

NEZAUSTAVLJIVI POVRATAK U ŽIVO POSTOJANJE

(o slikama maksa sedeja mlade)

Nije prošlo ni pola decenije od smrti Riharda Jakopiča, slovenačkog slikarskog genija, koji je prvi od slikara u ovoj zemlji svjesno izražavao kosmičku dimenzionalnost i voluminoznost svog likovnog doživljaja postojanja u neprestanom kretanju zemlje, boja, svetlosti, senke, vazduha, otvorenosti i stežnosti asimiliranja i menjanja, napetosti i dinamičnosti materije, odumiranja i klijanja u njoj — a slovenačko slikarstvo je doživelo svoje do sada najveće samoizdajstvo i samoponiženje. Socrealističko slikanje odricalo je osnovnu polaznu tačku, fundamentalni izraz likovnosti — slikarsko doživljavanje i ispovedanje sveta; onog trenutka kad je likovni izraz zamienilo sa prividno idejno naglašenom literarnom direktnošću, literarnom žurnalističkom parolom, izgubilo je svaku slikarsku ideju, postalo je, dakle, neizbežno nelikovno slikarstvo, bezidejno slikarstvo, obojena, i figurativna reč, a ne slika koja treba da se otvori gledaocu i da ga likovno i doživljajno angažuje.

Ovo surovo i teško iskustvo bilo je možda čak i potrebno i svakako je imalo u određenom smislu pozitivne likovne idejno estetske posledice. U izražajnom likovnom oblikovnom pogledu slovenačka umetnost se narednih godina neobično brzo, živo, gorljivo otvorila modernim svetskim likovno izražajnim inicijativama; došle su bezmalo sve avangardne a i ekstremne tehnike, načini obrade materijala, stilski prosedei i formalne karakteristike. Posle prve spoljne, grube raskoši sa novina se odmah počela da izdvaja druga strana pojave, njena idejna, likovno ispovedna manifestacija.

Umetnik je počeo da protestuje, da se bori ili pak da se spasava od birokratskog ontološkog razbaštinjenja. Umetnik je počeo kritički da posmatra svet u kojem živi, društvo i njegove odnose, počeo je da traži sebe i svoje mesto, svoju individualnost. Starija generacija slikara u pretežno meri se, u svom daljem putu, oslonila na vlastito delo, nastalo već pre rata, obogatila se samo novim slikarskim dostignućima i njeni motivi dobili su sada novu sadržinu, nove emocionalne tonove, druge ispovedne poente. *Kurenti* France Miheliča, na primer, koji su pre rata bili izraziti nosioci realističko socijalnog protesta, postali su 1948. nešto sasvim novo, već gotovo nadrealistički zasnovana groteskna vizija zbrke, potpunog nasilja, očajanja, besperspektivnosti, opšteg raspada ontoloških i drugih vrednosti. Odatle je za ovog umetnika, koji je uopšte najdalje otišao u tom razdoblju, u formalnom i ispovednom pogledu, bio samo još korak do nadrealističkih vizija raspadanja, gnjileži, truljenja sveta, do groteskne slika tragi-komičnih huba, malih čudovišta, simboličnih životinja koje jure prostorom između neprekidnog nasilja i ujedno bekstva, u potpunom uništenju vrednosti i odnosa, u desocijalizovanom, ontološki otuđenom društvu. To je bila kritički angažovana, humanistički borbena i u društvu fundirana umetnost.

