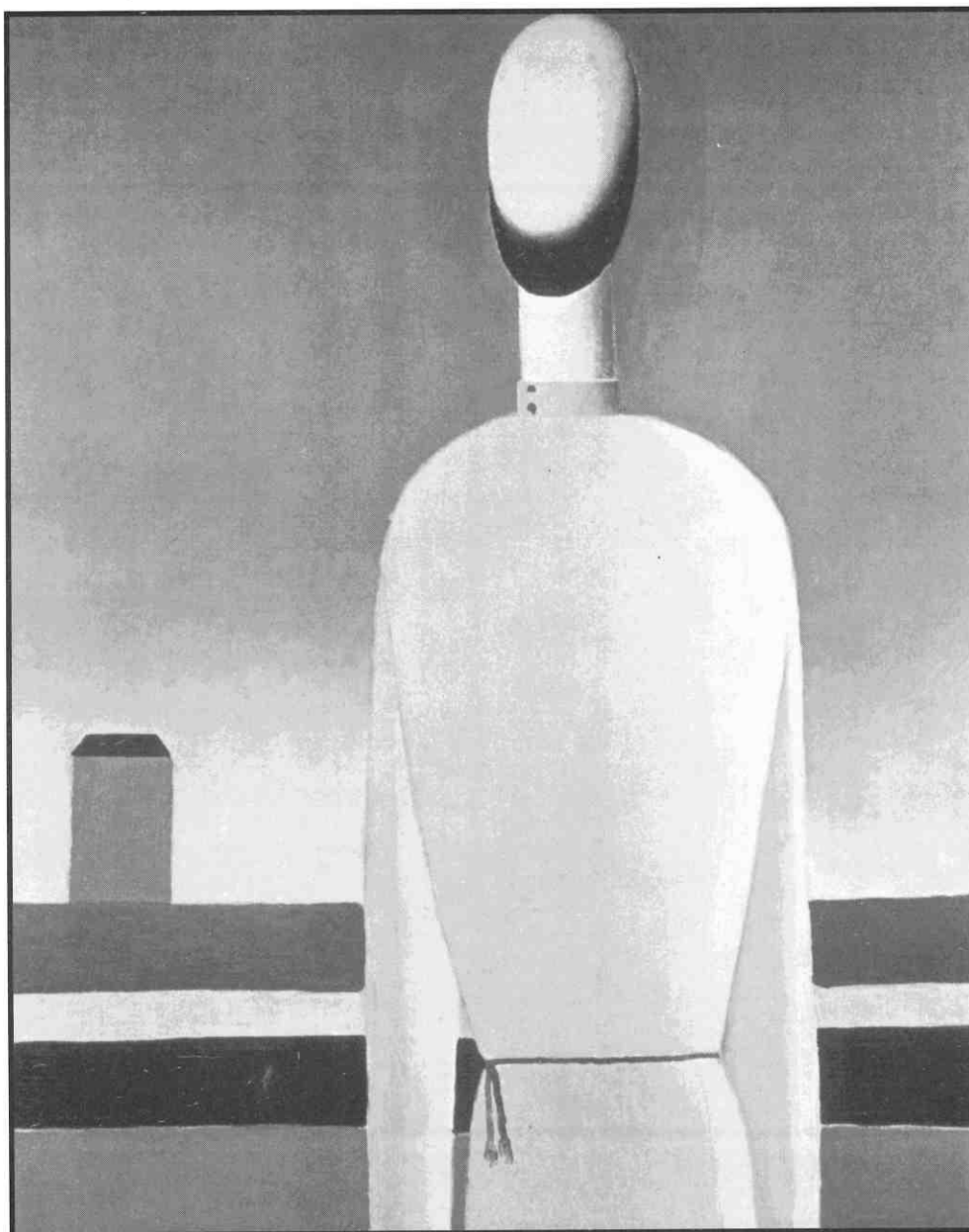
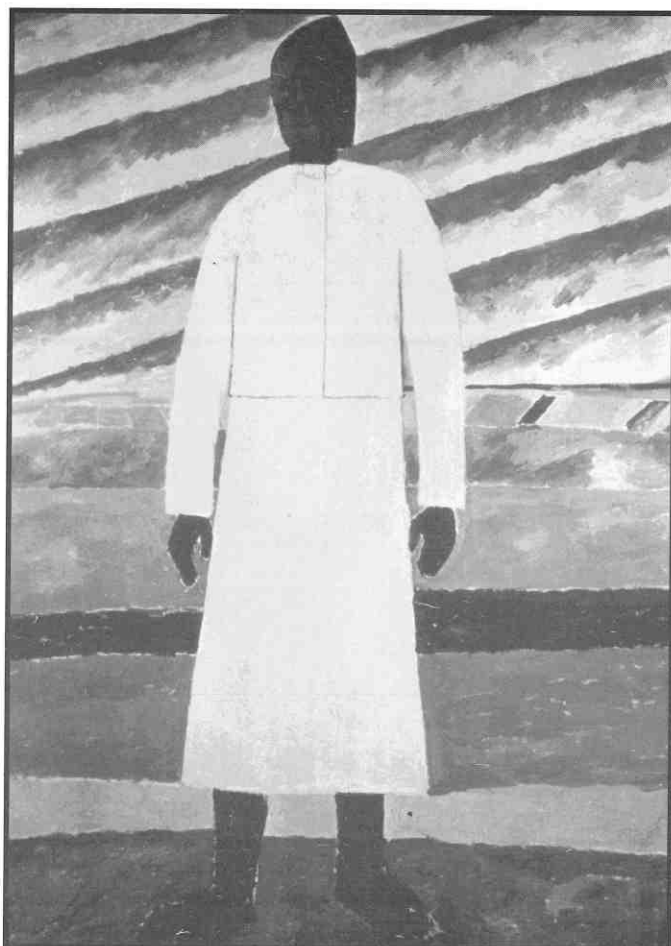
