

krvavi fašnik vanje radauša

umjetnički paviljon,
zagreb, 9. 4 — 30. 4. 1966.

zdenko rus

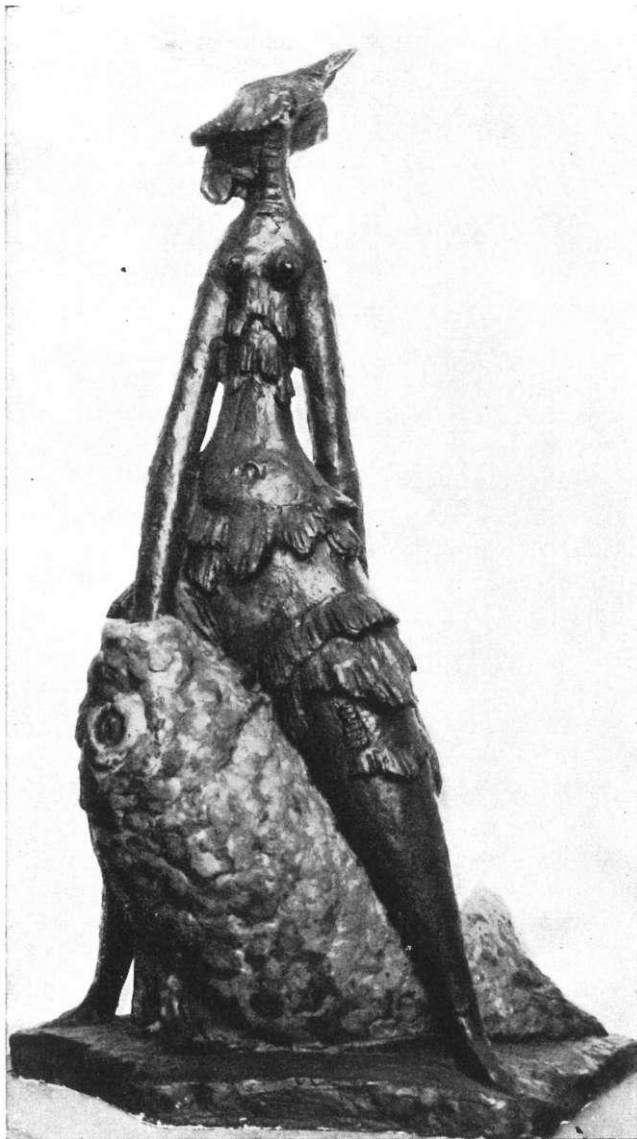
lacije; on vidi tek dodiranjem olovke unutarnju senzaciju, koja nije ni perceptivna ni emocionalna. Zato je »nerazumljivost« oblika potpuno neophodna ako želimo da umjetnik bude potpuno precizan. Najprije Miró, a zatim Matta i Gorky izgradili su svoje slikarstvo na naročitim vizijama koje dolaze iz dubljih slojeva podsvijesti. Zato Gorkyjevo slikarstvo nije plod niti ekspresije kao izraza subjektivnog stanja osjećanja niti nadrealističkih asocijativnih predstava koje, ako su poslužimo psihoanalitičkom terminologijom, dolaze iz relativno površinskog sloja nesvjesnog i koji je Freud nazvao pre-svjesnim, niti vanjske realnosti koja se putem apstrahiranja pretvara u likovnu apstrakciju. To je slikarstvo koje se temelji na čulnim predstavama neodređena oblika i nepreciznih boja, i bio je potreban još samo jedan korak dublje (u slojeve nesvjesnog) da se rodi potpuno neformalno slikarstvo tipa action paintiga, onaj korak koji je učinio, na primjer Pollock. Ali Gorky je ipak korakom u taj prostor. Ako već ne u potpunosti, a ono u sistematskom i konzekventnom putu prema njemu, u anticipaciji. Nekoliko crteža koje smo mogli vidjeti na ovoj izložbi i koji datiraju iz 1945—1947. godine očiti su primjer te anticipacije. Rukopis postaje sve nekontroliraniji, forme stvari postaju

sve nepreciznije. Ostaje univerzalno događanje u nerazmrsivu spletu linija.

