



Sl. 1 Promotivni plakat za projekt *Ensor2024* kojim Belgija obilježava 75 godina od smrti Jamesa Ensora. Discovering Belgium (Public Domain)

↑

OBLJETNICE | ANNIVERSARIES

Belgijski korifej karnevala, groteske i *macabrea*, uznemirujući vjesnik modernizma. Povodom 75. godišnjice smrti Jamesa Ensora



Uz mnogobrojne izložbe koje su najavljene na repertoarima europskih kulturnih metropola 2024., kulturolozi i likovni kritičari izdvojili su niz multimedijalnih projekata koje pripremaju manji pitoreskni gradovi Europe. Među tim manjim mjestima na živopisnoj karti europskoga kulturnog naslijeđa, moguće je pronaći jedan primorski grad — belgijski Ostend. Danas međunarodno poznat kao jedno od turističkih mjesta na obali Sjevernog mora, grad je još u 19. stoljeću stekao status mondenog ljetovališta pod patronatom Kralja Leopolda II. Među istaknutim umjetnicima koji su rođeni u Ostendu, posebno mjesto zauzima ime Jamesa Ensora (1860.–1949.), „jednog od kraljeva groteske u povijesti europskog slikarstva”.¹ Belgija ove godine obilježava 75 godina od smrti ovog umjetnika, pripremajući niz multimedijalnih izložbi posvećenih Ensorovu životu i stvaralaštvu (Sl.1). Ensorov životni vijek protekao je u burnom periodu obilježenom društvenom, političkom, ekonomskom i industrijskom revolucijom, ali i velikim ratovima, padom višestoljetnih carstava, te mnogobrojnim događajima koji su na različite načine promijenili i ubrzali svijet, čineći ga „manjim mjestom”. Kao slikar i grafičar koji je odlučio ostati u rodnom Ostendu, može se reći da James Ensor predstavlja specifičan i dragocjen slučaj avangardnog umjetnika zarobljenog u malom ambijentu primorskog grada. Prepoznatljiv po mondenim svečanostima, karnevalima i godišnjim paradama, grad je umjetniku ponudio neiscrpno vrelo inspiracije u formi atmosfere neprestane euforije koju su dijelili mještani, turisti i gosti različitih društvenih provenijencija. Ensorovo slikarstvo karakteristično po opčinjenošću maskama, karnevalskim procesijama i satiričnim prikazima buržoazijskog hedonizma, nerijetko je prožeto menažerijom likova koji izranjaju iz carstva makabričnoga: nakinđureni kosturi, fantomi, đavoli, anđeli smrti, groteskne prikaze iz mračnih snoviđenja i druge alegorijske figure. Drugim riječima, čudovišta iz predjela ambisa kod Baudelairea opisanog kao *terra incognita* unutar koje se kroz „dubine nepoznatog, otkriva ono [nedokučivo i] Novo”.²

→

¹ Tricot, *James Ensor*, 385. [prev. aut.]

² Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 316. [prev. aut.]

Igor Vučak

samostalni istraživač, Sarajevo

Prolazeći kroz različite stvaralačke krize i konflikte sa službenim Salonom, James Ensor je stekao priznanje relativno kasno, tek u četrdesetim godinama života. Dok su njegova rana djela bliža oporom realizmu, Ensorova umjetnost doživlja-va revolucionarni preokret već 1887.: njegovo slikarstvo ulazi u svijet karneva-la, groteske, makabričnoga, sardonskoga i satiričnoga. Tada nastaje Ensorovo najpoznatije djelo *Kristov ulazak u Bruxelles 1889.* (1888.) koje će inaugurirati njegovu radikalnu estetiku, najavljujući nešto od žestine modernog slikarstva. Monumentalno platno izaziva zgražanje užeg kruga Ensorovih kolega, a čak i njegovi prijatelji iz umjetničkog kruga Les XX³ odbijaju izložiti sliku na kolektiv-noj godišnjoj izložbi u Palais des Beaux-Arts. Na provokativan i ekspresivan način, djelo prikazuje karnevalsku procesiju nadahnutu poznatom paradom Mardi Gras u Bruxellesu, predočavajući razjareni ocean čudovišnih maski, bizarnih lica i koš-marnih naličja koja se zajedno obrušavaju ulicama velegrada u vrtoglavom ko-vitlacu mase, s bendom koji maršira u časničkim kapama, uz zamišljeni zvuk pra-ska, truba i fanfara, s nadrealnim dekorom i crvenom vrpcom na kojoj su ispisane riječi: *Vive La Sociale*.⁴ Niz drugih provokativnih slogana prikazanih na zastava-ma upućuje na parodiranje društveno-političkih demonstracija tog vremena, pri-kazujući kolektivnu euforiju mase, kao motiva koji se nalazi u središtu Ensorova subverzivnog diskursa. Jukstaponirajući figuru Krista⁵ na mršavom bijelom ma-garcu i razuzdani ocean grotesknih likova među kojima se nalaze i moćnici, sve-ćenici, političari, vojnici, trgovci, činovnici i poznati pripadnici društvenog života, Ensor ovim prikazom nagovještava ciklus djela kojima će cilj biti raskrinkava-nje različitih slojeva društva s kraja 19. stoljeća, a ponajprije visoke buržoazije. Posebno se upečatljivom čini ekspresivna i dramatična snaga kojom umjetnik prikazuje tu humorističnu galeriju društvenog, religioznog i političkog posnuća, primjenjujući rasplamsani kolorit i elemente groteske u portretiranju uskomeša-ne mase. Kako navodi Patricia G. Bergman, unatoč eksplicitnoj koliziji različitih žanrova (religiozno slikarstvo, urbana scena, društvena satira, groteska, scena karnevala), slika ne pripada niti jednom od njih. Djelo predstavlja kaleidoskop-sku amalgamaciju svih navedenih žanrova, drugim riječima, „gorku, elokventnu i satiričnu sliku, a njegove raznolike teme, kao i kriptična forma, realiziraju narativ samog moderniteta”.⁶ Upravo to inkorporiranje mnogobrojnih umjetničkih žan-rova, uključujući jukstaponiranje motiva iz različitih korpusa i registara značenja, obilježit će Ensorovo slikarstvo snažnim protomodernističkim duhom koji će ka-snije postati još radikalnijim na drugim djelima koja će nastajati u ovom periodu. Unatoč tome što je *Kristov ulazak u Bruxelles* ostao u unutrašnjosti Ensorova ate-lijera sve do 1929. (nakon čega je naposljetku izložen u Palais des Beaux-Arts u Bruxellesu⁷), djelo je privuklo pažnju istaknutih belgijskih kritičara tog vremena, a među njima Octavea Mause i Émilea Verhaerena. Prema riječima Octavea Mause: „Ensora doživljavam kao vođu klana. Ensor je točka previranja. Ensor [...] u svo-jem djelu koncentrira određene elemente koji se mogu smatrati anarhističkima. Ukratko, Ensor je opasan umjetnik koji donosi velike promjene.”⁸ Maus ovim rije-čima na odgovarajući način ukazuje na intenzitet „šok-vrijednosti” prisutan u Ensorovu estetskom izrazu suviše radikalnom za umjetničku scenu unutar koje je djelovao, dakle unutar belgijskoga kulturnog kruga. Jer nije označavalo istu stvar biti „šokantan” u Bruxellesu, Antwerpenu, Hagu ili Ostendu 1890., i pronaći svoje mjesto među buntovnicima i predvodnicima napredne umjetnosti koji su nastanjivali najavangardniji grad tog stoljeća: a to je bio Pariz.⁹

