

Ivan Martinac

IZLOŽBA MATKA TREBOTIĆA
U SALONU MATICE HRVATSKE

Diplomiravši arhitekturu na beogradskom sveučilištu Matko Trebotić se upušta u veliku, izvornu i nepredvidljivu slikarsku avanturu kao što to rade i njegovi prethodnici sa istog fakulteta: Vlado Veličković i Leonid Šejka. Svaki arhitekt oduvijek je imao tri mogućnosti:

- materijalizirati svoju arhitektonsku misao pristajući na veće ili manje ustupke u izvođenju objekata,
- prepustiti se slijepoj ulici arhitektonskog »fudurizma«, neostvarljivim »kreacijama« na papiru poput Maria Chiattona i Alberta Sartoris, a
- ili »organizirati prostor« likovnim jezikom.

Matko Trebotić se, izgleda, opredijelio za treću mogućnost, odnosno – za slikarstvo.

Ne zaboravljajući izvanredne rezultate Pieta Mondriana i Paula Kleea, koji nisu proživjeli vlastitu arhitektonsku pretpovijest, usudujem se ovom prilikom ustvrditi da se arhitekt-slikar najdirektnije suprotstavlja minornoj teoriji prema kojoj ne treba prekrivati platno bojom »izraslom« iz »korijenja misli« već isključivo »onom« s vrha kista. Čini mi se da arhitekt-slikar danas jednostavnije i bezbolnije od ostalih uspijeva revalorizirati homogenu biće (tijelo i duh) boreći se za oživljavanje tradicije integralnog čovjeka (nazovimo ga: »homo intellectualis«), uspješno izbjegavajući i većini slučajeva i emocionalne i racionalne zamke. Ta vještina, ili bolje rečeno to umijeće prisutno je i kod Matka Trebotića. On se ne zadovoljava ni formalizmom, koji neumoljivo vodi u ponore hedonizma, niti razumskim transponiranjem

realnoga, što neumoljivo vodi u »predjele« bez ikakve avanture. Njegovo slikarstvo nije ni slikarstvo impresija niti slikarstvo racionalnog simbola, tematski kliše kojega možemo otvoriti već poznatim ključem. To je slikarstvo boje i crteža, akcentiranog broja i znaka, diskretnog doživljavanja, trajne uspomene i neodgonetljivog rukopisa, suštinski uklopljeno u plemeniti okvir moderne civilizacije.

Ako slijedimo strjelice na anatomskim putovima bilo koje od njegovih slika, ako slijedimo putokaze kroz prsne koševе i ždrijela »iščašenih« lica stižemo do bespuća na kojem se križaju suvremeni plodovi tehnokratskog društva sa skoro zaboravljenim plodovima dječje mašte.

Na slici »Stvari života u ljubičastome (parenje, ljubljenje)«, ukomponirana je godina 1935. Da li je to godina autorova rođenja? Na slici »Zapis o jednom, već skoro zaboravljenom ljetu (ljubav, žena)« od crvenog kruga preko crvenog kvadrata vodi nas u nepoznato isprekidani pravac, kojega je dužina označena: 1500 km. Je li to udaljenost od Milne do Düseldorfа?

Sa slike »Životni profil gospodina K. (oboreno stablo)« gleda nas oko, kao iz gimnazijske čitanke, a uz samo oko, da se ne dvoumimo, veliko slovo O. ORGANIZIRANI PROSTOR.

»Duhovni pejzaži« Matka Trebotićа sadrže koncentrirani očaj i usrdnu prijaznost, istovremeno. Iz njih »zrači« oplemenjeni trud i želja da se dostigne intimno značenje vlastitog odnosa s onim što oko nas postoji.

1971.

Igor Zidić

NOGE ČAROBNJAKOVA STOLA

I.

