



zdenko kalin

nova gorica

17. 10/9. 11. 1970.

marijan tršar

Vizuelno i u isto vrijeme taktilno-haptičko osjećanje materije kao posebnog tvornog elementa kiparskog stvaranja upućuje nas na putove ocjenjivanja koji su, usprkos krajnjoj svrsi, određivanju umjetničke kvalitete djela, u mnogo čemu drukčiji nego kod vrednovanja slikarskih radova. Mada možemo svaku tjelesnost tumačiti kao skup bezbroj presjeka na različitim razinama, način ostvarivanja kiparskih djela u prostoru ipak je posve drukčiji nego u dvodimenzionalnom slikarstvu. Kiparstvo ostvaruje istinsku tjelesnost, masu, a nipošto samo njezinu iluziju. Njime se uistinu nešto uvlači u prostor, pokušava se, drugim riječima, prostor zauzeti. I upravo osjetljivost odnosâ toga kiparski definiranog volumena prema okolici potiče neprestani dijalog, što ga promatrač osjeća kao sklad ili nesklad između plastike i prostora.

Upravo se zbog toga pažnja kiparstva već od konstruktivizma pa nadalje sve očitije usmjeravala na definiranje ne samo apsolutnog kiparskog volumena, oblikovanog plohami plastike, nego i svega onog pripadnog, izvanjskog, rekli bismo relativnog, onoga što svaki kipar, svjesno ili nesvjesno, oblikuje i stavlja u kretanje, modelirajući ili klešući plastiku. Oboje je imanentno svim stilskim inačicama kiparstva — takozvanoj tektonskoj blokovanosti, punoplastičkom htijenju kao i slikovito poletnoj barokizaciji — koje se ciklički pojavljuju u toku

povijesnog razvitka umjetnosti. Razlika među njima sastoji se upravo od promijenjena odnosa između apsolutnog i relativnog kiparskog volumena. Dok je u slučaju »blokovo-tektonske« varijante sasvim nezatno uzgiban i »remećen« relativni prostor, i dok su kod »klasične« punoplastične varijante oba volumena u idealnom skladu, u slučaju razbarušene plastike ma koje vrste barokizacije možemo ustanoviti kako prevladava posredno oblikovani kiparski volumen. Takvo kiparstvo s minimalnom masom zahvaća, pokreće i kao vlastiti kalup maksimalno oblikuje prostor svoje okolice.

Slični su, razumije se, ne uvijek cjeloviti i do kraja dosljedni, i stupnjevi razvitka Zdenka Kalina. Istina, njihov početak ne možemo označiti bilo kakvim tektonskim usmjerenostima, ali se u njima očituje želja za blokovitim kiparskim kreacijama, što samim tim znači težnju statičkoj monumentalnosti, nabijenoj unutarnjom izražajnošću. Ona je osobito važna, jer se u Kalinovu razvitku ističe kao dugoročni cilj za kojim je kipar stremio sve do svojih zrelih godina. Otvračala ga je od ispraznih gesta i pompoznosti, znači od opasnih hridi na koje su se nasukavali mnogi što su nesmotreno slijedili primjer velikog Meštrovića.

Zdenku Kalinu bilo je, u to nema sumnje, bliskije kiparstvo Rodina, jer on je, prema svojim najintimnijim sklonostima, izbjegavao raščlanjivanje, analitičke pa i posve secesijske presjeke i geometriziranje. Težio je mekim oblicima koji završavaju bez nepotrebnih oštrobridosti i uglatosti. Iz predloška ljudskog tijela pokušao je, mada ostajući vjeran modelu, istisnuti onu bitno oblikovanu voluminoznost i izbjeći niz nepotrebnih, predređenih reljefnih izbočinâ i udubinâ, približivši se tako elementarnom osjećanju, obojenom blagom idealizacijom. I u »najrealistički-

jim« i studijskim kiparskim radovima istaknuta je Kalinova želja za prerastanjem iz vjernosti prirodi u vjernost svojoj osnovnoj, kiparski izražajnoj zamisli.