Uzevši u razmatranje činjenicu da je Pariz na kraju 19. stoljeća imao na sceni ek-sperimentatore, autodestruktivne rebele i vizionare kao što su Henri de Toulouse-Lautrec, Edgar Degas, Pierre Bonnard, Émile Bernard, Auguste Renoir, Camille Pissarro, Claude Monet (tada već u Givernyju), Henri Rousseau, Édouard Vuillard, Vincent van Gogh (pariški period), Georges Seurat, Paul Signac, uključujući mrač-niju struju umjetnika koji su pripadali ozračju francuskog *fin-de-sièclea*, (a među njima „magove simbolizma” kao što su Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Lucien Lévy-Dhurmer, Edgar Maxence, Odilon Redon, te Ensorovi provokativ-ni zemljaci Félicien Rops i Henry de Groux), razumljiva je Ensorova opčinjenost

- Les XX: umjetnički krug koji su sačinjavali istaknuti belgijski umjetnici okrenuti avangardnijem promišljanju, pronalaženju novih estetskih načela i generalnom otklonu od kriterija koje je postavio Salon. Osim Ensora, među njima su se nalazili neki od istaknutih belgijskih umjetnika simbolističkog prosedea, poput Fernanda Khnopffa, Féliciena Ropsa, Jana Tooropa, Anne Boch i drugih umjetnika.
- Unatoč tome što dobar dio slogana i parola služi ovdje kao Ensorov satirični prikaz društveno-političkih pokreta u Belgiji njegova vremena, biografi su složni u činjenici da *Vive La Sociale* odražava umjetnikovu naklonost prema rastućim pokretima socijalista i radnika koji su postajali važna protestna struja u tom periodu.
- Posebno mjesto u njegovu slikarstvu posvećeno je liku Krista s kojim se Ensor nerijetko poistovjećuje, prikazujući sebe kao mučeničkog umjetnika, stigmatiziranog i razapetog između nerazumijevanja konzerva-tivne sredine, korumpirane buržoazije i surovih salonskih kritičara. Prisustvo figure Krista u Ensorovu slikarstvu detaljnije je razmotren u eseju *Džejms Ensor: umetnik među maskama* povjesničarke umjetnosti Dijane Metlič.

- Bergman, *James Ensor: Christ’s Entry Into Brussels in 1889*, 8.

- Renomirani multimedijalni Centar lijepih umjetnosti od 2002. poznat i kao BOZAR.

- Bergman, *James Ensor: Christ’s Entry Into Brussels in 1889*, 8. [prev. aut.]

- Vidi: Cottington, *Radical Art and the Formation of the Avant-Garde*, 76.

monumentalnom plimom umjetnosti koja je dolazila iz Grada Svjetlosti. Pariz je svojim vizionarima mogao ponuditi eksploziju svjetlosti, ali i nokturalno ozračje najdubljeg ponora, društveni milje noćnog života, posrnule buržoazije, prokletih pjesnika, šarlatana, fatalnih žena, dekadinata, zavodnika i kriminalaca, detaljno oslikanih u Balzacovu čuvenom romanu *Sjaj i bijeda kurtizana*, a nešto kasni-je u Huysmansovom *Nasuprot*, Péladanovoj *Latinskoj dekadenciji* ili Mirbeauovu *Vrtu mučenja*. Ensor je u tom Parizu 1886. imao priliku vidjeti kolektivnu izložbu Degasa, Moneta, Renoira, Pissarroa, Gustavea Caillebottea, Mary Cassatt, Berthe Morisot i drugih umjetnika koji su u prethodnom desetljeću postavili temelje jednoj novoj povijesti slikarstva. Povijesti utemeljenoj na drugačijem estetskom doživljaju prirode, svjetlosti, forme, boje, sjene, čovjeka, društva i svijeta koji ih okružuje. Na horizontima europske umjetnosti spremalo se jedno novo razdoblje, ono što je Ross King u svojoj iscrpnoj studiji opisao kao „epoha svjetlosti, vrije-me drugačijih mogućnosti, trenutak oslobađanja individualnog umjetničkog izra-za od mučnih stoljeća akademske hegemonije, [...] vrijeme vizionara, novih pro-roka umjetnosti”¹⁰.

