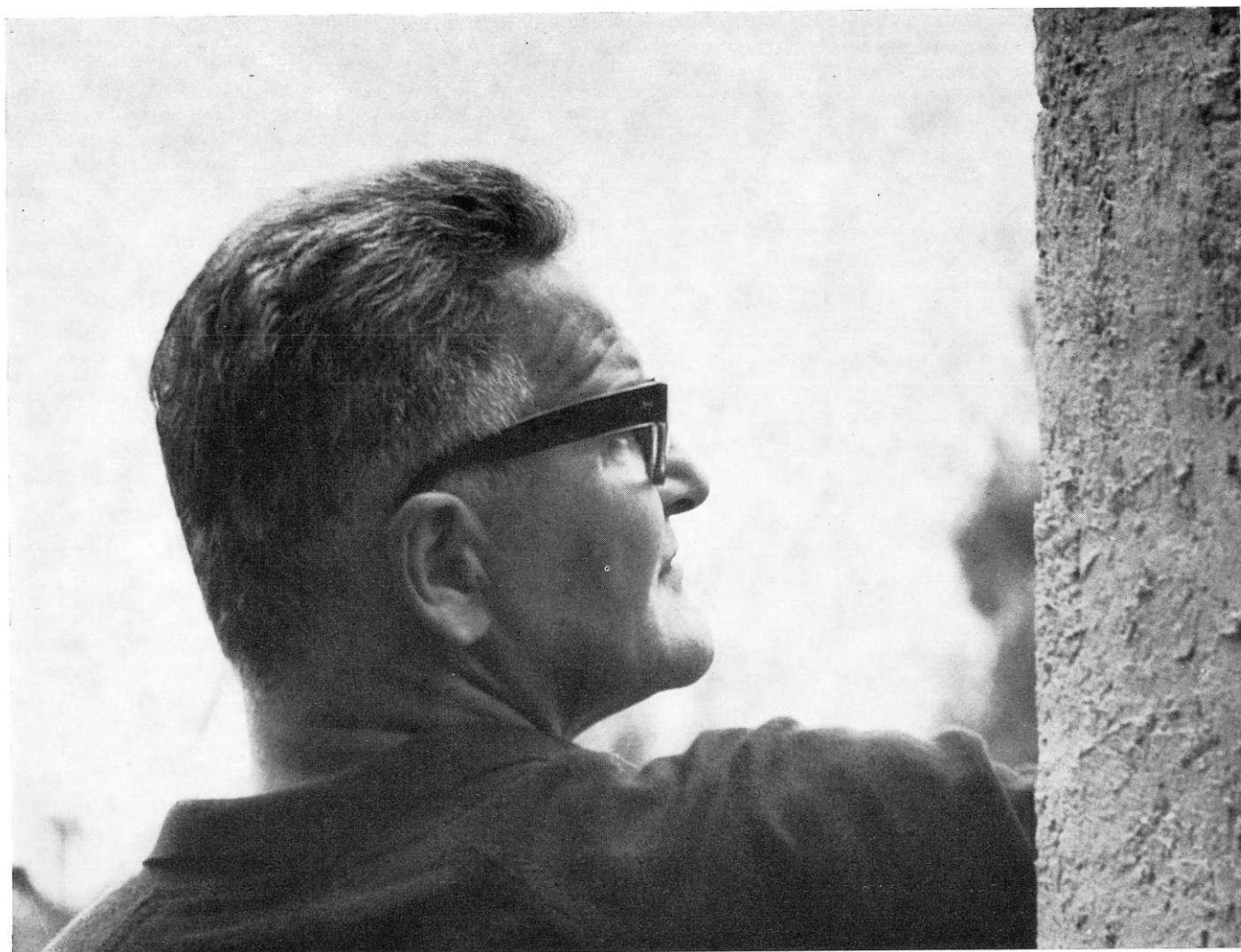


109

božidar gagro



kipar  
vojin bakić

Premda Vojina Bakića ne bismo mogli ubrojiti u spekulativne prirode, u intelektualne naravi koje mišljenjem kao instrumentom nastoje svladati nered postojanja i otpor inertne tvari gotovih situacija, ipak ima u njemu stanovita racionalna sila teže, pomoću koje se održao teškim potresima svog privatnog života, ali i uspio u tri protekla decenija koji nas dijele od njegova prvog predstavljanja javnosti stvoriti pregledno, raslojeno i jasno kiparsko djelo. Ta njegova spontana i otporna racionalnost lišena je s jedne strane umišljenosti i parade, a s druge strane dogmatičnosti i prozelitske praznoslovljivosti, dakle odlika s kojima bi u vrijeme neprekidnih preobrazbi izražajnih idioma i u vrijeme »ništavljenja« golemog autoriteta tradicije netko mogao i pokušati da pravda visok sud o ulozi koju je u određenoj sredini i u određenom vremenu i Bakić imao. Spominjemo to zato što za takvu interpretaciju uloge Vojina Bakića postoje stanoviti izgledi. Međutim, pod pretpostavkom da kipara promatramo u funkciji uske sredine i nehistoriziranog, nepoopćenog trenutka; pod pretpostavkom da se referiramo na iskustvo koje je jednu stariju, poslijeratnu generaciju doista obilježilo, ali koje sami ne pamtimo, koje zapravo i ne djeluje na nas kao iskustvo, već izlazi pred nas kao materija prošloga koju nastojimo pojmiti tražeći je u djelu, u relacijama njegovih razloga, koju nastojimo racionalizirati ostvarenu a ne prepričavanu. — Tada bismo Bakića tumačili kao umjetnika koji je u trenutku idejne prisile, ne odbijajući angažiranje, uspijevaio sačuvati kiparsku prisebnost i na trenutke progovoriti svježe i uvjerljivo; koji je, potom, bio »prvi« u eksperimentu otvaranja uzorima moderne umjetnosti Zapada, koji je — uostalom kao i uvijek — bio u tom pribran, tvrdoglav, istrajan ali ne i neoprezan, te koji je to činio s uvjerenjem koje nisu mogle poljuljati ni prilično glasne uvrede; tumačili bismo ga, najzad, kao stvaraloca koji je i u trenutku kad je već dosegao solidan standard modernosti, dakle kad je vrijeme eksperimenta moglo biti završeno, još jednom poduzeo čin smjelosti, korak rizika, zaputivši se granici kiparstva kao discipline, iako ne i granici same discipline . . .

