

KROMATSKE FANTAZIJE SKLADATELJA ALEKSANDRA SKRJABINA, SLIKARA ALEKSEJA JAVLJENSKOGA I PIJANISTA IVE POGORELIĆA

Mirna Rudan Lisak

APSTRAKTNA REPRODUKTIVNA  
**kao** PRODUKTIVNA UMJETNOST



Mirna Rudan Lisak  
APSTRAKTNA REPRODUKTIVNA  
KAO PRODUKTIVNA UMJETNOST

*Kromatske fantazije  
skladatelja Aleksandra Skrjabina,  
slikara Alekseja Javlenskoga  
i pijanista Ive Pogorelića*

Nakladnik  
MATICA HRVATSKA SISAK

Za nakladnika  
ĐURĐICA VUKOVIĆ

Urednik  
ANDRIJA TUNJIĆ

Recenzenti  
Red. prof. BOGDAN GAGIĆ, akademski muzičar  
Red. prof. ZLATKO KAUZLARIĆ ATAČ, akademski slikar

Lektorica  
MAJA MATKOVIĆ

ISBN 978-953-6533-22-0

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 000908545.

Mirna Rudan Lisak

# APSTRAKTNA REPRODUKTIVNA KAO PRODUKTIVNA UMJETNOST

*Kromatske fantazije*  
*skladatelja Aleksandra Skrjabina,*  
*slikara Alekseja Javlenskoga*  
*i pijanista Ive Pogorelića*

mh

MATICA HRVATSKA SISAK  
MMXV

Na podršci zahvaljujem  
gospođi Angelici Jawlensky Bianconi,  
unuci Alekseja Javlenskoga,  
i kulturnim institucijama  
*Alexej von Jawlensky-Archiv S.A.* iz Locarna (Švicarska),  
Muzeju u Wiesbadenu (Njemačka)  
te Muzeju *Norton Simon* u Pasadeni (SAD)

*Mojoj majci,  
pijanistici*

# UVOD

„Rođenje čitatelja mora se dogoditi  
po cijenu smrti autora.“<sup>1</sup>

Roland Barthes



Dimitrije Popović, *Pjesma bez riječi* –  
nadrealistička instalacija, 2014., Zagreb

---

<sup>1</sup>Barthes (R.), „Smrt autora“, u: Beker (M.), *Suvremene književne teorije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986., str. 201.

## Interpretacije kao unutarnja nužnost umjetničkih djela

Dva moderna produktivna i jedan suvremeni reproduktivni umjetnik – na prvi pogled nema ničega zajedničkoga u djelima skladatelja Aleksandra Skrjabina, slikara Alekseja Javlenskoga i pijanista Ive Pogorelića. No u trenutku kada se odabranoj temi pristupi multidisciplinarno, percepcija prestaje biti uvjetovana jednim apsolutnim centrom pa sve perspektive postaju otvorene i bogate mogućnostima, a novi odnosi i veze uspostavljaju se u mašti jednako kao i na promatranju. Tada se prošlost, sadašnjost i budućnost prožimaju, stoga ništa više nije prepreka za sjedinjenje različitih epoha i grana umjetnosti kako bi se ostvario znanstveno-analitički kontrapunkt između triju naizgled neovisnih, a opet duboko povezanih eseja, čiji je cilj razjasniti suvremene tendencije u umjetnosti, ali i pronaći odgovor na pitanje može li se i kada reproduktivna umjetnost smatrati produktivnom umjetnošću.

Upravo je reproduktivna umjetnost poveznicom između odabranih naizgled nepovezanih umjetnika, od kojih su Skrjabin i Javljenki stvarali na prijelazu devetnaestoga u dvadeseto stoljeće, a Pogorelić je našim suvremenikom. Naime, skladatelj je Skrjabin kao diplomirani pijanist zapravo bio reproduktivnim umjetnikom koji je sve svoje snage usmjerio na stvaranje produktivne umjetnosti, slikar Javljenki svoju je produktivnu umjetničku praksu gotovo paradoksalno ostvario na počelima reproduktivne umjetnosti, a pijanist Ivo Pogorelić nikada nije izrazio želju za napuštanjem prostora reproduktivne umjetnosti, iako svojim



sugestivnim interpretacijama izvornih djela kao da od reproduktivne umjetnosti želi stvoriti produktivnu umjetnost. Otkriće poveznica između njihovih umjetničkih ostvarenja omogućilo je sintezu moderne produktivne i suvremene reproduktivne umjetničke prakse te je potaknulo dijalog između dviju grana umjetnosti – slikarstva i muzike. Inovativnim posredstvom analogija reproduktivnu je umjetnost stoga bilo moguće sagledati iz čak triju neovisnih perspektiva, što sam smatrala potrebnim jer sam primijetila da su nastojanja teoretičara i filozofa do sada bila, ali i ostala, primarno usmjerena na područje produktivne, a vrlo malo ili nimalo na područje reproduktivne umjetnosti. Premda su se neki od njih u svojim razmatranjima ipak katkad dotaknuli izvedbenih umjetnosti, količina prostora posvećenoga tim umjetnostima stvara dojam da se reproduktivna umjetnost smatra ili manje vrijednom i važnom umjetnošću, ili ona pak nije ni približno tako temeljito i sveobuhvatno istražena kao što je to produktivna umjetnost.

