

igor zidić

poziv na putovanje

I.

Postalo je, čini se, pravilom da se slike Matka Trebotića razmatraju kao djela emigrantove *nostalgije* i arhitektove *racionalnosti*. Stanovita bi nas točnost toga površnog kontrapunkta gotovo mogla i obeshrabriti. Zaobišavši sve što je Trebotiću imanentno — kao da je ono bitno bilo sadržano u indeksu i putnici — ta je procjena ipak dospjela izraziti i djelić istine; ona mu je, naime, naslutila dvojnost i razabrala unutrašnju polarizaciju: napetost — ili izgubljenost? — između nagonskog i svjesnog.

Kada smo, prije pet godina, prvi put upozorili na kompleksnost slikareve naravi i, u skladu s tim, na kompleksnost slikanih sadržaja (na složenost znakova, kojih običnost i čitkost najbolje skriva njihova druga, simbolska značenja), pomišljali smo na dublje, inherentne sadržaje bića; na one koji su ga formirali u djetinjstvu (dok još nije bio ni graditelj, ni iseljenik), u pradoba njegova života, i na one, također, koji k nama dopiru iz arhetipske davnine. To je univerzalna davnina kolektivne duše: kozmopolitska i prije slikareva puta u Kozmopolis.

Prosudbu, koja mu djelo smješta između nostalgичnog i racionalnog — u imaginarno područje Sredine (da ne kažemo: osrednjosti), morali smo, stoga, opisati kao površnu. Ta je prosudba bila pokušaj da se slikar i njegov izraz definiraju izvana, *a posteriori*: da se slikar (u Trebotiću) predoči kao ishod dvaju izbora (to jest: izbora studija i izbora domicila); da se protumači s pomoću događaja koji su se zbili nakon očitovanja njegove likovne darovitosti; da se razjasni iz biografije, a mimo slika. (Smetne se, pri tom, s uma da slika nije puka ilustracija ničijeg pa ni slikareva života. Zaboravi se da je djelo autonomna tvorevina i da ga samo ta nezavisnost čini nezamjenljivim iskazom bića.)

Ovlašnom bi podjelom jednoga na dvojicu (podjelom slikara na iseljenika i graditelja) *ratio* došao na svoje: djelu bi bilo oduzeto njegovo i svjetsko djetinjstvo, a nesvjesne bi pobude i nejasna snoviđenja zelenih godina nadomjestilo stečeno iskustvo i usmjerena volja zrele dobi. Tako bi bio spriječen dotok davninskih likova i sintagmi u ruku koja crta ili slika i prekinuta veza slikareva s iskonom svijeta. Bez djetinjstva, ručka je prazna: nju ne krije pamćenje vrste — ne kaplju u kist i pero »arhaični ostaci« (pra)duše — ne pomaže joj sjećanje slikarevo. Tko ostane bez obiju prošlosti (opće i pojedinačne), zaboravlja univerzalni jezik, jer su baš ti ostaci, što se najradije roje u dubokim snima i snovitoj budnosti djeteta, posljednje mrvice kruha zamiješana i zgotovljena prije pomutnje u Babilonu.

Ne treba, dakle, površno tumačenje djela pobijati stranicama slikareve biografije. Prosudba, koja ga izvodi iz arhitekta i emigranta, ne kazuje baš ništa o naravi njegovih znakova i simbola. Što je i posve razumljivo: dok mu umjetnost postulira kao posljedicu nekih zbivanja — kao reakciju na događaje — nijedan procjenitelj ne može simbole zasnovati ni dovoljno duboko, ni dovoljno široko. On ih (u vremenu) ne zasniva izvan slikareva osobnog iskustva, ni (u prostoru) izvan slikareva zemaljskog zavičaja. Drugim riječima, takvom tumaču umjetnosti slike nisu ni potrebne; sve je ionako ugrebeno u životopis: dan polaska na studij, dan odlaska u svijet.

Pokušajmo sad dokučiti što bi uopće — u djelima umjetnosti — i bila nostalgija. Emigranti su, na primjer, Chagall i Tzara, ali ih ništa ne veže, a sve ih razdvaja. Chagall slika »velike teme života: rođenje, vjenčanje, smrt« — pisao je Jacques Lassaigue¹ — a iz tih se triju tema rađa, zapravo, jedna jedina: tema vječnoga kruženja, sinopsis Velikog Puta. Nisu »citati« zavičaja dokazi njegove nostalgije, nego su njezina sredstva: figure i simboli. A simboli su *likovi u kontekstu*. Bez konteksta nisu ništa. (Ne: Bela i kuća, nego: kuća na Belinoj glavi. Ne: krava, krov i violina, nego: krava koja svira na krovu. Itd. Cirkus koji svoj program izvodi na nebu. Zidni sat koji prelijeće rijeku. Koliba s golemim okom. Itd.) Isto tako, »citati« ne teži pukoj evokaciji, ne pribavlja samo prošlost. Mogao je emigrant Chagall slikati snaše u nošnji i vjernije vedute svoga rodnog grada: i to bi bilo *zavičajno*, a bi li bilo *nostalgično*? Više nego Vitebsk slika on — s pomoću Vitebska i njegovih žitelja — svoju dušu. To je usplahirena, osjetljiva duša, koju zaokuplja pogled na prolaznost svega. »Često gledam pustoš plavog neba, gledam je bez suza, sa sažaljenjem i tugom.«² Levitirajući ljubavnici, rabini, violinisti, krave, seljanke ne potvrđuju njegovu ukorijenjenost, nego služe Chagallovoj metafizici: sve ustaje i leti, napušta zemlju, putuje prema nekom drugom svijetu. To jest: nije tijelo (tvar) ono što nas određuje, nego prolaznost (vremenitost). Vrijeme hita. Zato se, kao i u Trebotića, javljaju satovi, kazaljke, krila (*Vrijeme je rijeka bez obala*, 1930; *Sat s plavim krilom*, 1949. i dr.). U Tzare nema nostalgije, ni — uže — domotužja, ni zavičajnih figura, ni malomještanske sentimentalnosti. I možda bi, ako dobro razmislimo, pravi emigrantski duh bio baš njegov, a prava bi umjetnost modernog emigranta — i onih još modernijih — bila umjetnost koja od svoje sudbine pravi sudbinu svijeta; umjetnost koja umjetnikov raskid sa zavičajem pretvara u sveopći raskid s Gni-

