

Tonko
Maroević

Iskustvo prije oblika

Milena Lah. Retrospektivna izložba, Moderna galerija, Zagreb,
18. studeni – 14. prosinca 2014.

AUTOR IZLOŽBE Branko Franceschi

Nekoliko je razloga da djelo Milene Lah nije lako okupiti i predstaviti, a možda ima isto toliko teškoća da se dođe do cjelovita interpretativnog uvida i zadovoljavajućeg vrijednosnog suda. Njezin je opus, kroz pola stoljeća djelovanja, doživio toliko morfoloških oscilacija i tehničkih varijacija, podijeljen na samostalna kiparska ostvarenja i kumulativne, ambijentalne cikluse, te raspršen na niz strana i lokacija tako da ga je gotovo nemoguće svesti na zajednički nazivnik. I recepcija njezinih djela bila je vrlo raznolika i neujednačena, “između obožavanja i ignoriranja” – kako to kaže priređivač retrospektivne izložbe Branko Franceschi.

Razumije se da je priređivač pristupio opusu Milene Lah s opravdanom znatiželjom i povjerenjem, dapače sa svježom kako je riječ o iznimnom djelu u netipičnim, nekonvencionalnim (i često čak, zbog dimenzija i materijala, situiranja i okolnosti, ugroženim) ostvarenjima, pa je uvodni dio svojega teksta iskoristio kao pledoaje da se što više pažnje posveti čuvanju i obnovi njezinih radova spomeničke, memorijalne, evokativne naravi, razasutih po mnogim otvorenim prostorima, te da se evidentira i dokumentira njezina ustrajna prisutnost na brojnim kiparskim simpozijima u zemlji i inozemstvu, jer jedino takvom cjelinom možemo doći do nalaženja specifičnosti i istaknuta položaja umjetnice u kontekstu nacionalnog i općeg kiparskog izraza. Studija je sustavno popratila glavne etape kiparičina stvaralaštva, a postav izložbe je



↑ Skulptura iz ciklusa *Galebi*, 1966. – 1967.,
FOTO: Goran Vranić

udomio karakteristične izdvojene radove i glavne ambijentalne cjeline, dok je o sudjelovanju na kiparskim simpozijima mogao posvjedočiti samo s par fotografija.

Rani radovi (portreti, poprsja, torza) ne bi bili naročito obećavajući svojim plastičkim svojstvima, da se nisu ubrzo sabrali oko dominante djevojaštva, feminilnosti, lirskosti. Do redukcije i pročišćenosti Milena Lah je došla i kroz ugledanje na motive istarskih fresaka, uspostavivši stilizaciju i ritmizaciju arhetipskih svojstava. U naj-slobodnijem i najekspresivnijem sklopu



↑ *Kozmička Madonna*, 1973., FOTO: Goran Vranić

primarnih elemenata, kipu *Nerotkinja* (1955.) pokazala je originalne crte i pravo na sustavnu deformaciju. Prema nekim svjedočanstvima, 1957. radi od rezanog i gnječenog lima prvu sasvim apstraktnu skulpturu u Hrvatskoj (1955. programatski zaziva “čistu formu”), da bi uskoro izjavila kako se nipošto ne želi odreći antropomorfni asocijacija i kumulativnog djelovanja na percepciju i emociju. Rezultat će biti neosporno hibridnost, koja će njezino djelo za stanovito vrijeme udaljiti i od tradicionalista i od onih sklonijih avangardizmu. Primjerice, djelo *Feniks* (1963.), s čvrstim krilima, ostaje rascijepjeno i na ikoničkoj i na stvarnoj

razini, tako da i, inače opravdano skloni, Franceschi mora priznati kako je to “pomalo nezgrapan kip”.

U formativnom je razdoblju Milena Lah još prošla amplitudu između egejsko-kikladskih aluzija Barbare Hepworth (*Torzo*, 1959. i *Kompozicija*, 1962.) i mooreovskih prepleta jezgri i perforacija (*Galeot*, 1963.), da bi u seriji radova nazvanoj *Galebovi* (1966.–1967.) došla do znatno individualnijih rješenja, posebno u reprezentativnoj soluciji iz 1967. godine, s dva savijena “rogata” volumena, skladno “zanjihana” i povezana komplementarnim valovitim usmjerenjima. Ciklus *Galebova* omogućio je kiparici pronalaženje svojevrsnog provodnog motiva ulančanih eliptoidnih diskolikih čestica, zaobljenih elemenata što se poput pozitivna i negativna (arza i teza) nižu u većim ili manjim nakupinama. Manje sretan ishod takvih akumulacija, čini mi se, tvore *Alkar* (1968.) i *Pegaz* (1966.–1967.), dok je do jasne i definitivno čiste verzije došlo u radovima ako što su *Galebovi* (1969.), *Galebovi lete* (1969.), pa i *Međusobna kretanja* (1968.), te u *U čast Gospe od Laurane* (1968.). Zadnje navedeni primjer je zanimljiv kao dijalog s dalekim prethodnikom, kao potvrda vitalnosti njezine upravo stečene formule vijugavih, vijkastih zaobljenja.

