

šalica za sve potrebne rasvjetne i druge pokretne elemente koje igra zahtijeva, pa je tako produženje »mašinerije« pozornice. Upravo tom »oplatom« Mutnjaković je svoj prostor doista uspio preobraziti u »čarobnu kutiju«. Gledalac kao da ulazi u unutrašnjost velikih orgulja: gledalište je obuhvaćeno pozlaćenim aluminijskim cijevima koje teku od dna jedne strane preko balkona i stropa pa u obratnom putu, kao neka gotička rebra, opet do dna druge strane prostora. U svome toku cijevi ostvaruju izvanredno zanimljivu plastičku igru, koja se, promjenom očišta ili promjenom rasvjete, preobražava u bogatim optičkim učincima. Op-art estetika, istrošivši se u beskrajnim varijacijama Vasarelyjevih grafičkih predložaka, ovdje je ostvarila svoj prostorni spomenik. Zlatno tkivo puno je profinjenih detalja, kao što su spojevi cijevi u kutovima ili obrubi kabine na leđnom zidu.

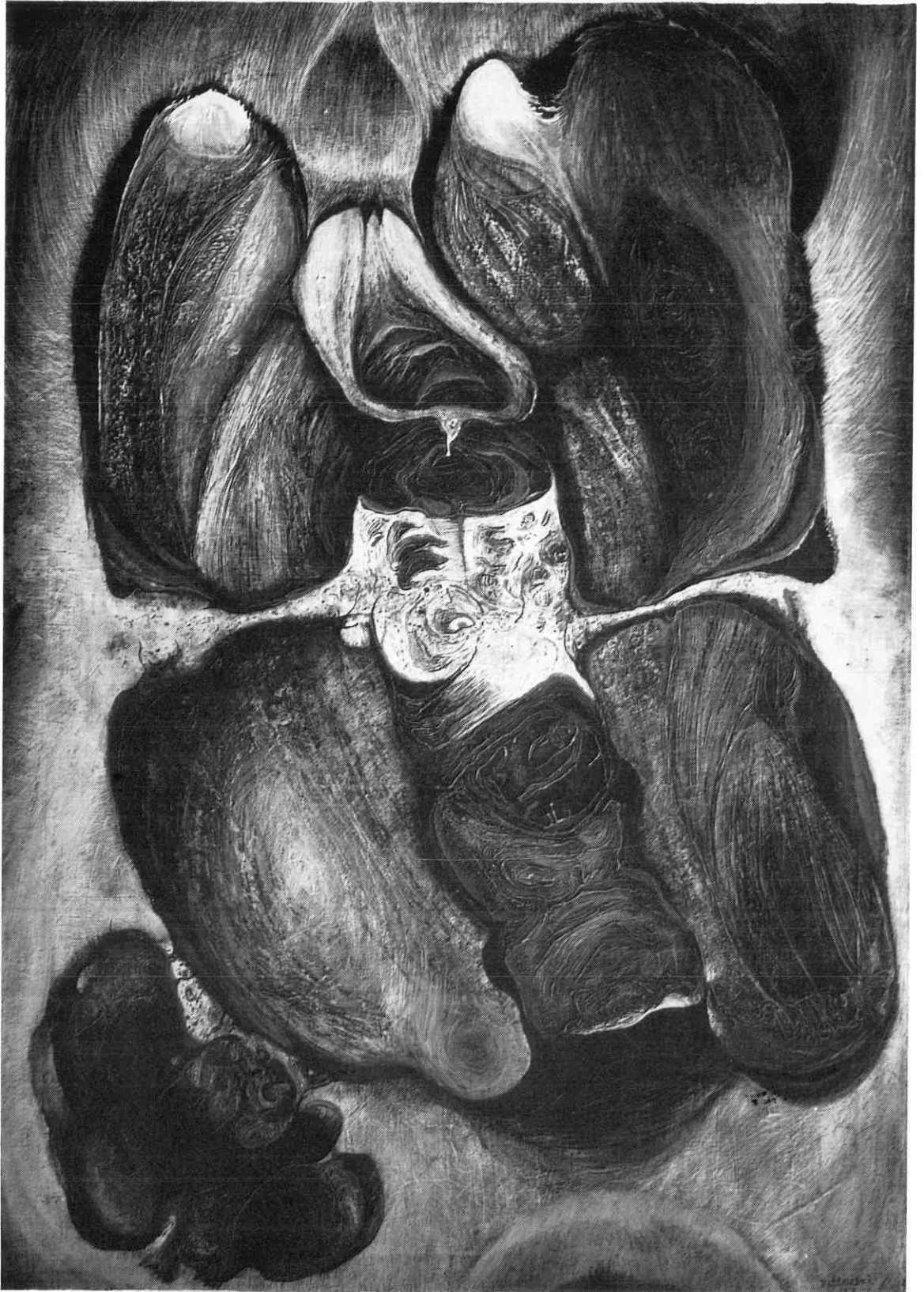
Unutrašnjost Dramskog kazališta Gavella izvanredno je suvremeno modeliran prostor, osoban i izniman kao što je iznimno i kazališno vrijeme. A iznad svega to je prostor koji društvenom činu daje biljeg istinske svečanosti.

Smeta li arhitekt režiseru? Svakako ga izaziva. A nipošto ne smeta gledaocu koji nije ni arhitekt, ni režiser, nego naprosto gledalac, u isti trenutak izvan svoga života i najjače u njemu, gledaocu koji shvaća da funkciju kazališta ne treba siromašiti ni onda kad u njemu nema predstave.

