

ive  
šimat  
banov

vasilije  
jordan

U najboljem tekstu koji je o nadrealizmu kod nas napisan Igor Zidić je utvrdio da »nema hrvatske nadrealističke škole«<sup>1</sup> sa čime se, »pritiješnjeni dokazima«, ne možemo ne složiti. Brojne posljedice nadrealizma u hrvatskoj i jugoslavenskoj likovnoj umjetnosti (u Sloveniji: Maleš, Kregar, Spacal, Sedej, Debenjak i dr., ili u Srbiji: Miodrag Đurić-Dado, Tošković, Šejka, Lj. Popović, O. Ivanjicki, Veličković i dr.), iako nisu vremenski ni morfološki koincidirale s doktrinarnim evropskim nadrealizmom (koji se javio iz prvobitne ortodoksnosti nadrealističkog manifesta i pokreta), ipak su »proširile prostor« i mjesto »za nadoknađivanje izgubljenih mogućnosti«<sup>2</sup> u odnosu na evropski likovni kontekst. »Dobivajući na vremenu naš je nadrealizam bivao sve nadrealističkiji, premda pretežno u vanvremenu, odnosno u zastarjelom značenju«<sup>3</sup> — kaže Igor Zidić.

Ne ulazeći u nekakvu razvojno-povijesnu rekonstrukciju ni kronologiju cjelokupnoga nadrealističnog slikarstva, ili, koliko je i kako pojedina sredina kasnila na izvorištima nadrealističkih vrela, željeli bismo istaknuti plodonosnu (u kvantitativnom i vrijednosnom smislu) posljedicu<sup>4</sup> »ortodoksnog« nadrealizma — posljedicu što se očitovala u heterogenom i difužnom oblikovnom tj. stilskom kompleksu koji je značio afirmaciju svih individualnih pristupa i izražajnih postupaka što su ostali u široj duhovnoj sferi i oblasti nadrealističkih poetika, iako izvan povijesnog nadrealizma i zadržavajući samo neke od njegovih komponenti. Iz toga proizlazi da za nadrealizam pitanje povijesnog trenutka nije pitanje od posebnog značenja. Što više, pitanje nadrealizma (kao pokreta i programa)

1

Igor Zidić, Nadrealizam i hrvatsko slikarstvo, str. 17—58, Život umjetnosti br. 3/4 1967.

2

Jelena Uskoković, Predgovor katalogu izložbe Vasilija Jordana u Modernoj galeriji u Zagrebu, Zagreb, 22. 12. 1972 — 14. 1. 1973.

3

Igor Zidić, ibid.

4

Dodajmo da je naš »zakašnjeli nadrealizam« »zanemario« svoje ortodoksnе pretke koji su gradili svoj nadrealistički jezik u pravo na jeziku — na automatskom izricanju verbalnih sadržaja kao »čistom izrazu« fizičkog i psihičkog automatizma iznad svih »estetskih« ili moralnih preokupacija — što u pogledu slikarskog izražavanja nije bila odviše humusna premisa u uskom grlu Bretonova Manifesta (1924), »Literature«, proroka nadrealizma (A. Breton, Lautréamont, Jarry, Rimbaud) koji su ozakonili nadrealističke principe stvaralaštva, primjenjujući te principe prije svega na prozni jezik i pjesništvo.

