

igor
zidić

miljenko
stančić
epilog

Bilo da se arhetipska i mitska davnina nadvija nad Stančićevo djelo, bilo da se djelo iz nje izvija, sadržaji starine — ono prošlosno bića (oličeno u Djetetu) i ono starosno svijeta (oličeno u Gradu) — čine najsporniju značajku njegove modernosti. Drugim riječima, teme su i motivi Stančićeva slikarstva — jer se u njima razastiru »sadržaji starine«! — apostrofirana gnijezda njegova tradicionalizma. Ali da bi inventar ili sadržaj motiva postao sadržaj grijeha protiv modernosti, bilo je potrebno da se posumnja ne samo u aktualni smisao kontinuiranja ili tradiranja umjetničkih iskustava, nego i u simbolsku zasnovanost umjetnosnih jezika. Tradicionalizmu se, prema tome, imputira neka dvojnost govora; on, naime, stvara simbolske likove, što znači da se služi tehnikom neupravnog kazivanja — tehnikom supstitucijâ — i tako dokazuje svoju dualističku narav. Ono *nešto* (Stančićeve) slike uvijek je i ono *drugo* (njegove) misli. U svih je simboličara vidljivi i supstancijalni svijet samo maska skrivene esencije. Apsurdno je tek to što se grešna slikareva povezanost s prošlim evidentira kroz teme i motive, kroz zamjenske likove — kroz maske — kao da iza njih nema simbolom pretpostavljene distance, kao da nema *drugog*, koje će biti i jedino *pravo*. To *drugo* — iza kompromitantnih sadržaja starine — može biti novo i aktualno, a prigovori o tome ne vode računa. Kroz njih, možda, i nesvjesno traje iluzija o svijetu nedvojbenih veličina i jednoznačnih sadržaja, iluzija o apsolutnom identitetu realnoga i slikanoga predmeta, iluzija o svijetu kao homogenom, neproturječnom, logičnom sustavu, koji je — u cijelosti i pojedinostima — vazda egzaktno odrediv. Ali ta je slika svijeta — i iz nje izvedena predodžba modernosti — bila projekcija znanstvenog pozitivizma 19. st.

Dakle: dvojnost se Stančićeva htela raspoznati kao »starinska« čak i u vrijeme kad suvremeni agnosticizam (spomenimo tvorca *relacijâ neodređenosti* Wenera von Heisenberga) svjedoči da je načelo dvojtva jedan od fundamentalnih principa svekolike prirode! Slučaj je htio da su temeljem toga otkrića bila upravo istraživanja svjetlosti: Einstein, de Broglie, Schrödinger, Davison i Germer dokazuju dvostrukost njezina sastava (valovi/čestice) i tako postuliraju njezin androgino-dualistički ustroj: dvije prirode u jednoj (Prirodi).¹ Androgin je stoga institucija Sunca (Svjetla); napor Života da pomiri ništilačka proturječja pomoću *trećeg* ili sveobuhvatnog, a slika kao

1

Usp.: Linkoln Barnet (Lincoln Barnett), ALBERT AJNŠTAJN (Einstein) I SVEMIR (preveo Bogdan Popović), Kultura, Beograd 1956, str. 29—31.



»sinonim svjetla« nužno je »dvospolna«, dvojstvena i dvoznačna.

Očito je da se povremena osporavanja Stančićeve modernosti temelje na jednom prekoncepciranom idealu modernoga, koji posve isključuje simbolički govor. (Tako, na primjer, Zvonimir Maković uvažavanje Stančićeve poetike imputira »likovno neobrazovanim literatima«.) Kao dualistički, tj. fundamentalno ustrojen jezik — onaj koji iskazuje i samu bit svijeta — Stančićevo je slikarstvo umjetnost »simboličnih fabula«, odnosno posvećenje tradicije. Jasno je da negativni tradicionalizam Stančićev treba razmotriti u kontekstu onih prilika i onoga duhovnog obzora koji karakteriziraju prvu polovicu našega sedmog desetljeća (1960—1965); to je vrijeme kad informalno slikar-

stvo na jednoj, a tzv. *nove tendencije* na drugoj strani dosežu svoj apogej.² Sudeći po prvotnom odobravanju moderne kritike³ Miljenko Stančić nije bio rođeni tradicionalist; kao slikarski konzervativac bio je produkt polemičkih strasti: projekcija iz neprijateljskog tabora trijumfirajuće apstrakcije koja »posve isključuje simbolički govor«. Tome cilju, u nas, sustavnije od drugih, teže slika-

