

ИСТОРИОГРАФИЈА Historiography

УМЕТНОСТ У РАЗДОБЉУ СВЕТСКИХ РАТОВА

Проф. др Андреј МИТРОВИЋ

Реч редакције

У едицији „Време и прича” издавачке куће *Архипелаг*, недавно се појавила књига Андреја Митровића *О божјој држави и злом спасењу*. Ради се о једном у низу значајних наслова које је током последњих месеци *Архипелаг* представио читалачкој публици у нашој земљи. У неколико библиотека ове издавачке куће објављена су, наиме, дела из области књижевности, лексикографије, психологије, политичке теорије, историографије – дела запажених имена домаће културне сцене, али и најновија остварења Милана Кундере, Клаудиа Магриса и Давида Гросмана.

Књига *О божјој држави и злом спасењу* представља компилацију лудних текстова о историјском у уметности и уметничком у историографији, који су објављивани у дужем временском периоду, а сада први пут представљени као јединствена целина. Кроз разматрање уметничког стваралаштва прве половине 20. века, као и каснијих остварења која су се бавила промишљањем истог периода, Андреј Митровић је пружио специфичну слику бурног века који је за нама. Есејима о Томасу Ману, Гросу, Диксу, Јављенском, Кокошки, Пикасу, Иштвану Сабоу, Милану Ракићу, он је отворио сложена питања деловања интелектуалца у временима криза, препознајући као вечите дилеме: „неполитичност”/интелектуални ангажман и веровање/критичко мишљење.

Текстови у књизи су конципирани у два дела – *Историјско у Чаробном брегу* и *Наслеђе Манових*. Пропитујући уметничка дела настајала у времену светских ратова сагледан је однос уметника и историје, као и одговорност појединца у временима историјских турбуленција и тумарања. Пишући о уметности, Андреј Митровић се заправо бавио „проблемом човека у свом времену и изналажењем решења за будућност”. Пропитујући вечиту догму о човековом спасењу, овим текстовима је отворио нове путеве за сагледавање бескомпромисних идеолошких сукобљавања.

Сваки од објављених текстова наводи читаоца на дубока промишљања, баш као и репродукција слике Аугуста Мекеа *Растанак* из 1914. године, која се нашла на корицама књиге. Сцена растанка која „доноси час када се блиски растају” за Андреја Митровића је најдубље изразила „потпуна ишчашења историјског раздобља у коме је смрт беспоштедно косила”.

Редакција *Токова историје* у овом броју представља читаоцима и читатељкама један од најзначајнијих текстова Андреја Митровића „Уметност у раздобљу светских ратова”, чији поднаслови *Против нечовечног у епохи* и *Трагање за човеком*, можда најјасније и најконцизније описују и целокупно стваралаштво Андреја Митровића, једног од најзначајнијих историчара Србије данас.

ОДЛОМАК

„1. Против нечовечног у епохи

У понедељак 26. априла 1937. године тзв. „добровољачке” снаге немачког ваздухопловства у саставу побуњеничких армија шпанског генерала Франка уништиле су силовитим нападом малени град Гернику, политичко и културно средиште – неки познаваоци шпанских прилика кажу: светилиште – народа Баска. Један нама савремени историчар пише: „Био је пазарни дан (...). Град, који је иначе имао око 6.000 становника, био је пун сељака из околине и пун стоке, а уз њих је било још и неколико хиљада избеглица, цивила и републиканских војника (...). Бомбардери су три сата бацали обичне и запаљиве бомбе на центар града који је био велики отприлике 300×300 м (...). Када је у сумрак отишао и последњи авион, било је срушено 70% кућа. Између рушевина у пламену лежао је никада неутврђен број мртвих (...). Први пут у историји био је један град систематски сравњен нападом из ваздуха”. Један очевидац сведочи: „Град је био испуњен потресним крицима, који су вапајима за помоћ парали срца (...).” Други очевидац сведочи: „Падали су као муве, смртно погођени, и жене и деца, и старци. Гледали смо на све стране локве крви (...). Губили смо свест од експлозија бомби и буке рушења кућа (...). Пало је много бомби. Касније смо гледали кратере. Они су имали пречнике од по 16 м, а били су дубоки и 8 м.”

