

ESEJ

**SLIKA  
TAME**

**Predrag Finci**

## 1.

Na drugom nivou, na katu, u posebnoj sali, u studiju broj deset londonske Tate Modern izloženo je devet velikih likovnih djela, sedam u jednom komadu, jedno u dva dijela. Ciklus istog, danas dobro znanog slikara. Osvjetljava ih škrto svjetlo sa stropa. Na sredini sale klupe. Sjedim na jednoj, na drugoj nitko. Svaki čas netko uđe, obiđe krug, pred slikama – muralima zadrži se kratko, izađe brzo. Kada bi netko sjeo na drugu klupu odmah bih ustao i izašao.

## 2.

Devet velikih, obojenih ploha. Devet bojom oslikanih površina. U boji osjećaj slikara. Nikakvog deskriptivnog naziva koji bi na nešto upućivao. Slika je samo ono što jest, ništa drugo.

Ima onih koji bi rekli da su ova izložena djela koja gledam umjetnost samo unutar institucije, ima i onih koji bi s ljutnjom rekli da to nije umjetnost, s ljutnjom i prijekom naglasili: nije to ništa.<sup>1</sup> U izvjesnom smislu je baš to u pitanju. Na tim slikama je prikazano Ništa. Razlikovati: praznina onih u kojima je osobna pustara, nezainteresiranih, lijenih, razmaženih, priglupih, površnih, ispraznih, o kojima ovdje nije riječ; ontološka praznina prije početka i poslije kraja, Ništa iz kojeg sve nastaje i u kojem sve nestaje; praznina, pustoš nakon urađenog, ostvarenog, spoznatog, kada vlastito ode u Djelo; praznina, beznadnost koja ispunjava, sobom pritišće nakon kraja, razaranja, uništenja, gubitka. Slika tame.

Između gledatelja i gledanog dešava se slika. Gledam u jednu po jednu od devet površina. Na svakoj Ništa. Ništa, koje se ne može opisati, a teško je i u sebi čuvati, sa sobom kroz život nositi. Ne može se izdržati praznina. Teško je i u ovu, naslikanu, gledati. A ona ipak uvlači u sebe, ne pušta svog gledatelja. Uznemirava. S njim dugo ostaje. Tamno slike postaje tamno gledatelja. Možda je baš zato

---

<sup>1</sup>Postoje i oni koji tvrde da je mnogo toga u suvremenoj umjetnosti samo trenutna moda, koja će brzo proći. Nije bitno što će ostati od naše umjetnosti. Mnogo toga je i od onoga iz prošlih vremena zaboravljeno, često zato što je odbačeno kao anakronizam, nedovoljno dobro djelo, a najčešće zato što za novu publiku više nije bilo zanimljivo. A to potvrđuje da je umjetnost uvijek Sada umjetnost, ono što je umjetnost za nas, ono što je naša umjetnost.

2012. jedan huligan teško ošteti jednu od slika iz ovog ciklusa, na njenu tamnu površinu izlio svoj crni sprej, u njeno ništavilo upisao svoj vlastiti mrak.