**tvar
kao
pamćenje**

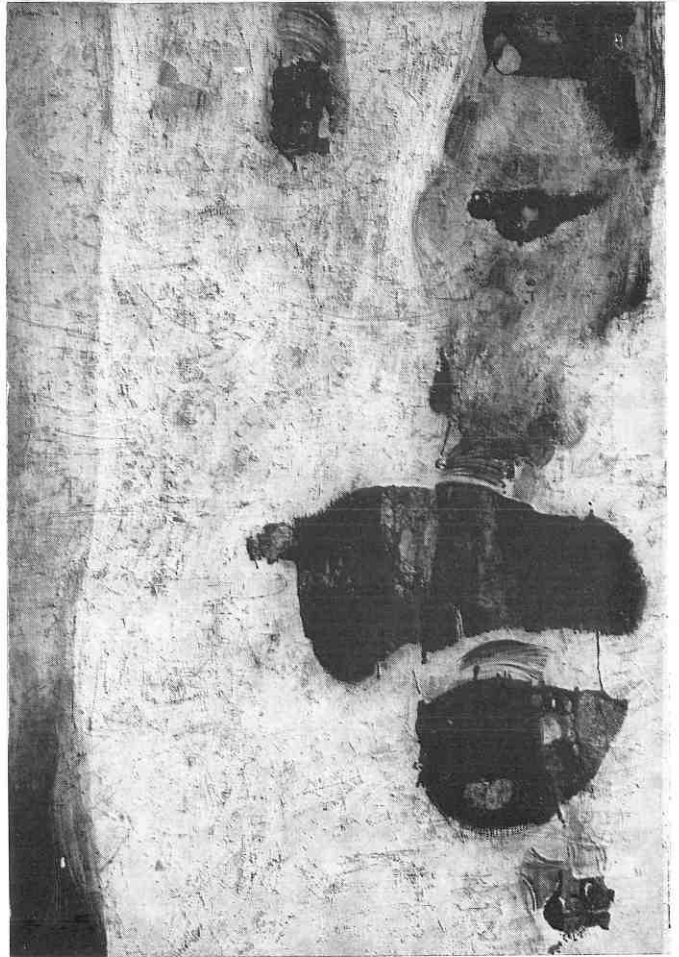
**slikarstvo
ordana
petlevskog**

**zvonimir
mrkonjić**



Suprotstavi li se u slikarstvu svojevrsno tvorno pamćenje pamćenju oblikâ, onda se afirmacija toga tvornog pamćenja može smatrati glavnom značajkom netom proteklog razdoblja. S današnjeg stajališta enformel je možda isto toliko nedavna slikarska pojava koliko i oduvijek prisutna vizura slikarstva. To znači da on u svom tvornom pamćenju — jer, tvorno mu je bitna pojavnost — čuva sjećanje na mnogo šta u povijesti slikarstva, ali kao na ulomke istrgnute iz njihova konteksta i iz smisla cjeline, povezane tek nekom zamišljenom budućom zadanošću. Kad se pojavio, enformel je bio slikarski povijestan pamćenjem svoje tvarnosti, premda je kao pravac istom imao postati povijest. Činjenica da je on neko posebno pamćenje slikarstva što se tiče tvornog rukopisa slike ne samo da ne može isključiti šire pamćenje tvornih pojavnosti izvan slikarskog djela, nego ga dapače istom otvara. Otuda prividno siromaštvo enformela prinuđenog na repertoar nevidenog i skrovito bogatstvo upuštenosti njegova pamćenja u povijest slikarstva, ali i u anonimnu povijest tvarnosti koja se izvan granica slikarstva posvuda stere.

Slikarstvo Ordana Petlevskog može se promatrati kao fenomen posebnoga tvornog pamćenja. U intenzivnom smislu, to pamćenje sažima gotovo dva desetljeća ovog slikarstva, čas svodeći na zajednički nazivnik njegovu razvojnu oblikovnu raznolikost, a čas pokazujući da neki vrlo homogeni odsječci opusa Petlevskog »pamte« mnogo više nego što se pokazuje. U ekstenzivnom pak smislu, pamćenje Petlevskog seže preko voljnosti fovističkog namaza i delacroixovskog zanosa do rembrandtovskih pastoznih sumraka i vermeerovskog mikroveza svjetlosti. U taj reprezentativni tekst svjetskog slikarstva upleće se, posredstvom djelatničkog pamćenja Ordana Petlevskog, cijeli jedan nereprezentativni kontekst obrta i vještina, produktivnih tekstura kojima je namjena čovjeka zaštititi i uresiti mu okolicu, s jedne strane, i reproduktivnih načina znanstvenog predočivanja i prikazivanja strukture mikrosvijeta, s druge. Naravnost kojom Petlevski kombinira različite teme i razine toga nereprezentativnog konteksta mogla bi se načelno učiniti sinkretičnom i hibridnom; ipak, značilo bi to ne vidjeti koliko u ovog slikara samozatajan, anoniman rad ruke prevaguje nad prikazom predmeta, i dokle je radom preobražena sama zbilja tog predmeta, ne gubeći pri tom pečat svoga radnog podrijetla. Za Petlevskog je čovjekov mogući portret jedino nereprezentativni, najdoslovnije radni, pa stoga nefigurativni prikaz preradbe i preobrazbe stvari na koju je upućen djelokrugom svog opstanka.



Petlevskom je slikarstvo sve to, apologija bezimnog rada koji se odriče nadživljenja u vječnosti umjetnine, ali i sama suprotnost toga: pobuna protiv prisilne nestvaralačke anonimizacije u reproduciranju svagda istog. Zaobiđeni čovjekov lik — i uopće »prepoznatljivo« — ne odaje slikarevu ravnodušnost prema vrijednosti što ih on predstavlja; kao »čovjek« moglo bi se prije odrediti ono problemsko čvorište između dva suprotstavljena stava od kojih je jedan diogenski ikonoklastičan, a drugi osovljen u patetičnoj samo-ne-prikazivoj gesti posvemašnje demijurške izvornosti. Askezi nijeka-



nja subjektivne tvarnosti (tjelesnosti) opire se posredstvom rada eros oslobođen stvorenom objektivnošću djela.

U napetosti koju pretpostavlja supostojanje tih opreka dva pamćenja ovog slikarstva, oblikovno i tvarno, nude se kao dva sukladna aspekta. Oblikovno pamćenje nameće se smjesta eksplicitnošću preobrazbi formâ i koncepata u kojima se slikarstvo Ordana Petlevskog razvijalo. Ali razvojnost koja

se očituje pomoću razgovjetnih stilskih koncepata kao da postaje otežavajućom okolnošću što više slikar zakoračuje u brisani prostor samosvojnoga oblikovnog repertoara. Pa dok se u početku putanja čini pravocrtnom, u nastavku ona, kako kaže Tonko Maroević, »napreduje, ali u vikoovskoj spirali s koje se uvijek vidi isječak prijednog«. Tako se pričinja da slikarstvo Petlevskog »nema čvrsto određene faze«, jer spirala koja se navraća (prividno) istom ipak napreduje po zakonu nepovratnosti vremena. »Postupnim razvijanjem slikar se navraća prijednim 'temama' i znakovima, razra-

