

božidar
gagro

kipar
dušan
džamonja



U sredini u kojoj je kipara odavno bilo — gdje je biti kipar obvezivalo posve određenim smislom i u jednom vremenu kad je taj smisao kiparskog bivanja naše sredine otvarao pogled na samo onu zonu suvremenog kiparskog obzorja u kojoj se poetika ljudskog lika nastavljala još uvijek po sili održavanja odviše sjajnih tradicija — težnja Dušana Džamonje za idealnom identifikacijom s njegovim uzorima — predstavimo ih s rodenovcima i Marinijem — koliko god je bila uspješna, te mu je bez ustezanja priznat talent, možda još uvijek ne ulazi u njegovu vlastitu kiparsku genezu kako je vidimo i tumačimo s gledišta koje je odredilo njegovo kasnije opredjeljenje i koje su otvorili njegovi kasniji radovi. Ulazi, međutim, u njegovu kiparsku povijest shvaćenu kao povijest jednog ponašanja, kao zbir postupaka i rezultat pitanja o načinu svog kiparskog postojanja.

Problem koji se tu ocrtava šireg je značenja. Uzme li se u obzir da je pojava preobrazbe načina izražavanja, da je smjena poetika najznačajnija razvojna pojava naše likovne umjetnosti u prošlom deceniju, da su njeni uvjeti općeg karaktera, ali i da su njene posljedice na osobnom računu pojedinih stvaralaca, Džamonjin slučaj može se uzeti kao posebno primjeren za ono što se u smislu modaliteta preobražavanja događa i s drugima. Za prijelaz od klasične figurálnosti ka apstrakciji (shvaćenoj u izvornom etimološkom značenju termina) potrebna je, naime, odluka; potez koji se može iskazati kao kreativan na razini šire kulturne svijesti, ali koji nekako ostaje izvanjski razvojnoj logici umjetnikova djela, dokida je, mijenja ili katalizira, a da nije ni bio ni postao njezin sastavni dio.

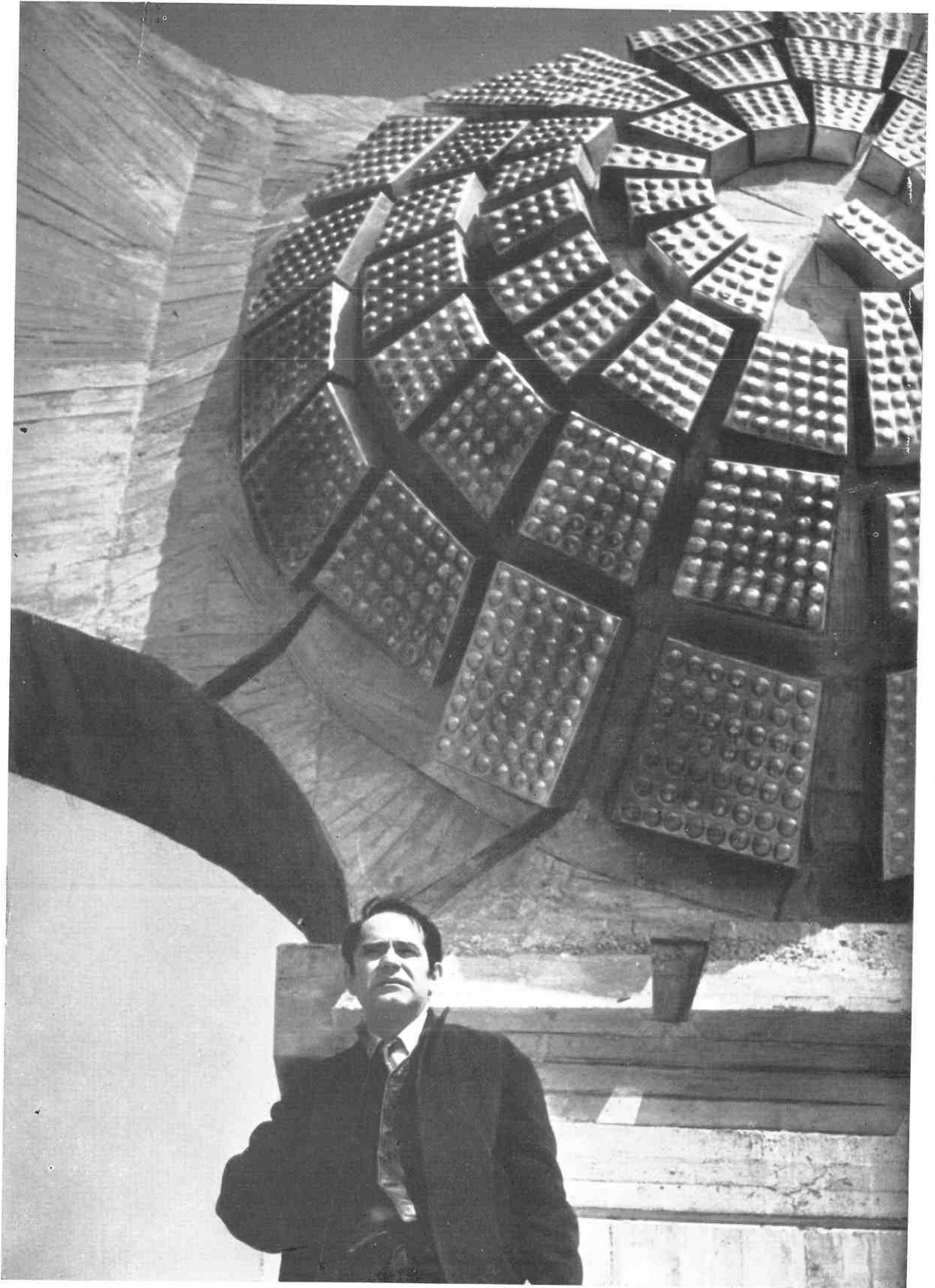
Džamonja je mlađi od Angeli-Radovanija, Bakića ili Kožarića. Zbog toga je možda i uteg realističke ideologije njega — pridošlog u posljednji čas — manje traumatizirao. Ne gubeći iz vida Bakićevo tek nešto ranije sugestivno iskustvo, Džamonja se spremno i inteligentno suočio sa sve određenijom neophodnošću odluke. Je li riječ o »promjeni izražajnih sredstava i načina«, kako se govorilo? Za sam taj čas, neposredno nakon polovice desetljeća, bilo bi to — prerano i neprimjereno. Jedina jasna orijentaciona vrijednost na putu za priželjkivano i postulirano novo, bilo je ono postojeće i poznato; zbog toga se »istraživanje« odnosilo najprije na dozirano negativno određenje prema kiparstvu evropske tradicije, stav koji s vremenom daje i jednu sadržanu i prelaznu, privremenu definiciju kiparskog djelovanja: biti kipar, umjesto da znači — tražiti sugestivnu likovnu frazu unutar ustaljene figurativne gramatike, poprima, za Džamonju i za našu likovnu sredinu, smisao organiziranog narušavanja pravila, oskrvrnuća i razdešenja

onog ranijeg izražajnog i vrijednosnog sistema, makar se sve to prigodno tumačilo na pozitivan način, kao traženje likovne biti, svježije plastičke istine itd.

