

ŽAR I DIM, STIGMA I NIMBUS

NADA BEROŠ

Naježena koža

Između reskog sječiva grafizma i mrljastoga kromatskog krvarenja, između sigurnosti i odluke, s jedne strane, i slutnje i odgađanja, s druge strane, pomalja se Slikar. Njegova se središnja uloga dovodi u pitanje dijagonalnim postavom ruku, a njihovo se dinamično suprotstavljanje – grča i opuštenosti – može shvatiti i kao izazov i kao poruga olako obećanoj ravnoteži. Ruke su, koliko god savršene i zaokružene u svojoj svrhovitosti, nedostatne bez svojih produžetaka. U jednoj opušak cigarete, u drugoj kist, dva signala-simbola, dvije plamteće točke što žare i pale u nepomirenim dubinama bića. "Oruđa" užitka i rada u prividno ili barem privremeno pomirljivoj, ofenzivno-defenzivnoj strategiji opstanka. U prastaraj dvojbi: živjeti ili stvarati. Nigdje se tako jednostavno i tako nenametljivo dualizam Života i Slikarstva u Šebaljevu opusu ne sedimentira kao u motivu "slikara kao slikara". Nema pritom ničega manifestnog, ničega militantnog. Šebalju je, uostalom, strana svaka programatska mobilizacija, kao što se oduvijek klonio kolektivnog zelotizma i unificirajućeg stijega. Simboli su u njega ekstrakti čiste empirije, pomne opservacije, i po tome je on sličniji starim majstorima negoli njihovim modernističkim osporavateljima. Magličasti elipsoid oko glave Slikara prije svega je dimni signal pušačkog užitka, a potom i moguća "šifrirana poruka", nimbus ili simbolična aureola, ili pak neki drugi atribut mučeništva.

Dimni svetokrug svojim sfumatnim, neodređenim obrisima također ublažuje antagonizam reduciranog volumena glave i prostornu rasplnutost, sraz okupljanja i rasipanja, skrućivanja i dematerijalizacije. Kao da može, barem u omeđenu prostoru slike, zaživjeti onaj egzistencijalistički "moral dvosmislenosti". Pomiriti se tjelesno i duhovno. Slučaj i red. Šebaljevo polazište jest "naježena koža", ali je cilj osviještenost toga osjeta. Neposrednost i sudjelovanje nezamjenjivi su, ali im tek slikarska distanca daje legitimitet života. Razmak, koji nužno uključuje svojevrstu alkemijsku pretvorbu, cijedi sirovu životnost kroz rešetku dogovorenih znakova i onih koji tek treba da osvoje značenje. U toj napetosti znanog i nepoznatog, dohvatljivog i nedostupnog, dakako da su poželjna primirja, barem kao kratkotrajni predah pred novim sumnjama čija je osveta uvijek iznova – bjelina platna. Početak u kojem je prebrisano prethodno iskustvo, riječ koju uostalom Šebalj

ne priznaje ili je pak izjednačuje s rutinom, a to je "ono što olakšava posao", što ovaj "težak u slikarstvu" ne može prihvatiti.

Disciplina s pobunom

Povjerenje u rad, čak mukotrpan rad, Šebaljev je eliksir, i valjda je jedino rad u njegovu pojmovniku imun na sumnju. Ipak, nije posrijedi mistifikacija rada. Šebalju je jasno da disciplina bez pobune sama sebi piše osmrtnicu. Kao što se ne zanosi mišlju da će već sama ustrajnost biti nagrađena, tako se kloni i alimentiranja količinom. Što više, izniman količinski saldo prije mu je "pokriće", kako sam kaže, za neodgovornost spram pojedinačnog djela. Istodoban rad na desetak platna ima sličan alibi. Zapravo, čini se kao da je u tom kinetizmu moguće produžiti stanje nedovršenosti, odgoditi kraj, ili, točnije, početak sknavljenja još jedne bjeline platna. Nije stoga bilo pretjerano što su kritičari u Šebaljevu djelu prepoznali "work in progress" (Tenžera), "otvoreno djelo s razapetom zamkom za buduće" ili ga pak nazvali "slikarstvom u akciji" (Rus), što dakako ne znači izjednačenje s akcionim slikarstvom, premda se mogu naći dodiri s poetikom apstraktnog ekspresionizma.

