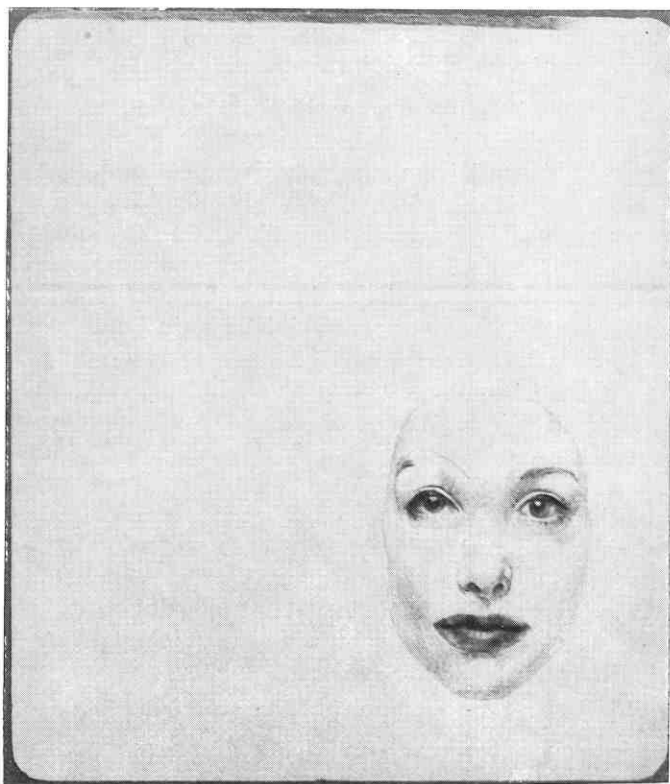


zdenko rus

**ratko  
janjić**



Nekoliko posljednjih godina u »trenutnoj historiji« suvremenoga hrvatskog slikarstva nisu bile izuzetno burne. Nove pojave, novi putovi, nove vrijednosti i nova imena sa kraja petog i početka šestog desetljeća dominirali su bez konkurencije, djelovali ekstenzivno i potvrđivali svoje već osvojeno ustoličenje. Sasvim nove pojave i sasvim nova imena ulazila su u vidokrug izložbene politike salona, kritike i publike na mala vrata — bez uzbudljivih okršaja strasnih prihvaćanja i jednako toliko strasnih otpora. Lice javnosti dočekivalo ih je (u stanovitom smislu) u stavu pasivne rezistencije. Samo je ponešto (i to vrlo lapidarno) stavljanu u zagrade ili na pijedestal profetstva. Je li tome razlog zasićenost, zamor, nesigurnost i neizvjesnost sudova, osudnost elementarne snage novoga ili laka rasijanost pred sve većom heterogenošću i »neuhvatljivošću« umjetnosti danas — tko zna? Preostaje da pažljivo sabiremo utiske prošlih događaja i da započnemo ozbiljno produbljivati sva ona temeljna pitanja koja vode rasvjetljavanju i raščišćavanju punog realiteta i stvarne nosivosti tih novih pojava i novih snaga na tlu suvremene hrvatske umjetnosti. Iako pisan više iz želje za pokretanjem i pokušajem postavljanja tih (u svakom slučaju nezabildaznih) problema nego iz želje za afirmacijom jednog individualnog stvaralaštva, ovaj je napis koncentriran na slikarstvo Ratka Janjića. Zašto baš na njegovo? Dakako, izbor nije pao slučajno, jer Janjić je (da odmah kažemo) jedan od malobrojnih koji su se u nas okrenuli popartu i jedini koji je uspio kreativno slikati i misliti u duhu popa.

Na Prvom i Drugom zagrebačkom salonu mladih mogao se uočiti znatan interes mladih za novu figuraciju (u najširem smislu riječi) — u Janjića, I. Mujezinovića, M. Pengova, M. Stojića, J. Škerlja, F. Vejzovića, I. Friščića, B. Vujanovića, Z. Kauzlarčića, M. Ujević, R. Petrića, S. Gračana. Enformel, apstraktni ekspresionizam i neodada samo su izlazišna tačka i argument u približavanju jednom od pravaca nove figurativnosti. Za nas je to argument o vitalnosti i ozbiljnosti u procesu individualnog likovnog sazrijevanja, pozitivni predznak odlučnosti da se krene odande gdje su drugi stali i pođe tamo kamo njihovi prethodnici ne bi htjeli nikada poći, gdje kritika i publika treba tek da se snađu — tamo gdje slikarstvo treba tek da se nađe (ma kako pri tom garancije bile neznatne). Uostalom, tradicija nihilizma dovoljno je već stara i dovoljno pouzdana a da bi se sa zebnjom i neizvjesnošću očekivalo rađanje novog feniksa.

