

**druga
svjetlost
đure
sedera**

Kao na kraju putovanjâ, duga lutanja, na izmaku kretanja koje je iscrpilo svoj smisao: ove se tamne plohe javljaju kao nepoznata, umirujuća konačnost svih gesta i predmeta kojima smo bili napučili svoj prostor. Konačnost na prvi pogled zdvojna, jer nije li to posljednji prag značenja koji valja prijeći, motivacije koja je zbog svoje sve veće općenitosti postala preširokom i ništavnom. Toliko smo naime u prevlasti jednog psihološkog jezika da jedva opažamo kako nas on izdaje pred fenomenom koji su naša stanja prestala potkrepljivati. — Konačnost kojoj smo, i ne znajući to, bili usmjereni i koja, najzad prisutna, dokazuje da smo potpuno s njom izjednačeni. Kao nešto što nam više ne postavlja pitanja, niti ga mi zapitkujemo: reklo bi se, završena je sveopća neutralizacija, entropija je dosegla vrhunac, postojanje i nepostojanje ušli su jedno u drugo.

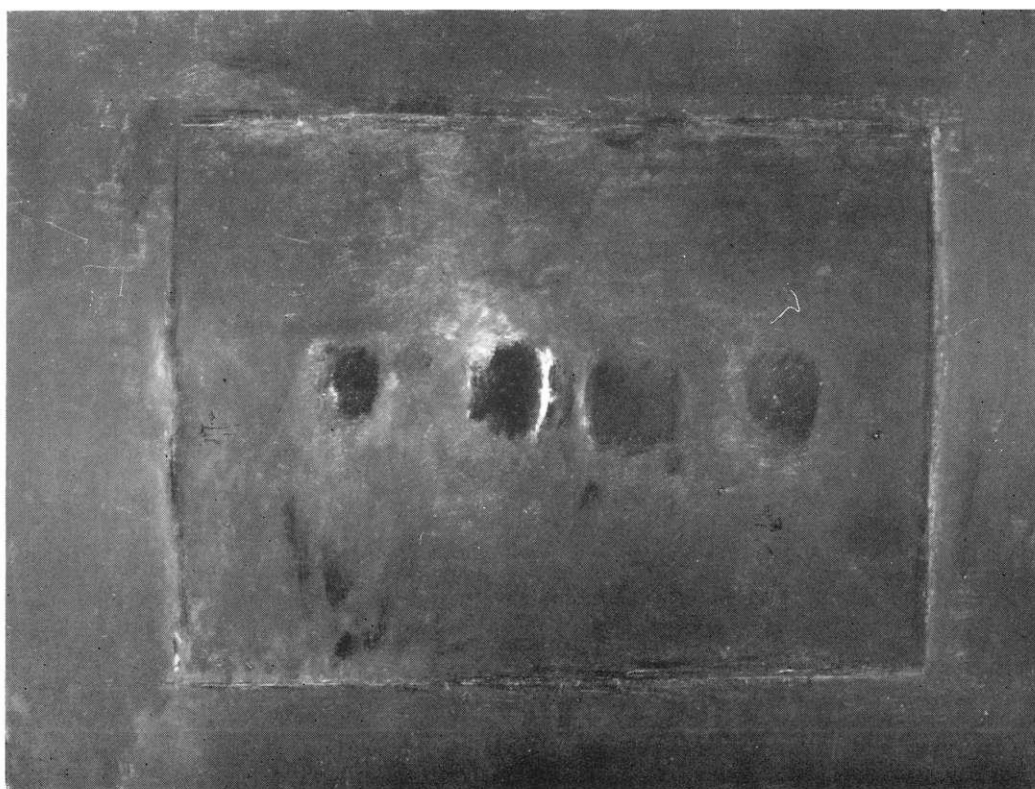
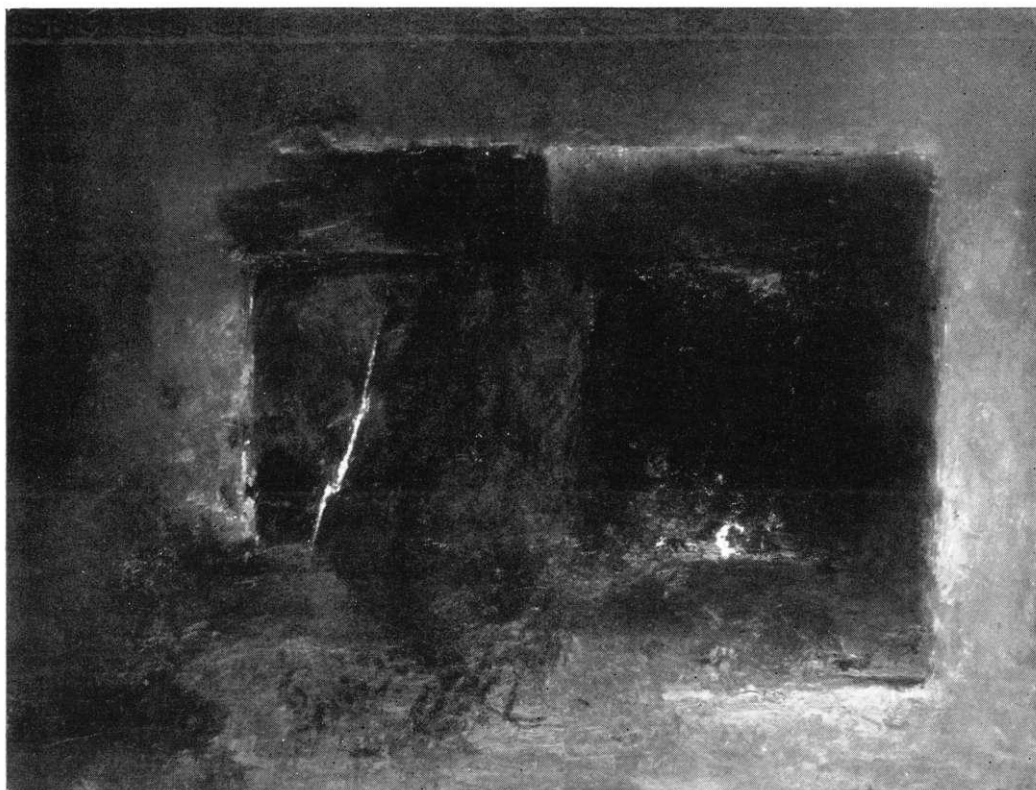