No, više od kretnje tjelesnosti i njezina prostornog ekspanzionizma, Šebaljeva su platna zamke za meditativne treptaje, fine pomake koji unose nered u vremensku mrežu, namjerno skrivajući nit početka i kraja, dajući klupku dojam trajne sadašnjosti. S pravom ga, dakle, nezamjenjivi Tenžera naziva "slikarem vječnog prezenta" izjednačujući taj prodor u prezent s padom u stvarnost, punim otrežnjavajućih istina. Pitanje dovršenosti/nedovršenosti, odnosno "otvorenog djela", u Šebalja nedvojbeno nije problem formalne prirode. Privid stalne časovitosti, po svoj prilici, korijeni se u odgađanju prihvaćanja "posljednjeg suda", u plodnoj neodluci, u ambivalenciji koja je temelj njegova slikarskog bića. Nikica Petrak upravo ta "nesavršena Šebaljeva doziranja" drži njegovim "mladenačkim vrlinama", jer više od sumiranja kao zaloga zrelosti i dovršenosti njega zanima put kako do njega stići i kako zapravo tu takozvanu sintezu zaskočiti "novom neravnotežom".

Habit(us) izvrnutih rukava

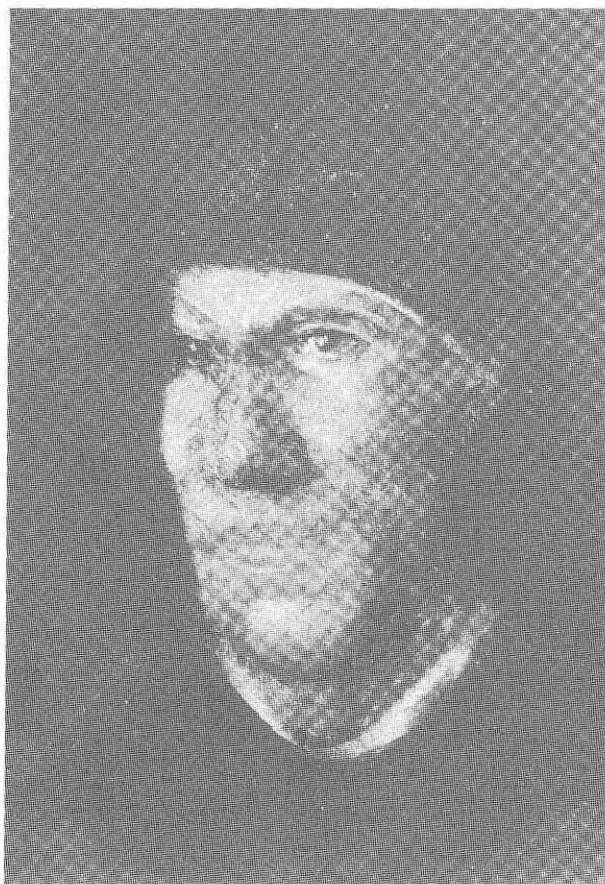
Puko trajanje i gubitak metafizičkih iluzija, bezavičajnost i odsutnost prizora, egzistencijalistički su korelativi Šebaljeve metodološke dvo-

smislenosti, "paradoksalne sinteze reda i neposrednosti, ležernosti i strogosti" (Maroević). Otuda, dakle, i nemogućnost da se "bez ostatka" odredi Šebaljeva metoda i pretinac, jer iz njega drsko izviruju nepokoreni dijelovi bez kojih je nemoguće zamisliti cjelinu. Tonko Maroević naziva ga stoga "enformelistom sa zadržskom, odnosno tašistom s konstruktivističkom podlogom", svjestan da određivanje "krvne grupe" nužno reducira umjetnika, dok kritičaru daje nesigurnu poštalicu. Do sličnih je dvojbi kritiku dovodio i pokušaj određenja Šebaljeva slikarstva u sklopu klasične i, mnogi se slažu, zastarjele dihotomije figuracije i apstrakcije. Koliko god je sam slikar u više navrata objašnjavao svoj odnos spram tog problema, tvrdeći kako je za njega, uza svu fascinaciju minimalizmom i naročito Rothkom, figuracija još moćna, i stoga nikad ne prekida vezu s predmetom (ali niti njime ograničuje likovni govor), vrijedi navesti smjeli zaključak Veselka Tenžere koji nam se ne čini tek duhovitim izvrtnjem rukava, nego dubinskim proniknućem slikareva habitusa: "Moglo bi se čak reći kako je Šebalj apstraktni slikar, koji nije otpustio crtača: da bi prvi slikao, drugi mu priprema razloge."