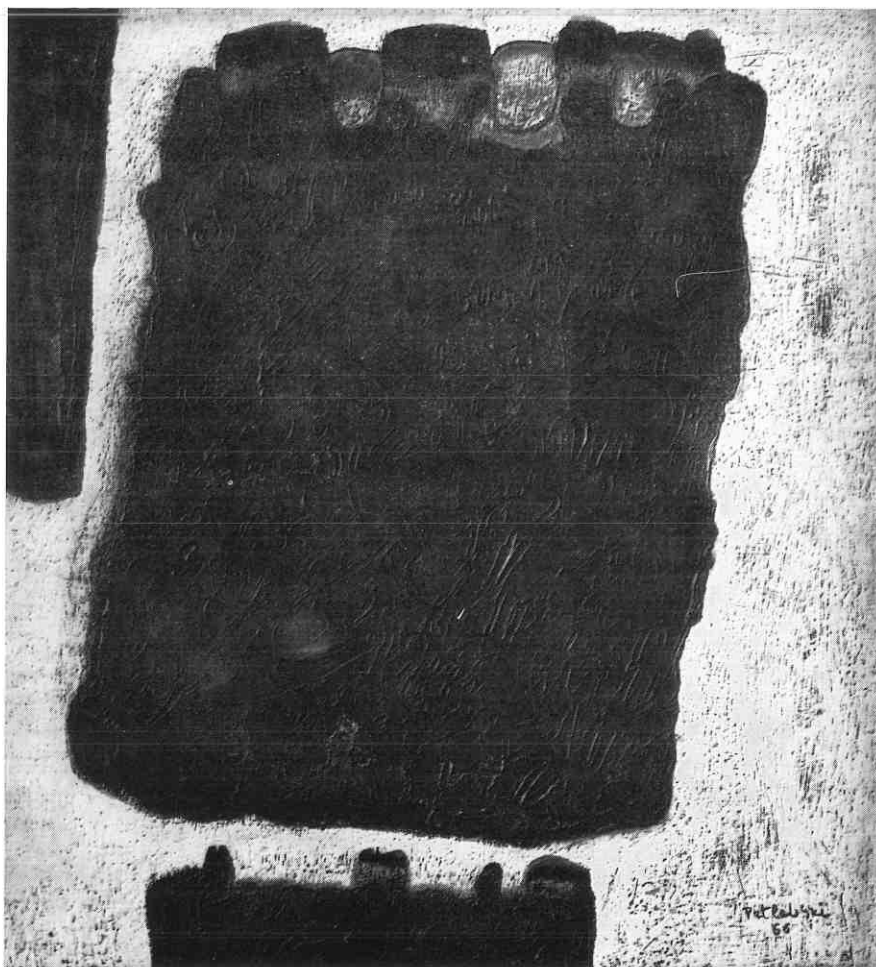
đu je ih i produbljuje.«¹ Naprotiv, svoje tvorno pamćenje slikarstvo Petlevskog odviše implicira a teško odaje. Ali anonimnost referencija toga pamćenja ne čini se preprekom razabiranj u njegova sve jačeg udjela ondje gdje oblikovno pamćenje biva potisnuto u drugi plan. Ili, točnije: ondje gdje se oblikovno počinje gubiti u tvornom — tako bi se mogla definirati geneza jednoga enformelskog slikarstva — tvorno preuzima na sebe da pamti ono oblikovno, prevodeći ga na vlastiti jezik. Tu informalna zadanost slikarstva Ordana Petlevskog uključuje neku drugačiju razvojnost koja proizlazi iz činjenica i kategorija njegova tvornog pamćenja. U providnosti tog pamćenja niz prijelaznih postaja više se ne nazire samo u dijakronijskoj postupnosti nego i u istodobnom prožimanju i isprepletenosti, otkrivajući uzročnosti što sežu isto toliko prema naprijed koliko i prema natrag. To konkretno znači da su stilovi, kojima je Petlevski prolazio do časa kad osvaja svoj individualni slikarski idiom, smjenjivali jedni druge samo kao repertoar oblikâ, ali su se zbrajali kao bitni iskustveni sažetak tvornog pamćenja. Pri tom su se stilske i oblikovne značajke resemantizirale u nove elemente tvorne ikonografije, kombinirane na različitim razinama i u različitim intenzitetima. Tvarno je pamćenje najmanje prevratno, ali je svakako najdugotrajnije; u njemu se, primjerice, nezaobilazno iskustvo kubizma i nadrealizma zadržalo kao nikad konačno riješeno pitanje kuta i vizure iz kojih se promatra ravnina predmeta slike. Prije nego što je sama tvar, slika je u Petlevskog prethodno viđena kao tvar, odnosno tvar je predočena vizurom slike. Za razliku od klasičnog enformela, gdje je površina slike istovjetna s onim što vidi oko, u Petlevskog oko zalazi u sliku, te vidi tvar u imaginarnoj razdaljini što ima sve značajke prostorne iluzije. I onda kad je tretirano gotovo posve informalno, tvorno u ovom slikarstvu nikada ne dopušta da se uzme kao doslovna, »gruba« stvarnost, čuvajući stalni udio imaginarnog zadanog kao neku skrovitu patetičnu perspektivu.

Kako dopustiti toliku slojevitost u slikara koji se u dodiru nameće jednodušnom snagom svoje vizije? Treba li to pripisati isključivo snazi njezine sinteze; ili također činjenici da Petlevski, nasuprot praćenju slikarskih moda, traži i nalazi način kako da potčini rastući sinkretizam umjetnosti s kraja pedesetih godina potrebama individualne tvorbe? Prestavši biti fizionomijama povijesnih razdoblja, stilovi se zadovoljavaju time da označuju promjene u brzini njihova bila. Ni kubizam, ni nadrealizam, pa ni sam enformel, odavno više nemaju gravitacijsku snagu zatvorenih svjetova: oni postaju načini i povijesne asocijacije što ravnopravno ulaze u proces zajedno s ostalima. Ali istodobno, Petlevski ističe kako je geneza njegove individualne tvorbe svagda prisutna u ishodima. Za razliku od neke suvremene kritičko kombinatoričke osjetljivosti, usredotočenost Petlevskog možda se može pripisati jednostavnoj činjenici da on ne prestaje vjerovati ni jednom od načina što su na tu genezu djelovali.