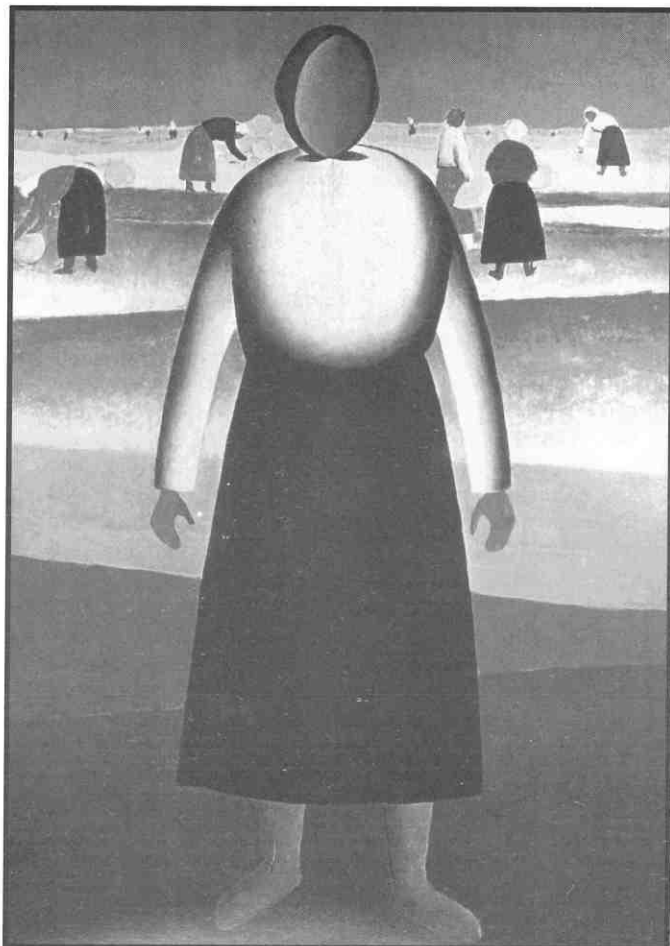