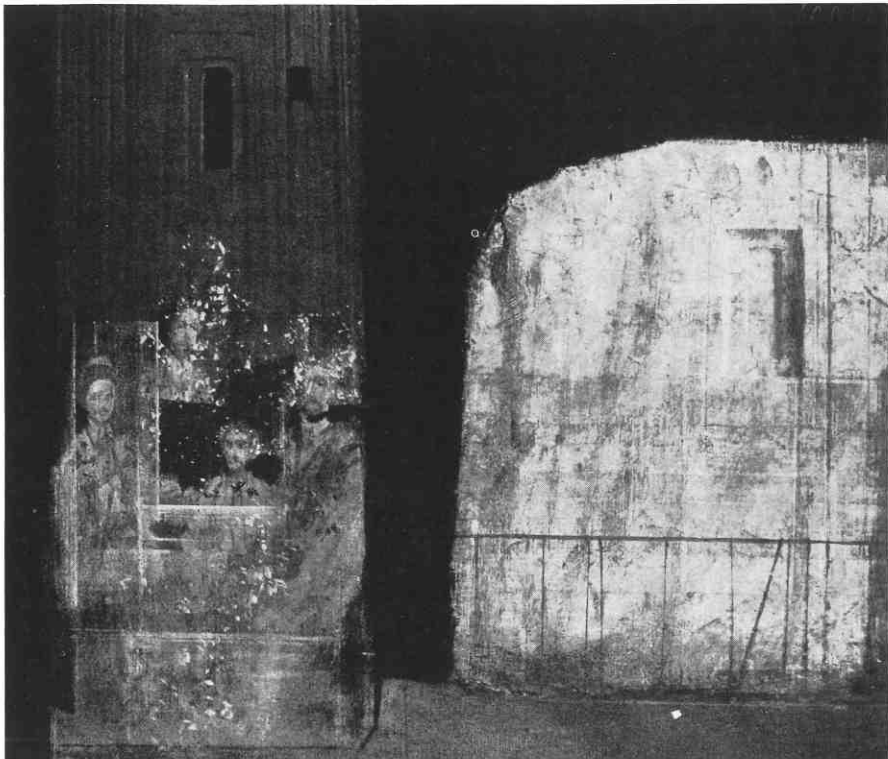
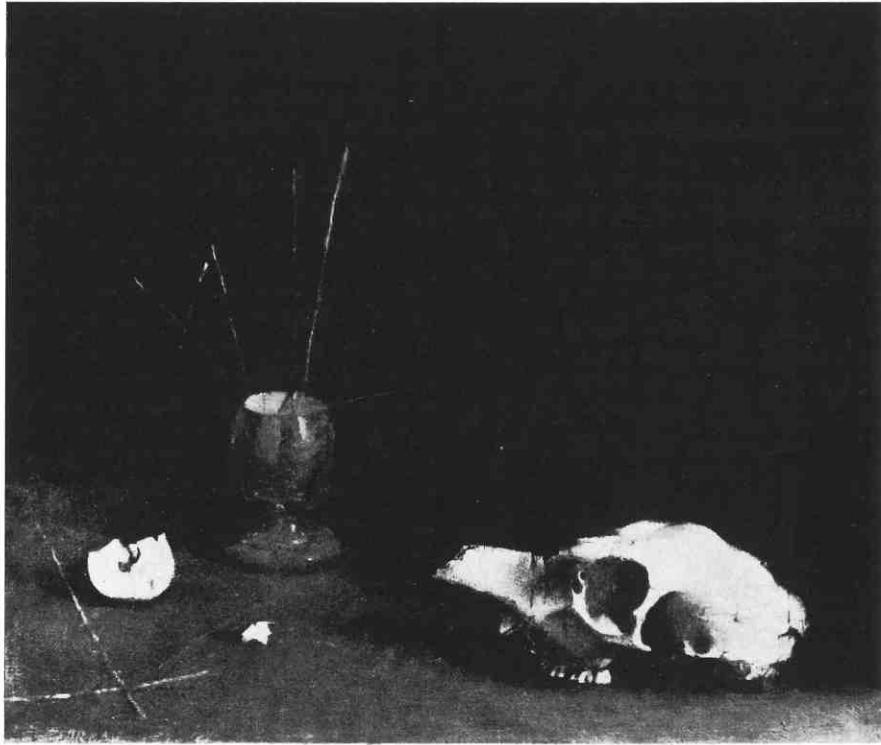
pretočilo se iz pitanja povijesnog stila, tj. »čistog« nadrealizma, u »iznevjereni nadrealizam« jakih individualnih likovnih egzistencija. Pitanje nadrealizma postalo je pitanje ne toliko načina i metode koliko cilja. Ta aktualnost nadrealizma dana s najplodonosnija je posljedica njegove povijesne smrti.<sup>5</sup> Stoga »postnadrealizam« u hrvatskoj likovnoj umjetnosti, iako uvjetovan »evropskom kulturnom periferijom« kakva je naša zemlja, nije stvorio već pomalo poslovičan kompleks »receptivne sredine« (Zidić) u odnosu na epicentre umjetničkih impulsa, nego je rezultirao specifičnim nadrealizmom koji je po svojoj likovnoj i sadržajnoj morfologiji i po svojim individualnim diferencijama izvojštio mjesto autentičnog i samoniklog a istodobno i suvremenog slikarstva u našoj i evropskoj umjetnosti. Sveopće pravo na sve načine izraza i na slobodu izbora sredstava stvorilo je pluralizam i raznolikost nadrealističkih (pojedinačnih) poetika, koje su eliminirale strah od retardiranosti i slabašnog odjeka evropskog nadrealizma u ovoj balkanskoj pustari — odjeka koji bi gubio na svojoj programatskoj jasnosti i morfološkoj artikuliranosti što u »čistom« obliku zrači iz epicentara (koji najglasnije i najdosljednije izvikuju svoj programatski i likovni credo). Istina je da nadrealizam u hrvatskoj likovnoj umjetnosti nema onu oštricu i snagu programa (dekreta) evropskog nadrealizma začetog prije više od pola stoljeća, nego je difuzno rastočen u tihe pojedinačne slikarske »osame« i pojedinačne umjetničke egzistencije koje u svojem specifičnom individualnom repertoriju sintetiziraju i povijesni nadrealizam i vlastito iskustvo. Ta sinteza stvara karakterističnu antitezu. S jedne strane, umjetnik se ne libi »posuđivati« likovne elemente starijih umjetničkih stilova, renesanse i baroka npr., kolorizam sjevera i Španjolske, rembrandtovski i tizianovski udar boje, El Grecov misterij, Caravaggi-ovu dramatiku svjetla, Boschovu morbidnost, specifične nadrealne efekte djela Ucella, Arcimbolda, Piranesija, Piera di Cosima, a s druge strane taj je repertorij uvijek vezan uz psihološke odjeke nostalgije, straha, sna, noći — svojevrsna slikarska interpretacija pojedinačnih egzistencija u kojima zamjećujemo »očaj kao bolest nasmrt« (Kierkegaard). Ta antiteza tvori, obratno, i sintezu u kojoj je svaki izbor pravilan izbor, a svaka slikar-

