

# nadrealizam i hrvatsko slikarstvo

igor zidić

3

Kronika<sup>1</sup> nadrealističkih nastojanja u nas a, također, i nastojanja da se nadrealizam kritički ili politički diskreditira (tj. uvažavanje svih uspjeha i neuspjeha prvog, drugog ili trećeg nastojanja) pruža sliku onoga što čini povijest jednog nadrealističkog pritoka. Ali prtok o kojemu smo do sada govorili obuhvaća snagu, slabosti, dispozicije i averzije jednog kulturnog kruga pa se prikazuje kao zbirna, široka no i preopćenita snimka prilika u kojoj djelo i posebnost ne dobivaju uvijek zasluženu pažnju. U onoj mjeri u kojoj su se naša dosadašnja razmatranja pretežno ticala **nadrealizma u Hrvatskoj** — daljnja će se, pretežno, ticati **hrvatskog nadrealizma**. Što nam znači ova distinkcija?

<sup>1</sup> Ovaj tekst, zbog toga što je — za ovu priliku i mjesto — preopširan, objavljujemo u izvodima. Poglavlja I i II, najtješnje vezana uz ove dijelove, bit će tiskana u »Kolu« 1/2. 1968.

Tema »Nadrealizam u Hrvatskoj« zahtjeva rješavanje pitanja sabranih oko fenomena prodora i širenje temeljno formirane misli, stila ili programa iz jedne u drugu sredinu. Druga tema (»Hrvatski nadrealizam«) ne ide za tim da opovrgne individualno psihološke pretpostavke nadrealističkog djela: osnovanost ovog naziva ne počiva na nekoj specifičnoj i hrvatskim slikarima zajedničkoj varijanti unutar stilskeg repertoara nadrealizma. Kazali smo time da nema hrvatske nadrealističke škole: i ono što je zajedničko nije zajedničko u nadrealizmu nego izvan njega: svi moderni pokreti i sva moderna djela obilježena su u nas tonom srednjeg puta; naglašenom umjerenošću, oprezom, stanovitom konzervativnošću koja isključuje radikalne pozicije. Taj izostali rub sadrži uvijek, implicite, elemente jasnoće, izrazitosti i, po malo, dogme. Radikalna je pozicija redovito ilustrativna: ona je, stoga, nužno polemička i od svih djela umjetnosti najbliža programima, manifestnim zahtjevima i teorijskim testiranjima. Tuče u oči zazor naše moderne umjetnosti prema djelatnom radikalizmu i teorijskom normiranju stvaralačke djelatnosti. I to podupire uvjerenje da je svaki radikalizam u djelu inkarnacija teorije. Što u Hrvatskoj radikalizam nije hvatao korijena pripisuje se mnogim jasnim razlozima; mi bismo im rado dometnuli i oskudnost filozofske tradicije.

Otrov izaziva protuotrove, glad izmišlja nove jestvine. »Moja će slava nadrealiste biti bezvrijedna dok nadrealizam ne uključim u tradiciju« — pisao je Dali u **Autobiografiji**.

Eto termina našega stanja premda Dalijeva metoda nije i ne može biti naša. Ali odnos vrijednosti tradicije i nadrealizma poprima u Dalija značenje koje nije imalo ni u koga prije njega. Bretonu tradicija (tj. spomena vrijedna tradicija) obuhvaća samo pranadrealiste, tvorce loze nadrealista. Breton nadrealizmu pribavlja prošlost, a mi, pomišljajući na užu svoju tradiciju, sliježemo na to ramenima: takve prošlosti mi nemamo. Dalijevski pojam tradicije označava **drugo**; ono što s nadrealistima nije ni u kakvoj vezi, ono što mu je (po mnogo čemu) suprotno pa predmnijeva napor pomirenja.

Naš drugi početak, oko 1953, sav je u znaku tog napa (samo s obratne strane: tradicija se uključuje u nadrealizam). Različitost tradicije i nadrealizma ne isključuje i razlikovanje samih tradicija. Na Dalijevoj strani scena Escoriala, Cristobal Colon, oceanske armade, zlato svih Amerikâ; piramide inkvizicije i mračni Loyola; Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, sjen don Quijota: najveći avanturisti i trgovci, najljući tirani, nedostižni sveci i prve lude: sve golemo i monumentalno, osvajačko: kontinenti u nje drima, mirisi Indije, Afrike, plodovi tropâ, plemenite rude američke, zeleni Napulj i Sicilija, raskopitana Flandrija mahnitog vojvode od Albe: sve to u kovitlacu nad tlom s kojeg su se vidjeli svi svjetovi i zemljom koja nije dala da bude viđena.

U nas sve maleno, tijesno, pučko, zemljano: more bez putova, bez mornarica; sve težačko i hajdučko i žandarstvo; sve ustegnuto sve u obrani, mi svi na svome što se smanjuje: tvrđave mjesto dvorova, fratri na mjesto svetaca, pismeni umjesto pjesnika, glupani gdje bi lude trebale; sve usko, zbito, ko po mjeri groba: ovdje se snazi hrabrost protiv, velikom jednostavno, napadačkome branilačko, jezuitskome franjevačko: željezo zlatu na sve strane: tvrd kamen novoj zamisli, urednost skromna planimetriji, staro iskustvo novoj formuli, vrabac u ruci golubu na grani, Isukrst Šopov s kruhom raženim zračnom ženiku svete Tereze.

Gotovo sva je naša tradicija realistička i pozitivistička, bez metafizičkih sistema, bez neočekivanih Amerikâ. To jest: gotovo sva je naša tradicija protiv nadrealizma. Ne čudi zato, da se, kao što je već rečeno, hrvatski nadrealizam neodlučno počinje iskazivati u vrijeme kad je razvoj pokreta na francuskom izvorištu prevaleo zenit i kada su — mada je slikarstvo tek osvajalo dominantan položaj u pokretu — sve inovacije, svi formalno-tehnički izumi i sve nove nadrealističke metode (ili terapije) već bile poznate (frotadž, grafički automatizam, dekalkomanija, »objekti«, paljevine, »Le Cadavre exquis« . . .), a sve od dadaista prihvaćene tehnike do dna prožete zahtjevima nadrealizma (kolaži, fotomontaže . . .). Samo su totalom svoje antinadrealističke tradicije svi hrvatski nadrealisti jednaki pred nadrealizmom. Od onoga časa, više-manje precizno utvrđenog, od kojega nadrealizam u nas postaje povijesnom činjenicom — i on se sam objektivizira: ne postoje samo pred njim i oko njega inorodni sistemi o čijim gravitacionim silama, oteo im se ili ne, djelomice ovisi njegova putanja. Malobrojni će se među sistemima koji se javljaju nakon njega otrgnuti njegovu utjecaju: i on određuje, i on je, za sve naredne, dio zadana prostora: povijesna, objektivna okolnost. Ali on je to kao ideja i kao skup ideja (govorimo li o filozofskom aspektu nadrealizma), on je to kao pjesma, kao pamflet, kao roman (govorimo li o njegovoj književnoj formi), on je to kao dekalkomanija, kao kolaž . . . (govorimo li o njegovim slikarskim tehnikama) i on je sve to (ideja, sustav, pjesma, slika) u dielima stotinâ i hiljadâ, on je sve to kao duhovna pozicija a ne kao predmet što znači, da su za njegovo objektivno postojanje relevantne te ideje, te pjesme, te slike onakve kakve jesu i onda kada su sasvim individualne i subjektivne i, što više, individualističke i subjektivističke. Da su djela nadrealizma bila, uglavnom, takva i u središtu i na rubovima ekspanzije potvrđuje i najsubjektivističkiji slikarski pokret nakon II svjetskog rata, pokret koji je (za mnoge: ipso facto) i najnadrealističkiji među svim postnadrealističkim tendencijama: tzv. **lirska apstrakcija**.

Kad Breton, naizgled pretvorno, odbija subjektivizam onda se to u potpunosti slaže s ovom logikom objektivacije subjektivnog, ozakonjenja i upoviještenja novog subjektivizma.

Koliko je umjesno podsjećati da polimorfnost nadrealističkog slikarstva potječe od suviška individualnih i manjka objektivnih normi? Zato se on s više uspjeha iskazuje (npr.) duhom pobune protiv raslojavanja stvarnosti nego ostvarenjem jasne stilske morfologije. Nemogućnost stila ne znači nemogućnost svakog drugog definiranja nadrealističkog prostora: tehničko-formalni arsenal odlučan za definiciju stila ovdje je, prirodno, u drugom planu. U pobuni protiv svijeta takvog kakav jest — a nadrealizam doista ne ide za tim da, poput kubizma, svijet **interpretira**, nego za tim da ga **izmijeni** — svi imaju pravo na sve načine koji vode cilju. Zajedničko će nadrealistima biti svjesno i hotimično **podbacivanje** i **prebacivanje** one spoznajne razine koja je ravnodušna prema podacima intuicije. Tako je pod — i nad — stvarnost nadrealista, zapravo, kritika empirizma i racionalizma.

»Bilo je potrebno . . . da naše oči, naše **drage** oči odraze ono što, iako ne postoji, ipak je ISTO TAKO INTENZIVNO (verz. I. Z.) kao ono što postoji . . .« kazao je Breton. Drugim riječima: intenzivno Nepostojće, **onostrano** našega bića ne može poreći ono što mu je intenzitetom jednako.

Nadrealizam na se, prema ovome, preuzima jednu od dvije osnovne zadaće: da afirmira drugu stranu ljudskog bića (ono-strano) i da afirmira totalno biće. Prvo ne isključuje drugo; što više, totalno je biće jedini cilj, a radikalizacija komponente onostranog ima u odnosu na pretenzije nadrealizma najčešće psihološko značenje privremenog pritiska **in extremis** da bi se apsolutnom afirmacijom suzbila i prisilila na ustpuke apsolutna negacija; da bi se pritiskom izborilo stvarno realno.

Nadrealistička, onostrana jednostranost (teoretski) idealno iskazuje se »grafičkim automatizmom«, nadrealističko totalno biće srazom realno-irealnog, dvostrukom značenju u predočenom znaku koji je stvarna slika stvarnog, upravo onakav kakav realno («u prirodi») jest i k tome takav kakav se još **mora** pričiniti; kao zvuk s jekom koja je i sama zvuk, ali s drugog mjesta; izvrnut, drugi ali od onoga, od prvoga. Nadrealističko totalno biće iskazuje se (u teoriji) idealno »dvostrukim zidom«, izranjanjem simulakruma iz faktuma (kao u zidovima i »zidovima« Leonarda, Arcimbolda, Tchelitcheva, Ristića, Dalija, Detonija . . .).

Tematskim, opsesivnim, simbolskim profiliranjem onostranog i iracionalnog kao polemički jedinog ili, češće, faktički komplementarnog ovostranom i racionalnom, stvaraju se osnovni tipovi nadrealističkih presjeka: **fleksibilni, lažni realizam** »dvostrukog zida«, koji karakterizira bilo (već opisana) dvojnost realno-irealno, bilo metaforičko prikazivanje takvog procesa pri čemu, naravno, ne dolazi do nehotičnog priviđenja drugog, nego viđenja predstave priviđenog: sva su djela ove inspiracije odlučno obilježena grčem, tjesnacem kroz koji kao da na putu iz jednoga u drugo prolaze

oblici. Iz osjećanja praznine, gubitka, neusmjerenosti, uzaludnosti i **nihila** nastaju **vacuum — scene** u kojima se odsutnost pokreta ili nejasnost svrsishodnosti i primjerenosti pokreta ili pak izostanak tome pokretu logičnog konteksta daje kao odsutnost ovostranog i prisutnost onostranog budući da pokret simbolizira materiju i materijalnu («ovu») stvarnost, a usmjereni pokret svjesno i funkcionalno djelanje. (Napomenimo, uz put, da su majstorima ove grupe stajala na raspolaganju i najofucanija akademska sredstva, kojima su se oni, u mnogoj prilici, bez ustezanja služili). Opišimo prostor trećih kao **krivulju noći**. Noć je nejasnost, alogičnost, mahnitost, opasnost; djecu plaše mrakom, govori se o »mračnim silama«, »mračnim poslovima«, »mračnim strastima«; za zla čovjeka kažu: »crna duša«; za onoga koji je nestao pod neobičnim okolnostima da ga je »mrak progutao«; za onoga kojemu se na licu vidi da proživljava teške trenutke da je »smrknut«. Noći pripada djetinjte kao nesvjesno i pripada staračko kao silazno; njeno je nagonsko i primitivno, njeno je smiješno, ludo, nakazno, okrutno, razvratno, stravično, kataklizmičko; njeno je erotsko. Njoj pripadaju snovi, njoj smrt.

Preostaje još da pregledamo konkretni materijal hrvatskog nadrealizma. Prelazeći na to pružit ćemo ponajprije, objašnjenje jednog našeg postupka koji bi — nerazjašnjen — mogao biti shvaćen kao ograđenje o čijenice. Naša želja za poštovanjem kronološkog slijeda nastajanja pojedinih nadrealističkih djela ili — kada je, i u koliko je, to nemoguće — slijeda autora prema prvenstvu njihovih djela (većih ili manjih, znatnijih ili skromnijih) te orijentacije — ta naša želja nije, nipošto, jača od želje da se istakne slijed ideja, da se djela i autori (gdje god je to moguće) grupiraju prema srodnosti.<sup>2</sup>

Zapaža se, da u posebnim uvjetima evropske kulturne periferije — kao što to jesu hrvatske zemlje — u uvjetima sredine koja je (kad govorimo o modernim pokretima u umjetnosti) primarno receptivna sredina — sudari ovih kriterija, usprkos svemu, nisu ni približno toliko česti koliko se, kadikad, očekuje. Koji je tome razlog? Možda baš uvjeti recepcije: prijenosi obično počinju s ruba novog duhovnog horizonta (jer pokrajinski kulturni rub nema snage da prihvati srž novoga) i s vremenom se koncentrično primiče izvoru. Ono što je u inicijalnoj sredini bilo inicijalno u receptivnoj se sredini dostiže obično tek na kraju razvoja. Za prvu je karakterističan proces **udaljavanja**, za drugu proces **približavanja** izvornom. Povijesni aspekt ovog događanja izriče se formulom retardacije, koja može upravo u momentu poistovjećenja sljedbeničkog i autentičnog napokon doseći svoj maksimum!

<sup>2</sup>

To je teško i stoga što je većina pojedinaca u svom razvoju prošla kroz razne etape, bilo postupno, bilo sukcesivno, a samo su rijetki ostali zadovoljni prostorom, koji su od prve osvojili

Dobivajući na vremenu, naš je nadrealizam bivao sve nadrealističkiji ma da, pretežno u vanvremenu, odnosno u zastarjelu značenju.

Da li bi na takvoj pozadini prosjeka tridesetgodišnje proizvodnje izričito nadrealističke (makar i marginalne) pozicije moglo i smjelo biti nezapaženo? («Proizvoditi poziciju» čitaj kao: proizvoditi »izam«). Nipošto; to više ako takav neki opus nastaje godinu ili dvije nakon što je tehnika i metoda kojom je stvoren bila uvedena u nadrealistički, likovni inventar (riječ je o »décalcomanie sans objet préconçu».<sup>3</sup>

Bila bi to prva i zaista nadrealistička djela u Hrvatskoj (na stranu to što bi se za ovu tehniku i O. Domingueza moglo reći ono što je Marko Ristić kazao za M. Ernsta povodom frotaža).<sup>4</sup>

Međutim, teško će povijest dekalkomanijama Vanje Radauša priznati zasluge, koje mu je dio suvremenika odmah priznao. Djela, koja su, po našem mišljenju, **mogla** stajati na izvoru hrvatskog nadrealizma — a koja po mišljenju jednog dijela suvremene hrvatske kritike **jesu** na izvoru apstraktne umjetnosti u nas — ta djela iz godine 1937. pokazana su javno istom 1963. Otkriće je dosta nekritički prihvaćeno, pa mu se počelo pridavati značenje, koje, **na žalost**, ono više ne će svojim hodom natraške nikad zbiljski steći. Pothranjivati sumnje oko datiranja tih djela ne bi, razumije se, vodilo ničemu: i ma koliko da je njihovo zakašnjelo uvođenje u život (kad više nisu imala nikakvih oznaka novoga i kada su već odavno postojali superiorniji slikarski opusi nadrealistički i apstraktni) imalo po svoj prilici, samo tu pretenziju da se zauzme nešto prošlo, pa time baš izazivalo rezerve — ipak se nikakav konkretan dokaz protiv mogućnosti postojanja tih dekalkomanija u 1937. ne može naći ni iznijeti.<sup>5</sup> Ali postojanje nama nije važnije od značenja: ako su ove dekalkomanije postojale — značile doista nisu ništa, ni za koga, čak četvrt stoljeća.

Što je to što ih još može vratiti u godine u kojima ih nije bilo? Naše shvaćanje povijesnih dimenzija stvara-



3

Kao što se u dvije svoje knjige o nadrealizmu Patrick Waldberg ne slaže sam sa sobom u datumu smrti O. Domingueza, otkrivača dekalkomanije, tako da se sa sobom ne slaže ni u pogledu vremena inauguracije nove tehnike: prema prvoj knjizi (**Surrealism**, »Skira«, 1962) bilo je to 1935; prema drugoj (**Chemins du surréalisme**, »Ed. de la Connaissance s. a.«, Bruxelles, 1965) bilo je to 1936.

4

tj. da tu tehniku, frotaž »...Max Ernst nije pronašao (...) ali ju je ipak otkrio...«; »Beleške«, POLJA, Novi Sad, br. 53/54, 1961, str. 11.

5

Može se, ne griješeći duše, samo primijetiti da 1937. ili 1938. kada su, prema tvrđenju autora, nastale te fantazmagorične bilješke, slična struja nije dotakla njegovu skulpturu. Naprotiv, u vrijeme kad su dekalkomanije bile izložene (1963) u njegovoj su skulpturi već četvrtu godinu postojali izraziti nadrealistički akcenti (ciklus »Panopticum croaticum«, 1959/61).

lačkog čina (a govorili smo detaljnije o tome kako ništa nije samo od sebe, ni samo za sebe: kako novo djeluje na zatečeno i postojeće na novo) prijeći da ciklusu Radauševih dekalkomanija post festum priznamo ono što traže: povijesno značenje u predratnom hrvatskom slikarstvu. (Tačno isti razlozi priječe nas da u sklopu poratnog hrvatskog nadrealizma razmatramo inače sjajno djelo Slavka Kopača: nastalo i, za nas, nesrećom, ostalo u Parizu. Njegova izložba 1966. u Zagrebu pokazala nam je što smo sve u njemu **izgubili**: jer njegova djela nastaju na drugoj tradiciji, u drugoj kulturnoj klimi i razini pa u njoj nalaze i odjeka, kojega, barem do vremena ove izložbe, u hrvatskom slikarstvu nisu imala. Njegove su nadrealističke slike iz 1949, iz dana kad se u nas, da tako kažemo, ni sanjalo nije nadrealistički, sada nakon sedamnaest ili osamnaest godina, **čiste apstrakcije**. Da je bilo što nije bilo... Kako bi se razvijao da je ovdje ostao? Da li bi mogao tako rano doći do takvih rezultata? Gdje bi ih i kome u to vrijeme smio pokazati? I tako u nedogled...).

Međutim je, od mnogih neosporavano, unatoč svojoj povijesnoj deficitarnosti ovo Radauševo djelo najposlije dobilo i enciklopedijsku zadovoljštinu nakon čega smo, i protiv volje, morali pisati ova objašnjenja. U ostalom digresija je važna u toliko što se odnosi na metodu pa je potrebno da bude shvaćena kao izlaganje jednog načela na konkretnom primjeru. Nadahnut odlomak posvetio je dilemi ove vrsti Georges Mathieu u eseju »Ka novoj konvergenciji umjetnosti, misli i nauke«:

»Ja znam vrlo dobro da se može dokazati kako ova umjetnost, mada nije imala tačno određeno porijeklo, ima prethodnika: Picabia mi je pokazao jedan svoj gvaš iz 1907, koji nije ni suvremen (Mathieu time misli reći da ne spada u lirsku apstrakciju, u enformel — op. l. Z.), ni geometrijski, a podstaknut je idejom spajanja umjetnosti i muzike. Znam da su prve apstraktne slike Kandinskoga bile lirske, da je Hartung, još 1921. godine, nacrtao nekoliko vrlo slobodnih crteža i da je Baumeister također slikao slobodno. Pa ipak, čak da ovo i nisu bili potpuno slučajni i kratkotrajni eksperimenti (Picabia se vratio figurativnom, Kandinsky se brzo razvijao u pravcu geometrijskog izraza), oni su bili samo sporadične manifestacije, kojima je nedostajao kontinuitet i utjecajnost.

Gola činjenica da je djelo naslikano ne osigurava mu trajanje i mjesto u povijesti.

Da bi ostavilo svoj trag na kosturu društvenih i kulturnih prilika svoga vremena, umjetničko djelo mora biti stvarano sa sviješću ne samo o tome što ono jest, nego i o tome što znači, što donosi i, na kraju, što ruši. U svakom drugom slučaju ono je fantazija, samo

rezultat raspoloženja, prolazno osjećanje bez prave realnosti, bez prave vjere, bez cilja i sudbine.«<sup>6</sup>

Nakon što smo pokazivali gdje i kada počinje naš nadrealizam, vjerujemo, da smo pokazali i gdje — ne počinje.

#### 4

S križevačkom kalnom periferijom Marijan DETONI (1905) u hrvatsko slikarstvo ulazi kao škrt i tvrd »zemljaški« talenat godine 1930. Uspoređen sa sobom samim bio bi Detoni iz 1930. izrazita protivnost lirskom i »mekom«, ženski senzibilnom Detoniju posljednjih petnaestak godina. To pokazuje snagu kojom je program »Zemlje« lomio lirske duše i naoružavao grubom šakom i cokulama sentimentalnog, melodramatskog **ronioca**.

Uza sve to što Detoni nije bio samo suputnik Krste Hegedušića nego i slikar koji je »Zemlji« dao nekoliko ugaonih djela (»Pijanu kočiju«, 1935; npr.), ipak je njegovo u cjelosti sretnije i važnije slikarsko razdoblje palo u tjesnac između početka španjolskog građanskog rata i početka opće svjetske kataklizme.

Fantastično je već tada stvarnost na pomolu pa se slika iz 1938. razlikuje od one iz 1958. samo omjerima realnog i irealnog. Nakon 1935. i zabrane »Zemlje« nepotrošene zalihe mržnje pune očnjacima ždrijelo ovog sve ezopskijeg jezika: on je posredno nadrealističan i neposredno fantazmagoričan dok dvostruko spaja povijesno, staro znanje s novim naložima nadrealizma i predmete realnog svijeta s prividima razbuđene mašte. U tome su dvije Detonijeve slike (»Fantazija oronulog zida« I, II, 1938) ostale do danas primjerne.