U širem smislu, traženje kao imperativ stava, taj novi postulat biti kiparskog postojanja, nameće vrlo određen i osobit odnos prema kiparstvu kao prošlom i poznatom. U okvirima tradicionalne i akademske pedagogije poznato je bilo uzorno, ponekad i normativno: poznato je današnjem kiparu tabuirano, a dijalog s kiparstvom negativno određen. Najprije se nastoji lokalizirati područje koje zabrani izmiče kao područje dozvoljenosti, kao područje oblikovne mogućnosti, kao pravac iskušavanja zamišljajne akcije. Zatim se gotovo instinktivno, na način sadržan u samoj apstrakciji — ali samo jednosmjerno — potraže dijalektički korelati: nasuprot volumenu i masi, prostor i šupljina, otvorenost nasuprot zatvorenosti, efekt površine u suprotnosti ili kombiniran s efektom taktilnog oglašavanja volumena.

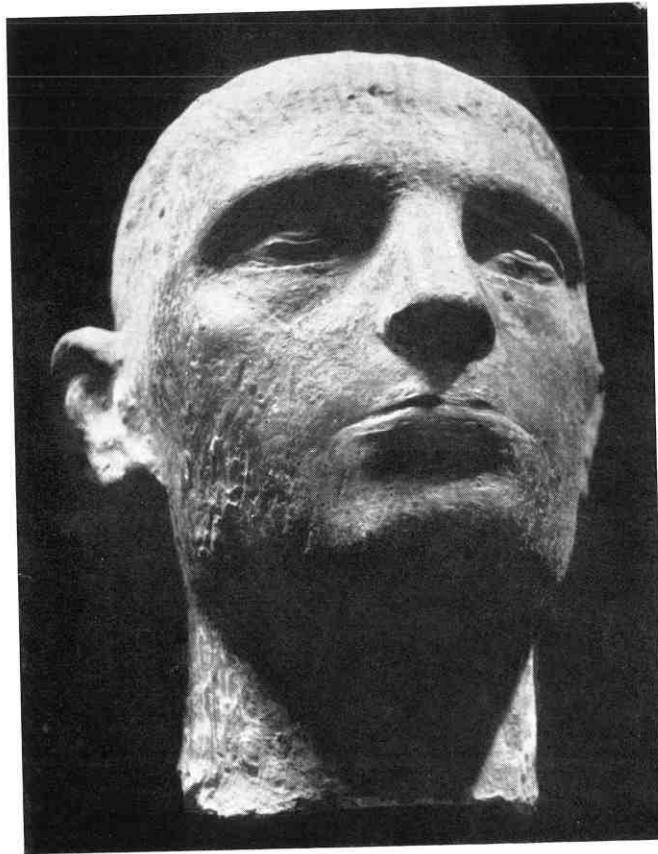
Džamonjina odluka da prekorači međe figurativnosti nije ga, dakle, odvela izravno u zatvorenu orbitu druge poetike. Dovedla ga je na nizbrdnicu apstrahiranja, ali on je već prihvatio svoju sudbinu i nastavio njenim putom. Figurativna pozadina osipala se po logici povučene niti: negdje na njenom kraju nalazi se, gotovo neprimjetna, nova granica. Povlačiti razliku između apstraktnog i slobodnog kiparskog predmeta može se učiniti preuzetnošću i sofizmom. Ali ipak, razvojno gledajući, tek na liniji koja ih razdvaja načinje se područje uistinu drugog, poetika slobodnih plastičkih struktura, »otvorena« i ponekad protivna svakom sistemu. Osim ako predmet sam nije nosilac svojevrzne izražajne ustrojenosti, jednog antisistema neograničene vrijednosti, neograničenih mogućnosti samoiscrpljivanja koji jedino može doći na udar jedne nove odluke i tako prestati ili nestati.

Od Rimbaudova iskaza »pjesma me pjeva« do Bachelardovih opažanja o djelatnim snovima materije, naziru se konture sila usredotočenih u umjetničkom predmetu koji nastaje i s kojima kipar-trazičlac stupa u prisan dijalog. Dvostruka dijalektika dijaloga s kiparstvom kao sistemom likova i s kiparskom stvari koja ih materijalizira usmjeruje i ispitivanje njegovih postupaka. Povijest te dijalektike imala bi, zapravo, biti pravi predmet genetske analize, a dijakronički nizovi postupaka i djela ostali bi nam kao dokazna građa za sociološku i estetsku provjeru.



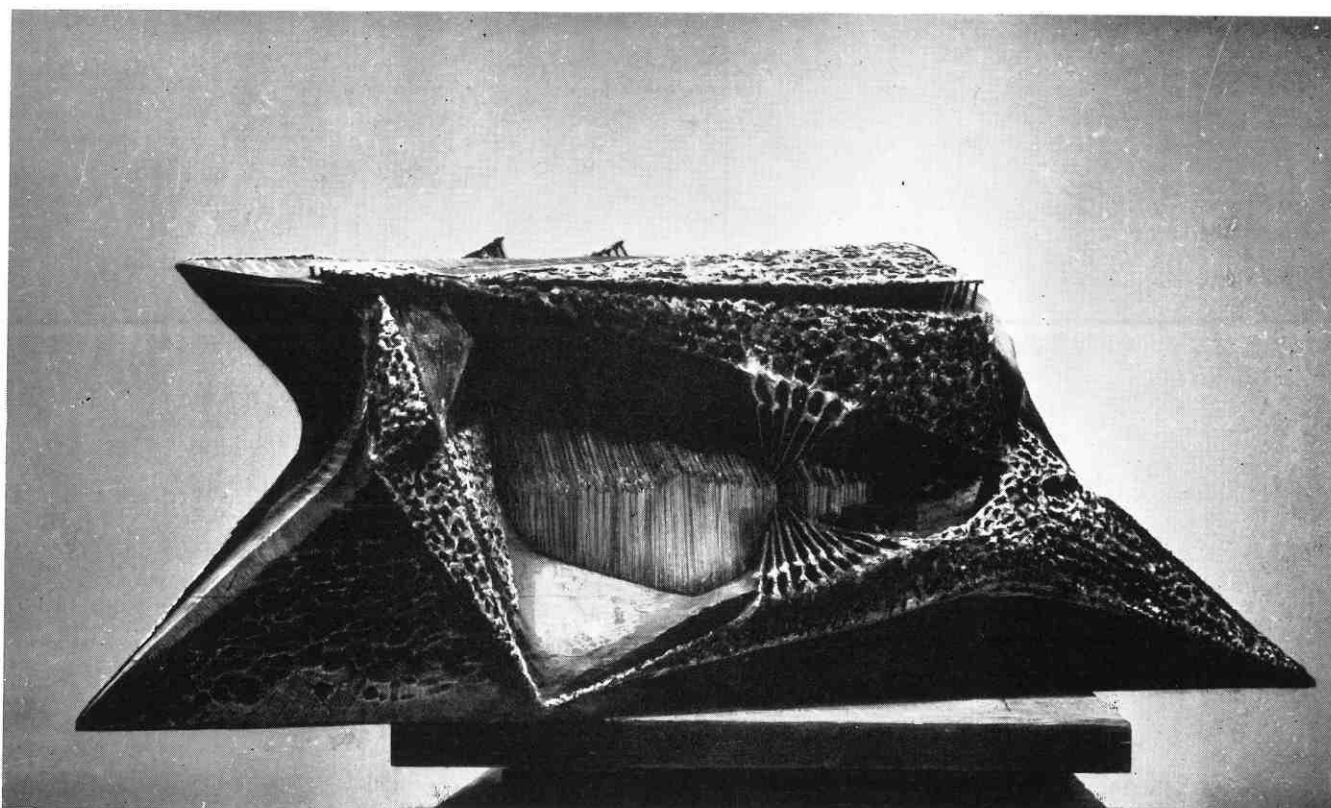
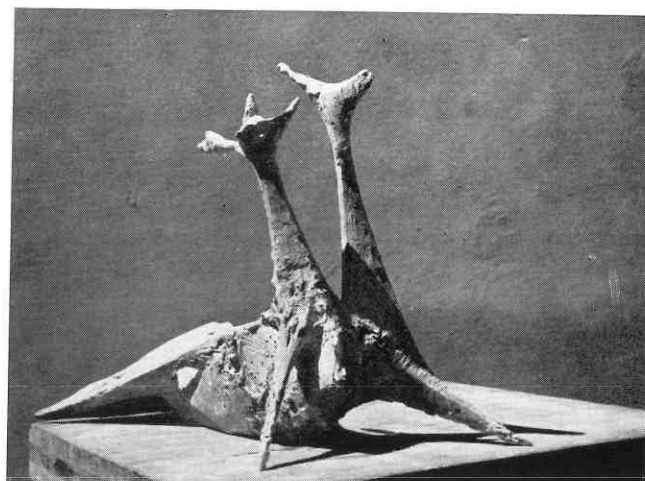
dušan džamonja
glava nepoznatog političkog zatvorenika, 1951.

