

# ordan petlevski

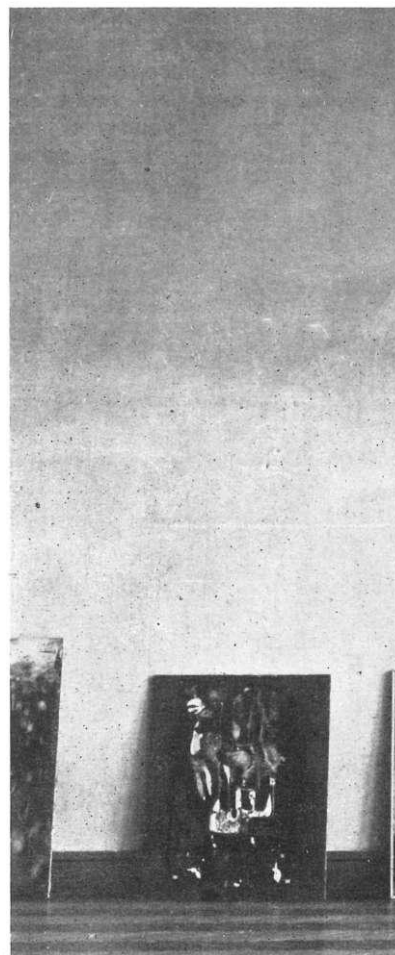
igor zidić

Pripisati modernost umjetnosti Ordana Petlevskog a ne vidjeti cijene kojom je ta modernost plaćana isto je što i previdjeti ovu umjetnost. Znači li to da slikarstvo Petlevskoga ne postoji kao estetska činjenica po sebi, da se mora braniti razlozima koji su izostavljeni ili zagubljeni u njegovoj umjetnosti danas; da njegove današnje slike svoj razlog postojanja crpu u njegovim prošlim, štoviše, njegovim najranijim slikama; da im je (tj. da mu je) potreban alibi čovjeka (slikara) dobra glasa?

Bilo bi to krivo traženje. Slike Ordana Petlevskog ne dadu se i ne mogu ispo-magati — jednako kao ni slike ma kojeg drugog slikara — grumenjem svoje vlastite prošlosti: ranijim slikama. Taj je kvalitet i kvantum umjetničkog ne-prenosiv u retrospekciji. Smisao novih nastojanja Petlevskoga krije se u njima samima: smisao tih nastojanja ne može se naći u drugim i drugačijim nasto-janjima: uzroci i povodi možda i, štoviše, vrlo vjerojatno. Ali bi i to bilo krivo traženje: ma od koje »faze« njegove umjetnosti načeli čvor oblika, ma u kako davan ili upravo početan trenutak događanja toga se slikarstva uključili — pridružili smo se pokretu koji je pun vehementnosti, zbivanju koje nas uvodi in medias res. Što, prema tome, govori da su i njegova početnička djela imala i morala imati s v o j e uzroke i povode, čime smo oslobođeni potrebe stvaranja gole estetske historije ove umjetnosti. Kako god ocrтана, ta kronika bez jasna početka neprestano bi ukazivala na proces »modernizacije« izraza Petlevskog uvjetujući zbiljsko zrenje izraza nezazbiljnom evolutivnom metamorfozom na-slikanog predmeta u predmet-sliku i predmet-pojam (realizam — nadrealizam — apstrakcija).

Pa što nas ipak sili da se okrećemo njegovim ranim radovima i, potom, svima onima kojima se približavao svom odlučnom, kasnijem načinu ako te slike nisu vrhunska djela slikarstva, ako nisu ni vrhunska djela Petlevskoga, ako nisu, davno početa i davno završena, sposobna da reprezentiraju ne samo cjelovitost ostvarenja slikarevih nego ni njegove mogućnosti; ako se nekima od njih ne može prišiti ni sumnjivi epitet modernosti (bilo u smislu sezonske novosti, bilo u smislu nevidenoga uopće)? S kojeg razloga pokazujemo zanimanje za slike koje su slabije od onih kojima se prikazuje modernim slikarem ne samo nama ovdje (Agram, Balkanija) nego i našim neljubaznim sucima (Pariz, New York, Brave New World)?

Ordan Petlevski 1959. godine



Valjda ne zato da dokažemo kako se predanim radom u ovih 15 godina slikar odmaknuo od početka: kako mu je jezik postao gipkiji, a rječnik bogatiji. To je bilo prirodno i predvidljivo: izvjestan pomak — ni ovolik ni onolik — jednostavno rečeno nekakav — morao se dogoditi: čak i korov raste. Mogao je i morao s vremenom Ordan Petlevski naučiti svoj zanat, gramatiku svog posla, pa makar i za bezočnu psovku, makar i za sklapnu, konvencionalnu frazu. Morao je, pa kad tako kažemo — ime se slikarevo povlači — moralo je biti. Ako je zakon prirode objašnjenje događaja, onda nas se oni i ne tiču: ako se nekako mijenjao jer se nikako ne mijenjati nije mogao — što nam donosi glas o mijeni? Skromno upozorenje da je naš slikar živ stvor. Ali bismo u tom faktoru utaman tražili Petlevskog: u prirodi je i prirodnom njegov bitak, njegovo postojanje; biće Petlevskog, značaj slikara koji nas privlači skrit je — ili izložen — u nizu istupa iz reda i prirode, a u skladu s onim bitnim istupom: pokušajem da se priroda izrazi. To je od velike važnosti: o Petlevskom se pisalo mnogo no ponajčešće tako kao da slika nesvjesno, automatski, dapače: somatski — taj savršeni znalac svoga posla! Kao da mu bolesti, mučnine i grčevi slikaju slike, nagnuti preko ramena, a on, zarobljenik i medij, na glas izgovara došapnute riječi. Nepostojeći Petlevski: pravi, prirodni, nekima traged po toj prirodnosti; traged privatnog, autobiografskog krajolika, skučen na svoje biološke razmjere: onaj koji je obilježen, koji uspijeva slučajno; omaškom.