Razdoblje poetske figuracije, s kojom slikarstvo Ordana Petlevskog započinje, kao da punoćom formâ jedva uspijeva staviti u granice prenapregnutost nečega što bi se moglo nazvati najavom budućega tvornog sadržaja. Masivna elegancija ženskih aktova, što sva diše u tananosti obrisa koji je zaptvara, zaista se može shvatiti kao izraz jednog samom sebi dostatnog viđenja: nekoga statičkog dionizijskoga zrijenja koje je pronašlo način neprestanoga suzdržanog izviranja i uviranja u ljepoti. Kao što će se poslije vidjeti, tom smirenom početku bilo je namijenjeno da bude tek kratak uzmah nakon kojega se javlja velika tema Ordana Petlevskog — dinamičko-gravitacijski agon tvornih masa. Kao što u razvoju antičke tragedije postupno uvođenje novih glumaca bitno mijenja karakter zbivanja, tako se u Petlevskog prvotna kontemplacija zauvijek razbija unošenjem drugih tijela i atributa njihova ambijenta.

Moglo bi se stoga reći da kubizam podešava vizuru Petlevskog zahtjevom da se vidi više i dramatičnije u prostoru, kojega se spontano osjećanje podvrgava analitičkoj znatiželji. Najbolje platno iz toga razdoblja, »Mrtva priroda« (1956), daje do znanja kako kubistička vizura pruža slikaru nešto poput užurbano iskorištene razudbene ravni »formalnog«. Na toj ravni uočljivo se izdvajaju i razvrstavaju ishodi analize: jaki namazi i trake sastrugane boje, raspršeni i oštri obrisi, konstruktivna osnovica u donjoj polovici slike i destruktivna

¹ Ordan Petlevski, Umjetnički paviljon u Zagrebu, 26. 10—14. 11. 1973. (katalog izložbe), str. 12.



nadgradnja u gornjoj. Problem prostornih planova čini se konačno razriješenim njihovim svođenjem na razlike u boji i obrađenosti; usporedo s tim, uspravljajući se vodoravni planovi kao da su dosegli trenutak kad se slijevaju u jedinstvenu ravan slike. U eksterijerskim kompozicijama još je jasnije koliko se Petlevskom žurilo dokinuti crtu obzorja i svaku perspektivnu hijerarhizaciju prostorne ravnine. Umjesto da obara vizuru i uranja je među predmete, slikar izazovno podiže obzornicu, pa je u »Periferiji« (1956) i »Ciganskom naselju« (1967) napokon posve uklanja.

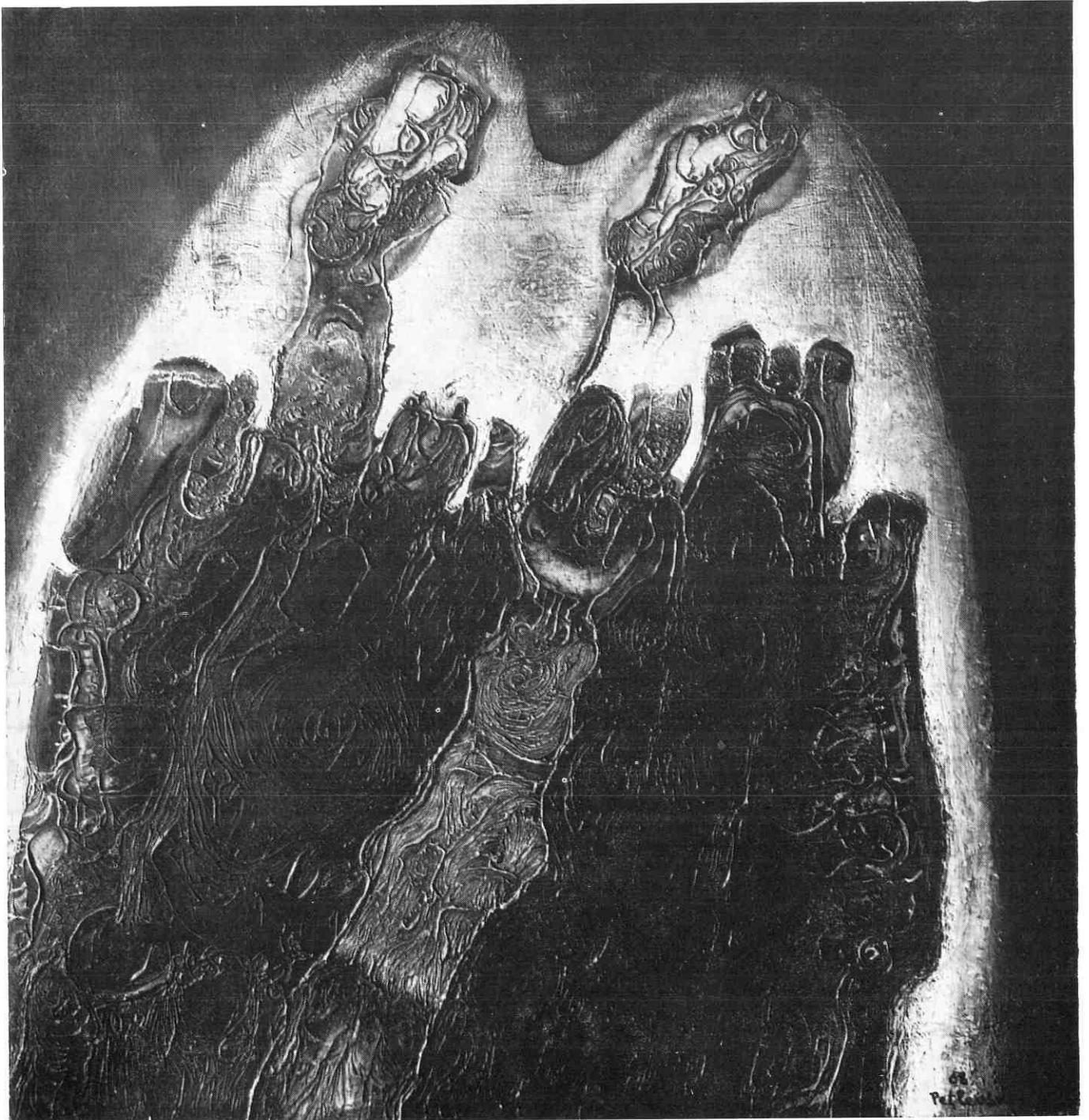
Masa koja se na spomenutim platnima pojavljuje pri vrhu slike, na mjestu nestalog obzora, raščlanjena je i ukroćena grafizmima strukture naselja. Time međutim nije prevladana neutralnost pozadine, te pretežno svijetle i glatke plohe koja će i dalje svjedočiti o drami suočenja Petlevskog grafičara s bjelinom lista papira. Pozadina će otada