### 3.

Autor ovih platna, ovih murala je Mark Rothko. U njegovoj biografiji<sup>2</sup> čitamo da je slikar letonskog porijekla, rođen u mjestu Daugvapilsu 1903., upisan u knjigu rođenih kao Markus Jakovljevič Rotkovič, u svom rodnom mjestu kao židovsko dijete strahovao, poslije mu roditelji emigrirali u Sjedinjene Američke Države, postao jednog dana američki državljanin, ali u strahu od antisemitizma promijenio svoje židovsko ime u osvit Drugog svjetskog rata, kada je u nadira-nju politike fašizma i komunizma osjetio i razabrao nove demone. Rothko se isticao već kao dijete, bio marljiv u školi, brzo učio jezike, uvijek mnogo čitao, mnogo toga ga zanimalo, u zrelijoj dobi posebno ga privlačila mitologija, pa mu je Frazerova *Zlatna grana* bila na listi dragih knjiga (Rothko je smatrao da nedostatak mitova u suvremenom svijetu rezultira duhovnom prazninom), čitao je i Freuda, i Junga, a po njegovom vlastitom priznanju Nietzsche je na njega znatno, gotovo presudno utjecao. Nakon napuštanja škole Rothko je radio razne poslove, bio jedno vrijeme i konobar, a politički bio blizak anarhizmu. Onda studirao slikarstvo, učio, polako razvijao svoj slikarski izraz pod utjecajem nadrealizma i kubizma, pod uplivom Kleeove likovne razigranosti, Rouaultovog mračnog štimunga i kolorističkih apstrakcija Milltona Averya, a kasnije mu postaje u slikarstvu blizak Clyfford Still i Henri Matisse (svako veliko djelo u sebi sadrži tragove i čuva eho svojih prethodnika; svako novo veliko djelo mijenja našu percepciju o umjetnosti; svako mijenja i ono što će mu uslijediti). Rothko je za života postao slavan, njegovo ime postalo znano, njege slike su kupovali mnogi i plaćali mnogo. Rothkovo ime je za njegova života postalo sinonim za apstraktno slikarstvo.<sup>3</sup> Unatoč tome Rothko je i dalje strahovao da nije shvaćen,

<sup>2</sup> O biografiji Marka Rothka vidjeti: James E. B. Breslin, *Mark Rothko: a Biography*. The University of Chicago Press, Chicago i London, 1993.

<sup>3</sup> O njegovom nespornom renomeu svjedoči i podatak da je kasnije, 2009., najprije u Londonu, a potom i u New Yorku uspješno igrana i drama Johna Logana *Crveno* o jednom periodu slikarova života.

ali je uz sve sumnje sačuvao svoj stvaralački i istraživački zanos, i dalje vjerovao da je umjetnost “avantura u nepoznatom”. Stvaralaštvo je sprega vjere i sumnje, koje se međusobno hrane. Rothko je puno pušio, puno pio, bio stalno uznemiren, često depresivan. Jedan dan 1970. godine u New Yorku popio je veliku količinu sedativa i prerezao sebi vene. Našli su ga u njegovoj kuhinji, na podu. Imao je 66 godina.

Povijest djela: ova platna koja gledam u Tate Modern poznata su pod zajedničkim imenom *Seagram Murals*. Nastala su 1958. Trebala su biti u neboderu kompanije Seagram, u njegovom skupom, prestižnom restoranu *Četiri doba*. Bila bi to, mislili su vlasnici, lijepa, zapazena dekoracija. Kao i cijeli neboder, i restoran je pripadao tvrtki Seagram, u to vrijeme jednom od najvećih svjetskih proizvođača alkoholnih pića. Bogati naručitelji su htjeli promovirati već tada poznatog, ali još uvijek ne i slavnog slikara, uklopiti njegova djela u lijepu građevinu, u to doba najskuplji njujorški neboder, koju su projektirali i učinili uzornim djelom funkcionalističke estetike i moderne arhitekture čuveni arhitekti Ludwig Mies van der Rohe i Philip Johns. Ne znam što je mislio bogati naručitelj, ali pretpostavljam da ga je zavela ideja o “neutralnosti” apstraktnog slikarstva. Nema figuracije, nema naracije, nema nekog sadržaja koji bi mogao uznemiravati, bit će to lijepe plohe, kakve su gostima ugodne, baš kao i bezlični *muzak* koji se na takvim mjestima jedva čuje niotkud. Tako nešto bi mogao naslikati neki ugledan slikar, “slikar o kome se priča”, to će gosti primiti s odobravanjem, vjerovatno i spomenuti svojim jednako imućnim prijateljima. A i zidovi će izgledati ljepše, bogatije.

