

NEMEZIS PROTIV MIMEZISA

Što može mrtva priroda u hrvatskom ratnom pejzažu?

TONKO MAROEVIĆ

Od nekoć glasovite hrvatske šutnje slavnija je možda samo šutnja Muza dok se oružje glasa. Ali ni sve Muze nisu podjednako tihe u ratnim uvjetima, i možda se najmanje čuju upravo one inače zvučne i bučne kao što su Euterpa i Terpsihora, dok više dolaze do glasa one koje s oglašavanjem ni ne računaju, šutljive nadahniteljice prostornoga izraza i ručnoga otiska (koje nisu stekle ni ime u kolopletu Muza, odnosno u prvoj "plejadi" posvećenih umjetničkih disciplina, ostajući nekako u ozračju tehnika).

Naime, nemoguće prilike rata jamačno ne pogoduju nikakvu kreativnom bavljenju, no svakako manje smetaju intimnijim oblicima i individualnim reakcijama, pogotovo ako pritom još ne računaju na dodatno uvježbavanje i izvedbeno usuglašavanje.

Naročiti stručnjak za Muze, Luko Paljetak, koji ih je gotovo čitava života umiljato (barem dvije) muzao i uspješno mamuzao, pozvao se u najnovije (već ratno) doba i na dvije dosad neznane nam zaštitnice (ili bar zagovornice, pomoćnice) umjetnosti, to jest na muzu Mimezu udruženu s Nemezom, jer – kaže on – karakterizira nas "vrijeme kada mimetika postaje mimikrija, kada šuma počinje hodati preslikana na uniformama ratnika". Doista, u apokaliptičnom otvaranju poviješću zapečaćenih istina, odnosno u paradoksalnom ispunjenju macbethovskih mutnih proročanstava, ni Muze nisu koje su negda bile. Nažalost, nove se boginje pokroviteljice ne javljaju samo zbog sve veće raznolikosti i izmiješanosti medija nego i zbog neusporedivosti povoda i poticaja – stvaralaštvo u Hrvatskoj 1991. ili 1992. nema baš mnogo veze s istoimenom djelatnošću iz prethodnih godina (i ne toliko što su bile "osamdesete" koliko stoga što su bile više-manje mirnodopske).

Dakle, prihvaćamo Paljetkovo proširenje parnaskog registra, to više što se spomenuti duet novoposvećenih umjetničkih vila dobro međusobno rimuje no i iznimno je sukladan s teškom zbiljom.

Dapače, kao da su "muza Mimeza udružena s Nemezom" zamijenile i surogatno supstituirale tradicionalne antičke čuvarice lijepih vještina, a od svega grčkoga ostalo im je jedino ime. Srdžba osvete i želja za što vjernijim oponašanjem dramatične realnosti svakako

su u ovom našem trenutku zamjetljivije od potrebe za deklamacijom (Kaliopa) ili pak astronomijom (Uranija), a možda još jedino boginja povijesti, Klío, može s prilično pouzdanja čekati na svoj red.

Ali, vrag ne spava, ne čini mi se ni da je odnos Mimeze prema Nemezi sasvim neupitan i toliko nekonfliktno da se može govoriti baš o druženju. Naprotiv, umjesto njihove suradnje gotovo svugdje vidimo kako se polariziraju i konfrontiraju. Je li to i njih svladao dominantan militantni duh isključivosti ili ih je obuzela valjda prirođena ljubomora (zašto ne iskoristiti konjunkturu i ne nametnuti se bez ikakve konkurencije?), nije toliko važno. Svakako vidimo na jednoj strani izrazitu težnju da se o vremenu nasilja, rušenja i ubijanja svjedoči što objektivnije, a na drugoj pak strani potrebu da se na to isto nasilje (rušenje, ubijanje) uzvratí snažnom afektivnom gestom, odnosno vrlo određenim subjektivnim opredjeljenjem.