Uspon obrta nije ono čime nas retrospektiva može zadržati; nije to ni gola dosljednost nekoj premisi, tvrdoglavost ni za što. Ali Petlevski jest dosljedan, jest tvrdoglav. U čemu, zbog čega? Smisao njegove tvrdoglave borbe sastoji se u produženju onog prvog i početnog trenutka neizvjesnosti djela, u odricanju od kvantitetom iznudenog stila. Stil je Petlevskom posljedica slikanja. Ni dosljednost kojom bismo mogli patetično spekulirati u korist neke moralističke i trpljeničke aureole nije voljno i svjesno određena, programska mjera »autentičnosti« (tj. istovetnosti djelâ), nije mrtva straža znaka koji se ponavlja sa zadaćom da ukrasi ime i prezime slikarevo i da ga što prije zamijeni. Svrha ove umjetnosti nije u tome da preispituje svoje mjesto u umjetnosti; čak ni da ga proširuje. Ovo određivanje polazišta ne definira sredstva, a posebno ne ciljeve. Prema tome egzistencijalna izazvanost slikareva djelanja u djelu se nužno ne objelodanjuje kao nesvjesno, refleksno trzanje; kao buncanje mišića. Što je uopće egzistencijalno jednom biću podarenom inteligencijom? Ako inteligentnom stvoru egzistencija označava i šire duhovno i uže intelektualno trajanje i razvijanje, a ne samo biološki opstanak, zar je slikar zamisliv u ulozi stroja za samoreproduciranje, i k tome takva koji se proizvodi slikarstvom »bez osviještenog odnosa prema vlastitim životnim koordinatama«?<sup>1</sup> Uzima se, naime, u ovom primjeru, da je slikanje kao neosvijeteno odnošenje »prema vlastitim životnim koordinatama« izgubilo svaku mogućnost da premaši neslikarski realan svijet slikareva, ukratko, da je umjetnički oblik ostao na razini bezoblične materije života. Umalo je izronio Narcis, više privatniji nego ličan i prije smiješan nego ozbiljan; slikar u šlafroku...

Svakako, kritičaru ćemo ostaviti pravo da odgurne kao nesimpatične i neprihvatljive »forme u kojima sve kipti autobiografskim intimitetima«.<sup>2</sup> Zaista: jer ništa nije nesimpatičnije od privatnoga koje je samo brbljavošću postalo javno. Ali još jednom: što je to autobiografsko i intimno u činu inteligentnog slikara i što je to što čini (omogućava ili obmanjuje) da se »slobodne«, »razvedene«, »lirske«, »bezoblične« i »apstraktne« mrlje boje i talozi pigmenta razaznaju i razumiju kao sasvim određeni autobiografski znaci; citati iz intime? Ne pokazuje li protuslovlje ove situacije da je upravo slikarska autobiografija Ordana Petlevskog dokazom svjesnog odnošenja »prema vlastitim životnim koordinatama«, da se u intimu stvaraoca uključuje napor izraza i definicije odnosa prema tim koordinatama, zatim neminovnost negacije »intimiteta« samom afirmacijom izraza: nema slikarstva da je i dobro i privatno, značajno i beznačajno. Što bismo inače s modernim autoportretom (od El Greca, Rembrandta, Goye do van Gogha, Soutina, Kokoschke)? Predmet opservacije nije cilj opservacije, niti se teži onome što je uvjet težnje. Da bezuzorne slikarske oblike procijenimo »intimom«, može nas navesti samo aluzivna moć znakova: univerzalnost ove neusporedivosti ili pak greška interpretacije.



Cilj slikareva rada bilo bi sada apsurdno obrazlagati motivom kompenzacije: umjetnost Petletskog izlazi iz začaranog kruga magijske radnje za vrijeme koje umjetnik reproducira, otislikava, umnožava svijet, za trajanja koje ga taj svijet ritualno, metaforički, dogovorno obnavlja i pribavlja. Umjetnost tog stadija ljudskosti doista ne omogućava »pogled iznad sebe samog« već i zbog toga što je djelotvornost sredstava samim sredstvom ograničena, tj. što je potreba u sredstvu naznačena to kruće što je sredstvo savršenije. Višestruka je uporabivost znakom lošeg udovoljenja nuždi, upravo znakom nereda i dekoncentriranosti misli iz kojih je sredstvo poteklo. Makar i praktičnog, plodnosnog, složenog nereda. U magiji nema Logosa, ona rubi Kaos: svijet je biće i s njim se kao s bićem i postupa: vabe ga i potkupljuju, obmanjuju, mole. U toj demonstraciji poznavanja svoje vlastite, ljudske psihologije »umjetnik« je mag koji razgovara u svoje ime i svog plemena sa sebi i svojim sličnim: njihova je »umjetnost« omogućavanje sebe samih — takvih kakvi jesu, sredstvo egzistencije. (U njihovim očima, dabome, no to je, ujedno, sasvim dovoljno).

Slikarstvo Ordana Petlevskog nije nastalo iz oskudice sredstava za obranu života, nije nastalo kao sredstvo nego kao dobitak. Nije rastumačeno značenje života nego mu je tumačen karakter: umjetnost je vršila transmisiju i bila emanacija iskustva.

## 2

Neuspjeh teze o mitološkom izvoru postavlja očigledne zapreke i teškoće pred interpretatora koji Petlevskog bez krzmanja označava naturalistom. Iznijeli smo nekoliko prigovora koji se javljaju u toku analize odnosa subjekt — djelo, odnosno: subjekt — subjektivni objekt: izložena je neuvjerljivost jednostavne supstitucije tvorca s tvorevinom: jedna je od posljedica rezime djela kao pojavnog, stvarnog, »ovosvjetskog« objekta — slike i, također, nesamjerljivog, metafizičkog, »onostranog« subjektiviteta — umjetničkog djela. Ono što prikazuje ovu usporednu i dvostruku sadržajnost djela ujedno je i ono što kazuje njegovu dvovrsnost: kakvoću i način upotrebe sredstava. Dajući umjetniku mogućnost govora, oni ga (umjetnika) izgovorenom oduzimlju. Slijedeći prigovori mimoilaze ovaj plan i javljaju se u okviru stilistike: koliko i kako naturalizam ide pod ruku s informelom? Informalno je ono što je bezoblično, a bezoblično je nepostojeće; to bi nepostojeće trebalo da označi nefigurativno nasuprot figurativnom u najširem smislu (od piramide do trokuta). Kakva nepreciznost! Po ovome bi slike bile formalne, a ono što one »prikazuju« bilo bi neformalno! Informelno slikarstvo bilo bi onda ono koje ne prikazuje ni tijela ni likove, slikarstvo čiji je motiv — neobličnost. Modeli takvih motiva javljaju se u duhu: subjekt je njihovo objektivno mjerilo. Za nas to postaje djelo: objektivna vrijednost njegove Informalnosti dokazuje se, dakle, Inobjektivnošću njegove ikonografije: ako ni na što postojeće nije nalik — nalikuje, pretpostavlja se, subjektu.