Mark Rothko je u doba kada su ove slike od njega naručene bio slikar koji obećava, slikar o kojem se sve više govorilo. Prihvatio je ponudu. Već je ranije vidio Michelangelove slijepe, blindirane prozore u predvorju (*ricetto*) Laurentinske knjižnice (*Biblioteca Medicea Laurenziana*) u Firenci, a sada na svojim slikama htio postići baš takav štimung. Postigao. Naslikao mrak. Nisu takvi murali nikako bili za restoran, osim ako to ne bi bio restoran za beznadne, za one sirote pijance koji opojnim sredstvima ispunjavaju prijeteću prazninu koja ih okružuje i onda u sebi stvore pustoš, ili bi ove tamne slike mogle poslužiti u nekom okupljalištu izgubljenih i beznadnih, nekom skloništu za stanovnike vječne noći. Rothko je poslije putovao,

na putu ponovo vidio Michelangelov rad, a i freske u ostacima rimske vile, poznate pod imenom Vila Misterija (*Villa dei Misteri*) u Pompejima. Nakon toga je odustao bez jasnog obrazloženja od narudžbe i vratio predujam. Medici su izgradnjom knjižnice htjeli pokazati da nisu samo vlastodršci i trgovci, kompanija da nije samo tvorac pića i profita. Ali, Rothkovo djelo nije moglo biti dopuna namještaju, nikakav prigodni interijer, nipošto lijepi ukras. Ono je zahtijevalo punu koncentraciju, svu pažnju svog gledatelja.

Rothko je htio da njegove slike budu kao ikone, tako postavljene da potpuno apsorbiraju pažnju svojeg gledatelja. Zato bih rekao da i komercijalno umnožavanje dobro prodavanih reprodukcija njegovih djela oduzima ovim djelima njihovu izvornu snagu, a i iznevjeravaju namjenu Rothkovog djela, jer svaka ova "razglednica" iznevjerava ikonografiju slike. Masovnost uništava, anulira snagu i Jedinstvenost, "Svetost" djela i postaje baš ono što ovo djelo nije trebalo biti – prihvatljivo, gledljivo, lijepo oblikovano djelo. Ali, početak je 2020., pa i sam u knjižari Tatea kupujem kalendar sa reprodukcijama Rothovih djela. Kalendar se već tada prodavao u pola cijene, nije kupcima bilo do reprodukcija depresivnih slika. Nije njegovom djelu bilo mjesto ni u restoranu, nije ono moglo biti neobavezna dekoracija uz ugodnu večeru, a ni djelo u čast bogatog sponzora, kao što je i Michelangelovo djelo trebalo biti slavljenje moći, dobrote i umnosti njegovog naručitelja, ali se sponzora danas malo tko sjeti, jer je djelo "božanstvenog Umjetnika" odavno postalo vrijednost po sebi. Rothko je uskoro potpuno dovršio svoj rad i, nakon kompliciranih pregovora (autor je inzistirao da sva njegova platna budu na okupu, u jednoj prostoriji, bez drugih djela), poklonio devet od ukupno trideset slika iz ovog ciklusa engleskom muzeju. Naravno, darivani su bili sretni, jer su to rijetka, izuzetna djela suvremene umjetnosti, premda sumnjam da bi neko od ovih platana netko rado držao u svojoj kući. Ova djela pripadaju javnom prostoru, velikim salama i čak mislim da je strašna, deprimirajuća snaga ovih površina potpuna baš onda kada se svjetla pogase i kada ova djela ostanu sama, u mraku i tišini.

Sjedim dakle u Tate Modern. To je najposjećenija galerija na svijetu. Na svakom katu silna gužva, vreva. Ne i u ovoj sali. Tišina, prigušena svjetla. Rothko je htio da njegova platna probude u njegovom gledatelju istu vjeru koju je sam u sebi nosio, uspostave

komunikaciju između njega i gledatelja, potaknu na meditaciju. Ali njihova kolosalna snaga zaustavlja mišljenje. Ukoče misao. Pritišću. Sve tame koje sam u sebi ikada osjetio, u sebi ponio sada se spuštaju u ova platna, u ponor, i moj i autorov, u ponor koji me okružuje, opkoljava, zarobljava. I u svakom susretu s ovim djelima taj ponor ponovo iz njih i iz mene izbija.

