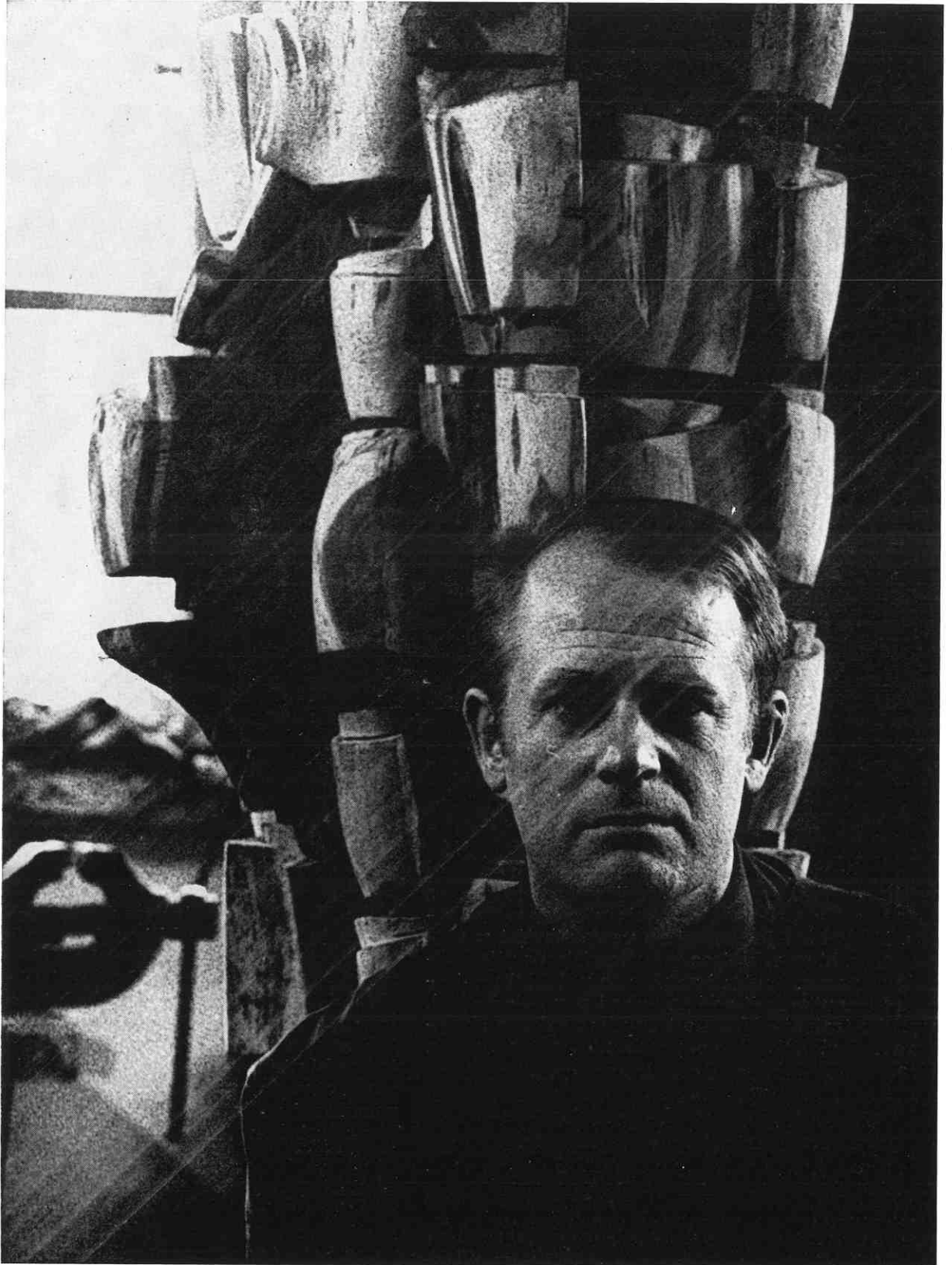

zvonimir
mrkonjić

skulptura
šime
vulasa

Uronjena u vrijeme, skulptura kao da više od ijednog drugog oblika ljudskog stvaralaštva znači suprotstavljanje vremenskoj struji, štaviše, pobjedu nad njim otkrićem neke nadvremenske biti forme kojom skulptura postaje dijelom idealnog platonskog svijeta: pobjedu nad tvari iz koje je načinjena, pa dakle i pobjedu djela nad svojim tvorcem. Ako se pak naš susret sa skulpturom zbiva jedino u vremenu, a ne preko platonske zbilje, i ako pri tom suočenju moramo zauzeti iste one operativne perspektive na djelo koje je bio zauzeo kipar stvarajući ga, vanvremenska će se idealnost skulpture pred nama ubrzo rastvoriti u niz različitih likova u kojima će se razabrati opet geneza jedne vremenosti koja zauvijek pripada samoj skulpturi. Ta vremenost naime nije izvedena iz postojanja neumitnog apstraktnog toka »rijeke vremena« koja nas nosi dok promatramo skulpturu kao nepomičnu obalu svoga kretanja, ona je plod kipareva napora da zasnuje svoje iskustvo kao oblik — napora kojemu vrijeme nije puka akcidenција, već koji je ona subjektivna sila što proizvodi vrijeme kao oblik.

