

aleksander bassin

odjek i mo ment

nadrealističke tendencije
u slovenskom slikarstvu i grafici

Ni jučerašnja, a ni današnja situacija u suvremenoj likovnoj umjetnosti nisu još ispoljile bilo kakve znakove umora, iscrpljenja problematike, nemogućnosti nastavljanja i otkrivanja sve novih i novih izražajnih putova. U tom nevjerojatno brzom sukcesivnom slijedu, pronalaženju više ili manje izrazitih stupnjeva, nerijetko svjesno zaželimo da bar **registriramo** određene pojave, dok do **valorizacije** praktički još i ne dolazi; bilo zato što nas određena pojava na valoriziranje neposredno ne primorava — jer ju je naprosto moguće smatrati samo varijacijom ili stranputicom glavnog trenda — bilo zato što bi se valjalo pozabaviti baš tim glavnim strujanjem kao prethodnim i osnovnim pitanjem, kojega bi razrješenje (valorizacija) dalo ključ za daljnja otkrivanja.

Za ovu naoko vrlo opću konstataciju nalazim izrazitu potvrdu baš u nadrealizmu, u pokretu kojemu je neposredno ishodište osigurala i put poravnala dada, svojim najekstremnijim apsurdom, to jest negacijom likovne **umjetnosti** uopće; u pokretu što ga je formalno ustoličio André Breton — prvim manifestom 1924, a drugim 1930. godine, u njegovu naglom razvoju (bar u intenzivnom razvoju žarišta po čitavoj Evropi), u publikacijama, u izložbama i političkom djelovanju u Evropi i za vrijeme rata u Americi, u javnom pristupanju i otpadanju brojnih umjetnika, u velikom priznanju iz godine 1955. podijeljenom Hansu Arpu, Maxu Ernstu i Joanu Miróu na venecijanskom bijenalu, u Bretonovu protestu protiv velike izložbe nadrealizma godine 1964, u pariskoj Galerie Charpentier, i u njegovim izjavama o suvremenim likovnim strujanjima, objavljenima u »Le Nouvel Observateur« iste te godine, i uspoređenima s osnovnom tendencijom nadrealizma. Ukratko, u pokretu — drugi, uži naziv za nadrealizam, baš zbog njegova bogatog »života« u toku dobrih četrdeset godina 20. stoljeća, nije moguće upotrijebiti — kojega su valorizacija i registracija (likovnog izraza naime) doista **neprestano** i **simultano** u toku, jer se smjenjuju gotovo već generacije njegovih predstavnika, koji su svojim izrazima već prešli Bretonova uska, propisana pravila šta (i šta jedino) može predstavljati nadrealizam u suvremenoj umjetnosti.

»Ovako definiram jednom za svagda: NADREALIZAM, imenica, m., čisti psihički automatizam pomoću kojeg je moguće definitivno izraziti bilo usmeno, pismeno, bilo na koji god drugi način, funkcioniranje procesa mišljenja. Misaoni diktat bez svake kontrole razbora i izvan svih estetskih i etičkih pretpostavki. ENCIKLOPEDIJA. Filozofija. Surrealizam se zasniva na povjerenju u višu istinitost, koju tvore određeni, dosad zanemarivani asocijativni oblici, u svemoć sna, u nesvrhovitu igru misli. Ide za tim da razruši druge psihičke mehanizme, da zauzme njihovo mjesto, i to s namjerom da razriješi najvažnije životne probleme.«

A ipak je baš taj svjesno apostrofirani kontinuitet koji traje četrdeset godina, to neprestano raščišćavanje već

imenovanog likovnog izražavanja — unatoč tome, dakle, što nije došlo do željene i, napokon, očekivane konsolidacije — urodilo otkrićem jednog zajedničkog, neprestanog, kao i samo povremeno prisutnog, nazovimo ga tako — momenta. Momenta, koji nastaje kao plod oslobođenog umjetničkog nadahnuća, kad je slikanje samo još uvjet za razvoj određenih oblika, za njihove još neočekivane i nove vrijednosti, kojih logiku ne možemo predvidjeti, momenta što ga otkrivamo »u suočenju opipljive realnosti i najrazličitijih privida, u svakom spajanju različitih vremenskih i prostornih datosti, u grotesknom uopće, u svijetu mašte uopće. To mogu biti ljudi koji se nikad ne susreću, prostori i predmeti koji nikad ne dolaze u kontakte, događaji iz posve različitih područja našeg doživljavanja, jedna i ista realnost, a viđena različitim očima, konfrontacija kratkovidnog i dalekovidnog, dana i noći, različitih dimenzija i različitih raspoloženja, banalnog i značajnog, kozmičkog i mikroskopskog« (dr Luc Menaše: **Talijanski grafik, surrelizam i slovenski slikari**, »N a š i r a z g l e d i«, str. 87/1959). U isti čas moram već, evo, ispraviti samog sebe: jer taj takozvani moment možemo slijediti i u čitavoj preostaloj povijesti likovnog izražavanja. U spomenutom slučaju možemo dakle doista govoriti samo o svjesno definiranom stupnju u inače više ili manje spontanom kontinuitetu nadrealističnog umjetničkog htijenja kroz stoljeća.