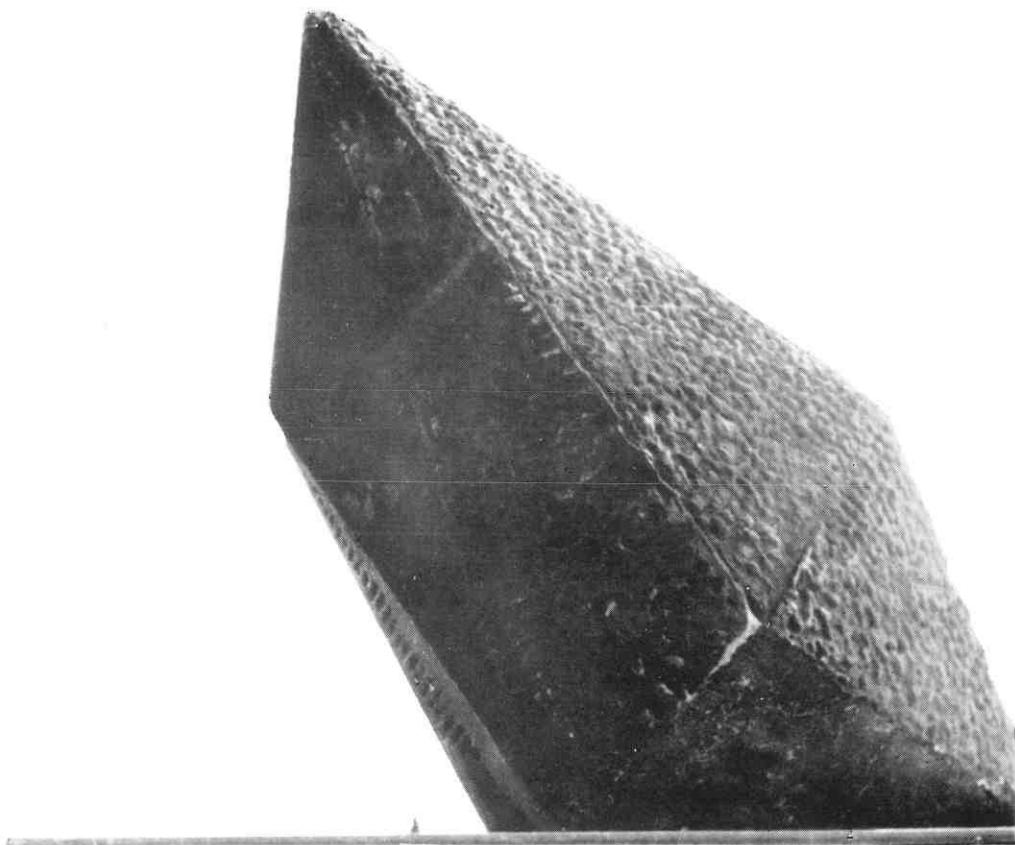
84



dušan džamonja
ranjeni jelen, 1959.

dušan džamonja
jeleni, 1956.

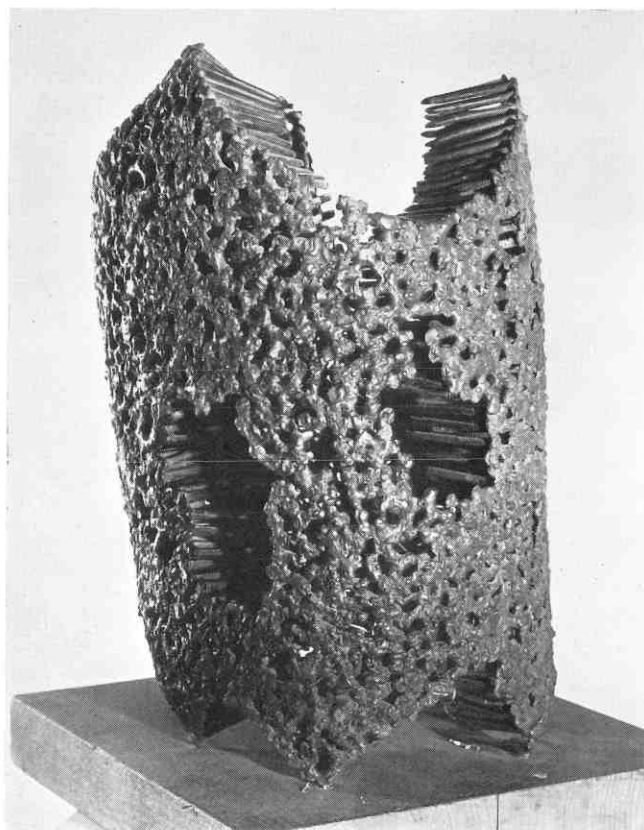




Ako izuzmemo naukovanje na akademiji kada je Džamonja učio kako se rukuje klasičnim materijalom — glinom, broncom ili kamenom — i kako se tim uobličiti portret, torzo, cijela figura ili figuralna grupa, u onom razdoblju koje smo okarakterizirali »težnjom za idealnom identifikacijom s njegovim uzorima«, njegov se odnos spram klasičnog jezika kiparstva bitno ne mijenja. Između Marinija i Bakića, između god. 1951. i 1956, tek se stvara nejasno raspoloženje, preduvjeti za buduću misao o aktivnom figurativnom dezangažiranju: sažetak, plastička elipsa, mjestimična stilizacija — progresivno udaljavanje od sakrosantne cjelovitosti kiparskog lika kanoniziranog u dugoj evropskoj tradiciji. Na planu značenja, međutim, to prvo razdoblje Džamonjine kiparske povijesti ima trajniju važnost: marinijevska patetika, mutno simbolična, utvrđuje se kao smisljena pozadina njegovih skulptura. Patetična smislenost prenijet će se kao vlastito nasljeđe i u vrijeme kada će ga tražiteljska pustolovina odvesti do korjenitog odricanja od

osobne kiparske prethistorije. U prijelomnoj fazi god. 1957. Džamonja će se mnogo baviti upravo tematom spomenika, a niz njegovih kasnijih projekata i realizacija, do Podgorića i nakon njega, svjedoči o postojanosti takva njegova interesa.

