

znaje o naravi svijeta ili neka sa-
svim subjektivna unutrašnja ras-
položenja — nitko izvana nikad ne-
će saznati. No iz posljednjih Pregeljevih slika sve jasnije se razabire kako se raniji poredak oblika i figura naprosto drobi pred naletom odnekud oslobođene energije. Slika i dalje ostaje u djelokrugu simboličkih tema, ali te teme sada nisu meditirane, one kao da su od samog umjetnika (u samom umjetniku) iznova proživljene. Figure za koje smo prije rekli da se čine isklesanim od nekoga tvrdog i postojanog materijala, sada se čine kao da su od najranjivije organske tvari. U košmaru koji zahvaća umjetnika i koji na nas kao gleda-
oće prelazi, te figure (sada, zapravo, samo njihovi znaci) kao da su od mesa kojem je strgnuta vanjska koža. Ili to više nisu ni figure (ni njihovi znaci), nego neka posve neraspoznatljiva stvorenja — možda embrioni, ili možda leševi — u potpunoj bezobličnosti svoga fizičkog stanja.

Zna se ponekad u umjetnosti dogoditi da strahovi kojima je slikar kao osoba obuzet probiju sve estetske obveze i prodru u sliku kao is-povijest o nekim posljednjim stvarima. U godini i mjesecima pred smrt Pregelj je iznio iz sebe više takvih ispovjednih slika, no opaki *Polifem* iz 1967. valjda je najzudljivija. Ne samo vizija, ne samo forme i figure, nego i rukopis kojim su ta vizija i te forme i figure zaustavljene na platnu, čak i sâm nesigurni i drhtav potpis prezimena umjetnika uz donji rub platna, odaju paniku koja je umjetnika tresla dok je možda s krajnjim izdancima snage tu sliku iznositio na vidjelo. Teško je bilo gdje u suvremenoj umjetnosti naći tako sumornu sliku-oporuku: nakon takve slike, umjetnik koji ju je iz sebe istrkao teško da je mogao i imao bilo što drugo reći.

Početak osamdesetih godina protječe u znaku nastupa nasilnog i divljeg slikarstva, u znaku pojave i

obnove raznih vrsta i podvrsta ekspresionizama, i u sklopu takve klime današnjim su umjetnicima bliži oni koji su u prijašnjim razdobljima zastupali tome srodna i bliska raspoloženja. Za ekspresivno krilo umjetnosti osamdesetih godina u Sloveniji, za krug umjetnika što se okuplja oko Eburne, Pregelj se može smatrati ključnim duhovnim prethodnikom, iako među njima (dakle između Pregelja i mlađih) razumljivo postoje i znatne razlike. Jer, donedavna »nova slika«, ma koliko bila ekspresivna, ma koliko bila halucinantna, u suštini je varljiva, zaigrana, eruditska, fingirana; ono ekspresionističko u njoj odaje sjećanje (iako ne mora značiti i citiranje) uzora povijesnih ekspresionizama. Tvorac te »nove slike« ne voli se, zapravo, ispovjedati i ogoljivati; prije će biti da na lice stavlja masku patetičara iza koje se vješto krije. S druge pak strane, zbog svoje kulture i svoga odgoja, zbog svoga shvaćanja poziva umjetnika, Pregelj za takvu igru prerušavanja nije znao, a da je i znao, sigurno je ne bi prihvatio kao svoju. Drama postojanja, istinsko uzbuđenje ispovjednika, vjera u sliku kao nosioca egzistencijalnih poruka — to je ono što ga zaokuplja, a u čemu ga današnji umjetnici ne mogu i ne žele slijediti. Ono u čemu su, međutim, on i oni ipak bliski, jest shvaćanje slike kao neke vrste *razvaline koja se gradi*: slika je u tom stanju akumulacija ikonografskih i plastičkih znakova koji se među sobom jedva drže, koji se ne usuglašavaju, nego se naprotiv sukobljuju i potiru, kao da će se istog časa pred našim očima survati tamo gdje više neće biti nijedne čvrste točke. No usprkos osjećanju što se takvim nudi, iz svakog centimetra boje, iz svakog traga poteza na toj slici-razvalini vidi se da ona ipak nastaje kao plod neke brižljive volje da se održi, da opstane, da nam nešto kaže, čak i kada to što nam kaže nije ni po nju ni po nas nimalo povoljno i utješno.