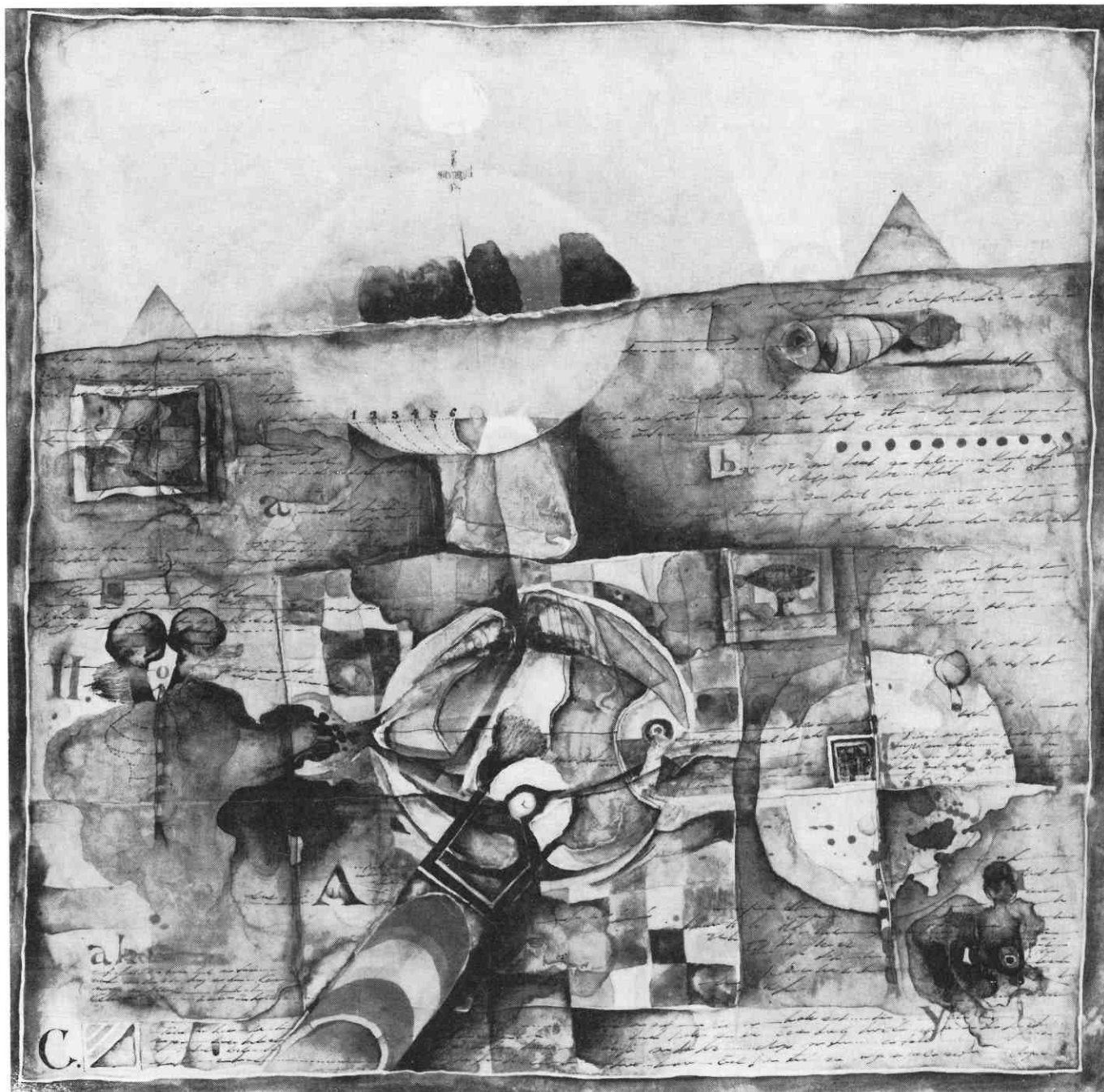
jezdom. Tko je porekao Jedno, taj mora zaniijekati Sve. Dolje Prošlost! Dolje tradicija! Dolje Domovina! Dolje Bog! Biti emigrant u umjetnosti može se samo kao *dada*, kao protivnik umjetnosti. (»Dosta. Hoću da sačuvam moju dušu. Mislim da revolucija može biti velika samo ako sačuva poštovanje prema drugima« — prosvjeduje Chagall.)³ Emigrant je (samo) onaj koji je sve ostavio. Djela su autentično emigrantskog duha — kao i postupci dadaista — djela negatorska, rušilačka: djela protiv Majke. Ona je, naime, od davnine Čuvarica kuće. Trebati se veže: on nije čovjek negacije, ni slikar pobune, premda je čovjek i slikar koji se opire. Ide svojim putem, a nema zbiljske staze bez stvarnog ishodišta. U duhovnom smislu on je doista nostalgicar, ali nipošto emigrant. I kad je ondje, on je uvijek *tu*.

Ne osporavamo ni jasnost, ni brojnost zavičajnih aluzija u Trebotićevu slikarstvu dok napominjemo da zavičaj — u običnom značenju riječi — nije, zaista, jedini sadržaj njegovih slika. Naprotiv, češće nego stvarni javljaju se u njega neki izmaštani gradovi i krajoblici. I baš ti nestvarni i nadstvarni gradovi mašte prikazuju, u određenu svjetlu, i one druge, stvarne. Ne govore li oni nestvarni da je stvarnosti, često, potrebna pomoć fantazije (da bi opstala kao stvarnost)? I ne prikazuju li, k tome, svu oskudnost i nedostatnost stvarnog svijeta? Ne upućuju li nas u to koliko se stvarnost udaljila od ideala (ili ideal od stvarnosti)? Ne govore li, također, i o tome da je granica između zbiljskog i nezbiljskog — između ovoga i onoga svijeta — lako prekoračiva; da se iz realnoga okružja može prijeći u fantastično, a iz fantastičnoga u realno ne skidajući sandale (: ne mijenjajući stil). Tek malo treba pa da se stvarno pričinu izmišljenim, a izmišljeno stvarnim. Ali spram čega još smjera to slikarevo mijenjanje sna i jave — ako još uopće nekamo smjera — i koji je krajnji smisao toga i takvog njegova relativizma? Poznat je i prisan grad (Split, Zadar, Rim) prikladan posrednik koji svojim realnim, povijesnim bitkom omogućuje da se zamišlja oživotvoreni nacrt: *La città del Sole*. S druge strane, stvarni je grad neraskidivo vezan sa svojom stvarnom sudbinom; a ta je sudbina i predobro znana. Na tome nam mjestu obično priskače u pomoć apstrakcija maštarije: neispunjena stvarnim, ona je otvorenija idealu. Grad je stilizirani, konceptualni univerzum; on je, nadalje, parabola cjelovita, osmišljenog života. Da je taj život trajno izložen pogibelji, svjedoče bedemi koji ga opasuju. Da mu to svjetovno zide ne zatvara i ne zarobljuje duh, svjedoče visinom njegovi zvonici. (A propos: u Matka Trebotića crkva je počesto standardni supstitut grada: Sv. Stošija = Zadar; Sv. Ivan, nekoć Jupitrov hram = Split; Sv. Petar = Rim.) Ukratko, grad je mo-

¹ J(acques) La(ssaigne), Chagall, Marc, *Dictionnaire de la Peinture Moderne*, Fernand Hazan, Paris 1954.

² Mark Šagal, *Moj život* (prevela Danica Pavlović), Kultura, Beograd 1969, str. 25.

³ Isto, str. 159.



del svijeta, parafraza svemira, što znači da će u njemu biti izražena dva temeljna načela: načelo Središta i načelo subordinacije. U njemu se zrcali Svemir, u njemu odjekuje Bog. Budući da su Svemir i Bog pojmovne apstrakcije, drevni čovjek, suočen s Nebom, neće doći na ideju da u slavu toga istog Neba-Boga podigne grad na antropomorfnu tlorisu. Stari, sveti gradovi ras-

tu na kružnoj ili kvadratičnoj osnovici, a to su ujedno i najsavršeniji geometrijski likovi: jedini koji su podobni da izraze Savršeno ili Potpuno Biće. Krug je lik kojemu je svaka točka oboda jednako udaljena od središta: zato idealno predodžuje skladnost i cjelovitost. Kvadratu je imanentna ideja četvornosti svijeta. Kvadrat je prestrukturirani križ: sjever — jug, istok — za-

pad, odnosno: gore — dolje, lijevo — desno. Sastavljen od četiri jednaka elementa, on je arhetipska slika potpunosti.