Ali obrat te situacije nameće se u isto vrijeme. Na tamnom — koje ne pristaje da bude pozadina, nešto odgurnuto u prošlost, već prije nešto što bi se svakog časa moglo istom ostvariti — ocrtavaju se simboličke svijetleće površine jasnoćom »otvora načinjena u tupošti svijeta« o kojem pjeva Bonnefoy. Izraz »otvor« uводи prostorno određenje različito od »površine« koje ukazuje na to da se svjetlost probija iz nekog pravca postavljajući zagonetku svoje prisutnosti. Je li to sam izvor svjetlosti ili se ona odbija iz neke suprotne dubine; je li samorodna ili pobuđena; predstavlja li poruku kakva davnog blistanja, je li sinkrona, ili je vlastita anticipacija? Ishodi li svjetlost iz predmeta, kao znak njihova rastvaranja, ili ih ona oblikuje kao anomalije svoje strukture da bi se oni zatim postavljali pred nju i tumačili je kao energiju koja stvara, kao materijalizaciju suviška jasnosti? Na prostoru naše upitanosti o fenomenu ocrtava se patetički neizvjestan smisao signala nepoznatog koji za nas više nisu signali nečega već naprosto signali. Zagonetka nepoznatog, skrivenog značenja koje nam je preneseno iščezava pred jednostavnim zagonetkom njihove prisutnosti koja je ujedno i njena odgonetka.

