

ličkim strukturama koje umnožavaju i održavaju magmu neznanja i predrasuda. Suvremena tehnička sredstva neiskorišteni su i uzaludni potencijal za širenje istinskih i dalekosežnih informacija o ljudskoj i društvenoj zbilji, o stvarnosti suvremenog svijeta. Nesavladiva količina specijaliziranih i magaziniranih saznanja čeka svoju socijalizaciju koja će ubrzati ostvarivanje ljudskog svijeta i učiniti vidljivim, zornim i opipljivim istinski ljudske ciljeve. Znanje koje je čovječanstvo mukotrpno steklo ne pripada još svim ljudima, oni u njemu ne participiraju svojom svijesću i spoznajom, njihovo djelovanje i vladanje nije njime **osmišljeno**. A ta znanja dok ne budu učinjena dostupnima neće moći revolucionirati prosječne ljudske stavove.

Ipak, heterodirigirano društvo obilja nije više povijesni cilj. U zemlji njegova najvišeg postignuća javljaju se osvjedočenja o dubokim nespornostima za smislom svjetskih povijesnih kretanja. To je ujedno najbolji dokaz da tehnološki sredstva nisu nužno sredstvo dominacije. Njihov još viši razvoj na stupnju automatizacije otvara mogućnost novih društvenih sistema otvorenih i slobodnih struktura samoupravljačkog tipa, plodonosnije primjerenih procesu totalizacije i ujedno personalizacije čovječanstva. U tom smislu treba razvijati i izgrađivati sliku planetarne civilizacije koja se kao takva sve više utvrđuje. Njen promašaj — da se još jednom sjetimo Teilhard de Chardina — značio bi zaustavljanje zauvijek pokreta hominizacije Zemlje koji traje već tisuću stoljeća.

samostalna izložba oskara hermana

galerija suvremene umjetnosti
zagreb, 29. 3 — 17. 4. 1966.

grgo gamulin

Oskar Herman živi i radi usred Zagreba u jednoj sobi bez prozora, i ta me činjenica već dulje vremena opsjeda svojom simbolikom. To jest, za svoj rad i za svoje slike umjetnik prima svjetlo odozgo, kroz stakleni dio krova, apstraktno neko svjetlo koje se ne primjećuje jer ne primjećujemo njegov izvor. A zrak dolazi kroz prozor koji, dakle, ipak postoji, ali gleda u uski vertikalni »svjetilnik« u kojem se ništa ne vidi. Prozor je, dakle, slijep i gluh jer se kroza nj ne čuje ni ono daleko brujanje grada koje nam obično označava prisustvo života oko nas.

Na takvu smo izolaciju, eto, osudili Hermanove svagdašnje dane, odnosno na nju ih je sveo on sam, ili se tome prilagodio — što je u biti jedno isto. No sada tek, iz tih okolnosti ponešto neobičnih za ove naše nervozne i raskidane oblike života, počinje naše čuđenje: kako iz te ograđene i zatvorene ćelije može pritijecati ova gusta struja umjetnosti (dakle i života) što nas svakih nekoliko godina zapljuje na slikarevim samostalnim izložbama?

Kad je naša mlada kritika zamijetila tu struju, umjetnost je u nas upravo bila u široku rascvatu, pre-