Lapidarna konstrukcija glave »Nepoznatog političkog zatvorenika« (1952), ili gipka silhueta »Metalca« (1953) predstavljaju dakle još uvijek pozitivne pokušaje u sintaktičkom području tradicije. Tek s »Jelenima« (1956) započinje dionica osviješćena i subjektivizirana svođenja, apstrakcije u pravom smislu riječi. Kroz tri naredne godine neminovno, logično i brzo Džamonjin postupak išao je do najniže tačke figurativnosti, do one ničije zemlje nesistematiziranih, jednokratnih kiparskih metafora, kojih važnost vidimo upravo u tome što su, sadržavajući u sebi nemogućnost produžavanja, aktivirale traženje dijalektičkih mostova prema naprijed.



Tada je progovorio materijal. Već god. 1957. Džamonja je radio »Skicu za metal i staklo«. Čim je prestao biti bronca, bronca »Apolona iz Piombina« ili »Iride vjesnice bogova«, metal je postao iscrpan arsenal nebrojenih oblika metalne tvari, s vlastitim podvrstama, stanjima, privlačenjima i odbijanjima. Staklo pak sa svojom svjetlošću čudesan umetak i sraz različitog. I ne dodirnuvši još najniži stupanj negacije, Džamonja se već kretao pozitivnim putom, tražeći sintaktičke kongruencije oblika i materijala, kontinuirano razvijajući svoj rječnik, svoj jezik, ali nastojeći u isto vrijeme da govori u terminima duha, da svoj kiparski govor osposobi za jednu od onih univerzalnih kategorija — između totemske simbolike i prostorne geometrije — koje taj govor nadilaze makar su u njemu sadržane.

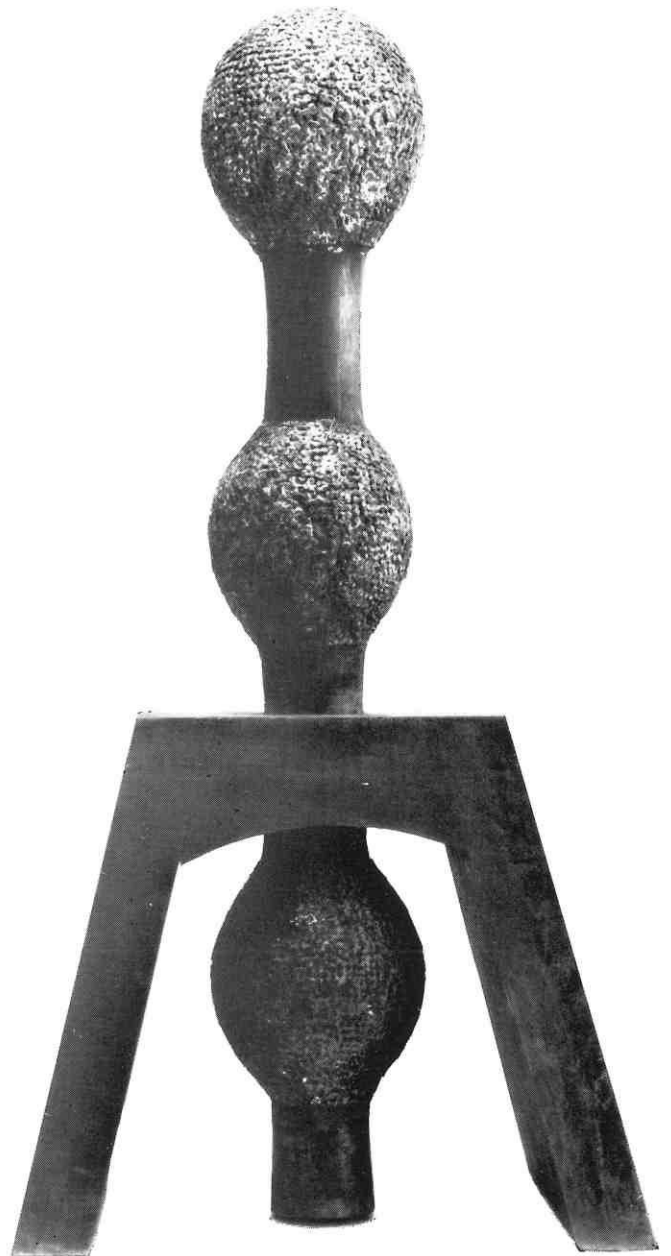
Na »Napuštenoj nevjesti« (1958) pridružuje se i drvo. Drvo će u ciklusu djela koja su nastajala god. 1958. i 1959. steći posebnu važnost; ono je uspravno — totemsko, čovjekoliko, faličko, ali ono je i meko koje u njedrima svija stakleno-prozračno, dok ga probija, okiva i omata tvrdo, gvozdeno. Tu je Džamonja sav u tvari, u zrnu; sav je u začuđenosti njihova odnosa; sav je kovač koji tuče i zabija, draguljar koji optače. Drvo je organsko, dakle podložno agresiji i patnji. Beton je, međutim, hrapav i ono što se skrtnjava — lučevina anorganskih porađanja. Kad se pojavi, god. 1959, dat će nizu djela napadnu i bodljikavu razvedenost. Nasuprot »Nevjesti II«, »Rađanju«, »Sviti« i drugoj verziji »Ranjenog jelena« — sve iz god. 1959 — u kojima se nov materijal još nije prevratnički oličio, »Ranjeni jelen«, »Veliko drvo« i »Fetiš«, iz iste godine, čine grupu djela novog obilježja u kojima je materijal više nego gradivo — protagonist imaginativne avanture, u kojoj je sve ili zabranjeno ili nepoznato.

dušan džamonja
metalna skulptura 25, 1963.