U tom »studijskom« razdoblju Kalinova snovanja poslije akademije, pa i kasnije, sve do njegova »zrelog« razdoblja, ipak primjećujemo u kipara dilemu koja se ne odnosi toliko na osnovno shvaćanje kiparske voluminoznosti koliko na površinsko oblikovanje mase. Kalin se, osobito u portretnim plastikama, često prepušta igri slikovitih površina kojima pokušava, osim plastičke punoće, udahnuti i iluziju kolorističkog doživljaja. U portretima »Pjesnika Gradnika« i »Oca« oduševljavala ga je usitnjena impresionistička igra sjena i svjetla. Posve je drukčije u portretu »Marion«, upravo klasično štedljivom površinskom obradom, nastojao isključivo obuzdavati unutarne komponente zategnutosti mase, postigavši idealnu kiparsku realizaciju lica. Ona, uz očitu vjernost modelu, svjedoči o kiparevoj posebnoj »noti«, lirskoj mekoći koja zrači iz lika izrađenog u kamenu.

Istinski Kalinov kiparski uspon počinje, međutim, tek nakon rata. Već prve godine izradio je tri plastike sa tri tematska područja koja će mu ubuduće biti najmilija. Modelirao je dječju figuru »Pastirića«, dječjački portret »Radovan« i poznati »Ženski akt«, tri plastike koje znače početak Kalinova zrelog doba. Ispočetka je sve ukazivalo na to da će se kipar posvetiti prvenstveno posljednjoj temi. U nizu ženskih figura uočavamo napredak u smjeru željena cilja: mase tijela počinju se oslobađati okovâ »realne« funkcionalnosti, prerastajući u idealni, sve ekspresivniji sklad udova i tijela. Riječ je o nizu istančanih »personifikacija ženstvenosti« u glini i bronzi. Kipar nije krio svoje daleke uzore, pa je u ženskoj figurini »Prema Cranachu« izrazio svoje oduševljenje za gotičke dužin-





ske proporcije, za meko konturiranje, punoplastičko odvagivanje većih i manjih masa, međusobno slišenih u izravnane harmonije. Draž ženstvenosti tananih pojaseva, naglašenih bokova i tijela koja biva ju sve tanja prema krajevima nogu, čvrsto usađenih u tlo, ispunja Kalinovu žensku plastiku poetičnom privlačnošću oplemenjene stvarnosti.

Sličnu renesansu doživjela je i njegova portretna plastika, osobito dječja. Ipak, najznačajnije je kiparevo otkriće na području dječje figuralne kompozicije. Ciklus Kalinovih »Dječjih igara« predstavlja osjećajne poetske transpozicije stvarnih slika iz životnom radosti ispunjenih djetinjih igara. Najčešće su to parovi dječjih tjelesaca poletnih, razdraganih kretnji. Traženje onoga bitno tjelesnog, što smo uočili već u ženskim figurama iz Kalinova zrelog razdoblja, u dječjim se figurinama uzdiže do svoga najčišćeg dostignuća. Anatomska detaljiranja zanemarivana su u korist čiste »djetinje voluminoznosti« gracilnih tijela. Iskoristi li kipar neki tjelesni detalj, napuštajući usmjerenu ritmiku masâ, on to čini zbog sadržajnog ili čak kompozicionog imperativa. Upravo ritmika postaje sada, kad je kipar otkrio karakterističnu »dječju tjelesnost« kao posebni znak izražavanja, sve istančanija, sve domišljatija. U prvom redu nagoni sve tjelesno u sve poduzetnije osvajanje prostora oko sebe, ali u isti mah uza sve izrazitije smanjivanje unutrašnjeg, apsolutnog volumena dječjih plastika.