Dok onkraj fantazmagorija i stilizacija Trebotić jednom rukom još aludira na ono stvarno svoga zavičaja — dok topografira u pejzažu — primjećujemo da su atributivni znaci, u pravilu, znaci starine: mahom antički ili srednjovjekovni arhitektonsko-skulpturalni uzorci. Ta će starina predmeta slikarevoj *nostalgiji* dati nadosoban, metafizički ton; uz spomenike i javna mjesta (ulice, trgove, crkve, groblja) u načelu se ne vežu odveć intimna sjećanja. Oni su odviše stari a da bi bili samo njegovi: intenzivno se proživljava samo ono što je vlastito i konkretno. U rimskom Koloseumu, na Forumu, na Via Appia, u Dioklecijanovu Vestibulu više mislimo na Rim nego na Rimljane. Monumentalne antičke razvaline kazuju da *sve prolazi*, a neke mi banalne stvarce — fragmenti intimnih razvalina — govore neusporedivo tjeskobnije da *ja prolazim*. Nije svaki pogled izdaleka zamućen sjetom i suzom, nije izbjivanje iz zavičaja jedini izvor nostalgije. (Kako bismo, inače, pojmlili nostalgiju onih koji nigda nisu ispali iz gnijezda: Claudea Lorraina, Kaspara Friedricha, pa Noldea i Rouaulta, Delvauxa i Stančića?) Očito je da putnikovo domotužje može, u nekoj prilici, koincidirati sa starijim i širim osjećajem izgubljenosti u svijetu, dodajući svojoj i njegovu — nezatomljivu — dubinu; dubinu koja se na svakoj stopi Zemlje obznanjuje kao ponor što nas uvlači u se. Ni zavičaj ne suzbija tu bolest duše; i u njemu se svatko može izgubiti. Jedini je, milenijski, lijek bio Bog; ali otkad nas je i on napustio, osjećaju se izgubljenosti pridružio i osjećaj krivice.

Ono čime uvriježena predodžba o nostalgičnom emigrantu počinje zaklanjati uvid u samo djelo toga graditelja slikâ — a time i uvid u narav nostalgije — njezina je provincijalizacija sudbine. Mnogi su skloni zaboraviti da je zbiljsko tlo zavičaja (u kojemu se sidri Nostalgija) samo *pars pro toto* opće Zemlje. Svako je pomišljajno, sanjarski sjetno vezanje s Domovinom istodobno i metaforičko vjenčanje s Tlom. Domovina je tek jedno od lica Velike Majke, a ustrajna su očitovanja nostalgije znak da u dnu bića, u njegovu nesvjesnom sloju, tinja vatra samouništenja. Štoviše, odrešitiji bi jezik domotužje ili zavičajnu nostalgiju zacijelo opisao kao masku nagona smrti. Vratiti se Majci, zavući se u njezino krilo isto je što i obratni put, odustati od života.

Očito je da se u razmatranju kategorije *zemnog* treba odlučnije upraviti prema arhetipskim likovima Trebotićeva djela; da je potrebno jasno izložiti njegov metafizički nacrt; onaj isti po kojemu smo — gdje god bili — uvijek i samo kozmički (e)migranti na putu prema vječnom počinku. I da nije tako, ne bi slikarev

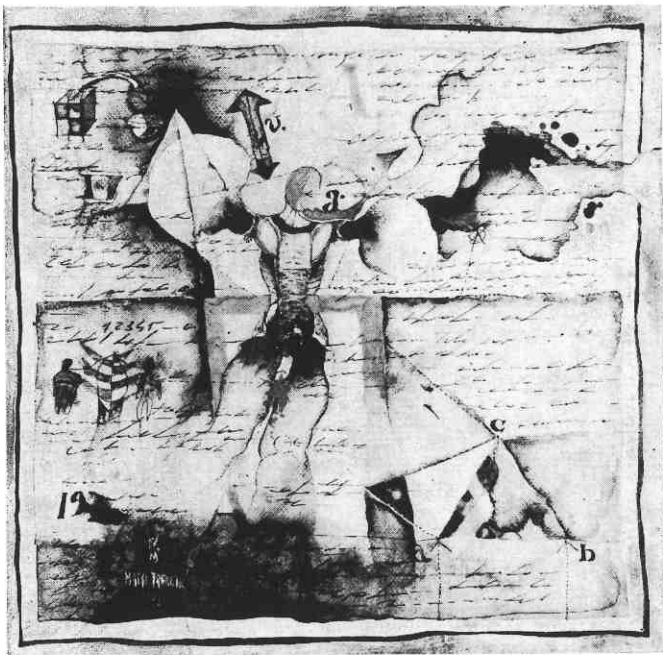
nostalgičan duh bio toliko zaokupljen grobovima i grobnim (kosturi, kapele, križevi, čempresi). To su, razabiremo iz konteksta, starohrvatska groblja, ali za *grobnu* vrijedi ono što smo već rekli o *zavičajnom*: grob je simbol zemnosti; tko posjećuje groblja, velik je Putnik. Otvorena je grobnica — kao i spreman brod — poziv na putovanje.

II.

Prva, elementarna klasifikacija slikarevih simbola upućuje na postojanje četiriju osnovnih grupa: to su simboli *zemlje*, *vode*, *vatre* i *zraka*. U tome karakterističnom četvorstvu — koje, samo za sebe, također biva simbolično — *zemaljski* su znakovi: gradovi, kuće i sva druga zdanja; zatim ljudi, leševi, kosturi, groblja, uporabni predmeti, drveće, plodovi. Od apstraktno-geometrijskih, konceptualnih likova ovamo pripadaju mnogobrojne, gotovo opsesivno česte, kvadratične forme. U obilježja bi *vode* (mora) trebalo uvrstiti sve brodovlje (ciklusi *Iz broskog dnevnika*, 1974, i *Geneza broda*, 1975), ribe (*Akvarij*, 1974), školjke. Premda bismo ove potonje mogli razmatrati i u nekom drugom kontekstu, u drugoj kategoriji simbola — kao tzv. simbole transcendencije — upozorit ćemo ovdje i na njihov »vodeni sadržaj«. Školjka je puna dubine, a s dubinom — kao sva vodena bića — ona prezentira nijemost. Ta je nijemost samo analogija s oklopom koji obavlja i čini nevidljivim njezino istinsko, unutrašnje biće: ona je zato i simbol skrivena dobra koje ne dolazi samo od sebe, nego ga treba zaslužiti; ona je simbol neke vjere ili doktrine koja se objavljuje izabranima; ona je zbilja »blago iza zidina«. Ne treba zaboraviti da je oklop školjke, zapravo, prirodna kuća.⁴ (Tu se, više nego logično, u tome znaku dna, morsko ili vodeno dotiče sa zemnim.) U školjci se, gdje kad, nađe biser: tako ona može biti i kućom istine, jednim od oblića crkve. Iz školjke je izronila Afrodita Anadiomena, što dodatno ilustrira Trebotićevu alkemiju: njegov kult pretvorbe kojoj, općenito, idealno služe ženski likovi. (Žena u magijskim, kulturnim pa i okultnim obredima bolje *prima* nego muškarac: žena je, po simboličkoj transpoziciji stvarnih karakteristika, *otvorena*, a muškarac *zatvoreno* biće. Žena bolje udomljuje drugog, ona je, jednostavno rečeno, *bolja kuća*. Zato su žene, od davnine, bile svećenice misterijskih rituala, vračare, proročice, čuvarice vatre, mediji.) Među *vatrene* znakove treba ubrojiti Sunce (simboličnu i stvarnu svemirsku baklju) i sva ona oblića i predmete izvedene njemu na sliku i priliku: kotač, kormilo, kompas, prsten. Čist je geometrijski znamen vatre — krug. Sve su to veliki simboli potpunosti, savr-

4

U hrvatskom se neke vrste školjki i nazivaju kućicama (*Tapes decussatus*). Pa i puževa se školjka uvijek zove kućom.



