

ivan kožarić

igor zidić

Kao s posjetnicom stupa se u hrvatsko kiparstvo kakvom rodenskom maskom ili majolskim aktom. Dobiju s njima naši muzeji, u pravilu, dobru stvar, a mladi radnik svjedodžbu savladane lekcije.

Nakon Meštrovićevih egzorcizama, koji niču na tlu nasilničke, sturm-und-dran-govske gestike jedne gladu rođene duše (čiji je historijski zadatak da »ispuni« vacuum između renesanse i modernosti, da prevlada patetičnim, individualnim postojanjem višestoljetno nacionalno odumiranje — srazmjerno uspjehu svog ispunjenja umanjivao opravdanost nasljedovanja), dolazi do prvotne kristalizacije kojom se iz jedne bogate dispartnosti iznudiše dvostruka koherencija dvaju zatvorenih stilova, da bi, noseći već u zametku svakog klicu ujedinjavanja, stvorila obrazac hrvatskog kiparskog standarda, i to ponajviše zahvaljujući zornoj podvojenosti Kršinićeve melodike i Augustinčićeve patetike, njihovom međusobnom odstojanju koje se mladima ukazalo kao polje izbora, to jest kao s a v i z b o r. Taj je standard ujedno i standard evropski, što znači da je njegovo zanatsko osvjedočenje značajno i, također, da njegov značaj treba tražiti ponajviše u zanatu. A zanat u službi što je moguće čistije i u sebi koherentnije stilistike činit će — u prvom koljenu iza Meštrovića — temelj napora za održanjem u opasnoj blizini majstorovoj. Pritisak te sile posve je izniman, pa će ona i odrediti trasu desetini beznačajnih satelita i podstaknuti reakciju samostalnijih, zadajući svojim smjerom smjer oponašanja i otporu. Kršinić i Augustinčić mnogo su uspjelije kritike Rosandića i Studina nego Ivana Meštrovića. Njihova moć nije presegla Meštrovića, ali je nadišla meštrovićanstvo, i to prije svega r e a l i z m o m. Dok je realizam Augustinčićev doslovna i metodološki zasnovana akcija programatičara, u Kršinićevoj je varijanti neko, reklo bi se, franciskansko podneblje obranilo zidom prostodušnosti lirske neeksplikativnosti njegova »malog svijeta«. Ali je baš on istrajao nit realiste: izvan patetičnih sadržaja, okrenut inspirativnoj suzdržanosti morskog pejzaža i oblika, Kršinić je izrazio i duh »malog svijeta« nsvakidašnjom primjerenošću: idealnim obrascem obrtničke vještine, karakterističnom objektivnošću fakture, uvodeći artistsku interpretaciju klesarske tradicije svog zavičaja kao element kiparskog »lokalnog kolorita«. Na ovaj ili onaj način artizanski se kompleks uglavljuje u samo središte našeg realizma, a Kršinićevim posredstvom dolazi do riječi i dugovjeki priliv cehovskog, anonimnog iskustva. Vizija besmrtna i nepromjenjive umjetnosti izdašno poduprta kamenarskom etikom čvrstog i dugovječnog izvanredno je efikasno zakočila prodor drugačijeg i modernijeg plastičnog izraza na našem području, pružajući mladom društvu mlade države prihvatljiv ideal lirske, neprovokativne pokrajine, s jedne strane, a solidnog posla i predmetne vrijednosti, s druge strane. Ona je, istovremeno, u oku tog društva bila terapija i ulog, sredstvo egzaltacije i — moguće — sredstvo spekulacije. Paranoidni konkretizam malograđanina stvara čitavu skalnu fetiša: materijal i količina kao refleksi sirovine i produkcije opsjenjuju mozgove: množina čak sama po sebi zastrašuje i zadivljuje, pa je i plodnost jedan od hrvatskih (srpskih, jugoslavenskih...) kriterija, a broj uzvišen sudac, dok za imenom tog konkretizma i premjerljivosti niče predmet — ukras, toaletna plastika, koja će — izlivena nekad u plemenitom metalu — doseći vrijednost skladnu težini.

U vidokrugu provincije svi su umjetnički »realizmi« djeca Saturnova pred kani-
balskim realizmom društvene sredine, njene razvijenosti i potreba. Kiparstvom
Ivana Kožarića našla su se u neprilici oba.