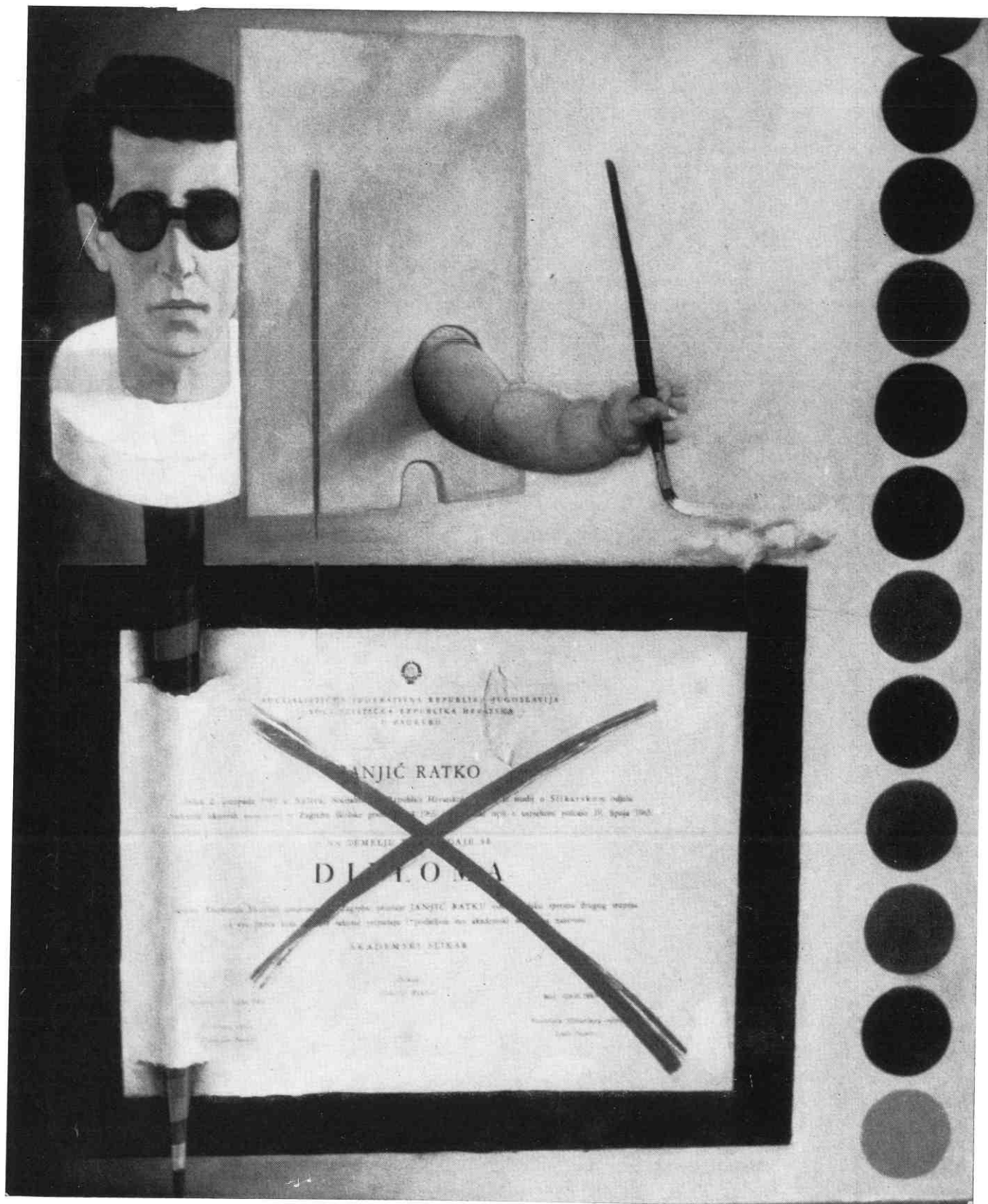
Janjićev početak kao nihilizam i kao afirmacija više je nego prezentan na »Protestnom autoportretu« (1967). Autoportret sa zatamnjanim naočalama