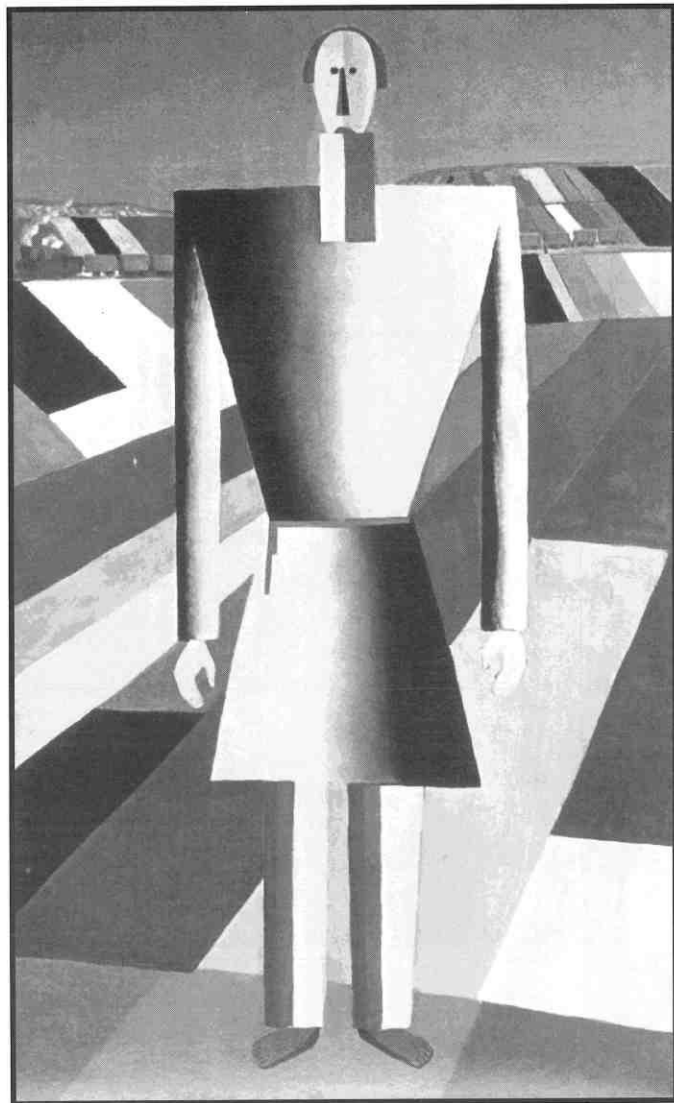


Ješa Denegri

Problem kasnog Maljeviča

Zna se iz podataka umjetnikove biografije da je Maljevič nakon svoga jedinog putovanja u inozemstvo 1927., poslije kratkog posjeta Varšavi, Bauhausu u Dessau i napokon Berlinu gdje je imao samostalnu izložbu, pred povratak u domovinu odlučio svoje slike i rukopise povremeno pohraniti kod dvojice znanaca. No konkretne prilike više mu nikada neće dopustiti da do te ostavštine dođe, i možemo danas samo zamisliti kolika je pred kraj života morala biti umjetnikova strepnja hoće li to središnje poglavlje njegova opusa, plod cjelokupnoga dotadašnjeg bavljenja umjetnošću, uopće biti sačuvano i spašeno. Ostavši, dakle, bez glavnine svojih najvažnijih djela, u životnim okolnostima što za

njega svakim danom postaju sve nepovoljnije, Maljevič ne sustaje s umjetničkim radom; štoviše, možda se osjećao sve rasterećenijim obveza prema vlastitim prethodnim istraživanjima, i negdje od 1928. dalje upušta se u neku vrstu figurativnog slikarstva čije će prve primjere izlagati već 1929. na retrospektivi u Tretjakovskoj galeriji u Moskvi, a potom - seriju od pet portreta - još jednom i posljednji put za života na *Prvoj izložbi lenjingradskih umjetnika* 1935. Kasni Maljevič, onaj poslije 1928., figurativni je slikar, i ta oznaka ne bi bila toliko neobična, čak toliko provokativna, da nije posrijedi umjetnik koji je problemskim središtem svoga opusa - podjednako praktičkog i



teorijskog - bio glavni zagovornik i zastupnik nepredmetnosti u umjetnosti 20. stoljeća. Maljevičev suprematizam jest najradikalniji i najekstremniji stadij u poricanju slikanja predmetnog svijeta, i upravo na temelju takve umjetnikove pozicije bilo je zasnovano tumačenje njegova djela kao svojevrstne filozofije, a ne jedino kao slikarstva koje se rukovodi postulatima likovnog/plastičkog mišljenja. Otuda je u slučaju toga umjetnika "povratak slikanju", i to slikanju figurativnog karaktera, bilo posebno izazovno pitanje; pitanje vrlo pogodno za najrazličitije pretpostavke, čak i spekulacije o razlozima i posljedicama, jednom riječju, o značenjima toga umjetnikova u prvi mah teško objašnjivog, ali možda ipak ne i sasvim neočekivanog koraka. S obzirom na to da se Maljevičevo kasno djelovanje odvija u povijesnim prilikama kada u Sovjetskom Savezu dolazi do pojačane stegne na svim područjima javnog života, pa tako i

