

35

ive
šimat
banov

josip
bifel



„Taj čovjek u taj čudan dan”
S. Mihalić

„Ovaj don Quijote suvremenog hrvatskog slikarstva” – započinje jedan od svojih duhotvora Saša Vereš ponavljajući istovjetnu misao Zlatka Posavca i dirajući granicu iza koje odzvanja relativna samoća umjetnika. A temeljit, smiren i samozatajan, ovaj je umjetnik samokritički raspirivao sumnju što mu je i pribavilo dar osame ali i plodove vrijednog i ozbiljnog.



Jer cijena je tišine, diskretne ali uporne prisutnosti što je imala svoje sasvim izbrojive praktične nevolje, a opet snažne vrline na drugom mjestu, plaćena. Pa ipak, jedno je uvijek bilo vidljivo: preteško je djelovalo to slikarstvo i nije moglo zadržati čula a još manje prijateljevati s ukusom. Obračalo se dubljim činjenicama duha i teško je nalazilo pažljiva slušača. A o posljedicama se ionako, logikom samog stvaranja, nije odviše ni mislilo.

Ali nije nam namjera da prokrčimo put pravdi koja bi jednostavnim obratom ili karizmatičkim porivima okrenula vrijednosnu silnicu u korist moralnijih i skromnijih. Još manje volje imamo glumatati vitezove dobra srca što obilaze skriveno i zatajeno kao da je samoća (sama po sebi) pouzdan lijek protiv običnosti i kao da po sebi samoj ne mora kovati lakordajući nakit i sve slastičarske drangulije (hvala bogu, hrvatska umjetnost ima i previše pustinjaka i isposnika s teškom kesom). Jer nikakva metafizika ni ozbiljnost egzistencijalnog umovanja o sudbini ljudskog nije po sebi nikakav vrijednosni kriterij. On je spiritus movens morala a ne slike.

„Da li slikarstvo čovjeka usamljuje” – pita se pred Bifelovim djelima Dragan Kalajdžić. Pitanju ne znamo pouzdanog odgovora, ali slutimo njegovu težinu. Usamljuje ili ne, iz Bifelovih djela pije se bogati izvor siromaštva praznih prostora u kojima je mjera egzistencije upravo slika sama.

Prvi radovi ukazuju na svojevrsan ekspresionistički sindrom koji izobličuje forme nagovještavajući svijet ne uvijek ugodna lica. I prvi Monotypi ukazuju na afinitet za ekspresivnu oblika i najopćenitiji su izraz drame, a imaju vrijednost principijelnog gledanja na problematiku slike i njezinih mogućnosti iskaza. Ti su radovi nagovijestili umjetnikove slutnje imajući svoje, rekao bih, empatičke dimenzije, tj. vidljiv stupanj identifikacije egzistencijalnog i stvaralačkog. A u seriji portreta i aktova sa Akademije izdvaja se portret slikara Josipa Pavlovića (1956) u ugljenu fine karakterizacije u temeljnom određenju lika, dok su za aktove karakteristična sjenčanja unutar konturnih linija i naglašeni plasticitet tije-

la. Vrijedi zabilježiti i jedan zimski pejzaž sa prve godine Akademije, precizan i jedinstven u osjećanju materije i stvari slike.

A onda – Rov (1956)! To je slika bez jasnog izvora svjetlosti s baruštinama u kojima ribe zacijelo nisu jestive. Započinje za Bifela karakteristična fenomenologija broda, kuće usamljenika na obali, mostova i nadvožnjaka, nagnuti čempresi i uzdignuti zvonici – u slikama zagasitih tonaliteta i boje crvenice. Ali još uvijek se u Kompoziciji (1959/60) osjeća govor stvari, dok u Potonulom gradu sumnje nestaju: figura promiče scenom noseći neko paučinasto kitnjasto znamenje – nešto što nije ona sama već poostvaraje u nekom drugom snu. To je neosporno raskršće Bifelova puta, i tu je još uvijek umjetnikova pozicija nejasna. Još nema onoga direktnog udjela samoće ni direktnosti dodirnutog ništavila. Zadatak je slikara ovdje bio: pronaći svijet koji će ga tumačiti. Postaviti između sebe i svijeta pregovarača tuđe, sliku tjeskobe – bolni rekvizitorij ikone koja nadomješta naše oči i naš glas.

