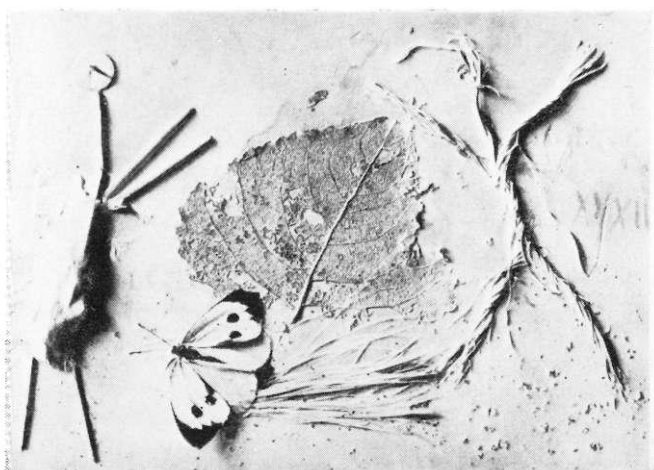


pablo picasso  
kompozicija, 1934.

3

zvonimir mrkonjić



prisut  
nost  
nad  
realiz  
ma :

# od geste do nove figura cije

S nadrealizmom duhovna avantura, čudesno, irealno, koji su dotada bili tek povlastica pojedinaca, osamljenika historije, postaju mogućnostima na raspolaganju svakome tko ima snage otrgnuti se gravitaciji vanjskoga makinalnog postojanja da bi se podvrgnuo diktatu slobode svoga najdubljeg, podsvjesnog bića. Dođuše, već su njemački romantici, prethodnici nadrealista, bili uveli neke od tekovina nadrealizma među zahtjeve života i umjetničkog stvaranja. Ali intuicije romantika nisu ni izdaleka mogle biti ozakonjene. Građanstvo je imalo mnogo razloga da san, iracionalno i čudesno prikaže kao inhibicije građanski još nepotpuno ostvarenog pojedinca (ni sam se Freud još nipošto toga nije oslobodio) a ne kao konstruktivne mogućnosti nove slobode. Trebalo je da dekor spokojne građanske egzistencije bude razbijen da bi se čudesno nametnulo, ne više kao jedan od mogućih dekora, već kao dijalektički viša koherencija čovjekove razbiječnosti.

Je li gest nadrealizma značio otvaranje Pandorine kutije, oslobađanje od svih spona, slobodu koja će najzad početi sama sebi raditi o glavi, ili razvitak posvemašnje kreativnosti kad su otpali posljednji izgovori za njeno odgađanje? Odgovor je jednodušan. Ako je korak do takve slobode bio neumitan, kukavni su razlozi koji bi nas htjeli uvjeriti u potrebu da se on zaobiđe. Izbjegne li se ponuđena sloboda, ništa nas više ne može sačuvati od njena prezira i njene nemogućnosti što odjednom u nama fantomski uzrasta.

Danas, među mnogobrojnim posljedicama nadrealizma koje nas dočekuju, počevši od dekora naše svakodnevice do visokih munja poetske zbilje, dogodi se da se, podlegavši vulgarnoj misli o usavršivosti i razvitku u vremenu, osjetimo neformalno više nadrealistima od samih nadrealista. Ostvarena je dekorativna nadrealnost u kojoj sudjeluju naponi disperznih pravaca suvremene umjetnosti, ali nije li to sama suprotnost one nadrealnosti o kojoj govori Breton? Gdje danas zapravo prebiva nadrealizam; u pokretu koji još nominalno postoji; u našem intimnom naporu da očuvamo strogost i slobodu njegovih prvotnih pretpostavki ili da ih podvrgnemo retušu vremena, uvjetima naše kreativnosti, da ih upotrijebimo; u rasprostranjenosti i neumitnoj vulgarizaciji jednog stila; u složenoj, još ni izdaleka završenoj lančanoj reakciji fenomena proisteklih iz nadrealizma, u tom nadrealističkom ekumenizmu, ili u neformalnoj raspoloživosti duha koja bi bez udjela nadrealizma bila nezamisliva?

Kao malo koji pokret u novijoj povijesti, nadrealizam je doživio sudbinu da bude tako potpuno apsorbiran, razrađen, nastavljan gotovo pola stoljeća od svoga nastanka, te se ni danas još ne čini da bi njegovo isijavanje moglo prestati. Nije kao mnogi umjetnički pravci postepeno zamirao i bio zaboravljen — mada to upravo doživljavaju njegovi nominalni nasljednici — svodeći se na sve manji i fanatičniji broj vjernika. Kao burno nastala zvijezda, koja ima jednako dramatičan

kraj, rasprsnuo se da bi tako dostigao najveći mogući utjecaj. Doživio je sebi sličnu, autentičnu sudbinu kako je nezamjenjivo definira Blanchot: »Nadrealizam je iščezao? To znači da nije ovdje ili ondje: posvuda je. On je avet, sjajna opsesija. Doživio je zasluženi preobražaj — postao je i sam nadrealan.«

Nimalo se neće umanjiti zasluga nadrealizma ako se kaže da je on prije svega izvršio ulogu katalizatora i sintetizatora latentnog stanja duha koje je sazrelo pred I svjetski rat i kojega su protagonisti bili Apollinaire sa svojom »nadrealističkom dramom« **Tiresijine dojke** i s naslovima koje je izmišljao za de Chiricove slike, čudesnost Rousseauove transpozicije djetinjske vizije, de Chiricova zagonetka praznih prostora, Duchampova subverzija slikarstva, Picabijin pseudomašizam, integralni revolt dade, ali ništa manje i prisutnost neovisnih slikarskih svjetova kakav je Picasoov, Chagallov i Kleeov.

Poslije metafizičkog i socijalnog revolta iz druge polovice prošlog stoljeća, kad je postalo jasno da objavljenje smrti Boga i predviđanje neminovne propasti kapitalizma sami po sebi nisu kadri osloboditi čovjeka socijalnog otuđenja, na scenu evropskog duha stupa iracionalni revolt da porekne, mada drastičnim, nepovijesnim mišljenjem, samu ulogu razuma nesposobnog da izravnim utjecajem dokine čovjekovo otuđenje. Metafizička groteska Lautréamonta i Jarryja otkrila je pod svojim figuralnim povećalom svu čudovišnost razuma jedne klase čija se praksa razvija u sve čudovišniju karikaturu čistog uma filozofskih sistema te najfilozofskije od svih klasa.

