

tovima« iz 1965. godine (kat. 13) kao da je težište na neočekivanim efektu dubine, u »Pećinama« (kat. 31) na novoj invenciji praćenoj novim »strukturama«. A to je slučaj i u mnogim slikama iz 1966. godine: »Dvije vazе« (kat. 27), »Žuto cvijeće« (kat. 25), »Pet cvjetova« (kat. 16), dok »Velika šuma« (kat. 14) isključuje i svaki »nadrealistički« depaysement, a »objekt« i zamisao svodi na novu ornamentaciju plohe. Ponekad, naravno, žalimo što tu Rabuzinovu ornamentaciju ne prati uvijek i neka odgovarajuća kromatska maštovitost, ali smo odavno navikli na njegovo diskretno nijansiranje u žutom, zelenom i ružičastom.

\*

Govorio sam jednom o problemu »svjesnosti o svom vlastitom naivnom odnosu i izrazu«, a upravo me slučaj Ivana Rabuzina ponukao da posumnjam: nije li ipak, poslije mnogih novih iskustava i pariskih putovanja, riječ o planskom i sistematskom »čuvanju« svoje naivnosti. Nešto je slično i Dorival bio pretpostavio za samog H. Rousseaua, ali jasno je da će prava naivnost odoljeti svakoj kušnji. To jest, ona je po svojoj prirodi od nje imunizirana, a svako je novo djelo samo po sebi provjeravanje te otpornosti. **Može li se ta otpornost simulirati?**

U postupnim i diskretnim »evolucijama« Ivana Rabuzina čini se da možemo naći potvrdu njegove naivne jezgre i, ujedno, te otpornosti koja nije pasivna, nego stvaralačka upravo u tom naivnom smislu. Bitno je pri tom da ne bude narušeno načelo izolacije. **Ako je Rabuzinova morfološka izolacija rezultat »ostvarenja stila« kao što je to kod svakog pravog naivnog umjetnika, ona će perzistirati sve dok se spomenute evolucije budu kretale unutar toga stila.** U slučaju Ivana Rabuzina jasno je da bi svaka »tangenta« ili svaki tangencijalni izlazak iz njegova stila bio odmah primijećen, jer je naš slikar već u početku imao sreću da je njegova izolacija

bila veoma radikalna: njegova osobujna morfologija u tolikoj je mjeri odudarala od svega poznatog u podravskom bazenu i izvan njega, u naivnoj umjetnosti svijeta i u umjetnosti uopće, da ga je sama po sebi branila i brani ga od svih »inkurzija«.

A ostaje, naravno, pitanje: **koliko je sam slikar toga svjestan?** »Čuva« li on svoju naivnost, njeguje li je i brani svjesno i »po programu«? Ali koliko je to pitanje relevantno za samo stvaranje i autentičnost toga stvaranja, do kada će ono biti irrelevantno? **Do prve pukotine?** — Pukotina »njegovanja« može se pojaviti u prvom redu ohlađenjem inspiracije i unutrašnjim ispražnjenjem, rutinom ponavljanja i onim »akademizmom« koji je i u Podravini već toliko puta bio zapažen. Pukotina druge vrste, koja bi možda označila početak rastvaranja stila, mogla bi se pojaviti i s neasimiliranim prodorima tuđih elemenata, »programatskim« obogaćivanjem i eksperimentiranjem. I jedna i druga bile bi znak »višeg« stupnja svjesnosti o svom položaju i o svojoj naivnosti.

Ali slikarstvo Ivana Rabuzina nije očitivalo te simptome, a to znači: njegova je naivnost motiviranja negdje u dubljim slojevima njegova bića, u unutrašnjoj strukturi mišljenja i osjećaja. Moći će dakle odoljeti i opasnijim tangentama i sekantama, onima koje nastaju u neprestanom dodiru s visokom i nervoznom likovnom kulturom Pariza.

Znači li to da je likovna i psihološka **blokada** potpuna? Još uvijek ostaje otvoreno pitanje: **je li to moguće i, uopće, je li to neophodno potrebno i korisno?**

Bilješke:

1. Katalog izložbe u Galeriji primitivne umjetnosti, Zagreb — veljača 1967.

2.