na kraju stoljeća

izložba zlatka
kauzlarića-atača
u galeriji »ars«
u ljubljani

željka čorak

U Galeriji »Ars« u staroj Ljubljani održao je Zlatko Kauzlaric-Atac svoju brojem eksponata neveliku, ali izborom retrospektivnu izložbu. Taj reprezentativni zagrebački slikar srednje generacije dosad je u slovenskoj sredini bio poznatiji kao scenograf, pa je ta izložba bila značajna zgoda da se predstavi i »čistim« dijelom svoga opusa. Privlačan, ali relativno mali prostor galerije mogao je u jednoj čistunskoj koncepciji postaviti onemogućiti izlaganje većeg broja slika; no kao i uvijek kad se prihvati poticaj nevolje, ona dovodi do neočekivano kvalitetnog rješenja. Atac je izvjesio svoje slike »u svim smjerovima«, jedne do drugih, jedne iznad drugih, a veliki komadi na mekim platnima savili su se i preko kutova prostorije, pretvarajući se od ploha u volumene. Tako je Atac osigurao cjeloviti i žestok »atak« svoje figuracije na gledaoce. S jedne strane, u tome je dosljedno došao do izražaja njegov scenografski talent i nagnuće, a s druge, takvom je postavom postigao i stanovitu »stilsku« obojenost. Ona svakako pripada novom, »postmodernom« ukusu ovih kasnih desetljeća, humorno rekreirajući atmosferu starih »galerija slika«.

Atac je jedan od onih stvaralaca s pomoću čije posebnosti vrijeme kazuje i stanovite svoje opće zakonitosti. Njegov put sadrži naznake o razvoju i motivacijama takozvane nove figuracije. Započeo je vjerujući da su semantička preciznost i prepoznatljivost likovnog idioma nužan uvjet za društveni angažman likovnih umjetnosti, a da je taj društveni angažman umjetnosti — kao neposredna kritička reakcija na dnevnu stvarnost — njezino egzistencijalno pokriće. Važno je spomenuti da je Atac bio jedan od osnivača i do kraja ustrajni član grupe »Biafra«. No budući da se, kao što je poznato, dvaput ne može stati u istu rijeku, taj se angažman počeo ostvarivati novom, uvećanom brzinom i surovom patetikom u »proizvodnji« lika. U ge-

nezi Atačeve figuracije mogu se očitati neki, prostorno i vremenski bliži i dalji, svjetski i domaći poticaji koji su se miješali i korigirali: od Francisa Bacona do Krste Hegedušića i Miljenka Stančića. U Hegedušića bliska mu je bila trpka vizija stvarnosti i portretiranje naličja stvari; u Stančića — smisao za nejasnoću i misterij onoga što se zbiva ispred naličja, odnosno iza lica. Kombinirajući brzu izravnost crte i zamućenost mrlje, s mnogo rukopisne strasti, Atac se ne bavi toliko »ikonografijom« događaja koliko njegovim vremenom, njegovim prolaženjem (repovi vuku komete). Od »zdravih« poruka i sugestija iz mlađeg doba stoljeća, sve osjetljiviji postaje za neodoljiv zvuk fin de sièclea (u rimi: bivšeg i nastupajućeg). Tako prizori prolaženja postaju prizori prolaznosti.

Atac se, u slikama i crtežima, koncentrira na sam ljudski lik (inače se intenzivno i veoma uspješno baveći »opremom« i »ispunom« prostora na području scenografije i arhitekture enterijera). Ljudski lik njegov je pejzaž, njegova živa i mrtva priroda. U portretima, posebno pak u brojnim aktovima gdje se intenzivna senzualnost dodiruje s ironijom, Atac pokazuje upravo boldinijevski senzibilitet i artizam. No taj se ne iscrpljuje u vještini lovca na leptire kojemu ne bježi ni lik ni hip. Svi Atačevi »trenuci« slažu se u neku vrstu »zdenca života«, u sustavno orkestriranu temu »od kolijevke pa do groba«: od lica djeteta do rupe u lešini koju je Atac podijelio s Rembrandtom, otvoreno formulirajući pitanja veća od dnevnih — kakav nam je već običaj na krajevima stoljećâ.