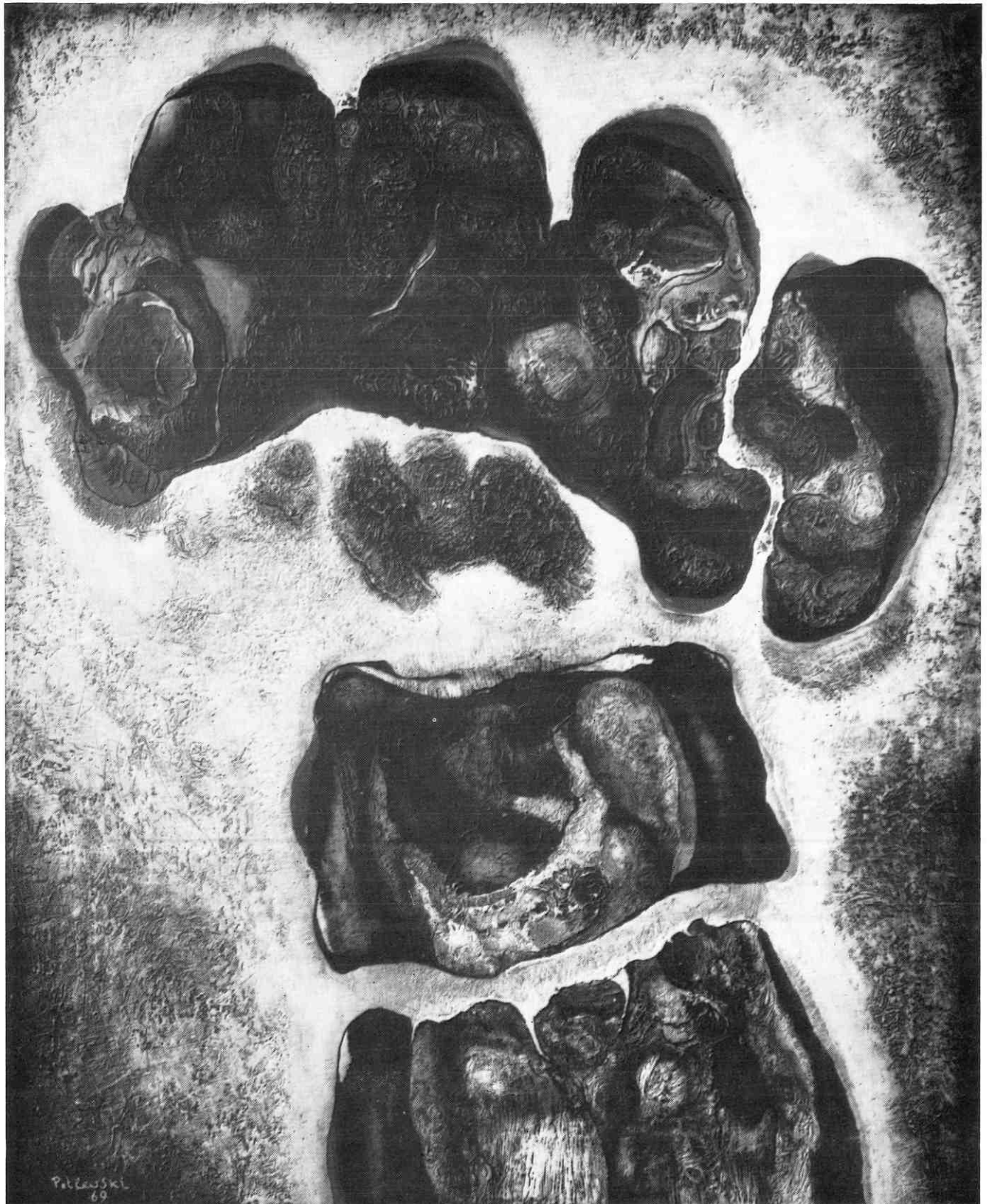
predstavljati tlo, iako ga neće moći potpuno zamijeniti. Ali sve ono što se bude nanosilo na pozadinu teže će zaboravljati svoj prvotni odnos stabilne vezanosti uz podlogu. Kritika je tako zamijetila »fantastičnost ili nadrealnost ove leteće tvorevine«,² tj. masu koja leti ne zbog gubitka teže nego zbog uzdrmana odnosa prema podlozi odnosno pozadini.

U znaku disfunkcije i slabljenja uloge može se npr. na prekretnoj slici »Pejzaž imaginacije« (1957) zamijetiti nekoliko privremenih obzorja koja, nanižana jedno iznad drugog, kušaju prepriječiti pogibeljno diferencirani prostor. Na dnu slike, umjesto tla, čpet otvoreni prostor oslonjen ni o kakvu obzornicu (da je riječ o otvorenom prostoru pokazuju dva ugrebena mobila zračne lakoće). Moglo bi se stoga ustvrditi da ta slika postavlja temu nestanka obzo-

²

Igor Zidić, Ordan Petlevski, Život umjetnosti 2/1966, str. 36.





rja naglavce: obzor nestaje odozgo prema dolje, te kao da faze tog nestajanja ostaju vidljive, pamte se u tvari slike kao stupnjevi njezine tvorbe.

Ono što omogućuje figuralno i oblikovno čitanje jedne takve naoko posve apstraktne, informalne slike upravo je manje zamjetno, ali ništa manje snažno upletanje nadrealističke vizure. Antistatika, lebdenje, nastupaju istodobno kad i pojava stvarne mase kao dostatnog »motiva«. To dvojstvo ostat će u slikarstvu Ordana Petlevskog neprestano prisutno kao izazov nemogućeg koje, ističući prvenstvo tvarnog, niječe ujedno sva njegova inertna, neživa svojstva. Štoviše, za razliku od glavine enformalnog slikarstva, Petlevski pobuđuje neki neznani animizam stvari, do same granice biološke sfere, u kojem se animizmu može razabrati nešto poput osnovnog »osjećaja« njegova slikarskog viđenja. (Antistatičnost ili »drugačija« statičnost bit će značajkom njegova slikarstva kad god se jednostavni odnos prema pozadini bude stavljao u pitanje buntovnijom gravitacijom mase. Pojava anti-statičnosti biva posebno zamjetnom u nekim prijelomnim fazama kad se očituje krizno-ekstatički kao nova kakvoća: prvi put se to dogodilo oko 1957, a drugi, kako će se vidjeti, oko 1968.)