Takvo oslobađanje od hegemonije akademskog slikarstva kulminiralo je kada je kritičar satiričnoga pariškog tjednika *La Charivari* Louis Leroy ironično prozvao „impresionistima” novu struju avangardnih umjetnika aludirajući na *divljačke kva-litete* Monetova danas proslavljenog djela *Impresija — rađanje sunca* (1872.). Toj kolektivnoj izložbi koja će kasnije postati poznata kao „Izložba impresionista” (organizirana u salonu fotografa Nadara 1874.), prisustvovali su i drugi eminentni sudionici pariškoga službenog Salona: posebno se spominju reakcije akadem-skog slikara Josepha Vincenta koji je navodno skinuo monokl kako bi provjerio jesu li mu zamagljena stakla, dok je zapanjen posmatrao te impresionističke kompozicije satkane od plavičastih sjenki, zamagljenih pejzaža, atmosferskih efekata i tisuće neobičnih mrljica boje na platnima Renoira, Pissarroa, Sisleyja, Moneta, Caillebottea ili Berthe Morisot. Francuska ovog proljeća obilježava 150 godina od ove revolucionarne izložbe koja je označila svojevrсно rađanje impre-sionizma, u jednom vremenu koje se još uvijek oporavljalo od smrti i društvenih nemira koje su iza sebe ostavili Francusko-pruski rat, Pariška komuna i drugi događaji u posljednjim desetljećima 19. stoljeća. Bilo je to duboko podijeljeno vrijeme, i dok su s jedne strane simbolisti tražili utjehu u imaginativnim ambisi-ma misticizma, melankolije, dekadencije, andeoskoga, demonskoga, sakralno-ga i mitološkoga, impresionisti su počeli slaviti raskošne predjele života, poku-šavajući prikazati efemernu ljepotu prirode i postojanja, otjelovljenu u onome što je Monet opisao kao „neprestani titraj”¹¹ između nebesa, sunca, mora, bića i mijenjajuće se svjetlosti. Pariz je mnogim umjetnicima koji su stvarali tijekom „razdoblja svjetlosti” otvorio oči za potpuno novo poimanje umjetnosti, a među njima je moguće navesti neke proslavljene primjere: od poentilističkih opsesija Seurata i Signaca, pa sve do revolucionarnog izlaska iz tame i zaokreta prema svjetlosti u slikarstvu Vincenta van Gogha tokom dvogodišnjeg boravka kod brata Thea u ulici Rue Lepic 54.

Ensorov rodni Ostend, s druge strane, imao je ozračje malenog mondenog ljeto-vališta, buržoazijskog *mista* na kojem je umjetnik bio primoran da počne graditi nešto od vlastite mitologije, istodobno začinjene eklektičnim korpusom utjeca-ja koji su u Belgiju pristizali s različitih strana. Nakon Pariza, oduševljeni Ensor vratio se u rodni grad s potpuno drugačijom vizijom umjetnosti. Ako je poku-šaj stvaranja vlastite verzije impresionizma prošao prilično nezapaženo, snaga kojom su francuski umjetnici izvršili utjecaj na njegovo slikarstvo pokazala se godinu dana kasnije u drugačijem likovnom vokabularu koji je Ensor počeo ra-zvijati. Sudeći prema različitim kritičkim opservacijama povezanima s njegovom biografijom: period od 1880. kada je u belgijskoj prijestolnici završio Kraljevsku akademiju lijepih umjetnosti, preko prijateljskih odnosa s obitelji briselskog pro-fesora Ernesta Rousseaua (njegovog intelektualnog gurua i kasnije mecene), pa sve do izložbi u Parizu koje su uzdrmale njegovo dotadašnje poimanje umjetnosti,

¹⁰ Ross King, *The Judgement of Paris: The Revolutionary Decade That Gave the World Impressionism*, 136. [prev. aut.]

¹¹ Kendall, *Monet by himself: paintings, drawings, pastels, letters*, 26.



Sl. 2 James Ensor u svojem atelijeru u rodnom Ostendu, 1937., Kolekcija grada Ostenda. © Maurice Antony, DACS 2024.



Sl. 3 Ensorova kuća u Ostendu pretvorena je u muzej koji godišnje posjeti nekoliko tisuća turista i poštovatelja umjetnosti. Na fotografiji se nalazi rekonstrukcija proslavljenoga „plavog salona” (*het blauwe salon*) u kojem su vrijeme provodili Ensorovi prijatelji, avangardni umjetnici, književnici i kolekcionari iz perioda *fin de siècle*.

© Toerisme Oostende



Ensorov ulazak u drugačije predjele slikarstva događao se kroz proces postu-
pnog usvajanja različitih utjecaja. Ensorov atelijer smješten u potkrovlju obitelji-
ske kuće (Sl. 2, 3) u čijem se prizemlju nalazio antikvarijat ispunjen suvenirima,
karnevalskim maskama, ekstravagantnim kostimima, školjkama s dalekih mora,
neobičnim lutkama, makabričnim vinjetama i drugim antikvitetima, predstavljao
je svojevrsni magijsko-ritualni prostor unutar kojeg je umjetnik — kroz modali-
tete neprestanoga stilsko-formalnog istraživanja i eksperimentiranja — doživio
inicijaciju u prostore čudesnog, postupno raskriljujući vrata koja vode u tajan-
stvene predjele groteske, karnevala, misticizma, dvosmislenosti, kaosa i smrti.
U tom se smislu čini prihvatljivom Tricotova kritička hipoteza prema kojoj je Ensor
došao do rapidne transformacije svojeg prvobitno realističkog (a kasnije pseu-
doimpresionističkog) likovnog izraza prema ekspresivnom koloritu, skicoznom
potezu i drugim protoekspresionističkim obilježjima.¹²