U slikarstvu Matka Trebotića potvrđuje se jedna od temeljnih spoznaja likovnog moderniteta: ona koja nalazi da je i slikovni prostor eminentno vremenit. To znači da slikarstvo (koje se ne bavi samo iluzivnim prikazivanjem predmetnosti) nije nužno – pa ni uvijek! – projekcija tijela u plohu. Ako je tradicionalna figuralna umjetnost bila zaokupljena »prevođenjem« triju dimenzija stvarnoga tijela u dvije dimenzije njegova slikovnog prikaza (pri čemu se izgubljena stvarna prostornost nadoknađuje iluzijom te iste, izgubljene prostornosti), jedan je ogranak modernog slikarstva – od Kandinskog i Kleea naovamo – bio zaokupljen apstrahiranjem baš te iluzije. S kojim ciljem? Zašto? Nove znanstvene ideje o prostoru i vremenu, koje su do 1907. razvili Lorentz, Einstein i Minkowsky, učinile su da se determinizam konvencionalnoga slikarskog prostora-kutije (otvorene prema gledatelju, analogno klasičnom teatru) pokazao neprimjerenim baš onoj stvarnosti na koju se pozivao. Napor i vještina, potrebni da se u slici postigne snažan dojam trodimenzionalnosti (*trompe l'oeil*), pokazuju se izlišnima dok spoznajemo da je takva slika realnosti, zapravo, slika jedne od naših iluzija o njoj. (U vrijeme epohalnih otkrića ideja međuovisnosti povezuje raznorodna područja duhovnog rada pa etos istraživačke solidarnosti nadjačava, načas, kako svijest o autonomnosti specifičnih disciplina, tako i povijesne, iskustvene potvrde da važnost ili značajnost neke slike ne počiva tek na znanstvenoj utemeljenosti njezine prostorne predodžbe.)

Dotadašnja se zamisao prostora – barem onima koji su slijedili avanturu fizikalno-matematičke misli – prikazala hijeratičnom i autoritarnom. Mo-

derni je relativizam »skrivio« da je takav (stoljetni) prostor odjednom postao tijesan. Svi su sadržaji (događaji), kojima se slikarstvo bavilo, prikazivani isto kao i predmeti: iz jednoga kuta, jednosmjerno i jednoznačno, u sukcesivnom, perspektivističkom odvijanju prostora-tijela ili prostora-količine, koji isključuje simultano postojanje različitih razina zbiljnosti. U njemu, na primjer, ne mogu koegzistirati konkretni predmeti i slobodne asocijacije; u njemu se ne može miješati ono što je (već) vidljivo s onim što je (tek) pomišljajno. Tradicionalno je, dominantno predočivanje prostora u europskom slikarstvu, od *quattrocenta* do simbolizma, u biti, realističko: temelji se na (tjelesnom) iskustvu, a ne na mentalnim ili psihičkim »projekcijama«. To je, dakle, u sadržajnom smislu homogen, monotematski prostor, kao što je svaka slika takvog prostora, s obzirom na deterministička svojstva perspektive, *patvoreno djelo*. Tu zatvorenost najbolje iskazuje postulat da se u vidnom polju jedne slike može alternativno zbivati ili jedna jedina radnja, ili više različitih no istodobnih sadržaja.

Suvremena je znanost pokazala da su vrijeme i prostor samo sastavnice jedinstvenog fizikalnog fenomena: prostorno-vremenskog kontinuuma. Pa sve ako i nije pretendiralo ilustrirati aktualnu znanost, moderno je slikarstvo u toj novoj, prevratnoj spoznaji našlo poticaja i za vlastiti preokret. Nema dvojbe da su neki Einsteinovi spisi i, osobito, *Raum und Zeit* Minkowskoga bili puni ideja kojih je nukleus, svojim kozmološkim aspektom, upravo iznudio »prijevode« i paralele u likovnoj teoriji i praksi. Mislim, da modernoga slikara ne kompromitira to što je vezu s fundamentalnim istraživanjima teorijske matematike pretežno uspostavljao posredstvom simplificiranih sažetaka za laike; pa i sam Einstein, izlažući i obrazlažući svoje teze (1911), dojmljivo koristi anegdotalne antropomorfizme.¹

¹ Kao što je, na primjer, čuvena parabola o vršnjacima od kojih jedan ostaje i živi na zemlji, a drugi, zatvoren u neku letjelicu i lansiran, relevantno dugo putuje brzinom približnom brzini svjetlosti. Kad se vrati na polazište da bi se sastao sa svojim parnjakom, neizmijenjeni B više neće zateći vršnjaka A, nego – ovisno o trajanju putovanja – nekog njegova potomka: sina, unuka, praunuka... Može se dogoditi, da mu daleki potomak njegova negdašnjeg vršnjaka bude sada (novi) vršnjak. Oni kojima vrijeme nije teklo istom brzinom ne mogu biti vršnjaci, makar su nekoć to bili.