2

U tom su razdoblju održane u Zagrebu i prve tri (međunarodne) manifestacije NOVIH TENDENCIJA; NT 1 od 3. VIII do 14. IX 1961; NT 2 od 1. VIII do 15. IX 1963; NT 3 od 13. VIII do 19. IX 1965.

3

Riječ je o kritici angažiranoj na obrani i afirmaciji poslijeratnog moderniteta (R. Putar, J. Depolo i drugi).



ri grupe *Exat 51*.⁴ U estetskome smislu djeluju oni u tragu onog ideala redukcije, koji se objavljuje glasovitom formulom Miesa van der Rohea: »Manje je više«. U njoj askeza i odricanje postaju vrijednosti *per se*. Na žalost, apstinenta konstruira funkcionalist; s njim je — i kroza nj — ekonomija napokon postala metafizika umjetnosti. Redukcija na koju se misli u toj formuli moderniteta jest, ponajprije, materijalna redukcija: ušteda materijala. Dolje ukrasi, oplata, maske, kostimi! Živio minimum! Budući da je materijalni probitak najočitija posljedica uštede, načelo je korisnosti jedan od implicitnih zahtjeva te redukcije pa, on-

da, i te reducirane umjetnosti. Estetski probitačno više se ne razlikuje od materijalno korisnoga. (Neke su od spekulativno estetskih kozekvenija tog ideala redukcije i današnji *minimal art* i konceptualna umjetnost.) Već se u Mies van der Roheovu programu očituje, svjesno ili nesvjesno, nastojanje da se materijalna razina djela izjednači s metafizičkom, da se izvoštiti jednoznačno, jednodimenzionalno, posve transparentno, a-simboličko djelo. Svako se ignoriranje toga programa shvaća kao povratak štukaturi, ornamentiranju, naraciji, historijskom kostimu; riječju: starini i starinskom. Tome nasuprot, Stančić smatra da se smije poslužiti svakim ruhom i svakim vremenom; napose njemu osobito dragim historijskim prezentom. Sve što mu pomaže da se izrazi pomaže i modernosti

4 Ivan Picelj, arh. Boško Rašica, Aleksandar Srnc i pridruženi Vlado Kristl.

da dođe do riječi. Ako se sjeća prošlog — sjeća ga se sada. »Jednog od ovih dana prikazivat će, možda, neko kazalište dramu u kojoj ćemo vidjeti uskrснуće onih kostima u kojima su naši očevi sebe smatrali isto tako neodoljivima kao što se i mi smatramo dok nosimo naša jadna odijela (...); pa zgodi li se da ih obuku i ožive inteligentne glumice i glumci, još ćemo se začuditi kako smo ih mogli onako nepromišljeno ismijavati. Prošlost će se, čuvajući dražest utvare, ispuniti svjetlom i pokretima života i postati sadašnjost.«⁵

Ne začuđuje da su antagonizmi na relacijama Stančić — *Exat 51* i Stančić — postexatovska (geometrijska) apstrakcija bili nezatomivi. Za *exatovce* bit je spora oko *avangarde '51* u odgovoru na *zahtjeve vremena*. Za njih je to vrijeme razbijanja tradicionalnih elitâ i dezavuiranja elitističkih medijâ; vrijeme demosa, brzine i tehnike; vrijeme socijalizacije svih pa i umjetničkih iskustava. Zahtijeva se maksimalna funkcionalnost rada, specijalizacija znanja, industrijalizacija proizvodnje, tehnifikacija sredstava. Nastoji se oko što veće produktivnosti, ekonomičnosti i divulgacije. Ideal je stroj: što brže, što jeftinije, što više! To je doba multipla i serigrafije: serijskog produkta i jednostavnog otiska.