ska metoda primjerena ukoliko koincidira sa psihološkim iskazom umjetnika samog — iskazom koji izvire iz boli ljudske egzistencije (diferencijalne međusobno različitostima karaktera) i egzistencijalne muke koja nalazi svoje olakšanje u fantazmagoričnom snu Detonija, »erotskoj provokaciji« M. Stančića ili »konzervativizmu« Vasilija Jordana.

Jordanov početak? Duboka pozornica. Trg ili ulica. Bubnjar kao prolog. Crnina kao kontrapunkt bjelini. Izgubljena i ostavljena lutka kraj koje prolaze mrtvačka kola. Delski ronac započinje svoj hod u dubinu sjećanja, u »prijetnju noći« i »slutnju groba«. Već prvim svojim djelima taj se radikalni pesimizam nazire u Studiji (1956), tamne game, i iz čije crnine izranja svijetla lubanja nekog preživjela i jedna porculanska čašica uz napol jedenu jabuku. Slikarska maksima V. Jordana već je nagoviještena u rekvizitarnju simbola i tame, koji su zapravo duboke i neprozirne sjene noći, kontrastne bjelini simbola što na toj antitezi grade muku egzistencijalne pustoši. U Marcia Funebre (1960) ima dovoljno svjetlosti i prozirnih obojenih sjena koje stišavaju pulsiranje boje i dovede do njezina suglasja s drugom. Nije li to ona »poetizacija jeseni«, kako je lijepo izrekao Saša Vereš, poetizacija koja bi više odgovarala kojem venecijanskom vedutistu i magličastoj izmaglici nego atmosferskoj preciznosti Jordanovih kasnijih djela. Prizor se doima kao neka daleka jeka svjetla kasnog popodneva nakon što je sunce sažgalo zemlju i rastalilo svoj zlatni amalgam koji se sporo razlijeva ulicama i trgovima Jordanove periferije. Nisu li i to plodovi Jordanova učenja načela »koje mu kondenzirano daju epohe« (Zidić) — načela vedutnog kolorizma Venecije ili koprenastog sfumata u pozadinama slika urbinskih i venecijanskih majstora. Boja djeluje meko poput pastela. Tonska izjednačenost predmeta i prozirne sjene još su uvijek metodička ishodišta Vasilija Jordana u smislu tematiziranja sudbine čovjeka. Jer, eto i aktera! Eto nailazi ta tužna povorka s mrtvačkim kolima što bešumno klize ulicom. Bez njihova mimohoda bio bi to spokoj provincijskog gradića što nudi (sanatorijski) mir nervno oboljelima i mnogo sunčanih dana u godini. Cijena života je smrt i obratno. Cijena dana je noć. Na tim antitezama odvija se ljudska egzistencija u kojoj je »put prema gore i put prema dolje jedan te isti« — kako bi rekao Heraklit. Taj put iz Dana u Noć nastavljaće Jordan križnim postajama Menažerije (1961), ili Materinstvom (1962) gdje se svjetlost gasi i ostaje zatamljena jedva prohodna tmina zagasite boje cigle i sasušene sukrvice. Jordanovo djelo ovdje zadobiva onu me-

5

Problem je slikarskog nadrealističkog izraza bio najočitiiji jer on isključuje automatsku gestu samom prirodom likovnog znaka. Taj je problem, kako primjećuje Tonko Maroević, bio premošćen »salamunskim rješenjem«, tj. »naglašavanjem prevlasti nadrealističkog duha nad nadrealističkom tehnikom«. T. M., Nadrealizam i hrvatska likovna umjetnost, 15 dana br. 5 1972, str. 16.



