



zvonimir mrkonjić

slikarstvo
jakova pavića

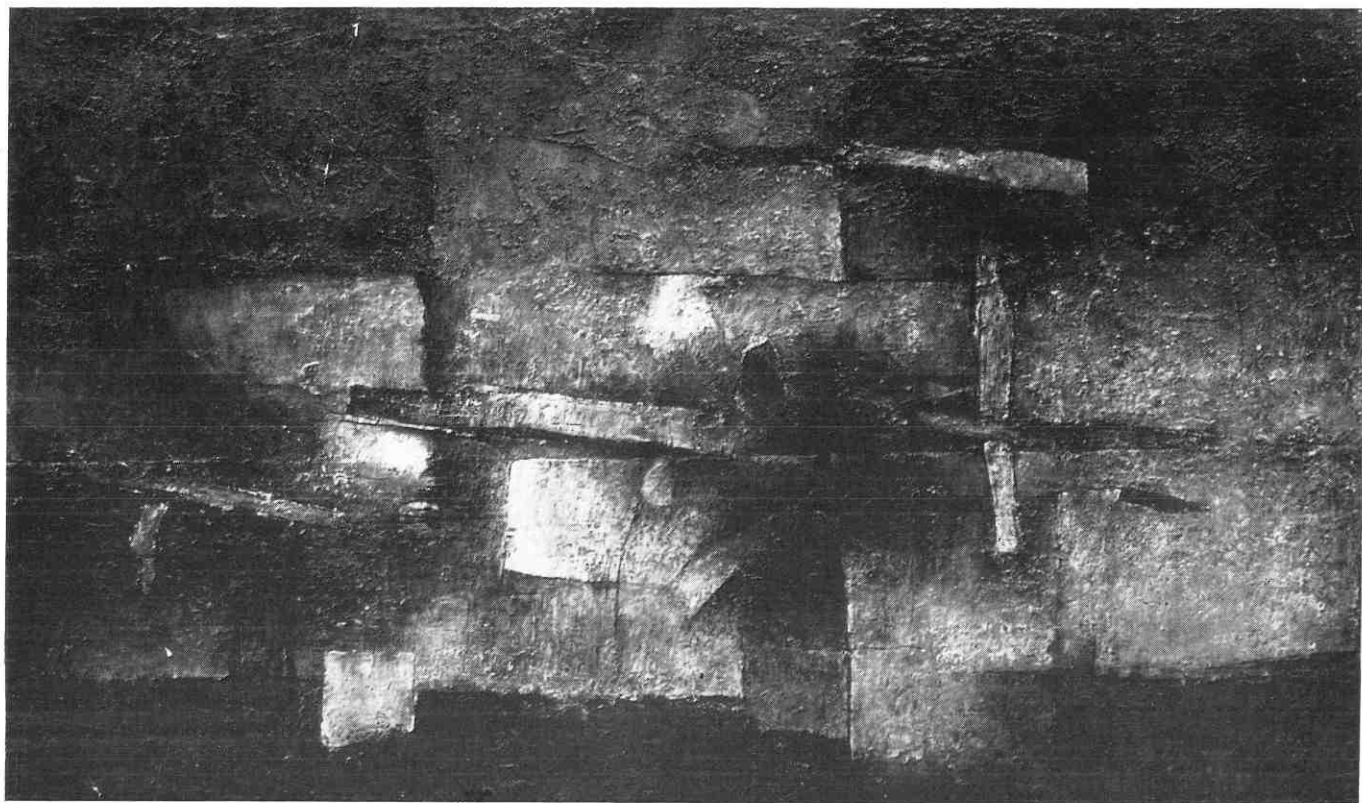
Prema nekom religiozno moralističkom viđenju svijeta, na primjer manihejskom, Sunce bi moglo imati tamno naličje. Kao vidno najizrazitija od svih pojava, ono postupkom neizbježne simbolizacije priziva svoju krajnju opreku, a time i gubitak svoje čisto fizičke naravi. Tminu Sunca možemo, međutim, neposrednije iskusiti kad, zagledavši se u njega, zatvorimo oči: crna mrlja na mjestu Sunca, njegovo naličje, sili nam pogled da se vrati stvarima koje kao da su tajno pretpostavljene suprotnošću svjetlosti. Pa iako sva vidljivost, pa stoga i sve vidljivo, proizlazi u krajnjoj crti iz Sunca — eto neoplatoničkog poslijetka toliko naravnog Sredozemcu — šizma tvarnog svijeta ishodi ipak iz suprotstavljanja jednosti i apsolutnoj čistoći ideje Svjetla koju (odustanemo li od dalekozora s tamnim filterom) savršeno ostvaruje Sunce. Ili: stvarni bi svijet potjecao prije od naličja, tamne strane Sunca, negoli od njegova lica koje nam dopušta zaključiti da tama *jest*.

