

obilaznim zahtjevima umjetnosti same. Sav usmjeren i okrenut viziji onog fundamentalnog obrata koji upravo predstoji svijetu, a koji se mora iskazati kao humanizam — dakako u izvornu Marxovom smislu — Grlić će (čak i stilistički radikalno) osporiti umjetničku i filozofsku vrijednost cjelokupnoj suvremenoj umjetnosti i filozofiji osim; naravno, malobrojnim pojedincima. Isto tako i teza o univerzalnoj formalizaciji svih ljudskih djelatnosti nije nimalo nova, pa je tako ni Grlić nije prvi spoznao. Ono što bi tu ipak trebalo izdvojiti — pa i više od toga — to je Grlićev »ontološki dokaz« ontoloških dimenzija umjetničkog. To su, uostalom, najkreativniji i najbolji dijelovi u prvoj polovini knjige. U vijeku znanstvenih estetičkih koncepcija svih vrsta jedan takav glas, pa bio on i slabašan, znači već dosta. Međutim, da Grlić nije dao neku konkretnu koncepciju ontologije umjetničkog — koja se zapravo najviše očekivala — potvrđuje i on sam u pogovoru knjizi.

Preostalo bi još da se konstatiraju neka nepromišljena »negativna vrednovanja« neću reći suvremene filozofije, ali suvremene umjetnosti svakako. Jedan dio toga već je iznesen na početku ovog napisa, a ono posebno što još traži zaseban osvrt jest iz temelja pogrešno shvaćanje likovne umjetnosti kojoj se na nesreću Grlić najviše obraća. Prije svega, danas je nemoguće pisati filozofiju umjetnosti a ne upuštati se u razmišljanje o specifičnoj prirodi svake umjetnosti posebno; i odmah nakon toga slijediti njihov specifičan jezik ili, ako se želi, njihov specifičan govor. Ne uočavajući ovu fundamentalnu specifičnost Grlić je identificirao govor slikarstva s govorom literature. O kakvu je načinu identifikacije riječ najbolje se može vidjeti u eseju »O nekim filozofskim aspektima Krležinog djela«. Literarna moć govora pojavljuje se tu čak nadređena mogućnosti govora slikarstva. Primjer je tako eklatantan da ga je potrebno (iznimno) citirati: »Treba se samo

sjetiti one skale boja i mirisa« (riječ je o Krležinu »Povratku Filipa Latinovicza« — op. Z. R.), onih polutišina, gibanja i sumraka, onog »bijelog, prijesnog, trbušastog ženinog hljeba s pupkom«, onih kloko-ta, onih »zelenih blistavih tkanina zrele ljetne noći«, onih žutih i kobaltblau prostora unutar kojih je tako izvorno slikarski dao portret jednog izgubljenog slikara koji »ne pripada ni jednom slikarskom smjeru, ni pravcu, ni školi« i kojem nisu dovoljna u njegovu eruptivnom porivu za izrazom ni sama slikarska sredstva...« (spac. Z. R.). Ili još izrazitiji primjer na drugom mjestu: »Čini se da je doista opravdano postaviti pitanje da li je ikada jedna majstorska slika iskazana riječima tako pikturalno, da li je ikada ovakav ugođaj bio tako poetski fiksiran i da li je, osim u vrhunskim nadahnućima velikih francuskih čarobnjaka boje, bila i slikarski realizirana ovako impresivna likovna materija...« Sam je Heidegger, veliki učitelj Grlićev, uočio teškoću svoga shvaćanja umjetnosti kao (u krajnjoj liniji) pjesništva. Grlić čak nije ni posumnjao. A najparadoksalnije je to što uopće nije mogao uočiti činjenicu da njegovim ontološkim temeljima umjetnosti (koje je uputio u pogrešnom pravcu) odgovara veliki dio suvremene likovne umjetnosti. Zato bi trebalo završiti — a zapravo otpočeti — u stilu Zaratustre u kome je inače Grlić našao najznačajnije inspiracije za pisanje ovih eseja: Pokušajte vježbati. Pokušajte gledati sliku. Pokušajte gledati tako da se u tom činu međusobnog odnošenja ne pojavi ni jedna jedina riječ. Tek kada to postignete, budite sigurni da ste vidjeli sliku. Budite sigurni da ste mislili govorom slikarstva.