tafizičku mučninu boje koja svojom fakturom i svojom muklošću odgovara gotovo izgubljenom kolorizmu katakomba; prije katakomba Sicilije nego Rima. Katakomba Domicile u Rimu, a još više »sasušena« membrana boje na stijenama katakomba San Giovanni u Siracusi, svojom zemljanom bezvučnom bojom izražavaju boli duše, vjere i straha istodobno, što ih je dala ecclesia militans — slikarstvo u kojem se krv mučenika liječila na tamnocrvene stijene groba. Boja ovog — a i većine ostalih Jordanovih djela odgovara onoj podzemnoj boji osuđenoj na tminu koja, ma koliko bila puna svjetlosti, prelazi s vremenom u boju krvi, muklog i opornog odjeka lišenog melodičnosti. U Materinstvu je sadržana Jordanova metafizika u kojoj nema više one tonske izjednačenosti predmeta nego svjetlije i tamnije naznake gotovo kazališnog rekvizitarija što postaju »nemirni i nepostojani ureši jedne hirovite pozornice«. <sup>6</sup> Jer to je kazališna inscenacija prizora jasnih perspektivnih planova koji funkiraju kao elementi arhitekture njihove nagrižene i izjedene sakate rustičnosti. Jer u djelu Vasilija Jordana nema zdravog tijela ni zdravog ziđa. A u arkadama njegovih građevina smješteni su likovi nekoga bestjelesnog i nadnaravnog mira: dugokose madone sa spokojnom gestom ruku položenih na koljena ili dostojanstvenik s tijarom u arkadama što su veliko mjerilo t o m p a u katakombama koje primaju prah i pepeo mučenika. Jordan čuva još jedino dostojanstvo njihove funkcije i težinu njihova brokatnog kostima. Alegorija slave (1962) građena je na kontrastu crnog i bijelog, života i smrti, slave i zaborava, ludila i mrtvila, s bijelim i melankoličnim De Chiricovim arkadama na opustjelu trgu, s otrcanom kazališnom zavjesom što postaje providnom od otrcanosti, s antonellovskim portretom i likovima paučinastih udova — sablasni rekvizitarij sprava i strojeva, »lanaca i kolovrata«, kotača izvan funkcije osim što naglašavaju ludilo. Pokreti likova javljaju se kao sablasno bjelasanje sivila i duhom pripadaju predosjećanju smrti u »Il cavallo e la morte« Rydera. Apokalipsa III (1960) donijet će kazališni rekvizitarij jedne pozornice pakla — pozornice koju će naučiti pala lubanija sa službeničkom kapom, razbijeno zrcalo na drvenu sanduku ovjenčano zastavama i crna mrtvačka kola — svojevrsni putujući cirkus ušančen na zemlji sablasnih kratera u kojima prebivaju grozomorna i jezovita bića dostojna ove sablasne pozornice.

Identični ali usitnjen rekvizitarij pakla ponovit će i Sanjarenje (1961). Cirkuski šator i mrtvačka ko-

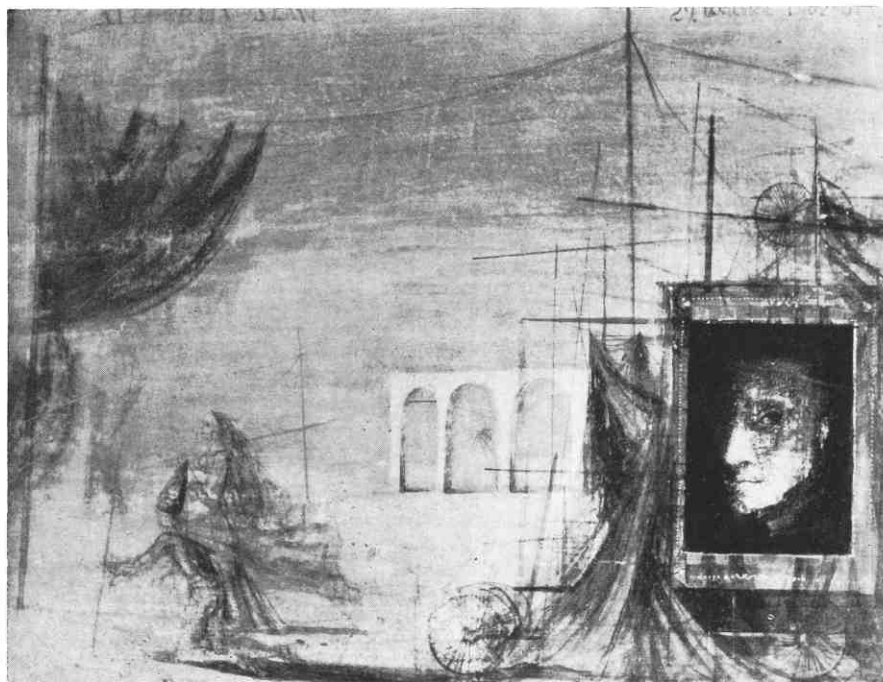
la, bjelina arkada i modni skelet za žensku haljinu starinskoga kroja. Elementi morbidnog svijeta Hieronimusa Boscha nagoviješteni su u nagoj ženi otečena trbuha i u kitnjastoj katedrali-zvoniku što se diže snagom babilonske oholosti.

Ciklus »Mrtva djeca«, kako kaže Jelena Uskokić, »najmorbidnije je mjesto u dosadašnjem razvitku Jordanovog opusa«. Hereditarnost (1964) ili Relikvije (1964) naglašava u likovnom smislu luminizam chiaro-scura. Namaz zadržava svoju lapidarnost, dok svjetlo, kao ni u kojem drugom djelu Vasilija Jordana, ima svoj »logičan put«: od otvorenog prozora (što je malokad Jordanov »izgovor« za svjetlost koja se konfrontira tami) svjetlo pada na bijelu podlogu na kojoj staklena boca (s octom?) i čavli simboliziraju muku raspetog, a bjelina voluminoznog dječjeg tijela bit će ono svjetlosno zračenje figure iz nje same, što stvara mistiku svjetla koje tako zadobiva silovitiji akcent u kontekstu mraka pozadine.