Oslobođen svih svojih historijskih i diskurzivnih atributa, takav je signal utoliko patetičniji što je izravno upućen svijetu pred kojim se inače zaodijevao čulnim bogatstvom forma i dramatskom raščlanjenošću vizije. Od te vizije Sederu je preostala strast svođenja, spekulativni žar kojim više pobija pojavno nego što se njime služi. Ali spekulaciji kao redukciji pojavnog na elemente njegove idealne konstrukcije i nosače njegove odsutnosti Seder suprotstavlja spekulaciju o svjetlosti kao uvjetu viđenja i nosiocu pojavnog, bolje reći našeg sporazuma s njim. Tom slikaru naime nije izmaklo kako taj sporazum predstavlja stanovitu konvenciju slikarske vizije koju je svaka velika epoha slikarstva na svoj način zasnivala. Tako u predrenesansnom slikarstvu slikar vidi svijet u difuznom ali intenzivnom osvjetljenju sveprisutne, bestjelesne kozmičke svjetlosti neoplatonske vrhovne Ideje, Boga; u rene-

đuro seder
ulje, 1963.

đuro seder
ulje, 1963.

92



sansi izlazi na obzorju svijeta čulno sunce usmjerene svjetlosti koja svemu pridaje raskoš tjelesnosti, da bi, poslije više od četiri stoljeća, zašlo u izmaglicama impresionizma; napokon, iz samog slikarstva oslobađa se izvorište mineralne svjetlosti, znamen prevlasti anorganskog kojom Sedlmayr definira našu epohu.

Mineralna svjetlost, svjetlost elemenata i spojeva, ne gubi na bogatstvu sve ako je i lišena onostranosti i ako njena čulnost više ne ishodi iz jednog izvora. Odrekavši se njene raskoši za ljubav simboličnog kjaroskura s tonovima koji svojom hladnoćom sažimaju kozmičku udaljenost od svjetlosnog izvora, u askezi koja svoju relaciju prema onostranom prikriva mjerom fizičke udaljenosti, Seder gaji negdje u korijenu svoje slikarske geste nostalgiju za posvemašnjom prisutnošću porijekla u stvarnosti, za svjetlosnim kontinuumom iznad konvencija epoha u kojemu bi slikarstvo, kao magija pretvorena u djelatnu istinu, izravno mijenjalo naš život.

Udio vremenskog, diskontinuiranog i subjektivnog čine svjetlosne pojave na Sederovim platnima signalima: ta svjetlost, dakle, koja prenosi neku informaciju usmjerenu kao poruku, prenosi neizvjesnost pitanja isto koliko i patetiku očekivanja mogućeg (ili nemogućeg) odgovora. Jean Paris piše kako pogled licâ s nekog platna nije u suštini drugo do pogled koji slikar upravlja u svijet kako bi nas naučio vidjeti ga. Prenesemo li ovu misao s područja figuralne vizije na nefiguralnu, ustanovit ćemo je kao stanovit način organizacije znakova i cjelokupne dinamike vizije prema promatraču, odnosno prema svijetu s kojim odnos postaje odnosom suočenosti i dijaloga, učeći suvremenika da vidi svijet kroz istovjetnost njihovih dviju vizija a onoga koji dolazi poslije kroz njihovu različnost. Međutim, zapitljivi pogled koji Seder upravlja prema svijetu — svjetlosna sonda koja se vraća s užasavajućom viješću o iščeznuću prisnih predmeta svakidašnjice, čuvara njegove intimnosti — samo je jedan krak imaginarnog raspona slikareva pogleda. Plotin je govorio da vid vidi sve osim sebe sama i zamislio mogućnost kako bi se, u suprotnom pravcu, moglo »vidjeti vid«. Dopustimo ovu fantastičnu mogućnost kao introvertni krak jednoga imaginarnog pogleda u kojemu bi se pitanje o unutrašnjem izvoru viđenja suočilo s pitanjem o moći pogleda da uređuje svijet u viziju: da joj se svijet preda — gdje bi se približilo subjektivno i objektivno, zamišljeno i stvarno, gdje bi onostrano došlo na domak prisutnom i gdje bi signal bio ujedno vlastitim odgovorom.