Novi slikar intuira da bi se svojevrsan ekvivalent ideji vremensko-prostornog kontinuuma mogao naći u sve-stranosti i sve-smjernosti apstraktne slike, a usuprot jednosmjernosti tradicionalnog »perspektivnog«
prostora. Zamisao vremena kao četvrte dimenzije postojanja najbržega je odjeka, u sferi umjetnosti, našla u slikarstvu, koje četverostraničnu danost slike i njezinu potencijalnu sve-smjernost, neusredištenost i nehijeratičnost stavlja u službu nove osjećajnosti. Protivno očekivanju i navodi da se figuraciji spočitava literarnost, slika se tek odustajući od predstavljanja primakla romanesknoj govornosti: umjesto prizora-sekvencije, prizora-isječka ona je ponudila uzorke neograničenog, jezik bez interpunkcija. Unutrašnji monolog (opisan kao »načelo unutrašnje nužnosti«) i tehniku »struje svijesti« slikarstvo je, u granicama svojih metierskih mogućnosti, osvojilo prije literature: Kandinsky i Klee prije Joycea.

Princip unutrašnje nužnosti znači, između ostaloga, i primat subjektivnog nad objektivnim, spontanog nad diskurzivnim: u prvi plan izbija, derogirajući načelo subordinacije, zamisao reda bez podređivanja: sustav interferencijalnih veza. S gledišta operativno-procesualnog, faza kristalizacije bila je zaključena: počinjalo je doba dilatacije, faza rasplinjavanja. Prostor postaje neomeđiv i, stoga, kontinuiran: umjesto dotadašnje euklidovske klopke zatvorenog svijeta – javlja se poetika »otvorenog polja«. Slika više nije bila surogat fizičkog prostora... njegova »kao da« realizacija, nego se pretvorila u zrcalo (ekran) simultanih sadržaja egzistencije/psihe subjekta. Taj prostor više nije logički selektivan, pravocrtan i ravan; nije ni mimetički dosljedan, ne funkcionira po jednom programu, ne otvara se jednim »ključem«. Naprotiv, on je mnogostruk i mnogostran, aditivan i zakrivljen; mora se čitati i dekodirati u nekoliko pravaca odjednom. Jednostavno rečeno, nova slika bilježi nekoliko razina zbivanja, nekoliko sistema šifriranja ili predočivanja, koji se sastaju, prelamaju, prožimaju, miješaju pa i prepiru. Sve iznose na slici (veličinske, količinske), tipove i gustoću znakova, njihove relacije ili rasporede određuje, po subjektivnim kriterijima, sam slikar pa i to ide natrč usporedivosti (ovisnosti, su-odnošenja, realizma), na štetu logičke i/

ili kauzalne determinacije. Vremenita je slika samo-potvrda slikareve egzistencije kao kontinuuma, a ne kao zgode. Zato vremenita slika ne referira o nekom trenutku ili događaju, nego o integralnom iskustvu određena pojedinca. Točnije, ona sadrži i reflektira (iskustvom) integralno biće. U uvodu svojoj *Fenomenologiji percepcije* Maurice Merleau-Ponty zamjećuje da se »u odnosu na njezine fundamentalne dimenzije, svi povijesni periodi javljaju kao manifestacije jedne jedine egzistencije ili epizode jedne jedine drame o kojoj ne znamo ima li rasplet.«² Dojam, da je slikovni prostor determiniran površinom same slike, ne bi nas trebao odviše zbunjivati: nema dvojbe da je tu riječ o već uobičajenoj zamjeni prostornog i prostranog – u granicama predstavljačko-geometrijski logičnog i u terminima one misli koja središnji problem slikarstva vidi u »prevođenju« triju dimenzija predmeta u dvije dimenzije njegova likovnog prikaza. Napuštanje je tako projektiranog, iluzionističkog prostora postalo moguće čim je slikar našao načina da predoči vrijeme; ni sate dana ili noći, ni godišnja doba, ni povijesna razdoblja, nego vrijeme koje teče, s prostorom, na sve strane. Kada se pokazalo da slikarstvo može, konvencionalnim sredstvima, pružiti iluziju vremenitosti, kao što je stoljećima postizalo iluziju prostornosti, otkrili smo da je područje njegove ostvarivosti nužno nad-stvarno; da se ne zbiva u zapremnini predmeta, nego u pokretu svijesti, koje će jezgri dio biti neprestance izložen kiši doživljaja. (O tom je unutrašnje egzistentnom prostoru Virgilio Fagone, razmatrajući formativne dihotomije u slikama Paula Kleea, mogao zapisati: »Kao takav on uključuje vremenitu dimenziju sačinjenu od 'anticipacije' i 'zadržavanja' u neprekidnosti življenja iskustva u kojemu prošlost stalno kroči u budućnost.«)

Istodobno s prvim od Eliotova *Četiri kvarteta* (*Burnt Norton*),³ kojega početni stihovi primjerno iskazuju kontinuitet »epizoda ledne jedine drame«, nastala je i ova strofa hrvatskog pjesnika:

² S osloncem na hrvatski prijevod Ane Buljan; »Danas«, I, 1–2, str. 57, Zagreb 1966.