**G. Gamulin**, Prema teoriji naivne umjetnosti, »Kolo«, br. 5, 1965.

## miljenko stančić

salon  
muzeja savremene umetnosti  
beograd  
30. 9/20. 10. 1966.

ješa denegri

Posljednjih godina Stančićeva je slikarstvo postalo povod mnogih kontroverznih ocjena: dok je jedan dio kritike upozoravao na ozbiljne simptome krize ili je čak posumnjao u čvrstinu samih osnova ove umjetnosti, neki krugovi vide i nadalje u njemu aktivnu protutežu navodno ekstremnim kretanjima i smatraju ga autentičnim tumačem jednog našeg specifičnog ambijenta. U jeku te tihe ali latentne polemike nedavna Stančićeva retrospektiva otvorila je još jednu mogućnost suočenja s umjetnikovim djelom i dopustila je, konfrontacijom raznih stadija kroz koje je Stančićeva vizija prolazila u toku posljednjih petnaestak godina, da se nastavi diskusija o karakteru, dometu i mjestu ovog slikarstva u našoj suvremenosti.

Stančić se javio u prvim godinama prošlog decenija kao jedan od najaktivnijih predstavnika svoje generacije, i njegov početak u klimi tadašnjih mnogih preispitivanja, kolebanja i neizvjesnosti bio je obilježen nesumnjivom specifičnošću atmosfere slike i temeljitom ovladanošću odabranim tehničkim postupkom, što je pokazivalo da je umjetnik svoje predispozicije usmjeravao u pravcu koji je najviše odgovarao njegovu temperamentu. U ovom trenutku i u takvim općim uvjetima upravo te osobine Stančićeve umjetnosti pokazale su se veoma pogodne za brz prodor, i danas nam se čini sasvim razumljivo zbog čega

je to slikarstvo bilo u svojoj sredini odmah široko prihvaćeno i oslobođeno one oštre polemičke ograde kojom je na primjer dočekan EXAT ili, nešto manje, Murtićev »američki« ciklus. Prije svega, Stančić je tada potpuno zadovoljavao neke, u duhu sredine duboko ukorijenjene, kriterije vrijednosti, kriterije koji su u prvom redu poštovali princip tonskog harmoniziranja slike i isticanja njena »tragičnoga« poetskog podteksta, osobina za koje je zagrebački kulturni krug još od vremena minhenovaca pokazivao veoma izrazit afinitet. Tako je Stančić u samom početku bio shvaćen kao nastavljatelj jednog oblika domaće tradicije i već je jednom, u pokušajima sagledavanja biti njegova doprinosa, postavljena hipoteza mogućega kontinuiteta na liniji Račić-Steiner-Stančić, čime je njegova pojava imala biti legalizirana kao vlastita i izvorna. Možda je u toj opservaciji bilo i tačnosti, ali ono što nije bilo odmah primijećeno, a u čemu se, čini se, i krila kasnija labilnost Stančićeve putanje, činjenica je da se od samog početka, suprotno Račiću i Steineru, kretao smjerom eksploatacije atmosfere sižea a nije se izražavao čistim stanjem slikarske materije, i samo ga je nesumnjiva usredotočenost na motiv oslobađala pogubnosti »odslikavane literature«. Osim toga, snažna fasciniranost Stančićeve mašte djelima nekih starih majstora (Vermeer, de la Tour) davala je njegovu formalnom rječniku vrlo izražen retroaktivni prizvuk koji nije mogao otvarati realne i šire perspektive razvitka i koji je, poslije nekoliko prvih dobrih rješenja (»Sumorni interijer«, »Slikar Karas«, »Ljubavna pjesma«), neminovno trebalo prevladati pa ga usmjeriti u nekom drugom, prošlošću manje opterećenom pravcu. Doista, oko 1954. Stančić prolazi kroz jednu kraću fazu blisku nekim varijantama nadrealizma (»Svadba«, »Djevojka-cvijet«), koja je očigledno nicala iz potisnuta erotskog kompleksa ali koja je ipak zadržala živu metaforu i sigurno uobličavanje ideje, tako da nam se taj krug slika ukazuje danas unu-