Ali parcijalna kritička perspektiva, kakva je zacrtana u **Kralju Ubuu** ili u **Maldororovim pjevanjima**, nije zanimala nadrealizam u njegovoj herojskoj fazi jer ju je smatrao još jednim lukavstvom Razuma koji se samo prilagođuje novoj situaciji razbudenog (samo)kritičkog duha — već i zbog toga što je i sam tražio mogućnost jednog sveopćeg stožera. Neposrednija a u isto vrijeme sveobuhvatnija kritika stvarnosti zaokuplja nadrealizam. Prostor stvarnosti — na što ga je sveo Razum — tako je oskudan da ga naše postojanje lako iscrpljuje ostavljajući nas među skeletima pojmovnih konstrukcija, u metodičnoj pustinji logike. Tada istom izranja životni kontekst djetinjstva, mašte i sna koji ćemo pogrešno nazvati revanšom potisnutog: on se ne pojavljuje tek sad, on je cijelo vrijeme bio prisutan ne prestajući se očitovati i sudjelovati. Naša je stvarnost tek »fenomen interferencijek« racionalnog, iskustvenog shematizma i slobode podsvjesnog toka svedenog na nejasne sugestije koje su dotad uzimali u obzir samo praznovjerje i psihoanaliza. Praksa preuzima samo izvanjski izraz te interferencije ne uzimajući u obzir duboku rezonanciju našeg bića. U svojoj kritici te našim racionalnim udesom ograničene stvarnosti Breton joj suprotstavlja pojam nadrealnosti koja bi nastala upotpunjenjem stvarnosti tim njenim drugim, jedva naslućenim licem. Riječ je o proširenju

našeg doživljaja stvarnog iz njega samog: »Sve što volim, sve što mislim i osjećam, kaže Breton, priklanja me posebnoj filozofiji imanencije prema kojoj bi nadrealnost bila sadržana u samoj stvarnosti (ne bi bila ni iznad ni ispod nje).« Čitav jedan moral, estetika i praksa prikazuju nam život rascijepljen u mrsko dvojstvo koje vlada našim osjećajima i činovima kidajući naše iskustvo i naše doživljavanje stvarnosti na sve sitnije dijelove: »Upravo iz odvratnog kovitlanja ovih predočaba bez smisla rađa se i podržava želja da se preraste nedostatno, apsurdno razlikovanje ružnog i lijepog, istinitog i lažnog, dobra i zla.« Krajnji cilj nadrealizma bio bi prošireni pojam stvarnosti, osvajanje one tačke u kojoj prestaju ljudska ograničenja stvarnog, doseg totaliteta u kojem bi se otpor — što nam ga pružaju konkretne činjenice među kojima stojimo — razriješio u prozračnost totalnog događaja, a on bi u isto vrijeme bio i potpuna spoznaja: »Sve navodi na to da se povjeruje kako postoji određena tačka duha u kojoj život i smrt, stvarno i zamišljeno, prošlost i budućnost, saopćivo i nesaopćivo, gore i dolje prestaju biti opažani kao proturječnost.«

Očito je dvojstvo nadrealizma u zadanosti njegovih krajnjih ciljeva, s jedne strane, i trenutačnih ciljeva nadrealističke prakse, s druge. U prvom slučaju nadrealizam teži dalekom cilju potpunog razvitka dosad otuđene stvarnosti čovjekove psihe, i stvarnosti uopće, svedene na izgled, na vjerojatnost pozitivnog razuma i konkretnost iskustva, utječući se tako budućnosti pred tegobama vlastitog ostvarivanja. U drugom, poprište nadrealizma je sadašnjica, nadrealizam je praksa kojoj je cilj da otkrije, dovede do neposrednog izražaja podsvijest pomoću sna, hipnoze, automatskog pisanja, mašte i života koji se kreće putanjom drugačijih zakonitosti no što je kauzalnost i svrshodnost prividnog. Dok se svojom dalekom perspektivom nadrealizam približava perspektivama nekih filozofija, svojom praksom on pokazuje nepridržanu želju da traje, da se ispuni u trenutku negirajući tako filozofsko projektiranje budućnosti.

Povijest nadrealizma je više i prije svega povijest gesta i djela-gesta nego ideja i umjetničkih djela. Šta je zapravo gesta? Po prihvaćenom mišljenju, ona je brz, sažet, efektan način da se postigne neki cilj. Po nadrealističkom poimanju i praksi gesta nema druge svrhe do sebe same. Ona ne izražava negaciju, revolt, kao što je to bilo kod dade. Sav je njen intenzitet prenesen s rezultata na ostvarenje neposrednosti gesta onih iracionalnih impulsa koji su nju izazvali. Kada Philippe Soupault zvonu na vrata nepoznatih kuća i pita stanuje li tu neki Philippe Soupault, kad se Eluard bez prethodnog razmišljanja ukrcava na brod koji plovi na Istok, a Tanguy jede žive pauke, obnavljajući time jednu od najčudnijih slatnja djetinjstva o tome kako negdje u stvarnosti postoje vrata čudnog svijeta koja nam se otvaraju otkrićem neke tajne geste ili riječi, tada čudesno nije ništa drugo nego osjećaj bačenosti u vrijeme a ne više kontinuiteta u njemu,

ispunjenje svega smisla postojanja u neposrednom pri čemu nam više ništa ne preostaje za prošlost ni za budućnost. S vremenom se interes nadrealista sve više prenosio s gestâ na predmete koji mogu ostvariti i fiksirati istu kvalitetu neposrednosti: nije se mogao uklopiti u društveni kontekst osim kao akcija (što objašnjava približavanje nadrealista komunističkoj partiji). Trajući i stareći nadrealizam je postajao društvenom činjenicom, a gesta je postajala privatnom ukoliko nije nalazila načina da se objektivira.

