

zapis o rodinu*

Sadašnje vrijeme nesigurno se opravdava budućnošću, ali je za prošlost čvrsto opravdanje: ono nije po budućnosti, ali prošlost po njemu jest. Izabrana, filtrirana, po analogijama i uvijek subjektivno razastrta slika koja će još mnogo puta pokazati svoje drukčije lice: pa ipak učvršćena u jednom času sadašnjeg trajanja, njegova vlastita projekcija i odabiranje začetaka.

Postoje začeci (i začetnici) koji zbog svoje jednoznačnosti izranjaju i uranjaju u budućem vremenu pre-

ma nastojanju i nestajanju budućih sličnosti: njihovo je trajanje poput ravne crte koja se mjestimično prekida. Ima i onih drugih, monogoznačnih i nikad u isti čas potpunom cjelinom prisutnih, kao mnogostrana prizma kojoj svako doba vidi po jedno ili nekoliko lica, prihvaća ih i proglašava svojim.

Takav je upravo slučaj s djelom Augustea Rodina, kome teško da se nije obratilo kao svom bliskom izvoru bilo koje smjerenje i stanovište u skulpturi dvadesetog stoljeća.

željka čorak



* Uz izložbu Rodinovih crteža i skulptura u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu

Ako se, od mnogih mogućih polaznih tačaka, odabere kao prva Rodinov odnos prema masi, to jest prema silama ravnoteže koje u njoj djeluju, vidjet će se da je u svom djelu prošao put negiranja svih sila teža, ostvarujući masi postepeno prostor potpunog »relativiteta« sa bezbrojem mnogučih središta: »Čovjek na koljenima« (prije 1889), »Irida vjesnica bogova« (1890—91) i »Žongler« (1909) pokazuju tu centrifugalnu tendenciju, obestezanje i problem nove ravnoteže koji je, najprije preko Bourdellea, prenesen i kasnije u najrazličitijim oblicima razvijen u skulpturi dvadesetog stoljeća.

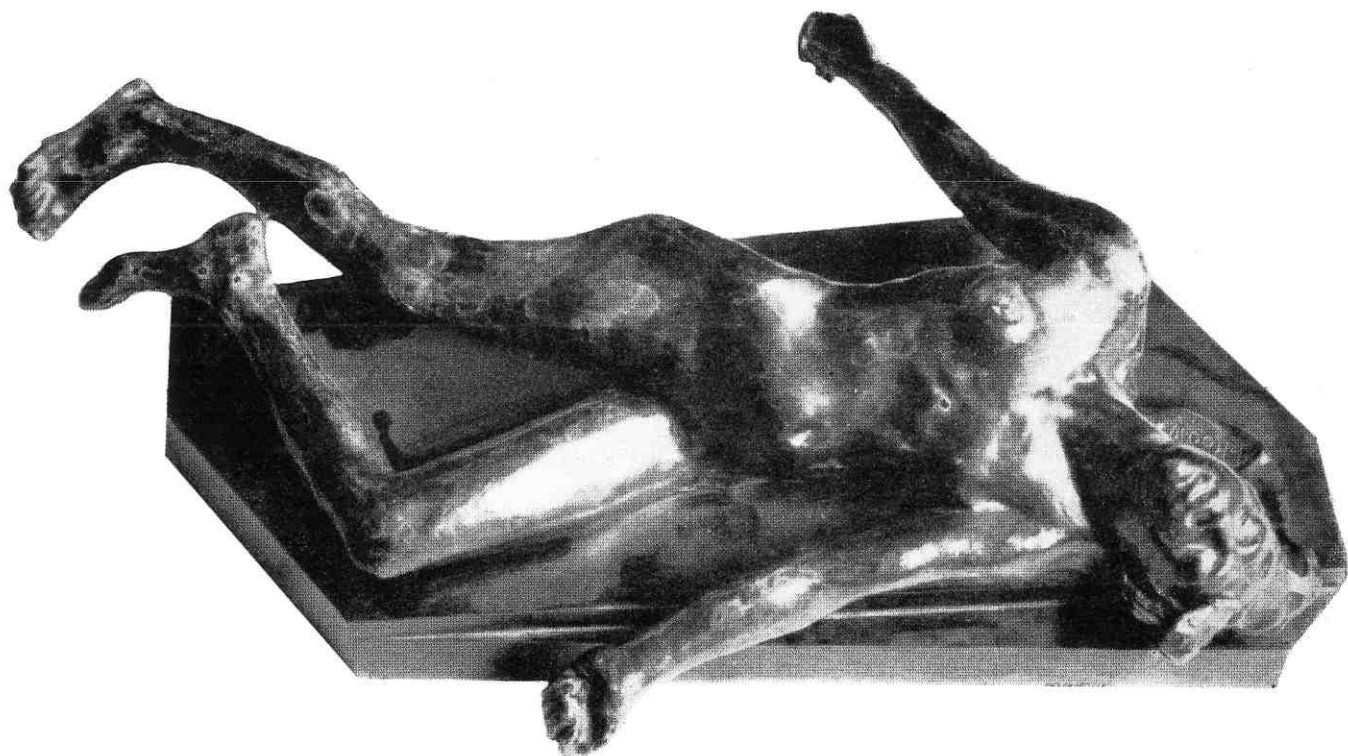
Ta komponenta međutim nije isključiva: postoje i sile opiranja, zavjezgaranja, sažimanje i sabiranje mase koja s površine bježi prema unutrašnjim rubovima i prostorima, govoreći snagom zaustavljenog pokreta svoga neprobojnog bloka. Dovoljno je u tom smislu spomenuti spomenik Balzacu (1893—98), koji Brancusi nije uzalud smatrao početnim korakom moderne skulpture. I ne slučajno Brancusi, posljednja svedenost na apsolutan praooblik koja je u takvom Rodinu prepoznavala svoj izvor: ali je razlika u tome što se Rodin nijednoj zamci apsolutnog oblika nije dokraja dao.