³ Usp. T. S. Eliot, *The Four Quartets*; djelo je pisano i fragmentarno tiskano od 1936. do 1942. U knjizi je – i cjelovito – objavljeno 1943. Hrvatski prijevod *Četiri kvarteta* uključen je u izbor iz

»Moj Danas zna, što moj mi Sutra sprema.
Budućnosti i Prošlosti jer nema,
Što će se zbiti nosim već u sebi.«⁴

Analogna je toj ideji uraslosti Sadašnjeg u svevremenu protežnost ona formulacija kojom Eliot, u predgovoru *Izabranim pjesmama* Ezre Pounda, definira povijesnu ukorijenjenost stvaraoca: »Istinska je originalnost samo u razvitku i on će se, ako je doista pravi razvitak, najposlije učiniti neminovnim, da bi nas gotovo doveo do toga da pjesniku osporimo svaku 'originalnost'. Pjesnik, jednostavno, čini što je neophodno«.⁵ Istu spoznaju, izvedenu iz slikarske prakse, fiksira u prisposobi umjetnika s deblom – i Paul Klee: »... on samo prikuplja i pretače ono što dolazi iz dubine: jer nije ni sluga, ni gospodar nego posrednik. Zapala ga je, dakle, zbilja čedna uloga: ljepota krošnje ne potječe od njega; ljepota je samo kroza nj prošla«.⁶

Zamisao integriranih perioda ili epizoda nužno radi protiv praktičkog poimanja vremena; stoga, također, i protiv svake mu djeljivosti (kronometrije). Drugim riječima, djelo se najavljuje s paradoksalnog obzora, koliko Husserlove, toliko i antihusserlovske, »genetičke fenomenologije«. Njemu, naime, ipak ne preostaje drugo, nego da nizom neobičnih i tajanstvenih znakova možda magičnih, a nedvojbeno subjektivnih, iskaže tu nad-subjektivnu vremenitost. Na svakom je od tih znakova da se nametne kao »objektivni korelativ«, da bude »formula određene emocije«. Tako zaposleni, oni ne grade

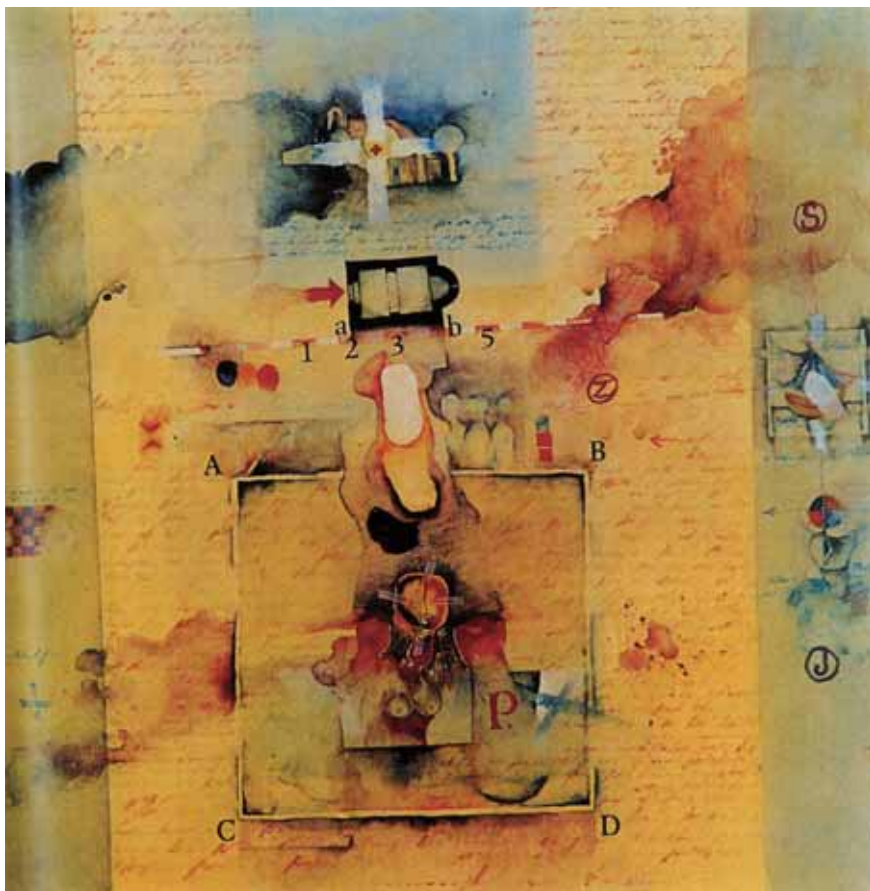
Eliotova pjesništva; v. *Pusta zemlja*, »Zora«, Zagreb 1958. S engleskoga preveli Ivan Slamnig i Antun Šoljan. (Knjižica je sjajno opremljena: Miljenko Stančić!) Za našu su temu relevantna prva tri stiha prvog dijela prvog kvarteta:

»Vrijeme sadašnje i vrijeme prošlo
Možda su oba u vremenu budućem,
A buduće vrijeme u prošlom sadržano.«

⁴ Vladimir Nazor; uvodna pjesma ciklusa *Plime i oseke*, 1939. Ta je pjesma, a i cijela rukovet, uvrštena u *Knjigu pjesama* i tiskana 1942.

⁵ T. S. Eliot, *Introduction to Selected Poems* by Ezra Pound, Faber & Faber, London 1968.

⁶ Paul Klee, *Teoria della forma e della figurazione* (naslov izvornika: *Das Bildnerische Denken*), Feltrinelli, Milano 1959.



POŽUTJELI ZAPIS, kombinirana tehnika na platnu, 1975.

iluzionističke prostore reda i poretka, nego se »vraćaju« izvornoj ravnini tabularne slike-pisma s koje rukopis geneze priziva, stalno na istoj plohi, mnoge živote jedne ruke, nespojiva (daleka) podneblja i najrazličitije projekcije. Tu su, združeni u vremenu, emocija i stereometrija, zaglušni smak svijeta i znaci njegova buđenja.

U koji bi se, dakle, prostor mogla ugurati ta pozornica svakidašnjega čuda ako ne u sveobuhvatnu »struju svijesti«? Imaginativni je prostor jedini u kojemu nema bližeg i daljnjeg, u kojemu ne postoji prije i poslije ili sad i nekad. U njemu jedno ne isključuje drugo i baš po tome djelo biva *otvoreno*. Zaključimo: imaginativno je vremenito, vremenito je imaginativno. Cijela slika, stoga, postaje maštovni rukopis s dopunama, »ispravicima«, prisjetkama pa njezin unutrašnji naboj – što se u žargonu imenuje *lirikom* – izbija kao očitovanje naravi stvaranja koje Klee, autobiografski, poima kao »psihičku improvizaciju«. Ne osporavamo udio razumskoga u stvaralačkom radu ako ističemo da djelo nije puka prosljedba mudro izabrana i razborito elaborirana prednacrt. Improvizacija ne isključuje intelektualni rad; štoviše, ona je poziv na testiranje inteligencije kao što je i obrana od retoričkih parada erudicije. Improvizator operira s novim, a ne s rabljenim; i mora se snaći u iznenadnom umjesto da se prisjeća u ponavljanom. U njegovu, često podcjenjivanu, naporu razabire se i borba za uspostavu prava na promjenu, na poboljšanje ili uništenje, na odustajanje i povratak, na proturječja i sa sobom samim. Zato improvizaciju nazivamo funkcijom slobode a ne kaosa, nalažeći – k tome – da je oruđe aktualiteta. Ona minutu izvedbe pretpostavlja stoljećima priprema i živi od tvornoga pokreta u nadstvarnome vremenu.

Ne bih rekao da to iziskuje rigoroznu cenzuru memorije ni apriorno opiranje svemu iskustvenom: slikareve veze sa stvarnosnim okruženjem mogu biti vrlo intenzivne, a da se pritom ipak ne očituju oblikovno-iluzionističkim paralelizmima. Sferi iskustva ne pripadaju samo oblici pojavnog, nego i načini njihova oblikovanja: u *stvarima* prebiva *tvorba*. Tako bi (tj. procesualno) iskazana prisnost slikara sa svijetom bila protumačena kao pohvala improvizacijom namaknute vremenitosti, kojoj je operativno-genetička vitalnost važnija nego *opera finita*. Predmetni rasporedi ne moraju biti sačuvani – a ponajmanje u (prividnoj) doslovnosti svoje fizičke egzistencije – da bi se slikareve doživljajne relacije s konkretnošću svijeta mogle ocrtati. Ti rasporedi, kao i sve drugo, vrijede samo toliko koliko znače kao poticaji. Prema određenom kriteriju posve osobnom, individualno motiviranom –