Начелник штаба немачке „добровољачке” легије, назване Кондор, пуковник Волфрам барон фон Рихтхофен, записао је у ратном дневнику да је резултат напада „просто изванредан”, да је постигнут „пун технички успех”, али да, ето, „естетски поглед” на сликовиту околину „кваре гомиле лешева.”

Ваздушни препад на Гернику коначно је донео слом нада с краја Првог светског рата – истина одавно поколебаних, током протеклих година

час повећаваних час смањиваних, али ипак стално свођених на све тању нит – да човечанство, поучено хаосом смрти из година 1914-1918, више неће хтети ратове. Наиме, јесен 1918. године била је и у знаку провале антиратних расположења и идеја, озарена вољом да се крене потпуно овим путевима и изнађу нађини да завлада мир. Тада подигнути многобројни гласови могли би се свести на реченицу: цивилизовани свет данашњице не сме да понови трагичну грешку каква је била она из лета 1914. године. И за извесно време се чинило да ово веома широко расположење намеће стварности своје одређење будућности.

Изгледало је, такође, да постоје и стварне чињенице које представљају темеље будућности мира. На пример, немачки империјализам, изазивач рата, био је тучен и Рајх се нашао у ковитлацу тешких друштвених и политичких сукоба, грцао је у дубокој привредној исцрпљености и морао је као казну да прими мировни уговор који је личио на брани његовим завојевачким плановима. Победничке силе су, опет, имале сасвим јасне интересе да убудуће избегавају велики и исцрпљујући рат у коме би могле само да рескирају да изгубе стечене водеће позиције. Створена је и међународна организација, Друштво народа, која је требало да послужи усклађивању опречних тежњи и интереса држава. На другој страни, светом је моћно летела крилатица: „Мир народима!”, испуњена новом свежином револуционарног социјализма. На свим странама се могло чути како се државници, политичари и дипломате заклињу на мир. Штавише, у годинама 1925-1929. учинило се да је коначно зацарила идеја међународног споразумевања, а да су идеје рата коначно и осуђене и одбачене. Ипак, све се то само учинило... Свет је поново корачао ка грмљавини топова, ка временима када ће људи, жене, деца и старци падати побијени као мухе, и у којима ће стручњаци за масовна убијања, хладнокрвно и цинично, а у име освајачких циљева, попут барона фон Рихтхофена и маршала Рајха Геринга, изводити масовне масакре схватајући их просто као неку техничку ствар.

Уметности су добро осетиле да се улази у раздобље у коме је човечно све угроњеније и, доиста, оне су брзо почеле својим средствима да о томе говоре. Једна слика Аугуста Макеа са именом *Растанак*, насликана 1914, добила је временом изузетно симболично значење. На некој железничкој станици светлост која продира у халу не поништава сивило амбијента. Суре нијансе одеће, па и неких лица, теже ка црном. Црвенкоса мајка, са двоје деце и у зелено-мркој-црној хаљини, ту је да би рекла збогом, а и црвени пас је тужно подигао своју издужену њушку. Старица са белом марамицом, као да јеца. Две мушке фигуре у првом плану и група од тројице у дубини, мада у ставу честом на Макеовим сликама, овога пута као да се склањају, окрећу главу, беже. У поуadini три црне силуете затварају излаз, попут богиња судбине не дозвољавају повратак. Безбрижну љупкост у топлој

доколици, коју иначе нуде друга Макеова дела, овде замењују зебња, туга и плач. Слика снажно наводи мисао на роман Ериха Марије Ремарка *На западу ништа ново*. „Присећам се нашег одласка. Његова мати, добра дебела жена, испратила га је на станицу. Непрестано је плакала, а лице јој је од тога било надуто и натечено. Кемерих се због тога стидео (...) При томе се на мене окомила, стално ме је хватала за руку и преклињала да тамо пазим на Франца (...)” Тај Франц Кемерих је међу првима погинуо.

