

оца појединачно и свих заједно. Материја се преображава у боју, боја у светлост, светлост у простор, а све — не само у реификовану пластичну целину, у слику, већ и у посебну експресију и поруку. То кретање прожима као електрицитет сваки елемент слике, омогућујући преображај пластичне структуре у експресију, и експресије у пластичну структуру. После сензоралног долази емоционални шок, а после њега — хегеловско „чулно сијање идеје“. Постоји стално кретање од сензитивног, емоционалног до когнитивног — и обрнуто. Час видимо оранж, бело, плаво, како се организују у пропете коње, час осетимо драму, свечано подигнуту; час, опет, како се она продужава у боју, линију, светлост, простор. Дело се тако стално појављује у новом виду: као естетски предмет, као збир пластичних феномена, као транспозиција, као експресија; и живи у њиховом динамичком дијалектичком јединству. Сем тога, код Лубарде постоји савршен склад између аутономије пластичне структуре и *sujet*-а, симбола „који нас упознаје са предметом кроз два осетљива слоја слике“; и управо чињеница да је *sujet*, предмет, у крајњој линији симбол, идеја, претопљен у боју, материју, ритам — омогућава делу пуноћу, глобалност, симболичност, која почиње тамо где је предмет постао нешто више или мање од себе самога.

Последњи слој, еманација Лубардиног дела, изједначен је са драмом и горком ведрином. Лубарда је у исказу доживљаја по правилу брутално експанзиван. Али то је пре последица оне пламене носталгије за самим собом — о којој Касу говори у есеју о Делакроу и која је истинском ствараоцу позната као мерило властите температуре и јачине крвног притиска — за што пунијим испољавањем самог себе, чиме се задовољава оно „црно дно“ у нама, одржава или стиче свест о снази, доживљава своје „ја“, него што је осећање света. Напротив, то је само чежња да се то осећање што потпуније изрази: један од најинтимнијих унутарњих подстрека. Као таква та носталгија постоји у Бонару, који слика радосне феерије, као и у Вламенку, када слика песимистичке зимске пределе.

Лубардина уметност живи у опсесији неизмерности времена, у кругу космичког смисла рађања и умирања, прастарих трагова и успомена што лебде у малој сфери свести и сеновитим дубинама подсвести. То је лајтмотив целог његовог опуса после 1950. Патосом који раздире и емотивном тежином он је сродан преколонијалској уметности, чији је ужарен космос посејан округлошћу елементарних истина, фантомима живота и смрти. Њега не привлачи уметност у времену „савршености“ и рафинмана, већ у примарном, архаичном добу. Он воли преисторијско сликарство, Алтамиру, црначку скулптуру, Индију и Океанију или Ел Грека и Сутина неупоредиво више од Рафаела или Пусена; немир, патос и драму: није случајно што је насликао толико битака. Из тих слика, под равнодушним сводом времена, одјекује крик оних који су ишчезли. Преко белих костију лица — кожу и ткиво појело је време, које кроз драматичну пантомиму рида и нариче — бачена је црна марама, као црна застава. *Гуслар* такође није ухваћен у једном тренутку битисања, него у димензијама времена, у облику громаде, из чијих шкрапа избија лелек и патња.

Зар ово увођење идеје и осећања у огромност времена није блиско песимистичкој филозофији о пролазности, очајању што „време прождире живот“? Оно није ни сета, ни туга, ни блага ведрина. Никаква елеганција, лакоћа, блистав виртуозитет. Лепо је схваћено као оваплоћење експресије, која својом продорношћу уводи у идејно и емоционално кружење, у суштину ствари: у светли, пламени простор живота и борбе оивичен рубовима смрти и бесконачности. У Лубарди се није слегло ништа од оне европске префињене, увеле и отужне, као католички олтар мирисаве *de profundis* цивилизације. Он не ставља боју лако и брзо; његова четка или нож не лете хитро преко платна као флорет код мачеваоца; он је — онако снажан и кратак, добро опасан и у сандалама широким као послужавници — полаже споро, тешким потезом, притиска, збија, као да предмете и површине које исликава пуни експлозивом. Његова линија није брза, течна, грациозна, већ масивна, густа, као потмула