Među *exatovskim* konzervama Stančićeva je subjektivno-fantastična slika — kao djelo vješte ruke — tehnički anakronizam. Za Stančića, međutim, bit je spora oko *avangarde '51* u odgovoru na *zahtjeve umjetnosti*. On zna da vrijeme može sve podnijeti, da se svakom zahtjevu može naći isprika ili razlog, da sve što uopće jest — jest u vremenu, pa imperativu modernosti suprotstavlja imperativ autentičnoga izraza. Ali izraziti se može samo onaj koji se(be) ima, a protagonisti *Exata* predlažu tek to da jedan protežirani, već gotov model (kao što je socijalistički realizam) nadomjestimo drugim, adekvatnijim i suvremenijim, isto tako gotovim modelom. Stančićevo slikarstvo ne odgovara na dilemu kome se prikloniti, nego na pitanje kako se izraziti. Individualizam je, prema njegovu shvaćanju, magistralna tehnika oslobođanja, već i stoga što najbolje protuslovi osnovnoj kategoriji represivne (soc-realističke) kolektivizacije: kategoriji *tipičnoga*.

Prošlo je mnogo vremena — napisao je Josip Depolo — prije nego smo uvidjeli da se mijenjajući konfekciju soc-realizma za konfekciju astratizma baš ništa ne dobiva: jer nema slobode u konfekciji, ni umjetnosti u neslobodi.⁶

⁵ Baudelaire. LE PEINTRE DE LA VIE MODERNE; CURIOSITÉS ESTHÉTIQUES . . . , cit. izd. str. 455.

⁶ Josip Depolo, STANČIĆ I AVANGARDA, NIN, 1047, Beograd, 31. I 1971.

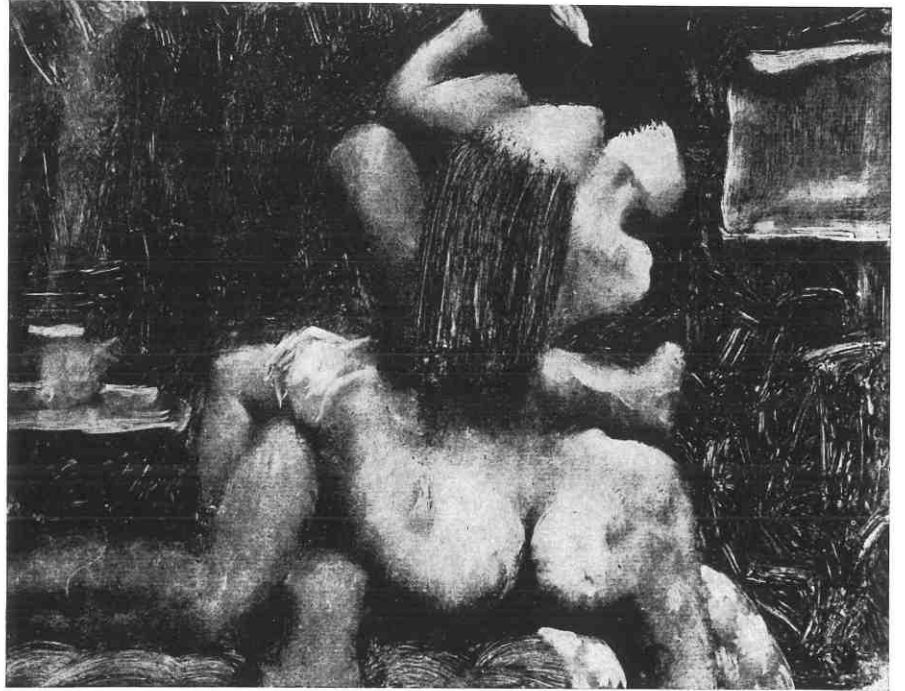
Kad se određuje spram prethodnika, Stančić rado upozorava na svoj antiakademski odnos prema objektu — njemu je predložak samo poticaj, a ne i model — a u usporedbi s Račićem, koji mu je od svih bio najbliži, od svoga će »slikanja napamet« načiniti signum distinctionis: ogradu protiv nametljivosti stvarnoga svijeta; protiv deskriptivnosti, realizma, Münchena.⁷ Uostalom, godine 1959. moglo se čuti da mu je djelo niz »protesta protiv mrtve prošlosti.«⁸ Iz toga zaključujemo da u očima moderne kritike njegova modernost tada još nije bila sporna. Počelo je oniričko-nadrealnim, erotskim monotipijama (zima 1950 — proljeće 1951), koje pripadaju prvim antidogmatskim i antitradicijskim iluminacijama cijele nam poslijeratne umjetnosti. On je protiv soc-realizma, ali nije ni za tradiciju moderne (Cézanne, impresionisti). Prevratno-provokativni nukleus tih djela nije, doista, dvojen: i ona pokušavaju biti nešto *treće*. Dirajući u tabuiranu temu »zagrljaja«, slikar od prvotno muškog i prvotno ženskog — prožimanjem i pretvorbom — pokušava sagrađiti *biće dvojine* u kojemu će biti sadržano i jedno i drugo, a neće biti odijeljeno, samo za sebe, ni jedno ni drugo. On se posvećuje nemogućem ili — kako bi rekla Simone Weil — »ljudskom životu«. Nemoguće je, naime, ono što izmiče: *živjeti* nije *imati*, nego *gubiti*. Život, dakle, nije stvaran: »Samo nesreća čini da ga osjećamo.« Ono što nas uznemiruje dok promatramo Stančićeve monotipije — ono što čini da ih osjećamo — dah je pogibelji: ta su djela puna kanibalski tjeskobne tmine. bremenita blizinom neke neodgodive nesreće: djela-smrtopisi. Ako je ista sadržajem Stančićeva erotikona, onda je to *povlastica* (i poslastica!) *smrti*: intenzivno osjećanje tijela, tj. života, tj. nemogućeg. »Želja je nemoguća: ona razara željeni predmet. Ljubavnici ne mogu biti jedno, kao što ni Narcis ne može biti dvoje.«⁹