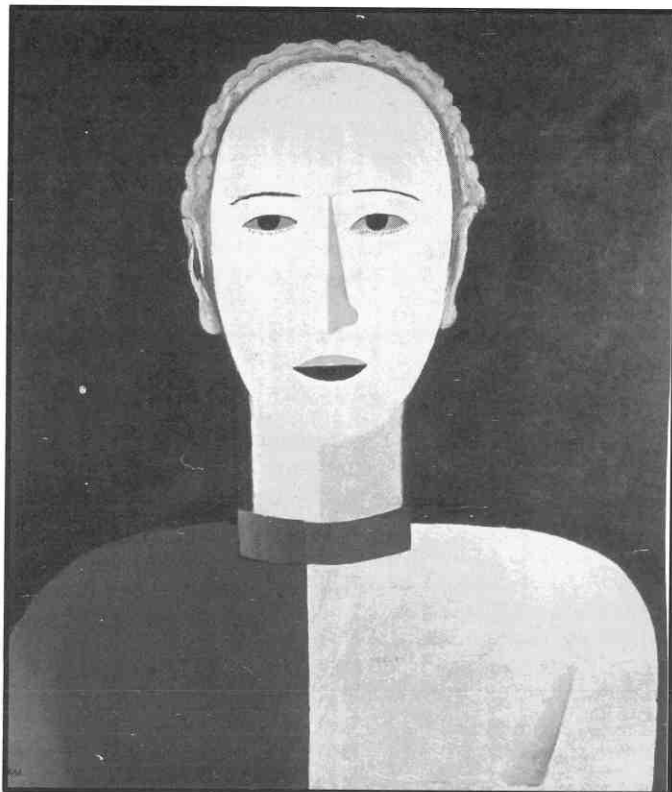
umjetničkog, "povratak figuraciji" toga protagonista nepredmetnosti u nekim se interpretacijama želio vidjeti kao posljedica prinude nosilaca vladajuće ideologije nad cjelokupnom umjetnošću, pa tako i nad umjetnošću toga autora. No iako postoje podaci o Maljevičevim nepravilnostima s pojedincima i forumima iz aparata tadašnje vlasti, takva tvrdnja čini se sasvim neutemeljenom; štoviše, vodi zaključku o umjetnikovu etičkom kompromisu, a znajući za njegove ranije stavove o odnosu umjetnost-politika, Maljeviču bi takvo ponašanje bilo krajnje neprihvatljivo. Promjena što se, dakle, u Maljevičevu radu događa nakon povratka iz Njemačke sasvim je slobodna umjetnikova odluka; uz to, odluka koju on sam po svojoj prilici nije ni smatrao - kao što će se drugima i iz druge vremenske perspektive činiti - nekom vrstom koncepcijske proturječnosti u odnosu na njegove prethodne slikarske stadije. A što je pri svemu najbitnije, jest karakter i napokon sama vrijednost tih Maljevičevih kasnih slika: jer, one su za svakoga tko može uočiti njihovu plastičku organizaciju do kraja domišljena i dorađena djela, djela sa svojim jezičkim svojstvima i svojim kvalitetama, a neka od njih s pravom bi se mogla naći u širem ili čak najužem krugu vrhunskih ostvarenja unutar umjetnikova cjelokupnog opusa.

