

Tri se faze razlikuju na tom lokalitetu: prve dvije, starije, pripadaju novootkrivenoj kulturi, a gornja, najmlađa, pripada neolitskoj — starčevačkoj kulturi. Daljnja ispitivanja odnosa među pojedinim fazama, napose odnosa druge i treće faze, mogla bi dijelom riješiti genetski i kronološki problem otkrivenih kulture. Tome će pridonijeti i ostala istraživanja koja predstoje. Zasad se starost najdonjeg sloja procjenjuje i do 7000 godina. Ali valja istaknuti da preciznije paralele s ostalim prethistorijskim kulturama još nisu povučene.

Pada u oči, prije svega, jedan paradoks: dok starčevačka kultura — najstarija neolitska kultura u centralnobalkanskom prostoru — obilježena karakterističnom keramikom, kao oblike stanovanja poznaje jedino elipsoidne jame i zemunice, u starijim fazama Lepenskog vira pronađeni su pravilni temelji trapezoidnih oblika niza kuća s ognjištima i podovima od čvrsto skrućene mase. Tlocrtni oblici kuća podvrgavaju se prirodnoj zadanosti terena ponavljajući, zapravo, oblik platoa u riječnoj uvali.

Mnoštvo osteoloških nalaza (koji potvrđuju da je ribolov bio pretežno zanimanje drevnih stanovnika), skulpture uz posebno ukrašena ognjišta, kameni i koštani artefakti — čitav materijalni inventar pronađene kulture potiče na rekonstrukciju struktura života u naselju. — Simboličnost značenja pojedinih elemenata vrlo je vjerojatna; tako, ponavljanje tačno određenih razmjera u tlocrtima kuća, šare i zarezi u kamenju u kojima se daju naslutiti sklopovi znakova ili stiliziranih prikaza. Mnogobrojne skulpture — po svemu sudeći kultnog značenja — daju posebno obilježje kulturi Lepenskog vira; one su sasvim osebujnih, dosad nepoznatih oblika. Razlikuju se međusobno po načinu oblikovanja, tačnije, po stupnju stilizacije, što ukazuje na širinu vremenskog raspona u razvoju kulture. Njihov broj, vrsnost i napose monumentalnost začuđuju

s obzirom na to da je riječ o pretočenoj simbolici društvenih i duhovnih odnosa »primitivne« prethistorijske kulture.

Skulpture — to su krupni, ovoidalni riječni obluci koje je voda oblikovala a ruka doradila, naznačujući najčešće tek ono što je priroda već gotovo pretpostavila; obluci predstavljaju glave sa shematski naznačenim očima, nosovima, ustima, ali ćemo na jednom primjerku naći oblikovano i čitavo tijelo. Oči su redovno izbuljene, uprte prema gore, usta, koja frapantno podsjećaju na riblja, razvučena u grimasu čuđenja ili straha (eto zavodljive prilike da se njihov izraz jednostavno poveže s neizvjesnošću života tih davnih lovaca-sabirača!). Neke su samo započete, povjerene govoru kamene mase; gdje se opet ne razabire jesu li to ljudska obličja ili ribe ili pak nerazlučeni multievokativni oblici, još ni ljudi ni životinje — arhetipovi, sjene koje izranjaju iz podsvijesti. Te nam skulpture stižu iz vremena kad se još razumio nemušti govor prirode. Mogu nam biti bliske i daleke, kao što smo u vlastitoj podsvijesti bliski sami sebi i opet daleki; prethistorija je naša prošlost u sadašnjosti; zato s ovim skulpturama saobraćamo kao što su Gilgameš i Odisaj razgovarali s mrtvima.

