

Stvaralaštvo Ivana Sabolića

Generacija kojoj pripada Ivan SABOLIĆ bila je izložena mnogostrukim iskušenjima. Njegov prvi nastup u javnosti vezan je za 1948. godinu kada su teoretski zahtjevi za umjetničku aktivnost bili u nedostižnom raskoraku s kreativnom praksom senzibilnih stvaralaca. Osvjedočenja angažiranosti tumačena su različito, a rasponi od deklarativnog likovnog izjašnjavaanja do suptilnog stvaralačkog napona — postajali su sve udaljeniji i nerazumljiviji. I tako u situaciji dok se umjetnosti nameće diktat, neki od stvaratelja imali su snagu da diktat umjetnosti suprotstave diktatu antiumjetničkog. Oni su društveni angažman shvatili kao repliku stvarne životne problematike s postojećim suprotnostima, usmjereni prema evidentiranju ali i poticanju na pozitivne otpore. To je vrijeme koncentracije na psihološke aspekte, simboličke predodžbe i određena asocijativna ukazivanja. Pod velom tog dvostrukog značenja izuzetni oblici, kompozicije i, nadalje, produhovljene konstelacije, postajali su tumačima stanja ali, istovremeno, i putokazima oslobađanja iz pozicija koje su značile sužavanje horizonta, preformaciju spontanosti i zatajivanje stvarnosti.

Ivan Sabolić rođen je 1921. godine u Peterancu. Prva znanja o likovnoj umjetnosti stječe, kao talentirani učenik, prije rata u Obrtnoj školi u Zagrebu. Kao posebno nadaren upućen je na Akademiju likovnih umjetnosti, također u Zagrebu, gdje su mu nastavnici Frano Kršinić i Ivo Lozica. Nakon diplome usavršavat će se na specijalki Antuna Augustinčića. Studij na Akademiji završava 1946. godine a prvi put se u javnosti pojavljuje dvije godine kasnije na VI. revijalnoj izložbi ULUH-a u Zagrebu.

Već na početku samostalnog likovnog djelovanja Ivana Sabolića zabilježeno je vrijedno priznanje vezano uz portret. Bila je to »Glava starca« koja mu je 1949. godine na VII. izložbi ULUH-a donijela nagradu Vlade Narodne Republike Hrvatske. Taj portret jedan je od kamena međaša u razvojnom putu kipara od ekspresivne deskripcije do kondenziranja forme u suštinski izraz. Stojeći na početku on jasno trasira umjetnikovo opredjeljenje prema suštinskim karakteristikama ne samo tjelesnog već i psihološkog. Ta »Glava starca« postaje putokaz u traženju između idealiziranog i životnog, s time da je sklonost Ivana Sabolića bila uvijek na strani konfliktnog, problemskog i zagonetnog, kloneći se šablona, lakirovke i poze.

U protekla tri desetljeća, stvaralaštvo Ivana Sabolića kretalo se paralelno na kolosjećima portreta, figure i spomenika. Kontinuitet i logički rast njegove plastičke misli bili su u ne-

koliko navrata prekidani razdobljima suzdržavanja, ali zato svaki ponovni početak rada nije značio prekid s dosadašnjom praksom, već je naprotiv bio samo novi stupanj nadgradnje postojećeg.

Svoje najveće domete Ivan Sabolić postiže u portretu.

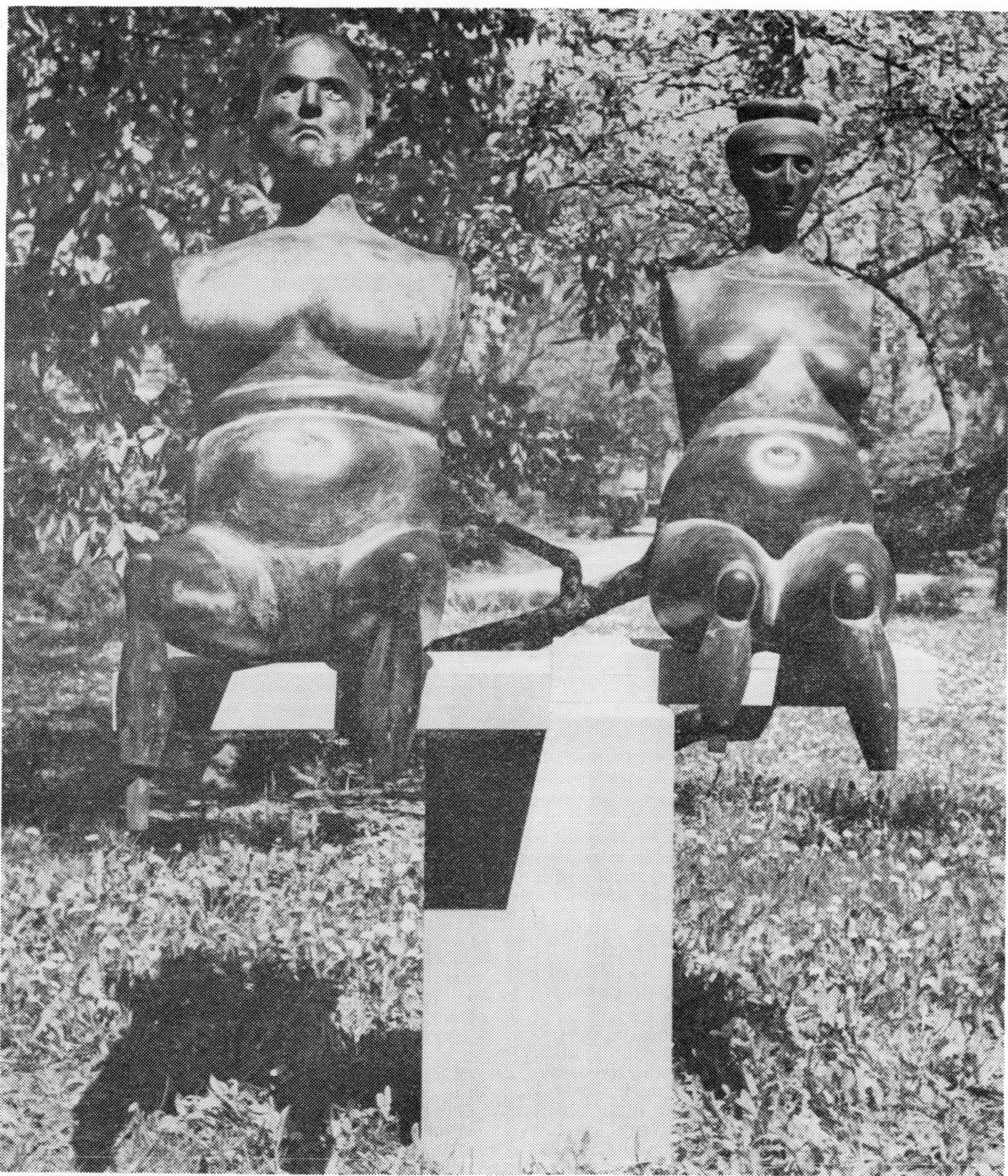
Lice je fokus u kojem se spajaju tijelo i duh. Ono je oblik u kojem cvatu misli, zrcalo u kojem se ogledaju spoznaje. Čovjek je tu neodjeven, nesuzdržan, nepatvoren. Ipak zagonetka traje do susreta sa čitačem, jer svakodnevni su prolaznici površni i nezainteresirani. Tek rijetke oči sagledaju vidljivo, tek se rijetka osjećanja uzbude uočenim.