Krivnjom ili zaslugom svjetlosti Carola Giedion-Welcker smatra ga, onim dijelom njegovog opusa koji se veže o impresionizam, nastavljačem barokne tradicije, zbog bitne uloge svjetlosti u oblikovanju plastičke mase: svjetlosti koja masu »izjeda«, »dezintegrira« i »pokreće«. »Celle qui fût la belle heaulmière« (prije 1885) doista je najprije barokna, na neki strahotan španjolski način: a ako se malo prebaci most u vremenu, tada pripada Soutineu gotovo kao i svom vlastitom autoru, i stalnoj i vremenskoj kategoriji ekspresionizma. Ali ta svjetlost ima i drugačiji sjaj: ako bespoštedno ruje po tijelu starice kao život koji napada ono što već pripada smrti, blago klizi tijeli-



ma ljubavnika ili mladih žena (Eva na stijeni 1881, Uspravna faunika 1884) oblikujući volumene čiste i mirne koji će također, depersonalizirajući i dezantropomorfizirajući se, preko Maillola s jedne a secesijske skulpture s druge strane, u dvadesetom stoljeću polaziti putem svoje apsolutizacije prema Arpu i Brancusiju.

Može se usput spomenuti da jedno od najranijih Brancusijevih djela, »Zaspala muza« iz 1906, zapravo parafrazira Rodina: već prepoznatljiva obla jasnoća volumena veže se izravno na Rodinove ženske portrete (Studija žene, 1890). U zagradi, zanimljivo je napomenuti kako se i jedan i drugi služe spajanjem »obrađene« i »neobrađene« materije, na tipičan secesijski način (sjedinjavanje realističkog i apstraktnog, nekad, u ekstremima, naturalizma i ornamentalne stilizacije); to je uostalom daleki odjek manirizma koji je u secesiji uopće našao svoju reinkarnaciju; ali dok Michelangelovi robovi izlaze iz mase kao prvi život iz amorfne materije, Rodinova »Danaida« i »Aurora« u nju se vraćaju, kao naknadno uronjene; treba li u tom vidjeti simbolični završetak jednog trajanja i jednog kruga? Ako se valja vratiti svjetlosti, osim dviju spomenutih krajnosti ona se razastire u različitim valovima: u oštrim li nekud srednjovjekovnim vertikalama na haljama građana Calaisa; poput sitnih meteorita obasipa masu Puvis de Chavannesa; klizi mirom, lovi grč: u »Čovjeku koji hoda« (1877) stvorila je iz ljudskog tijela rembrantovsku ili opet sutinovsku grudnu krvavog mesa, prebacujući u jednom dalekom luku tu obezglavlenu i obezručenu figuru u neke surove slojeve nove figuracije. Ljudsko tijelo kao plastička činjenica: samostalan oblik i povod ili jedinica ritma. U ritmu Rodinovih skupina (Građani Calaisa) neki teoretičari, kao Tschudi-Madsen, žele prepoznati izvor ravnomjernom ponavljanju ritamskih jedinica u secesijskim plastičkim grupama. Ti



Građani Calaisa imaju međutim dalji odjek u vremenu: njihovo zajedničko pa ipak strogo odijeljeno postojanje, njihova zatvorenost u vlastitim emocionalnim blokovima veže ih sa šezdeset i tri godine kasnijim »Gradskim trgom« Alberta Giacomettija. U tom se primjeru, međutim, zatvorenost u emocionalne blokove pretvara u emocijom neodređene pa ipak zamjetljive blokove čistog otuđenog postojanja; zajednički prostor, i u jednoj i u drugoj skupini, nije ono što veže već što razdvaja.

