

zdenko rus

uvod
u
hermana

Govoriti danas o Hermanovu slikarstvu znači uvelike (i nehotice) ponavljati mnogo toga što je posljednjih dvadesetak godina bilo kazano, otkrivano i utvrđivano o toj umjetnosti. Posljednja retrospektiva¹ samo je u kvantitativnom smislu osvijetlila Hermanovo djelo. Bez sumnje, uzrok je tome — s jedne strane — povijest otkrića i obuhvatnijeg kritičkog produbljenja Hermanove umjetnosti — a s druge — neprestana, živa prisutnost majstorova, počevši od pete samostalne izložbe (retrospektive) 1954. Tako bismo mogli kazati: u historiji modernog i suvremenog hrvatskog slikarstva danas je Hermanovo mjesto jasno određeno. Odavno je već legendarnoj trojki minhenske »hrvatske škole« pridodan kao njihov ravnopravan član², a »činjenice« i »historijski podaci« zasnovani »na temelju ličnih simpatija i antipatija«, na »ličnoj sklonosti ili razumijevanju jednog slikarstva«³ u vremenu između dva rata, za rata i poslije rata danas pripadaju prošlosti, prepušteni zaboravu. Istina, za razliku od Račića i Kraljevića (pa i Becića), Herman nije imao izrazitijeg utjecaja na drugi naraštaj hrvatske Moderne, pa je donekle shvatljivo previđanje vrijednosti njegova slikarstva, koje je urodilo nepravедnim zapostavljanjem sve do pedesetih godina. Isto je tako razumljivo i ponešto egzaltirano »otkriće« (točnije bi bilo — razotkrivanje) Oskara Hermana nakon teškog perioda socijalističkog realizma, koje ipak nije prešlo u krajnost — u precjenjivanje. Sve u svemu, danas Hermana ne možemo bitnije razotkriti. Pa ipak, pođemo li od pretpostavke da nijedno vrijeme ne može potpuno obuhvatiti i za svagda fiksirati smisao i značenje nekog umjetničkog djela, priznat ćemo potrebu ponovnog odnosno daljnjeg propitkivanja i razotkrivanja mogućih novih dimenzija Hermanova djela. Pa i bez ambiciozne pretpostavke opravdano je smislaono utvrđivanje već znanog. Koja će od te dvije mogućnosti biti ostvarena ovisi dakako o dubini kritičke refleksije.

