

KRONIKA

Poletni triptih iz ljubljanskih galerij

I

Ivo
Antić

Asketska omejenost slikarskega jezika v določenem smislu približuje Stupićevo tretjo ali »svetlo« fazo (po prvi realistični in drugi novoekspresionistično »temni«) svojevrstni sintezi zahodnega »brutal arta« in (daljno) vzhodne, v kontekstu zenovske meditacije utemeljene »estetike praznine«. Ta »estetika praznine« se s svojo včasih »infantilizirano« revščino slikarskih znamenj po svoje dotika tudi zahodnega »poor arta«. Za mnoge Stupićeve upodobitve nevest, ki so izstopale tudi na njegovi razstavi v ljubljanski Galeriji ARS (avg.–sept. 87), je značilna prav specifična – semiotična in semantična – vmesnost, nekakšen »lebdeči položaj«, kakor da lik neveste lebdi v kozmičnem vakuumu in pri tem zavzema »astronavtske« drže. To seveda pomeni, da Stupićevega varianta »estetike praznine«, ki se s svojimi presojnimi belinami vztrajno sooča s »kamikazovskimi« skušnjavami umolknitve v slepeči svetlobi (sonca – življenjenosnega in uničevalskega), nikakor ni praznina estetsko-sporočilne inferiornosti. Tema neveste, ki je poleg avtoportreta postala nekakšen obsesivno konotiran simbol Stupićevega zrelega slikarstva, torej vsebuje določene »zgodbene« ali »historične« razsežnosti (Barthes, *Leçon*, str. 38: »toute image est, d'une certaine façon, un récit«). Seveda ta »zgodbenost« ne pomeni nikakršnega anekdotizma in ilustratorstva popularnih likovnih zvrsti, temveč gre za povsem specifično, avtonomno sporočilnost čisto slikarskega jezika, ki kljub nekaterim »bližinam« z literaturo in nedvomni odprtosti za »literarno-filozofsko« analizo vendarle ni literarna. Morda je najgloblja vez med identitetama likovne in literarne umetnosti le kreativni zapisovalski nagon, ki ga omenja G. Benn v svoji znameniti pesmi *Satzbau* in pod tem naslovom zajema arhetipsko piktografsko strast sintakse: »Warum reimen wir oder zeichnen . . . es ist ein Antrieb in der Hand . . . eine Gehirnlage . . .« Ta nagon je posebna »encefalografija«, ki producira sistemsko strukturirane slikovno-sporočilne simbole, zato je *auctor* logično utemeljen kot razmnoževalec znamenj ali »razmnoževalni stroj«, ki povečuje simolsko zalogo. V psihoanalizi obstaja dilema, ali »nezavedno« deluje kot »sanjsko« slikovni ali kot verbalni proizvodni sistem simbolov; vsekakor so določene raziskave pokazale, da imajo tako sanje kot ris-anje (slikanje) in pis-anje (ri-sanje, pi-sanje) nedvomno kreativno-terapevtsko vlogo. Sicer pa »glavni« tok zgodovine kaže, da je kulturni napredek možen šele po usodnem in dokončnem razkolu med slikovno in črkovno pisavo; vztrajanje v njuni prvotni »harmonični« nerazdruženosti pomeni specifično psihocivilizacijsko (avto)blokado. Na podlagi primarnosti slikovne pisave se zdi logična misel, da »nezavednemu« bolj ustreza (s)likovna simbolska proizvodnja, vendar to nikakor ne pomeni, da je verbalna razsežnost zgolj čista racionalizacija.

Čeprav obstaja možnost, da »razlagalec« pripiše določeni umetnini nekatere pomene »po svojem okusu«, to za bistvo umetnine kot avtonom-