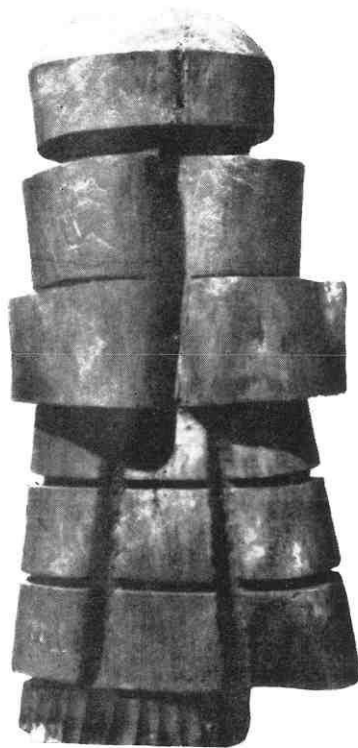






S toga stanovišta skulptura objektivira vremensko iskustvo različitih trenutaka¹, ona objektivira takav niz trenutaka gdje svaki od njih predstavlja iz posebnog kuta formu djela te se u tom nizu konstituira vrijeme skulpture. Pa ipak, to vrijeme, u kojem kip izražava sažetu *impresiju* nekog predmeta iz neposrednog, osjetnog svijeta, prestalo je s Rodinovima kiparstvom biti tipično vremensko iskustvo skulpture. Neprekidan vremenski tok iskustva našeg suočenja sa svijetom koji se projicira u nas slijedom impresija, ne određuje više kiparevo zrenje. Pogled što je promatrao vanjski svijet *u vremenu*, da bi ga rekreirao u saučesništvu s njim, okreće se prema unutra i zasniva se u dubini unutrašnjeg trenutka koji sažima, odsad samo simbolički, vanjsko trajanje. U tome trenutku moderna skulptura nalazi neizmjereno prostrano poprište svoga čina.

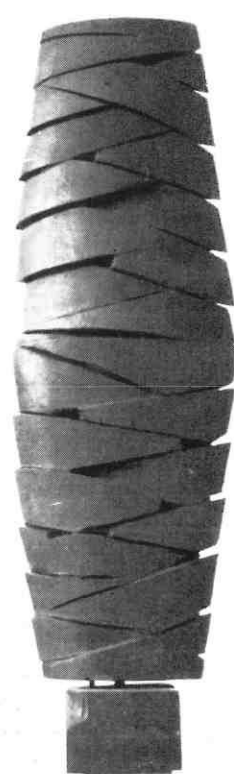
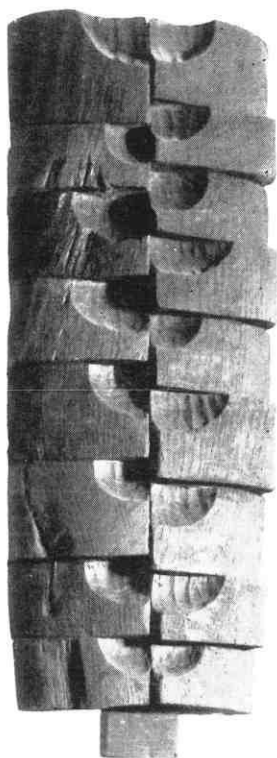
¹ »Ono što daje pokret, kaže Rodin, jest slika gdje su ruke, noge, trup, glava uhvaćeni svako u drugom trenutku, što dakle oličuje tijelo u stavu koji ono ni u jednom času nije imalo, te među njegovim dijelovima nameće fiktivnu usklađenost, kao da je to suočenje nespojivog i jedino ono moglo postići da se u bronci i na platnu pojave prijelazi i trajanje.« M. Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit, Les temps modernes* 184—185/1961.



Ali da je vrijeme time samo pretvoreno u esenciju, ideju, čist oblik, nikada se vjerojatno ne bismo našli pred tako dinamičnom cvatnjom oblika, tehnika i materijala suvremene skulpture. Ona ne bi nikada doživjela one bitne prevrate u shvaćanju njezine mase, odnosa prema gravitaciji i dijalektike njezina vanjskog i unutrašnjeg prostora, i, napokon, u shvaćanju odnosa prema njezinu stvaraocu, prema postupku njezine proizvodnje i prema njezinoj funkciji u oblicima prostornog doživljaja današnjeg čovjeka. Vrijeme, kao živa rezultanta svakog iskustva, moglo je dakle samo biti pretvoreno u neki drugi način prisnosti sa stvaranjem koji bi manje bio trpna posljedica negoli ishod htijenja da se kiparski čin raščlani sustavnom njezinom proizvodnjom značenja u samom postupku stvaranja djela. I odista, u obratu, koji se tiče same biti modernog kiparstva, vrijeme je kao bivstvena činjenica prestalo biti u promatranom uzoru iz vanjskog svijeta da bi postalo imanencijom i sudionikom kipareva čina — ukoliko je kipar sposoban stvarajući skulpturu stvarati i vrijeme samo.

»Umjetničko djelo nije više korjenito objektivna struktura gdje bi trajanje bilo samo obična kombinacija *vremenâ* sašivenih jednih s drugim tvoreći potku koju treba promatrati i diviti joj se izvana.

159



Vrijeme umjetničkog djela jest sam pokret kojim umjetničko djelo prelazi iz bezobličnog i trenutnog stanja u oblikovano i trajno stanje. Taj je pokret *genetski*.² Izmakavši diktatu ćutilne neposrednosti svijeta, forma kipa više ne teži prikazati vrijeme već analizirati unutrašnji trenutak gdje je vremenost hipostazirana u dohvatljiv apsolutum: taj apsolutum više ne predstavlja vrijeme jednim odsječkom njegova toka, već ga savladava u simbolu *načinjenosti* skulpture što je ona sama, u sažetku njezine geneze između inercije bezličnog i težnje k značenju.

