuči rečenica: »... ainsi reprit-il son grand méfier du démoraltisateur!«. Nije li i meni odneduk rečeno da krenem baš takvim putevima vrhovnog poznavanja, tj. uništavanja stvari? Nisam li ja, kao i davno, neki predistinjirani majstor obrtanja stvari naopačke, potružbuške, naglavačke — i nije li takva preokupacija vrlo simbolično označena ovim nemogućim čudovištem, sa kojim sam očito vezan nekim nejasnim vezama? Nije li svrha ove mašine baš ta da sve stvari od reda i od vrednosti, i sva misaona dobra, i sve smisaone repere ovozemaljskih i onozemaljskih stvari svodi nekom unutrašnjom derimizacijom na uboge i komične prapočetke? *Reductio ad absurdum* — na kraju krajeva znamo iz Logike da se stvari i tako mogu dokazivati, pa katkad i samo tako, ali tada taj posao nije baš od najčistije ruke.«

Bogdan Bogdanović, Zaludna misterija, Nolit, Beograd, 1963, s. 206, 207.

Knjiga B. Bogdanovića, sa podnaslovom: *Dokrina i prakтика bratstva zlatnih (crnih) brojeva*, uspostavlja vezu između nelmarstva i magije i cijela jedna velika arhitektura renesanse i baroka, pa sve do Gaudija, zasniva se na jednoj, pomalo mitomanskoj i delirantnoj ezoteriji.

Pojam NAO (PAKO)METRIJE, »danas već izgubljene i totalno nepoznate« nauke, često se spominje u knjizi B. Bogdanovića, a on dobro izražava vještičarski karakter tih inverzija u umjetnosti.

Taj *zakon sabata*; pokretanje svega onog što je naopako, neće izbjeći ni René de Solier: »*Le Sabbat implique la mise en oeuvre de tout ce qui est „à rebours“*«. René de Solier, *L'Art fantastique*, Paris, J. J. Pauvert, 1961. p. 50.

Veza između dijaboličkog i psihičkih oboljenja često je naglašavana pa i u suvremenoj psihijatrijskoj literaturi. Aubin, Jean Vinchon, Gaston Ferrier, Lhermitte među psihijatrima i psiholozima govorili su o toj morbidnoj i misterioznoj relaciji. Magijski prevrtanje (le renversement magique) često je spominjano.

»Po jednom vjerovanju koje nalazimo u većine primitivnih plemena, djelovanje ljudskog bića može pokrenuti i to automatski loše raspoloženje nevidljivih sila. Da bismo izbjegli njihovim manifestacijama, ponekad je dovoljno da ne obnovimo naš neodgovarajući čin; ili da bismo neutralizirali djelovanje sila potrebno je proizvesti jedan *inverzni fenomen jednom novom akcijom*, a taj čin, naravno, mora da bude suprotan prvom. Taj čin treba da napravi onaj isti čovjek koji je napravio i prethodni: ono što je on učinio to može i poništiti i baš to poništavanje je u njegovoj vlastitoj moći... Odatle i zakon Taliona...«

»U nekim prilikama (grčkih kronija, rimskih saturnalija ili karnevala današnjih dana) po tradiciji se radi sve *naopako, à rebours*. Posebno u društvenom i moralnom ophođenju: gazde služe slugama koji ih psuju, burleskni kraljevi i svećenici mogu raditi sve ono što je pravim monarsima i svećenicima zabranjeno.«

»Značenje povratnog udara (*Choc en retour*) sadrži proces obrtanja.«

»Tallon predstavlja najopćenitiji oblik obrtanja (renversement).«

»*Negativizam je, u algebarskom smislu te riječi* (Chaslin), namjera da se obavi suprotan čin od onog koji se očekuje ili zahtijeva i koji odgovara prozedu »obrtanja«, a to je uistinu magijsko ponašanje koje teži da neutralizira misteriozne sile pred kojima se bolesnik osjeća kao igračka ili žrtva.«

Dr H. Aubin, *L'homme et la magie*, Bibliothèque neuro-psychiatrique de langue française, Desclée de Brouwer, 1952, s. 105, 106 i 107.