#### 4.

Svaka nijemost je zbog sebe, za sebe, svaka iz svojih razloga. Albert Camus u svojoj priči “Jonas ili umjetnik pri radu” piše o slikaru koji je dugo slikao, stvarao svoje djelo i na kraju ostavio prazno platno, na kojem je upisao samo jednu riječ, ali nije bilo jasno je li ta riječ bila osama ili bratstvo (*solitude* ili *solidarité*).<sup>4</sup> Ova priča o bjelini može biti shvaćena i kao priča o savršenstvu, najprije kao priča o početnoj bjelini platna, koja obećava savršenstvo, jer se u bjelinu mogu upisati mnogobrojne mogućnosti, a na kraju kao priča o slici koja je reducirana na ništa, na odsutno savršenstvo, jer takvog ne može biti. Ne bi je bilo ni kada bi sve riječi bile napisane i zgusnute stvorile bjelini suprotnu, crnu plohu. A i ako (kada) se savršenstvo dostigne, tada ono samo sebe ukine. Karikaturist i slikar veselih berlinskih prizora George Grosz je, kao ratni emigrant iz Njemačke, u Americi je postao *Slikar rupe*.<sup>5</sup> Naslikao je ono što je nakon poražavajućih iskustava prognanog emigranta ostalo od njegova stvaralaštva, od njegova života. U Bosni i Hercegovini Borislav Aleksić u grafici je išao svojim “putem u ništa”, i onda potpuno odustao i od tog puta, i od slikarstva, toliko je to tegoban, mučan put. Danas je teško naći bilo koje njegovo djelo, čak i ozbiljniju bilješku o njegovu životu i radu, kao da je sve otišlo u ništa. Rothko je pak predstavio svoje turobne plohe, svoje reflektirane emocije, a Maljevič pokazao ekspresivnu snagu kvadrata, predstavio bjelinu na crnoj plohi, onda bjelinu samu. Rothko je ponirao u sebe, udario u srce svojih gledatelja, Maljevič ih vodio tamo negdje, iza. Ljudi se zadr-

<sup>4</sup> Albert Camus, “Jonas (ou l’ Artist au travail)”, u: *L’Exile et le Royome*, Gallimard, Paris, 1957.

<sup>5</sup> Citirano prema: Beth Irwin Lewis, *Georg Grosz. Art and Politics in the Weimar Republic*, Princeton University Press, Princeton 1991., str. 237.

žavaju pred Maljevičevim minimalističkim djelima, pred Rothkovim nerado. A obojica su bili slikari suštine. Obojica su pokazali što je osnovna osobina svakog uspješnog artističkog redukcionizma: sve je svedeno na malo, a u tome sadržano mnogo. Obojicu veže jedno: nepredstavljivo. Različito nepredstavljivo. Obojica umjetnost shvaćaju kao izraz emocionalnog i religijskog, kao misao i osjećaj, kao ono što u sebi nose. Obojica su u svojim djelima iskazivali svoju unutarnju dramu, nemir, ganuće, obojica su iz svoje mistične vjere stvarali svoje osobne ikone.

## 5.

Spominjem ova različita djela jer ih sve povezuje težnja ka čisto likovnom, priča o vlastitom emocionalnom i intelektualnom stanju i brisanje vremena, jer je prostor potpuno obuzet osobnim, jer je prostor slika te strašne vječnosti, vječnosti samoće, rane (ranjivosti), nedokučive transcendencije koju je jedino moguće predstaviti kao prazninu, ali ne zato što je time do kraja ostvareno apstrahiranje stvarnog ili reprezentirana apstrakcija savršenstva, nego zato što to jest praznina, apsolutna ispražnjenost. U druge slike možemo upisivati svoje, u ovima nema mjesta ničemu više, samo praznini. Od tuda slikarstvo ili poetika ne može nanovo započinjati. Tu umjetnost završava. Nje tu više nema. Ako je ima, nije umjetnost. Njoj tu više nije mjesta. Ničem više nije mjesta. Poslije toga je moguće možda ići u drugom pravcu, pasti u depresiju, zanimemiti, odustati od umjetnosti, možda i od života, ali se tim putem ne može dalje. Wittgenstein se popeo na vrh svojih duhovnih ljestvi i nakon toga tim putem više, dalje nije mogao. Iza toga je samo mogao pisati razne bilješke, započeti nova filozofska istraživanja, ali je njegov *Tractatus logico-philosophicus* bio završen i dalje neiskaziv.<sup>6</sup> U Lao Tzua šutnja je prisutna u svakom njegovom zapisu, jer nikada ne