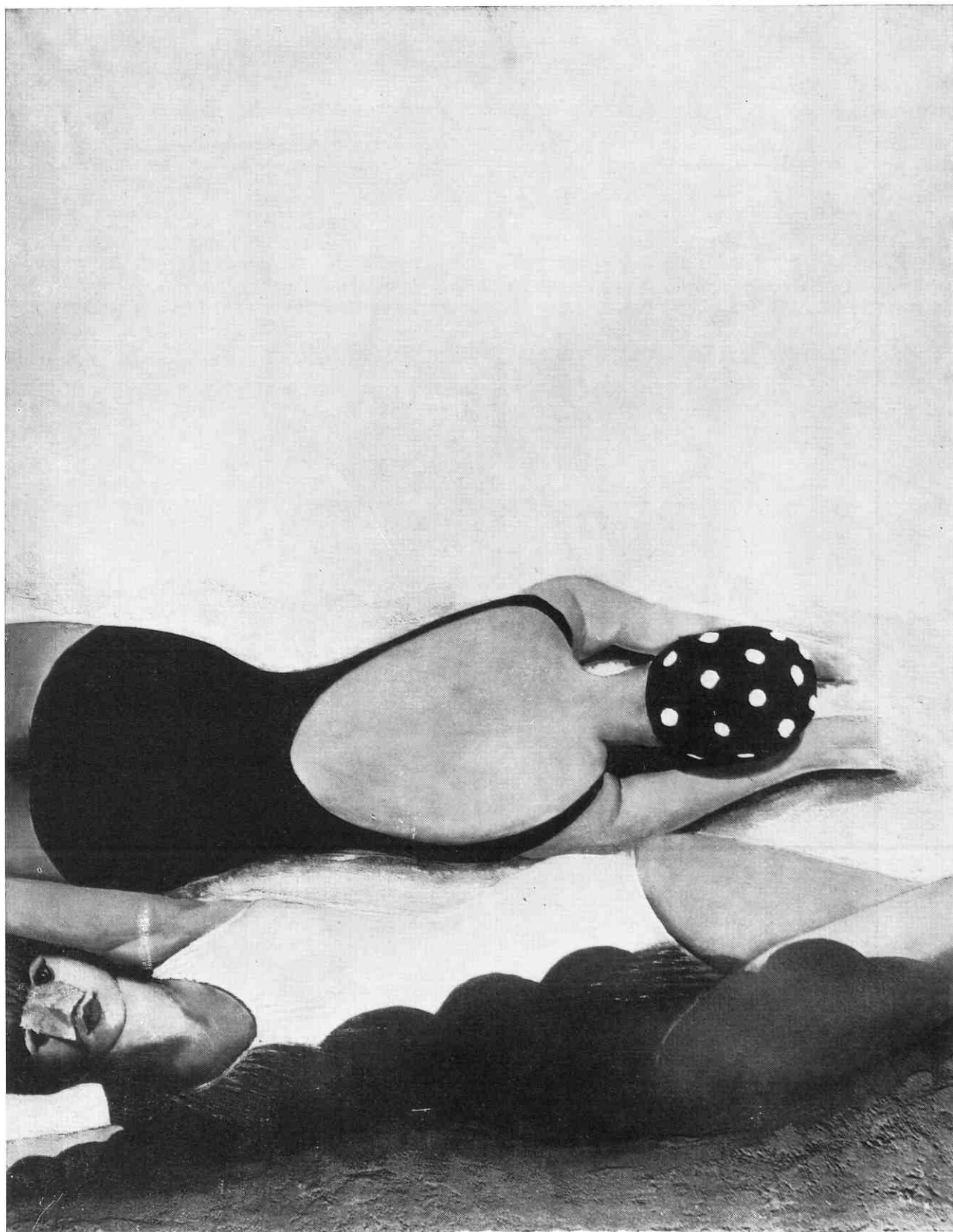
i kao ukrasni element neke nadrealistički skrojene fibule, prazno platno s mišjom rupom iz Disneyjevih stripova i infantilnom rukom (koja magritteovski negira fizičke zakone planete) s kistom (koji ostavlja enformelistički trag); nadasve diploma koja, uokvirena crnim rubom, djeluje kao osmrtnica, opozvana i poništena dvjema energičnim (iako nonšalantno povučenim) unakrsnim linijama; najzad, okomiti niz tačaka koji asocira neku istrgnutu (iako na rubovima neoštećenu) stranicu života iz džepnog notesa u koji su bilježili drugi — sve su to jasni i razgovijetni simboli jedne lakonski iskazane poruke ništavljenja svega prošlog (i sadašnjeg), slikana krajnje racionalno i bez ikakve želje za formalnom ili imaginativnom profinjenošću. U svem tom (stilski još nedefiniranom i neizdiferenciranom) vokabularu najvažnije je uočiti »strukturalni red« ikonike, tretman slikovnosti, kojem je poticaj dala (bez sumnje) poetika poparta. Janjićev nihilizam nije dakle površan i nepromišljen, nije tek proces i rezultat nekog intelektualnog puberteta. »Protestni autoportret« — njegov smisao i realizacija — ne sastoji se samo u obaranju na beživotni aparat za proizvodnju akademski obrazovanog znanja i znalaca umjetničkog slikanja nego je u isto vrijeme plan i projekt vlastita polazišta i stajališta unutar žive stvarnosti umjetnosti; plan i projekt u kojem se poništava cijela jedna metafizika modernog subjektivizma, jedna sveobuhvatna fenomenologija neobjavljene stvarnosti i prihvaća suprotni smjer, još neiskusna u svojim krajnjim konzekvencama — objektivizam na granici banalnosti, prizemna fenomenologija svakidašnjice, reporterski duh, idolatrija običnih stvari. Odluka je bez kompromisa, akcija nije bez autokritičkog duha koji obavezuje. U biti, Janjić ne nasljeđuje pop-slikarstvo u svim njegovim osnovnim elementima. Integritet stila i nova ikonika ne traže se i ne postižu na nivou izvanjskih atributa, već u dubini. Nastojanje da se u djelo uvede unutrašnji prostor slike, stanovita etička dimenzija, prekoračuje estetiku popa i otvara polje osobenog razvijanja likovnog izraza.

