

čemu tumač?

(fragment o stančiću)

igor zidić

Pokušaji da nekom slikarskom djelu odredimo osobnu i nadosobnu motivaciju, da ispitamo elemente njegove individualne i ambijentalne geneze — sve psihološke i povijesne čimbenike — da ga razmotrimo kao zaseban svijet i kao čin u kontekstu, nužno izaziva dvojbu: treba li djelu, uopće, tumač?

To pitanje postaje naročito aktualno pred djelom suvremenika koji *drsko eksploatira prosječnu viziju*¹, a emitiranje svojih sadržaja povjerava »najklasičnijim« *oblicima i najšire prihvaćenim znacima*.² Čini se da Stančić — koliko ga izriču te deklaracije — polemički govori o prednostima klasičnih, konvencionalnih, tradicijom posvećenih oblikâ, da bi tako izrekao svoj imperativ transparentna govora. Jedno bi nas od mogućih čitanja njegovih namjera moglo uputiti na *otkriveno* kao *idealno djelo*. A otkriveno bi djelo, zacijelo, bilo ono koje ništa ne skriva; koje ne postavlja pitanja nego nudi odgovore, koje se laća prosječnog i opće prihvaćenog da bi izbjeglo ne-obično i nepoznato, ne-svakidašnje i ne-jasno: to je djelo koje ne umnožava dvojbe. Jer je *otkriveno*, ono ne može biti *otvoreno*, tj. višeznačno; totalna otkrivenost vazda izriče stanje, a prešućuje mogućnost. Kao eksplikacija ad absurdum ona neminovno ograničava: zatvara.

Ukratko: ništa ulogu tumača ne dovodi tako u pitanje kao što je dovodi postojanje jasnog, nedvosmislenog, svakom razumljivog izraza. Suvremeno i, k tome, komunikativno djelo ne ispunja ni povijesna ni osobna tajna budući da je suvremenost (nama) otkriveni dio povijesti i da ispo-vjedno nagnuće — kao poriv eksteriorizacije subjekta — i spontano usvaja lako prihvatljive, udomaćene znakove.

Govor koji uvijek — jasno i do kraja — sve izriče nije govor koji silazi u povijest i radi u mraku. Otkriveno ili jednoznačno djelo ne traži mjesto u duhu, nego na zidu; ne kroči u vrijeme, ali se gura među stvari. Što, naime, ostaje čitaču, ako već gledatelj sve konzumira?

Povijest i kritika govore o slikarstvu, a taj je govor rad kojim *lógos* prisvaja *eikón* i uvodi ga u svoju veću starinu; jer

»U početku bijaše Riječ,
i Riječ bijaše kod Boga —
i Riječ bijaše Bog.«³

Ni povijest slikarstva ne čine, dakle, (sve) naslikane slike; nema povijesti bez životvornog svjetla *lógos*a, ni povijesna čina bez riječi o njemu:

»Sve je po njoj postalo
i ništa što postoji
nije bez nje postalo.«⁴

¹ Usp.: Miljenko Stančić: Što je nakalemljeno, ostalo je nesazrelo (u tekstu se razgovara, međutim, kaže: »...ostalo je nesraslo«, pa to prihvaćamo kao logičniji zaključak — op. I. Z.), Vjesnik, Zagreb, 27. IX. 1964. (Sa slikarom razgovarao A. V.)

² Isto.

³ Evanđelje po Ivanu. Proslov, 1 (Prijevod: Dr Ljudevit Rupčić); v. BIBLIJA. STARI I NOVI ZAVJET, Stvarnost, Zagreb 1968, str. 77 (NZ).

⁴ Isto; Proslov, 3.

Moramo li sada pretpostaviti da se najkomentiraniji opus suvremenog hrvatskog slikarstva — kazujući sve sam — riječi o sebi potpuno odriče? Jer djelu koje ništa ne skriva — pa ni pred onim koji ga stvara — doista ne treba svjetlost. Iluzionizam, kojim (raz)otkrivena slika pribavlja realno, bit će dostatan da je učini komunikativnom, ali je samo aluzivna struktura izbavlja od utapljanja u vjerodostojnoj laži stvarnog. Da nema te druge, aluzivne razine djela — da nema simbolske funkcije predmeta — da nema mentalne i emotivne pozadine, da nema etičkih i estetičkih implikacija, da nema kulturalnog supstrata ni ideologijskih referencija, Pascal bi bio u pravu pretpostavljajući, zajedno s Grcima, da je predložak stariji, izvorniji pa, shodno tome, i vredniji od slike koja ga prikazuje. Ako je predmet samo izvedena ideja (predmeta), onda je i slika samo reflektirani izvod (ideje). Ostaje, međutim, pitanje: što slika, zbilja, prikazuje? Iznademo li da prikazuje predmete, pitajmo: što predmeti prikazuju? Tu mi već i jezik uskraćuje pravo da kažem: predmeti prikazuju sami sebe. Jer ako predmet prikazuje sebe — tko je onda slikar? Zaključak je nedvojbena: predmet prikazuje slikara ili je Stančić stvarnost svoga slikarstva doista povjerio tek sjeni sjene.