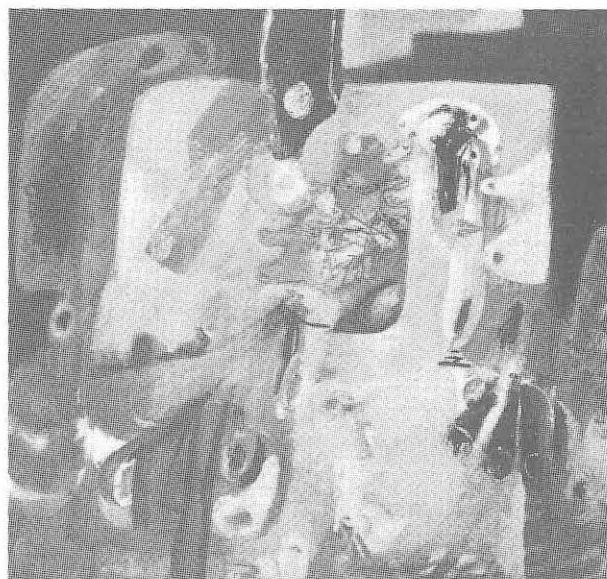
Ne iznenađuje stoga što kritika Šebaljevu recepciju u ranim sedamdesetim godinama povezuje s aktualnim trenutkom u kojem refiguracija na baštini apstrakcije počinje zaposjedati maticu dominantne likovne struje. Upravo je u takvim okvirima - postmodernističkog brisanja isključivosti - moglo biti prepoznato i prihvaćeno "ambivalentno" Šebaljevo djelo, a njegov najvjerniji kritičar-promotor, Vlado Bužančić, žali što tih godina nije bio i internacionalno predstavljen, jer je taj "svojevrsni, a zasebni ekspresionist imao velike šanse u konjunkturi novo-starih načina historističkog modernizma i postmoderne". U svakom slučaju, Šebaljeva je kasna recepcija, u slikarevim šezdesetim godinama, pomalo postala mitsko mjesto, da ne kažemo Scila i Haribda, podjednako prijeteća i izazovna medijskim hvatačima senzacija i ozbiljnoj kritici. Zapravo, otvaranjem poglavlja pod Rusovim naslovom "modernist u postmodernu doba" otvara se uistinu ozbiljna dilema. Naime, ako smo već prihvatili kao neospornu činjenicu da smo Šebaljevo djelo "prepoznali" u postmodernom dobu, još uvijek ostaje "nedokazano" da je riječ o modernistu.

Svesmjernost bez smjernosti

Prijepor ostaje otvorenim već i zbog same činjenice opiranja jednoznačnim određenjima, očitog u svakom pojedinačnom djelu, pa neće biti naodmet ni oprez kad je u pitanju "epohalni" smještaj Šebalja. Koliko god se zanimljivim čini Tenžerin pokušaj da Šebalja odredi kao atipičnog modernista u kojega tek postoji "sljedbenički žar izvornih načela modernog slikarstva", a zapravo ne pristaje na dogmu modernizma, ni njegov sud nije lišen "ideoloških predrasuda" spram postmoderne. Jer, Tenžeri bi se eventualno Šebaljevo pristajanje uz "regresiv-



Autoportret, 1942.



Slikar, 1976-81.

