

grgo
gamulin

**jedan
vitalistički
trenutak
borke
avramove
i problem
organičke
apstrakcije
u hrvatskom
kiparstvu**

1.

Prije i poslije svoga sintetičnog trenutka Borka Avramova dostizala je svoje izražajne vrhunce: to su najprije bili Brđani, a poslije, 60-ih i 70-ih godina, portreti ponekad maksimalno svedeni, ali i vitalna tijela žena ili pak klasični djevojački likovi čistih profila. Uvijek kao neko osvrtanje: na zemlju djetinjstva, na zaboravljene praoblake, na sjetnu ljepotu žene, a i jednu tvrđavu (spomenik na brijegu) bila je zamislila za svoju makedonsku zemlju. Možda će neki od njenih portreta – visoki dometi portretne umjetnosti u Hrvatskoj! – zaista ostati kao njeni osobni znaci (ikone, rekao bi Herbert Read), ali u širokom registru semantičkih pozadina na kojima se ocrtavaju skupine radova u opusu ove kiparice, „Bizoni” će vjerojatno ostati kao sretan trenutak u kojemu su iz sjećanja, iz mitskog dodira s nepoznatim animalnim snagama, briznuli čisti izvori nadahnuća. Spoznao sam to možda tek u trenutku kad sam, posve slučajno, naišao na mnoštvo crteža kojima je ona u određenom razdoblju (1961/62) tražila zatvoren oblik i najveću moguću koherenciju.¹

Bio je to doista samo jedan trenutak, ali je teško oteti se pitanju: zašto je tako kratko potrajao? Jesu li navrli drugi duhovni interesi? Je li kiparica osjetila da je organička skulptura (na svome logičnom putu prema organičkoj apstrakciji) već bila zakasnila?

2.

Ali ne bismo smjeli smetnuti s uma da je veliki „torzo” Alberta Vianija datiran s 1956–1962. godinom, te da Raffael Benazzi svoj „Brest” radi 1962. a Piotr Kowalski „Kalotu 4” tek 1961. godine. Naravno, to je poratna razvojna linija – dok veliku parabolu od prije rata (Brancusi – Arp – Laurene) treba smatrati parabolom utemeljitelja.² U nas, poslije sintetičkog torza Ive Lozice neposredno uoči okupacije, krenuo je tim putem najprije Vojin Bakić; ali bio je to, rekao bih, *izbor stila*. Bakić je, naime, u tom trenutku „otapanja” morao nekamo krenuti, a redukcija pojedinosti i svođenje oblika na jednostavne, zaobljene volumene bio je „najprirodniji” put, utrt i u nas nekim kipovima Ivana Meštrovića, pa i samog Frana Kršinića. To se kod Vojina Bakića dogodilo u godini 1952. između „Torza I” i „Torza II”.³ S ovim je posljednjim on dosegao razvojni stupanj spomenutog „Torza” Ive Lozice iz već ratnih godina.⁴ Da je tada (u unutraš-

1

Katalog izložbe u Skopju 1954. (za rana djela); katalog izložbe u Zagrebu 1962. (s bizonima), kao i u Skopju 1972; katalog izložbe s portretima u Zagrebu 1981.

2

H. Read, *Istorija moderne skulpture*, Beograd 1966, sl. 195, 198, 200. – A. M. Hammacher, *Die Entwicklung der moderner Skulptur*, Propyläen Verlag, 1973, sl. 140, 144, 146; 228, 242; 190, 191 (s iscrpnom bibliografijom).

3

M. Prelog, *Vojin Bakić*, Zagreb 1958, sl. 4, 5; 7, 6; 9.

4

C. Fisković, *Ivo Lozica*, Split 1979, sl. 3.

njem Bakićevu promišljanju) bila riječ o izboru stila, dokazuje i njegovo stilsko oklijevanje: „Autoportret” iz 1952. rađen je rezanim oblicima, a donekle i „Spomenik Marxu i Engelsu” iz 1953. Pogotovo je „rezan” još kasniji „Spomenik Stevanu Filipoviću” u Valjevu. Ali s „Glavom” iz 1953/54, te s onom iz 1954. (nestalom u požaru), Bakić je „našao” svoj izraz koji će zadržati do 1958. Od tog će se vremena njegovi oblici početi „razlistavati”; očito, tangente koje su dolazile sa strane, ili su se „osjećale”, vodile su i ovoga našeg kipara nekamo naprijed, nije lako ostati *na jednom mjestu*, i održati se. Nije lako otvorenih očiju i ušiju prolaziti kroz desetljeća (koja su se već dogodila), znati sve, a ne micati se s mjesta.

3.

Ali s tim smo problemom već u dodiru s kobnim pitanjem modernog kiparstva i slikarstva (i ne samo njihovim), koje glasi: koja je sudbina umjetnosti u ovom poznom vremenu, i sudbina naše civilizacije uz to? Je li ona određena *nečim* ili *ničim*, s nekim smislom objavljenim ili pronađenim, ili barem s nekom svrhom, postavljenom ili naslućenom? Da, Henry Moore je govorio o mahovini i korovu koji su „od gotike naovamo” sakrili formu (što je, usput rečeno, netočno u pogledu gotike, kao i onoga što je poslije nje došlo) – ali upravo je Mooreovo djelo blistav primjer *sudbinskog* i *ljudskog*. Teško je, nadalje, povjerovati da Donatello, Michelangelo, pa i Bernini, a rekao bih čak i Juan de Juanes, nisu posjedovali „svijest o formi”. No možemo naslutiti (ili dopustiti) da je Henry Moore pomišljao na zgusnutu, a ipak vitalnu formu, ili nešto tome adekvatno. Sigurno je da je od Brancusija dalje upravo eksplozivni razvoj skulpture premašio sva očekivanja, i da je ekspresivna snaga i raznovrsnost, a rekao bih čak antropološko značenje kiparstva danas (možda) više nego ikad i sudbinsko i, ujedno, izražajno.