U genetskom pokretu, koji postaje skulpturom još mnogo prije nego što je kipar završio rad na njoj, kiparev čin bez ikakva predstavljajućeg posredstva raste u oblik gdje je vrijeme sazrelo, ne više u prikaz vremenâ ili raznih trenutaka iskustva, već u bezvremenosti trenutka unutrašnje kontemplacije procesa skulpturne forme kao oblika njezine otvorenosti, prema onome što je ona svojom potencijalnošću kadra *otvoriti*. Istovjetnost vremena genet-

skog pokreta nastanka kipa i vremena projekcije tog istog pokreta u trajanju umjetnine uzrokom je one upečatljive prisutnosti čina u dovršenosti, postupka u ishodu, otvorenog u konačnom što karakterizira kiparstvo našega stoljeća. I dok će Rodinovo kiparstvo definirati neprenesenu, fizičku vremenost promatrajući vrijeme *izvana*, u suvremenom kiparstvu, od Brancusija naovamo, kipar od vraćen od vanjskog uzora vremenosti *stvara* vrijeme skulpturom samom. To je vrijeme viđeno *iznutra*, ne kao posljedica nego kao čin, ne da bi se ekspliciralo (i u Boccionijevu je slučaju eksplicacija odviše intencionalna da bi bila realistički vjerojatna), već da bi se kristaliziralo u projektivnosti kontemplativnog trenutka. Protežna vremenost preživljuje tako u neprotežnoj sačuvavši zbilju slike koja je možda isto toliko duboka koliko i korijeni čina što ju je ostvario.

Kažemo li da se počeci Vulasove skulpture oko godine 1961. ne smještaju ni pod pojam vremenosti realističko impresionističkog kiparstva već pod pojam vremenosti onog suvremenog, nismo još ništa rekli o neobičnoj situaciji kipara koga isto tako malo zaokuplja sugestija postojanja stvarnog uzora koliko i potpuna praznina što zahtijeva totalan kreativni čin: on vidi činove koji su se začeli u vre-

2

Georges Poulet: Etudes sur le temps humain, Le point de depart, Plon, Paris 1964, p. 40.

menu prije njega, koje on sam nije izvršio, ali koji mu, paradoksnno, na neki način pripadaju jer su upućeni na njega kao na obzor jedne nove stvaralačke vremenosti, jednog novog čina. Sve su stvari oko nas, naime, stvorene, načinjene, što je još vidljivije kada one više nisu cjelovite već postoje u stanju krhotina, dijelova koji se pozivaju na nekadašnju cjelinu oblika kojem su pripadali i čina koji je stvorio taj oblik. Ali, nekadašnja cjelina koja zanima arheologiju ne zanima kipara toliko koliko degradacija čina vremenom koje sve lošije s njim korespondira. Degradacija izvorne vremenosti nekog čina može dakle korespondirati samo s jednom novom vremenošću koja će rehabilitirati onu prvu uklopivši je na bilo koji način u kontekst novog. Vulas je pri tom mnogo više impresioniran duhovnom štedljivošću kulture, koja se koristi u svom stvaralaštvu dijelovima prošlog, negoli materijalnom rastrošnošću civilizacije u proizvodnji novih oblika. I kad kipar zasniva taj novi čin i tu novu, izvornu vremenost, čini li on to iz pukih kulturnih pobuda? Postavlja se naime pitanje ne odgovara li štedljivosti kulturne tvorbe na kolektivnom planu nespunita, rastrošna kreativnost na individualnom planu koja je potrebna da bi elementi prošlog bili što vitalnije uklopljeni u novo. Ta dvostruka strast umjetnika koji je svjesno i promišljeno okrenut prema prošlom, kao području iz kojega crpi svoj materijal, i koji usprkos tome u impulzivnosti svog čina sve svoje materijale u krajnjoj crti pretvara u novo, uvjetuje prvotnu ulogu kipara Vulasu, ulogu *klasifikatora*.

Ta je uloga sama suprotnost ulozi probirača. Razabratu i mnoštvu stvari i njihovih fragmenata one koje su po nekom kriteriju lijepe značilo bi za ovoga kipara biti kobno estetički predisponiran: takvu ili bilo koju drugu redukciju Vulas u samom pristupu svom djelatnom polju odbacuje. Sve — a moglo bi se reći: čitav svijet, što u Vulasovu slučaju dakako valja shvatiti u smislu prirodne datoosti i elementarne obrade njegovog materijala, drva — sve je građa skulpture; mallarméovskim bi se jezikom moglo reći da sve postoji kako bi postalo dio Skulpture. Kipar će, međutim, svojim činom svaki put definirati novi sustav plastičkog značenja koji će, u teorijski beskrajnom polju priručnog materijala, obuhvaćati određene fragmente međusobno približene isto toliko na temelju sličnosti koliko i različitosti. On dakle neće zauvijek odbaciti materijal koji mu trenutačno ne odgovara, već će ga pridržati za neki moguć, još nestvoreni sustav.