nega fenomena ni posebno nevarno, ker ostaja tako rekoč nedotakljivo, medtem ko umetnina praktično funkcionira le na »svobodnem tržišču«, kjer moderna hermenevtika mirno dopušča, da (nezlonamerni) odjemalec v umetniškem delu odkrije pomene, na katere ustvarjalec ni mislil eksplisitno, vsekakor pa jih je spodbudil in tako rekoč omogočil. Zdi se, da so Stupičeve neveste v določeni meri konotirane s katoliško-krščanskim kontekstom, ki je del slovenske narodnostne identitete tudi v okviru današnje večnacionalne socialistične države (ki je ideološko »metaforično« načrtovala ukinitvev religijske »ropotarnice« in hkrati enega od svojih narodov izrecno utemeljila na religijski tradiciji – srbohrvaško govoreče Muslimane). V omenjenem kontekstu je nevesta bitje na usodnem razpotju, v vmesnem položaju, na prelomnici med PREJ in POTE, kjer doživlja globoko pomenljivo »inicijacijo« in transformacijo iz dekleta v ženo, kajti po vsemem kodeksu je spolnost strogo osmišljena le v svoji reproduktivni posrednosti z zakramentalno transcendenčno perspektivo. Nespregledljiva je seveda ironična razsežnost Stupičeve »svetle vedrine«, kajti njegove neveste so brez individualne identitete, tako rekoč »karikature«, cunjasto brezspolne ali včasih »možakljaste« in debilne lutke, izgubljene v skoraj brezbarvnem neznanem prostoru. Pri Stupičevih nevestah ni nobene sledi mučne »novoromantične« idiličnosti, s kakršno opredeljuje svoje upodobitve neveste npr. hrvaška slikarka Dragica Cvek-Jordan, ki je razstavljala v isti galeriji nekaj prej. Zdi se, da Stupičeve neveste simbolizirajo sodobnega človeka, ki lutkasto lebdi na prelomnici, onstran katere bo lahko više osmislil svojo celotno zgodovino, ali pa se bo z vsem, kar si je nakopičil dobrega in slabega, razsul v kozmični prah. Do te asketske vedrine razčiščenih pogledov se je Stupica v svojem slikarskem razvoju prebijal od začetnega realizma, to tradicionalno mimetičnost pa je najprej problematiziral z mračno ekspresivnimi vizijami, med katerimi enega prvih vrhov predstavlja znana slika *Pred povorko*, 1950 (ki jo nekateri uvrščajo še v socrealizem). Značilno je, da že sam naslov te slike zgovorno opozarja na vmesnost (ljudje niso več v običajnih dnevnih situacijah, toda svečana povorka se tudi še ni začela), kar dobiva z današnjih razgledov po avtorjevem opusu daljnosežno in dragoceno pomenljivost. Bitja na tej sliki so komaj določljive sence (s prvimi lutkastimi aluzijami, niti najmanj podobne socrealromantičnemu »Človeku-Heroju-Delavcu«) v skopih odsevih svetlobe sredi obsežnega, neznanega prostora, ki kakor da grozi, da bo zdaj-zdaj ugasnil še zadnje trepetave plamene svetlobe in vso razpoznavno predmetnost pogoltnil v svoje mračno žrelo. Stupica je Picassovo definicijo modernega slikarstva (slikati kot misliš, ne kot vidiš) uresničeval tako, da je »neproblematični« zid tradicionalnega realizma prebil z vstopom v »podzemski« mrak neoekspresionističnega eksistencializma, čez čas pa se mu je ta »pesimizem« razkril kot odčarana svetloba onstran vseh sejmarskih iluzij. Vprašanje, ali je t. im. »osvoboditev od vseh iluzij« morda le *past* nove ujetosti v neizbežno fantazmatično iluzornost, seveda ostaja odprto.

V besedi »past« je mogoče videti (nič predrzno!) aluzijo na srbhr. pomen besede »stupica«. Ob Stupičevem slikarstvu se namreč na podlagi povedanega razpirajo še druge možnosti za tiste, ki jim določene »besedne igre« lahko pomenijo tudi »kaj več«... Npr.: angleška beseda ART ima anagramski »ekvivalent« v italijanski besedi TRA (med), se pravi, da je umetnost tudi po tej »analizi« ambivalentna eksistencialno-fenomenološka

identiteta. Beseda POVORKA s svojim označujočim in označenim »spominja« na besedo POROKA, ta pa je čisti anagram besede POKORA in le za črko drugačna od besede OPOROKA. Mračna vizija nebogljenih in na »zgodovinski« prelomnici zmedenih provincialcev – udeležencev nekega davno pozabljenega »vseljidskega« slavja – stoji pred slikovno »povorko nevest«; te »razsvetljene« neveste so mračni viziji sledile s svojo »zakramentalno«-testamentarno zavezanostjo trpljenju, kot ga v ustvarjalnem procesu avtorefleksivno sublimira umetnikov asketizem.