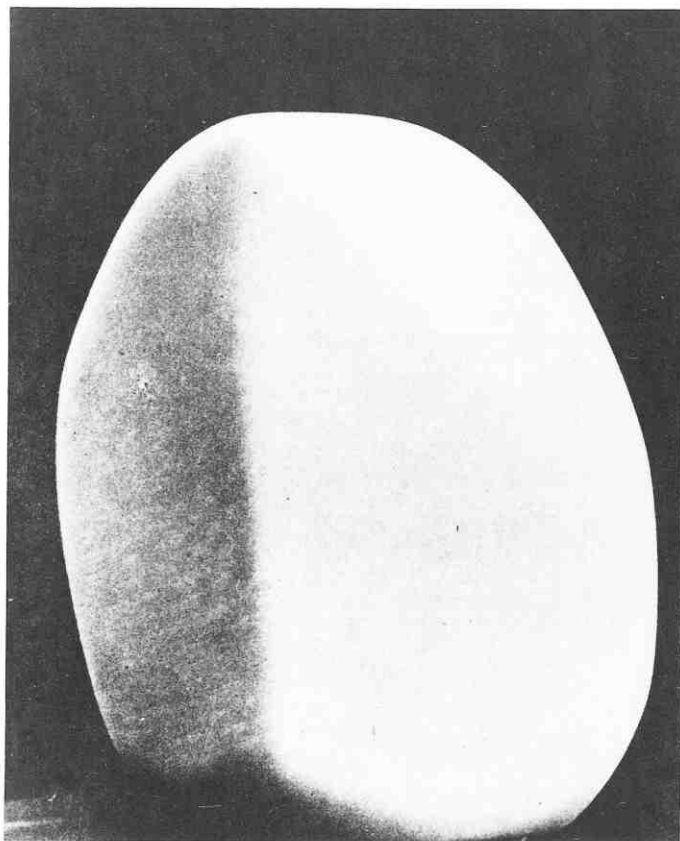
Henry Moore je, naravno, „imao sreću” što je, poslije Picasoa (itd.), a i usporedo s njime, dostigao na vrijeme golemo znanje: upravo je naša „komunikacijska civilizacija” bila probila (ako ne i razorila) sve prostorne i vremenske granice, i on je naprosto počeo lebdjeti iznad povijesti; svojom sintetičnom i novom morfologijom digao je nove velike „znakove”, i gotovo da je „napučio” nekoliko katedrala.

4.

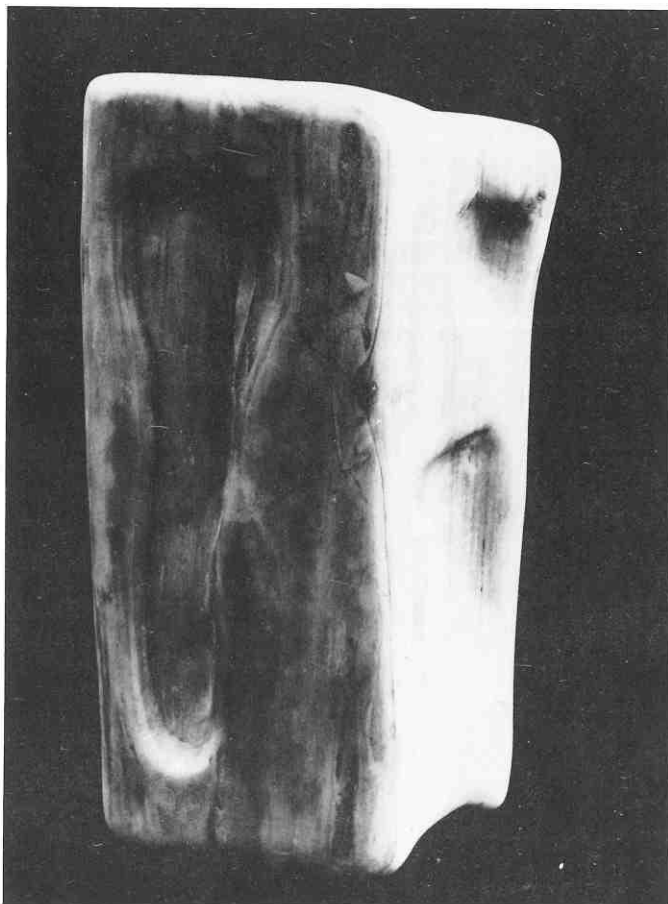
A dobro se sjećamo kako je Rodin čeznuo za katedralom (ili smo se to samo mi žalostili što je on nije imao?) – pa je, iz očaja, ipak počeo raditi na njoj: i, za divno čudo! – dovršio je čak cio jedan portal: bila su to „Vrata pakla”, a to je postao i ostao koban miljokaz i veliki znak novog vremena. Na vrhu tog portala Rodin je umjesto Boga-oca stavio „Mislioca”.

A što su mogli učiniti drugi?

To mi se pitanje ponovo nametnulo, nedavno (1983), na izložbi Ivana Meštrovića. Klesati, vajati, rezati bez katedrale ili hrama? Bez vjere ili s vjerom profanom, povijesnom, puč-



kom, dinarskom – kako je to moguće kiparima koji su kroz vjekove ipak prvenstveno stvarali bogove ili za bogove, izokrenutu („otudenu”) sliku čovjeka, antropološku, recimo, projekciju naše male sudbine? Mogu li nastati ikone bez nimbusa, to jest bez svetosti? – to je pitanje Herbert Read ipak zaobišao, no što mu je drugo i preostalo usred ove civilizacije toliko profane i profanizirane? – A Ivan Meštrović pokušao je učiniti nemoguće: vratiti se sa zemlje na nebo, od metafizike do metafizike, pa je tako njegov narod nacionalnih divova odjednom (još prije rata) nestao, a s biblijskim prorocima, i kršćanskim, javila se i „nova” morfologija, gotička, pa asocijacije istočne i sredozemne – ono što ni naša ni svjetska kritika nije shvatila: očajničko traženje semantičkog polja koje je ljudska svijest izgubila – a tako je i došlo do one Moorove „svijesti forme” ili o formi! – pa sada: trebalo je ponovo napučiti prazno nebo. Ivan Meštrović *ušao je u prošlost*, tražio je gdje se nešto može naći; u planinama, pa u povijesti svoga kraja, a našao je prizore i godine pakla i patnje – i to je njegova umjetnička sudbina. Spasavao se kasnije ljepotom („Psihe”) u vrijeme Picasoa i konstrukcije koju je optimistička vizija povijesti stvarala (Pevsner, Gabo, „Bauhaus” sve do Maxa Billa) – a kada je došlo vrijeme Armitagea, Chadwicka, Liptona i Roszaka i Duška Džamonje i vrijeme našeg Vojina Bakića, i Koste Angeli-Radovanija, i Borke Avramove, što je tada mogao Ivan Meštrović u svom ekscentričnom, tuđem obzorju, s izgubljenim ili zaboravlje-