Opsjednutost nadrealizma predmetom, koju je Duchamp anticipirao izumom ready-madea, potvrđuje već spomenutu Bretonovu ideju da nadrealno zapravo prebiva u stvarnom, u našoj blizini. Dovoljno je da neki predmet, izabirući ga, izbacimo iz njegova upotrebnog konteksta odnosno iz uzročno-posljedičnog slijeda u koji je uklopljen, da ga lišimo korisnosti u korist prisutnosti, i taj će se predmet naći kao izgubljen u jednom novom svijetu pa će početi isijavati svojom nadrealnom stranošću. Onaj udio bitka koji mu je bio oduzet upotrebom — zapravo njegov karakter **stvorenog**, stvari — vraća mu se odjednom kao prepasna čudesnost dijela jednog svijeta koji možda i sadrži oblike slične onima kojima nas okružuje svakidašnjica, ali oblike koji se pokoravaju posve drugačijim zakonitostima. Tako predmet postaje nepoznaničom.

Običan predmet uzet iz bilo kojeg niza predmeta, s jedne strane, i njegova onostranost, čudesno, s druge — dva su pola nadrealističke potrage. A među njima je slučaj, faktor koji ta dva pola čini uzajamno izmjenjivim kao dinamički posrednik nadrealne neposrednosti. Međutim, vrtoglavica pred ovom gestom, pred prividom njene svemoći, i teškoća da se utvrde granice njena djelovanja, vukle su nadrealiste često i dalje nego što su željeli ići. Kao da je posjedovanje magične formule izuzimanja predmeta urodilo fatalnom lakoćom: predmet je doduše postajao stranim zbog svoje parcijalnosti, ali ta stranost zbog gubitka svoga mjesta nije nužno prizivala i onaj čudesni svijet, ili je taj svijet postajao sve općenitijom pretpostavkom.

Ali ako se već pribjeglo sredstvu umjetnosti, kako zasnovati taj čin izuzimanja umjetnošću i za umjetnost, kako ga uskladiti s umjetničkim činom? »Malo **umjetnosti** je dovoljno nadrealistu — kaže Yves Bonnefoy u eseju *Dvojstvo današnje umjetnosti* — jer njegov predmet nije tijelo već misterij što ono jest. On se može zadovoljiti time da prizove nekim konvencionalnim sredstvom naše sjećanje da bi se zatim, pomoću učinaka iznenađenja, posvetio sugestiji njihova bića ujedno tako bliskog i tako duboko stranog.«

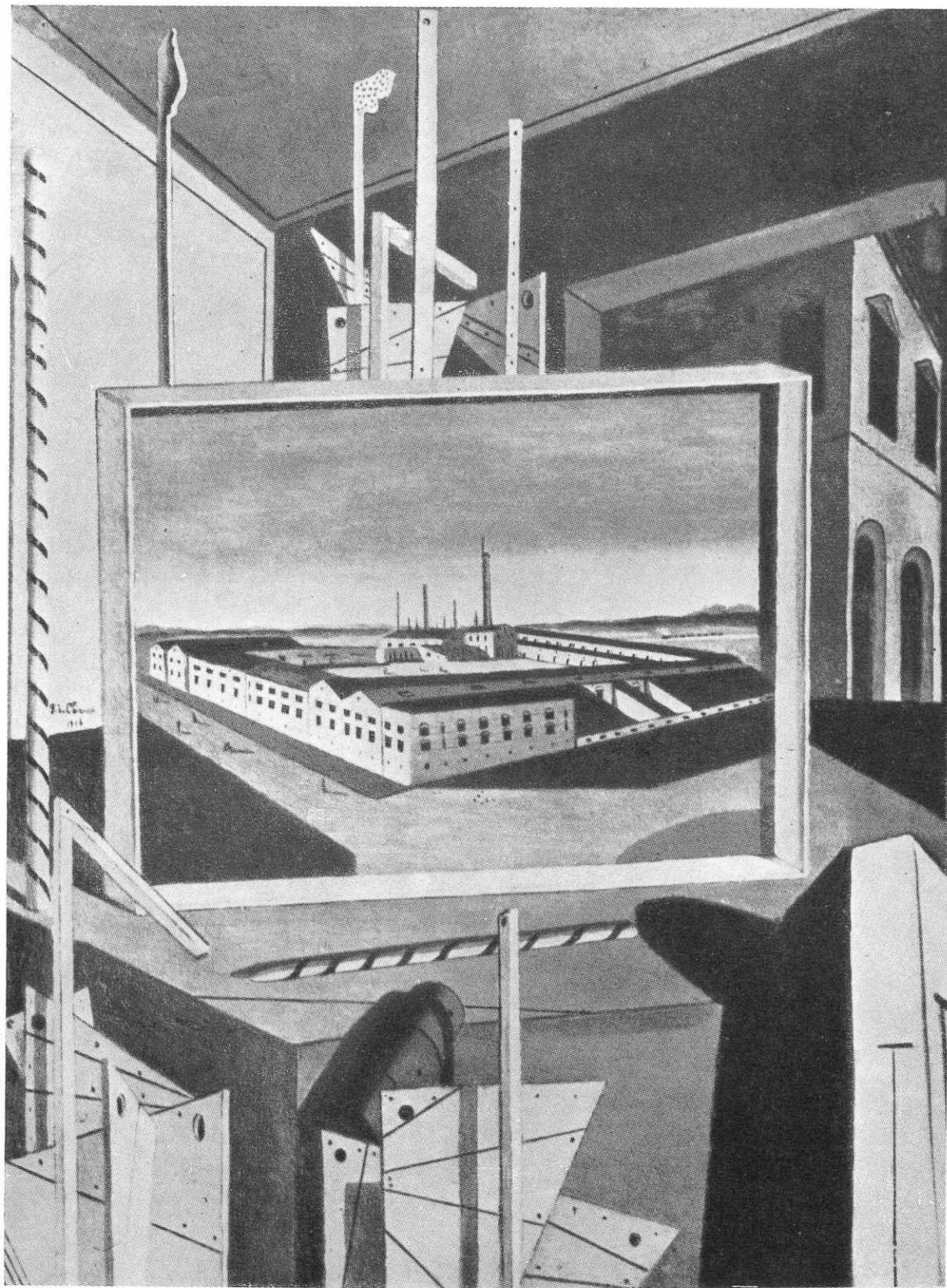
Eto izvora mnogim olakim rezultatima nadrealističkog slikarstva, odakle je potekla čitava struja akademiziranog nadrealizma koji je, prisiljen izabrati neku tehniku, spontano uzimao Meissonierovu. Pod maskom sudjelovanja u iracionalnoj avanturi, on je vrlo ra-

marcel duchamp  
tužni mladić u vlaku, 1912.



giorgio de chirico  
metafizički interieur, 1926.