Međutim, u ovom nam se času čini daleko uzbudljivijom i punijom značenja ta drama kiparskog postanka i opstanka koja se ne dešava u granicama časovite volje, temperamentnog stava ili takvog i takvog sraza prilika, već se dešava na planu strukturalnog i vrijednosnog konstituiranja kipara u kiparstvu, drama koju moramo doživljavati u isto vrijeme kao protagonisti i kao razložni gledaoci, kao stvar koja nastaje, ali je u isto vrijeme i dovršena, tj. opremljena svojim nužnim značajkama i predana tako reći svojoj vlastitoj sudbini. Tim se ne želimo

odreći mogućnosti da je promatramo na njezinom mjestu i u njezinu vremenu, u jednim zbiljskim koordinatama iz kojih jedino može krenuti njezino poopćenje, iz kojih se može sagledati njezina uzornost.

U Zagrebu, kao i u svim perifernim sredinama, kiparstvo je uvijek kiparstvo *tu* i kiparstvo *tamo*. Postoji, dakle, kao dvostruka idealnost održavana, s jedne strane, snagom blizine, s druge strane snagom sugestivnosti jakih središta i uzornih tradicija. I upravo kad se Bakić pred našim kiparstvom pojavljuje, potkraj tridesetih godina, ta je idealnost stabilizirana u terminima koji na prvi pogled nisu odavali proturječja. Biti, na primjer, čak Kršinića a rezonirati s vrijednostima Maillola, činilo se u neproblematiciziranoj situaciji tog izrazito neprogramatskog trenutka dovoljnim da se mlad kipar, nenačeta vjerovanja, osjeti zbrinut u vlastitom kiparskom bivanju, da u tokutu što će ga te dvije pouzdane tačke zatvoriti s »prirodom«, ispravnije s ljudskom figurom potraži »sebe«. U tome se Bakićeva situacija uglavnom podudara s onom što je karakterizirala nešto starijeg Ivu Lozicu ili Kostu Angeli-Radovanija i Kseniju Kantoci koji izravnije pripadaju njegovoj generaciji. I njegova skulptura toga razdoblja artikulira se likovnim jezikom koji je utvrđen, zatvoren, gotov kao struktura, ostavljajući kiparu jedino mogućnost da u njegovoj zadanosti varira elemente kupačica, ženskih aktova, intimnih portreta. To je kiparski svijet koji je u neku ruku degutiran Meštrovićevom patetičnom i monumentalnom frazom, povučen u intimno i najgrađanskije mjerilo. Svijet što će somnambulno nastaviti da kontinuirati i one nekolike ratne godine, kao da je od strahota vlastitog zbiljskog konteksta bio odijeljen nevidljivom ali djelotvornom pregradom; kao halucinacija građanske kulture u zrakopraznom prostoru njezine vlastite propasti. I zbog toga današnjem Bakiću — i onom tko kroz današnjeg Bakića isključivo gleda — dalek kao neizmjerano davno sanjan san, kao uteralno prebivanje u ovoju jednog sada crknutog sistema, što je prethodio rađanju aktivne kiparske ideje.

Uspostavimo li razliku između kiparstva kao sistema (kao polja u sebi povezane problematike) i sistema u kiparstvu (kao estetike ili aksiologije komuniciranih vrijednosti), prva faza Bakićeva kiparskog djelovanja obilježena je prevlašću i dapače sveltlašću motivskih i estetskih vrijednosti — tj. vrijednosti u užem smislu riječi — koje kipar zatiče, koje njega u neku ruku determiniraju, namećući mu se autoritativno kao »umjetnost«, kao predmet, usmjerenje i okvir njegove djelatnosti, kao određenje njegova kiparskog bivanja; obilje-

žena je prevlašću sistema u kiparstvu. Ali on je još uvijek prihvaćen, ne javlja se kao polje neslobode, budući da se još uvijek ne nazire vrijednost slobode.

I drugo razdoblje Bakićeva kiparstva, ono koje započinje u temeljito izmijenjenoj društveno-političkoj i psihološkoj situaciji nakon pobjede socijalističkog poretka, obilježeno je prevlašću sistema u kiparstvu, koji ponovo determinira kiparevo ponašanje namećući mu, ponovo izvan njegove subjektivizirane svijesti povijesnog trenutka, dvije apriorne referencijalne vrijednosti: vrijednost umjetnosti u jednom krivo poopćenom, historijski istumbanom, diskontinuiranom smislu (koja ne priznaje suvremenu umjetnosti »dekadentnog« građanstva, dok će prihvatiti estetske emanacije historijski »reakcionarnijih« formacija) i vrijednost stvarnosti koja je izvedenica ideologije i programski shematizirane prakse. Što je mogao učiniti umjetnik? Je li bilo moguće razmaknuti granice nužnosti, je li nama moguće povući jasnu razdjelnu crtu između onog što se htjelo a nije moglo i onog što se moralo i kao moranje podnosilo? Ostaje činjenica da sam kiperski zadatak koji je to vrijeme pred umjetnika postavljalo nije bio nepoznat; on je dapače ostajao u okvirima kiperskih zadataka koji su u ranijim razdobljima tu već bili rješavani (Frangeš, Meštrović, Augustinčić), te u krajnjoj liniji, izuzev nametanja i građanske prisile, te improviziranosti u kojoj nije bilo moguće uspostaviti kriterije razlučivanja, u usporedbi s predratnim razdobljem ovo prvo poratno razdoblje nije bitno mijenjalo situaciju kipara, nije strukturalno izmijenilo definiciju kiparstva.

