

Kada se pojavio u slikarstvu ranih sedamdesetih godina prošlog stoljeća, čudesnim i bajkovitim pejzažima Bosne, Safet Zec je raskošno i iznimnim slikarskim umijećem osvojio likovnu kritiku i publiku. Motivi *Sestrine kuće* (1974), *Majčine sobe* (1976), *Pejzaža sa putem* (1976) bili su ispunjeni proživljenim iskustvom unutar jedne kulture i duhovnosti koja se upisivala u tada sinhrono i višeslojno tkanje evropskog postmoderniteta, a koje je iznova snažilo kulturu sjećanja, emocije, *genius loci* i povijest „dugog daha“ (F. Braudel). I tada je, kao i danas, bilo da je u svom sарајевskom, počiteljskom ili venecijanskom ateljeu, Safet Zec bio okružen stvarima koje čine njegov bogati, unutrašnji svijet. Motivi iz ateljea čine se tek prenesenima u slike: sepeti sa suhim cvijećem, stare fotografije Sarajeva, mandarine iz slikovitog, hercegovačkog kamenog grada „zelene brade“, tek ispečeni kruh tvrde kore, drvene stolice, limenke sa kistovima...

Vjera u slikarstvo

Već godinama Safet Zec neugaslo vjeruje u moć slikarstva, grafike i crteža da sublimira dramaturgijsku ljudske egzistencije i da ponudi jedan vid preobražene stvarnosti. U njegovom je opusu, pri tome, čitljiva velika mnemonička sposobnost, velika slikarska kultura u kojoj odzvanja sjećanje na slavne pretihodnike. To je osobito vidljivo u ciklusima iz ratnih 1990-ih, kada nastaje, između ostalog, serija grafičkih listova – hommage Rembrandtovom *Listu od sto guldena* (*Krist iscjeljuje bolesne*) pa sve do velikog ciklusa o patnji Srebrenice. Na spomenutim grafičkim listovima i slikama javlja se određeni vokabular formi koje je Aby Warburg nazivao „formama pathosa“ – određenim oblicima iskaza emotivnih stanja koje, poput praga, žive od vremena antike do naše savremenosti, a kojima se dostiže moć uvjeravanja kroz imaginativno pobuđivanje osjećaja boli i empatije – od boli Laokonta i njegovih sinova, raspeća sa srednjovjekovnih oltara, Rembrandtovih *Pieta*, Goyinog smaknuća pobunjenika – i u kojima, kroz pamćenje i ponavljanje određenih prepleta ruku, zagrljaja, polaganja, nijemih krika, progovara univerzalno razumljiv jezik ljudske patnje i suosjećanja. Ta velika slikarska kultura Safeta Zeca prisutna je i na planu forme u kojoj se, pažljivim promatranjem, otkriva temeljito poznavanje historije zapadnoevropskog slikarstva, ali i duboko usađen osjećaj sklada i usuglašenosti koji proizlazi iz harmonije šara na ćilimima, iz ljepote veza i prostirki ili bjeline interijera bosanske kuće u kojima je odrastao a koji su uvijek, nenametljivo, prisutni u njegovom djelu – ne kao doslovna transpozicija već prije, poput sublimiranog ekstrakta, kao jedinica mjere i reper likovnog mišljenja.

U tom smislu, slike Safeta Ze-

KUN

Prilog za kulturu, umjetnost i nauku • Četvrtak, 13. 5. 2010. godine

Uz izložbu Safeta Zeca u Museo Correr u Veneciji

Moć slikarstva

Pozvani smo pred tim slikama da zakoračimo u samoću u kojoj se tek, kako je pisala Hannah Arendt, događa susret-sa-samim-sobom; tek tada prestajemo biti ljudima mase čije se emocije danas tako nemilosrdno nastoje *sinhronizirati* (P. Virilio)



ca nose i određenu „muzejsku vrijednost“. Ali, u posvećenom prostoru muzeja slike ulaze u jednu vrstu vječnosti u kojoj iščezava geneza njihova nastanka i njihova veza sa izvornim poticajem i okolinom. Malraux je bio zaveden idejom o „imaginarnom muzeju“ u kojem bi se sastala i duhovno rezonirala, oslobođena svih granica, djela iz najudaljenijih mjesta svijeta i vremenskih epoha. Merleau-Ponty prepoznao je opasnu zamku dopadljive Malrauxove misli: u tom i takvom okruženju slikarstvo bi moglo postati poput „posvećene moći“. Namjesto „horizontalne transcendencije“ koja povezuje umjetnike i djela iz različitih epoha, Merleau-Ponty snaži misao o vraćanju umjetnosti u izvornu situaciju, o gubljenju „muzejske perspe-

ktive“, koja je uvijek neumitno retrospektivna i u kojoj djela izgledaju kao da prkose vremenu i nemaju veze s njim. A tema vremena i prolaznosti čini jedno od središnjih mjesta u opusu Safeta Zeca: u motivima sasušene boje na vrhovima kistova, u trošnim vratima venecijanskih palazza, na skorenoj nutrini prelomljenog kruha... On vjeruje isključivo u umjetnost koja tematizira i otvara ovo središnje pitanje čovjekove egzistencije, on vjeruje u umjetnost osmišljenu u-susretu-s-drugim. Jer, kao što je jednom zapisao veliki bosanski nobelovac, Ivo Andrić – mašta sama ne stvara nego oživljuje i raspoređuje – a stvarnost je ta koja živi i govori.

