

To su naravno samo neke tačke zanimljivog, bogatog, a zacijelo djelom i diskutabilnog opusa. I naimeće se usporedba sa zagrebačkom situacijom, s Viktorom Kovačićem. Zajednički studij kod Wagnera, zajedničko porijeklo iz austro-ugarske provincije. Plečnik djeluje međutim dugi niz godina u Beču, Kovačić se ubrzo vraća. I ne suočavamo li se sada s paradoksom? Kao da je prekid s direktnim utjecajem središta pomogao Kovačiću da se otkine i od secesije, i djelomično historicizma, te ostvari pionirska djela nečeg zaista novog. Historicizam je, bar u provincialnim sredinama, čini se, pravilo na početku stoljeća. I Plečnik i Kovačić nastoje ostvariti »nove«, iako historijski evokativne oblike; iza njihovih fasada stoji realno uvažavanje funkcije. Zagrebačka je »Burza« izvanredan spomenik takve arhitekture. Kritizirati je isključivo kao rezultat »preživjelog historicizma« ne pogoda bit problema. Bespredmetno je kalkulirati što bi se desilo da Kovačića nije prekinula smrt, no usporedba Plečnikova i Kovačićevog opusa do smrti ovog posljednjeg ukazuje na različite tendencije. Ima sličnih karakteristika — treba usporediti Plečnikove zahvate u historijske ambijente s Kovačićevim natječajnim radovima za regulaciju Kaptola da se zapazi vrlo blizak stav prema kreiranju »novih« formi, u biti nastavak Gurlitove ideje o ulozi stvaraoca u historijskom ambijentu. Kod obojice, nadalje, postoji moment pročišćenja. Ali, dok je Kovačić pokazao težnju da tim putem nastavi (nakon kuće Frank, kuća Slaveks 1920, te kuća na Trgu žrtava fašizma 3), Plečnik se zatvorio u svoj apstraktni svijet »ljepote«. Kovačić se nije stigao do kraja saživjeti sa Zagrebom niti je počeo školu u punom smislu riječi. Plečnik je prisutan u Ljubljani kao aktivni stvaralač i pedagog gotovo pola stoljeća. Njegova smrt bila je prava narodna žalost. Stoga se i osjetio pritisak Plečnika na mlade snage slovenske arhitekture. Naslijedili su, možda ne uvi-

jeck pozitivnu, »slobodu« kao i niz detalja — grafički raster fasada, plastičke elemente krovova, ideju vijenca, traženje dekora (npr. E. Mihevc, Zgrada Impexa u Ljubljani 1953/55, S. Kristl, Stambeni blok, Velenje 1960/63, E. Medvešček, Hotel Lev 1961/63, E. Koželj, Zgrada Agroprogresa, Ljubljana 1966—1967).

Opusi arhitekata, pravih stvaralača, s kraja prošlog i početka našeg stoljeća često su kontradiktorni, puni iznenadenja i obrata. Neki su iz secesionističkih voda — kao Hoffmann i Van de Velde — zaplovili put funkcionalizma. Neki, poput Plečnika, nisu. Vjerljivo su i teoretske borbe vođene u toku cijelog 19. stoljeća oko položaja i značenja arhitekture, kao i osobni afiniteti, odlučivali o stavu pojedinih talenata. Plečniku ni Kovačiću ne možemo nikako poreći želju za stvaranjem. Traženjem odgovora na ispučali, epigonski klasicizam 19. stoljeća. U svakom slučaju potreban je oprez pri ocjenjivanju takvih opusa. Nagli obrati često izazivaju pretjerane valorizacije, ali se treba čuvati i krutog evolucionizma. Zanimljive su to pojave naših umjetnika — kipara i slikara 20. stoljeća — koji su, iako ne u prvim redovima pokreta moderne umjetnosti, ostvarili nesumnjivo kvalitetne i posebne varijante modernog izraza. U tom okviru trebat će, čini se, proučavati i neke pojave naše arhitekture do drugoga svjetskog rata, u tom smislu stvarati sudove i o arhitekturi Plečnika i Kovačića.