Prije je iznimkom nego pravilom činjenica da su se Theodor W. Adorno i Hans Sedlmayr u svojim teorijskim i filozofskim raspravama dotaknuli problema interpretacije umjetničkog djela, da se Walter Benjamin posvetio pisanju o umjetnosti u doba tehničke reprodukcije, da je Boris Groys upozorio kako kopija može postati originalom te da se Jean Baudrillard okrenuo svijetu simulacije i simulakruma. Rijedak primjer reproduktivnog umjetnika koji je pisao eseje o reproduktivnoj umjetnosti violinist je Rudolf Kolisch, čiji se rukopisi čuvaju u knjižnici Sveučilišta Harvard. Zato sam ovom zbirkom eseja brojne zatečene praznine pokušala popuniti, a određene postojeće kontroverzije u mišljenjima ukloniti.

Pritom nije izlišno pripomenuti da je danas najveći izazov utvrditi što je uopće vrijedno istraživanja jer na kraju jedne kulture koja se odavno pretvorila u civilizaciju sve su teme već obrađene na bezbroj načina – čak su iste teme obrađene primjenom identičnih znanstvenih metoda kako bi se provjerilo postoje li i kakva su odstupanja u rezultatima zasebno provedenih istraživanja. Stoga je potraga za praznim prostorom za svakoga suvremenog istraživača možda najkreativnijom komponentom njegova rada, pa ne vjerujem da ću pogriješiti ako kažem da je prije odabira teme danas nužno provesti istraživanje prije samoga istraživanja. Slijedom toga, ova je zbirka eseja filozofsko-esejističkoj formi prilagođena moja disertacija koju sam 28. lipnja 2013. obranila na Akademiji likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu.

Istraživanje je bilo multidisciplinarno, njime sam povezala pet grana umjetnosti (likovnu i glazbenu umjetnost, arhitekturu, književnost i ples), kao i teoriju i filozofiju umjetnosti. Povrh toga, uspostavila sam komunikaciju na relaciji znanost – umjetnost, a takav dinamičan prijenos znanja bio je od uzajamne koristi za različite svjetove, u mojem radu ponajprije za likovnu i glazbenu umjetnost te za produktivnu i reproduktivnu umjetničku praksu. Pritom sam eksperimentirala – uvjeren da teorijom likovne umjetnosti mogu objasniti glazbenu umjetnost i obrnuto te da teorijom produktivne umjetnosti mogu objasniti reproduktivnu umjetničku praksu.

Osim što me takav pristup razmatranju različitih grana i medija u konačnici doveo do novih spoznaja o mogućim kretanjima u umjetnosti, tim sam postupkom u djelo na-

stojala provesti zamisao njemačkoga pjesnika Rainera Marije Rilkea, koji je maštao o mogućnosti da se jedna umjetnost prevede na jezik posve druge umjetnosti. On je pjesnički zaključio da se umjetnosti spajaju iza leđa prirode, a cijelo stoljeće prije mislilac njemačkoga romantizma Novalis fantazirao je o tome što bi se dogodilo kada bi se različiti tragovi prirode međusobno spojili i stvorili jedan posve novi i zagonetni jezik.

Može se zaključiti da je svaku sintezu moguće ostvariti iz najrazličitijih smjerova kretanja, a točku sjedinjenja svih umjetnosti gotovo su svi filozofi nakon Alexandera Gottlieba Baumgartena (od kojih su za ovu zbirku važni Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vladislav Tatarkjevič, Benedetto Croce, Theodor W. Adorno, Hans Sedlmayr i Umberto Eco) pronašli u pojmu estetike. Njihove su, ali i brojne druge interpretacije pomogle objasniti umjetnička djela tako da je postalo jasno što ta djela jesu, „kako su nastala, zašto su nastala, kako izgledaju te u kakvom su odnosu prema životu umjetnika, aktualnim stilovima i pokretima”.<sup>2</sup> Sedlmayrovski rečeno, tek će u trenutku interpretacije umjetničko djelo u cijelosti ostvariti svoju sudbinu. No pritom treba imati na umu da je interpretacija *a priori* unutarnja nužnost svakoga umjetničkog djela jer bez nje produktivni umjetnici ne bi mogli stvoriti svoju sliku svijeta. Drugim riječima, svaka je interpretacija „objašnjenje i tumačenje koje sadrži eksplicitno gledište i stav osobe koja objašnjava i tumači,”<sup>3</sup> bilo da je riječ o interpretaciji prirode ili već ostvarenoga umjetničkog djela.

<sup>2</sup>Šuvaković [M.], *Pojmovnik suvremene likovne umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, i Vlees & Beton, Ghent, 2005., str. 282.

<sup>3</sup>*Ibid.*, str. 282.

S obzirom na to da se cijela povijest umjetnosti „ponaša kao praksa pripovijedanja o umjetničkim djelima ili skupovima umjetničkih djela, dok diskurs umjetničke kritike postulira mjerila govora i prosudbe o umjetnosti,“<sup>4</sup> u svojim sam se esejima usredotočila na reproduktivnu umjetnost kao formu interpretacije koja – za razliku od filozofskih rasprava i kritičkih osvrtâ – nastaje kao djelo umjetnika izvođača, čija zahtjevnost proizlazi iz činjenice da u sebi osim interpretacije također nužno mora sadržavati izvorno djelo *u cijelosti*. Dakle, sve izvedbene umjetnosti u trenutku oživljavanja napisanoga djela u njemu pronalaze sadržaj koji u neizmijenjenom obliku bez iznimke *moraju* zadržati. Zato me zanimalo može li analogno apstraktnim likovnim umjetnicima – čija su platna apoteoza duha zbog koje je bez upute autora nemoguće razabrati motiv oko kojega se organizirao izraz – reproduktivni umjetnik svojom interpretacijom također postići potpunu neprepoznatljivost originala.