Ali se ubrzo napušta to posredništvo i to „izvan” slikara. Halucinantni odazivi mrtvih stvari nestaju. Posrnuli takmičar (Arena, 1969) upravo gubi bitku razbijajući san o viteštvu koje mora biti prvo. To je kumulativna točka egzistencijalnog stratišta. Taj je tragizam naglašen tvrdim lineamentom osvijetljenih napetih tetiva svedenih na funkciju uspjeha. Lik je postao os slike, i to je novi moment u stvaralačkoj biografiji Bifelova djela. Posrnuli vitez modernog vremena u podnožju Golgote. Nestaje dakle morfologija izmišljenog svijeta i ustoličuje se konfiguracija svijesti.

Promiču zatim mali krajolici s tvornicom, ribiči uz obalu okruženi nekim ekološkim indikacijama, figure u sutonu... U okvirima prozora napuštene kuće gleda se druga (Zeleni prozor, 1962), uz polomljene katarke (Hladni dan, 1961) osamljenici na obali suglasni s tjeskobnim dahom krajolika lišenog svjetla... Nestaju i posrnule dame iza zavjesa spavača koji ne biraju mjesta svojih turomnih snova, svirača po krovovima, mjesočara i bezglavih konjanika. Fenomenologija se sužava na jedan prozor ističući ponekad kompozicijski odnos arhitekture i figure (Kuglana, 1963) ili svojstva pejzaža u kojem se ostavlja mali prostor nebu, a veći zemlji uzdignuta horizonta. Javljuju se grube fakture direktnog dodira kičice i prizori okupani suncem (Prozor, 1978), ribiči na obali i jasno vidljivi namazi špahtla kao i nebrizna opservacija motiva (npr. Oranica, 1975).

Utvrđiti nam je na kraju i izvanrednog crtača čiji crtež meko definira i oplahnjuje forme naglašavajući njihovu najelementarniju funkciju. A njegovim se muklim zemljanim, oker i cinober bojama priklanja sumaglica kasnih popodneva i hladnih jutara, figure dugih sjenki u prostorima koji nisu za utvare već za slutnje. Visoki horizont zemlje i čovjek na obalama voda cjelovit je Bifelov kozmos uistinu lišen fabulativnosti i retoričnosti.

Treba li na mjestima jednoga krajnje razgovijetnog jezika ustoličavati nekakav filozofsko-psihološki korelat? Jer u ovom djelu nema nikakvih literarnih smicalica (netko dobro



reče da nema ni priče), jer je sve u realnoj intenciji boje. A Bifelov je put uvijek jednog te istog predznaka. „Uvijek istim putem u kiši i bljesku”, kaže S. Mihalić.