Začarani svijet lica iznudio je znatiželju Ivana Sabolića. Od dokonog promatrača u njemu se rađa sumnjivac. Tisuće lica što svakog dana defilira pred njegovim, ne znače bezličnu masu što je zatrpava zaborav. Nešto se izdvaja kao sjećanje, primisao, pojam. Razgoljen čovjek hoda ulicom, a nitko ne primjećuje njegovu golotinju — njegovo neskriveno lice. Promatrač postaje čitač, razabire raspoloženja, razotkriva nutarnja stanja. Uči abecedu duha ispisanu mimikom lica.

Magična moć ljudskog izraza zaokuplja kipara u potpunosti. On nije samo svjedok susreta, već i njegov kroničar. Fluid što jedan duh povezuje s drugim, traži svoje utjelovljenje u materiji. Doživljava je izbrisiv, jer vijek mu je sjećanje. Trajanje, međutim, teži ka vječnosti, a kipar je posrednik između bljeska uzbudjenja i njegova traga u budućnosti. Otuda zabilješka u glini pretopljena u broncu. Čovjek neki zatečen u neprolaznosti, fiksiran za nedogled.

Ivan Sabolić ne ostaje na površini lica i ne zadovoljava se prepoznatljivim. Njegova misija je složenija i opasnija. On zadire u intimu, skidajući slojeve epiderme. Uvlači se u psihu osluškajući titraje emocija. Njegovo poznanstvo mora biti cjelovito, nesuzdržano i spontano. Tek tada postaje kreator i dodiruje vlažnu masu gline.

Portreti Ivana Sabolića predstavljaju osebujan opus unutar suvremenog hrvatskog i jugoslavenskog kiparstva. Izrastajući iz tradicije neprikosnovenog poštovanja sličnosti izgleda i duha, oni svoju pripadnost vremenu i prostoru potvrđuju definiranjem određenih stanja po kojima se pojedini likovi doživljavaju u svojoj sredini. Kipar je tretmanu pojedine fizionomije pretpostavio težnju za sublimiranjem postojeće kategorije — s time da bi pojedinačno identificirao s općim, odnosno općem našao



Ivan Sabolić: Lutke na vrtuljku, 1966.

odgovarajuću formulaciju u jedinki. Ta projekcija ne remeti ni realni odnos oblika, ni intenzitet izraza — jer, ona nije uzrokom već logičnom posljedicom nastojanja da se progovori životnim obilježjima, a ne znakovima simbolike.

U početku on je znatiželjni promatrač što bilježi svaki detalj lica i odraz unutarnjih zbivanja u modelu. Tu je još čvrsto vezan za individualno. Međutim, senzibilan i eruptivan po prirodi, skulptor tu svoju životnost i dinamiku sve više utiskuje i u materijal. Njegova temperamentna obrada plastici daje uvjerljivost i vitalitet. Istraživanja fizičkih identičnosti sve se više proširuju, a pridružuje im se i poniranje u psihičke osobnosti portretiranog. I dok u prvim portretima dominira zbrajanje pojedinosti u cjelinu, kasnije sve više dolaze do izražaja autorove težnje prema sažimanju podataka u cjeloviti dojam. Sve snažnijom postaje i želja za oslobađanjem suštinskih kvaliteta modela.

Metodu analize postupno, u logičkom kontinuitetu, zamjenjuje sinteza. Ivan Sabolić prestaje bilježiti, ali se sve više angažira u sumiranju. Ne opisuje već konstataira, ne meditira već zaključuje. Njegov portret dobiva tri izrazita svojstva: sugestivnu konturu, karakterističan izraz i impresivnu duhovnu snagu. Jezik kipara i dalje ostaje jednostavan u obliku, ali rječit u izrazu. Bitno je sačuvano, a nevažno eliminirano!

Iz amorfne materijala Ivan Sabolić oslobađa značajku. Čitav napor usmjeruje prema doživljaju modela. Korespondiranje na relaciji: umjetnik — portretirani, uspostavlja se sinhronizacijom racionalnog i emotivnog, vizualnog i senzitivnog. To je trenutak u kojem model ostavlja neprolazan otisak u depou skulptorovih saznanja, trenutak koji znači ili oplodjenje ili promašaj.

Portreti Ivana Sabolića upečatljiva su galerija suptilno doživljenih ličnosti. Dok kao zajednički nazivnik nad svima lebdi nepokolebljiva snaga kipareve žudnje za istinom, u pojedinom slučaju svaki je opterećen specifičnim osebjnostima svoje realnosti, svog intimteta. U rasponu od suzdržane ozbiljnosti do neskrivene groteske, tu traje čitav arsenal duhovnih stanja, ideja, pogleda i odnosa. Umjetnik je vještak što iznudiše priznanja, isljednik što pronalazi zapretno, čovjek što sagledava neuočljivo.

Zatečeni u kristalu svoje fizionomije, portretirani postaju prepoznatljivi, razumljiviji, bliži. Transformacija života u glinu znači uspostavljanje novih odnosa u smislu promjenjivog i stalnog. Dok život otkucava ritam budućnosti, nešto ostaje da traje kao trag. Trag sažetog postojanja, trag umjetnikova svjedočanstva. Čovjekova svjedočanstva o čovjeku!

Kao izvanredan psiholog Sabolić svojim tančotnim otkrivanjem postojećih vrijednosti modela ispisuje, u stvari, osebjne monografije portretiranih. U lik on ugrađuje njihove misli, osjećanja, raspoloženja. Njegov jednostavan, si-

guran i senzibilan potez otkriva odnose, suprotstavljanja i harmonije s kojima se pojedinci sukobljavaju ili prilagođavaju društvu. Njegova izvedba je besprijekorna i odmjerena. On je majstor forme u kojoj se sažimlje i lik i duh, u kojoj se nedjeljivo nadopunjuju izgled i suština.