nost transavangarde“ moglo učiniti etički dvojbenim stoga što pravi kapetani ne napuštaju brod koji tone. A brod moderne opasno je počeo propuštati ili barem gubiti zacrtani smjer još u vrijeme prvih Šebaljevih slikarskih početaka. Točno je Tenžerino zapažanje da postmoderna ne ide ni naprijed ni natrag, već si dopušta svesmjernost, ali ta bi ocjena pogotovo dobila na vrijednosti da se liši učiteljskog mahanja prstom, odnosno apriornih vrijednosnih (dis)kvalifikacija. Premda se ne upušta u definiranje Šebalja ni kao modernista ni kao postmodernista, možda nije odviše preuzetno uzeti za svjedoka obrane riječi Tonka Maroevića i skovati za Šebalja izraz “anomalni modernist”. Analizirajući slikarevu recepciju u sedamdesetim godinama on će ustvrditi kako je duhovna klima tih godina bila pogodna za prihvaćanje Šebaljeve složene i donekle eklektičke poetike: “Upravo se odustajalo od linearnog progressa i od dogmatskog shvaćanja pojma avangarde, a nalazilo se razumijevanja i za hibridne, anomalne pojave.” Vraćajući uz to u optjecaj i tradiciju modernog slikarstva od Picassa i Braquea do Fautriera i Tartaglie (i nemiloiznog Cézannea), Šebalj je s pravom, drži Maroević, izazvao pažnju u vremenu koje je bilo zasićeno “odustajanjima” i “tautologijama”.

Niska oklevetanih pojmova

Ni Šebalj, dakako, nije lišen sumnje. štoviše, lako se složiti s Tenžerom da “u modernom hrvatskom slikarstvu ne postoji radikalnija sumnja u mogućnost slikanja i, istodobno, radikalnije osporavanje te sumnje samim slikanjem”. Upravo u tom dvojnem odnosu on vidi granicu koja Šebalja dijeli od avangarde, jer on želi riješiti zagonetku slikarstva ondje gdje je i postavljena, i to baš tradicionalnim sredstvima koja su je i proizvela. Stoga ne treba čuditi što će se u njegovu djelu naći intima, emocije, raspoloženje - niska oklevetanih pojmova, zdrobljenih pod čizmom modernog barbarizma - kako je jezgrovito zapisao Veselko Tenžera u slikarevoj monografiji iz 1983. (Netko je, uostalom, točno zamijetio da je i Picasso po svojoj tematskoj zaokupljenosti devetnaestostoljetni slikar). Jednako tako ne čudi što Šebalj ne odstaje od stajanja pred štafelajem. Gotovo se usuđujemo kazati - pod štafelajem, ne bez razloga prizivajući križne asocijacije. Ma kako to tradicionalno zvučalo, kist je i nadalje za njega “moćno opservativno sredstvo”, gotovo neka vrsta rendgena koji autonomno djeluje, otimaajući se iz slikarevih ruku. Tradicionalna sredstva i postupke on ne prigrljuje zbog nekog straha pred novim, nego baš zbog izazovnih ograničenja koja oni nameću. Doduše, Šebaljevoj je prirodi stran svaki deklarativan radikalizam, kao što mu je i osporavanje s jednim ciljem - negacijom - prelak cilj. “Prijelaz preko Rubikona”, kako slikar metaforički određuje svoj cilj, morao bi se zbiti upravo u okrilju i stezi slikarskog zanata. Ali taj prijelaz je moguć samo ako je došlo do negacije zanata (Šebaljevim riječima - iskustva, rutine), a taj proces u sebi uključuje i predsvesno i bitno osviješten odnos. On istodobno

vjeruje u moć svijesti, ali u ovom vremenu vidi i “odsutnost mogućnosti iskustva”. Po tome je Šebalj pravo čedo ovoga stoljeća. Ili je možda točnije reći - kraja ovog stoljeća?

Jedna je linija modernizma grizla vlastiti rep...

Ima li, doista, mjesta tezi o Šebalju kao postmodernistu? Premda je već na prvi pogled jasno da Šebalj ne “citira” nego asimilira, jednako kao što se ni programatski ne “referira” na izabrane prethodnike nego s njima uspostavlja strukturalne veze, ipak je moguće njegovu autorreferencijalnost odrediti kao bitno postmodernističku crtu. Istina, nije riječ o onoj narcističkoj, postmoderni tako dragoj, zagledanosti u zrcalni odraz, ali u slikaru koji slika slikara kako slika slikara, u toj radikalnoj interiorizaciji, kako lucidno zapaža Maroević, “jedna je linija modernizma grizla vlastiti rep, naginjala se maniristički nad vlastite premise, cijedila preostale sokove iz već postojećeg ekstrakta”. Naime, svijest o iscrpljenosti jedne mogućnosti, paradoksalno, može postati plodnim ishodištem. Kao što i omeđivanje unutar strogo zadannog okvira otvara potrebu za kombinatorikom, preslagivanjem postojećeg, tako i maniristička samozagledanost, premda posljedica redukcije i nedostatka, može proizvesti višak sokova iz naoko iscijeđena ekstrakta.