Ne bi se moglo kazati da je Bakić činio nešto što drugi nisu činili, da se stavom razlikovao od drugih kipara koji su u istom času radili na istim zadacima; ali on se odlikovao već istaknutom prisebnošću koja mu je omogućila koncentraciju, maksimalnu na glavi *Gorana Kovačića* (1946), jednog od rijetkih izuzetno vrijednih djela jugoslavenske skulpture iz socrealističkog razdoblja, koncentraciju na sve probleme djela a ne samo na retoričko-ilustrativni problem, što će mu omogućiti logičnu, postupnu ali brzu kritiku vlastitog stava i kiparstva u kojem je on u tom času participirao. Na spomeniku u Bjelovaru, na samom početku, već ćemo zapaziti Bakićevu težnju da razmišlja u elementima forme, drugim riječima da načinje problematski dijalog s vlastitim djelom, a to je ona najvažnija, bitna pojava koja se nalazi na svim počecima moderne umjetnosti. Sa tog stajališta, čim se ukaže prva ozbiljnija pukotina u ideološkom oklopu (izazvana, valja priznati,

političkim potresima), uz jednu u pravi čas obnovljenu informaciju (putovanje u Pariz 1949), Bakić će kritiku vlastite skulpture, a posredno i skulpture njegove sredine, učiniti konkretnije historijskom i stilskom; svoje će kiparstvo uključiti u problematski dijalog sa širokim rasponom kiperskih modela koji su u polustoljetnom razvoju zapadnoevropskog modernog kiparstva razrađeni. Dijalog koji će vratiti hrvatsku skulpturu u širi kontekst kulturnog područja u kojem se formiraju i u kojem vladaju jedinstvene zakonitosti stilova, te je prema tome i to vraćanje čin njezina povijesnog ozbiljenja; dijalog koji će za hrvatsku i čitavu jugoslavensku skulpturu čitav jedan decenij predstavljati snagu njezina podsticanja i njezina nemira.

Za razliku od nekoliko mlađih kipara koji će za dvije-tri godine zateći kvalitativno promijenjenu situaciju, za razliku od niza umjetnika već formirana izraza koji će nešto kasnije manje-više neočekivano i drastično pretrpjeti šok ujednačavanja s modernom umjetnošću evropskog zapada, Bakić autentično doživljava proces krize od njegovih nagovještaja pa do njegova razrješenja; od prvih eksperimenata s redukcijom oblika kako ga oko zapaža, do elementarne problematike očišćenog kiperskog značitelja; od sistema vrijednosti postojano ukotvljenih u fiksiranim okvirima kiparstva do kiparstva kao sistema, načelno otvorenog istraživanju i inovaciji, u kome su sve sintakse provizorne. Međutim, na samom početku tog novog usmjerenja u Bakića se još jednom uočava ona spominjana dvojnost: on ne samo da posize za postmajolovskim primjerima evropske skulpture nego i u »kiparstvu tu«, drugim riječima u primjerima sasvim nedavne tradicije — Kršinića i vlastitog naukovanja u Kršinića — nastoji otkriti i dalje razvijati elemente prikladne za ciljeve kojima smjera. To će nam jasno pokazati usporedba između *Torza* koji kipar datira 1943—1952. još uvijek pune i jasne artikulacije svih dijelova i *Torza II* iz 1952. (stradao u požaru ateljea) koji već počinje apsorbirati meka ovojnica. Tek će niz glava iz 1954. očitovati jasno povučene konzekvencije; mjesto glave-portreti, što su u tradiciji naše skulpture do tada uvijek bili, to su sada glave-čisti oblici. Od toga kvalitativnog prijeloma unaprijed odvija se istoznačan proces u kojem možemo zaokruživati periode određene plastičke problematike, pratiti genezu ove ili one plastičke ideje, ali kipar i kiparstvo sad su ponovo stabilizirali svoj odnos u terminima temeljito različitim od onih unutar kojih je Bakić započinjao.

Kad se to uzme u obzir, kad je dakle kiparstvo postalo polje istraživanja, nećemo morati da tražimo

