

# Одумирање слике

Влада Петрић

Недавно окончана рестаурација Сикстинске капеле (*Cappella Sistina*, 1508-1512) у Ватикану обављена је са циљем да се "поврати оригинална свежина" Микеланђелових фресака, и оне су поново заблистале можда чак и прекомерним сјајем. Текућа, ко зна која по реду рестаурација да Винчијеве Последње вечере (*Ultima Cena*, 1495-1497), у трпезарији (*refettorio*) миланског манастира *Santa Maria delle Grazie*, представља далеко сложенији подухват: деконпозиција овог ремек-дела отпочела је једва неколико деценија након завршетка фреске, као последица Леонардовог експериментисања са техником мешања темпере и уља, уз одступање од уобичајеног припремања двоструке подлоге на зиду, као и због честих, махом неадекватних рестаураторских интервенција. Релативно брза презервација Сикстинске капеле створила је утисак да су Микеланђелове фреске "обезбеђене" за сва времена, за разлику од мукоотрпне рестаурације Тајне вечере, која све читије потврђује да су јој "одборници дани". Ту чињеницу је искористила једна јапанска туристичка агенција (у чијој промотивној брошури пише: "Преостало је још врло мало времена да видите највеће уметничко остварење свих времена") која сваке недеље доводи на стотине туриста, и одмах их води пред манастир *Santa Maria delle Grazie*, где чекају у дугачком реду да виде Леонардово ремек-дело.

Моје треће виђење Леонардове Тајне вечере (у размацама од по десетак година), подстакло је у мени осећања које није лако речима описати. Пространа трпезарија у којој се налази грандиозна фреска (460-880 цм) личи на операциону салу: испред западног зида постављена је хидраулична платформа, са рефлекторима чију је јачину и положај могућно аутоматски контролисати; на покретним столицама седе две девојке и један средовечни мушкарац, одевени у беле мантиле, са маскама на устима; држећи у рукама "инструменте" (укључујући скалпел, увеличавајућа стакла, и стаклене бочице које су личиле на инјекције), они зајста делују као "оператори". Мој некадашњи студент са Харварда, Виторио (сувластник једне галерије, недалеко од миланске Скале), објаснио ми је да ова, "најпретенциозна од свих претходних рестаурација" није временски ограничена. Све досадашње интервенције биле су толико нефункционалне да поједини ликовни стручњаци већ сада сматрају Последњу вечеру "колективним" остварењем, у коме се задржало још свега 35% Леонардовог "доприноса". Нисам могао да се уздржим, "Остала је, значи, сенка оригинала, нека врста клонираних ремек дела", рекао сам, на шта је Виторио одговорио: и то је боље него да се о Леонардовој Последњој вечери, кроз неколико деценија може једино читати, као што је случај са многим чувеним сликама којих више нема. Нешто ће ипак остати од оригинала, и поред свих интервенција." Наставио сам да се одупирем: "Зар не би било целесходније да се толика енергија употребљава за остварење 'идеалне' копије, уместо што се вештачки продужава агонија одумирања дрвене слике? Није искључено да се појави стваралац, способен да у копију удахне уметничку снагу равну Леонардовом оригиналу?" Виторио ме је сумњичаво посматрао, несигуран да ли заиста мислим онако као што говорим, док сам ја настојао да не одам шта је по среди.

Како се приближавао крај посете, замолио сам Виторија да извиди постоји ли могућност да се још мало задржимо у одаји, што је он одмах обезбедио, будући да је познавао рестаураторе. Чак су ми допустили да се попнем на платформу и посматрам како раде. Под специјалним осветљењем, гледајући изблиза, одмах сам уочио разлику између оних делова фреске који су већ били рестаурисани и оних који су се задржали у (релативно) оригиналном стању: и поред љуспићања и магличасте копрене, необрађени делови композиције деловали су много ефектније од оних који су већ били "санирани". Очигледно, њихов "повраћени сјај" није могао да надокнади унутарњи набој (*duende*) који још увек избија из нерестаурисаних сегмената, што се највише очитавало на лицима Христа и тројице апостола који га гледају са његове леве стране (Тома, Јаков, и Филип), као и на лицима тројице апостола који седе на крајњем левом крилу трпезе (Вартоломеј, Јаков Алфејев, Андреј). "Покрет душе" (*"moto della anima"*) одражен на тим лицима исцизелиран је до те мере да сваки поремећај ликовне структуре супсуре дејство експресивности, загонетности и вишеснажности нарочито израза на Христовом лицу, у тренутку када својим следбеницима саопштава да ће га један од њих издати. Толика експресивност и сложеност ликовног израза производ је Леонардовог стваралачког генија који је изнедрио баш такву – и никакву друкчију – форму, форму која не трпи било какву промену, јер се тиме убија душа слике. А слика без душе преобраћа се у – мумију.