2

Ivan Kožarić (1921) prvi je hrvatski kipar u čijem se djelu novovjeka lokalna
tradicija nije oglasila ni u trenutku buđenja. Od zagonetne, ozarene »Glave
djevojke« (1953), androginog i gotamskog izražaja otvorila se povijest oblika
u kojima nepronična punoća prikupljene energije teži sve suzdržanijem vanj-
skom očitovanju. Gotovo u isto vrijeme javlja se i Dušan Džamonja (1928)
ravnodušan pred domaćim precima, ali manje neovisan pred evropskom mo-
dernošću jednog Moora ili Chadwicka. A drugi razlog koji u pogledu na razvoj
i stanje našeg suvremenog kiparstva obezbjeđuje Ivanu Kožariću izdvojenije
mjesto jest u tome što se on, ne bez dosluha s univerzalnim strujama skulpture
naših dana, ipak zatekao izvan svih pomodnih aberacija, bez tržišta i menadžer-
skog »pokroviteljstva«, u punoj slobodi svoje ljudske oskudice. Za razliku od
Džamonje čija se blještava okretnost ubrzo pokazala konvertibilnom i u kozmo-
politskom seminaru, Kožarić se zatekao u kontradiktornom položaju čovjeka
koji je — odbacivši moderno kiparsko naslijeđe Hrvatske — progovorio ne-
odrođenim glasom povijesnog bića, i koji je razarajući (sa još nekima) konti-
nuitet artificijelne i reprezentativne plastike građanskog društva obnovio opor-
beni, istrajavački smisao kiparstva. Ako je tako, ovaj bi antitradicionalist mogao
označiti jedan od iskona buduće tradicije: njegovo iskustvo vremena ne zasniva
se, u bitnom, na povijesti umjetničkih stilova: izmaknuvši racionalnom karak-
teru takva evolucionizma iskazao je cijenu bitka: otpor, spasilački uzmak
do gole, teške jezgre: do momenta kad svaki dalji pritisak izaziva samo oštriju
specifikaciju uopćene sile sabiranja. A izdvojen iz mase, lišen patetičnih simbola
koji preuzimlju i uvećavaju njegovu malenkost, prosječni je, obezvlađeni i
napadnuti pojedinac ma kojeg društva današnjice pred institucijama svoje
indirektne, uložene sile — Kožarićeva udarena jezgra. U tom priklonu pojedin-
čeve zbiljske sadašnjosti povijesnoj zbilji jednog naroda ostvario se i univer-
zalni domašaj Kožarićeve umjetnosti.



Ivan Kožarić u atelieru

Ona je, neothranjena umjetničkom parafrazom povijesnog, vidjela povijest demitologiziranu; skrenula je pažnju na unutrašnji nered praktičnim umom posvećene tradicije. Kao što je realizam porekao ideološku i likovnu baštinu »Kosovskog ciklusa« kao n e i s t i n u i i z v j e š t a č e n o s t, Kožarića je zapalo da opovrgne pozitivizam kao usitnjavanje (prevođenjem u svijet iznimnog i pojedinačnog) neke ostvarive općenitosti. Opseg Kršinića i Augustinčića odslikava zapravo krug ideja koje niču oko Maillola i Bourdella, ne dostižući ipak širinu velikih vođa i, historijski gledano, oponira Meštroviću predmeštrovićevskim idejama i do kraja izrabljenim stilističkim modelima. To ne umanjuje neke Meštrovićeve zablude, kao što i ne unapređuje, u apsolutnoj novini, jezik hrvatske skulpture. Nije riječ o tome da jedan ili drugi nisu davali djela od vrijednosti; ukazuje se, međutim, na statički karakter tih vrijednosti čija je gornja granica tek približavanje i to samo jednom dijelu kasnijih iskušenja i ostvarenja Ivana Meštrovića. Jezik njihovih oblika napredniji je od hibridnih simbolističkih tvorovina ranog Meštrovića, no taj se jezik sređuje istom oko godine 1930. Od fragmenata »Vidovdanskog hrama« majstora tada dijeli više od dvadeset godina. Za to je vrijeme njegov razvoj zabilježio i naveo sve buduće stanice najbližih mladih suvremenika.

Kožarića od tog zatvorenog toka dijeli rat: otkriće zločinom uspostavljenog univerzuma. Rasap sistema vrijednosti učinio je da nekadašnje nadmetanje u artizmu izgubi svaki smisao, a time i privlačnost. Čitava plejada majstora prosjeka sišla je s pozornice pošto je obrtni, uskladivi i dekorativni udes umjetnosti postao etički neodrživ. Kompromitiran je ukus, vrhunsko načelo građanskog mentaliteta i samoobazrivosti. Djelo umjetnosti više ne nastoji da se sviđi; ono postoji usprkos, pa uza sve to ne treba smatrati da je Kožarićeva djelatnost negativno određena. Tačnije: djelo »postoji usprkos« jednostavno stoga što je preteklo ritam — prilično neuvjerljiv — prestrukturalizacije te neuspjele svijesti. Retrospektiva poslijeratnih godina pokazuje da je — gledano u cjelini — jedino poviješću dezavuirana struja obrtnika mogla posjedovati dovoljno moralne frivolnosti da se zadovolji ispunjavanjem zadanog i da je previđanje tako jasnog lanca uzročnosti izazvalo plimu goropadnog spomeničkog primitivizma, budeći, možda, uvjerenje da je kip besmrtna varijanta građanina.