Potragu za apstraktnim izrazom u reproduktivnoj sam umjetnosti provela jer sam primijetila da su brojni povjesničari, teoretičari i filozofi (od kojih svakako treba istaknuti Georga Wilhelma Friedricha Hegela, Oswalda Spenglera, Arthura C. Dantoa i Hansa Beltinga) nakon slijeda svih figurativnih stilskih koncepata u apstrakciji prepoznali sam *kraj* zapadne umjetnosti. Naime, u trenutku kada se kultura pretvorila u civilizaciju, produktivna je umjetnost izgubila životnost prijeko potrebnu za stvaranje *unutarnje nužnog* oblika umjetnosti – oblika za koji Spengler kaže da

---

<sup>4</sup>Šuvaković (M.), *Pojmovnik suvremene likovne umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, i Vlees & Beton, Ghent, 2005., str. 282.

u određenom povijesnom trenutku može biti takav i nika-ko drukčiji, stoga se postmoderna kultura i umjetnost ne opisuju kao „nova epoha poslije moderne ili kao prijelazna (trans) epoha između moderne i budućnosti, nego kao katastrofični kraj moderne.“<sup>5</sup>

Ipak, zaključila sam da zapadna kultura neće posve izgubiti svoju prijašnju nužnost sve dok reproduktivna umjetnost također ne iscrpi sve svoje izražajne mogućnosti, a kako još nije izrazila sve što je tijekom povijesti izrazila kultura koje je ona sastavni dio, moja je hipoteza bila da bi danas, u suvremenom kontekstu, ponovno trebalo biti moguće pronaći apstraktni izraz, i to u obliku odjeka sebe samoga u reprodukciji vlastite produkcije.

Takva je hipoteza u suglasju sa Spenglerovim i Hegelovim uvjerenjem da umjetnost na kraju jedne kulture više ne živi u osjetilnosti, nego mnogo više u predočavanju i mišljenju o umjetnosti, pa reproduktivna umjetnost poput *metaumjetnosti* (analitičke umjetnosti koja govori o prirodi umjetnosti, umjetničkom radu, svijetu umjetnosti i o kulturi u kojoj nastaje), o vlastitoj kulturi možda najviše može reći upravo ponovnim oživljavanjem slijeda svih njezinih povijesnih stilskih koncepata, gdje umjetničke i estetske vrijednosti nastaju kao rezultat spoznajnih ciljeva umjetnika analitičara.<sup>6</sup>

U želji da i sama svojim esejima izrazim pripadnost zapadnoj kulturi, nastojala sam se uzdići iznad svih matematičkih zakonitosti kako bih posredstvom analogija od

<sup>5</sup>Šuvaković [M.], *Pojmovnik suvremene likovne umjetnosti*, Horretzky, Zagreb, i Vlees & Beton, Ghent, 2005., str. 33.

<sup>6</sup>Više o metaumjetnosti vidi u: *Ibid.*, str. 371.

dijalektičkih suprotnosti ostvarila novi skup vrijednosti, za koji sam očekivala da bi mi mogao pomoći da utvrdim granice, otkrijem uzroke i veze te stvorim širu sliku iznad posebnosti detalja. Jer filozofiju nakon analize zanima samo konačna sinteza, pa sam na tom putu svaki razmatrani fenomen rastavila na njegove dijalektički polarizirane elemente kako bih u konačnici od prijašnjih nepovezanosti stvorila novu kreativnu cjelinu.

Osim toga, u svakom sam eseju potaknula komunikaciju između dviju dijametralno različitih grana umjetnosti kako bih ispitala mogu li se razvojni procesi, teorijski koncepti i instrumenti iz jednoga umjetničkog područja primijeniti na posve suprotno umjetničko područje. U skladu s time, u mojim se esejima sve zbiva u stalnom razvoju teza, antiteza i sinteza u okviru jedinstva i borbe suprotnosti, skokovita prijelaza kvantitete u novu kvalitetu uz negaciju negacije,<sup>7</sup> i zato je KAO, izgovoren ili prešućen, za mene kao i za francuske nadrealiste „najzanosnija od svih riječi, jer preko njega se odmjerava moć ljudske imaginacije i odigrava najviša sudbina duha. Metafora i usporedba nezamjenjivo su prometalo analogijskog mišljenja, a pored njih sve figure, što ih nabraja retorika, zapravo su nevažne“.<sup>8</sup>

Na tom sam počelu u prvom eseju pod naslovom ***Mistični akord Aleksandra Skrjabina kao marioneta Heinricha von Kleista*** u međuodnos dovela niz antipoda kako bih na konkretnom umjetničkom primjeru provela analizu cijele

<sup>7</sup>Više o dijalektičkoj metodi vidi u: Žugaj (M.), *Metode analize i sinteze*, Fakultet organizacije i informatike, Varaždin, 1979.

<sup>8</sup>Machiedo (V.), *Francuski nadrealizam – knjiga prva*, Konzor, Zagreb, 2002., str. 126.

zapadne produktivne umjetnosti. Taj je esej i najopsežniji, pa sam sve svoje spoznaje kasnije mogla prenijeti na preostala dva istraživanja. U tom sam procesu razum prepustila mašti te sam sparivanjem žestokih suprotnosti težila spoznaji prividno nemoguće stvarnosti, zato što se sraz između marionete i akorda odvija u sukobu za umjetnika dvaju podjednako bitnih područja: realnoga svijeta fizičkoga tijela i imaginarnoga svijeta umjetničkog djela.

Budući da je suvremena reproduktivna umjetnost okosnicom čitave zbirke, vlastitu sam produktivnu aktivnost odlučila učiniti reproduktivnom, stoga prvi esej u maniri reproduktivnih umjetnosti u sebi sadržava izvorni Kleistov dijalog *O marionetskom kazalištu*, a sve što se u znanstveno-umjetničkom smislu oko njega zbiva sublimira moju interpretaciju i izvornoga Kleistova teksta i odabrane Skrjabinove tonske cjeline. Iz tog je razloga Kleistova anegdota jedina vizualno izdvojena kurzivom.