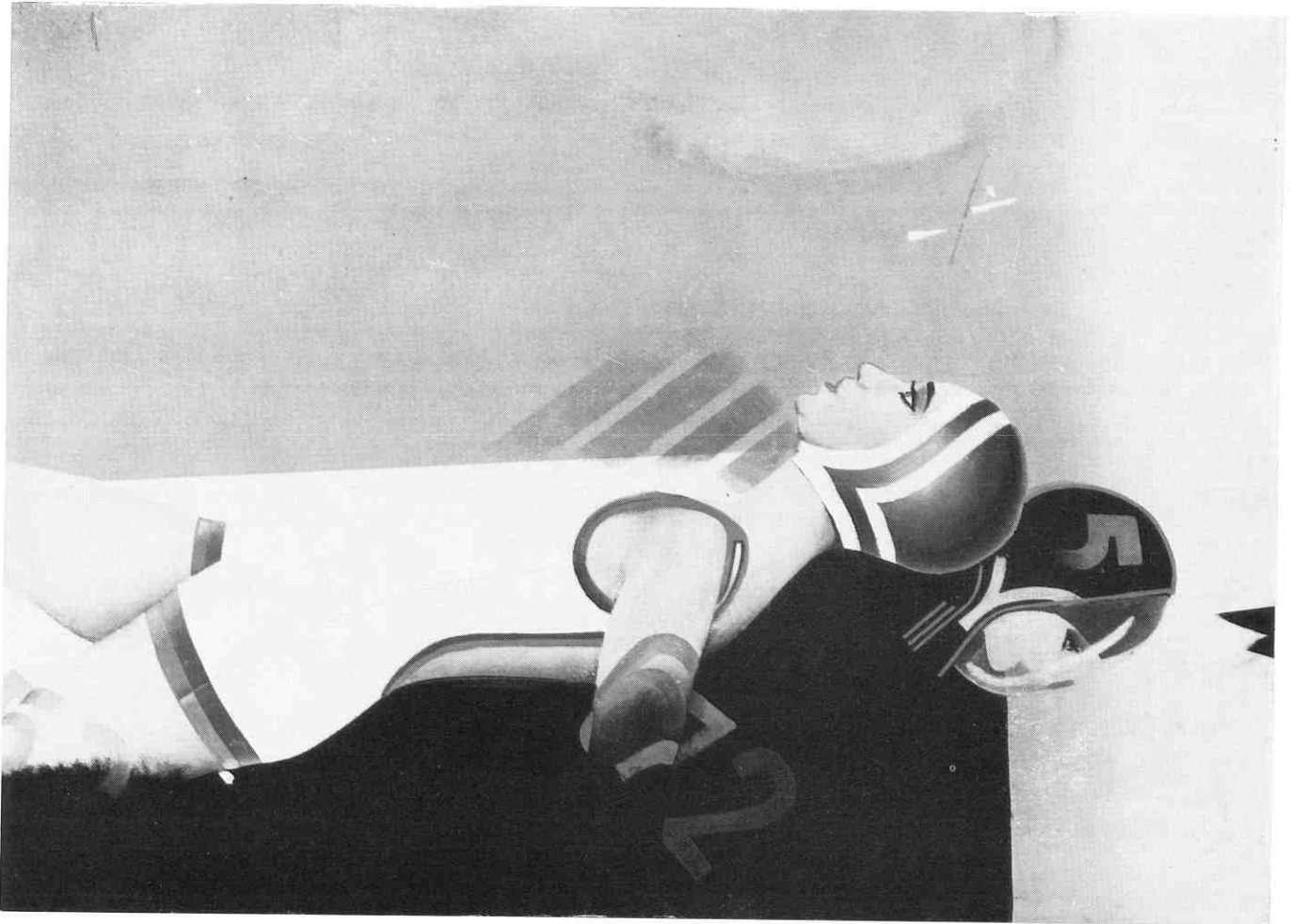
Na Janjićevim slikama (najčešće) uopće nema ništa od ljudskog lika. Ništa od onoga što sačinjava suvremeni pejzaž, ništa od svega onoga što čini i sačinjava potrošni svijet običnih stvari, tako drag popartistima. Kupačice (»Ljeto«, 1967) leže u praznom, apstraktnom prostoru, vremenski gotovo neodređene, prepustene same sebi, svojoj goloj prisutnosti. Ali, dakako, duh popa je u njima samima (a ne oko njih), upravo u toj pukoj prisutnosti opuštenih tijela svedenih na predmete-fantome kakve vidamo na reklamama nedjeljnih žurnala. Svakako, Janjić ne kopira, on interpretira time što maksimalno depersonalizira; depersonalizira time što stilizira i izabire motiv bez motivacije — goli vizuel-