Аугуст Маке, најмлађи међу најистакнутијим представницима минхенског подухвата у трагању за новом уметношћу, целокупним својим делом понудио је посматрачу много задовољства и усхићености љупко стилизованим обличјима људи, топлим зеленилом пејзажа и изузетно добром структуром слика. Такође, дубоко су хумане Макеове слике. И радознали шетач галеријама је навикнут да на њима налази мир и, у складном распореду и игри боја, радост. Ипак, његова слика *Растанак* је сва у мрким бојама злих слутњи и тешке туге. Она доноси час када се блиски растају: штавише, као да је је уметник сликао предосећајући свој час коначног растанка.

У лето 1914. године на некој немачкој станици од својих милих и драгих се растао и Аугуст Маке. И то заувек. У том лету 1914. широм Европе су бубњали ратни добоши и позивали под ратне заставе, трубе су наређивале јуриш. Хиљаде су пале већ првих месеци на источном, западном и балканском фронту. Међу њима био је и Аугуст Маке. Када је погинуо на бојиштима Шампање, био је у двадесет осмој години живота. У великом оружаном обрачуну држава империјалистичке епохе изгубио је живот као незнани војник један млади човек, а већ изузетни културни стваралац целог овог историјског раздобља. Садржај његовог дела и борба за „Империум Германицум” су толико удаљене и неповезане историјске чињенице да у смрти Аугуста Макеа једино можемо да препознамо потпуна ишчашења историјског раздобља у коме је смрт беспоштедно косила.

2. Трагање за човеком

Раздобље је, пошавши од нада рођених крајем Првог светског рата, ишло све мучнијим путевима. Тај пут су на свој начин обележила „лица” Алексеја фон Јављенског. Овај сликар је, у ствари, низом слика „лица” унео веома карактеристично хумано у модерни покрет, јер у питању је било својеврсно трагање за човеком. Евалд Ратке пише: „Јављенски се није случајно вратио на човеково лице као полазиште. У лицу човека одређује се унутрашњи доживљај (...)” Односно, како каже Емил Шајер, „Јављенски је човекову главу као такву транспоновао у језик апстрактног живота, издвојио је из њеног земаљског бивствовања да би показао душу и дух”. Сам сликар

је написао: „Било је неминовно да нађем једну форму лица, пошто сам разумео да велика уметност треба да буде насликана само религиозним осећањем.”

Одраније наклоњен портрету, Алексеј фон Јављенски је нови апстрактни облик лица открио негде средином Првог светског рата, око године 1917. Савременица Еми Шајер каже: „Нови закони које је он при томе пронашао математички су. У своје дело унео је законе других уметности: архитектура у равнотежи боја, музика у звучном ритму боја, поезија као садржај или начин објављивања боја, сликарство, али као симфонијско сажимање.” Међутим, стилизована форма је Јављенском омогућавала да трага и за општечовековим унутар човекове психе. Тако су настале композиције забринутости, туге, очекивања... Значајно је запазити да је, без обзира на оно што је узео за тему, уметник у то време употребљавао светле боје, за које се много пута мође рећи да су и радосне. За Јављенског су двадесете године биле године плодног рада: и даље је сарађивао са Кандинским, радио је у „Баухаусу”, био је у групи „Четворице плавих”, сликао је у геометријском стилу, прешао на апстрактно сликарство. Очеvidно је постао зрелији и као човек и као стваралац у поређењу са епохом пре 1914. Ипак, не показује ли, с протицањем времена, његово сликарство и нешто друго?

У слици *Судбина*, из 1918, без обзира на сву забринутост која из ње говори, боје су ведре. Касније се постепено боје смркавају. Ово је јасно, на пример, на „лицу” насликаном 1925. године, где нарочито плава боја то сугерира, а платно из 1927, пуно смеђих тонова са присутном сивом бојом, продубљује такав утисак. Слика из 1930. године *Црвено светло* је потпуно тамна. Временом „лица” постају све мркија! Чини се да је у овом смислу година 1939. преломна. Од тада нема више веселих боја, оне су постале сасвим тамне. За нас је занимљиво да се описани развитак подударало са оним што се дешавало у политичком животу. Оптимизам који је постојао негде почетком двадесетих година гасио се постепено, али ипак брзо. Свет је пролазио кроз фазу великих и све нетрпељивијих политичких борби. А онда је дошла и велика привредна криза и животу дала свој тон. Јављенски је био један од људи који су живели у таквом тону.