ordan petlevski

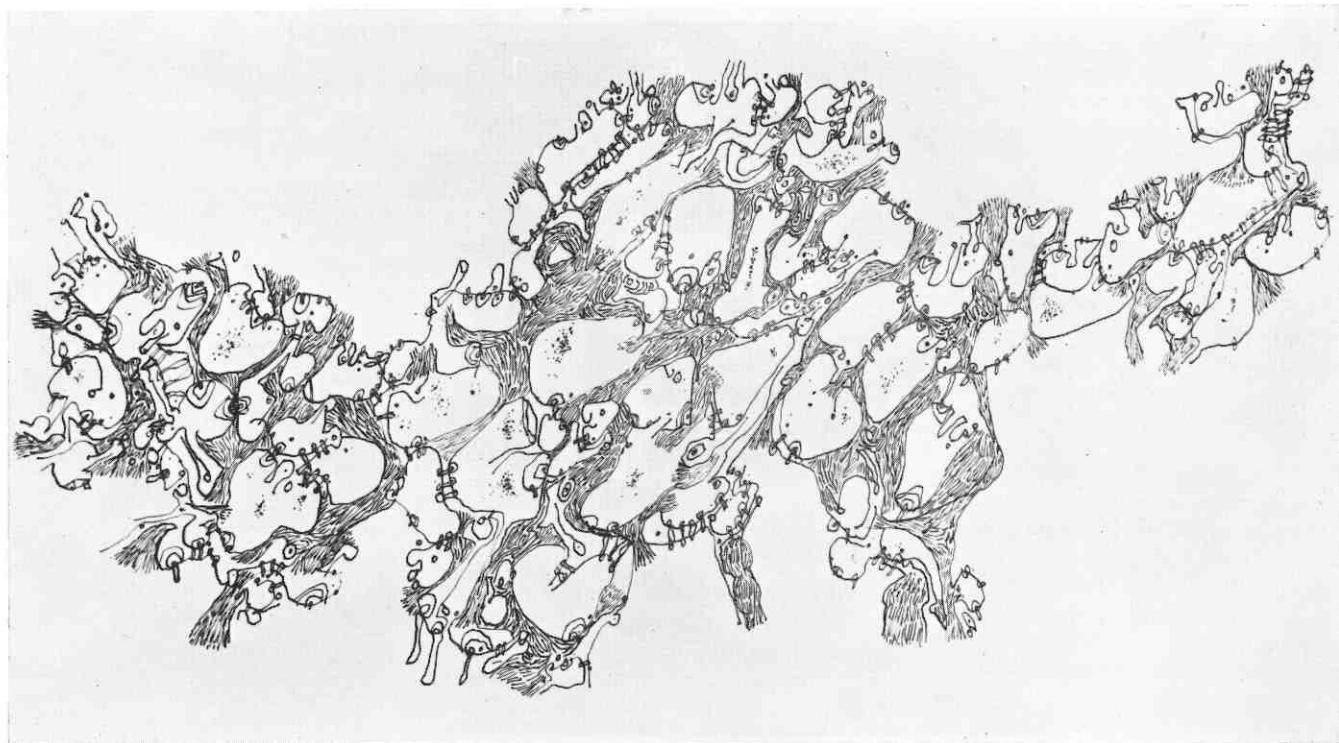
crteži: 1955/1968

**mala galerija
sarajevo**
16. 5/6. 6. 1968.

igor zidić

Ako jedinka u svome razvoju ubrzano ponavlja put razvoja vrste onda mijene Petletvskog u vremenu i mijene vremena u Petlevskome istovremeno zrcale jedan opći zakon i više posebnih načina njegova potvrđenja.

Od početaka formiranja oduća jedinka ide prema sebi samoj: u začetku je velik dio budućih dimenzija nje same iako nje same još uvijek nema. Prerano prekinuta u tom pokretu prisebljavanja ona može iskazati tek malo od sebe buduće: nesazrelu svoju jedinost, a što manje sebe — to više vrste. Buduća se jedinka tada predstavlja kao pretpostavka koje će neispunjeno nadoknaditi punoča općih svojstava. Privikavamo se na dinamičku ravnotežu općeg i pojedinačnog: nema jedinke bez vrste ni vrste bez jedinki. A da bi jedinka bila — da bi, prema tome, i vrsta i n concrete bila — potrebno je da se razrijedi inventar teorijskog primjera (jedinke) određene vrste, da se vrsta i opće ustegnu ostavlja-



