

Anotnio
Grgić

Giorgio Morandi i Ivan Generalić – točka preklapanja

Oko otprilike 1300. godine, s Giottom i njegovim učenicima, mrtva je priroda poslije antike ponovno oživljena unutar narativa zapadnoeuropskog slikarstva.

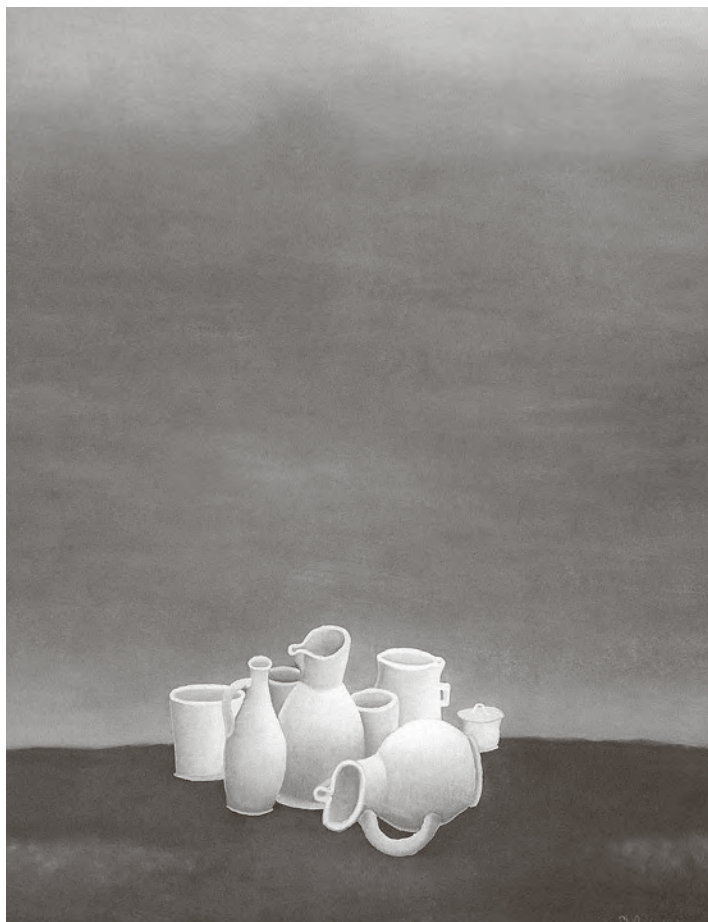
Mrtva će priroda u zapadnoj umjetnosti biti, dakako, primarno povezana s kršćanskom tematikom odnosno alegorijski prenositi religijska značenja, da bi tek u baroku postala posebna slikarska tema odnosno žanr. Premda se slikarstvo 17. stoljeća još zbiva u doba predkantovskog i empirističkog pojma metafizike, kada je još živa tradicija Aristotelove i srednjovjekovne metafizičke tradicije, istovremeno se područje metafizike počinje i redefinirati pojavom racionalizma. Zadaća metafizičkog mišljenja tako više nije samo usmjerena na razumijevanje prvih uzroka, konkretno, Boga ili nepokrenutoga pokretača, već se ona proširuje na teme poput tumačenja odnosa između uma i tijela, besmrtnosti duše te slobode volje. Španjolsko barokno slikarstvo, a unutar njega posebno djelo Francisca de Zurbarána, slikara velikih katoličkih mističnih tema, u tom je smislu ilustrativno. Mrtva priroda s posudama čest je motiv u njegovom slikarstvu, a svoj vrhunac dostiže u slikama pod nazivom *Bodegon con cacharros*. Radi se o dvije varijante gotovo iste slike, od kojih se jedna danas nalazi u Madridu u Museo del Prado, a druga u Barceloni u Museu Nacional d'Art de Catalunya. Obje su ulja na platnu nastale najvjerojatnije između 1632. i 1642. godine.

Posrijedi je prikaz mrtve prirode na kojoj su poredane tri vaze od terakote i jedan kalež. Dok neki teoretičari tvrde

da ta slika ne sadrži skrivenu kršćansku simboliku niti da upućuje na religioznost samoga slikara, Lucia Mannini povezuje sliku s rečenicom Tereze Avilske – “I među loncima se krije Bog”, skrećući pritom pozornost na prostor između posuda.¹ U slučaju traženja skrivenog ikonografskog značenja te slike možda je opravdanije uteći se općenitijem eshatološkom konceptu o “četiri posljednje stvari” (smrt, sud, raj i pakao) odnosno činjenici da je upravo misao na smrt neprestano prisutna u kršćanskoj liturgiji i literaturi, pa tako i u umjetnosti, budući da takva vježba duha jamči da će vjernik dočekati taj čas u moralnoj pripravnosti, bez smrtnog grijeha na duši. Čitajući Zurbaránovu sliku kao tekst odnosno s lijeva na desno, prvi predmet s lijeve strane upravo je kalež, dok su ostale tri posude zemljani vrčevi za vino i vodu. Naglašeno upućujući na prvu od četiri stvari, gorku čašu koju ni Isus nije mogao mimoći, slika prema takvom čitanju ne simbolizira prvenstveno prisutnost Boga, nego uzvišenost patnje – jednu od glavnih preokupacija slikarstva španjolskog baroka, a posebno Francisca de Zurbarána i Joséa de Ribere. Zbog Zurbaránova krupnog plana gledatelj je odmah suočen s prizorom; ne postoji distanca u odnosu na događaj koji prikazuje “mistični realizam svakodnevice”.²