šenstva, cjelovita života, a sâmo je Sunce još i arhetipsko lice svijesti. Svijest, naime, rasvjetljuje: sve što znamo o nesvjesnom znamo s pomoću svijesti. Ona jedina dešifrira slike nesvjesnog, jedina klasificira njegove uzorke, jedina valorizira njihov doprinos. Vrijednosti nesvjesnog koje svijest ne prihvati i ne objasni za nas su izgubljene: čemu nismo otkrili značenje, to nam nikako i ne znači.

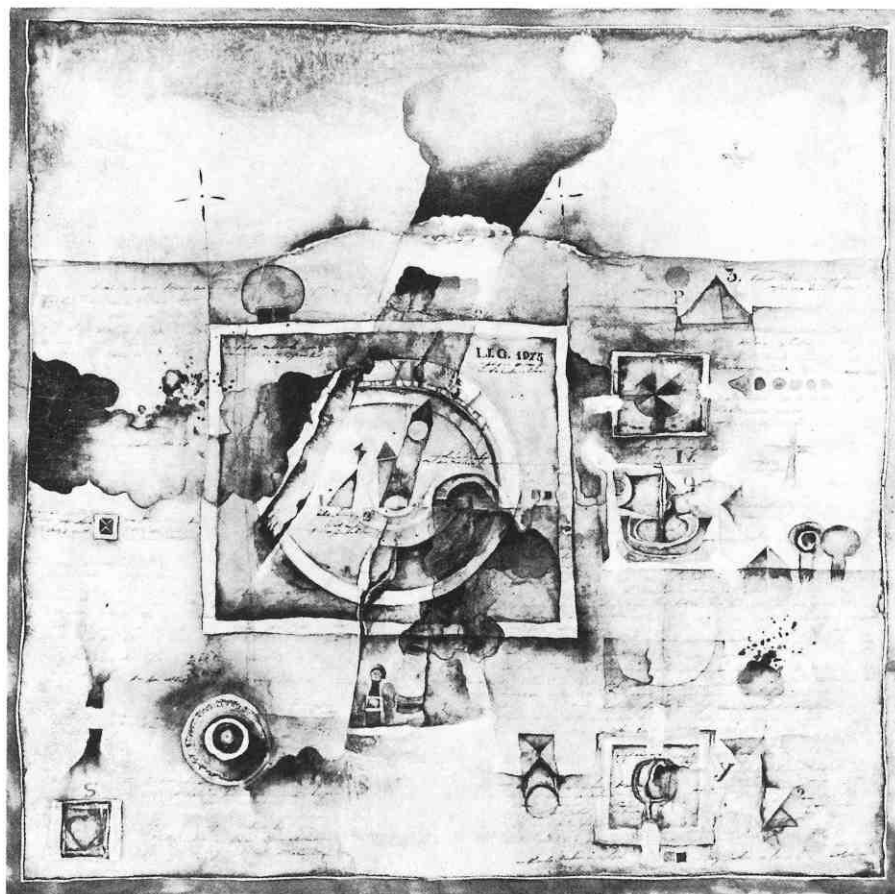
S prvih se Trebotićevih slika višekratno oglasilo golemo »noćno sunce« — hladna Luna — pa se čini da su njegove predodžbe svijeta, u to doba, bile zapravo projekcije njegove anime: trag ženske duše u muškarcu, sjena neke važne ženske osobe, obično Dobre Majke, koja uvijek nadahnjuje, ali pomalo i prijeti da razvodni autentičnu narav sinovljeva muškog Ega, da ga omečka, razblaži i raznježi, da ga izruči Luni. Bilo je, potom, trenutaka kad su se sunca Matka Trebotića naginjala nad obzor spremna da potonu; ali to su bile samo uzbudljive opomene da se područje nesvjesnog širi nauštrb svjesnog. Pojedine su slike iz 1974. i 1975. bile zahvaćene pojačanom irealizacijom: znakovi su se počeli rasplinjavati, pao je prvi mrak. Slikar je, čini se, shvatio samoga sebe: ugroženoj svijesti — svjesnom! — dao je u slici onoliko mjesta koliko mu, s obzirom na funkciju, zacijelo i pripada. Sunce je visoko odskočilo na njegovu prostranijem i čistijem nebu.

Zračni su simboli ptice i sve što na nebu objavljuje Visinu: nebeska tijela, oblaci, vatre i maglice, dimovi, munje i protuberance, korone, dúge. Od apstraktnih

likova, zračni je simbol trokut: s osnovicom na zemlji, s vrhom u visini. U Trebotićevim se slikama i crtežima pojavljuje neka neodrediva ptica (ta je neodredivost obilježje prave ptice Nesvjesnog!) i, s vremena na vrijeme, rojevi osa i leptira. Ptica je duša. Nastrijeljena ili zarobljena ptica upozorava da je izgubljeno nebo: da »gubimo visinu«, da se sudaramo s tlom. (Od čega trpi ptica — od toga trpi život.) Lijepi su, kratkovječni leptiri parabole prolaznosti o kojoj priča cijela živa Priroda. Jedva da je itko u djetinjstvu doživio čudo usporedivo s onim u kojemu neugledna gusjenica postaje skladan leptir. Ako ikad, tada smo povjerovali u zbiljnost bajke: na svoje smo oči gledali kako se čudovište promeće u pristala mladića, kako žaba postaje Lijepa Vila. Time nam je zorno bio predložen mit preobrazbe, a Priroda se — kao da pokazuje neku moralističku svrhu — potrudila oko naše kristijanizacije. Snagom se duha čovjek podigao s tla i ustao, da bi se pročišćen vinuo prema suncu, da bi kao leptir nestao u svjetlu. Parabola priča o rođenju i životu, odlasku i povratku u život. Ona je i pouka u kojoj otkrivamo put obnove: tko nestaje u vatri Sunca, taj se i vrati: to je duša koja se iz pepela ponovo rađa, kojoj je opet uskrsnuti.

Rezimirajući, ukratko, ono *elementarno* Trebotićeva slikarstva, zamjećujemo da prvi par (srodnih) elementa (zemlja i voda) preteže nad drugim (vatra i zrak), a zemlja — sama za se — nad svim ostalima. Ne treba pouzdanijeg pokazatelja da je središnji dio njegove simbolske pinakoteke zaposjela Velika Majka. S tim su mu arhetipskim likom bile zadane teme rađanja i umiranja; tako mu se nametnuo motiv Žene i Ženstva. (Svi smo samo djeca mlade i hrana stare Žene!) Od dana rođenja do smrtnog časa razapet je luk života, što znači da je slika Žene, neminovno, i lik Puta. Što pripadne Ženi, pripadne i Majci, što pripadne Majci, pripadne i Zemlji. Što god je zemaljsko, to je, dakle, i svjetsko: Putnikovo. Simbole i znakove Zemlje čitamo zato i kao simbole Puta: od Zemlje (koja plovi kroz Svemir) do Sunca (koje ishodi i zalazi), od pticâ (koje lete) do zmija (koje plaze), od jedrenjakâ (koji brode) do oblaka (što promiču), od kompasa i štapa do zemljovida (koji služe Putniku); od pisama (koja »lete«) i satova (koji »idu«) do mrtvaca (koji »putuju«). Pa i ono što je usađeno i ukorijenjeno — kao crkva, grob ili čempres — svjedoči o pripremanju za Put i o samom posljednjem putovanju. Čak i križ stoji uz put. Prvotni pokazivač strana svijeta jest i usmjeritelj na četiri glavne staze.