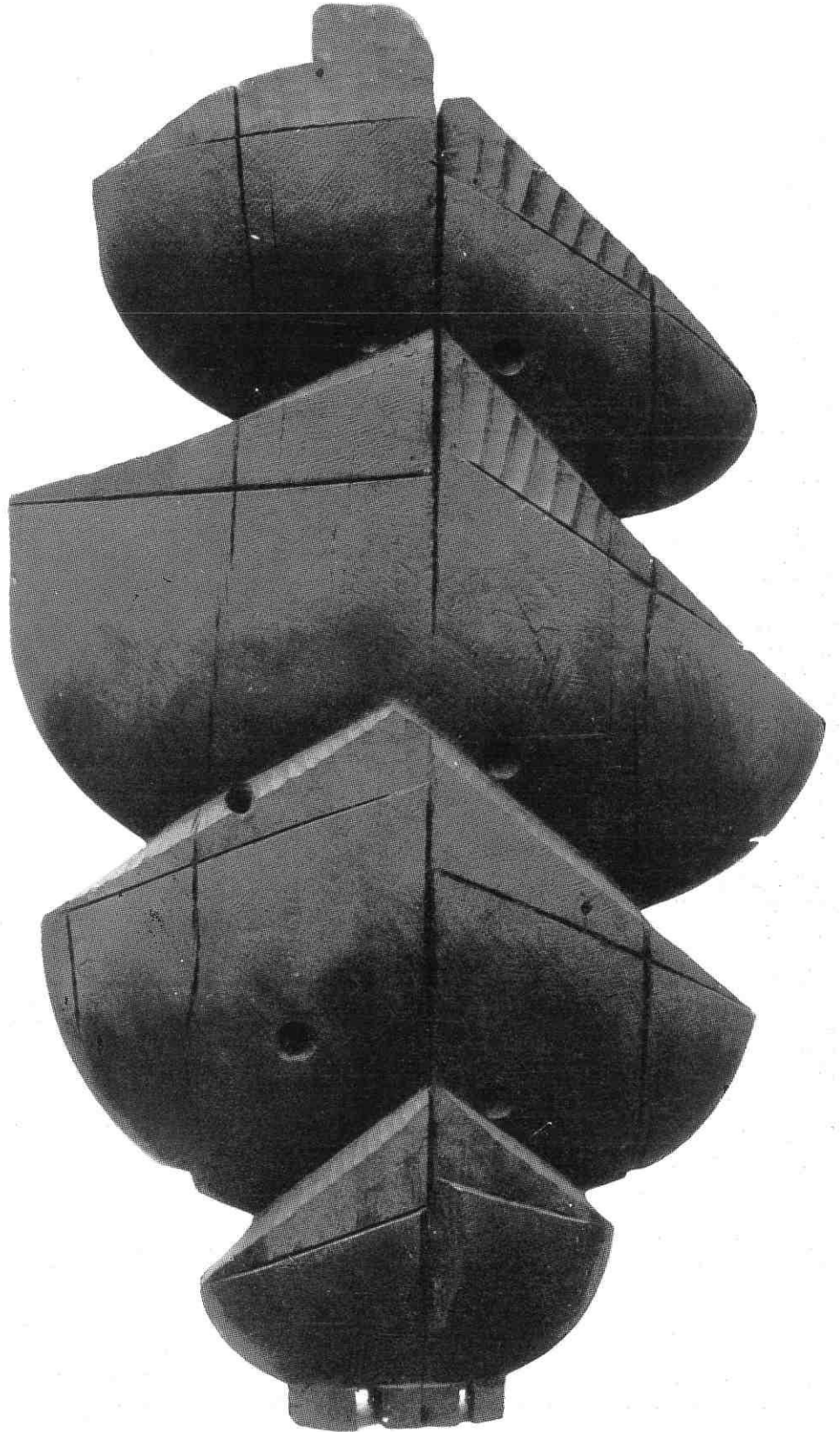
Vulasovu će pažnju ponajprije privući fragmenti lišeni obzora praktične primjene, koji su izgubili svoju upotrebnost da bi se vratili nepokretnoj nepriručnosti svoje tvari. To su više ili manje obrađeni komadi drveta koji s nejednakom tačnošću

oponašaju geometrijski oblik: čas su to gotovo savršeni, kao na strugu izrađeni odsječci, čas komadi prirodno pravilnog trupca, čas nepravilni odsječci na jednoj strani uleknuti, izdubljeni slučajnošću rasta ili kakvom biljnom gubom. Sve su to priručna sredstva, kako bi Lévi-Strauss rekao, Vulasova »majstorijanja«. Ako pak sam izrađuje dijelove koji mu nedostaju ili koji moraju biti »izmišljeni«, onda će ih izraditi tako što će im dati izgled priručnih sredstava, jer to ne protivurječi krajnjoj namjeri majstorijanja.

Čisto kiparski poticaj, reklo bi se, budi se u Vulasu promatranjem nepravilnog (*Kralj za nišu* 1962/63. *Zvono djetinjstva* 1963). Zapazivši njegovu nedostatnost, kipar će ga izdvojiti, postaviti ga na postolje kako bi ga doveo u vizuru. Stekavši svoje mjesto u vizuri, koja već unaprijed pretpostavlja fragment postaje jedno s postoljem u dostatnosti sagledanog sustava. Vrijedi se začas zaustaviti na najznačajnijoj skulpturi iz prvog razdoblja Vulasova kiparstva, na *Zvonu djetinjstva*, da bismo sagledali složene implikacije operativnih postupaka što ih sadrži na prvi pogled jednostavan naum kipareva majstorijanja.

Središnji, u širinu najviše izvučeni »pojas« skulpture o kojoj je riječ predstavlja gotovo sasvim neobrađeni puni promjer debela od kojega je skulptura napravljena. Odsječak skulpture iznad spomenutog slijedi uglavnom njegov oblik, samo što mu je obradom smanjen promjer. Objema odsječcima zajednička je blago modelirana prirodna usjeklina što ih povezuje u okomitu smislu. Iznad dvaju opisanih fragmenata, od kojih je naglašeno odvojen uvučenim prstenastim usjekom, nalazi se završni gornji odsječak skulpture a sastoji se od dva tanka krnja stošca međusobno spojena bazama: taj je dio obrađen do gotovo geometrijske tačnosti. U fragmentu ispod središnjeg odsječka skulpture kipar odstupa od praćenja kružnog oblika debela i daje ovom dijelu približno piramidalnu formu; u njemu su grubo urezane dvije lagano ukošene brazde koje slijede, podvostručujući je, prema dolje usmjereno širenje prirodne usjekline iz dvaju gornjih fragmenata. I najzad, najdonji pojas na kojemu skulptura počiva, kao sama suprotnost najgornjem, obrađen je naglašeno grubim udarcima dljeta.

Na planu podrijetla oblika imamo tako prirodni oblik ostavljen u svom izvornom stanju, zatim, iz formalnih razloga preuđeseni prirodni oblik koji i dalje hoće asociirati izvorno stanje, umjetni oblik koji formalno razvija sugestije prirodnog oblika, i, najzad, čisto umjetni geometrizirani oblik. Na planu obrade, izražajni se jezik stupnjuje od neobrađenosti ili prirodne obrađenosti, preko djelomične obrade koja samo oponaša prirodnu, do potpune obrade,



bilo da ona teži prema strojnoj savršenosti izvedbe ili prema gruboj rukotvornosti.