Promatrati sada ove crteže u njihovoj vlastitoj nosivosti, izvan uklapanja u koordinate značenja za razvoj suvremene umjetnosti, znači prije svega otkriti onu autentičnost Gorkyjeva stila, onaj naročiti senzibilitet koji se pokazuje u suptilnosti linija i koji, u najboljim trenucima, možda smijemo usporediti s Kleeovim. Ako mjesto senzibilnosti upotrebljavamo riječ poezija, onda je tu naravno riječ o dvije vrste poezije. Slobodnom asocijacijom: Klee je pjesnik vilinskog carstva; Gorky Empedoklova svijeta. Ako je pak Klee slikar slobodne mašte, onda je Gorky slikar psihičke energije. I zaista: u tim naoko besmislenim i uzaludnim, brzim putanjama olovke, isprekidanim, kontinuiranim, zamršenim, koje nenadano opišu kakvu nerazgovjetnu formu, organsku po prirodi, otkrivaju se specifični vitalni ritmovi velike snage, koji po načinu grupiranja i rastvaranja — bolje rečeno, impulzije i repulzije — žive pulsirajućim životom u njegovu čistom stanju. Kao čulna predstava oni su tragovi nerealiziranog vida stvarnosti koji, ako ne počivaju trajno u našoj svijesti, pokatkad izbijaju u snažnu prisutnost i mi onda govorimo o neobjašnjivu misteriju umjetničke mašte.

Potreba da se unutarnje slike duha ne zadrže samo kao mentalne slike nego da se inkarniraju u materiji pretpostavlja nužno problem realizacije koja je objektivacija duha i istovremeno njegova transubjektivacija. To je, ako ne baš tako formuliran, onaj bitni aksiom svake likovne kritike koji, međutim, nije izašao iz glave kritičara, nego iz iskustva umjetnika. Ako se sad neki umjetnik nađe zaprepašten zbog temeljitog nerazumijevanja bogatstva njegovih unutarnjih slika od nekog kritičara, problem je u tome što kritičar ne gleda u umjetnikov duh, nego u njegovo djelo. On ne mora nipošto poznavati umjetnika, pa opet može savršeno (ako je to uopće moguće) poznavati njegovo djelo i steći znanje o njegovoj umjetnosti. Drugim riječima, umjetničko je djelo, već po svojoj prirodi, na neki način odvojeno od njegova tvorca. I još nešto: umjetničko djelo nije tek funkcija nečega, nego je primjereno samome sebi.

Ono što začuđuje kod Radauša, to je odsustvo onog fundamentalnog čina u svakom stvaralaštvu: dovesti djelo njegovoj vlastitoj primjerenosti. Za razliku od, recimo, skulpture jednog Arpa, u kojoj je sadržana strahovita koncentracija jedne unutarnje energije koja je praiskonska i koja u svim dimenzijama sustiže oko promatračeva, Radauševa skulptura topi se poput voska (kakve li nesvjesne koincidencije!) pod pasivnom energijom promatračeva oka i, istovremeno, razlaže se i skrućuje u kristalne slike davno okamenjena svijeta. Upotrijebljena je riječ slika, jer se skulptura izgubila, namjerno se lišavajući



V. Radauš: Žena s ribom, III

svoje biti, u predstavljačkoj funkciji. Istina, skulptura uvijek predstavlja, ali neophodno je da predstavlja i samu sebe. Ako je umjetnost, ona ne može biti tek gola kopija neke unutarnje predodžbe, nego uvijek s t r u k t u r a određena emocionalnog doživljaja ili neke percepcije. Druga je pak stvar kada se ekspresivnost i snaga neke skulpture pobrka s pojmom njene dimenzije ili ekspresivnim značenjem nekog realnog objekta koji nešto simbolizira. I nadalje, crpsti sadržaje iz podsvjesnih dubina i zatim ih automatski projicirati (u ovom slučaju) u v o s a k, ne znači nužno i kreirati skulpturu. A još je manja vjerojatnost na uspjeh ako se radi o simbolizmu koji direktno prenosi predodžbu — kao u Radauša. Kao što se vidi, ovdje se neprestano pokušavalo govoriti o skulpturi, ali bez uspjeha. Može se u svakom slučaju posumnjati u ispravnost ovakva pristupa koji inzistira na jednoj jedinoj stvari: na skulpturi. Međutim, da se krenulo i obrnutim putem zaključak bi bio isti, makar drugačije formuliran. Moglo se naime prodrijeti u smisao Radauševe inzistiranja na direktnim kontaktima sa dubokim slojevima duše. Ali takva umjetnost gotovo je potpuno neprihvatljiva. Ona se može podnositi samo u rijetkim slučajevima; na primjer u ekstremnim fantazijama Boschove, El Grecove i Goyine »lude« faze. No općenito, umjetnik uvijek »obuzdava« svoju viziju dajući joj (»prihvatljivu«) formu i proporciju, zaogrćući je simbolom ili mitom. To je akcija svijesti, nezaobilazna u organiziranom životu svjesne realnosti.