cijeli se objektivno-predmetni svijet (simbolički) definira pomoću nekoliko izabраниh zamjenitelja, a svijet subjektivne zbilje – izborom baš tih (a ne drugih) znakova. U rezimiranju odnosa spram svjetski pojavnoga moguće je zabilježiti samo neke od neizmjernog broja inspirativnih činjenica. Ali, samo po sebi, *Sve* i nije ekspresivno; ono je tek nazočno. Subjektivni svjetovi počivaju na izboru iz svijeta: izbor je, prema tome, svijet za sebe. I kao projekt svijesti i kao emotivno očitovanje, ta je redukcija jezik dviju nužnosti: ako, na primjer, i u lirskim improvizacijama slikarevim, arhitekt – što bi rekao Pierre Courthion – »pokazuje vrh svoga šestara«, onda treba shvatiti da je to način kojim *njegovo* slikarstvo postiže *svoju* punoću (budući da izražena komponenta konstruktivne pasije čini nezatajivi dio njegova izvorna postojanja).

II.

U gotovo svim se Trebotićevim slikama kroz toplu površinu – obično sjetan, lirsko-informalistički škropac s rijetkim erupcijama energično-ekspresivnih protuberanci – prozire donji, hladniji sloj arhi nacрта, kojega su ishodišne stanice kako geometrijski lik (krug, kvadrat), tako i primarno simbolična (arhetipska) forma. Središnji je među znacima Trebotićeve heraldike, na svakoj slici, uvijek i najveći pa bi se, s nešto privlačna rizika, moglo zaključivati o teističkoj viziji i to, ponajprije, zahvaljujući simbolici obnovljena središta. U tajno pismo geometrije prevedena i stilizacijom regulirana struja svijesti konkretizira, posredovanjem simbola, emanaciju stvaralačke volje u nijemoj materiji. Usporedba lika i njegova okoliša – reda i kaosa – pomaže nam da u slikarstvu proniknemo alkemiju, koja nevidljivo postojeće ima učiniti vidljivim. Izvorno, tu je riječ o onim sadržajima psihe koji se mogu objaviti samo kistom i bojom. Tamo, međutim, gdje slikarstvo nije prefabricirana ideologija, nego borba za izraz gdje je stvaranje, a ne demonstriranje – ruka će slikareva, usporedo s oblicima reda, stvarati i materiju kaosa. Praktička će inventura to stanje iskazati podjelom jedinstvenoga poprišta na grb i po-

lje, odnosno: na lik i okružje. Posve neslučajno, Trebotićeva se imaginacija prosljeđuje i kroz verbalni opis. On govori, u naslovima *slika*, o *ishodištu*, *genezi*, *rađanju*. *Čarobnjakov stol* (1975) implicira nastojanje maga-slikara da utječe na materiju, da mijenja, oplemenjuje i preobražava svjetsku tvar, a s njom i ustroj svijeta. Isto, premda skrivenije, govori *Slika pejzaža u pejzažu* (1975); tu, naime, prikaz kreativnog djela postaje središnjim likom nove tvorevine (slike u slici) pa bi se to moglo razumjeti kao pokušaj instaliranja vizije u stvarnost, kao (p)ostvareni san. Iznesena u pejzaž, *slika* je pejzaža zauzela sredinu demijurgove njive (platna). Time je djelo predočeno kao Red i Središte, dok je svijetu prirode – pejzažu oko slike – pripao rub stvarnog i uloga Kaosa.

Vidimo da se slikareva kompenzacija za sedlmayrovski *Verlust der Mitte* očituje kao tvoračko uvođenje svjetskoga reda u materički kaos, a povijesno kao povratak hijerarhiji središnjega i vraćanje autoritativnome centrizmu: Jednome. (Nakon destrukcije predmetnog oblička u apstraktnoj umjetnosti, ovo slikarstvo traži rekreaciju oblikovnog; poslije novorealističke figuracije, ono traži resemantizaciju predmetnog. Umjesto apstrahiranja predlaže simboliziranje, umjesto realizma zastupa figuriranje. Tako raste djelo spremno da se odrekne najveće jasnoće i krajnje nejasnoće, da bi time, možda, dobilo *u* vremenu. Kao što je u teogonijskoj fantastici čovjek bio stvoren na sliku i priliku Boga, da bi prigodice, makar i kao najbljeđa reprodukcija, mogao utjeloviti, u očima nižih bića, lik zbiljskog ali skrivena vrhovnog subjekta – tako je, u kreativnoj imaginaciji, roj pobočnih, sekundarnih, geometrijski organiziranih ćelija »nesavršeno« reflektirao ili slobodno varirao ideju glavnog motiva slike. Iz te razlike u stupnju organiziranosti središnjeg i rubnog, Trebotić je, pomno slikajući slabljenje hijerarhijske radijacije centra, opisao jednu klasičnu subverzivnu situaciju, odnosno, zabilježio fizikalno neprijepornu i povijesno (društveno) nepobitnu, pojavu *degradacije energije*. (Tako je, da ostanemo pri klasičnom primjeru, prostiranje graničnih područja Rimskoga Imperija daleko izvan realnog dosega moći središta skrivilo da su se ti, rubni krajevi, uoči propasti, prvi otuđili. Prosuđivana