Niz slika što pripadaju kasnom Maljevičevu djelu Jevgenij Kovtun nazvao je "drugim seljačim ciklusom" (ili bi možda bolje bilo reći "drugim seoskim ciklusom"), i u samom tom nazivu sadržana je tematska karakteristika te skupine slika. Posrijedi su prizori života i rada na selu, likovi seljaka i seljanki; teme kojima je Maljevič bio zaokupljen još u svome predsuprematističkom slikarstvu i kojima se vratio (otuda "drugi" u Kovtunovu nazivu toga ciklusa) nakon svoje suprematističke avanture. Postoji, pri tome, niz kontroverzi oko datiranja većine tih slika, i to proizlazi iz činjenice da je sam umjetnik uz potpise na platnu ili ponegdje na pozadini okvira navodio datume između 1909. i 1915. godine. Međutim, u katalogu Maljevičeve izložbe u Lenjingradu/Moskvi/Amsterdamu 1988/89., a također i u katalogu zagrebačke izložbe, na kojima je većina tih slika prvi put izlagana, za datume njihova nastanka navodi se širi period 1928-1932., dakle period nakon umjetnikova povratka iz Berlina do trenutka kada se njegov položaj u tadašnjoj kulturnoj klimi pogoršava, a mogućnost nastavka rada nalazi u okrilju Eksperimentalnog laboratorija pri Ruskom muzeju u Lenjingradu. Ostaje u domeni pretpostavki razlog zbog kojega bi Maljevič tako datirao svoje, po svemu sudeći, kasne postsuprematističke slike, no sigurno valja otkloniti tumačenje da je tome razlog pokušaj antidatiranja kojim bi želio prikriti navodnu "krivicu" zbog svoga "povratka figuraciji" poslije etape čiste nepredmetnosti što ju je u svojim ranijim slikama, i naročito u svojim spisima, čvrsto zastupao. Postoji, uostalom, niz drugih indicija koje mogu uputiti na vrijeme nastanka većine tih kasnih slika; njihove fotografije i podaci o izlaganjima na pojedinim, istina vrlo rijetkim, Maljevičevim nastupima u posljednjim godinama života. Da ovdje nisu u pitanju obična antidatiranja, govori napokon i to što je Maljevič inače imao običaj da i svoje suprematističke slike datira u trenutak njihova koncipiranja a ne u trenutak njihove realizacije: tako, na primjer, kao vrijeme nastanka slika Crni kvadrat i Crni krug on sam navodi 1913. godinu, jer su tada koncipirane u sklopu opere Pobjeda nad suncem, iako je njihova izvedba u objektu slike uslijedila negdje do kraja 1915. kada su suprematistički radovi prvi put bili izlagani na *Posljednjoj*

futurističkoj izložbi 0'10 u Petrogradu. Na temelju istog načela Maljevič je - po svojoj prilici - smatrao posve legitimnim da i svoje kasne slike potpiše i datira u vrijeme kada je prvi put koncipirao njihovu problematiku, a to je doista bilo vrijeme na prelasku iz prvog u drugo desetljeće. Po njemu - ukoliko je ta pretpostavka prihvatljiva - nema načelne razlike u sadržaju i značenju među tim, ranim i kasnim, skupinama slika, te odatle možda nema ni razloga za strogu podjelu na prvi i drugi "seljački ciklus", kako to predlaže Kovtun, nego je među svim tim slikama riječ o tematskoj cjelini, o jedinstvu koncepcije čija se realizacija, materijalizacija, egzekucija - a to je za samog umjetnika od sekundarne važnosti - prirodno odvijala u različitim, čak i vremenski međusobno udaljenim stadijima.

Ako je točno da tematska srodnost povezuje te skupine slika, dovodi u vezu prvi i drugi "seljački ciklus", evidentno je da među tim ciklusima ipak postoje znatne razlike u načinu oblikovanja, u karakteru plastičnog mišljenja. Slike drugog ciklusa, dakle one što nose datume nastanka između 1928. i 1932., najčešće prikazuju frontalne, u krupnom planu istaknute, statične, stilizirane, sumarne, nikada deskriptivne likove seljaka i seljanki; također - što je za te slike posebno karakteristično - najčešće likove bez lica, samo s ovalom forme glave. Pozadine pak iza tih figura isto su tako krajnje pojednostavnjene: ujednačeno plava predočuje prostor neba, ona u prugama ili trakama različitih boja pojas zemlje; a ponegdje je ta pozadina posve "prazna", više nego što upućuje na neki mogući prostor čini konkretan ton površine slike. Na pojedinim su slikama u drugom planu prikazani seoski radovi, na nekima pak naglašena je predodžba ili, bolje reći, forma kuće. Visok stupanj stilizacije predmetnih podataka, način njihove redukcije nedvojbeno svjedoči o tome da je autor tih slika posjedovao vrlo jaku svijest i neposredno praktično iskustvo o autonomiji plastičnih činjenica u slikarstvu; još određenije, da je prije realizacije tih izrazito figurativnih slika bio apstraktni, u Maljevičevu slučaju primjerenije je reći nepredmetni (ili bespredmetni), slikar. Antinomija figuracija-apstrakcija, predmetno-nepredmetno, nema u toj vrsti slikarstva presudnu ulogu; štoviše, posve je izlišna, jer konkretni slikarski zahtevi, krajnja osjetljivost bojene materije, evidencija mnoštva poteza u toj materiji pokazuju da su ta djela plod vrlo razvijene kulture slikanja, plod slikarskog mišljenja, a nipošto opisa predmetnih i figuralnih podataka. Fenomen fakture, što je u ruskom slikarstvu još od početka stoljeća, a naročito u vrijeme avangarde, bio njegovan, vidimo i na tim slikama: kao tkivo bojene materije, trag postupka, dijagram nastajanja slike. Upravo će slike toga drugog i kasnog Maljevičeva figurativnog ciklusa biti najbolja potvrda onim tumačenjima što u karakteru umjetnikova rada inzistiraju na ovom zaključku: da je Maljevič - unatoč visokoj teorijskoj razini svojih spisa, unatoč svojoj pedagoškoj djelatnosti - bio prije svega i u suštini svoje vokacije slikar, i to slikar najfinije naravi, onaj koji sam proces slikanja doživljava i obavlja poput neke krajnje introvertne meditacije.