Ako je Petlevskom kubizam pružio alibi za uspravljanje tla (mrtve prirode, krajolika) i njegovo konačno dokidanje u ravnini tvarnosti same slike, nadrealizam opravdava ovu preobrazbu: uzgon koji potvrđuje tvarnu zbilju paradoksnom negacijom onoga što joj je najsvojstvenije, težine. U slici »Uspón« (1957) tvar je uobličena u posebne nadrealno slikovite mobile uzgona ili je pak masa lišena masivnosti, pa razvedena u izdanke (»Plijesan i vlaga«, 1958) i prošupljena dupljama sličnim boschovskim čahurama gdje zriju neke prijeteće potencijalne stvarnosti. Najizvorniji izraz nadrealizma u Petlevskog ostvaren je u »Predjelu« (1958), gdje se iz tla izdižu četiri masivne stvarne protuberancije, od kojih svaka sadrži po jedno kriptografski skriveno ljudsko lice. U tome se udio nadrealizma u Petlevskog može uopće odrediti u mogućnosti čitanja kriptografiranog, pri čemu svrha toga čitanja nije u »otključavanju« (slikaru) poznatog, nego u razabiranjima načina nepredviđene simbioze poznatog s nepoznatim, nadrealno mogućim. Nadrealizmom nadahnuto čitanje odnosno izazivanje grafije stvari u Ordana Petlevskog zbivati će se otada između poznatog, prevedeno znakovnim repertoarom što ga je njegovo slikarstvo već svladalo. Ondje gdje međutim »art brut« često nastoji na grotesknoj jednostavnosti prijevoda, Pe-

levski pronalazi najvišu mjeru otpora prepoznavanju, kao naznake da je gravitacija mase iz koje se znakovi otkidaju uvijek jača od mogućnosti da se oni svedu na neki lako dohvatljiv sadržaj.

Kraj pedesetih godina bilježi u slikarstvu Ordana Petlevskog naglu prevagu estetike enformela ili, unutar već ustanovljene problemske dileme, prevagu likovnosti pozadine. Prevrednovana u svojoj likovno označujućoj ulozi, pozadina postaje osnovnim stvarno-proizvodnim činiocem slike; tako na zaslonima platnâ gdje »događaji« postaju sve škrtiji, masa nije više nanošena pred ili na pozadinu, nego je u svojoj ekspanzivnosti probija nekom suzdržanom ali nezaustavljivom snagom. Na tom mjestu leonardovski zid postaje u svojoj kaotičnoj potencijalnosti izazovom svemu što slikarstvo uopće može razgraditi ili konkretizirati (»Jednostavni zapisi«, 1959). U težnji prema sve većem kvantitativnom svođenju nanese mase, Petlevski iznalazi novi kvalitativni postupak: grafizam paste. On se isprva javlja kao način homogenizacije pozadine i nanesenog znaka (»Rasulo«, 1960), da bi postao gotovo isključivim načinom raščlambe tamne mase boje. Štoviše, tvarni grafizam neće se zadovoljiti ulogom rukopisa koji usred očigledne inscenacije objektivnosti neprimjetno produžuje slijed subjektivne volje za izražajnošću; takva funkcionalnost grafizma ubrzo se pretvara u nadfunkcionalnost ornamenta (»Crne brazde«, 1962, i »Biljka fosil«, 1962, itd.). Taj informalni ornament, nastao zasićenjem formalnog, vraća se u slikarstvo kao konačna pobjeda nad anorganskim, geometrijskim (u pascalovskom smislu). Ono što ga pobjeđuje, organski, stanovita je tankočutnost (da dopunimo Pascalovo razlikovanje), ali dovedena do onog stupnja patetične zasićenosti koja se projicira prema drugoj i drugačijoj osjetljivosti energijom što daleko premašuje svaki objektivistički privid. (Tu organsku tankočutnost, osjetljivost na drugu potenciju, slikar najbolje izražava nazivom kao što je npr. »Oživjeli fosil«, 1965. pod kojim se razumijeva nadživljavanje organskog u kakvoću novog stiliziranog opstanka.)

Ali tehnika tvarnog grafizma uspijeva samo za kraće vrijeme pomiriti događanje u prednjem planu s pozadinom. Što je jača energija probijanja (iz) pozadine, to više masa koja je izbila u prvi plan prisvaja grafizam i ostala sredstva (pozitivnog) označavanja. Unatoč svim zahtjevima potpunog postovjećenja i neutralizacije svih znakova, što ih nameće informalno, na početku 60-ih godina poza-