88

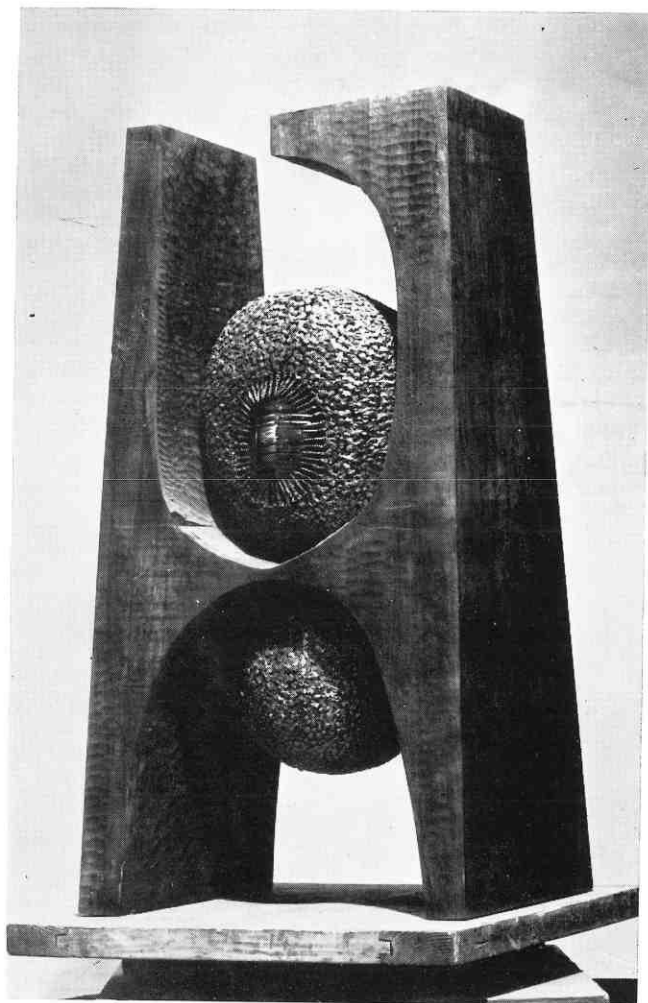


dušan džamonja
totem, 1961.

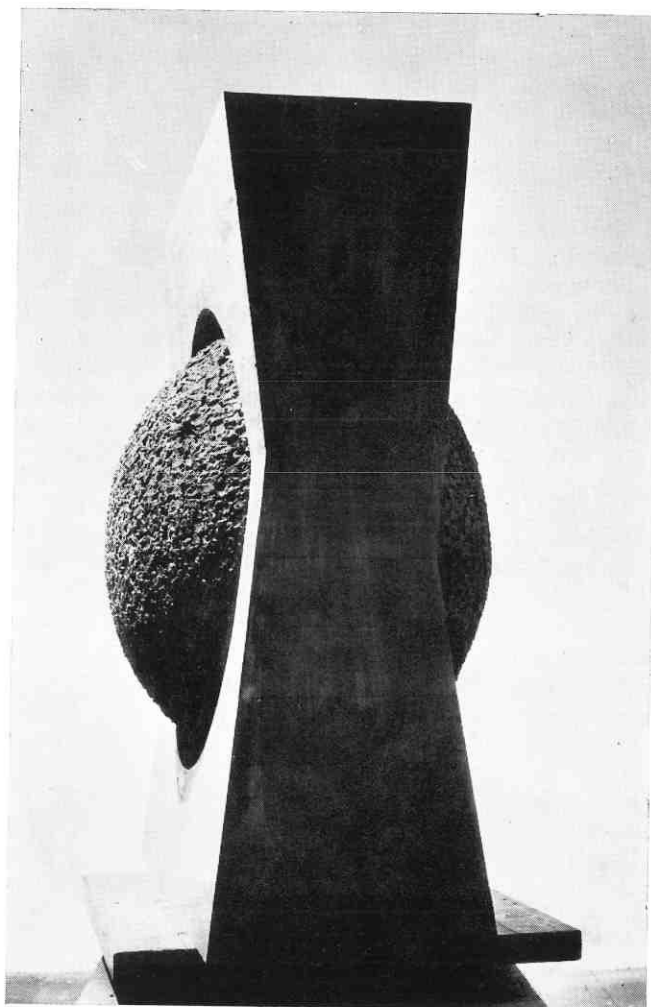


dušan džamonja
totem 2, 1961.

89

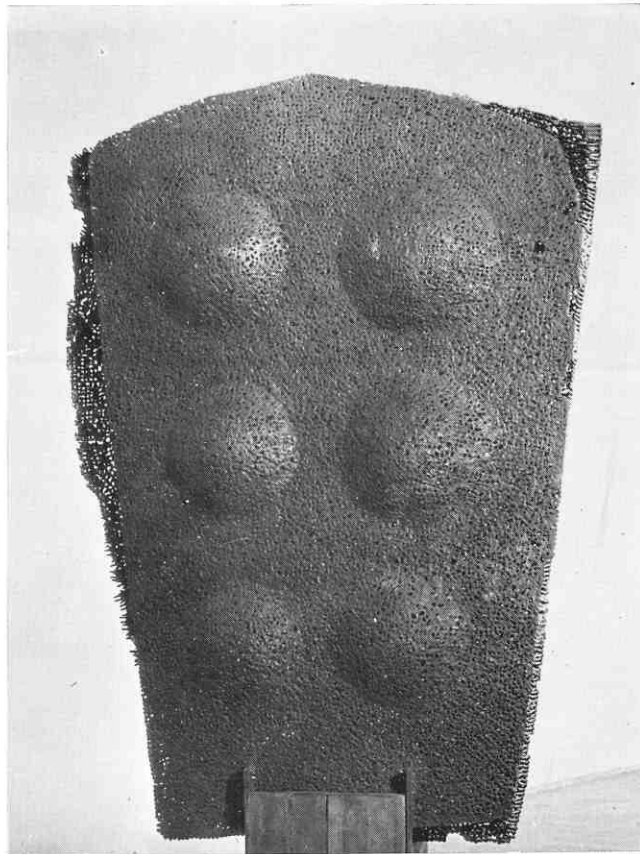
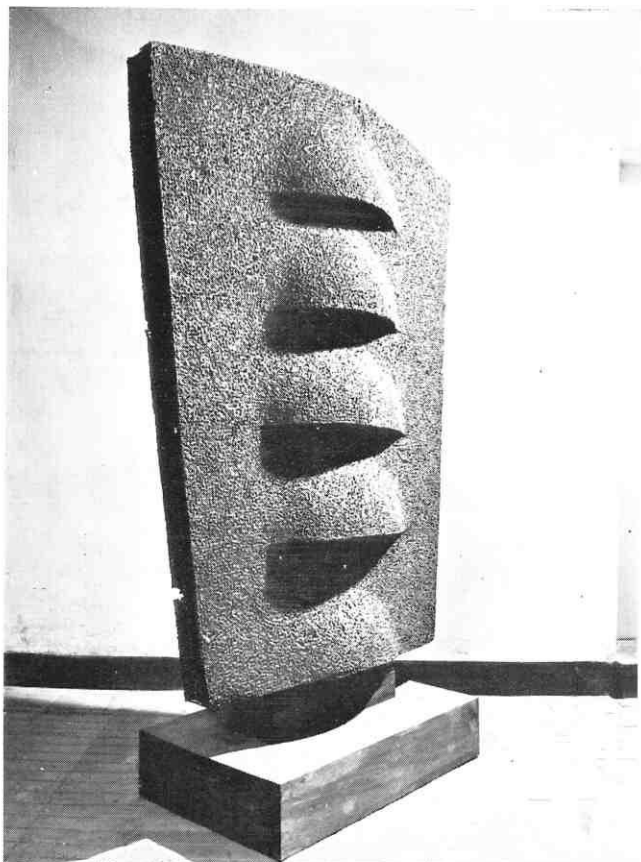


dušan džamonja
skulptura 7, 1961.