Mladenačke monotipije Miljenka Stančića udovoljavaju bitnom kriteriju novine; one čine vidljivim ono što je dotad bilo neviđeno. Iz njihova se turobnog sivila dižu mitovi Erosa i Metamorfoze. U njima se miješaju strast za posjedovanjem i čežnja za promjenom; subjektivno i objektivno, one prizivaju i hoće nešto što još nije tu. Preobrazbe *Ljubavnikâ* pokazuju kako se sreća ispunjenog erotskog sna pretvara u nesreću uništenog »objek-

⁷ U razgovoru sa Sašom Verešom; RAZGOVORI O UMJETNOSTI, 7 umetnosti, Beograd, 25. II 1953.

⁸ Josip Depolo, Zreli ciklus, Vjesnik, Zagreb, 24. IX 1959.

⁹ Simone Weil, Dnevnik (fragmenti). Prijevod: Ljerka Mifka. (Prepisao sam te odlomke u bilježnicu iz nekog davnog »Studentskog lista«, zagrebačkog. Godine i datuma ne sjećam se.)



ta« erotske pustolovine. Zagrljaj je gigantska metafora bitka: u njemu su i »šećer i vitriol«, u njemu vlada zakon jačega, a kanibalsko-sodomističke sekvence druguju s prizorima »dobrog života«. Sav taj košmar ispune samrtni cvil i prijeteće slatki zvuci: glazba rakovičko-mirogojska, crveno-crna, de sadeovska. Oспорava li itko ta mala remek-djela nabrekla od požude? Samo učitelji čednosti, demagozi: »Je li to umjetnost potrebna našem radnom čovjeku?« Karizmatička se avangarda gnuša Stančićeve karnalnosti; ona iz higijenskih pobuda uzmiče pred potopom od krvi, suza i žuči u koji on baca arku ljudskog tijela punu sjemena i divljih životinja. Dok kistom veže ljubavnike, on je Noa kome govori Gospod: *Povjeravam ti sve svoje zvijeri; ne da ih ubijaš, nego da ih spasiš!* O krznu mehaničari ne govore; na meti su naše Cerebralne Prethodnice samo lonci Stančićevih mrtvih priroda. U dane kad on počinje izbavljati progone žvotinje i vraćati u sliku ono Nepredvidivo (prosinac 1950) samo se još u tišini Motikina atelijera gomilaju invencije rasnoga istraživača. Murtićeva se hedonistička narav, prevladavši ratne traume, odala uživanju u prirodi: on krstari jugom i slika predjele dokolice; ali s visoka i hitrinom koja nagoviješta odvajanje od tla i napuštanje predmetnosti. To su tek najave; nije još nastupilo ni vrijeme uznemirujućeg *Doživljaja Amerike*, a do čitanja će manifesta grupe *Exat 51* proći puna godina dana.¹⁰