A ako krenete obrnutim putem — kao što ste krenuli — budite isto tako sigurni da se nikada nećete približiti samom biću slike.

zdenko rus

miodrag b. protić: milena pavlović- barilli

**prosveta
beograd 1966.**

Najprije treba reći da je Miodrag B. Protić napisao izvrsnu monografiju. Uostalom, ovaj odličan slikar već je odavno dokazao svoju isto tako izvrsnu sposobnost kritičkog i esejističkog rada (»Savremenici«), čak značajnog teorijskog mišljenja (»Slika i smisao«). Utoliko bi bio pogrešan svaki onaj zaključak koji bi računao da je kvaliteti ove monografije pridonio već sam predmet rada: život i djelo Milene Pavlović-Barilli, zaboravljene i nama gotovo nepoznate slikarice čije se djelo, međutim, danas popelo na vrh međuratnog srpskog slikarstva, a nećemo pogriješiti ako kažemo — nadomak vrha međuratnog slikarstva u Jugoslaviji. Zapravo je Protićev zadatak bio utoliko teži jer je morao revalorizirati ne samo jedno djelo nego i jedan trenutak u povijesti moderne umjetnosti u Jugoslaviji. Čini se da je M. B. Protić bio najpozvaniji za pisanje te monografije. Od godine 1945. (godine smrti slikaričine) pa do danas M. B. Protić je o njoj pisao u nekoliko navrata (tačnije, o njenu slikarstvu), a iz nota u ovoj knjizi primjećujemo dugogodišnji sistematski i neobično

iscrpnji rad (ne samo u sređivanju pozitivnog materijala). I, napokon, ono što nadasve podiže vrijednost monografiji to je pristup ovom osobenom slikarstvu, neobično precizan u registriranju svih momenta bitnih za punu »nosivost« djela Milene Pavlović-Barilli.

Kao i mnogi naši slikari, ona je bila minhenski đak. Naravno, sve što je mogla naučiti na Akademiji bio je sterilni akademizam (ili u najboljem slučaju lagani povjetarac Jugendstila u slikarstvu uvaženog profesora Franza von Stucka). Od 1930. godine započinje njen zreli period, ali tada se već kretala na relaciji Rim — Pariz. To je početak »linearnog stila« — kako ga označava Protić. Minhenski duh je nestao. Crtež i kompozicija gube akademsku »čvrstoću«. To je za Milenu značilo otkriće subjektivizma, prave mjere njene hipersenzibilne duše. Taj prijelom u njenom slikarstvu nesumnjivo je u vezi s neposrednim upoznavanjem suvremenih kretanja u francuskom slikarstvu. Nadrealistička jeka djelomično se zaustavila na njenim slikama. Kažem, djelomično, jer ga ona, čini se, nije mogla u potpunosti prihvatiti. Bio bi to za nju naprosto prevelik skok (ta mutna karakteristika gotovo svih slikara prve polovine stoljeća u Jugoslaviji). Ali, s druge strane, tada su u Francuskoj dominirali grobari ne samo nadrealizma, nego i kubizma i apstraktne umjetnosti — neorealisti. Pa ipak — bez obzira na tu značajnu činjenicu — ono što najbolje objašnjava takav njen položaj, to je slikaričina duboka privrženost klasičnoj umjetnosti Evrope. To najbolje dokazuje njen »četvrti«, posljednji stil, gdje su tako snažno prisutni Botticelli i fra Filippo Lippi.

Treći, »prelazni period« u stvaralaštvu M. Pavlović-Barilli (ako ne striktno njegove osobine, a ono stavoviti idejni oblik) treba dovesti u vezu s događajima iz četvrtog decenija na likovnom planu (u Francuskoj), s pokretom »novih snaga« i nastavljača nadrealizma (s kojima je, uostalom, zajedno izlagala). »Nova umjetnost« potiskuje se na svim