lazila je nasipe, rovala je u dubinama i stvarala virove i bujice (poneke), ali u tom naviranju vodâ Hermanova se osamljena struja nametala sve određenija i gušća. Bilo je to unazad nekoliko godina, u času kad su se definitivno formirali tokovi naše tzv. srednje generacije. Danas, kao da je sve ponovno u nekom zastoju; no trebalo bi s nešto dobrohotnosti i optimizma reći: u predahu. Registri se, kao što je poznato u našem povijesnom i suvremenom iskustvu, otvaraju i zatvaraju s oscilacijama koje nas fasciniraju. Poslije nekadašnje, a zatim i sadašnje, srednje generacije oni su se s Miroslavom Šutejem, Antom Kuduzom i najnovijim Vojinom Bakićem još više rastvorili, bez obzira na to što smo u Hrvatskoj preskočili ironične ili ogorčene smjerove neodadaizma, neonadrealizma i pop-arta. Jasno je da u našem rasutom vremenu nije ni potrebno niti je moguće govoriti o principu kohezije, premda su se od 1961. upravo »Nove tendencije« javile s tim zahtjevom i stanim pretenzijama (makar projiciranim u neku bolju budućnost). Počeli smo se čak i radovati toj širokoj panorami, pa i onda kad je dosegla rubove izrav-

nog prevođenja, kao na slikama Mladena Galića, kojom prilikom je naša kritika još jednom bila stavljena na kušnju i pred pitanje: hoće li ili neće sagledati stvarnu situaciju naše razmrvljene panorame, koja je neminovno, sve neminovnije, i panorama ovog univerzalnog svijeta? Kako će očitovati težnju za koherencijom i u kojem smislu? Kako će izbjeći daljnju opasnost ovako vjernog prevođenja? Jer upravo u vrijeme ove posljednje Hermanove izložbe održana je u Studentskom centru ta izložba Galića, i samo od sebe nametnulo nam se razmišljanje o prisutnosti: u izvjesnom smislu ova izravna projekcija Luisa i Nolanda bila je naivna u svojoj drskosti, ali ujedno »suvremena«. Koliko je opravdana, i čime? Nužnošću naše sinhronizacije s nekom drugom »opravdanošću«, često veoma dalekom, pa i tuđom? Ili naše otvorenosti prema problemima i fenomenima koji su se javili u vremenu? Možda taj momenat otvorenosti nije sekundaran, koliko god nam u ovako pojednostavljenim i malim slučajevima izaziva podsmijeh. Ali on još ne označuje ostvarenje umjetnosti, pa ni one nove; kao što ni šarolikost ne ostvaruje sliku.

Što je on, dakle, ovaj momenat dodira i saobraćaja s realitetima gradskim i velegradskim, nama dalekim i ujedno bliskim, poznatim i stranim, ali ovitim čežnjom i nemirnom ove naše mladosti što je nemirna od nostalgije za životom? Ako ga i prihvatimo, ponekad i s podsmijehom, bit će to samo znak priznanja jedinstvenosti našeg svijeta i saobraćanja s daljinama. Prepuštamo se toj nostalgiji kao što smo se nekad prepuštali romantičnoj secesiji ili ekspresionizmu, i preko nje tražimo neku našu hipotetičnu cjelovitost. I radi te tražene i zamišljene cjelovitosti spremni smo da uđemo, re-kreacijom ili čak prevođenjem, u sve što se već dogodilo: u Jonesovu hipostazu (i vulgarizaciju) svakidašnjice ili u »drugu« svakidašnjicu »Novih tendencija«. Potrebne su nam odjednom luminističke »nadopune života« jednog Otta Pienea ili Günthera Ueckera, i ako je ta potreba ušla u svijest samo jednog našeg sugrađanina, ona je samim tim prisutna među nama.

Kako će se ta prisutnost ostvariti u umjetnosti, to je sada drugo pitanje, a ono zacijelo ne ovisi samo (pa ni prvenstveno) o stvaralačkoj snazi pojedinca ili sredine. Postoji uvijek taj društveno-psihološki problem zgušnjavanja duhovnog života: **od čega se zapravo živi?** Od koje prošlosti i sadašnjosti, pa i od koje budućnosti? I eto, u tom rasponu, koji naš »sadašnji« momenat redovno obuhvaća, primorani smo uvijek nanovo opažati i uočavati konstitutivne elemente našeg slikarskog ambijenta. U njemu — fenomen značajan za naše doba — umjetnost Oskara Hermana nameće se od retrospektive 1954. godine, a pogotovo od 1961. sve više. Te je godine VII samostalna izložba u Galeriji suvremene umjetnosti označila i nastavak i distancu od one posljednje dvorane retrospektive u Muzeju za umjetnost i obrt: bila su to ipak djela nove čistoće i, ujedno, drugačijeg zgušnjavanja doživljaja: **Pejzaž sa crvenim brdom** (1955), **Planine u jeseni** (1957), **Ljubavnici** (1958), **Pejzaž sa crvenim stablom** (1958), koji je poslije nestao negdje u Beogradu, i pejzaž **U šetnji** (1960), djelo u kojemu je nadahnuće svaku likovnu

