

ESEJ O GABRIJELU STUPICI, SLIKARU ZA SVA VREMENA

tomaž brejc

Slikar i istorija: na početku je ta strahovita, neutešna, fantazmična komunikacija sa »slikovitom«
prošlošću evropskog slikarstva, ponekad do ludila preterano čeprkanje u magičnom sledu četkice, u kojem oživi mekoća puti, zanjiše se svileni ornat ili se bleesak očiju zarije u posmatrača. Stupica je tu nezadrživu čežnju, koja je zapravo spoj dva pravca, antičkog ideala potpune mimesis i evropske svesti o slikovitom oživljavanju sveta u percepcijskom rezu subjekata, jedinke, potisnutog u svet pojava, sugerirao svojim tumačima do te mere da smo se mi, gledaoci, počeli pitati gde se ta opsesija zaustavlja. Pošto je na slikama koje su nam dostupne u galerijama – i kod Stupice važni kao apsolutno pravilo ispitati originale, a reprodukcije su samo dokaz koliko je još daleko od duha likovnog dela u doba elektronski stimuliranih i nadziranih reprodukcija originala – ta opsesivnost nekako skrivena u njihovoj unutrašnjosti tek tada nam je jasno da je njegovo hodočašće Goji po evropskim galerijama (šta bi tek rekao o Gojinih Kovačima iz zbirke Frick u New Yorku?) Neosporno vezano čudnovatom spregom za doživljavanje njegovih slika. Slikar nam ne nudi samo vizuelni događaj, anipuliše izgledom tako da iza papirusne opne likova doživimo neko dublje, trajnije iskustvo, eminentno i isključivo slikarsko, koje nazivamo faymski portret, ikona, gotsko ukrštanje, Isenhejmski oltar, Caravaggio, El Greco Zubarán, Manet; ili Giotto, Rafael i Leonardo. Možda će nam biti lakše da identifikujemo taj utisak ako se setimo melanholije Jana Sixa, ili ostarelog Rembrandta, koji nas posmatra kao Terminus, bog vremena i prolaznosti: ili Velezquezovog mladog barjaktara u *Predaji Brede*, jer se kao prikaza u holandskoj svetlosti javlja njegov začuđeni, potreseni i neopisivi izraz dečje predanosti u tumačenju događaja, i sve to dočarano briljantnom igrom boje, onako kako je mistična slikovitost bila u službi »umetnosti slikarstva«, koju su zastupali Velazquez ili Vermeer, i mnogi drugi majstori zaposleni gospodstvenim slikarstvom među septem artes liberales, u vreme od pozne renesanse do otvaranja državnih, javnih akademija. Zato ako propustimo banalne primere i sličnosti između *Noćne straže* i *Bakljade*, Gojnih portreta sa Stupičinim likovima kćerke, mora nas interesovati ona dublja i zato teže shvatljiva istinitost činjenice da je veliki slikar pre svega onaj koji nastavlja, produžava i transformiše dugu liniju evropskog slikarstva, na kojoj srećemo i Stupicu. Ako bolje razmislimo o tim prividnim zahtevima u umetnosti i pri tom zanemarimo stvarne površine tog slikarskog događaja, lako je shvatiti da mnogi ne zadovoljavaju. Ne zato što bi trebali raditi s umetničkom bastardnom, sintetizatorskom imaginacijom, već zato što teže drugačijem razmišljanju o slikarstvu i njegovoj sudbini uopšte. Tako kao da neko želi da iznađe neku čvrstu, nepobitnu i istovremeno obavezujuću osnovu sveg slikarstva, neko utopijsko pra-polje slike, prikrivenu generalnu matricu, u koju se upisuju samo retki bogomdani geniji. Stupica nas, pak, upozorava da je slikarstvo rezultat znanja i savladavanje zanata, i to nam govori samo u tradicionalnim žanrovima, gde je to moguće, sjajno urađenim portretima, bez ikakvih vavpotičevskih ili jakčevih šablona, po kojima ljudi nisu uzdignuti u naročito mudra i dubokoumna bića, kakva su bili u običnom životu, već iz njih izbija na površinu slike njihova zemaljska osećajnost, mizerija, gordost ili konfuzija. Sigurno smo, dakle, udostojeni videti slikara u kontinuumu evropske slikarske tradicije, ali još uvek se nalazimo u previše opštim određenjima.