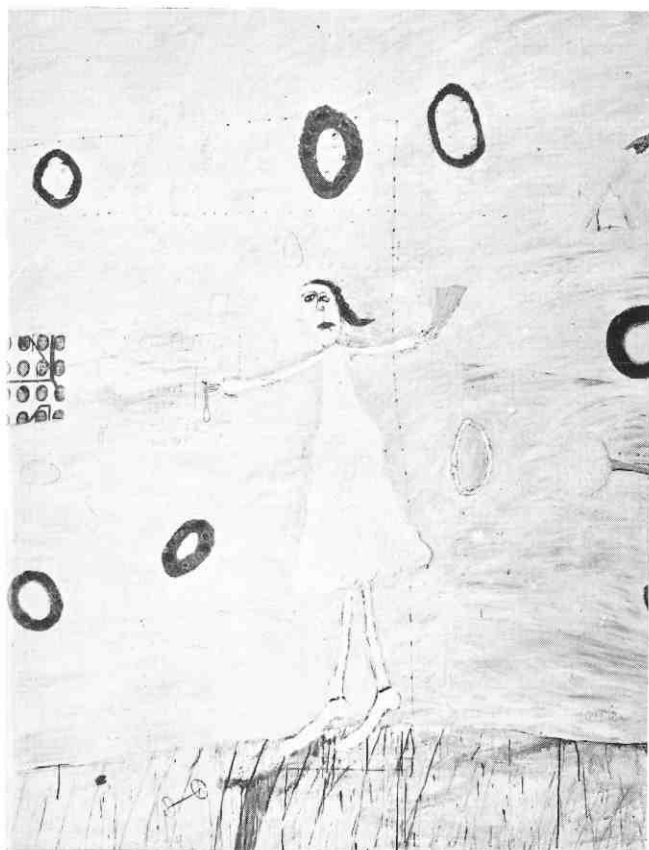
suvremena slovenska umjetnost

muzej savremene umetnosti
beograd
20. 3/20. 4. 1968.

ješa denegri

Pripremajući izložbu suvremene slovenske umjetnosti, stručna ekipa ljubljanske Moderne galerije mogla je birati između dvije koncepcije: ili se odlučiti za rekapitulaciju gibanja u poslijeratnom razdoblju, što bi izložbi dalo karakter historijske klasifikacije materijala, ili za snimak aktualne situacije, što bi izložbi dalo karakter momentane dijagnoze tekućih događaja. Mislim da je opredjeljenje za drugu odluku bilo u ovom trenutku potpuno opravdano iz više razloga. Naime, glavna zbivanja u poslijeratnoj slovenskoj umjetnosti bila su relativno često i dobro prezentirana u Beogradu, pa bi stoga eventualna retrospektiva samo potvrdila ili ponovila neka već postojeća gledišta. Nasuprot tome, presjek kroz živu produkciju u toku posljednjih godina mogao je ne samo upotpuniti dosadašnju sliku cjeline, već ujedno i odgovoriti na pitanje: kako se i u kojim oblicima suvremena slovenska umjetnost uključuje u vrlo dinamičnu opću likovnu situaciju posljednje godine 1960.

Može se odmah napomenuti da se refleksi dominantnih plastičkih jezika u općoj internacionalnoj panorami u toku posljednjeg decenija (u alternativama od različitih