1 LUCIA MANNINI, *Prado Madrid*, Zagreb: EPH Media, 2012., 94.

2 CLAUDE FRONTISI, *Povijest umjetnosti*, Zagreb: Veble commerce, 2003., 262.



←
Ivan Generalić,
Štuće, 1974.,
Galerija naivne
umjetnosti
Hlebine

Posredstvom svakodnevnih, utilitarnih predmeta gledatelju se izravno postavljaju temeljna pitanja, provocirajući intenzivno duhovno iskustvo.

Za Giorgia Morandija možemo reći da je svojevrstni nastavljatelj Zurbaránove opsesije mrtvom prirodom u 20. stoljeću. Što vrijedi za španjolsko slikarstvo 17. st., za Zurbarána, vrijedi i za Morandija: “prikazi iz svakodnevnog života i mrtva priroda pružaju dobar izgovor za promišljanje o moralnim egzistencijalnim vrijednostima”.³ Kod slikarstva Zurbarána, kao i kod onog Morandijevog, jasno je naznačena univerzalnost i beskonačnost prostora i vremena slike. Ono što ih

dodatno povezuje u likovnom tretiranju sadržaja mrtvih priroda jest i razdioba pozadine, korištenje beskonačnog horizonta te analitičke geometrije kod prikaza posuda – znak opsesije metafizičkom dimenzijom beskonačnosti koju su obojica – i Morandi i Zurbarán – dijelili bez obzira na različite epohe u kojima su djelovali.

Na razini samog motiva, kao i kod Zurbaránovih *bodegona*, mrtve prirode Giorgia Morandija također prikazuju vaze, kaleže i boce. Na njegovim slikama međutim te su posude skoro uvijek stisnute jedna uz drugu, naglašavajući smisao skriven u tijesnom međuprostoru, kao i u nevidljivom, implicitnom prostoru unutar njih samih. I simboličko značenje je bitno

3 Isto, 263.

drugačije: na Morandijevim mrtvim prirodama posude kao da su preuzele alegorijsko značenje ljudskog tijela stvorenog od praha zemaljskog iz Knjige Postanka, i kao takve se naravno bitno razlikuju od Zurbaránovih *bodegona* kao metafore suočavanja s posljednjim sudom. Boje koje Morandi koristi su puno blaže, radi se o "tihom poigravanju savršenim kromatskim tonovima";⁴ tu nema crne pozadine, naznake prijetećeg, tamnog ništavila koje poziva na samožrtvovanje, a ispred kojeg su poredane Zurbaránove vaze s kaležom.

Ivan Generalić nije dijelio akademsku naobrazbu Morandija, ali i mimo akademskog obrazovanja mogao se susresti s njegovim mrtvim prirodama; primjerice, tijekom svojih putovanja u inozemstvo, preko svojih galerista u Italiji ili pak preko Miće Bašičevića. U slici *Štuca* iz 1974. godine Ivan Generalić kao da je izravno preuzeo motiv, temu i način kompozicije Morandijevih mrtvih priroda. Generalićev motiv *štuca* ujedno je i reinterpretracija detalja vlastite slike *Lončar na pijacu* iz 1936. godine; taj postupak reinterpretacije detalja ili čitave teme je čest slučaj u Generalićevom opusu, pri čemu se izdvojeni detalj slike podiže na "višu" semantičku razinu tj. dobiva preneseno značenje.

Na slici *Štuca* jedna je *štuca* na slici prevrnuta, kao i na detalju slike *Lončar na pijacu*, pa je vidljivo da u njoj nema ničega niti je ičega bilo. Posuda je prazna, i ta praznina anulira vedrinu i empatiju karakterističnu za Morandija, što je dodatno naglašeno predimenzioniranom ledenoplavom pozadinom, koja svojom veličinom guta bijele posude i koja je bitno različita od tretmana pozadine njegovih ostalih mrtvih priroda. Ovaj prizor *štuca* je smješten u eksterijer, što je prva velika razlika između dvojice autora: Morandi

je slikar koji slika građanski interijer i zatvoreni prostor, dok je Generalić pretežno slikar eksterijera, kao što je to metaforično i prikazao na slici *Moj atelier* iz 1959. godine. No, za razliku od ostalih, eksterijer u kojem su položene *štuce* je prazan; vidi se tek ravni, besadržajni i bezdogađajni horizont koji dijeli dvije plohe hladnih tonova plave i zelene.