12
Tricot, *James Ensor*,
2009.

Ta je transformacija usko povezana i s procesom promišljanja radikalno drugačijih
sadržaja: Ensorova djela počinje nastanjivati ekstatična i razjarena karnevalska
masa, kao metafora za mračne strane povijesnog trenutka, ali i naličje grotesk-
nog i licemjernog društvenog miljea kojim je umjetnik bio okružen. Pozivajući se
na to mračno carstvo groteske, karnevala, makabričnoga, fantastičnoga, folklo-
ra, farse, mita, crnog humora, ali i na modernistički topos usamljenosti pojedinca
naspram ogromne uskomešane svjetine (stanja koje je još Edgar Allan Poe na-
govijestio u svojoj priči *Čovjek svjetine*, a Charles Baudelaire kasnije pretvorio u
turoban pejzaž suvremene otuđenosti u mnogobrojnim stihovima *Cvijeća zla*),
James Ensor otvorio je specifičan prostor u kojem se prožimanje između rable-
ovskog slavljenja karnevala i bodlerovske opsesije smrću sjedinjuju u apokali-
ptičnoj slici moderniteta.

Kao umjetnik koji je predosjetio ogromni ponor koji će kasnije donijeti katastro-
falni događaji prve polovine 20. stoljeća, Ensor je živio dovoljno dugo da bi mo-
gao svojim očima vidjeti otvaranje predjela kaosa i prelaženje granica mogu-
ćeg zla skrivenog kako u pojedincu, tako i u masama opijenim opasnim idejama.
Ensorovo slikarstvo između karnevala i groteske, ali i kaosa, destrukcije, apsurd-
a, otuđenja i smrti, može se sagledati fenomenološki, i na tim intersekcijama fun-
damentalnih aspekata ljudskog stanja započinje onaj čudovišni pejzaž kolektiv-
ne neuroze i individualne usamljenosti koju će u mnogo većem dometu istražiti
moderna filozofija, književnost i vizualne umjetnosti.

ENSOROVO SLIKARSTVO IZMEĐU KARNEVALSKOGA I MAKABRIČNOGA

Povijest karnevala zauzima važno mjesto u prostranom kulturološkom mozaiku
različitih fenomena koji sačinjavaju pejzaž europske kolektivne svijesti, ali unu-
trašnje vrijednosti karnevala, njegova fenomenologija ili temeljna jezgra njegova
značenja ostaju duboko dvosmisleni. Prema Mihailu Bahtinu, koncept karnevala
predstavlja transgresivno poimanje društvene realnosti, koje, „kroz princip smi-
jeha i karnevalskog duha na kojem je groteskno utemeljeno [...] oslobađa svi-
jest, misao i imaginaciju u potrazi za novim mogućnostima”.¹³ Takvo oslobađanje
doprinosi novim horizontima društvenog sjedinjavanja, potvrđivanju zajedničkih
elemenata identiteta i aktiviranju kolektivne euforije mase koja sudjeluje u kar-
nevalu. Istodobno, ovaj princip karnevalskog duha pokazuje se kao jedan od mo-
gućih puteva ka onom batajevskom sjedinjavanju kroz kolektivno trošenje „pro-
kletog udjela” (*la part maudite*),¹⁴ ekscesivne energije čovječanstva koja mora
biti utrošena kroz spektakle, karnevale, umjetnost, luksuz, erotizam, raskoš i ra-
sipništvo, jer u suprotnom postoji mogućnost da bude utrošena „kroz nasilje u
katastrofičnim izljevima rata”.¹⁵ Potrošnja ekscesivne energije čovječanstva po-
vezana je s trenucima zajedničkog *pročišćenja* od težine kolektivnog grijeha, a u
cilju euforičnog doživljaja katarze: još od bakanalija i dionizijskih kultova, preko
klasične grčke tragedije, srednjovjekovnih procesija i mirakula, do renesansnog
razdoblja i preporoda karnevala, mima i *commedie dell' arte*. Ensorova fascina-
cija raskošnim i živopisnim svijetom karnevala mnogo ne iznenađuje, uzevši u

13
Bakhtin, *Rabelais and His World*, 49–50.
[prev. aut.]

14
Bataille, *The Accursed Share: An Essay
on General Economy, Volume I: Consumption*,
21–26. [prev. aut.]
15
Isto, 21–26. [prev. aut.]



Sl. 4 James Ensor, *Intriga*, 1890., Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.
Hugo Maertens (Public Domain)

↑

obzir da Belgija (a posebno umjetnikova rodna Flandrija) posjeduje bogatu karnevalsku tradiciju još od srednjeg vijeka,¹⁶ ali umjetnikova duboka opčinjenost motivom maske (njenim društveno-kritičkim i subverzivnim konotacijama), pokazuje se mnogo dvosmislenijom. Maske su, naime, uvijek na određeni način povezane s temeljnom potrebom čovjeka da transcendirá vlastiti identitet, prikazujući istodobno različite aspekte prisutne u kolektivnoj svijesti čovječanstva: sakralno, ritualno, mitološko, karnevalsko. Kao jedan od značajnih artefakata u oblasti antropologije, a posebno unutar istraživanja simboličkih formi reprezentacije, upotreba maski u različitim kulturama otkriva razvojni proces ljudskog intelekta na različitim razinama: od važnosti maske u kolektivnom rekreiranju drevnih mitova postanka, preko funkcije maske u šamanističkim i zagrobnim ritualima, potom unutar različitih kazališnih i drugih performativnih tradicija Istoka i Zapada, pa sve do središnjeg mjesta koje maska zauzima u povijesti karnevala, groteske i komičnih žanrova.