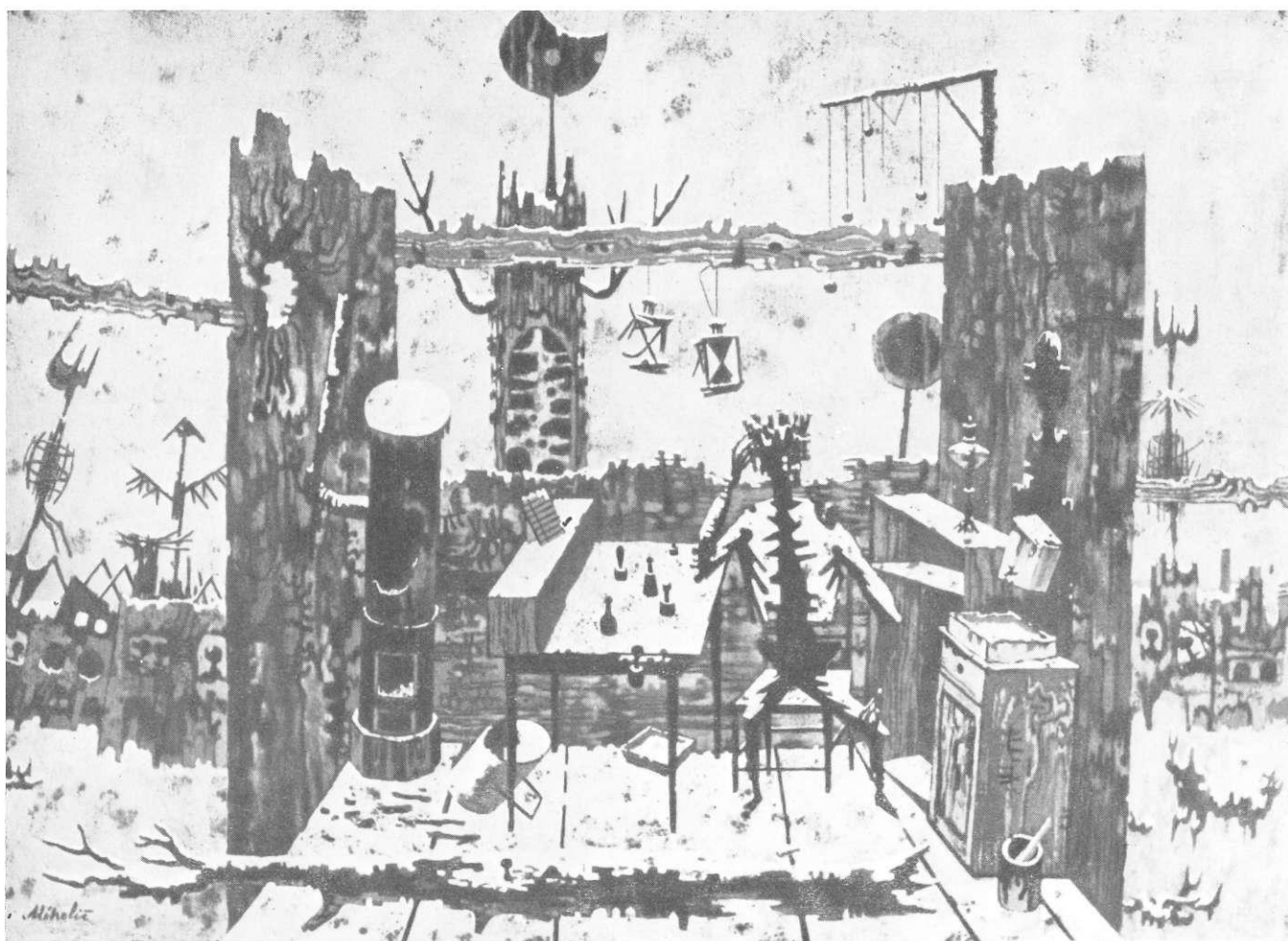
Kad je riječ o navedenoj konfrontaciji nadrealizma kao pokreta i kao kontinuiranog umjetničkog poriva, potrebno je — posebno uzimajući u obzir pojavu nadrealističkih pokušaja u Sloveniji i prije rata i poslije njega — uvažavati još i dvojnost i ujedno ekstremnu suprotnost glavnih tendencija u nadrealističkom, nako inače jedinstvenom pokretu. Njih je Herbert Read definirao dosta široko i ujedno određeno: prva je ona koja proizlazi neposredno iz dade i njenih nihilističkih ciljeva i suprotstavlja se svakom konceptu koji, u osnovi, vodi računa o takozvanoj »lijepoj umjetnosti«, dok drugu, unatoč njenoj samostojnosti i originalnosti, uvjetuju, u biti, ustaljeni estetski kriteriji. Za ilustraciju takve ekstremne komparacije obiju konkretnih, međusobno suprotstavljenih koncepcija, možemo uzeti i suočiti slikarstvo Tanguyja na jednoj strani, i veristički nadrealizam, mistične vizije Salvadora Dalija, na drugoj.