Estetiku, pratiteljicu umjetnosti, proučavala sam kao jednu od brojnih filozofija koje slijede načelo univerzalnosti. Promišljala sam o tome zašto je čovjek osuđen na fragmentarnost vlastita shvaćanja te u kakvoj je vezi ta ograničenost s pojmom ljepote. Istraživala sam metode kojima se umjetnici koriste kako bi vlastitim djelima iskazali svoje mišljenje o svijetu te nastojala razjasniti može li se umjetnost ikako osloboditi mimeze – čovjekove potrebe za oponašanjem prirode. Muzičkom sam se proporcijom koristila kao očitovanjem najvišeg Reda primjenjivog na sva područja umjetnosti uopće, a kasnijim sam uvođenjem kompleksnijih odnosa na razini harmonije i figure u pokretu problematiku svjesno zakomplicirala, u namjeri da

na primjeru jedne marionete i jednoga muzičkog akorda rasvijetlim što se doista događa u trenutku kada se očituju najviši Zakon i Red.

Povezujući znanje iz područja znanosti i brojnih grana umjetnosti pronašla sam središte nove perspektive te izoštrila pogled na odabrane povijesne mijene paradigme, i to u trenutku kada ulaze u krizu. Stoga se u tom smislu svaki razmatrani pojam može smatrati još jednim mojim korakom na putu od antike pa sve do danas. Takav pristup omogućio mi je analizu postupaka modernih umjetnika, kojom sam objasnila što je za njih klasična umjetnost, sve kako bih na temelju prošlosti i sadašnjosti u konačnici pokušala ustvrditi zašto se danas još jedino reproduktivna umjetnost može smatrati *unutarnje nužnim* oblikom umjetnosti.

U drugom sam eseju pod naslovom **Muzički ikonostas slikara Alekseja Javlenskoga** na primjeru jednoga produktivnog umjetnika – koji se u svom radu oslanjao na sva počela reproduktivne umjetnosti – nastojala istaknuti temeljne razlike između produktivne i reproduktivne umjetničke prakse, ali i otkriti mogu li se i uz koje kompromise na umjetničko područje slikarstva primijeniti određeni muzički instrumenti. Riječ je o interdisciplinarnom pogledu na slikarstvo ostvareno tehnikom kromatskoga nijansiranja u serijama djela maloga formata, za koje je Javljenki u svojim memoarima napisao da je nastalo kao izraz njegove želje da likovnim jezikom prikaže muzičku harmoniju svijeta.

Vođena umjetnikovim riječima, njegove sam kompozicije boja dešifrirala i provjerila skrivaju li se unutar njegovih slika doista muzički akordi. Tim sam postupkom također ispitala mogu li dvije komplementarne umjetnosti jedna



drugoj komplimentirati, odnosno može li arhitektonska statičnost harmonije oblika pridonijeti muzičkoj dinamičnosti cjelovitih slikarskih serija. To je bilo nužno kako bih otkrila u kojim je sve slojevima svoje umjetnosti Javljenki ostvario ritam, harmoniju i melodiju, usprkos tvrdnji Vasilija Kandinskog da slikar sav sadržaj svoga djela gledatelju prenosi u jednom trenutku.

Pritom me zanimalo u kojoj su mjeri interpretacije kustosa te muzejska i galerijska izlagačka praksa presudni za prenošenje poruke koju umjetnici upisuju u svoja djela, s obzirom na to da moderna i suvremena umjetnost često ovise o tumačenju nekoga drugoga, a ne umjetnika, kako bi se uopće mogle prikazivati kao umjetnost. Na samom sam kraju konfrontirala izvorna umjetnička djela i njihove kopije, jer sam primijetila da tehnička reprodukcija katkad recipijentu može reći više čak i od samih originala.

Obogaćena spoznajama iz prijašnjih dvaju istraživanja, u trećem sam se eseju pod naslovom ***Pogorelićeva reproduktivna umjetnost kao kraj zapadne kulture*** posve posvetila reproduktivnoj umjetnosti, koja na najvišem stupnju civilizacije možda još jedina može ostvariti posve nov i originalan umjetnički izraz. Kako bih što temeljitije istražila prijelaz iz figurativne forme u apstrakciju, u prvom sam dijelu eseja na temelju teorijskih rasprava Wilhelma Worringera uspostavila razliku između pojmova uživljavanja i apstrakcije te sam nastojala ustvrditi zbog čega, gdje i kada se apstraktni izraz javlja u likovnoj umjetnosti zapadne kulture. Analizirala sam metode kojima su umjetnici stvarali taj izraz te promišljala o tome zašto se on smatra simptomom kraja zapadne umjetnosti.

U drugom sam dijelu eseja zatim sve navedeno pretvorila u polazišnu točku potrage za istim fenomenima u reproduktivnoj umjetnosti, u kojoj još nije zabilježena mogućnost praćenja epohalnih stilskih obilježja. Istodobno sam se poslužila filozofijom muzike dvadesetoga stoljeća, koju sam s teorijskim pretpostavkama iz područja likovnih umjetnosti primijenila na područje reproduktivne umjetničke prakse, jer sam na temelju analize produktivne umjetnosti pretpostavila da bi reproduktivna umjetnost na vrhuncu svoje kreacije također u konačnici morala ostvariti apstraktni izraz.

