



Prica 79.

vladimir maleković

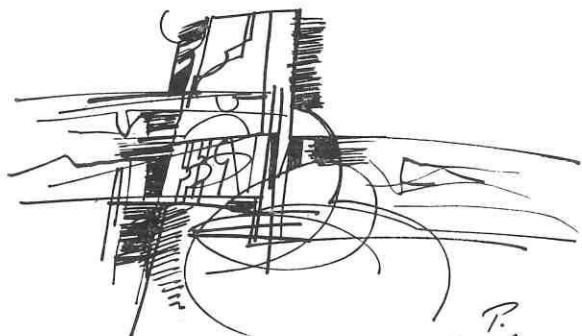
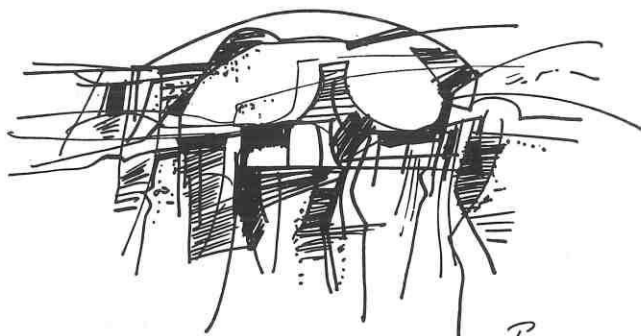
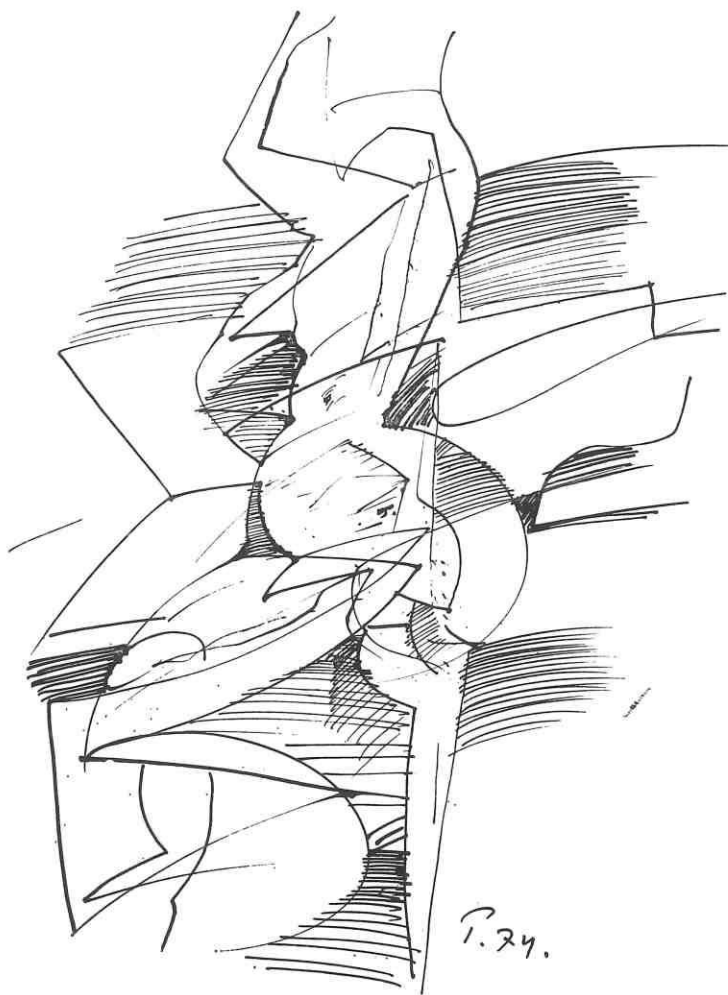
tarski dnevnik zlatka price

Vrijeme *Tarskog dnevnika*, treba odmah kazati, ne poklapa se s razdobljem nastanka *Tarskog ciklusa* ni s opsegom tarske teme. Već 1966. i 1967. zapazamo u seriji grafika i ulja (*Deblo na obali*, *Drvo uz more*, *Drveće i kuće na obali*) kako umjetnik na osnovici senzacija iz istarskog zatona Tara blizu ušća Mirne izvlači postupno sustav elementarnih oblika koji će biti svojstveni za čitavo jedno razdoblje, za unutarnju cjelovitost *Tarskog ciklusa*. Nema dvojbe da su dulji boravci u Taru pobudili zanimanje umjetnika za karakteristične strukture tog pejzaža kako u njegovu pelagičkom tako i u kontinentalnom segmentu. Slikareva ispitivačka radoznalost nije uočila samo tektonske značajke ambijenta i tragove procesa neprekidne prokreacije prirode, nego je istodobno iskušavala jezičke elemente s pomoću kojih će to u djelu izraziti čudesno jasno.