jući mesta jedinki i posebnoće. Samo uobičajena jedinka utjelovljuje u sebi vrstu: embrij nije bliži pojmu čovjeka u opće nego neki (pojedini) čovjek, premda je embrionalno stanje trenutak u razvoju svakog čovjeka (dakle: i svih ljudi) i premda je embriju embriju više nalik nego čovjek čovjeku. Prve značajke vrste pojavljuju se prije prvih značajki individualnosti ali se posljednje značajke vrste pojavljuju tek s posljednjim značajkama individualnosti. Iz toga slijedi da ništa što nema sebe ne može imati ni druge: jedino ono što i samo postoji može postojati s drugima. Posebnost je funkcija općenitosti, jedinka je funkcija vrste. Što nije izborilo svoju jedinost nije se imalo gdje ni dogoditi: nije se, kažemo, ni dogodilo. Vrstom postoji samo pomišljajna, prosječna, statistička jedinka, statistički model matematski idealnog tj. prosječnog primjerka, koji u svakom svom dijelu predstavlja računsko opće mje-

sto svih istih dijelova svih jedinki vrste. Otklon koji neka jedinka čini u odnosu na standardne mjere svoje vrste poprište je njene specifične egzistencije. (Čini se, da nije neophodno objašnjavati što nam ovdje znači vrsta. Temeljne su determinante: umjetnost (slikarstva) u užem smislu: tradicija, predodžbene konvencije, tehnika, morfologija...; nacionalna povijest u širem smislu, politički, kulturni i gospodarski činitelji u određenoj sredini i u određeno vrijeme; komparativna povijest umjetnosti stranjana ideja, seobe oblika; opća povijest i opća povijest umjetnosti (slikarstva) kao povijest opće relevantnih tokova pojedinih parcijalnih povjesnic.)

Za neslikara slikarstvo je vrsta, za slikara (termin identifikacije sa drugima koji to također jesu) vrste su čak i stilovi, pokreti, programi: estetska, moralna i druga uposebljenja. Odrediti se jednim znači odrediti se i prema drugima.

Oština posebnosti određuje broj i prirodu relacija s drugim posebnostima u svojoj i drugim vrstama.

U prvim je crtežima (1954/55) Petlevski mlad sa mlađom Grčkom: jasnovid i pun konstruktivna mara: predočen iznosima i ni jednom slutnjom. U isto vrijeme on je i moderno materijalno. Obris je tijelo: figure tih crteža teške, zbrojene, homersko trudbeničke kao u Fernanda Légera: crtač je graditelj, zidar i drugar — nije intravenozni ronilac, nije psiholog. Petlevski tada ne produbljuje i ne otvara svijet; možda ga proširuje, zasigurno umnožava. Djela su re-prezentacije.

Od 1956. godine to ni njemu nije dovoljno: konstruktivistički polet preduhitruje stvarnost jer preduhitruje stvari. Kubističke strukture toga vremena ustoličuju praktički meta-stvari, meta-objekte predlažući zapravo iluzionističko konkretiziranje (uprostorenje) prostorno nestvarnih građevina intuirice.

Kubizam kao ruševna antika: red krhotina stvari. Razlozi statičke uvjerljivosti određuju ustroj cjeline, a ne svrha ili značenje predmeta. U ovome je (uvjetnom) kubizmu predmet dezintegriran: Petlevski integrira raznorodno u sliku novog predmeta koji jest sama pred-metnutost. Tako indirektno proširuje pojam predmeta na (voljni) znak i (nesvjesni) trag. Stolovi više ne moraju pridržavati tanjure pune različitih znakova: volja ili podsvijest bit će oslonište i jesu stvaran, u obje prilike, individualno dimenzioniran prostor.

Godine 1957. i 1958. vratila se visina i dubina, ustalio s nadrealizmom okomit prostor pada: patetična polarizacija vrijednosti i značenja i, u isti mah, krajnje tačke novog simbolskog rječnika. Polovi ovoga prostora psihološke su konkretizacije, pa bismo mogli reći da visina i dubina, da vrh i dno napijanju ili zagrađuju prostor nadrealnog, a ne nebo i zemlja.