ratko janjić  
protestni autoportret, 1967.

95

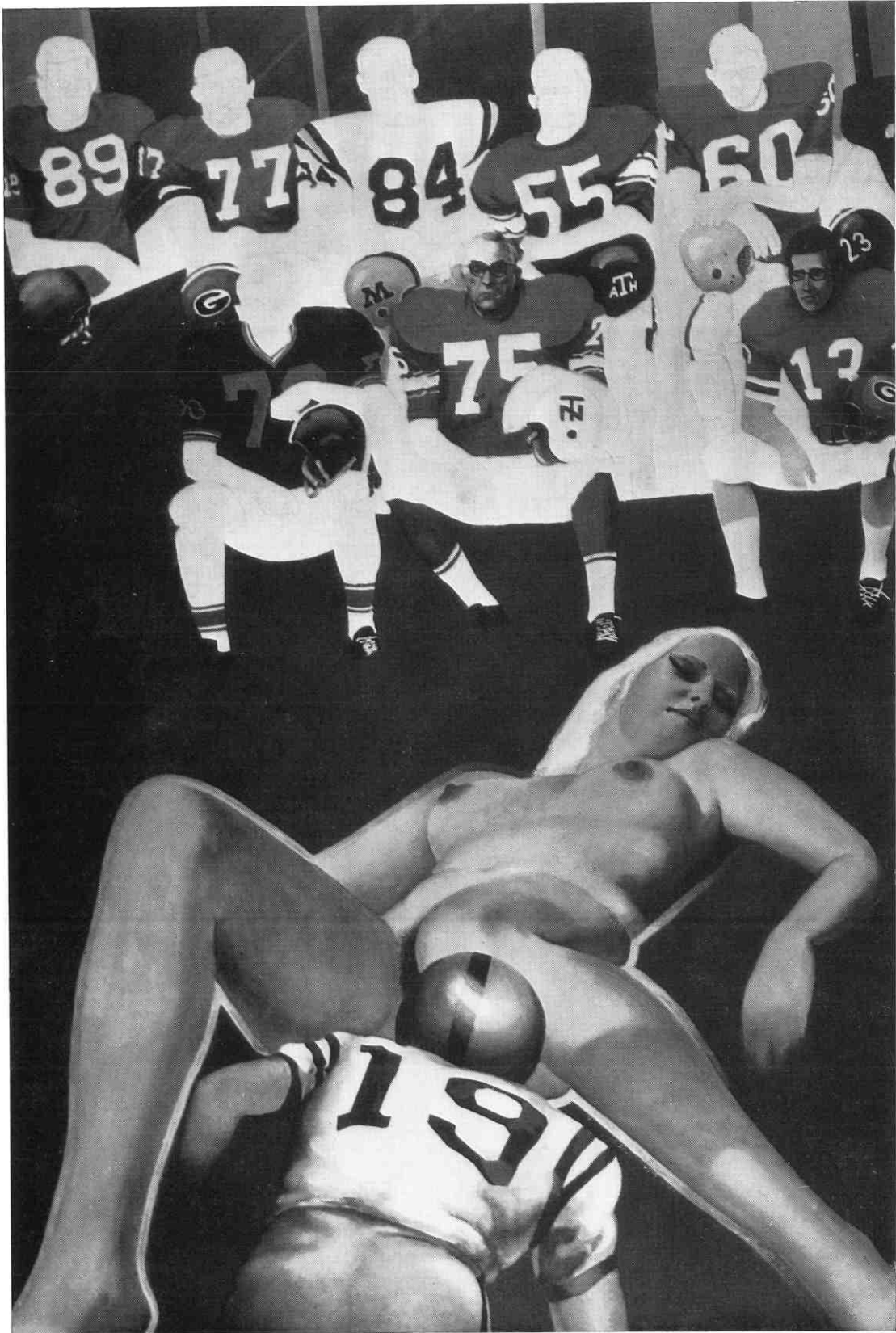






ratko janjić  
tim za koji navijam, 1969.

98



ni podatak bez poantiliziranja, bez konstruiranja, bez emocije, bez podsvijesti, bez socijalnog akcenta — bez svega onoga što je klasičnu ili modernu sliku uranjalo u metafiziku načina života, u metafiziku prirode, u ontologiju. Takav novi realizam ne uključuje u sebe pitanje smisla ili bilo koje vrijednosti (bar ne u prvi mah). Rođen iz pobude protiv metafizike egzistencijalizma, taj »novi hladni izraz« želi vidjeti stvari jasno.

U posljednjih stotinu godina mnogo se toga promijenilo time što se dosta toga naizmjenično ponavljalo (bar u globalu). Godine 1863, u povodu smrti E. Delacroixa, Baudelaire je pisao: »Nikada se Eugène Delacroix, i pored svoga divljenja za goruće pojave života, neće pomiješati s onom ruljom vulgarnih umjetnika i književnika čija se kratkovidna inteligencija zaklanja iza nejasne i mračne riječi *realizam*... Zbog pretjerano tačnog promatranja i podražavanja oni zaboravljaju osjećati i misliti.« Godine 1963. poslužio se P. Restany primjerom toga velikog romantičara da ustvrdi što plastičnije: »Neuspjeh Delacroixa, razmimoilaženje između ambicija iznesenih u Dnevniku i samih ostvarenja, nostalgija za nečim što je s onu