DE CHIRICO SE BUDI

Nije dovoljno vidjeti jednosmjerno kretanje moderne umjetnosti: od jave i lucidnosti do dna i somnambulizma, ni od klasičnog shvaćanja ljepote do estetike ružnog. Suviše je simplificirana predodžba koju možemo imati u modernom slikarstvu ako uočavamo samo kretanje od reda k neredu; od likovnog kosmosa prema likovnom i pikturalnom kaosu; od sintetičkog i organskog k analitičkom i mehaničkom u trijumfu vulgarne tehnologije. To je vidljivo na prvi pogled, ali to nije cijela istina, jer se Salvador Dali svjesno sukobljava s maticom, *duhom prkosa i dendizma*. Čudesni grafičar Escher, kojega će jedan Salvador Dali citirati u svojoj slici *Lov na tunje* i koji danas u svijetu ima brojne tajne poklonike, negdje na rubu te mutne bujice likovnog života i smrti, izbjegavao je družiti se sa slikarima i birao je društvo matematičara i psihologa, nastojeći uvijek, u svojoj grafici, za ravnotežom racionalnog i iracionalnog. Dali i Escher su dva imena veličanstvenog i opasnog kretanja uz struju.

A treći, ili moguće ispred njih obojice, Giorgio de Chirico, prkosi duhu somnambulizma, ali dozvolimo da sam on govori onako kako je govorio Dragošu Kalajiću, u Rimu, u svojoj kući na Piazzii di Spagna trideset i jedan, krajem mjeseca travnja tisuću devet stotina šezdeset i šeste.

»U stvari, ja svuda vidim maloumni napor da se sačuva i opravda maloumnost modernog slikarstva. Teže je bilo oslikati Sikstinsku kapelu nego bilo koju modernu sliku... odnosno, teže je napraviti bilo koju normalnu sliku nego neku od na primer one vrste koju nazivaju pop-art. A teorije o mojim slikama, to su najčešće izmišljotine nadrealista. Zato ljudi u njima traže neke predznake katastrofe, mračne poruke, napetost kriminalnih romana... Ta konvenira nadrealistima — supersampionima imbecilnosti. U stvari, radi se o savim drugim stvarima... San? Podsvest? Tja! Ja sam uvek radio i radim savršeno lucidan, savršeno svestan, sa punom svešću. Moj jedini problem u slikarstvu je slikati što bolje. I to mi je uvek bio problem, i uvek će biti, sem ako ne doživim neki nervni šok. Naravno, ima ljudi koji slikaju u transu. Ja — ne! Ja nisam medijum.«

»Da, moderna umetnost me savršeno ne interesuje. Kao što sam vam rekao, radi se o jednom velikom trgovačkom blefu, o pljački naivnih od strane masonskih varalica. Oni zato i slave primitivnu umetnost pošto je to jedina stvar koja može da se upoređuje sa modernom umetnošću. To vam je kao kad se stare dame okružuju babama, kloneći se mladih devojaka, da bi izgledale mlade, lepše, svežije. Celokupno moderno slikarstvo izaziva mi samo i jedino dosadu. To me ne interesuje, o tome ne razmišljam... Posljednji veliki slikari bili su Kurbe i Delakroa. Posle njih dolazi dekadensa koja još uvek traje i koja je sve gora... Nekad se veština prenosila sa kolena na koleno, kroz generacije. Danas je veština prezrena, a tajne, velike tajne slikarstva su zaboravljene i izgubljene... Ljudi su sami uzroci svoje nerbove. Ja sam negde pred rat boravio u Njujorku. Odseo sam tamo u jednom hotelu u centru. I nisam primetio da je život neurotičan. Sve je bilo prilično normalno i mirno kao i danas. Ovde, u Rimu. Ovaj život, saobraćaj, buka sve me to ni malo ne uznemirava. Mislim da je sve to prilično tiho, mirno. Ne verujem da to koga može uznemiriti sem ako nije žrtva šoka. A što se tiče ratova... pa Italija je bila uvek puna ratova, tokom čitave renesanse, pa ipak, ti ratovi nisu se odrazili u njihovim slikama.«⁷