Nadrealistički eksperimenti u Sloveniji, nema sumnje, ni izdaleka još nisu dosegli takvu sadržajnu širinu, kao ni opseg uopće, i nije bilo, niti ima, takvih individualno snažnih ličnosti koje bi u svom stvaralačkom procesu dodirivale maločas spomenute kulminacione tačke. Stoga ih zapravo i nije moguće sasvim aprioristički aplicirati pri razgraničavanju naših skromnih pokušaja u toj likovnoj domeni. Spomenuto razgraničenje uzimam, u evropskim mjerilima, kao uvjetovanu i osnovnu činjenicu; razvoj prijeratne slovenske likovne umjetnosti, sa svim njenim zakašnjelim odje-



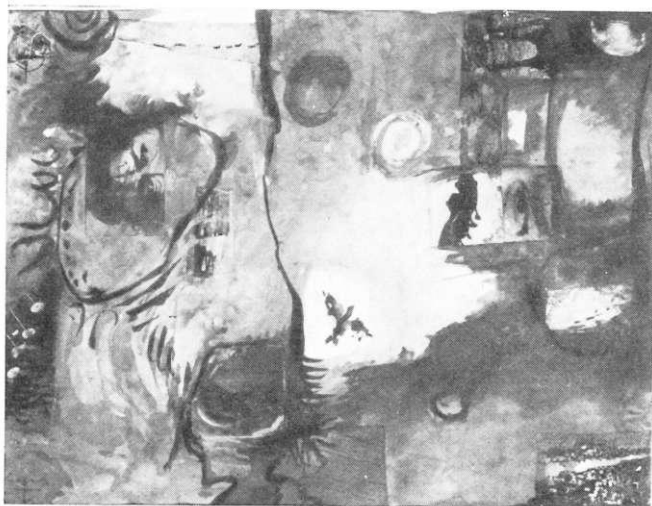
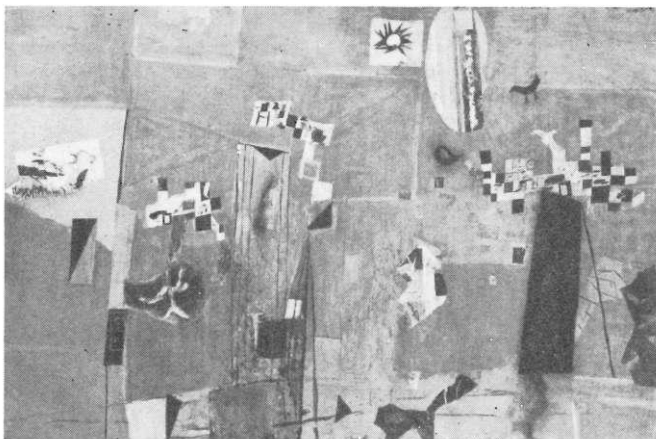
france mihelič
sjećanje na oca, 1966.

61



...
 mjesečari, 1958.
 gabrijel stupica
 atelje, 1958.
 stane kregar
 nasilje, 1964.

62



cima, ali svjesno i sadržajno eklektički uključeni u individualne umjetničke iskaze, ipak ga je — i opet samo u jednom od svojih odjeka — preuzeo.

Za otkrivanje toga odjeka — u isto vrijeme dok je o preciznom sadržajnom razgraničavanju praktički uopće teško govoriti, posebno s obzirom na izvanredno mali broj pokušaja te vrste — valja uzeti u obzir opći razvoj slovenske likovne situacije, koja se (po dru Steleu) razvijala u smislu ekspresionizma, nove stvarnosti i novog kolorističkog realizma. Kao što se vidi, već je nova stvarnost dovoljno snažno razgraničena i ujedno stepenica do daljnjeg izraza »u miljeu pariske škole obnovljenih slikarskih stremljenja i viru umjetničkih uspjeha Kluba nezavisnih«. Ali, u svakom slučaju, baš slikarstvo novog kolorističkog realizma najvažniji je izvor konstelacije u čijim je onda okvirima i moglo doći do jedinih prijeratnih nadrealističkih pokušaja. Riječ je, konkretnije, nadasve o intenzivnom utjecaju (i tome odgovarajućem razvoju u slovenskom slikarstvu) intimista — kojih se izraz izgrađuje u kontroverziji s ekspresionizmom — zasnivajući se na rafiniranim estetskim mjerilima smirenosti, koja je daleko od njegove emotivne egzaltiranosti, i na čistim bojama pomoću kojih ponovo osvajaju valere prostora. Ukratko, iz djela intimista zrači sugestivna poezija, usklađenost svega organskog i anorganskog svijeta, definitivno pomirenje s unutarnjom ljudskom dramom, ili bar očita nostalgija za tim pomirenjem.