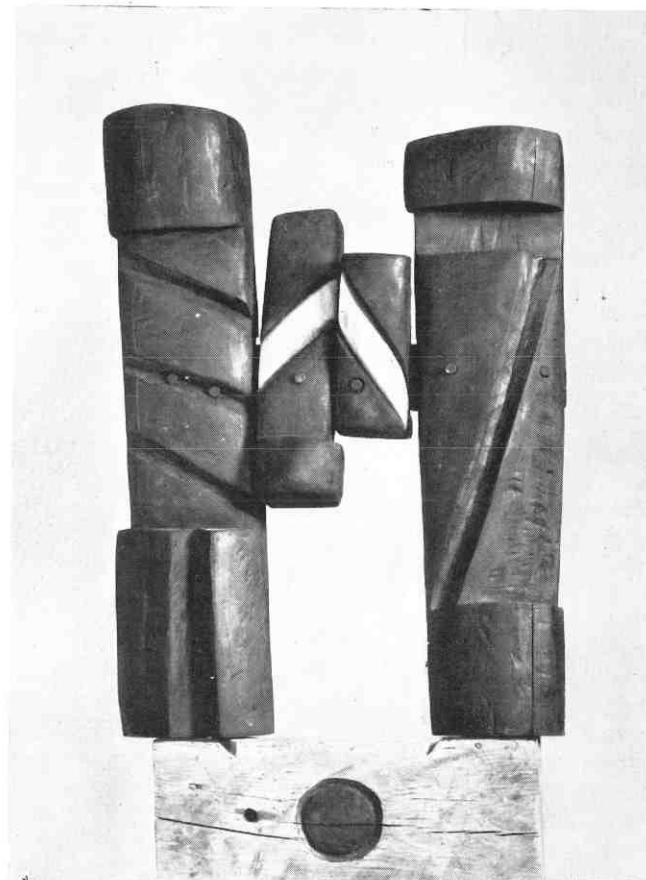
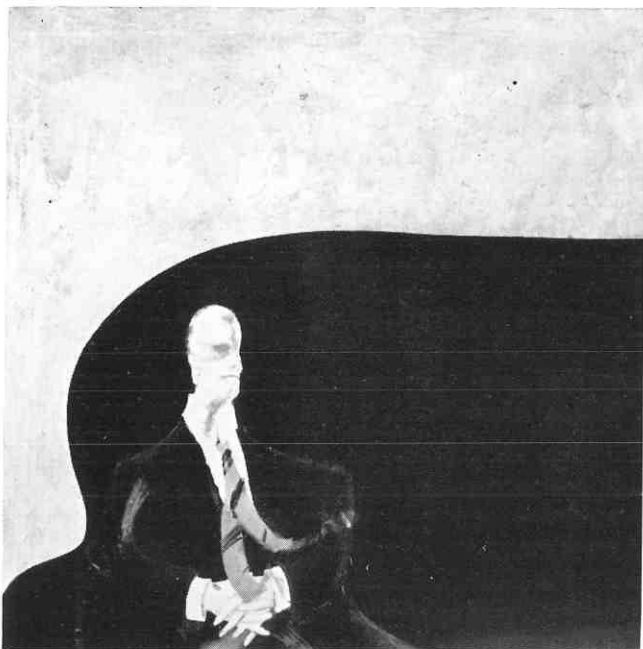


varijanata pop-arta pa do optičke i kinetičke umjetnosti) nisu snažnije osjetili u umjetnosti ljubljanskog centra. Prije bi se moglo reći da je period poslije 1960. protekao u Sloveniji u daljnjoj razradi i produbljivanju onih plastičkih iskustava koja su u evropskoj umjetnosti afirmirana u prvom poslijeratnom deceniju, iskustava koja se u glavnim crtama mogu označiti kao utjecaj klime informela i njegovih bližih ili daljih posljedica. Korijeni takvog stanja mislim da su dvojak: s jedne strane osjeća se, i pored vrlo intenzivne komunikacije sa svijetom, stanovita zatvorenost likovne kulture ove sredine, što umjetnicima još uvijek ne pruža raznovrsnije inspirativne sadržaje karakteristične za realnost današnje tehnološke civilizacije; s druge strane, čini se da u osnovnim duhovnim dispozicijama slovenskih umjetnika postoji

jače izražena individualistička, gotovo bismo mogli reći intimna osjećajnost, nego što ih zaokuplja interes za širu socijalnu, ideološku ili čak političku implikaciju koju plastičko djelo može sadržavati. Ti momenti daju suvremenoj slovenskoj umjetnosti oznake kompaktne ali i ponešto izolirane kulturne cjeline, cjeline u kojoj se vodeće individualne vrijednosti uglavnom izgrađuju postepeno i sigurno, ali u kojoj ujedno fluktuacija novih ideja nije česta ni posebno intenzivna. No kako svaka generalizacija može biti samo uvjetna kada je riječ o tekućoj umjetničkoj situaciji, i kako je ovo u prvom redu smotra samostalnih ličnosti a ne pregled pojedinih teza i tendencija, mislim da bi jedino opravdano bilo da se u daljnjem razmatranju problematike te izložbe pokušaju istražiti trenutne pozicije pojedinaca u odnosu na ono