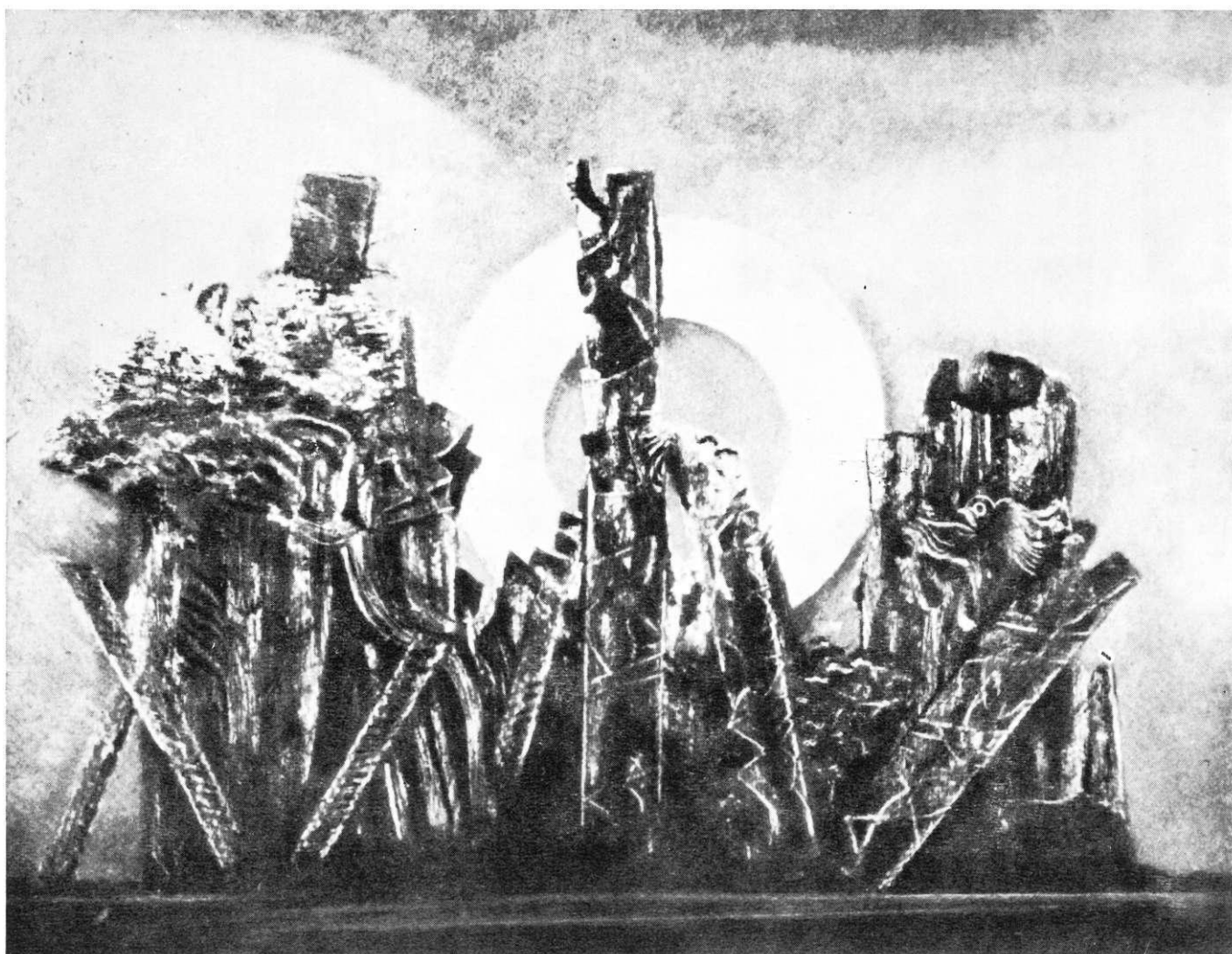
7





max ernst  
velika šuma

8





cionalno izabirao predmete i slagao ih po Lautréamontovu odnosno Reverdyjevu receptu. Može li se ovom problemu pripisati činjenica što je preteča slikarskog nadrealizma, Marcel Duchamp, odlučio da prestane slikati (1925), a svoje najambicioznije djelo, »Nevjesta koju su svukli njeni neženje«, više godina prije toga ostavio nedovršenim ostavivši tako simbol nedovršenosti i nedorečenosti problema nadrealističkog slikarstva. Ovu akademsku tendenciju nadrealističkog slikarstva, koju zastupaju Magritte, Delvaux i Dalí, usprkos plastičkoj pretvorbi njegovih predmeta gdje morbidnost hini čudesno, nazvao je André Masson »nadrealističkim naturalizmom«, i to je vjerojatno najbolji izraz proturječnosti ovakvog slikarstva.

Naturalizam s osnovnom značajkom morbidnosti, i čudesno sa značajkom humora, ostali su dvije oprečne težnje nadrealističkog slikarstva koje opet, na širem planu, dokazuju kako nadrealizam ne izlazi iz gravitacije nekih temeljnih zakonitosti i modaliteta slikarstva. Prevaga slikarskom tehnikom neasimilirane tvari proizvodi onaj kadaverski aspekt akademski naslikanog predmeta ostvarujući na slici, po tačnoj definiciji Danijela Dragojevića, tek »prostor groba« materije koja se ne uspijeva uzdići do preobražaja. Pita se koliko je nadrealistu slikarski izražaj svrha ili mu je, naprotiv, sredstvo da dopre, po izrazu Maxa Ernsta, »s one strane slikarstva«. Ali ne nazivamo li neke slikare upravo zbog toga velikim — spomenimo samo El Greca — što su mogli smjestiti »onostrano« unutar granica djela? Za nas, gledaoce i neizravne svjedoke, ostvarljivost i ostvarenost nadrealnog postoji samo na slici. Kriterij slikarskog vrednovanja postavlja se, u najgorem slučaju, kao nužno zlo, ali nam ono bar osigurava umjetnost.