Njegova djela neće potkrijepiti tako skeptičke pretpostavke. Moguće je, dakako, da program »prosječne vizije« postulira ideal — povijesno i osobno — otkrivena djela, ali je, isto tako, vjerojatno da se hvaljena jasnoća Stančićeva izraza, u načelu, donosi samo na eksplicitne, a ne i na implicitne sadržaje slike. Jedino što je u njega uvijek jasno — što se, vazda, i kroz maglu prozire — sâm je slikani predmet. Jasni su, dakle, samo sanduci u koje stavlja nešto svoje. Sve ostalo je *otvoreno*, ali nije *otkriveno*. Već i potreba da se *eksploatacija prosječnosti* poveže s *drskošću* i *vizijom* upozorava na zamke Stančićeva jezika. On ne komunicira na razini odraza, pa govor kojim se služi, zacijelo, nije govor doslovnosti. Dok slušamo kako se predaje prosječnosti, kako se pokorava svojoj »maloj strasti«, kako se trsi da ispuni »skroman i anahroničan zadatak«, moramo pomišljati na topos (afektirane) skromnosti; onu konvenciju samosmanjivanja, koja se iz posveta, adresa, invokacija i raznih oblika titularne retorike carskoga Rima — posredstvom ranih kršćanskih pisaca — bila proširila po svoj Europi da se, napokon, ustali u klasičan literarni rekvizit. Takvo me toposu nitko upućen ne traži smisao u doslovnosti izrečenoga.

Vraćajući se Stančićevu jeziku ustanovit ćemo da i u najprozaičnijim njegovim djelima postoji stano- vit — mahom nepročitan i neodgonetnut — višak značenja ili sadržaja. Čine ga, najčešće, kulturalne

asocijacije: gdjekad prozirni, gdjekad zastrti »citatati« mitoloških i legendarnih obrazaca, ikonografskih klišeja, literarnih stereotipa, povijesnih zgo- da i likova.

U Stančićevu univerzumu — a to je, zacijelo, jedna od zasada tradicije — ono je *uvodno* njegove slike, kao portal na kući, uvijek neprijeporan, sugestiv, naglašen element strukture. Poput majstora prošlosti on drži do prvog dojma; poput medijevalnih otaca misli i na nepismene. Njegova su vrata širom otvorena: on hoće da svi uđu, a dokle će koji dospjeti, nije više njegova briga.

O simbolskoj se funkciji predmeta u slikama Miljenka Stančića višekratno pisalo i oko nje sporilo, a od sve su te literature rječitiji i sadržajniji slikarevi autoanalitički izleti u vlastiti leksik dvosmislenog.⁵ Kao dokumenti subjektivne ikonografije oni ne ostavljaju ni najmanje dvojbe o kompleksnoj zbilji duše iza običnih stvari svijeta. Nalazimo da razglášena konzumentnost njegova slikarstva i nije drugo do potrošivost predmeta u doslovnom, materijalnom značenju. Ali trošenje toga značenja i njegovo konačno iščeznuće (u gladnom oku) pretpostavke su simbolskog reinkarniranja: jer uskrsnuti ne može tko nije umro.

Stančićevi su *Ljubavnici* kao figuralna predodžba posve jasni, no jesu li to i kao simbolički prikaz? Potrošač stvarnog neće, naravno, u ženskome aktu razabrati citat iz Velásqueza; u tome manifestiranju pamćenja neće čuti izjavu o smislu i potrebi kontinuiteta (jer je citiranje prethodnikâ samo tehnika izmjene mjesta: dosjetka koja omogućuje da i mi budemo *ondje* i oni *ovdje*); u prozorskom staklu (zrcalo!) neće prepoznati parafrazu tradicionalnog atributa mitske Venere, ni simbol prolaznosti svega svjetskog. U liku osakaćenog ljubavnika vidjet će, u najboljem slučaju, samo namjernu nedovršenost fraze (tako svojstvenu modernim majstorima), a neće shvatiti upravni govor frustracija (strah pred željenim, oduzetost pred ciljem), ni neupravni govor sublimacije koja — zatajivanjem mladićevih ruku — ljubav transponira u idealno, ne-dohvatno i nad-stvarno.