U suvremenom hrvatskome likovnom trenutku, stoga, razabiremo dvije gotovo suprotne no podjednako razumljive i legitimne tendencije. Mimesis, koji odavno nije na cijeni među korisnicima tradicionalnih izražajnih disciplina, došao je opravdano na svoje u fotografskim i kinematičkim tehnikama fiksiranja slika i prizora, a u ratnim situacijama nametnuo se kao najpovlašteniji oblik kreativne participacije. Nemezis, dakako, inače ne pripada umjetničkom okružju, no u graničnim okolnostima straha i rizika preživljavanja, nameće se kao stanje i raspoloženje o kojemu treba voditi računa i koje povremeno vodi svojevrsnom stvaralačkom "pražnjenju" kao kompenzaciju frustriranoga stvarnog ispunjenja.

Nema dvojbe da će fotografije, filmovi i elektronski zapisi ostati ne samo kao temeljna dokumentacija domovinskog rata već i kao primjerena interpretacija uništene, raseljene, na obranu prisiljene i na otpor stasale Hrvatske. Ljeta Gospodnjih '91. i '92. ni magnetoskopske ni filmske vrpce nisu mogle ostati neosjetljive na patnju i zločine, već su u rukama hrabrih i odlučnih snimatelja postale svojevrsnim oružjem istine. Broj poginulih reportera i sam je vrlo riječit znak naravi rata, premda borci s kamerom nisu bili prijatelji životima napadača nego su (jedino?) razotkrivali njihove namjere i postupke.

Iluzorno je govoriti o nepristranosti medija ili objektivnosti tzv. mehaničke slike, kad iza njihova djelovanja stoje izrazite osobnosti i trenuci iznimne koncentracije. O fronti i o žrtvama, jedinicama i o ruševinama znali bismo mnogo manje i mnogo manje neposredno da nije bilo fotografskih svjedočanstava Bavoļjaka i Brautove, Božićevića i Ibriševića, Fabijanića i Filipovića, Horvata i Kalodere, Kernerera i Kovača, ... da i ne govorimo o školovanim slikarima koji su također uzeli kameru u ruke i ostvarili iznimno uvjerljive rezultate koherentnog viđenja (Gudac, Vrtarić, naročito Maračić).

Međutim, pravo je pitanje smisla, značenja i difuzije tradicionalnih likovnih tehnika u ratnim okolnostima. Dok dokumentarna građa samu sebe lako opravdava i brzo amortizira, umjetničke reakcije pretendiraju na duži rok trajanja, no stoga podnose i neizvjesnost funkcije i problematičnost eventualnog odjeka. Upit bi se, dakako, mogao postaviti i parafrazom slavne sintagme: što može hrvatski slikar u dramatičnom svom okruženju? ili pak: što vrijedi nacrtani znak u odnosu na pogođeni avion ili previjenu ranu? Kako vidimo, nismo daleko od vječne dileme o Shakespeareu i kobasici, no ne bismo željeli upasti ni u uobičajene zloporabe velikih riječi, ispravnih odluka, dobrih namjera i sl.

Prosudjujući iz neposredne blizine zbivanja, umjetnikovu gestu treba najprije vrednovati kao čin svojevrsne solidarnosti sa širom ili užom zajednicom, odnosno kao oblik nužne participacije u nevoljama kolektiva. Na daljnjoj, nešto pertinentnijoj razini, slikarstvo (crtačevo, kiparevo, dizajnerovo) odazivanje potrebama ili napastima trenutka valja shvatiti i kao sublimaciju vlastite nelagode: nemajući na raspolaganju druga sredstva, oblikuje iz priručna materijala nešto nalik na psovku ili molitvu. Napokon, u slučaju sretnog spoja motivacije i orijentacije dolazi do neponovljiva čina stvaranja nečega sasvim novog, dotad neviđenog i stoga trajno efikasnog.

Bez obzira na moguću primjenljivost oblika, odnosno prilagodjenost sintakse ili puku angažiranost ikonografije, likovna djela nastala u ratu i nehotice preispituju neke svoje temeljne premise. Primjerice, tražeći izravnu komunikaciju još jednom nailaze na "opća mjesta" određene sredine ili prerađuju simboličku baštinu prethodnih naraštaja. Nažalost (ili pak nasreću), ne mogu to činiti olako i tek ludički, jer moraju voditi računa o različitim slojevima postojanja i o obvezujućoj ozbiljnosti predznaka. Nešto što je dugo trajalo na margini i periferiji pažnje odjednom može iskrsnuti kao prilika "u sridu".