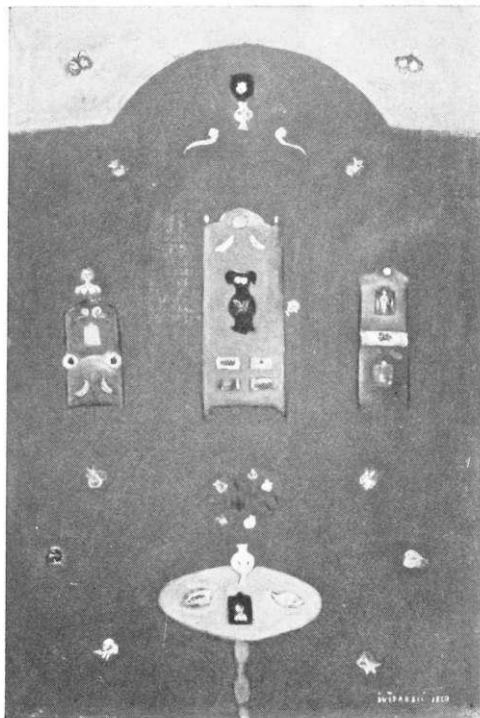
Postoje tri imena koja u tom razdoblju nastoje približiti svoj umjetnički izraz iracionalnom — recimo tačnije — snovno-simboličkom, vizionarno-mističnom svijetu. To su **Miha Maleš** i **Stane Kregar**, te **Lojze Spacal**, koji djeluje izvan državnih, ali ne i nacionalnih granica. Nikakvih neposrednih veza s jakim nadrealističkim strujanjem u Beogradu ti pojedinci nisu imali, ali je ipak moguće upotrijebiti (osim za većinu Spacalovih djela) ocjenu nadrealista, što su je napisali Marko Ristić i Vane Bor u beogradskom **Anti-zidu**, u kojoj između ostaloga kažu da se nadrealizam »nije manifestirao u takozvanom automatskom crtanju, već je, svjesno se koristeći svim pridobivenim slikarskim tehnikama... pokušao na odgovarajući tehnički način izraziti sadržaj podsvijesti, a prije svega i nadasve afektivne i emocionalne čovjekove odnose s materijalnim, vidljivim svijetom«. Ali baveći se tim odnosima i izražavajući ih, ni jedan od njih nije negirao estetske kriterije kojima je ishodište poglavito u intimističkom likovnom gledanju. Baš zbog toga se, u odnosu na tu umjetničku transpoziciju, možemo opredijeliti za drugu spomenutu tendenciju u smislu Readove definicije nadrealističkog pokreta.

Malešovu su viziju uvjetovali praški nadrealistički utjecaji (još iz vremena školovanja), što ih je umjetnik sačuvao u svojim monotipijama, temperama i grafika, unatoč sve jačoj orijentaciji prema fovizmu

marko šuštaršič
predio i pokućstvo, 1960.

joža horvat-jaki
slika, 1962.

63



Matissea i Dufyja. Osnovna tema koja prevladava u toj njegovoj iracionalnoj viziji postojanje je prikrivene čulnosti, koje je nosilac pojavnost ženskoga spola, bilo figure bilo samo lica u brojnim harmonično usklađenim kompozicijama (gdje se javlja zajedno s apsolutno podređenom muškom figurom, te imaginarnim pejzažem ili mrtvom prirodom). Neposredno tehničko izražajno sredstvo za Maleša je mek, tečan i elastičan crtež, koji sugerira dojam da je nastao vrlo spontano; na slikama ga sadržajno nadopunjuje na minimum svedena skala boja. Na taj način nastala prividna dekorativnost ima svoje korijene u jasno izraženoj čulnoj, erotičkoj simboličnosti.

Stane Kregar sa svojim opusom nastalim u razdoblju od 1935. do 1938, kad je kao jedini slovenski predstavnik izlagao zajedno s beogradskom grupom Nezavisnih, bez sumnje je najizrazitija individualnost, koja je, pod utjecajem čeških i francuskih nadrealista, formirala u nadrealističkoj povezanosti događaja i predmeta svoj, nazovimo ga tako, snovno-simbolički, vizionarno-mistični svijet.

Kregarov osnovni motiv, koji daje ime djelu, zapravo je samo radni naslov — ishodište podsvjesne inspiracije. Kreacija novog svijeta u osnovi je, razumije se, svjesna, zajedno sa svim iracionalnim vezama između predmeta, među kojima se javljaju lebdeći, nedefinirani oblici — odjeci kreativnog automatizma. Čini se da je bez obzira na metafizičku atmosferu u De Chiricovu slikarstvu na Kregarov opus moguće bar djelomično aplicirati Brionovu misao o spomenutom slikaru: »... sobe naseljavaju šume, brežuljci, ribnjaci, svetišta, vrata se otvaraju u neizmjernu prostranost — to je izvor bezgraničnih sanja, jer se njegova mašta javlja u snovima i u njih se vraća«. Zapravo, tu metafizičku atmosferu u Kregarovu djelu nije moguće osjetiti; unatoč zmrloj napetosti i prividnoj nemoći («Hodočasnik», 1936; »Odisej«, 1938) to su, s jedne strane, stanja koja nagovještavaju obistinjenje, viziju bliske dramatske realnosti («Saloma», 1936; »Fantazija na terasi«, 1936—38; »Revolucija u Španjolskoj«, 1937; »Stol na obali«, 1938; »Edip«, 1939). U tom razdoblju, dakle, otvorenu bizarnost u Kregarovu djelu ne nalazimo; nadomještaju je elementi iznenađenja i slutnji. Druga je strana tadašnje Kregarove vizije (i ujedno nagovještaj daljnjeg razvoja u smislu poetskog realizma) spontano predavanje (= traženje sreće, mira) melankoličnoj poeziji zatišja dana, zapravo početka smiraja: to jest večeri («Melankolija jedne večeri«, 1937; »Tajna večeri«, 1939), gdje je u slikarovu opusu našao svoj izraz i (doduše vrlo estetiziran) nemir kao posljedica prikrivene čulnosti.

