

kipar se opet nalazi pred novom dilemom: kako od više figurina ostvariti cjelovitu, homogenu masu, mnoštvo; kako ispremiješanoš 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 »anegdotu o igri« taj organizam sad živi samostalnim, po svoje 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 ljuškastih »malih bronza«. Sva je punoplastička tjelesnost nestala. Ostala je samo ljuška, 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 trpku 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

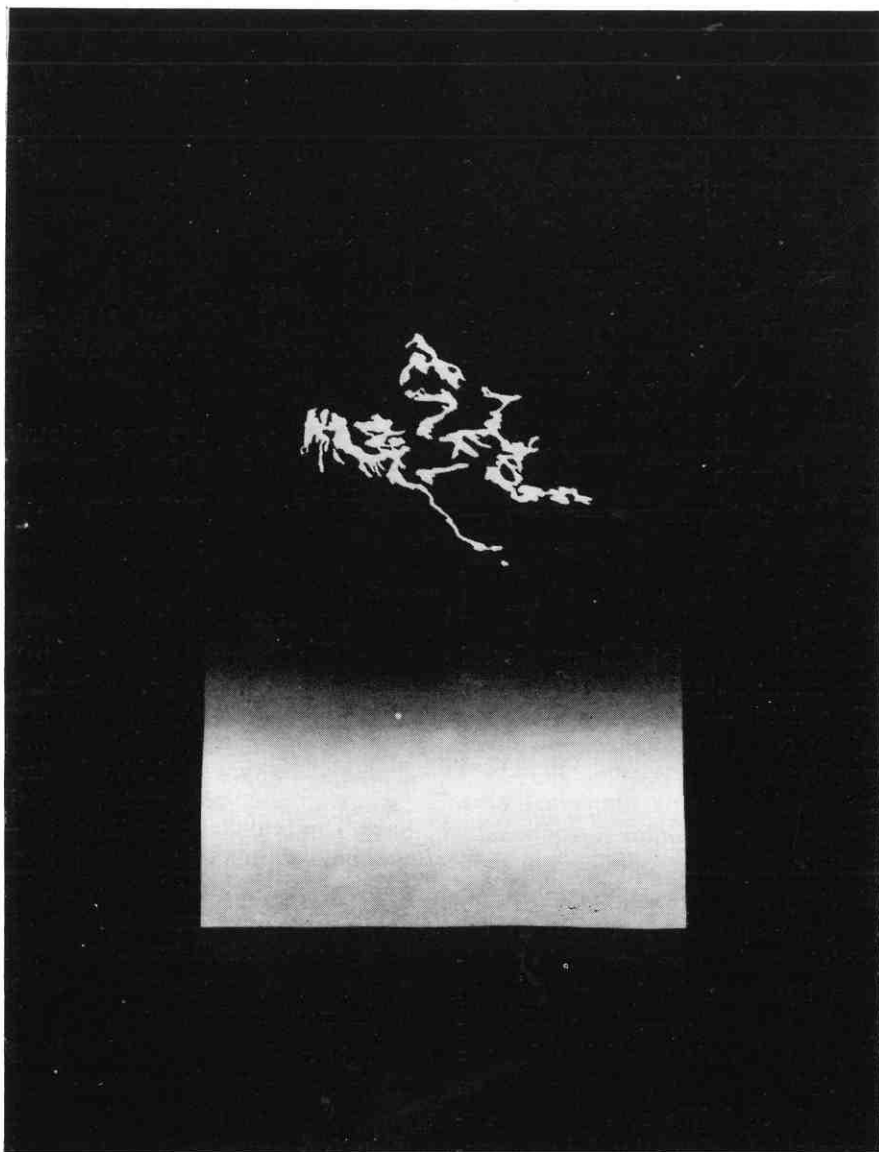
17. 10/9. 11. 1970.

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 stvaraocce 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 smione 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 nostalgičnih čuvstvenih reminiscencija na





folklornu i zavičajnu idilu do sve produbljenijeg likovno-problemskog iznalaženja čisto likovnog izražavanja. U najnovije vrijeme ono se svelo na vječnu slikarsku dilemu: kako uhvatiti iluziju bezgranična prostora na dvodimenzionalnoj površini platna odnosno grafičkog lista? Poseban odnos stvaraoaca prema rješavanju ove prostorno iluzionističke komponente nameće se kao siguran putokaz kroz brojne faze razvitka Debenjakova umjetničkog stasanja.