Semantička ograničenja likovnog govora naročito su zamjetljiva u radovima načinjenim s propagandnim intencijama, no ni tu nisu unaprijed iscrpljene šanse svježeg odaziva. Pozivna izložba "Za obranu i obnovu Hrvatske", održana u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu u studenom 1991. - nekako usred uzbuna i zračnih okruženja - angažirala je, na svoj način mobilizirala, pedesetak relevantnih autora. Neki su tražili piktogram identiteta, a neki iskušavali dijagram intenziteta; drukčije kazano: jedni su se ponajprije pozabavili objektom, dok su se drugi bavili predikatom. Ishod je bio vrijednosno i smisaono raznolik, no Dobrović, Ljubičić, Fabijanić, Šercar istaknuli su nešto što je pripadno (osporavanom) prostoru, a Bućan, Martek, Gudec, i Lesiak našli su neke korelative (teško podnošljiva) vremena. Elementarnost i primarnost iskaza (recimo, Jerkovića, Dančua, Demura, Jovanovskog) pokazala se također vrlo komplementarnom graničnim egzistencijalnim situacijama.

Negdje na pola puta između propagandnog plakata i autonomne slike našla se serija oslikanih panoa dvadeset i trojice autora. Na poziv likovne radionice grada Zadra okupili su se u zagrebačkom Studentskom centru mnogi i raznoliki hrvatski umjetnici da bi izveli radove izričitih antiratnih poruka. Pripadnici mnogih naraštaja i zastupnici međusobno oprečnih opredjeljenja, svi su oni pristali raditi na istovrsnim izduženim ploham (nimalo komorne, dvometarske visine). Već su time uspostavili sasvim iznimnu homogenost i koralnost, da ne kažemo monolitnost, a pritom su se u najvećem mogućem stupnju služili tradicionalnim materijalima i metjerskim sredstvima. Osobnost, međutim, nisu mogli ni trebati zatamiti, pa se svaki od njih izrazio u karakterističnoj maniri i karakterističnoj opciji, ojačanoj prilikom, poklikom, panikom ili patetikom.

Naravno, opet su posebno došli na svoje zagovornici minimalizma i askeze (Čavrk, Dančuo, Jurić, Kožarić), a naboj svojevrsna otpora i oporosti kaptirali su nekadašnji njegovatelji konceptualističke parcele (Gudac, Demur, Martek, Maračić). Materija kao metafora patnje i smrti očitovala se također u visokim tonovima (Fruk, Štimac, Lah, Škrilin), a blizina "nultog stupnja" dodirivana je u iščekivanju (ili pak izazivanju) aksiološkog obrata (Krelja, Milenković, Juriša). Simbolička figuracija raznih polazišta i tradicija našla je još jednom adekvatnu primjenu (Seder, Generalić, Opačić, Šimić), pri čemu su, razumije se, istaknutu ulogu imali nekadašnji glasni pripadnici (militantni antimilitaristi) grupe "Biafra" (Petrić, Lesiak, Fatur, Kauzlarić-Atač).

Da je ista grupacija shvatila kako je još jednom (ili tek sada) došlo njihovih pet minuta, pokazala je manifestacija "Boom 91/92", održana u sklopu ciklusa "Oči istine" zagrebačkoga Muzejskog prostora. Trinaest (!?) godina nakon proklamirana zaključnog nastupa, "Biafranci" su opravdano osjetili da je miris baruta pred vratima i da je ono što su nekoć primali isključivo posredovanjem medija sada prasnulo u domaćem dvorištu. Indikativno je čitati njihove poetičke izjave, tiskane u povodu spomenute manifestacije, u kojima spretno (gotovo sretno) premošćuju minulo vrijeme i naglašavaju kontinuitete vlastitih preokupacija. To doista i nije sporno, jer je riječ o latentnoj agresivnosti i bitnoj ugroženosti čovjeka, jedino je povremeno upitna težina form(ulacij)e i način konkretizacije. Priređujući "Boom 91/92" više su mislili na akciju ili happening koji bi publiku trgnuo iz apatije negoli na plastičku doradenost pojedinačnih eksponata. Ipak, osmerac prvoboraca neoangažmana pokazao se u razmjerno dobroj formi – kao da im epoha nije dopustila da se ozbiljnije opuste. Građanovske deformacije proširile su se na nekoć nedodirljive objekte, kauzlarićevski panoptikum obuhvatio je ljepotu i rugobu, vucovska serijalna inventura nagriza svaku konfekciju, petrićevska menažerija ekspandira u materijalima i u duhovnim protegama... Znatno vezaniji za startnu poziciju (pa i za mjeru objekta, uglavnom još i ravninu plohe) radovi su Tanaya i Zanoškijeve, pa i Lesiaka i Labaša, s tim što dvojica posljednjih njeguju – dragojevićevski kazano – "skupinu bijelog bijesa". Uostalom, Lesiakove tragigroteske možda su čak i najodređenija reakcija na nemoć čovječnosti pred životinjstvom ili pak paradoksalan dokaz moći (ni odveć čvrste ni preveć vješte, no odgovarajući teške) ruke da gradi na mjestu gdje drugi inače razgrađuju.