Kako se vidi, Vulas se izražava jezikom velike plastičke konkretnosti koji to manje nastoji na prijelazima što više individualizira svoje odjelite načine. U rasponu od prirodnog stanja drva do potpune obrađenosti stječe raspon skulptorski čin kojemu nije samo namjera da izražava već i da se izražava. Vršeći s pomoću različitih vrsta obrade prirodnog predmeta jednu klasifikaciju mogućih stupnjeva prijelaza — da se izrazimo antropološkom definicijom — između prirode i kulture, Vulas će taj bitni prostor učiniti mjestom gdje će njegov kiparski čin prerasti svoju puku proizvodnu ulogu i naći modus svoje trajnosti. Jer, nastojati na klasifikatorskom činu i njegovoj vremenosti izvan njegova konkretnog ishoda znači pretpostavljati da čin nije jednom zauvijek završen u svom ishodu, već da on u izvornoj mitskoj dimenziji ostaje i dalje djelatna funkcija relacije koju uspostavlja.

To približenje Vulasove skulpture Lévi-Straussovom razlučenju mitske i znanstvene misli vodi nas onom mjestu u prvom poglavlju »Divlje misli« gdje antropolog dovodi u vezu mitski čin s umjetničkim: »Doista, stvaralački čin iz kojega nastaje mit obrnuto je simetričan činu iz kojega je nastalo umjetničko djelo. U potonjem slučaju, polazi se od cjeline tako što se ističe njihova zajednička struktura. Mit ide istim putem ali u obrnutom pravcu: on se služi nekom strukturom da bi stvorio apsolutan predmet koji će izgledati kao zbir događaja (jer svaki mit priča neku povijest). Umjetnost, dakle, polazi od neke cjeline: (predmet + događaj) i teži *otkrivanju* njezine strukture; mit polazi od neke strukture s pomoću koje izgrađuje neku cjelinu: (predmet + događaj).« Prema odredbi Vulasove klasifikacijske faze, kipar ne polazi od viđenja cjeline već prema njoj ide. To se doduše protivi Lévi-Straussovoj definiciji umjetničkog čina a slaže s definicijom mitskog ukoliko on, postavivši tu distinkciju, ne razrađuje mogućnost mitskog čina u umjetnosti koja se otvara u spomenutoj knjizi kada pisac približava »divlju misao« umjetnosti. To nas ne priječi da, pridržavajući Vulasovu radu obzor umjetnosti, približimo njegovu prvu fazu mitskom činu: to potkrepljuju mitske primisli njegovih skulptura iz toga razdoblja, kao što su *Totem* (1963), *Zvono djetinjstva* (1963), *Kralj za nišu* (1962/63) itd., koje primisli nikada neće posve napustiti njegovu skulpturu ni onda kada po gornjoj Lévi-Straussovoj odredbi bude polazio od cjeline k strukturi njezinih sastojnih dijelova.

Pa ipak, kao da u Vulasovu slučaju promatranje nepravilnog i raznorodnog, kao i rad na temelju njih, nisu mogli ne dovesti do njihova skladanja.

Usko jedinstvo vremena, prostora i materijala umjetničkog čina kao da prerasta nezavršivu perspektivu klasifikacije koja se u svojoj trajnosti izjednačava s načinom postojanja u vremenu. Formalna invencija klasifikatora prerasta u plastičku, ali tu će ovaj kipar bez sumnje ustuknuti od svojih početnih položaja: za razliku od klasifikatora koji unaprijed ne pretpostavlja formalni sklad, novi će Vulas iz uspjeha klasifikacije zaključiti kako sklad već postoji da bismo ga mogli rekonstruirati. Dok je klasifikator napredovao prema neizvjesnoj cjelini, kipar skládâ na temelju Jednog što ga vidi u zadanosti cjeline. U genetskoj vremenosti dosizanja Jednog Šime Vulas vidi rovaš kiparskog čina, koji čin sagledan *iznutra* kao trenutak kontemplacije bez odredivih granica mjeri sebe sama *izvana* operativnim odsječcima svog napredovanja. Ali Jedno se ne javlja u svakom odsječku, ono je cjelina: kontemplativni je trenutak dakle ona bitna cjelina gdje se zbiva mašta diobe kojom čin dosiže sebe u svojoj beskrajnoj istovjetnosti. Beskrajnoj ali ne i savršenoj, jer bismo tada zauvijek bili zatočeni platonovskim svijetom idealne opstojnosti. Tek što je zamislio istovjetnost čina, Vulas je sebi zadao kao njegovu protutežu konkretan rad u materijalu gdje se čin genetski razlaže. U konkretnosti zahvata u materijal događaju se oni diferencijalni, označujući otkloni od načelnog savršenstva čina koji ne opovrgavaju Mjeru njegove istovjetnosti, već je čine ljudskom: ne ostvarenom strojnom savršenošću, već naznačenom velikodušnom grubošću kipareva doticaja sa stvarnim.

To je poruka skulpture *Jedro 2* (1963) gdje polukružni usjeci na unutrašnjim kutovima četvorina nanizanih uz središnju simetralu kriju tajnu svoje tako konkretne nesavršenosti. Ne bismo naime spominjali nesavršenost da ona u biti svoje konkretne pojave ne čuva svoj savršeni uzor. Podrobnijim ispitivanjem vidjet ćemo da sugestivni dojam nesavršenosti sadrži svoj vrlo doslovan razlog koji nam postaje očit prebrojavanjem: lijeva strana sadrži osam odsječaka, dok ih desna ima devet. Ali dok se prva od niza skulptura istog naziva, *Jedro 1* (1963), sastoji od podjednakog broja odsječaka s jedne i s druge strane simetrale (26), te crpi svoju osobitost u prevršenju monotonije pravilnosti, najveću sugestiju slobodno ostvarene pravilnosti kao da ipak ostavlja *Jedro 4* (1963) gdje su kosi odsječci ponajmanje pravilni.