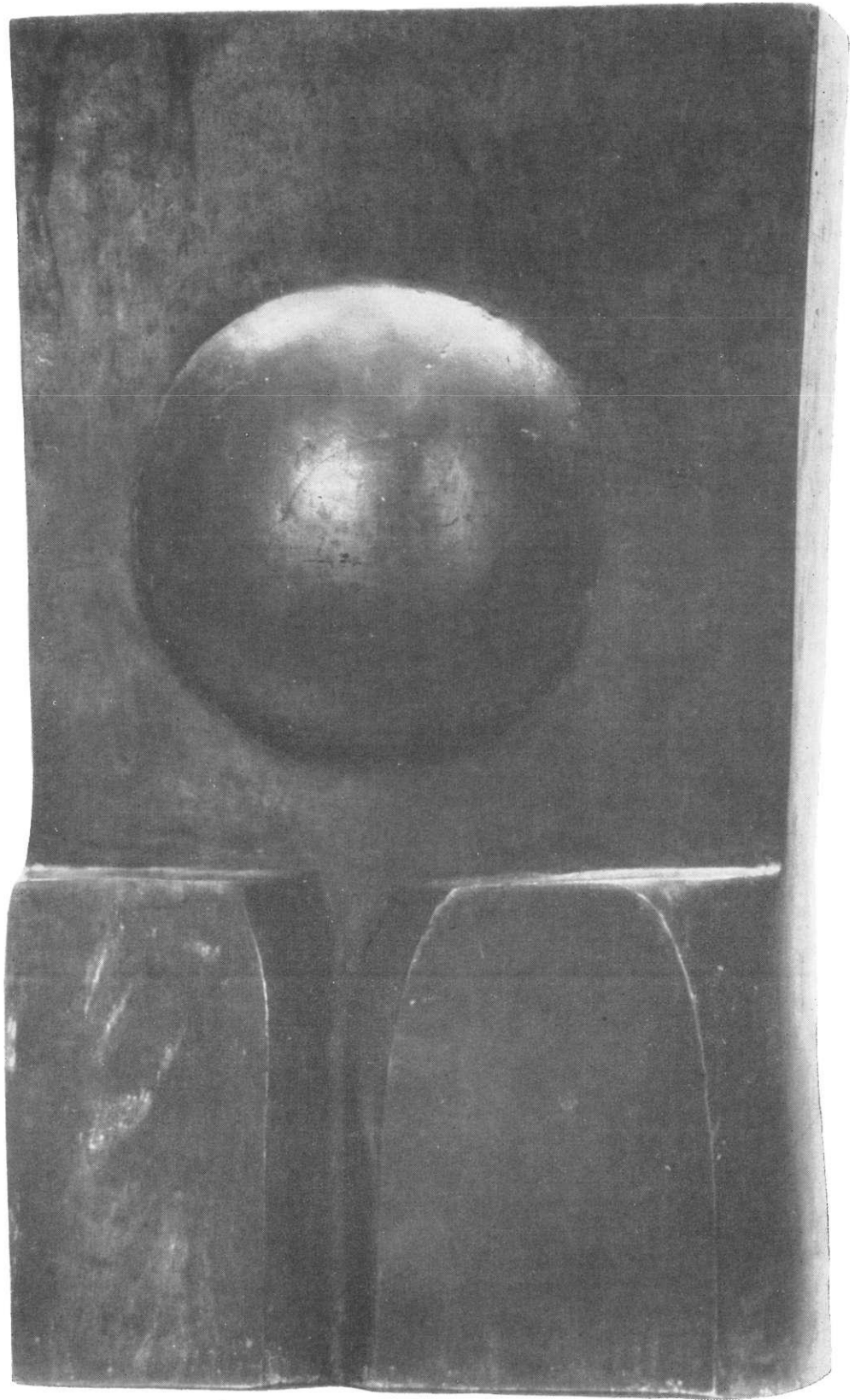
Pet-šest godina kasnije učestali su znaci obnove, ali je propalo vrijeme potpomoglo restauraciju nerizičnog i prakticističkog duha, restauraciju privatnog, senzornog i upotrebnog idola. Nisu se u stvari samo pomakli već zamrli kraci prošlih; ili čak: to ponajmanje. Nego je njihov način, dugo korišten kao zaprega propisanog motiva, oslobođen i na kraju oslobođen motivskog zadatka otkrio jednak stupanj iznurenosti lica i naličja. Dodajmo tome stihijski, brojčani napredak tehnike, porast broja egzemplara mašinstičke budućnosti koji nam suzuju i sadašnjost, pa će se nazrijeti nastajanje jedne za umjetnost sve nepodesnije i zatrovanije zone. Karakteristično je za tehnokratske tendencije da prodiru »odozdo« kao izraz robova tehnike, pa u prvo vrijeme ne ističu (ili: ne ističu samo) ekonomske motive svog otpora. Utoliko one nisu o t v o r e n o tehnokratske, a nisu i zato što to još n e z n a j u biti. Istom kad opća ekonomska situacija pokaže neka negativna smjerenja tehnokratski pokret izlazi iz anonimnosti individualne politike i u rukama »tehničke inteligencije« postaje instrumentom vlasti na posve neprikriven način: tehnički metar mjera je svih stvari i pojava, a umjetnost u toj projekciji obična je tehnološka procedura i, zatim, proizvod tržištem opravdan ili dezavuiran. Na toj se greški metode zasniva totalna primjenjivost kriterija ekonomičnosti, dok njegova vlastita ekonomičnost počiva na nenaučnom i nedijalektičkom dokidanju svih drugih kriterija. Tehnokracija predstavlja prema tome oličenje bezvremenske, nepovijesne akcije, krajnje disperzije svijesti koja se ne može pribрати u viziju već i stoga što je upravljena vječnoj sadašnjosti, vječnom danu i trenutku n e p o s r e d n e e k s p l o a t i v n o s t i. Dok je na »najvišoj« razini tehnokracija ideologija (homo technicus über alles), na »srednjoj« ona je prevlast tehničara nad konstruktorom, poslužitelja nad stvaraoцем, da bi u »donjoj« označila vlast stroja nad čovjekom. Ovo nije redosljed etapa, niti su one čisti oblici; postojanje je simultano.