I kako se onda, i u kojoj mjeri, a u kontekstu „muzejskog slikarstva“ slike Safeta Zeca

autentično i vjerodostojno upisuju u suvremenu likovnost? Krenimo iz djela samih. Tokom posljednjih godina, u njegovom se opusu javljaju nove teme i nov slikarski pristup.

Nove teme

Kompozicije se sve više dimenzioniraju otvorenim, nedovršenim i u stanovitom smislu, „nesavršenim“. Namjesto pomalo idilično-razigranog svijeta sjećanja i tople game zelenih i zemljanih tonova ranih djela, slike iz posljednjih ciklusa: stolice iz ateljea, prebačene plahte, rasporemljeni krevet, posuda sa kistovima, zagrljaji... nose novu ekspresivnost i suženu kolorističku gamu. U tom novom pristupu dominira narušavanje „bjeline“, njeno hlađenje plavo-

sivim tonovima, stanovito „prljanje“ savršene podloge, destrukcija ravnoteže, naglašena fragmentiranost cjeline. Slike kao da žele iskoračiti iz posvećenog prostora muzejske sigurnosti i dovršenosti.

Onaj ko je dobro upućen u dugotrajan, svakodnevan, iscrpljujući način Safetovog rada, taj zna da iza svake slike stoje na desetine ispunjenih bilježnica pripremnih studija od kojih su neke tek uhvaćen kontrast svjetla ili sučeljavanje različitih tekstura i karaktera linija. Ali, te su studije najizravnija i najintimnija svjedočanstva jedne stalne likovne i intelektualne uznemirenosti.

Dokidanje aure dovršenosti „muzejskog slikarstva“ pokazuje i pročelje stare kuće na Bistrici – motiv kojem se opsesivno vraća i koji ga prati od djetinjstva. Na velikom formatu papirne podloge, nepravilnih rubova i bez okvira, poput lica majki i prognanika – pročelje ove kuće izrasta u portret. I dok reljefi nabora prebačene košulje ili plahte izrastaju u „pejzaže“, stolice u ateljeu i najobičnija limena posuda sa kistom nose snagu portreta. Svaki naslikani predmet u slikarstvu Safeta Zeca naglašeno pamti ljudsko prisustvo. Pozvani smo pred tim slikama da zakoračimo u samoću u kojoj se tek, kako je pisala Hannah Arendt, događa susret-sa-samim-sobom; tek tada prestajemo biti ljudima mase čije se emocije danas tako nemilosrdno nastoje *sinhronizirati* (P. Virilio).

Početkom prošlog stoljeća Paul Klee je jednom opisao svoja stanja nakon šetnje šumom: „U šumi sam više puta osjetio da ja nisam bio taj koji gleda šumu. Izvjesnih dana osjećao sam da su stabla bila ta koja su me gledala, koja su mi govorila... Bio sam tu, slušajući... Mislim da svijet treba da prožme slikara, a ne da on želi da prožme svijet... Očekujem da iznutra budem preplavljen, obavijen. Možda ja slikam da bih ispitivao“. To stalno ispitivanje otkriva i veliki dio slikarstva Safeta Zeca. Ono što u njegovim najboljim radovima čini korak više od slikarske i crtačke virtuoznosti i što dovodi u pitanje utemeljenost i jednoznačnost pojma „slikarski realizam“ je spoznaja, riječima Ortege y Gasset, da nam ta ista stvarnost uvijek izmiče i da je spoznajemo sa zakašnjenjem. Otkriva to i Zecov složen postupak gradnje slike: od načina kadriranja motiva, tonskih i svjetlosnih modulacija do upotrijebljenih tehnika. Slikarstvo je ovdje otjelovljenje samog načina na koji stvari postaju vidljive za naš pogled. Jer, kako nas podsjeća Merleau-Ponty, opisujući Cézanneovu sumnju kao temeljni stvaralački impuls, jednako kao što riječ „imenjuje“, to jest hvata u svojoj prirodi i stavlja pred nas kao spoznatljiv objekt ono što se nejasno pojavljuje, tako i slikar „objektivira“, „fiksira“, „projicira“. Ali, i korak više: u svojim posljednjim slikarskim kompozicijama kojima nas snažno oslovljava, Safet Zec biva potpuno, rekao bi Klee, „obavijen“ stvarnošću koja ga okružuje.