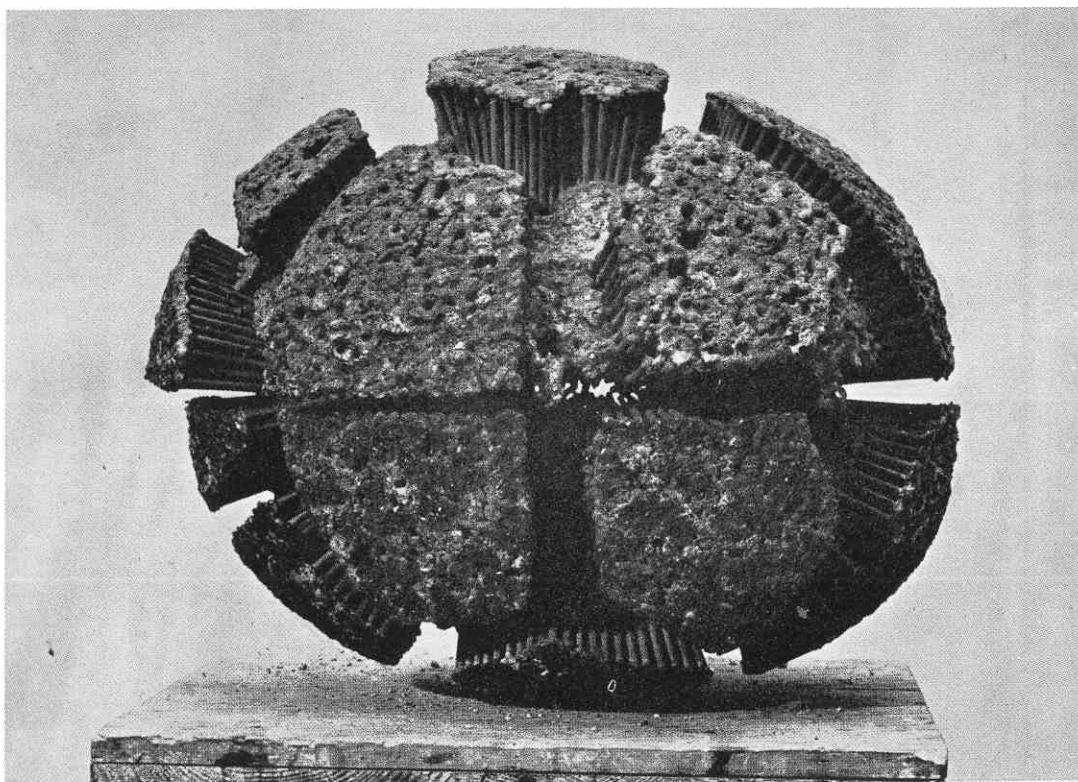
Ako je god. 1959. kipar jedan čas, kao u sumnji, i oklijevao — da li potpuno napustiti pretakanje percipiranih likovnih osjeta u plastičke metafore? — uskoro dvojbe više neće biti; Džamonja se okrenuo sredstvima koja je upravo pribrao, počeo je kroz njih misliti, tražiti neposredne putove njihova oličenja i oduhovljenja. »Metalna skulptura« (1959) i »Skica za spomenik u Dachau« (1959) dva su modela i dva stupnja njegova kasnijeg kiparskog razvoja. Prva zato što tehnikom lemljenih čavala, smišljenom obradom fino granulirane površine i efektom razotkrivene unutrašnjosti pruža uzorak onog što možemo bez bojazni nazvati najvažnijim Džamonjinim tehničkim iznašašćem. Međutim, sama po sebi, kao oblik i kao lik ta je skulptura još uvijek nedovoljno precizirana, nedovoljno opredijeljena između ovlašne metaforičnosti i nejasnih pokušaja da se očituje u težnji određenom redu. »Skica za spomenik u Dachau« korigira je upravo u smislu reda, geometrijske strogosti, misaone i prostorne jasnoće, baš kako će Džamonja korigirati na širem planu svoju skulpturu šezdesetih godina. Uravnotežiti, još i više — racionalizirati vlastiti kiparski predmet, postalo je ovom skulpturom anticipirano načelo najnovijeg razdoblja.

»Metalna skulptura 25« iz god. 1963. dokaz je održavanja Džamonjine temeljne dileme između izumljenja oblika i izumljenja poretka. Kao i »Metalna skulptura 20« iz god. 1961. ona se nalazi na liniji spomenute skulpture iz god. 1959, na liniji slobodne predmetne metafore koja samo izdaleka evocira organsko ustrojstvo, ali tek svojom brižljivo razrađenom materijalnošću, kao lik i kao tijelo u prostoru, stvara napetost značenja koja će nas se dojmiti. Ta skulptura zaokružuje i Džamonjin interes za unutrašnji prostor, onu, čini se, privremenu i prolaznu želju da se pokaže »iznutra«, da se u stvari dade vidjeti struktura onog što je unutra i onog što je na površini u isto vrijeme. Problem unutrašnjeg i šupljeg neće u novije vrijeme privlačiti njegovu pažnju.