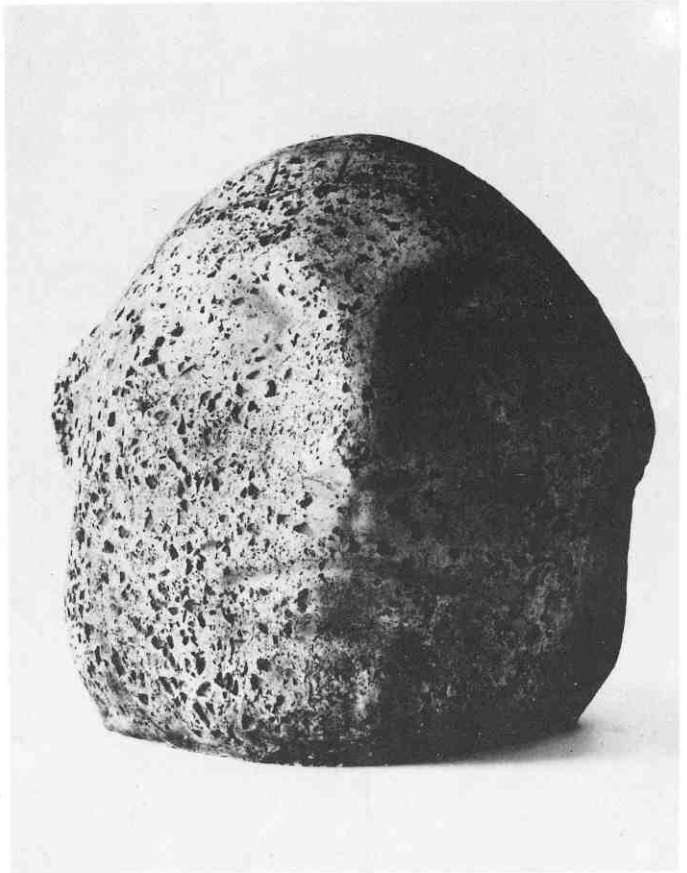
nim semantičkim poljima? Znamo (ili bi trebalo da znamo) da je prošao u svom životu kroz bogata izvorišta i dosezao vrhunce Rodina, Bourdella i Maillola, a onda je izgubio zavičaj koji je već bio pronašao, ili je barem mislio da ga je pronašao – što je, zapravo, jedno te isto – i umjesto stvaranja počelo je *gledanje*. Njegovo kiparstvo od tada „promatra” svijet oko sebe, i to baš u Sjevernoj Americi, daleko od Sredozemlja.

5.

Izgubljena semantička polja! Značenja koja su propala, ili su bila uništena! Raskidani kontinuitet simbola i vrijednosti no možda je bolje reći: života – to nije bila samo sudbina Ivana Meštrovića: cijela je umjetnost, zapravo, poprište te drame. To je grčka drama, svi to dobro znamo, s poznatim završetkom, ali ovdje sada mislim na ove naše konkretne pute i razvojne parabole: na Franu Kršinića koji je u Sredozemlju ostao, u svom krugu vrijednosti, i očuvao (što je velika prednost i možda nedostatak ujedno) apsolutnu koherenciju znaka i značenja; na Kostu Angeli-Radovanija koji je, u tome smislu, Kršinićev pravi nastavljatelj (ali ne i sljedbenik) u težnji: s ograničenim tematskim poljem pokušati postići što veću svijest o formi – bez nimbusa i izvan svakog portala, ali

u toj formi sakriti (zgusnuti) svoju ljubav prema životu ili, barem, svoje pristajanje na nj. Zacijelo, to je pristajanje na svoj način bilo ujedno i odustajanje (od strašnih prostora prošlosti i sadašnjice, od istraživanja beskrajnosti i kiparskih mogućnosti u tom beskrajnosti). Da, preostao je još i portret kao traženje ljudskosti i ljudske dimenzije u svemiru, a nije slučajno što je i Borka Avramova upravo u portretu nekoliko puta dosegla najvišu razinu u hrvatskom kiparstvu, i zacijelo ne samo u njemu.

Nema dvojbe, riječ je o umjetnosti, dakle o kriteriju *kako*, a ne *što*. – Pa ipak, onaj posljednji antropološki (i estetički) problem: zašto ili, točnije: *za što*, vratit će nas uvijek nanovo na početak i izvorište: odakle i kamo? Iz kojih *pobuda* ili iz koje *nužnosti* krećemo u ovu umjetničku pustolovinu? Jesu li nam dovoljni znakovi bez značenja, ta mučna kontradikcija, ne u adjektivu, nego između dvaju subjekata, koja će nas (iza granica svakoga određenog htijenja) dovesti do estetike „čiste” egzistencije: do stvaranja oblika koji nisu znakovi, ni fetiši, premda često glume fetiše, niti su mimetička htijenja, niti su osobne ekspresije – ako je moguće da to ne budu. Bez namjere, bez motivacije, s pokidanim zajedništvom (što je opustilo i zemlju i gradove, jer misli su o budućnosti ugasle, a to znači o smislu), ona „svijest o formi” postala je *spes ul-*



tima, posljednje utočište u „pustoj zemlji” ili – što nije mnogo bolje – u „izgubljenom raj”. Pa listajući knjige s reprodukcijama ostajemo zaprepašteni: kojem je boštvu ovo sve podignuto, ili bolje, kojem je novom raj u ovo dosuđeno i pripremljeno?

6.