De Chirico odbija da bude »medijum« i da pripada »maloumnosti modernog slikarstva«, i ne želi da ga ubrajaju u nadrealiste, te »superšampione imbecilnosti«, kao što su učinile gotovo sve historije nadrealizma.

⁷ Dragoš Kalajić, *Krševina*, Nezavisno autor. izd., Beograd, 1968, s. 23, 24.

Giorgio de Chirico se južnjački temperamentalno nastoji osloboditi sna i univerzalnog mjesečanstva te hoće da slika »savršeno lucidan, savršeno svestran, sa punom svešću«. Pa ipak, mi ne znamo i ne možemo znati je li se de Chirico sasvim probudio, a prije nego što povjerujemo njegovim riječima treba vidjeti njegove posljednje slike, jer po »revolucionarnoj dijalektici« *što gore to bolje* možda će nam ponuditi gore slikarstvo, usprkos svekolikoj njegovoj želji »da bolje slika«.

Moderno slikarstvo se ukazuje de Chiricu kao posljednji stupanj jedne mračne dekadence, koja, na kraju, želi nakazna i morbidna djela prikazati svijetu mjesečara kao novu ljepotu i posljednju estetiku, a on sam, mediteranskim duhom i prkosom, kao Salvador Dali, želi slikati lijepo i sve ljepše, u duhu mediteranske tradicije i odbačene estetike.

Psihodelički slikari i amateri L.S.D. ne žele nego prenositi slike svojih delirijuma i transeva, u paroksizmu općeg sna, košmara i automatizma, pa su oni posljednji val mučnog somnabulizma.

San je prekrpio javu u »oskudnom svijetu« i noć svijeta je pala na sliku. Vješci, magi i medijumi igraju na općem sabatu i vrte se u krugu magijskih rotacija i inverzije, a suprotno njima Giorgio de Chirico želi da bude budan.

SAN I JAVA

Na relacijama između sna i jave oscilira moderni evropski senzibilitet koji se budi ili tone u san. U *Akselovu zamku* Edmunda Wilsona može se tek naslutiti ta cik-cak linija inverzija i oscilacija u onom povijesnom kontinuitetu koji obuhvata segmente romantizma, naturalizma, simbolizma i nadrealizma. Ali od simbolizma do nadrealizma i od nadrealizma do psihodeličkog slikarstva i nije bilo značajnijeg okreta prema javi, osim ako ne bismo tu uzeli *socijalistički realizam*, koji bi se prije mogao shvatiti kao poseban oblik mjesečarstva.

Među *opasnim jednadžbama* moramo ubrojiti i jednu osobito kobnu: *java = san*.

Budna svijest je lajtmotiv starih filosofija, ali se pojavljuje kao vrhovni zahtjev i u djelima modernih matematičara i fizičara. Engleski astronom Fred Hoyle u jednom romanu spominje interstelarne maglice kao nosioce nadživota i koje djeluju na mozak ljudi dovodeći ih u »stanje budne svijesti«. Pa i marksistički biolog J.B.S. Haldane, malo neobično za svoju poziciju, misli da je univerzum čudesniji nego što se inače misli i da poetska i religiozna svjedočanstva o jednom stanju više svijesti, superiornije od naše budnosti i naše jave, treba da bude predmet naših znanstvenih istraživanja.

Super-lucidnost. Zen, »koji ima okus čaja« kao sredstva protiv sna, okultizam s inicijacijama magijskog karaktera, drevne religije i filosofije, težile su *stanju budnosti*, isto tako kao i suvremene ideologije.