Даљи развитак је само појачавао утисак о подударности сликаревог дела и историјских токова. Узмимо слике из 1934. и 1936. године. „Лица” су постала скоро сасвим тамна, а и некако издуженија, у целини узето, уморнија, као да је све тежи постајао уметников доживљај живота. Сlike казују некакву мору. И онда, 1937. године, платно *Медитације три* сведочи да је мрачно осећање дошло до врхунца, до очаја. Лице је постало сасвим тамно и потпуно опуштено. Човек је, читамо из слике, тужан и претужан, осушен је у себи, као да је ишчезао из живота историје. Том сликом влада безнађе. Пред њом изузетан значај стиче чињеница да су управо 1937.

године нацисти почели са највећим прогонима модерне ликовне уметности, а на тадашњој изложби „дегенерисане уметности” биле су порузи изложене и слике Алексеја фон Јављенског.

Трагајући путем „лица” за човеком, уметник је прешао пут од оптимизма до безнађа. Од игре уметничког стварања стигао је до сурове стварности. Склони смо да Јављенског разумемо у смислу да је и он, као и многи други уметници тога раздобља, осетио и изразио кључни проблем историјског тренутка, угроженост хуманости.

3. Узалудно су се маскирали

Први светски рат је ипак био и прошао. За њим је, међутим, дошло раздобље великих друштвених, привредних и политичких нестабилности, немира у сенци претњи насиља, које је насртало. Међу онима који су најпре почели да исказују ово, са хуманистичког становишта кључно питање епохе, био је и сликар Георг Грос. Треба погледати његов цртеж из 1919. године *Како би морао да изгледа државни кривични суд*.

Судије су очевидно представници народа, а стражари су припадници народне милиције. На зиду виси свечано украшен портрет мучки убијеног револуционара Карла Либкнехта. То је, јасно је, револуционарни суд. Када погледамо оптужене, онда видимо да су они у немачким генералским униформама. И много више, међу њима су и позната лица историјских личности. Фигура сасвим десно представља генерала Ериха Лудендорфа, а фигура која је друга по реду, узета с леве стране, фелдмаршала Паула фон Хинденбурга. Обојица су били живе легенде војске Вилхелма II и њених битака за немачку империју у Првом светском рату.

Нема збора, Грос је истовремено настављао свој већ раније започети рат са немачким милитаристима и почињао свој нови рат, против капиталистичке суштине републике која је управо настајала, а такође је своју убојитост осмишљавао револуцијом чији су циљеви социјалистички. Реч је о времену у коме су, у стварности, револуционарне вође стајале пред војним судовима, али сликар је прицао такву стварност и противио јој се, тврдио је да су улоге трагично замењене и да их треба, правде ради, поделити онако како је он то показивао својим цртежима. Тиме је смели сликар ударио у трајну саставницу историје пруско-немачке државе, у сталност премоћи милитариста, који су и бастиони моћи деснице и капитала, и оличење свих неправди тога друштва. И претио је будућом револуцијом у којој ће се поново уздићи лик Либкнехта-Млађег.

Унутар те, најпре социјал-демократске а убрзо потом либерално-грађанске републике, десничарске снаге су почињале своју нову битку за Немачку и тежиле су да наметну државу без слободе, која би Немце још

монолитније и одлучније поново повела у поход за освајање хегемоније у Европи и моћи и надмоћи у свету. И убрзо је ту и тада настао изузетно екстреман десничарски покрет национално-ауторитарног-карактера, с пројектом државе која ће бити заснована на начелу вође, са идеологијама расизма, са спољнополитичким програмом стварања тзв. „животног простора” за господарежи народ, са очима упртим у пример који је пружио фашизам у Италији, покрет скраћено назван нацистичким и са Адолфом Хитлером као „фирером”.