Dok nas »nadrealistički naturalizam« prenosi s one strane umjetnosti ili nekoga drugog područja u prazninu nemogućnosti svakog drugog svijeta, čudesno nosi sugestiju nečeg organiziranog, posjeduje tajnu zakonitost i sastojnost. Govoreći o čudesnom, Breton je morao potvrditi njegov konstruktivni karakter dopuštajući mogućnost ljepote jedino u njemu: »Recimo to: čudesno je uvijek lijepo, bilo koje čudesno je lijepo, pa čak jedino je čudesno lijepo.«

Veza čudesnog sa svijetom u kojemu živimo je tajna, nikad dovoljno istražena jer u njoj leži ono specifično stvaralačko svake umjetnosti čudesnog. Onom nadrealizmu u kojemu je čudesno uravnoteženo humorom pripada zasluga da je umjetnički čin indirektno oslobodio mistifikacija i magluština koje su ga obavijale. Upravo je humor razbio zatvorenu dovoljnost čudesnog i iracionalnog pretvorivši ga u djelatnost s velikim udjelom igre te ga tako otvorio sudjelovanju. Arp, Miró, Desnos, Picabia, Aragon, Duchamp, Péret, Buñuel, Prévert nisu vjerojatno bili svjesni koliko je njihov humor više stvarao nego razarao. Što je, najzad, bio taj humor, i možemo li ga uklopiti među dosadašnje pojmove o humoru? Santayana mu se, čini

## 10

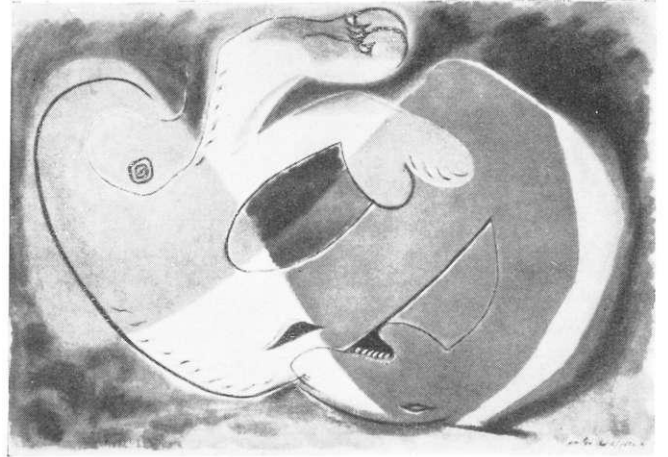
se, najviše približio utvrdivši da se on sastoji u nalaženju nelogičnosti u nelogičnom svijetu. Ako sumiramo dvije negacije sadržane u ovoj definiciji, onda je možemo dopuniti tako što ćemo reći: ako se humor sastoji u nalaženju nelogičnosti u nelogičnom svijetu, onda on u isto vrijeme gradi logičnost jednog nelogičnom svijetu suprotnog svijeta: čudesnog. Humor je dakle uvijek nalaženje premoćnije logike i koherencije, ostvarivanje one središnje tačke u kojoj se sve prividne suprotnosti našega svijeta razrješuju u ostvarenju nadrealnosti kao najneposrednije ostvarljiva smisla.

Ma koliko da je već postojalo određeno stanje duha i grupa s više-manje formuliranim programom, tek one znamenite večeri, negdje oko 1920, kad je Breton spremajući se na spavanje osjetio jasno artikuliranu rečenicu: »Ima jedan čovjek na dvoje presječen prozorom«, nadrealizam je stvarno bio utemeljen našavši stožer oko kojega će se poslije isplesti sve njegove dalekosežne posljedice.

Nije bilo nikakve sumnje, to nije bio poznati baršunasti glas muze, ni intenzivni šapat daimona: taj glas nije posjedovao nikakvu posebnu obojenost, niti je bio bezbojan. Bio je vrlo jasan, ali bez izričitosti koja bi zahtijevala da bude slušan, i nikakva psihološka nijansa nije određivala odnos glasa prema govorenom, ili prema eventualnom nijemom subesjedniku. Po volji se prekidao i nastavljao, bar ne po zakonitosti koju bismo nazvali smislenom; smisao mu očito nije bio postavljen ondje gdje bismo očekivali da bude, štaviše, branio je da ga okarakteriziramo nekim smislom ili njegovom odsutnošću. On očito nije bio izraz nečega, već sama stvarnost koja ne teži nekom izrazu već naprosto jest, sam subjekt, i jedino je čovjek koji ga sluša mogao biti njegov izraz i objekt. Kako nije bio izraz, nije ga se smjelo dovesti u vezu s umjetničkim mada su ga njegove značajke približavale onom najdubljem, impersonalnom glasu umjetničkog djela koji raspoznavamo kroz njegove raspukline, šutnje i bjeline po stalnosti monologa što se odvija mimo autorovih stavova i izražajnih čarolija.

S otkrićem psihičkog automatizma svraćena je pažnja na opasnu blizinu toga glasa koji na nepoznat način određuje naše misli i čine, bilo da mu oni služe kao ilustracije bilo kao karikature. Nije se postavljalo pitanje izbora: trebalo je slijediti taj neprekidan diktat koji nas lišava svih drugih naloga estetske ili moralne prirode. Ako je to glas našega najdubljeg bića, naše podsvijesti, onda je on neposredovani glas koji nalaže šta moramo raditi: sistem moralne transmisije otpada pred našom slobodom na samom njenom izvoru koje je ujedno i njen cilj.

Kakva li čudesnog i neočekivanog razrješenja svih problema egzistencije pred mogućnošću da stupimo u neposredni odnos sa svojim skrovitim bićem, da budemo njegov izraz. Nismo li dospjeli do one tačke razrješenja svih suprotnosti o kojoj govori Breton, do





jackson pollock  
moon woman cuts the circle  
1944/45.