frontama. Već i prije pojave »novih snaga« podignuta je velika hajka protiv kubizma i apstraktne umjetnosti. Svom snagom ustoličuje se kult prošlosti, »čednost i potčinjavanje prirodi« (Dorival). Za osnovu se uzima zanat francuske slikarske tradicije, počevši od XVI vijeka do kraja minolog stoljeća. Pogledajmo izabranike »novih snaga«: Ingres, David, Philippe de Champaigne, Louis le Nain, Georges de la Tour, Zurbarán, Mantegna, Uccello, Piero della Francesca, Masaccio, Fouquet. Crtež opet zadobiva prvo mjesto. A nasljednici nadrealizma koji se javljaju nekoliko godina kasnije nakon pokreta »novih snaga« odbacuju upravo sve ono što je bilo osnovno za nadrealizam: automatizam i asocijaciju. Ako uzmemo u obzir sve ove događaje u kretanju francuskog slikarstva četvrtog decenija, opazit ćemo da se Milena Pavlović-Barilli — bar u idejnom smislu — kreće u tom pravcu. Čini se ipak da M. B. Protić nije dovoljno inzistirao na tim vezama, koje su međutim nezaobilazne u povijesnoumjetničkom smislu.

Četvrti i posljednji, »metafizički« period u znaku je utjecaja de Chiricovog, ali ponovo u idejnom smislu. Na formalnom planu to je temeljit zaokret prema renesansnom slikarstvu. (Usput rečeno, interesantno je da će to isto učiniti lokalni pokret »Medijala« — ali tek nakon dvadeset godina. I još: taj je pokret bio čak bez ikakvih »specifičnosti« osim, dabome, renesansnih!) I ona je tu ostala do kraja života. Nesretan slučaj koji je prekinuo njen život nasilno zatvara liniju ovog stvaralaštva.

Zbog nepotpuna poznavanja njena djela za mnoge je bila i ostala nadrealistički slikar s nekim specifičnostima. Potpunije upoznavanje (upravo preko ove monografije) dovest će do drugačijeg suda. Parafrazirajući sami sebe, rekli bismo da je njeno stvaralaštvo specifično, s nekim primjesama nadrealizma (Protić kaže: približno nadrealističkog lika). To se otkriće znatno razlikuje od predašnjeg mnijenja. Ako se

konkretno analiziraju djela (što će omogućiti, doduše ne u potpunosti, veliki broj reprodukcija u monografiji), lako se može zaključiti da, prije svega, nikako ne pripadaju nadrealizmu u njegovu programskom (dogmatskom) obliku. Jer ako ga je Breton definirao kao »čisti psihički automatizam«, kao »diktat misli bez bilo kakve kontrole razuma, izvan svakog estetskog ili moralnog oblikovanja« — onda Milena nikako nije nadrealist. Njeni česti simboli: ženski sjetni likovi, velovi, krilati mladići na štulama, antički stupovi, Venere bez ruku, harlekini, biste, lepeze, ptice, uopće nisu plod automatskih slika iz sna. Oni su poetski simboli materijalizirani u slici. Oni su plod imaginacije, te s v j e s n e psihičke aktivnosti. Ničeg neočekivanog na njenim slikama; onog neočekivanog načina na koji nadrealisti povezuju realne predmete. Njene su predodžbe čak tradicionalno uravnotežene i statičke u prostoru. Čini se (kao što je već bilo spomenuto) da ona nije ni dosegla ni nadrasla nadrealizam. Protić je to isto rekao, samo ljepše i preciznije: ona je nadrealist onoliko koliko su to bili Lautréamont ili Rimbaud. Ona je naprosto bila romantičar, okrenuta dubokoj prošlosti: renesansi i francuskom slikarstvu XVII stoljeća, madridskom Pradu i londonskim, pariskim i rimskim galerijama i muzejima. »Simboli i ideje — sve je u službi lirske kontemplacije opčinjene prošlošću.« Na njene vizije »spušta se patina prolaženja, i tuga, kao prah na stare pozorišne lutke i biblo« (Protić). Isto tako, ondje gdje de Chirico u magičnom doticaju prisutne stvarnosti otkriva (omogućuje) njegovu metafizičku osnovu, realizira i definira (kreativni aspekt) jedno praiskonsko i prema tome univerzalno osjećanje (moglo bi se reći: i jednu univerzalnu istinu), Milena traži već definirane oblike (iz prošlosti) koji, premetnuti u sadašnjost, sugeriraju neku (ali samo to) izvanvremensku dimenziju stvarnosti, svijeta. Ona je metafizički pjesnik, ne filozof. Ali u tome upravo i jest njena originalnost.