Izložbom *Oblik iskustva* poslije *Ikarova pada* (1968.–1973.) Milena Lah izbija u prvi plan zanimanja, jer se odlučila na veliki iskorak u dimenzijama i prostornoj ekspanziji, te na smjelu simbiozu organskih i geometrizirajućih formi, odnosno apstraktnih i figuralnih sastojaka. Okrstivši ansambl kao “friz kipova”, predgovarač Josip Stošić našao je u njemu istodobno i harmonično pomirenje suprotnosti i egzistencijalnu strepnju čovjekova pada, odnosno čak prijjetnju zbog zaborava ishodišta i sumrak iluzija o napretku bez žrtava. Prelazak na ambicioznije, kumulativne zahvate, na svojevrsno scenografsko “aranžiranje” skulpturalnih grupa, te pridodane ezoterične i metafizičke sugestije, izazvali su određenu veću pažnju i jači odjek kritike, jer je djelo

Milene Lah u tom trenutku značilo i oslobađanje kiparstva od služenja izvanjskim potrebama i od dugovanja viđenim modelima. Iskustvo kontemplacije mita nadvladalo je težnju za homogenim oblikom.

Priznat ću i sada stanovitu nedoumicu u susretu s gipsanim modelima fiksiranih vanzemaljskih vizija, gdje se uz melodične ritmove zaobljenih i elastičnih tokova sustavno nailazilo na infantilne i serijalno tipski izvedene glave, možda simbole i slutnje neke obnove, preporoda, novoga početka. Kako bilo, nisam osjećao (a ni sad ne osjećam) organsku povezanost između reduktivnog plasticiteta razvedenih volumenta i mimetizma krute maske, premda autoričina dosljednost u provođenju motiva dječje (ili androgine) figure kroz mnoge cikluse i cjeline inače nefigurativnih svojstava, već i sama po sebi zaslužuje poštovanje i priznanje. U seriji *Ikarov krug* (1978.–1982.) te će dječje glave biti izvedene u prozirnom staklu, u ciklusu *Vrijeme našeg pamćenja* (1973.

–1978.) u bronci, u djelu nazvanom *Miljokazi* (1987.–1989.) kombinirat će staklene i brončane verzije. Dakle, neće nikako odustati od humanoidnog, antropomorfnog oblika kao svojevrsnog zaštitnog znaka (komunikacijski pritom također neravnodušnoga), a njegova blistava površina (polirane bronce, odsijevajućega stakla) kao da će odgovarati autoričinu programu: “I svjetlost svjetlosti treba dodavati”, a taj je kategorički imperativ prihvatio i priređivač izložbe kao leitmotiv empatijske interpretacije.

Svoje kritičke rezerve mogao bih najbolje oprimjeriti na djelu *Kozmička Madonna* (1973.), gdje na korpusu obrisa nepravilne vaze stoji impasabilna glava, a iz nje se vertikalno poput krune dižu tri nanizana diska, da bi čitava pozlaćena oplata bila još nakićena, “začinjena” sjajnim i obojenim staklenim perlama. Svjestan sam međutim da takva apologija stereotipa i hipertrofija sjaja ne podliježu normama kiparskog standarda i zahtjevima konvencionalnog

↓ *Poezija prostora*, 1980.–1981., FOTO: Goran Vranić



ukusa, pa ostentativna kitnjastost i mit-ska, totemska dimenzija tog kipa čak zado-bivaju amblematsko značenje. Uostalom, važan dio kritike (Maleković, Mifka, Sch-neider, Rus, Šimat Banov, Srhoj, dakako i Franceschi) slijedi upravo transcendentalne i kozmičke silnice imaginacije Milene Lah, u duhu spoznaje kako je “od pronalaska vlastite forme važniji pronalazak vlastite filozofije”.

Meni ipak ostaju bliži i specifičnij strukturalni izazovi kiparice materijalizi-rani, primjerice, u *Poljuljanim zvoncima* (1970. – ‘72.), u *Stupu svečanosti* (1984.–1985.), u *Ruci prijateljstva* (1987. –1988.), u *Poeziji prostora* (1980.–1981.), u *Mjesečevim stupovima* (1981.–1983), u *Velebitu* (1985.–1995.), pa i u *Kotaču vremena* (1997.–2000.). U gotovo svim tim primjerima volumen ili blok – nezavisno od korištene tvari – ožvljen je paralelizmi-ma perforacija ili konveksnih tokova, bitno dinamiziranim odmjerenim relacijama dijelova prema cjelini. U tim i takvim rado-vima Milena je Lah realizirala ideal “čiste forme” proklamiran na samome početku djelovanja.

Nezanemariv, premda manje vidljiv i prisutan, dio njezina rada ostao je u kopar-skim radionicama, po simpozijima diljem Europe. Prema vlastitoj procjeni, riječ je o 400 tona skulptura, to jest o velikim forma-tima i raznim teškim materijalima, često upravo u nadmetanju s okolinom, čak o svojevrsnom obračunu sa svim ograničenjima medija. Kao što je Meštrović sijao rado



↑ Četiri skulpture iz ciklusa *Poljuljani zvonici*, 1970. – 1972., FOTO: Goran Vranić

svoje oblike da zrače u širokom prostoru (Avala, Lovćen, Otavice), kao što je Kožarić poželio rezati Sljeme ili nadskočiti gabarite kuća u Savskoj ulici, tako je i Milena Lah nastojala uvijek iskoristiti prilika da se potvrdi izvan i preko galerijsko-muzejskih uvjeta, te da skulpturalno stupi u zagrljaj s velikim svijetom. ×