što smo o njima znali prije ovog posljednjeg susreta.

Gabrijel Stupica je umjetnik čija temeljita radna koncentracija ne dopušta veliku i brzu produkciju već donosi malobrojne ali i dragocjene rezultate pune plastičke zrelosti. Takve su slike »Trijumf Flore« iz 1965. i »Djevojčica s igračkama« i »Djevojčica u bijelom prostoru«, obje iz 1967. Granice intimnog svijeta tako bliskog umjetniku više se ne šire u tematskom smislu, ali se zato likovni problem slike neprestano obnavlja i obogaćuje novim mogućnostima. Tako je u »Djevojčici s igračkama« došlo do ponovnog zgušnjavanja materije koja mjestimično sadrži gotovo reljefnu fakturu, a predmeti i tijelo figure dobivaju time oporu i dramatsku notu. Isto tako, u slici »Djevojčica u bijelom prostoru« figura se sma-



njuje u odnosu na široke prostorne koordinate i gotovo je izgubljena u bjelini koja opsesivno narasta potencirajući svojim dimenzijama izoliranost i osamljenost figure. Čini se da je u toku posljednjih godina Stupičina umjetnost, koja je prije oscilirala između neke upravo bolne poetičnosti i pritajene ekspresivnosti, napokon narasla do otvorenog dramatskog konflikta u kome umjetnik sagledava čovjekov egzistencijalni problem bez i najmanjeg traga idealizacije: kao da je spoznaja ništavila obuzela umjetnika i uvjerila ga da su unutarnji prostori bića krhki i neotporni prema često tako surovim zahtjevima realnosti.

Nameće se utisak da je Marij Pregelj tragično nestao upravo u trenutku kad se njegova aktivnost nalazila u stadiju najintenzivnijeg traženja. U osnovnoj tipologiji figure postoji u Pregeljevim slikama »Pompejansko društvo za stolom« iz 1962. i »Pietà« iz 1965. jasno prepoznatljiv oslon na podlogu nekih pikasovskih plastičkih elemenata, iako nota ekspresionističke dramatičnosti u potezu i boji daje njegovu djelu sasvim poseban i ličan prizvuk. Posljednje Pregeljeve slike (»Raspeće«, »Polifem«, »Tetralogija« iz 1966/67) pokazuju da je on usvojio neke postavke recentnih likovnih pravaca (dioba prostora po »kadrovim«, izvlačenje predmeta u krupni plan i sl.) i time je osuvremenio svoj jezik terminologijom aktualne »nove figurativnosti«. Svi ti elementi iskorištavani su u Pregeljevu djelu otvoreno i smjelo,

često sa upravo izrazitom antiestetičkom težom u odnosu na klasičnu ljepotu slike, tako da se može reći da se Pregelj, više od ostalih slovenskih slikara, koristio onom ekspresijom »brutalnosti« koja je inače česta u suvremenoj umjetnosti. Kao i kod Stupice, ta neposredna obuzetost nekim odsudnim egzistencijalnim pitanjima daje ovom slikarstvu uvjerljivost koja izvire iz ozbiljne i lično proživljene spoznaje suvremenosti.