medijaciju (i boju, i oblik, i svjetlo) naprosto sažgalo i pretopilo u suzdržano isijavanje površine. Tu je, u tim godinama, došlo do visoke fuzije dugog iskustva i nekog sudbinskog osjećanja svog vlastitog puta i puta historije: nastalo je vizionarno slikarstvo neke romantične nostalgije prema drugom maštovitom postojanju. Ali **n a l i č j e** te pejzažne fantazije bila je **ironija** koja se zgušnjavala u gvaševima i temperama. Nije to bila ironija koja razara, nego koja utvrđuje i suosjeća. Svaka je vizija kao udarac i prodor kroz ljusku svijeta, pa su zato gvaševi i tempere postali ravnopravne, ako ne i osnovne tehničke vrste ove druge polovine šestog decenija; dopuštali su brzo zaustavljanje vizije koja se spontano radala i zbijala u likovnu formu. Dovoljno je prema katalogu te izložbe iz 1961. prisjetiti se onih tridesetak gvaševa koji su u tom času široko otvorili registar doživljaja: sjećamo se teške traume ženskog **Lika** (1956), tjeskobe što se podmuklo skrivala u velikom gvašu **U razgovoru** (1954), pa ako je tu ironija bila savladana stravom, našli smo je rasutu posvuda u ovoj ili u onoj mjeri. Čak i u romantičnom **Očitovanju** (1956) mogli smo je nazreti u naivnosti onih dvaju priljubljenih lica, u dobrohotnoj poetizaciji kojom je slikar stvorio distancu između sebe i »njih«. No uvijek je tako s ironijom: ona udaljuje i ujedno približuje. Bilo je Hermanovih gvaševa i tempera pred kojima mi se činilo da se umjetnik smije da bi nam približio ljudsku tugu, ili čak bijedu fizičkog života, i da bi nadglasao strah. Netko je već govorio i pisao o tome, ali što zapravo znači oblikovati strah? Slikati njega izričito možda čak opisno ili svoju borbu protiv njega, suvereni smijeh stika? Ili svoj Invitation au voyage, poziv na bijeg od njega i na šetnju kroz ovu začaranu prirodu iz priča?

A na ovoj izložbi?

Šetnja se nastavila, a neko prokletost načelo stvaranja tjeralo je umjetnika da odluta još dalje (dalje od one apsolutne male kondenzacije koju je 1958. nazvao **Pejzaž sa crvenim stablom** i od lir-

skog remek-djela **U šetnji** iz 1960), da uđe u nove prostore natkriljene drugačijim nebesima. U ovom atelijeru bez prozora u Martićevoj ulici 28 b radali su se ovi egzodusi Oskara Hermana koje mi doživljujemo kao lične avanture zato što korespondiraju s nekim našim neodoljivim potrebama za natprirodnim doživljajem prirode. U toj hipostazi uobičajenih oblika i svakodnevnog života nalazi se tajna Hermanove »modernosti« i njegovo djelovanje na sve prisutne generacije. Čudno je tek što smo pod dojmom te hipostaze zaboravljali i samu »plastičnu medijaciju«. Kritika se zaista, fascinirana bogatstvom »neobičnih« i izvanrednih vizija, najčešće ograničavala na to da ustanovi upravo taj fenomen novog i svježeg doživljaja, dok je formalna strana ove umjetnosti ostala kao zaboravljena; odnosno, ona se nekako podrazumijevala. U tom apstrahiranju od kritike kritika je i nehotično povrijedila Hermanovu umjetnost. Učinit će to po svoj prilici i ovaj osvrt.