»Probudi se, spavaču, probudi se!« Taj poziv star je koliko i čovječanstvo, a najčudnije on odjekuje u Getsemanskom vrtu u vrijeme Kristove muke. Sin čovječji bori se protiv sna i ponavlja, još jednom, kao prije

u parabolama: »Bdijte!« *Prvi korak filosofije je poziv: »Čovječe, probudi se!«*⁸ To znači da taj čovjek ne prestaje da spava. Thomas Mann u *Čarobnom brijegu* varira tu drevnu temu bdjenja i pospanosti. Kao kruna svega, mnogima izgleda da cio svijet spava i da Hermann Broch ima pravo kada svugdje unaokolo vidi svijet somnambula.

I nikada ne prestaje nastojanje da se iluzije odvoje od istine. Dijabolički iluzionizam, ili velika majstorija laži, a đavo je po teozolozima pravi majstor laži, veliki smutljivac, ili »Božji majmun« koji majmunski oponaša i karikira, ne prestaje nam zamjenjivati stvari i pojave. U iskrivljenom zrcalu prikazuje nam se lucidnost i ekstaze se svetaca i mistika uspoređuju s transom medijuma i narkomana.

Georgije Ivanovič Gurdijev mračan je koliko može biti mračan jedan moderni »luminist«, mag par excellence, vještac koji okreće sve naglavce te nam mrak prikazuje kao svjetlost, a javu kao san. Bio je jedan od posljednjih ezoterista koji je rješavao gornju i *opasnu jednadžbu*. Njegov utjecaj je između dva rata bio velik među francuskim intelektualcima, a sada njegov utjecaj fantastično raste među engleskom mladeži, koja nastoji da se probudi. Ali, što je buđenje a što hipnoza kada su u pitanju takvi vješci? Gurdijev navodno poznaje tehniku buđenja, Uspenski je zabilježio njegova saopćavanja. Francuski biografi Gurdijeva pitaju je li on bio svetac ili đavo. Taj mag je mislio da postoje osnove za jednu psihologiju i za jednu fiziologiju te super-lucidnosti. Na poslu te dijaboličke algebre bili su i Gustav Meyrink i Raymond Abellio. I uvijek iznova, a u našim danima više nego ikada, identificirati javu i san ne radi se zato da se izađe iz kobnih iluzija koliko da se ponudi jedno luciferijansko »obasjanje«, zapravo iluzionistički svijet i vještački čajevi kao oni koje nam stvaraju halucigene pečurke, ili marihuana, hašiš i L.S.D. Knez mraka želi nam u svojoj NAO(PAKO)METRIJI iskazati mrak kao svjetlost a svi *alumbradosi* i *iluministi* su bitno mračnjaci. Knez mraka je Lucifer (Lux, lucis — svjetlost, ferre — nositi) a njegovo ime izražava cio opasni sistem inverzija, supstitucija, obmana i laži. Poslije jedne nove *opasne jednadžbe* mrak = svjetlost, mi jedva možemo, kroz labirint pojmova u kolosalnom Babilonu, na koji sve više nalikuje naša civilizacija, sa svojim semantičkim kaosom, spoznati šta je to prava lucidnost, budnost i obasjanje.

Poziv: Bdijte! treba da nas upozori i na nepreglednu masu *lažnih pro-roka* koji govore o budnosti.

SAN I JAVA (II)

Čjurlionis je kao slikar pripadao petrogradskom krugu umjetnika, Litvaniji i svijetu. Iznad svega svojem vlastitom svijetu koji je stvorio po uzoru na ovaj svijet, u silnom zanosu i snu... U Rusiji je postojao, u izvjesnoj mjeri i čistoći, nadrealizam prije nadrealizma. Nema toga pravca koji se ne može razvijati retrogradno, suprotno toku vremena i kretanju kazaljke na satu. To je duhovito utvrdio Amroz Bierec za masoneriju. Prema njegovu mišljenju od 1717. godine, kada je nastala, masonerija započela svoju retrogradnu povijest, sve