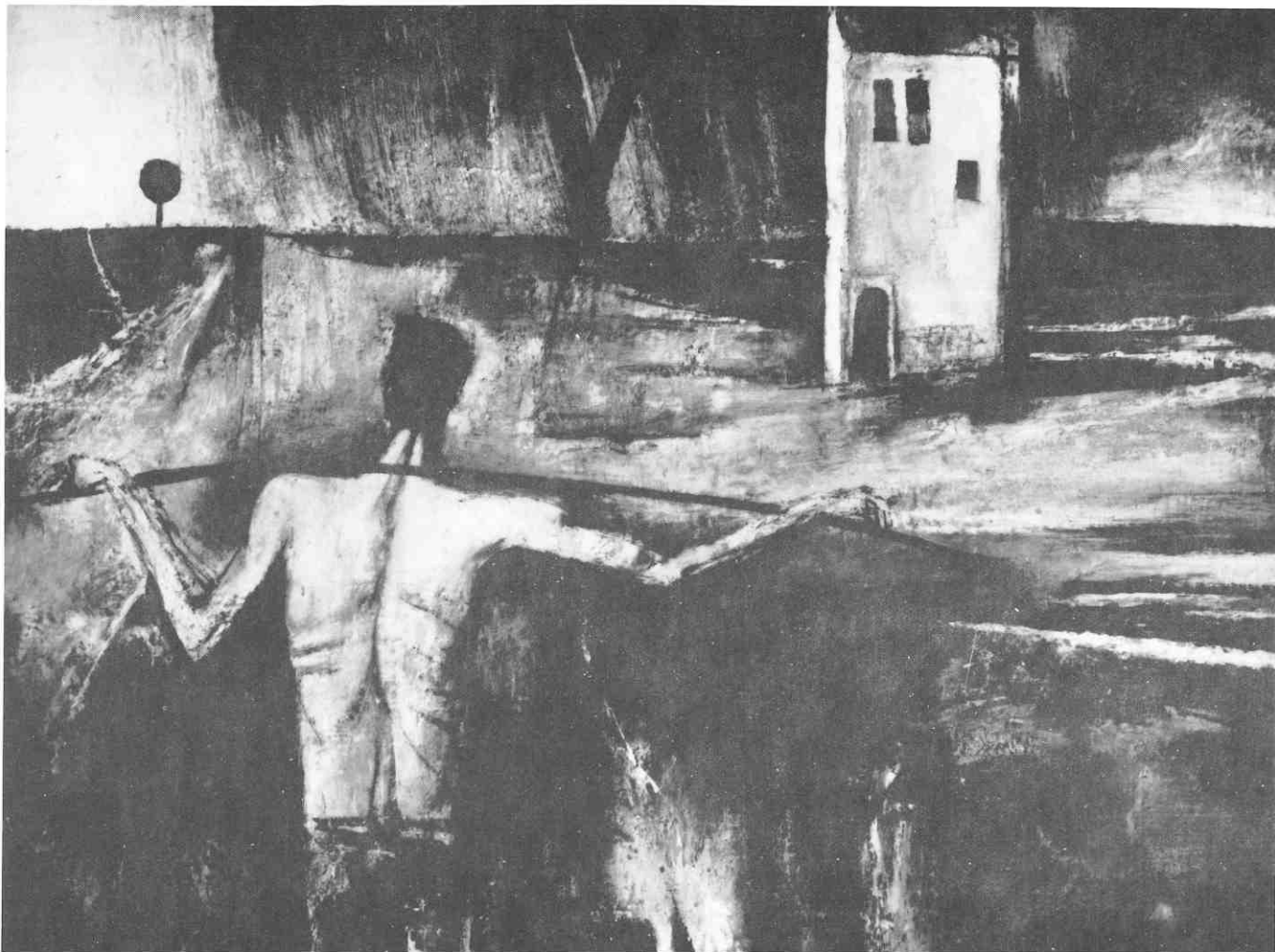
U Bifelovu djelu ne postoje ni najmanje pretenzije na kodificiranje ili simbol slike nekakva pesimističkog beznađa. Ta bifelovska slika ne podrazumijeva ni maskeradu ili komercijalnog savjetnika nekretninama, neživim stvarima i čelavim lutkama, tapetama i muzeološkim mirisima u boci za svakodnevnu upotrebu. To je svijet u kojemu je život moguć i u kojemu je beznađe već apsolvirana, jučerašnja lekcija.

Bez dakle lažnih uresa rokoko-tjeskobe, koji kite pozornicu vijencima i umjetnim cvijećem, sredstvima i rekvizitima mučilišta, spravama i kotačima smrti za gorko spravljene naslade. Jedna je kuća za ovog umjetnika dovoljan razlog za sliku. Što kažemo – kuća!? Jedan sivi blok zariven u duplju krajolika koji ga svojim sivilom grli. Jer kakvo je veselje vidjeti noć za one kojima je tama nepostojeća i koji od svake slike išču zeru naslade i iskrnu rasonode? To nije ni san spavača koji panično napušta svijet, jer prag je svijesti nemoguć-e prijeći bilo u kojem smjeru.