Ensorova proslavljena slika *Intriga*, 1890. (Sl. 4) nastaje u tom periodu opčinjenosti motivom maske, a inspirirana je skandalom koji je obilježio njegov obiteljski život u tada još uvijek konzervativnoj sredini primorskog grada: vjenčanjem njegove sestre Mariette s kineskim trgovcem umjetninama. Motivi maske predloženi su u grotesknom duhu, a ono što nosi posebnu vrijednost jest Ensorova modernistička inverzija u prikazu maskiranih figura — maske ovdje nisu prikazane dekorativno ili u službi kamuflaže pravog identiteta onih koji ih nose. Umjetnik ih upotrebljava kako bi njima akcentirao nakaradnu karakternu prirodu svojih sugrađana, kao i duboko ukorijenjeno društveno licemjerje i moralnu izopačenost buržujskog društva na prelasku iz 19. u 20. stoljeće. Prema riječima povjesničarke umjetnosti Dijane Metlič: „Upravo zato ne čudi činjenica da javnost nije željela da se suoči sa zastrašujućom vizijom sopstvene hipokrizije, pokvarenosti i podlosti, koju im je ponudio ovaj hiperosetljivi egocentrik. Izjednačavajući lica sugrađana sa maskama i lubanjama, pretvarajući ih u smešne, neuke, zlokobne kreature koje gube identitet u masi sebi sličnih, Ensor je tokom osamdesetih i devedesetih godina devetnaestog veka pružio vizionarsku sliku modernog društva u kome se favorizuju materijalne nad duhovnim vrednostima, a mediokriteti sputavaju inteligentnije pojedince u napretku.”¹⁷

Upotrebljavajući maske kao svojevrzne ambleme dubokog licemjerja i ograničenosti vlastite društvene sredine, Ensor proširuje svoj imaginarij i u drugim slikama koje nastaju u tom periodu: *Maske se sukobljavaju sa smrću*, *Portret umjetnika okruženog maskama* (*Ensor među maskama*), *Maske i smrt*, *Očajni Pierrot*, *Atributi atelijera*, itd. Ono što navedena djela imaju zajedničko jest pečat modernističke ironije u portretiranju društva: grotesknih elemenata, moralnog posrnuća, okrutnosti i razvrata, a kroz žanrove društvene satire, parodije i crnog humora, pa čak i dirljive autoironije ukoliko pogledamo izraz Ensorova lica na autoportretu gdje je prikazan okružen maskama. Biografi se često vraćaju važnosti motiva radnje s karnevalskim maskama koju je držala njegova majka Maria Catherina, kao jedne od izvornih predodžbi koje su Ensoru poslužile kao inspiracija za njegove vizije karnevala. Unatoč tome što su prethodno navedena djela koloristički ekspresivna, ona nagovještavaju osjećaj klaustrofobije, solipsizma, anksioznosti, pesimizma i izoliranosti unutar privatnog pakla u kojem košmarne maske, bošovske i brojelovske sablasti, kosturi, fantomi, demoni, bizarna priviđenja i kaotične lubanje, kao da nagovještavaju otuđenost umjetnika u vremenu nekih drugačijih vrijednosti. Takva otuđenost u skladu je s neprilikama na privatnom planu kroz koje je Ensor prolazio, a usljed financijskih poteškoća, surovih napada koje su mu upućivali salonski kritičari i malograđanski moralizatori, kao i generalnog nerazumijevanja male i konzervativne sredine njegova rodnog grada. Na sugestivnom platnu pod nazivom *Očajni Pierrot* (1892.), moguće je primijetiti prepoznatljivu kompoziciju u Ensorovu slikarstvu ovog perioda: to je prikaz razočaranog čovjeka okruženog grotesknim maskama ili različitim kreaturama koje kao da imaju samo podsmijeh, rугanje i nerazumijevanje za muke usamljenog pojedinca. Zarobljen

16

Vidi: Alessandro Testa, *Rituality and Social (Dis)Order: The Historical Anthropology of Popular Carnival*.

17

Metlič, „Džejms Ensor: umetnik među maskama”, 193.

u tom carstvu maski (kako onih pravih koje su prodavali u radnji sa suvenirima, tako i ovih „građanskih” u njegovoj društvenoj sredini), Ensor je možda nastojao predočiti prihvaćanje suštinske spoznaje: da je i njegov život sastavni dio te ogromne karnevalske procesije, vašarske parade, koja, koliko god euforično koračala rasplamsanim carstvom karnevala, ipak u konačnici napreduje prema samo jednom mjestu koje je u potpunosti predodređeno — a to je carstvo smrti.