⁸ Emmanuel Mounier, *Introduction aux existentialismes*, Gallimard 1966, st. 21—22.

dublje i dublje u dubine vremena. Kubizam, nadrealizam, apstraktna umjetnost, a i moderna umjetnost u cjelini, također su prodirali postepeno sve dublje u povijest. To je projekcija u povijest sna o veličini, koji su sanjali svi osnivači škola. Ako se može govoriti o mjesečarstvu u svijetu, onda se s posebnom lakoćom može govoriti o snu umjetnosti. Maksim Gorke je smatrao da romantizam može imati mjesta u realizmu, a jedan integrirajući realizam u kojem se, suprotno raslojenju slikarstva, vrši proces sjedinjenja, ogranički a ne mehanički i eklektički, još je jedino mogući. Ali takav se realizam ne može ostvariti administrativnim putem i dekretima. Socijalistički realizam, kakav znamo iz post-revolucionarnog perioda ruskog slikarstva, posebno od godine 1932, nije ništa drugo do oblik mjesečarstva i snoviđenja, gdje se Staljin neočekivano često javlja i ističe kao u nekom delirijumu, na nekim mjestima i situacijama, čak i suprotno povijesnim činjenicama. Dijalektičko: zadržati — odbaciti, pojednostavljeno je u: odbaciti! Osim jednog sna, svi drugi su bili odbačeni.

Maksim Gorke, koji je igrao značajnu ulogu u formiranju socijalističkog realizma, imao je razumijevanja za san i fantaziju: »Odlično, dragi moj, svakodnevn život, žanr i drugo, to je sve dobro, ali gdje je san? Gdje je san, gdje je fantazija, ja vas pitam?... Zašto kod nas nema Čjurlionisa?«

Čjurlionis je bio u podrumu. San s anđelima i đavolima, s košmarima i kaosom, koji se, kao u mitovima, preobražava u kosmos i red bio je zabranjen. Odista, pervertirani san na strani nadrealizma bilo je zastranjenje iste vrste. Uvijek se nešto u modernom slikarstvu odbacuje: ili java ili san, ili ovaj svijet ili onaj, ili konkretni predmet ili apstraktni znak... Već odavno je rečeno da u modernom dobu žive sami pervertiti i mjesečari. Za sve njih, pa i za socrealiste, realizam je pojam sasvim stran i tuđ.

(Ruska moderna umjetnost i revolucija)

INVERZIJE KAZIMIRA MALJEVIČA

Sve do 1913. godine ne može se govoriti o Maljevičevoj originalnosti, a te godine upalio je svoje »suprematističke semafore«, kako bi on kazao. Te godine je Kazimir Maljevič svladao lekciju svojeg doba, našao je sebe u labirintu moderne umjetnosti, koji je rađen po uzoru na stablo koje se račva, genealoško deblo modernog slikarstva, ali grančica suprematizma, prenesena u metaforu labirinta, bio je čorsokak, mjesto usamljenosti i izolacije, jer usprkos svim učenicima, suprematizam je sam Maljevič.

Od *Prodavačice cvijeća* (1904—1905), slikane u duhu Bonnarda, pa do *Crnog kvadrata* iz 1913. godine, Kazimir Maljevič je prevalio velik put: od impresionizma do suprematizma, od djevojke i cvijeća do crnog kvadrata, od figurativnog do apstraktnog. Put zaborava likovnog zavičaja, put otuđenja. Preko smiješnog *Kupača*, preko futurističkog *Oštrača noževa* i *Polja* iz perioda njegovih »agrokulturnih tema«, pored strojeva i seljaka, Kazimir Maljevič se uputio bijelom beskraju.