Poslije se u njegovu slikarstvu položaj tih polova mijenja: gubio se, vraćao, ponovo gubio okomiti prostor. Gubila se mogućnost očitovanja pada, stanjivali se labirinti praznine, gubila se oštRNA znakova koje je prestala tesati brzina rušenja. Linearno, žestoko gibanje zamjenit će vrtložna, spora kretanja, gdje-gdje lebdenja. Prostor se ne strmolagavljuje nego liježe: nije okomit nego je vodoravan. Polovi nisu jednako daleki, nisu oba »tamo«: jedan je »ovdje«, ispred, iluzijom primaknut; drugi je »tamo«, otraga, iluzijom udaljen: pojavljuje se »bližes (sažeci) i »dalje« (osnova). Na kraju će se Petlevski vratiti okomitom prostoru polariziranom na vrh i dno. Smjer događanja u tome prostoru bit će izvrnut: ne za pad nego za uzrast, građenjem od osnovice.

Za svih tih mijena nadrealistička se komponenta nikad nije posve zamenjula. Mijenjala se, međutim, i ona zajedno s ostalim: od paranojičkih prostornih bunara do hipnagogički ogoljelih krhotina (stva-

ri, događaja). U crtežima je nadrealistička vokacija ostavila još dužle tragove: materijalno jednostavniji oni su lakoćom i brzinom pera bolje hvatali naloge podsvjesnog: »materija« je bila u peru, bjelina papira već je širila polje odmaknutog, ekran hipnagogičkih predstava. Ikonografski inventar tvorili su simboli dovršene propasti organskog svijeta (1960, 1961: fantastični oblici koštanih skeleta jarbola u odbjeglome mesu) i na drugoj strani, simboli primarne biološke aktivnosti: širenja i stezanja tkiva, razmnožavanja disanjem. Prvi su bili individualizirani, drugi bezlični, množinski simboli. Možda je zanimljivo primijetiti da je u tom svijetu prestanak biološke aktivnosti, da je smrt bila persona, a da je, na protiv, biološka aktivnost, da je rađanje bilo anonimno. Tako je i u njegovoj (nesvjesnoj) interpretaciji biogenetskog zakona život počeo s općim, a završio s posebnim, počeo s nekim značajkama vrste, završio individualnim oblikom.

Ni jedno značajno djelo ne živi izvan sredstava kojima je stvoreno, ne prikazuje sredstva koja su upotrijebljena tako kako jesu, a mogla bi biti i drukčije. U Petlevskoga nema ničega što ne bi bilo podložno temeljnomy iskazu tjeskobe i neprestane borbe života i smrti. Ni alat ne može izbjegći metaforičku funkciju pa kada, odupirući se bjelinu, apsorpcionoj snazi ništavila, Petlevski ne nacrtava nego ugravira svoj crtež u papir vidimo da se noxtima svojih pera on simbolički i stvarno ukopao u duboku i simboličku svjetsku bjelinu svog tankog i stvarnog papira.

germain bazin barok i rokoko

jugoslavija, beograd 1966.

vladimir marković

Svaki ozbiljniji pokušaj koncipiranja slike jedne umjetničke epohe pretpostavlja jasnoću pristupa i unutrašnju cjevitost metode. On ne može obuhvatiti svu višedimenzionalnost cjeline koju razmatra, jer prepostavka je svake naučne metode usmjeravanje onim pojавama i problemima koji se čine temeljni i najkarakterističniji — dakako, svaki put iz jedne druge perspektive sagledavanja. Tako, razmjerno namjeri, manje značajni poticaji, načini, pa i dijelovi vremensko-prostornog postojanja uvijek reljefne cjelokupnosti bit će prikriveni: umjetničko djelo može se tumačiti i kao društveni čin i kao neponovljiv iskaz psihičkih snaga pojedinca, i kao predmet određene društvene namjene i značenja, i kao ogoljela činjenica izdvojena iz vlastitih izvora sa svojom immanentnom vrijednošću, i kao sva ta ovdje namjene izabrana njegova moguća značenja koja su mu nesumnjivo svojstvena, iako često kao suprotnosti koje izmiču konačnom sudu. Ipak, objašnjenje umjetničkog djeła u sklopu određene društvene strukture omogućuje isticanje ujeta njegova postojanja, a tako i