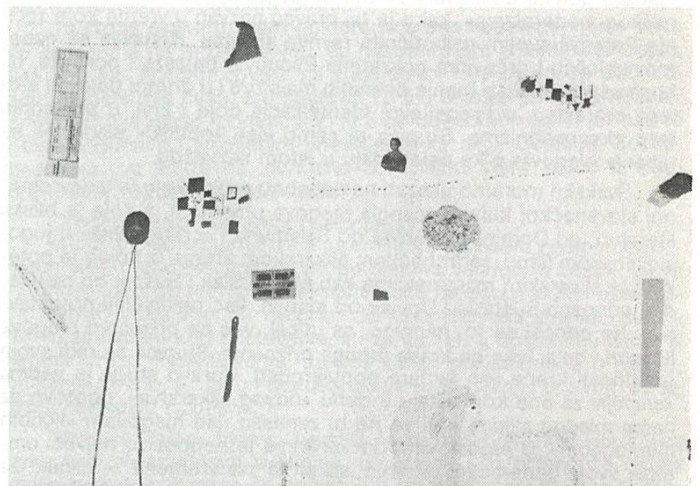
Recimo: šta uraditi sa njegovim preokretom u drugoj polovini pedesetih, tada nezaustavljivim procesom, slikarsko platno je propustio belini? Prvo ga shvatamo kao veliki izazov, jer belo mora postati boja, upravo onoliko opisana i govorna kao bilo koja druga – mada je to izuzetno teško, iako dostupno. U maštovitoj interpretaciji događaja to je najviše dijalektičko razumevanje potpune metafizike chiaroscuro. Caravaggiov cilj nije bio samo alegorijski naturalizam događaja, umetnik je istovremeno udvajao doživi čin, odvajao svetlost od tmine, stvorio svetlost, koja nije bila samo scenski Kellerlicht (žaluzine u *Pozivu* su slepe!), nego nosilac duhovnih preokreta. Bela je fizički medij koji zna udariti, slepoćom isterati demona iz Savla i materijalizovati ga u Pavla, metafizičko bivstvo, koje egzistira u svetlosti saznanja i daje vrednost pojavama: samo u svetlosti te moći prepoznatljivo je kao istinita egzistencija, koja ima smi-

sao iznad vlastitog privida. Tako je nastala bela Stupičina svetlost, u posvećenom, brojdomskom 20. veku pretvorena u prepoznatljivost. Sve što se zna o njenim snovima, podignuto je u sferu psihe i njenog nestalnog bića; mrtve stvari, izgubljene sitnice, migovi i šifrovane poruke događaja i napakovanih stvari postaju tako glavni nosioci psihičkog dela ličnosti.

Umetnikovo veselje s trompe – l'oeilom, iluzionističkim trikovima se menja. Bela površina u *Trijumu Flore* je, u stvari, čaršav, ali tu je reč umetnik jasno napisao i sintaksički potčinio izgledu; isto važi za napisane i kolažirane »venčice«, međutim, to kako je napisana reč »ljubičica«, nagoveštaj je da krene za ironijom projekcije. Još dugo zurimo u sliku, iz koje pred nama, kao na čuvenom Leonardovom zidu, izbija silno bleskanje boja, privid iz beline. Zatim je tu radna mitologija ateljea, na koju je nedavno iznova upozorio pesnik: međutim, atelje je, kao uzvišeni, gotovo mistični prostor stvaranja, sada još samo ispražnjeni arhearhetip i Stupica upisuje u njega samo novi stav, u kojem vlada samoća što je izgubila značaj svetosti i beli prostor ateljea je još samo svetovni zatvor, koji je istovremeno i granica slika. Taj spoljni mitološki momenat odvodi nas ka tome da pomislimo kako je obavezujući svaki podatak koji istrgnemo iz tog slikarstva, iako je stvaranje tih slika pretenciozno, gotovo opasan posao. Sigurno ne samo zbog toga što je umetnik obdaren najvišim izvorom spretnosti i duha discipline, jer joj se u celosti podređuje i nalazi u njoj potvrdu celokupnog života, za sve odluke i saznanja. Ako bismo nastavili tim putem, slikar bi nas verovatno odveo tamo odakle bi nam se samo smejućio: njegovu Floru bismo razumeli zato što se sećamo Primavere, njegove venčice zato što potičemo sa sela, a njegove slike, koje prete da budu opasne po naše spoznaje (i to izrasta u osrednji problem), razumeli bismo samo kao jedan deo šarene humanističke teorije slikarstva koja nastupa pod geslom ut pictura poesis. Stupica bi nas tako zaveo dalje od istinskih problema, u miru bi nastavljao svoje delo, dok bismo se mi borili s dekorativnom upečatljivošću viđenog.