Tko bi mogao, u kronologiji naših metamorfoza, zaboraviti na Stančićeve? To prije što je svaka od njegovih *golih životinja*, bivajući dvoznačna, bila i naša: sanjarija o dva akta ili iskaz o *namom* (der Akt) i o *činu* (l'acte): eros pobune. Na kraju, zao duh — ljubavnik, magarac, Sotona — uvijek nađe svoj povijesni domicil. Njegovi su rozi sada već izdašno ovjenčani lovorovim listom: Miljenko Stančić je, »u prvom valu poslijeratnog modernizma, predstavljao i najizloženiju točku nadrealističkog nadahnuća, jedini čvršći zalog mutne i nejasne vjere na koju su se mnogi pozivali...«¹¹

Taj je položaj *izloženog* svestrano ispitan, i zacijelo nećemo pogriješiti kažemo li da je slikareva pionirska uloga kritički definitivno verificirana. Priznalo se da je prvi u Hrvatskoj i Jugoslaviji, poslije 1945, obnovio oniričko-erotsku tematiku i na nov način izrazio kafijski nacrt sudbine:

10

Značajne su Motikine izložbe u Zagrebu 1952. i 1953; Stančićevi se LJUBAVNICI »krišom« pokazuju, u mapi, na izložbi s Vaništom, 1952; Murtić je svoj DOŽIVLJAJ AMERIKE prikazao 1953. u Zagrebu i Beogradu; EXAT 51 prvi put izlaže 1953.

11

Tonko Maroević, MILJENKO STANČIĆ (1926—1977), Čovjek i prostor, br. 293, Zagreb, kolovoz 1977.

metamorfozu bića.¹² Piše se da je »u odlučujućem trenutku«, na početku pedesetih godina — »u istojskoj smeni koncepcija i generacija« — bio tvorac stila koji sabire iskustva de Chiricove metafizike, magičnog realizma i nadrealističkih *premašivanja stvarnog*.¹³ U ogledu o počecima poslijeratnog beogradskog nadrealizma Đorđe Kadrijević nalazi da ishodište magistralne linije treba datirati u 1952/1953, što potvrđuje da Stančićevo djelo ne nastaje ni u dosluhu s nekom novom »klimom«, ni pod utjecajem neke »škole« ili »tradicije«.¹⁴ Neizbježnost toga zaključka samo osnažuje pretpostavku po kojoj se izvori njegova nadrealizma nalaze duboko »u slojevima subjektivnog svijeta erotike«.¹⁵