11



mjesta gdje se napokon obistinjuje nadrealnost? Automatizam je htio prije svega biti praksa otkrivene neposrednosti podsvjesnog. U svojem oduševljenju nadrealisti nikada nisu došli do toga da se zapitaju je li govor podsvijesti, upravo zbog svoje neposrednosti, tek zagonetka čiji su ključevi zametnuti, fascinantna zbog svoje nečitljivosti. Ili su shvatili da je naše olako kretanje među pojavama budnog svijeta tek lakoća kretanja, ne u objašnjenju, već samo u prilagođenoj zagonetki: u funkcioniranju jednoga **kako** čije **što** izlazimo s različitih strana tek bljeskovima svoje zdvojne lucidnosti.

Otkriće automatizma tražilo je da se istraže i ostali mogući putovi njegova očitovanja, koji su morali pokrivati druga područja čovjekova doticaja sa stvarnošću: trebalo je, zapravo, rekonstruirati nekog drugog, nazovimo ga tako, automatskog čovjeka kako bi se iz njegova ponašanja mogla sagledati neka druga ontologija i neki drugi moral. Samo je gotovo isključiva usmjerenost na praktičnu primjenu automatizma mogla nadrealiste odvratiti od takvih imaginarnih perspektiva, od fantastičnih pretpostavki o nadrealnom čovjeku i od njihova povezivanja s bliskim ničeovskim mitom o natčovjeku.

Na području slikarstva problem se postavljao u dvojakom svjetlu. Pojam nadrealističkog slikarstva više je bio stvoren na temelju djela slikara preteča nadrealizma i pod sugestijom slikovnosti sna nego na temelju konkretnih iskustava, prije svega s automatizmom. Proturječnost sadržana u samom pojmu nadrealističkog slikarstva navela je Pierrea Navillea da u časopisu »Nadrealistička revolucija« ustvrdi kako je nadrealističko slikarstvo nemoguće jer se automatski rukopis ne može prilagoditi slikarstvu; zbog složenosti svoga postupka ono nije kadro slijediti tok podsvijesti, dakle, prisiljeno je preslikavati ga, drugim riječima, zaustaviti ga i, napokon, krivotvoriti (što su upravo radili slikari »nadrealističkog naturalizma«). Breton uskoro odgovara Navilleu pozivajući se, vrlo oštromno uostalom, na Picassoa iz faze kolaža i »sintetskog« kubizma, mada bez spomena o samom problemu koji je postavio Naville.

I dok su se nadrealisti ubrzo odvratili od automatskih tekstova jer su uvidjeli koliko ih zloupotrebljavaju svojom više ili manje svjesnom intervencijom, slikarski je automatizam tek na pomolu. Njegov su prvi izraz Ernstovi frotazi u kojima se na podlozi otisaka različitih struktura materije mogu ucrtavati sugerirani likovi. André Masson je prvi došao na ideju da iskustvo automatskog pisanja jednostavno primijeni na crtež. Mada su njegovi crteži isprva pod različitim utjecajima, od slikarskih do literarnih, njihova se automatska funkcija postepeno oslobađa opisnosti sagledavajući verziju ortodoksnog slikarskog automatizma.

Ni grafički automatizam nije dakle pružao jamstvo protiv slikarova privatnog upletanja u diktat podsvjesnog. Problem nadrealističkog slikarstva, čini se, nije

podnosio generalizirano rješenje. Ako je automatizam pokazivao neobičnu srodnost sa krajnje nesputanom slikarskom maštovitošću, razumljivo je što su neki slikari otvarali nadrealne prostore predavajući se apsolutizmu mašte: Tanguy evocirajući pusti svijet ispunjen vizijom biološkog limba rudimenata ili zametaka, a Miró obraćajući se svijetu djetinjstva i njegovoj humornoj metamorfičnosti.

»Oko postoji u divljem stanju« — kaže Breton u knjizi *Nadrealizam i slikarstvo*. — »Čudesa zemlje na trideset metara visine, čudesa mora na trideset metara dubine, imaju za svjedoka tek mahnito oko koje kao boje iznosi sve u dugi. Ono upravlja konvencionalnom izmjenom signala koje, čini se, zahtijeva plovdba duha.« Iz toga bi se dalo zaključiti da Breton mašta o svojevrsnom automatizmu oka i, bez sumnje, ta njegova »automatska« misao o slikarstvu ide mnogo dalje od bilo kakvog programa; kad ne bismo poznavali slikarstvo koje je nastajalo u Bretonovu krugu, koje je mnogo više slikarstvo opisa čudsnog nego slikarstvo samog čudsnog, pomislili bismo da ima na umu Delannaya ili čak prvu fazu apstrakcije Kandinskoga.

Pogrešno bi bilo Bretonu pripisivati ulogu onoga koji određuje kakvo bi trebalo biti nadrealističko slikarstvo. U svojoj širokoj toleranciji Breton ubraja među slikare nadrealističke vizije — pored preteča kakvi su bili de Chirico, Duchamp i Picabia — Picassoa, Braquea (u doba »sintetskog kubizma«), Kleea, ali griješi kad odbacuje Chagalla optužujući ga za misticizam. U nešto određenijem obliku Breton se zauzima za automatizam: »Tvrdim da je grafički automatizam, isto kao i verbalni, bez predrasuda prema dubokim individualnim napetostima, za čije je pokazivanje i, donekle, rješavanje zaslužan, jedini izražajni način koji potpuno zadovoljava oko ili uho ostvarujući **ritmičko jedinstvo** . . ., jedinu strukturu koja odgovara sve bolje ustanovljenom nerazlikovanju osjetnih kvaliteta od formalnih, sve bolje ustanovljenom nerazlikovanju osjetnih funkcija od intelektualnih (i samo time on jednako zadovoljava i duh).« Pridajući automatizmu značenje neposredno ostvarene, u trenutku življene nadrealnosti, Breton vidi u njemu mogućnost novog jedinstva kreativnog čina gdje su se pojavile pukotine razorne kritičke svijesti koja, svjesno ili ne, ima u krajnjoj perspektivi za cilj njegovu demistifikaciju, dakle njegovo stavljanje u pitanje u potpuno racionaliziranju strukturi svijeta. U tom htijenju, Breton pored psihičkog ističe i važnost fizičkog udjela u smislu njihove sinteze, te se čini da lucidno anticipira neke tendencije koje će se poslije razviti iz daljnje interpretacije slikarskog automatizma: »Neko se djelo može smatrati nadrealističkim samo ukoliko se umjetnik trudio da dosegne totalno psihofizičko polje (kojega je polje svijesti samo mali dio).«