Stil *Tarskog dnevnika* generiran je iz značajki cjelokupnog Pricina slikarskog stvaralaštva, a posebno iz grafika koje mu neposredno prethode. U vremenskom smislu možemo posegnuti vrlo duboko, do samih početaka Pricina *Samoborskog ciklusa*, da bismo dokazali kako je davno njegovom intuicijom forme bilo predodređeno mnogo toga što će kasnije izići na vidjelo. Već u bakropisu *Žena podbočena o stol* (1952) Prica izvorno spaja princip osjeta s idealom konstrukcije: šator njezina rupca počiva na čistoj geometrijskoj strukturi i poslužio je kao idealna podloga slikarskog sažimanja objekta stvarnog.

U *Mladoj seljanki* (1953) umjetnik osamostaljuje ne samo sredstva kojima se služi nego i predmet. Naznake pejzaža izuzetno harmoniziraju s elementima grafizma unutar obrisu poprsja žene: stabla dozivaju blizinu vrata ili ruku, a palmovito granje sustav arabeske pučkog veza kojim su ukrašene grudi djevojke. Da bi se shvatila bravurozna odlučnost Pricine ocrtavajuće ruke u kasnijim ostvarenjima, moraju se već na ovom bakropisu uočiti detalji lica koji su rezani dijamantnom oštrim grafičkom noža. Forma u *Mladoj seljanki* zacijelo je bila do kraja domišljena, i u izvedbenom postupku nije bilo nikakvih kolebanja. Ta jednostavna smionost već je ukazivala na stanovit hedonizam oblika, zatim i na zrelost stila koji je bio, s obzirom na godine umjetnika, definiran na začudnoj razini.

Postoji jedno razdoblje u Pricinu stvaralaštvu — mislim pri tom na slike iz šezdesetih godina — kad se umjetnikovo djelo moglo analizirati kategorijama »čiste forme«, kao da su se one dogodile bez odnosa sa stvarima. Ako kritika u tome nije grijehila, svakako je pretjerivala. Jer predmet za-

P.
29.11.69P.
29.11.69

P. 24.

mijećen u zbilji uvijek je za Pricu bio od presudnog značenja; ne toliko kao kalup neke teme ili prijenosnik određene poruke koliko kao kostur jednog sasvim slikarskog problema. U *Tri žene hvataju tri pijetla* (1954), na primjer, svi akcenti predmeta izraženi su stopostotno grafički: pravocrtnim lineamentom koji se prelama kristalično u oštrim bridovima. Geometrizam te kompozicije izvanredno je čist, čak i u onim pojedinostima koje upućuju na pokušaje stilizacije.

S gledišta odnosa umjetnika prema konkretnom motivu ništa nije manje zanimljiv aquaforte *Pred selom* (1955): sve u stvarnosti zapaženo prestrukturirano je u ovoj grafici u strog plastični jezik. Sve su linije određujuće i pune značenja kao crte na ljudskom dlanu, a njihovi su tragovi tako du-

boki i tako se dobro razaznaju da nema dvojbe u čvrst karakter Pricina rukopisa.

Za buduće Pricino slikarstvo ta će hiromantija biti sudbonosna. Iako je gotovo uvijek opkoljen labirintom mizanscene, središnji motiv uspijeva izbiti u prvi plan. U tim smiono brušenim kristalima bakrorezačkih struktura ne prelama se samo jedna cézanneovska, ili možda semikubistička, oblikovna baština, nego i određena emocija koju bi bilo moguće približno odrediti kao zanos pastoralnim životom; zdrav nagon tih bujnih seoskih žena što se igraju s pijevcima, ruku punih plodina i cvijeća, kao da je poticao čilost oblika.