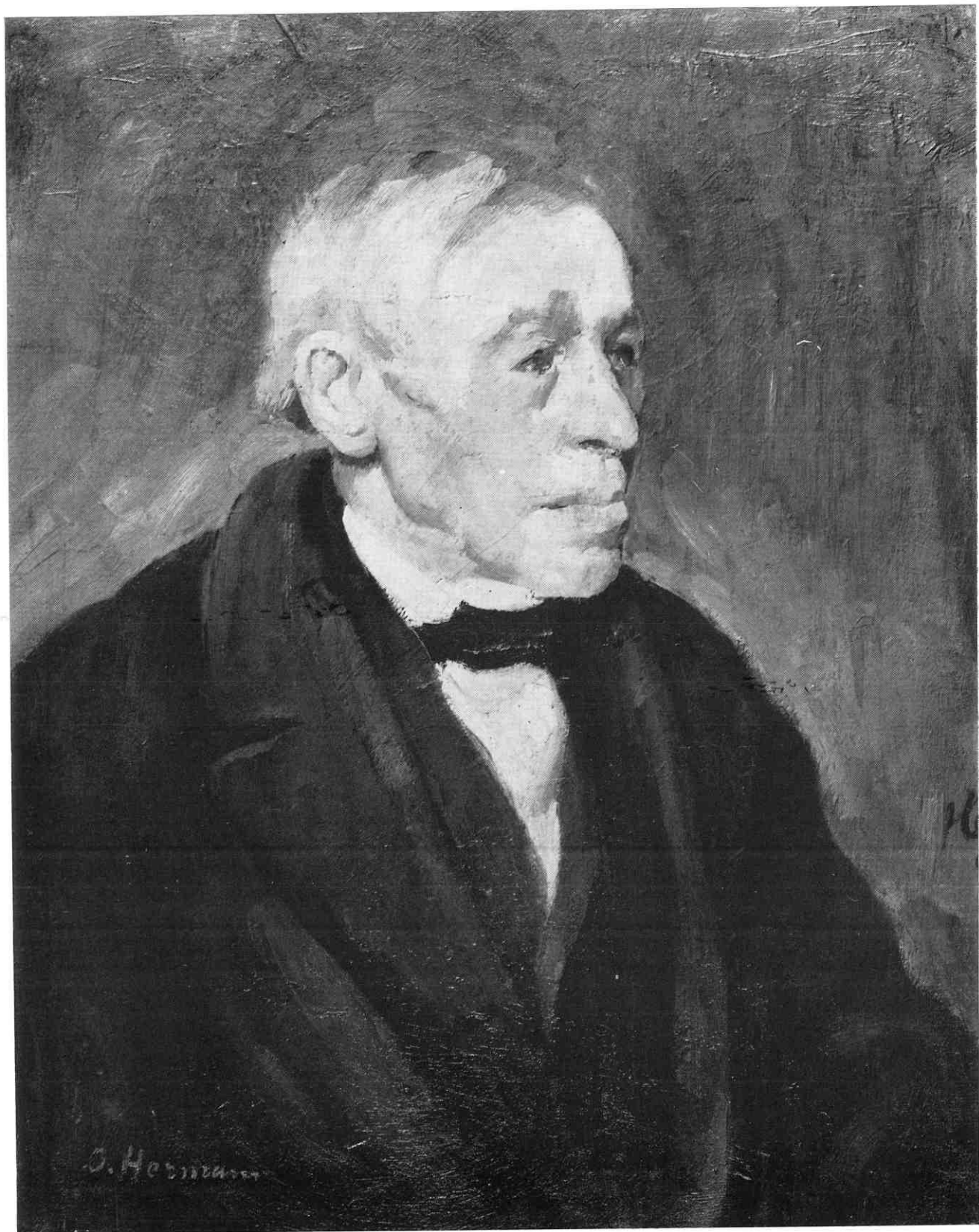
¹ Umjetnički paviljon, Zagreb, 16. III — 11. IV 1971.

² »Hermanu Račić nije bio potreban, zato čitamo sa 'Starca', 'djevojčice' i 'Žene s rukama na krilu' one osobine po kojima potvrđuju svoju ličnost... Jer njegov rast, njegovo školovanje teklo je svojim putem i samo svakodnevnim kontakti s Račićem uzrokuju njihovu vezu, ali je zato Becićev i Kraljevićev likovni jezik bio uvjetovan Račićevom ličnošću. Otuda je Herman samostalniji unutar tog kruga...« (B. Kelemen, Oskar Herman i minhenski krug, Telegram, 18. III 1966). Taj sud možemo uzeti i shvatiti kao zbir svih onih prethodnih individualnih kritičkih akcija koje su pridonijele revalorizaciji Hermanova djela.

³ J. Depolo, Revalorizacija naše »Moderne« — Jedan od mogućih vidova Hermanove retrospektive, Borba, Zagreb-Beograd, 24. I 1954. (Vidi i katalog spomenute retrospektive 1971.)

o. herman
starac
1907

4





Jedna od konstanti Hermana i njegova slikarstva jest uporno ostajanje po strani od svih moda i pravaca koji su se izmjenjivali u posljednjih sedamdeset godina. Tu je karakteristiku dobro uočio još W. Hausenstein kad je rekao da je Herman »jedan od onih malobrojnih slikara koji svjesno stoje po strani i falangi sinova i unuka«⁴, a možda još bolje H. Esswein koji kaže da se nalazimo »pred usamljenikom polagana hoda, koji svoj stil čestito očekuje u prirodnom razvitku, ne razbija glavu o temama, a ono što je puno draži uzima ondje gdje nalazi...«⁵ Ta konstanta pomalo zbunjuje. Naviknutima na stilske mijene i lomove u modernih i suvremenih slikara, Hermanov polagani hod čini nam se kao da dolazi iz nekog drugog vremena i prostora. Znači li to da je taj polagani hod stran i nekako anakronističan u doba brzine i promjena, tih apsoluta suvremenosti? Odgovor je dijalektički: Upravo zato što je izniman i suprotan, on nas i privlači. Dakako, na planu vrijednosti polagani hod ili brzi hod relativni su pojmovi. Ipak (ako ništa drugo), ti nam pojmovi otkrivaju način na koji je raslo nečije slikarstvo, a možda i nešto više. Hermanov polagani hod imanentan je Hermanovu slikarstvu — i obratno. Hermanova usamljenost o kojoj govori Esswein samo je drugi oblik te imanencije. A ta je imanencija razlog Hermanova ostajanja po strani od središnjih zbivanja u slikarstvu našeg stoljeća. Umjesto brzih i naglih apsorpcija i difuznih poetičnih osvještenja imamo »prirodan razvitak« stila i duboko unutrašnje zrenje i sazrijevanje jednog pogleda (i pogleda na svijet) koji je rezultirao ekspresionizmom; umjesto stilističkog derivata imamo autentično slikarstvo ekspresije, koje je na svom dugom putu razotkrivanja tajne usamljenosti i samo ostalo usamljeno.