U blizini krajnje osjetljive Stupičine autoanalize i Pregeljeva dramatskog osjećanja života, svjetovi Gojmira Antona Kosa, Franceta Miheliča i Staneta Kregarara ne mogu se snažnije nametnuti: dok je u slučaju Kosa i Miheliča riječ o daljnjem zadržavanju na prije formuliranim i danas već iscrpljenim simboličkim i likovnim problemima,

Kregar u svojim novijim slikama iz 1965/66. («Poslije završetka rata» i dr.) nastoji asimilirati neke nove plastičke elemente unoseći ih u jedno, u osnovi tradicionalno, osjećajne cjeline slike.

U generaciji rođenoj između 1925. i 1930. okupljeni su jedini predstavnici postnada-realističkog tipa slike u suvremenoj slovenskoj umjetnosti. Među njima, Marko Šuštaršič je izgradio duboko lični svijet, karakterističan po intimno uvjetovanoj simbolici, kao i po posebnoj osjetljivosti tretmana pikturnalne materije. Čini se da upravo zbog te usredotočenosti na vlastiti psihički mikrokozam djelo Šuštaršiča posjeduje jaku otpornost prema vanjskim utjecajima, što s jedne strane može značiti određenu stabilnost opredjeljenja, ali ga ujedno vodi i čestim ponavljanjima, što ovom slikarstvu u posljednje vrijeme sve više oduzima neposrednost i svježinu kojom se ono odlikovalo u početku 60-tih godina. No dok se u slučaju Šuštaršiča ipak može govoriti o nesumnjivom ličnom idiomu, druga dva predstavnika »fantastike« u slovenskom slikarstvu Stefan Planinc i Horvat-Jaki kreću se unutar izrazite jezičke neizdiferenciranosti, koja je kod Horvata-Jakog još i potencirana elementima »naivizma«, čini mi se više usvojenog i fingiranog nego istinski urođenog.

U tematskom pogledu France Slana i Ive Šubic oslanjaju se na žanr seoskih motiva koje su u slovenskom slikarstvu inaugurirali još impresionisti, kao i slikari ekspresionizma forme u trećem deceniju, i po tome bi oni bili jedini neposredni nastavljači jednog oblika međuratne lokalne tradicije. Mada je u tehničkom pogledu njihovo slikarstvo mjestimično osvježeno stanovitim umjerenim elementima nadrealizma i informela, dominantna osnova slike ostaje u biti posve tradicionalna, a ova hibridna veza između raznorodnih tematskih i plastičkih faktora odvodi njihovo shvaćanje slikarstva izvan područja određene jezičke artikulacije.

Među umjetnicima mlađe generacije najradikalnije promjene pokazao je Janez Bernik koji je bio predstavljen ciklusom svojih novih figurativnih slika. Bernik je karakterističan primjer suvremenog profesionalnog umjetnika koji se lako i brzo kreće i razvija u duhu onih tendencija što predstavljaju recentna plastička traženja. Svojevremeno, on je s velikom tehnološkom spretnošću zastupao postavke informela španjolskog porijekla, zatim je ispitivao ekspresiju jedne arhaične kaligrafije, da bi se sada, u klimi »nove figuracije«, izjasnio za koncepciju figure blisku iskustvima Francisca Bacona. Ma koliko bilo pozitivno to umjetnikovo nastojanje za neprestanom obnovom i uvijek nova doza interesa za aktualnu likovnu problematiku, takav ritam naglih i čestih promjena otkriva simptome nepostojanja čvršće individualne preokupacije i dublji vlastitog uvjerenja. Ta labilnost Bernikova stava posebno se vidi u nekim njegovim posljednjim slikama («Gospodin s telefonom«, »Et aussi«, »Portret« i dr.) u kojima se on u tretmanu figure i u definiranju fizionomija lica služi upravo neposrednim transkripcijama po primjerima Bacona.