Na tom sam putu očekivala da ću rasvijetliti što reproduktivna umjetnost znači produktivnoj, može li i ona doista iskazati težnju prema apstrakciji, na koje sve načine te može li se pijanista Ivo Pogorelića smatrati apstraktnim reproduktivnim umjetnikom. Zbog toga je bilo nužno ustvrditi je li u reproduktivnoj umjetnosti, kao interpretaciji ograničenoj konkretnim vizualnim, notnim ili nekim drugim tekstom, moguće i do koje mjere postići neprepoznatljivost originala, odnosno može li reproduktivna umjetnost unatoč svim svojim ograničenjima također biti smatrana produktivnom umjetnošću. Pritom sam objasnila i zašto se današnji duh vremena može smatrati visokoreproduktivnim, čak koproduktivnim, čime sam svoje istraživanje povezala sa suvremenim kontekstom.

Ova zbirka nastala je kao rezultat triju zasebnih, ali u primjeni metode na rad triju međusobno neraskidivo povezanih istraživanja, a sva su tri eseja pojedinačno već objavljena u časopisu za književnost, kulturu i znanost *Riječi* Matice hrvatske Sisak. Igron slučaja objavljeni su kronološki obrnutim redoslijedom te u ponešto izmijenjenoj

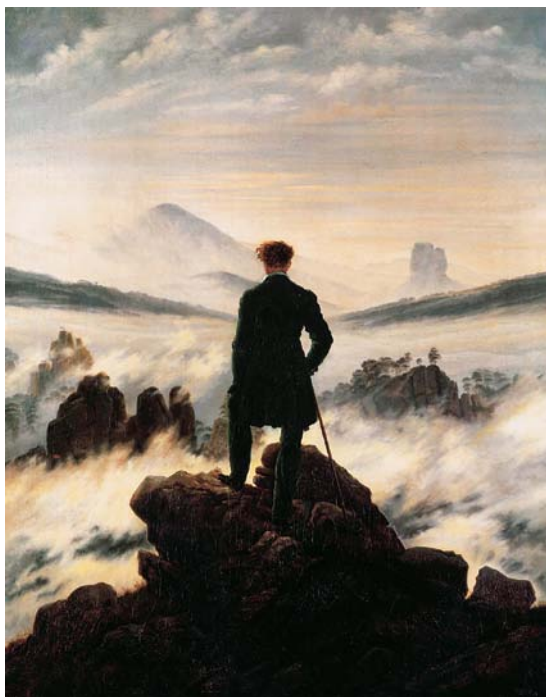
verziji, tako da je *Apstrakcija u reproduktivnoj umjetnosti kao kraj zapadne kulture* objavljena u broju 1-2 iz 2012. godine, *Muzički ikonostas slikara Alekseja von Javljenkoga* u broju 3-4 iz 2012. godine, a *Mistični akord Aleksandra Skrjabina kao marioneta Heinricha von Kleista* objavljen je u broju 1-4 iz 2014. godine.

Na kraju, još samo želim istaknuti da je svrha ovoga rada u originalnom doprinosu izvornom znanju na način da se pronade, objasni, ali i ostvari suvremena praksa umjetničke reprodukcije, koja iskazuje iste pristupe apstrakciji kakve je produktivna umjetnost očitovala prije više od stotinu godina. U tom je smislu ovo moje autorsko djelo zapravo refleksivno tijelo jer sam u njega ugradila mnoge svoje spoznaje o umjetnosti koje sam stekla tijekom dosadašnjeg života.

# KRATKE BIOGRAFIJE UMJETNIKA

„Put ujedno znači sudbinu i treću dimenziju.“<sup>9</sup>

Oswald Spengler



Caspar David Friedrich, *Lutalica iznad mora magle*, 1818.,  
Kunsthalle, Hamburg

---

<sup>9</sup>Spengler (O.), *Propast Zapada – Obris jedne morfologije svjetske povijesti, Svezak prvi – Oblik i zbiljnost*, Demetra, Zagreb, 1998., str. 217.



Skladateljev portret iz 1914.

**Aleksandar N. Skrjabin**<sup>10</sup> (Moskva, 6. siječnja 1872. – Moskva, 27. travnja 1915.) ruski je skladatelj i pijanist, koji je početno stvorio visoko lirski i idiosinkratski tonski jezik inspiriran glazbom Frédérica Chopina. Za razliku od kasnijih Roslavetsa i Schönberga, Skrjabin je preko misticizma razvio rastući atonalni sustav koji je prethodio Schönbergovoj 12-tonskoj ljestvici i drugoj sljednoj glazbi. Može ga se smatrati primarnom

figurom ruskoga glazbenog simbolizma i navjesticateljem serijalizma.

Obitelj Aleksandra Skrjabina pripadala je ruskom plemstvu. Glazbeni je talent naslijedio od majke, pijanistice Ljubov Petrovne Ščetinine koja je umrla samo godinu dana poslije njegova rođenja. Očeva sestra Ljubov Aleksandrovna Skrjabinina pružila mu je prvu glazbenu pouku, a u svojim je ranim godinama osim sviranja klavira i skladanja također pisao poeziju i bio oduševljen dramskom umjetnošću.

---

<sup>10</sup> Izvori: Hull (A. E.), *A Great Russian Tone-Poet Scriabin*, Kegan, Paul, Trench, Trubner & Co, New York, 1918. (cijelu Skrjabinovu biografiju vidi na str. 5-81, a popis svih Skrjabinovih djela na str. 278-281); *Hrvatska enciklopedija* – izdanje uređeno za prikaz i pretraživanje elektroničkim putem, Portal Leksikografskog zavoda „Miroslav Krleža“, Zagreb, pregledano 1. svibnja 2015., URL: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=56508>

Stoga, kada je kao dijete na dar dobio minijaturnu repliku kazališta, nije htio slijediti upute drugih autora, nego je samostalno pisao i izvodio vlastite kazališne komade.