sa stajališta djelotvorne transmisije i distribucije ideje svjetskoga središta – »Svi putovi vode u Rim!« – tj. sa stajališta hijerarhijske komunikacije, ta je pojava bila samo znak da je centrifugalna sila nadjačala centripetalnu, da je na obodu tijela degradacija energije došla do nulte točke i da se svaki takav *membrum disjectum* pretvorio u antitijelo, nagoviještajući početak kraja.) Slično opadanje inteligibilne energije, na putu od epicentra do mjesta gašenja rezonancije, karakteristično je i za sve umjetničke stilove, oblike i rodove. Obilje podataka pružaju o tome morfologija, ikonografija i tehnologija svih likovnih vrsta. Za svaku je od varijanata mutacije, u svakoj od tih problemskih cjelina, svojstveno da – u usporedbi s izvorištem – donosi više spontanog (u izrazu), lokalnog (u materijalu) i sitnog (u dimenzijama), a manje racionalnog, apstraktnog i monumentalnog. Ukratko, rubna su područja bliže kaosu. Na periferiji Trebotičeve slike i na granicama Rimskoga Imperija više je barbarske neposrednosti, a manje pitagorejske učenosti: rukopis je slobodniji, bilješke se podsvijesti ležernije prelijevaju preko rubova pobočnih, ortogonalnih suspensorija. Kao alternativa toj vegetaciji s kraja svijeta ne javlja se neka varijanta prijelaza rubnog materijala u magnetsko polje središta, nego – svakom prožimanju protivna – potpuna praznina. To je veliko Ništa prekinutih veza, muk oko zidina grada što se, prema slikarevu genetičko-fenomenološkom rječniku, sadržajno obrazlaže kao slika oaze ili spašenoga tla, a na motivskoj razini kao otok, brod ili aura. Trebotičevo zanimanje za eshatološka pitanja čini očitom vremenitost toga slikarstva, što je svagda jasno naznačena znakovima prisjećajno-prošlognog i predskazajno-budućnosnog. U srcu svog teizma on stalno imaginira savršeno ljudsko lice, kojemu je jedino zrcalo Ungarettijeva »sorella dell'ombra«: »proumljena smrt«. Bogat simbolički jezik otkriva trajnu opsjednutost smrtovnim kao eminentno kulturalnim: ulomci se letalnog, njegove krhotine, idiomi, riječi i slogovi čuju sa svih strana slike. To je govor smrvljeno rječitoga: glasanje žive, znaćeće smrti. U »izgovaranju« toga jezika značajnu ulogu igra slikarev prazni grafem, simulirani tekst zapisa ili poruke. Doista je svejedno što tu »piše«; to je ionako pismo za gledanje, a ne za čitanje. Ispraznivši pismo od riječi, slikar je tijelo lišio duha i tako stvorio sugestivan jezik smrti; prazno



ČAROBNJAKOV STOL, kombinirana tehnika na platnu, 1975.

je mrtvo, a strah od praznine i nije drugo, nego strah od smrti. Pišući Ništa, iz slike u sliku, Trebatić njeguje korespondenciju uzaludnosti; napisani, a ipak nepostojeći tekst pretvara se u trag vremena koje prolazi, klupko koje se odmotava. Iza varljive konfesionalnosti toga kaligrafskog i neodgonetljiva rukopisa (kao da je Borgesov!), vire uvojci planetarne ornamentike: vijuganje su crte i prekrivanje praznine jedine realije slikareve grafije koja, baš tako

prazna i ritualno dekorativna, podaje testamentarno dostojanstvo prošlognog sutrašnjoj mrlji boje ili nacrtanu liku:

»Sanja se samo, što je jednom bilo
Il bit će.«⁷

Bitna poteškoća u promišljanju nedjeljivoga vremena izvire iz spoznaje ljudske nesavršenosti. Stoga se i nameće pitanje o mogućnosti *izlaska iz smrti*; pitanje o komuniciranju smrtnoga s vječitim. Na istoj su se razini opredmećivanja fantazije srele kršćanska tradicija i moderna teozofija razvijajući soteriologije tijela: nadu uskrsnuća, utjehu reinkarnacije. Stvaralac se, međutim, otimlje zagrljaju smrti i teži preseliti se u čvrstu kuću oduhovljene tvarnosti djela. Samo dvije zapreke stoje na putu njegovoj želji: mrtva materija, koju treba ispuniti značenjem, i mrtve riječi od kojih treba iskovati jezik. »Seoba« je, prema tome, gramatiziranje *Weltanschauunga*; silazak u ezoteriju pisma, koje se s mnogim dodiruje, ali ni jedno ne ponavlja. Obilje rasutih znakova jednog ili više takvih sustava (signalne zastavice, strelice, slova, brojevi, kromatske skale...) ispunja slike Matka Trebotića, javljajući se i u funkciji metafore općega prirodnog zakona, a ne samo neke posebne i, navlastito, precizne poruke. Uza sve to, Trebotić je slikar u koga *spomen na znanje* ne smjera depersonalizaciji, budući da se u njegovu izboru tih zapamćenja vidi namjera definiranja njegove kozmičke i povijesne zemaljske – situiranosti. Ne čudi da je rezultate rekognosciranja te *prodajne prošlosti* zabilježio graditeljsko-topografskim oznakama. Uspravne su piramide konzervirale vječnost, a u tlorisnim je ostacima starohrvatskih crkvice sačuvana prolaznost. Prve se spram drugih odnose kao smrtni univerzum prema povijesnome grobu, a kroz jedne i druge kulja vrijeme kao dim kroz dimnjak. *Omnes una manet nox*,⁸ a ipak će i u nju svatko zaći sam i na svome mjestu. Nagi lik ležećeg ucrtan je, na jednoj slici, u tlocrt cijele bazilike:

⁷ Vladimir Nazor, op. cit.

⁸ »Svakoga ista očekuje noć« ili »Jedna noć na sve čeka«; Q. Horatius Flaccus, *Carmina*, I, 28, 15.

»Bože, davno sam ti legao
i vele ti mi je ležati.«⁹

Ovaj Trebotićev idiom u jednome prizoru sabire dva iskustva: humanističko (filozofsko), po kojemu je čovjek mjera svih stvari, i praktičko (graditeljsko), po kojemu je i crkva kuća: dom čovjeku. Prvome je svjedok um, drugome je svjedok ruka. Slikar koji je, kao Trebotić, još i graditelj, zna zemljovitost tijela, a pozna i tjelesnost zemlje. On shvaća da načelo različitosti prethodi principu jednakosti: i smrti pripadnemo jedan po jedan.

U Trebotićevu slikarstvu ono što je najopćenitije živi od onoga što je najkonkretnije; apstraktno živi od sentimentalnoga. Središnji je plan njegova plošnog svemira ujedno i nostalgični otok bračkoga djetinjstva: nebesku fantastiku hrani zemaljsko pamćenje. Svjetski se duh zadržava još samo na dječjim tabanima i na grobarovoj lopati. Vidik Trebotićeva dječastva prometnuo se, na slikama, u biblijski obzor mladoga svijeta: što onomad bijaše Noi korablja, sada je slikaru zavičajno tlo; lađa spasa, koja kroz sveopći potop pronosi do düsselforskog Ararata njega i njegovo i od svega živog još po mužjaka i ženku (da se vatra, u vodi, ne ugasi).

Erotsko se znakovlje Matka Trebotića gnijezdi u krilu iskonskoga sraza životvorne potencije i razornih sila smrti. Njegov je brod-otok preostatak jednoga *svita ki gine* i oris drugoga, što tek *gori ustaje*. Ako se mrva prošlog uzdržala zahvaljujući moralnome načelu, onda će klica budućnosti biti uzgojena zaslugom životnoga nagona. Noa u svijetu bijaše neporočan i pravedan, ali s njim u brodu ne bijahu Dobro i Zlo, već Muško i Žensko. Nije, dakle, izum cinika ni sofistetrija dendija taj negdašnje sutrašnji svijet. U prošloj budućnosti ionako već prebiva sve zemaljsko.

1975.

⁹ Zapis na stećku, 14-15. stoljeće.



BRODSKI DNEVNIK II., kombinirana tehnika na platnu, 1974.