Ciklus tužnih lakrdijaša postat će kao u Melankoliji (1965) egzistencijalna muka osamljenika i još jedan ljudski martirij na kojemu prazna pozornica čeka aktera, zabavljača, fellinijevskog ozbiljnog i tužnog klauna, veseljaka i Kerempuha. Njegova točka zabavljača pali se na mjestu na kojem se gasi njegov očaj. Još jedan pogled u ništavno (u sebi), a onda zabava za ništavilo. Po svojim tamnozagasitim bojama, bakrene i mjedene teksture (što zadobiše lažni sjaj oksidacije), po dubokim sjenama i bljesku bjeline ovo će djelo zadobiti oživljenu dubinu iz koje će tu i tamo bljesnuti tekstura boje dostojna mletačkog grimiza.

Tamna pozadina i akcenti bjeline nastavljat će se i u Jordanovom ciklusu »Genealogija«. Gotovo se više ne može ni govoriti o pozadini, jer ona toliko koincidira s planovima da usprkos Jordanovu prefinjenom osjećanju perspektivne dubine ostaje »površinska«. Stare obiteljske fotografije po zidovima svjedočit će o rodoslovnom stablu porodice — porodice autokratskih očeva, djece preozbiljne za svoj uzrast, majki urednih i na svoj način klasičnih figura. I dalje: pradjedovi, djedovi, stričevi, svi pređi u dubinu do sedmog koljena, harmonikaši, fiškali, gruntovčani, vjerovnici, dacari, svi autoritativni i pravedni muževi, svi trgovci što gube obraz za dobrobit porodice. Sveta obitelj! Časni građani, zabludjeli sinovi, ljudi čvrstog moralnog uvjerenja, svi sluge crkve božje; ljudi koji revno uplaćuju bratovštine i dijele milodare, i čovjek koji sjedi u jednom te istom kutu crkve i koji se moli na jednom te istom klecalu. Čovjek koji se drži i božjeg i ljudskog zakona: Čovjek što nikad ne započinje objed ako ne izmoli »Očenaš« i »Zdravo Marijo«. Sveti brak! U kojem se zajed-





nički žrtvuje za djecu, a ova opet za svoju, i tako unedogled ta »jalova žrtvovanja«.

»Ima li očiglednijeg primjera promjene što se zbilja paternalističkim poimanjem obitelji od prije pola stoljeća? Ima li boljeg primjera razornog djelovanja što ga vrši ta društvena institucija na čovjeka?« — kaže Jordan.

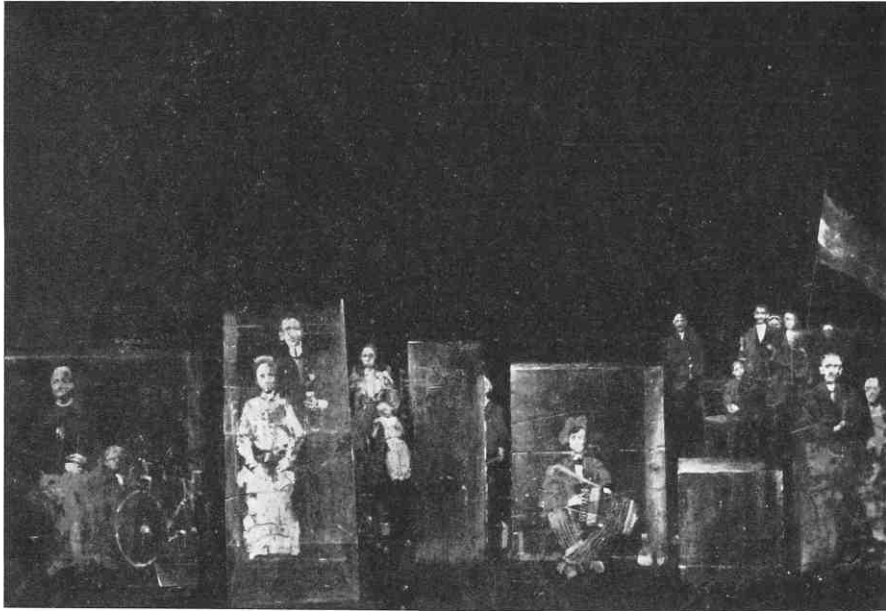
A Jacques Collard dodaje: »Obitelj je značila tradiciju, dogmu društvene predrasude — čahuru zaštitničku i opasnu. Ona također sadrži klice i drugih prisila i ovisnosti za slobodna čovjeka.«<sup>7</sup>