Jer kako prići, na primjer, Hermanovim pejzažima s ove izložbe? Slikar je bez sumnje u toj vrsti već stvorio ako ne paradigme a ono nekoliko apsolutnih vrhunaca, i zato se ponekad čini da bi, čak bez obzira na njihov domet i na neki kriterij apsolutne kvalitete, trebalo u njima istraživati ono što je novo otkriveno, stvarnu varijabilnost duhovne situacije. Ali meni se čini da bi to ipak značilo izaći iz operative funkcije kritike, a stvar je upravo u tome što Hermanovo slikarstvo tu funkciju podnosi i treba. Ma koliko njegovo iskustvo bilo definirano, njegova impetuozna i spontana dinamika u realizaciji upravo uvjetuje neke momentne improvizacije koji često izmiču kontroli samog umjetnika. Tako je u pejzažu **Brda i oblaci** (1965) ovaj momenat lakoće i otvorenosti zastao da lebdi iznad sretne vizije nekog beskonačnog kraja koji se na sve strane nastavlja; ali u drugom pejzažu **Brda** iz iste godine nema te otvorenosti, a i same crvene mase kao da su se skupile u grču koji im ne dopušta da razviju ni ljepotu kromatike ni neku novu doživljajnu situaciju koju do sada slikar ne bi već bio realizirao. No tri zna-





čajna pejzaža na ovoj su izložbi ilustrirala i tri ne samo doživljajne nego, rekao bih, i »tehničke situacije«. Veliki **Pejzaž sa tri stabla** iz 1963. godine zamišljen je ili je pred slikarevim očima nenađano bljesnuo kao neka hipotetična sinteza »hermanovskog pejzaža« uopće, i stvarno, nastao je u toku od dva ili tri sata. On u kompoziciji i izvedbi i očituje tu lakoću. Ovdje sada i nastaje problem: ta je lakoća naime i odviše laka. Kao da ulazi u gestualno slikarstvo, s potezima koji izlaze više iz ramena nego iz lakta i zapešća. Sve je na ovoj površini logično i savršeno, ali tu savršenost ne bih preporučio umjetniku.

Ni on je nije preporučio sam sebi, jer u **Pejzažu sa stijenom** (1965) njegova je imaginacija već potražila nešto drugo. Premda je stanovita lakoća i tu bila na djelu, invencija i kompozicija, zajedno sa do sada možda najsmionijom kromatikom, iznijele su ovu sliku u prednji plan Hermanova stvaranja. To je još jedan prodor u neviđena područja mašte, koja se zaista približuje stvaranju ex nihilo. Nije prije toga bilo ni skica ni sjećanja, samo čisto umjetničko domišljanje. Ono je novo upravo u tom dosizanju posljednje smjelosti, ali ako prihvatimo to da umjetnost ne treba ocjenjivati prema zvučnosti i efektu senzacije (ili barem ne u prvom redu prema njima), nego prema nekoj obuhvatnijoj poetičnosti, naći ćemo na ovoj izložbi pejzaž koji će neobičnom kondenzacijom veoma jednostavnih elemenata pokrenuti u nama najintenzivnije doživljaje. Slikar mu je dao naziv **Jugovina**, i zaista se čini da je samo veoma vlažna atmosfera mogla tako zgušnjati boje i neki ljudi doživljaj prirode oko ova tri osamljena stabla na tamnom zelenilu livade. I možda nam razlika prema mnogo labavije organiziranom **Žutom brdu** iz 1963. može najbolje ilustrirati što znači kada u umjetničkom djelu do takva zgušnjavanja dođe.