Uvijek se nešto slično pitamo i uvijek se nešto takvo dogodi kad neku veliku nadu izgubimo: pišemo „Paradise lost” i pjevamo rezignirane poeme o „Wastelandu”. Tako je bilo i poslije velikog pokolja, ovoga posljednjeg, i Hirošime, i potonuća Utopije, i na toj pozadini promatramo (nekadašnju) pojavu Ivana Meštrovića i, recimo, današnju Duška Džamonje. Kod prvoga traženje nacionalnog mita, zatim „uzašašće” od povijesti (naroda) do neba, pa povratak znanj ljepoti, mladoj, gotovo infantilnoj; kod drugog se mračna ekspresija javila gotovo odmah, da bi kasnije kipar prešao na poetizaciju čistih volumena što su tankim aluzijama opijevali suvremenu civilizaciju. Čudno je to kako sam stil i morfologija stila sami po sebi postaju magnetska jezgra koja vlastitom inercijom stvara stvaralačku indukciju. U tom slučaju sve zavisi od imaginativne snage umjetnika: u slučaju Josipa Zemana ona će se ograničiti na jednostavnu morfološku ig-

ru, kao u skulpturama Branka Vlahovića ili Ljubomira Karine, dok, na primjer, u Beogradu oblici Ota Loga nastaju kao slobodne kreacije („znakovi bez značenja”) bez čvršće morfološke kohezije.⁵

Navodim te primjere kao pokazatelje raznih situacija koje nastaju u semantičkoj praznini. Nije, očito, Vojin Bakić mogao ostati i opstati s motivima narodnooslobodilačke borbe i tome slično. Neki realizam u umjetnosti usred 6. i 7. desetljeća bio je psihološki nemoguć, kao što je bio nemoguć (bez obzira na utopijske projekcije) i boljševički misaoni i materijalni egalitarizam. Težnje prema slobodnijem, više ekspresionističkom (itd.) izrazu probijale su se polako (slučaj Bakićeva spomenika Marxu i Engelsu iz 1953. to dobro pokazuje), ali i danas vjerujem da bi postupni razvoj ionako ubrzo bio doveo do raznovrsne i mnogo bogatije diverzifikacije; da su uvjeti za to postojali, pokazuje i ekspresionistička recidiva kao što je bila ona „Biafre”. Samo, sva ta razmišljanja pretpostavljaju neki eventualni humanistički i demokratski

5

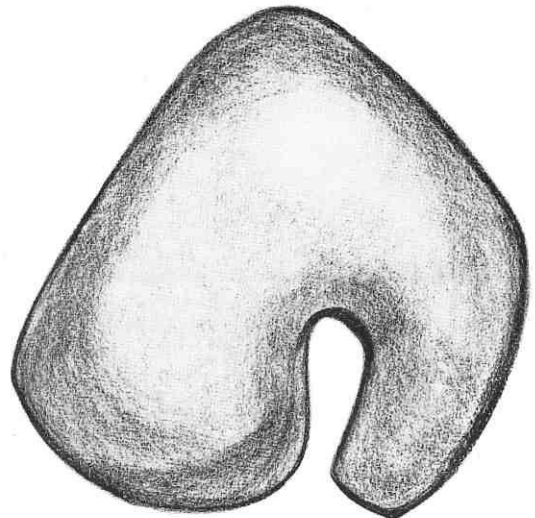
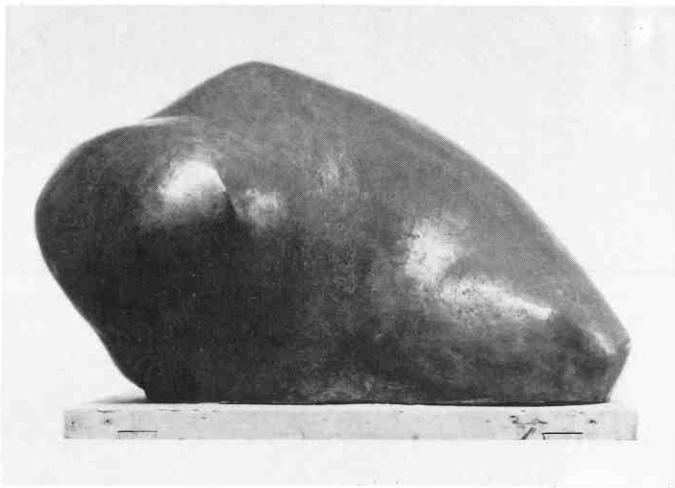
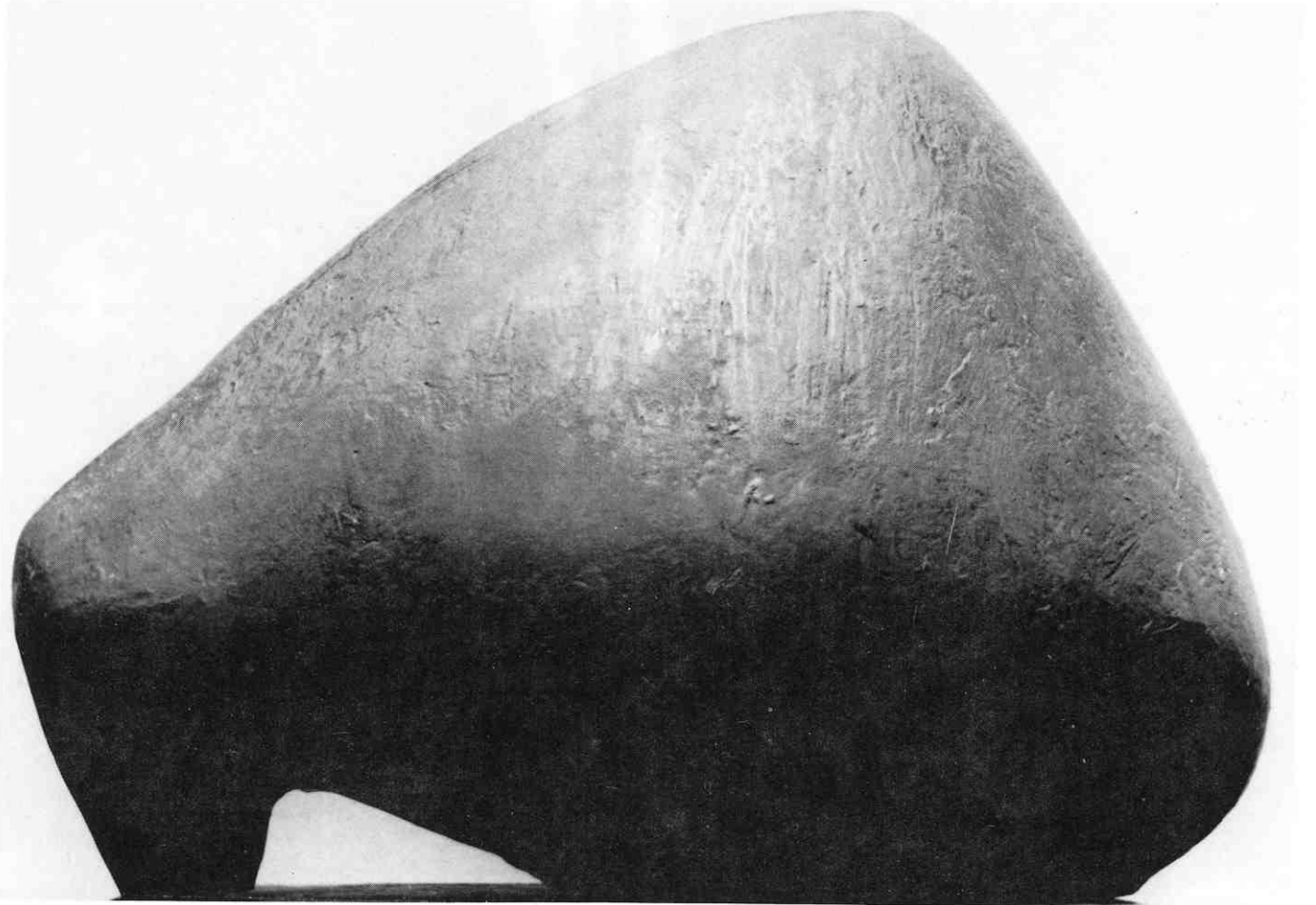
Vidi u katalogu Prvi trijenale hrvatskog kiparstva – konfrontacije, Zagreb 1982, sl. 400, 374, 172 (D. Matičević, Atelijer '82 – da, „nešto drugo”).