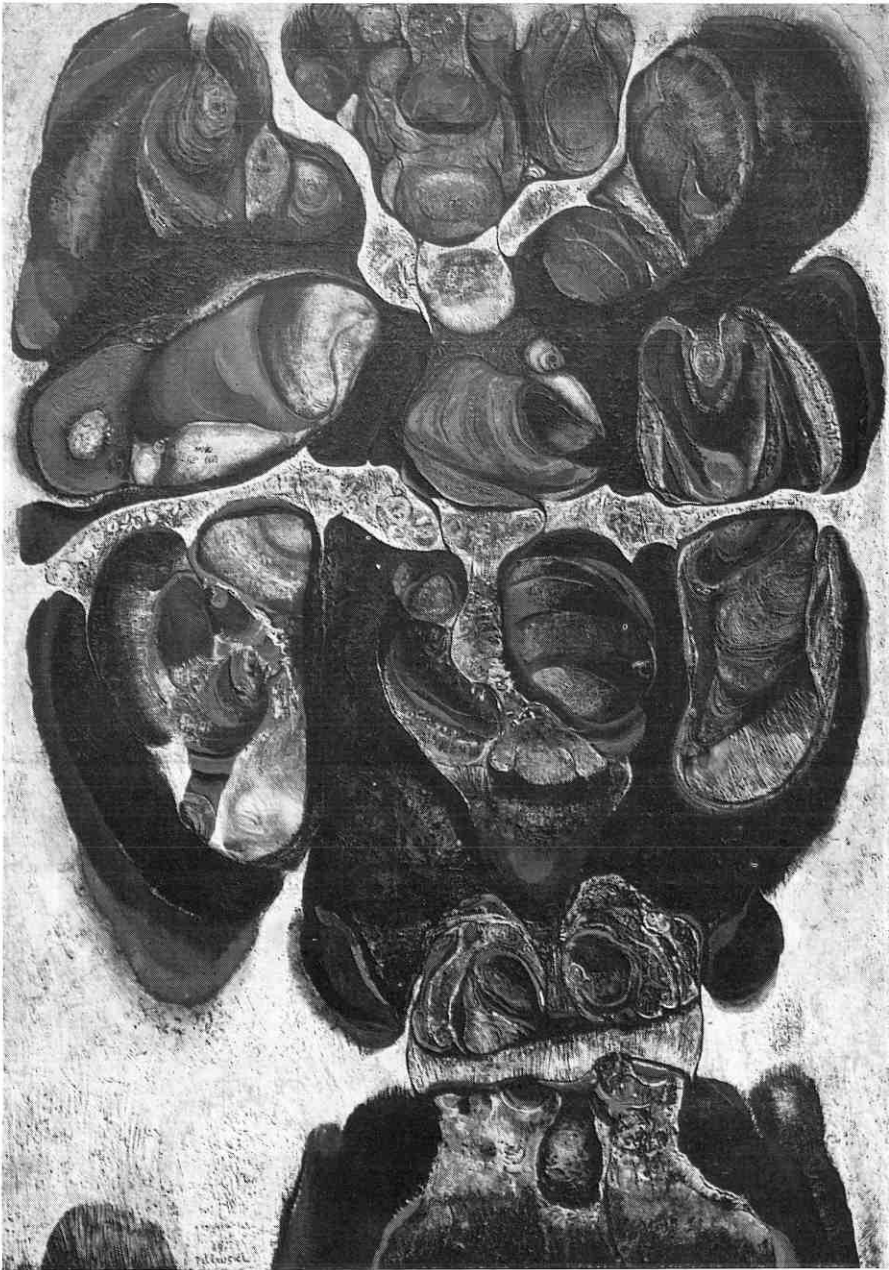
dina u Petlevskog definitivno poprima ulogu negativnog sredstva individualizacije. Ona je bezličnost »svijeta«, njegova skrovita neindividuirana tvarna nazočnost koja se može preoznačiti jedino ras-kri-vanjem, pokazati kao trag preobražajne energije. Neke od slika toga razdoblja (»Organska forma«, 1961; »Pergamena«, 1961; a osobito »Umec — sago-rjelo područje«, 1962) pokazuju kako leonardovski zid nije više izazov potencijalne oblikovnosti, nego prepreka, svojevrsna mrena vidljivosti koja se probijem skida ili označuje. Tako se masa određuje unutar sebe same: znakovna bremenitost dobiva predznak organskog energizma pred onom stvari koja se izričito p o k a z u j e nepokretnom. Taj energizam ne zadovoljava se međutim samo naznakom proboja kroz neoživljenu tvar, nego se javlja kao ponovo vrednovana, ovaj put aktivirana okomica slike. Jedan od načina predočivanja energije, dakle ne više samo njezina konotiranja nego i denotiranja, jest da se pokaže kako lebdeća masa pobjeđuje gravitaciju. Primjerice, u »Apelu« (1963), između mase što lebdi i tla, prostor izžaruje snagu kojom se gornja masa odbija od mase podloge. Na sredini šezdesetih godina gravitacijska se okomica aktualizira u Setlevskog bilo na način rasta sabljikastih izdanaka i izraslina (»Epitaf«, 1965; »Razorenno tkivo«, 1966; »Oplođenje«, 1968), bilo lebdenjem na način koji osporava težu (»Monument«, 1966; »Zapis«, 1966; »Nike«, 1968). U oba slučaja vidimo htijenje da se očitovanjem energije masa odredi između svojih krajnjih izraza, oprezne statičnosti i odlučne antistatičnosti. Nadrealistička ljubav prema nemogućem ponovo se javlja kao naznaka energije kojom se potvrđuje njegova cijena. Ali dok u Magrittea gromade što osporavaju gravitaciju znače tjeskobu prijetnje, u Petlevskog takvo ostvarenje nemogućeg oslobađa. To pokazuje da u ovog slikara stanja stvari nedvojbeno znače stupnjeve na ljestvici ekstatične duševnosti. Nakon poetske naracije prve faze s kraja 50-ih godina, objektivističkog minimalizma s početka 60-ih godina i razdoblja organske fantastike što je neposredno uslijedilo, Petlevski ulazi u »tvarnu ekstazu« izrazitih patetičkih naglasaka.

Takva povišena usredotočenost razvija se oko 1968, razvija se i dalje unutar krajnosti: da li odrediti tvar iz njezine kakvoće kao strukturalni oblik ili je opisati očitovanjem njezine energije kao dinamizirani oblik. Iste godine nastaju tako dva niza slika: stvarno analitični »Monument« II (1968), »Nike« (1968), »Oplođenje« (1968), ali i njima oprečne dinamičke fantazmagorije, »Izrasline« (1968) i »Razaranje« (1968). Po svemu iznimno i srednje djelo cjelokupnog slikarstva Ordana Petlevskog, slika »Izrasline«, uvodi umjesto psihičke prenapreg-

nutosti vrijednost neke osobite duhovnosti. Posve neočekivano, pojavljuju se u slikarstvu Petlevskog figuralne konotacije, pa tako i na spomenutoj slici skup lako iskošenih duguljastih oblika čita se kao skupina ljudskih spodoba. Uz nju tijesno prijanja svijetla aura koja titra nad figurama da bi naglo prešla u otrovno tamnozeleno ozračje pozadine. Iznad figura zbijenih solidarnošću ekstatičnog zajedništva polijeću uvis dvije forme koje kao da konkretiziraju ono što skupina u sebi i izvan sebe vidi. Ipak, figure što polijeću samo se naoko odvajaju, jer su tjelesno spojene s nepokretnim figurama, pa ostaju tek znamenom secesijski nezavršive žudnje koja se, polazeći od stvarnog, od njega se otkidajući, ponovo njemu obraća kao jeziku.