Uvažavajući u spomenutom prikazu široku konfrontaciju nadrealizma kao pokreta i kao umjetničkog poriva u određenim uvjetima, spominjem ovdje i slikarstvo Slovenca iz Trsta **Lojzeta Spacala**, nastalo u razdoblju do 1944. Spacal se školovao u Italiji i u

tom njegovu početnom razdoblju najviše ga je privuklo slikarstvo s početka srednjeg vijeka. Na osnovi tih utjecaja oblikovao je svoj pezaž, što ga po Clarkovoj (uostalom povijesnoj) nomenklaturi glatko možemo nazvati pejzažom simbola i fantastičnim pejzažom. Dok je, međutim, u pejzažu simbolâ Spacal posredno, preko mita o ograđenom prostoru, to jest o raju, o potpunosti, gdje vlada jedino neometana (= nedosežna) sreća, izrazio prije svega svoju nemoć, prazno osjećanje koje obično nazivamo malodušjem (»Vrtlarov stan«, 1944), dotle je u fantastičnom pejzažu postigao dvoje. S jedne strane je unatoč još uvijek fantastičnom spletu i prepletanju čiste prirode i svakodnevnog čovjekova ambijenta, gdje negdje pod mjesecinom zapleše sve — od komode, tronožnog stolića, stolca, petrolejke, škrinje, svijećnjaka, venecijanskog ogledala, klecala, vrča do stijene iz koje je iznikao cvijet (»U noći«, 1943) — prevladao utučenost i smirenost tada u Italiji raširenog metafizičkog slikarstva. Ali je, s druge strane, u isto vrijeme, izvanredno profinjeno stao tražiti kontakte sa stvarnošću, i tako je izvojevao svoj ulazak u takozvani magični realizam, koji bismo iz filozofskog aspekta tačnije mogli označiti kao duhovni realizam u kojemu prevladavaju iracionalni elementi.

Jasno je da je kao takav u većini svojih djela iz toga vremena (osim, djelomično, u seriji svojih mrtvih priroda s vrčevima) prekoračio onu tananu granicu onkraj koje bismo ga mogli, bez predrasuda, uvrstiti među naše najuspješnije nadrealiste. Ipak baš to nezadovoljstvo donošenjem isključivo imaginarnog svijeta, rođenog u podsvijesti, nije samo rubna (i ne samo individualna) pojava, pa ga nalazimo i u poslijeratno, današnje vrijeme. Mislim da je taj svijet zato i trebalo spomenuti baš na ovom mjestu — i bez obzira na to što ga je Spacal izvanredno uspješno dao — jer ga, s druge strane, upravo taj spomenuti element magičnosti povezuje s nadrealističkom vizionarnošću, koju zapravo i moramo slijediti u svim mogućim varijantama, nemajući čistog nadrealizma.

* * *

Poslijeratni slobodniji razvoj likovnog izražavanja bilježi, nakon odlučnog kidanja sa socijalističkim realizmom, s jedne strane karakterističan, ekstremni prijelaz u apredmetna strujanja, dok se, u isto vrijeme, umjereniji tok okrenuo prema poetičnoj intonaciji, ostajući i dalje u okvirima realizma, ali je pri tom nerijetko zalazio i u sfere koje nose oznake fantastike, groteskne ekspresivnosti i sublimirane vizionarnosti. Te se konstatacije tiču više starije generacije slovenskih slikara. A već današnja srednja i mlada generacija usmjerena je prema traženju onih likovnih oblika koji bi trebalo da budu — nakon podsvjesnog povratka jasnoće i čistoće u dosadašnji koncept informela — stanovita sinteza ekspresionizma, nadrealizma i apstrakcije. U okviru ovako — u općim crtama

— naznačenog razvoja traženja tih dviju generacija nalazimo baš među njihovim pripadnicima nekoliko dovoljno snažnih ličnosti, za koje bismo mogli reći da i nadrealistički oblikuju svoje zamisli.