S razlogom, dakle, Vladimir Maleković govori o “opovrgnuću zamora slikarstva”, prepoznajući kako se “slikarstvo klasične tradicije, koje bi optuženo s razloga oronulosti ideje i potpune iscrpljenosti tematskih mogućnosti, osvježava u Šebaljevu slučaju primjerima rijetkih vršina”. Doista, ovaj tražitelj rijetkih suglasja nije se dao zamoriti beskrajnim ponavljanjima, varijacijama, premda je njima znao zbuniti inače naklonjenu mu kritiku. I dok Maroević u Šebaljevu sustavnu i upornom ponavljanju vidi opasnost prijelaza u maniru, Tenžera u njemu naslućuje potragu za savršenom izvedbom, ali i omeđivanjem istraživačkog polja u funkciji što neovisnijeg tretmana čistoga likovnog jezika. Najbliže nam je pak tumačenje Nikice Petraka koji intuira da se Šebaljeva repeticija osipa po rubovima, dokida samu sebe i pretvara u nešto drugo. Iako ne definira to “drugo”, iz Petrakova eseja moglo bi se zaključiti da se njime uspostavlja “nova neravnoteža”, odnosno, ponavljanjem se svaki put iznova otvara struktura Šebaljeve slike, još uvijek bez želje za sažimanjem i sintezom.

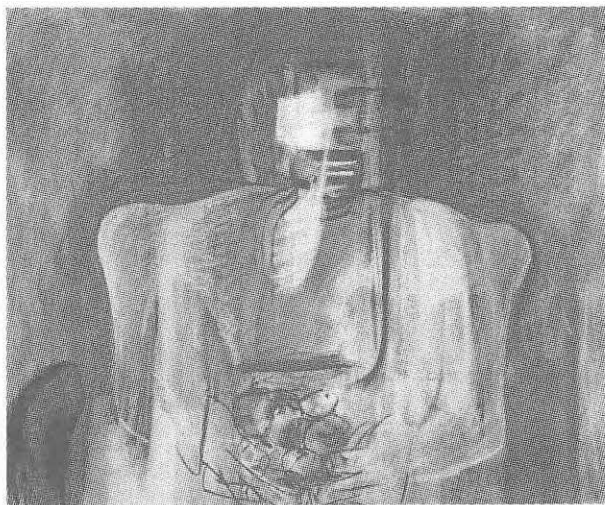
Bez rezervnog položaja

Pa ipak, Šebaljevo polazište, metoda i posljedice daleko su od manirističko-postmodernističke igre bez kraja. Igri je primjereno postojanje pravila, a sva se sloboda ostvaruje tek kombinatorikom, zapravo svjesno prihvaćenim kanalima poslušnosti. A Šebaljev je ideal na suprotnoj strani: “pogrbljeni trudbenik, moćan, usamljen...” - a tko bi drugi nego

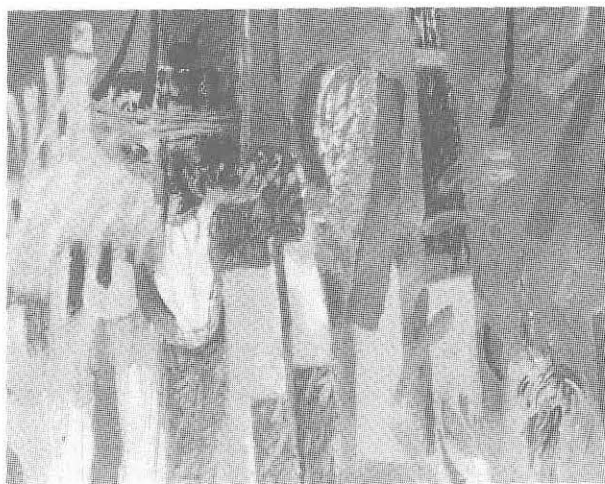


Silkar 4, 1978.