Da pokažemo porijeklo ideje »dvostrukog zida« tj. dvostrukog značenja kojim se slikar poslužio citirat ćemo t. 63 drugog dijela Leonardova **Traktata o slikarstvu** (smatrajući da ova problematika znatno premašuje specifičan slučaj Detonija i predstavlja, u neku ruku, uvod u cijelu jednu nadrealističku struju

<sup>6</sup> prema prijevodu P. Mužijevića (DELO, Beograd, br. 2/1961, str. 207) priredio I. Z.

kojoj su mnogi hrvatski slikari dali znatna priloga): »Ne ću propustiti da uključim u ova pravila jedan novi način razmišljanja, koji je, mada se čini beznačajan i gotovo smiješan, ipak vrlo koristan za podsticanje uma na razna otkrića. On se sastoji od toga da promatraš zidove uprljane raznim mrljama ili kamenje sastavljeno od raznih smjesa. Ako moraš izmisliti neki predio — tamo ćeš moći vidjeti slike raznih predjela, raznoliko urešene planinama, rijekama, kamenjem, drvećem, velikim ravninama, dolinama i brežuljcima; tu ćeš još moći vidjeti razne bitke i hitre pokrete čudnih figura, izraze lica i odijela i bezbroj stvari kojima ćeš moći dati besprijekoran i valjan oblik; jer se sa takvim zidovima događa ono isto što i sa zvukom zvona u čijim ćeš brecajima čuti svako ime i svaku riječ koju zamisliš.

Ne prezri ovo moje mišljenje kojim te podsjećam da ne bi trebalo da ti bude teško da se ponekad zaustaviš i pogledaš mrlje na zidovima, ili pepeo na ognjištu ili oblake ili blato ili druge slične stvari u kojima ćeš, budeš li ih pažljivo promatrao, naći divna otkrića. Ona sokole slikarev um na nova otkrića — bilo za slikanje bitki, ljudi i životinja, ili za razne kompozicije krajolika i čudovišnih stvari, kao đavla i slično, i pomoći će ti da pokažeš svoju vrijednost. U zamršenim stvarima um se budi na nova otkrića.«<sup>7</sup>

Izdvajamo rečenicu: »U zamršenim stvarima um se budi na nova otkrića« i odlomak: »... jer se sa takvim zidovima događa ono isto što i sa zvukom zvona u čijim ćeš brecajima čuti svako ime i svaku riječ koju zamisliš.«

Zar samo um otkriva? Ali umovanje je ovdje napor viđenja **jednoga** u **drugome**, usaglašavanja vida s prividom. Misao je, prema tome, i uvođenje neizvjesnog u izvjesno; **programiranje asocijacije**. Za onoga koji gleda sliku privida nema: njemu se »privida« ono što slikar hoće da mu se »prividi«; i »privid« je viđen. Drugo: zidovi i zvukovi sadrže sve ono što hoće ili zamišlja onaj koji gleda i onaj koji sluša. Detoni je tome bliže u drugoj varijaciji »Fantazije oronulog zida«; ali samo **bliže**: potpunim sadržajem, odnosno svim mogućim sadržajima on ne vlada (kao što vladaju Gorky, Matta, ponekad Masson, ponekad Ernst...) jer i odviše nastoji oko tačnog opisa **svoga** privida: to i jest ono ezopovsko u njemu. »Kalnička simfonija«, 1939. već je iznevjereni zid, koji su opisi halucinatornih priviđenja rastočili: zid s pukotinom u koju se uvalila jednostrukost, nedvosmislenost i nedvoznačnost predstavljenoga (slika je za nas interesantnija po tome što je — uz neka djela Krste Hegeđušića — uvod u stilistiku Franceta Miheliča, zagrebačkog đaka i jednog od vodećih slikara slovenskog nadrealizma).

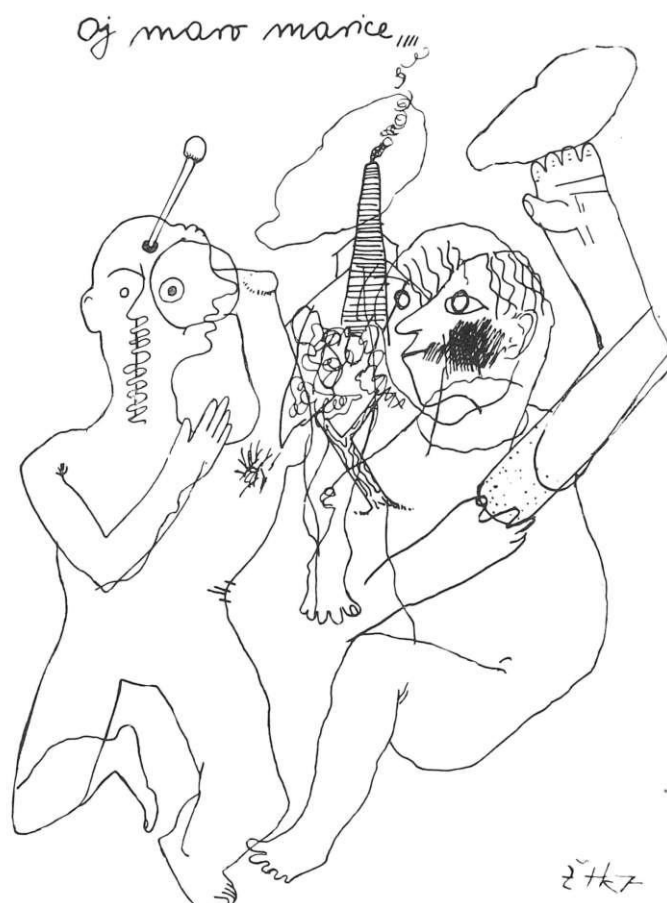
7

(usp.) Leonardo da Vinci: TRAKTAT O SLIKARSTVU, »Kultura«, Beograd, 1953,

str. 37, t. 63. Prema prijevodu V. Bakotić priredio I. Z.

Željko hegedušić  
dijalog, 1940/47. (?)

Željko hegedušić  
tako je to..., 1955.



Značenje fleksije koja je prije ovog brzog zastranjenja utvrđena u obje »Fantazije...« izvršno će objasniti, potaknut drugim povodom, Milkan Maslić:

»Primjer toga ispucalog zida ne dokazuje samo to da smo psihički dvostruki (svijest i podsvijest), nego i to da se u podsvijesti kriju stvaralačke komponente. Zagledani u njega, mi nismo ni čas odstupili od činjenice da on objektivno postoji. Ali, za podsvijest, ona nije samo površina toga zida, nego i ono što iz njenih dijelova ona kreira. Dakle, ta površina bila je povod podsvijesti za njenu igru, pri kojoj se izjednačilo realno i irealno. Nastale figure, simulakrumi, momenat su dijalektičkog prožimanja suprotnosti (realno — irealno), što običnoj svijesti, zdravorazumskoj, nenaviknutoj dijalektičkom načinu mišljenja, izgleda neprihvatljivo.«<sup>8</sup>

Koju godinu potom u Detonijevoj naturalističkoj fantastici sasvim se izgubila pokretnost značenja: ostala je maskirana stvarnost, minuciozna deskripcija strašila sna (»Cvjetovi mašte«, 1941; »Plodovi uzbudjenja«, 1941/1942; »Mapa U«, 1941/1942). U litografijama se »Plodova uzbudjenja« s nadrealizmom slomila zadnja oštrina i zadnja tvrdoća njegova djela. Ikonografija strave čini još bljeđom i dijetalnijom njegovu litografsku tehniku. Tigrovi od papira, kažu Kinezi. Od toga vremena on i patetične ratničke prizore utaplja u sumaglice jezerskih pejzaža: neobično često slika monohromiju noći, krijesove i dimove. Sve je to lirski mekano, vlažno, baršunasto i anemično, uvijeno u paru, oblake, mjehuriće vode. Među sve reskijim i metalnijim novim zvukovima ovo je djelo izgubilo privlačnost.

Potpuna tematska, motivska i sve češće i tehnička (!) jednoglasnost čini inspiraciju ovoga slikarstva uvjerljivijom od njega samog. Na ivici, na zadnjem rubu fantazmagoričnog to znači više nego bi značilo u krugovima racionalističkih sektii. Kako su ga osvajale vode, mračni, modri ponori, kako ga je saplitalo vodeno rastinje i hladile ribe tako je njegov uljeni namaz bivao sve lazurniji, sve prozirniji, a voda sve više rijeđila njegove tuševe: nije li se to nesvjesno izrazilo materijalom svoga simbola, stvarnom vodom usred vode sna?

Detonijevo slikarstvo, sve u svemu, zanimljivo je toliko koliko su zanimljivi njegovi »oronuli zidovi«. Raspravljajući leonardovskog sloja i dvoznačnih vrijednosti u njima uvijek je pokušaj analize »općeg mjesta« nadrealizma koje nas prati od primitivne qui-pro-quo tehnike do »paranoja kritičke metode« Salvadora Dalija.

Krsto Hegedušić opisao je<sup>9</sup> kako je, za pariških lutanja njegovih i Junekovih, sazrijevala misao o »Zemlji«

<sup>8</sup> »Tajnijski stavovi nadrealizma«, NAŠE TEME, Zagreb, 1/1958, str. 76.

<sup>9</sup> u »Politici«, Beograd, 28. II 1965.

i njenu programu: društvenom i likovnom. Lea JUNEKA (1899) vidimo kao jednog od osnivača »Zemlje«, a onda se prisjećamo da je on jedini njezin član u čijem djelu nije bilo političke strasti. Čak i protiv namjera (jer pretpostavljamo da se slagao s programom društva koje je osnivač!) njegovo ga je nesvjesno zapljuskivalo: dimenzija općenitog i univerzalnog, istovjetnosti bića pred vremenom svih vremena, priznavanje zakonitosti po kojoj je bijeda svijeta — svijet sâm, suradnja sa sudbinom i sudbinskim čini ga do u srž apolitom, stoikom, makar i ne htio da to bude. Osjećanje i oblik u njega su sinteze: što je u »Zemlji« kroničko u njega je temporalno. Godine, otkucaji sata, minute: to su sablje, žandari, tirani njegova svijeta. Ovo je svojstvo bilo jasno izraženo još u djelima stariim od »Zemlje« (»Pod zidom«, 1926), ali je poslije 1930. pod utjecajem Dufyja bilo i potisnuto. Godine 1940. nastaju »Maternité du Port-Royal« i »Crtač«: slike praznine, propuha na kojemu svjetsko jest, dezolatan eksterijer za crtanje, dezolatan crtač u njemu.

Počeci su Krste HEGEDUŠIĆA (1901) — »Zemlja«, nepomirljiv kritički realizam, negacija društva, revolucionarna tenzija, komponente Krleža i Grosz i mnogo šta drugo — već razmatrani.

U crtežima za **Turpitudu** (1938) — ludačke grimase civilizacije, kreveljenje grobova, a crtač, tačan i miran, ne sudjeluje zapravo u tome kaosu: to nije groszovsko raspadanje škrofuloznih gradova i ljudskih insekata (kao u »Metropolik«, 1917; »Pogrebnoj povorci Oscara Pannizek«, 1917), nego odmjereno konstatiranje kaosa, alegorija rasula. Ovaj je crtač učenik srednjega vijeka, majstora renesanse i baroka: »posljednjih sudova«, »mrtvačkih plesova«, pizanskog Campo Santa, Uccella i Ursa Grafa, Brueghela.

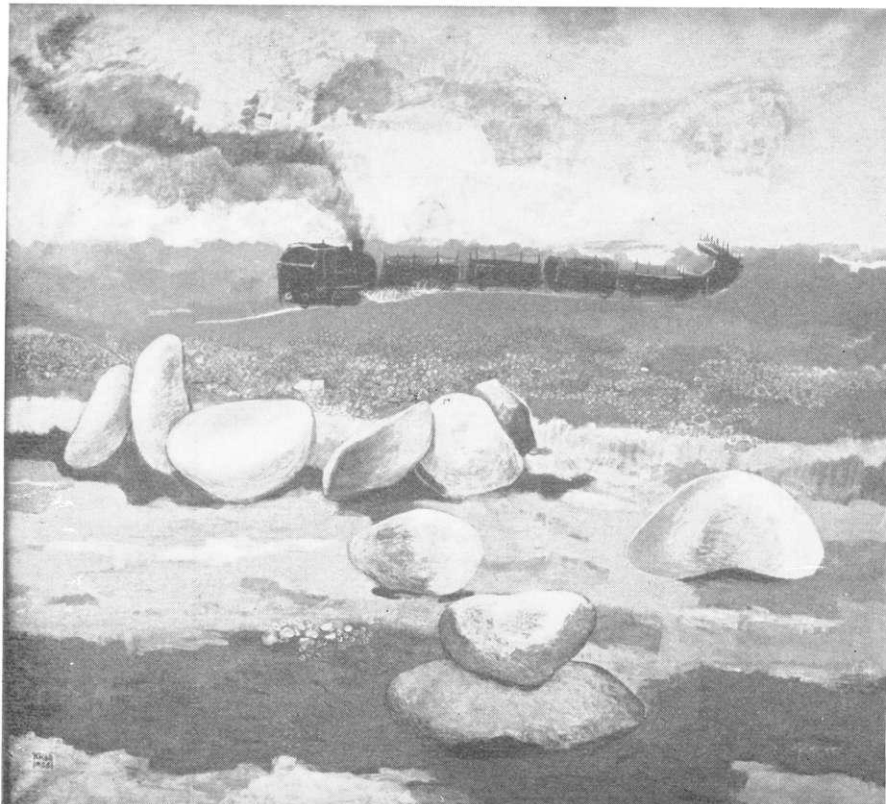
Nakon zabrane »Zemlje«, u onih nekoliko doratnih i ratnih godina Hegedušićevo je slikarstvo bilo zahvaćeno regresivnim pokretom; dominiraju pozitivistički akcenti, realizam zasićen folklornim natuknicama, natruhe historicizma. Bit će toga i u djelima prvih posljednjih godina, ali rat je, u biti, stvorio doživljajnu podlogu za prevladavanje te stagnacije. U sjećanju se crne vješala, kolci: plugove i gredice zamijenit će lešine pokriveno novinama, logoraški transporti, vojnici i tako će se on ponovno naći u svijetu svojih znakova, koje ne bira slučajno. Izabire se iz zadanoga, iz onoga čime se (u sebi) raspolaže. Svaki je izbor — izbor po subjektivnoj nužnosti. Izbor predmetnog inventara također.

I u tim je slikama, koje su izazivale mučninu i odvratnost Krsto Hegedušić pretjerivanjem stvarnoga postizao kvalitet nadstvarnoga. A u drugom ovom buđenju, kad više nije moglo biti »Zemlje«, nestala je i zemlja. Epicentar se očaja premjestio iz podravskog gliba na asfalt gradovâ, pod betonske kaveze i smradna dvorišta, pod beščutne zidove (dobre za strijeljanja), pod

100 penek  
maternité du port royal, 1940.

krsto hegedušić  
pruga brčko—banovići, 1956.

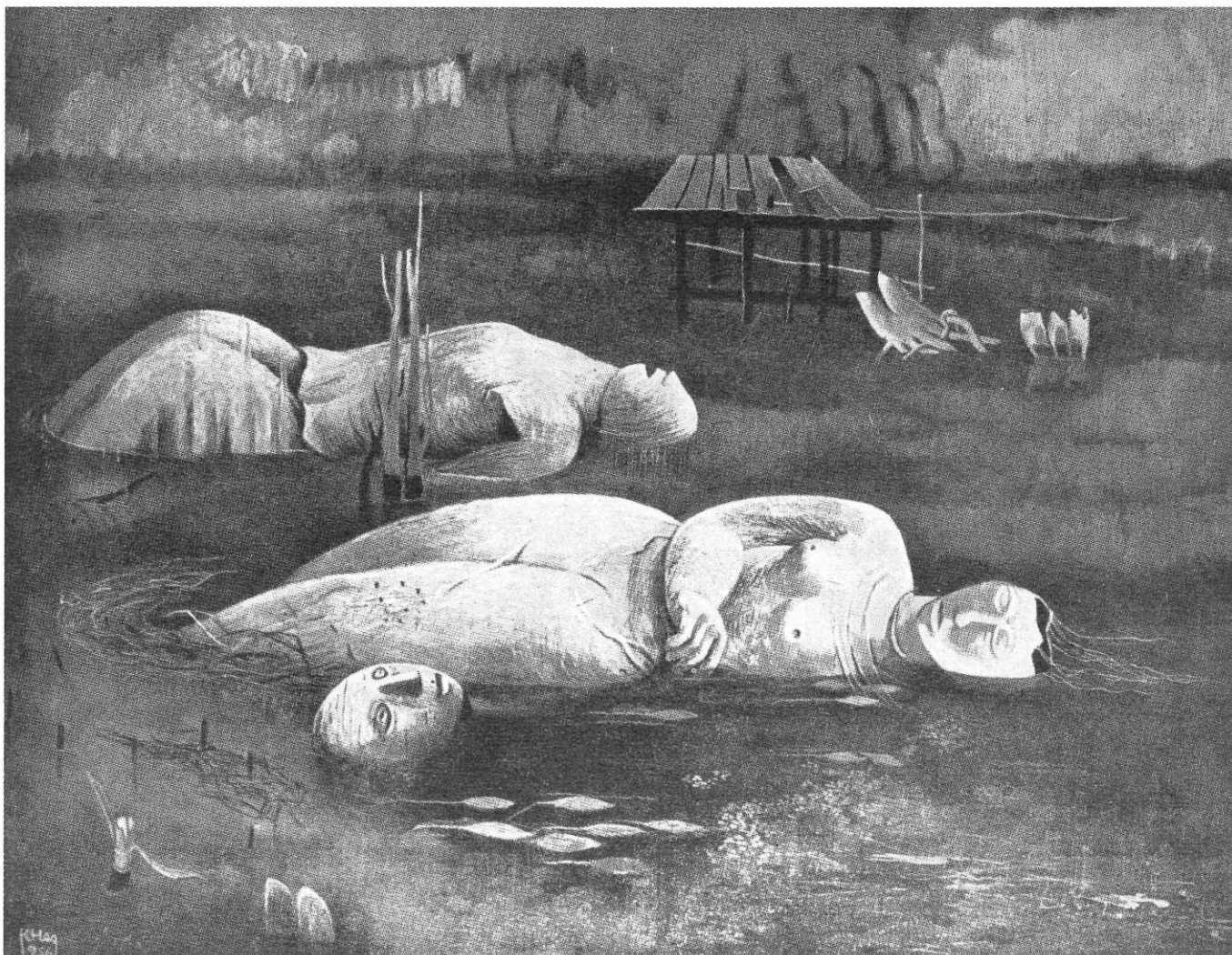
24





krsto hegedušić  
mrtve vode, 1956.

25



bordele i zatvore. Urbani je ambijent »zaboravio« čokote, vozove sijena, konje i volove, plotove s loncima. U pejzažu asfalta piramide otpadaka: neupotrebljivo, odbačeno, istrošeno. Uvijek samo suvišno. To suvišno Hegedušićeva mizerabilizma jesu baš insignije ovog, visoko organiziranog, funkcionalnog, praktičnog svijeta, jesu stvari ili slomljene stvari za **svakodnevnu uporabu**. Pustoš, koju jedva ispunjamo osjećanjem izgubljenosti i samoće. Uzničke žice i krš stvari jesu posredna, nadoknađena zemlja: magleni vrt muke. Poplave, suše i ognji metu njegov svijet. Ustrijeljeni su njegov humus, obješeni njegove vočke. Fenomenološka stanja živih: stajanje, ležanje, sjedenje. Ukratko: biti zaustavljen, trunuti. Nisu li to već nihilistički atributi? Nekadašnje, »zemljaške« masovne scene vođene jedinstvenim pokretom mnogih grupa osipaju se (ili su se do kraja osule) u lića, u napuštene jedinke (»Liquor foxy«, 1958; »Dvorište«, 1958; »Soho«, 1967). Kao jedini znak kretanja iskrsava u polju neočekivano vlak, s tračnicama ili bez njih, da protutnji u nebo (»Pruga Brčko—Banovići«, 1956) ili utone u neprozirnu maglu, ni u šta. Jedini simbol pokreta, kao u snu, nesumnjiv je simbol smrti i nije bilo kakav pokret, nego je pokret udaljavanja: **odavde u neko tamo**. Odlazak. A i djetetu se, primjećuje Freud<sup>10</sup>, koje pita o onome koji je umro i čiju odsutnost zapaža, odgovara: **otputovao je**. Aeppli, koji je inače vrlo kritičan prema psihoanalitičkom katalogu simbola, samo produbljuje Freudovo tumačenje simboličke vlaka. Zato što je u njemu čovjek pasivan putnik (ne okreće pedale, ne vesla, ne zateže jedra) i zato što se s njegove putanje ne može po želji skretati on u njemu otkriva »više opće nego individualno životno putovanje.«<sup>11</sup> Posljednjih nekoliko godina Hegedušić u svoje slike kolažira materijale i predmete izigravajući trompe-l'oeil, potencirajući stvarno i rugajući mu se kroz smiješne i jadne stvari (sajmišne dječje urice), kroz profane stvari (dlake). Humor je sila koja daje ovoj zamjeni smisao nadrealističke akcije premda je sam postupak bliži »ljepljenim papirima« kubista nego kolažima nadrealista.

Nekim djelima toga razdoblja (npr. »Mladoženja, bik i pumpa«, 1962; »Šampion«, 1964) on obogaćuje panoramu suvremenog hrvatskog slikarstva samoniklom varijantom pop-arta, mješavinom naivnosti i cinizma.

Neku je prijemčivost za nadrealističko Željko HEGEDUŠIĆ (1906) stekao još u krugu »Zemlje«: klice nadrealističkog rječnika, koji će poslije sasvim prihvatiti, zameću se u bogatom repertoaru provokacija kojima je »Zemlja« obezvrijeđivala ljestvice građanskih svetinja. Željko Hegedušić je strogost programa osvježio stanovitim oznakama infantilizma (aperspek-

<sup>10</sup>

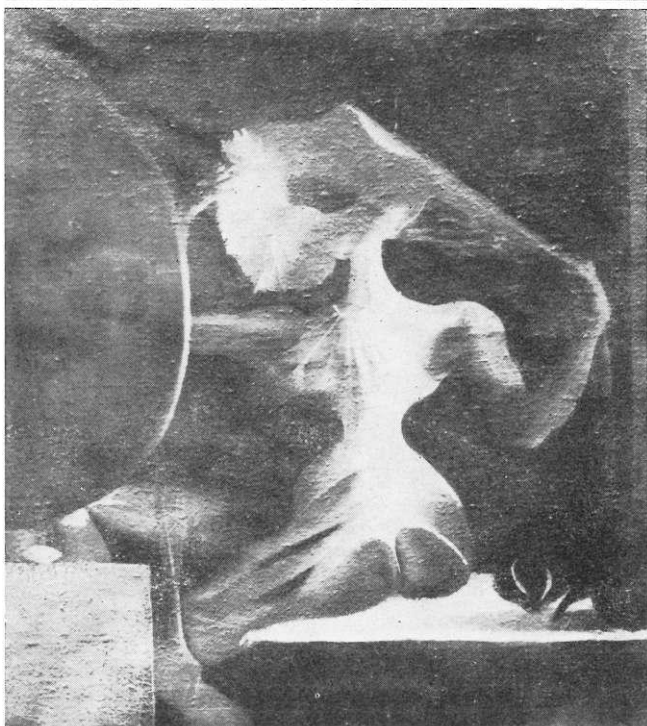
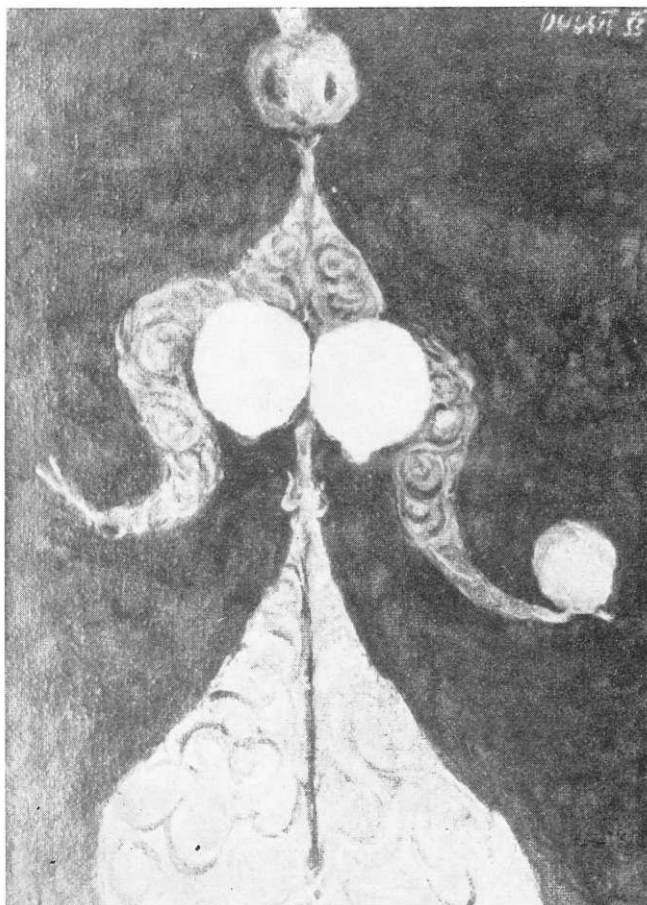
Uvod u psihoanalizu, cit. izd, str. 166.