Kipar kompoziciono upotrebljava i izražajno iskušava najrazličitije mogućnosti, od labilno uravnoteženih dijagonalnih harmonija preko čistih vertikala do nevjerojatno domišljatih, gotovo pretinačno koncipiranih koordinatnih sustava. Sićušna tijela poprimaju, osim svoga osnovnog sadržajnog govora, novo značenje: pretvaraju se u splet linija što vezu zajedničku bajku o nezaboravnom dječjem svijetu. I

kipar se opet nalazi pred novom dilemom: kako od više figurina osvariti cjelovitu, homogenu masu, mnoštvo; kako isprijemiti više pojedinaca pretvoriti, poput varioca, u novu harmoniju. Kalin je taj zadatak riješio ritmiziranjem nabijenosti, zbijanjem pletera tjelešaca, nogu i ruku u novi organizam. Uz »anegdota o igri« taj organizam sad živi samostalnim, posve likovnim životom.

Nakon svojih dječjih kompozicija Kalin je pokušavao slična rješenja postići i sa ženskim figurama. Ali samo kao intermezzo. Na svojoj je najnovijoj izložbi, naprotiv, iznenadio kritiku i općinstvo manjim ciklusom ljuskastih »malih bronza«. Sva je punoplastička tjelesnost nestala. Ostala je samo ljuska, kora, draperija koja je nekad služila ljudskom tijelu. Usprkos posvemašnjoj izmjeni sadržajne poruke i, razumije se, formalnog izražaja, zrače ove suptilne plastike toliko »kalinovskog« da se bez ikakvih smetnji uključuju u tok kiparovih nastojanja. One nam donose novu likovnu ispovijest umjetnika, zrelog po godinama, djelima i životnim iskustvima. U te je radove stavio trpkovu poruku o ljudskoj prolaznosti, sumnju u smisao našeg postojanja. Poruku kojoj bismo se možda mogli i usprotiviti. Ipak, autor nas zadivljuje nenametljivom neposrednošću šaputanja, koje treba da ponovo pokrene naša čuvstva.

O opsežnom i vrlo kvalitetnom spomeničkom opusu Zdenka Kalina ovdje nismo raspravljali. Taj opus vjerno slijedi stvaralačke ciljeve usputnih kiparovih traženja. Pojedine od tih kreacija, zbog svoga značenja za razvitak slovenske monumentalne plastike, iziskivale bi i zaslužile ozbiljnu studiju. Ali ona bi nužno morala uzeti u obzir opširnije usporedbe, zbog čega i prelazi okvire ovog razmišljanja.

**prijevod sa slovenskog:
tone potokar**

riko debenjak

**nova gorica
17. 10/9. 11. 1970.**

marijan tršar

Debenjakov je grafički opus nedvojbeno toliko nadvisio njegova slikarska dostignuća da je danas umjetnikov najintimniji stvaralački portret moguće razabrati tek iz njegovih grafičkih ostvarenja. Jer upravo u toj vrsti izražavanja Debenjak je dosegao tako svojstven i savršen način likovne poruke da ga ubrajamo u najistaknutije jugoslavenske likovne stvaraocice i umjetnike — istraživače. U njegovim radovima ne možemo naći postojanijeg osjećanja od, posvuda i uvijek prisutnog, istraživačkog nemira, od želje za otkrivanjem novih sadržajnih i izražajnih mogućnosti i od nezadovoljstva upravo dostignutim, uz smionu izlete u neistražena područja. Debenjakovo prirodno htijenje — otvarati uvijek nova vrata, radije riskirati nego samozadovoljno čamiti na sigurnom, na dostignutom — uzrokom je što nam se njegovo stvaralaštvo pokazuje u cijelosti kao izuzetno slikovito, složeno od dvogodišnjih ili trogodišnjih ciklusa, koji se međusobno najčešće osjetno razlikuju ne samo po tematici i odgovarajućim stilskim promjenama, nego i po izmijenjenoj upotrebi izražajnih elemenata za postizanje krajnjeg cilja.

Raspon Debenjakova razvitka zaista je izuzetno širok. Seže od prijeratnih realističko-lirskih preoblikovanja stvarnosti preko nostalgicnih čuvstvenih reminiscencija na