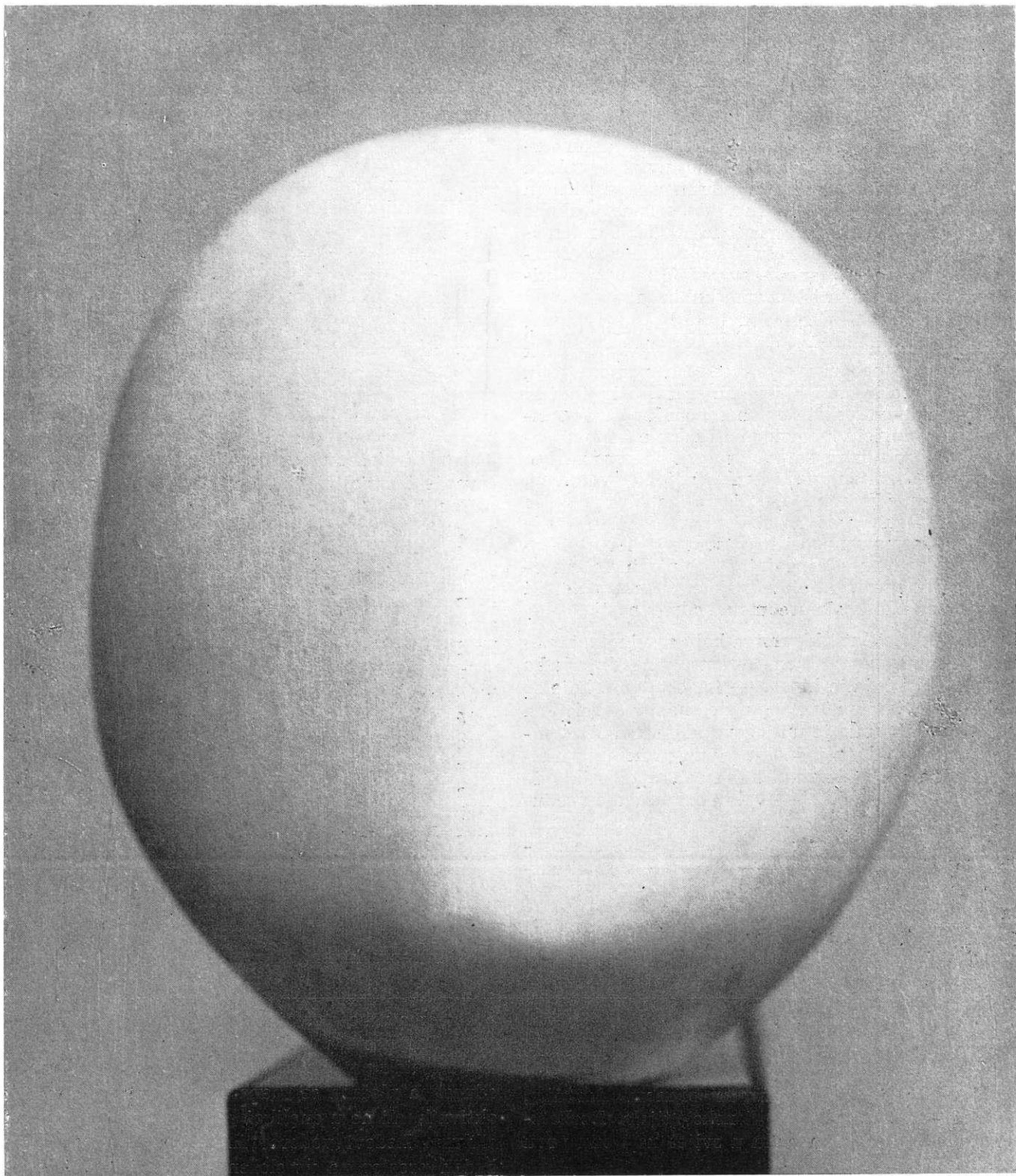


vojin bakić

ivan goran kovačić (str. 112)

glava, 1954.

**113**



posebna opravdanja za djela koja pokazuju formalna obilježja što se razlikuju od najmarkantnijih formalnih serija, a što bi bila kritičareva obaveza da je stil ostao zatvoren sistem u kiparstvu. Tako Bakićeva djela *Autoportret* (1952) i *Skica za spomenik Marxu i Engelsu* (1953), po formalnom karakteru odudaraju od niza što započinje sa spominjanim torzima i djelima koja se na njih nastavljaju; dok ta djela postupno tendiraju cilindričnom i sferičnom zatvaranju oblika, ovaj drugi niz, nastao svakako na osnovi razmišljanja o posebnoj zadaći spomeničke skulpture, teži konstrukciji volumena oštro facetiranih površina i planova, susrećući se u tom htenjenju sa dojmljivim iskustvom kubizma.

Sve do godine 1958. oblik za Bakića znači punina; svaki konkretan motiv — torzo, figura, glava, ptica, bik — teži da se poopći u jednoj od tih elementarnih, patetično pročišćenih plastičkih fraza, u kojima se sada kiparstvo objavljuje ponesenom kiparu i po instinktivnoj logici vjekovnog nasljeđa ne samo da teži da se apsolutizira kao oblik (koji ne predstavlja, već je predstavljen), već i konkretnije kao volumen, kao zatvorena zapremina, obris, težina i čvrstoća. Do toga časa Bakić redovno ab-strahira, zaokupljen je ne samo formom nego i procesom njezina nastajanja, od njezine opažajne datosti do njezine oblikovne organizacije kao gotovog djela, od mogućnosti i naslućenosti do tvrde predmetne određenosti.

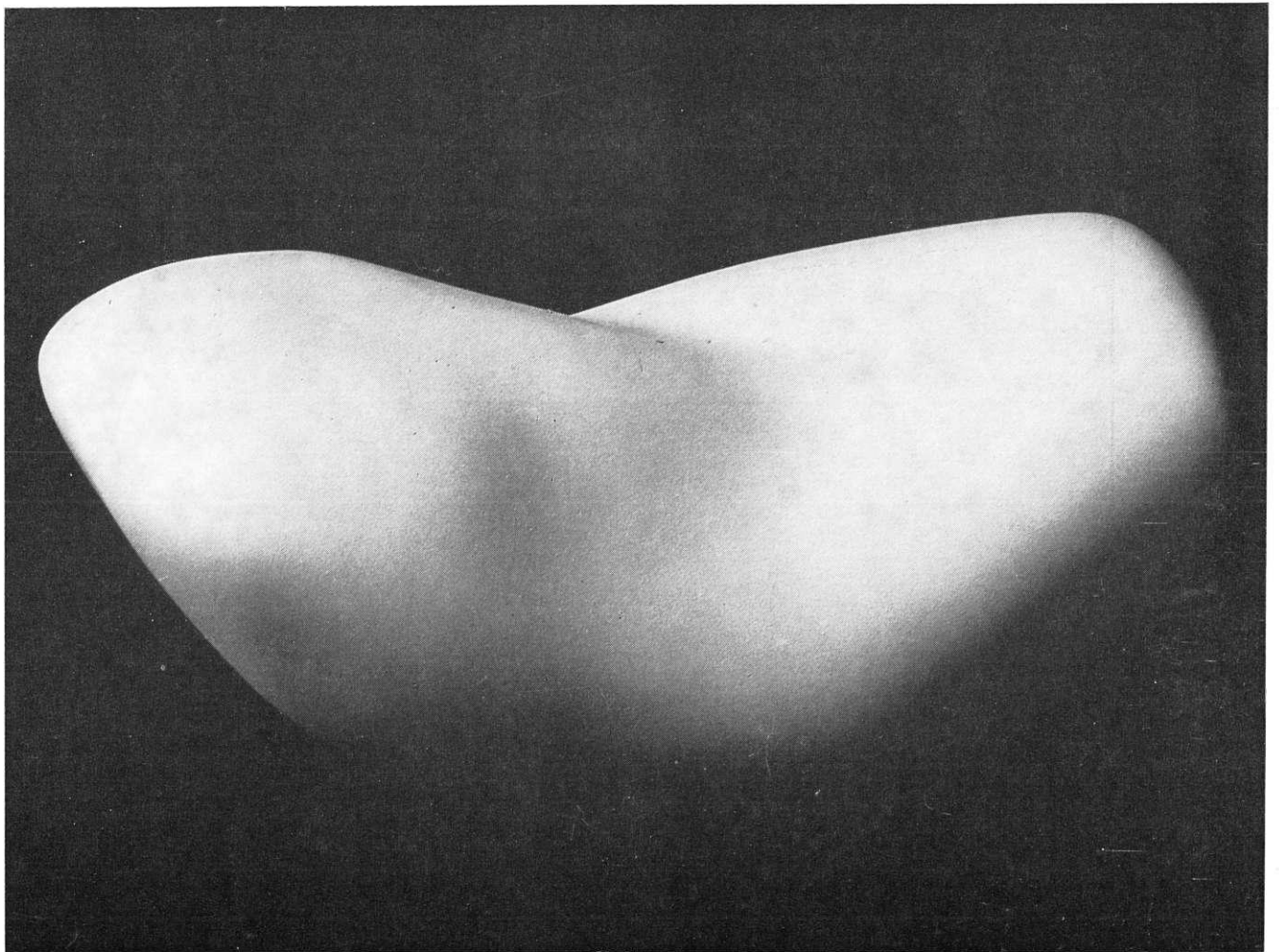
Tu je ujedno i kraj kiparstva koje se vinulo, u potrazi za vlastitim jastvom, do apsolutnosti. A kako se može biti i dalje kipar? — to je pitanje koje se Bakiću nije javilo ni prvom ni jedinom u današnjem vremenu, ali imalo je u njegovu vlastitom egzistencijalnom kontekstu jednaku težinu prelomnih dilema. Bakić se, racionalno kako rekosmo, priklonio rješenju koje mu je obećavalo i osiguravalo prođu kiparske aktivnosti po cijenu kiparstva u njegovoj povijesnoj definiciji; jer te susljedne preobrazbe, taj sistem paradoksa — razlistale forme! razvijene površine! — pa parodija volumena šupljinom, ta odjednom preobilna sloboda od koje se moralo pomalo i srce stezati, prvi je korak ka definitivnom napuštanju kiparstva kao specifičnog sistema likovnih oblika, put ka otvorenom polju plastičkih ideja, zapuhivanom vjetrovima prvotnog kaosa, u koje kipar stupa kao Anti-Prometej što patetično vraća amanet jedinstvenog poretka. Elegantne konkavne i konveksne obline *Razlistale forme I* (1958) dišu još harmoničnim ritmom Afrodita, Venera — »vječno« golog ženskog tijela. *Razlistala forma II* već je zagazila u svijet koji onu prvu zaboravlja.