Pojednostavljenje i pročišćavanje oblika kod Sabolića nalazilo je uvijek reciprocitet u bogacenju sadržaja i intenziviranju fluida što ga pojedino portretno ostvarenje zrači. I tako dok su s jedne strane ti portreti u izvjesnom smislu monumentalno statični i smireni, s druge strane djeluju izvanredno impresivno zbog svoje unutarnje životne snage i postojanosti. Oni su i subjektivno i objektivno dio stvarnosti. U njima struje sokovi istine, pulsira krvotok svijesti i razliježu se titraji osjećanja.

Portreti Ivana Sabolića — portreti su majstorovih emocija, saznanja i vještine.

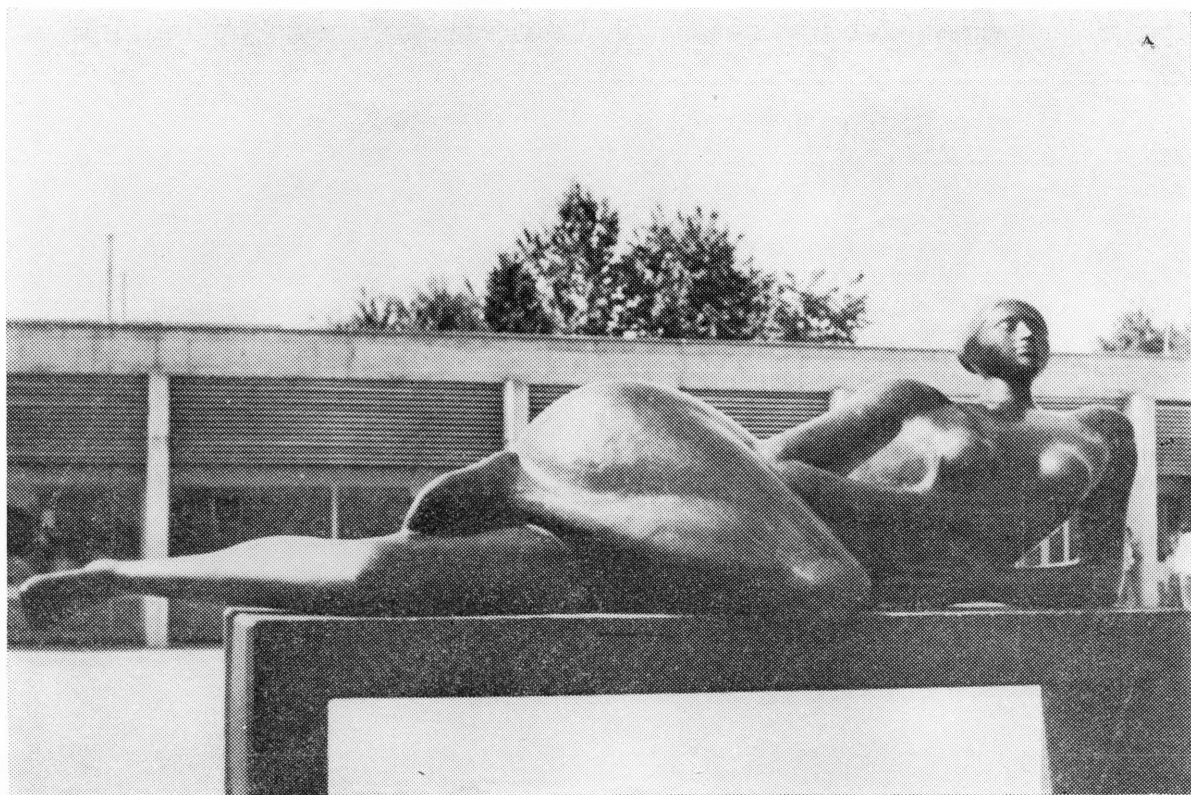
Sve ove postavke najbolje potvrđuje kronologija. Već kod »Glave starca« iz 1949. godine bilo je jasno da je Sabolić umjetnik koji se ne zadovoljava fizičkim identičnostima nego istražuje i psihičke osobnosti portretiranog. To poniranje u kompletnost ličnosti postaje jednom od najsnažnijih sredstava kako u koncipiranju samih plastika, tako i u formuliranju njihova izraza. »Glava starca« još je opterećena utjecajima koji su potekli od Rodina preko Meštrovića do Augustinčića. Snažno modelirana, sigurnim slikovitim potezom, ona još znači zbrajanje pojedinosti u cjelinu. Detalji iako nisu naglašeni, postoje i uvjetuju stvaranje kompletnog dojma. Promatranje tog portreta iziskuje još čitanje pojedinosti da bi se shvatila cjelina. Autor je još uvijek analitičan.

Situacija se, međutim, vrlo brzo mijenja jer još iste godine nastaje još jedan portret, daleko samostalniji, u kojem se već počinju nazirati autorove težnje prema sažimanju niza podataka u cjeloviti izraz. »Portret Penteka« znači pročišćavanje, kako u masi, tako i u volumenu. Potez je čišći, ali određeniji i beskompromisniji. Sličnost je, međutim, sačuvana u punoj mjeri. Bio je to, ipak, samo blagi nagovještaj nečega što će se potpunije razviti tek nekoliko godina kasnije. Jer, iako je jedna od komponenti kipareva pristupa bila i ostala podržavanje sličnosti modela, u kreativnom procesu sve je važnijom postajala temperamentna obrada koja je plastici davala uvjerljivost i vitalnost. Godina 1956. bit će u tom smislu posebno prijelomna — tada, naime, Sabolić izrađuje niz portreta u kojima teži ka oslobodenju suštinskih kvaliteta modela kroz zgusnutu formu. U tu značajnu seriju spadaju: »Portret V. H.«, »Portret književnika M. B.«, »Portret V. M.«, »Portret Makedonke«, »Portret Pjesnika M. F.«, »Glava djevojke«, »Glava žene«, »Portret A. B.«, »Portret A. M.«, »Portret Augusta Cilića« i drugi.

U prijelomnim godinama oslobađanja umjetnosti od šturih formula i traženja novih slobodnijih formi Ivan Sabolić pokušava ostati na čvrstom tlu realnosti, ali se ujedno i približava



Ivan Sabolić: Portret Astre Božiković, 1956.