Po definiciji automatizma i središnjem operativnom značenju koje mu je pridano moglo bi se zaključiti



da su se u potragu za nadrealnim svrstala i slikarska djela koja nisu bila obuhvaćena pokretom, pa čak ni stilom što ga je on pokušao definirati. I ne spominjući Chagallovo onirizam, ni Arpa i Kleea koji su izlagali s nadrealistima, otvara se problem odnosa prema lirskoj apstrakciji koja je razvila svojevrstan automatizam autonomne plastične i pikturalne invencije počevši od prvog razdoblja apstrakcije Kandinskog do slikara lirске apstrakcije koji su se pojavili za vrijeme i poslije drugoga svjetskog rata. Povjesničar i apologet nadrealizma, Jean-Louis Bédouin, zacijelo ogorčen velikom poslijeratnom prevagom lirске apstrakcije nad nadrealističkim i drugim slikarstvima, ali s pravom ukazujući na njegove često samo formalne rezultate upravo zbog zaboravljanja duhovnog smisla automatizma, zaključit će vrlo pristrano i netačno: »Ali ono što je tek posljedica tehničkih pronalazaka nadrealizma, postat će za ove slikare samo sebi svrhom. Zablješteni vulkanizmom boje, smatrat će da su stigli na drugu stranu zrcala, a uistinu će samo zamrljati njegovo posrebnje. Isto tako, kako bi mogli sačuvati dovoljno zahtjevnosti i lucidnosti da odbiju igrati malu igru koju će im društvo nametnuti? Lirska je apstrakcija u slikarstvu tek izvedenica nadrealizma. On tu može do u nedogled nalaziti svoje tehnike, ali u njima nema duha koji ga oživljava. Bilo bi netačno tvrditi da je riječ o nadrealizmu odvrćenom od njegovih ciljeva. Riječ je prije o izdanku koji je u nedostatku pogodna zemljišta mogao roditi samo odrodenu biljku.«

Jedva je potrebno dokazivati neosnovanost Bédouinove početne tvrdnje. Dvije najpoznatije tehnike koje je nadrealizam pronašao, frotaž i dekalkomanija, dva su stvari izvana nametnuta, a ne iznutra izazvana, načina podsticanja slučaja da djeluje u uzajamnosti sa slikarom. Nadrealizam je stvar zanimala samo ukoliko je na svojoj površini pokazivala signale koji su se mogli slijediti. Trebat će doći do sasvim drugačijeg razumijevanja automatizma koje će stvari slike dati značenje same stvari stvarnog, kao stvarnog subesjednika, koje će osmisliti njenu dubinu ne više kao dubinu slučajnog već stvarnog iskustva, i koje će se stvaralački zasnovati na **otporu** što ga stvar pruža slikaru.

U ovom trenutku evropskog slikarstva Breton naprotiv vidi mogućnost novih sinteza. Pozdravljajući formulaciju kojom Charles Estienne definira tašizam kao ostvarenje trenutka, »gdje će unutrašnjost vida postati izvanjskost vizijek«, Breton kaže: »U toj posljednjoj formuli, snažnijoj od svih, sadržan je princip ujedinjenja dviju sadašnjih tendencija slikarstva čiju prividnu suprotnost imaju interesa iskoristiti njihov zajednički neprijatelji. Ne samo što ne smiju ustrajati u htijenju da se isključuju, jedna i druga moraju ga oduševljeno prihvatiti kao lozinku okupljanja.«

Uloga automatizma u slikarstvu posljednjih desetljeća izuzetno je važna ali nedovoljno istraživana, mada se

nameće kao obuhvatan okvir kojemu malo koja struja suvremenog slikarstva može izmaći. Odvrativši se od predmetnog svijeta svijetu egzaktnih odnosa forma i boja, s neograničenom vjerom da posjeduje alfabet duhovnog svijeta, geometrijska je apstrakcija u toku tridesetih godina sklerozirala u umirujućoj blizini toga idealnog svijeta koji se nije prestao najavljivati. Umjetnost je zamirala u sjeni toga beskonačnog došašća, ukočena u strepnji idealnog i u nedostatku geste koja bi joj vratila jedinstvo akcije. Uranjajući u samu tvar svoga čina slikari informela, art-bruta i lirske apstrakcije dokazuju da ona nije samo posrednik značenja već značenje samo. Priroda koju su nadrealizam i geometrijska apstrakcija udaljili od slikarstva sada neodoljivo nadire preko automatizma pikturalne tvari.

Možda se najdramatičniji čin slikarskog automatizma zbio u vrijeme i poslije završetka drugoga svjetskog rata na dotadašnjem **no man's landu** slikarstva, u Sjedinjenim Američkim Državama. Automatizam psihički i fizički potpuno ekstravertiran ostvario je nešto što se po dosadašnjim kriterijima smatralo nemogućim: gestu koja se elementarno otrgnula gravitaciji povijesti i tradicije zablistavši svojom posvemašnjom golom slobodom. Ako se u Pollockovu slučaju može govoriti o ugledanju na indijanske slikare na pijesku, onda je to samo u smislu smještanja slikara **u platno** i prenošenja težine s djela, koje može biti efemerno poput slike u pijesku, na akciju i intenzitet slikarove prisutnosti. Pouka Massona i Picassoa uskoro je postala poukom odbacivanja svakog uzora. Pollock je povezao automatizam s magijskom dimenzijom slikarskog čina: u ritualnom pokretu sudjelovala je ne samo ruka već čitavo tijelo: slika nije više bila tanka opna jedne druge vidljivosti nego, položena na zemlju, poprište sveopće tvari koja je pobjedonosno ulazila u prostor umjetnosti. Eto najdosljednije redukcije svih estetskih primisli: slikar fizički smješten u slici postaje njenim dijelom i ne može se od nje odvojiti da bi je promatrao kao estetski predmet. Platno postaje dokumentom slikarova trajanja, konkretnim dijelom slikarova života nad kojim estetski sud nema prave nadležnosti. Prodor stvarnog u umjetnost zbio se banoslovno izravno i silovito; nije stvorio ni hibrid ni naturalistički otisak već činjenicu koja je svojom punoćom umjetnička.