Godine 1882. počeo je pohađati privatnu nastavu klavira kod Georgija Eduardoviča Konjusa i iste godine upisao Moskovsku kadetsku školu. Od 1885. do 1888. pohađao je nastavu kod znamenitoga ruskog pijanista i pedagoga Nikolaja Zvjereva, a potom je na Moskovskom konzervatoriju započeo studij kompozicije kod Sergeja Tanejeva i studij klavira kod Vasilija Safonova. Studij kompozicije kasnije je trebao nastaviti kod Antona Arenskog, ali je zbog nesuglasica s novim profesorom odustao od diplome. No s velikim je uspjehom 1892. diplomirao klavir i za nagradu dobio malu Zlatnu medalju.

Kao pijanist Skrjabin je bio blizak rafiniranoj interpretaciji bogatoj osjećajem za zvukovni kolorit. Tijekom karijere skladao je gotovo isključivo glasovirsku i orkestralnu glazbu, a postupno je razvio vlastiti osebujan glazbeni izričaj blizak ekspresionizmu. Njegovao je polimetriju i poliritmiju te je svojim harmonijskim postupcima nagovijestio atonalnost. Smatra se da je pod utjecajem sinestezijske spoznaje kako svaki glazbeni tonalitetski ima pripadajuću boju pa je s vremenom svoj glazbeni jezik prenio u kromatski sustav temeljen na optici Isaaca Newtona. Napustio je tradicionalno poimanje tonalitetske kako bi superponiranjem intervala kvarte ostvario brojne sintetske akorde. Jedan je od najpoznatijih takvih akorda *mistični akord*, poznat i pod nazivom *Prometejev akord* jer ga je skladatelj obilno rabio u svojoj posljednjoj dovršenoj skladbi *Prometej*:

*Poema vatre*, u kojoj je skladao i dionicu za svjetlosne orgulje. Sve su Skrjabinove skladbe obilježene mističnim i ekstatičnim ugođajima, a zastupao je tezu o katarzičkoj moći glazbe i ideju o panteističkoj sintezi svih umjetnosti, što je želio ostvariti u grandioznom i nedovršenom djelu nazvanom *Misterij*.

Njegovo je glazbeno djelo golemo; autor je brojnih klavirskih djela – sonata, poema, preludija, etida, mazurki, valcera i nokturna; a najvažnija su *Koncert za klavir i orkestar* u fis-molu, op. 20 (1896.–1897.); *Sanjarenje*, simfonijska pjesma op. 24 (*Rêverie*, 1898.); *Prva simfonija* u E-duru, op. 26 (1900.); *Druga simfonija* u c-molu, op. 29 (1901.); *Treća simfonija* u c-molu, op. 43 – *Božanska poema* (*Le Divin poème*, 1902.–1904.); *Poema ekstaze*, simfonijska pjesma op. 54 (*Le Poème de l'extase*, 1905.–1908.); *Prometej: Poema vatre*, simfonijska pjesma op. 60 (*Prométhé: Le Poème du feu*, 1908.–1910.) i *Misterij* (1914.–1915., nedovršeno djelo).

**Aleksej Javljenki**<sup>11</sup> (Toržok, 13. ožujka 1864. – Wiesbaden, 15. ožujka 1941.) jedan je od modernih slikara poteklih iz Rusije u prvoj polovici dvadesetoga stoljeća. Veći dio svoje umjetničke karijere proveo je u Njemačkoj, u kojoj je svoje slikarstvo prilagodio ekspresionističkom i apstraktnom izrazu. Još od studentskih dana bio je povezan s Kandinskim, s kojim je uz Paula Kleea i Lyonela Feiningera bio u skupini *Plava četvorka*, osnovanoj 1924. godine. Unatoč tomu, ne može ga se identificirati ni s jednim stilskim pokretom, on je bio veliki istraživač duše dvadesetoga stoljeća za kojega je umjetnost bila „čežnja za Bogom.“<sup>12</sup>



Slikar na svoj šezdeseti rođendan  
(fotografija: *Aleksej von Jawlensky*  
-Archiv S.A., Locarno, Švicarska)

Obitelj Alekseja Javljenškoga pripadala je ruskom plemstvu. Poslije kratke vojne karijere svoje je umjetničko obrazovanje započeo na Akademiji likovnih umjetnosti u Petrogradu, no nezadovoljan školovanjem otišao je u München, u kojem je ubrzo započela njegova umjetnička karijera.

<sup>11</sup> Izvor: Jawlensky (M.), Pieroni-Jawlensky (L.), Jawlensky (A.), *Aleksej von Jawlensky – Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Volume One 1890-1914*, Sotheby's Publications, London, 1991., str. 11-25; Više o *Memoarima* koje je slikar diktirao Lisi Kümmel 1937. u Wiesbadenu vidi u: *Ibid.*, str. 25-33.

<sup>12</sup> Iz pisma prijatelju Willibrordu Verkadeu, cijelo pismo vidi u: *Ibid.*, str. 34.



Njegovo je prvo slikarsko razdoblje trajalo sve do prisilna odlaska iz Njemačke u trenutku izbijanja Prvoga svjetskog rata. U tom je razdoblju uglavnom slikao pejzaže, portrete i mrtve prirode.