Прелазећи погледом преко огромне композиције, имао сам утисак као да присуствујем опелу Леонардове Последње вечере: поједини њени делови већ су одумр-

ли, други делимично расточени, а тек неки још увек делују пуно, изворном енергијом. Посматрајући рестаураторе како предају обављају свој посао, питао сам се "Зар им се не зауставља дах, не подрхтава рука кад год дотакну зид инструментима? Можда су, попут лекара, већ пребродили кризу, транспонујући стрепњу у задовољство што се боре за продужење опстанка угроженог ремек-дела? Тренутно су интервенисали на мање значајном сегменту, испод левог дела трпезе, где се ноге апостола једва назире, а простор између њих је већ потпуно разједен. Како ће се тек осећати кад буду приносили длето и четкицу лицу Христовом? На који начин ће да обаве "операцију" над Матејевим пресаклим десним оком? Хоће ли још више скресати Симонову браду? Када сам замолио Виторија да преведе моја питања, прокоса рестаураторка је одговорила: "Тешко је објасити мешавину стрепње и усклибења при сваком додиру површине фреске. Ја се препустам инстинкту, и непрекидно се молим..."

Пре но што смо сишли са платформе, осетио сам неодољиву потребу да додирнем површину фреске. (Одвек сам имао нагон да дотичем слике, нарочито скулптуре; једном сам због тога морао да напустим Египатско крило Метрополитен музеја у Њујорку; насупротив томе, у збирци Роденових скулптура у Филаделфији посетиоци се подстићу да слободно додирују, млићу, и грле – touch, caress, and embrace – изложене скулптуре; тамо је рај за мене!). Уграбио сам тренутак и прислонио кажипрст на Христов леви длан. Као да ми је камен пао са срца: романтична илузија о спајању и продужењу била је јача од логичког расуђивања. Сишавши са платформе, одлучио сам да ово буде моје последње виђење Леонардове Последње вечере, свестан да у скорој будућности људи више неће моћи да уживају у овом ремек-делу – чак ни делимично. Нисам био сигуран да ли је због тога требало да будем срећан или очајан? Напустишајући трпезарију, Виторио ми је саветовао да не окрехнем главу према супротном зиду на коме се налазила фреска (истих размера), која је била много боље очувана од Леонардове. Тек доцније сам утврдио да је у питању Расеће (*Crocefissione*, 1495) Доната Монторфана, безначајног Леонардовог савременика. Још један парадокс: завршено исте године када и Тајна вечера, ово медиокритетско остварење несумњиво ће наживети Леонардово ремек-дело. И када се то догоди, када насупротив Монторфанове фреске у трпезарији манастира *Santa Maria delle Grazie* остану једино безобличне мрље и апстрактне конфигурације – чија ће веза са Леонардовом фреском бити једино историјска – да ли ће људи наставити да одају пошту некадањем ремек-делу, као што то чине посеђујући места где је њихов вољени преминуо? Или ће, можда, на том истом зиду бити инсталирана виртуелна (можда чак и анимирана) репродукција Леонардовог оригинала, у чији простор ће посетиоци моћи и физички да се укључе?

Одумирање Последње вечере сведочи о бескомпромисности Леонардовог стваралачког генија: за њега је изналажење нових облика ликовног изражавања било значајније од материјалне постојаности слике. Усредсрећен на естетско дејство слике, он није марио колико дуго, већ колико дубоко ће слика да делује на људе. Јер, ма колико била стабилна, физичка egzистенција слике је по природи ефемерна, и ништа не може да је чини вечном. Без обзира на то, људски нагон за продужењем трајања не само органске него и неорганске материје толико је необуздан да се предузима све и свашта како би чак и терминално оболели организам што дуже опстао – по сваку цену, и у било каквом стању. А када се живот коначно угаси, човекова одбојност према тој чињеници не престаје, па се често приступа презервацији онога што је преостало – лепша. У томе је "смисао" балзамовања мртвих, иако са различитим намерама: у доба фараона, мумифицирање је одражавало веровање да ће се дух умрлог вратити у тело, уколико оно није потпуно расточено; у комунистичким срединама, сличан поступак представља настојање да се лик вође овековечи, како би маса могла да му одаје поштовање и после смрти; сходно томе, за разлику од фараонских мумија, чија су лица покривана ритуалистичким маскама, мумије комунистичких вођа експонирају се директно у театарски аранжираним амбијентима. Услед непрекидног пинкнажа, фазонирања и надувавања, лица савремених мумија се преображавају у уовштене физиогномије које, за разлику од древних мумија, делују одротно. Због тога сам се увек чудно како су бољшевици, поред материјалистичког погледа на свет и деифицирања смрти, могли да прихвате тако неукусан (са естетског гледишта) и нехуман (*sic!*) начин одржавања мита о Ленину. То ме је спречавало да, за време студијског боравка у Москви (1964/5), посетим Ленинов маузолеј на Црвеном тргу,

иако сам имао пропусницу за улазак преко реда.