Године 1926. насликао је Георг Грос своје велико платно под именом *Стубови друштва*. Чудна је та ту насликана колона, чудне ли су те сподобе које колону чине! Лица су им надувена и глупава, одевене су у цивилна одела, униформе или свештеничке мантије. Оно што им је у глави крију шлемовима, пасторском капом и ноћним посудама, али када се види шта ту имају, онда је то или узаврели измет или оклопник на пропетом коњу. Није добро смејати се тим чудним сватовима. Ако пажљивије погледамо, видећемо да један од њих маше окрвављеном палмовом гранчицом, али да су руке хришћанског милосрђа које пружа пастор одбојне већ својим здепастим обликом а нарочито стога јер иза њих стоји осмех који, у ствари, није друго до крволочна гримаса на њушци опаке звери. У посадини горе куће и тазуларена солдатека витла револверима и сабљама, огрезлим у крви.

Узалудно су се маскирали! Већ њихова лица казују да их воде злочиначка хтења, док оно што чине слуге иза њихових леђа открива какав им је стварни програм. Немачком маршира, каже овом сликом Грос, груписана крајња десница, односно, боље речено, црна реакција. Она, упркос свим маскама демократа и мирољубаца, сасвим је јасно, доноси собом терор. На самом њеном челу је сабласт. Она левом руком лупа о сто великом криглом (доброг баварског) пива, десном стеже дуги бодерж. Закитила се знаком своје политичке опредељености, кукастим крстом. Ту колону предводи – нацизам!

Смешна је и, истовремено, претећа та колона. Творац слике јој се храбро руга. Слика је немилосрдно сатирична, колона разобличује гротескним изгледом њених припадника, и упоредо – опомиње: опасни су ти „стубови (грађанског) друштва”, опасно су се груписали, опасан је тај марш. Грос је у ствари, насликао опомену која гласи: Насиље је пред вратима!

4. Символика *Гернике*

За Ота Дикса рат није био друго до чемерно живљење живота. На његовом *Рововском рату*, из године 1932, небо и земља су се спојили у прљаво сивило. Светлост, авај, долази једино од градова и дрвећа које гори.

Човек тоне у блато, а из блата се не подиже више човек него у човековом облику сама смрт. Све одговара оном Ремарковом опису: „Наше руке су земља, наша тела су иловача, а наше очи кишне барице. Ми не знамо да ли још живимо.” Дикс се служио реалистичким детаљима и на овој слици далеко препознајемо пушку, шлем, људску фигуру, одсећену шаку, запаљено дрвеће...

Ипак, суштински никакао није реч о преузимању слика видљиве природе. Овде је историја представљена. Дикс не држи огледало природи, него историји. Он слика, да тако кажемо, своје схватање одређене историјске појаве и о њој говори средствима свога сликарства. А служећи се сликарством, он изражава сасвим јасан однос према историјском које приказује. Дикс је сликао своје уверење да тај од људи крање десничарских уверења толико слављен рат за што моћније и веће царство није друго до пир нехуманог. Можда се, слободније тумачено, сме рећи да уметник пита себе, онога ко посматра његову слику и свет у коме мит рата хоће да овлада: Куда даље може ићи та сабласт од бившег човека, толико поистовећена са блатом и ритамима, сва рањава, убогаљена? Какву будућност она моће да има?

Првог септембра 1939. почео је нови велики рат, страшнији од оног који је избио двадесет пет година раније. На платну сликара који је рат видео као судбину човекову појавило се лице пакла који је на земљи, у ствари, лице историјског часа као пакла. Те 1939. почео је Марио Мафај да ствара циклус својих *Фантазија* и сликао их је током целог Другог светског рата. У њима много и често има горке поруге према свему томе што се одиграва, па стварају утисак некакве чудовишне карикатуре. Доиста, мафај се ругао, али је, упоредо и пре свега, сликао кошмар смрти која је завладала историјом. Сликао је и он своје схватање историјског часа, не историјске догађаје, и досегао, при томе, до битног проблема свога времена.