Granični problem »novog realizma« i »neo-dade«, koji ishodi manje iz nadrealizma nego iz dadaizma, zanimljiv je za ovo razmatranje utoliko što njegova tehnika dovodenja u vezu predmeta (odnosno njihovih slika) koji pripadaju različitim realnostima, ili njihovim izdvajanjem iz konteksta i »citiranja«, ne proizvodi više učinak nadrealnog. Pod utjecajem likovnih istraživanja našeg stoljeća, jednako koliko i tehničkih mogućnosti (zauzimanja novih kutova gledanja, razmjera slike i montaže), proširile su se i same granice našeg doživljaja stvarnog. »Pop-art« je doista realističan jer, na tragu dalekog primjera kubizma, ostva-



ruje istovremenost — ne više prostorno i vremenski strogo sukcesivno — fascinantno različitih aspekata stvarnog. On ne proslavlja sveprisutnost i prodornost slikarske vizije, već prije razloge slikovne pokretnosti druge prirode koji se suočavaju sa »statičnošću« slikarstva. Ovaj »realizam« traži čovjeka u fragmentima tehnizirane zbilje, ali nalazi tek njegovu atomiziranost u mehaničkim surogatima njegove prisutnosti. Kao da bi naći ga značilo pokušati vratiti cjelovitost iskomadanom tijelu kojemu treba dati cjelinu njegova počinka, makar ono to više i ne znalo.

Taj izmučeni lik čovjekov pokušava upravo naći »nova figuracija«. Poslije djelomično uspjelog pokušaja »art-bruta« da uskrisi čovjeka zaranjajući ga u grubu materiju, ovaj projekt rekonstrukcije čovjekova lika — ne više kao predmeta formalne igre ili automatizma pikturnalne stvari već kao nastojanje da se iznađe nova sugestija ljudskog lika — otvara nove prostore nadrealne vizije. Teško bi bilo uvijek odlučiti je li utisak stravičnog i snoviđenog zaista bio tražen ili ga je bilo nemoguće izbjeći. Pitanje: kako prikazati koherentnu, današnjem pojmu realizma (što je to?) odgovarajuću sliku a da to ne bude povratak prošlim stilovima i tehnikama koji su iznijeli takvu sliku čovjeka — ima i svoje drugo lice: može li se pretpostavljeni današnji pojam realizma uopće pojmiti realistički u historijski poznatom smislu, ili nas fotografija može upozoriti tek na svoju dokumentarnu naturalističku laž nasupro: totalnom čovjeku koji je predmet slikarskog viđenja. Ako je slikar primoran rekonstruirati lik čovjekov iz njegovih krhotina, jer ga ni na koji način ne može preslikati, onda je stvarnost koju on postiže u izvornom smislu nadrealna. Vratiti se konvencionalno videom čovječjem liku značilo bi hipokritski se osmjehnuti tom liku iskomadanom u koncentracionim logorima, na bojištima kontinenata, u Hirošimi i na svim drugim scenama suvremene okrutnosti. Tragedija je proces sudbini: umjetnost dovodi na taj proces svoga jedinog iznakaženog svjedoka. U njemu su se zaista ukinule granice zbilje: on je budan i sanja u isto vrijeme, izgnan, on živi u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, prisutan je s stvari svoga tijela i odsutan jer je njegova sadašnjost umorena. Svejedno je kako ćemo definirati njegovu stvarnost.

Ovo historijsko obrazloženje »nove figuracije« nije sasvim zasnovano zbog svoje herojske primisli koja je odsutna iz tog slikarstva. Njegov najznačajniji predstavnik, Francis Bacon, daje nesmiljeni komentar čovječjem liku koji je posve analogan scenskoj viziji Jeana Genêta: čovjek nije niti to što se čini. Ne predstavljaju Baconove slike likove ljudi koji **jesu** pape (kao npr. Velasquezove), niti Arroyove slike generale, već manijake koji u bordelu povijesti glume nešto drugo od onoga što jesu i stoga je njihova gluma u svome jeftinom ukusu tako čudovišna.

U eksploziji formalnih inovacija, slikarstvo dolazi u opasnost da izgubi koncentraciju i da ne bude kadro

suprotstaviti stvarnosti dovoljno snažan ekvivalent. Imajući to na umu Bacon izražava bojazan »da historija ne bi govorila snažnije od slikarstva«, zbog čega je uništio velik broj svojih slika. Stil okrutnosti opsjeda slikare »nove figuracije«, bilo da se radi o Baconu ili o Reljiću — ne više transspustanciran kao u Fautrierovim »Taocima« — čovjek je nekom kataklizmičkom mijenom lišen individualnosti, lica, koje je zakržljalo, dok je tijelo, kao kod Ivančića, ušlo u svijet stvari i izgubilo se među njima da bi preživjelo katastrofu.

Dok je u klasičnom nadrealizmu slikar postizao sugestiju nadrealnog mnoštvom raznorodnih predmeta međusobno ulančenih, ili jednim jedinim predmetom izvađenim iz njegove sredine, u »novoj figuraciji« čovjekovo tijelo sažima fascinaciju jednog jedinog, nadrealno postvarenog predmeta koji ne samo da nije sposoban izražavati ljudsku patnju već ni postojati u perspektivi ikakve svrhe. Literarnost klasičnog nadrealizma potpuno je apsorbirana zakonitošću slikarova svijeta, mašta je strogo logična, ne trpi besmisla: to je, u granicama platna i slikarove vizije, koherentan, konkretiziran i **realan** svijet — dakako, ako pristanemo na to da je onaj u kojemu mi živimo nadrealan. Svaki od ta dva svijeta ima mnogo razloga da sumnja u realističnost drugoga te da na taj način budu komplementarni. U toj subverzivnoj uzajamnosti leži krajnji smisao »nove figuracije« i posljednja poruka nadrealističkog slikarstva.



marijan detoni  
fantazija oronulog zida I  
1938.

16