\* \* \*

Судбина Леонардове Последње вечере указује на неопходност и оправданост постојања копија великих ликовних остварења. То потврђују и наше средњовековне фреске, које су допрле до нас наружене и декомпоноване, често недоступне погледу, скривене у недовољно осветљеном манастирском амбијенту. Имајући то у виду, велика је срећа што су наше фреске ископирани у тако великом броју и (макар делимично) изложене у београдској Галерији фресака. Унакажена уметничка дела изазивају спонтан бол и револт, што се можда најинтензивније очитује на старим грчким скулптурама, на којима чак и незнатан поремећај структуре "удара у очи". Уобичајена пракса "прикривања" отуђених делова скулптуре или фреске "неутралним" тоном обавља се са намером да гледалац лакше сагледа репрезентативне значење слике или вајарског дела. При томе се, ипак, нарушава – и мења – свеопшта хроматска структура композиције, што знатно ремети естетско дејство дела. Друкчији приступ допушта "уметничку компензацију", тј. реконструкцију недостајућих делова композиције, сматрајући да се на тај начин постиже целовитији уметнички доживљај слике, наравно, уз сазнање да она не представља оригинал, већ настоји да му буде блиска на естетском нивоу. У зависности од уметничког схватања, оба приступа се могу оправдати: док један продужује постојање значајних уметничких остварења онаких каква су до нас допрла, други отвара могућност стварања нових уметничких дела инспирисаних древним ремек-делима. Ипак, ко зна колико чувених оригинала, који се сматрају аутентичним, не одговарају свом изворном облику?

У амстердамском Краљевском музеју (*Rijksmuseum*), недавно је рестаурисана Рембрантова Ноћна стража (*De nachtwacht*, 1642), "уметникова најчувенија слика, толико испуњена драматичним покретом, и тако хроматички усклађена да сличне композиције у поређењу са овом личе на карте за играње" (цитат из каталога). Са сличним, из књига посисаним предзнањем поново сам дошао да се дивим Рембрантовој грандиозној композицији (363x438), којој "ништа не може да се дода нити одузме". Неочекивано, мој доживљај помутила је чињеница којој – иако ми је била позната – нисам придавао довољно значаја. Прелазећи уским ходником који повезује централни хол са осталим изложбеним просторијама музеја, поглед ми се зауставио на малој слици (50x75), на којој се налазио идентичан приказ као на Рембрантовом платну. Поред слике налазило се објашњење у коме је стајало да је то копија Ноћне страже, енглеског сликара Gerrit Lundens (чије име није забележено ни у једној ликовној енциклопедији). Насликана око 1700, тј. пре но што је Рембрантово платно *исечено*, Лунденсова слика представља драгоцен *документ* на основу кога је могућно утврдити који су делови оригиналног платна одстрањени приликом прецаивања Ноћне страже из Кловенирдулена у амстердамску градску већницу, 1715. године. Одурио сам у централни хол да утврдим право стање ствари: на левој страни великог платна недостајале су три комплетне фигуре и све руке двеју фигура у предњем плану, као и поједини делови тела бубњара и једног од мушкетара, на десном крају композиције. Кроз упоређење двеју слика закључио сам да њихове различите композиције производе различито естетско дејство. На структуралном плану, копија је деловала много целовитије и драматичније од изложеног "оригинала", јер је на копији заиста био постигнут "апсолутни еквилибријум", што је потврдило да је постојећи мит о композиционом савршенству Рембрантовог ремек дела, какво је изложено у Рјксмузеју, и репродуковано у монографијама, и разгледницама, представља – *обману!* Тако сам захваљујући Лунденској копији Рембрантове Ноћне страже" закључио да је на изложеном "оригиналу поремећен "апсолутни еквилибријум" композиције, чега нисам био свестан десетак минута пре тога, а чега неће бити свестан највећи број посетилаца Рјксмузеја, или та чињеница неће за њих имати никаквог значаја.

Од тог тренутка, мој доживљај Ноћне страже постао је заувек оптерећен сазнањем да оно што се може видети на слици изложеној у амстердамском Краљевском музеју не одговара ономе што је некада представљало Рембрантов оригинал. Свестан сам: да је мом оку промакла Лунденсова копија, забачена у полумрачном ходнику тог музеја, не би дошло до поремећаја у мом уметничком доживљају Ноћне страже. Незнање би се вероватно показало благотворним: наставио бих да живим у убеђењу да изложена Рембрантова слика представља "апсолутни еквилибријум" у компоновању групног портрета". У младим данима предност бих дао знању, но сада више ништа не успева да надокнади непосредан доживљај, чак ако је посредни и обмана.