Treća dimenzija se postepeno gubi u tom vremenskom rasponu od *Prodavačice cvijeća*, gdje također nije bila naglašena, pa do suprematističkih slika, gdje je već nikako nema. Slika se uspravila uza zid i postaje dvodimenzionalna, sve dotle dok bjelilo Maljevičevih suprematističkih slika ne shvatimo kao prostor ad infinitum, do u beskraj, kako on želi da se shvati. »Suprematističkim sistemom ukinuta je plava boja neba, zamijenjena bijelom koja je istinska, stvara predodžbu beskraj...« Plavilo se skidalo i s neba. Ja s neba uklonih plavetnilo koje je vrsta crnine (Rimbaud). Na Chagallovim slikama nebo će biti i plavo i crveno. Maljevič je »sa svojim drugovima-pilotima zaplavio u taj bijeli beskraj«. Ali koliko i beskraj to je bio i kraj i bijela se površina identificirala sa zidom, zidom barijere i dvodimenzionalnosti. Zidom besperspektivnosti i zatvorenih prostora. Maljevič je insistirao na filozofskom karakteru suprematizma.

Presušio je izvor stvarnosti koji je napajao slikarstvo. *Crni križ* iz 1913. godine znak je na raskršću, tajanstveni semafor suprematizma, otajstveni križ koji će otada pa do smrti Kazimir Maljevič nositi prema svojoj vlastitoj Golgoti. Tako ga je i on sam shvatio i u tom smislu ga je spominjao. Za slikare tog doba priroda je bila neprijateljska sila, a slika je, po Maljeviču, mjesto gdje slikar gradi svoj svijet vlastitom intuicijom. Maljevič je postavio svoj *Crni križ* na raskršću dvaju svjetova, prirode i onoga što ga stvara slikar imitirajući Boga. Ali već je i stroj u futurizmu značio oslobodilačko oružje u borbi s prirodom.

Suprematizam označava »supremaciju čistog senzibiliteta u umjetnosti i teži harmoniji linija, oblika i boja, nastojeći da ustanovi one vizualne kauzalite koje su u osnovi umjetničkog doživljaja. »Sastajališta suprematizma izvanjske okolnosti prirode su beznačajne; bitan je senzibilitet kao takav, neovisan o sredini koja ga je izazvala.«

Rekvizitarij suprematizma vrlo je oskudan. Kvadrat, pravokutnik, krug, trokut i crta su osnovni oblici od kojih je sazdan suprematistički univerzum. Ta elementarna geometrija im se čini dovoljnom da bi se njom ulovila harmonija. Na samom početku suprematizma pojedine geometrijske forme egzistiraju samostalno, smještene precizno na bijelom planu slike. Maljevič sanja o suprematističkim letjelicama koje će se uzdići vlastitom harmonijom u opsesivne bjelilo suprematističkog beskraja. Trebalo bi još zamisliti tragičnog i humornog Kazimira Maljeviča kao kakvu grdosiju u bundi i u čizmama, pod bijelom zastavom suprematizma na groblju, prilikom pogreba jedne njegove učenice, a uz to shvatiti težinu križa koji nosi na plećima. Planimetrija suprematizma nije stvar sasvim površna; u bjelilu latentne stereometrije i beskraja ima veličanstvenog prostora za jednu modernu tragediju i za dramu osnivača škole, koji jureći za sobom instaliranim labirintima nove umjetnosti pronalazi sebe na samom rubu stvarnosti, dok se pred njim otvaraju bijeli prostori kao pejzaži smrti ili samo bijeli zid, kao davolska opsjena na čovjekovu putu, zaražena faustovskom čežnjom za beskonačnošću i daljinama od koje boluju i Brochovi »mjesočari«. Bijela suprematistička površina, koja u magnovenju delirijuma ili mjesočarstva prerašćuje u beskraj, čini mi se da zaista izražava i slika jednu sasvim modernu faustovsku dramu. Sam Faust, opčinjen beskrajem kojim je lutao kao Maljevič i njegovi »drugovi-piloti« ili njegove harmonične letjelice, završio je u svojoj tjeskobnoj čeliji raščerečenih udova dok su svi bijeli zidovi bili poprskani njegovom krvlju. Tako se beskraj sunovraćuje, principom inverzije, u bijeli zid usamljeničke sobe.