Tehnicistička praksa prodire u sve oblike života destruirajući one koji nisu po njenoj mjeri. Ona još nije uspjela da sve osvoji, ali svugdje prisutna ona pomalo





Glava, 1956.
Ličnin, 1955.
Stablo, 1956.
Torzo, 1955—61.



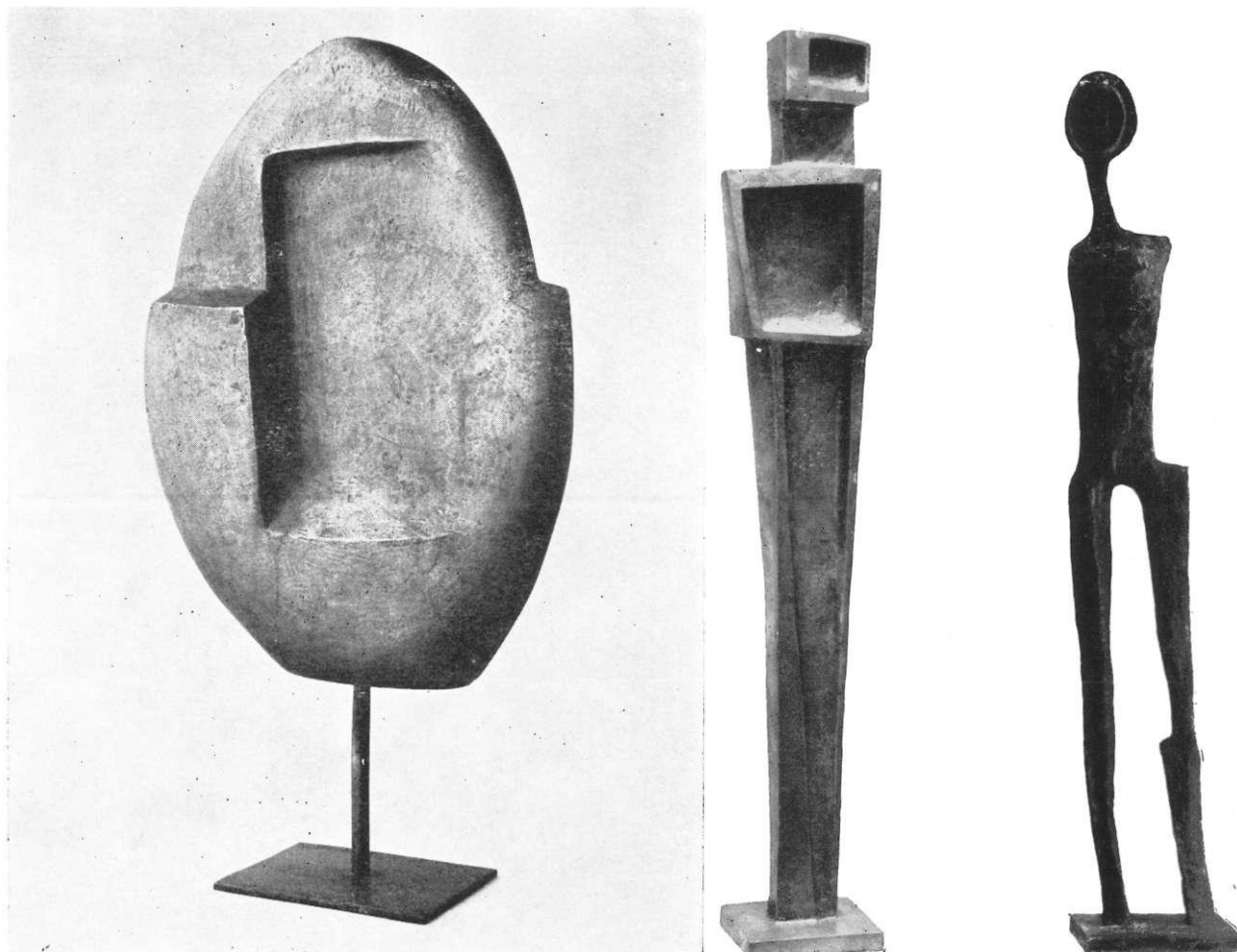
upućuje čovjeka nepročitanim putem raščovječenja. Materijalna neizderivost i sadržajna dokrajčenost nisu ironije dostojni ideali; oni su gotovo jedini mogući ideali tehnokratskim apsolutizmom dotučene svijesti. A ono što nas zapravo zanima jest očiglednost kojom se malograđanski prakticism i velikosvjetski tehnicizam bratime u predmetu, u tvarnosti, u predstavljanju; u jednom od nebrojenih oblika želje za vladanjem.