Тај рат у који је фашизам повео Италију у лето 1940. године, на осамнаест Мафајевих слика у римској галерији модерних уметности није друго до бескрај насиља. На њима је све распето између нагих тела и униформи. Тела оваплоћују беспримерно страдање жртви, а униформе бахатост насиља. Однос човека о човека сведен је на једноставну двојност: жртве и насилници, а такав контраст намеће мисао о двострукој човековој смрти, оној биолошкој и оној моралној. Да, човечно је умирало под камом терора, али и потежући каму терора. И Мафајеве слике, пре свега, уистину горко плачу.

Они на које је показао Георг Грос десетак година раније као на конкретне носиоце смрти и разарања, диктатуре и тортуре, и оно што је представио Марио Мафај мало година потом као историју жртви и целата, или, могли би рећи, као остваривање нехуманог у историји, градић Герника је доживела у тек неколико худих сати једног дана. Ипак, да се разарање

овог градижа претвори у велики симбол и у свом имену сажме значење у коме је основно питање епохе, било је потребно да изазов повода уроди изузетним надахнућем које подстиче необичну даровитост.

Убрзо пошто је сазнао за страшну судбину мале вароши, негде на самом почетку маја 1937. године, Пабло Пикасо, који је још првих месеци те године добио наруџбину од шпанске републиканске владе да наслика једну велику композицију за предстојећу светску изложбу, почео је да прави скице на мотиве разарања баскијског града. Исте године је и завршио ово монументално дело величине 3,50×7,82 м. Зар већ све ово не показује колико је велико надахнуће, колико је велики подстрек за њега представљао поминути догађај из Шпанског грађанског рата? Ипак, на ово питање одговор најбоље даје начин на који је слика направљена, њена уметничка снага.

Герника сасвим очевидно садржи у себи убеђење да је уметност врста друштвене и политичке ангажованости. Пикасо се једном приликом овако изјаснио: „Не, сликарство не постоји због украшавања станова. Оно је ратни инструмент за напад и одбрану.” Објаснио је и да је уметник „политичко биће увек свесно бола, свесно жестоких или срећних догађаја на које одговара свим срцем”. Када је реч о композицији о којој овога пута размишљамо, Пикасо се овако изјаснио негде крајем Другог светског рата: „*Герника* у себи садржи свестан апел народу, једну смишљену пропагандистичку намеру.” Другом приликом је рекао: „У мом сликарству не постоји свесна пропагандистичка намера (...), осим у слици *Герника*.” Године 1937, дакле, оне године у којој је замислио и створио ову слику, изјавио је: „У *Герници* и у свим мојим делима показао сам своје гнушање према војној касти која је Шпанију потпила у океан бола и смрти.” Појединости на слици је одредио овако: „Бик није фашизам, него бруталност и мрак (...). Коњ предтсвља народ (...). *Герника* је симболична (...), алегорична (...).”

Кад је реч о начину којим је остварио овакве ангажоване претпоставке, Пикасо се, доследан свом уметничком поступку, послужио смелим компоновањем и слике узете у целини, и подробности анатомије људског тела; такоше је употребио фигуре симболичног значења, а саму тему је обликовао путем дисконтинуитета простора и фигура. Упоредо, све је завио у плаво-сиво-црни колор. Отуда на композицији постоји овоземаљски амбијент, али она ипак делује апстрактно. Даље, само име везује слику за сасвим одређени историјски догађај, али начин тумачења тог догађаја упућује да је реч о целом историјском раздобљу између светских ратова. Свим овим је оно што је насликано стварно одвојено од догађаја који је био повод и добило је шири значај, а уметник се изјаснио о томе шта он схвата и осећа као историјски кључно за време у коме живи.

Овде се чини да је потребно разликовати две ствари: то кључно је, прво, фашизам (и, у вези с њим, неопходност да му се супротставља) и,

друго, фашизам је нечовечан (па га треба и политички и морално осудити). С обзиром на ово, *Герника* за тему има историјско живљење у првој половини XX века, односно сам проблем живљења настао услед снажне, и фашизмом политички јасно одређене, нечовечне тенденције. Коначно, тиме композиција *Герника* надраста раздобље два светска рата и досеже значај упозорења за читаво столеће.”