Za sjevernjačku, mrakom natopljenu viziju **Marka Šuštaršiča** moguće je, kao i prije kod Spacala, naći uvjete u izrazito nacionalnom miljeu, zapravo u svijetu takozvanog seljačkog baroka, kojega forme — priproste, bujne i živopisne — slikar preuzima naoko podsvjesno, kao da ih baca u neizmjernu tamu, gdje, u novim odnosima, i dalje lebde i sjaju. Na početku je (u razdoblju od 1953. do 1959) prostor u pozadini, bio određeniji, iako se već tada interijer uskih soba otvarao prema van, a sama čovjekova figura bila bar naoko uhvaćena pri nekom poslu. Kasnije je, utrnula, još čuvala uznemirujući, nestvaran sjaj, dok se nije, u svojoj funkciji, posve izjednačila s već spomenutim baroknim oblicima. U tišini koja progovara iz te bezvremenske, linearne slikovnice oslobađa se izvanredno snažna umjetnikova meditacija o iluzijama i deziluzijama suvremenog čovjeka, odnosno, kako je netko rekao o kiparu Giacomettiju — a to možemo primijeniti i na Šuštaršičevo slikarstvo — o iluziji čovjekove prisutnosti i odsutnosti. Ono što pri dokazivanju nadrealnog poriva u Šuštaršičevu slikarstvu valja napose naglasiti, umjetnikova je kreativnost, koja zapravo samo crpe iz nekadašnjih, dekorativnoj svrsi namijenjenih oblika, kojih je primitivan i spontan izvor Šuštaršić sadržajno slijedio baš u spomenutim, naoko automatski nastalim odnosima.

Mnogo slobodnije, mada ima dekorativnih prizvuka, djeluje slikarstvo **Mireta Cetina**, koji je kao i Šuštaršić član Grupe 53 — iako samo, otprilike, do 1960. Osnovne motive Cetin je crpio iz Istre, u čemu je i ustrajao, ograničavajući se na najelementarniju, pojednostavljenu arhitekturu, kojoj je dodavao svoje gracilne figure, što su mogle živjeti samo u takvom, geometrijski brižljivo oblikovanom prostoru i s njim se i u njemu i koloristički povezati i realizirati. Tu su još i bivoli koji pasu, a prije svega zapuštene terase, parkovi i kavane, primamljujuće i nestvarne u svojoj svijetloj idilici i lakom trepetanju pod tim nebom što ga je očistilo more. Baš u odnosu na ovo raspoloženje, zanimljiva je usporedba s obradom te iste motivike u poslijeratnom Spacalovom opusu, kojega se realizam opija trpkom poezijom krasa i geometrijski krutim redom, koji se talasa u ritmu vertikala i horizontala; tako postaje jasniji Cetinov specifičnoj nadrealnosti vjeran slikarski osjećaj.

Izidor Urbančič, čiji počeci isto tako padaju još u vrijeme prije 1960, na svoj se način sav predao specifičnom, automatskom likovnom zapisu, koji aludira na naivni dječji crtež. Taj je zapis s vremenom dobio simbolično značenje, s tim da se do danas iskristalizirala ispovjedna tema, koja veliča ljubav, rođenje, susretanje, oslanjajući se na odnose između predmeta i ljudske figure, dakle na elemente za koje slikar sam



kaže da mogu biti nosioci posve drugog, ne više prvotnog smisla, u kojem je, inače, otkrio njihovo postojanje. Sliku vizije toga slikara sadržajno dopunjuje isto tako vlastita izjava o dva načelna momenta njegova predjela: »Bezvremenost — ne tiču me se ni dan ni večer, ni zima ni ljeto — i simboličnost, zapravo podređivanje predjela osnovnom smislu ispovijesti, na primjer rođenju, kada tražim da u predjelu sve vri, stremi uvis.«

Posve je nezavisna, posebno u slovenskom slikarstvu, ličnost **Štefana Planinca**, koji je nakon opsjednutosti vizijom predmetnoga svijeta, basnoslovnog vrta punog sitnarija i grčevitog, živahnog nemira, u neslućenju mjeri oslobodio svoju fantaziju. Osnovni su njegov likovni spiritus agens oblici koji su, spontano, neprestano u pokretu: prava nadrealistička biologija. Planinc naziva svoje djelo Prasnijetom. Ali taj je naziv tek letimičan odsjaj bizarnosti kompozicije, čije bi nam bogatstvo mogao dočarati samo još mikroskopski ili rendgenski uvid u živi organizam, koji se u Planinčevu slikarstvu žari morbidnim, zelenkastim sjajem. Ako je nekoć Planincu bila uzorom Miróova bajnovitost, danas bismo njegovu vizionarnu nespupatnost morali izjednačivati s Massonovim senzualizmom, čak s njegovim kolorističkim intenzitetom, kad je riječ o djelima iz 1966.