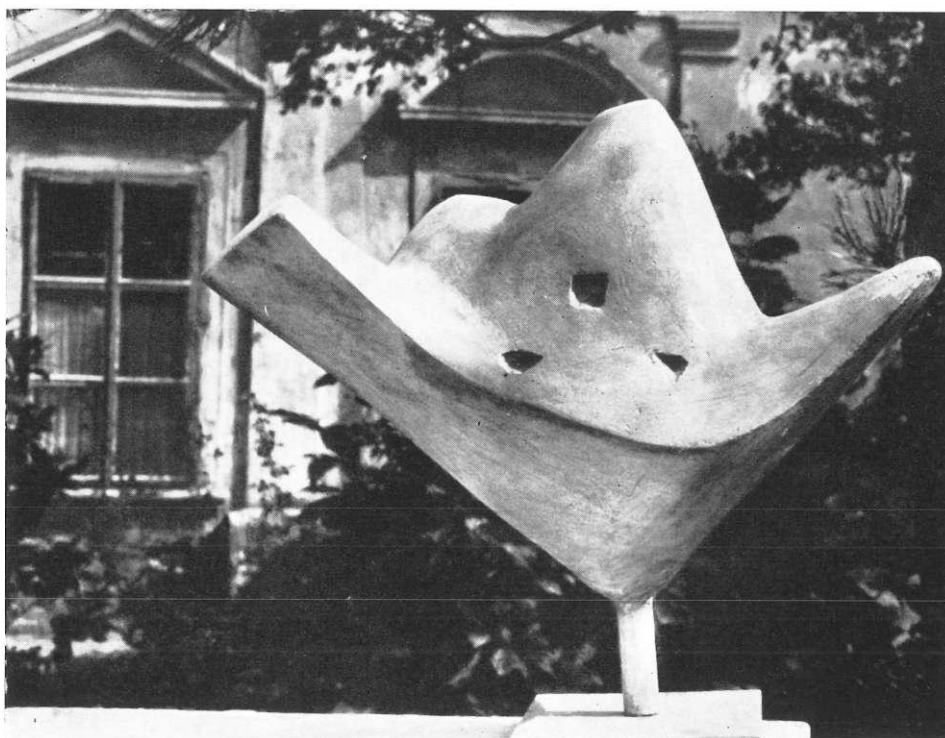
Spretnosti je vraćena nekadašnja cijena. Dopadljivosti ugled (zbog neposredne, pozitivne funkcionalnosti u opesgu neuro-vegetativnog »senzibiliteta«). Oživio je kriterij reprezentativnosti, pa je u ciničkom teatru i opozicija dobila reprezentativce. Kako je sve reprezentativno plativo i kupivo, naročito pogodni neslužbeni prvaci službeno se honoriraju. Time je po drugi put izabrana mitološka varijanta povijesti.

3

Nekoliko godina sijano sjeme nije, dabome, zamrlo ili prepuklo na vijest da se rodio »Exat« — 51. Nastaju tako i nestaju i značajnije i beznačajne stvari, a u tupoj ravnodušnosti sredine i potpunoj gluhoći živi, kao i toliki, Ivan Kožarić. Postaje neprijatno i mučno sretati ovog čovjeka koji je svu svoju energiju uložio u posao od općeg značenja (da bi nas svojim naporom približio našem postojanju); postaje mučno, jer se njegova izopćenost ukazuje kao vid naše odbjegliosti iz sebe, naše g svestranog otuđenja.

Dugo je on, a i danas je mnogima, stranac naše umjetnosti. Po jednostavnoj analogiji strano je i tuđe sve što je nejasno i nepoznato; mrvica dostupnog — naše je. Osnovni dokaz Kožarićeve iskorijenjenosti njegovo je izbivanje iz domaće tradicije. Ali ova rodoljubiva primjedba iziskuje komentar: u našem govoru pojam domaće tradicije — i u kiparstvu i u slikarstvu — obuhvaća





Neobičan projekt, 1960.

Skulptura, 1958.

Čovjek, 1958.

Skulptura, 1958.