Usporedbe između dvojice kipara bit će i dalje višestruke. Svjetlost koja je počela razjedati Rodinove mase izgrizla je Giacomettijeva figure do same srži, razdirući i otklanjajući jednu po jednu i sve ovojnice emocionalnih i psiholoških sadržaja: tako se Rodinova »Studija akta za Eustachea de Saint-Pierre« pretvorila u Giacomettijeva »Čovjeka koji šeće osunčanim trgovom«: od zatvorene i određene do otvorene i neodređene simbolike. I dalje: Rodinova sloboda u tumačenju ljudskog tijela, fragmentiranje u svrhu novih izražajnih učinaka, i u Giacomettijevu djelu našla je svoje mjesto: od ljudskog skeleta znala je preostati samo ruka; kod Rodina vertikalna, kod Giacomettija horizontalna; kod Rodina katedrala, u Giacomettijevu stravičan prometni znak usmjeren u nepoznato.

I jedan i drugi smatrali su ambijentiranje svojih figura značajnim činom njihovog plastičkog postojanja: postavljali su ih u stvarne prostore ulica i trgova, izdvajajući ih tek stepenicom najradije niskog postolja: na taj su ih način »postvarivali« stvarnošću a stvarnosti dodavali novu irealnu dimenziju. Ili je pak »ambijent« postajao sastavni dio pa i tema skulpture. Giacomettijev »Trg« i Rodinovi »Građani Calaisa« već su spomenuti; prvom je potrebno dodati »Palaču u četiri sata ujutro«, a drugom skulpturu »Adam i Eva« (1884), gdje se dva mala lika gube u gromadi stijene koja im je zaklon i ležište.

To je ujedno skulptura koja je od svih Rodinovih djela najmanje antropocentrična: golema stijena, samo isječak ravnodušnog svemira, daje tim sljubljenim bićima sasvim sitne dimenzije i obuhvaća ih posvećeno; pa ipak, upravo zbog toga, od svih Rodinovih ljubavnika oni su najčvršće vezani i najdalje razašilju svoj emocionalni sadržaj.

Iskušavajući u svom djelu tolike mogućnosti skulpture, i Rodin je, istina je, često tretirao ljudsku figuru kao čistu plastičku činjenicu, oterećujući je svakog »literarnog« podteksta. Citirat ću još jednom Carolu Giedion-Welcker: »Kad se danas okrenemo unatrag Rodinu, čini se da je najznačajniji kao prethodnik bio upravo ondje gdje je pretrpio najmanje literarnog ili psihološkog utjecaja; na primjer u onim skulpturama u kojima ljudsko tijelo nije više prvenstveno instrument naših strasti ili osjećaja, već prije posrednik za izraz proporcije i pokreta oživljenog svjetlošću i uobličenoj prostorom« (Contemporary Sculpture, Uvod, str. X). To je mišljenje, izneseno prije više od trideset godina, u povijesti ukusa dvadesetog stoljeća dugo bilo neosporno i meritorno. Ipak, polako, danas se sve više udaljujemo od isključivosti bilo na kom području. Rodin se »literarnog ili psihološkog utjecaja« nije lišavao sigurno ne zato što to ne bi mogao: ali je njemu eksperimentiranje »čistom plastikom« bilo samo jedna od mogućnosti koje mu je skulptura mogla dati. Skulptura može biti čisto plastičko saopćenje: Rodinu je, međutim, bilo stalo do određene emocionalne sugestije i do stvaranja sasvim određenog polja misaonih reakcija oko svake pojedine skulpture. Rasprava o takvoj nosivosti i značenju njegova djela mogla bi predstavljati ravnopravan sastavni dio svakog zapisa o Rodinu, a danas je ponovo nezaobilazna u svakom pokušaju vrednovanja njegova djela: zbog još jednoga novog oblika njegova prethodništva.