Na sličnu meditaciju potiče nas primisao da je slikarski svijet Emanuela Vidovića, Ljube Ivančića i Jakova Pavića svijet naličja svjetlosti. To znači da njihovo viđenje nije u načelu osvijetljeno svjetlošću manje snage, nego druge naravi, nekom obrnutom svjetlošću što materijalizira. Ona bi izravno ukazivala na pol tvarnosti predmetnog svijeta, koji se, prirastajući i prirađajući iznutra, sučeljava sa sverasvjetljavajućom, apstrahirajućom moći svjetlosti. Površini i izgledu, kao ishodu racionalne redukcije, bile bi tako načelno suprotstavljene pobuđena masa i njezina dubina kao izvorno sredstvo proizvodnosti. — To metaforičko i poetski samovoljno tumačenje pokušava samo odgovoriti na paradoks: ta tri sredozemno smještena i nadahnuta slikara očigledno mimoilaze sunce sredozemnoga viđenja, suprotstavljajući se svjetlosti njegova lica tamnom paletom, neprozirnim nanosima boje, iracionalnim strukturiranjem polja slike. Nije li svjetlost prinuda doslovnosti viđenog? Ta svakako najspontanija primisao navodi nas da zaključimo kako poticana tom mišlju djela spomenutih slikara izbjegavajući doslovnost ne iznevjeravaju ipak sredozemno viđenje ako vode računa o svjetlosti oprečnim načinom.

Problem postaje jasniji prizivanjem primjera impresionizma. Sjevernjački pothvat da se pikturalnim pobuđivanjem ozračja sačuva što više svjetlosti mogao je biti slikarski doslovan pokušaj da se vidljivi svijet definira sa stajališta svjetlosti i njezinih učinaka. Svjetlost *stvara* impresionistički svijet između stvaranja izgleda i njegova ništenja — impresija nastoji taj svijet naturalistički fiksirati trenutnošću svjetlosnog stanja na ljestvici potencijalnosti njegovih mijena. Ali ako monetovska sjevernjačka vjera u kratkovječno razara realistički dovršen svijet savršenog izgleda, južnjačka će ga cézanneovska sumnja nastojati rekonstruirati: iznutra, ne iz krutosti odljeva svijeta što ih stvara intelektualizirano oko, nego iz tvari koja osjećanjem svoje mase neutralizira ćutilni diktat površine.

Pitanje osvijetljenosti naslikanog svijeta postavlja se otada iz konstrukcije njegove (s)likovne pojavnosti, iz načina na koji se tvar raspoređuje u gravitaciji novostvorene pojavnosti. Slike analitičkog kubizma osvijetljene su raspršenom neutralnom svjetlošću pogleda razbijenog u mnogostrukost svojih stajališta (odraženih u suodgovarajućoj raščlanjenosti predmeta). Naprotiv, u sintetičnom kubizmu kako ga tumači Georges Braque, rasvjeta se introvertira: iskliznuvši iz pogleda koji praktično čita raspored stvari, ravnine predmetnog prizora traže nadahnutu labilnu ravnotežu, nastoje potpuno ispuniti pogled, biti njegovo o-stvarenje. Zatamnjenje braqueovske palete ilustrira samo punoću takve o-stvarenosti i upredmećenosti (Vuk-Pavlović) pogleda.

Nauk braqueovske prostorno-predmetne sinteze očituje se svom zahtjevnošću u Pavićevoj problematizaciji ravni i ravnina slike. U genezi motiva Pavićeve slike ravan prvobitno predodžuje predmet, motiv. Da bi sama ravan postala predmetna, ona je upućena na to da postupno apsorpira i apstrahira izdvojene stvari koje joj pridaju puku predodžbenu vrijednost. Konkretno, predmeti na mrtvim prirodama Pavićevih unutrašnjosti (enterijera) figuriraju još svojom simbolskom osamljenošću kao posljednji predmeti prikazivog vanjskog svijeta, odnosno njihove naznake. To ujedno upućuje da metafizička postava ravni slike kao inscenacija predmetnosti prerasta i uklanja same predmete ukoliko oni svojim suodnosima tvore predodžbu. Ili, ispravnije, dovodi ih do ruba preobrazbe u semantički neopredijeljenu oznaku prisutnosti — preobrazbe, rilkeovski rečeno, u nevidljivo, koje nije drugo do posebna omeđenost vidljivosti označitelja slike. Taj rub preobrazbe — mjesto mirnog spajanja realnog s nadrealnim prostorom Pavićeva slikarstva — osjetljiva je granica mjere koju zahtijeva čak ovakva krajnost sredozemnoga slikarskog viđenja.