Preostaje još samo mogućnost da se Stančićev doprinos u borbi s dogmatskom retorikom, s ideološkim zloupotrebama svjetla i sjene — umanji minoriziranjem fantastike i nadrealizma kao sredstava ograničene djelotvornosti; kao instrumenata *nečistih* (vezanih uz tradiciju) i zato nepodobnih za djelo istinske Pobune; Pobune koja znači Obnovu. Iako je teško, pa čak i apsurdno, pretpostaviti da bi se iz *subjektivnog svijeta erotike* mogao ožeti rukopis oficijelne umjetnosti — da bi se našla Država spremna da tuđi Kist umače u svoju Tintarnicu, da privatna pisma čita kao svjetske zakone — jedan od najljućih prigovora smjera baš na to da se nadrealizam vještije od *Exata* i ostalih udvarao Vlastima i Puku, Moći i Masi.¹⁶ O rezultatima toga udvaranja izvještava jedno slikarevo priznanje: »Kad sam prije 14 godina pokazao prvu kolekciju svojih simboličnih fabula, one su iskreno neprijatno primljene. One u stvari nisu imale ni teoretskih pristalica. Moj profesor nije htio da ih vidi. Pisac nedavnog i najafirmativnijeg teksta o *Mrtvom djetetu* savjetovao mi je da tu sliku ne izlažem. (...) Drugi, opet, koji danas postavlja one moje slike iz 1952—4. na magistralnu isturenu ta-

12

Usp.: Aleksa Čelebonović, SAVREMENO SLIKARSTVO U JUGOSLAVIJI, »Jugoslavija«, Beograd 1965.

13

Usp.: M. B. Protić (Predgovor u katalogu samostalne izložbe Miljenka Stančića), Salon MSU, Beograd, 30. IX — 20. X 1966.

14

Đorđe Kadrijević, POČECI POSLIERATNOG BEOGRADSKOG NADREALISTIČKOG SLIKARSTVA, Život umjetnosti, br. 3—4, Zagreb 1967, str. 71, 79.

15

Jelena Uskoković (Miljenko Stančić. Predgovor u katalogu retrospektivne izložbe M. Stančića, 1951—1970), Moderna galerija JAZU, Zagreb, prosinac 1970 — siječanj 1971.

16

Zvonko Maković, PJEVANJE I/ILI SLIKANJE, Studentski list, Zagreb, 12. I 1971; isti, MILJENKO STANČIĆ, Umetnost, br. 25—26, Beograd, januar — jun 1971.

ćku našeg kretanja, registrirao me je tih godina uglavnom kao pornografa.«¹⁷

Biti između — to je srž Stančićeva podviga; ali dok ispunja Prazninu, on opisuje svijet: tragično je jedino istinito ili: tko se izgubi, taj se i pronašao:

*Sinoć sam legao u krevetić
lijepi bijeli krevetić
dobivši poljubac preko usana i obraza.*

*Ugasilo se svjetlo i nije me više
ništa uznemiravalo.*

*Izmolio sam Anđelemojdragi
u svome krevetiću
i zaspao sam.*

*A jutros kad sam se probudio
u svom četverouglastom krevetiću*

*on je bio na ulici
na ulici između slastičarne i trafike.¹⁸*

Između sinoć sam legao i jutros sam se probudio — u mraku zbito se sve što se imalo zbiti: Sogni d'oro! Svijetle li oni samo u već prošloj noći ili još i sad pozlaćuju dnevnu ulicu, punu slatkiša i olovaka? Lijepa, bijela (slamnigovska) pjesma udomila je i Stančića. Njih su dvojica, ali je svijet jedan. Krevetić. U njemu i u snu neizgovorena želja nosi i premješta stvarne predmete. Tko se probudi »negdje drugdje« zna da mu je poći na *kratak izlet*, da mu je sjesti za *posljednju večeru*, da mu je *izgubiti zavičaj*, oploviti Crno more.

Stančićev je krevet zapeo na pola puta između dvaju izloga. Oko njega se okupljaju znatiželjnici. *Koji Stančić? Kakav krevet?* Ali starost nam kreveta ništa ne kaže o sadržaju sna. U Stančićevu slikarstvu stari se krevet prostire sitnom dječaku. *Tako je kasno* — mrmlja Shakespeareov nesretnik¹⁹ — *da je gotovo rano.*

(1978)

17
Dragoslav Đorđević, MAGIJA ŽIVOTA MAGIJA UMETNOSTI, Borba, Zagreb, 16. X 1966.

18
Ivan Slaming, KREVETIĆ; NARONSKA SIESTA, Razlog, Zagreb 1963, str. 38.

19
Parafraza prema Shakespeareu; ROMEO AND JULIET, III/4; THE COMPLETE WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE, cit. izd. str. 783.