Produženo srednje razdoblje Javljenki je započeo 1914. godine u selu Saint-Prexu na Ženevskome jezeru, a završio 1933. kada su nakon njegova povratka u Njemačku nacisti zabranili svako izlaganje njegovih radova. U Švicarskoj je svoje slikarstvo podvrgnuo potpunu preobražaju te je započeo slikati serije djela u čijoj je zajedničkoj kompoziciji provodio sve moguće permutacije boja. Na tom je načelu u malenoj sobi unajmljena stana ostvario niz varijacija na pogled s vlastita prozora, koje je nazvao *Varijacije na temu krajolika* (1914.–1921.). Upravo je slikajući *Varijacije* napustio senzualne teme svojih prijašnjih radova te je započeo iskazivati težnju prema apstrakciji. Od tada je ljudsko lice sve više promatrao kao znak unutarnjega identiteta, pa njegove serije *Mističnih glava* (1917.–1919.), *Spasiteljevih lica* (1917.–1923.) i *Apstraktnih glava* (1918.–1935.) pulsiraju bojom izražavajući objedinjenu snagu arhitekture, glazbe, skulpture i plesa. Premda je u tom razdoblju osjetio nostalgiju za Njemačkom, odbio je profesuru na eksperimentalnoj umjetničkoj i arhitektonskoj školi *Bauhaus* jer je smatrao da se umjetnost ne može predavati.

Posljednje umjetničko razdoblje Javljenkog zadnje su četiri godine njegove umjetničke aktivnosti. To je razdoblje započeo serijskim ciklusom *Apstraktnih glava* (koje su poznate i kao *Konstruktivističke glave*), a dovršio malim apstraktnim glavama koje je nazvao *Meditacije*. Njima je izrazio osjećaje intenzivne introspekcije te je strogost

*Apstraktnih glava* doveo do nove krajnosti. Ta posljednja slikarska serija ima oko 700 radova, a uznapredovala paraliza prisilila ga je da slika u vrlo malome formatu. Unatoč tomu, njegove su slike postale prožete sve većom čovječnošću zbog koje zrače duhovnim sjajem. Javljenki je u svojem posljednjem umjetničkom razdoblju pronašao suštinsku formu za ljudsko lice, a boja koju je nanosio dala je najprofinjenu izražajnu snagu kako bi se razvila do razine identiteta koji govori vlastitim jezikom.

Danas se slike Alekseja Javlenskoga mogu pronaći u gotovo svim vodećim svjetskim muzejima, a brojna su njegova djela dio stalnoga umjetničkog postava Muzeja u Wiesbadenu i Muzeja *Norton Simon* u Pasadeni.



Pijanist za koncerta održanog 23. ožujka 2012. u Koncertnoj dvorani *Vatroslav Lisinski* u Zagrebu (fotografija: Ranko Šuvar/CROPIX)

**Ivo Pogorelič**<sup>13</sup> (Beograd, 20. listopada 1958.), hrvatski pijanist i umjetnik svjetskoga glasa, rođen je u obitelji glazbenika te je prvu pouku iz klavira dobio u dobi od sedam godina. Već je s dvanaest otišao u Moskvu na studij pri Središnjoj glazbenoj školi, a školovanje je potom nastavio na slavnom Konzervatoriju Čajkovski. Godine 1976. započeo je intenzivnu suradnju s glasovitom gruzijskom pijanisticom i pedagoginjom Alizom Kezeradze, s kojom je 1980. stupio u brak te je uz nju ostao profesionalno vezan sve do njezine prerane smrti. Ona mu je

približila i prenijela duh i bit Beethovenove i Lisztove bečke glazbene škole, koja je dominirala potkraj 19. i na početku 20. stoljeća.

Godine 1978. osvojio je prvu nagradu na natjecanju *Alessandro Casagrande* u Terniju (Italija), a 1980. također prvu nagradu na Međunarodnom glazbenom natjecanju u Montrealu (Kanada). U listopadu te godine prijavio se na Međunarodno natjecanje *Fryederyk Chopin* u Varšavi, ali mu u finalnom natjecanju nije bilo dopušteno nastupiti s orkestrom, na što je oštro reagirala poznata argentinska pijanistica Martha Argerich, članica žirija, koja je u znak

---

<sup>13</sup> Izvor: Službena web stranica Ive Pogoreliča, pregledano 1. svibnja 2015., URL: <http://www.ivopogorelich.com/en/biografie-2/>

prosvjeda natjecanje napustila riječima „on je genij“. Taj je događaj mladoga pijanista stavio u središte zanimanja cijeloga glazbenoga svijeta.

Od debija u njujorškom *Carnegie Hallu* 1981. godine svojim izvedbama ne prestaje izazivati senzacije u najvećim koncertnim dvoranama diljem svijeta. Nastupa s vodećim svjetskim orkestrima poput Berlinske i Bečke filharmonije, svim londonskim orkestrima, filharmonijskim orkestrima iz Philadelphije, Bostona, Los Angelesa i New Yorka te mnogim drugim slavnim orkestrima. *The New York Times* jednom je prilikom napisao: „Svaku je notu svirao s toliko osjećaja da je njegov klavir zvučao poput čitavoga orkestra – bila je to izvedba 200 godina ispred svoga vremena.“ Zbog osebujnih interpretacija Ivo Pogorelića danas mnogi smatraju pjesnikom klavira.

Uz brojne koncertne nastupe Pogorelić se zauzima i za razvoj obrazovanja, pa je u Hrvatskoj 1986. utemeljio zakladu namijenjenu financiranju inozemnoga studija najdarovitijim mladim glazbenicima. Sljedeće mu je godine UNESCO iskazao čast dodjeljivanjem naslova Ambasadora dobre volje, a 1988. u njemačkome je Bad Wörishofenu inaugurirao međunarodni glazbeni festival koji se održavao deset godina radi pomaganja perspektivnim glazbenicima na početku njihove karijere.