Ako smo u ponekad naglašenom linearizmu Pavićevih slika mogli vidjeti smisao za jasnoću postavljanja ravni, to je tek prva od komponenti približavanja graničnom. Težnja da se predmet (npr. stol u mrtvoj prirodi) svede na konstruktivnu ravan omogućena je potpuno tek njezinim vrednovanjem kao posebne tvarne ravni (slikovnog označitelja). Razlikovanje tvarne ravni same slike od naslikane ravni navodi nas da problematiziramo prostor znaka što ga otvara razmak između označitelja (prikazatelja ili stvari slike) i označenog (prikazanog ili predodžbe prostora izvan slike). U promjenljivosti toga razmaka, u većem ili manjem stupnju osamostaljenja označitelja slike od njezina označenog, prebiva promjenljivi i hlapljivi Pavićev iluzionizam. Pojam iluzionizma ovdje ne znači postojanu prisutnost iluzije nego treba da nam posluži samo kao uvjetni izraz intenzivne, *d i n a m i z i r a n e* relativnosti razlike između označitelja i označenog pokrenute među ravnima i dijelovima iste slike. »U pomirujućem i poistovjećujućem postupku znaka, suprotnost između dvaju entiteta što ih postavlja binarizam (subjekt — objekt, znak — stvarnost, isto kao, u saobraćanju, subjekt —

sugovornik, isti — drugi ili, u označujućoj strukturi, paradigma — sintagma, metafora — metonimija) stvara neku pojavnu pseudopovršinu iza koje stoji u pričuvi metafizika kako bi se svakog časa uvukla.«¹ Ne dopuštajući potpuno osamostaljenje označitelja od označenog kao ni, s druge strane, njihovo potpuno pomirenje i poistovjećenje, da bi ih doveo u stanje stalne redefinicije, Pavić u oba slučaja izmiče apsolutizmu »pojavne pseudopovršine« relativiziravši ih jednim prostorom igre. Dakle, ni metafizika doslovne stvari označitelja, ni metafizika prikazane stvari označenog, nego možda ona koja ih relativizira kao čvrsto stajalište slikovne tvorbe, nastojeći na onoj specifičnoj pojavnosti vrijednosti koju treba proizvesti suprotstavljanjem ravni slike ili elemenata njezine površine.

¹ Julia Kristeva, *Semeiotikè*, Ed. du Seuil, Pariz 1969. str. 71

Između realizma stavljanja predmetnog u okvir predodžbenog zaslona slike i nadrealnosti apsorbaranja predmeta procesom slike (pobuđivanjem, dakle, neke nesvjesne protupredodžbe, kao fantazme koju raskriva preobrazba), između predočivanja tvarnosti izvan slike i tvari proizvedene postupkom slike, između izravnosti proizvođačke geste i njezina neizravnog predočivanja cjelokupnošću ustrojenog, Pavićevo slikarstvo uspostavlja slijed svoje koncentracije kao bez sumnje klasično shvaćeno jedinstvo uravnoteženih činilaca. Vanjska referencija »svjetloće« sredoziemnoga viđenja, koja je mogla poslužiti kao genetski i za ishod nevažni podatak, pronalazi izraz dinamične jasnoće izmicanja i nadolaženja sutvorbenih elemenata.

Jasnoća je svjetlo podudarnosti, ostvarene mjere. Ipak, vidovićevski pothvat stvaranja ozračja — pa stoga i svjetlosti — iz predmetnosti konkretnog svijeta postavlja i u Pavićevu slikarstvu jasnoću kao vrijednost objektivacije tvarnog. Pavić pritom nije nikako sklon pripisati tvar izražajnosti slikarske geste, kao što to čine ekspresionisti Job ili Kaštelančić, iz razloga što bi subjektivizacija boje dokinula potencijalni prostor iluzionizma koji se raskriva i zatvara između predočene dubine i utvrđene ravni tvarnosti.

Nemoguće je, međutim, ne vidjeti kako ovakvo vrednovanje »subjektivnog« i »objektivnog« na razini sinkronije usporedbe krije epohalno mijenjanje i obrtanje tih vrijednosti na ravni dijakronije razvoja jedne slikarske prakse. Tako se subjektivizam vidovićevskog krajobraznog krepuskularizma pretvara, nekoliko desetljeća poslije, u objektivizam enterijera; subjektivizam Jobov hlapi u Kaštelančića do objektivističke izvanjskosti oslobođene boje; naposljetku, Pavićev (i Ivančićev) objektivizam tretiranja boje, na tragu Vidovićeve predmetne usredotočenosti, ishodi subjektivnom vrijednošću preobražene tvari slike.

Kao u Ivančića, i u Pavića se tvar slike tvarno označuje, obično na mjestu »iščeznuća« konkretnih predmeta, kao svojevrsan trag elementarne reakcije u kojoj se predodžba dubine stalno utapa u dubini tvarnog iskustva, odnosno tvari koja nas zaposjeda svojom opipnom izravnošću. Takvi se tragovi poniranja ili, u obratnom smislu, izviranja mogu, u najdubljem smislu Ivančićeva naziva »tragovi čovjeka«, odrediti kao redukcija praktično predmetne intencionalnosti što preživljava u (čak slikarskom) predočivanju, kao opredmećenje izazvano prije bilo kakva predložka predmetnosti — ukoliko to nije pozadina neke slikarski izvorno diferencirane nepredmetnosti, pa stoga baš čiste, ni sa čim ograničene i definirane tvarnosti.