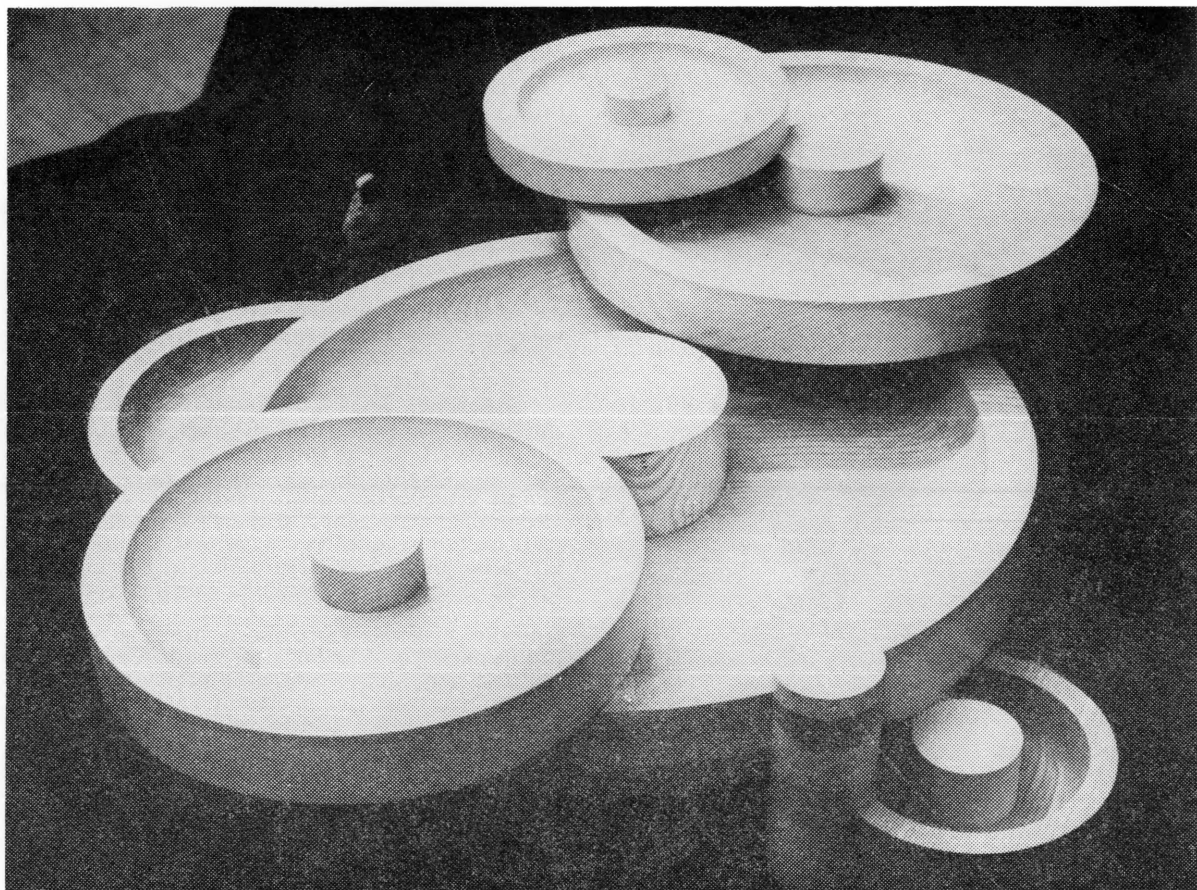
Ivan Sabolić: Ležeća figura, 1978.

suvremenijem izrazu. Ljubav prema čistoći volumena koju je naslijedio od Frana Kršinića, a još više potvrdio u doživljaju posljednjih radova Ive Lozice, usmjerila ga je prema eksperimentima koji su se nadograđivali na živoj formi, nasuprot mnogih iz njegove generacije koji su svoje inspiracije tražili u totalnom rasikidu s figurativnim.

Ono što je nekada inicirao sažimanjem detalja, sada je postalo osnovnim pravilom. I dalje za Sabolića portret znači identificiranje s modelom i u fizičkom i u psihičkom smislu, ali metod je sada drugačiji. On više ne bilježi, nego sumira. Ne opisuje već konstatira. Ne meditira nego zaključuje. Portret sada ima tri dominantna svojstva: sugestivnu konturu, karakterističan izraz i impresivnu duhovnu snagu. Asocijacije na plastiku primitivnih naroda nameću se više kao odraz pristupa modelaciji nego kao izvedba. Jer, izdvajajući izuzetne značajke portretiranog, skulptor je čuvajući njihovu fizičku stranu, naglasak ipak stavljao na psihološki doživljaj, dokazujući time izvanredni rafinman poznavatelja ljudske duše.

Takav stav umjetnika bit će, ubrzo zatim, još više produbljen u smislu oslobađanja forme, što je opet dovelo do utapanja individualnosti u simboliku. Prijelaz obilježavaju dvije ženske glave iz 1956. godine na kojima snaga volumena počinje nadvladavati unutarnju sugestivnost izraza. U godini kasnije nastao je »Čovjek sa šubarom« te »Žena iz Pesarovine« i »Žena s maramom« koji zapravo predstavljaju oproštaj od portretne plastike u njezinom klasičnom smislu. Odlučujući efekt sada preuzima cjelovitost mase sa svojim lomovima u formuliranju figure. Ako se uopće može govoriti o portretu, onda se u ova tri slučaja on treba tretirati kao metafora. Autoru je u tom trenutku bio važan dojam što ga izazivaju lomovi svjetla i sjena na kristaličnim oblicima. Tek asocijacija na ljudski lik dala je izvjesnu ritmizaciju na zaobljenim plohami i sačuvala masu od tendencije da se pretvori u apsolutni kristalični oblik.

Deset godina kasnije Sabolić će do krajnosti pročišćenim formama svojih portreta vratiti humanistički sadržaj. Kako je to kod



Ivan Šabolić: Spomenik u Belišću (izvedeno 1977.)

njega običaj, opet nastaje čitav ciklus ispunjen specifičnim oznakama unutar opusa. Poštovanje sličnosti s portretiranim još je uvijek bazična značajka modelacije. Nadovezuje se naglašavanje markantnog u izgledu i transponiranje psihološkog doživljaja. Kada bi trebalo naći korijene takvog odnosa prema modelu i njegovoj re-kreaciji, onda bi analogije s rimskim portretom bile najbliže za tu fazu kiparova stvaralaštva.