Polazište Debenjakovih traženja oduvijek je bilo u realnoj predmetnosti. Ona mu je davala osnovni likovni poticaj za preobražavanje konturâ tijelâ suglasno sadržaju i izražajnoj naglašenosti lika. Iz početka su to bile sadržajne »cjeline«, to jest enterijeri, figure, mrtve prirode, krajolici, čak figuralne kompozicije, doduše, najčešće svedene na dvojstvo, rjeđe na plural.

Na ovom stupnju Debenjak još obrađuje predmete iz prirode kao realne predmete. Snaga njegova preoblikovanja zadovoljava se proporcionalnim naglašavanjem dužina koje tim početnim ostvarenjima daju osobitu obojenost lirizmom, dojam ekspresionističke istosmjernosti, a time ujedno i unutarne krhkosti, ranjivosti i labilnosti.

Njegovi rani drvorezi »Ženâ s Krasa« neposredno se nadovezuju na slovensku ekspresionističku tradiciju. Debenjak još iste godine u »Ženama s Krasa« u boji najavljuje svoje osnovno likovno usmjerenje koje će postupno sve više dolaziti do izražaja u njegovu stvaranju. Riječ je o izrazitoj osjetljivosti za mijenjanje, preobražavanje realnih predmeta u pojednostavnjen, lako čitljiv lik kome autor traži srodne, suglasno s imperativima formata i likovna sadržaja. »Žene s Krasa«, noseći ovalne košare na glavi, pružile su mu likovno idejni znak kojim se u kombinacijama služio kao efektним, posve samostalnim stvaralačkim elementom.

Tek kad se probio do znaka, shvaćenog u cijelosti, mogao je započeti suptilni dijalog između lika — znači, ne više između predmeta koji taj lik predstavlja! — i zamišljenog prostora posred formata u koji ga smješta.

Već naredni ciklus Debenjakovih grafičkih listova najavljuje bitne promjene umjetnikovih traženja. Iz početka ostaje vjeran svojoj folklornoj motivici, izabравši jedino novu tehniku — litografiju. Ona mu je omogućila efektivnije površinsko iskorištavanje boja nego drvorez. Osim toga, umjetnik je od nekadašnjih »cjelovitih« motiva prešao na detalje, razvučene preko cijelog formata kompozicije. Primjeri očijskanja s izvornošću »oslikanih košnicâ« i seljačkih ognjišta daju naslutiti buduće tematsko usmjerenje umjetnika.

Debenjakovo stvaralačko htijenje u daljnjim se fazama razvitka harmonično poklopilo s klimom koja je u to vrijeme prevladavala u svjetskim arenama kao i s razvitkom grafičkih tehnika. Osobito valja naglasiti da je Debenjak u metalnim rodovima grafike, to jest u bakropisu i posebno, u akvatinti, našao idealnu tehniku izražavanja.

Karakteristična privrženost folklornim starinama, patini i dahu prošlosti otkrila je u obojenoj akvatinti prostrane mogućnosti tehnicističkog eksperimentiranja.

U novoj obojenoj tehnici Debenjak se vraća »Kraškoj karijati« koja znači prekretnicu u razvitku. Počevši od nje, može se reći, nailazimo na Debenjaka kao na likovno sadržajnog i ne više tematskog istraživača — usprkos različitim tematskim ciklusima!

Iz mnoštva grafičkih radova ovog razdoblja izdvajaju se prvenstveno strukturne studije »Morskog dna«, »Kamenja« i »Asocijacija« koje čine autorov uvod u prvi cjelovito zamišljeni ciklus, u niz varijacija na temu »Tragovi na žbuki«. Za ovo najizrazitije Debenjakovo strukturalističko razdoblje, u

kojemu se umjetnik u nekoliko navrata vraća određenom i jasno zacrtanom liku, zatečenom usred kovitlaca tehnicističkih draži, možemo naći objašnjenje prvenstveno u opijenosti neslućenim mogućnostima što ih pružaju kiselinom nagrizene ploče, što je upravo u razdoblju strukturalizma postalo mnogim autorima konačna svrha.