Što, na primjer, znači — ako išta znači! — ona lutnja, odložena na komodi, u *Slikaru Karasu*? Je li to nasumce izabran predmet ili znak velike simbolske gustoće? Čega je to instrument i kojem cilju služi? Privodi li ga oku ruka dekoratera ili je dio višega reda? Teksturna upadica ili element strukture? Ništa ili nešto?

Već naslovom Stančić upućuje na objektiviranu emociju,⁶ i sva je prilika da će analiza inventara sliku objasniti kao skup predmeta u korelativnoj funkciji. Budući da ti predmeti pripadaju povijesnoj ličnosti — ili tu ličnost ilustriraju — čini se posve vjerojatnim da onaj koji svoje emocije pohranjuje u tuđe stvari i samog sebe stavlja u toga Drugog. Stoga što je taj Drugi »začinjavac« novovjekog hrvatskog slikarstva — pa je više *Slikar* nego *Vjekoslav!* — supstituiranje će se emotivne energije (Stančićeve) predmetno-događajnim korelativima (Karasova života) raspoznati kao stigmatizacijski prijenos stanovitih vrijednosnih sadržaja, tj. kao *traditio*. Činom stigmatizacije — tom primopredajom ranâ u koje staje cijela baština — Stančić postaje povijesno odgovoran: tradicija pretpostavlja pripadnost i ocrtaiva zajedništvo. Potomci žive od krvi predaka, pa je identifikacija s Pretkom uvijek znak narasle snage i samosvijesti. Ona kazuje da je pojedinac čuo glasove starine, da je stupio na postojano tlo. To je tlo koje obitava drevna duša kolektiva; to je mjesto na kojemu se roje sadržaji iskona. Kada taj, davnini zavjetovan, dio individualnoga bića priskrbi dvojnika — kada nas ogrne likom nekoga našeg Karasa — osjeti se priliv nesvakidašnje moći. Netko stariji i jači od nas posluje u nama, vodi našu ruku. U liku se Pretka skupljaju vojske noći da sagrađe tvrd i pouzdan dom. Pod njegovim krovom prebivaju sve stare misli, sva nadosobna iskustva, svi »arhaični ostaci«, cijela prapovijest duha; ukratko — tu prebiva opći čovjek, čovjek Ljudstva. To, možda, i neće biti dom sreće — jer tko unaprijed može znati koji će od spomenutih sadržaja iskona zagospodariti čijom psihom? — ali će, zacijelo, biti dom koji udomljuje. (Odavno je već, pomišljajući i na Miljenka Stančića, Marko Ristić dokazivao da se nesreća života može prometnuti u sreću umjetnosti.⁷)

»Plemenita nit« hrvatske slikarske tradicije, prema Stančiću, vodi od Karasa do Račića.⁸ To je tradicija razapeta između dva samoubojstva.⁹ Sli-

karevo traganje za precima raskriva žudnju za iskustvom smrti. Maska te žudnje pretpostavlja neko suglasje smrti i tradicije. Budući da život ne može udovoljiti nagonu prema smrti, a da pri tom sebe ne ospori, pojedinačno nam iskustvo o njoj neprestance izmiče. Tome nasuprot stoji njezina zbiljnost i naša svijest o zbiljskoj smrti. Razabiremo je, stoga, kao posredovano, preneseno — riječju: *tradicijsko*¹⁰ iskustvo, kao preuzetu spoznaju: Memento mori! Tradicija korigira nagon i osigurava prevlast sadržaja svijesti nad destruktivnim nagonskim željama. Svjesno ili nesvjesno prepuštanje nagonu (prema smrti) svede se na pokušaj da se iskustvo smrti zasnuje izvan tradicijskog okvira, preko granica općenite spoznaje, u neponovljivoj žestini osobnog, fizičkog iskušenja. Nagonsko ne trpi ograničenja, a tijelo je granica koja koči njegovu ekspanziju. Nagonski je pokret, kao i u erotskoj »maloj smrti«, orijentiran na razdiranje zatvorenosti bića; on teži tome da se jedno prelije u drugo, da se proširi na račun drugog, da se pomiješa s drugim. Ali stopljeno s okolicom — kao Karas s Koranom — ono postaje slikom dezintegracije, a u razbijenu se biću ne može sabrati nikakvo, pa ni osobno, iskustvo. Sve nas to upozorava da se iskustvo smrti ne može stjecati izvan okvira tradicije, tj. tradirane ili prenesene spoznaje kao uviđanja svoje sudbine na tuđem primjeru; u smrti drugoga. To je spoznaja iskonska, zajednička, opća, ali neizravna, neposebna, apstraktna.