Morandi koristi paletu blagih, toplih tonova, dok je skala boja Generalićevih *Štuca*, kao što je već napomenuto, izrazito hladna tj. ledena. Taj je dojam dodatno pojačan staklenom podlogom, koja nema teksturu i organsku materijalnost Morandijevog platna, kao ni potez koji rastvara homogenost slikarske površine. Ta staklena pozadina i plava boja dodatno asociraju na prozor – ne samo da sliku možemo asocirati s idejom prozora, već ona i izgleda kao prizor koji se gleda kroz prozor; što uz dominaciju mjerila pozadine naspram mjerila samih posuda donosi dodatnu dimenziju emotivne distanciranosti.

Na razini samog motiva, umjesto industrijski proizvedenih boca i drugog posuđa svojstvenog građanskom interijeru koje koristi Morandi, Generalić slika boce i vaze koje pripadaju ruralnom imaginariju sjeverne Hrvatske. No, ono što ta dva motiva povezuje način je reprezentacije posuda koji je sličan kod obojice slikara. Morandi bocama briše identitet, skida njihove etikete, u čemu se pak razlikuje od svojih francuskih kubističkih suvremenika koji su inzistirali na prodoru svakodnevice u polje reprezentacije, koristeći se pritom čak i izravnim umetanjem *ready-made* materijala u slike. Cilj takvih postupaka bilo je relativiziranje ili čak brisanje granice između svijeta slike i svijeta života: prostor/vrijeme slike i prostor/vrijeme gledatelja težili su izjednačenju u događaju koji je sada i ovdje, koji se zbiva "upravo sada".

Kod mrtvih priroda Morandija i Generalićevih *Štuca* takvo "sada" ne postoji;

4 GINA PISCHEL, *Opća povijest umjetnosti* 3, Zagreb: Mladost, 1975., 215.

njihove posude nemaju oznake vremena, svedene su na općenitu ideju. Morandi na svojim slikama "skida" bocama etikete i lišava ih originalne boje, prikazujući ih u uniformnom monokromnom tonu. Takvom kromatskom redukcijom boce prestaju biti dio svakodnevice te postaju univerzalni, izvanpovijesni koncepti; njihova se reprezentacija takoreći odvodi na transcendentalnu razinu. Te boce više i nisu boce, jer kada leže prevrnutе na Morandijevom stolu nemaju više rupu na grlu, kao niti vidljivi čep. One postaju nešto drugo od utilitarnih predmeta, dobivaju gotovo apstraktan status, i po svojoj pojavnosti, i po svojoj funkciji. Slično je i s Generalićevim *štucama*; potpuno su lišene svojih etnografskih i stilskih obilježja; na njihovoj površini nema za tu vrstu predmeta karakteristične dekoracije, kao ni originalne boje materijala od kojeg su izrađene. Ostao je samo oblik i bijela ne-boja, koja samo pojačava dominaciju hladnih tonova pozadine koje presežu na slici.

Štuce su lokalizam za razne vrste utilitarnih posuda: primjerice onih za vino i mlijeko. Na simboličkoj razini, međutim, nemoguće je zaobići kristološku dimenziju njihova prenesenog značenja. Posude na Generalićevoj slici *Lončar na pijacu* su nabacane u dolnjem lijevom kutu, baš kao što su nabacane iste takve posude na slici *Seljačko vjenčanje* Pietera Brueghela starijeg iz 1568. godine. Generalićeva je inspiracija Brueghelom poznata, kao što je poznato i iščitavanje Brueghelove slike kao prikaza biblijske teme vjenčanja u Kani. Upravo vjenčanje u Kani bila je tema koja je vratila mrtvu prirodu s motivom posuda u zapadnoeuropski slikarski narativ – prisjetimo se Giottova prikaza iste scene u kapeli Scrovegni. Kao i kod Giotta, i kod Breugelove i Generalićeve slike posude su bijele. U tom pripovjednom kontekstu bjelina posuda služi simbolici mistične pretvorbe vode u vino, prvog Kristovog čuda, koje je najava euharistijske

transfiguracije vina u krv. Motiv posude podrazumijeva još jednu razinu kršćanske simbolike; kao što smo već spomenuli, prema knjizi Postanka čovjek je stvoren upravo kao glinena posuda kojoj je Bog udahnuo život. Je li dakle opravdano i Generalićeve *Štuce* simbolički iščitavati kao alegorijske prikaze ljudskoga bića?