Andrej Jemec je po općem slikarskom mentalitetu sličan Berniku: i on lako usvaja internacionalnu plastičku terminologiju i isto tako lako prelazi iz jednog problema u drugi ne vodeći računa o motivacijama osobno zasnovanog kontinuiteta. Kiar-Meško je krenuo od nekih izvanjskih postavki slikarstva Stupice (bijeli fon podijeljen nepravilnim linearnim koordinatama, »rasuta« kompozicija elemenata na ravnini plohe, precizno islikavanje pojedinih predmetnih detalja), iako je njegovoj ekspresiji ostala nepristupačna ona visoko senzibilizirana sugestija Stupičine umjetnosti.

Izbor skulpture na ovoj izložbi koncentrirao se na umjetnike srednje i mlađe generacije, umjetnike koji su se školovali u poslijeratnom periodu i koji su se do svojih današnjih pozicija razvili u posljednjih dese-

tak godina. To je ujedno i vrijeme u kome je slovenska skulptura radikalno izmijenila svoju problematiku fizionomiju i kad se umjesto tradicionalnog antropomorfizma braće Kalin i Putriha pokreću novi plastički zadaci u duhu postavki poslijeratne evropske plastičke misli. Među mladim slovenskim skulptorima Drago Tršar se najbrže razvio do osobnog stava, a njegove ranije serije »Demonstranata« i »Manifestanata« specifično su i originalno tumačenje antropomorfne oblika u grupnim sastavima deindividualiziranih figura. Na ovoj izložbi Tršar je bio zastupljen djelima iz perioda 1965/67. u kojima je na istovjetnoj idejnoj osnovi ispitivao novu plastičku organizaciju forme. Od izloženih skulptura zanimljivu invenciju pokazuje »Brava« iz 1966, u čijoj su unutarnjoj jezgri koncentrirani Tršarovi tipični fragmenti figura, dok je vanjska opna forme ostavljena glatka i tek djelomično obrađena. Ostale izložene skulpture pokazuju neko kolebanje umjetnikove plastičke imaginacije i ne dosežu ekspresiju njegovih najboljih skulptura iz prijašnjih godina. Kao i Tršar, u klasičnoj tehnici bronze radi France Rotar, čije su krupne sferiodne mase zasada još nedovoljno osobno izražene i kreću se pod utjecajima nekih suvremenih talijanskih primjera, u rasponu od ranijeg Ghermandija pa do Arnalda Pomodora.

Oblikovanje u materijalu zavarenog željeza, tehnici koja je vrlo široko primjenjivana u poslijeratnom periodu, uveli su u suvremenu slovensku skulpturu Janez Boljka i Slavko Tihec. Unutar te radne metode, koja podrazumijeva upotrebu odbačenih materijala i njihovo naknadno fuziranje u cjelinu forme, Boljka gradi jedan oblik moderne memorijalne plastike («Slovenski totem«, 1962/63), dok Tihec razvija specifičan organski tip forme s neposrednom asocijacijom na određene vegetabilne i biomorfne motive.

Fragmente »nađenih predmeta« unosi u sastav svoje forme Stojan Batič koji svoje novije skulpture

gradi aplikacijama elemenata konkretne realnosti (sat, rudarska lampa i sl.) u lignitnu osnovu mase. U materijalu drveta rade Petar Černe, čija je plastika opterećena dozom dekorativnog osjećanja koje se ispoljuje u nizu naknadnih intervencija na vanjskom dijelu forme, i Dragica Čadež-Lapajne koja je do sada bila u Beogradu potpuno nepoznata, ali koja se ovom prilikom predstavila kao skulptor izvorne plastičke ekspresivnosti: njena skulptura sadrži daleku reminiscenciju na neke slovenske folklorne motive, ali takvo porijeklo forme nije ovdje eksploatirano u svojoj izvanjskoj egzotici već je, naprotiv, ugrađeno u osnovnu tektoniku mase koja djeluje rustičnošću same materije slobodno obrađenog drveta.