Moglo bi se pomisliti da je riječ o nekoj formalnoj, »tehničkoj« strani stvari, o posve »likovnoj« izvedbi, onoj koja **Susret** iz 1962. godine ili **Ženu s mrtvom prirodom u pejzažu** iz 1963. na primjer, odlikuje nasuprot **Justini** iz 1966. Ali

O. Herman: Djevojka u zelenoj haljini, 1966.

ne, riječ je o nečem mnogo dubljem, što bismo možda mogli nazvati »invencijom«. Dovoljno je zapaziti, pored logične i čiste formalne organizacije, prštavu duhovitost tog **Susreta** punog neobičnih situacija u gestama i u mimici i neke lake, dobroćudne ironije; onoga, dakle, što je uzmanjkalo **Djevojci u prirodi** iz 1965. Znam da je ta Hermanova invencija kod mnogih naišla na izvanredno odobravanje, no nisam uvjeren u stvarnu motivaciju one velike zelene glave, kao ni kompozicionog srazmjera masa. I tu se taj likovno-kompozicioni princip javlja kao određujući, a možemo ga pratiti osobito u gvaševima i temperama, gdje ga dinamika improvizacije na poseban način nameće. Ako zamisao što bljesne u slikarevoj imaginaciji već u početku ostvari unutrašnju ravnotežu, kao u temperi **Dvoje** iz 1965. ona će disati tom logikom invencije (u ovom slučaju i kompozicije i izvanredne rasvjete), čak ako svojom općom izražajnom napetošću ne bude dosegla, recimo, temperu **Dvojica u šetnji**, koja je u pogledu kompozicije ostala na desnoj strani kao neka nedorečena improvizacija. Ili kao **Čekanje** (1965), koje je ostalo bez prostora i jasne strukture. No što znači kad u slikarevoj mašti od početka zapaluca nadahnucé, reći će nam onaj mali zeleni lik glumice u temperi **Glumci** (1964). Unatoč nešto odviše ležernoj invenciji muškog lika, cijela ta tempera živi od lirske snage te male figure osvjetljene nekim blijeđim bengalskim svjetlom. A što znači u n u t r a š n j a l o g i k a i n v e n c i j e, vidjet ćemo, u kompozicionom pogledu, u temperi **Dvije žene u razgovoru** (1964), gdje taj »kompozicioni red« naravno, služi samo kao okosnica ekspresivnoj poanti koju tvore ona dva velika oka. Samo, ne bi bilo efikasno Hermanove trenutačne i iskričave zabilješke u kojima je on zaustavio jedan svoj imaginativni momenat, mjeriti Prokrustovim krevetom neke stroge kompozicione šematike. Tako nas je na izložbi svojom kromatskom vrijednošću iznenadila mala kompozicija **Na stepenicama** (1966), bez obzira na kompozicionu opravdanost ili neopravdanost ograde u donjem

dijelu; kao i **Fantazija** (1965), neobjašnjiva u svakom pogledu osim kao »likovni momenat« u kome se slikareva ruka odjednom zaustavila kad je osjetila da bi svaki daljnji pokret bio suvišan.

Tako je bilo u temperama **Krik** (1966), **Čovjek i konji** (1966) i u mnoštvu drugih stvari nastalih posljednjih mjeseci, pa i posljednjih dana, neposredno pred izložbu. Na ovoj se nenadano pojavio i niz ženskih likova u kojima kao da je momenat improvizacije ustupio mjesto brižnoj izgradnji situacije, psihološke i individualne. To su **Djevojka u zelenoj haljini**, **Crvena nevjesta** i druge, koje možda nisu imale iznenađujuću kromatiku svijetlih tonova, kao nešto ranija **Djevojka** (kat. br. 40), ali su na blještav način očitovale ono što mi se čini da kritika nije dosada shvatila: Hermanovi likovi nisu ni »pojmovi« ni »uopćenja«, nego konkretne individualnosti. Nikakvi portreti, naravno, možda tek poneka zapamćenja, zaostala od slučajnih susreta, najčešće na ulici, ili su se naprosto nenadano javila pred očima iz dugih taloženja — tko zna zašto i na koji način! I ta Hermanova sposobnost stvaranja figura u našem »antifiguralnom vremenu«, i to figura od kojih svaka u sebi nosi svoj poseban životni problem, problem postojanja, dakle, aktualizirala je Hermanovo slikarstvo u ovim našim danima i učinila ga prisutnim u najvišem smislu riječi.