tar Stančićeva opusa kao sigurno najstabilniji problemski punkt. Daljnji Stančićev put pokazao je međutim da je on bio nedovoljno spreman da nastavi u pravcu imaginativne razrade višesmislenosti predmeta u slici (kao što je, na primjer, Magritte znao dovesti do posebne psihološke napetosti scene), već je krenuo, čini se svjesnom, »ispraznjenju« nad-stvarne dimenzije opće atmosfere slike i prizor je postepeno dovodio do gotovo dokumentaristički opisane karakterizacije: varijante s motivom »Kartaša«, »Mrtvog djeteta«, a posebno opsežna serija varaždinskih pejzaža tumači to tako reći progresivno hlađenje imaginacije i njen sve spokojniji hod u neposrednoj blizini ilustrativnog tretmana sižea. Ne može se reći da Stančić nije bio svjestan takvog razvoja situacije, on ga je možda čak i racionalno odabrao i dao mu neku vrstu programske intencije: naime, u nekim komentarima vlastitog slikarstva Stančić je izričito istaknuo svoje namjere (»... uvijek sam vjerovao da je snaga u drskoj eksploataciji prosječne vizije...«, ili: »... nastojim da sav moj lični podtekst nose najkласičniji oblici i najšire prihvaćeni simboli...«), i u tom cilju složena metaforika ranijih slika čini se da je planski napuštana da bi ustupila mjesto, kako sam autor kaže, »realističkim transpozicijama«. Teško je o tome danas suditi, ali mi se nameće misao da se upravo u takvoj orijentaciji duha krije ono što je Stančića dovelo do današnjih pozicija: on je, naime, dobro spoznao da svaka umjetnost treba da čini pristupačnim svoje komunikativne medije, ali kao da je zaboravio da u tom naporu ona mora izgrađivati svoju aparaturu, a ne usmjeravati se prema nekim fiktivnim normama »općeg« ukusa. Iстина je da je na primjer pop-art, kao karakterističan produkt u osnovi »konzumatorske« civilizacije, mogao zasnivati svoju komunikativnu efikasnost upravo na opće razumljivoj simbologiji današnjeg svijeta, ali on tu simbologiju nije morao projektirati jer ju je već oformljenu nalazio u

masovnim sredstvima komunikacija (reklamni plakat, strip, industrijski predmet i ostali oblici »prefabricirane« slike) koje je zatim uz minimalne estetičke intervencije plasirao kao izraz »kolektivnih emocija« i jednoga novog »folklor« današnjeg urbaniziranog svijeta. Ali Stančić kao slikar s klasičnim formalnim instrumentarijem i kao duh s nostalgичnom projekcijom svijesti nije se svojim strogo i n d i v i d u a l n i m karakterom slike nikako mogao približiti tom stupnju opće prihvatljivosti naprosto zbog toga što se snovi i intimni doživljaji pojedinci ne mogu i, uostalom, ne moraju svoditi na »prosječnu viziju« i »opće prihvaćeni simbol«. Upravo se u tome, po mome mišljenju, krije suština Stančićeva nespornosti. Ne shvaćam takav njegov brutalni pokušaj uništenja vlastite osjećajnosti u ime neke nejasne ideje o »općoj« komunikativnosti poruke. Jer znamo, umjetnikovo je da se nametne a ne da se prilagođava, i jedino od snage njegova duha zavisi hoće li njegova mitologija postati ujedno i naša. Ali Stančiću nije bilo, čini se, toliko stalo do toga da nas uvjeri u snagu svoga osjećanja svijeta, koliko je želio da golom fabulom svoje slike bude široko »prihvaćen« i »razumljiv«, i u tom efemernom cilju razorio je svoju raniju kompleksnost vizije zamijenivši je jednostavnim transkripcijama sižea. Razlog nastajanja slike time kao da je izgubio uporište u umjetnikovu doživljaju i postao je samo ilustracija jedne prekoncipirane teze, a posljedice takvog stanja bile su na likovnom planu upravo kobne: budući da nije više tražila dublje unutarnje angažmane, slika je nastajala u varijantama ili čak »reprodukcijama« gotovo istovjetnih, tek ponešto izmijenjenih rješenja, a ta hiperprodukcija, koja Stančićevu temperamentu nikako ne odgovara, dovela je do toga da se slikarski čin spuštao na nivo uhodane manuelne akcije. Možda griješim, ali mi se nameće utisak da je u nekim momentima taj crtač, u klasičnom smislu riječi vrstan, dopuštao sebi elementarne crtačke propuste,