Suprematizam će imati svoju povijest i svoju razvojnu liniju. Poslije početne jednostavnosti bit će obogaćen novim slobodnijim elementima, ali oko 1919. vraća se asketskoj strogosti svojeg početka. U njegovu raskošnijem periodu množe se geometrijske slike, figure različito obojene, čija koloristička i valerska diferencijacija sugerira iluziju planova. Od tek naslućenog iluzionističkog prostora do konstruktivizma, arhitektonskih crteža i maketa zgrada, kakve je radio u Vitebskom »Unovisu« između 1924. i 1928. godine, logičan je i razumljiv put, posebno ako se ima u vidu uvjeravanje Maljevičevo da je bjelilo na njegovim slikama iluzija prostora, ili ako se na slici kao što je *Dinamički suprematizam* uoče sugerirani planovi. Arhitektonski crtež *Buduće Planiti* (c. 1924) sasvim podsjeća na suprematistički crtež *Supremus 18*. (1916—1917), ali u primijenjenom Maljevičevom suprematizmu crni i bijeli pravokutnici sada postaju krovovi na raznim nivoima, a iz njihovih kutova vuku se kose crte ptičje perspektive. Kao ptica Maljevič je još u nebu, ali njegov suprematizam teži da se spusti na zemlju i da se pretvori u konkretan suprematistički grad. Od filozofskog suprematizma stigli smo do primijenjenog. Desilo se nešto između suprematističke teorije i suprematističke prakse. Moguće čitava jedna inverzija. Suprematizam će anticipirati konstruktivizam i neoplasticism.

Godine 1918. radi u državnoj keramičkoj tvornici. 1920. godine možemo već piti čaj iz maljevičevih konstruktivističkih čajnika i šalica. Možemo ručati iz suprematističkih tanjura koji su rađeni po Zuetinovoj ideji. To je, dakle, doba »objektivizma« i zanosa za objektima. Nezavisno, takav će se zanos ispoliti i u

okvirima zapadnoevropskog nadrealizma. »Trebalo nešto napraviti svojim rukama« (Dali). Nastojali su podignuti most između industrije i umjetnosti. Tim mostom je prošao i Kazimir Maljevič i ušao u keramičku tvornicu da napravi svoje čajnike, ateriiravši sa svojim »drugovima-pilotima« iz bijelog beskraja filozofskog suprematizma na zemlju. Jesu li Maljevičevi čajnici neka estetička poruka ili se taj Rus samo malo prošetao između čiste i primijenjene umjetnosti?

SMRT UMJETNOSTI

Tisuću devet stotina devetnaeste godine Kazimir Maljevič je imao samostalnu izložbu u Moskvi *Od impresionizma do suprematizma*, na kojoj je izložio 153 slike iz različitih svojih faza. Govoraše Pevsneru: »Ovi križevi« — koji su bili dominantni u njegovim posljednjim djelima — »to su moji križevi!« Maljevič je intimno i duboko doživljavao »smrt slikarstva«, osjećaj koji nije bio stran ni dadaistima, ni nadrealistima na Zapadu. Dadaisti su govorili da treba ubiti slikarstvo. Dali, kada je prvi put došao u Pariz, vidio je kako se slikarstvo utapa u pseudodekorativizam. Slikarstvo se u Evropi uvelike masakriralo. Slikari su doživljavali agoniju moderne umjetnosti i njezino mučenje i sve želje da se slikarstvo ubije bile su pomiješane sa samilošću i mržnjom.

Coup de grâce! Eutanazija?