Još dvije muzejsko-prostorske akcije dijelom su u biafranskom obzoru: Platno mira i Hrvatska kuća '91. Neke druge instalacije, poput "Vukovara" Kuliša, Novaka i Vrkljana (dijelom suautora milanske "Guernicae croaticae") ili "Hrvatske A.D. 1991" Matka Trebotića unijele su komponentu racionalne korekcije i rezonerske dogradnje, prigušujući buku i bijes izravnog poticaja. Nije, naravno, prilika da sumarno prikazemo sve namjenski usmjerene izložbe (kojih je, samo u sklopu "Očiju istine", bilo pedesetak), a pogotovo nije zgoda da odmjeravamo rodoljubne zasluge. Pristrano, a kako drukčije, smijemo napomenuti da su nam se radovi na papiru i u skromnijim formatima činili boljim seizmogramima tektonskih poremećaja od ambicioznijih i monumentalnijih zahvata u trajnijim tehnikama i sporijim postupcima. Pritom su dva formalno neškolorana slikara (svrstana priručno među "naivce") našla još

posebnu adekvatnost dnevnikačkog zapisa: Ivan Lacković Croatia ocrtao je krug svojih golgotaških postaja i plebejskih lamentacija, a Ivica Propadalo uhvatio se bilježenja strepnji i nada, obasjanja i zatamnjenja u skicovnim nepretencioznim, treperavim nitima boje, tragovima služi ...

"Umjetnik u pejzažu rata" jest zastava pod kojom se u Muzeju suvremene umjetnosti okupila likovna garda, koja bi još koju godinu prije bila okićena prefiksom "avant" (dok joj je danas odveć i onaj "retro"). Naročita, čak programatska vrijednost te izložbe jest intervencija Dalibora Martinisa koja je integrirala autentične posljednje snimke poginulih reportera Gordana Lederera i Žarka Kajića u domišljen video-kolaž. Video-spot "Montaž stroja" izokrenuta je rukavica agresivne zbilje, nastojanje da se ritmizacija vojničkoga bubnja očudenjem vrati živo(tno)m ritmu. Cinična jukstapozicija kao povijesna provokacija tipičan je leit-motiv Tomislava Gotovca. Fotografije Cvjetanovića, Posavca i Vesovića čine nužan (no ne i odveć velik) korak od stanja prema stavu, od pukog situiranja do začinjena sofisticiranja. Izložbu ćemo još pamtiti – uz neke već prije spominjane autore – posebno po doprinosima triju autorica: Dubravka Rakoci obrubljuje crnim i crnom pozadinom naglašava svoje arhetipske krugove; Nada Škrlin "prodire" kroz zidove svojim maskirnim objektom; Sanja Iveković zatvara prozore vrećama pijeska, no s izazovnim izmjeničnim sloganima: Pamtim – postojim!

Boginja pamćenja, Mnemosyne, majka je sviju Muza, i ovo naše nesretno doba (i izmučeni teritorij) postojat će ponajprije po pamćenju. Stoga nije čudno da su umjetnici pokušali na razne načine uhvatiti čuperak Kairosa još dok se krovovi dime i krv puši. Imajući presedan partizanske umjetnosti i stvaralaštva pokreta otpora, mislim da ne smijemo ni precjenjivati ni potcjenjivati aktualne pokušaje. Hrvatska mrtva priroda gnjevno prebiva izvan galerijskih prostora – pitanje je kako je ponovno pripitomiti.