Ako se, neovisno o ovim zaključcima, upitamo o prirodi naturalističkog djela, primjećujemo da se osnova takve tvorevine krije u potrebi, želji i sposobnosti uvažavanja zadanog: u specifičnom, afirmativnom odnosu prema objektu i objektivnom, realnosti vidljivo-dohvatljivog. Naturalizmu je postojanje objektivnog povoda i uzrok i uvjet: tek on budi slikara i njegovu iluzionističku ambiciju; bez njega ona nema hrane, njeno ispunjenje neprekidno je uspoređivanje s predmetom. Kad ga »idealno« predstavlja, tad mu je najpodređenija: nepoznavanje predmeta njene inspiracije odgovara neostvarivosti spoznaje nje same. Naturalizam je normirana »formalnost«: formalizam. Neobjektivnost neformalne slike u njoj je definiciji; objektivnost pak u definiciji naturalističke. Ako se za jedno slikarstvo tvrdi da je informalno i naturalističko, imajmo na umu da je ono ili informalno ili naturalističko ili ni informalno ni naturalističko.

Grubom i uvjetnom naznakom možemo, npr., dosta lako kazati vrstu kojoj Petlevski pripada. Etiketiramo li ga kao slikara informela (naziv nedomišljen, ali popularan — precizan do približnog), da li smo time postavili pitanje — ili čak odgovorili na pitanje — kolika je i kakva njegova vrijednost?

Stil je sistematizacija: pripada stilu i onaj koji uzima dovršeno i onaj koga su unutrašnja određenja dovela do određene formulacije. Klauzovi i kultur-



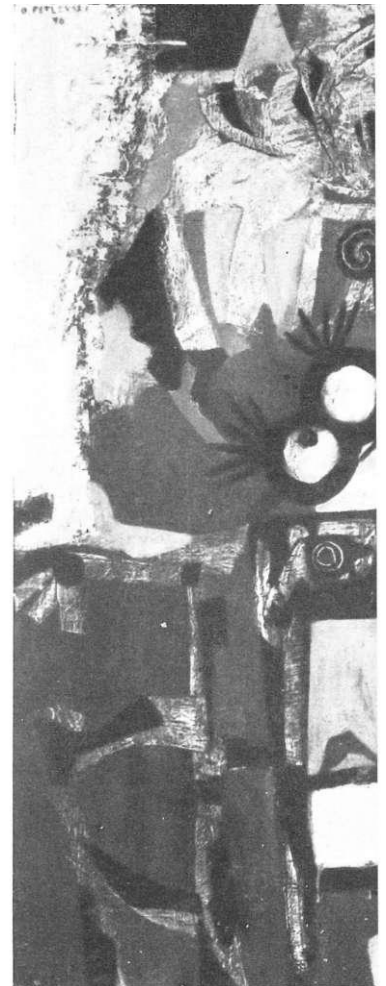
O. Petlevski: Cigansko naselje, 1957.

tregeri, javljaju se ti serijski stilisti kao a posteriori prema tuđim, kreativnim i a priori prema svojim vlastitim, receptivnim moćima.

Ordan Petlevski pojavljuje se u našoj umjetnosti kad su (između 1951. i 1955) zastave avangarde već bile pobodene: danas je moderan, a 1955. mladiću su modernisti mogli zamjerati da je opterećen tradicijom. Ovo je izvorna situacija slikareva: u njegovu se djelu ne postavlja kao primarno pitanje oponiranja nasljeđu, nego pitanje njegove interpretacije, pitanje njegova stvaranja. Malo tko od početka nazire buduću značaj ovog stava — nije ni jednostavno. Nešto se naslućuje, pomalo improvizira na dostupnim biografskim podacima (makedonsko porijeklo, dakle: folklor + kolorit i strukture tla slikaru zavičajnog predjela + orijentalna senzualnost + izvornost; primitiva), obilato mistificira (Bizant i Ohrid, freske, ikone, čadava zlata). Pretežno sav se taj kompleks slutnja i izmišljotina pleće i sapleće prema retrospektivnom, balastnom, atavističkom karakteru tradicije, hereditumu, i neko se vrijeme čini da ga ta povijesnost može opovrći u suvremenosti. Čini se, uglavnom, da je posrijedi neka nedosljednost, slabost stila (npr. ... dobio iz druge ruke ...), propust inteligencije, neracionalnost (tobože: suviše digresije, nedostatak metodičnosti, grafomanija) što je izaziva manjak samokontrole. Ubrzo će se ipak objasniti da njegova povijesnost nije uspoređivanje s poviješću »struker«: znači podvojenosti u njegovim slikama oko 1956. nisu samo posljedica križanja više raznorodnih stilskih koncepcija: nemiri su i podvojenosti u njemu i stil koji tek nastaje mora to i osjetiti: na njemu je da ponese teret prirode koja je i opora i sentimentalna i misli koja se od početnog konstruktivizma do kasnijeg skepticizma ne giblje po shemi očekivanog. Povijesnost ovih slika, njihova natrunjenost arhaičnim, elementi stilskih protuslovnosti koji su se njima provlačili danas upućuju na to da je Orden Petlevski sam za sebe stvarao čitavu jednu struju