<sup>11</sup>

San i tumačenje snova. Matica hrvatska, Zagreb, 1967, str. 191.

Ivo GUBIĆ  
jesen, 1953.

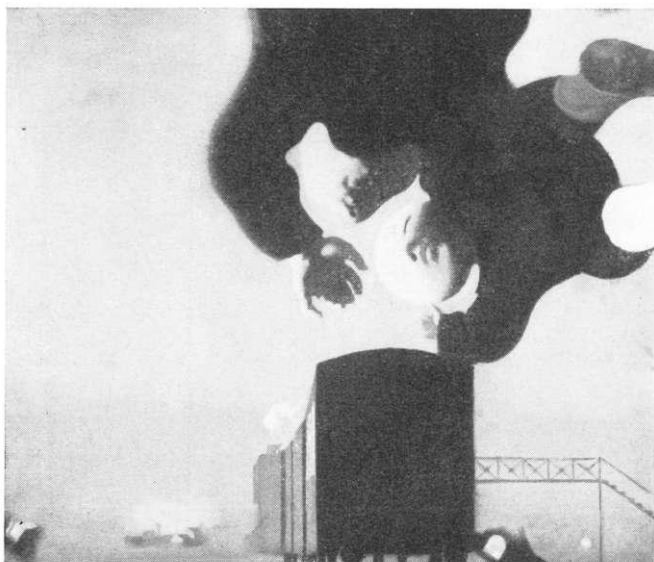
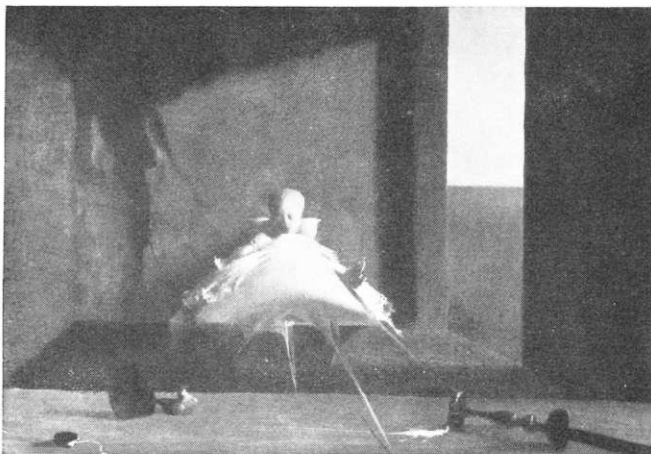
miljenko stančić  
djevojka cvijet, 1954.



miljenko stančić  
mrtvo dijete, 1954.

miljenko stančić  
izlet u sloveniju, 1966.

27



tivnim raslojavanjem planova i sl.), a uz to stekao reputaciju hulitelja: čini se, da je najdublji poriv njegova bića bio i ostao poriv **desakralizacije**. Da i on, zapravo, izvire iz nihilističkog, a ne realističko-kritičkog odnosa prema svijetu vidi se iz motivskih preokupacija: samo poniženo, obeščašćeno, poživinčeno, uprljano: dekameronске marginalije na svetačkim haljama, muzika trulenja u svakom predmetu: bludno, animalno, krepano: vijenci udova, fetusi, gmizavci, kosturi, drače: lopata mulja, pravi teatar dna. Prve izrazito nadrealističke zabilješke (crteži) Željka Hegeđušića potječu iz ranih poslijeratnih godina. Godine 1953/1954. pojavljuju se čvorovi slomljenih kostiju, vilicâ, krhotina stvari, dramatski zagrljaji svačega istaknuti grubim kontrastiranjem svijetla i sjene (lito-grafska kreda). Tokom kasnijeg razvoja javljaju se scene simultanih prizora: detalj je čišći i čitkiji, ali je detalja mnogo: košmar od množine istovremenih, usporrednih iako jasnih, čak shematičnih fragmenata (»Rex«, 1964). Čvor je, na kraju, sasvim razvezan, redaju se »snimci« jednog mjesta, s jednog mjesta i u jednom trenutku. Iz taloga, vrenjem ili strujanjem pocrkalog i odbačenog stvara se novi dinamizam, fantazijski život neživog (ciklus grafika »Poplava«, 1965; akvareli »Ribe«, »Na obali«, 1965).

Premda je grafičko djelo Željka Hegeđušića vrlo neujednačeno ono je osciliralo više u vrijednosti nego u orijentaciji. Među hrvatskim slikarima on je, sasvim sigurno, jedan od najkonzekventnijih nadrealista: do Nives Kavurić-Kurtović nitko se u nas nije s toliko povjerenja služio metodom **slobodne asocijacije**. Zato je u njegovim grafičkim listovima, crtežima i akvarelima — svakako nadmoćnim njegovu drugom slikarskom radu — sačuvana spontanost improvizacije i ona transformabilnost značenja o kojoj smo govorili pred Detonijevim zidovima. Ova, koliko romantična toliko i nadrealistička, predanost inspiraciji odgovorna je i za donju razinu: srednje ovdje i nema: ona pripada svjesnom — sustavnom i zanatskom. Nema ničeg kontradiktornog kaže li se da je i slabim svojim djelima Željko Hegeđušić bio dobar nadrealist: Breton je opominjao da kriterij koji odlučuje o nadrealističnosti nekog likovnog djela »nije estetske prirode«.

Antun MOTIKA (1902) jedan je od onih hrvatskih slikara, koji su po svom lirskom talentu, po delikatnosti svoga métierâ, po svome slikarskom odgoju bili predodređeni za »slikarstvo ugođaja«, za »intimističko slikarstvo«, za »poetski realizam«, za impresionističke, postimpresionističke i superpostimpresionističke listopade, a onda su — ne prežalivši ni jednu od svojih boja — utkali nekoliko tankih i finih žica u tkivo našeg nadrealizma. Motika je svoj bijeli rukopis godine 1950, mnogima na čudo, svrnuo u podsvjesno.

»Radio je — kako izvještava Dragovan Šepić — uglavnom crteže, plodove ekstaza, snova i košmara, a ponekad i samog igranja. Umjetnik kao da nije bio u stanju da zadržava ruku koja je bilježila intenzivni

ritam doživljavanja gotovo bez kontrole razuma. Forme su se raščlanjivale, pretvarale u fluid, ili gradile u neke čudesne kombinacije. Osim čulnosti i lirizma, u njima ima i dosta humora i ironije.<sup>12</sup>

Nerijetko je riječ i o tzv. dvostrukom predmetu, koji se daje i kao napeti, pokretni dvostruki sadržaj: u »arhajičnom nadrealizmu« Antuna Motike (naziv je od autora) stvari i bića istječu jedno iz drugog i uviru jedno u drugo. Jedva da je itko, u to vrijeme, u nas slikao i crtao iza kulisa svjesnog.<sup>13</sup> Nagada li se o onome što ga je jednog dana izbacilo na rub, koji će uskoro zatim svojevoljno napustiti, morat će se uzeti u račun i organska reakcija na socrealističke sedative: nepotkupljivi intimist pred »proročkim« kopitima emigrirao je bio u podsvjest.

Ivo DULČIĆ (1916) ne duguje ništa nadrealističkim jaslama. Kao gost za »kasnim stolom« bonnardovskim on je imao sve što nadrealista imati nije smio i nedostajalo mu je sve što je trebalo nadrealisti. Oltarne pale, ikone, reprodukcije starih majstora utisnute su u tihe njegove enterijere, gurnute za leđa portretiranih: tako on pozdravlja pretke koje Bretonovi popovi škrope benzinom. Tek u ljubičastom sutonu neke gostinjske sobe šipke i limune hvata panika zrenja: uzapćeno sjeme kuca uzalud, a potreba grane, zemlje, rasta, sjetve — stvori biljku — biće («Jesen», 1953). Onda ta tjeskobna slika mine kao kišno zrno niz okno. U sunčanu uru razgorene palete staju igrališta, plaže, procesije: divovske krošnje pune ljudskog lišća. Jednom, dvaput prebacuje on tu vrevu na metafizički plan («Čovjek i žena», 1956; »Ljudski odnosi«, 1957) pa šarene pozornice zamijeni ratište simboličkih znakova. Kada je, kao u parafrazi Redonove maksime: »Vidjeti, to znači spontano shvatiti odnose među stvarima«, Dulčićevo gledanje postajalo i spontano razumijevanje **odnosa među bićima** onda je i slikar »gozbi za oko« mogao stvoriti autentično nadrealističko djelo.

Miljenko STANČIĆ (1926) uvalio se, bez svoje krivnje, u hrvatsko poslijeratno slikarstvo kao genij: u društvu s Vaništom, izlaže prvi put 1952. godine i na horukaškom nebu tadašnjeg slikarstva pričinu se vermiskim zrakoplovcem. Svjetlosnom geometrijom konstruira enterijere tišine, pozornice stvari. Svaka je od njih na dlanu toga kazališta — pogođena zrakom s jedne i podbočena sjenom s druge strane — grumen između dva fluida. Ono što je život slikarstvu u poetici chiaro-scura bit će i život predmetu. Mrak koji guta slikarstvo guta i predmete. Kako nešto jest takvo jest: pred-metnutost simbolizira postojanje. Gledajmo: kako predmetn(ut)o jest? Ono, u isti mah, previše i premalo jest: previše u optičkoj dinamici polariziranih kontrasta (svjetlost — tama), premalo u spoznajnoj

dinamici koja lice darovano svjetlom i leđa nagrižena tamom tumači kao neizvjesnost egzistiranja. Zato se i događa da zračni tesar gubi tijela iako ih zna opisati kao nitko: oko prihvaća iluziju, ali misao proniče varku: praznina nadimlje ova tijela, šupljina je njihov egzistencijalni metar. Dramatsko kao cilj poetike chiaro-scura nije postignuto apsolutizacijom nego relativizacijom predmetnog. Sve što u Stančića jest na rubu je postojanja. 1952. godine on tu granicu još ne prestupa. Iako je spomenuta izložba dala povoda da se piše<sup>14</sup>:

»Kao što je Vaništa jedan korak samo daleko od čiste apstraktne konstrukcije, tako je Stančić jednom nogom već u sferi nadrealizma, i to nadrealizma prilično originalnog« — ipak je ta noga, po našem sudu, umočena tek u sferu prilično originalnog intimizma, s blagim okusom metafizičkoga. Nije uputno pomišljati na De Chirica ili bilo koje određeno i poznato metafizičko slikarstvo kao izvor ili uzor mladoga Stančića. Njegovu metafiziku čini svijet oduzete akcije. U prenesenom značenju: bešumni realizam balzamiranog i na smrt usnulog. Godine 1954. Stančić slika pretvorbu («Djevojka cvijet», »Svadba«): raznorodne forme, konstruktivnim marom halucinacije, stapaju se u organska, biomorfna čudovišta. Korijeni su tom biomorfizmu ponajvećma u erotskoj sferi. Ali općenito uzevši neće biti netačno kažemo li da organska fantastika donekle programira imaginaciju i prikazuje našeg slikara kao presađivača udâ: na kraju se iz biomorfni dijelova stvaraju antropomorfne cjeline. Stapka gigantskog cvijeta—školjke, stapka mesnate, diluvijalne gljive izbija iz torza žene. Itd. Postoji logika kombiniranja, shema po kojoj glava, krošnja i cvijet jesu sinonimi. Biljka je »dakako s ponekom iznimkom, usporedba za nešto što u nama, nužno i samo po sebi razumljivo, vjerno unutrašnjem zakonu, raste do uravnotežene harmonije oblika.«<sup>15</sup>

Tko se u snu podvrgava »unutrašnjem zakonu« i teži »uravnoteženoj harmoniji oblika«, u budnom će stanju organski graditi. Bit će fantast za budne, a njegova čudovišta prirodna, mekana i upotrebljiva.

Stančića je ta, često lakoumna, kompenzatorna funkcionalnost njegovih slika, njihova vješto sročena erotska provokacija učinila proizvođačem erotskih surogata koji, neviđenom dopadljivošću, izigravaju, tu i tamo, darove iracionalnog, a jesu, zapravo, racionalna kombinatorika skrivenih i neskrivenih sadržaja određene, iste vrsti. Izazovno neskrivene (fantastičnim umijećem chiaro-scuralnog iluzionizma) predočuje Stančić takve sadržaje savršeno nezainteresiranom, »ravninom«, fotografski karnalnom topografijom. S druge

<sup>12</sup> predgovor monografiji Antun Motika, »Kultura«, Zagreb, 1957.

<sup>13</sup> izložio je Motika te crteže 1952.

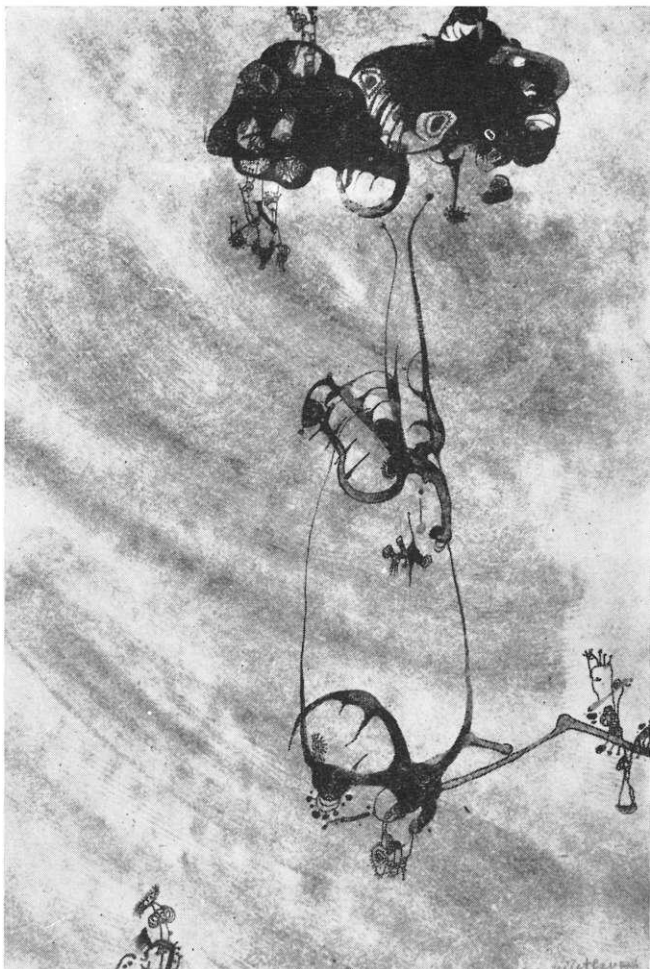
<sup>14</sup> Mića Bašičević: »Hipoteza 'Stančić — Vaništa'« HRVATSKO KOLO, Zagreb, 1952, br. 11/12, str. 710.

<sup>15</sup> Ernst Aeppli: **San i tumačenje snova**, cit. izd. str. 297.

biserka baretić  
kavana, oko 1958.

29





strane prozirni simboli, opće poznati, katalogizirani u svim priručnicima psihoanalize (čaška cvijeta, sobe, vrata, prozori . . .) nisu drugo nego elementi polu-odijevanja tj. erotske igre, svjesnog supstituiranja primordijalnih, animalnih datosti. Tako je Stančić u nadrealizmu i izvan njega: svaka provokacija i sve opsesije nadrealizmu pripadaju ali težnja »uravnoteženoj harmoniji oblika« (koju ne otkriva samo florealna simbolika nego i racionalizam euklidskog prostora i tonska, ugodajna paleta) nije, naravno, nadrealistička. Dva moćna odreditelja Stančićeve posebnosti jesu neusporediva vještina i onaj kvasac barokne, slatke provincije, koji u njemu fermentira od djetinjstva, onaj »specifični ambijent« koji, kako je jednom tačno primjetio Željko Sabol, uspoređujući ga sa Jordanom<sup>16</sup>, pomaže da se izbjegne »ponavljanje općih mjesta svake simbolike«. No to, svakako, pod pretpostavkom da se iscrpla materija simboličke predstave, da je došlo do ispražnjenja svakog sadržajnog naboja, a ne pod pretpostavkom da je bez specifičnog tj. zavičajnog ambijenta »ponavljanje općih mjesta« naprosto nužno i da je svaki drugi sadržaj — osim znanja same simbolike — nemoguć!

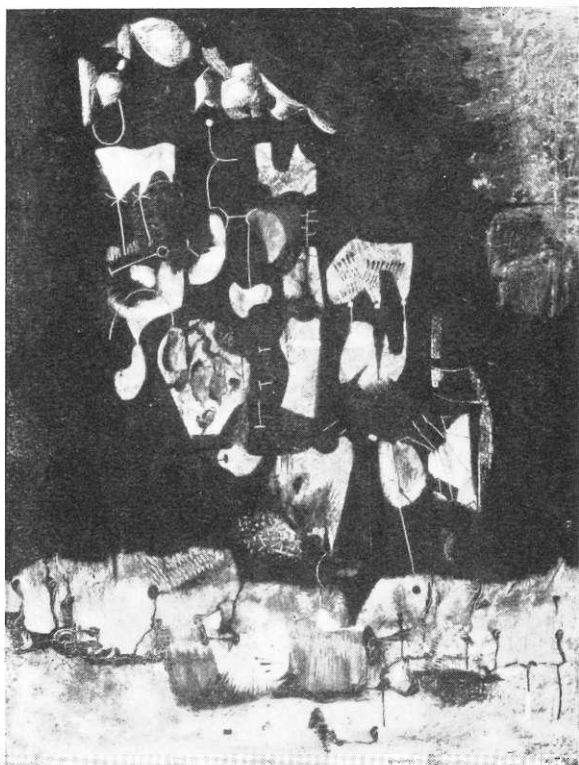
Dvostruka ukorijenjenost Stančićeva, starost sa zana-  
tom i starost sa zavičajem, stvarala je i ono mirisno i  
otrovno kazalište sjećanja, klovnerije, sentimenta i  
melodrame: onaj opasni prostor u kojemu su rijetko  
plamsali schulzovski »dućani cimeto-  
ve boje« i češće prijetile slastičarnice. Varaždin Miljenka Stančića ipak je, i prije svega, **njegov** Varaždin. Motiv je, grad je samo simbol sadržajâ i energijâ one duhovne mobilnosti koja je u slikaru.

Kad god, naprotiv, »specifični ambijent« (zavičaja) nadjačava individualnu imaginaciju — simbol uzalud nastoji da bude značen je pa, bez ikakve rezerve, takvu produkciju »specifičnog ambijenta« navodimo kao primjer ponavljanja jednog općeg znaka na užtrb specifičnih.

Stančićevo je djelo počinjalo sve tačnije odgovarati onim predodžbama koje je o njemu imala najšira publika. Grčevita, onirička djela banu rijetko i utope se u afrodizijačkoj šećerani. Istom su posljednje dvije-tri godine pružile dokaze značajne obnove: prvo su se počeli javljati znaci iščašenosti i izvrsnosti svijeta; šetači naglavce, nebeski izletnici (kao u Chagalla). Onda ih je slikar tresnuo o zemlju pa noćnim, bole-  
snim, umjetnim svjetlom potražio iznakaženost i grč: redaju se tako prizori obični u običnoj, svakodnevnoj surovosti i fantastični od nenasne blizine grimase. Izostala je nadrealistička kombinatorika i korakom kojim izlazi iz kruga tradicionalnog nadrealizma ulazi Stančić u krug tzv. nove figuracije koja svoj život zahvaljuje obnovi savjesti. To više nije nadrealizam, ali je više od nadrealizma.

<sup>16</sup>

v. »Dva svijeta Vasilija Jordana«, MOGUĆNOSTI, Split, 2/1966, str. 209.



Od metafizičke melodrame, koja je i odviše svjesna, a da bi, u isto vrijeme, bila odviše konfesionalna, polazi Josip VANIŠTA (1924). U stvari, čini se, da je Vaništa bio zaokupljen jednim zbiljskim problemom metafizičkoga slikarstva: konstrukcijom osjećanja. Neka geometrijska emocija oslobađa slikarstvo od terapeutske i kompenzatorske funkcije.

U početnoj fazi nastaju dubinski onirički **organizmi** («Kompozicija», 1956) kao metafizička konkretizacija ruba dvije polustvarnosti (racionalnog i iracionalnog). Otada i odatle njegovo slikarsko djelo gubi direktan dodir s metafizičkim (u smislu: »pittura metafisica«) i nadrealističkim ishodištem. Crteži novijeg datuma kojih morfološka analognost sa slikama uopće nije u pitanju, uvjetovani specifično crtačkim tehničkim datostima, približavaju se zen-sumiye tuševima. A načela ove discipline zena, načela izricanja ovih grafičkih filozofema nisu posve tuđa najsajnijoj nadrealističkoj metodi, onoj, koju je Breton okrstio »grafičkim automatizmom«.

S ivice nekog somnambulnog ekspresionizma zakoračili su u nadrealizam Albert Kinert, Biserka Baretić, Ordan Petlevski, Vinko Bavčević, Zora Matić.

Nekoliko im je egzaltacija, ne osobito dubokih, Alberta KINERTA (1916) na početku: 1953. zalazi on u škure jame izbjeglištva, konobe, noći, u one prostore iznad ili ispod razine zemlje i mora, prostore koji, prema riječima Danijela Dragojevića<sup>17</sup> simboliziraju čovjekovu »potragu za izlazima« i »ukazuju na prezentnost nekih teških snohvatica«. Između aktivnog i pasivnog, između **tragati za izlazom** i **biti omamljen snom** nalazi se jedno tj. nalazi se isto: žrtva. Izaći, osloboditi se isto je što i zaći, ukopati se u krtičju ili utopiti u riblju perspektivu, odnosno izbjeći s lica zemlje u ptičju perspektivu. Za nadrealizam ova je mogućnost praktički bila izgubljena onda kada je Kinert egzistencijalnu simboliku tih perspektiva sveo na pitanje vizura.