a plohe je savladavao s takvom inertnošću namaza da su čitavi sektori slikane površine ostavljani kao neaktivne i mrtve zone; takvu labilnost plastičke strukture slike nastojao je nadoknaditi preglednim geometriziranim rasporedom planova i efektom nekog nemotiviranog difuznog luminizma. Vjerojatno i sâm svjestan stadija u kome mu se našla imaginacija, Stančić u pojedinim manjim formatima iz 1966. pokušava obnoviti neke elemente nadrealističke fascinacije (tijela koja slobodno lebde u prostoru oslobođena gravitacionog težišta, metamorfiranje materijalne građe figure, unošenje svojevrstnog efekta »strave« i sl.), namaz nastoji intenzivirati bržim i slobodnijim rukopisom, a u jednom slučaju, istina sasvim deskriptivno, primjenjuje kolažiranje. Zasada, te su promjene minimalne i u biti davno poznate, ali ilustriraju umjetnikovu namjeru da se konsolidira i kao takve ih treba promatrati.

Stančićevo slikarstvo po svom intimističkom i nostalgичnom karakteru vizije i po svom klasičnom repertoaru oblika može opstati u umjetnosti današnjice kao jedna od onih marginalnih pojava koje jedino onda kada uspiju sačuvati svu iskrenost inspiracije mogu posjedovati vrijednost izvornih očitovanja. Treba priznati da takvim duhovima ritam današnjeg vremena nije sklon, i zato je njihova jedina šansa u upornom produblivanju i krajnje pažljivom njegovanju emotivne dimenzije slike, s tim što bi svako pojedino djelo bilo izliv posebno prisnog unutarnjeg proživljavanja. Gonjen nekom neobjašnjivom nestropljivošću, a pri tom nekritički podržavan od nekih krugova i ličnosti, koji su mu time zapravo činili medvedu uslugu, Stančić kao da je izgubio kontrolu nad specifičnošću vlastite slikarske dispozicije i s vremenom je došao do stadija u kom nam se sjećanje na njegove uspješne i vrijedne početke na žalost gubi u obilju nelagodnih dojmova koje nam je donijelo njegovo kasnije slikarstvo.

## marko čelebonović

muzej savremene umetnosti  
beograd  
oktobar 1966.

ješa denegri

U modernoj likovnoj povijesti ima djela koja su se, danas rijetkom, unutarnjom stabilnošću ogradila od vrepe vremena da bi se zaputila traženju intimne sabranosti što poniranjem u nutrinu svijesti teži potvrđenju čovjekova krhkog ali i neizmerno raznolikog doživljajnog svijeta. Vjera njihovih tvoraca krije se spoznajom da je za približavanje intenzitetu doživljaja podjednako svrsishodan svaki put ako se ne ogriješi o istinske korijene bića: jer i u običnoj stvari, u prividno nevažnoj činjenici, može se kriti razlog i opravdanje najozbiljnijih pothvata. To je onaj stvaralački etos koji je (na primjer) kasnom Bonnardu dao obilježje trajnog, koji je održao našeg Vidovića, koji je Morandiju dao izvanvremensku stalnost; to je ujedno bilo ono polazište na kome je i Marko Čelebonović zasnovao temelje svoga djela. Može se možda posumnjati u otvorenost takvog stava prema onome što dolazi, može se možda primijetiti da je riječ o dometu koji ne prelazi određene granice, ali ako umjetničkom djelu pristupamo ne s nekim unaprijed motiviranim zahtjevima već ga pokušamo doživjeti onakvo kakvo nam se nepo-