Deo umetnika starije generacije išao je drugim putem, putem uzmicanja, bekstva u neki svoj, intimni, neprikosnoveni, privatni svet, u kojem je još mogla da vredi fikcija ljudske individualnosti, neprikosnovenosti i nekih „večnih“, izrazito sentimentalno fundiranih vrednosti i odnosa. Groteskno konfuzni autoportreti, usamljene devojčice prestrašeni, velikih konfuznih očiju, na primer, Gabrijela Stupice; izrazito socijalno obojeni predratni enterijeri i porodične kompozicije Meksima Sedeja st. izgubile su

socijalnu poentu i pokušavaju da otkriju neku zatvorenu, u sebi završenu i štafki stvorenu porodičnu harmoničnost, osećajnu toplinu, privatnu, pred svetom po vučenu ličnu individualnost. Tim putem išli su i neki slikari mlađe generacije koji su pokušavali da nadju ili spasu individualnost u enterijeru intimnosti, povučenošću u svoj maleni svet malih do mačić stvari, tako, na primer, Slana u ranijoj fazi, delimično Šuštaršič i drugi. Nije beznačajno ako napomenemo da to slikarstvo govori mračnim, tamnim tonovima, odnosno mrtvim, ubijenim bojama iz kojih ne zrači svetlost, dinamika, energija i tako izaziva neka mučna, patnička, defanzivna, pesimistička osećanja. Vremenom su ti enterijeri intimnosti počeli da se pune predmetima — i postajali sve prazniji: ljudi i predmeti izjednačili su se na istom stepenu predmetnosti i otuđenosti, izgubljenosti i besperspektivnosti. To je svet mrtvih stvari, svet mrtvih, gluvih, nestvaralačkih odnosa, bez osećajnosti, bezvolnosti, svet idealizacije savremenog čoveka: *Čovek kod kuće* (1956) F. Slane čeka, iznemoglo zagnjuren u neaktivnost, članovi porodice *Kod stola* (1956) M. Sedeja st. rezignirano su zagledani svako u sebe, *Dete sa igračkama* (1956) G. Stupice apatično je prestravljena stvar među raspoređenim stvarima i — jedan od najsnažnijih umetničkih vrhunaca slovenačkog posleratnog slikarstva. *Piljvarica* (1957) G. Stupice ima sa svetom i stvarima poslovan odnos, oštro bezosećajan i među komunikativno poslovno uređenim stvarima je poslovna stvar; i takva strast kao što je erotika ostaje mrtva, zatvorena i nemoćna da stvori dinamiku odnosa — na pr. nadrealistički komponovane i ekspresionistički ispovedne slike M. Šuštaršiča iz 1955. i 56. god. (*Kod stola*, *Enterijer u eksterijeru*).

Tu, otkrivanju besperspektivnosti i opredmećenosti postojanja i društvenih odnosa s intimističkom umetnošću susreće se treći put, naizgled najnapredniji, odnosno bar formalno revolucionaran, kojem nije nedostajalo žive boje, izabrao ga je deo starijih i pretežan deo mlađih slikara. Put koji je u pretežnoj meri očajavao na površini pojave ili čak iskorišćavao samo formalno tehničko savatorstvo za sasvim literarnu sadržinu ili improvizaciju ili modernističku interpretaciju tradicionalističkih motiva i često čak samo u tehnicističke dekorativne svrhe. Za većinu umetnika to su bili samo periodi eksperimentisanja i formalnog traženja, a vremenom je ispod sloja eksperimentisanja počelo da izbija na površinu i u gledaoca dosta jedinstveno osećanje praznine — uprkos punoći i završenosti kompozicije, neutaživosti — uprkos racionalnom, matematski zamišljenju upotrebi efektnih estetskih likovnih sredstava, proizvoljnosti i izmišljenosti — uprkos deklarisanju literarnoj i često na tradiciju namigujućoj sadržini. To je slikarski, znači s odličnom upotrebom formalnih slikarskih elemenata, izlet u literaturu. Ciklus *Istarskih motiva* i *Kraških žena* Rika Debenjaka, oko 1956. godine, i još kasnije ciklus *Košnica* (Panjske končnice) predstavljaju, na primer, ako Debenjaka uzmemo kao