Asocijacije na ikonografiju ekstaze u manirističkom slikarstvu potvrđuju se u slikama kao što su »Memento« (1969), »Magična igra« (1969), »Crne brazde« (1969) i »Raspeće« (1970). Nimalo slučajno, sve te slike teže simetričnom rasporedu i grupiranju masa u dva ili tri vodoravna reznja. Pri takvu mjerenju mase još je očitije stupnjevanje intenziteta kojim se obrazlaže osporavanje gravitacije. I dok se u prethodnim slučajevima moglo govoriti o uzgonu postignutom energijom duševne napetosti, sada lebdenje pokazuje mnogo opuštenije naznake levitacije odnosno svladavanja gravitacije na razini nedosjetilnog. Na tim platnima gdje su, kao na nekim El Grecovim slikama, dijelovi kompozicije omeđeni posebnim tvornim ovojnicama, različito sugerirajući vrijednosti mase i prostora, cijeli se put slikarstva Ordana Petlevskog rekapitulira u znaku neke usredotočene generativne suvislosti.

Mogućnost kritičke rekapitulacije toga slikarstva čini se to neminovnijom što njegova informalna oblikovnost može navesti na pomisao da se njegove pojedine značajke javljaju podjednako informalnom zakonitošću. U kompaktnosti (ob)likovnog teksta slikarstva Ordana Petlevskog — njegove tvornosti — ne treba vidjeti samo način kako je ono uspješno pročitano i posvojilo u svoju autentičnost neke ključne slikarske pojave našeg stoljeća. Ako je pri tom ono nešto »upamtilo« i »iskoristilo«, zbilo se to na način vanjskog zaborava i nekorisnosti, kojima se objektiviraju krajnje tvorbe ljudski proizvodnog svijeta. Pokušajmo sažeti:



1. *Faza otvaranja* (1953—1957) omeđuje prvu fik-saciju slikareve osjetljivosti poetski opisnim, evokativno svedenim oblicima; uskoro međutim ta evokativnost traži provjeru u kubističkoj iskustvenosti razmještaja predmeta i prostornih ravni. Po-etska figuracija tijela ustupa mjesto kubističkoj spekulaciji predmetnim plohama.

2. *Faza uspravljanja* (1957—1960) bilježi proces promjene u motivaciji uspravljanja prostornog plana slike. S kubističkim uspravnim planom iscrpljuje se i jedno poimanje predmetnosti. Uspravljani prostor ne pokazuje više predmete, nego otvara uvid u samu predmetnost kao svoju nadrealno vizualiziranu tvarnost. Nadrealistički osjećaj stvari, poprište izazova nemogućeg, ostat će trajnom iskusvenom pretpostavkom ovog slikarstva.

3. *Faza probijanja* (1960—1966) ustanovljuje u homogeniziranoj ravni slike tektonički proboj tvarne grafije. Na vrhuncu izjednačenosti strukture pokazuje se neodgodivost događaja. Tvar dobiva predznak energije što probija iz strukture kao slučaj, prestupajuća nepravilnost. Težnja prema energičnom određenju i diferencijaciji predočuje tvar posebnim potiskom koji je odvaja od nepokretne podloge.

4. *Faza lebdenja* (1966—1973) daje tvarnom potisku nov predznak svladane gravitacije: djelovanje dinamičke energije prerasta u učinak statičke sile koncentracije. Umjesto eksplozivnog razdvajanja, prikupljanje oko središta nekog kontemplativnog ravnovjesja.

Videno u svojim razvojnim naznakama, slikarstvo Ordana Petlevskog, bez obzira na to što na oblikovnom planu očituje promjenljivu znakovnu kvantitetu, pokazuje neprekidan porast ovladavanja jezikom tvarnog. Najviše točke toga slikarstva zacijelo su mjesta gdje stanovita poduzetnost oblika — kao gestâ pokazivanja — prerasta u kakvoću njihove supstancije — gestâ skrivanja i samopremašivanja. Bilo koja karakteristična slika Ordana Petlevskog iz razdoblja između 1968. i 1970. pokazuje kako tvarno pamćenje, pamteći svoje stupnjeve, teži napokon prevršenju samog svog pojavnog određenja. Ali na slikama gdje se čini da se intenzitet tvarne grafije briše pred potpuno objektiviranim duhovnim intenzitetom, ne zbiva se jamačno negacija »tvari«, ni pobjeda »duha«. Duhovnost o kojoj je riječ jest duhovnost iz povijesti samog slikarstva, duhovnost povijesti slikarstva, koje postaje kontekstom djela Ordana Petlevskog. Ta pobjedonosna kontekstualnost, onkraj »apstraktnog« i »konkretnog«, »formalnog« i »informalnog«, historijskog i suvremenog, utjecanja i primanja, pripada zbroju diskontinuiranih analogija nekog ekstatičkoga slikanog svijeta, svijeta kojemu je slikarstvo dalo posebnu neovisnu sastojnost. U tvarnoj kozmogoniji takva »usporednog svijeta« duh se troši za proizvodnju stvari, kao da se »duhovno« preko neke granice može prenijeti samo kao vlastiti trag i otisak, odakle se može u povoljnom času preobraziti kao obrnuta proizvodna poruka. U tumačenju Petlevskog, ta poruka kao da se sinkretički prikuplja oko nekoga davno »izgubljenog središta« koje je nadživjelo smrt opreka između kojih je arbitriralo. »Sveto« i »demonско«, »ružno« i »lijepo«, »kompozicija« i »dekompozicija«, »stilsko« i »nestilsko« — samo su neke od krajnosti što ih ovo slikarstvo spreže. U »semantičkoj, neograničenoj otvorenosti enformela«³, gdje se završetak jednog svijeta podudara s raspoloživošću novih začetaka, slikarstvo Ordana Petlevskog daje završni oblik nekim središnjim slikarskim težnjama našeg stoljeća. Hoće li s onu stranu kritične granice enformela sve ono što nadolazi iskazivati i dalje svoj budućnosni udjel pripadnošću stanovitoj vrsti rada na estetskom oblikovanju okoline — odgovor na to neće zacijelo prestati ovisiti o slijedu istoga tvarnog pamćenja kojemu je Petlevski dao jednu od najdojmljivijih potvrda.