Ovaj nam se slikar sasvim drugačije prikazuje ako ga potisnemo iz tog sugerisanog, gotovo mitologiziranog ugla u procep sadašnjosti. Zapravo je istina, jer smo pisali o fantazmičnoj komunikaciji, u istorijskom toku, u koji je ušao, koji se menja i zahteva uvek visoko i novo istupanje likovnosti i briljantnosti, u helenizmu ili baroku isto kao i u 20. veku, istovremeno se umetnikovom delu nude savremeni impulsi kao krute, nesrećne, razgaljena poruke koje teraju savest na razdvajanje i bolećivost. U tome nema ničeg nedostojnog, nikakvog nagoveštaja ili »eliptičnog zaključivanja«
po završetku dela. To je saznanje koje razotkriva umetnikov crtež, istovremeno dečji i nesnosno sofisticiran. Njegov spontani izgled (pažnja, to je površan utisak) uistinu je posledica obratnog izražajnog procesa. Nekada je na mestu sadašnje detinje, nežne predstave živela – ona obavezno sledi – predstava o Rafaelovom crtežu, njegovoj blagobolnosti i ružičastom dahu puti, i to upravo tamo gde danas prodire dibufeevska kontura. To saznanje otvara put za nove hipoteze; da je tragovima prekrivena belina posebna psihička opna, u kojoj vladaju elementi svakidašnjice, s moćnim psihoanalitičkim temeljima, s neospornim odsjajima kiča i erotične bezvrednosti, ironizirane birokratije, popularne kulture sa svim pratećim zabavnim i crnim plaštevima.

Da je to istina, potvrđuje sudbina slike oko koje se već neko vreme vrtimo: *Trijumf Flore*. Godine 1966. slika je još bila u svom »devičanskom«
statusu. Kasnije su gledaoci počeli dopunjavati sopstvenim zapisima njenu belinu. Shvatili su njenu suštinu i prepoznali trijumf kao bedni trenutak pre defloracije. Tamo gde je ranije bio, dole desno, naslikan trougao, neko je, kome se slika učinila kao ulični zid, kao kolektivna tabla, dodao natpis »mena«, i to hemijskom olovkom, koja se kao gubav trag urezala u površinu.



gabrijel stupica/atelje II, 1961.

Očigledno je neznanac shvatio neosporni naboj slike, njen oklevajućí psihički status i preokrenuo ga u bestidnost, te okončao njen varljiví trijumf. Učeniči varvar je odozgo dodao reč »satisfakcija«. Devojke su se samo ptopisale, a neko je kod »Fride« zabeležio grafikon vulve. Da li su to gruba rušenja krhkog značenja koje je ranije čuvao atelje? Svakako je taj hortus conclusus slike uklonjen, mada ne možemo kriviti samo nepoznate »pisce«. Njihov varvarski gest je sigurno otkrio nevolje te slike, zapravo »pisici« nisu shvatili u celosti bolećivost njene poruke. Iako su neosporno sliku potisnuli u svet svojih vlastitih predstava, ipak će ih sopstveno iskustvo jednom naučiti da su bili samo glupaci koji su se poigravali svojim saznanjem.