por prema toj datosti i počinje da se ispoljava novi doživljajni odnos prema svetu, prema društvu. To još uvek nije socijalizovana, društveno angažovana umetnost, mada hoće takva da izgleda. Ne naglašava svoju ontološku i socijalnu individualnost iz samoodbrambenih pobuda ili iz saznanja svog samotničkog postojanja, nego hoće da bude individualnost u društvenoj komunikativnosti, tehnički je socijalna, tehnički komunikativna; spolja, deklarativno i literarno pokušava da se podrušti time što obnavlja neke tradicionalne društvene motive, pokušava da ostvari vid vezanosti za tradiciju, i to pomoću nove tehnike, novog materijala. To nije umetnost koja se angažuje u društvu, znači sa gledaocem, nužnošću predanosti i borbe, nego komunicira sa društvom (gledaocem) na bazi liberalističkog slobodnog izbora, znači svidjanja i ugodnosti, efekta i efektivnosti, bestrasne, racionalističke dopadljivosti. Tradicija je ovdg samo zbog dopadljivosti a ne unutarnje, ispovedne funkcije; ovu literarnu deklarativnost demantuje poslovni, liberalistički, hladni i bezlični racionalno traženi komunikativni odnos, koji je pristajanje na datost.

Onog trenutka kad umetnost pristane na datost, oslobodjena je svake vezanosti za revolucionarne, stvaralačke odnose, odlučuje se za slobodan izbor, u krajnjoj konzekvenci za nihilističku individualnost, stvaranje svojih svetova, proizvoljnih odnosa, proizvoljnih fantazijski dopadljivih dejstava. Od fiktivno literarne tradicije — ako opet uzmemo kao primer slikarstvo Rika Debenjaka* — samo je korak do mikroskopske naturalističke apstrakcije slika *Tragovi na malteru* (1961), na kojima umetnik boja obradjuje i iz likovnih, kompozicijskih (u odnosu na boju), te tehničkih, materijalno oblikovnih pobuda istražuje datost i njene formalno likovne odnose; a u to proizvoljno projicira proizvoljne apstraktne likovno dekorativne fantazijske predstave koje su vezane samo za dopadljiv, formalno likovni efekat. Kao izraz vremena i prostora takva umetnost je izrazito tehnokratska, opredmećena, ontološki besperspektivna, koja ustanovljuje samo tehničku komunikativnost predmetne pojavnosti sveta.

Ali određeni deo slovenačkih likovnih umetnika ipak se ozbiljno i predano trudi da socijalizuje svoju umetničku ispovest, da probije predmetnu, odnosno tehničko komunikativnu datost svoje individualne usamljenosti; a to pokušava funkcionalnim uključivanjem tradicije. Istinska, nejasna i bolećiva nostalgija zemlje, nestajanja i prolaženja, koja diše iz *Mrtvog doma*, *Mračnog mlina*, *Brda* i *Sušara* (1961) Franca Slane, svakako je plod funkcionalnog uključivanja likovne patine, ispovedno funkcionalne upotrebe elemenata tradicije. Gledačeva rezonanca svakako je snažnija, dublja, istinskija od njegove više površinske, literarnu likovne komunikativnosti sa apstraktnim platnima koja se sazdržiški-literarno, deklarativno vezuju na pr. za impresionističku tradiciju pejzaža (recimo neke Kregareve apstrakcije sa literarno određenom u suštini još uvek impresionistički pejzažnom motivikom).

Težnja da se umetnost socijalizuje, stvaralački i revolucionarno aktivira, ontološki otvori i društveno problemski angažuje postaje poslednjih godina sve snažnija, posebno kod mlađe generacije slovenačkih likovnih umetnika (Bernik u ranijoj fazi, Boljka, Tršar i drugi). Jedan od tih pokušaja je i slikarstvo *Maksa Sedeja mladjeg***.