Saživljavanje s ličnošću najzujbudljivije je u slučaju »Portreta Kajfeš« na kojem je skulptor postigao savršenu ravnotežu između prirodne forme i umjetničke kreacije. Notu grotesknog nosi »Portret suca«, dok su elementi sarkazma sadržani u portretu-figuri Picassa. Kako se u većini situacija kipar odlučuje portretirati osobe koje zauzimaju određena mjesta u javnom i kulturnom životu kao što su na primjer Miroslav Krleža, Marin Franičević, Albert Kinert i drugi — zadatak kipara je tim složeniji i deli-

katniji jer publika promatrajući portret automatski traži i odraz onoga što portretirana osoba predstavlja u društvenom životu. Pored profinjenih psiholoških nijansiranja umjetnik je morao angažirati kompletno saznanje o pojedinoj ličnosti, kondenzirati ga u formu i eksplicirati likovnim sredstvima. Taj proces odvijao se u reciprocitetu pojednostavljenja i pročišćavanja oblika, prema bogaćenju sadržaja i inteziviranju fluida što ga ostvarenje zrači. Usprikoš svoje monumentalne statičnosti i smirenosti portreti Ivana Šabolića djeluju izvanredno impresivno zbog svoje unutarnje životne snage i postojanosti.

U toj bogatoj galeriji portretnih ostvarenja posebno mjesto pripada liku slikara Ivana Sebalja. Njegov portret sublimira sve pozitivne odlike majstorova umijeća i zapravo predstavlja zrelo ostvarenje superrealističke morfologije, daleko prije njezina službenog uvođenja u naše prostore. Kod Šabolića to, međutim, nije



Ivan Sabolić: Picasso, 1967.

povođenje za hirom modernosti, već rezultat njegova cjelovitog puta i sazrijevanja. Ostajući uvijek neraskidivo vezan za prirodne oblike na površini i pulsirajuću energiju ispod epiderme, skulptor je realitet varirao od narativnog i ekspresivnog do metaforičkog i reinkarnativnog. U tom lancu portret »Ivana Šebalja« sa svojim fizičkim identitetom, karakternom izražajnošću i psihološkom emanacijom te predmetnim akcesorijem — industrijski proizvedenim očalima, predstavlja domet suvremenog doživljaja portreta ne samo u okvirima naše, već i opće umjetničke produkcije. On je donekle fokus svih istraživanja u toj domeni, ali istovremeno i fokus izražajnih osvjedočenja našeg vremena bez obzira na njihovu mnogostrukost, kontradiktornost i ekstremnost. Ekscerptirajući najvrijednije i najpotentnije sa svih poligona eksperimentalnosti, kipar je preuzimao samo rješenja što su se uklapala u kategorije njegovih razmišljanja, s time da ih koristi u autentičnom obliku i individualnim zahvatom.

Portreti Ivana Sabolića ujedno su određena antologija evolucije što ga je naša figurativna portretistika prošla u posljednja tri desetljeća u svojim najsugestivnijim dometima.

Etape likovnog razvoja Ivana Sabolića tako jasno ocrtane u portretu, donekle se ponavlja-

ju i u figuri. Pandan »Starčevoj glavi« je »Udovica« iz 1948. godine. Skulptor prati prirodni oblik, doživljava ga u njegovoj punoći i snazi, te pri modeliranju poštuje anatomske ritam detalja. Rodinovsko-meštrovićevsko-augustinčićevski utjecaj slabi kod »Torza I« i »Torza II« iz 1949. godine da bi se šest godina kasnije potpuno izgubio na plastikama nazvanim »Figura I« i »Figura II«. Kipar se tada lišio oblina suprotstavljajući im oštre geometrijske plohe. Iako ta faza donekle podsjeća na kubistička rješenja ona ima sasvim drugu idejnu potku. Takva formulacija poslužila je autoru samo zato da se oslobodi organske vezanosti za prirodni volumen. Bila je to težnja da se oštrim rezovima liši deskriptivne slikovitosti i usredotoči na čvrstoću jezgre.

Rustičnost obrade materijala ubrzo je zamijenjena suptilnijim pristupom volumenu. Oblici su zaglađeni i svedeni na svoje osnovne elemente kuglu i valjak, modificirane kroz slobodnu interpretaciju umjetnika. »Jesen 1956« i »Reminiscence« znače sumarno shvaćanje figure u kojem se gubi personalnost, a model istovremeno uzdiže do simboličkih značenja. Izvjesna liričnost prisutna u prvim radovima, potpuno je zamijenjena dramatikom koja na trenutke prerasta i u tragiku što je sugerira sadržaj plastike. I tako dok se s jedne strane smiruje površina skulptura, napetost u njihovoj unutrašnjosti neprestano raste. To izaziva bubrenje oblika, njihovo deformiranje (čemu pridonosi i izbor tema) te izuzetnu podanost svjetlosnim efektima. »Figura«, »Trudna žena«, »Šampionka« te ležeće, nadlaktčene i sjedeće figure također nastale u 1956. godini učvršćuju svođenje motiva na čistoću oblika, povodeći se u nekim slučajevima za simetričnom harmonijom kompozicije ili opet tražeći red u nenametljivim ritmovima volumena.

Slijedeća godina donosi korak naprijed u sazimanju forme i traženju odgovarajuće formule za jedinstveni organizam plastike. Elastična, melodiozna i pomalo lirski linija konture postaje određena i škrtija. Isto se događa i s obradom materijala — masa se sada koncentrira u rasponima između krajnjih točaka zadane teme, pretvarajući čitavu predstavu u kristal. »Muslimanka« je na početku kondenziranja forme u suštini gest s time da obrazloženje pruži gledatelju ugođaj što ga skulptura proizvodi. Blok materijala postaje osnovnom snagom, a mekoću mu daju blagi prelijevi što u igri svjetla i sjene pronalaze svoju punu dimenziju.