Još od 1954, u slikarstvu su Biserke BARETIĆ (1933) vidljivi znaci mučnine, simboli nelagode i uzetosti. Unutrašnjim svjetlom obasjava prikaze zalutale u neprijazne, puste enterijere, slikajući sam zadah otuđenja. Iza sna izvađena, mliječna ili prozirna mjesečarska lica obrasla krvavom mahovinom kapilara, lica što pulsiraju udarcima zakopanih semafora («Pokušao sam, zapisao je van Gogh, da crvenim i zelenim izrazim strašne ljudske strasti«): sažgane groznicom sve te spodobne megalitskih kontura ostaju bez tijela i vise kao nagnjile električne maske: čini se da je taj potmul žar tek od raspadanja organske tvari; okolice se ova munjina ne prima; okolica je neživa, nerezonantna, frigidna.

Slikom »Kavana« (1958) dovršen je golemi rječnik simbolâ bespomoćnosti i bačenosti.

<sup>17</sup>

predgovor monografiji **Albert Kinert**, »Naprijed«, Zagreb, 1963.

Rečenica: kroz prljavi prostor svijeta padaju ljudska bića. Elementi: a) prostor: enterijer kavane; b) ljudska prisutnost: figura žene u prednjem planu (žena dominira prostorom); c) ljudska (u)bačenost: dubinu prostora presijeca zid: on je garant egzistencije svijeta. U zidu su vrata. Ta su vrata otvorena, ali — to je osobito važna indikacija — otvorena **prema unutra**, u kavanu (svijet). Vrata su duboko za leđima žene. Ona je jedino ljudsko biće u kavani. Ona gleda u nas užasnuto. Primjećujemo: i ona je »otvorena prema unutra«, smjer je njezina dolaska smjer u kojem su se otvorila vrata. A jer nikoga drugoga nema to su vrata njena, otvorena za nju. Kroz tu je pukotinu ona, dakle, unišla: vrata su otvorena za ulazak, a ne za izlazak.<sup>18</sup> O prozirnu prednju stranicu prislonjeno je s **ove** strane naše lice i s **one** strane lice žene. Ponašamo: ona gleda užasnuto. Ona je, u perspektivi koja ne pada nego se penje u dubinu, hodom suprotnim »hodu« perspektive — ta koja pada. U slikarskom prostornom iluzionizmu nije sve iluzionističko: prednja je ploha uvijek izmaknuta, otvorena da bi se vidjele ostale, nacrtane. Prednja je »prozirna« ploha sâm kadar, površina slike: ostalo se sve smanjuje i stavlja na nju kao da se stavlja iza nje. Žena je došla do kraja: bila je (dok je ulazila) sasvim sitna, pa se približavala, rasla i dalje kroz »prljavi prostor« više ne može: sad bi samo još mogla izvan njega. Ali mi smo (koji gledamo) to **izvana**, to dno koje ona, padajući, može vidjeti. Samo ona vidi stvarno dno: ono što mi vidimo to je dno u njenim očima, dno koje se gleda i vidi u zrcalu spuštenom na dno. Desna je ruka žene mrtvo pala niz bedro. Lijeva je kušala zid: naslon stolice zaboden u trbuh, znak kraja. Lijeva je ostala u tom položaju, zgrčena. I to kao da nije bilo dovoljno. Na glavu žene navaljen je težak, obrađen kamen: teret na glavi simbolizira pokret padanja (neke aspekte ove situacije sadrži kolokvijalna fraza »leći pod kamen« i dr). Kamen je **obrađen**: on je grobna ploča i smrt u ljudskoj ruci proklinjala, Sizifov znoj u ljudskom znoju.

Napokon, proširenje rečenice: »...sudbina kojoj izbjeći ne mogu« tj: »Kroz prljavi prostor svijeta padaju ljudska bića i to je sudbina kojoj izbjeći ne mogu.« U kavani je nekoliko stolova. Na stolovima odsječene ljudske ruke. Znak je rječit a smisao mu nije ničim zamagljen: odsječene su ruke presječeno djelo; signum neizvedivosti, uzaludnosti, nemogućnosti čina: sputanost. Ne ćemo ovdje ulaziti u digresije, u analizu sekundarnih značenja. Koga bi, eventualno, zanima i usputni tok koji se — u odnosu na simboličko govorenje u općenitom koje smo do sada pratili — poka-

18

Prigovor da se ista vrata ne mogu otvarati i prema vani i prema unutra drže li ih šarke; da će biti u položaju u kojem jesu bez obzira da li ih je netko otvorio za ulazak ili izlazak — taj i takav prigovor smatrali bismo za neinteligentan: jedino činjenično stanje, ovdje, jest simboličko stanje.

zuje kao simboličko govorenje o specifičnom (a ne nevažnom), tome bismo svratili pozornost na slijeđe: na tri stola tri su odsječene ruke. »U broju tri je element volje, ideje; tri ima nešto borbeno, muško« napominje Aeppli. I dalje: »U trostrukom liku pojavljuju se često bogovi.«<sup>19</sup> Freud uostalom ide tako daleko da dopušta primisao da je »svetost« broja tri sekundarna pojava njegovoj »muškosti«<sup>20</sup>. A ovdje: od tri ruke dvije su muške i jedna ženska, između njih, u sredini, opkoljena. Obje su muške ruke okrenute u istom smjeru, a ženska — u njima suprotnom. Obje su muške šake lijeve (od »srca«, od nagona, od nesvjesnog) i obje na isti način zgrčene i uprte o stol, stvarne, kao kandže. Samo je ženska ruka desna, samo je ženski dlan otvoren, a prsti ispruženi, da ništa ne zahvate. Simbolika je borbe nedvosmislena. Borba unutar broja tri: mit i posvećenje borbe.

Posljednje u prostoru: presječen i zapečaćen crnim slovom križa prozor je samo mig tamnice.

Time je rečenica završena. No hoće li nas možda simbolska gustoća ovoga djela, kao pretjerana gustoća, na kraju pokolebati? Postoje li viškovi govorenja, viškovi simbolskih znakova? Nazire li se u tome konstrukcija iracionalnog, racionalnost u opisivanju podsvjesnog i nesvjesnog? Nije li tautološki govor način osiguranja očitošći smisla i, otuda, proračunat govor, izvan nadrealističkog?

Nama se ne čini da su zasluge svijesti tolike da bismo smjeli govoriti o iznevjerenom nadrealizmu: kao što u dubini nesvjesnog stvaralac spontano nalazi arhetipske simbole, taj **pragovor svijeta** u sebi i kao što se tim bezličnim simbolima, odvajkadašnjim općim mjestima nesvjesno izražava — izražavajući, odjednom i nešto mnogo dublje od sebe samog, mnogo ustrajnije i, svakako, daleko preko svojih namjera — tako se i u nutarnosti podsvjesnog zameće simbolski jezik koji je dvostruko »neodgovoran«: daleko od toga da iskazuje sve moguće intencije stvaraoca i, jednako tako, daleko od toga da iskazuje samo te intencije. I u podsvjesti se održala stanovita količina arhetipske objektivnosti tj. iskustava koja su opća i svemu čovječanstvu zajednička, koja su i praljudsko, nesvjesno i nejasno znanje i ljudsko, nesvjesno i nejasno, praznanje. U simbolskom govoru podsvjesti evidentno je postojanje nesubjektivnoga: ono se ovdje pokazuje kao znanje bez znanja o znanju tj. kao nesvjesno izgovaranje lozinke, nesvjesno otvaranje niza dimenzija djela (uloga broja 3, značenje otvorene i zatvorene šake, lijeve i desne ruke itd.). S ovim primjerom povezuje Dalijevo iskustvo o otkriću koje ga je nadmašivalo bivajući više od onoga što je sam mislio da ono

19

**San i tumačenje snova**, cit. izd. str. 202.

20

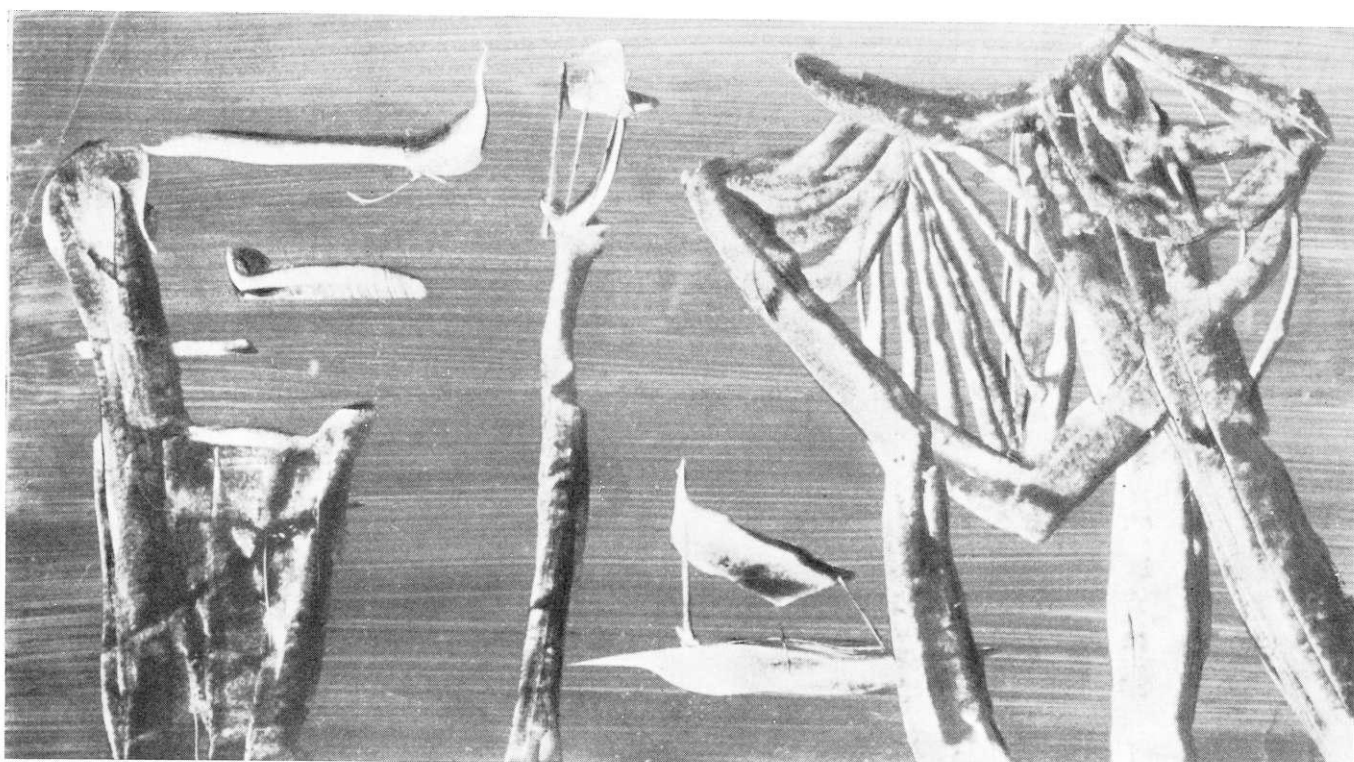
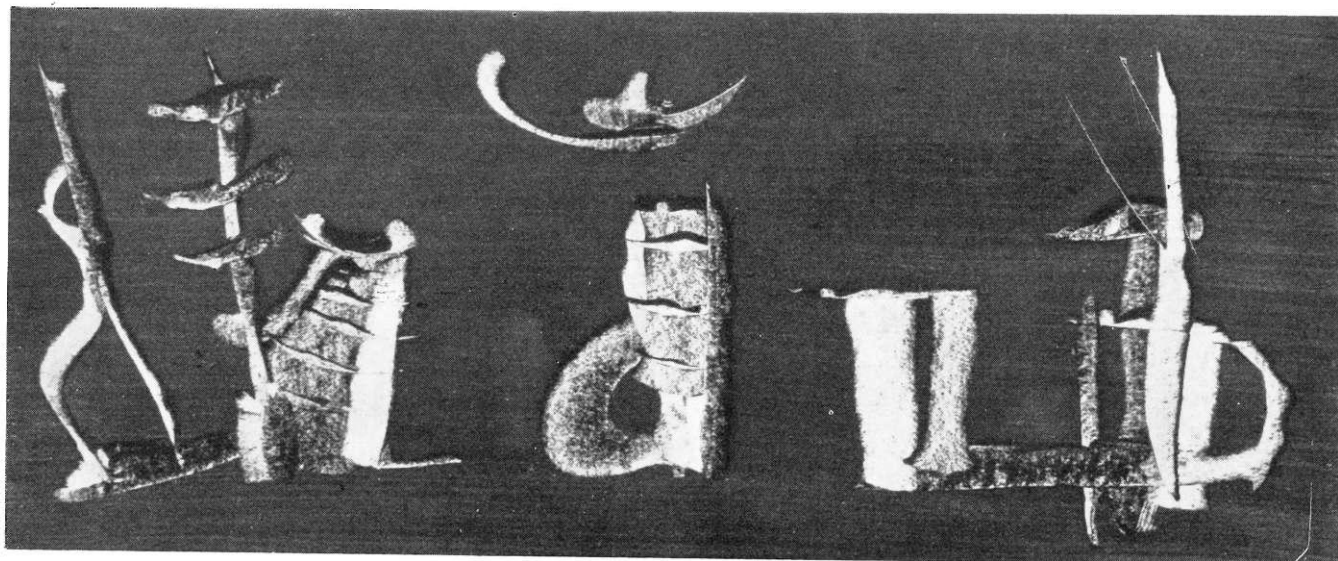
**Uvod u psihoanalizu**, cit. izd. str. 168.



vinko bavčević  
znaci, 1960.

vinko bavčević  
imaginarni pejzaž, 1962.

**33**



jest, koje nije shvaćao čineći ga, da bi ga shvatio učinivši ga.<sup>21</sup>

Slikarstvo Baretičeve bilo je opsjednuto propadanjem ljudskog, tuđinom oko čovjeka, strahom i tjeskobom u njemu, fosforescentnim drhtajima gole, tanke kože. Godine 1959/1960. trenje bića i stvari izaziva raspad izmučene epiderme: figure nestaju, razlistavaju se široki podzemni pejzaži, možda golema uvećanja skalpelom razgoličena tkiva.

Samorazornom, žrtvenom konfesionalnošću prožet je nadrealistički opus Ordana PETLEVSKOG (1930). Pritisak neke iskonske neslobode i skoro čulno osjećanje bačenosti u svijet učinit će sva njegova vitalna iskustva iskustvima smrti. Tako su »Pejzaž imaginacijek« (1957) i »Gibanjek« (1958) samo putopisi ranjavanja stvoreni za čitanje s vrha prema dnu. U nadrealizmu Petlevskoga smjeru gibanja znakova treba pridati kategorijalno značenje: smjer je postojanje. Lijet ima značenje gubljenja visine: zato su ova snoviđenja sudara, ispunjena nehomogenim inventarom rasapa, putanje bačenoga, a nisu putanje letaća. Slova te strmoglave kose grafije pada jesu crne i oštre bodlje — kosturi organskog porijekla. Kroz šumu šiljaka (ispovjedonice tijela) padati znači raspadati se. U neosvojenoj i neimanoj visini raspadati se znači ne biti nigdje, ne biti ničiji, ni s kim, ni u čemu, ni za što: biti između. Lijet je sublimacija, prevladavanje, a bačenost dubina i ostajanje.

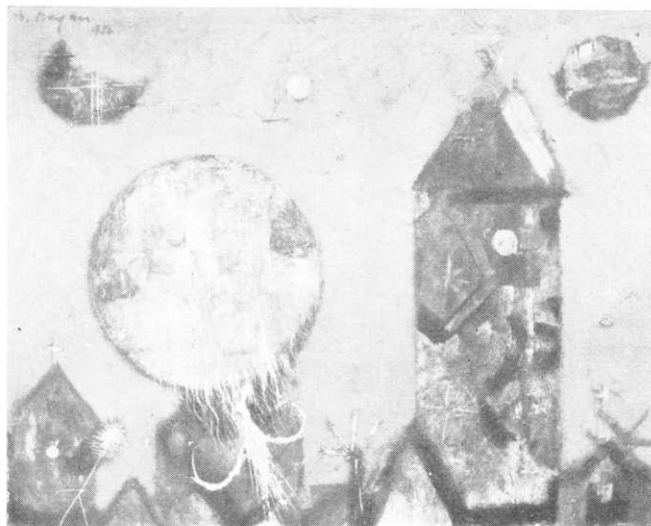
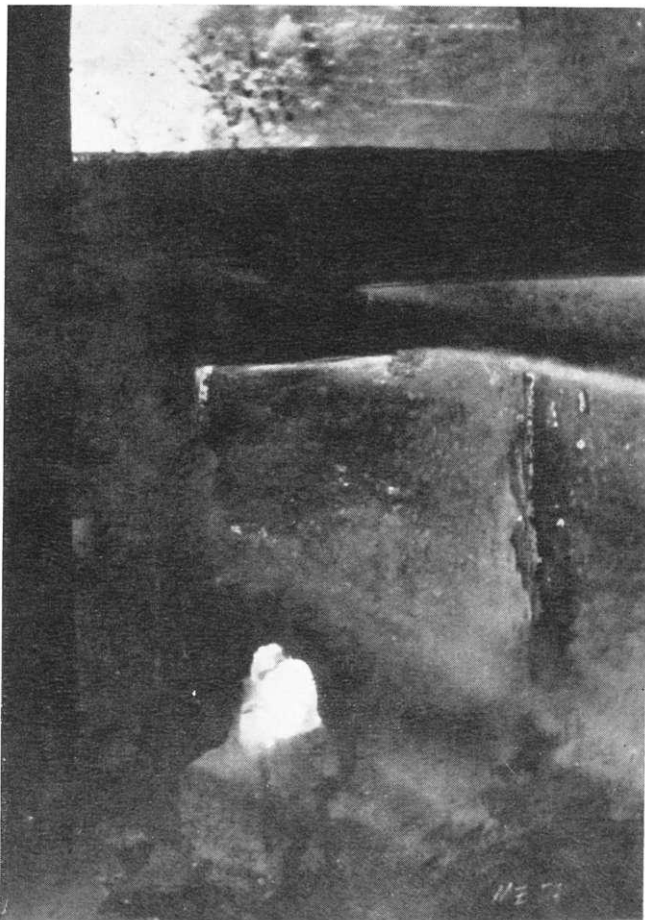
Već nakon 1958. u slikarstvu Ordana Petlevskog zameli su se tragovi klasične organizacije prostora čime su zapravo nestali uvjeti za projekciju pada (uvjet »tjelesnog prostora« kao uvjet za uspoređivanje tijela u prostoru, za određivanje položaja i putanje). Ostala je na raspolaganju mogućnost da se znakovi obremene dvostrukim ili višestrukim sadržajima. Nije to, naravno, mogućnost namjere, nego posljedica neposrednosti izricanja halucinatornih slika. Da te neposrednosti u briljantnoj materiji njegova slikarstva neće biti u onoj mjeri u kojoj će je biti u perocrtežima sasvim je razumljivo: već i činjenica da se čitava površina platna pokriva nanosom uljane paste govori jasno o tome da će između znaka i osnove biti uspostavljen identitet materije, **blizina** i jednostjelesnost. U crtežima znak i osnova rascijepjeni su kao u hipnagogičkim predstavama. Osnova je bijela, uglavnom netaknuta pa nije samo tonski suprotna crnoći znaka nego je i kao **tabula rasa** suprotstavljena djelu, kao gol papir (materija papira) pokrivenu papiru (slikarskoj, crtačkoj materiji). Ovome sustavu dugujemo vanrednu plastičnost znakova koji »iskaču« iz plohe gotovo taktilnom oštrinom, svjedočeći tim razdvajanjem svoju organičku pokretnost, svoj vitalni mobilitet.

21

v. Salvador Dali: **Autobiografija**, »Vuk Karadžić«, Beograd 1965, str. 70.

zora matić  
slika, 1957.

boris dogan  
stari grad, 1956.



Energija sna, penetracije imaginarnih oblika u realne, »budne« prostore, košmarni sadržaji te crte spoja, spornost zajedničkog, istovremenog egzistiranja dviju (polu)stvarnosti — stvarnosti stvarnog i stvarnosti irealnog — koje su samo dva vida i dva horizonta presječena vjeđom — čine problematiku slikarskog pregnuća Vinka BAVČEVIĆA (1930). Njegove prve minijature (iz 1956), obojene u početku vatrom Roualtovih kršćanskih krajolika, prikazuju ga kao slikara ispovjednog i romantičnog. S Roualtom njegova je zora sutonska i već u slijedećoj etapi — oprezno braneći svu širinu svojih interesa i, možda, plodonosnu ushićenost otkrićima prethodnih istraživača — on silazi u plein-air svoje 24-satne radne noći. Uskoro neće biti slike koja nije slika prostora, jedne OD — DO dileme, udaljenosti koja znači neizvjesno i nepostojeće. Tlo ne postoji: imaginacija ne miruje. Nema uporišta ni simbolički: more i nebo glođu kristale snoviđenja: galaktički urbs, umjetno tlo, odumrlost prirode. Na crnim ekranima plutaju evokativni znaci, istrgnute karike realnog, nova ustrojstva, ono što nas je jednom ponukalo da ovo slikarstvo opišemo kao »događanje predmetnog u apstraktnom, predmetom neizmjerljivom prostoru«. Ovi se znaci Bavčeviću ukazuju kao hipnagogičke slike: slike koje »nam se po svojoj osjetilnoj živosti ukazuju kao stvari, a po svojoj pokretnosti kao bića...«<sup>22</sup>

Predmetno i apstraktno ovdje su pojam tek zajedno; njihov rasjed i protivnost garancija nadrealističke, hipnagogičke imaginacije (slikovitosti). Što je emotivni i senzorni impetus jači, što je konkretnost znakova nedvojbena, što je semantička struktura svakog pojednog znaka jasnija to se više osjeća nedostatak opće sintaktičke strukture; pricipa kauzalnosti u kojemu je osnov »radnje«. A što se u djelu taj nedostatak više osjeća to je sigurnije da je ono plod nadrealističke mašte.

Bavčević postupkom grataža »ljušti« ravnomjeran nanos kojim je prethodno pokrio čitavu površinu: budući da se mješavina tuša i dekstrinskog ljepila, kojom se on služi, brzo skrućuje — to je pred njim uvijek zahtjev gestičke hitrosti. Što je nesvjesnija ta je gestika i nadrealističkija. Svaka namjernost ubačena u ovo izvođenje samo ga usporava: svijest traži da se znak i osnova povežu. Prvo što će se javiti u djelima takve misaone koncentracije koja izaziva dekoncentraciju hipnagogičke materije biti će abrevijature atmosfere, »štimunzi«, a ne iluzionističke predstave predmeta realnog svijeta: ozračenje pustinje, oblaci među slovima abecede nesvjesnoga. Zrak je dovoljan da Hipnosovi dvori postanu funkcije predstavljачke igre.

Zora MATIĆ (1923) pridružila je crnoj komponenti hrvatskog nadrealizma nekoliko crvotočnih prostornih

<sup>22</sup>

Rudi Supek: **Psihologija građanske lirike**, Matica hrvatska, Zagreb, 1952, str. 189.

halucinacija i (oko 1960) grubo i sirovo slikanih podsvjesnih životinja (»Dinamična figura«) oštra, agresivna i jaka lineamenta. Nadrealizmu pripadaju i njeni muzički grafikoni, pokušaji afirmacije svojevrsnog **interpretativnog automatizma**: vizualne transkripcije slušnih utisaka.