Shvatimo li prvo desetljeće Hermanova slikarskog djelovanja kao razdoblje sazrijevanja u kojem su se ukrštala stara i nova usvajanja i otkrića (venecijanska visoka renesansa, Velazquez, Goya, Corot, Courbet, Manet) karakteristična za cijelu našu min-hensku grupu — drugo je desetljeće razdoblje određenijeg i pregnantnijeg izbora. Herman postaje oduševljenim učenikom Hansa von Maréesa.

Višegodišnje bavljenje ovim značajnim njemačkim slikarom, koje je rezultiralo kopijom Hesperida, golemog i glavnog Maréesova djela, imalo je odjeka i u Hermanovim djelima. Tematski zaokret od portreta, pejzaža i mrtvih priroda prema legendama i idilama koje ispunjavaju vrijeme bavljenja Maréesom ne čini nam se nimalo nevažnim. Bez sumnje, za kritičku misao (koja uvijek i nehotice teži logičnom savršenstvu stvari), to razdoblje Hermanova slikarstva izaziva nekako najviše nejasnoća. Po svemu sudeći, to je i razlog što je ono do danas ostalo najmanje osvijetljeno.

Gledajući morfološki, Hermanovo otkriće i oduševljenje za Maréesa nikako nije proporcionalno s onim što je ostvario u svojim slikama tog vremena. Maréesov zahtjev za formom kojom bi se imale ponovo iznaći norme za viziju, njegovo bavljenje i isticanje problema prostor—tijelo, posve su mimoideni u Hermanovim djelima. Štoviše, Herman je bio i ostao na dijametralno suprotnim pozicijama od onoga čemu je težila čista vizualnost (a čiji je inicijator bio upravo Marées) i koja je praktički rezultirala u konstruktivnom slikarstvu (svih smjerova). Što je dakle moglo privući Hermana djelu i ličnosti H. von Maréesa?

Treba imati na umu da je Maréesov okret klasičnom (iako nije postao neoklasik) značio prije svega moralnu potrebu za povlačenjem, za razmišljanjem, za koncentracijom, što se bez sumnje reflektiralo i u njegovu slikarstvu. Možda je to ono što je tako sugestivno djelovalo na Hermana.⁶ Riječ je dakle više o nekim dodirnim točkama u temperamentima negoli o rezultatima njihova kreativnog djelovanja. Ali je Herman izvukao jednu fundamentalnu pouku — da su problemi slikarstva (bar u tom trenutku) s onu stranu realno vidljivog izvanjskog svijeta. Tako se Herman našao u središtu modernog shvaćanja umjetnosti i bez izravnog oslonca na Cézannea!⁷ Ako i ne na čisto plastički način, tematski je zaokret idilama i legendama značio zaokret od naturalizma i njegova oslonca — fizičko-optičkog svijeta.

⁴ W. Hausenstein, Oskar Herman, Münchener Neueste Nachrichten, 24. XII 1919. (Vidi katalog...)

⁵ H. Esswein, Oskar Herman (Ausstellung der »Modernen Galerie«), Münchener Post, München, 14. X 1921. (Vidi katalog...)