Makabrična ikonografija kojom je preplavljena Ensorova umjetnost nije iznenađujuća, uzme li se u obzir tematska poveznica sa fenomenologijom karnevala. Ta mješavina masovne euforije, raskalašenosti, ekscesa, surovosti, žestine i nasilja prisutna u Ensorovu slikarstvu, u simboličkom smislu odgovara batajevskom pojmu „karnevala smrti”: carstvu ekscesivnih nagona čovječanstva gdje su olujna i teška nebesa smrti uvijek prisutna u formi prijetjećeg nagovještaja, ali samo da bi bila „negirana u trenucima kolektivne ekstaze”.¹⁸ Ensorova gravura *Smrt progoni trupe čovječanstva* (1896.) ilustrira ovu simboličku tendenciju poimanja svijeta, kroz grotesknu masu likova koji pokušavaju pobjeći napućenim ulicama grada, dok ih progoni alegorijska figura Smrti koja zamahuje kosom. Preokupacije detaljno elaboriranim imaginarijem smrti kod Ensora se pojavljuju u nekoliko različitih kategorija: prvu tematsku cjelinu moguće je povezati sa tradicijom alegorijske teme mrtvačkog plesa (*danse macabre*) koja pripada širem književnom toposu *memento mori*, a u europskoj umjetnosti pojavljuje se još od kasnog srednjovjekovlja. Morbidna procesija kostura ili živih mrtvaca koji plešu zajedno s kraljevima, plemićima, papama, dvorskim ludama, bogatašima ili prosjacima, mladim ženama ili staricama, odražavala je nešto od sveopćeg straha, ali i fascinacije smrću probuđene u društvenoj realnosti Zapada kasnoga srednjeg vijeka. *Danse macabre* kao motiv povezan sa „strašnom sveprisutnošću smrti”,¹⁹ pojavljuje se u različitim umjetničkim medijima, žanrovima i prostornim kontekstima: od murala na grobljima (mural sa motivom *danse macabrea* na Cimetière des Innocents), zidnog slikarstva u sakralnim prostorima, preko iluminacija u kodeksima, do štafelajnog slikarstva i grafike. U renesansnom razdoblju ikonografski proširena u strašnim pandemonijima Hieronymusa Boscha, Hansa Holbeina st., Pietera Bruegela st., Michaela Wolgemuta, Bernta Notkea i drugih europskih majstora groteske, alegorijska tema mrtvačkog plesa postaje poput univerzalne i sveprožimajuće *imago mortis*.²⁰ Ensorovi biografi²¹ navode kako su srednjovjekovni alegorijski simbolizam i ikonografija smrti ostavili dubok pečat na njegovoj imaginaciji, njegovu poimanju smrti i njezina simbolizma. Mnoštvo rasplesanih kostura koji za sobom povlače u smrt pripadnike različitih društvenih slojeva, kod Ensora se nerijetko susreće sa razuzdanim scenama groteske i karnevala, točnije, batajevskog „karnevala smrti”, unutar kojeg se strah od smrti prožima sa olujnim naletima euforije i ekstaze pred njezinim prijetjećim dolaskom.

Ono što sačinjava drugu i prepoznatljivu tematsku cjelinu Ensorova opusa u periodu od 1886. do početka 20. stoljeća, jest tematizacija smrti u službi društvene satire, grotesknoga, ironičnoga, crnohumorističnoga i apsurdističkoga. Takvim djelima pripada niz slika koje svojim kompozicijskim načelima podsjećaju na spomenutu *Intrigu* (1890.), ali Ensor u njima formira različite varijacije između grotesknih, makabričnih i fantastičnih elemenata, vraćajući se prepoznatljivom konceptu „usamljenog pojedinca” okruženog pandemonijem kultura. Među tim prikazama često mjesto zauzimaju tragikomični ili začudni kosturi, u kojima Ensor pronalazi jednu od svojih omiljenih metafora: „čovjeka-kostura” koji je već sam po sebi mrtav, dehumaniziran, kastriran, lobotomiziran, pretvoren u usamljenog pojedinca zarobljenog u košmaru mrtvih snova, spaljenih iluzija ili neostvarenih nadanja. Takav rezignirani čovjek-kostur ponekad je predločen u društvu s drugim kosturima, kao na duboko paradoksalnom remek-djelu *Kosturi se griju* (1889.). Kosturi su prikazani pored stare poluraspadnute peći gdje pokušavaju pronaći posljednje tragove topline i nečega ljudskoga što je možda nekad davno još tinjalo unutar njih. Na peći se nalazi natpis: *Pas de feu... en trouverez vous demain?* („Nema vatre. Hoćete li pronaći ikakvo sutra?”). Kosturi su ovdje okruženi

18

Botting, Willson, *The Bataille Reader*, 318–319. [prev. aut.]

19

Blanco, Vidal, *The Power of Death: Contemporary Reflections on Death in Western Society*, 26. [prev. aut.]

20

Oosterwijk, Knöll, *Mixed Metaphors: The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, 9.

21

Vidi: Tricot, Bergman, Becks-Malorny, Vervoort i drugi.



Sl. 5 James Ensor, *Kostur-slikar*, 1896., Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Hugo Maertens (Public Domain)



Sl. 6 James Ensor, *Maske se suočavaju sa smrću*, 1888., Museum of Modern Art, New York (Public Domain)



OBLJETNICE | ANNIVERSARIES

alegorijskim predmetima kao što su violina, paleta, časovnik i uljana lampa, podsjećajući na predmete prisutne na kompozicijama poznatim kao tema *vanitas*. Prema biografima, kod Ensora ovi predmeti simboliziraju tri umjetnosti: slikarstvo, književnost i muziku. Na slikama kao što su *Kostur-slikar u svojem atelijeru*, 1896. (Sl. 5) i *Moj portret kao kostur* (1889.), Ensor se iznova koristi motivom kostura autoironično ukazujući na položaj „mrtvog ili kastriranog umjetnika”, grotesknu mješavinu između kostura i čovjeka koji je sanjao da se svojom umjetnošću može suprotstaviti okrutnom duhu vremena, ali umjesto toga, polumrtav i iznemogao, u plavom odijelu korača po atelijeru pokušavajući pronaći bar djelić revolucionarnog naboja koji je imao u sebi na samom početku svoje burne mladosti. Takav motiv „duhovne smrti samog umjetnika” još je direktnije prikazan na crnohumorističnoj gravuri *Moj portret u 1960.* (1888.), na kojoj Ensor zamišlja tada već stogodišnjeg sebe kao još uvijek „živog kostura” koji leži u krevetu, dok mu čuperci kose izbijaju iz proćelavog tjemena, a dolazeća smrt čini se kao blagoslov. Uz njega se nalaze simbolični prikazi zmiје, pauka i puževa, kao vjesnika carstva noći, smrti, morbidnosti i podzemnog propadanja kojim je umjetnik bio opsjednut u tom periodu.