Iznad psihologizma i bez naracije, ali uvijek s izravnim prodorom do neke konkretne egzistencije, koja odjednom iskrsava pred našim očima kao fenomen izvanrednog značenja — to je umijeće i umjetnost Oskara Hermana. Postoji taj svijet koji treba istražiti, tajne koje se skrivaju u osamljenosti, i treba vidjeti kako to zapravo stoji s ljudskim udesom i ne bi li se iz njega mogla izbiti neka ljepota (neko više postojanje). Nastat će tako iz te ljepote drugi svijet. Da bi ga stvorio, umjetnik je svoja sredstva morao osloboditi i doći do velike i adekvatne slobode, pa su tako posljednjih godina njegove kromatske vrijednosti sve više rasle u snazi i sjaju, a potezi su postali kao udarci. Na površinama platna ta se dramatska borba s mrtvom

materijom javlja sve trijumfalnije, na pejzažima poprima ponekad senzualnost što se uzdiže upravo do orgastičkog stupnja (**Pejzaž sa tri stabla**) ili se tako organski saživljava s prirodom da optičke senzacije naprosto prelaze u taktilne, prostorne i atmosferske (**Jugovina**). Ali pojam atmosfere kod Hermana odmah se oblikuje u višern duhovnom smislu te na gvaševima i temperama on razvija fantastične registre ljudskih stanja. Čak i iverje što otpada s njegova radnog stola (a ladice su mu pune takvih otpadaka, crteža i skica) nosi u sebi visoke znakove te istraživačke snage i želje. Mi bismo, naravno, htjeli u svakom Hermanovu djelu imati savršeno uravnoteženu cjelinu koja odgovara nekim našim konvencijama, ali njegov impetus često prelazi sve granice uobičajenog, narušava mnoge ravnoteže i skladove jednostavno zato što je to u njegovu odnosu prema fenomenu života (i umjetnosti), pa zbog toga i u samom procesu stvaranja. Apsolutna kritika postaviti će tu svoje prigovore, ali nisam uvjeren da neka stroga disciplina imaginacije ne bi ovom slikaru oštetila potrebnu slobodu i oslabila stvaralačke izvore.

Istina je, s druge strane, da je veliki opus Oskara Hermana očitovao izvanredne mogućnosti takve discipline. U uljenoj se tehnici stvari na drugačiji način podvrgavaju kontroli, u temperi i gvašu njegovo nagonsko, fizičko jedinstvo s djelom kao da je mnogo više naglašeno, pa se i izvori otvaraju spontanije i brže. Oni izmiču mentalnoj pratnji i pritisku naučnih pravila, pa čak i opreznosti koju su lična iskustva savjetovala. Moglo bi se reći da je upravo u tome onaj vječni i plodonosni sukob unutar umjetnosti, kad ne bi u njoj postojalo jedno još više načelo: n a č e l o u n u t r a š n j e k o h e r e n t n o s t i u m j e t n i č k o g d j e l a.

U neprestanom traženju te koherentnosti (što čvršćeg jedinstva likovne organizacije i naslućenog doživljaja) čini mi se da se sastoji drama Hermanova slikarstva. Možda njoj treba i zahvaliti privlačnost koju to slikarstvo ostvaruje i uvijek novu svježinu kojom nas iznenađuje.