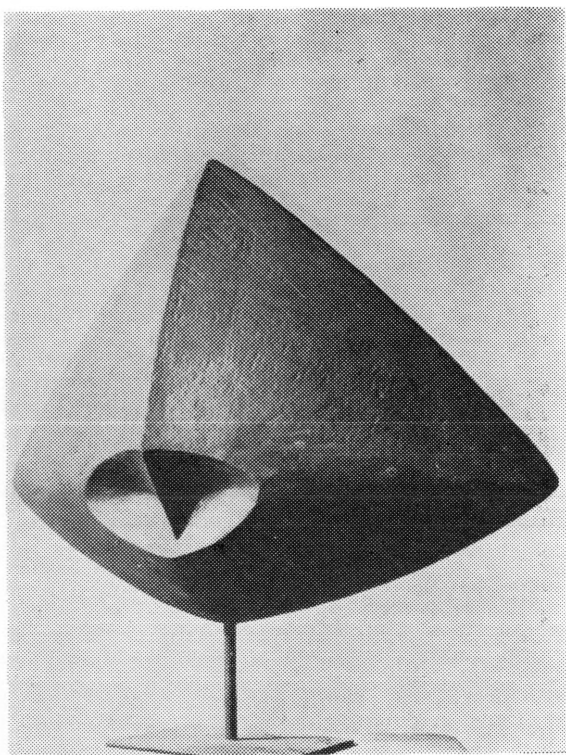
Stav skulptora produbljen je sjedećom figurom nazvanom »Zimsko sunce«, gdje je antropomorfnost sačuvana u konturi bloka i sugestivnoj asocijaciji na prikaz sadržaja. »Žena iz Pizarovine II« pretvorena je gotovo u geometrijsko tijelo koje svojom čistoćom i skladnim kompozicijskim mjerama djeluje više kao apstraktna forma nego simbol. Iz iste grupe izdvajaju se kompozicije »Makedonski motiv«, u stvari šematizirani prikaz žene na konju, i »Žene s koritima« na kojima je autor

ostvario skladni omjer između humanističkog sadržaja teme i njegove oblikovne obrade u smislu metaforičkog značenja. Iz istog razdoblja je i plastika nazvana »Žena« 1957. godine koja označava apsolutnu geometrizaciju ali još uvijek s primisljima na motiv, što upućuje skulptora da na spoju vrhova dviju piramidalnih oblika sa značenjima tijela i glave, ukomponira i treću sa zadatkom asocijacije na lice.

I tako dok s jedne strane vlada geometrizam s druge njegovoj suhoći i tvrdoći odupire se duh plastike. Jer, svodeći motiv na kristalični oblik, kipar se nije lišavao njegovih suštinskih obilježja, već ih je koncentrirao na izuzetne točke, nastojeći time da ih promatraču učini razumljivim i pristupačnim. Ta ovisnost o sadržaju nije dozvolila da se skulptura prikloni apstrakciji. Stoga njegov geometrizam nije bio koncipiran u smislu oslobađanja od deskriptivnog, već samo element u nastojanjima za rasterećivanjem od narativnosti.

Iskustvo u nastojanjima da se do krajnjih konzekvenci liši nebitnog, rezultat će skulpturom što ju je majstor izradio na kiparskom simpoziju »Forma viva« u Portorožu 1961. godine. Svoj motivski korijen ta plastika vuče izravno iz rješenja nastalih 1957. godine s nazivima »Žena iz Pisarovine« i »Žena s maramom«. U osnovi slobodno modelirani oktaedar, bez egzaktnosti i geometrijske odmjerivosti, konturom još uvijek podsjeća na žensku glavu prekrivenu rupcem, ali su sva druga obilježja anatomske prepoznatljivosti nestala. Koncentracija je na čistoći forme, njezinoj uravnoteženosti, odnosima planova i unutarnjoj energiji koja vidljivo pritišće opnu. U svom donjem dijelu ovalna, a u gornjem izdužena u šiljak, ta plastika stoji na samoj granici odluke — zadržati motivski identitet inspiracije ili totalno negirati realističke poticaje. Sabolić se odlučuje za ono prvo te u gotovo centru ispupčenja urezuje isti oblik, ali sada kao konkavnu antiformu s naglašenom pregradom. Ta intervencija donosi radu suštinsko fizionomijsko značenje, pa otuda i logičan naziv »Žena s rupcem«. I tako dok je »Žena« iz 1957. godine geometrijski sublimirani oblik lika, »Žena s rupcem« iz 1961. godine metaforičko je zgušnjavanje ženskog lica, odnosno glave. U oba slučaja kipar u pojednostavljenju, čistoći i jednostavnosti kroz znak i pojam teži sadržajnom tumačenju.

Purizam iz toga razdoblja ipak neće u potpunosti zadovoljiti istraživačke porive Ivana Sabolića. Ona u njemu vječna težnja da razotkrije psihološke konstelacije, zatiče određene situacije karakternih manifestacija i postaje komentatorom izvjesnih događanja — nagnala ga je da se vrati realističkoj figuri. Jasno da taj povratak nije mogao proteći u mehaničkom prihvaćanju sagledanih oblika. Svoju angažiranost skulptor će usmjeriti prema groteski. Primjer takvog razmišljanja je kompozicija »Lutke na vrtuljku« iz 1966. godine — koja se sastoji iz muške i ženske figure posjednute u lebdećem položaju. Ti likovi bez ruku i stopala ukočenih su tijela s pogledima uperenim is-



Ivan Sabolić: Žena s rupcem, 1961 (na simpoziju Forma viva u Portorožu)

pred sebe u prazno. Tako impostirani s po-manjkanjem bilo kakvog nagovještaja aktivnosti — rječiti su primjer rezigniranih ličnosti prepuštenih hirovima životnog vrtuljka, bez ikakvih ambicija i energije da se suprotstave vrtlozima i tokovima u kojima su se našli. Pretvoreni u lutke izazivaju istovremeno i sažaljenje i bijes, prezir prema nemoći ali i bunt zbog mumificirane vitalnosti. Taj svoj obračun s onima u takvom stanju, kao i onima koji su ih doveli u taj položaj, kipar potencira i modelacijom likova. Tijela su, također, svedena na opuštenu masu bez estetske komponente a stavljanje u poziciju nametnutog naglašava svu neprirodnost situacije. Ipak, glavne značajke sadržane su u portretima tog para lutaka. Ta lica, zatečena u vlastitoj bespomoćnosti, istovremeno izražavaju bol i prepuštanje sudbini, žalost, ali i primisao na izbavljenje. Koliko komična, toliko i tragična ova skupina skulptura Ivana Sabolića sigurno načinje određene probleme nove figuracije, koja se ne zadovoljava samo s vjernim prenašanjem prirodne forme u materijal, već i otvaranjem akutnih polemika o društvenim odnosima suvremenog svijeta.