Za slobodna čovjeka!!! Nije li taj usklik odviše nesmotren? Ako smo skloni psihoanalizi i njezinim mehanizmima objašnjenja »libidoznog i sublimnog« stvaralaštva, onda se uvijek možemo pitati: Što bi jedan Kierkegaard bio bez svoga autokratskog oca? Možda slobodniji i neovisniji duh, ali ne »Kierkegaard«. Ili Kafka, npr. Puritanizam, konzervativizam, ili strogost odgoja i kršćanska moralka katekizma! Ne treba li upravo njima zahvaliti za te nataložene i potisnute stvaralačke eksplozije, to jače što su jači presija i »tlačenje«. O kakvoj je dakle onda slobodi riječ? Nije li umjetničko djelo prije svjedočanstvo »očaja« nego-

li pijana i samozadovoljna neovisnost duha i potvrda njegove slobode? Zar poradi slobode Orest ubija svoju majku Klitemnestru, i ne jede li Kron vlastitu djecu?! »Prisile i ovisnosti za slobodnog čovjeka« bit će njegovo trajno nasljeđe. Ako ne brinemo svoju brigu, brinut ćemo donquijotsku sveopću u ime sveljudskog herojskog dobročinstva. Nemogućnost herojskog čina stvara herojski čin. Nedosegnuta prošlost — proroštvo.

Uspomene (1966) predstavljat će skup starih obiteljskih fotografija u crnim teškim okvirima koje čuvaju te obiteljske relikvije, svete uspomene na dobročinstva pređa i njihove moralne nepogrešivosti. Teme obitelji nastavljat će Jordan i dalje u kompozicijama koje će iskazivati jasnu granicu između svijetlog i tamnog (Familija, 1972, Obitelj, 1974).

Jedna je od najinteresantnijih slika Vasilija Jordana Anatema (1969) u kojoj je paleta svedena na niz zemljanih boja mekih i lazurnih nanosa. Figure su stiješnjene u prebivalište crnine, a iznad njih, kao izraziti kontrapunkt toj tmuni, svijetle površine bjeline zida na kojem se kao na frotaži ma iščitavaju arhitektonske naznake i obrisi nekadašnjih arhitektonskih zdanja. Simbolika je lako čitljiva: neproporcionalno velik pištolj vlada bićima koja iskazuju nemoć i strah u stado satjeranih ljudi.



Tema velike nostalgije bit će vidljiva u Jordanovu ciklusu »Homo volans« s pionirima letenja i letjelicama poput ptičurina na kojima se vidi ono bjelasanje sivila naspram dubokih perspektivnih sjena u dubini pozornice. Opsesija smrti, bespovratnosti, opsesija koja nije san nego mora, bit će naznačena u Odlazećem (1972) — i nešto ranije Odlazećem (1968) — gdje svijetli i uniformirani bubnjar udara u svoj bubanj, a kraj njega je raspolovljeni čovjek, sveden na vrijednost biste. Kome udara taj bubnjar? Osuđeniku na smrt ili promociji biste? Je li to tragičnost groba ili žeđ za besmrtnošću? Gdje je tu točka u kojoj se dodiruju stvarno i fantastično, zbiljsko i mitsko? I je li to tako nejasna granica da je ni »najsuptilniji analitičar ne bi umio povući« (Baudelaire)? U ovom slučaju, metafizičko i nadrealno nije s onu stranu realnog: ono je poteklo iz realne boli ljudske egzistencije i čovjekova raspinjanja u traženju smisla ne samo života nego i smrti. Egzistencijalna muka, par excellence.<sup>9</sup>

Ciklus »Jockeya« pokazat će prevlast crnine i simbolničku osamljenost jahača koji tek svjetlošću naznačuje svoju prisutnost poput Raspolovljenog ili Nepostojećeg viteza Itala Calvina. Tu zatamnjenju pustoš rasvijetlit će svijetli inkarnat bijele haljine (slika iz 1972) koja čeka spavača ili umrlog.

9

Igor Zidić u prije citiranom članku naziva Jordana »slikarskim metafizičkom nadrealizma« za razliku od Bifela koji je po Zidiću »egzistencijalist nadrealističkog slikarstva«, i na tome zasni-va njihovu slikarsku diferencijaciju.

Žarkim inkarnatom haljine kontrastira neka azijska božica sa psom na postamentu poput sv. Roka u visinama naših crkava po bregovima. Ili je to možda literarni simbol što se uspeo na pijedestal s kojega se gubi veza sa zemljom — na postamentu dovoljno visokom da tijelo žene ostane čulno i jedro, dostojno besmrtne arkadijske božice. Rekvizitarij nadrealizma, neosporno. Ali, bolnog a ne fantazmagoričnog nadrealizma. Plašt bjeline odjeća je Prolaznika. Kostim u kojem se izmjenjuju glumci ovisno o kojoj je predstavi riječ i u kojem se vremenu odvija radnja.

Arhaika (1970) je najjasnija »arheološka« slika. U zidu koje pripada egipatskom građevinskom slogu i figurama memfiskog razdoblja, s mitskim ptičicama, horusom i zmijom. Sve to ziđe probijeno je prozorom u kojem se ocrta rimski Koloseum. Ta je slika jedno od ključnih djela V. Jordana. Ona je najdublji princip tematskog i psihološkog povratka u prošlost što na čudesan način sintetizira govor jednog razdoblja s govorom drugog, ali kao metafizički *iskaz* konstruktora ovog vremeplova.