Umetnost ovog mladog slikara je u svojim najzrelim ostvarenjima po ispovedno doživljajnoj strani izrazito društveno dinamična, aktivna, revolucionarno angažovana, a po formalno likovnoj strani već neobično dovršena i izvorna. To je doživljajno nadrealistički zamišljena, a likovno dosledna apstraktna umetnost koja se ispoveda isključivo čistim likovnim kompozicijskim sredstvima boje. Ne obavezuje gledaoca da sa njom komunicira pomoću neke književno date sadržine ili ideje, nego hoće da ga angažuje, ubedi i uključi u svoje likovno formirano osećanje, doživljaj, dinamiku i raspoloženje. Dozvoljava mu da ako hoće sam oformi predstavu materije, zemaljskog tkiva ili fantastičnog podzemlja, nebeskih fantazija sunčevih zalazaka ili stravičnih kumulusnih formacija, čudovišnih mikro i makrokosmosa, mučnih snovnih prividjenja, surovog i ponovo nežnog klijanja ili raspadanja, smrti i tajanstvenog rođenja neizmernih prostranstava i

tela mikrokosmosa i vasiono — no gledalac uprkos toj slobodi nehotice i nužno ostaje u jedinstvenom atmosfernom, dinamičnom, doživljajno ispovednom mediju stvaraočeve idejno estetske umetničke angažovanosti.

To nisu slike koje samo posreduju neku datost, u njoj konstatuju komunikativne, tehničke odnose, nego je to dinamično, svesnno i buntovno menjanje datosti. Pomoću isključivo likovnog izraza govore ove slike sad o fantastičnim, divlje neukrotivim i neuništivim žarištima energije koja se raspaljuje kroz materiju i giba je preko prostora u odnosima što se neprestano menjaju; sad o sitnim, surovo neumoljivim i neizgladljivim jezgriama koja zaustavljaju razlaganje i zahtevaju radjanje novih oblika, novih svetova; sad o stravičnim eksplozijama svetova, raspadanju koje već iz vlastite razbijenosti radja novo stvaranje, čistih, nesno rastućih formi; sad o tamnoj sjaju koji zahvata sve veće volumene i dimenzije svojom dinamikom što se realizuje, ljubavljaju ili mržnjom; sad o tami koja raste iz dubina i krije u sebi nesvatljive, a stravično i neizbežno prisutne snage koje menjaju same deliće oblika. To je ispovest i akcija koja se napaja vlastitom svetlošću, sama u sebi nastaje i ponovo nestaje, rađa se u novoj i novoj smrti. To je slikarstvo koje socijalizuje gledaoca, podruštvljuje ga, jer od njega zahteva akciju, angažovanost, jer ga primorava na saznavanje neprestano aktivnog sastvaranja, saučestvovanja, sadoživljajnosti — živog postojanja u kretanju, kosmički osećajnom kretanju menjanja, ontološke i socijalno-revolucionarne akcije.

Slikarstvo Maksa Sedeja ml. otvara gledaocu mogućnost postojanja, perspektivu realizovanja, nužnost odluke i aktivnosti u datosti koja se neprestano menja, mogućnost menjanja, vlastitog osvetljavanja i presijavanja te datosti; kao takvo ono je u metnička ispovest i socijalno-umetnička revoluciona akcija savremenika.

Veno TAUFER

Sa slovenačkog prevoda
Dejan POZNAVNIC

* Potrebno je naglasiti da ovaj tekst nema cilj da bilo kako i bilo kog slovenačkog slikara likovno ocenjuje. U želji da što sažetije i jasnije utvrdim isključivo društvenu razvojnu liniju u njenim nastupšijim i najznačajnijim potezima spominjem samo neke slikare i to kao pojave fenomene, kao ilustraciju. Zato i ne pominjem mnoge koje bih, po likovno umetničkim kvalitetima, morao da spomenem.
** Rođen je 1935. godine u Ljubljani gde je završio gimnaziju i grafičku školu (1956) te dobio temeljno likovno obrazovanje u Očevom ateljeu. Samostalne izložbe: Kranj (maj 1961), Novi Sad (Salon Tribine mladih, mart 1962).

maks sedeja mladji

kompozicija VII, 1961