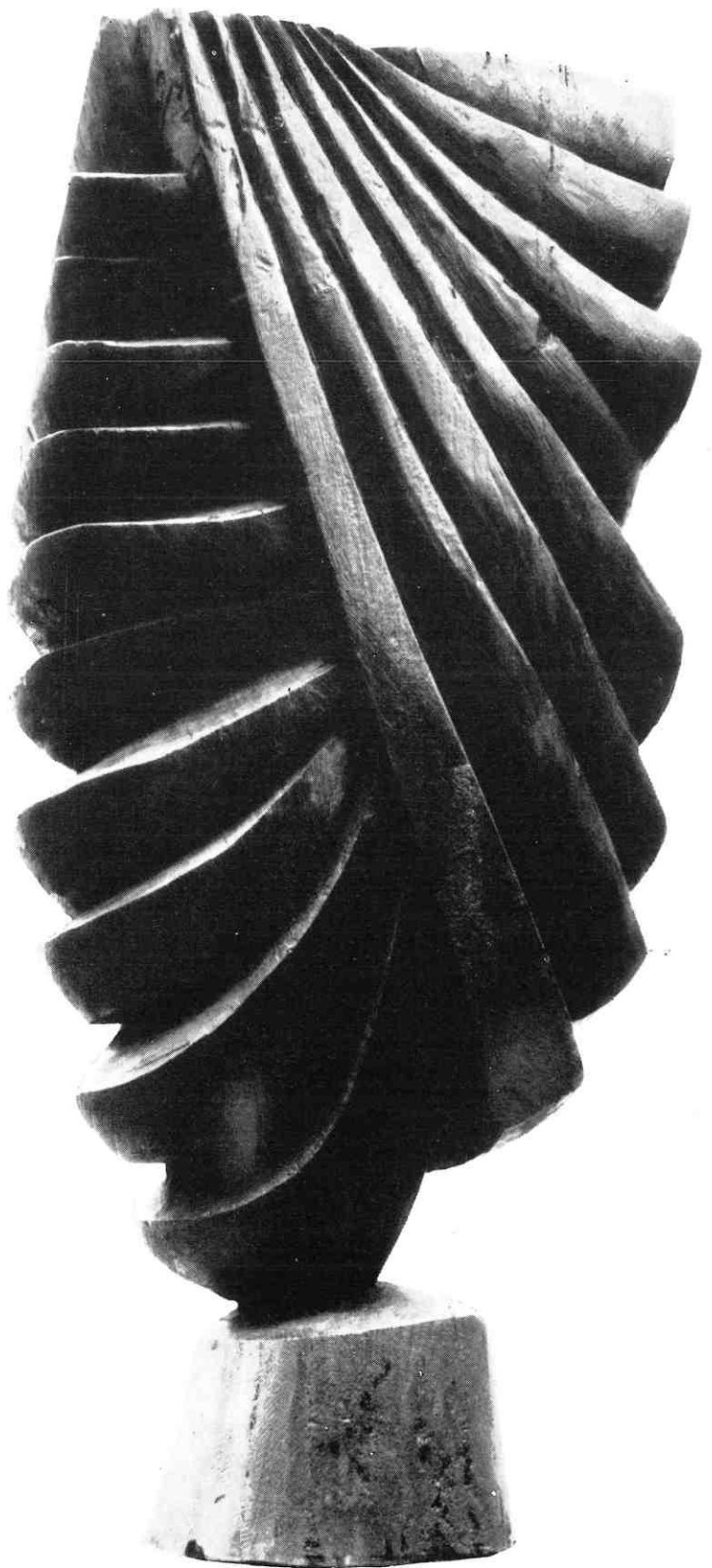
Pošavši od promatranja i klasifikacije nepravilnog kao načina opstojnosti prirode uvučene u proces kulture, Vulas će, sve to osjetljivijim stupnjevanjem diferencijacija, biti naskoro privučen u suprotnom pravcu idealnošću prema kojoj kultura projicira svoju djelatnost. U diferencijaciji odsječaka i u približavanju pravilnosti kipar traži bitnu sastojnost

šime vulas
jedra, 1966.

163



šime vulas
fragment, 1968.