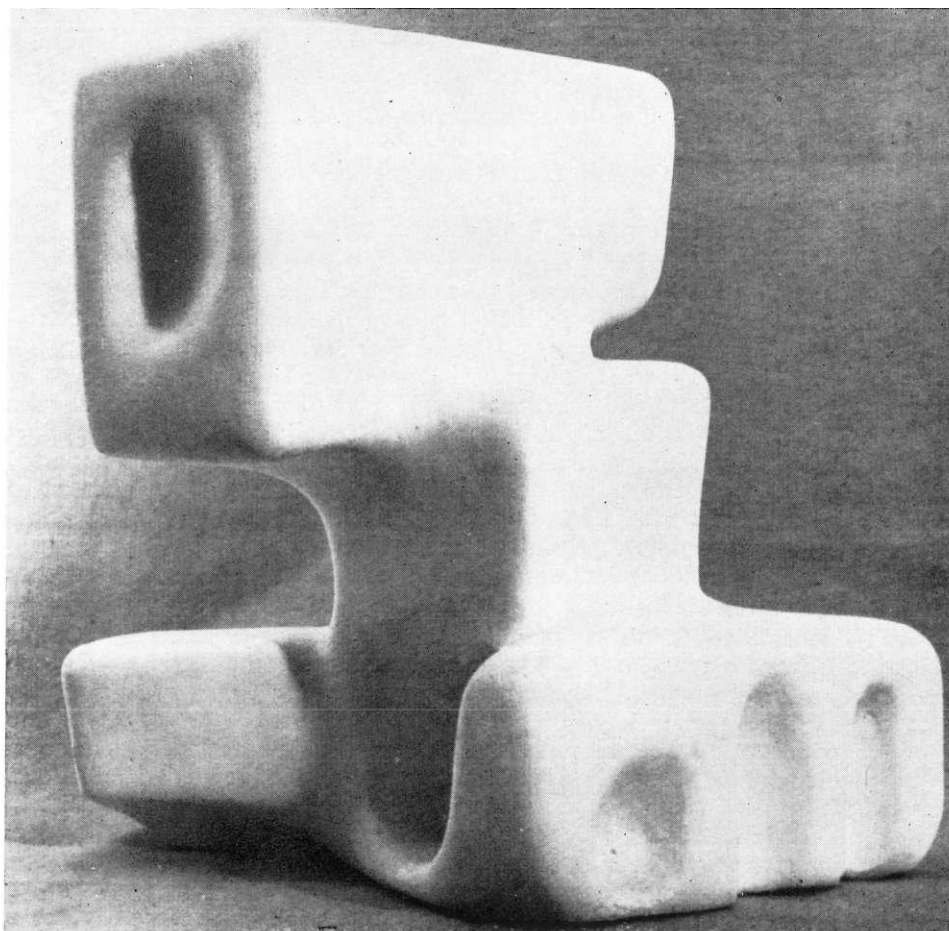
prva četiri decenija XX-og stoljeća, ili, još češće, samo drugi, treći i četvrti decenij. Vjerovatno stoga što su derivati impresionizma, jugendstila, Cézannea, ekspresionizma, nadrealizma i kubizma u jednoj, a Rodina, Maillola, Bourdellea, secesionističkih povijuša i ekspresionističke patetike te Meštrovića (svim tim dotaknutog) u drugoj sferi — determinarali ishodišta te i takve naše tradicije. Iskorijenjeni se Kožarić oslonio na romaničku baštinu čiste, neizvještačene izražajnosti: njegova potreba da progovori »iz komada«, iznutra organiziranom masom, da progovori bez ugladenosti i dekadentnih ornamentalija, stvara realnu osnovicu takva prožimanja. U Kožarićevoj reljefnoj plastici starijeg datuma (»Šest ari zemlje«, nepoznato remek-djelo senjskog »Križnog puta«) srodstvo je ukvireno i figuralnim izrijekom. Na vjetrometini prostora slobodna plastika nije ono što se odlijepilo od zida. Primjerom »Neobičnog projekta« (1960), »Torza« (1955—61) ili »Ekрана« (1961) zid je prestao biti scenom, a postao okosnicom kiparskog pothvata. Stješnjena ploča simbolske brane izborit će skulpturi smisao kote, prostornog jarbola, što se opire nasrtaju neosmišljene praznine, koju tek on okuplja usmjerujući je protiv sebe da bi se do kraja izjasnio svojom opkoljenošću. Istovremeno (od »Globusa«, 1958) nastaju oblici prostora, koji godine 1965. dosižu mistički stupanj cjelovitosti pomirenih antagonističkih smjerenja u praznini. Slikovito bi se, i preslobodno, dalo reći da je ona nadvladala, ali bi, možda, bilo umjesnije pitati je li to kipar s drugačijom usredotočenošću pristupao istoj temi, ili je, naprotiv, istu pažnju poklonio oblikovanju druge misli. Priklonimo se posljednjoj mogućnosti: u djelu Ivana Kožarića najčešće se događa zemlja. Prodorne vizure prostora ostvaruju se naizgled kao mjere odsutnog, nerazgovijetnog svijeta, dok smo istovremeno, sučelice djelu, negativni jednog, a s djelom zajedno i predmetima oko nas negativski fragmenti drugog prostornog kvantuma.

Kožarić je predmetno, objektivno zasnovani, ili jednostavno: napučeni svijet doveo do ruba izrazivosti. Bjelina kola iskazima ruba da bi zraka njihova bivstva udaljila slike i sjećanja na pojedine stvari.