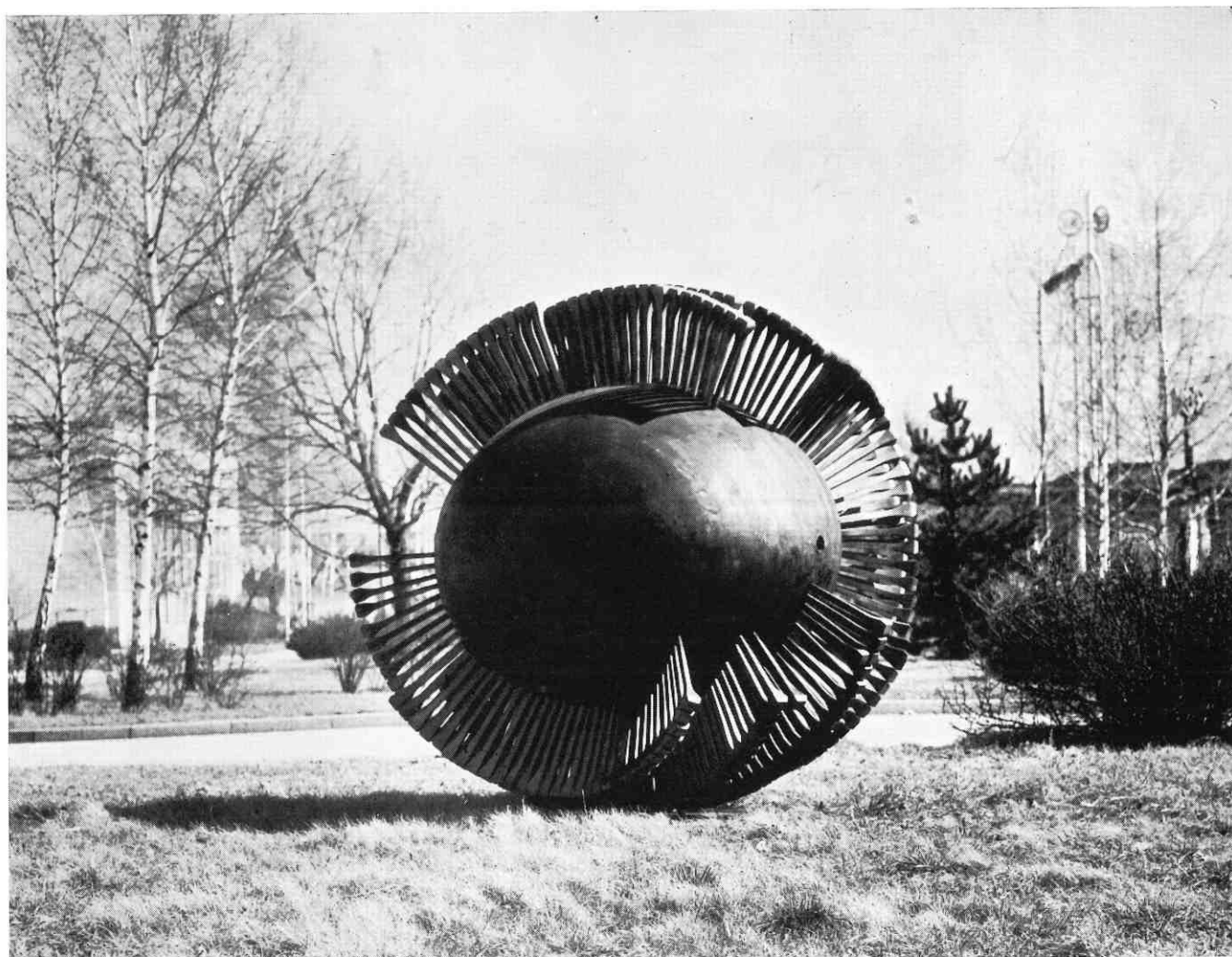
Napuštanje »organičnosti« i rudimentarna geometrizacija dolaze do izražaja god. 1961. u skupini prelaznih djela: »organičnost« i »totemizam« prisutni su u njima još uvijek kao simbolizacijska potka djela, tj. oblika. Međutim, određena težnja ka pročišćenju i simetriji, određeno sređenje i racionalizacija ulaze u kiparev postupak nadahnjujući ga da u svojoj mašti preispituje predodžbe o prvotnim pojavama prostornih tijela. Od »Totema«, »Totema II« do »Skulpture VII« (1961), kroz postupan razvoj kiparskog problema, može se pratiti kako ta težnja postaje uvjerenje. Ako je u slučaju prvih dvaju primjera uloga kiparskog predmeta bila da nejasno ali neposredno sakralizira prostor u kojem bi se našao, u posljednjem je primjeru ta sakralizacija posredovana, zaiskana racionaliziranom organizacijom oblika. Zakrivljena površina kugle s mekanom i bogatom gradacijom svjetla na zrnatoj površini, koja je ostvarena već usavršenom tehnikom zavarenih čavala, predstavljat će jedan od najčešćih Džamonjinih motiva posljednjih godina.

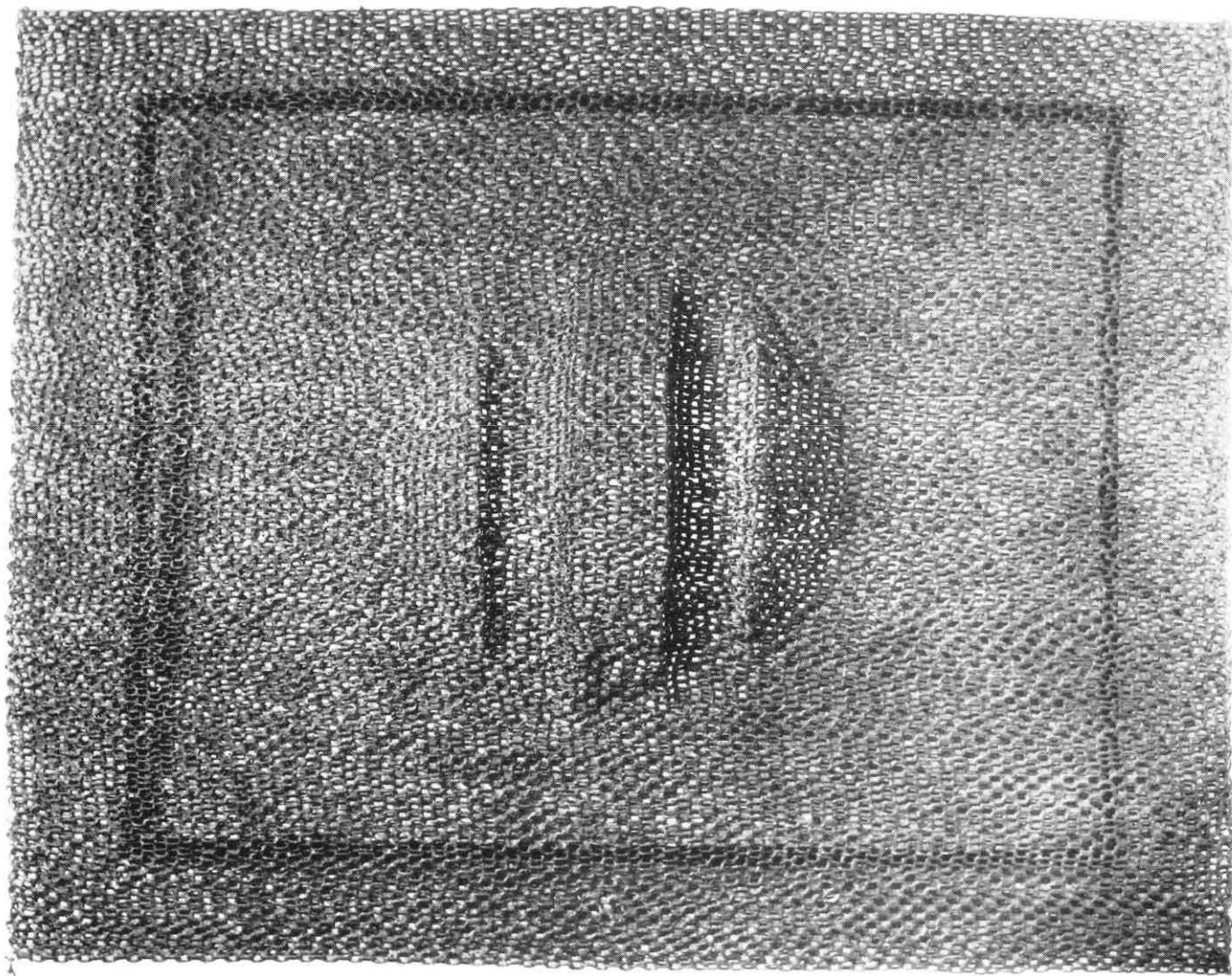
Na »Metalnoj skulpturi 22« iz god. 1962. polukuglu nalazimo kao jedinicu reljefne izbočine koja likovno živi i djeluje u odnosu s blago zakrivljenim poljem unutar kojeg je komponirana. Klasično pregledna struktura likovnog motiva stabilno naliježe na oblik polja koje je naprotiv hotimično i gotovo ovlašno otvoreno na svojim rubovima. Nekoliko godina kasnije, Džamonja će se još prihvatiti sličnog motiva na »Metalnoj skulpturi« (1966); polukalote će biti presječene, simetrija jače istaknuta, rub polja pravilniji i stroži. Razlikom tih dvaju primjera daje se izmjeriti napredak u strogosti, ostvaren u vremenu koje ih dijeli. Osim toga, i po plastičkom problemu i po izražajnom tretmanu, grupa skulptura u koju spadaju i ove neposredno prethodi »tapiserijama«, posve dvodimenzionalnim skulpturama u kojim je vizuelni doživljaj pretpostavljen haptičkom: bilo je dovoljno da se dvije stranice razdvoje, da leđa okrenu zidu i da od svjetla potraže da im nadoknadi ono što su izgubili s težinom.



dušan džamonja
skulptura 52 za jugoslavenski paviljon u
montrealu, expo 1967.