Kako Sederovo slikarstvo ostvaruje taj pogled? To što slikarev interes radije prebiva u krajnostima toga imaginarnog pogleda nego u njegovoj sredini gdje je on najkreativniji, fenomen je koji nalazi svoje mjesto u jednom slikarstvu što, na pobudu Merleau-Pontyja, istražuje »filozofiju viđenja« a ne granice njenih fizioloških mogućnosti. Obuzet ekstremnostima koje ga pobuđuju, Seder dolazi u opasnosti da više prika-

zuje svoj slikarski problem nego da stvara. Suvremena je umjetnost već dovoljno upoznala kušnju da pomoćne metode konstruiranja slikarskog ili vizuelnog problema zamijene samo slikarstvo te da se metafizika hipostaziranog, izvan perspektive svrhe izdvojenog sredstva uzme kao konačna tekovina. Na onom stupnju gdje se njegovo slikarstvo nalazi, Seder ne vjeruje da se njegov problem može konstruirati a ni prikazati, već jedino uvijek nanovo kreirati kao slikarstvo, kao ono što omogućuje djelo a ne njegovu eksplikaciju.

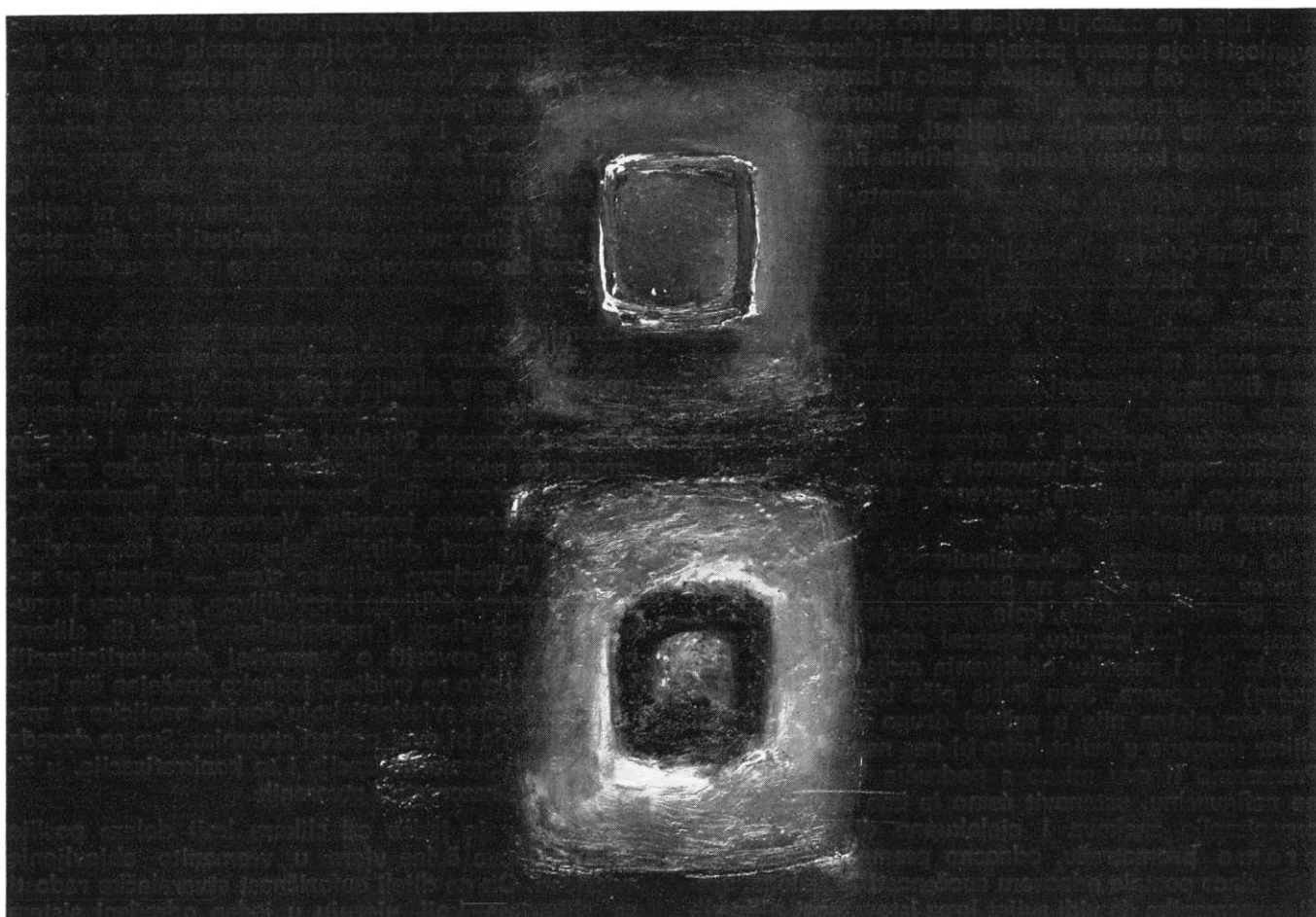
Ustremljeno na samim granicama tematskog, slikarstvo Đure Sedera problematizira svjetlost kao Uzrok ondje gdje se to pitanje s nekog stajališta može pričiniti dovoljno iscrpno izloženo poviješću slikarstva, ako ne i iscrpeno. Svjetlost stvarnog svijeta i duboko zametnuta svjetlost slikarskog zrenja idealno se jednače u prostoru slike. Poussinovo zlato, Rembrandtova transcendentna izvorišta, Vermeerovo biserje, Monetovi svjetlosni deliriji, Delaunayjevi koncentrični cvjetovi, Pollockove mliječne staze — mjesta su susreta i sinteze vidljivog i nevidljivog, vanjskog i unutrašnjeg, osjetilnog i nadosjetilnog. Kod tih slikara ne može se govoriti o stanovitoj dematerijalizaciji konkretnog ako ne uvidimo jednako značajan čin konkretizacije one svjetlosti koju čovjek projicira u metež svijeta da bi ovaj postao stvarnim. Sve se događa između te dematerijalizacije i te konkretizacije, u životu oblika razorenih i stvorenih.