Putnik je, na kopnu i na moru, onaj koji je najviše Zemljanin; onaj koji — živ — zauzima najviše Zemlje i kojega — živog — Zemlja najviše ima. (Mrtvi su, ionako, svi njezini.) Dok luta, Putnik ne poriče Zemlju: ako se i ne spušta u nju, ako joj ne traži središte — on je barem proširuje. Putnik je gutač prostora: za-



to najveće Putnike — i najveća Usta — imaju veliki narodi. Nitko, stoga, ne treba toliko zemlje koliko je treba Putnik. I moreplovilo se, stoljećima, zato da se stara Zemlja proširi novim zemljama, da Velika Majka postane još veća. Zato je *brod* samo maska *pluga*: prikriveni, prurušeni službenik zemlje. Pa i sretni su jedrenjaci putnika Trebotića, brikovi i škune, samo kuće spasa.⁵

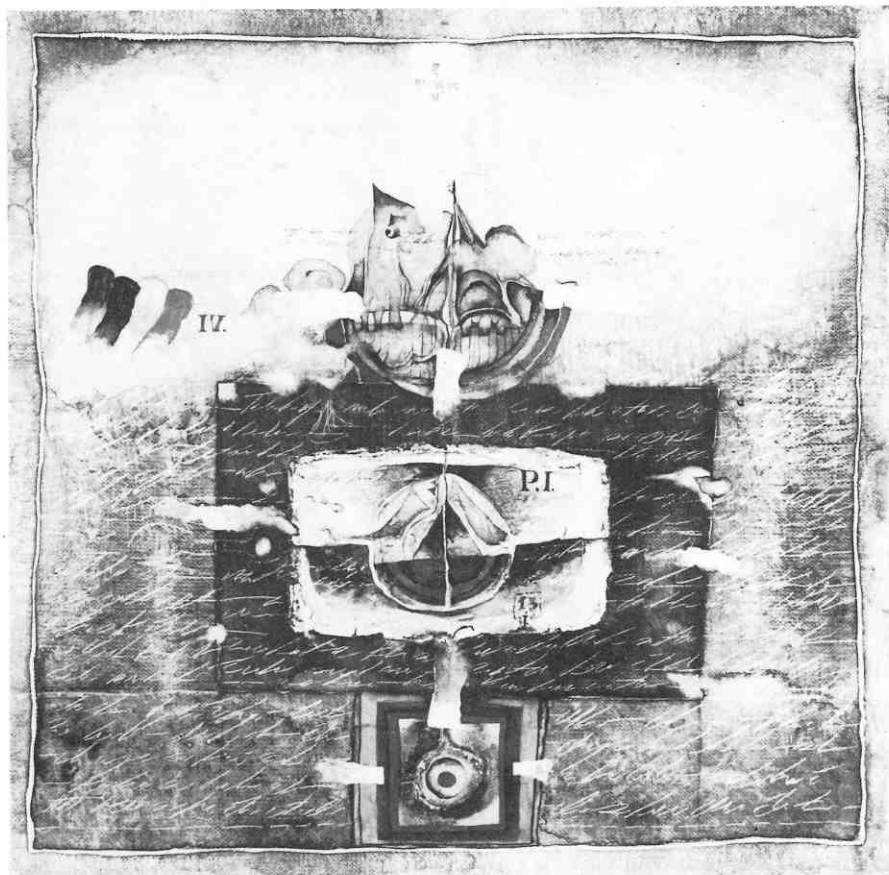
U općem potopu — a olujna su mora slikareva tek umanjene slike kataklizme — spasili su se oni stvorovi što ih je Noa pustio u brod. Stravinsky napominje da mu se Noa oduvijek činio »kristovskom figurom Starog zavjeta«. Ako je Noa starozavjetni Krist, njegova je korablja simbol pracrke: spasiteljica, *Mater omnium*. Omiljen ikonografski tip kontinentalne Europe, *Majka sviju* prikazuje uspravljenu Bogorodi-

cu raširenih ruku i raskriljena plašta (krova!) pod koji se sklanjaju slabi. Vertikala tijela i horizontala ruku oblikuju križ. I ta je Majka kuća spasa: utočište u oluji, crkva-lađa novozavjetnoga Noe. Jarbol usađen u palubu i križ na zvoniku jesu isto: crtež Majke, simbol zemlje. »Zemlja je Majka oduvijek, a Trebotićeva je umjetnost, svojim bitnim znakovljem, izraz fascinacije majčinskim i zavičajnim. O toj fascinaciji govori i njegova topika: on, najustrajnije, slika krajolik, vedutu, akt. Slikajući krajolik, on sadi stabla. Stablo je objava šume, a materinska je šuma arhi-žena svijeta. Stablo u pustinji označuje oazu, izvor života, vrt užitaka, pubis. Dok slika vedute, on gradi kuće. No i najviša je kuća, baš kao i najniža, podnicom na zemlji. S tisuću otvora (vrata i prozora) okrenuta svijetu, naseljiva je kuća: žena (...). Stara je crkva — kao stara kuća — prema tome, Majka. Kao kuća Božja, ona je i majka Demiurga»⁷ (pa će i slikar doći na svoje!). Zaključimo: graditelj je crkava pravi divinizator ženstva. (Što, dakako, ne isključuje, nego baš najav-

⁵ I doslovce: svi su Trebotićevi brodovi parafraze votivnih slika XVIII i XIX st. To su parafraze slika-zahvalnica, reminiscencije o spasu.

⁶ Igor Stravinsky—Robert Craft, *Memoari i razgovori* (prevela Mia Pervan-Plavec), »Zora«, Zagreb 1972, sv. II, str. 87.

⁷ Iz moga predgovora u katalogu Trebotićeve izložbe u Galeriji Forum, Zagreb, 20. V — 8. VI 1980.



ljuje, sakrilegij.) »Mislim da sam Madonu erotski doživljavao« — reći će slikar — »jer je ona uvijek bila ljepša od djevojčica koje sam volio.«⁸ Iz te rečenice, koja evocira uzbuđenja pubertetskih godina, evidentna je začudna denaturacija nagonskog. Madona je lutka, mannequin, kip; ako je slikar bio iskren, njegova bi ljubljena Madona bila dokaz o ranom skretanju nagonskih želja, o ranom iskustvu sublimacije. Tim se sublimiranjem erotsko i seksualno transformira u estetsko i spiritualno. Drugim riječima, već je u mladosti *estetsko* prevagnulo nad *stvarnosnim* (naturalnim). S istih onih razloga s kojih će Gospu pretpostaviti djevojčici, on će crkvu pretpostaviti kući. Crkva je oplemenjena kuća, *ljepša* kuća. »U ženi se — majci i ljubavnicu — ne ogleda samo sin ili muž, nego i Narcis; žena je — majka i 'ona druga' — i zrcalo muškog samoljublja.«⁹ Zato Putnik neće odoljeti napasti da s njom, potajice, odmjeri snage. Ona utjelovljuje Ideal i, koliko god bila istina da ga je sam projicirao u Ženu, toliko je, također, istina da mu se sve što je

⁸ Vojko Mirković, Krv je slađa od meda (razgovor s Matkom Trebotićem), *Nedjeljna Dalmacija*, Split, 1. VIII 1976, str. 7.