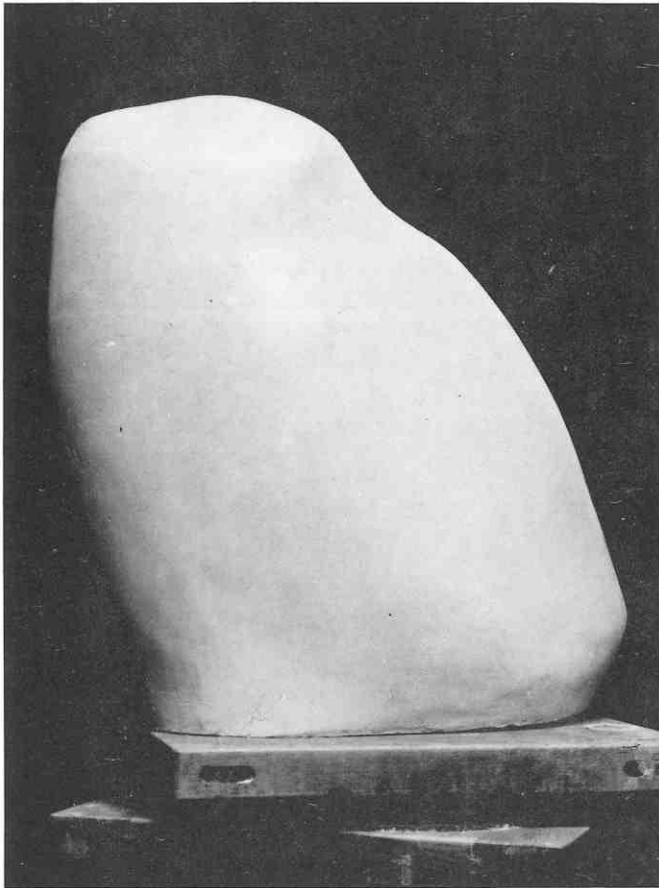
Stojeći bizon, 1962.

Ležeci bizon, 1960.

Oblik, 1961-62.

29





razvoj za koji *danas* znamo da nije bio moguć; a zatim, kako je, uopće, moguće zamisliti razvoj koji bi se u nas odvijao bez zapadnih dodira i bez utjecaja svjetske umjetnosti? A upravo u tome trenutku umjetnost Zapada krenula je strelovitom brzinom u svim pravcima. Na umjetnosti Vojina Bakića to se ponajprije i najočitije očitivalo: kipar nesumnjive imaginativnosti i temeljita „likovnog znanja” ubrzo je iscrpio svoju „vitalističku redukciju”, možda već s „Ležećim torzom” i „Polivalentnom formom” (1957), što već ulazi u pojam organske apstrakcije. Ovo njegovo razdoblje potrajalo je, dakle, nepune četiri godine, a za to vrijeme nastalo je nekoliko neospornih vrijednosti Bakićeva kiparstva: spomenut ćemo samo „Portret M. K.” (1957) i „Glavu” (1954), propalu u požaru ateljea; te, naravno, „Bika” (1957) u nekoliko redakcija; ali za pravu organsku apstrakciju kao da više nije bilo vremena.⁶

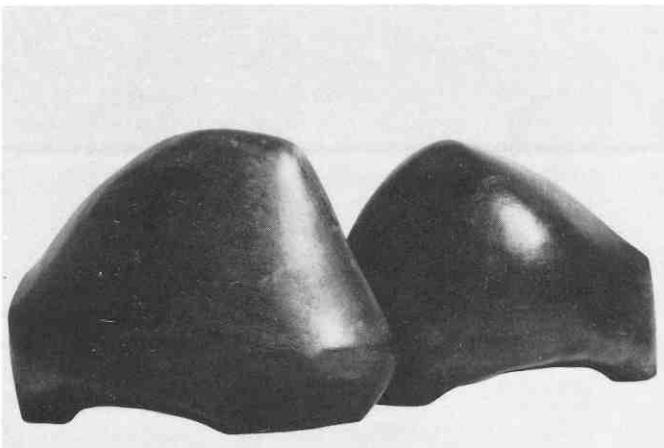
7.