Đuro Seder je jedan od slikara koji dolaze poslije velikih činova čulne vjere u vremenito objavljenje svjetlosti. On ne dijeli euforičnost stvaralačke radosti sa slikarima koji vjeruju u jedan određeni sistem vidljivosti svijeta, bilo da izvor te vidljivosti nalaze u svijetu ili u slikarskom činu, ali ne vjeruje ni da je moguće otkloniti vidljivost svijeta u slikarstvu uništenjem oblika što ga je poduzeo informel («umjetnost napušta vedrinu svijetlih epoha u korist pomućene patetike», kaže Mathieu, vidljivost odnosno osvjetljenost svijeta atomizirala se do patetički uskomešanih česti »teksturološke« ili strukturne vizije u očekivanje »nulte tačke, ništavila od kojeg sve može postati moguće«). Zatočen u svojim krajnostima, Seder se postavlja kao skeptik ili, bolje reći, kao onaj koji traži vremena i prostora za razmišljanje, koji mišlju odgađa da povuče neke krajnje posljedice razvoja današnjeg slikarstva. Odveć je zaokupljen mišlju o slikarstvu da bi se privođio teoriji na štetu djela. Pred težnjama koje bi htjele smijeniti slikarstvo kao subjektivni rukopis, kao unutarnji diktat stvaralačke svjetlosti, Seder ističe njen subjektivni uvjet. Odnos prema vidljivosti svijeta personalan je jer se, reflektirajući se, više odnosi na slikara negoli na svijet: pitanje o svjetlosti uvijek izmiče naprijed ispred slikarske zapitljivosti da bi postalo prostorom djela.