Deset posljednjih godina taj će se svijet kipara Bakića zvati svijetom strukturiranih predmeta.

Anti-Prometej ih sigurnom ali ohlađenom rukom postavlja u prostor, koji je njihov prostor a ne njegov prostor. Kiparski predmeti koje on radi prije su stimuli nego znakovi; njihovo se značenje nalazi okolo njih kao magnetska aura koju nije moguće imenovati, citirati, prenositi ili izdvojeno o njoj rasuđivati; možemo je jedino potvrditi ili zaniijekati, budući da postoji kao fizička, haptička ili optička datost. Nije onda ni čudo da se Bakić susreo — po našem mišljenju instinktivno i dapače slučajno — s programom »Novih tendencija« koji se temelji na produciranju sirovih optičkih fenomena, djelovanje kojih završava na površini mrežnjače, na »likovima« i promjenljivom dimenzioniranju prostora.

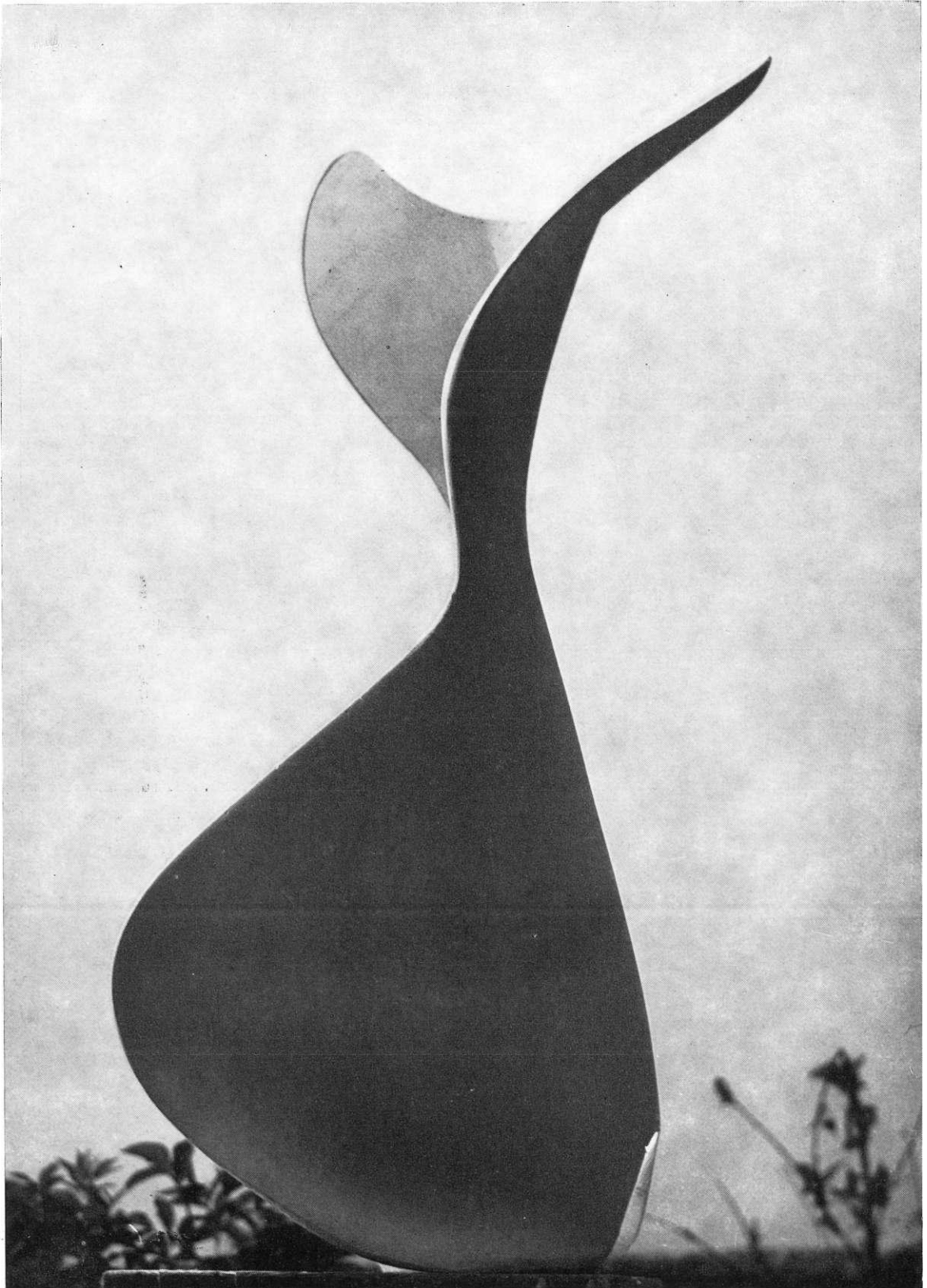
Ali nije se susreo odmah. Nakon što je volumen razvio u površinu i nakon što je tako dobivenu plohu fiksirao u metalu, u materijalu što će mu omogućiti složenu obradu površina, njihovo uglašavanje i zasjajivanje — u ciklusu *Razvijene površine* (1960—1963), Bakić je najprije iskušao da u »slobodnim formama« pronađe sve mogućnosti do kojih transformacijama može dovesti polazna ploha. Za taj je ciklus karakteristična potpuna nepravilnost, odsustvo elemenata koji bi se ponavljali, oštri profili, okomite i ravne linije, plohe što se sijeku pod pravim ili oštrim kutevima. Tek u ciklusu *Svjetlosni oblici* (1963—1967) Bakić s trajnijom disciplinom i svjesnom usmjerenošću koristi dva nova elementa: metalni disk kao osnovnu gradivnu jedinicu i svjetlo koje se kupi na ogledalima okruglih površina, uvlačeći u igru umanjene ili iskrivljene slike ambijenta u koji se skulptura postavlja. Pri tom Bakićeve skulpture nisu nikad gole konstrukcije kojima je jedini cilj stvaranje optičkih slika (kao što je to u pravilu slučaj u »kinetičara«), nego ti njegovi svjetlosni grozdovi, koliko god da jesu imaterijalizacija skulpture, čuvaju svoj statički formalni identitet kiparski mišljenih struktura.