Već 1958. godine Vojin Bakić izvija svoje razlistane forme, a onda preko nekoliko prelaznih „postaja” (Razvijene površine, 1960–1963) dolazi 1963. godine do metalnih konkavnih zrcala. Bez dvojbe: beskrajni prostori bili su pred njim otvoreni, i on je krenuo u potragu za *svojom umjetnosti*, odnosno u traženje svoga identiteta, kako to obično kažemo; ali neko svoje veliko semantičko polje nije našao. Mislim pri tom na izvorište koje nadahnjuje, na vjerovanje koje obvezuje – i upravo to je, čini se, sudbina umjetnika naših dana, više kipara negoli slikara. Možemo povjerovati, štoviše, dužni smo vjerovati da je Bakić bio opsjednut svjetlom, a unijeti

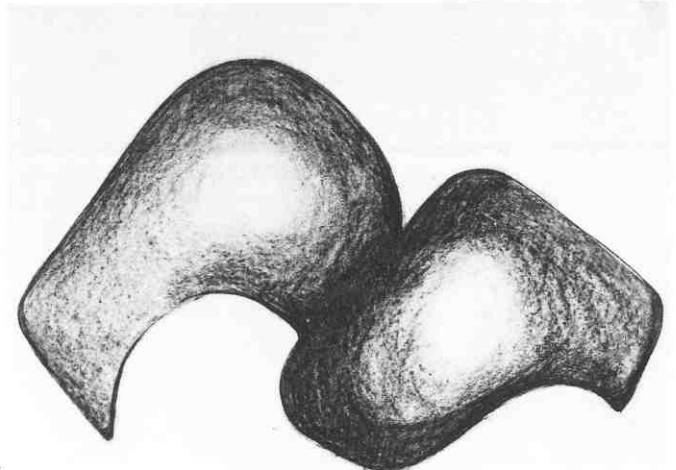
6

M. Prelog, n. dj., sl. 6, 28, 25; 10, 11, 17.

Kompozicija, 1962.



Dva oblika, 1961-62.





svjetlo u umjetnost skulpture, i to statične, nije mala „stvar”. Igra često postaje religijom, ili njenim dijelom: obredom, ili barem blistavom kulisom. Tako je i Vojin Bakić započeo svoju luminističku igru, samo: sa stalnim likovnim rješenjem (svijetli konkavni krugovi od metala) i s „prirodnim” medijem svjetla; koliko je mogla ta igra potrajati? Očigledno, trebalo je mijenjati i tražiti dalje, a neće li tako biti do kraja?

Između „sebe” i prirode, ili između prirode i moderne umjetnosti (koja je u našem sjećanju i u našoj osjetljivosti) – nastaju tako morfološki krugovi koji se smjenjuju ili izrastaju jedni iz drugih, tek, je li to zaista isto: izrastanje ili smjenjivanje? – pitamo se često gledajući te smjene i promjene mnogih naših kipara (i slikara), traženje i nalaženje, i kao neko osvrtnje oko sebe. Ima kipara koji su od toga načinili svoju sudbinu: Ivan Kozarić osobito, dobar kipar svestranog interesa, ali raspona i odviše širokog: od organske apstrakcije do začavljanih daščica („Osjećanje prostora”, 1976), od „Matoša” na Strossmayerovu šetalištu do onoga pozlaćenog starog ormara... i do razlupane hrpe kipova na mletačkom bijenalu – trebalo bi, dakle, poštovati umjetnikovu ironiju (ili autoironiju), kad bismo mogli naslutiti njenu motivaciju; ali, toliko se toga u našem svijetu kreće posve intelektualnim slojevima, i prenosi se znanjem i vrlo jednostavnim obavještavanjem; zato i nije moguće, usred tako labilne

„ikonografije”, zaboraviti razdoblje u kojemu je i Ivan Kozarić pripadao upravo ovom sintetičkom vitalizmu. Godine 1957. nastao je njegov „akt žene”, a već 1962. „Oblik prostora”. I upravo po tim djelima, i još nekoliko njih, Kozarić je (ako zaboravimo epizodu Luje Bezzeredija iz 1957) možda najčišći kipar organske apstrakcije u hrvatskom kiparstvu. On je, naime, u stanovitom trenutku prešao granicu koju su Bakić i Borka Avramova tek dodirnuli, i neko je vrijeme tražio onu blagu ljepotu koja u sebi zgušnjava vitalnu snagu prirode. Henry Moore je, međutim, pisao baš o tom pitanju: „Između ljepote izraza i snage izraza postoji razlika u funkciji. Namjera je prve da se dopadne čulima, dok druga ima duhovnu vitalnost koja je za mene uzbudljivija i prodire dublje od čula.” I sigurno je da linija koja potječe od Brancusija i Hansa Arpa teži onoj prvoj funkciji, samo, teško da se u vezi s njome može prihvatiti Moorova ocjena: u smislu likovne invencije koja je imala ne samo zamjernu difuziju u evropskom kiparstvu, nego i veliko simboličko značenje; dovoljno je sjetiti se „Ljudske mase” Hansa Arpa iz 1934. ili „Kolapsa” Henrija Laurensa iz vremena drugoga svjetskog rata. Onom drugom, ekspresivnom priklonu pripada u Beogradu skulptura Olge Jančić: umjetnost čvrsto određenog semantičkog polja, ali i dosljedne „semiotike”, bez težnje prema dopadljivosti, ali s „ljepotom izraza” i promišljenošću koja uvijek računa *na mjeru* i na koherenciju prostornog ti-



jela. A ipak, riječ je o organskoj apstrakciji, organskoj čak, koja, umjesto ljepote, izražava čuđenje nad životom, i zaprepastenje.⁷

Naprma njoj ova Kožarićeva je kao neka lirska pjesma, posve kiparska, naravno. Tako je u još jednom epizodnom razdoblju jednoga našeg dobrog kipara: Šime Vulasa. Između 1970. i 1971. nastalo je nekoliko njegovih djela koja evociraju organske oblike, posve neodređene, doduše: model za skulpturu u „Parku mladenaca” i „Zagrljaj II”.⁸

8.

Ali simptomatično je da ni Vulas nije nastavio tu asocijaciju, niti je ona u njegovu djelu imala neko značenje. Njegovo je djelo, doduše, primjer ne samo izvanredne semantičke,

nego i morfološke koherencije, i u tom je smislu zapravo veoma paradigmatično za problem: kako iznad (ili ispod) biološkog ili antropomorfnog, pa i metafizičkog, svratiti naš pogled na *povijesno*, i to na veoma konkretno povijesno obzorje? Ima u Hrvatskoj još samo jedna takva „morfološka koherencija” u kiparstvu – to je ona ženâ iz Zagore Ksenije Kantoci; ali ona je antropomorfna. Odaje, zacijelo, veliku vitalističku energiju, ali zrači kobnim značenjem koje dolazi ne samo iz određenih zemljopisnih, nego i povijesnih dimenzija; upravo kao i u slučaju Šime Vulasa. Sigurno je da i u drugim nekim slučajevima nailazimo na zamjernu stilsku koheziju, pomišljam tako na kipare kao što su Belizar Bahorić i Stevan Luketić, dok je Josip Diminić slučaj koji zaslužuje posebnu pažnju i teoretsku razradu.⁹ Pa ipak, i opus

⁷ S. Čelić, Olga Jančić, Beograd 1979.