Nikakav dakle sklop zagonetnih montaža, jer sve su stvari poljudene i dišu mjerom ljudske potaje i intimizma. To je samosvijest predmeta natopljenih značenjem: to je svojevrstan ontološki primus koji omogućuje da se obuhvati ništavilo, ili, preciznije, „da ništavilo mislimo predmetno”.

Te slike nisu ni montažne kućice kojima pronaći ključ znači razoriti kuću. Jer ondje je sve u ključu: svaka tajna i svaka naslada. Ako otvoriš te lažne dveri, te kulise lažne melankolije, smije ti se maska praznoga neživog bića. Iza prividne skromnosti nazireš hvalisavost, iza teških draperija voajersku svilenkastu koprenu uz tijelo žene. Iza prividne muke pozu besposlenog lakrdijaša što druge pravi budalama, i njegovo zadovoljstvo traje koliko i zabluda drugog oka. Nikada stoga nije na ovom mjestu carevao trud u šivanju kostima i scena, mjesečara i nadstrešnica, skela i krletki za šišmiše. Stoga je i najtočnija tvrđnja I. Zidića, od koje istinu govoreći ne mogu smisliti bolje, da je Bifel „egzistencijalist nadrealističkog slikarstva”, premda nam jasno ostaje vlastito nahodjenje i tog nadrealizma i egzistencijalizma.

Pratiti ovo djelo znači utvrditi jedan tok na relaciji između



tradicije (od recimo Sijenežana do J. Račića i M. Stančića) i ovovremenih poetika. Svakako je djelo Josipa Bifela stajalo u odnosu na tradiciju u jednom obliku zavisnosti. Pa ipak, Bifelovoj je lađa matična luka ostajala nejasnom. Ta je plovidba trajala ne notirajući senzacije i bučna pristaništa, nego plovidbu. Ona je zapinjala na nekoliko raspoznatljivih elemenata (npr. voda, kuća, čovjek, lađa), ali nije nikada dosegla simbolički smisao. Nikakve naslade u stvarima: one su golotinjom prisutne. Nije uostalom ni bila slikareva snaga u tome da izmišlja modalitete i nove sadržaje i da ih po volji dodaje ili oduzima simulirajući nekakvo „traganje” ili „evoluciju” same poetike. Pomaci se odvijaju unutar osjetljiva duha i zahtijevaju više fenomenološki nego inventarski, više značenjsku nego ikoničku akciju. A ikonička dimenzija nije nikada u Bifelovu djelu bila bez značenja: ona je smjer utopljeništa prividno besciljne egzistencije.

Što možemo učiniti sa svojim tijelom? – pita se jedan suvremeni estetičar. Bifel isto pita ali drukčije odgovara. Svejedno kamo će tijelo, jer ono sa sobom nosi tamnicu egzistenci-

je. Svejedno kamo će tijelo, jer „ono govori sve jezike” a plače „svima razumljivim”.

U izdvojenosti ovog slikara nema ničega nejasnog. Lako se iščitavaju plodovi ovog svijeta koji nije pribjegao Ivančićevim melankolijama, Vaništinim tajnama ili nostalgijama V. Jordana. Pa ipak, šira mu je porodica brojna. Evo (s pretenzijama): Schopenhauer, Sijenežani, Fra Angelico. Skromnije: od Josipa Račića do Miljenka Stančića, od Buffeta do Balthusa ili Ch. Bernarda. I da dalje neodgovorno ne nabrajamo bez obveza na preciznija tumačenja dodira i prožimanja, naglašavamo da relacija s djelom Vasilija Jordana obvezuje na preciznija razgraničenja njihovih dodira i zavisnosti, i to metodom različitosti.