Na uznemirujućem platnu *Maske se suočavaju sa smrću*, 1888. (Sl. 6), flaman-ski kralj groteske prožima alegorijski prikaz Smrti maskiranim sablastima koje je okružuju pokazujući neobičan podsmijeh na svojim surovim licima. Ensor iznova ukazuje na činjenicu kako čudovišni „smijeh karnevala” posjeduje moć da obe-smisli, negira ili privremeno *distancira* čak i samu Smrt (ovdje ironično prikazanu zaodjevenu u bijeli plašt, dok joj lubanju pokriva nakindureni crveni šeširić s per-janicom), smještenu unutar karnevalske povorke usmjerene prema euforičnom slavljenju života i njegovih divljih draži. Paradoks se nalazi u tome što ovaj pod-smijeh upućen smrti može potrajati samo u ekstatičnom trenutku karnevalskog zajedništva, ali izvan područja karnevala, Smrt pokazuje svoje neumoljivo lice i dolazi po svakog od njih. Moguće je da baš iz tog razloga maskirane figure pri-kazane na slici imaju na sebi tragove bijele boje kojom je Smrt zaodjevena, uka-zujući na činjenicu da od njenog zagrljaja neće biti spasa, da ona uvijek na kraju pobjeđuje. To potvrđuje i kaotično lice bijelog klauna koji uznemireno posmatra iz drugog plana ovo izrugivanje upućeno Smrti. Klaun (luda) tako služi kao anti-pod ili druga strana medalje alegorijske figure Smrti: njihova mistična lica dubo-ko su isprepletena, arhetipski stopljena u protejskim naličjima Tragosa i Komosa.

MODERNISTIČKI ELEMENTI U ENSOROVU SLIKARSTVU

Predominacija motiva povezanih s tematskim područjem smrti u Ensorovu umjet-ničkom imaginariju u tom smislu se može povezati s određenim modernistič-kim načelima, koja će se kasnije mnogo direktnije manifestirati u djelima mo-dernih umjetnika prve polovine 20. stoljeća. Ono što se između ostaloga može definirati kao modernistički aspekt Ensorova slikarstva odnosi se na jukstapo-niranje elemenata koji dolaze iz različitih dijelova psihosocijalnog i simboličkog spektra čovječanstva: karneval i smrt, tragično i komično, andeosko i demon-sko, sveto i profano, ljudsko i animalno, sofisticirano i brutalno, ekstrovertno i in-trovertno, individualno i kolektivno... Drugim riječima, usamljenost slomljenog pojedinca naspram karnevala, područje racionalnog uma suočeno s pejzažem kaosa, nasilja i ludila, strašnim šumom modernog besmisla i konačnim raspa-dom svih fundamentalnih vrijednosti duha, bića, čovjeka i postojanja. Ensorova opsesija makabričnim, a posebno prikazom mrtvog čovjeka ili pak grotesknog „čovjeka-kostura”, anticipirala je metaforu mrtvog čovjeka (*a dead man*) u knji-ževnosti britanskog i američkog modernizma. To se prije svega odnosi na pe-riod između dvaju ratova, kada stanje traume, uništene i ranjene tjelesnosti, ili pak obamrlosti nakon proživljenog ratnog pakla, postaju frekventni motivi u knji-ževnosti: „Jer tragedije ranog 20. stoljeća nose muško lice. Lice propasti pred-stavljeno je licem mrtvoga mladog čovjeka: sa kapom i uniformom on može biti vojnik; sa krunom od trnja on može biti Krist... [dajući modernističkim piscima] novi jezik kojim su mogli predstaviti rastući strah od onoga što su trebali donijeti

modernitet i maskulinizacija.”²² Teško je proniknuti u mnogobrojne slojeve makabričnoga kojima je Ensor nagovijestio mučne teme kasnije predočene unutar modernističke književnosti i slikarstva, ali osjetna je paradoksalna nota koja u njima počiva: carstvo apsurdna, košmara, straha, sumnje, pesimizma, paralize i strašnog ponora „čekanja i nedjelovanja” u kojem će obitavati likovi modernističkog apsurdna u 20. stoljeću.

Vraćajući se prikazu čovjeka kao paraliziranog kostura koji se ne može vratiti svojim ljudskim ishodištima, pesimizam Ensorova slikarstva najavljuje promjenu paradigme i dehumanizaciju koju će donijeti povijest i društvena realnost 20. stoljeća. Kao da su tim Ensorovim psihološki kastriranim ljudima-kosturima skicirani neki od čudovišno nemoćnih, introvertnih ili solipsistički zarobljenih protagonista Kafke, Camusa, Sartrea, Becketta, Mauricea Blanchota ili Célinea, onih mračnih likova njemačkog ekspresionizma u djelima Franza Wedekinda, Ernsta Tollera, Georga Trakla ili Alfreda Döblina., dok se na kolektivnom planu taj ensorovski pakao sardonskog smijeha, otuđenja, prazne ironije, kaosa, ništavila i smrti, može usporediti s apokaliptičnom slikom Eliotove *Puste zemlje* u kojoj kosti mrtvih predaka šumore kao „suh i jalov grom bez kiše”.²³ Kako u književnosti, tako i u modernom slikarstvu, Ensorove čudovišne vizije uskomešane mase, urbanog kaosa i usamljenog pojedinca nadahnut će vizionare modernog užasa, ponora, depresije i anksioznosti, poput Edvarda Muncha, Georgea Grosza (Sl. 7), Maxa Beckmanna, Ernsta Ludwiga Kirchnera i Otta Dixa, dok će drugi ekspresionisti slaviti Ensorov provokativni kolorit kojim je radikalno raskinuo sa „salonskim puritancima” i pridonio tome da se ekspresivnim bojama počnu izražavati psihološki sunovrati suvremenog čovjeka. Upečatljive maske, kojima je bio opčinjen flamanski bard grotesknog slikarstva postat će jedan od istaknutih motiva u razvoju avangardnog prisvajanja primitivne umjetnosti, a u djelima slikara tako različitih kao što su Picasso, Matisse, Braque, André Derain, Emil Nolde ili Modigliani. Nadrealisti poput Dalíja, Miróa i Paula Delvauxa pohvalno će govoriti o Ensorovu slikarstvu zbog moći da poništava razgraničenja između košmara, mašte, jave i sna, predočavajući sadržaje iz najdubljih predjela psihe, predstavljene Freudovim i Jungovim konceptima osobnog i kolektivnog nesvjesnoga: čudovišnih predjela gdje zajedno počivaju anđeli i demoni, nasilje i sveto, ljepota i užas, drevna božanstva, Eros i Thanatos. Potpuna promjena filozofskih, vizualnih i estetskih paradigmi koju je donijelo 20. stoljeće, zatekla je Ensora u njegovu rodnom Ostendu. Radikalna, društveno-kritička i „protestna nota” njegova slikarstva imala je svoj rok trajanja, pa tako Ensorovi biografi (ne bez određene ironije) spominju kako je znao ekspresno uništavati svoje antirežimske i eksplicitne gravure koje su nastajale krajem 19. stoljeća, nakon što je napokon bio nagrađen priznanjima od kralja, Salona i Akademije. Unatoč tome, ono što je naslikao u posljednjih petnaest godina 19. stoljeća bilo je dovoljno da bude prihvaćen kao jedan od uznemirujućih vjesnika modernog slikarstva.