Cézanne! - u potrazi za istinom slikarstva. Kako to staromodno zvuči! Uistinu, nikakva udvaranja postmodernističkom vremenu, nikakva do-dvoravanja ukusu epohe! Kao da je za svih ovih pola stoljeća slikanja Šebalj sebi smio dopustiti raskorak s vremenom. Siguran u svojoj plahosti, odlučan u svojem dvoumljenju, on se nije dao zavesti diktatorom ažurnosti, niti pak strahovati od optužbe anakronizma. Ne čudi stoga ni ponornički tok recepcije njegova djela. Slična se "anarhičnost", kad je u pitanju hvatanje koraka s vremenom, može uočiti i u nekim ciklusima ("Erotika" i "Moj doživljaj okupacije Zagreba") u kojima dokida vrijeme prošlo, unapređujući ga u "vječni prezent". Tu je anarhiju, dakako, nemoguće doživjeti kao laku i neobaveznu igru. Naprotiv. Ozbiljnost koju Šebalj pridaje slikarstvu ostavlja ga bez rezervnog položaja. A to ga bitno udaljuje od postmodernističke lakoće postojanja. No, ne znači da je Šebaljevo slikarstvo lišeno vedrine. Doduše, slikarevu su novu kromatiku, dovedenu do reskih suzvučja nestišava-



Čovjek s jabukom 1, 1978.



Slikar I, 1987/88.

nih crnom bojom, mnogi jednostavno i površno izjednačili s radošću, optimizmom, vedrinom. Njegove užarene partije, ipak, prije su ranjiva mjesta, prerušena stigma, nego trag ugođe. Ulogu crne boje, koja je u pedesetim godinama nosila teret egzistencijalističke tjeskobe, u kasnim osamdesetima preuzima boja mesa koja, ne manje od crne boje, zatvara vidike, podižući zapravo stupanj zebnje na kvadrat. A kad se masi pridruži i brzina izvođenja - a najnovije Šebaljeve slike upravo izgaraju od dinamizma - eto "unutrašnje energije" koju nastoji "ocrniti" slikar, pa makar to bilo i najsjetilijom paletom.

Stvari nastaju tako što se Bog razvija u ništa

Bijelo je, uostalom, oduvijek bilo supstrat odsutnosti. Njegovu nazočnost na Šebaljevim slikama često prokazuje prazno platno na štafelaju. Tenžera ga sjajno definira upravo negativnim određenjima: ono nije ni Alicino ogledalo, ni Veronikin rubac, ni podloga koja će udomiti istinu... Ono je čista odsutnost, njezin znak, mjera nemogućeg... Pozivajući u pomoć Nikolu Kuzanskog i njegovu dirljivu definiciju nastanka stvari - Stvari nastaju tako, što se Bog razvija u ništa - Tenžera će i za samog Šebalja reći da je u biti "slikar odsutnog", zaokupljen poetikom stvari, dakle, razboženim tragovima.

Doduše, u ograničenu prostoru sobe-ateljea ograničen je i njihov broj, ali je zato neograničen broj mogućnosti njihova neprestanog "razvijanja u ništa". A kad ih sve sabere isti nazivnik autoportretiranja - jer doista je riječ o "najradikalnijem konceptu ja-slikarstva u hrvatskom slikarstvu", kako je odlučno ustvrdio Tenžera - onda se čini da smo opet na početku, s našim podvojenim Slikarem, s onim znanim dualizmom Života i Slikarstva i s malim izgledima da slučajno Života pretvorimo u red Umjetnosti. "Mi uvijek tražimo zakon, ma koliko bili impresionirani slučajem", zapisao je u povodu prve Šebaljeve izložbe, u Galeriji Forum u Zagrebu, 1970., Vlado Gotovac. On nalazi da Šebaljevo djelo jest tradicionalno, ali i da suspendira svaki sektaški radikalizam, pa nije stoga čudno što "njegov prostor ostaje nerazumljiv u banalnim podjelama", jer udjel neobičnog održava slučaj, dok razumijevanje slučaja održava realnost zakona.

Gotovčeve riječi mogle su lako biti izrečene i dvadeset godina kasnije. To, dakako, nije znak Šebaljeve stagnacije, premda u njegovu slučaju nije uputno govoriti u tradicionalnim kategorijama razvoja, odnosno smjena pojedinih faza. Koliko god će sam slikar svjedočiti "lomove" i pojedina razdoblja "stilske inkubacije", gotovo se može prihvatiti zapažanje Zdenka Rusa koji Šebaljevu putanju vidi kao "magično ravnovjesje": "Koliko god je napredovalo kroz vrijeme otvarajući se novim slikarskim spoznajama i iskustvima - vlastitim i tuđim - nije gubilo nijednu od optimalno dosegnutih razina, makar datirale iz ranijih razdoblja...«.