Kompozicije velike nostalgije Jordan će nastavljati i svojim novijim radovima: Bicikl-velosipedima (1975) ili Djetinjstvom (1978). »Moje djetinstvo je Selska, Baštijanova, Trakošćanska, dakle Trešnjevka, radnička četvrt, tzv. Crvena republika. Moje djetinjstvo je rat, bombardiranje, ilegalci, agenti, racije, strah, neizvjesnosti, iščekivanje i smrt oca« (V. Jordan). Eto ikonografskih i psiholoških dimenzija slike: na trgovima po kojima promiču dvokoli-

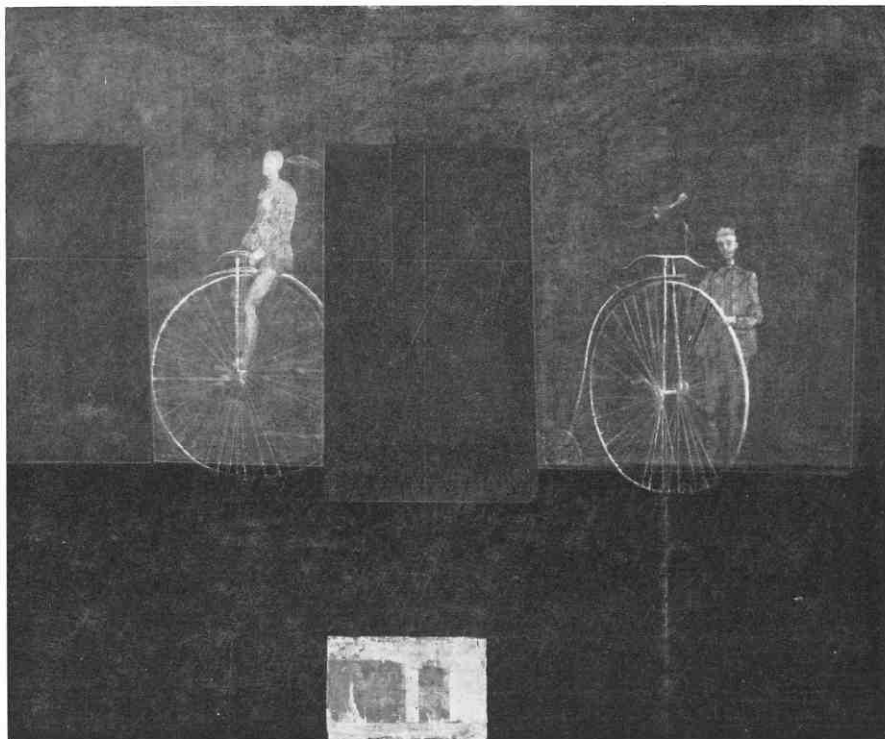
ce iz dokolice, zaboravljena lutka, djevojčica što kotura obruč i poneki biciklist. Tama je ustupila mjesto svjetlu i scena gubi svojstva mukloga nadrealnog luminizma i metafizičku jezu njegovih slika. Djetinjstvo, ma koliko bilo bolno sjećanje, razdoblje je i radosti i nevina zanosa. I svjetla. Jordanova »halucinacija« tragala je u dubinama Bazenâ i Stepeništâ (1978-1979), u kojima je istinski put i prema »dolje« i prema »gore« jedan te isti; on vodi od nivoa ljudske prisutnosti do kolektivnih grobnica usječenih u zemlju. Nivo groba i zemlje u Jordanovim Bazanima granica je bijelog i crnog, mraka i svjetla. U svoju tamnicu mraka bazeni sahranjuju i bubnjara i soldata, hiberniziranog spavača i zanosnog ljubavnika, postajući kolektivne grobnice trajno nestalih u tmuni ili zauvijek zaspalih u staklenu pravokutnom lijesu čekajući »dan uskrsnuća« i neka »bolja vremena« (Vereš). Ovakvo izgleda luministička shema Jordanovih Bazena: sivo-bijelo (horizont) — crno (nivo zemlje) — bijelo (rub bazena) — crno (dno bazena). Tmina razine zemlje istovjetna je i noći groba: na njoj se začinje život i u nju uvire smrt: na njoj su klice naše smrtnosti i naše besmrtnosti. U Noći u kojoj je sve moguće. U Noći potencijalnom Svjetlu.