U postrevolucionarnom periodu slikarstvo je u Rusiji upalo u kaos. Pitalo se, u zanosu »objektivizma«: »Može li par cipela biti poema?« U Maljeviču je trnula vatra suprematizma. Ali pred njim je bila vatra keramičkih peći, iz koje je vadio tanjure i čajnike. Pred njim je bila vatra konstruktivizma. Piše. Objavljuje knjige. 1927. odlazi u Njemačku. Vraća se. Više ne može da predaje. Ali može da izlaže. Ima izložbu u Tretjakovskoj galeriji u Moskvi. Povlači se, piše, slika svoje najmilije, a to ne, svakako, suprematističkim kvadratima. Suprematizam je mrtav, ali s Maljevičevim portretima, nije li to njegova renesansa, kraj jedne parabole, izlazak iz labirinta? Ne pokazuje li nam on put izlaska iz labirinta; onog labirinta na kojem je i sam radio i u kojem se gubio?⁹

MAGIJA EKSTREMA

Ako je Maljevič naslikao *Bijelo na bijelom*, Rodčenko će, po djelovanju *magije ekstrema*, koja je karakteristična za doba rascvata i sumraka umjetnosti, naslikati *Crno na crnom*, iste 1918. godine. Jer kao bazu za *moje djelo ja sam postavio ništa* (M. Stirner). Moderna umjetnost počiva na sakatjoj dijalektici odbacivanja. Odbaciti!

Odbaciti boje, jer se sve miješa u crnom (iz Gli-gli).

Po istoj toj logici ekstrema, i po zakonu obrtanja i oscilacija, kojom se ispoljava djelovanje jedne razorne centrifuge u umjetnosti, ako se u jednom trenutku ima utisak da se uplovilo u beskraja i uhvatio apsolut, tada će u drugom jednom trenutku vjerovati da su dohvatili ništavilo i slikarstvo će utemeljiti na »ništa«. Ako se imao utisak da je umjetnost maksimalno živa i životna imat će se i osjećaj da su slikarstvo i umjet-

nost mrtvi, kako su uvjerali konstruktivisti i dadaisti. Ako su bježali od objekta, tada će, često isti ti slikari, padati u idolatriju i zanos za objektima, kao za vrijeme Inhukove »ideologije objekta«, kada su pravili čajnike i porculanske servise, prestavši ih prethodno slikati, uz cijenu slikarstva i umjetnosti. Ako se odbacila iluzija treće dimenzije iz slike, pojavit će se realna trodimenzionalna »slika-reljef«. Ako se odbacila boja, kao u slučaju Rodčenkove crne slike, tada će je, on sam, opet čistu vraćati na platno i tako će nastati njegove slike: *Čista crvena boja*, *Čista žuta boja* i *Čista plava boja* (1921). I plava boja koju su deklarativno odbacivali. Rodčenko se nalazio u spaktru između crvenog i plavog, kakva su bila i Chagallova nebesa. U centrifugi moderne umjetnosti raspadala se integralna slika a to se najbolje vidi u tom periodu ruske moderne umjetnosti. Fragmenti cjeline se odvajaju u jednoj čudnoj ideologiji čistoće, koja će se završiti čistkama, u kojima će se sve te slike očistiti s lica ruske zemlje, kao najveća i prokužena dekadentna prljavština, jer je to vrhovni zakon magije ekstrema koji tu djeluje jasno i geometrijski precizno kao što je jasan i precizan kvadrat na slikama Kazimira Maljeviča.

Ako je skulptura statična postat će kinetička, jer nema drugog izlaza. Slika koja je postala apstraktna vratit će se realizmu, makar administrativnim mjerama. Iz »čiste umjetnosti« odmah će se uletjeti u primijenjenu; ako se ispolji pluralizam škola i izama, doći će vrijeme estetičkog monizma. U tenzijama između svih mogućih polova slikarstvo se rastezalo između »lijevih« i »desnih« škola, između sna i jave, apstrakcije i realizma, koji će se kao revolt, ili nostalgija, javiti već u moskovskom Vhute-masu u djelima Favorskog i Kuzme Petrov-Votkina.⁹

⁹ Op. cit.