Stančić se, kroz Karasa i Račića, ne približava svom idealu forme nego dubljem znanju o smrti; u njihovim djelima traži jungovski *adumbratio*, onu unaprednu sjenu koju već bliska smrt baca na djela i čine svojih »izabranika«.¹¹

Stančićev *Slikar Karas* bilježi hod te sjene; slikar, u gluhoj i gladnoj samoći, već »razgovara s Larima i Penatima«.¹² Zatvoren u sebe, on je svijetu (prozoru) okrenuo leđa. Platno je postavljeno tako da dočeka sjenu slikarevu, pa je više nego jasna aluzija na slikarstvo kao ekran prolaznosti. Sve je na toj slici trag Stančićevih namjera i Karasova života. Ona je, stoga, Stančićevo konfensionalno, autobiografsko očitovanje u predmetima i terminima Karasove sudbine.

⁶ Izvorni je naslov djela: *Slikar Karas*, a Stančić se, ne jednom, požalio da mu ga uporno mijenjaju; u stručnoj se i popularnoj literaturi često citira kao Počast Karasu, U počast Karasu, Slikaru Karasu.

⁷ Marko Ristić, O moralnoj i misaonoj krizi. Dijalog između iksa i ipsilona, Mladost, Beograd, 27. XI 1957.

⁸ Josip Depolo, Razgovori u ateljeima. Miljenko Stančić, Revija književnosti, pozorišta, muzike, filma, likovnih umetnosti, Beograd, 1. X. 1953.

⁹ Vjekoslav Karas utopio se, kao samoubojica, u 37. godini (1858), a Josip Račić ustrijelio se kad su mu bile 23 godine (1908).

¹⁰ Usp. s lat. tradere (tj.: trans + dare) = predati, uručiti, povjeriti kome što na brigu (u zaštitu, na čuvanje).

¹¹ Usp.: Carl G. Jung, Pristup nesvjesnom; v. ČOVJEK I NJEGOVI SIMBOLI (Preveli s engleskoga Marija i Ivan Salečić), Mladost, Zagreb 1973, str. 75.

¹² Miljenko Stančić: Što je nakalemljeno, ostalo je nesazrelo, Vjesnik, Zagreb, 27. IX. 1964. (Sa slikarom razgovarao A. V.)

Stvarnost događajnih i intencionalnost simbolskih rekvizita isključuju pretpostavke o slučajnim ili praznim likovima. Tako ni lutnja u atelijeru nije anoniman, nego atributivan predmet: to je glazbalo iz ruku Karasove *Rimljanke*, koje Stančić vraća u izvornu nijemost. Postupno uviđamo da svaka stvar na toj slici služi evokaciji propasti. Ugašena je svijeća smrt; prazna je paleta nezavršeno djelo; bačena je kocka proigran život. I najposlije: prostor je Karasove radionice samo zrcalno otisnuta mrtvačnica (usp. *Mrtvo dijete*).

Možemo, dakle, zaključiti da Stančić zbiljnost svojega slikarstva zaista ne povjerava »sjeni sjene«. On i predobro zna da će slikovni jezik biti simboličan ili imitativan. Simbol je instrument interpretacije, što znači da je takvo djelo — kao kritička i povijesna tvorba i samo po sebi — djelo tumačenja. Ali dok pita o svijetu — kojega je izvornom egzistencijom, a ne tek pukom sjenom — ono pita i o sebi. Tako ono što je u djelu skriveno poziva tumača. Između interpretacije slike i slikovne interpretacije svijeta zasniva se odnos analogan onome između slike i predloška. Ako je, u odnosu prema kritici, slika egzistencija *per se* — to će, u relaciji spram slike, i njezin stvarnosni model biti samobitno opstojan. Stoga: ako se svijet ne gubi nego preporuča u slici, zašto se slika ne bi preporučila u kritičkome govoru? Slikarstvo, koje pita o značenjima — slikarstvo je koje i samo znači. Drugim riječima, ono pretpostavlja djelo o kojemu se i mi pitamo.