⁶

Usprkos zaokretu prema klasičnoj formi, Marées se nije oslobodio romantičke osjećajnosti. Tako je nastao jedan mistički svijet, čija tišina nosi u sebi nešto filozofsko. Takav je svijet, bez sumnje, Hermanu mogao biti vrlo blizak. Međutim, Delacroixova glasna uzburkanost, koja je u to vrijeme također značajno djelovala na Hermana, prodirjet će s Hermanom i za Hermana u taj Maréesov filozofski mir i stopiti se s njime. Otuda je Hermanov imaginarni svijet više poetski nego filozofski. Ne bi se, možda, trebalo ustezati, te označiti to razdoblje Hermanova slikarstva kao osebjni novi romantizam.

⁷

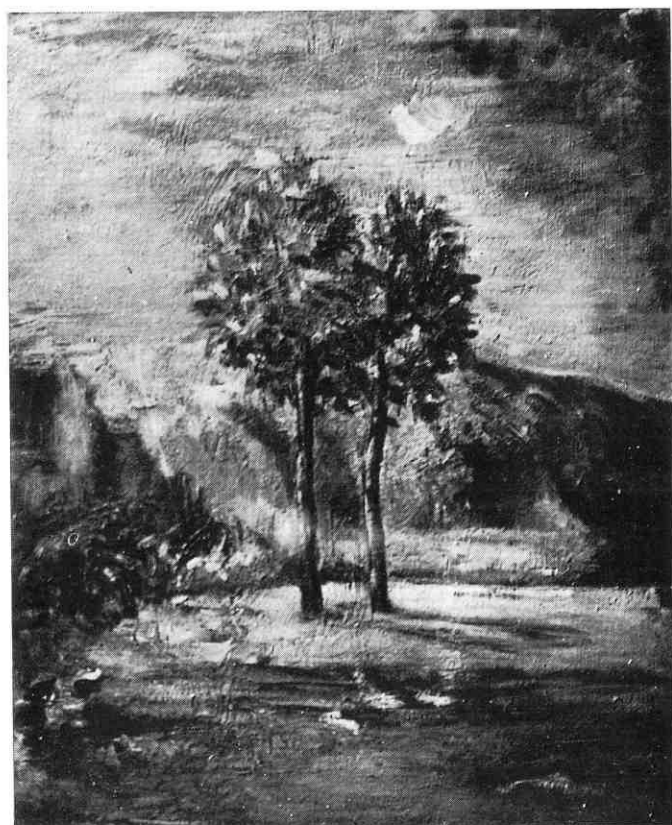
Kako kaže Venturi, »pragmatski faktor čiste vizualnosti ne treba tražiti u kubizmu već u umetnosti Hansa von Maréesa« (L. Venturi, Istorija umetničke kritike, Kultura, Beograd 1963, str. 270).



akt u přírodě
1922

kesteni u cvatu
1931

8

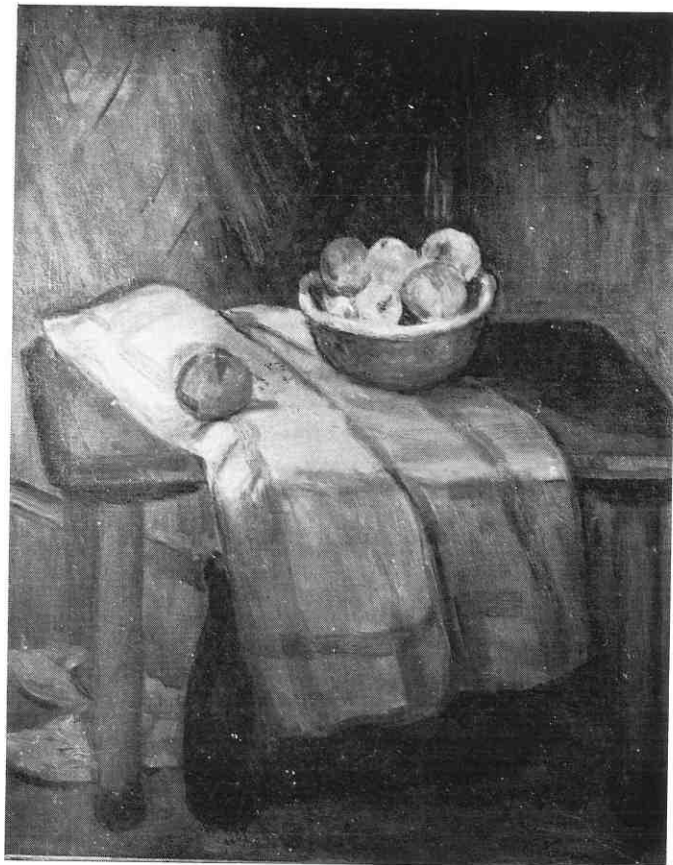


Zaokret kamo?