stranu slike i za čije se otjelovljenje pokazao nemoćnim — negativna pouka toga neuspjelog pokušaja osvjetljuje se novom svjetlošću i zadobiva vrijednost snažne opomene. Poslije uživanja u oblacima metafizike ili u maglama osjećajnosti... suvremeni je čovjek, čini se, osjetio neodoljivu želju da ponovo stane nogom na čvrsto tlo. On žudi da svoju viziju nahrani konkretnim jancima. Ono što je donedavno samo naslućivao, on želi da ubuduće vidi jasno...« — do trenutka nastupa nekoga novog Delacroixa, dakako, i nekog pisca sličnih shvaćanja i naklonosti. Ali je možda najveća draž modernih pokreta upravo u njihovoj historijskoj ograničenosti, u njihovu totaliziranju i apsolutiziranju problema koje pokreću, u njihovu optimističkom nihilizmu, u prihvaćanju rizika da već sutra budu demantirani istim oružjem, da od antiumjetnosti stvaraju umjetnost, i tako iskreno djeluju u jednoj nesvodljivoj kulturi otvorenih horizonata. Jednom je Janjić nacrtao majmuna koji slika apstraktno, enformelistički. Drugom je prilikom stavio napomenu na popartističko etiketiranje svoga slikarstva dodavši da on slika ljudsku rasu kakva će tek biti u budućnosti. Ali (da parafraziramo jednog filozofa), da bismo prosudivali o njegovu slikarstvu, moramo odbaciti polovicu onoga što je rekao i zatvoriti oči za ono što je slikao.