Debenjak tek u izuzetnim slučajevima upada u takvu strukturalnost informela. Prirodna želja za odlučnim i jasnim definiranjem oblika upućuje ga »pouzdanijim« predmetnim predlošcima od »Tragova na žbuki«. Zamišlja ciklus grafika s likovnim varijacijama na temu »Strugalâ«. Osnovni lik, nosilac likovne ideje, ponovo je razgovijetno smješten u izabrani format.

»Strugala« su Debenjaku samo poticaj za traženje ritmičkih uzbuđenja tamnih i svijetlih površina s oštrim zubatim zarezima, škrbotinama, s nekakvim šavovima i povremenim zaslepljujućim sijevanjima. Strukturalna se igra smiruje, pa se i vanjski lik vraća jednostavnoj monumentalnosti, ponekad čak u smjeru koordinata što prepolovljuju tamne i svijetle plohe formata.

Naredni ciklus »Drvo — kora — smola« ukazuje na Debenjakovo kompromisno pomirenje sa strukturalizmom: umjetnik zadržava još razgovijetno zacrtan lik — koji pokatkad prerasta čak pravokutni format, javljajući se na široj plohi bijela lista! — ali, s druge strane, taj lik odnosno njegov dio ispunja mnoštvom »stablâstih« strukturâ koje podsjećaju na hrapavost kore drveća. Dijagonalnim urezima najavljuje nekakvo opozivanje definitivnog značaja samih struktura, jer tim »bijelim urezima« postupno pridaje osobitu važnost čak reljefnom istaknutošću. I upravo u tim urezima »Drveća — kora — smolâ«, kao i prije u »Krijesnicama« i »Noćnom nebu«, krije se jedan od najznačajnijih stvaralačkih elemenata budućih »Magičnih dimen-

zija«, stvarajući ujedno i likovnu vezu s Debenjakovom konačnom fazom.

»Magične dimenzije« nesumnjivo su veliko iznenađenje u Debenjakovu razvitku u svakom pogledu. Ako se autor sve do njih zaklinjao na kapriciozan, mada pokatkad i dosta četvrtast, osnovni oblik kompozicije, u »Magičnim dimenzijama« koristio se — doduše, sferično omekšanim i ujedno pomalo zašiljenim — pravokutnikom kao osnovnim oblikom svoga formata. On zapravo predstavlja prozor, ekran koji dopušta uvid u bezgraničnost svemira. Sve dotle grafičar se izražavao strukturiranim većim ili manjim plohama, ali ih je u svojim »Magičnim dimenzijama« posve napustio. U Debenjakovim grafikama, između ostalog, nije bilo nikad prije uočljivo meko pretapanje boja jedne u drugu, pa ni modelacijski princip zatezanja plohâ. Slikar je uvijek postizao iluziju prostora stvaranjem kontrasta boje i svjetlosti. U »Magičnim dimenzijama«, naprotiv, dočarava iluziju bezgraničnog prostora upravo tananim i tehnički majstorskim, gotovo neprimjetnim pretapanjem od bijelog i crnog do intenzivno crvenog, žutog i plavog.

Sugestivnost ovih grafika, koje upravo privlače gledaoca da iznova doživi ekranski otvor, bilo kao pogled u prostor bilo kao konveksnu stvarnost, dokraja je uvjerljiva.

Oštre bijele »munje«, nekadašnji »zarez«, što presijecaju ovu beskonačnost prostora, daju kompozicijama, najčešće bliskim horizontali, ritmičnu poletnost i agresivnost. Umjetnik nas s njima, ili — točnije — pomoću upućuje kroz sve stupnjeve svemirskih dubina, da bi nas jedva zamjetljivom točkom usred plavičasta mraka podsjetio na ispraznost našeg svijeta u beskonačnom prostoru.