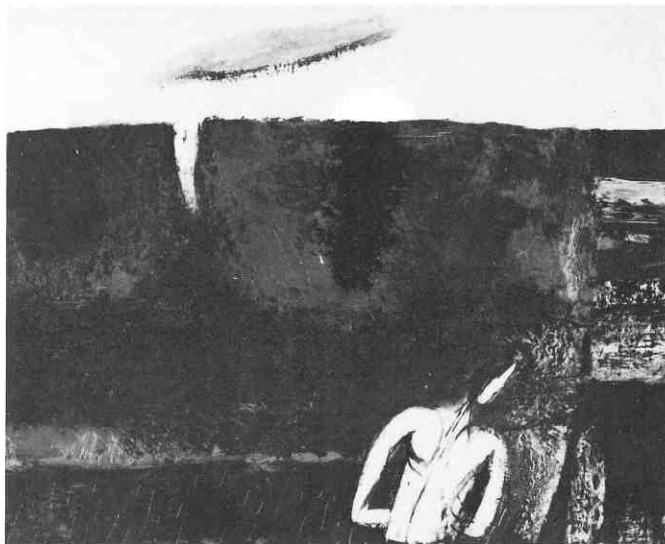
Bifelovo djelo zagrizlo je u gorku koru kruha, u direktnu korespondenciju sa svijetom. „Ja” je Jordanova projekcija u prošlo po kojemu je sad. Kod Jordana riječ je o iluzionističkom, kod Bifela o stvarnom i mogućem prostoru u njegovoj širini i dubini. To je slikarstvo u kojem „vidljiv svijet nije vi-

Oblak, 1968.

Crtež, 1969.

Obala, 1974.

39



še zbilja, a neviđeni svijet nije više snivanje" (W. B. Yeath). Sloj je snovitog dublji kod Jordana. Kod njega svijet utopljenika, kod Bifela utopljenik u svijetu. U Jordanovu svijetu sačuvane naplavine prošlog, u Bifelovu svijetu nema se kamo. Svijest nema uporište do tijela koje govori: „ovdje ti je boraviti". To je dvostruka nesreća: biti osuđen na sebe i ne moći imaginirati. Kod Jordana je prošli život kao balzam u svijesti čovjeka kojemu su donijete uspomene, dok je Bifelov brod doteglio umorna i izmučena tijela u prenaseljeno potpalublje, u „neveselu kuću", rekao bi Bloch. I premda kod Bifela nema jakih kolorističkih ekscesa, potez kista ostaje vidljiv. Jordan daje površine tonalno s lazurnim nanosima i uglavnom u zemljanim bojama. Kod jednog i drugog stabilnost scene, ali s različitim predznacima. Jordan „pije iz vrela uspomena", Bifel iz gorkog bokala. Jordan je oslobođen tijela, Bifel u njemu tamnuje. Tijelom „niti živi niti umire".

Govoriti o Bifelovu djelu znači šire implicirati. Znači govoriti o široj problematici jedne uvijek važeće poetike koja svoj kriterij nameće i vremenu i stilistici. Kao da se njegovo djelo drži nekoga drugog kodeksa vrijednosti, premda je morfološki i psihološki neosporno u vremenu. Imajući egzistencijalističke pretpostavke ono nije, u ikoničkom smislu, moglo zaobići figurativno – odnosno zanemariti postojeću dimenziju razumljivog. Jer Bifelova slika nije drugo do napor ka cjelovitosti svijeta, za što vjerodostojniju realizaciju slike i slikara, slikara i svijeta. Po tome on i nije slikar u smislu po kojem je slikarstvo „činjenica oka" ili puki „raspored boja po površini". Za njega je slikarstvo kao i poezija za Tina Ujevića: „religija savjesti", što je uspješno prebrodila sve „posljednje šanse" i „zbogom umjetnosti".

Neosporno – on je baštinik tradicije. „Vjerujem da je slijediti neki trag način prevladavanja" – kaže Bifel. „Ne želim zatomiti živo divljenje za umjetnost drugih." Molim lijepo! I s gledišta morala i s gledišta (ako se želi) puke diplomacije ili retorike! Diogenova svijeća bila bi davno potrošena i ne bi pronašla ništa srodno u konglomeratu taština i mramornih bista.