Možda je to jedan od razloga zašto su danas Ensorova djela slavljena u različitim zemljama i kulturnim krugovima. Ensor je pronašao svoje mjesto u mnogim velikim muzejima i galerijama: od Bruxellesa, Antwerpena, Ghenta, Ostenda, Londona i Pariza, do Los Angelesa i New Yorka. Kritički prostor posvećen revalorizaciji umjetničkog naslijeđa ovog idiosinkratičnog umjetnika danas je mnogo aktualniji, otvarajući inovativne prizme tumačenja usmjerene prema njegovu čudesnom stvaralaštvu, ili, možda je bolje reći, njegovu „stvaralaštvu čudesnoga”. Kada je nakon mnogo godina napokon stekao slavu, priznanje Salona, pa čak i status baruna, Ensor je prestao slikati scene karnevala i smrti. Ono što se desilo njegovu slikarstvu kritičari su opisali kao „dugu i sumornu agoniju” umjetnika koji je napokon dostigao dugo željeno priznanje, a zatim izgubio sav interes za „opasniju umjetnost”. Unatoč navedenom, Ensor ostaje umjetnik koji je „pronašao cijeli svijet u Belgiji”,²⁴ pa ako su originalnost, modernost i radikalnost njegova slikarstva i imali određene granice, kompleksna priroda njegova senzibiliteta bila je usmjerena prema univerzalnom izvoru stvaralačkog nadahnuća, intuitivno

22

Freedman, *Death, Men, and Modernism: Trauma and Narrative in British Fiction from Hardy to Woolf*. 3. [prev. aut.]

23

Eliot, *Pusta zemlja*, 52. [prev. Jovan Hristić]

24

Lyons, „Ensor, the artist who found the whole world in Belgium”.



Sl. 7 George Grosz, *Metropolis*, 1916./1917., Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.
© Estate of Georg Grosz, Princeton, New Jersey / VEGAP
↑

tragajući za otključavanjem najdubljih oprečnosti ljudske prirode. U tom smislu ne iznenađuje što belgijska kulturna scena kroz projekt *Ensor2024* sa takvom euforijom obilježava stvaralaštvo ovog neobičnog umjetnika: jer James Ensor ostaje vizionar univerzalne vrijednosti.

•

LITERATURA / BIBLIOGRAPHY

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana Univ Press, 1984.

Balzac, Honoré de. *Sjaj i bijeda kurtizana*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1965.

Bataille, Georges. *The Accursed Share: An Essay on General Economy, Volume I: Consumption*. New York: Zone Books, 1991.

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Pariz: Editions Gallimard, 1999.

Bergman, Patricia G. *James Ensor: Christ's Entry Into Brussels in 1889*. Los Angeles: Getty Publications, 2002.

Blanco, Maria-José; Vidal, Ricarda, ur. *The Power of Death: Contemporary Reflections on Death in Western Society*. London: Berghahn Books, 2014.

Botting, Fred; Wilson, Scott, ur. *The Bataille Reader*. Oxford: Blackwell, 1998.

Cottington, David. *Radical Art and the Formation of the Avant-Garde*. New Haven: Yale University Press, 2022.

Eliot, Thomas Stearns. *Pusta zemlja*. Beograd: RAD, 1977.

Freedman, Ariela. *Death, Men, and Modernism: Trauma and Narrative in British Fiction from Hardy to Woolf*. London & New York: Routledge, 2003.

Kendall, Richard (ur.). *Monet by himself: paintings, drawings, pastels, letters*. London: Guild Publishing, 1990.

King, Ross. *The Judgement of Paris: The Revolutionary Decade That Gave the World Impressionism*. New York: Bloomsbury Publishing, 2007.

Lyons, Helen. "Ensor, the artist who found the whole world in Belgium". *The Brussels Times Magazine*. March 14, 2024.

Metlić, Dijana. „Džejms Ensor: umetnik među maskama”. *Kultura*, 156, br. 1, 2017.

Oosterwijk, Sophie; Knöll, Stefanie, ur. *Mixed Metaphors: The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

Testa, Alessandro (ur.). *Rituality and Social (Dis)Order: The Historical Anthropology of Popular Carnival In Europe*. Routledge, London & New York, Routledge, 2021.

Tricot, Xavier. *James Ensor*. Bruxelles: Hatje Cantz, 2009.