<sup>6</sup> O Wittgensteinovim stavovima koji su bliski misticizmu diskutirao sam u *Poetozofskim esejima* (MCZM, Sarajevo, 2004., str. 15-65). Ovdje samo želim dodati da je njegov stav sedmi, nesumnjivo najdramatičniji kraj jednog filozofskog djela, vjerovatno i najviše zlopotrebljavani stav suvremene filozofije, koji je bio čest izgovor za duhovnu nemoć, umjesto da bude upozorenje na duhovni oprez, koji traži da se ne govori o onome što kazivač nije u stanju primjereno problemu artikulirati, jer u mišljeno nije mogao sasvim ili čak nikako prodrijeti.

može, niti treba biti rečeno sve što je mišljeno i spoznato, nego to svatko za sebe mora osjetiti, misliti i spoznavati. U poetici Celana šutnja postaje iskustvo presudnog Događaja, koji ostaje između riječi, u njihovom odsustvu, u onome što ne može biti rečeno. Tako i sam pokušavam, ne znam hoću li ikada uspjeti: htio bih da o onom presudnom, temeljnom, bitnom, graničnom napišem, a da to ne bude u riječima, nikako kazano, htio bih da nijemost sama sebe predstavi. Ali, tada više možda i ne može biti riječ o djelu, nego prije o empatiji, nije na djelu pokazivanje, nego traženje Drugog, nije upućena riječ, nego počinje kazivanje bez riječi, nije više u pitanju umjetnost, nego život.

## 5a.

Tama u osobi je, kažu, osjećaj, iz njega treba izaći. Svjetlo dana je naspram tame noći, vidljivo naspram nevidljivog, jasno naspram mutnog, osobna vedrina naspram unutarnjih potonuća. Svuda će biti svjetlost, obećavaju optimisti i vjernici. Ali, svjetlo bljesne i iza eksplozije, srebreno, resko svjetlo je svjetlo munje prije grmljavine, svjetlo je žarko sunce iznad pustinje. I u krematoriju pred smrt bljesne. A u vlastitoj tami osoba barem ponekad svoje i sebe prikuplja. Svoju svjetiljku priprema.

## 6.

Umjetnost je često smatrana sinonimom za lijepo, premda je bilo oduvijek i umjetničkih djela koja su imala za objekt ružno, grubo, nelijepo ili sama nastojala takvim djelom biti. S one strane "lijepe umjetnosti" umjetnost može biti strašna, okrutna, gruba, surovo istinita, ponekad je u užasnutosti paralizirana, nemoćna i nijema, a u nastojanju da takvo što iskaže teška, neugodna i odbojna. Takva umjetnost izmiče paru lijepo – ružno. Zastrahujuće nije ni lijepo ni ružno. Ali, uistinu strašno ne može biti u tekstu ili u nekom drugom djelu, jer bi uništilo i stvaraoca i njegovo (ili njeno) djelo ili bi postalo nijemost, koja je opis neopisivog. U opisu strašnog uništenja rata i istrebljenja pojavljuje se strahota kao neopisiva bit same sebe. Sam opis je bit Događaja. U opisu je bit "onoga što se desilo". U takvom predstavljanju je ujedno ono Jest (istina) i nepredstav-