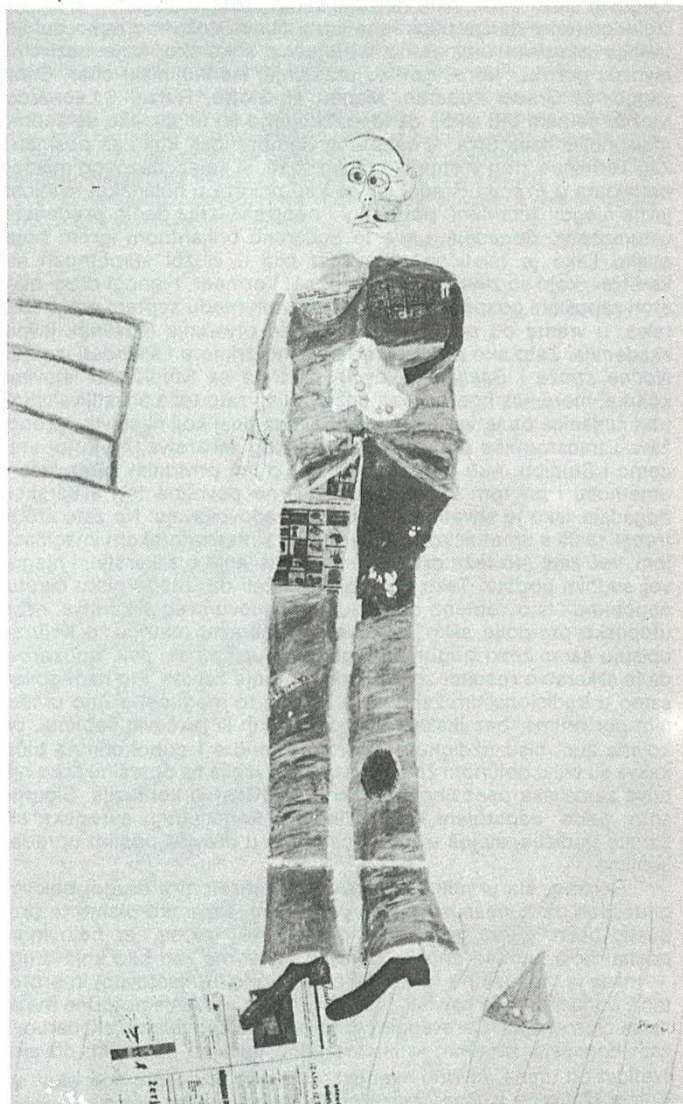
Stupica je, naravno, majstor čak i u atmosferi hipermodernizma. Naslućujemo Picassov crtež, Schwittersov kolaž, Wolsovo oklevanje, svu suvišnost Fautrierovih stilizacija, cvrkutavu materiju enformela, te Rauschenberga i Johnsa. A prvenstveno blago talasanje pop-arta, kao izvora neuslišene inspiracije (naročito Dinea i Oldenburga); ne u kopiranju, da ne bude nesporezuma, već u nekom prikrivenom razrešenju likovnog izraza, kao znamenju slobode i radosti što se slikarstvo susrelo sa stvarima kojima se umetnik iskreno raduje. Naša namera nije da pišemo ovakve analize, to su do sitnice učinili drugi, nego da iza istorijskog saznanja i savremene osetljivosti izade na videlo istina, da je Stupica, kao Gustave Moreau pre sto godina, »samotnjak koji prati polaske vozova«. Njegova neponovljivo oštra intuicija nije mimoišla nijednu stanicu modernizma, nijedan novi korak, sve do beline Manzonija i Twomblyja. To znači da je Stupica u suštini slikar posleratnog egzistencijalnog talasa, koji ničeanskim oduševljenjem, mada ponekad lakonskim ekonomičnim sredstvima, deli savete, nedostupni izgled subjektá pretvara u pepeo i prolaznost. Ali ne zbog vladavine sudbine ili boga, nego zbog saznanja da je čovek osuđen na svoju vlastitu slobodu, u svetu u kojem su zakoni ljudska izmišljotina i takođe ih ljudi krše, i u kojem se ta sloboda uništava samo svojom suprotnošću, kršenjem nje same i blagog ljudskog zakona podlim delima. To je prednost (nikako ne apsurdna) u kojoj je malo prostora za pomanjkanje svesti i bitno odsustvo razmišljanja, da bi se došlo do saznanja o relativnosti istine i vrednosti zapravo nedotupavnog duha. Na stupičinim slikama, na primer, nema nikakve suzne osećajnosti, ni delića ilustracije, nikakvih metaforičnih prenemaganja, niti naivne bezizražajnosti. Ali, poezija je trpká i bolećiva, što ne isključuje ljupkost i otužnost. U svakom momentu osećamo prisustvo slikara, kako presavija neko parče izrezanog papira, ili na beloj površini locira prostor za iluzionistički trik (samo sada ne zamahujemo da oteramo naslikanu muvu, kao u antici ili 17. veku, nego zabavamo nos u bankovne obrasce i komunalne priznanice!). Slikar, pri tome, deluje oštro i razumno, kao projektant koji odluke prepušta intuiciji, pa se u neznanu dugim satima slikarskog razmišljanja osvesti da slika mora izbiti iz sezansovskog pomirenja njenih suprotnosti. Svaki deo slike odiše gustinom različitih događaja, od isključivo likovnih do sadržajnih (svakako do raznolikosti međusobne isprepletene), i ako se slika u tom procesu zaustavi, postaje strogo obavezujuća. Ko je spoznao tu stranu slikarevog dela, pred njegovim će delom bitno smanjiti razinu svoje nadutosti i sopstvenu meru sveznanja.