Istina, može se sve i drukčije intonirati. Može se (recimo) relativna stabilnost (morfološka, ikonička i dr.) ove poetike tumačiti i nepomičnošću ili nedostatkom senzibiliteta koji „ne osjeća vrijeme", ili ispraznom osamom koja je i slijepa i gluha za sve „novo" ili „drugo". I premda je insinuirati i ovako postaviti stvari doista neinteligentno (uostalom i ne odgovara primjerima iz suvremene umjetnosti), nama uistinu nije nimalo teško dokazati ovo prvo: vrline te poetike i darove relativne tišine.

Jer terori „izraza vremena" zaboravljaju temeljno: da je taj zahtjev prije svega poziv k autentičnosti (što znači da podrazumijeva i nekonvencionalni jezik). – Drugim riječima, u svakoj novoj slici raspoznati njezin specifičan i individualni znak. A oformiti novu estetiku, odnosno stvoriti svijet, uvijek je bilo teže nego mu se predati. Kriterij originalnosti postaje interesno polje duha, a ne širina koja jede osobnosti. Nekritički zahtijevati „pripadanje vremenu", a da se pri tom nema ni približno jasna svijest o modalitetima pripadnosti,



ne znači ništa drugo nego razderati lice i navući masku. I kao što se posve neopravdano i površno sudi (uglavnom s pejorativnim tonovima) o novim pojavama i izrazima (tzv. „izmima“), zaboravljajući pri tom njihovu bitnu odgovornost u vremenu, tako se jednako lako isključuju i „konzervativizmi“, pri čemu je vrlo često kriterij sam jezik a ne njegov smisao, fizika a ne sadržaj djela.

A zaoštravajući ovo pitanje do krajnosti, možemo reći da ne živjeti u svom vremenu ne znači istodobno i pobjeći iz njega. To može značiti konflikt s vladajućom konvencijom ili kovanje modela da se u neprijateljskom svijetu preživi ili da se nakon bunovnih noći u zoru on osvoji. Ali i primjeri iz moderne umjetnosti (najrecentnije osobito) ne poznaju ovako dramatične alternative i raskršća. Tko može na prvi pogled

reći (a da ne zna vrijeme jednog ili drugog) da između Marianija i Parmiggianina ili Raffaella zjapi praznina od gotovo četiri stoljeća?! Nema sumnje da taj kriterij „pripadanja“ ili „nepripadanja“ vremenu podliježe temeljitoj teorijskoj reviziji i da u najmanju ruku jednostavno iščezava i nestaje u svojoj isključivosti.

Ali, da ne pretjeramo s principijelnim vještačenjima, premda su nam nakane sasvim jasne: poništiti polje isključivosti na temeljima nekih, krajnje sumnjivih, mjerila aktualnosti ili suvremenosti. Jednako tako nimalo nam nije stalo do toga da neku od vrлина Bifelova djela – npr. vjernost figurativnog – uzimamo najozbiljnijim argumentom njegove tvoračke dosljednosti. (Ako je npr. njegova organizacija prostora srodna sijenežanskoj, mjerila ga suvremenosti mogu prigrliti ili pro-



tjerati.) To je uistinu i mogao biti jaki argument nekom soc-
realističkom trudbeniku, ali se taj argument gasi kao da ni-
kada nije ni gorio.

Hoće li stoga Bifelovu djelu vrijeme dati više ili manje za
pravo, više je naše nego njegovo pitanje. Jer taj umjetnik ne
radi ni „usprkos”, niti navješćuje neki novi senzibilitet. Dru-
gim riječima: niti predvodi niti slijedi. On radi kako radi bez
jasnog smjerenja u sutra, premda s vidljivim oslanjanjem o
jučer. A drastično diskreditiranje toga „pogleda unatrag”
znači istodobno zbrisati s lica zemlje velik dio poetika ovog
vremena. Po toj rigoroznosti – ni kamen na kamenu!

Bifelov svijet pripada ovom danu. Taj čovjek ovom svijetu.