modernog slikarstva. Ona je postojala i prije njega i u vrijeme kad se činilo da je njegovo djelo samo polovičan prilog novome: no ozbiljnost je tih tegobnih, prezasićenih slika u tome što potvrđuju osvajanje suprotno običnijem usvajanju izražajnih oblika i načina. Različit u tome od ponekih s kojima sada dijeli prostor naše moderne umjetnosti on je ideolozima primogeniture Marko koji kasni na to naše veličajno antisocrealističko Kosovo, drugima naprosto slikar svog historijskog momenta koji primjernom upornošću izgrađuje svoj jezik. To ga svojstvo čini ponekad »nepravilnim« i drugim. Bit će, iza svega, istom potrebno obrazložiti istraživačku, unaprednu dimenziju njegove povijesnosti koja ga zadužuje eksplikacijom njegovih realnih razmjera: riječ je o pokušaju da se kao korelat subjektu postavi objektivno u dubokoj perspektivi prostornoj, ali i vremenskoj. Mi ne tvrdimo da djetinji pejzaži nisu utrli u oči Petlevskog neke kromatske sklopove ili sugestije kromatskih sklopova; da to nije učinila pučka umjetnost nužno obraćena istim izvorima, imajući već u svojoj tvari neposredno i neposrednu prirodu, ali ne nalazimo da to stvara individualnog modernog slikara. S tog razloga prošlost ne boravi u njegovu djelu kao inkrustacija; ne ophodi se s njom kao da je stvar, dovršena, koju može premještati. Njegova evokacija ima životvornu potku: materija i akcija ne prizivlju prošlo koliko početno jedne neraskidivosti, ni davno koliko izvorno. Tako da je smisao čina slikanja obuhvaćanje vremena, a ne lijep predmet: jedno se od drugoga razlikuje u prvom redu kao neomeđivo od konačnog i aktivno od uporabljivog. Nije time isključena mogućnost događanja »lijepa slike« u okviru nastojanja koje to ne postavlja za svoj cilj. No slika koja je samo lijepa tako se rijetko nalazi među njegovim djelima da bismo je smjeli zaboraviti kao negativan element bez dimenzije kad bismo težili jedino definiciji njegova slikarstva. Jer ne možemo ga opisivati po onome što ono nije, a slike Petlevskog u kojima egzistencijalni ulog izostaje ne pripadaju njegovoj umjetnosti. Sjajni mu métier obrazlaže sam sebe: nema motiva koji bi ga osmislio. Da je taj motiv u Petlevskoga samo uskraćivanje predmetnosti, dakle: pokret, jasno je i po tomu što bismo ga u protivnom — silom prilika — morali izjednačiti s métierom; što bismo onda smjeli reći da je ovo slikarstvo nepogrešivo, da je reprezentativno i reproduktivno, tj. količinsko. Ovako, dešava se neki višak jezika nad govorom. Slika zadobiva neželjenu težinu predmeta (lijepog) i retrogradni smjer prošlog, a ne povijesnog. To više što se arhaično u Petlevskoga ne pojavljuje u ilustrativnom obliku kolažiranog (rasformiranog) objekta, nego simbolski u uzburkanoj materiji, jedinom dnu te vremenske perspektive. Slikareva materija nije općenit, dogovoren znak, nekakvo »M« ili »T«; ona je subjektivizirana ponajprije kao pikturnalna materija, a zaključno, u zbroju svojih slojeva, kao pikturnalni reljef. U bogatoj granulaciji površina ovih djela (a i to je — karakteristično! — bilo izgubljeno u »lijepim slikama« iz 1960, pri čemu se ne radi ni o kakvim prostornim sugestijama jer objektivnog mjerila nema, a onda ni subordinacije i pretežnog prostornog smjera) objavljuje se nesuspregnuto gibanje, a površina u cjelini vrši funkciju vremenskog multiplikatora. Presudan pečat koloritu daje širok registar tonova zemlje, čade i pepela, blijedih i prepečenih, ugaslih, sjajnih, dok s »prosjekom« u smeđem odjekuje tlo. Kamen, brazda, fosil, biljka, plod, a onda: praoblik, začetak, nastajanje, rasulo: to su pojmovi kojima slikar u jezik sabija svoje situacije. Zar oblici organskog porijekla u informeli? Ovako: organska je jedinica ovog slikarstva samo Ordan Petlevski. Slika je oblik: nije oblik znak, pa ni najistaknutiji, u sredini slike; monohromna i uglučana površina koja ga okružuje isto je toliko oblik kao i on sam, ispupčen, ugraviran, isto toliko organičan oblik organizma kojemu je ime slika. Organičko slikarstvo nije ono čija se ikonika sastoji od organa. Organičko je vitalno: posjeduje vlastite moći i rubove razvitka, svoju snagu preobličavanja, što također znači i zakonitosti rasta: jer iz jezgre koja se kreće ne može nastati bilo šta; samo je mrtvo izvan zakona, bez obzira na uvjete. Tako je pomalo i bespredmetno govoriti o organskim slikama ako ne mislimo na organsko slikarstvo, a mislimo li na nj — bespredmetno je tražiti da slike budu predstave organa. Riječ je o funkciji: organskost je pokret, produkcija i nema veze s reproduciranjem, ma kojeg i kakva oblika.

Njegova se generacija umjetnika našla u položaju dotada neiskušanom: premladi da budu prvi, no vi, oni nisu bili toliko mladi a da u času doškolanja sa



O. Petlevski: Mrtva priroda, 1956.



svojim naukom i školskom usmjerenošću ne budu i prestartari. Od početka su se našli na ulici, bez utočišta i nagrade u naučenom. Izvan njihovih škola i Akademija ključale su već nove struje, dovoljno atraktivne da svrnu pozornost na se i ne toliko samohrane da bi mogle ostati ravnodušne prema mladima koji dolaze. Sve bi one, same za sebe, bile eksplozije maslačka kad bi ih vrijeme znalo, smjelo i htjelo izolirati. Hoće li se od mladih mladi vratiti »razboritosti« ili će krenuti da prodube i osmisle junake antiosrednjosti (makar i osrednje)? Petlevskoga, na primjer, ne zanima ovo ritualno svrstavanje. Nov prostor umjetnosti nije za nj pribježište heroja: patetično kolumbiziranje nije više podnošljivo. Lakoću i pijevnost smjenjuju u drugom valu naše poratne moderne turobna i vjerodostojna svjedočanstva ranoga Vanište, cjelokupnog Ivančića, pretežnog dijela Kožarića, često Džamonje, Michielija, ponekad, ranije, Kulmera: i kako se praznio mjehur skolastičke debate »Apstraktno ili Figurativno«, kako su zamirale deklaracije, tako je umjetnost poprimala sve muklije i reskije boje svijeta koji se podbacio. Ni jedan se od njih tada ne izražava u čistim kategorijama tradicionalne figuracije ili pamfletske apstrakcije, nego se traži u grčevitu srazu proturječnog, pun sumnje u ljudske svjetove srušenog i obećanog. Za melodičnu šansonu Murtićevu nitko od njih nema uha, za uredno poslovanje **Exatovo** — još i manje.

Na početku je Petlevskoga **Akt**: godina 1955. Na najskromnijoj podlozi, listu papira, jednom od najškrtnijih tehnika — drvorezom, u dimenzijama džepnog bloka, on još ima radosti i već snage da ostvari tren klasične svečanosti tijela. Brzopotezne asocijacije: Matisse i Maillol (grafičar) po Heladi i možda neki njemački ekspresionista po snazi i širini crte. Eklektik? Ne: samo je podloga racionalna pa su susreti u općem češći. Briga je za »kompoziciju« temeljna, sumiranja su odmjerena i odlučna; stvarno — šaka **lirske geometrije**. Mase su tijela sintetizirane, no kao da je sabrana težina a ne prostornost. Dok središnja figura stoji poduprta nizom kratkih ali jakih i napetih konzola, kupola je nadsvođuje izokrenutom košarom mogućih matisovskih smokava i (samo moguće, naravno) nervozne i uglate panritmije kao u Dulčića ili izvještačenije flore Postružnika. Zajedničko bi ishodište mogao svima biti dekorativni neki paravan u stilu **Jugenda**, evropski japanizam živ od Henryja van de Veldea do Fritza Hundertwassera. U vijencu antički dokonog **Akta** ne tjera to po prvi put vjetar romantike bujno lišće iz geometrijskog, golog oblika.