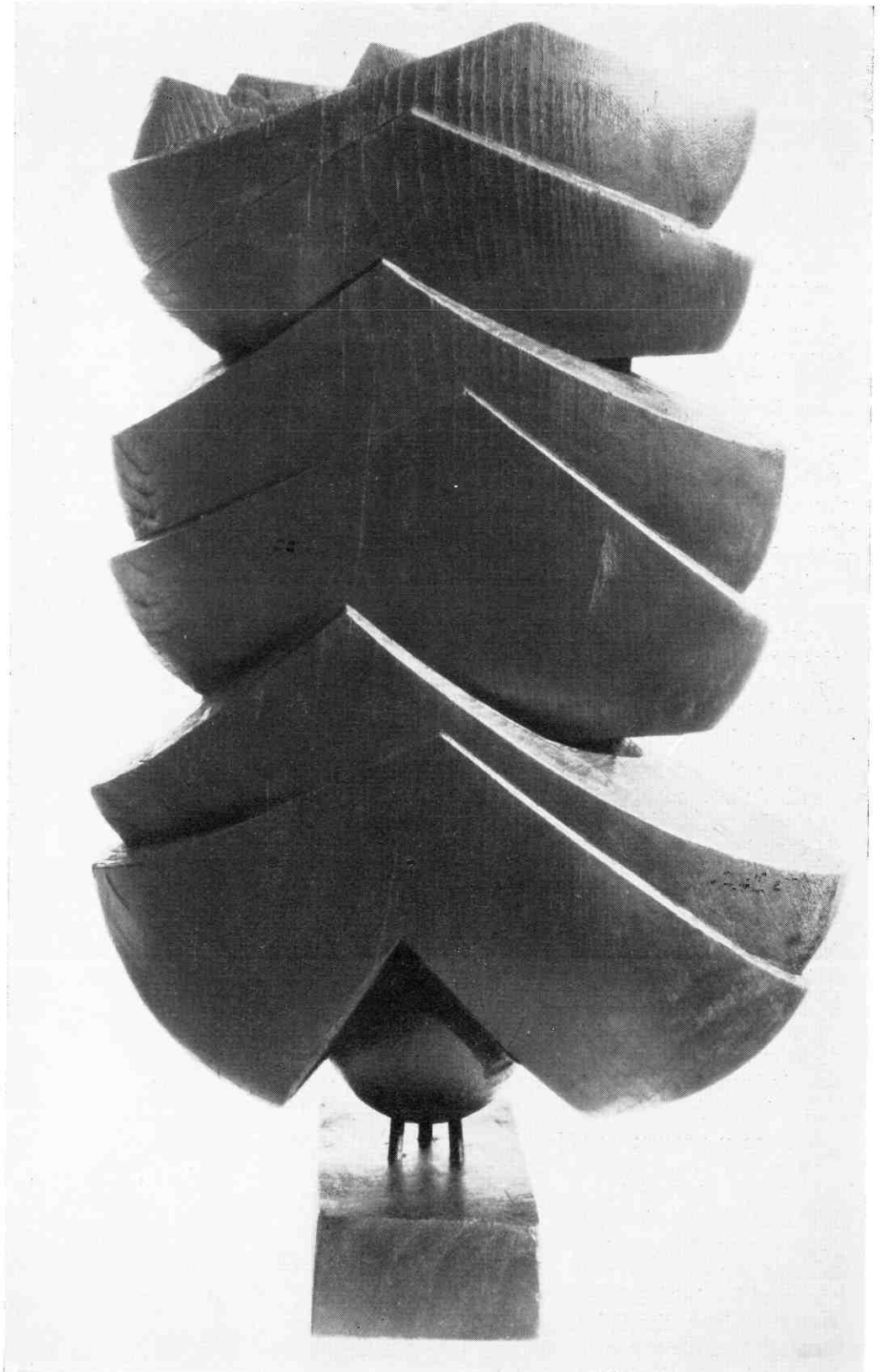
šime vulas
grad, 1966.

164



šime vulas
orgulje, 1964/65.

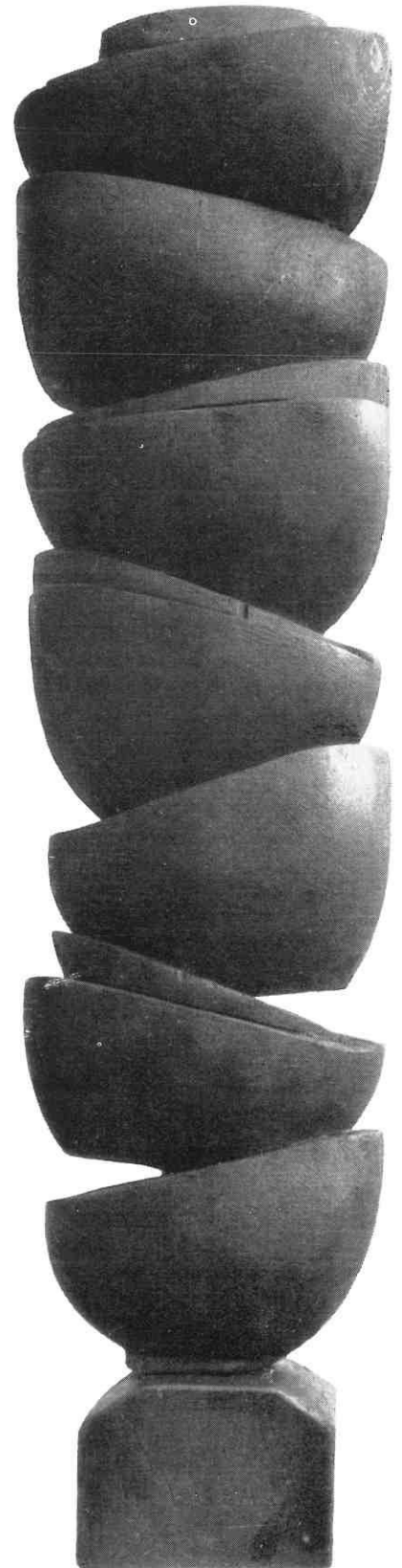




cjeline, i što se više bude primicao biću njezine sustavnosti, cjelina sama postajat će sve to manje neizvjesnim ciljem. I što pravilnijem sustavu bude pripadao, svaki će fragment unaprijed sadržavati sve određenu sliku cjeline. Stoga će konačan oblik cjeline postajati manje obaveznim, prvenstvenim i, da tako kažemo, reprezentativnim aspektom skulpture. Škrt, sveden obris skulptura iz niza *Jedara* kao da postaje samo okvir koji po volji možemo podešavati, i unutar kojega ćemo očitavati diferencijalnu poruku odsječaka koji znače slobodom koju uzimaju nasuprot savršenosti uklapanja u Jedno. Odsječak je sačuvao samo formalnu vezu s nađenim ili načinjenim fragmentom; nepoznanica njegova podrijetla i namjene apsorbirana je, u skulpturama *Jedro 1* i *Jedro 2*, pitagorskim misterijem funkcioniranja Jednog. Ne oponašajući pravilnost strojne izvedbe, kipar, privučen idejom Istog u Jednom, daje odsječku sposobnost da se egzemplificira i da se čudesno umnaža. Fragment ne posjeduje neprozračnost dijela osjetnog, priručnog svijeta, on je potpuno stvoren — čista tvorevina mašte i strogosti kontemplacije cjeline. U svojoj samoanalizi koja se ne ustručava od slobode u nesavršenosti, Jedno se ogledava u sebi samome i ponavlja se kao vlastita dosežnost, kao vlastita napravljivost u kojoj se broj dijelova može uvećati ne dovodeći u pitanje individualnost Jednog. Idealnost prebiva tako u praktičnom, djelatno u gotovom, tvarno u bestjelesnom. Vremeno u bezvremenom.