⁹ V. bilj. 4.

u Ženi čini dostižnim i nadmašivim. Motiv u kojemu Trebotić to često i spontano demonstrira analogan je kazališnom uprizorenju »predstave u predstavi«; to je, naime, njegova slika »pejzaža u pejzažu«. Što, zapravo, znači »iznijeti« naslikani predio u njegov stvarnosni prototip (kao u *Čarobnjakovu stolu* iz 1975)? Što znači »položiti« sliku neke stvari kraj te iste stvari (kao što čini *Na stolu* iz 1978)? To znači pomiješati život i tumačenje života, prirodu i umjetnost. To znači usporediti sebe s Velikom Majkom, reprizirati Genezu. (Pri tom, naravno, ne zaboravljamo da je riječ o simboličnom, tj. dvostrukom izazovu; jer i ono što se u tim slikama čini stvarnim podjednako je ne-stvarno ili »umjetno« kao i ono što se u njima ne čini stvarnim. Slikar nam, istim sredstvima, jedno prikazuje *kao* sliku, a drugo *kao* zbilju.) U tom je »žanru« nekoliko nadasve impresivnih djela stvorio Magritte; ali s naglašenijom mehanikom dosjetke, paklenske i lude, s nekom ironijom koja podjednako pogađa prirodu i slikarstvo. Trebotić ne stvara ironijsku distancu; kao u ritualima simpatičke magije, on slikom (prirode) u prirodi (nesvjesno) strijelja (gađa) prirodu i tako je, poput prдавna lovca, podvrgava svojoj vlasti. Ako između Božjeg i slikareva djela — na slikarevoj slici! — nema razlike, onda su njegovo Djelo i Božji Svijet

jedno te isto; onda je Djelo isto što i Svijet, a slikar isto što i Stvoritelj. Neke se Trebotičeve slike predstavljaju kao autoportreti Boga u Slikaru.

»Napokon, dok slika akt, Trebotić slika tijelo, materiju, emanaciju gline: 'Sjeti se da si prah i da ćeš se u prah pretvoriti!' Tako pejzaž, grad i golost imenuju ženstvo i materinstvo, opisuju Domovinu. Osjećaj povezanosti s Majkom (a Domovina je samo potonja supstitucija njezina lika, Majka odraslih) spada u prvotna i najdublja iskustva; ona koja nas vezuju s iskonom. S tog su razloga djela, koja krijepe tlo pod nogama, ne samo prožeta, nego i nadahnuta prošlostima; djela evokacije i nostalgije. Zato što je sva prošlost zapisana u tlu, a ne na nebu, Trebotičeva se imaginacija gnijezdi u zemlji.«¹⁰

Slikar se prema svojim poticajnim motivima određuje kao *sin* i *baštinik*: on je tražilac vezâ s davnim i prošlim. U djelima se nastavljača susreću dva početka (pa stoga i dvije starine)¹¹: jedno je početak arhi-tektonski, drugo je početak arheo-logijski.¹² U tome se može razabrati i nesvjesna težnja da se *kuća* (građevina) i *logos* prikažu kao sinonimi.

III.

Čovjek je, u našoj metafizičkoj tradiciji, *biće Puta*; biće, koje tek smrtnost dovodi u središte spekulacije upitom o smislu postojanja. Ukoliko uopće pokuša zasnovati neki teleološki odgovor, filozof će našeg iskona utemeljiti pravu dramu bivanja: mi smo, spoznaje on, samo igračke u rukama Božjim. Bez obzira na to kojim ćemo sadržajem ispuniti pojam Boga, lako je razabrati da se time (naša) *slabost* stavlja pod zaštitu neke pretpostavljene svemoći i da tako čovjek postaje izvršitelj *više volje*: makar i neosviješteni nosilac smisla. (Nalik tekliču koji, sa zapečaćenim pismom u rukama, hita prema odredištu.) Tim se božanskim glasnikom teleologijska metafizika susrela s velikom tradicijom dijalektike, jer je vječni Putnik — onaj koji prolazi — ujedno i personifikacija načela da sve teče (*panta rhei*). Tekličeva ili Putnikova smrt samo je završni dokaz da prolaz i protok donose promjenu, da znače prijelaz iz jednog stanja u drugo i tako dalje, u beskraj.

Već se u Heraklitovoj palingenezi sastaju ta dva oprečna toka, jer se vječna mijena, kao načelo svjetske opstojnosti, postulira kao vječno kruženje; zbog toga što se Vječno poima kao Kružno (ono koje nema početka ni kraja). »Vječno se kreće kotač Bitka«, i na tome se Nietzscheovu kotaču, uvijek iznova, vraća ono

¹⁰ Isto.

¹¹ Nijedna od njih nije starina — tj. tradicija — slikarstva. On baštini Svijet, a ne Sliku.

¹² Prema grč. *arché* = početak; *archaios* = star; *árcho* = prednjačim, zapovijedam. Iz toga se vidi da su *star* i *predvodnik* (architékton = upravitelj gradnje) riječi istoga korijena.

što je već bilo, pa silazi, da bi opet uzašlo. I vječita je mijena, prema tome, samo relativna mijena: kruženje pretpostavlja i periodična vraćanja u prvotno stanje. Tim je vraćanjima ili apokatastazom dijalektika »kružnog gibanja« dotakla misterij uskrsnuća.

Sve se mijenja, ali sve ne iščezava; sve odlazi, ali se nešto i vraća. Putnik je zato jedan od najstarijih — k tome i dvoznačnih — »velikih simbola«. Zbog toga što sâm, neprestance, prolazi, Putnik je znamen prolaznosti; zbog toga što se, gdjekad, sin razmetni vrati svome domu, Putnik je i Starac: onaj koga smo »već vidjeli«. Starac je oličenje životne mudrosti; on je taj koji u guštari svijeta pronalazi pravi put. Jednom će, kao Odisej, nakon dugotrajna lutanja, osvanuti u zavičaju, našavši put do svoga dvora. U drugoj će prilici, kao Apulejev Lucije, nakon bezbrojnih kušnji, iznova naći svoje ljudsko obličje. Naše je iskustvo o Putniku arhetipsko; ono nadilazi pojedinačna znanja i zapažanja. Oko odlazaka i putovanja pletu se zagonetna, dvosmislena proroštva — pritaženo ironična — koja, u isti mah, najavljuju kontradiktorne događaje: »Ibis redibis...«. Kao da se o putu ne može ni govoriti bez ritualnog spomena smrti. Neka druga glasovita izreka — »Navigare necesse est, vivere non est« — što je htjela pohvaliti strast za putovanjem, narugala se, i ne htijući, samoj sebi. Ako, naime, *živjeti nije nužno, a putovati se mora*, slijedi upit: što *putovati* uopće znači, ako ne znači *ne živjeti*? (Izmiče li jezik, dok govorimo o Putniku, nadzoru svijesti, i izriče li, našim omaškama, Istinu koju spoznaja ne dostiže?) Kome nije poznata ona neobjašnjiva nelagoda — »putna groznica« — što nas spopada čak i uoči polaska na radosno putovanje? Prastara duša roda zna da je »kratak izlet« samo slika: nenamjeran simbolični prikaz velike seobe naše pojedinačne duše, i zato joj oprez — nesagledivo, milenijsko iskustvo! — nalaze da nijedno putovanje unaprijed ne naziva ni sretnim ni radosnim. Jesmo li se ikad upitali koji je razlog da — ne razmišljajući ni kako, ni zašto — prema nekim »likovima zvanjâ« osjećamo apriornu naklonost, a prema drugima — isto tako apriornu — odbojnost? *Poštari* je, na primjer, kao i *kapetan broda*, pozitivan putnički lik, a obojica su posrednici između svjetova; obojica i donose i odnose. Tako postaju simbolima cjelovita života, simbolima kruženja. Raspoznaje li naše Nesvjesno u poštaru pismonoši preobražena Merkura ili Gabrijela neke profane poruke? Sluti li u liku starog kapetana jedva malo preinačenu figuru mitskog lađara, kojega doziva Gilgameš i svaki tražitelj vječnog života:

»On traži lađara
koji bi ga sigurno prevezao
preko širokog mora
i preko Voda smrti.«¹³

¹³ Gilgameš, X. ploča (preveo Stanislav Preprek), »Veselin Mašleša«, Sarajevo 1979, str. 98.

Raspoznali mi ili ne raspoznali arhetipske uzorke, poštar i kapetan zacijelo su samo inačice tih prototipova uz koje nesvjesno prijanjamo jer su likovi nade.

Njima stoje nasuprot negativne prisporodbe Puta: oličenja odbojnih, »nečistih zvanja«: *mesar*, koji neprestano proljeva krv, i *grobar*, koji neprestano sahranjuje mrtve. Oni su neizravni putnički likovi: sami ne putuju, ali se »s pomoću njih« putuje (na nožu, na lopati). S njihovim i s nekim drugim likovima na obzoru (sudac, stražar, krvnik) svijet zadobiva neprekoračive granice, sluti svoju turobnu konačnost. Svijest o tome da mračna i surova zvanja guše, u onih koji se njima bave, osjećaj poštovanja prema životu i prema mrtvima, postoji od starine. Srednjovjekovna općina propisuje mesaru i grobaru gdje će stanovati; jer ne mogu isprati krv s ruku ni odagnati od sebe zadah smrti, jer su »nečisti« i obilježeni, oni će biti izdvojeni. Napola izopćeni, izgurani na rub svijeta, bili su — svojim zvanjem i prezirom sugrađana — pretvoreni u likove-sjene, u statiste bez glasa. Ali istodobno dok se od njih ograđuje, grad ih i treba; zato pažljivo dozira svoj prezir da ne ostane bez zalogaja i ukopnika. Kao što na rubu grada živi majstor nečistih ruku, neugledan ali prijeko potreban, tako u svakom ljudskom stvoru prebiva neki »mesar«, sjena davnoga lovca na divljač, i neki »grobar« koji nas, od zgrade do zgrade, oslobađa onoga što je mrtvo u nama; koji nam pomaže da se riješimo krhotina prošlosti, da prepustimo zaboravu ono što je njegovo. Neke Trebotićeve slike i mnogi crteži nedvosmisleno svjedoče o postojanju tih dvaju likova Tame. Nož i druga sječiva dominiraju ciklusom crteža za mapu *Eros i Anter* (1976).¹⁴ Oružje lovca i oruđe mesara prometnulo se u instrumente mazohističkih orgija. Vidno mjesto u tim ritualima noža pripadne brutalnim i morbidnim kastracijskim snoviđenjima. S obzirom na te sadržaje lako ćemo pojmiti da je krv koja kaplje s ocjelnih sječiva samo krv crnoga Erosa. Trebotić je odjednom odriješio ruke »nečistome« i pustio da ga vlastiti deliriji isprazni i očisti. Ti su listovi izazvali mnoge nedoumice; neki su u njima vidjeli pornografske ispovijesti; drugi su raspoznali — pravi ili hinjeni — rukopis perverzije. Onaj, međutim, koji je svjestan općenitosti tih mōra, uviđa da je crtač egzorcist, a ne pornograf, i da je kužno ozračje tih prizora — povezivanje erosa i krimena — samo drastičan izraz tradicionalno kršćanskih, upravo: katoličkih, frustracija. »Falos i voštanica, križ i tijelo raspeto nagonima. Geometrija libidinozne tame s insignijama Juga.«¹⁵ Trebotićev je *erotizam noža* bio, dakle, *erotizam »nečistoga«*. U svemu tome nož je

samo itifalička prisporodba — zamjenski znak — kao što je mesar, onaj koji barata nožem, samo simbolički lik putenjaka: tjelesni čovjek *par excellence*.¹⁶ Što se tiče grobara, Trebotić je još eksplicitniji: od 1974. (vidjeti sliku *Presjek a-a*) do 1980. (vidjeti slike *Počivati u miru*, *Jupiterov hram*, *U carevu gradu*, *Na brijegu — pod brijegom*) pokazat će mnoge mrtve u grobovima i sarkofazima. Pokazati znači naslikati; iz čega slijedi da je »grobar« bio sam slikar. Ma kako omražen i »nečist« bio taj posao, on je i jedan od najvažnijih. Duši koja ne želi, ne može ili ne umije sahraniti svoje mrtve prijeti veliko zlo. Gdje zdrav nagon ne pokrene ruke da posvršavaju i »nečiste« poslove, suziti će se prostor života i mrtvi će potisnuti žive. U mrskim, odbojnim »likovima zvanja« skrivaju se i oni koji su nam prigodice potrebni. Ali o tome kada ćemo »aktivirati« kojega od njih — i koliko mu pustiti na volju — mora odlučivati svijest. Samo ona nadzire (i može nadzirati) sve likove, sve »građane« našega bića: poštar i kapetana, mesara i grobara i mnoge druge. Mi i nesvjesno slutimo da brodom života može upravljati samo kapetan, a ne i grobar. Ali tko je (među tolikim prerusenim likovima) tko — pod kojim je plaštem kapetan, pod kojim grobar — to će nam svijest reći. Ni ona nije nepogrešiva, ali je ipak jedina koja, ispitivačkim okom i kritičkim duhom, sumira: »Ecce homo!«

Od moralista i čistunaca umjetnost nije mnogo dobila. Ako nagonsko čini osnovicu ljudske naravi, svi su fanatični apstinenci samo neprijatelji života i stvaranja. Zbog toga što su mu dani i svijest i nagoni — zbog toga što je satkan od proturječnih sila — čovjek je autentično biće dvojstva. Nije, stoga, zadaća svijesti da zatre nagonsko, nego da ga spozna i tako njime, donekle, ovlada. Divlju je zvijer teže ukrotiti nego ubiti, ali je sva vještina u tome da je naučimo da nas hrani, a odviknemo od toga da nas proždire. Trebotić je shvatio da je animalno biće integralni dio humanog bića i da čovjek može pobjeći od životinje samo tako da pobjegne od sebe samoga. Ali od sebe čovjek može pobjeći samo u Ništa: u smrt. Uz »kapetana« (Ego) morao se zato pojaviti i »mesar« (Id): ako se jarbol diže u visinu, nož pada u dubinu svijeta. Vrhom jednoga i vrškom drugoga određen mu je raspon.

IV.