Rubom ekspresionizma nadrealizmu su se — na trenutak i en passant — približili Hajrudin Kujundžić, Boris Dogan, Ferdinand Kulmer, Ivo Gattin i Hinko Gudac.

Hajrudin KUJUNDŽIĆ (1915) pokušao je (»Pegaz«, 1953) reminiscencije na slobodne, plastične mooreovske organizme izraziti nekom rustičnom varijacijom Junekove formule »ravnog« kolorizma: ta dijalektička kontradikcija nosi u sebi zrnice potrebna nesklada, a skromni rezervni motor u »lutanju« scenskog inventara između organskih i anorganskih modela.

Boris DOGAN (1923) njegovao je sentimentalizam klovnerijskih havarija: lutaka, karnevala, post-balskih depresija. Pojavili su se nakon toga kleeovski mozaični gradovi, gradovi—zastave (»Noć u Versaillesu«, 1955), planetariji (»Stari grad«, 1956), akvarijumske Atlantide (»Grad pod vodom«, 1957). Cjelovitost narativnog toka njegovih slika uvjerava nas da san nije ovladao njime: umjesto iracionalnosti snovitog — ugladena, dopadljiva bižuterija melanholika. Djetinjstvo krije mirise, zvuke i boje za majstoriju uljepšavanja: infantilizam, izigravanje djetinjeg i naivnog temeljna je poluga njegova anegdotalnog šarma: mrva morbidnosti i mrva smiješnosti u tepanju odrasloga. Kasniji pokušaj prisvojenja one geste, koju je iz Bretonova načela »grafičkog automatizma« razvio i do paroksizma doveo Pollock, Doganu se nije posrećio: budući nije zamijetio da je »grafički automatizam« metoda izražavanja a ne sistem znakova morao je previdjeti da je svrha automatizma i geste oslobađanje, »izvlačenje« podsvjesti i da će svjesno i plansko upotrebljavanje Pollockova magijskog grafizma pokazati nepostojanje njegove (doganovske) nutrine, njegova donjeg, dubokog podsvjesnog i nesvjesnog sloja. Pokušaj da se mehanički, ponavljanjem nekog atributa stvori »zaštitni znak« razotkriva da je ovdje znak vlasništva htio nadoknaditi nerođenu vlastitost.

Nadrealističku epizodu preživjeli su Ferdinand KULMER (1925) i Ivo GATTIN (1926): Gattin bez štete po svoja buduća nastojanja, Kulmer — svojim čak na korist.

Ozbiljnije je nadrealizam shvaćao Hinko GUDAC (1912) no što se zamjećivalo u intencijama nestalo je u rezultatu.

Ocupljajući na jednom mjestu nekolicinu tzv. naivnih i tzv. primitivnih mi samo poštujemo neka srodstva s područja fantastičnog ali ne činimo ništa čime bismo imenovali poseban prostor **naivnoga**. O toj smo

ivan generatic  
voda, 1961.

36



neodrživoj kategorizaciji pisali na drugom mjestu («Pučka tradicija i individualni korisnik», TELEGRAM, Zagreb, 16. XI 1966) a treba li tome ipak nešto dodati onda je to pripomena da nas usporedno javljanje više tendencija (npr. realistička i fantazijska) u djelima tih umjetnika upozorava na neprogramatsku narav njihove nadrealističnosti a to je elemenat o kojemu smo i onako, za svo vrijeme govorenja o hrvatskom nadrealizmu, morali voditi računa.

Naslage noći u djelu Ivana GENERALIĆA (1914) mirne su i duboke i nisu plod neurotičkih stanja i sklonosti. U Generaliću nije umrla seljačka duša animistički harmonizirana sa svijetom oko sebe. U tom je okolišu samo prirodno sakrosančno: čudo rasta i množenja, svakodnevno pomicanje granica svakoj neposrednoj slici prirode dodaje niz posrednih značenja. Stvari stoje: ne rastu, ne listaju. Superrealizmom može ih se izbaciti iz granica, učiniti živima. Animizam nije bijeg iz predmetnog u bespredmetni svijet duša; on je osjećanje stvari. Potka je animističke, seljačke, tzv. naivne i tzv. primitivne fantastike u Generaliću u strasnom oku koje mnogostruko uvijek sagledava u svim pojedinostima i svim pojedinačnostima, koje fanatično opisuje svaku pojedinu egzistenciju, koje pasijonalnim realizmom razgraničuje, odvaja, irealizira. A žestoka realnost svake posebnosti ne usklađuje se s drugima jedino po kriteriju logičkom i racionalnom: Generalić uvodi takav red u kojemu veličine i količine određuju značenja. Preko krova štalice koraknuo je pijetao velik kao kuća («Pijetao na krovu», 1960): ali za razliku od zapaljenih Chagallovih pijetlova ovaj je do u perce realistički predstavljen: samo veličinom otkriva da dolazi kao opasnost, da simbolizira nemir, da se golemošću kandža i čvrstinom kljuna usađuje kao glasnik nevolje, »vanjsko« zlo iz svijeta realnosti. Ili se, drugi put, realno utisne u oči («Pijetao na stolu», 1954) iz takve perspektive da se zaklani kokot u tanjuru ispriječio kao gora pred odgurnutim, sitnim bezmjerjem daljinâ. Praznina, duboki prostori koji padaju iza propetih stvari (kao u Piera i Leonarda), u koje teku enterijeri.

Čovjeku je prirode priroda jedna (list, životinja, čovjek), a intenzivna prisutnost vegetabilnog i životinjskog u njegovoj motivici posredno govori o dubinskim slojevima bića, o zelenilu duše, o nagonskom i nesvjesnom.

Mato SKURJENI (1898) pripovjedač je snova: ovaj bivši radnik, različit od svih naših »ukopanih« nadrealista, ne može glavicom luka i zdjelom vrhnja, kao Generalić, stvoriti čvrst i nestvaran stol, nogu uprtih u zemlju, kroz oblake. Ali Skurjenoga odlikuje dinamička invencija: pokret je njegova temeljnica. Sve njegovo leti: na prstima, nebom, mile Cigani, pod mjesecom konjic bijela jedra stere, brzaju vlakovi kraj Zaprešića, njišu se teški, crni anđeli i tone Ikar kao kamen pernati. Prenesimo sada tu pokretnost iz sim-

bolske u metodske sferu: insignije letenja javljaju se tako uporno pod pritiskom »unutrašnje nužnosti«. Predmeti su, dakle, polivalentni: u Skurjenoga, filozofija »slobodna toka« otvara mogućnost spontano lautreamontskih iskaza jer ne ovisi o sistemu premeditiranih, elaboriranih sigla.

Zanimljivo je, da vizionarski penicilin ovoga slikara niče na suhom kruhu naivne, kozmičke politike, naivna, mirotvoračka mesijanstva. Skurjeni je tendenciozan kao srednjovjekovni portalni propovjednici: prijeti kaznom Strašnoga suda koja će nas stići zbog svih izdaja dobra. On je moralist kojemu vegetacija vješala («Zli anđeo», 1959) razbija nadrealističku dijalektičku cjelovitost svijeta u dualistički motiv zemnog kao živog ili mrtvog, pri čemu se pitanja o nesvjesnom pretvaraju u pitanja eshatološka, u pitanja o zagrobnom.

Fantastično i nadrealno, koje se samo sporadično razabire u djelu Ivana VEČENAJA (1920), podržava izrazito pučka sklonost naraciji, isticanju detalja, smiješnome. Zapravo je u naglašavanju parcijalnog, u osamostaljivanju necjelovitog zametak komičnog i nadrealnog: načete su proporcije po kojima jedno jest kao glavno, drugo kao sporedno. U pravilu, to su elementi karikature i groteske («Gušavac», 1961): u totalu Večenajeva kadra ne gase se ni one potankosti koje zapaža oko do dna uronjeno u detalj. Opservacija strahovite oštine, »teksturološka«, nezamisliva sa udaljenosti koja širinu vidika plaća gubitkom prodornosti vida i nejasnoćom sitnog; opservacija koju Večenaj transplantira u total, dopirući do alogična, nadrealna sklopa široka i duboka kadra.

Postojaniji od ijednog drugog, u svojoj animističkoj nadrealnosti Ivan RABUZIN (1919) najbolje ispunja Malrauxovu slutnju Stvoritelja u čovjeku, slutnju po kojoj je stilizacija prirode — njena humanizacija: ispravak božjega djela ili priroda kako bi je umjetnik bio stvorio da mu je bilo dano da bude bog.

»Da li je — pisali smo nedavno — nešto raslo pod nebom ili dlanom nije za njih najvažnije: intuicijom su nazreli dvostruko postojanje svega: »tamo« i u sebi. »Tamo« prirode jest u prirodi samoj, ona je svoje stvarno postojanje: zato ovi poklonici prirode zabadaju svoje stalke u žita i gredice, a na platnu niču nevidene stilizacije. Dalekosežnost ovih rekonstrukcija (a Rabuzin je u tome svakako najdalje otišao) govori da priroda i stvar pred slikarom imaju slikarski rast, kao što izvan slikarstva imaju neki drugi: svoje »tamo«. (...) Pravi je animist daleko od deskripcije i ako nešto uporno očitava stojeći u prirodi, onda to nije oblik predmeta nego je oblik rasta: on je u lovu za metaforom pokreta, simbolom sveopćeg života.«<sup>23</sup>

Nadrealistički je u svemu ovome: 1. vidjeti da ne postoji ovaj svijet kao jedini realni svijet, 2. proglasiti ravnopravnost subjektivnog (našeg) i objektivnog (svjetskog) svijeta, 3. postaviti stvaranje na mjesto

božje (djelovanje je bog: božjeg djela nema: stvaranje je živo, stvoreno je mrtvo).

To postojanje u neprestanoj mijeni ubija slikarsku manufakturu, obrt slikarstva. Ali nije uopće riječ o tome da bi Rabuzin posegnuo za neslikarskim, netradicionalnim slikarskim sredstvima: što više, on ih rijetkom uvjerljivošću brani. Pa kamo onda smjera riječ o ubijenom obrtu? Jedino što nam saopćava jest to da tehnička sfera djela »kao takva« u biti ne egzistira: budući da je u Rabuzina mikrokozmička jedinica rukopisa jedini simbolički element makrokozmičke strukture to značenje »upija« činjenje ili činjenje značenje: u duktusu je simbol bez ostatka što znači, da je simbolički element upravo sam potez. (Kad je o Rabuzinu riječ onda bi potez trebalo pisati između navodnika budući da u njegovu rukopisu uopće nema ravne crte, onoga linearnog iznosa što ga potez u našoj svijesti označava: u njega je potez — krug, tačka). Krug je kao simbol neugasiva pokreta, energije, svjetla, topline, plodnosti — kao sunce, kao val, kao kotač, kao mlin, kao sat — uvijek samo neugasiva vatra života i hoda: u galaksijama bradavica — priroda, žensko, rađanje. Između najmanjega i najvećega, simboličke riječi i simboličke rečenice, nema nepodudarnosti: svi se pojmovi, sintagme, situacije, sižeji svode na praelement, na krug i citirana značenja. Krošnja, brijev, oblak, cvijet, sunce, jezero: oblina za oblinom. Zatim to isto, u množini: valovi krošanja, valovi brijevova, rojevi oblaka, oblaci cvjetova — vir za virom. Onda čvrste bradavice zelja, bradavice stabla, grudi bregova, frenezija cvjetanja, otvorene čaše cjetova, jezera pokrivena vodenim biljem, oivičena gustom šumom plodišta iz kojih šiklja u vis golemo cvijeće (»Moj zavičaj«, 1961) ili se otvara nebesniku, kao izvnutu zvono, lijevak čudesne zijevalice u kojoj drhti žarka plodnica (»Bijeli cvijet«, 1962); zemljane zdjele i košare od pruća iz kojih rastu zaselci.

Drvo (stabla) i voda (jezera) jesu simboli materinstva. Cvjetanje i bujanje — znaci ženskog, bremenitosti. Šuma, cvijet, jezero, zdjela, košara — mitske rodnice, vrela života: jednom skrivena, nepronična mjesta, drugi put otvorene, nježne odaje ili topli tobolci. U neravnomjernu simboličkom rastu simbola jedan cvijet poklopi sjenom nekoliko brda, jedna zdjela ponese nekoliko kuća: uvijek krug ili u krug. Proporcijâ i disproporcijâ ima samo dotle dok se ne otkrije taj temeljni znak: u jednome sve, u svemu jedno.

Franjo DOLENEC (1930) tka nostalgijne enterijere osvijetljene sjećanjem. Ta irealna svjetlost učini ove projekcije oniričkim: »Svaki je voljeni predmet središte jednog raja« (Novalis). Na rubovima voljenog predmeta gnijezdi se mrak. Opoljava svaku stvar i ljubav postane borba za opstanak voljenoga. Nikakvo

drugo svjetlo ne dopire ni otkud: zato nema sjenâ. Iz noći izlazi dozvano: ono što nam je po nečemu nešto, a ne ono na što, kroz sjeverni prozor, s lijeva ili s desna, pada zraka vanjske svjetlosti. Osvijetljenom predmetu ne nikne, sa strane suprotne zraci, sjenom ispisanim negativan lik. Osnovni je prostor crni ekran, tabalu rasa ali **nakon** svega. Sve je u tom prostoru, skriveno ili oteto, iza sklopljenih vrata, ispod ploče i čitav je taj prostor, to prazno crno, zapravo metafora jasna značenja. Što izroni nešto je s onu stranu groba, zbilja rajsko; koje boravi ovdje samo posredno, dok spiristički obred traje, koje ne ostaje za stalno, ali se, na doziv, vraća. U magleno mliječnu, bjelokosnu osvijetljenju nešto što je bilo naše s nama, a sada je još samo naše u nama.

Neke srodne, krepuskolarne tonove (tek rjeđe metafizičkog, a češće mizerabilističkog porijekla), tonove defetističke i samrtničke scene, pomalo sentimentalne i »vlažne« nalazimo i u slikarstvu Željka SENEČIĆA (1933).

Elemente groteske, krvave smiješnosti, iscerenosti, neobičnosti u običnom, kritičnosti sub specie aeternitatis, karikiranosti tj. istaknutosti glupog ili nakaznog u znatnoj mjeri sadrže djela Ivana Lovrenčića, Antuna Babića i Zlatka Boureka.

U crtežima Ivana LOVRENČIĆA (1917), kao u farsu, živi nose pečate smrti, mrtvi znamenje živih: gledaju djeca uvijek iz nepokreta, a kosturi grabe poljskim stazama, trgaju cvijeće, griješe s jabukama. U tihim enterijerima tinja metafizička melodika, »sentimiento trágico de la vida«, u brutalnim se i ciničnim sekvenicama (»Strijeljanje«, 1964) razgara mračan humor nadrealnog: streljačka naprava postaje simbol »modernih vremena«. Strijelac je tajanstven računar, otonac zatežu konci s neba: na suprot, obnažena žrtva, bespomoćna, čeka udarac nevidljivoga. Mekan obris i blaga povijenost objave nešto poznato i prošlo: Sebastijana s nekih slika ili rumenkast kipić, simbol nedužnog; izgnane ljudskosti i osuđena čovjeka što ga slijepa sila samo sklanja s puta. U sredini, u perspektivi, u budućnosti (ako logično prevedemo položaj u smisao), između golih grudi i gole cijevi neka pasia šuga, kao animalna vječnost, samouvjereno liže mošnje. Taj se motiv životinje u čovjeku ponavlja: u druge neke crteže uvlače se mačke s dječjim glavama. Pročitali smo u Baudelairea:

»Sva su savijanja, životinjska lica, đavolske grimase, prožeti **humanošću**, pa čak i sa posebnog stanovišta prirodne znanosti teško bi ih bilo osuditi, jer ima tako mnogo analogije i harmonije u svakom dijelu njihova bića: u jednu riječ, liniju šava, točku spajanja između stvarnog i fantastičnog, nemoguće je zgrabiti...«<sup>24</sup>)

23

»Riječ o stražaru zore«, TELEGRAM, Zagreb, 3. III 1967.

24

Charles Baudelaire: »Nekoliko stranih karikaturista«; **Likovne kritike**, »Mladost«, Zagreb, 1955, str. 140. (prev. D. Robić).

ivan generalić  
mačak na stolu, 1954.

39



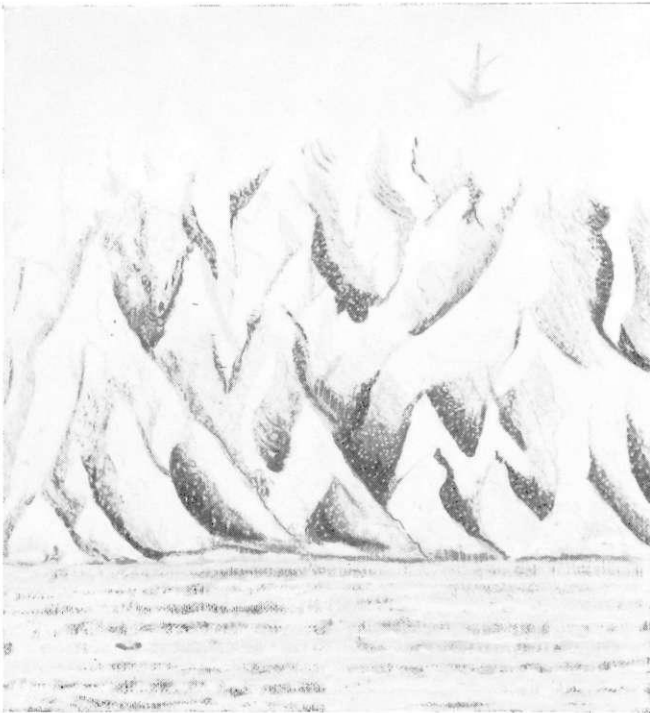
matija skurjeni  
zli anđeo, 1959.

matija skurjeni  
u čast gorgone, 1962.

40







Lovrenčićev je humor grabancijaški bezobziran i galženjački mračan humor sjevernjaka :poročni kosturi žderu i piju, jagme se o ženske. Miriše jasmnin, zuje pčele, izdašne se cure zemljom smucaju: tare se kost i koža, grdan cvil. **Sjeti se da si prah i u prah da ćeš se pretvoriti . . .**

Spominjemo, s nekim rezervama, i odlična crtača Antuna BABIĆA (1931), crtača čudovišnih ptica: sarkastično ljudske u pokretima («Dvije ptice», 1965) i nakazne u mizantropskoj projekciji sodomističkih plodova ili, jednostavnije, projekciji još neoprane i animalne anime čovjekove. Spoznaja da je čovjek životinja obdarena sposobnošću spoznaje svoje životinjske naravi nije, dakako ,nova pa starinska čitkost crtačkog rukopisa svoj izriječ autoironički predstavlja kao citat.

Sa Zlatkom BOUREKOM (1929) zalazimo, možda, u ravninu smiješnog: sve što on pruža smiješno je. To jest: nema poante, nema nesklada ili sudara, schopenhauerske »naglo uočene inkongruencije između pojma i realnog predmeta«. Dolazimo do uvjerenja da o tome odlučuje i kvantitet: sve je smiješno, a to je kao da ništa nije smiješno. Njegov izvrnuti svijet svojom uravnoteženom i totalnom izvrnutošću postaje realističan svijet: total u kojemu je, samo za sebe, svako pojedino i nemoguće i fantastično — postaje, na kraju, vjerno zrcalo jednog apsurdnog svijeta. Bourek pokazuje da ništa nije na svome mjestu pa »geg« ne može biti njegovim sredstvom. Ono što se nama čini grotesknim jest to inzistiranje na apsolutnoj apsurdnosti koju »geg« kao **dogadaj**, izuzetno i pojedino, ne može obuhvatiti. Zato crtač bez krzmanja opterećuje kadar preobiljem detalja koji nas prisiljavaju na polagano kretanje od grupe do grupe, koji čine nemogućom, a priori, svaku naglost uočavanja inkongruencije . . .

I na drugim je razinama ovoga djela dosljedno proveden »princip množine«. Jedno je od prvih očitovanja sama »radnja« u slici. Shvatimo to i doslovno: u Boureka se doista **radi**. Svaki je lik nečim zaokupljen, svaki za se nešto čini: nitko ni s kim u dogovoru, često jedan protiv drugoga :obilje pokreta, zadataka, namjera; svaki zvuk sam za sebe, savršena dezorganizacija: **produkcija besmisla**.

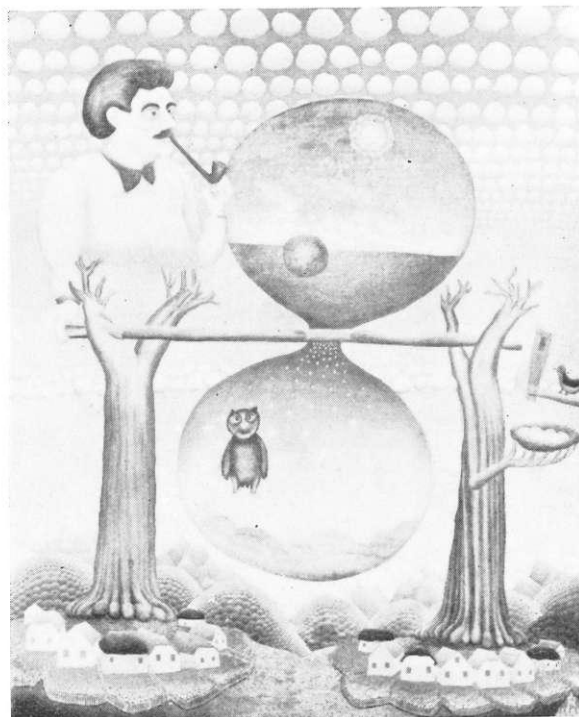
S druge strane miješanje najrazličitijih predmeta i sposobnosti, obavezni i mnogostruki dépaysementi, demitiziraju sve što je patos podigao do uzvišenog, svode na ljudsku prizemnost sve herojsko i božansko, ali govore i o zagušenosti, zatrpanosti, pritisku povijesti i historicizama, smradu stvari čovječjih, ništavnih proizvoda koje priroda (vrijeme) čini smećem. Pritisak i težina (koje se Bourek oslobađa ironiziranjem svoga položaja) opet su od **množine**. A vidimo i to, da ti isti spojevi raznorodnog i raznodobnog (lica japanska, tatarska, grčka, maurska, kostimi svih epoha . . .)

## 42

jesu višeznačni, da su, dakle, pritisnuti **množinom značenja**.

Gluma je simbol svega što svoje lice nosi pod naslagama drugih lica. Bourek rado stvara iluziju scene, ali su i glumci i kulise uvijek ostavljeni u nedefiniranoj bjelini prostora: kroz njih se prozire praznina. Da ustrajnu igru kazališta pretvori u načelo posudit će tipove i situacije (npr.) grčkog teatra i *commedie dell'arte*: opća mjesta ili standarde kojih prepoznavanje — u novu kontekstu (zamislimo Medeju koja u nastupu ludila gnječi »Plave radione«) — stvara dimenziju smiješnog. Apsurd je smiješan: kad se žongler spotakne preko dlake u jajetu, kad kukavelj odalami mamlaza, kad Ahil razvali petu na poklopcu od sardina.