Ovdje se potpuno ocrtava promjena sintetske vremenosti Vulasova kiparstva u analitičku: on skulpturom više ne gradi trenutak, on ga raz-građuje, analizira njegovu idealnost pretpostavivši je unaprijed kao savršenu i isključivu pripadnost svojeg čina sferi kulture. Stanovit aksiomatski simplicizam *Jedara*, *Svijeća* i *Gradova* ne nailazi često na stvaralački otpor klasifikatora i sintetičara. Kultura nudi odveć širok izbor svojih oblika u kojima ćemo uzalud tražiti vidovite prekide kontinuiteta, drame oblika, stranputice podrijetla, ako se ne izložimo neodređenosti i otvorenoj neizvjesnosti graničnih područja kulture — onih upravo što su se otvarala klasifikatorovoj maštovitoj postupnosti.

Uputivši se u pravcu analitičke askeze, Vulas je prihvatio oskudicu sadržanu u njezinu načelu, ali i mogućnost njezina dvojakog razrješenja. Prva je mogućnost ustrajanja, očekivanja da se iz poznatog neočekivano pojavi spasonosna kreativna nepoznanica koja je posrećila neka od *Jedara*. Druga je da se pođe od krajnjih ishoda analize »u širinu«, da se nekadašnja klasifikacijska gesta formalizira s pomoću nekih dodatnih osovina koje će usporedno pojačati ili olakšati dominantnu okomicu.



U oslobađanju biljne organičnosti skulpture iznad priručnosti pukog materijala, kako je poima Vulas, okomica je ona nosiva živojna os kadra da se sa što tananijim otporom odupre teži. Ona ostaje načelni stožer kiparevih klasifikacija i raščlamba, kao simetrala uz koju se određuju pomaci odsječaka. Sustav što ga kipar uspostavlja postaje skulpturalnim upravo odredbom te jednodušne okomite rezultante vremenosti kiparskog čina. U tome kao da ona dostiže neku mnogo izvorniju vremenost: stablo i nije drugo do analiza u toku gdje analizirani predmet postaje sve većim i neobuhvatnijim. Niz *Jedara* iz 1963. potvrđuje kategoričku i, reklo bi se, sudbinsku prevlast okomice, pa to svoje poimanje neće bitno izmijeniti ni u drugim *Jedrima* iz slijedećih godina (samo što je u *Jedrima* iz 1967/68. simetrala prividno poremećena).

Udvojenjem simetrale okomita se raščlana prenosi u vodoravnom smjeru (*Portali* iz 1964) te dolazi do toga da stroga, hijeratična okomica popušta pred razigranom mnogolikošću raščlane. Dogodit će se tako da će slučajna i na izgled nenamjerna asimetričnost pojedinih fragmenata u križaljci odsječaka ponegdje prevagnuti (*Orgulje* 1964/65) u cjelokupnoj zamisli. Tako će se odrediti repertoar oblika za kojima će Vulas posizati, bilo da će u *Svijećama* iz 1964. ispitivati okomit nit kuglastih oblika, razvijati raščlanjenost *Jedara*, varirati arhitekturne vizije *Gradova* proizišlih iz *Jedara* težeći k sve široj i podrobnijoj raščlani plošnosti, i, najzad, barokno stilizirati *Jedra* u niz *Fragmenata* i *Svijeća*, od kojih će neke skulpture izvesti i u kamenu.

Što manje bude mogao izdržati strogost ogoljele klasifikacijske okomice prvih *Jedara*, kiparev će čin bivati sve operativniji i praktičniji — sve više potčinjen nužnosti variranja. Poslije klasifikacije i analize, Vulas će varirati stečena sredstva svog plastičkog izraza nalazeći mogućnost prijelazâ ondje gdje su nekad postojali skokovi i kontrasti. U naporu da ovlada svojim djelatnim poljem, u kojemu će sve više vladati htijenje subjekta a sve manje nesvodljiva prisutnost objekta, Vulas će do kraja prihvatiti disciplinu i metode apsolutne kreacije, zamijeniti majstorijanje sustavnom znanošću skulpture i ekonomiziranjem iz zalihe već osvojenih oblika. I dok je klasifikatorovo iskustvo svakom skulpturom, kao zasebnim sustavom, težilo da ustanovi novi lucidni interval u vremenu prakticizma ljudskog djelanja, dok je analitičar podvrgavao taj interval strogosti vanvremenskog zrenja, Vulas praktičar daje maha operativnom vremenu nad genetskim. Superiornom gestom vladanja nad sobom, čin se odvađa od svog predmeta i u toj razdvojenosti začinje se svojevrsan rezime oblikâ Vulasova ki-

parstva. U svojoj ekspresivnoj diferenciranosti oni će težiti da se homogeniziraju u univerzalan jezik koji je ipak manje posvećen izražavanju odnosa prema vlastitom materijalu (a vidjeli smo kako prostrano polje je on predstavljao klasifikatoru) nego čistoj oblikovnoj potencijalnosti vlastitih klasifikacijskih i analitičkih tekovina.

Ako u Vulasovoj skulpturi ne želimo vidjeti samo puki slijed oblikâ već ih nastojimo pripisati određenim bitnim stavovima s kojima kipar definira svoj čin unutar svijeta cjelokupnog čovjekova iskustva, onda nas sve vodi k upitu: jesu li klasifikacijska i analitička faza dva u načelu suprotna stanovišta suprotstavljanje kojih je kipar nastojao ako ne izbjeći a ono bar za neko vrijeme odgoditi? Ili možda na području jednog oblikovnog konkretnog mišljenja moramo pribjeći drugačijem rasuđivanju gdje ćemo se opet morati uteći otvorenoj neizvjesnosti stvaralačkog čina da bismo vidjeli proces ondje gdje smo tražili načela, i preobrazbu ondje gdje smo tražili dovršeno?