Već **Mrtva priroda** (1956) pokazuje dramatsko intenziviranje jednakog sastava: u sredini nekoliko šipaka, vaza na stolu. Stol je konzola, dok suho rastinje iz vaze ponovo grabi neka nervozna ruka, mrsi i grči. Vaza se pojavljuje kao nostalgična reminiscenca klasike, raspukla, prije nego je vrtložne struje, tek začete, sasvim ne raznesu. Slika izaziva utisak sveobuhvatne napetosti i nervoze: prava pometnja planova, svjetlosnih izvora, tehnoloških postupaka. Saznanja kubizma i osjećanje njegove nedovoljnosti sudaraju se već u to doba na istim plohama: religija racionalnog osramoćena brzinom; vjernik koji galopirajući domahuje svojim svetilištima jedva još razgovijetnim. Kakvo je ono cvijeće u vazii? Drveno, papirno? Onakvo kakvim ga je brzina zapamtila.

Kubizam je katedrala racionalne energije. Nije dovoljno **gledanje**: majstori kubisti nalažu **sagledavanje**. Stvari zahtijevaju prostor, kubizam čak i kružnu scenu: nije, potom, čudno što se kubistička slikarska kompozicija ponaša kao da je prava skulptura. Nije slučajno nakostriješena i rogata, tvrda, od samih uglova; ali, najposlije, ne zaboravljajmo jedno od njenih glavnih svojstava: ona je **polagana**. Uglato škodi brzini, no i brzina njemu: bridovi popuštaju, trve se, pomiruju svoje lijeve i desne zaloge u jedinstveno kružno.

U **Kompoziciji** (1956), gdje je još postojao prostorni paspartu, Petlevski u babilonskoj kuli ploha i žbica, bodlji i zupčanika udara u strune nekog harlekinskog, pikasovskog instrumenta. Drugdje je Braqueov utjecaj dublji: smeđa, intimna korekcija klasicizma u kojoj je ulogu akropolisa preuzeo pladanj s jabukama.

1949: godine Petlevski u Skopju upisuje arhitekturu. Tada, doduše, baš ne pitaju mladiće što žele studirati, ali ova kasnokubistička vatra otkriva i osnove toj prisili. U Zagrebu je, uza sve to već slijedeće godine: na Akademiji primijenjenih umjetnosti (1950—1955). Nema stihije: slijedi put svojih moranja, razočaran, nezadovoljan, žanje svoju neimaštinu. Prvo: je stekao vuka: bori se



O. Petlevski: Kompozicija, 1958.

O. Petlevski: Pejzaž imaginacije, 1957 →

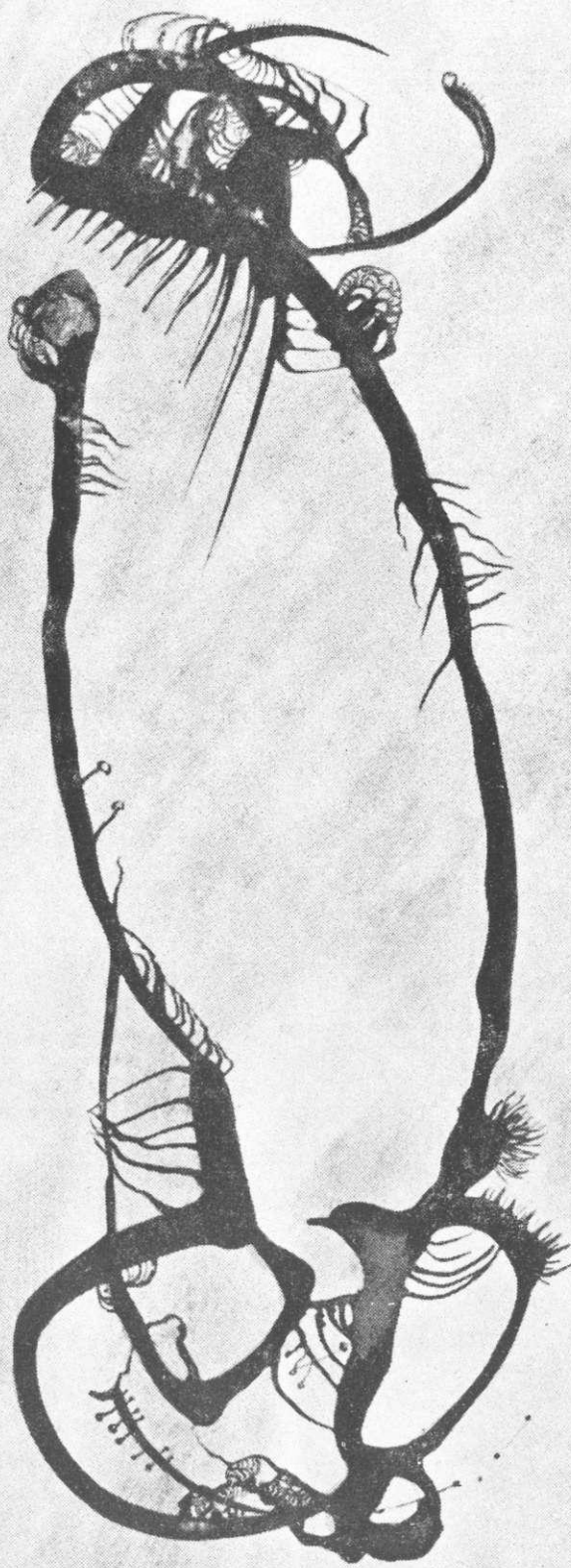
i brani sam; napada sebe, od sebe se brani. Ima nešto dirljivo i me'odramatsko u koraku došljaka koji se spušta sa svojih dalekih i visokih strana, osjetljiv i gotovo predodređen da bude vrijeđan, da bi se ponovo uspeo drugi i drugdje. Nešto melodramatsko, dokle god postoje dobri izgledi da će ispasti smiješan i nespretn, taj pastir ili nitko (taj Giotto, taj Brancusi), da će biti vraćen u svoju nigdinu. Ali nešto epsko čim se taj došljak, tih i gotovo bez potreba, zaputi okomito svome cilju. On se, naravno, predano posvećuje zanatu. Osim kad je posrijedi poraz ne govorimo o virtuozu; on je, jednostavno, prisan sa svijetom. Ima u uspjehu potrebe da se pohvali nacrt koji je donio ploda: usmjerenje, barem malo umjesne racionalnosti. I ono drugo: zavežljaj rizika za popudbinu. Ona ostavljena arhitektura.