Negativna spirala

No, Gotovčeve riječi mogu nam poslužiti i kao izlika za evaziju. Njegova tvrdnja da prostor Šebaljeva slikarstva izmiče banalnim podjelama mogla bi stajati umjesto odgovora na pitanje: je li Šebalj, napokon, modernist ili postmodernist? Ovdje bi nam u pomoć dobro došao kakav sofizam ili barem onaj mudri odgovor našeg Zagorca kojim on razrješava neodluku izbora: "Je!". Pa, ako i ostavimo šalu na stranu, još uvijek nas dotiče njezino ozračje i nuka na sličan zaključak. Ivo Šebalj je i modernist i postmodernist. Po svojoj svijesti on je modernist koji čini sve ne bi li se održao onaj "sljedbenički žar izvornih načela modernog slikarstva" (Tenžera). Ali, Šebalj je i paradigma "osviještenog slikara" koji zna da samo udaljavanjem od optičkog opažanja može doseći "svijet unutrašnje energije", pa makar bio "kažnjen" hermetizmom i makar se "maniristički naginjao nad vlastite premise". Nema ravnoteže i nema ravnopravnog udjela tih svijesti. Naprotiv. Izuzetan vitalizam Šebaljevih slika i crteža napaja se baš na toj nesmiljenoj borbi dvaju načela: (egzistencijalističke) uronjenosti i (postmodernističke) distance.

Vratimo se početnoj slici: Slikaru s opuškom u jednoj i kistom u drugoj ruci. Onaj koji živi s onim koji život nastoji razumjeti dijeli (ali ih i dijele) isto tijelo i isti prostor, sobu-atelje. Za kojega od njih radi vrijeme? Ni za koga.

"Ništa se ne događa što bi popravilo izgled čovjeka u svijetu, slikara u slici, zaljubljenih u ljubavi. Događa se tek negativna spirala, mijenjaju se tehnike življenja, slikanja i ljubavi, dok se vrijeme ruši na nas u tamnim krpama, prema ponorima praznine, iznad koje fosilizirani čo-

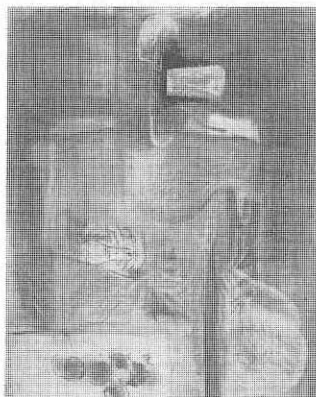
vjek, osušen od čekanja, rješava posljednju zagonetku...", gorko zaključuje Tenžera. Nama tek preostaje da pokušamo ispod "čizme modernog barbarizma" spasiti barem sjećanje na sliku - sliku slikara koji slika slikara kako slika slikara... - istinsku ikonu našeg doba. Prije nego što nas prekriju "tamne krpe"...

Summary

Nada Beroš: "Glow and Smoke, Stigma and Nimbus"

Confidence in work, even in toilsome work, is an elixir to painter Ivo Šebalj (born 1912.). Perhaps only work is a term beyond any doubt in his personal vocabulary ... since, in modern Croatian painting there is no more radical doubt regarding the possibility of painting, and at the same time more radical negation of this same doubt by the very action of painting, as it is in the case of his art. This double relation is border line between Šebalj and the avant-garde, since he wants to solve the mystery of painting on the very spot where it has been established by using traditional tools that have made it all possible. So, it should be no wonder, if we find intimacy, emotions, moods - a chain of defamed terms shattered underneath the boot of modern barbarism.

Much more than sheer corporal moves and their spatial expansion, Šebalj's canvases trap the meditative flickers, the fine moves that introduce disorder into time-web, hiding intentionally the threads of the beginning and of the end, giving the coil the impression of permanent present time. With due right, the irreplaceable writer Veselko Tenžera calls him "the painter of eternal present form" equalizing the penetration into the present with the fall into reality, full of sobering truth.



Slikar 5, 1978.