Primjetno je da su njegovi likovi opkoljeni hrpama stvari (eto opet **množine** kao konstituensa!), koje odmiču prirodu: sve je umjetno, proizvedeno. Izbor je tih stvari vrlo značajan: ne pridaje Bourek veliku važnost samo prostornim rekvizitima koji su — od namještaja i simulacija namještaja do paravana, lažnih trgova i arkada — scenografski, maketarski rekviziti: jednakom brižnošću pribavlja odjeću i obuću — od kapa do uvlaka, od »bikinija« do krinolina — kostimografske rekvizite predstavljačkih parada. Odjeća je jasan simbol predstavljanja u najširem smislu riječi: bilo da zaklanja i maskira, bilo da otkriva i pokazuje. Otuda »odijelo čini čovjeka«. (Razumije se, a i rečeno je, da simbolsko značenja ne treba pridavati samo fragmentima teatra, nego i teatru u cjelini!). Da li, međutim, ovim kostimografskim rekvizitima pridati i ono značenje koje im pridaje klasična psihoanaliza? Oklijevali smo da pođemo tim putem i u sebi ga već odbacili naprosto zato što nam nije obećavalo nikakvo rasvijetljenje ili dopunu temeljne situacije glume, igre više lica. Ali pomna inventura stvari koje okružuju Bourekove glumce upozorava na neobičnu učestalost predmeta — ljuski (škrinje, sanduci, kutije) kojih se simbolsko značenje, prema istoj interpretaciji, apsolutno podudara sa simbolskim značenjem oblačila i radnji oblačenja. Nema sumnje da smo stvari - lupine (ambalažu) zamijetili prvo kao bačenu odranu kožu, talog nekorisnog, smeće one ništavne produkcije: ona to i jest: golo smeće, ni za što. Bilo bi lako zamisliti kako se ispražnjenost, istrošenost, isluženost svijeta prikriva simbolskim »ulaženjem« i »ispunjavanjem« (traženjem dodira sa udaljenom prirodom) kad istim predmetima ne bi palo u zadatak da izražavaju i objektivno stanje i subjektivnu radnju, da budu civilizacijski lišaj koji pokriva lice zemlje i sredstvo protiv toga pokrova. Objašnjenje očite dihotomije značenja iste stvari ne treba tražiti samo u njoj samoj: ovdje je dvoznačnost uvjetovana različitim motrištima. Po jednomu — nacrtani predmet (kutiju) sagledavamo u svrsi koju sam predmet ispunja (da nešto nosi, štiti), po drugomu — u svrsi koju ispunja kao simbol podsvjesnog (jama,



ivan rabuzin  
sova, 1961.

43



plodnica). Ne bismo savjetovali odlučivanje za jedno od dvoje: Bourekovu totalnom teatru, teatru apsurdna, pripadaju oba.

Opisujemo, združena, četiri putnika poljem noći i **ni-hila**: Marčela Brajnovića, Vasilija Jordana, Ladislava Šotšerića i Josipa Bifela.

Marčelo BRAJNOVIĆ (1934) unio je pod krov hrvatskog nadrealizma donedavno još nepoznat stupanj egzaltiranosti, izazovna egotizma i mistifikacije. Nije (baš zbog sklonosti potonjima) uvijek lako odrediti dokle seže narcistička samovolja, gdje počinje (ako počinje) područje satisfakcija, odakle ironija. Prvo što nam pada na pamet jesu kompenzatorne manije, grabljenje makar i iluzorno, pomišljajno i simboličko atributa vlasti, moći, budnosti. Slikarstvo kao autoterapija. Brajnović se doista kiti krunama, proglašava »kraljem slikarstva«. Ali raskorak njegove realne i glumstvene realnosti tako je dubok da bismo mogli naći jednako mnogo argumenata i za tezu o persifliranju moći. Zadovoljimo se stoga s onim što je izvan spora: konstatirajmo da se slikar **maskira**; da sebe sama upotrebljava kao »iskorijenjeni« predmet, na mjestu i u svojstvu koje nije njegovo stvarno mjesto i zbiljsko svojstvo. U svakom slučaju statični će poređak stvari, pojava i vrijednosti on (nadrealistički) negirati »afektivnom dijalektikom«.

Za Brajnovića karakterističan je emotivni plasticitet »slike u slici«, **znaka** koji iskače iz **pozadine** strahovitim bljedilom, mrtvačkom, kamenom svjetlošću. Pozadina je noć (u enterijeru ili eksterijeru), a u skladu s metodom *dépaysement* ona je i okvirni prostor realnog u koji pada stvarni predmet, predmet koji logički, iskustveno tu ne spada. Pa ipak, što je najčudnije, sadržajno ti predmeti idealno korespondiraju sa mrtvinom pozadine, idealno odjekuju u njoj. U duhu oni su oltari smrti: mrtvačkim znojem izbijeljeni jastuci, nezdravo osjenčeni tek na rubovima, ukrašeni grubim čipkama. Na njih su položene stvari umrlih (»Piccolox, 1963). U tome između znaka i pozadine nema nesuglasica: smrt otječe u noć. Dubina zijeve između ambijenta smrti i insignija smrti: ambijent je noć, bezgranična i stara — insignije su lomne, sitne, mlade stvari: dječje igračke (lutke, usne harmonike). Jednako tako crn vjetar zanjiše u noć vlati trave organskog života, otrese sjeme u prazninu (»Oplodivavanje«, 1962). Neoplođeno to se sjemenje u kasnijim slikama ostakljuje, ledeni, pretvara u draguljarsku, mraznu i prozirnu sačmu, namjerno lažnu atmosferu oko znakova, u kojoj će proklijati i po koja epruvetska, dekorativna biljčica **à la 1900**.

Apsurdno je neograničeno, nadrealističko je i apsurdno: nadrealizam, dakle, nema granica. Po toj dinamici paradoksa koja čitav nadrealistički pokret prikazuje kao eminentno ironičan prema svemu što je logično, dosljedno, konzistentno, definirano, izmjereno (itd.) — tj. i prema svakom nadrealizmu koji jest ili će htjeti da bude ortodoksan i, nadasve, koji će htjeti da

bude **izam** — po tom dijalektičkom načelu jedinstva suprotnosti i želji da se bude heraklitsko sve sveopćega pokreta — nadrealistički je slikar i Vasilije JORDAN (1934).

Promišljen i teatralan konzervativac, besprijekoran stilist, maître, pedant, alegorist i simbolist, mrgodnjak i sumnjiv svjedok, latinist i patinist, akademik melodrame, sutonski lutkar, perspektivist... Pitamo: gdje je taj koji bi smogao više odličja za protupapu nadrealizma? Dobro: nema ga. Da li je to nekakav odgovor? Zbilja jest: čak vrlo rječit. Slažemo se u tome da je u svom natražnjaštvu Jordan pretjerao. Tako, dakle? Pa nije li onda pred nama akademik bez mjere? Kao što je poznato nelagoda nesigurnosti koju izaziva relativizacija pravca i značenja jednog, na izgled, ovako nedvosmislena izbora kakav je Jordanov, pripada nadrealizmu i mi je ne možemo izbjeći. Pogledajmo prvo, ipak, s lica.

Egzaktna, klasična organizacija prostora. Što više: pravi mali euklidski traktati. Holandski geometrizam enterijera, poučci o perspektivi. Tako nastaje najčešće visoki prednji plan, **ravan igre** (»Apokalipsa« II, 1960). Pozornica je vrlo duboka, a nerijetko »pogled kroz prozor« stvara svjetlosnu dijerezu blizine i daljine. Čitav je ovako konstruiran i ovako perforiran prostorni sanduk opće mjesto quattrocanta pa ga nalazimo u Botticellija (»Madonna dell'Euarestia«), Antonella (duboki pejzaži viđeni kroz lukove peristila u »San Sebastianu«), Leonarda (»Madonna del garofano«, »Il cenacolo«) i drugih.

Njegova je kompozicija renesasnog tipa, statična, s logično i jasno provedenom razdiobom planova. Osvjetljenja su bogatija: barokni kontrapunkt *chiaroscuro*.

U najboljemu, dosad, tekstu koji je o Jordanovu slikarstvu napisan (što nas, naravno, ne obavezuje da prihvatimo sve njegove zaključke) Željko Sabol je (nesvjesno) parafrazirajući poznatu Ujevićevu misao (»I čvrsto se ufam da ličnost toliko bogatija biva, / Koliko više prima da bi vratila dalje«) obranio pravo slikarevo da se napaja na raznim izvorima i ustvrdio da »... Jordan ipak nije eklektik«<sup>25</sup>).

Nije eklektik! Može se i tako reći. Mi bismo kazali malo drukčije, ne udaljujući se smislom: Jordan je eklektik originalna stila! Apsurdno? Obratimo pažnju na sljedeće činjenice: 1) on uzima na mnogim stranama, 2) te se »mnoge strane« tj. mnoge komponente pojavljuju odjednom. Metodski — eklektika par excellence. Ali Jordan ne uzima od **pojedinaца**: on traži načela i njih mu, kondenzirana, daju **epohe**. Ovo renesansa, ono barok. Sasvim općenito: princip kompozicije, princip rasvjete. Ni s jednim ni s drugim on nije izgubio mogućnost stila: oba su principa konstante

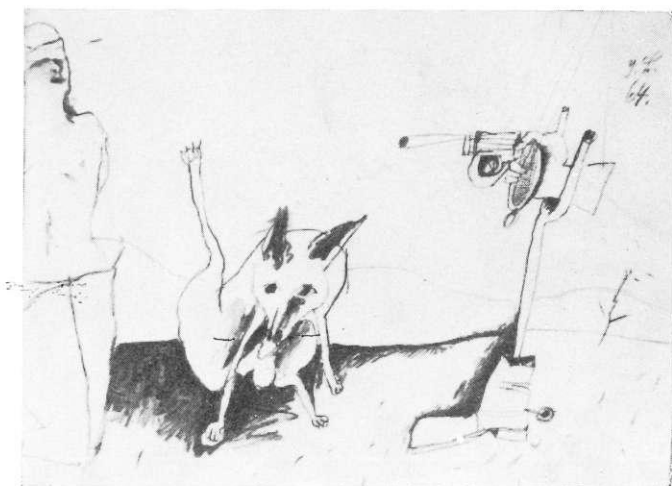
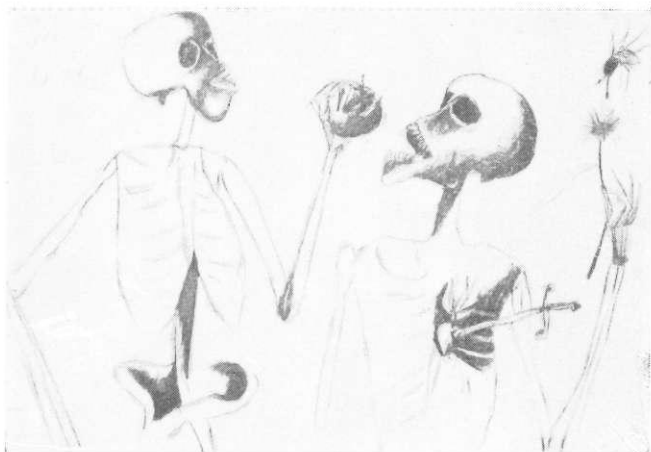
25

vidi bilješku br. 16.

ivan lovrenčić  
gozba, 1963.

ivan lovrenčić  
strijeljanje, 1964.

45



epoha; bila su zajednička, praktički, svim pojedincima u njima, bila su uračunata u sve posebnosti.

»Ruka« je Jordanova bezlična: ne odaje pokrete kista, ne dopušta da se očita duktus, nema reljefnosti: i to je, također, svačije i od uvijek. Ostalo i ne uzima Jordan od slikarstva. Ostalo — to je, zapravo, simbolički jezik: rječnik nesvjesnog i podsvjesnog kojim je slikarstvo **nesvjesno** raspolagalo (Piero di Cosimo, Bosch, Piranesi i dr.) dok Jordan raspolaže s Freudom, svješću o nesvjesnom i podsvjesnom. I on taj rječnik pozna tako dobro da mu sastavljanje rečenica ne zadaje poteškoća. To su, u osnovi, ta opća mjesta koja ga, simultano eksploatirana ne bacaju ni u čije krilo iako pripadaju svima.

Na kraju krajeva stil nije ništa sakrosanktno. Uvijek je, a danas pogotovo, u stanovitu smislu stil bio i pitanje kvantiteta. Možemo pretpostaviti da bi svako fetišiziranje ove komponente, a naročito u djelu poput Jordanova, bilo vrlo lakoumno. Na primjer: da »produbi« stilski integritet svojih slika Jordan će patinirati čak i riječi kojima se služi u svojim legendama:

»ANNO C. 28. VII 1961. POST FESTUM. PINX. J. V.«

S jedne strane rimsko pismo, s druge latinski jezik, s treće albertijevski komponiran prostor. Ne zaboravimo, za svaki slučaj, da je riječ o stilski uzornu djelu!

Konzervativizma je u tome bilo na pretek, a bit će ga i u buduću. Ako Freudove »simbole sna« moramo u ovome slikarstvu spominjati u kontekstu alegoričkog izražavanja — što time podrazumijevamo? Jordanovu nesposobnost da naznačuje i veliku sposobnost da opisuje. Slikajući utvare kao da su mu pozirale on nas izaziva da i Correggia, recimo, uvrstimo u nadrealiste: jer je slikao realistički proizvode (religiozne) mašte: anđele, na primjer.

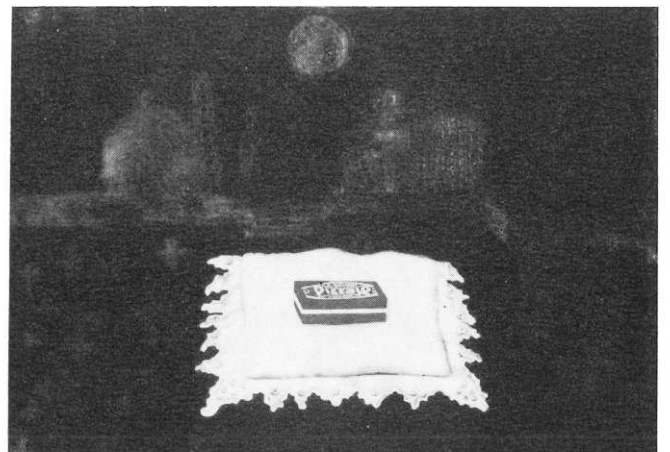
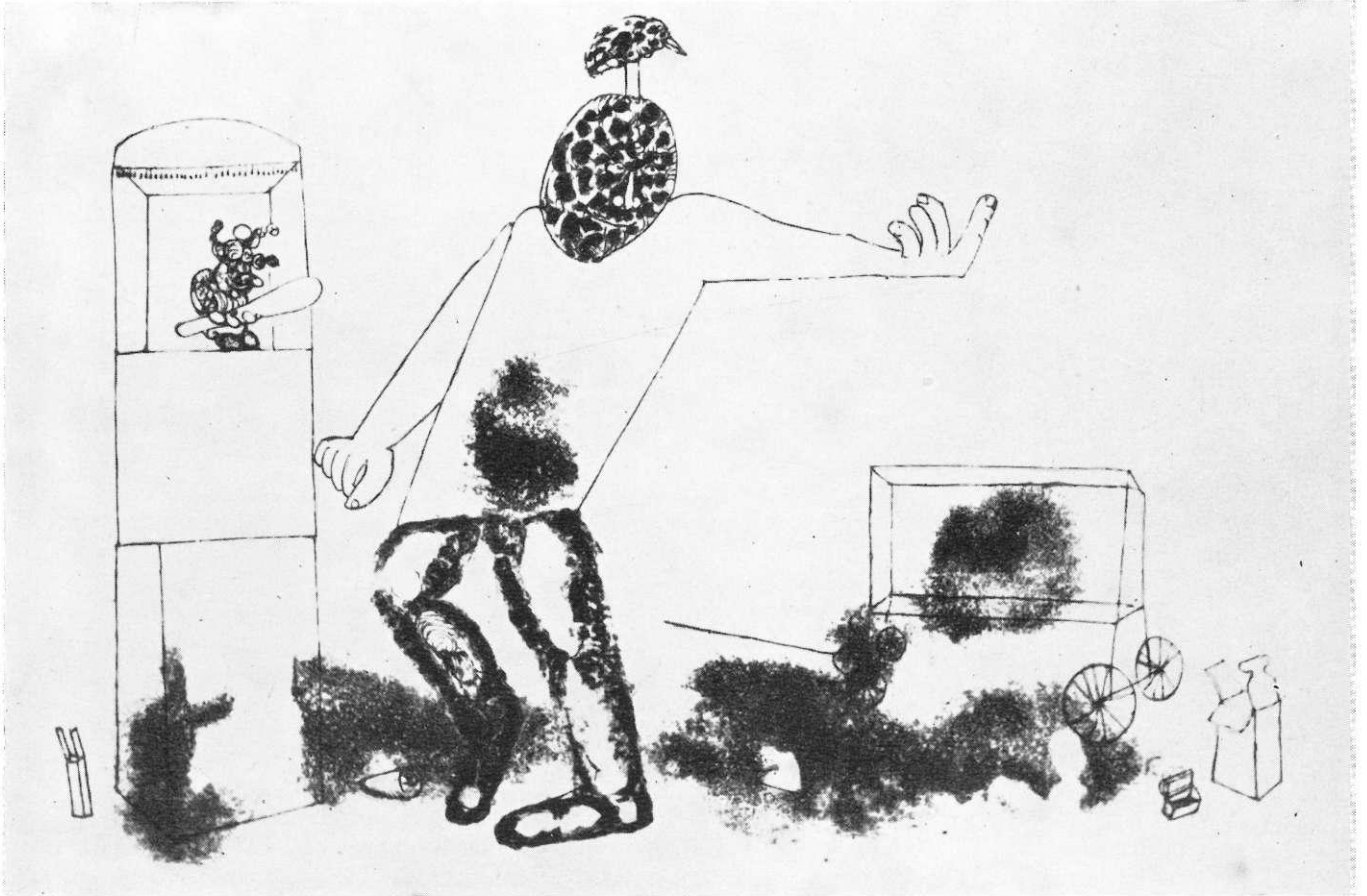
U »Ispovijestima engleskog gutača opijuma« Thomas de Quincey sjeća se Coleridgeovih opisa nekih Piranesijevih bakroreza; kad bismo zastrli lica koja se spominju opis bi, u glavnim crtama, odgovarao ponekoj (čak ne kažemo: jednoj!) Jordanovoj slici. Znamo da naš slikar nije nikakav odvjetak Piranesijev: otkuda onda takva sličnost? Jasno nam je da je ona, primarno, u srodnosti osjećanja, a zatim u srodnosti simbolike. Prvo: nelagoda od svijeta, od patnje, a onda: »...goleme gotičke dvorane; tima na tlu ležahu gorostasne sprave i strojevi, kolovrati, lanci, praće, itd., kazujući o zastrašnoj snazi koja je upotrebljena ili otporu koji je prevladan. Vidjeste stubište: pelo se uzduž zidnih ploha (. . .). Pratite pogledom, još malo, stepenice i zamijetite ćete da one prispjevaju naglom svršetku, bez ikakve ograde, ne dopuštajući, onome koji se domogne vrha, ni koraka dalje do li u bezdan, u dubinu.«

Primjećujući da samo malo povrh toga »kraja« sve počinje iznova, do novog »kraja« i tako dalje, de Quincey dodaje da su i u njegovim snima zdanja bila obdarena »sposobnošću beskrajnoga rasta i samotvor-

zlatko bourek  
guignol

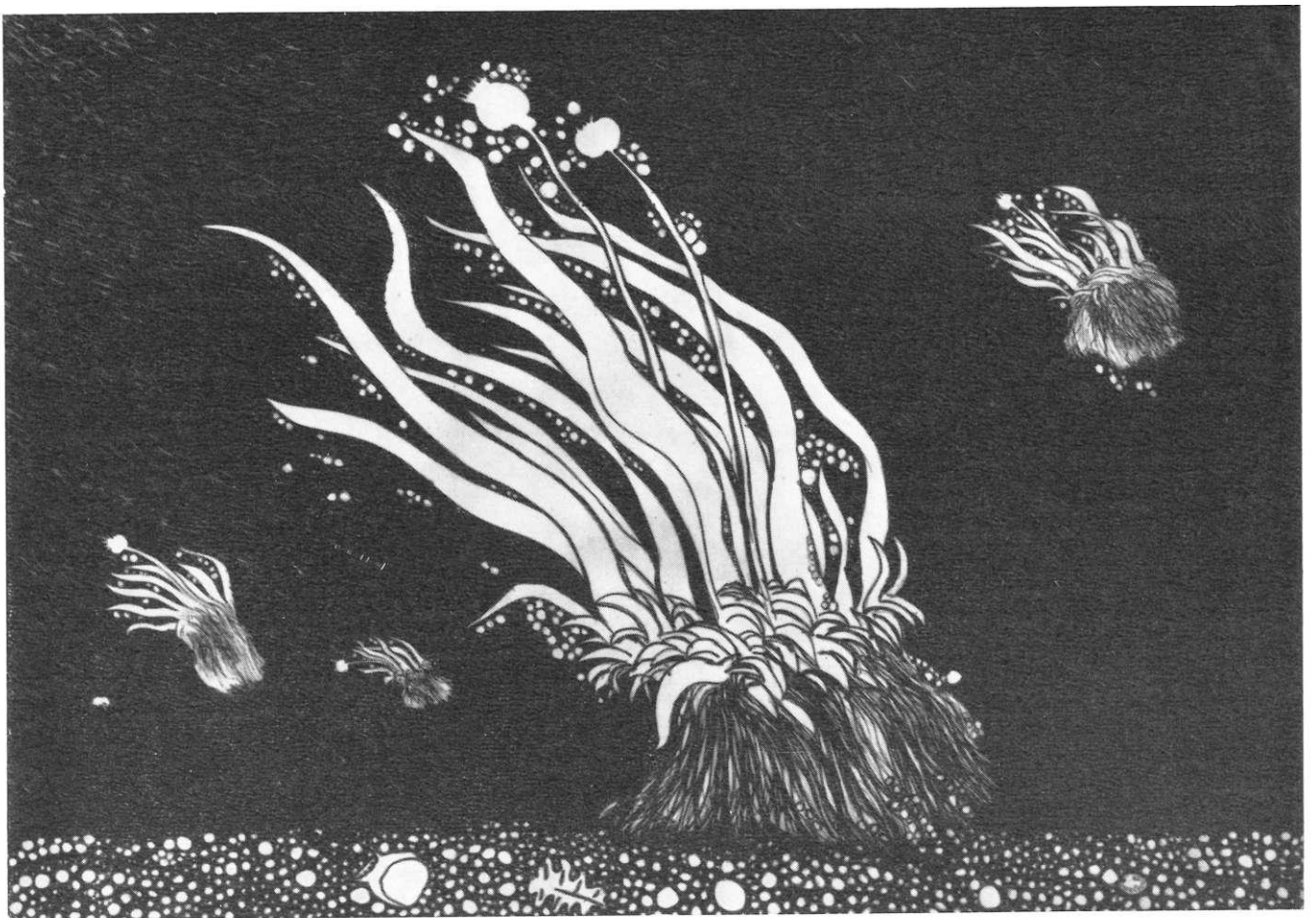
marčelo brajnović  
piccolo, 1963.