U Sederovu slikarstvu to pitanje poprima oblik zadržanog intenziteta, isijavanja. Ta mrkla, zatvorena plat-

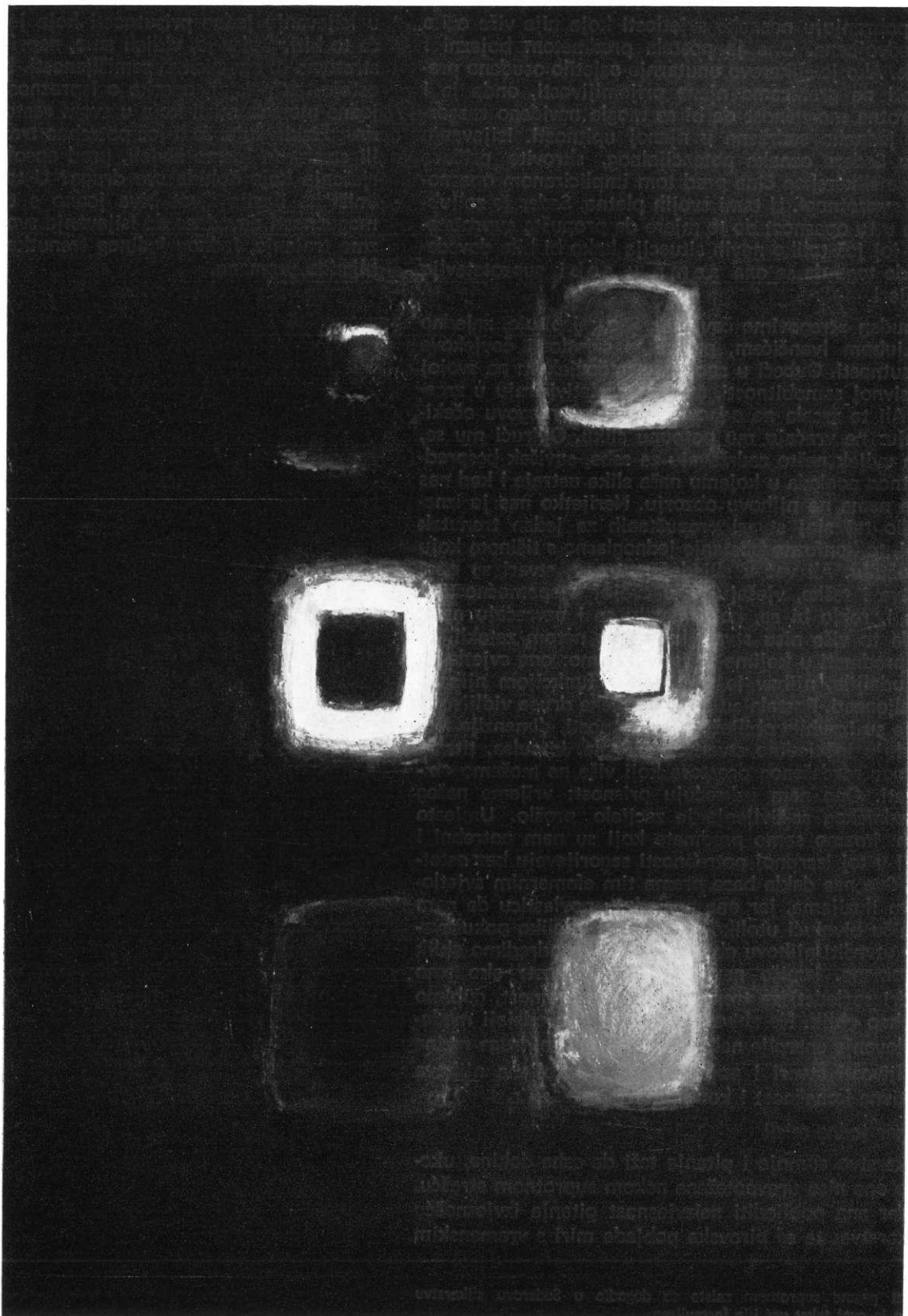
đuro seder
ulje, 1963.

94



đuro seder
ulje, 1964.