Možda je Stupičino ustrajanje na površini slike kao posebno psihičkoj opni njegova, i naravno slovenačka, strategija modernizma (i zbog toga što pokazuje određenu odsutnost kubističkih formacija, pri čemu saznajemo da ih je slikar do kraja analizirao i upoznao), ali njegov likovni prostor mora biti očigledno potisnut uz stranu ustalasanog bivstvovanja, u kojem nema vremena niti mogućnosti za grandiozna predviđanja, istorijska ponavljanja ili kolektivnu identifikaciju. Pa ipak, nije bez prethodnika – koji ga, naravno, uopšte ne predviđaju, i savremeni istoričar je obavezan da upoređuje tu istoriju sa njegovim slikarskim dometima. U poslednjih sto godina oblikovala se egzistencijalna, »tamna strana slovenačkog modernizma«, kako je taj pravac nazvan u vreme koje začinje Petkovš svojim psihotičnim ravnim slikama, nastavlja se napetom oblošču i grčevitim pokretima Pilonovih pejzaža i portreta, da bi se usput dotakao manje poznatih majstora i u drugoj polovini stoleća prerastao, u Pregeljevoj identifikaciji boje i krvi, u poslednju fazu ekspresionizma. Stupica je samo više »optički« slikar, ali se gibanja njegovih slika oslobađaju u istom sazvežđu.

Svakako moramo ukazati na posebnu orbitu koju je u savremenoj slovenačkoj kulturi dosegla njegova umetnost, a koja je bliska literaturi, od Dominika Smolea do Šalamuna i »crnog talsa« u jugoslovenskom filmu, zagrebačkom slikarskom krugu, iz kojeg je potekao, te slikarskim marginalcima kao što su Slak i Šušnik od najmlađih, odnosno Šušarić i Dovjak od starijih, kac najtipičniji predstavnici. Ne odnosi se to, naravno, na uticaj, već na prisustvo njegove ličnosti i dela. Iako ga krase mnoga priznanja, Stupica se radi svoje umetnosti kreće van fanfara popularnosti. Upravo stoga je veoma zanimljiv za one koji slikaju u duhu »novog slikarstva«, i gotovo da nema mladog slikara koji se ne bi zamislio nad njegovom »ličnom mitologijom«. U jugoslovenskim okvirima je neopozivo najveći umetnik svoje generacije, ukratko, slikar za sva vremena – nikako za sve ljude. Pošto u njegovoj umetnosti nema ničeg potrošačkog,

urađenog tek tako za bezvredno korišćenje, pogled se sukobljava sa osećajnom osnovom te umetnosti i sunovraćuje u nerazumevanju iz kojeg nema izlaza. Upravo tako se gotovo svako zaplete u mitologizaciju umetnikovog imena, da bi potom žurnalistički koketirao umišljenim razumevanjem, mada smo na kraju svi skupa samo posmatrači, koji se stalno gube u domenu poznatog. Pisce proganja osećanje da treba imati izuzetnu hrabrost, ako ne i svojevrsnu zrelost i iskustvo. Ali, ovaj put ćemo upotrebiti slikarev lični, začuđeni, ponekad prenevažujuće skromni osmeh koji se javlja iza njegovih slika kao alibi za ovaj ogled – i kao o Rothku, tako i o Stupici nećemo nikada čitati »definitivne« interpretacije. Tako smo shvatili da stvaraoac ne može ništa jače da pogodi od bojažljive i šablonizirane interpretacije, odnosno da ga ne može ništa ironičnije i zabavnije odvojiti od tumača kao slobodna, borbena i ljubopitljiva želja da se te slike spoznaju drugačije u trenutku njihovog velikog istorijskog trijumfa. Stupica čća će biti prvi koji će znati da je ovde meren ljudskom vagom i sudbinom.

Sa slovenačkog prevela
Biljana Ivčić-Tomić



gabrijel stupica/veliki autoportret, 1965.