Prema dubini duše.

Karakteristika je moderne i suvremene umjetnosti da ide do kraja svake emocije i misli. Hermanov polagani hod zahtijevao je stanovitu sustegnutost. U toku drugog desetljeća on živi još posve u tradicijama koje su potekle od Delacroixa, Maréesa, Cézannea (kako to ustvrđuje Hausenstein). Ali je prvi korak prema unutrašnjem viđenju svijeta, bez sumnje, učinjen. Kažemo prvi korak, jer je u tom trenutku Herman još daleko od življenja »prsnog smisla strasti«⁸ za bojom i potpunog razumijevanja njena »divljeg« emocionalnog odjekivanja. Umjesto toga on je u krugu etičke drame čovjeka, projicirano kroz idile i legende. Međutim, ne krije li se u tom krugu i blizina ili približavanje ekspresionizmu — ako ne njegovoj morfološkoj strani, a ono njegovu smislu.

Ono što je uslijedilo nakon prvoga svjetskog rata označio je velik dio naše kritike kao »hedonističko«. »Sada se javlja senzualna raskoš, boje se rasvjetljavaju i rastu u snazi i vibraciji.«⁹ Jasno je uočen Renoirov utjecaj. Na mjesto pastoralnih vizija idealnog i idealiziranog svijeta nastupa »ovozemaljski svijet«, »prirodna kraljevstva«. Tiha i sjetna poetičnost (ako nam ta fraza još uopće nešto govori) ispunja ženske portrete, mrtve prirode i pejzaže toga »hedonističkog« razdoblja. Ipak, moralna ljepota »pastoralnog« razdoblja ne napušta fizičku



8

Da bi potkrijepio misao kako ima smisla govoriti o jednoj fenomenologiji duše na koju se i mi ovdje oslanjamo, Bachelard citira Renéa Huyghea: »Ako bi trebalo tražiti gdje Rouault razara definicije... trebalo bi možda prizvati jednu riječ koja je pomalo pala u zaborav a koja glasi: duša.« I Bachelard nastavlja: »René Huyghe pokazuje kako se, da bi se shvatilo, osjetilo i voljelo Rouaultovo djelo, 'treba baciti u središte, u srce, u stjecište odakle sve izvire i dobiva smisao: i eto gdje se nalazi riječ zaboravljena ili kuđena, riječ duša'. A duša... posjeduje jednu unutarnju svjetlost, onu koju 'unutarnje viđenje' poznaje i prevodi na svijet blještavih boja, na svijet sunčane svjetlosti. Tako se od onoga, tko želi shvatiti Rouaultovo slikarstvo ljubeći ga, traži pravo preokretanje psiholoških perspektiva. On treba da sudjeluje u jednoj unutarnjoj svjetlosti koja nije odraz neke svjetlosti izvanjskog svijeta; često se, bez sumnje, i odviše pozivamo na izraze unutrašnjeg viđenja, unutrašnje svjetlosti. Ali ovdje govori jedan slikar, jedan stvaralac svjetlosti. On zna iz kojeg žarišta kreće obasjanje. On živi prinski smisao strasti za crvenim. U načelu takvog slikarstva postoji duša koja se bori. Fovizam je u unutrašnjosti. Takvo jedno slikarstvo jest dakle fenomen duše. Djelo treba iskupiti jednu strasnu dušu.« (G. Bachelard, Uvod u jednu fenomenologiju mašte, Zagreb 1965, str. 58.)