Maljevič je nedvojbeno jedan od najvećih umjetnika-teoretičara u umjetnosti 20. stoljeća, tvorac je teorije/prakse suprematizma kao sustava koji nastaje na kritičkom promišljanju cjelokupnog dotadašnjeg iskustva moderne. Ali kada je riječ o njegovu postsuprematističkom razdoblju, nema (makar prema sadašnjim uviđajima) umjetnikova tumačenja vlastitoga rada; on sam ne daje indikacije za razumijevanje njegova toliko izazovnog obrata



k slikarstvu prizora. Možda tu vrstu slikarstva Maljevič nije smatrao podatnom za teorijsku nadgradnju, možda u posljednjim godinama života, nakon svega što je u umjetnosti i izvan nje proživio, nije više imao volje ni snage za još jedan velik duhovni napor kakav bi zahtijevala teoretizacija kasnog razdoblja njegovog slikarstva. Sve što se zasad o tome slikarstvu da reći, u granicama je pretpostavki; može jedino proizići iz formalne i ikonografske analize radova, ali nema - kao u slučaju prethodnih faza - uporišta u umjetnikovoj teorijskoj samorefleksiji. Smije li se, dakle, reći da se kasno Maljevičevo slikarstvo pokazuje u svjetlu dvojake nostalgije: podjednako one prema vlastitim ranim slikama (po Kovtunu, prema slikama "prvoga seljačkog ciklusa") i one prema stvarnosnim sadržajima tih slika, dakle prema seoskom životu i radu? Otkud to da se u vrijeme kada te slike nastaju - a to je vrijeme sve jače represije iz koje ni on sam neće biti izuzet - kod toga umjetnika javlja takva vizija umjetnosti i takvo viđenje svijeta? Što mogu, dakle, značiti ti prizori; te figure najčešće bez lica, tijela bez volumena, prije znaci nego likovi: figure statične, u očekivanju nekog događaja, prije nego sudionici u tome događaju? Upuštati se u čitanje elemenata tih prizora po simboličkom ključu svakako je moguće, ali isto tako može biti i proizvoljno; štoviše, može biti čak suprotno intencijama samog Maljeviča koji se - makar kada je riječ o suprematizmu - obara na svako literarno, izvanslikarsko, izvanumjetničko razumijevanje i tumačenje problema slikarstva i problema umjetnosti. Teško je, ipak, oteti se izazovu pokušaja ikonografskog čitanja tih prizora u kojima dominiraju motivi figura ljudi bez lica,