4

Kožarić je u svom izmicanju tradicionalnom shvaćanju tradicije odbacio ideale dopadljivosti, vještine i stila. Odbacivanje stila zapravo treba shvatiti kao odbacivanje vrpčane imobilnosti; kvantitativno, proizvođačko skandiranje on izbje-

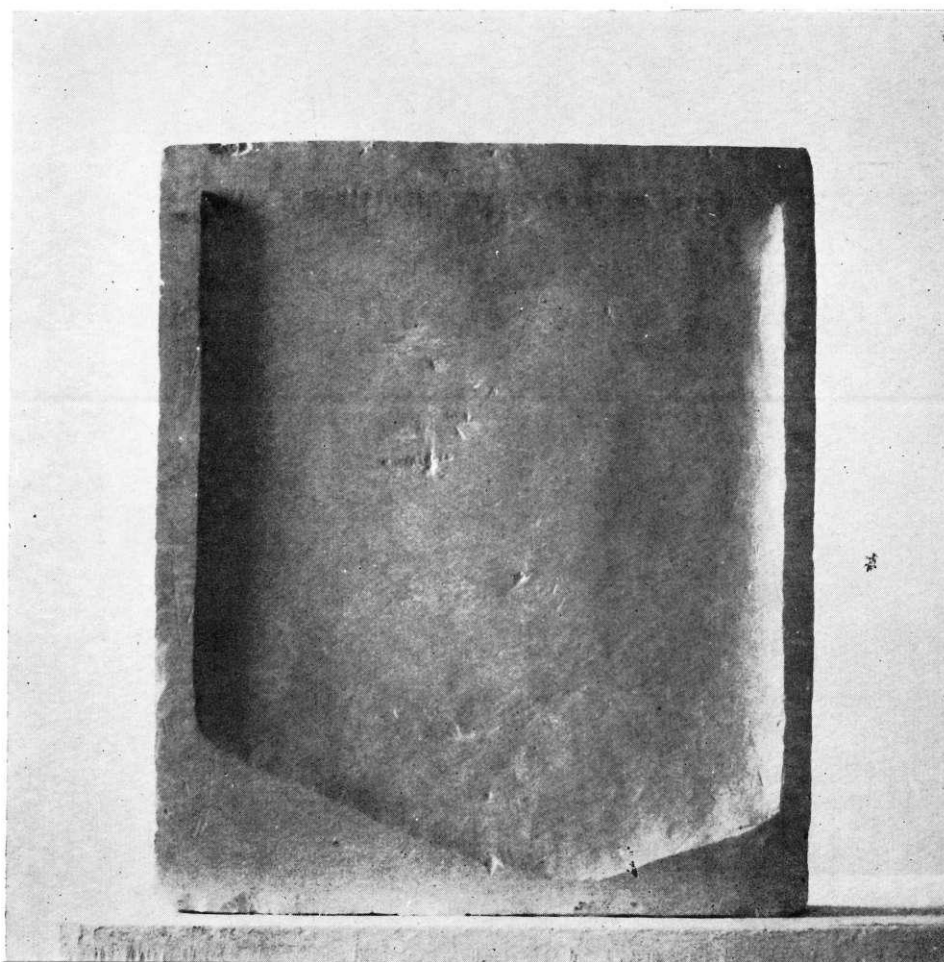




Skulptura, 1962.

Skulptura, 1964.

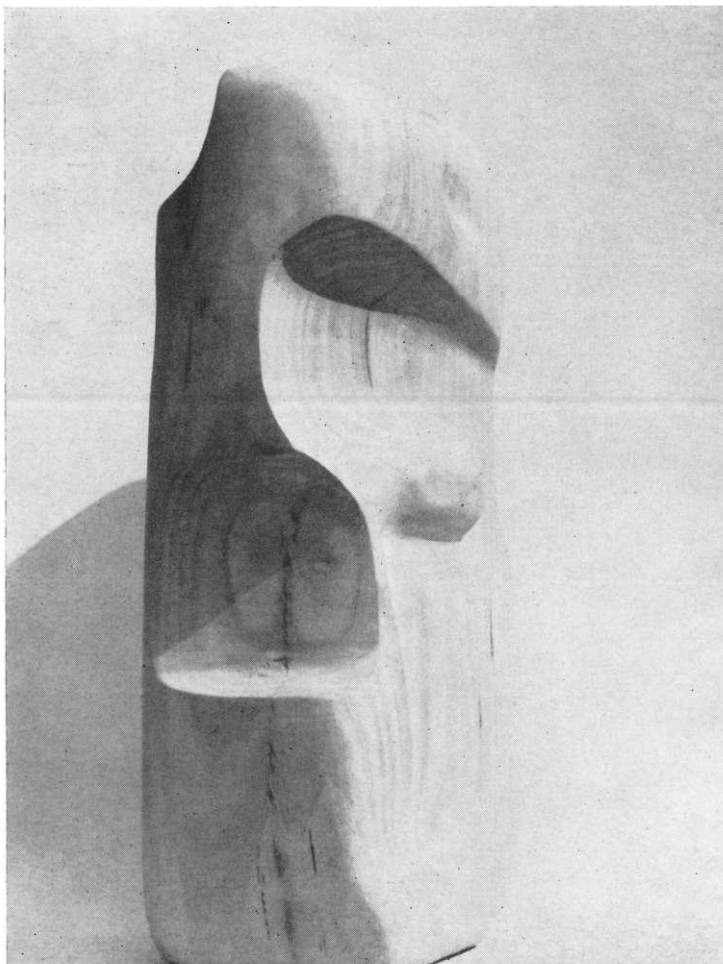
Ekran, 1961.



gava kao tautologiju, a jednako se kloni onog logicističkog načina po kojem je djelo uvijek pravolinijsko kretanje iz premise u posljedicu. Premisa je, baš kao i posljedica, djelo, te dosljedni matematičari umjetnosti, reklo bi se, konstruiraju između tih tačaka jedno p r i v r e m e n o, teorijsko stepenište, a iza druge tačke platformu proizvodnje objektivno osvjedočenih s t v a r i.