9

B. Kelemen, Oskar Herman, Mala likovna biblioteka, Naprijed, Zagreb 1961.





ljepotu ni u najsretnijim trenucima ovog usamljenika. Prisjetimo li se Hausensteinovih riječi — da se Hermanova nadarenost pojavila u pejzažu tamnog minhenskog impresionizma koji je naginjao melankoličnom i misterioznom — možda će nam biti jasniji taj uvijek prisutni otklon od »ovozemaljskog svijeta« čak i u trenucima najvećeg pristajanja. Ubrzo je, međutim, uslijedilo iskustvo oskudnosti koje je dovelo »prirodna kraljevstva« do naglog osiromašenja. Jedno puno desetljeće vene i ljušti se »senzualna raskoš«, a sjetna se lirika gubi u bešumnim odjekivanjima egzistencijalne pustoši. Hedonizam se povlači pred neizvjesnošću čovjekova bivstvovanja.

U nekoliko je slučajeva uočena specifična crta Hermanova slikarstva. Jednom se ona shvaća kao dualizam, drugi put kao »monizam«, treći put kao jedno i drugo. Na primjer: »... uzbuđenje i mirnoća, strasti i skrušenost, erotika i poetičnost, sudari boja i maksimalna uravnoteženost, naglašena deformacija i sklad oblika... Ta druga strana Hermanove vizije, njena mirnoća, unosi u knjiški pojam ekspresionizma drugu dimenziju: umjesto bilježenja časovitog udara — trajnost, postojanje, stanje...«¹⁰ »Ima se utisak da ne bismo pogrešno zaključili ako

izjavimo da kvaliteti Hermanovog djela mogu da budu rezultat onog višeg, filozofskog stava prema životu, ostvarenog kroz idealnu harmoniju racionalističkih i osjećajnih komponenata jedne ličnosti, kroz ravnotežu koja vlada emotivnim stresovima i suprotstavlja se sitničavom, subjektivističkom pesimizmu. Ta umjetnička zrelost i slikarska superiornost može se ocjenjivati kao plod intelektualne lucidnosti i stoičke, nepokolebive vjere u snagu i poeziju života i prirode.«¹¹ »Možemo sada provjeriti koliko je istinito sve što smo o ovoj umjetnosti rekli: je li to doista slikarstvo teško i tragično, „gnjev zemlje“ i „krik dozivanja“? Je li bez radosti i bez želje za životom? Je li, naprotiv, „obojena čulna raskoš“ — kako je netko drugi rekao.

Sve je na ovim slikama.«¹²

¹¹

M. Pušić, Oskar Herman, Oslobođenje, Sarajevo, 6. II 1966. (Vidi katalog...)

¹²

G. Gamulin, Predgovor citiranom katalogu.

¹⁰

B. Kelemen, Predgovor katalogu samostalne izložbe O. Hermana u Salonu muzeja savremene umetnosti, Beograd, siječanj 1966. (Vidi katalog...)



Ta jednoznačna dvojnost ili dvojtvena jednoznačnost Hermanove umjetnosti nije dopuštala da je odredimo kao ekspresionizam bez ostatka. Obično se definirala (i definira) kao neka vrsta poetičnog ekspresionizma. Doista, nema one ekspresionističke spontanosti i brutalnosti, vitalne izravnosti, sugestivnih deformacija, otvorenosti boje kao »čiste emocije«, stvaranja »s krvlju i nervom«, identiteta umjetnosti i života, psihoanalize, morbidnosti. Uvijek je posrijedi stanovita sustegnutost, koja ne dopušta radikalno otvaranje subjektivne sfere; sustegnutost koja u sebi nosi stanoviti otklon i odstojanje spram predmeta. Nema dakle onog potpunog spajanja s objektom. Međutim, ne leži li upravo u toj sustegnutosti i specifičnosti i originalnosti Hermanove ekspresije? Pobuna Hermanova protiv pukog materijalizma, reda, razuma, društva nikad nije bila programska pa ni jasno osviještena. Ona je rasla iz podzemnoga sukoba jedne osjetljive duše koja se opire. Rezultat te skrivene i nesvjesne uporbe jest slikarstvo sustegnute ekspresivnosti. Sustegnutost, »mirnoća«, to je ona »druga strana Hermanove vizije« koja »umjesto bilježenja časovitog udara« odaje »trajnost, postojanje, stanje«, koja se nadaje kao posljedica onog »višeg, filozofskog stava prema životu«.