Zahvaljujući u prvom redu opsežnim organizacionim pothvatima međunarodnog značenja, Ljubljana je postala važan grafički centar, a nesumnjive srodnosti tehničkog karaktera koje se mogu uspostaviti između većeg broja grafičara daju povoda za tezu o postojanju specifične »ljubljske grafičke škole«. Doista, ako se izuzmu stanovišta Božidara Jakca, koji još uvijek razvija u biti realističku ekspresiju, Miheliča, koji je za svoj rustikalni fantastični svijet prilagodio klasičnu tehniku drvoreza, i Pregelja, koji je u svom grafičkom djelu ispitivao ekspresivne vrijednosti crno-bijelih kontrasta u litografiji, svi ostali autori pokazuju neke tehničke i izražajne srodnosti koje se mogu smatrati zajedničkim osobinama škole u širem značenju te riječi. U tehničkom pogledu, u ljubljanskoj grafici dominira kombinacija bakropisa i akvatinte u boji, a način izvedbe grafičkog lista podrazumijeva vrhunski nivo preciznosti u realiziranju određene zamisli. U tom duhu snažno se razvio Riko Debenjak koji je takav način rada doveo do visokoga tehničkog savršenstva, a pod njegovim neposrednim ili posrednim utjecajem razvila se čitava

generacija mladih grafičara. Međutim, ma koliko neke vrijednosti ljubljanske grafičke škole bile doista neosporne, oštrija kritička analiza otkrit će u njoj simptome određene idejne i tehničke uniformnosti. Ta se uniformnost oglêda u prvom redu u pretjeranom oslanjanju na motive folklornog karaktera, što ovoj školi daje izrazito lokalno i provincijalno obilježje: od Makuca do Borčiča preko Bernika i Boljke pa do najmlađih Hoza i Kiar-Meška, razvija se jedan svijet arhaičnih simbola koji, s obzirom na svoje krajnje parcijalizirano značenje, ne mogu uspostaviti vitalniju korespondenciju s karakterističnom realnošću civilizacije u kojoj postojimo. Analiziranjem tih djela nameće se utisak da se u duhovnoj izolaciji razvija umjetnost ove grupe grafičara čiji se osnovni interesi iscrpljuju u traženju egzaktnosti tehnološkog prosedea obrade ploče i njezinoga mehaničkog otiska na štetu razvijanja življe plastičke vizuelnosti novog tipa. Uvažavajući u djelima navedenih umjetnika one grafičke kvalitete koji se unatoč tim primjedbama ipak ne mogu poreći, mislim da je potrebno ukazati na sve vidljivije znakove njihove akademizacije i istaći da su danas, možda više nego ikada prije, slovenskoj grafici potrebne novije ideje i smjeliji zahvati u vitalnije plastičke sadržaje. U ovom trenutku stanovitu mada još uvijek relativnu dozu svježine unose Pogačnik i Zelenko koji se vraćaju čistom bakropisu, kao i Adriana Maraž-Bernik koja je nastojala bar donekle aktualizirati ikonografsku podlogu djela, a na ovom mjestu još jednom treba spomenuti na žalost prekinuto Pregeljevo traženje, budući da su njegove unikatne posljednje litografije (»Kompozicija«, »Polifem«, »Glava« i dr. iz 1965/66) po mom mišljenju najsugestivniji dometi koji su u toku posljednjeg decenija ostvareni u slovenskoj grafici.

Koncepciju i organizaciju izložbe »Suvremene slovenske umjetnosti« izvela je ekipa ljubljanske Moderne galerije upravo akademski korek-

tno. U interpretiranju izloženog materijala nije se pristupilo pokušajima kritičke revalorizacije, nego su se uglavnom poštovala već ustaljena mjerila i ocjene, mada se mora istaći da je ispoljeno razumijevanje za nijansiranje pojedinih individualnih vrijednosti, kao i za skladno proporcioniranu kompoziciju cjeline izložbe.