⁸ G. Gamulin, Šime Vulas, Zagreb 1979, sl. 13, 49.

⁹ Katalog Prvi trijenale hrvatskog kiparstva – konfrontacije, Zagreb 1982, sl. 12, 239, 240; 365-368. – Vlado Bužančić, Josip Diminić, Rijeka 1982.

Marije Ujević, koji je tematski i semantički veoma raznovrstan, te odaje veliku i prepoznatljivu stilsku koheziju, odjednom je očitovao stanoviti nemir i kao nezadovoljstvo neko, koje je, bez dvojbe, simptomatično: iz 1981. godine, naima, njene su „Mete”, radovi posve heterogenog značaja, i heterodoksnog u odnosu na cijelu njenu kiparsku *confessio fidei*. Ne treba se zavaravati: ta „coda del diavolo”, rekli bi Talijani, ušla je u „sigurnost” Marije Ujević iz široke oblasti *nove skulpture* sedamdesetih godina (ona će zacijelo inzistirati: došla je iz života) kao deklaracija, opisana, ali ne izjavljena. Kao gola metafora, narativna, ili metaforična, ili izravno (ili neizravno) ironična, ta je „nova skulptura” i u nas znak panike, ali i zabune i plodnog nemira, i civilizacijskog zida pred kojim smo se našli. *Signum temporis et calamitatus* – rekli bi naši stari latinisti. – Ali kao primjer sporadičnog priklona „biološkoj” redukciji koja je, međutim, malokad u funkciji čistoga organskog vitalizma (jer je izričita namjera inorodna, simbolistička) treba posebno istaći Milenu Lah, i njeno djelo labilne, to jest intencionalno birane stilistike, kao i morfologije. Kiparica će za beton „Padajući na školju” (1965–1979) izabrati neku biološku metaforu, dok će za jednu mogilu Palim borcima preuzeti morfologiju Stonehenga. U Bihaću će asociirati Henryja Moorea. Ali „Pokrenuti oblik” (Klagenfurt, 1968) samo je uvjetno, po svojoj oblini, organska skulptura. Nije Milena Lah uzalud u svom katalogu iz 1979. citirala Kandinskog: „Što je umjetničko djelo? Forma je materijalni izraz pojmovne sadržine...” No unatoč tome pomalo intelektualnom čitanju Kandinskog Milena Lah je baš u amorfnoj metafori izradila svoje remek-djelo, koje djeluje neposredno, ne penošenjem pojma: svoga „Galeba” (?) u Neumarktu 1974.¹⁰

U svakom slučaju, iz ovoga kratkog osvrtu na taj „organički problem” našeg kiparstva vidi se, *prvo*, da organska stilistika nije u Hrvatskoj dala mnogo djela visokog značenja, a *drugo*, vjerojatno ih nije ni mogla dati, bilo je već kasno uzemmo li u obzir njene evropske reference od Brancusija i Arpa nadalje. (Ali zar je moguće zaboraviti poluapstraktna remek-djela našeg vremena: „Glenkilski križ” Henryja Moorea, 1955/56, i, na drugoj strani, „Torzo djevojke” Alberta Vianija!)

9.

Vratimo li se, na kraju, Borki Avramovoj, naići ćemo veoma rano (na samom početku, zapravo) na istu snagu i sigurnost svođenja. U Kršinićevoj školi osjećala se, još iz vremena Lozičina „reduciranog” Torza, a i u naučanju Kršinića samog, izrazita težnja prema napuštanju (ne-viđenju) pojedinosti i cjelovitom osjećanju tijela. Borka Avramova zadržala je bitno naučanje o kiparstvu, ali izmijenila je odmah „ljepotu izraza” i tipologiju (fizionomije i tijela): likovi „Brdana” (od 1954. dalje) privukli su je upravo svojim antidinarskim i antimeštovićanskim licima, a sve većom redukcijom stigla je kasnije do redakcije u terakoti iz 1958–1968. Ali i fragmenti



djevojačkih portreta iz 1954–1956, spaseni i obnovljeni poslije katastrofe Skoplja (1963), odudaraju od „zagrebačke klasike”, učvršćene u tragu iz prijeratnog razdoblja, na primjer, u opusu Pavla Perića. Izloženi na izložbi u Zagrebu 1980/81, označili su pojavu kontinuiteta, ali i stalnost vriednosti: razina rano dosegnuta, nije pretrpjela znatnih oscilacija. Ako do kriza i zaokreta bude došlo, bit će uvjetovani vanjskim faktorima. Dvije nesretne promjene sredine (1953. prelazak u Skopje, 1960. povratak u Zagreb) nisu pogodovale njenom razvoju, a rekao bih: i semantička se pozadina tako kidala, a i situacija je u svijetu bila u posvemašnjem vrenju. Kako i što modelirati u vremenu njujorških asamblaža i „novog realizma” Armanda i skulptura Yvesa Kleina od vode i od vatre? Za svoga pariskog boravka prihvatila je, čini se, redukciju još veću, a na tome se upravo i razraslo ovo razdoblje o kojemu ovdje govorimo. Žed za kiparstvom bila je velika. U rodnom kraju, u Makedoniji, temelji su se tek nazirali, a u hrvatsku je tradiciju tek trebalo ući. Iz Kršinićeve je škole (i Lozičine) već bio izrastao Ivan Sabolić, i oko 1956. krenuo je i on svojim putem svođenja (zapravo, bilo je to još uvijek stanovito opisivanje određenom stiliziranom redukcijom). Borka Avramova ušla je u tu tradiciju „logikom” Kršinićeve linije, i unijela je u ozračje ove škole ono što je upravo bilo potrebno: jaču sintetičnu energiju i neposredno osjećanje vitalnosti: to je zapravo bilo veoma kratko razdoblje Bizona.