Čovjek će ostati središnja tema svih Pricinih invecija, dok stvari postaju postupno povod bujanju apstraktnog ornamenta (*Žena s jabukom*,



1959). Zbiljski objekt doživljava u Pricinim crtežima, grafikama i uljima na sredini šestog desetljeća bitnu transformaciju. Oslobođanje linije opisne funkcije dospjet će do pretpostavljenog cilja: nezavisne arabeske koja korespondira sa čistom apstrakcijom (*Stablo s plodovima*, 1966; *Bakhus*, 1966). Istodobno se obala i more javljaju kao »motiv« sve češće (*Deblo na obali*, *Drvo uz more*, *Drveće i kuće na obali*, *Ciprese na obali*).

U tim godinama dolazi konačno do Pricina susreta s Tarskom uvalom. Najprije ga zaokupljaju geološki slojevi stijena (*Kamenolom u Taru*, 1967) koje svojom tektoničkom slikovitošću potiču umjetnikovu ruku da se iskaže u svojim najboljim osobinama: pravocrtnoj odlučnosti, lučnoj energiji geste i strpljivosti u iscertavanju pojedinosti.



U djelu koje je nastalo samo dvije godine nakon *Kamenoloma*, a Prica ga je nazvao *Anatomija pejzaža*, umjetnik se vratio problemu odnosa ljudske figure i krajolika. Već je u *Samoborskom ciklusu* Zlatko Prica gotovo svaki pejzaž konfigurirao motivom čovjeka koji je bio postavljen u kompoziciji kao središnji toranj oko kojega su se amalgamirali krovovi stvari. Ali sada je polje interesa za problem odnosa figure i pejzaža drukčije iscrtano, a u njemu prevladavaju, moglo bi se reći, dva uskličnika: koliko ljudskog u pejzažu! — i koliko pejzažnog u čovjeku! Možda naslov jedne grafike (*Antropomorfná šuma*) iz 1968. godine najsretnije pogađa bit umjetnikova htijenja.

* * *

Ove prethodne napomene imale su sumarno naznačiti razvoj stila, posebice u Pricinom crtežu i



grafici; da se ne bi pomislilo kako se jezik *Tarskog dnevnika* počeo stvarati onog dana kojim je datirana njegova početna stranica. Možda je trebalo više prostora posvetiti vezama i odnosima ulja i crteža, pogotovo kad se ovi posljednji, a to nije rijetko, javljaju kao krojni arak reprezentativnih djela. Treba, također, pojasniti jednu sasvim biografsku činjenicu: *Tarski dnevnik* započeo je Zlatko Prica popunjavati prije 1975. godine, ali su te zabilješke bile sporadične i nisu se dogodile u nekom slijedu.

Počevši od 1975. *Dnevnik* je sve bogatiji događajima, a većina predmeta zapažena je na motivu, u Tarskoj vali i njezinoj okolini (*Krpanje mreža, Nakrcani brod, Ribarice iz Vabriga*).

Ako bismo nastojali selekcionirati dnevničke crteže po njihovim zajedničkim značajkama, prva bi grupa (*Čovjek koji kleči, Čovjek s uzdignutom rukom*) bila obuhvaćena izrazom snage geste. Godini 1975. pripada i skupina crteža koji ne žive ni od kakva uzvraćanja motivu, nego izražavaju neka stanja osjećaja ili duha (*Usamljeni mladić, Razgovor, Meditacija, Ravnodušni par*) što Prici dopušta razmah »linearne izumljivosti«. Prodor »emotivnih« tema moguće je dakle uočiti u drami oblika, ali Prica nikad ne dopušta da se osjećaj izvrgne u afekt koji dominira slikom.

Ne bi bilo ispravno pomisliti da je *Tarski dnevnik* ikonografski uvjetovan sadržajem jednoga malog



istarskog zatona. Umjetnik sâm govori o »ljudskoj sudbini« kao središnjoj temi događanja u »kvantitativno skromnom prostoru« Tara. Ostavimo li otvorenim pitanje je li taj ambijent svjesno tražen i pronađen da bi slikar u njemu mogao »ispitati i prirodu glavne teme«, nedvojbeno su pojedini stavci *Dnevnika* u vezi s idejama koje su se mogle iskristalizirati u jednoj takvoj »mediteranskoj retorti« kao što je ova istarska drăga. Pojedine dnevničke crteže Prica naslovljava *Penelopa* ili *Sfinga*, a u *Ženi s mokrom košuljom* kao da varira motiv antičkog hitona.