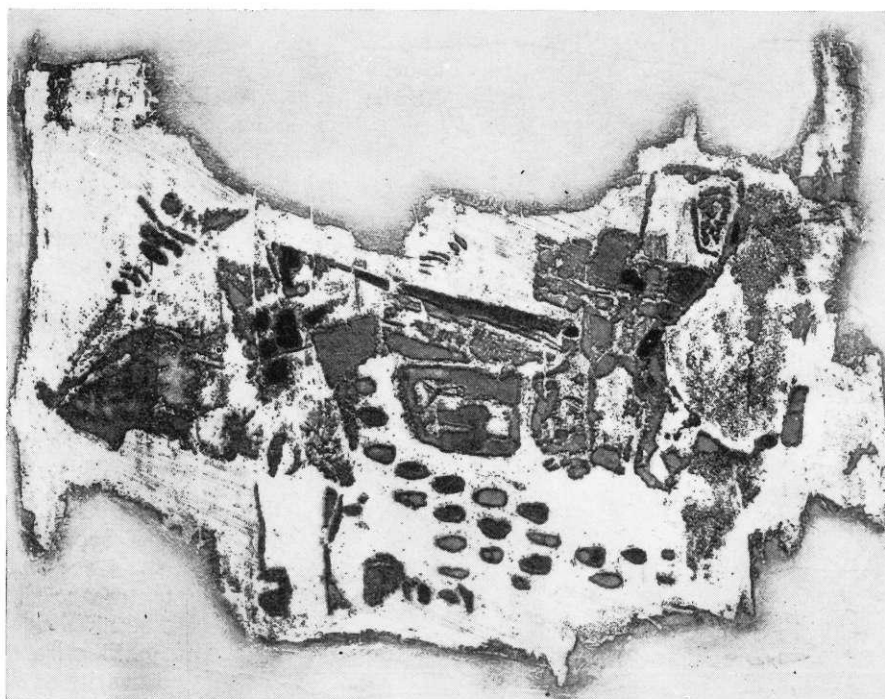
Poslije 1960. ponovo se susrećemo sa **Stanetom Kregarom**, koji je u to vrijeme prošao i kroz razdoblje lirske apstrakcije, ali je pri tom ustrajao u razbijanju stare forme na račun novog, bogatijeg sadržaja. Dok je u prijeratnom razdoblju nadrealizma dosegao samo prvi stupanj u viziji okolne dramatične realnosti, predajući se, inače, melankoličnoj poeziji sna, koje je vrh, najvišu harmoniju svijeta, dosegao kasnije baš u maločas spomenutoj lirskoj apstrakciji, sada je nastupio prijelom. Može se to osjetiti već u posljednjim odjecima apstrakcije, gdje Kregar ne teži više za dotadašnjom skladnošću, nego, naprotiv, nasilno razbija oblike, da ne kažem — intenzivira njihovu bizarnost. Od 1963. naovamo na pustim slikarovim horizontima lebde prijeteće ekspresivne forme, koje se postepeno počinju sjedinjavati u moderne simbole smrti, uništavanja: posve se razgovijetno, sred još uvijek automatski rođenih oblika, javlja vizija razbijenog sputnika, rakete, bombardera, vješala, ruševina, čovjeka-fantoma koji nemoćno posize za vojničkim odlikovanjima. Kregar dakle baš uključivanjem tog bizarnog osjećanja nemirovanja modernog svijeta ostavlja sebi otvorena vrata, a da ih dosad u tom smjeru još nije otvorio.

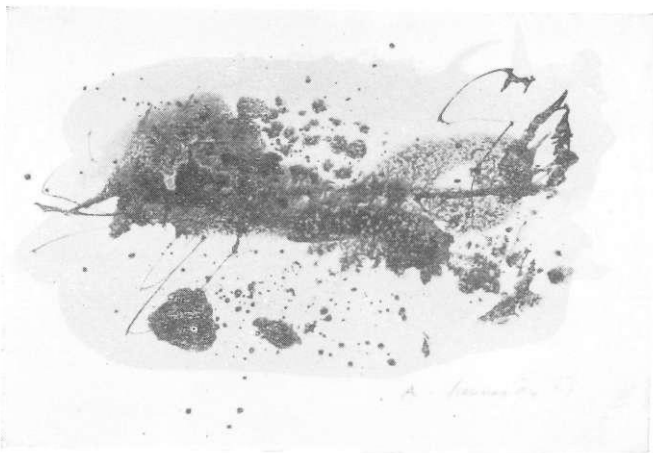
U isto se vrijeme, od onih iz starije generacije, javlja i **Riko Debenjak**, čiji grafički opusi »Tragovi na žbuki« i »Plijesni« podsjećaju u ponečem na automatizam frotaža Maxa Ernsta. U povodu te traspozicije — od tragova što ih ostavljaju kemijsko-tehnički procesi, do anonimnih likovnih zapisa dječje ili odrasle ruke — i u Debenjakovu se zapisu mogu pratiti misli

maksim sedej ml.
kompozicija VII, 1965.

riko debenjak
tragovi VI, 1961.

66





Leonarda da Vinci (u **Traktatu o slikarstvu**) o fantastici mikrostruktura ili praksi Piera di Cosima, na što se poziva Max Ernst u svom spisu **S onu stranu slikarstva** («Cahiers d'Art», No. Special, 1936).