92





Ali, u međuvremenu, san o trodimenzionalnoj punini lika koji se već god. 1960. neizbježno zaustavio na motivu kugle kao prapočetne i idealne trodimenzionalnosti, rodio je jedan drugi, komplementaran niz. Jezgro i sfera temeljni su elementi već spominjanih skulptura manje ili više »totemičkog« obilježja iz god. 1961. Razmišljanje o strukturi jezgra, razlaganje obline već je na »Metalnoj skulpturi 38« (1962) lišeno svakoga izravnog simbolizma. Zatim kasnije, u tom tragu, doći će skulpture u kojima je sve svedeno na čistu plastičku ideju koja se uznosi prelijepim razastiranjem svjetla na poroznoj i ljeskavoj površini metalnih glavica i ritmičkim redanjem zbijenih redova čavala. Na »Metalnoj skulpturi 57« (1966) ogleda se pomirenost sa zatvorenošću jezgra, njegovo prihvaćanje kao oblika svijeta koji može gubiti svoje slojeve, tanjiti se i bivati zahvaćen tektonskim pomerećajima nekog od svojih omotača, nekog od svojih segmenata, ali ne može biti narušen ni obezvrijeđen u vlastitoj idealnosti. Na velikoj skulpturi za Montreal (1967) Džamonja je ostvario kompaktno i glatko jezgro iz kojeg izbijaju vitke živice golemih »čavala« i izrezuju na svjetlosnoj pozadini lepeze zrakastih zubaca.

Najnoviji Džamonjin ciklus, metalne »tapiserije«, predstavlja još jedan donekle logičan uzmak, stvaralački uzmak od klasičnog kiparstva: skulptura koja živi u površini, koja živi od površinskog prostiranja svjetlosne slike, bez obzira na to koliko se snažno iskazuje vlastitom tvornošću, načelno se koristi antiskulpturalnim sredstvima. Sirovina — metalni lanci — nova je, ali ne zaostaje po privlačnosti za onim što je ranije koristio. Džamonja je nastoji oličiti u oba pravca na kojima se njegovo kiparstvo dotad polariziralo. S jedne strane, u pravcu patetičnog sprezanja i oblika koji već po svom porijeklu nose napetost međusobnog odnošenja: metalni pancir steže i zarobljava impozantne grube i potamnjele oblice. S druge, neosporno zadržan geometrizmom optičkog smjera koji u »slikarstvu« i u njegovoj najužoj okolini ima doličnih predstavnika, Džamonja iskušava mogućnost primjene opartističkih likova na razastrtom pravokutniku »tapiserije«. Svjetlost, uhvaćena u gustu mrežu metalnih karika, više je nego suučesnik: ona gospodari.

Vrline Džamonjina odnosa prema kiparstvu stječu se u jednoj temeljnoj: on iz kiparstva ne izlazi. Zasad nema znakova ni da bi mogao doći u iskušenje nove odluke, one koja bi kiparski predmet, djelo, zamijenila gestom, čin stvaranja iluzioniranjem nakane. Tim se, ujedno, daje granica unutar koje se naša današnja skulptura kreće. Ako

smo utvrdili da su, nasuprot stajalištu tradicionalne figuracije, otvorenost i traženje bitna obilježja stava modernog kipara, valja dodati da se već i u tome naziru dva stupnja: uz traženje nove poetike, takva kiparskog govora, dakle, koji bi svoja otkrića i obnove unio u osnovne strukture i među najvažnije funkcije baštinjenog medija, nameće se i poetika traženja koja ukida povezanost predmeta, postoji samo u sinkronoj projekciji, ukida, dakle, i kiparstvo kao sistem unutrašnjeg vezivanja kiparskih predmeta, a kao umjetnost održava se po izvanjskim, sociološkim kriterijima. »Sve što isplunem predstavlja umjetnost, jer ja sam umjetnik« — govorio je Schwitters. Neka nam posluži primjer Cezara: između kocaka sprešanih automobila, monumentalnih skulptura-palaca i najnovijih njegovih pronalazaka, »širenja« u polireutanu koji nabuja, stvrdne se i biva podijeljen u kriške — s autorovim potpisom — razdraganim gledaocima, nema nikakve veze u »karakteru oblika«, niti postoji veza u smislu nekog »jedinstva stila«, a ne bi se reklo ni da to umjetnika brine. Postoji povezanost njegovih postupaka, dosljednost u namjeri da istražuje. Džamonja, naprotiv, ostaje još uvijek u granicama kiparstva kao likovnog jezika i sistema, pa bismo ga prema tome svrstali u klasiku modernog razvoja. Njegovo djelo, svaki njegov kiparski predmet koliko god se predmetno osamostalio u odnosu na izražajni sistem figuracije, koliko god računa s izražajnošću i djelovanjem vlastite predmetnosti, tvarnosti, sačinjenosti, ipak oličava, predstavlja oblike u neskrivenoj težnji da se uvrsti u neki njihov sistem i da sam po sebi, gledan izdvojeno, predstavlja prvu kariku u jednom postojećem ili mogućem sistemu. Od prvih apstraktnih do najnovijih radova, a napose nakon god. 1960, Džamonjina skulptura predstavlja formalnom dijalektikom povezano polje u kome lako raspoznamo nizove struktura i u kome također postoji misao cjeline koja ih transcendirira.

U skladu s tim je i Džamonjin odnos prema materijalu. Možda bi bilo ispravnije govoriti o etosu dodira s materijalom, prema kojem je — neka zvuči paradoksalno — i uz svu svoju tražiteljsku inventivnost, Džamonja gotovo klasično suzdržan. Težak, zvonak i kristalan, trajan, otporan i patetičan, njegov materijal nosi u sebi ozbiljnost koja se neće prepustiti slučaju ili dosjetki obrade. Stoga mu je kipar i prišao sa stoljetnim uvažavanjem zanatlije, saživljeno ga i prisno prevodeći u oblik umjetničke tvori. A kako ostaje u području sistema likova, u području sila koje — kako je rečeno — pritištu zabranama, njegovo zamišljanje materijala odaje neobičan spoj pravilnosti i invencije koja je nadilazi; zbog toga nam njegove skulpture, s izuzetkom nekih tapiserija, priređuju iznenadnje, a da nas ne ostavljaju u nedoumici.