pojedinačnih, u parovima ili u skupinama, te motiv kuće, same ili u zajednici s opisanim figurama. Lice je svakome čovjeku jedno od bitnih svojstava što ga čine osobom, što ga razlikuju od drugih; po simboličkom ključu, lice je vanjski izraz unutrašnjeg bića, a za svakog čovjeka vlastito lice najveća je tajna, jer ga nikada nije mogao, niti će ga ikada moći, vidjeti izravno, drukčije nego jedino u ogledalu. Lik bez lica može biti čovjek bez osobnih svojstava, depersonaliziran, deindividualizirani čovjek; ali može biti i "čovjek uopće", zamjena za cijelu vrstu, simbol za pojmove ljudskosti i ljudskog. Kuća je pak konvencionalni simbol za utočište, zaštitu, ali i za ono što je unutra, što je skriveno, skrovito, zamjena za unutrašnje biće: suprotnost svemu što je vanjsko, vidljivo, svakome dostupno. Baratajući formama/znacima lica (točnije odsutnosti lica) i kuće Maljevič se mogao, ali i nije morao, upuštati u njihova izravna ili posredna označivanja, no već sama činjenica da se tim formama/znacima služio navodi na prijedloge njihovih interpretiranja. Ipak, možda više nego upotreba simbola iz tih kasnih Maljevičevih slika izbija i pri gledanju jak dojam ostavlja atmosfera u tim slikama, njihovo raspoloženje, njihova ekspresija. Postoji u njima neka neusporediva jasnoća i bistrina prizora, što proizlazi koliko iz čistote boje toliko i iz oštrote kontura kojima su pojedine figure omeđene; napokon, emitira se to raspoloženje iz same slikarske materije, njezinih nanosa, njezine vrlo fine i nježne vanjske opne. Atmosfera što na temelju svih tih gradivnih elemenata slike, dakle iz same njezine plastičke građe, izbija na vidjelo, atmosfera je neke krajnje smirenosti, blagosti, vedrine; neko edensko stanje prožima sve te prizore, i oni se mogu doživjeti i razumjeti kao znaci umjetnikove čežnje za nekim svijetom kojega više nema a želio bi ga posjedovati, htio bi u njemu boraviti. Svijet prizora kasnoga Maljevičevog slikarstva, prije svega njegova "drugog seljačkog ciklusa", mogao bi se vidjeti kao odsutan ali i kao željeni svijet, kao povratak ili bolje reći ponovni odlazak u predjele idealizirane još u mladosti, te otuda dojam nostalgije, osjećaj nostalgičnog, što se širi tim scenama kakve se slikaru ukazuju i koje on upisuje u svoje slike na izmaku jednoga dugog puta; puta umjetničkog ali i životnog, a javljaju se te slike u trenutku kada se prizori s početka i kraja umjetnikove putanje - unatoč njihovim velikim međusobnim vremenskim rasponima - odjednom približe, nađu u djelokrugu srodnih tematskih i simboličkih osobina.

U oblikovnom pogledu, na načinu rješavanja plastičkih zahvata, kasno Maljevičevo slikarstvo očito računa na iskustvo suprematizma; ne samo zbog redukcije i geometrizacije forme nego i zbog eteričnog fluida kojim boja i materija obavija te forme, u ovom slučaju figure u prostoru slike. Štoviše, kasno Maljevičevo slikarstvo moglo bi se vidjeti kao prirodno produženje suprematizma, možda čak i kao njegova specifična, zaključna faza; uostalom, jedna od najvažnijih slika toga razdoblja, ona s figurom bez ruku na središtu prostranoga bijelog polja, izričito nosi naziv Suprematizam - ženska figura. Sam je Maljevič svoj nepredmetni suprematizam podijelio na crni, obojeni (onaj u bojama spektra) i bijeli; sada bi moglo biti riječi o predmetnom ili pak figurativnom suprematizmu, ukoliko se uopće smijemo služiti terminima na koje jedino legitimno pravo ima njihov tvorac, dakle sam umjetnik. No moguće je i takav prijedlog iznijeti da bi se ukazalo na jedinstvo, nipošto na protivurječnosti jednoga umjetničkog svijeta koji se u toku vremena očitovao u

različitim tipovima formi i vrstama žanrova, ali je ipak čvrsto držao na okupu suštinu svojih težnji: da slikarstvo uvijek bude vrhunska duhovna djelatnost, djelatnost u kojoj - unatoč odsutnosti ili prisutnosti prizora - vladaju autonomni zakoni svijeta slike, gdje je slika svijet uređen po vlastitoj plastičkoj strukturi, po regulatorima što ih određuje i provodi u djelo graditelj slike, sam slikar. Da tako može biti čak i kada je posrijedi izrazito tematska vrsta slike, Maljevič će pokazati svojom kasnom, možda čak naručenom Crvenom konjicom; slikom koja po nazivu i prizoru treba da predočuje neki konkretan događaj, no koja je ipak i prije svega slika krajnje čiste plastičke strukture, plošnog, dakle naravi suprematističkog slikarstva svojstvenog, tretmana prostora; jednom riječju, to je slika suprematizma *sui generis*, ili barem slika koja svim svojim bitnim elementima odaje da je njezin tvorac ujedno i tvorac slikarskog sustava suprematizma.