Herbert Read spominje u svojoj »Povijesti modernog slikarstva«, u zaključku poglavlja o nadrealizmu, njegovu važnost i za najnoviji razvoj suvremene umjetnosti, za takozvano akciono slikarstvo, koje je do određene granice uvjetovano automatizmom. Slikarstvo kao i grafika **Andreja Jemca** potvrđuju valjanost spomenute konstatacije i kad je riječ o slovenskoj umjetnosti. Zanimljivo je da se Jemec 1963, u akvarelima (kojima je bio predstavljen na tadanjem Bijenalu mladih u Parizu), koji su slično kao i većina njegovih daljnjih djela nosili naziv Pejzaž, ponovo latio takozvane Décalcomanie sans Objet préconçu (po Andréu Bretonu), sušenja nanesenih boja ručnim pritiskom preko drugog papira, što je prije rata primijenio nadrealistički slikar Oscar Dominguez. Od te, što se boja tiče, izvanredno estetski uređene i profinjene strukturalne, a pri tom i automatizirane kompozicije pa dalje, Jemec se, u uljima, prepustio unutarnjem toku svijesti, koji kao da ne priznaje reda, već se sav predaje isključivo impulsima vlastite spontanosti. Jednako je tako i u gvaševima došlo do izražaja sve — od sitnih grafizama do punih, optički vrlo efektivnih oblika, koji su na svoj način konkretizirali i oslobodili u tri dimenzije usmjereno kretanje. Slijedeći dakle djelatno, akciono slikanje kao likovno razmišljanje o prirodi beskrajnog, nastao je Jemčev pejzaž, njegovi harmonični odnosi, koje luminizam vjerodostojno naglašava i upotpunjava; sve u smislu poetične interpretacije svijeta, što ga je umjetnikova fantazija oslobodila krutih, fizičkih zakona i formalizma standardne logike.

Poimanje nadrealističkih tendencija u tako širokom smislu kao što sam to naznačio na početku nužno uključuje (pogotovo kraj tako malog broja likovnih umjetnika čistog izraza u tom pogledu), bar periferno, one pravce kojih sastavne komponente pa i sam ispo-vjedni poriv poprimaju s vremenom ili privremeno sličan, ako već ne i posve jednak, nadrealistički biljeg. U ovom slučaju riječ je prije svega o predstavnicima starije likovne generacije, o čijim je interesnim sferama — koje su ih, pored glavnog realističkog trenda, angažirale — bilo govora prilikom općeg naznačivanja poslijeratnih umjetničkih tokova. Posebno je ovdje potrebno ponovo naglasiti jaku tradiciju prijeratnog ekspresionizma, čiji neizbrisiv trag ostaje latentno prisutan doslovno u svim sferama, od fantastike do groteskne ekspresivnosti i sublimirane vizionarnosti. Jer — kao što kaže Brion — »ekspresionizam je isto tako istraživanje nevidljiva svijeta, to je glas skrivenog srca stvari, svojevrsno preslušavanje svih elemenata«.

Na prilično široko razgranatom području fantastike, koja oscilira od snovno-poetskih do bizarno-grotesk-

nih ekstrema, valja spomenuti kao predstavnike umjerenije meditacije **Mihu Maleša** i **Marjana Pogačnika**. Prvoga zbog opusa (većinom grafike) nastalog od 1955. naovamo, kad mu priprosta folklorna predaja otvara nov fantastičan svijet uz aplikaciju njemu već svojstvene nestašne ritmičnosti, a drugoga zbog lucidne simbolike, čiji je nosilac čipkasti splet nostalgičnih ostataka nekadašnje seoske idiličnosti. Ali naj-snažnija ličnost u sferi fantastike svakako je **France Mihelič**. Ipak je u njegovoj groteskno-fantastičnoj kronici — nazovem li tako jednom riječju čitav njegov poslijeratni opus, koji je zapravo primjer povezanosti tragičnog s prizvukom stravičnog i komičnog s prizvukom besmislenog, čega je posljedica izraz pun ironije i iznakaženosti — ipak je, kažem, i u njegovoj kronici moguće naći djela koja nose nadrealistički pečat (»Umjetnikov atelje«, »Sjećanje na oca«, drvorez, »Žena među maskama«, 1954, »Posjet«, obojeni drvorez, 1957).

Tip umjetnika koji se razdaje, slikara koji će dovesti u sklad, združiti nevjerojatnom kreativnom snagom nebrojena svoja viđenja — ekspresionizmom uvjetovanu i stupnjevanu grotesknost, iskonsku vizionarnost, fantastiku životinjskog svijeta — da bi tako udovoljio svom likovnom nagonu, jest **Joža Horvat-Jaki**.

Kraj spontane uzavrelosti njegove mašte teško se otrresti osjećaja da u tome baš podsvijest igra značajnu ulogu. Slikarstvo najmladega u ovom prikazu, **Maksima Sedeja ml.**, isto tako ulazi u sferu fantastike; u svakom slučaju, najvažniji su elementi barokno poetna kompozicija prostora i morbidno žareći kolorit.

Sasvim uzgred, gotovo bih rekao nenamjerno, spomijem na kraju i **Gabrijela Stupicu**, koji je u kolažu svakako nadmašio prijeratni ekspresionizam, jer ga »povrh svega obogaćuje i stanovito suvremeno nadrealističko brkanje pojmova o tome šta je veliko a šta malo, blisko i udaljeno, šta značajno, šta sićušno, a šta smisljeno« (dr Luc Menaše).

Krug je, čini se, time zatvoren. Ipak bi teško bilo izreći posljednju riječ o svim pojavama nadrealizma. Nije slučajno da moderna likovna umjetnost baš u takvim pojavama o kojima smo govorili otkriva stvaralačke pobude i upute.

štefan planinc
praskijet VI, 1964.

69