1956. sličan darmar dogodio se u enterijerima Kulmerovim: brišu se, stružu i taru — ali kako mučno! — figuralni motivi i euklidska pozornica. Slična borba, u isto vrijeme, na istom mjestu: raskršće putanja dvaju slikara, mladeg Petlevskog (r. 1930) i starijeg Kulmera (r. 1925), blizina u tački koja ih nije zadržala.

Kvantitetom svojih pravaca, brzinom, mašta se 1957. oslobodila tla. Zarezi, povlake, tornjevi, trokuti, prizme i križevi **Ciganskog naselja** vrtoglavo se razmnožavaju i gase sve ako obrisi triju osnovnih sažetaka i jesu dosta jasno naglašeni. Tzv. osnova potisnuto je i bivše tlo čijem se zaostajanju može zahvaliti fantastičnost ili nadrealnost ove leteće tvorevine. Brzina je imaginacije uzrokom pretvorbi koje će umjetnost Petlevskoga u dvogodišnjem periodu (1957/58) prikazivati kao suptilnu pantomimu prostora čije je glavno lice redovito bezdan. Za razliku od sunčanog i pjeskovitog predjela **Ciganskog naselja** s **Pejzažem imaginacije** (1957) razlistali su krajobrazi prijeteće atmosfere. Jedna za drugom pucaju opne, jedna se za drugom srozava obala, a zagonetne naprave, antene i bodeži rastu im po ivicama: apostrofi klanca koji ne zacjeljuje. Ljubičastocrveni, skarabejski zelenožuti tonovi rastaču se, reflektiraju svjetlo visine u sve otrovnijim zvucima. Slikar se često koristi vrlo lazurnim nanosom, ne zatvara impastima galerije svojih ponora pa, štoviše, pušta da se veoma razrijeđena boja cijedi i uskraćuje nam raspadnute nogostupe. Stoji prigovor da citirano djelo pokazuje i brojne nesavršenosti, ali nam se čini da mu to ne umanjuje ozbiljnost. U suvremenu smislu ono donosi očitovanje piranezijskog duha:







H. P. ...

temu klopke, uzništva i romantični weltanschauung, romantičnu prostornu mjeru pakla bez granica.

»Osporeni svete!  
Nije li strašan let koji je dokaz  
praznine u stvarima« —

pitao se Miljković. Negativna zračnost, taj li je t u n a z a d Ordana Petlevskog predstavlja takvu apologiju pada kojom se dokazuje praznina stvarnog svijeta stvari. Žrtveni obred započet u **Pejzažu imaginacije** popraćen je nizom patetičnih ili samo nervoznih gesta koje nemaju uvijek plastičke uvjerljivosti, ali su psihološki motivirani visokim stupnjem volje uložene u ostvarenje pada i onom niskom, nultom temperaturom koju, na drugoj strani, postignuti pad označava. Individualist ne poriče sudbinu, ali je u b r z a v a paradoksalnim činom potenciranja svega onoga što ga negira: kultom izvrgnuća opasnosti stječe svoj dio vlasti nad njom, slobodu koju bismo s pravom imenovali slobodom uništenja.

U **Kompoziciji** (1958) dalo se naslutiti da će nas uskoro zateći djela mnogo veće znakovne sažetosti, nescenična, u kojima će okomit prostor postati poprištem jednako napetih odnosa »punog« i »praznog«, »materije« i »antimaterije«, »otvorenog« i »zatvorenog« — razumije se — u slikarskoj transpoziciji impasta i lazure, reljefnog i uglačanog, svijetlog i tamnog. **Morbidni oblici II** (1959) ili **Fosili** (1960) u odnosu na **Pejzaž imaginacije** i općenito prvu nadrealističku sezonu Petlevskoga označavaju paralelno s nekim novim tehnološkim postupcima i novu tehniku govorenja: jezikom književne sfere bilo bi to napuštanje tehnike govora u prvom i usvajanje tehnike govora u trećem licu. Subjekt je skriven ali aktivan. Postoji mogućnost da buljenje u fakturu ovakvu sliku prikaže »objektivnom«, kao što postoji mogućnost da siže nekog romana pobudi utisak da je on sam, ma kako bio ispričan, baš taj roman. Slikar kao da i ne radi ništa; toliko su impresivna njegova slikovna tkiva da brzoplet gledalac jednostavno previdi njegovo postojanje. Odbacivanje pomagala u obliku predmetnog modela uklanja racionalno posredstvo — umijeće iluzionizma, no i osjećanje iluzije. Za savršeno naslikan lik kaže se da je »kao živ«, čime se ističe priznanje imitaciji koja je gotovo uspjela zvesti i uvjerenje da je sugestija imitacijom bila svjesnom težnjom umjetnika. »Premjestivši« siže u materiju (nancs, pastu), Petlevski je postigao to da se za njegove znake ne može reći da su kao pravi ili kao živi, jer živi i pravi jesu (ne govori se pri tom o vrijednostima, nego o načinima) — kad je izbrisao scenu, zahvalio se i glumcu na usluzi. Ne uspoređujući ni sa čime, on ne postiže sličnost, nego autentičnost: prostor čiste fantastike.

Godine 1960 — zanesen a ne pomodar — on blaguje priteklu vještinu, stečenu sposobnost organizacije svih elemenata slike i kako god bile tačne opaske kritičara da je tako nastao l u k s u z n i Petlevski koji lako udovoljava želji za lijepim, a teško potrebi za istinom — ostaje činjenice da je slikar morao, bar sebi, podastrijeti dokaze o spremnosti i k tome, da trenutak ispita nije mogao trajati kraće nego je trajao.

Vrhunska djela iz 1962 (**Organsko rasulo, Egzotični cvijet**) pokazuju skrućivanje govorne okretnosti, te konverzacione kombinatorike koja će svoju ekstravertnost zamijeniti žrvnjevima pozicionog, sidrišnog vrenja. Ruka je sve teža i nesmiljenija, a linija crtačeva doimlje se poput brazde u teškoj, masnoj ilovači. Ne krsti on bez razloga jednu od svojih slika iz tog doba **Crnim brazdama**. Lemeš čini vidljivom p r o d u k t i v n u s m r t: primjere rastakanja idealnih, homogenih, sustavnih cjelina, sintetskih i klasicističkih reprezentacija i novu sliku policentričke, difuzne akcije. Ali se u istim djelima otkrije želja za savladavanjem rastrzotina: plutajuće stanice traže vez i priklanjaju se rubovima (**Egzotični cvijet, Crne brazde, Biljka fosil, Začetak i nestajanje**) ili plove na dohvatač ivice čvrstog svijeta (**Praforma, 1962; Umeć — sagorjelo područje, 1962; Papisi po zemlji, 1962; Znaci na kamenu, 1962 . . .**).