Prica ni u takvim anamnezama ne žrtvuje izvorne osobine svoga stila. On samo slobodno povezuje elemente »pamćenja« oblika: haljinu barkarijole i antiknu odjeću, Penelopu i televizor. Spominjem

to da bih ukazao ne samo na bizarnost umjetnikove uobrazilje, nego i kao svjedočanstvo otvorenosti idejno-tematske komponente Pricina slikarstva.

Možda je 1976. zanimljiva po još jednom detalju koji je moguće očitati u *Tarskom dnevniku*: figura doživljava metamorfozu. Žene i muškarci na većini crteža sada su čvrsto ukotvljeni stopalima na podlozi (*Spremanje broda, Ribari s vršama*) na koju se naslanja i njihova teška, gotovo skulpturalna plastičnost.

To premještanje težišta figura u sustavu kompozicije nije se dogodilo zbog temeljne promjene načina opažanja predmetne zbilje. Ni fiziološka osjećajnost modela ni topografska atraktivnost ambijenta nisu u tim crtežima registrirani u opisnom i formalnoličnom smislu vjerno. Progresivno



gibanje prepoznatljivih pojedinosti daje halucinantnu viziju stvari i »iracionalnu«, »umjetničku« strukturu Pricinim crtežima. Maštovito iskorištavanje mogućnosti odnosa linija, izmjenjivanje njihovih razmjera i razmaka i uznemirujućih doticaja i odnosa vodi umjetnika do istinske slobode u crtačkom mediju. Putanja njegove ruke oboruzane perom poput putanje je zvijezde: njezin je odmak izmjerljiv samo u odnosu na zamišljeno središte.

Nemir i nepomirljivost u odnosu na zbilju Tarske vale, koja »stoji u pozadini toga zbivanja« i koju sam umjetnik izabire kao »model«, nisu oslobodili crtača od obveza s obzirom na »centralnu jezgru« slike. Veća ili manja razigranost detalja uvijek je u promišljenoj relaciji ili s masom ljud-

ske figure ili s konkavno-konveksnim ploham brodskog trupa. Na pojedinim crtežima koji su u *Dnevniku* zabilježeni 1977. i kasnijih godina (*Žena s lutnjom*, *Bijeg*, *Dijalog II*) figura se sve češće javlja na čistini pozadine, ali djelo time nije lišeno gustoće.

Onaj tko pažljivo čita *Tarski dnevnik* zapaziti će kako je linija morskog zrenika postupno zamijenjena lučnom napetošću pramca ili krme koja postaje nova dominantna crteža. Gotovo usporedo s napuštanjem principa horizonta u korist profila brodskog trupa buja i barokna uznemirenost nukleusa crteža, naslućena već u *Dva kalafata* i *Izvlačenju mreža*, da bi napokon zadobila drastičnu oštrinu u *Ležećoj ženi*, *Euforiji* i *Tragediji*.



Sve do 1978. mogli smo u *Dnevniku* pratiti Pricino analitičko ispitivanje ne samo predmeta nego i samih sredstava (većina dnevnika crteža rađena je perom i tušem, ali su neke stranice zapisane i flomasterima), što samo po sebi upućuje na zaključak o racionalnim osobinama njegove umjetničke znatiželje, a onda su se u crtežima kao što su *Oluja* ili *Tragedija* pokazali tragovi izraza jakih osjećaja, posebice u ekspresionističkoj gestaciji figura. Te su emocije mogle biti podstreknute općom atmosferom ambijenta, emanacijama mora, ali i htijenjem umjetnika da u *Dnevniku* zabilježi najviše mogućih aspekata ljudske nazočnosti u prostoru Tarske vale.

Crteži koji su nastali 1979. godine samo izuzetno izražavaju osjećajnu tenziju, ali je rukopis *Tarskog dnevnika* i dalje silovit. Iako se na dnevnikaškim listovima javljaju odmjereni sadržaji, Pricu u tom trenutku i dalje zanima pokret; u međuprostoru ljudi i stvari, kopna i broda uvijek je ubačena neka kretnja u kojoj umjetnik zapravo markira akciju duha.