Posljednje Maljevičeve slike, datirane 1933. godine, već su na granici izlaska iz toga sustava: posrijedi su portreti umjetnikovih znanaca ili ljudi iz njegove najuže obitelji, slike s udjelom iluzionističkih, čak deskriptivnih obrada detalja u fizionomijama, u gestikulacijama ruku, sa gotovo renesansnom postavkom figure u središtu slikovnog polja. Tek negdje u ornamentima odora zapažaju se tragovi nekadašnjih suprematističkih formalnih sklopova, no cijela tipologija slike kao da upućuje na obnovu klasike muzejske umjetnosti prošlosti. Među tim slikama zaseban je Autoportret iz 1933., djelo koje svojom temom i svojim značenjem rječito zaključuje taj veliki umjetnički opus; to je amblematska "posljednja slika", u tome opusu prava "slika-oporuka", svjedočenje umjetnikove superiorne samosvijesti; slika čiju je sugestiju osjetio i na zanimljiv način protumačio Aleksandar Flaker rekavši da je u njoj "pred nama umjetnik-velikaš, umjetnik u povijesnom kostimu, umjetnik-vladar, koji čas kao da je skinut s Velasquezova platna, čas izaziva konotacije prema Cranachovu Lutheru. Vladar nad umjetnošću koji nije htio slikati 'gubice' novih vladara, ali je naslikao sebe kao moćnika, velmožu, protestanta možda. Koju li je snagu, iznemogao u borbi s represijom koja se nad umjetnošću vršila, pridao sebi Maljevič, zastupnik bez-lične revolucije? Snagu svoje dosljednosti, 'ukroćena' Savonarole".

Flaker svakako s pravom u povodu Maljevičeve umjetnosti govori o dosljednosti; o dosljednosti prije svega moralnoj više nego jezičkoj, stilskoj, jer izvjesno je da posljednji, nedavno otkriveni i po prvi put šire predstavljeni postsuprematistički (ili kasnosuprematistički) ciklus slika unosi stanovite pomake u dosadašnja razumijevanja i tumačenja toga veoma važnog autora u povijesti umjetnosti 20. stoljeća. U toj povijesti Maljevič je jedna od središnjih ličnosti upravo po slikarskom i teorijskom doprinosu suprematizma, iako nipošto ne treba njegove rane razvojne stupnjeve, naročito one u okviru primitivizma, kubofuturizma, alogizma odnosno zaumnog realizma, smatrati tek pripremnim etapama pred ulazak u središnje razdoblje suprematizma. Sada tome središnjem razdoblju valja dodati i ono što za njim vremenski slijedi: kasno razdoblje Maljevičeve umjetnosti koje, što je i na ovoj izložbi sasvim vidljivo, posjeduje vlastita problemska težišta i isto tako vlastite vrijednosne domete. Nakon niza nedavnih Maljevičevih izložbi, onih u Lenjingradu, Moskvi, Amsterdamu, kojima pripada i ova zagrebačka, moguće je napokon govoriti o uviđaju u cjelinu Maljevičeva djela, o sretnom sjedinjenju njegova "zapadnog" i "istočnog" krila, kako

to - pozivajući se na Charlottu Douglas - spominje Aleksandar Borovski. Evo stoga za povjesničare moderne umjetnosti novog i velikog izazova: zadatka da se vidi, protumači, valorizira Maljevič u totalu, sa svim relevantnim komponentama, sa svim faktorima koje od sada dalje pri analizi toga opusa obavezno treba uzeti u obzir. Na to, uostalom, posebno obvezuje kasni Maljevič, onaj koji stiže poslije obrata u slikarstvo prizora i u slikarstvo figura, nakon što je upravo spram takvog slikarstva bio u izričitoj i otvorenoj polemici. Treba li, dakle, zbog toga obrata

Maljeviča vidjeti kao još jednoga od sudionika u već poširokom krugu onih koji nakon svojih radikalnih iskoraka pristaju na obvezu "povratka redu", onih što čak okreću leđa svojoj buntovnoj umjetničkoj mladosti? Uvjereni smo da u Maljevičevu slučaju o takvoj konverziji nipošto nije riječ, ali što zapravo jest u osnovi takve evolucije, što su njezini polazni motivi a što krajnje posljedice, ostaje tek da se temeljito ispita i razložno odgovori nakon nedavnih i novih uviđaja u cjelinu toga velikog umjetničkog opusa.