U Kožarićevu kiparstvu nikad iskustvo kipara ne prestiže neizvjesnost budućeg djela; ono se ne sakuplja, pa stoga i ne napreduje u progresiji: napredovanje se odvija u s v a k o m pojedinom bloku, u drvu ili sadri za vrijeme preobražaja. Preispitivanje tvoračke snage čini stil Kožarićev: na autentičnoj se povijesnoj okosnici izgradilo ovo svojstvo uzastopnih započinjanja: dok se bori za obris svog djela, Kožarić već razvija protusilu poreknuća, preduhitrujući tako ustrajnost rušilačkih stihija što od pamtivijeka navaljuju na nas. Osjećajući to mrtvo more za sobom, ponekad, bojim se, i pred sobom, on neće dopustiti da bude srušen kao deblo: kad ravnoteža iziđe iz potkopanog trupla da se svali nekoj tuđoj ravnoteži... On nije truplo, i ne dopušta, stvaralac, da ga slijepe sile kušaju; ne zahvaljuje njima svoje iskustvo pada. On ga s t v a r a, on ga u punoj svijesti izaziva, da bi izglednost fizičkog uništenja predusreo duhovnim poniranjem, da bi se o s l o b o d i o s u d b i n e.

Sa dna donosi kipar dvojstvena djela (nalik onoj gredi iz obitelji »Oblika prostora«): previše završena i, ujedno, jedva započeta; otima p r i r o d i ono što joj se, u svakoj prilici, samo vraća. Jer prirodu čovjek ne stvara, nego u njoj sudjeluje, jer ne uništava on prirodu, nego se s njom uništava. Na dnu ljudskog svijeta jest pakao, ali pakao bez scenerije: pakao neostvarivosti, nedovršive muke, dobro poznat i pretkršćanskom dobu: pakao kamena Sizifova, nedohvative okrepe Tantalove; do vječnog ognja i vječne uzaludnosti. Ali kad čovjek ni kaznom bogova, ni voljom Satane poduhvati i iznese svoj kamen, onda je njegov uspjeh u činu, a ne u kamenu. Na vrhu pobijeđene strmine kamen ga samo simbolizira, a ljepota je simbola to veća što je jača naša svijest o n e p r i r o d n o s t i položaja podignutog tereta. Neizvjesnost koja vlada u pogledu njegova fizičkog održanja na tom mjestu ističe napor koji ga je tamo



Skulptura, 1963.

Oblik prostora, 1965.

postavio. I to je tijesno povezano s njegovom suštinom fragmenta prirode, s njim kao kamenom, a ne kipom: to što omogućava da se on i njegova okolina vide kao priroda omogućava, također, sagledavanje neprirodnosti njihova uzajamnog odnosa. Zakoni koji za njih vrijede prirodni su zakoni, a iskustvo sile teže neprestano nas uznemiruje slikama rušenja. Kad se, doista, teret zaljulja i skotrlja, sama će mijena mjesta mijenjati njegov smisao: jer ništa u njemu nije lomljivo i umjetno da bi ga u očekivanom, prirodnom pokretu moglo iznevjeriti i napustiti.

Mjerilo nelomljivosti — u jednoj takvoj kušnji — bilo je Buonarrotiju mjerilo skulpture, i taj ga je kriterij napokon doveo do otvorenog sukoba s vlastitim djelom: da se udovolji kriteriju, trebalo je napasti umjetnost, s uvjerenjem da se napada priroda, a bezizglednost tog položaja očituje se u slutnji da bi pobjedu nad prirodom mogla izvojsiti samo priroda, a ne umjetnost, i da bi takva pobjeda bila suglasje bez poraženog. Odatle najviše djelo stremi najnižem, a dlijeto u samoubilačkom zaokretu siječe udove i razvaljuje mukom isklesane grupe spravljaajući ih za prirodno bivstvovanje.

»Imam osjećaj da će moje najljepše skulpture ostatu u brdima...« govori Meštrović posvajajući, preko skulptura, sva nerastvorena brda, kad mu već nije bilo dano da ih zauzme, da se izravna s prirodom.

Iskustvo dna ne postoji po mjestima na koja će primjeri biti uspravljeni, nego po strmini niz koju će biti vraćeni dnu. Kožarić je bijelu, svjetlosnu gredu (jednu od onih što se bez gubitaka spuštaju niz brijeg) učinio pragom i osloncem novih početaka.

1966.