10

Katalog Milena Lah, Simpozij 1963–1978, Zagreb 1979.

Organičku apstrakciju poznavala je Avramova iz evropske tradicije, vratila se upravo bila iz Pariza, nije joj dakle bila potrebna nikakva pobuda od Bakića ili Sabolića, a i određen doživljaj jednog bizona (to je „Martin” u Maksimiru) odigrao je ulogu posve neposredne pobude. Kad se taj doživljaj kondenzirane i sputane animalne snage povezo s pojmom i fenomenom organske skulpture, nastao je u toku 1961/62. niz crteža, koje je potrebno poznavati kao pratnju skulptora; i ne samo kao pratnju, nego i kao njihovo „obrazloženje”: kako su nastajale i nastale ove svedene mase koje su na prvoj postpariskoj izložbi u Zagrebu (u Salonu „Uluha”, 1962) izazvale pažnju kritike.

„Ležeći bizon” iz 1960. opisan je sigurno u svojim masama i u svom stavu, i zgušnjava u tome veliku animalnu energiju. To je u tom trenutku i bio problem koji se nametnuo, i tada su tek uslijedile spomenute crtačke studije još više reducirane. Kiparica je u njima već odmjeravala „čiste” oblike i njihove odnose, napetost linija i volumena. Mimetičke referencije gubile su se sve više, dok „lik” nije dospio do kritične granice u kojoj odnosi prema realnom postaju za nas irelevantni čak i kad su još uvijek prepoznatljivi. Ali, oni nisu bili irelevantni za djelo samo: za njegov nastanak.

Tako je u 1961. godini došlo do najveće sintetičke gustoće u „Bizonu koji muče”, „Stojećem bizonu”, 1962, i do još nekoliko redakcija ove teme. I do remek-djela: „Kompozicija s dva bizona”, pred kojim možemo požaliti što je Borka Avramova (čini se, poslije jedne nesmotrene kritike) napustila taj motiv. I ne samo motiv, nego i taj organski vitalizam uopće.

No možda ni to nije bio jedini razlog: možda je kiparica osjetila da je vrijeme ovog načina minulo. Vidjeli smo, Milena Lah je nastavila još dugo sporadično modelirati u mekim, oblim formama, ali one su bile u funkciji stanovite simbolizacije ili parafraze. Borka Avramova, prirodno, nije se mogla vratiti plastičnoj deskripciji, i njen je stupanj svođenja ostao otprilike isti. Ali se polje zračenja izmijenilo. Kad je njeno rodno Skopje 1963. srušeno u potresu, nastala je mala kompozicija „Ranjenom gradu” iz terakote. Još jednom su to bile odvojene figure, rasplakane žene-narikače.

10.

Pa tako i u žanru portreta, od kojih je paradigmatičan ostao do danas onaj „Drage Ivaniševića” iz 1961; dakle iz vremena Bizona nosi taj portret u sebi gustoću toga trenutka, i posebno viđenje pjesnikove fizionomije (i geste). Ali upravo u portretu Borka Avramova je imala izvanrednih mogućnosti

koje kao da nisu bile dovoljno iskorištene. Tu je, naime, njeno ulaženje u „pozadinu”, ne samo u onu prvu Manheimovu, nego i onu drugu o kojoj je govorio Ivan Focht, najviše i moglo doći do izražaja. Za razliku od klasične ili egipatske čistoće u nekim djevojačkim portretima, gdje se asocijativna mreža zaustavljala na idealnoj gesti i na nekom povijesnom stilskom oslonu, njeni su psihološki prodori znali otkriti tragične dubine: „Supružnici” iz 1969. nisu samo bijeg od svega privlačnog ili „stilskog”, nego i od modela samog: prema sablasnom osjećanju postojanja. To nije izričiti strah naših Biafranaca, opisan do kraja i do dna užasa, nego samo neka slutnja koja se tek oslanja na dva slučajna lica. Mimetički dodir je tanak i veoma blago označen, ali putem toga „prednjeg plana” i stanovite sličnosti Avramova je došla u dodir s nečim nepoznatim i tajanstvenim, i ustuknula je. To bi bilo jedino objašnjenje koje o tome jedinstvenom dvostrukom „portretu” mogu dati.

A pravo objašnjenje zbog čega je Borka Avramova napustila organsko i vitalističko kiparstvo možda se nalazi baš u tim i takvim djelima: organsko je kiparstvo, čini se, postalo za njen duhovni svijet i za njene zahtjeve (i mogućnosti) u tom trenutku neprikladno. Uzalud je sada napominjati da se i izražajni modaliteti organskog vitalizma mogu mijenjati i širiti, a nije moguće ne spomenuti još jednom, na kraju ovog osvrta, „Glenkilski križ” Henryja Moorea. On je, naravno, za nas samo orijentacioni znak jednog smjera koji u našem kiparstvu nije odigrao neku poticajnu ulogu.

Ali čitava orijentacija kiparstva u Hrvatskoj kretala se u tom trenutku drugim smjerovima: bilo sintetično-simboličnim (Kantoci, Ružić, Vulas), bilo ekspresivno-apstraktnim (Džamonja), bilo ekspresivno-angažiranim smjerom (Biafra), ali bilo je i razbijenih opusa, ne samo stilskih, nego i temeljnih oscilacija koje su dovodile u pitanje samu funkciju, pa i egzistenciju skulpture (Kožarić). Nismo smetnuli s uma ni egzil u unutrašnju, ritmičku i apsolutiziranu autonomiju umjetnosti (K. Angeli-Radovani) ni smjer hiperrealizma, kao ni mnoge druge, pa ni nihilistička strujanja koja će se ubrzo javiti. Za portretnu skulpturu Borka Avramove nije, sudeći po svemu, bilo u Zagrebu dovoljno „prostora”. Nije li zbog toga ona i došla do ideje o antiportretu, do reljefa „glifa” i male i velike terakote? Umjesto stilskog „voluntarizma” i programiranih zaokreta, ona je odabrala oprezno ispitivanje svojih mogućnosti i mogućnosti funkcije kiparstva, danas u kontinuitetu duhovnih vrijednosti koje je sretala u svakidašnjem životu. Nekoliko spomenutih djela samo su dobri primjeri tih mogućnosti.