U stanovitom — metafizičkom — smislu slika je interpelacija kojom stvaralac upada u riječ Tvorcu. Paralelni svijet djela oponira božjem svijetu; i kad je najčedniji — slikar korigira božju ruku. Djelo je, dakle, i samo rječito. Ali rječitost djela nije jednoznačna. Govor, kojim biće pokušava prevladati svoju sudbinsku samoću, ujedno je i sredstvo kojim se izražava. (Individualizam nije stil nego nužnost, jer je svako ljudsko biće zatvorenik u — biološki i povijesno — neponovljivoj jedinki. Tako je bilo i bit će — sve dok suvremena genetika ne opskrbi tržište ljudskim multiplima. Predviđamo, stoga, da će naše poimanje individualizma prije izgubiti svoju budućnosnu nego svoju prošlosnu primjenljivost.) Može li, međutim, istim govorom to biće sudbinske samoće istodobno izražavati sebe i zatajivati svoju sudbinu? Može li autentično biti iz-bivajući iz svoga svjetskog konteksta? Pitanje je suvišno. Ako riječ iskazuje *bitno*, onda samoća pokreće govor. Ako pak izraz ne izbjegava nego, naprotiv, proglašava sudbinu bića, onda će djelo — jedino koje vrijedi spomena! — biti euforično, strastveno reinkarniran Ego. Možemo, prema tome, zaključiti da je izraz, kao specijalizirani govor, zapravo instrument kontradikcije, jer u isti mah pretpostavlja i ego-

tičnu fiksaciju (umjetnika) i (otvoreno uho) komunikanta; *samobitnost* i (onog) *drugog*. Jedini je zbiljski subjekt komunikacije biće koje govori, a njegovu potrebu za drugim ne određuje spremnost da sluša, nego nužnost da kazuje. Drugoga ne doziva društvenost, nego osamljenost.

Umjetnost je Miljenka Stančića, zapisuje trijezan tumač, po svojoj naravi i značajkama reprezentativna umjetnost. Ali dok izravno re-rezentira materijalnu stvarnost, ona neizravno izražava duhovnu realnost: pruža sliku *općeg osjećanja svijeta i egzistencijalnog stanja čovjeka*.¹³

Shodno tome, Stančićeva je slika trostruko šifriran tekst. U njoj razaznajemo *tijelo svijeta* (slikarstvo kao slika predmeta), *duh epohe* (slikarstvo kao moralni i morfološki sustav), *izraz bića* (slikarstvo kao slika Slikara). Definicija Miodraga B. Protića predmnijeva (1) da iza reprezentirajućeg, prikazivačkog sloja postoji i druga — simbolska — razina djela; (2) da su stvarnosni predmeti, kao dio slikovnog inventara, ujedno i simbolički znakovi; (3) da je Stančićev figurativni izraz vazda dvoznačan ili višeznačan.

Ako ta prosudba sadrži i realno određenje Stančićeva slikarstva, onda tumač mora: (1) ustanoviti predmetno-prostorne koordinate slikareva svijeta i evidentirati (a) motivsku i (b) tematsku razinu njegovih prizora; (2) ispitati odnos znaka i predloška u kontekstu (a) subjektivno-psihološkom i (b) povijesno-morfološkom; (3) istražiti »rječnik simbola«.

Na tumaču je, dakle, da kroz evidentno (nečega) predočenog ispiše latentno (svega) sadržanog.

13

M. B. Protić, (Predgovor u katalogu samostalne izložbe Miljenka Stančića); Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 30. IX. — 20. X. 1966. — Protićeva definicija određuje Stančića naspram apstraktnog slikarstva; i samo u tako sumarnoj antitezi (figurativno/apstraktno) cijeloga Stančića možemo obuhvatiti pojmom reprezentativne umjetnosti. Istodobno, razmotrena u kontekstu tradicionalne figuracije, mnoga bi Stančićeva djela — naročito ona iz razdoblja koje je slijedilo (tj. 1966/1976) — bilo jedva moguće interpolirati među uzorke reprezentativne umjetnosti. Za potonju je, naime, karakteristično da prikazuje realne predmete i stvarna bića, a ne imaginarno-oniričke tvorbe.