Razlika između kupačica (»Ljeto«) iz godine 1967. i »Numeriranih kupačica« iz godine 1968. uočljiva je već na prvi pogled. Ali ta razlika ne postoji samo na formalnom planu (mnogo više »apstrahira-

nja od realnosti« i stanovito komponiranje u prostoru slike), nego i u razvijanju ideje. U prvom slučaju likovi su naslikani tako kao da su uhvaćeni u trenutku bljeska fleša: vrijeme je zaustavljeno, scena je čvrsto fiksirana. Slikar inzistira samo na njihovoj apsolutnoj fizičkoj realnosti. U drugom slučaju, ono što diktira predodžbu ljudskih likova, to je napor da se fiksira ne njihova fizička, nego psihička realnost. Omiljene teme »lutkica« i kupačica mijenjaju plastičku strukturu time što ih slikar ne promatra i ne uzima neutralno, poput fotografskog objektiva; njihova pojava podvrgava se jednoj drugoj, autonomnoj optici »unutrašnjeg oka«, jednoj ideji koja se nastoji kondenzirano, lakonski prevesti u realnost oblika. Manekenski izduženi lik »lutkice« ne pripada sebi (pa čak ni kupačem kostimu), nego inventaru univerzalne, tipične »životne« situacije suvremene civilizacije. Uniformna i bezlična, »lutkica« je individualizirana i »prepoznatljiva« tek po apstraktnom kvantitativnom broju kojim je obilježena. Slična ideja postoji i u neobično sretnoj i originalnoj kompoziciji »Tima za koji navijam« (1969). Duhovita i jetka zamisao prvi (i jedini) put uvodi senzualni i erotički element u (obavezni) lik žene. Prvi put je i kompozicija shvaćena dinamički, kao što su i likovi prvi put stavljeni u otvoreni pokret. Inače, element pokreta i apoteoza brzine (tih tako omiljenih i raširenih elemenata u suvremenoj figurativnoj umjetnosti) neće se održati u Janjićevim narednim djelima — bar do ovog trenutka. Jer upravo su statičnost i pasivnost, opuštenost i izoliranost adekvatni simboli za provedbu temeljne Janjićeve ideje — fizičke uniformnosti i duhovne entropije »ludog mladog svijeta«, tih gospodara svojih tijela i slobodnih pogleda na svijet, kolektivnih stvaralaca pop-muzike i seksualne revolucije. Janjić ne prihvaća nego sudi. To je tačka gdje se on zaista razilazi s poetikom popa i ulazi u široke vode takozvane »nove naracije«.

Produbljivanje unutrašnjeg aspekta svojih karakterističnih likova »lutkica« i traženje adekvatnih simbola za izražavanje te unutrašnjosti odvest će Janjića u jednom trenutku vrlo blizu koncepcijama pitture metafiziche ili čak nadrealizma (Spacio remont II«, 1969; »Spacio remont I«, 1969). Iako su tu zahvaćeni drugi i drugačiji sadržaji, iako je riječ o drugoj i drugačijoj dimenziji stvarnosti, njihov poredak i njihova morfologija ne razlikuju se mnogo od spomenutih koncepcija. Ta blizina (ili, tačnije, ta asocijacija koja se ne može potisnuti) ne postoji u crtežima iz istog vremena. Euklidski prostor i metamorfoza oblika postoje i odvijaju se drugačije nego što je neprobojna šutnja i fantomski život mrtvih stvari na »Spacio remontu II« ili šokantni »remont« krojačkih lutaka u zaleđenom pro-