Godine 1993. klavirsko natjecanje pod njegovim imenom održano je u Pasadeni (Kalifornija), a stipendija je pobjedniku trebala omogućiti potpuni umjetnički razvoj u vrhunskog solista koncertanta. Živi u Luganu (Švicarska), u kojem svake druge godine nastupa kako bi od prihoda osigurao pomoć mladim glazbenicima, a jedan je od njegovih proje-

# KAZALO

<b>UVOD</b> .....	7
Interpretacije kao unutarnja nužnost umjetničkih djela .....	8
<b>KRATKE BIOGRAFIJE UMJETNIKA</b> .....	21
Aleksandar Skrjabin .....	22
Aleksej Javljski .....	25
Ivo Pogorelić.....	28
<b>MISTIČNI AKORD ALEKSANDRA SKRJABINA KAO MARIONETA HEINRICH VON KLEISTA</b> .....	31
Ljepota kao fragment Apsoluta.....	32
Umjetnost kao priroda.....	37
Krug kao elipsa.....	43
Muzička proporcija kao univerzalni red .....	47
Forma kao figura u pokretu .....	54
Organsko kao organizam.....	59
Povezanost kao sloboda .....	62
Umjetnik kao znanstvenik .....	66
Težište kao novo središte .....	74
Istina u velikom kao istina u malom .....	79
Kvantitativno kao kvalitativno.....	88
Prostor kao vrijeme .....	92
Moderno kao deformacija klasičnog.....	95
Akord kao marioneta .....	98
Apstraktna umjetnost kao filozofija .....	103
Kraj kao početak .....	106
<b>MUZIČKI IKONOSTAS SLIKARA ALEKSEJA JAVLJENSKOGA</b> .....	111
Reproduktivni karakter serijskog slikarstva i put u apstrakciju .....	112
Ritam, harmonija i melodija .....	119

Kvintni krug i optika Isaaca Newtona .....	121
Arhitektonska statika i muzička dinamika .....	124
Umjetnost kao težnja prema Bogu .....	125
Ovladavanje prostorom uranjanjem u vrijeme .....	128
Slikarske serije kao umjetnička cjelina .....	130
Različitost i komunikacija.....	132
Suvremena umjetnička dokumentacija .....	133
Serijalizam kao isječak beskonačnosti .....	134
Suvremena izložba u virtualnom svijetu .....	137
Kopija kao original .....	137
Muzički ikonostas .....	138

## **POGORELIĆEVA REPRODUKTIVNA UMJETNOST**

<b>KAO KRAJ ZAPADNE KULTURE .....</b>	<b>141</b>
Gubitak aure umjetničkog djela .....	142
Apstrakcija kao početak ili kraj umjetnosti .....	144
Razaranje kao potraga za novom umjetnošću .....	147
Reproduktivna kao produktivna umjetnost.....	151
Ivo Pogorelić kao novi reproduktivni umjetnik.....	152
Izmjena funkcije muzičkog izraza .....	155
Praznina kao utočište Apsoluta .....	159
Ton kao boja .....	163
Simboli kao nagovještaji kraja .....	164
<b>ZAKLJUČAK .....</b>	<b>167</b>
Spenglerovska raznodobnost istovjetnosti .....	168
<b>KAZALO POJMOVA .....</b>	<b>171</b>
<b>KAZALO IMENA .....</b>	<b>221</b>
<b>LITERATURA.....</b>	<b>229</b>
<b>BILJEŠKA O AUTORICI .....</b>	<b>233</b>

NAKLADNIK

Matica hrvatska Sisak  
Rimska 9  
44000 Sisak

AUTORICA

Dr. art. Mirna Rudan Lisak, dipl. ing. arh.

NASLOV KNJIGE

Apstraktna reproduktivna kao produktivna umjetnost

PODNASLOV KNJIGE

Kromatske fantazije skladatelja Aleksandra Skrjabina,  
slikara Alekseja Javlenskoga i pijanista Ive Pogorelića

IZVORI FOTOGRAFIJA

Fotografije koje nisu u javnoj domeni korištene su uz dopuštenje autora

LIKOVNO OBLIKOVANJE KORICA

Mirna Rudan Lisak

OBLIKOVANJE KNJIGE

Za Laser-plus d.o.o. Snježana Engelman Džafić

REALIZACIJA

Laser-plus d.o.o.  
Brijunska 1a  
10000 Zagreb

COPYRIGHT

© Mirna Rudan Lisak, 2015.

NAKLADA

300 primjeraka

ISBN 978-953-6533-22-0

U Sisku, lipanj 2015.

Dva moderna produktivna i jedan suvremeni reproduktivni umjetnik — na prvi pogled nema ničega zajedničkoga u djelima skladatelja Aleksandra Skrjabina, slikara Alekseja Javlenskoga i pijanista Ive Pogorelića. No u trenutku kada se odabranoj temi pristupi multidisciplinarno, percepcija prestaje biti uvjetovana jednim apsolutnim centrom pa sve perspektive postaju otvorene i bogate mogućnostima, a novi odnosi i veze uspostavljaju se u mašti jednako kao i na promatranju. Tada se prošlost, sadašnjost i budućnost prožimaju, stoga ništa više nije prepreka za sjedinjenje različitih epoha i grana umjetnosti kako bi se ostvario znanstveno-analitički kontrapunkt između triju naizgled neovisnih, a opet duboko povezanih eseja, čiji je cilj razjasniti suvremene tendencije u umjetnosti, ali i pronaći odgovor na pitanje može li se i kada reproduktivna umjetnost smatrati produktivnom umjetnošću.

ISBN 978-953-6533-22-0



mh  
matica hrvatska