Toj skupini skulptura može se pribrojiti i portret-figura Pabla Picassa iz 1967. godine. Sje-

deći goli lik slavnog slikara s raširenim rukama i pogledom uperenim ispred sebe — postaje personifikacijom jedne čitave epohe koja je, suočena i sukobljena s preživljenim ekonomskim, moralnim, društvenim, umjetničkim i svim drugim kanonima prijašnjih stoljeća, ponudila svijetu novi, istinitiji pogled ne samo na svijet oko sebe već i na onaj u sebi. Tijelo namreškane kože, ali snažnih unutrašnjih otkucanja, suprotstavlja se prostoru oko sebe kao čvrsta masa čiji fluid radira u neograničenim količinama. I opet, majstor portreta Ivan Sabolić kondenzira u Picassoovom licu sve dileme života u traženju čovjekove definicije. Kao da su se u jednom trenutku raspale sve etičke i estetske norme i ostao razgoličen čovjek nasuprot čovječanstvu. Začuđen i zatečen vlastitim pitanjem: »Što sam ja vama, a što vi meni?«. Kipar se pridružuje govorom oblika stavlajući sarkazam i dramatiku pred dilemno postojanja i stvaranja.

U toku svog kiparskog djelovanja Ivan Sabolić izradio je i veći broj spomenika — u Ugledu 1950. godine, u Rovinju 1954., u Zagrebu 1965., u Tuzli 1956., u Koprivnici 1955., u Kostajnici 1956., u Nišu 1964., u Belišću 1976., u Kutini 1978., u Žmanu 1979. i u Kutini — skica 1976. godine. Kod spomenika s tematikom iz narodnooslobodilačke borbe naglašen je element deskripcije i herojske poze. Na rješenju u Rovinju prevladava linearnost, šematizacija oblika i pojmova u perforiranom reljefu, te harmoničnost ikonografski bogate kompozicije. »Spomenik rudarima palim u husinjskoj buni 1920. i u narodnoj revoluciji 1941-5.« ima, također, naglašenu borbenu pozu, ali i određenu strogoću u oblikovanju. Na partijama odjela skulptor se odlučuje za oštre rezove što u mnogome podsjeća na njegove radove gdje je sklon formuliranju likova geometrijskim tijelima.

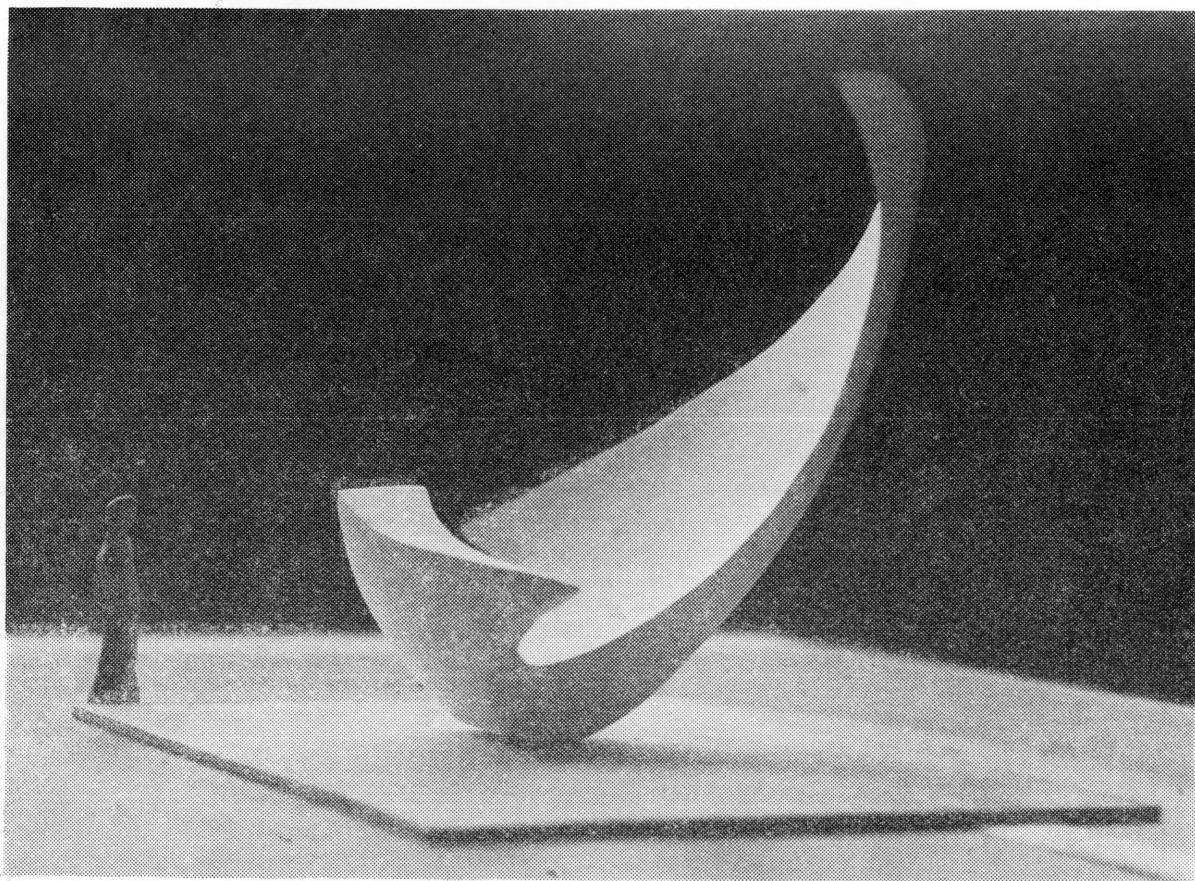
U općoj klimi priznavanja definitivnog prava građanstva apstrakcije u domeni javne spomeničke plastike, jedno od takvih rješenja, u tragu ličnog razvoja, ponudio je i Sabolić. Spomenik palim borcima i žrtvama fašizma podignut u predjelu zvanom Bujanj u Nišu od 1960-4. godine popularno nazvan »Stisnute šake« što izrastaju iz tla — predstavlja domet kako određene situacije, tako i kipareve invencije. Te tri ruke sa stisnutim pesnicama što izviru iz zemlje natopljene krvlju — prekidaju u likovnom smislu svoju formalnu vezu s predmetnim i pretvaraju se u simbol koji djeluje kompaktnošću mase, rustičnošću strukture i energijom prodora u prostor. U smislu još radikalnijeg purificiranja forme sa svjesnim prelaskom u čistu geometrizaciju, autor će se susresti u radu na spomeniku integriranim tvornicama u Belišću iz 1977. godine. To je, zapravo, fontana sastavljena iz šest kružnih različito velikih posuda — čije preljevanje vode označava spoj u jedinstveni organizam.