46



marčelo brajnović  
oplodivanje, 1962.

47



be«. (Toga bismo »razmnožavanja arhitekture« našli u Jordana koliko nam drago; npr. u srednjoj »slici« u »Autoportretu«, 1961.). Tjeskoba sizifovske uzaludnosti koračanja kroz život: uzbrdica u nigdinu. U Jordana: ljudi koje pridržavaju potpornji, konji i konjanici od kartona, u junačkim pozama, poduprti skelama, mrtvačka kola u pripremi, sprovodi i ukopnici, smrt u kasu s razvijenim ratnim zastavama, kosturi: životinjske i ljudske lubanje, jarboli u ledini, iskidane mete, krateri iz kojih vire visoke i tanke ljestve kojima će Had izmiljeti na gornja pustopolja; strmo klesana, crna stepeništa što se naglo, kao zamke, otvaraju usred pozornice za sigurnu propast, penjačke kule babilonske, nizovi arkada na livadama, trijemovi kroz koje praznina u prazninu stupa, žičane krletke manekena, izlizane relikvije, žuta pisma i davne fotografije, bijele mize sa hladnom djecom, sa razglobljenim ,trulim lutkama, bijeli stolnjaci prošarani oštrim čalvima. (U metafizičku, tipsku sceneriju, među rekvizite vacuuma ulaze malo po malo, atributi muke, atributi kršćanske mitologije: čavli su simbol križa i raspinjača te se, prosuti po stolu, i slože u križ; mrtvo dijete, zgrčenih nogu i raskriljenih ruku, kao da je skinuto s križa zadržalo oblik mučila i grča na njemu. Mrtvac na bijelom stolnjaku vabi u sjećanje poznate prizore polaganja: stolnjak pod njim postaje ponjava, a svijetla ploha stola, obrubljena mrakom, čini se otvoren grob. Sa zida, sa ikone (?), da ne bude sumnje, bdiye djetinje lice majke — »Hereditarnost«, 1964; »Relikvije«, 1964).

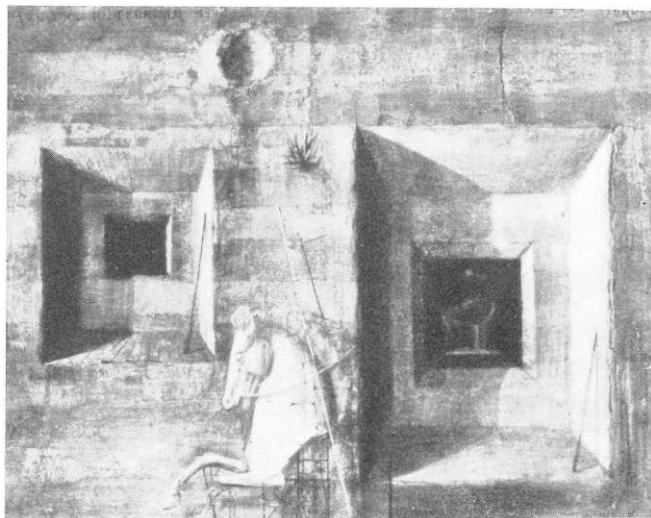
Naslovi smrti, znaci nepokreta i neživota. Čega se, pritom, valja sjećati? Da se de Quincey sjećao svojih snova raspaljenih opijumom i da se Piranesi u svojim »Snimama« sjećao priviđenja koja su mu, oboljelom od groznice, navirala u trenucima bunila. A u Jordana — temeljito poznavanje takvih sjećanja, poznavanje onih koji su se sjećali, poznavanje onih koji su sjećanja i snove tumačili.

O melodrami: žene dugih kosa, abandonate, neuslišani trubaduri na mjesecini, spomenari s vrpcama ishlapljenih boja, sa suhim ružama i sličicama: »tutta questa roba assurda, abbominevole e irritante«. <sup>26</sup>)

Nepouzdan svjedok: »Moje se spoznaje kreću od tamnih tonaliteta pesimizma do svijetlih tonova pastoralne nostalgije.«

To jest: osjećanja Jordan zove spoznajama. Odnosno, da kažemo, to i jest akademija melodrame.

»Uvijek kada se nalazim pred bjelinom platna nanovo osjećam znatiželju i radost. Ta radost i želja da učinim ono što najviše želim ,a za čim sam nekoć kao u nekom reinkarniranom životu težio ali mi nije bilo ostvareno, ponovo se vraća. Ti su časovi moje najbitnije meditativno stanje — kad mogu nešto započeti. Slikajući ja se obnavljam, olakšavam — liječim svoju



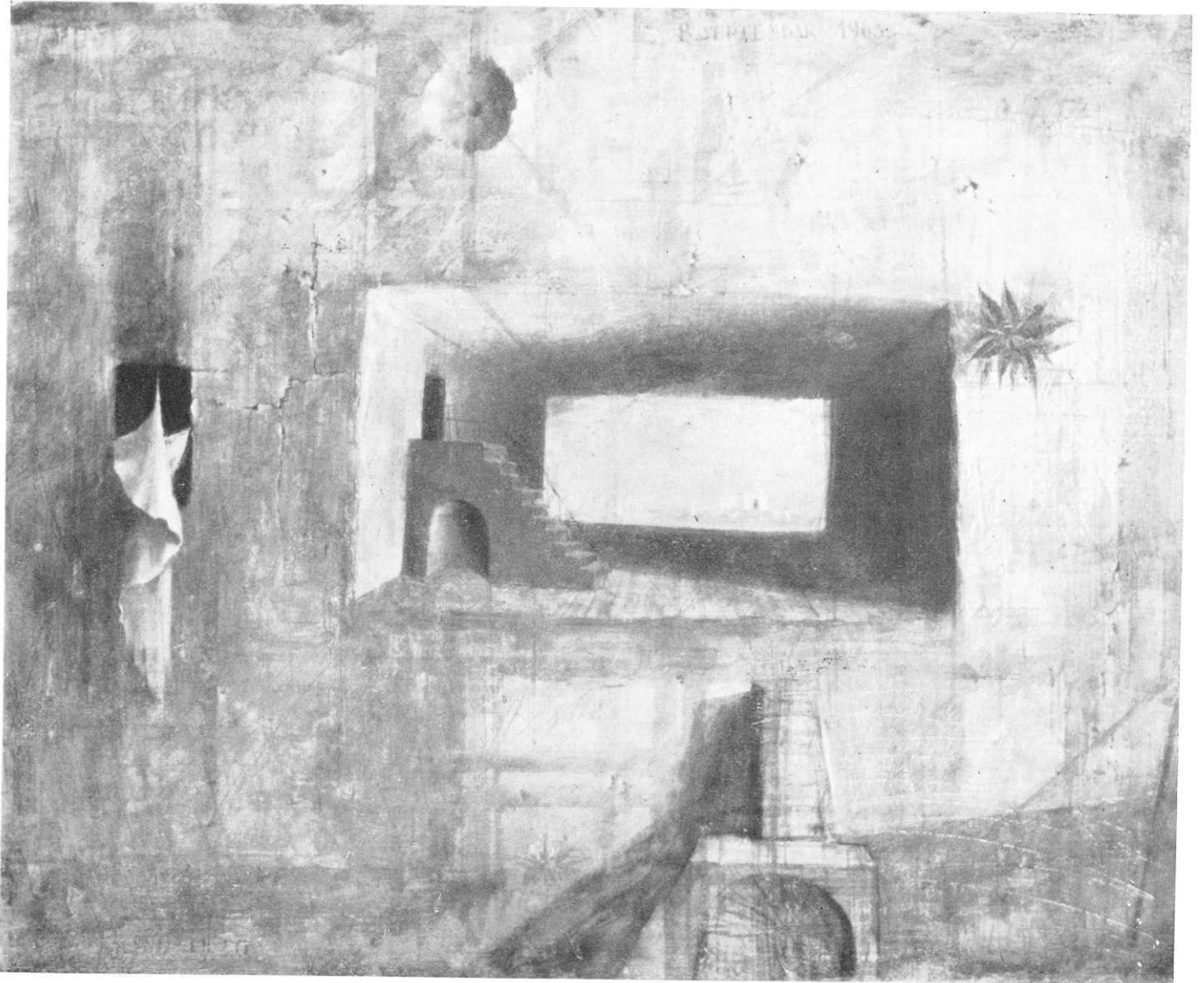
<sup>26</sup>

Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo: »Contro Venezia passatista«; I manifesti del Futurismo, »Lacerba«, Firenze 1914, p. 34.



vasilije jordan  
kasno ljeto, 1963.

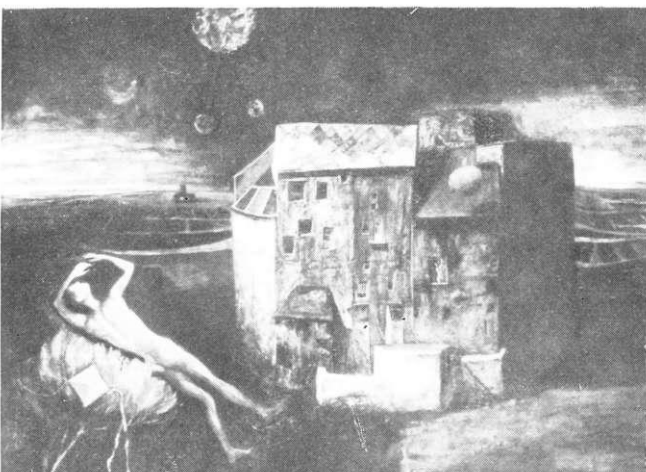
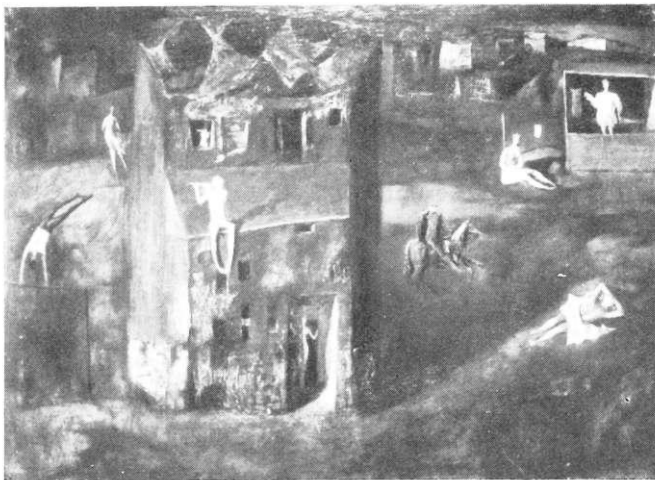
49



josip bifel  
večernje igre, 1963.

josip bifel  
ozarena noć, 1962/63.

50



nostalgijsku za dalekim stvarima izgubljenog djetinjstva.«<sup>27</sup>)

Motivi kompenzacije, dakako, ali u dva suprotna pravca: pred bjelinom platna, pred prazninom slikar osjeća radost jer mu se pruža prilika da učini ono što najviše želi, za čim je **nekoć težio**. Ako ne shvatimo bukvalno onda **učiniti što najviše želim** znači **učiniti ono što je najpotrebnije da me prestanu moriti želje** ili kompenzirati neostvareno tj: **»učiniti« što najviše želim**.

»Reinkarnirani život« od nekoć jest »izgubljeno djetinjstvo« pa osim dosta vrlo neobična rasporeda reinkarnacije i inkarnacije (Jordan je prvo opet rođen, a potom tek rođen) zapažamo i tu važnu osobitost da je isto ujedno i različito: »reinkarnirani život« pokazuje se kao vrijeme neostvarivosti i uzaludnih težnja koje post festum slikar ispunja, a »izgubljeno djetinjstvo« vidi se kao vrijeme ostvarivosti, vrijeme otišlo u nepovrat (»daleke stvari«). A kako budu htjele ove dvije prošlosti — ona koja predstavlja doba nemogućnosti i ona koja predstavlja doba mogućnosti — tako će i slikarstvo biti sad postizanje, a već za trenutak »postizanje«.

Ostaje li, poslije svega ovoga, iza lica i neko ovdje važno naličje? Preozbiljno, pretragično, prepatetično, prenježno, preosjetljivo, preprepedeno, prerežirano, presračunato, prelijepo, prevješto i predobro, sve superlativno tj. pre-tjerano postaje **izvještačeno**, postaje **mistifikatorsko**, protulogičko i proturealističko, odiše alkemijom, bljeska sjajem »lažnih dragulja«, postaje — **nadrealističko**.

Slabo poznato djelo Ladislava ŠOŠTERIĆA (1933) malo bi, bez dvojbe, preuzeti dio zasluga priznatih Jordanu i podijeliti s njime neke odgovornosti. Prvo njegovo lice (oko 1962) pokazivalo je slikara jakih iluzionističkih sklonosti, koji u mozaiku heterogenih sadržaja i vrijednosti nastoji sačuvati geometrijski red kompozicije i geometrijsku preglednost svakog pojedinog slikanog objekta. Vanredno je preuzetno nastojanje da se rasap logičkih odnosa među stvarima, poreknuće svih iskustava odnosa, značenja, položaja i veličina stvari, poreknuće svega onoga što ćemo nazvati **proporcijom uopće**, izrazi apoteozom geometrije, kroz »počela«, dakle: slikarskom apoteozom geometrijskih tijela i likova, kojima sve služi, koji sve izražavaju, koji u svemu jesu. Odatle oštra, limena zvučnost i hladna, sterilna zračnost njegovih starijih, staccato-kompozicija. U svemu tome očituje se dosta snažna volja i ljubav za klasično. Ova odlika i ova sklonost dozivaju u sjećanje djelo slikara Pierrea Roya. Ali čuvajmo se da ne precijenimo ovu primisao: nije se u podudarnosti s duhom drugog čovjeka istrošila Šošterićeve klasična žica. U jednoj se od njegovih sli-

27

citati prema katalogu Jordanove izložbe u GSU, Zagreb, 16. IX — 8. X 1961.

ka iz tih dana javljaju fragmenti koji uvjerljivim mirom prkose izmravljenom ritmu sitnih i raznosmjernih pokreta. Prisiljeni smo govoriti o jeki Firence, osjećanju Firence. Do malo memorija nalazi uzrok tom osjećanju: u fratru koji promiče Šošterićevim korzom prepoznajemo čist, firentinski profil sv. Lovre (iz vatikanske kapele Niccolina) Beata Angelica i Gozzolija. Na suprotnoj je strani iste slike u vrh brijega posaden zamak čiji su tornjevi, kule i ulazi začudan odjek jedinstvenoga grada Angelicova u dubokoj pozadini »Polaganja« (firentinski Museo di S. Marco).

Nekoliko godina kasnije u njegovu slikarstvu prevladat će zemlja: statičko nad dinamičkim, slikanje impastom nad slikanjem à plat («Temelji», 1965). Što je Mathilde Pomès rekla za djelo Pierrea Roya<sup>28</sup>) vrijedi za djelo Ladislava Šošterića: brižna izvedba, doradenost, realističnost do **trompe-l'oeila**, faktura dostojna flamanskih i holandskih starih majstora, princip iznenadnosti u kompoziciji.

Bilo bi još bolje da paletu označimo kao barokno naturalističku (da se dopusti prisutnost Španjolaca i Talijana) i potrebno da princip iznenadnosti i namjerna kontrasta u kompoziciji preciziramo kao princip *dépaysement*.

Zahvaljujući raznim efemernim razlozima (zajedničko izlaganje, npr.) slikarstvo Joispa BIFELA (1933) s nepravom je, u prvo vrijeme, ostalo u sjeni većeg autoriteta Jordanova. Ali ne osjećamo potrebu takve pravde koja bi samo izvrnula ocjenu. Ovo djelo, nada sve, traži različit ugao ocjenjivanja: njegovi izvori nisu Jordanovi niti je, čak i u najneznačajnijoj mjeri, Jordan njegov izvor. Vanredno su jasne razlike među njima i sâmo bi nabranje moglo konačno razgraničiti njihove individualnosti. Prije svega drugog: Jordanov je dvostruki historicizam više nego jasan: u slikarskom nasljeđu, u školi (utjecaj renesanse, baroka) i u mitu («à la recherche du temps perdu»). Bifel, naprotiv, zanemaruje oniričare prošlosti, renesansni prostorni šematizam, a tragove bismo nekog paseističkog sentimentalizma uzalud tražili. Jordan je perspektivist, konstruktor koji zapanjuje tačnošću: u Josipa Bifela ova visoka skolastička ekshibicija nije dolazila do izražaja: za nj je karakterističan prostor koji raste u visinu tj. prostor koji nastaje vertikalnom, a ne dijagonalnom subordinacijom i u kojemu nisko znači blizinu, visoko dubinu («Svršetak ljeta», 1965; »Opustošeno polje« I, II, 1965. i dr). Nadalje, tonski je registar Bifelov dublji i hladniji, a svjetlost nije zraka koja kroz pravokutnik prozora upada kao svjetlosno tijelo, koje na putu do prepreke nekog velikog zida sve lomi u osvijetljene i zasjenjene ploštine. U Bifela je svjetlo apsolutno metafizičko, svjetlo značenja. Faktura je Jordanova ugladenija, ravna, namaz ravnomjerno i bezlično ispunja svaku crtežom zadanu

površinu. Bifelov je nanos grublji, stvoren impastom, težak i slojevit. Neravnina, materijalnost poteza, zrnje pigmenta sintaktički su lukovi jezika kojim se iskazuje hladnoća životnog prostora, golost, neopremljenost za život. Jordan crta obrisom koji savršenom tačnošću prati predmetnu ili prirodnu formu: u crtežu je klasicistički program konzekventno proveden. Bifel crta oštricom: oblici su sječeni. Reklo bi se da slikarska materija pruža otpor organskim formama koje pokušavaju u nju prodrijeti. Na kraju: Jordan češće pjeva kroz stvari, Bifel uvijek kroz ljude. Usredotočenost na stvari (odjeći ljudskog u stvarima) čini Jordana, u biti, slikarskim metafizikom nadrealizma. Bifela, koji je sve stvari potisnuo u sintetsku dubinu kuće i nekoliko simbola igre, otkrivanje presječenih ljudskih pokreta, tijela stinutih od studeni, izbačenih u neprijaznu otvorenost polja, čini egzistencijalistom nadrealističkog slikarstva.

Bifelovo osjećanje stvarnog i stvari u njenoj realnoj, »mrtvoj« dimenziji svakako je neusporedivo jače. Jordan halucinira nove odnose među stvarima; njegova je imaginacija ekscentričnija, žanje u neočekivanom: bit će dovoljno napomene li se da je *dépaysement* alfa i omega pokretnosti njegovih sadržaja i da, tome nasuprot, dozvolimo li dva-tri izuzetka, ista metoda u slikarstvu Bifelovu ne igra nikakvu ulogu.

Ako nečim moramo opravdati i sadašnju blizinu, koju smo im mjestom u istoj grupi i mi potvrdili, navest ćemo tragično, gotovo očajničko sunovraćanje u noć, ukočenost svega živog i (antianimističku) neživost i svršenost svega stvarnog. Osim toga: predilekciju za tonsko ozvučenje dubine, za drastične akorde svjetlo-tamnog, privreženost ostavljenom i preostalom, izgubljenom i jedinom.

Last but not least — jer je riječ o hrvatskome nadrealizmu — Josip Bifel je vjerojatno jedini od zrelijih suvremenih naših slikara kojega su sve ishodišne slikarske komponente određene rezultatima hrvatskog novog slikarstva, tačnije, dvaju ponajznačajnijih slikara prethodne generacije: Ljube Ivančića i Josipa Vanište. To je u toliko važnije što je njegovo djelo po zakonu sinteze, a ne po sili eklektike stvorilo sponu kojom se metafizički supstrat ranoga Vanište i egzistencijalna ponornost Ivančićeva dijaloški posredno sastaju. Time je **zamislivo** stjecište ovih markantnih polova u **imaginarnom** polovištu nekog nadrealizma potisnuto **zbiljom** djela koje mu se nametnulo.

Nadrealističku su stazu, makar i poprijeko, pregazili ili gaze — apoteozom infantilnog, himnama noći, »prostorom groba« — mnogi mladi hrvatski slikari. Tomo GERIĆ (1933) stvarao je patetičnim vizijama planetarnih sudara komponentu katastrofalizma («Dogadaj», 1963); nepostojana je Ljerka ŠIBENIK (1935) započela svoja lutanja u tjeskobnom, kadaveričnom i paradoksalnom nadrealističkom »podrealizmu« predstavama gnijljenja (gvaševi i crteži iz 1963). Drugi su se, raspoložujući katalogiziranim nadrealističkim isku-

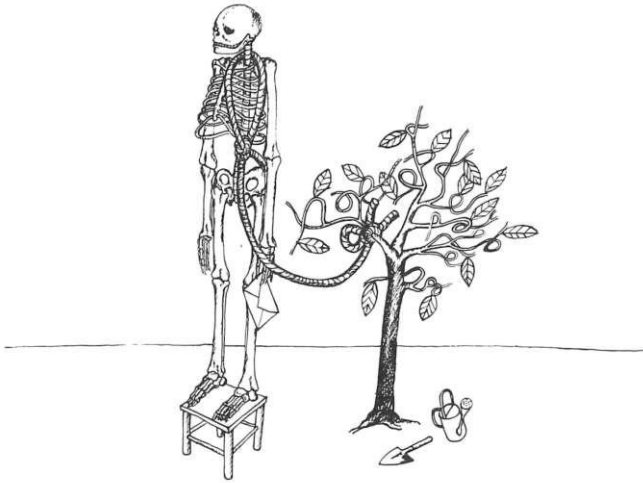
28

Rečnik modernog slikarstva, »Nolite«, Beograd, 1961, str. 257.

nives kavurić-kurlović  
ali, 1966.

52





stvom i retrospektivnom panoramom svih posljedica nadrealizma, mogli otisnuti s kraja pustolovine stoljeća u početak svoje vlastite: tako Ervin HOTKO (1938), koji slijedi primjer Rauschenberga.

Milenko BOSANAC (1938) ikonografijom efemerida i grafijom šare spreže jednodnevno s infantilnim: konačni je utržak ovoga postupka bezazlena i skromna dragost same prolaznosti, odmatanje bića paučinom crte na jasnim poljima tla: uzor je dječje šaranje po zidu. Dio je toga infantilizma unošenje slova u rastere slike, ona ista fraza koju smo, naročito izraženu zamijetili u Nives Kavurić-Kurtović i u Radislava Trkulje. Jednom se u krilce insekta upisuje veliko M (Milenko), drugom se prilikom, kao post-scriptum slici ispisuje nekoliko redaka: cijela M-ova slikarska biografija. Prigovaramo bespredmetnost ovakvim »zidnim novinama« s razloga posve likovnih; onih koji nam priječe da se upuštamo u čitanje bilješki i koji nas sile da riječi i rečenice na takvoj slici promatramo kao linije bez slovačane vrijednosti, te riječima ne pridajemo nikoji drugi smisao osim smisla valovitih crta i ne razumijemo čemu suvišan i neprimjeren napor pisanja, da ne bismo, uvažavajući slova, riječi i rečenicu, morali pitati čemu suvišan napor slikanja. U ostalom, riječ ili slovo (M) imaju i onako opet samo simboličku vrijednost. Kao simboli znanja i dio racionalnog organizma pisma pod rukom djeteta pretvaraju se u neovladanu formu, neobično toplu naspram strojnih, »odraslih« slova knjigâ i novinâ, formu koja simbolizira vrijeme prednaučenosti i daje traženi okus infantilnog humornim neskladom između civilizacijskog simbola i njegove primitivne, naivne realizacije.