95



na pohranjuju naznake svjetlosti koja nije više očita i nedvojbeno. Ona je postala predmetom bojazni i nade. Ako je slikarevo unutarnje osjetilo osuđeno prebivati na granicama njene prijemljivosti, onda je i suprotna mogućnost da bi se mogla neviđeno razgorjeti jednako sadržana u njenoj upitnosti. Isijavanje je u Sederu oznaka potencijalnog, skrovite pričuve snage slikarskog čina pred tom impliciranom opasnošću suprotnog¹. U tami svojih platna, Seder je zaljubljen u tu opasnost do te mjere da propušta suprotstaviti joj još toliko novih situacija kako bi bila dovedena do toga da se ona s a m a u s e b i suprotstavlja i mjeri.

Pobuđen »tragovima čovjeka« Seder ispituje, zajedno s Ljubom Ivančićem, prigušene svjetlosti čovjekove prisutnosti. Gubeći u suočenju sa čovjekom na svojoj masivnoj samobitnosti, stvari se relativiziraju u zrcala. Ali ta zrcala ne odgovaraju prema njegovu očekivanju: ne vraćaju mu potpunu sliku. Opirući mu se, ona uvijek nešto zadržavaju za sebe, suvišak bespredmetnog pogleda u kojemu naša slika ustraje i kad nas više nema na njihovu obzorju. Nerijetko nas je iznenadio taj sjaj stvari prepuštenih za jedan trenutak sebi, to konfužno blistanje jednoglasno s tišinom koju ispuštaju. Ali već u slijedećem trenu, stvari su opet mrtve i teške, vješaju se u svojoj bespomoćnosti o nas i, reklo bi se, potčinjavaju se i uzvraćaju nam. Sada to više nisu stvari koje smo netom zatekli, to su predmeti u kojima se iscrpljujemo: ona svjetla su se udaljila, njihov je sjaj postao funkcijom njihove udaljenosti. Postala su stvarima neke druge vidljivosti koje su izgubile obilježja konkretnosti, dimenzije. Posjeduju još jedino stvarnost signala, impulsa, titraja jednog razdešenog prostora koji više ne možemo obitavati. One nam uskraćuju prisnost; vrijeme našeg zajedničkog sa-življenja je zacijelo prošlo. Umjesto njih, imamo samo predmete koji su nam potrebni i koji u toj iscrpnoj potrebnosti sagorijevaju bez ostatka. Sve nas dakle baca prema tim efemernim svjetlosnim iluzijama, jer one posjeduju povlasticu da nam izmiču bivajući utoliko nestvarnije ukoliko pokušavamo utvrditi njihovu objektivnost. Ako odredimo oblik fenomena, izmiče nam njegova realnost; ako smo kadri sagledati za trenutak njegovu realnost, gubimo ga kao oblik. Ne zbivaju li se oni kao odsjaji međudjelovanja energije našeg viđenja i jedne druge razine vidljivosti stvari i pojava gdje je razbijena njihova fiktivna konačnost i kontinuitet?

Slikar jedne misli

Slikarstvo sumnja i pitanja teži da sebe dokine, ukoliko one nisu uravnotežene nekom suprotnom strašću. Seder zna pobijediti neizvjesnost pitanja izvjesnošću slikarstva: ta se pirovska pobjeda miri s vremenskim

u isijavanju jedne prisutnosti koja je bila misao, ili će to biti. Seder je, vidjeli smo, neprijatelj svake ilustrativne ili eksplicitne zamišljenosti. Na mjestu misli ostaje tek prisjaj, opaska o ispraznosti. Ali i slutnja jedne moguće misli koja u svom rastu postepeno sve druge isključuje. Je li još potrebno tražiti neku radost ili strah, da bismo živjeli, pred apsolutnošću jednog rješenja koje dokida sva druga? U tamnom bljesku uništene iluzije život biva jedno s treptajem jedne mogućnosti dovedene do isijavanja svoje želje da obuzme trajanje, jednog jedinog trenutka koji iscrpljuje bljedilo vremena.

1

Obrat prema suprotnom zaista se dogodio u Sederovu slikarstvu pošto je ovaj tekst već bio formuliran.