Pluralizam pogleda na spomenički zadatak vratit će kipara 1978. godine dva desetljeća ranije koncipiranoj ženskoj ležećoj figuri. Uvećana i modificirana ona kroz svoj novi zahtjev

— kao kontrast tehničiranom ambijentu tvornice petrokemije u Kutini — progovora o toplini i vitalnosti ljudskog tijela. Za spomenik partizanskom trabakulu što je postavljen 1979. godine u Žmanu, Sabolić se opet vraća jednostavnoj i čistoj, geometriziranoj formi ali kao i u svojim ostalim radovima dovoljno razumljivoj da predoči osnovnu ideju i sadržaj plastike. Obline, šupljine i elegantne meke linije daju posebnu draž tome rješenju jer s malo mašte može se sagledati da je majstor u tijelo trabakula inkorporirao i snagu vala, te time čitavu kompoziciju dinamizirao. Element pokreta još će jasnije doći do izražaja na skupinama plivača — natjecatelja, koncipiranih na stupovima iznad olimpijskog bazena u Kutini iz 1976. godine. Ta tijela što lebde zapravo su uzgibana masa puna snage, zamaha i čvrstine. Vrativši se figuraciji Sabolić to čini opet na sebi svojstven način. Iako je vjeran oblicima ljudskog tijela on ih anatomske raščlanjuje na volumene mišića, naglašavajući motoričku snagu kretanja, odnosno plivanja. Uzajamni odnosi horizontala pojedinih tijela i zamaha ruku korespondiraju do te mjere da sugestivno izražavaju radnju. Sve je podređeno dinamici kretanja — a ona opet logički izvire kako iz položaja figura tako i njihove suptilno ritmizirane simbioze u organizam nabijen nezadrživom energijom. To je sigurno jedno od najzbuđenijih spomeničkih rješenja kipara s neprikosnovenom gotovo superrealističkom predstavom tijela plivača u vodi.

Kiparski opus Ivana Sabolića lanac je upornih i inventivnih istraživanja. Iako je njegov razvojni put tekao od podržavanja prirodnih oblika do svođenja figure na znak, njegova se tematika nije promijenila, a isto tako ni odnos prema objektu. On nikada nije izgubio pupčanu vezu s prirodom i životom i zato im se uvijek i ponovo vraća s punim povjerenjem. Središte njegova zanimanja bilo je i ostalo: čovjek. On ga zaokuplja kako zbog svog izgleda, tako i zbog svojih duhovnih manifestacija. Zanimaju ga odnosi, suprotstavljanja i harmonije s kojima se pojedinci sukobljavaju ili prilagođuju društvu. Privlači ga čovjek u akciji ali i meditaciji — čovjekov čin ali i njegova misao. On traži od forme da protumači ne samo ono što se vidi već i ono što se osjeća. Premda neke figure gube vizualne kontakte s modelom, vezanost s njihovom sadržajnošću nije nikada prekinuta. Ivan Sabolić je psiholog — manifestantnije u portretu a suzdržanije u figuri, ali u oba slučaja s jednakim entuzijazmom istražuje najbliže kontakte s motivom svojih promatranja na valovima senzibiliteta. Takav proces oslobađa skrivene osobine i autora i modela re-kreirajući ih u novu formu koja promatraču prenosi sukus doživljaja jedne ličnosti ili motiva.

Preko tri desetljeća djelovanja Ivana Sabolića ostavila su vidan trag u hrvatskoj i jugoslavenskoj skulpturi. Polazeći od pozicija purificiranja forme on je odolio iskušenjima čistog



Ivan Sabolić: Spomenik partizanskom trabakulu, 1979. (Žman)

geometrizma, zadržavajući uvijek u svojim djelima kategoričko prisustvo čovjeka. Brojne nagrade i priznanja kao i pozivi za sudjelovanje na nizu reprezentativnih izložbi u zemlji i inozemstvu, kao i kiparskim simpozijima — bili su potvrda da njegov rad nailazi na odjek u društvu. Beskompromisna borba za humanistički sadržaj umjetnosti i njezinu angažiranost u suvremenom svijetu, nije kod Ivana Sabolića bila samo teoretska postavka, već je te stavove nastojao da svim svojim kreativnim potencijalima provede u život i odrazi u svojoj skulpturi.

Čovjek u interpretaciji Ivana Sabolića živ je i istinit, prepoznatljiv i razumljiv, jednostavan i dostojanstven. Takav je i Ivan Sabolić kao umjetnik — čist u formi, jasan u ideji i blizak u osjećanju.

Bibliografija Jurja Baldanija o Ivanu Saboliću

Radio Zagreb — emisija »Govorimo o likovnim umjetnostima« 19. VII. 1968.

Časopis »Kaj« broj 7—8 od srpanj — kolovoz 1968.

Radio Zagreb — emisija »POPS« 18. VI. 1977.

Predgovor katalogu izložbe »Dva decenija hrvatskog kiparstva 1955—75« Zagreb 5. VII. 1977.

Studija »Jugoslavensko angažirano, socijalno i revolucionarno kiparstvo« u knjizi »Revolucionarno kiparstvo« u izdanju »Spektar« Zagreb ožujak 1978.

Biografija Ivana Sabolića

Rođen u Peterancu 1921. Diplomirao na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu sa specijalkom kod prof. Antuna Augustinčića u Zagrebu.

Izlaže na izložbama ULUH-a, SLUJ-a, izložbi Umjetnosti u revoluciji 1959. u Zagrebu, na I. i II. Trijenalu likovnih umjetnosti u Beogradu, na Zagrebačkom salonu 1966. i 1970. izložbi nagrađenih likovnih umjetnika Hrvatske 1968 — Moderna galerija JAZ-u, Savezna izložba SLUJ-a — Sarajevo 1976 — Skenderija, Poreč — Anale — (u dva navrata izlagao), itd.

Sudjelovao na izložbama jugoslavenske umjetnosti u inozemstvu i na međunarodnim izložbama: izložba evropske umjetnosti XX. stoljeća u Lancaster Galery u Londonu 1952, Moderna umjetnost Hrvatske u Erlangenu 1957, izložbi jugoslavenske umjetnosti u Pragu 1958, Mediteranskom bijenalu u Aleksandriji 1959, na izložbi jugoslavenske skulpture u Lausanni 1962, na izložbi Trigon u Grazu 1963, izložbi jugoslavenske skulpture u Budimpešti 1965/66, izložbi jugoslavenske umjetnosti u galeriji Poljske armije u Varšavi 1967, izložbi Petorice u Beču 1967, izložbi Međunarodnog Prijateljstva u Sloven-Gracu 1967, izložbi jugoslavenskih dostignuća u Parizu 1969, na izložbi u organizaciji Centralnog doma JNA Beograd u Moskvi 1973. i Pekingu 1974.

Samostalne izložbe: Zagreb — Umjetnički paviljon 1957, Beograd — Centralni dom sindikata SFRJ 1958.