storu i fluorescentnom svjetlu na »Spacio remontu I«. »Model idealnih demonstancija« (1969) ne okreće se iracionalnome, kao što i ne proizlazi iz njega. Upravo obratno. Rođen iz sasvim racionalno stabilizirane ideje »manipuliranja«, taj crtež nije običan prizor nego struktura kondenziranog imažizma. Iskustvo stečeno na tome djelu čini nam se da je bilo presudno za osjetnu metamorfozu Janjićeva načina rada, koja se pojavila u toku godine 1969 — 1970. »Val I« (1969) sasvim je nešto drugo od kupačica iz godine 1967. i 1968. Nema više riječi o tome da se fiksira realna scena iz života (pa čak ni na način »Numeriranih kupačica«, koje se još pokoravaju realnom sklopu »jedinstva mjesta, prostora i vremena«). Naslikana predodžba, koja se prije nije željela razlikovati od realnog života i u čemu se i sastojao njen smisao i cijela njena estetika — sada se pokorava drugom redu stvari, poretku imaginacije koji transformira scenu u apstraktni princip ritma, u konkretno (što znači: unutar zadane plohe) vizuelno jedinstvo. Ali to ne znači da je svrha toga postupka ostvariti racionalno organiziranu idealnu likovnu i vizuelnu cjelinu, nego (prije svega) na nov način eksplicirati suštinu pojave, eidos vala. Ali ono što nas u ovom trenutku najviše zanima, to je nadilaženje (možda pretjerane narativnosti i (ponešto) tvrde zanatske ljuštore u ranijim djelima u korist čistoće izraza i ostvarenja. Predodžba i njena likovna transpozicija više ne žele ostati u jednoznačnim granicama superrealnosti svakodnevnog; ne žele više ostati ni samo na nivou njene unutrašnje dimenzije smisla. Na raskršću dvaju polova likovne egzistencije, u sjecištu »čiste« naracije i »čiste« apstrakcije situira odsada Janjić oko i duh, nudeći nam jedan model fenomenologije vidljivoga koji neće biti ni (samo) fenomenologija duha ni (samo) fenomenologija stvari. »Maska« (1970) primjer je zaoštrenog odnosa tih polariteta. Osebniji minimalizam koji se tu rađa briše prizor i sceničnost, briše i bilo kakvu formalnu organizaciju. Slikar se koncentrira na bitno (u uobičajenom iako specifičnom smislu riječi). To bitno je u ovom slučaju maska i prazni fond (ekran). Ili, da zaoštrimo problem: »Maska« (likovno) egzistira jednako kao i Maljevičevi kvadrati — samo u inverziji. U doba nihilizma ontička struktura djela zaista može zadobiti najneočekivanije i najnevjerojatnije obrate.

U »trenutnoj historiji« suvremene hrvatske umjetnosti pojava nove figuracije postaje više nego nezaobilazna. Naime, ne možemo više govoriti o njoj samo kao o novom fenomenu, bez stvarne kritičke refleksije. Kako nas iskustvo uči, takvi se fenomeni vrlo brzo premeću iz svoje nestvarnosti, »imaterijalnosti«, u opipljive predmete stvarnoga života

umjetnosti. Isto je tako i s njegovim nosiocima (donošiocima). Iz nejasnog i slivenog konglomerata ubrzo se počinju izdvajati izrazitije ličnosti, čija djela više ne možemo promatrati kao odraze općih ili posebnih mjesta u poetici ili estetici pripadajućeg im pravca ili pokreta. Takav položaj zauzima (trenutno) Janjić. Kako i zašto — to smo upravo pokušali razotkriti. Kako i zašto takav položaj ne zauzimaju (na primjer) njegovi najbližiji istomišljenici, to možemo objasniti sasvim ukratko: manekenke Miše Pengova samo su brutalna izvanjskost i nedorečenost poetike popa, a »pasji život« na kolažima Vere Fišer samo su neprerađene teze ranoga popa, prije svega ranoga Richarda Hamiltona.