Kaže li se da su kontradiktorni porivi u čovjeku bili izraz njegove dvojstvene Nature, onda je želja za prevladavanjem tih antinomija bila determinanta duhovnog bića; jer duhovni čovjek trajno teži postizanju mira i sklada. On nastoji oko harmonična odnosa s okolinom i svijetom, a živjeti skladno s drugima ne

14

Prema tim je crtežima izvedeno 16 grafika, koje prate stihove Tončija Petrasova Marovića, izdanje Zbirke Biškupić, Zagreb 1976.

15

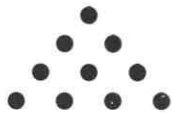
Veselko Tenžera, Predgovor u katalogu izložbe crteža Matka Trebotića, Galerija Lotrščak, Zagreb (svibanj), i Galerija Čakavskog sabora, Split (lipanj) 1976.

16

Vidjeti sliku *Nož* (1976). Zamjećujemo da široko sječivo okomito prodire — odozgo naniže — u neku kuću, koje se krov doima poput ploče stola. Simbolika je kuće poznata; stol, napose kao referencija na *postelju* — predstavlja dom, život u braku, ženu. Simbolska se vrijednost *noža* nadaje sama od sebe.

može onaj koji prebiva u neskladu sa sobom. Duhovni se čovjek, prema tome, najprije zalaže za mir u sebi. Djelom izražena proturječnost bića nešto je drugo, pa i nešto više, od proturječnosti same. Kako slikanje nije *prirodna potreba*, ona neće biti ni puko zrcalo *prirodna čovjeka*. Kao znak probuđene duhovnosti, slika je složena, višeznačna tvorba koja dopušta istodoban uvid u ono proturječno i ono što tome proturječnom oponira. Ona sinkrono pokazuje i sile razdora i ideal harmonije.

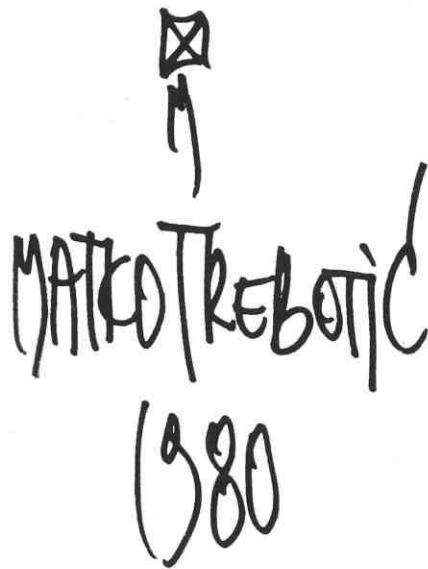
Temeljnim je dvojtstvom svega postojećeg (antitezom materijalnog i duhovnog, zemnog i nebeskog, ljudskog i božanskog, mračnog i svijetlog, grešnog i svetog, kao sa i reda) obilježeno, trajno i duboko, cijelo Trebotićevo djelo. To je djelo na razmeđu onoga što samo prolazi i prođe i onoga što se vraća i traje: između Zla i Dobra. Tamna strana ljudske naravi i sudbine (Zlo) dolazi od mraka, od noći, od slijepih nagona; tu su na djelu sile zemlje, to je energija dionizijska. Glasnik je tog dijela bića onaj Putnik koji se gubi na obzoru, koji zalazi u Had. To je Putnik kojega vodi zla kob, kojemu je stazu odredilo neko mračno proroštvo, kojega razdiru strasti, koji okajava grijehe; nesretnik koji, mahnitajući, tone u mrak, u ludilo, u zločin, u smrt. Tu stranu — sve ono crno, surovo, uznemirujuće — zastupa, u slikama Matka Trebotića, »grobar«; o njoj govori »krvnik«; za nju rade nož i falos. Svijetlu, solarnu, apolonski svjesnu stranu osobe predočuje Putnik koji se vraća: to je onaj koji je izišao iz labirinta, koji je svladao Minotaura, koji je našao stazu do zavičajne kuće. O tome njegovu dijelu svjedoče karakteristični znakovi: slova, brojke, kvadrati i krugovi.¹⁷ Brojenje je — a Trebotićeva su platna puna geometrovihi zabilješki — početak mjerenja.¹⁸ Metar je instrument uređivača svijeta. Pitagora, Platon, Nikomah, sv. Augustin — i mnogi za njima — nalaze da je svijet (i svjetski poredak) izraziv brojevima, što znači da su kvantitativni odnosi osnova kozmičkog reda i harmonije. Mističku je vrijednost Pitagora pripisao broju deset (10), koji se u njegovu naučavanju poima kao simbol Idealnog, znamen sveopćega sklada. Sveti broj 10 pitagorejci grafički prikazuju kao *tetraktys*:



a *tetraktys* je četvororedni lik u kojemu zbroj svih redova (1 + 2 + 3 + 4) daje 10. Tu se već vidi da temelj savršenstva desetice počiva na četvorki: ne samo

što je taj grafički »trokut« ili »piramida« četvororedna, nego mu osnovicu i pobočne stranice također čine po četiri točke. (Bit će da je i to jedan od razloga s kojih sv. Augustin broj četiri smatra ključnim, »glavnim brojem«.)

Božanski je kvaternitet jedna od arhetipskih predodžbi svjetskoga ustroja; jedno od načela egzistencije bitka. Četiri su strane svijeta, četiri su godišnja doba, četiri su doba dana, četiri su razdoblja života, četiri su osnovne računske operacije. Četiri je »plemenite istine« proglasio Buddha, četiri su Evanđelja. Četvorokut je, napose kvadrat, »arhetip potpunosti«. Trebotićeva signatura, koja je kao svojevrsan amblem ujedno i jedini njegov simbolički lik uključen u sve njegove slike (pa mu treba pridavati važnost!), predstavlja grčki križ (što je opet signum četvorstva), a vrh toga križa tvori četvorokut (kvadrat)¹⁹ upisanih dijagonala:



Tako se ponavlja simbolska identifikacija križa i mistične četvorke: križ imenuje strane svijeta, križ znači punoću, križem se izriče princip bitka. Krug, kao drugi lik punoće, kao Sunce života, simbolizira jastvo i spontana je forma savršenog. Kad se, iznad svega zemaljskog, na nebu jedne Trebotićeve slike — umjesto očekivanog Sunca ili ptice — pojavi zmija iskona (ona koja nam je nekoć pomogla da postanemo ljudi!), bit će jasno da je slikar dosegnuo tajnu života. On je, slikovito rečeno, našao način da uzdigne svoje zemaljsko, grešno, prognaničko biće: da zemlji ponudi krila. (1980)

19

Taj se četvorokut javlja kao pandan **titulusa**. Između njega i slikara (kojega ime i prezime tvori **antennu** križa) interpolira se dvoznačno **M**: **M** njegove Majke i **M** njegove Milne. Križ signatura završava datacijom, a datum nas situira u zemaljsku stvarnost; u zemlju samu. Više nego simbol muke, Trebotićev je križ — sa slikarom u središtu — znak identifikacije ili, što je isto, križ geneze.

17

Zanimljivo je da se u snima koji iniciraju procese individuacije gotovo u pravilu javljaju geometrijski i stereometrijski likovi.

18

Usput, Trebotić neprestance — klepsidrom, satom, kompasom ili metrom — u slikama mjeri i premjerava vrijeme i prostor. U katalogu njegovih opsesivnih tema mjerenju pripada značajno mjesto.