A najnoviji Bakićevi radovi vraćaju nas — u smislu promatrane razvojne dijalektike — korak natrag. Oni nastaju kompozicionom pretvorbom polazne metalne plohe koja se nabire u prostudiranim odnosima plošnih segmenata, svjetlosno još uvijek aktivnih, ali ne u onolikoj mjeri kao u prethodnom ciklusu. Redovi vodoravnih proreza otvaraju slobodan prostor pa uz složeno reflektiranje svjetlosti na nabranim površinama stvaraju bogat, orkestriran ritam.

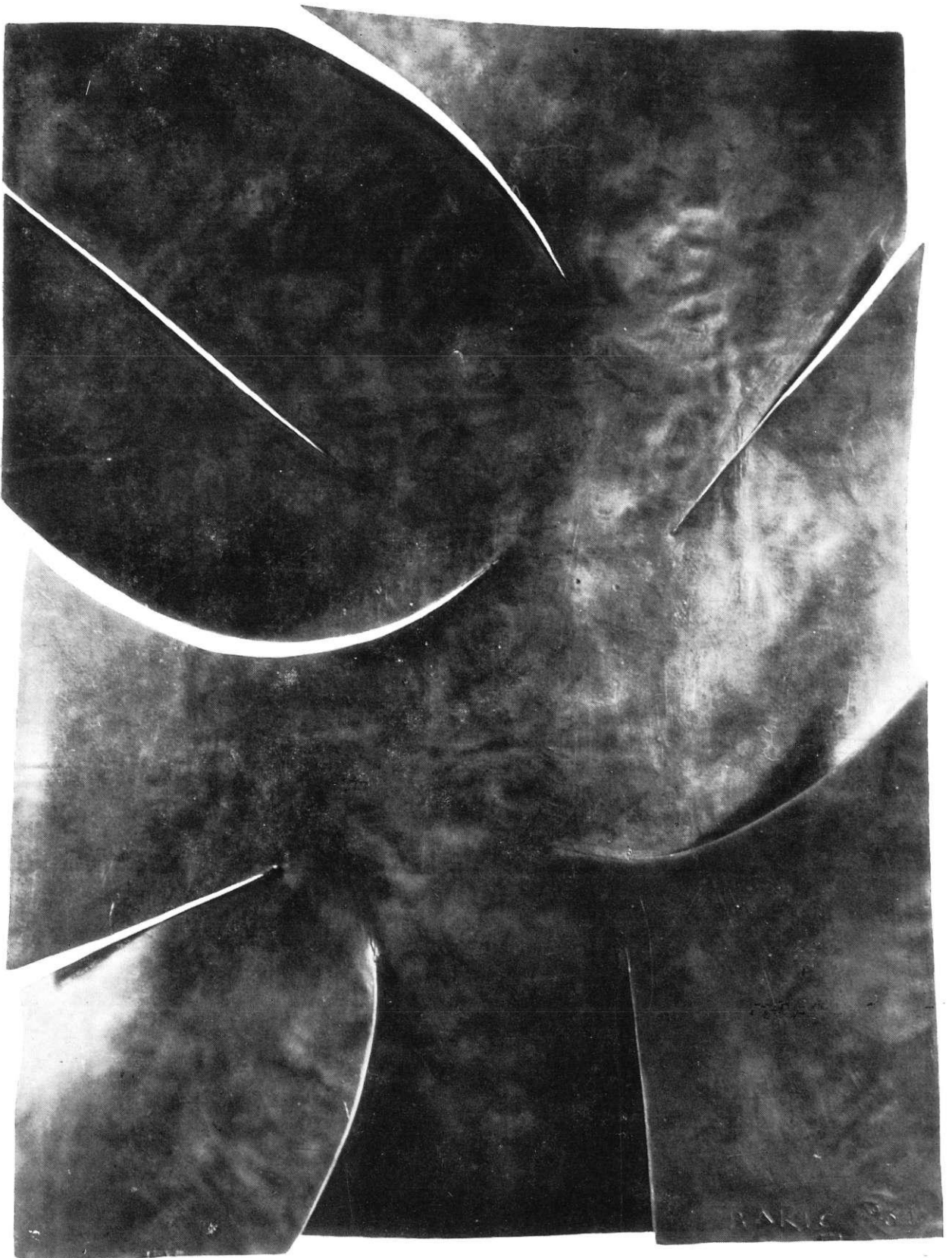


vojin bakić  
razlistana forma 1, 1958.