Sudbina je Vasilija Jordana da će njegovo djelo unutar hrvatskog nadrealizma i likovne umjetnosti općenito ostati uvijek pomalo osporavano. Jer, jednostavno kazano, nismo navikli na takvu slikarsku dosljednost i jedinstvo stila. Djelo je Vasilija Jordana, od prvih njegovih radova do posljednjih, kontinuitet njegova slikarskog i ljudskog stava. Tu će biti sadržane »nezgode« za kritičarska otkrivenja i kritičarsku vidovitost koja je uvijek više voljela pronalaziti »rukopise«, utjecaje, »promjene stila«, što bi ih iskazivali »barometri« fazâ razvoja i stvaralačkih pomaka. Jordan je velika nevolja za kritičara koji se rado predaje čarima analitičke akribije i »silovanju« kojemu je cilj da djelo utrpa u Prokrustovu postelju pa da se mjeri visinom unaprijed utvrđenog sistema i da spram njega pokazuje veću ili manju srodnost — onakvu kakva odgovara našim tezama, štoviše, da bude onakva kakvu je želimo vidjeti. Osporavanost Vasilija Jordana istodobno je i nužno priznanje umjetniku. Da bude svima razumljiv? Mi nemamo ni kriterij pravde ni kriterij istine: jedino nam preostaje moć uvjeravanja, ali posjedujemo slabe mehanizme uvjeravanja. Vrline se ovog djela mogu tumačiti i njegovim slabostima. To je poznata bolest »procjenjivanja prema polemičkim čudima i hirovima našeg vremena o tome što je konzervativno a što proročko, što zastarijelo i retardirano a što vizionarsko, što uzeto a što autohtono.

Izvorišta su Vasilija Jordana srodna izvorištima Stančićeva biomorizma koji je nastavljao onu »plemenitu nit što je vodila od Karasa do Račića (Stančić) pa dalje do akromatskog luminizma Lj. Ivančića i donekle Jakova Pavića. Slikarstvo Vasilija Jordana korespondira svojom tminom i s kasnim djelima E. Vidovića (Lutka sa igraćim kartama, 1948, Stare lutke sa paletom, 1953), ali su njegove crnine i svijetleći objekti više mišljeni nego što objektivno egzistiraju, više nadrealni nego realni, više metafizički nego fizički.

Nadalje, u pitanju Jordanova nadrealizma mnogi su, bojim se, pogrešno okarakterizirali to slikarstvo videći u njemu »poetski realizam« i »transpoziciju jave u san«. Malo je ovdje onoga što bi se moglo okarakterizirati poetskim. Svaka je Jordanova kompozicija nova *kazališna inscenacija* scene s novim morbidnim i zastrašujućim rekvizitarijem, ali sa uvijek istim glumcima u kostimima izvan mode koji su trajna korota jedne jedine tragedije. Nije riječ ni o fantaziji koja ne poznaje stege i granice svoje hirovite nestalnosti. Uostalom, relativna je sloboda fantazije, a u Jordanovu »slučaju« ona je skućena i zbijena pozornica slikarskog martirija, na njoj se odvija trenutak koji je trajno stanje. Svaka je njegova slika križna postaja, od kojih svaka ima svoje posebno zastajanje, svoju cezuru, svoj odmor, svoju molitvu, svoj sudbonosni značaj i jeku.

Kome je do križne muke? Kome je do tolikih postaja ka Kalvariji? Kome je do egzistencijalne mučnine koja se ne poništava vještinom scenografa ili eksplozijom boje. Jordan je graditelj metafizike. Čovjek teatra koji je namjesto govora ustoličio šutnju. Umjesto živih ljudi postavio je na scenu njihove konture. Jordan je umjetnik koji se ne zadovoljava režijom: on bira kulise. On je savršeni scenograf, aranžer scene i rekviziter. Pod arkadom ostavlja čuvara grozomorne tišine sutona, što postaje dio građevine same. Metafizičko i nadrealno u njegovim djelima nisu nikada »druga stvarnost«, jer je taj nadrealizam potekao iz realne boli, iz sumnji koliko i iz nostalgije, iz straha koliko i iz oćaja. »Ja se mućim. Ja pokušavam naći svijet u kojem te muke prestaju. Bio bih naj-sretniji da prolijem boju, da povučem dvije-tri crte i da moj duh i moje tijelo nađu odmor, predah. Ali ne! Opet nova muka. Opet uzaludna potraga osuđena na nenađeno« (V. Jordan).



vasilije jordan  
velociped, 1976.

vasilije jordan  
djetinjstvo, 1978.

Nikada nađeno! Ali koja se to misao može utjeloviti a da ostane cjelovita misao!? Koji se to osjet može reinkarnirati u udar boje, u potez, u svjetlost ili tminu?! I na kraju krajeva, zar graditi taj svoj nepostojani i nenađeni spokoj tako mirno kao Jordan, tako sistematično i s takvom neumoljivom metodičnošću?

»Znam da sporost kojom sazrijevaju neke od mojih ideja sigurno ne odgovara tempu vremena u kojem se nalazim, no ova činjenica mi ujedno govori da te ideje neće u sebi sadržavati i nositi razornu klicu pomodnosti kojom su često načete nedovršene vizije« (V. Jordan).

Kakav san! Riječ je o mori.<sup>11</sup> Ta je mora trajno stanje duha. Ne san, jer on pretpostavlja otrežnje-nje. A ovo je put bez povratka, put prema gore i prema dolje jedan te isti. »Jordanovo djelo — to su vrata pakla.«<sup>12</sup>

11

Bogdan Mesinger pravilno uočava da nije riječ o snu nego o mori. »To nije san, to je mora... i groteskna scena bezvlada.« Katalog izložbe u Vinkovcima, 5. III — 29. III 1976.

12

Ibid.