ljiva negativnost događaja ili neiskaziva osobna ranjivost bića. U tom neopisivom je sabrana uništivost života. Valja pokazati kako je bilo. Poslije će doći zašto. U umjetnosti se potvrđuje da je nešto bilo strašno, ali se ne kazuje zašto, jer ona pokazuje stvar, ali ne kazuje što je njena bit. Ne kazuje, ne određuje, nego u opisu pokazuje. U slučaju prelomnih, graničnih i krajnjih događaja više ne treba pitati “zašto”, nego samo “kako”, pa da vidimo što jest bilo ono što je bilo. Da razaberemo što je i zašto postalo biljeg, rana, muk. A to presudno ljudske ranjivosti iz sebe i iz bića izbija, a nikad sebe sasvim ne može pokazati. S onu stranu mimesisa, iza reprezentiranja i konstruiranja, poslije svega što je moguće artikulirati i uobličiti započinje izazov neiskazivog. Kazivanje i ukazivanje na ono što jest, a o čemu ne možemo.

## 7.

Što je Rothkovo djelo? Što ono znači? Kako ga mogu opisati? Uvijek sam djelo koje bi me iz nekih razloga privuklo najprije nastojao shvatiti, a onda htio zadržati mjeru i odstojanje, sačuvati kritički stav, reći što djelo jest, ne unositi vlastito, ne učitavati u djelo ono što se meni pričinja i čega u djelu nema. Pritom sam uvijek, kao i svako drugi, birao ona djela koja su me privlačila, koja su bila moj “izbor po srodnosti”. Jesam li i u nabranjanju detalja iz Rothkove biografije izdvojio one koji su slični mojim iskustvima, u njegovim stajalištima, estetičkim nazorima, u slikaru raspoznao bliskog? Rothkovo slikarstvo je vizualna gesta i čin refleksije. Oslobođanje od iluzornog i pokazivanje osobne istine. Rothkovo slikarstvo kritičari nazivaju “apstraktnim ekspresionizmom”. On sam nije prihvaćao takvu kvalifikaciju, ali u njegovim platnima, nefigurativnim, potpuno apstraktnim, sve je puno emocionalne bure, iz njih izbija, isijava osjećaj, pa je ta apstrakcija potpuno osobna i vrlo konkretna. Njegova uznemirenost postaje nemir njegovih gledatelja. Njegova unutaršnjost koja traži srodnu dušu i um. Njegova muka koja nalazi eho u svojim gledateljima. Autor i receptor se međusobno prepoznaju. Rothkova platna ništa ne prikazuju, ništa ne kazuju, a znače. U suočavanju s ništinom spoznajemo što bivanje jest, osjetimo što iza svega jest.

## 8.

Gdje je ništa tu je ništa. U praznini nema ničega, nikoga. Samo praznina. Odsustvo svega. Praznina koja samu sebe ispunjava i sebe sobom obnavlja. Praznina koja nastaje iza ljubavi, smrti, uništenja, otimanja, napuštanja. Praznina koja uslijedi iza rane, suze, oplakivanja, krika, muke. Postojeće u kojem nema nikakva postojanja. Oduzetost svega.

Prazni okvir bi obećavao, tražio svoju sliku. Naslikana praznina je samo praznina, sve praznine. Ona je kraj slikarstva i njegova tvorca. Ne mislim samo na slikara.

Biće je uvijek drugo, praznina ista. Iza ništa ne dolazi nešto. Ono sebe dovršava, sebe u sebe zatvara, u sebi nestaje. Ono je ništa u kojem sve iščezava. U kojem više ničega.

## 9.

A onda me ove slike povedu izvan sebe, možda u ono što je bilo u slikaru, u ono što je bilo prije slike, sigurno ka onome što se rađa u meni, što se oblikuje u misao da Apsolutno nije ispunjenje, nije punoća, nije Biće, nego ništa, prazno, nepojmljivo koje je s onu stranu Bića, s onu stranu mišljenja.

O kojem slutnja kaže:

Bog je Ništa koje je Sve.

Biće je iz Ništa i u Ništa.

A onda: Praznina.