Slika *Štuce* nesumnjivo nosi tajanstvenu i metafizičku notu; to je djelo dio posebne faze u Generalićevom slikarstvu, koja je dosegla vrhunac njegovim *Autoportretom* iz 1975. godine – djelom obilježenim šokom zbog smrtonosne bolesti supruge odnosno predosjećajem njezine smrti, te općenito boli za vrijeme i poslije tog događaja. U tom se razdoblju, specifičnom u njegovom cjelokupnom opusu, pojavljuje niz ikonografskih, kompozicijskih i kolorističkih elemenata koji se mogu povezati s umjetnikovim subjektivnim egzistencijalističkim i melankoličnim doživljajem svijeta. Naravno, to se osjećanje u slikarstvu Generalića ne očituje samo u toj fazi, već se redovito probija u njegovom radu i ranije, primjerice u slikarskim temama poplava i gologa drveća (*Poplava/Suho drveće* iz 1961., *Poplava i ptica* iz 1960., *Poplava* iz 1959., *Mrtve vode* iz 1957.) ili motivu mrtvog očerupanog pijevca (*Pevec na stolu* iz 1954., *Zaklani pevec* iz 1954., *Obešeni pevec* iz 1959.). U spomenutoj, kasnoj fazi Generalićeva slikarstva takav je doživljaj svijeta međutim dominantan. Također, u toj fazi zbiva se i propitivanje ontoloških okvira samoga slikarstva, što Generalića dovodi do niza inovacija prvenstveno u načinu prikazivanja i tretiranja prostora, ali i drugih. Zbog svega navedenog se može reći da je slika *Štuce* dio posebne, "metafizičke" faze u slikarstvu Ivana Generalića koja je trajala od 1973. do 1976., započevši sa serijom slika s motivom pauna, a završavši serijom slika maski. Na razini umjetnikove biografije, kao što je već spomenuto, ta faza opusa koincidira s bolešću supruge Anke odnosno pokušajima njezinog izlječenja u nizu

inozemnih klinika te na kraju njezinim gubitkom. Premda neki autori smatraju da se u tom razdoblju Generalićeva slikarstva zbila svojevrsna sinteza, ovdje se predlaže mišljenje da je posrijedi upravo suprotna situacija: u Generalićevom slikarstvu događaju se različite i neočekivane inovacije, koje naizgled nemaju zajednički nazivnik, ali koje je ipak moguće imenovati kao propitivanje osnovnih pojmova ljudske egzistencije. U toj fazi Generalić slika bijele likove u obojenom okviru, u toj fazi slika sebe u profilu i sa zatvorenim očima, u toj fazi slika osamljene likove crne sove i bijeloga goluba, u toj fazi slika velike monokromatske pozadine, u toj fazi izolira maske iz svog ruralnog karnevalskog ambijenta i od njih radi intimne portrete, u toj fazi čak radi i svojevrsnu rodnu transgresiju, slikajući samoga sebe kao ženu - ciganku koja gata (*Gatanje* iz 1975.).

Kroz Generalićevu sliku *Štuca* i Morandijeve mrtve prirode odnosno njihovu frapantnu sličnost može se ukazati na srodnost umjetničkih nastojanja, koje se može neodređeno definirati kao potraga za transcendentnim, za onim što je skriveno "iza" samih oblika odnosno motiva prikazanih na slici, a koje se možda može prepoznati i u slikarskoj odluci da se motivu suprotstavi pretežući, više ili manje neodređeni prostor "pozadine".

Možemo utvrditi da su i Morandi i Generalić u toj fazi bili obuzeti upravo praznim prostorom kao metaforom potrage za smislom, i taj prostor bitno određuje identitet njihovog slikarstva. Morandijev je odnos prema slikarskom prostoru bio dakako uvelike nadahnut talijanskom slikarskom tradicijom; kada je bio u prilici nabrojati svoje glavne uzore, prva imena koje je Morandi spominjao bili su Giotto i Masaccio, slikari perspektivne inovacije u zapadnoj umjetnosti, pioniri iluzionističkog prostora slike koji je mogao "smjestiti" i sadržaje koji će se ubrzo osamostaliti kao žanr mrtve prirode. Premda Generalić nije dijelio Morandijevu upućenost u slikarsku tradiciju, pravilna, takoreći renesansna arhitektoničnost njegovih štuca odnosno njihove kompozicije više je nego zamjetljiva. Je li Generalić preko Morandija možda intuitivno dohvatio tipično modernistički senzibilitet za "primitivni", puristički i naravno duboko metafizički nadahnut slikarski izraz rane renesanse – sasvim je otvoreno pitanje koje i ne traži određen odgovor, no i bez potrebe za izvođenjem nekih konkretnih zaključaka, mogućnost da se povijesno iskustvo sažme u jednoj slici hrvatskog umjetnika iz Hlebina sama je po sebi dostatna spomena. ×