»Magične dimenzije«, koje je Debenjak u posljednje vrijeme počeo obogaćivati ne samo skalom intenzivnijih »negrafičkih boja«, nego

i oslobođenom, gotovo arabesknom formom nekadašnjih »munjâ«, uspjelo su ostvarenje. Iz izuzetno tajnovitog, tjeskobnog svemira umjetnik nam želi u novim varijacijama prikazati njegovo ljubaznije, umiljatije lice. Ali kolorističko-svjetlosni ekran usred crna okvira ostaje i dalje grafičko ostvarenje što će oduševljivati gledaoce svojim jednostavnim, mogli bismo reći sutrašnjim, lirizmom prožetim ispovjednim govorom.

**prijevod sa slovenskog:
tone potokar**

drvorez u sloveniji

**slovenj gradec
listopad/studenj 1970.**

marijan tršar

U povodu sveobuhvatnog pregleda razvitka drvoreza na području Slovenije, na izložbi priređenoj u svim paviljonima galerije u Slovenjgradecu, zapravo nam se prvi put pružila prilika da uz cjeloviti, iscrpno prikupljeni materijal razmišljamo o nizu pitanja koja se odnose na ovu slovenskim slikarima i grafičarima tako omiljenu grafičku tehniku. U ovom će nas napisu, pri tom, zanimati umjetničko-povijesni i stilski razvitak drvoreza tek okvirno, samo kao ograničenje dostignuća u prostoru i vremenu. I razvitak tehničko-izvođačkih karakteristika ove grafičke discipline prikazat ćemo samo radi lakšeg shvaćanja odabranih pitanja.

Kao u svakoj grani umjetnosti naroda koji se budi, i počeci drvoreza na slovenskom području potiču pitanje, dokle valja ići u povijest.

Nužna je načelna odluka: da li početi s drvorezom čiji je autor domorodac, Slovenac, ili se zadovoljiti »funkcionalnim« kriterijem i početi prikazivati razvitak drvoreznim otiscima koji su se zatekli na nekadašnjem slovenskom području?

Izložba je, sudeći već po naslovu »Drvorez u Sloveniji«, očito pristala uz ovo šire shvaćanje. Stoga počinje već s pojavom prvih knjiga protestantskih pisaca, koje su svojim ilustrativnim drvorezima odlučno utjecale ne samo na menta-

litet, nego i na estetsko i likovno shvaćanje naših preda. Zatim slijede izdanja protureformacije, zadržavajući se više-manje na području obavještavanja u širem smislu posredstvom letaka, rezanih u drvo, hodočasničkih sličica i pučkih kalendarića, rađenih najčešće na razini pučke umjetnosti. U pojedinim inicijalima, ilustracijama i naslovnim stranicama knjigâ ti drvorezi dostižu umjetničku razinu i nastoje se približiti sličnim djelima iz njemačkih i talijanskih pokrajina.

Uz razmjerno brojne drvoreze, izrađene u toku proteklih stoljeća, možemo tek za neke pretpostavljati da su im autori Slovenci. Ali i u tim je slučajevima riječ o drvoreznim hodočasničkim sličicama, lišenim veće umjetničke i tehničke kvalitete, što su ih izrađivale pučke rezbarske radionice. Ma kako nevjerojatno zvučalo, točno je da su prvi poznati slovenski autori izvornih drvoreza članovi umjetničkog društva »Vesna« s početka našeg stoljeća. Nakon tog datuma razvitak slovenskog drvoreza više nije anoniman. Nakon secesije i realizma slijede ekspresionisti s »novom stvarnošću«, do izražaja dolazi generacija koja je između dva rata učila na zagrebačkoj akademiji, zatim se javlja grafički opus za vrijeme NOB-a, da bi se napokon, u godinama poslije rata, ispreplele tendencije prijeratne generacije, koja je još aktivna, s onima novih stvaralaca koji su stjecali znanje na ljubljanskoj akademiji.

Ovaj letimični prikaz razvitka neka posluži kao orijentacija pri razglabanju o posebnim izražajnim mogućnostima drvoreza, što treba da posluži i kao objašnjenje nevjerojatnog uspona ove tehnike između dva rata i osobito u godinama nakon drugoga svjetskog rata. Ujedno neka bar natukne i razloge njegova očitog odumiranja. Drvorez naime naprosto nestaje sa svjetskih grafičkih bijenala posljednjih godina.