Sasvim mutno — ili nam se samo čini? — **Začetak i nestajanje** prišapnuo je obličje koje se u **Crnim brazdama** razgovjetnije, a u **Začetku** (1963) napadno istaklo kao ironički antropomorfno: disperzija počinje iznutra, prihvaća zatim konturu lika čovjeka. Lik je razbijen djelotvornošću mazohističkog elana. Art-brut instanca nadrealizma, samo što nam Petlevski brutalnost podneblja — hi-

← O. Petlevski: Fantastičan oblik, 1961.

Ordan Petlevski: Egzotičan cvijet, 1962.

Ordan Petlevski: Rasulo, 1962.

Petterski







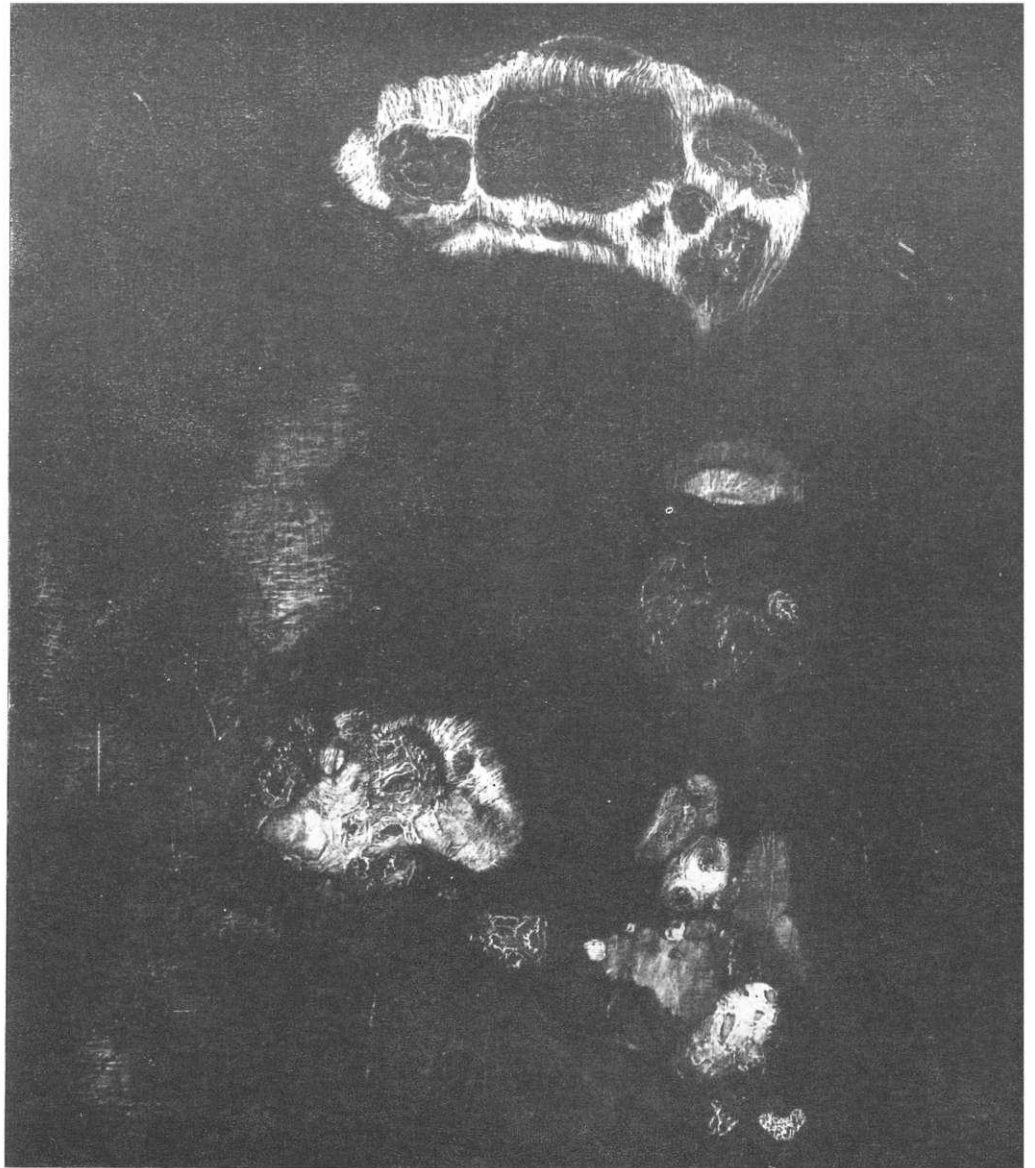
O. Petlevski: Morbidni oblici II, 1959.



O. Petlevski: Fosili, 1960.

storijskog, dabome, a ne geografskog — govori kultiviranim jezikom; prema tome: umjetnost o brutalnom. Potom, misao na morbidna, mozaikalna šarenila epohe **Jugenda** (**Svečani simbol**, 1962); i jedna duboka razlika približava mjestimice položaj tog i njegova izraza voljom različitog društvenog konteksta. Na početku vijeka, u prostorima austro-ugarskim, pod pritiskom zakašnjele ali nagle industrijalizacije, morbidno je biti umornim, hermafroditским izdankom stare, sređene i zapamćene kulture. Dekadenti njeguju kultove vestalskog bespolstva (beskrvna tijela za inicijale), Nevinog Dečka, nedoraslosti, munhofske kultove puerilizma i Madone — kraljice fetusa. U prevršenoj poli stoljeća dekadentna je individualna snaga, morbidna je silovitost. Ali se srodnost — ako se o njoj može govoriti — morfološka, a ne psihološka, razvija pod lukom Munchova **Krika**, divljine od straha i onda, ostavljajući po strani stilizatore, bečke de Chavannese, afinitetom za bizarni i ekspresivni biomorfizam Gaudíja (na primjer), mahnitu floru u drvu i željezu, srebru, staklu; nevjerojatan polet u m j e t n o g a. I konačna zajednička svetkovina: ljubav za plemenite, sjajne materijale; kristalne vatre i glazbu metala, dubinske zjene malahita, safira, ametista, topaza, akord zlata i srebrnine.