Ali bi se ta karakteristika sustegnutog ekspresionizma mogla odnositi (u strogom smislu) samo na jedan dio Hermanova djela. U toku prve polovice petog desetljeća zbiva se postepeno oslobađanje i otvaranje prema »unutrašnjem viđenju«, unutrašnjem viđenju svijeta, nesputano u doživljaju i nesustegnuto u izrazu. Doduše, bilo je mnogo trenutaka nesustegnutosti i prije tog vremena (na primjer »Žena u samoći«, 1919; »Grupa djece«, 1938; »Poslije kupanja«, 1939; »Na paši«, 1942/43). Imamo li na umu tu i takvu prethodnicu, teško bi bilo govoriti o nekom većem stilskom lomu. Pa i Rouaultov utjecaj koji nastupa oko 1956. trebalo bi promatrati u svjetlu nekih prethođenja (niz crteža između dva rata).

Ako se to zaoštri, lako se dolazi do stava: da Hermanova »evolucija u širem smislu stila... i nije evolucija... — kao da se radi o varijacijama na temu sebe sama; ne napredak, no napredovanje kroz slojeve vremena u kojima mnogostruko prisustvo drugog i drugih izaziva u slikaru kretnju samoobrane, regenerativni impuls koji osvježi njegov izraz a da ga ne izmijeni«. ¹³ Pa ipak evolucija postoji — evolucija kao unutrašnje sabiranje, kao napredovanje prema nesustegnutom viđenju; evolucija od »usamljenika polagana hoda« do hitrih vizija gusto naseljena svijeta. Nemoguće je poreći da se ono što



je manje-više tinjalo i samo na mahove osvjetljavalo s petim desetljećem definitivno zapalilo jarko osvjetljujući prvi put prostor Hermanovih nastojanja i pothvata. Doista, »Kod vrela« (1912), »Nagovaranje« (1921/22), »Razgovor« (1953), »Nagovaranje« (1967) imaju nešto zajedničko, ali samo u psihološkom smislu. U fenomenološkom smislu razlike se uočavaju u stupnju zgušnjavanja nagovora, u stupnju ne-posrednosti izraza. U »Nagovaranju« iz 1921/22. slikar se obraća izvanjskom viđenju i izvanjskoj svjetlosti; u »Nagovaranju« iz 1967. obraća se unutrašnjem viđenju i unutrašnjoj svjetlosti. To se isto zbiva i u »seriji« »Predgrađe« (1925) — »Pecanje I« (1927—1932) — »Prosjak« (1936) — »Osamljenik« (1964). Tako se evolucija Hermanova slikarstva pokazuje kao postepeni proces pounutrašnjeja, kao rast »intimnog prostora svijeta«, toga jedinstvenog prostora koji se prostire kroz sva bića (kako to govori Rilke), u kojem će bljesnuti bića i stvari — slikar sam — u svojoj neuhvatljivoj imanenciji. Između slikara i objekta granica se poništila. Nestaje prostor u slici, jer je on unutra. Boja postaje »čista emocija«, a namaz gesta.

»Ja slikam temperamentom«, kaže Herman, što ne znači da je pred nama tek temperamentno slikarstvo (neobuzdano — kako bi se to još kazalo), ali znači da kreativan čin ne prolazi »krugovima nekog znanja«. Riječ je dakle o području ne-znanja koje se — historijski gledajući — javilo kao afirmacija »kraljevstva subjektivnih fenomena koji su ostali bezimeni«, »kao borba za smisao humanosti« — da se poslužimo Husserlovim riječima. Ali, slikar ne razmišlja o historiji; on je na sebi primjeren način stvara — proširujući granice vidljivog i proživljenog, uvodeći nas u »jedan meta-prostor i meta-vrijeme, meta-svijet, koji nije iznad svijeta niti mu je paralelan nego je „kuća“ njegova smisla.«¹⁴ Smisao Hermanova svijeta, njegova slikarstva, treba tražiti u vizionarnoj gustoći i visokoj simboličkoj vrijednosti. Ali prije širih zaključaka koji bi bili komentar tih visokih simboličkih vrijednosti trebalo bi dati detaljan fenomenološki opis Hermanovih djela. Za taj bi posao bila potrebna jedna cijela knjiga. Otuda i ovaj »uvod«, koji je samo nagovještaj onoga što bi trebalo tek istražiti.