Sve u *Tarskom dnevniku* može biti »na odmoru« osim grafičke siline i vizije. Prica jedva da bi uspio trijeznom hodom ruke i fantazije polučiti grafiju takva intenziteta. Čitave dionice crteža gusto su ispunjene sukcesivnim amplitudama žestokih pokreta; ponekad nam se učini da u toj neobuzdanosti sve plovi i propinje se kao more ili kao brod.



Prostor se širi svuda naokolo, a u prelamanju obriša i ravni definirane su, u ulomcima prizora koji su samo metafore zbilje, neke stvari ili stanja izuzetno jasno i uvjerljivo.

* * *

Zlatko Prica u *Tarskom dnevniku* nije ni kroničar ni topograf: ne zanima ga točan opis predmeta nego esencijalan crtež u odnosu na vlastito umjetničko htijenje, na »punoću i slobodu subjektivnog doživljaja« (Z. Prica u pismu V. M. od 14. veljače 1977). U stvaralačkom procesu, naravno, dolazi do nesvjesnog nadmetanja izumljivačke i opisne nakane, do tajnovite borbe u samoj umjetnikovoj osobnosti, kojoj ne znamo ni porijeklo ni ishod. Možemo tek proniknuti u moguća značenja i značajke crta i oblika. Ali ni to nam se ne otkriva bez ostatka.

U Pricinu dnevniku stvari i ljudi postaju samo crtežu svojstveni organizmi. *Tarski dnevnik* nije testimonium, ali nije ni spontani zapis. Dakako, uvijek će netko u tim crtežima pronaći dovoljno razloga da govori o neobuzdanosti Pricine uobrazilje. A ako posebno istražujemo prirodu prostornih odnosa točaka, linija i ploha, ili umjetnikov karakterističan način interpretacije anatomije, zamijetit ćemo razboritu odlučnost u raspoređivanju znakova u planu slike; onaj Valsecchijev *discerniamento intellettuale*, pojam primjeren ne samo Pricinim uljima nego i crtežima.

Najlakše bi bilo zaključiti da se osobnost Pricine umjetnosti crteža posvjedočuje u formalnom identitetu njegova rukopisa. U tom slučaju tajna bi bila toliko jednostavna da nije vrijedna napora odgonetavanja.



Tarski dnevnik slojevitiji je od prozirnosti takvih, formalnih istina. Njegovi su »motivi« ponekad podatni za »čitanje« (kao školjka broda ili šumna zastava ženine kose, kao nervni sistem vegetacije, kao ribarova alatka ili kao ustreptala pučina), ali su najčešće neprepoznatljivi i nepronijljivi, dezintegrirani u nov samostalni sustav oblika. Transmisija zbiljskog u slikovni motiv pokazuje da crtež u *Tarskom dnevniku* nije samo autograf i neprogramirana avantura. Smjerenje umjetnika prema simboličkom izrazu u nekim listovima *Dnevnika* daje »čitaocima« priliku i izgovor da njegov sadržaj nadograđuju vlastitim sofizmima. Nisam siguran da to čine, ili će učiniti, s nepravom, jer imaju zapravo dvostruki razlog: onaj već spomenuti, i drugi koji proizlazi iz samog značenja pojma *dnevnik*. Svatko tko se sučeljava s nečijim dnev-

nikom nadograđuje na kazano, jer zna da je u njemu dosta toga otkriveno, ali da je najmanje toliko ostalo tajnovito.

Pricini znakovi, istina, nisu prototipovi, mitski kalupi za svačiju priču. Oni pripadaju semantičkom rječniku suvremene evropske umjetnosti. Niti su ribari iz Vabriga Argonauti. Pa ipak, usuđujem se pomisliti da ovaj *Tarski dnevnik* u svome grafičkom labirintu spaja vrlo davna vremena sa zanosom koji bi mogao biti ljudska mogućnost budućnosti. Učvršćuju se jarboli i zatežu jedra na ovim tarskim brodicama za jedno veliko isplavlivanje.

Za putovanje nade. Da nije tako, zar bi slikar jednu od žena što su se ukopale u tom pelagičkom krajoliku nazvao *Penelopa*?