**116**

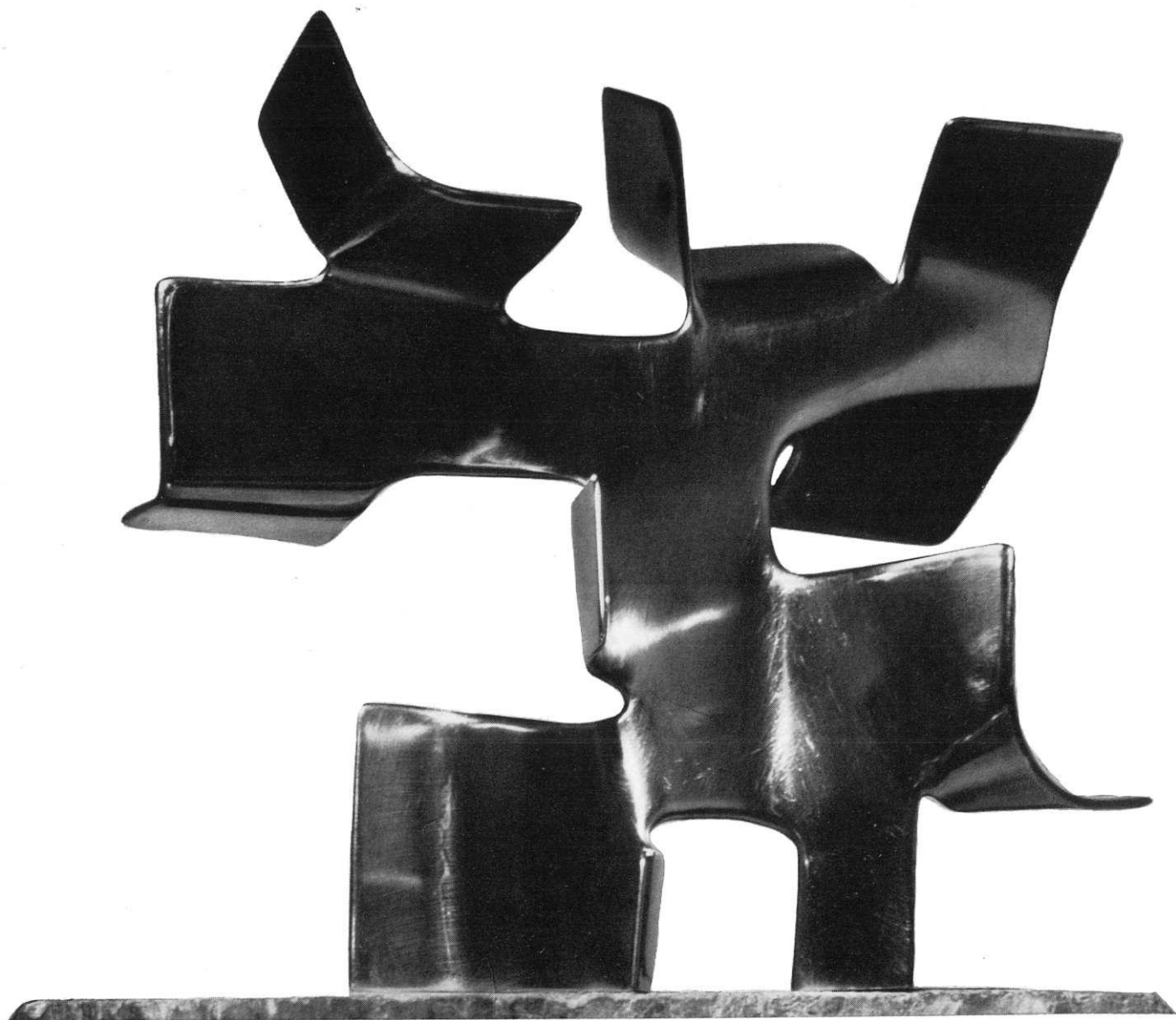




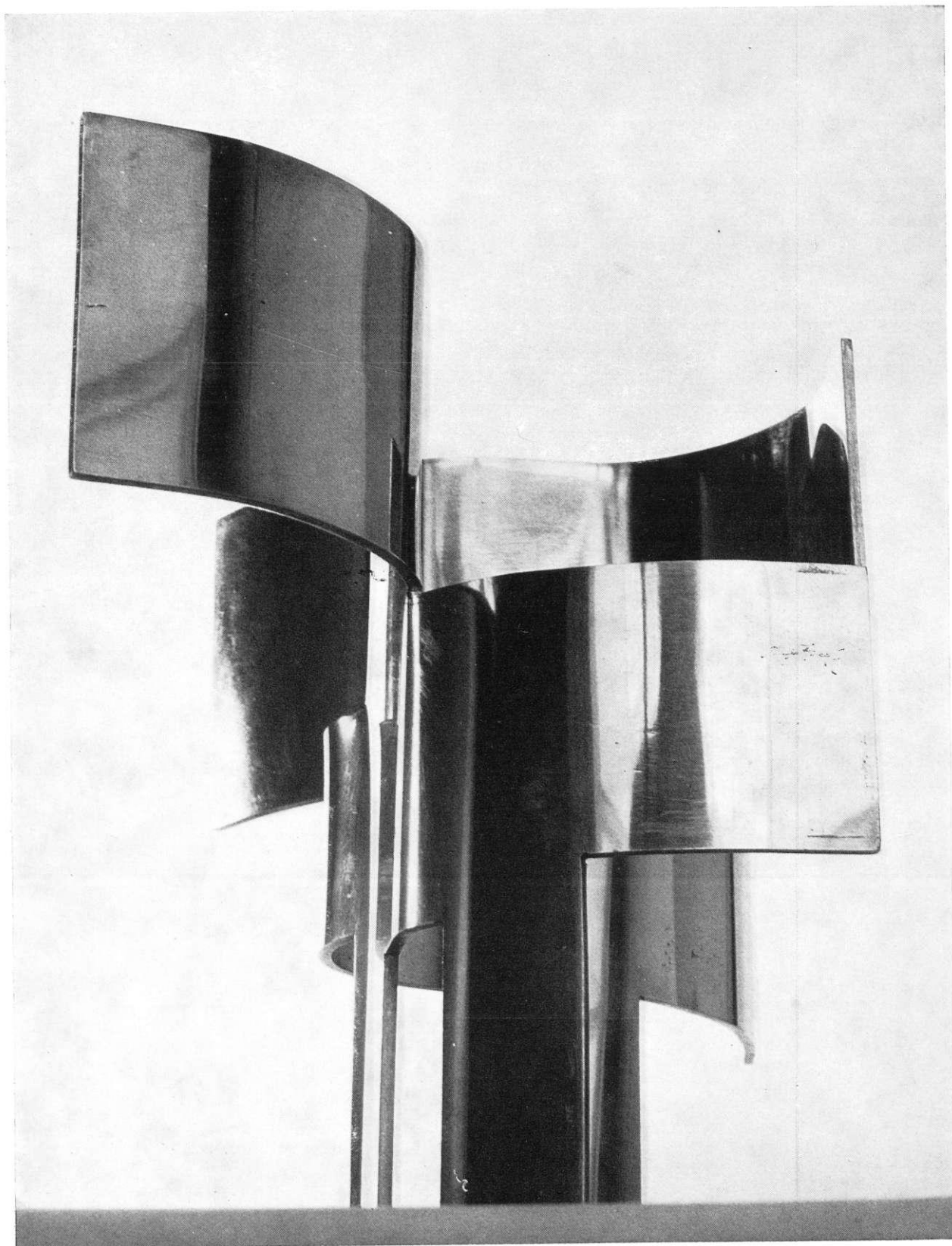


vojin bakić  
razvijena površina, 1960.

118

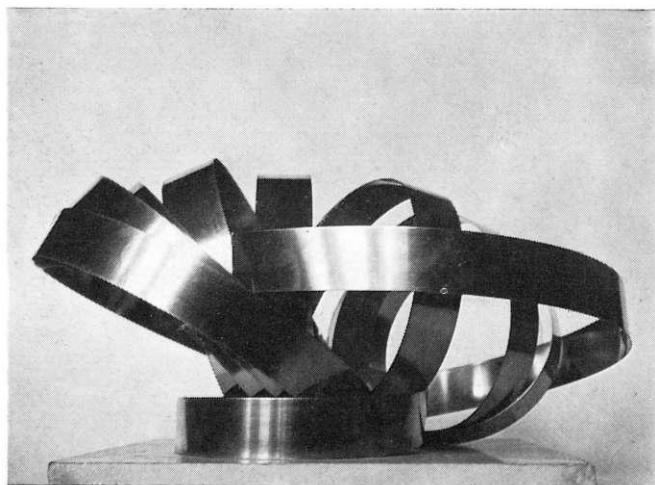
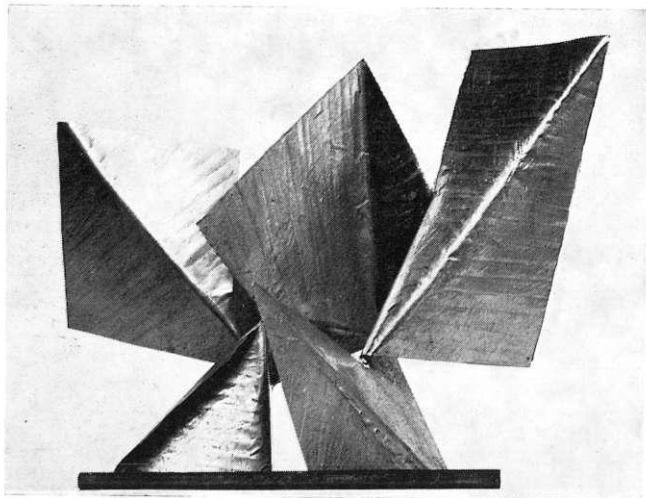


vojin bakić  
razvijena površina, 1962.

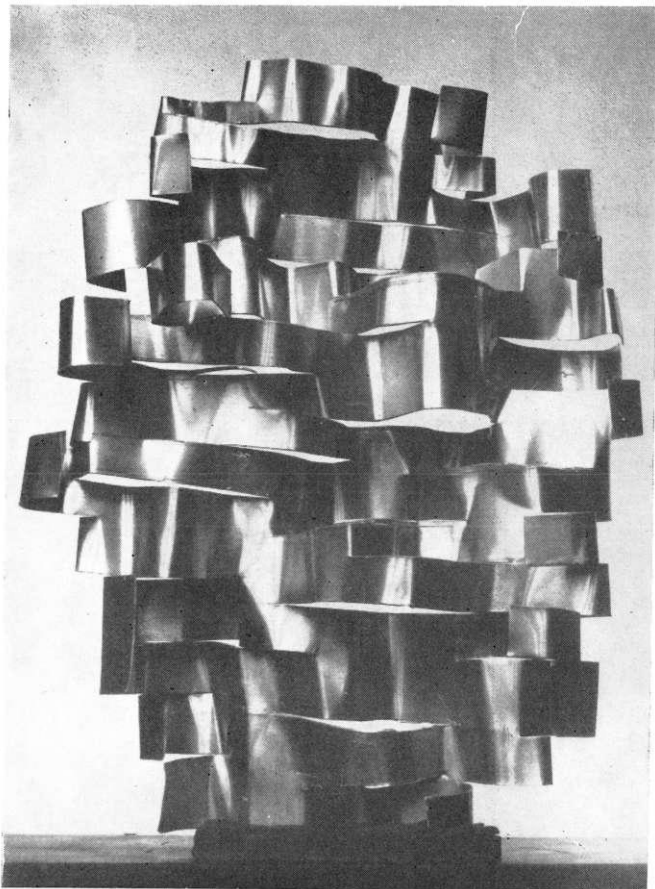


vojin bakić  
razvijena površina, 1964.  
skica, 1967.

120



vojin bakić  
skulptura, 1968.



vojin bakić  
svjetlosni oblici, 1963/4. (str. 121)

vojin bakić  
svjetlosni oblici, 1964. (str. 122)

vojin bakić  
svjetlosni oblici, 1964. (str. 123)

vojin bakić  
skulptura, 1967. (str. 124)