Djelo Nives KAVURIĆ-KURTOVIĆ (1938) csvojilo je onu razinu koju je, govoreći »jednom imaginarnom članu beogradske **Mediale**«, Danijel Dragojević svojevremeno nazvao »prostorom groba«<sup>29</sup>), onu, koju mi sami nazivamo dvosmislenim imenom »podrealizma«, koja je presjek i kanconijer smrti, emfaza gnjilenja i rastok života. Crteži Kavurićeve (od 1962) agresivnom opisnošću fiksiraju detalje lešina i crkotina, kratere raspadnutih drobova, proklijale moždane, razapete mreže živaca. Kakva je snaga, kakva oštrina, kakva upečatljivost tih djela? Ona su, naime, idealni rezultati, idealna postignuća jednog ideala: ali kojega? Šta hoće Kavurićeve? Metafizički problemi za nju ne postoje, a ne mogu nikako i ni za koga na toj razini postojati. Eshatološki procjep nije se pred njom otvorio. U tim je crtežima smrt uvijek samo ono što nije: predmet, stvar i nikad nije ono što za ljudsko biće jest: pitanje o svrhovitosti bitka. Gdje je smrt **natura** — jedini je djelatni prostor truplo. I sada, izložena svjetlosti, trupla ulaze na naše oči. Prizori mogu biti strašni i oni to jesu. Ali kako? Živo je u biološkom elementarnom, nesvjesnom neprijateljstvu s mrtvim:

<sup>29</sup>

»Prostor groba«; KNJIŽEVNE NOVINE, Beograd, 6. III 1965.

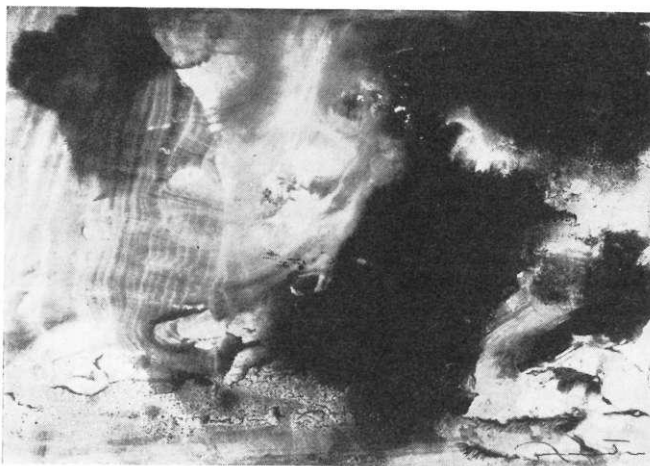
udarac truplom u lice izaziva gađenje i odvratnost, diže plimu mučnine. To je ono što je slikarica htjela. Ali pripazimo! To je i jedino što je mogla. Ono u nama što je ekshumacijskim i naturalističkim djelom pogođeno pripada senzornom aparatu i natječe se s fenomenima.

Srećom se ćorsokak ove pozicije sve povoljnije razrješavao. Ne bismo osporavali da je ustaljenje nove i veće izvođačke moći izazvalo ponešto mehanički, prvi korak. Jednostavno rečeno jačanje jezika prati odgovarajuća redukcija tautoloških omaški: tada aluzija suzbija iluziju. Deskriptivna konačnost gubi oštrinu-morbidnu tačnost zamijenjuje sloboda otvorenog, dvosmisljenog pisma: linija postaje nosilac ekspresije, a predmet joj, sasvim neobavezno, služi kao pretekst: bilo je, prije, da je predmet bio ekspresivan, a crta da je bila sredstvo opisa. Bretonova se prognoza («Ljepota će biti grčevita ili je neće biti») ispunja: između toliko oblika nepostojanja Kavurićeva je izabrala jedini oblik postojanja. Dinamizam geste potkopava mrtvačnicu određenog: snaga izražava neodređeno, pokrenuto, ono što nije zatvoreno, ono što je u preticanju rubova. Slikarstvo je potuklo crteže: u dimenziju geste uračunat je format, boja, optička i taktilna plastifikacija, materički ritam. Neočekivano osjetljiv termometar nove žege otkriva se u slikarskim glosama, u naslovima. Kad su izvještačeni, kad su hiroviti, kad su slučajni (iz šešira), kad su smišljeni — oni govore. Objektivni, hladan izriječ s izrazitim promatračkim odstojanjem («Imitacija života», «Gumb čudna naprava», «Crna rana») sve se više subjektivizira, gubi se daljina, ulazi se u materiju i na kraju će, u zamahu akcije, sami **glagoli** biti naslovi i, vjerojatno, nenamjerno, kao prema futurističkom tumačenju infinitivne pokretnosti<sup>30</sup> — glagoli u infinitivu! Između JA u akciji («Dosljedno se smijem, plačem», «Obožavam zarez») i immanentne akcije («Realizirati cm<sup>2</sup> nepoznatoga», «Dotrajati ili istrajati», «Pre - točiti - skočiti»). Bilo bi pogrešno stvarati pravilo na osnovu onoga što smo naveli samo kao značajnu koincidenciju. I prije se pojavljivao naslov karakterističan za kasniju fazu i obratno. Slike ne bi ni morale imati nazive. Međutim imaju: to je opravdanje digresije.

Napokon, još nešto: funkcija riječi. U mnogim slikama Kavurićeva krupnim slovima ispisuje neke riječi: svoje ime, naslove. U nadrealista nije to rijetkost; samo što to čine različito, iz raznovrsnih pobuda. U Nives Kavurić-Kurtović riječ je u slici ponajprije zato da deklarira kao autobiografske sve one grčeve, znakove i pokrete od kojih je slika sročena. Subjektivizam je imanentan njenoj slikarskoj praksi pa je njoj samoj to pisanje po

vanja radauš  
akvarel, 1963.

kamilo tompa  
crtež, 1966.



<sup>30</sup>

«... il VERBO ALL' INFINITO E ROTONDO e scorrevole come una ruota, gli altri modi e tempi del verbo sono o triangolari, o quadrati, o ovali» — Marinetti: «Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. PAROLE IN LIBERTÀ»; **I manifesti del Futurismo**, «Lacerba», Firenze, 1914, p. 142.

slikama suvišno. Ili da budemo tačniji: . . . pa je njenu djelu to pisanje posve suvišno. Rekli smo, dakle, da su crtežom, bojom, reljefom i, napose, predmetnim simboličkim inventarom kazana sva poglavlja njene autobiografije. Ali ako ona svemu tome dodaje krupnim slovima napisanu NIVES onda se autobiografsko u djelu niti povećava niti smanjuje, onda se ono ne mijenja, a mijenja se samo način kazivanja autobiografskog.

Novi način otkriva njenu nevjericu u djelotvornost i čitljivost njenih slikarskih simbola. Ta se skepsa rekompenzira i na planu narcističkom. Gdje je bilo **subjektivno** bude **osobno**, gdje je bilo **biće** bude **ličnost**.

Svako prevođenje simbola obećava gubitak dijela onoga **kako** čiji manjak nikakvo **što** ne može nadoknaditi. Kad bismo suvišnim odgovorima na pitanje: **što?** mogli nadoknaditi nedovoljne odgovore na pitanje: **kako?** — onda bi horizont prirode i horizont stvari pružali definitivan odgovor na sva pitanja umjetnosti. Do tog stupnja ikonoklasističke autodestrukcije ovo djelo nije došlo.

»Prostor groba« trajnije je slikarsko obitavalište Zorislava PLEŠEA (1937). Bez vatre, kao trijezan svjedok, spušta se on u kadaverične pejzaže pridružujući se tako onim hrvatskim slikarima koji mitom žrtve i smrti svjedoče tragično vrijeme. Deskripcijom (rane, groba, trupa), minucioznom statistikom raspadanja Plešeovo iracionalno postignuto je kao superrealističko.

Ako je revolt, još više, ako je pobuna korijen nadrealističke stvaralačke akcije onda je humor uvjet te pobune: »nagonska, izvorna kritika konvencionalnog, misaonog i osećajnog ustrojstva«,<sup>31</sup>) poprište apsolutne mogućnosti. Humor je imanentan nadrealizmu, ali je i nadrealizam imanentan humoru. Samo to nam daje pravo da na zasebnu mjestu među »noćnima« spomenemo i nekoliko novih humorista.

Zajedničko im nastojanje obuhvaća smiješnost tragičnog; konflikt značenja i predodžbe, »prenesenog« i doslovnog; spominjana schopenhauerska »naglo uočena inkongruencija između pojma i realnog predmeta« primjenjivana kao metoda (tj. imperativno: **stvoriti** inkongruenciju između pojma i realnog predmeta sredstvima koja će dozvoliti da ta nepodudarnost bude naglo, odjednom, uočena).

S njihovim karikaturama stvoren je u nas nov intenzitet i tip humorističke plastičke rječitosti: one, koja jedina naglo, samim crtežom izriče taj konflikt (spominjemo, između ostalih, Nedjeljka Dragića, Zlatka Bastašića, Tomislava Kožarića, Ivicu Peharnika, Zorana Pavlovića).

Virtuozni je crtač Nedjeljko DRAGIĆ (1938) sklon naraciji i samo ponekad svoj preciozni, steinbegovski rukopis oslobađa ilustrativnih zadataka. On je jedini u kojega rezerve sentimenta nisu potrošene pa nikad ne pribjegava cinizmu. Taj je sentiment izvor chaplin-

ske pristranosti prema usamljenom i slabašnom koji, u ljudožderskoj civilizaciji automata vodi svoju apsurnu, beznadnu borbu za rodu na dimnjaku.

Zoran PAVLOVIĆ (1941) raste iz one varijante crnog humora u kojoj farsa **igre** i povampirene idile stvara napetost progresije apsurdna i postaje tehnikom brutalnog raskinuća svih sentimentalnih relacija.

Zlatko BASTAŠIĆ (1942) daje izrazite primjere zamjene značenja i predodžbe. Na primjer: za crtu obzora zalazi veliki džepni sat. Kad u toj sceni zalaza sat zamijenjuje sunce onda ga zamijenjuje u značenju smaka svijeta, a kazaljke i brojevi brojanika, koji još dijelom vire preko ruba, unose nelagodu konačne potrošivosti, nekog iznosa koji se ispunja tu, na očigled propasti, koja je daleko još nekoliko sekunda. Tako ovo sunce, ova ura koja zalazi postaje pakleni stroj, ono što je netko — pišući o Majakovskome — nazvao »ostvarenom metaforom«. Postoji podudarnost jednog simboličnog značenja dvaju predmeta i nesuglasnost niza njihovih drugih značenja. Kada se po logici te jedne podudarnosti izvede predmetna supstitucija onda u prvi plan iskoče nesuglasnosti ostalih simboličkih značenja: te su kontradikcije vrata apsurdna. Dovoljno je da zamislimo kako jedna mehanička igračka prelazi nebo s istoka na zapad, upravlja disanjem planeta, diže i spušta oceane, grije kontinente, a zatim, pada u vodu, i zaustavlja se prekidajući život svemira.

U sitnopisce snovitog ubrojiti ćemo Virgilija Nevjestića, Mariju Putru i Hrvoja Šercara.

Pripovjedačka je imaginacija Virgilija NEVJESTIĆA (1935) izuzetno bujna no njena je plastička uvjerljivost za sada vrlo skromna. Evokativni lirizam njegove grafike nije hinjen ali potreba da se minuciozno obilježi sve što iz podsvijesti izvire, sve što je djetinjim očima bilo zapamćeno, sve što san isprede — pretvara rojeve anegdota u nepronična tkanja. Onirička zavičajnost ovih bakropisa mrviti se Nevjestićevim potpunim nehatom prema perceptivnoj nosivosti pogleda: minimum njegovih »podataka« naš će vid preraditi i dostaviti svijesti: golema masa ostaje izvan dohvata, amorfna, potonula, obezličena. Rekli bismo da je u cijelosti sistem adicije prizora na prizor, zgodna na zgodu i sadržaja na sadržaj — sumnjiv (koliko god se možda činilo da efikasno izražava individualnu podložnost kaotičnoj bezsmjernosti i nesvrhovitosti ljudskog postojanja). Zgodopisac, koji u nedogled gomila svoje minijature — pa bilo to ne znam kako spontano, po ne znam kako jaku osjećanju »unutrašnje nužnosti« — postaje naturalista: ako je po volji, nazovimo ga naturalistom fantastičnoga, no kakva korist od toga? Sate koje je probdio nad paučinom crteža on bi da mu vratimo: i kad bismo htjeli vidjeti što je sve ucrtano u svaki pojedini list morali bismo nad njim probdijeti skoro toliko koliko je njemu bilo potrebno da ga ispuni. Nije riječ o tome da se prezre napor: pitajmo čime će nas nagraditi ako mu se prepustimo? Pođimo od prvog utiska: budući da Ne-

31

Marko Ristić, cit. prema: Vera Trenković: »Humor«, DELO, Beograd, 1/1967, str. 99.

vjestić ne ispunja cijelu površinu lista »tepihom« prizora to će prvo što vidimo biti velika ni sasvim slobodna ni strogo stilizirana forma: neorganička zato što je njen unutrašnji dinamizam aditivan i zato što elementi rasta nisu interfunkcionalno vezani, nestrukturalna zato što je nanos »unutrašnjeg monologa« u protivnosti sa svakim rednim načelom. Svaki je pokušaj da se tome toku odrede granice Nevjestiću donio neuspjeh: jer se »unutrašnji monolog« ne može stilizirati a da pri tome ne bude osakaćena sloboda strujanja. Stilizacija je izbor, izbor je nasilje. Zato je velika zbirna forma (npr. »Nostalgija svjetlosti«, 1965/66) preciozna kao umjetna ruža. S druge strane ruba valja se probijati kroz guštike halucinatornih predstava, analizirati džunglu, brojiti, sastavljati prizore: uvučeni smo u igru skrivača u kojoj samo razarajući fantazmagoričku potku djela možemo uvažiti sav napor crtača.

Marija PUTRA (1936) predstavlja se kao čipkarica infantilne mašte: sitnom iglom niže očice kapljičastih organizama, gradove i životinje iz glave, dekor dokonih sati.

Motivi su i teme Hrvoja ŠERCARA (1963) naizgled posve jednaki: gradovi, životinje i gradovi-životinje. Impuls je ipak sasvim različit: dok je u Putre sve izmišljeno, spužvasto, žensko — njegovo je uvijek rustično, romanički nezgrapno, fantastično iz stvarnog: psu na leđa ukrcat će neko kormoransko kopile, a tome između glave i repa navalit piramidu primorskog grada: gradski trg, katedralu, zvonik, česmu, arsenal — nestvarnu projekciju, na nestvarnu temelju, stvarna i jasna Hvara od kamena.

Izvan svih koordinata kojima smo konstituirali tri bitna roda nadrealističke porodice ostaju tri slikara izolirana od ostalih i međusobno strana.

Ciklus predratnih dekalkomanija Vanje RADAUŠA (1906) nastavlja se, u osnovi, s akvarelima koje sada slika. U hrvatskome nadrealizmu osobit je kao kolorist: u nas se, u pravilu, nadrealistički govori tonski i crtežom. Njegova je suprotna intencija — otvorena boja umjesto tona i mrlje boje umjesto crtačkih inicijala — opravdana u toliko u koliko je kolorističko tonskomu superiorno kao nagonско i nesvjesno. Međutim mehaničke slučajnosti neotklonjive u dekalkomaniji čine taj postupak efemernim otkrićem nadrealizma jer mehaničnost paralizira upravo slobodan, nagonски i nesvjesni govor. Kasniji su ispravci i dopune od male koristi jer diskreditiraju tehniku (kao nužne intervencije svijesti), a ne smanjuju oskudnost podsvjesnoga.

U akvarelima novijeg datuma spremnost da se tehnički tretman pretvori u inspirativnu snagu sili nas da boju shvatimo kao komponentu koja gubi deklariranu vrijednost, koja se podvrgava postupku, da kažemo, da je množina gotovo istovjetnih kolorističkih djela osiromašila kolorizam tako da se umjesto o koloristi-

čkom izrazu može govoriti o kolorističkom postupku. Kamilo TOMPA (1903) približio se nadrealizmu putem koji pokazuje da slikar nije težio približavanju jednoj — već povijesnoj — paradigmi: kao što se ni na jednoj tački njegove evolucije ne može očitati crta loma, neki iznenadni pokret ili preokret, tako se ne može ne vidjeti kako je ovaj diskretni crtač utro svoju stazu, duboko ličnu, a opet punu neke neusiljene skromnosti, služeći se najškrtijim sredstvima. Taj subjekt koji traje nezasjenjen od »zemljaškog« vremena do apstraktnih »grafičkih kompozicija« tridesetak godina kasnije i koji godine 1961. dopire do same granice tašističkog automatizma — spontano će razviti širok luk pod koji se mogu udrobiti impresionizam i realizam, realizam i nadrealizam, nadrealizam i tašizam, »Zemlja« na početku i apstrakcija na kraju. Svaka interpretacija koja bi htjela na ovome rasponu tumačiti djelo Tompino bit će, po našem, pogrešna: jer kao što nikakav brid ne siječe ovaj opus u stilske ploške, kao što nema »crte lomak« odnosno crte definicija tako se od početka do dana današnjih, kao stup dima, od vatre s tla do oblaka u zraku, proteže njegova sjetna grafija, čuti duh koji ne jede stvari, koji ne pipa kao gladan slijepac, koji ne traži njihova značenja, koji slika svoja osjećanja. Ne, kako bi se moglo pomisliti, osjećanja stvari, nego osjećanja svijeta. Stvari su simboli, a mogu to biti i mrlje i zarezi na okomitu prostoru, prožeti pokretom tonuća. Bilježenje tih osjećanja zadovoljava nadrealizam kao što zadovoljava i druge neke izme i bez Tompinih odlučivanja. Između crnog tuša i bjeline papira radi voda: od nje je mekoća, sfumatoznost, blagost tona, rastvor bubnjarskog i dramatskog, grobnog i vojničkog, crnobijelog akorda. Voda je sivo, najbogatije sivo našega modernog crteža, slikarsko, tonsko sivo, muklo do neprovida, svijetlo od srebrenosti. Sivom koje **jest** naliče je sivo koje **znači**; sivilo. Mrlja je od najstarijih do najnovijih crteža bitna **riječ** Kamila Tompe, a »pretapanje«, razlijevanje, rastakanje — bitna **radnja**: fenomenološka eksplikacija stalne mijene svijeta.

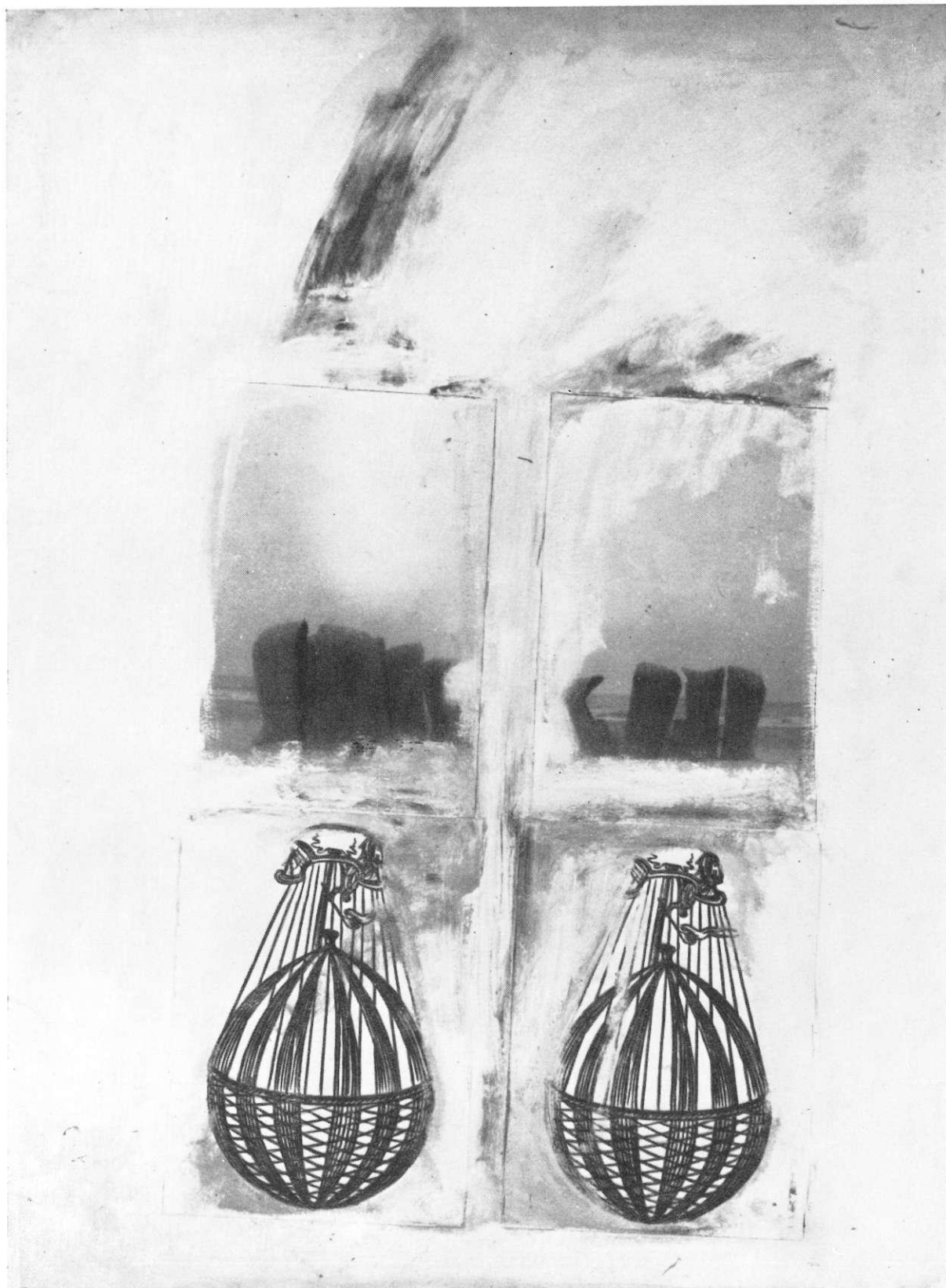
Odlomci rečenica neke rasturene fabule plove bijelim morima Miljenka HORVATA (1935). Jezgreni kolaži (stare novine, otpaci tkanina, zupčanici, fotografije...) opkoljeni neutralnim, gluhim podlogama u otvorenom su kao izgnanici u bezmjerci vremena. Temporalno je eksteritorijalno: vođen ovim osjećanjem Horvat sve obilježeno gura u usta vacuuma. Poznate predmete, materijale, slova (u kombinacijama ritmiziranim mikrohodom vremena, ritmiziranim jezicima povijesti, stilskom raznolikošću udruženog) prima Vrijeme bez obilježja, apsurdno ništa: domovina svega što jest.

Zaustavljanje u tački ovalike otvorenosti upućuje na to da nadrealizam utječući na druge još uvijek nije izgubio sposobnost obnavljanja samoga sebe. (1967)



miljenko horvat  
III 2, 1965.

57



stane kregar  
fantazija na terasi, 1936.

lojze spacal  
u noći, 1943.

58