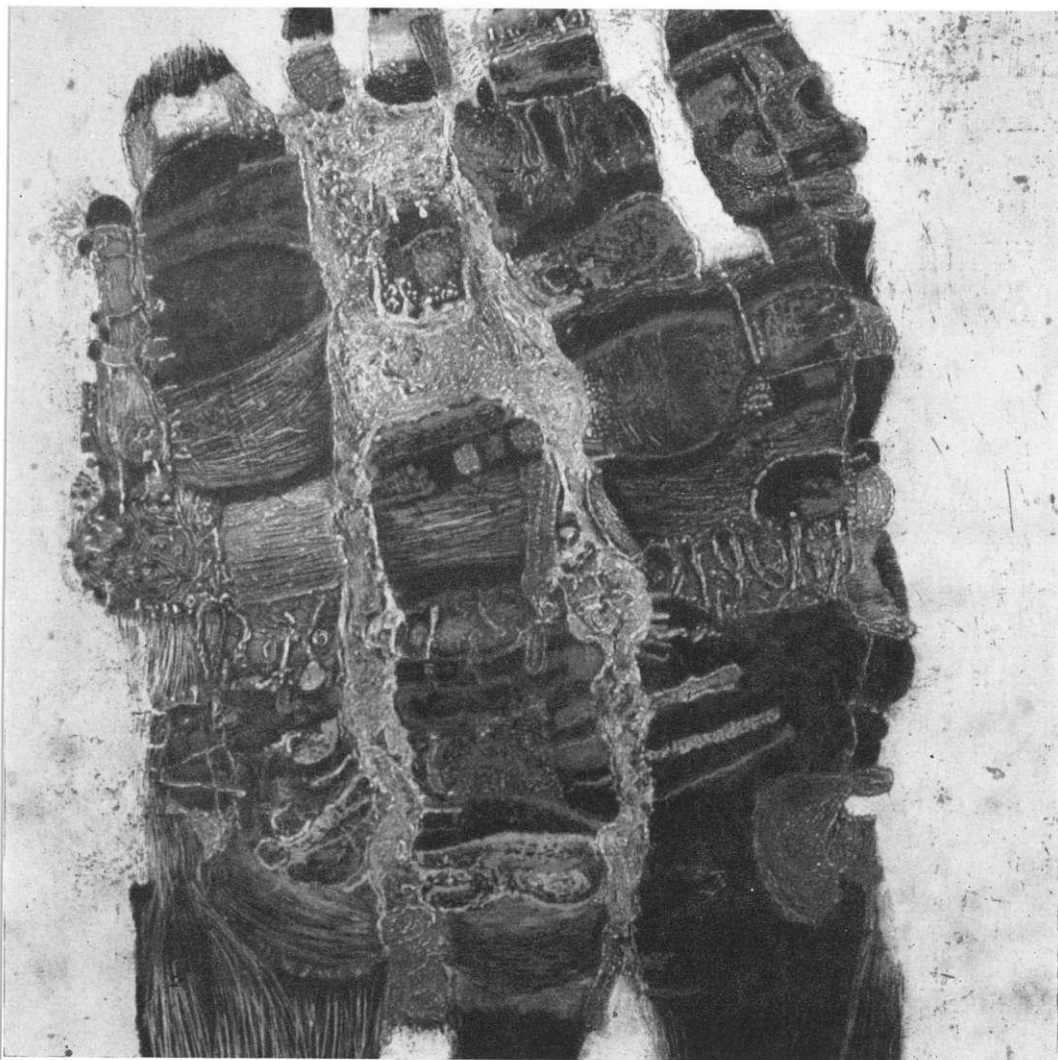
(Ono što se čini anomalijom u rasporedu etapa njegova razvitka, uza sve to što se trajno vezuje sa slikama, jesu crteži iz 1960. i 1962. U vrijeme »pitomih« slika nastaju crteži halucinantnih hibrida škorpiona, drača i očnjaka u vjetru.



O. Petlevski: Morbidni oblici, 1960.

Dvije godine kasnije dramatske slike prate crteži mikroskopskog ćilimarstva: biogenetski ornament, spletovi multievokativnih grozdova koji na kratko, ali ipak, iznevjeravaju — mada ne izdaju — tezu o nenaturalizmu. Bez boje i reljefa u kojima se drama fantastičnog i stvaralačkog neopozivo izrazila crna je vijuga gubila snagu iznenadnog i postajala deskriptivnom. Kao da nisu crteži prethodili slikama nego slike crtežima. Bjeloća koja je obuhvatila sa svih strana precizne i tanke niti crnog pretvorila je te crteže u aseptična, prozirna stakalca osvijetljena oštrom no i studenim okom naprave za uvećavanje. Portreti mikroba i protoplazmatski pejzaži pretvaraju se u mnemotehničke formule).

Umjetnost Ordana Petlevskog ne pokazuje ni traga zamoru: sve svoje korake poduzimala je dosad sa vrhova trenutne moći; slikar ne čeka dokaze deklinacije, migove rutine i mehaničkog da bi se zapitao o putu obnove. U posljednje dvije godine (**Epitaf, In memoriam, Mrtvi oblici . . .**) suh zrak površine (svijetli okeri) zamjenjuju rudničku fosforenciju prethodnog doba. Čak i bez obzira na format slike upada u oči to da **znakovi** pokazuju težnju vertikalnog sabiranja. Uspravnost koju ukošenje ponekad samo ističe i oprostoriuje (**Epitaf, 1965**) usporava kružnu vitalnost donedavnih »oaza«. Eksplozija prelazi u treći stadij: nakon što je jednom od krajnjih tačaka dotakla rub čvrstoga ili osjetila njegovu blizinu (pretežno tokom 1962), ona je svu energiju prenijela na slobodnu stranu rekavši time svoj uzrast, iscrpavši svoju brzinu. Novi su **znaci** sažetak



O. Petlevski: Epitaf, 1965.

brzine: učinci, pa ima smisla pitati nije li **znak** — kao pojam i struktura — već prevladan? Postoji, ili se tek pred Petlevskim zacrtava, mogućnost i nstinktivne arhitektonike čiji će orfički izvor sadržavati i statičku uvjerljivost kao svoj, fantazijski plod, nehotačan proračun ili, ako je dopušten takav izraz, racionalnu gestiku, koja nam baca u lice prototipove bespredmetnog. U krajnosti, govori se o izazovu, o poetici koja se ne mora odricati stvari pošto ih je pretekla. Nije time zatvoren krug ovog djela. Ono samo dokazuje svoj aksiom: u specifičnoj domeni likovne umjetnosti instrumenti naših percepcija i njihova materija od **znaka** čine **simbol**, supstituciju i, napokon, konkretizaciju stanja raspredmećenja. Što je simbol uspjeliji, to se brže postvaruje, postaje predmetom bespredmetnog. Nema ni puta ni načina da se otme ljudskoj ruci koja ga stvara.

<sup>1</sup> M. M. Ordan Petlevski, *Danas*, Beograd, 26. IX 1962.

<sup>2</sup> R. Putar, *Mala likovna kronika: Ordan Petlevski, Čovjek i prostor*, Zagreb, IX/1962.

O. Petlevski: Mrtvi oblici, 1966.