II

Kam ti kaže (pot), kamikaze? K vrtincem molčanja. S tem vprašanjem in odgovorom, ki nakazujeta radikalno usodo umetnika, je mogoče parafrazirati naslov monografije o Vladimiru Lamutu *Pot k vrtincem molčanja*, ki je izšla hkrati z retrospektivno razstavo v ljubljanski Mestni galeriji ob 25-letnici smrti »dolenjskega Van Gogha« (1915–1962). Znana primerjava Van Gogha in Lamuta ni zgolj fraza, kajti med tema umetnikoma je res marsikaj skupnega, tako da se ta ugotovitev ponuja kar sama od sebe, ne da bi bilo treba zaradi itje spregledati razlike. Predvsem ju povezuje brezpogojna, mrzlična, tako rekoč »kamikazovsko« ekstatična predanost slikarskemu delu, nevrotično ekspresivna zvrtničenost rokopisa (ki je pri Lamutu še ostrejši in bolj krut), razpetost med severom in jugom, mejni položaj med časovno določenimi tendencami realizma in (neo)ekspresionizma, pa seveda tudi samomorilski zaključek življenja sredi notranje skrajno nemirnega in bolj ali manj v javnosti nepriznanega iskanja ustvarjalne sinteze. Pri tem kaže omeniti tudi zvezo prek zlovesčih ptičjih simbolov, ki se pojavljajo tako pri Vang Goghu kot pri Lamutu; slednji je ptico domislil do originalne, resnično globoke, »poejske« ali »murnovsko« mračno grozljive vizije na lesorezu z rdečo podlago iz leta 1960 (to delo spada med najpomembnejše stvaritve v slovenski likovni umetnosti). Čeprav Lamut – gledano v celoti – seveda ne dosega slikarske veličine Van Gogha, sta si sorodna predvsem po tragični avtentičnosti izjemnega talenta, ki je zlasti pri Lamutu ostal očitno ne povsem definiran, za kar je bilo dovolj objektivnih in subjektivnih vzrokov. Med njimi je bil morda najbolj, v nekem smislu skoraj antejsko usoden domovinsko-pokrajinski moment, ki se tako rekoč popolnoma prekriva s pojmom Dolenjske. Lamut ni lirik Dolenjske v smislu Jakčeve idiličnosti in métierske briljance; večina Lamutovih običajnih dolenjskih krajin je zanimiva predvsem motivsko, sicer pa ostajajo zunaj kvalitativnega središča njegovega opusa. Pač pa je Dolenjska (z Novim mestom) naravnost obsesivno navzoča v najglobljih koreninah njegove likovno rokopisne identitete, tako rekoč v sleherni potezi, toda to je neusmiljeno, do skoraj abstraktno iracionalnega obupa izostrena podoba druge – spodnje – strani površinske razgledniške »pastorale« in odmaknjene malomeščanske samozadovoljnosti. Lamut je z nekakšno demonično obsedenostjo (na njegovih zrelih avtoportretih je zaslediti mračno, demonično usodnost, podčrtano z navzočnostjo skrivnostno pomenljive ptice) segal v podrast Dolenjske, kakor se mu je kazala zveržena prepletenost drevesnih korenin na bregovih Krke. Izumil je specifično »fibrozno« risbo, na kateri so »živčna« vlakna ostro zarisanih potez metaforični ekvivalenti za njegovo nerazrešljivo zavozlanost v ožilje zatohle province, ki grabi po njem s krempljasto razvejanimi

lovkami. Nekoliko slikovito bi bilo mogoče tudi reči, da je Lamut po svoje slutil in razkrival tisto mračno stran Dolenjske, ki jo eklatantno »predstavlja« usoda Gracarjevega turna; Jakčevo idilično pastelno registracijo tega podeželskega plemiškega gnezda je temeljito »dezavuirala« nedavna novica o enem najbolj ogabnih zločinov v zgodovini slovenske kriminalistike. Zato je tudi razumljivo, da so tiste Lamutove upodobitve Novega mesta, kjer se približuje Jakčevemu krajinarskemu esteticizmu, tako rekoč povsem nepomembne, pač pa je njegovo pravo Novo mesto tam, kjer ga je dojemal v Grumovem »gogovskem« ozračju (kolikor je seveda mogoče v Grumovi Gogi videti groteskno transpozicijo dolenske prestolnice, v kateri je ta vélik pisatelj preživel večji del mladosti) – se pravi kot provincijsko mestoce z grozljivo vegastimi zidovi in strehami hiš, z mučno »satiričnimi«, gluho stisnjenimi ulicami, ki kakor da ne vodijo nikamor. Takšno neveselo Dolenjsko z grotesknim Novim mestom in potuhnjeno zeleno Krko je skupaj s travmatičnim izkustvom medvojne internacije v Italiji takó neizbrisno vsrkal vase, da je mogoče reči, da je Lamutov likovni pogled na svet esencialno prepleten in zamrežen z »divjimi« kontrasti korenin, vejevja in taboriščnih mrež. Ta pogled je nosil povsod, od njega je bil kot uročen, le skozenj je spoznal svet, tako da je celó dva odtisa iste litografije označil z različnima naslovoma (Pokrajina ob Neretvi, Pokrajina ob Krki). Zato ni presenetljivo, da je celo v Parizu in Bruslju odkrival »sledove« Novega mesta: nobene varljive svetovljanske lahkotnosti, pač pa povsod iste vegaste, v nebo nagradene, od starosti zdelane hiše, povsod »iste« samotne in tesnobne ulice, popolnoma brezčutne do izgubljenega tujca, ki jih z nevrotično ihto beleži v svojo skicirko. Niti na severnoevropskih obalah oceana ni nobene prave sprostitev ne diha širine; tudi tu Lamut odkriva zmeraj isto agorafobično muko, kakor da bi bilo morje le »razširjena Krka«, ujeta v še dodatno grozljivost neoprijemljive severnjaške atmosfere, v njeno mrakobno zloslutnost. V kontekstu najbolj radikalnih Lamutovih del je mogoče reči, da se mu je ves svet, tako rekoč ves izkustveni konkretum kazal kot nekakšna tesnobna »spodnja dežela«, nekakšna »Goga«, nekakšen »konclager«, v klešče nedoumljive logike ujet histeričen spopad najrazličnejših nasprotij: črna zverženost, vozle nedopovedljive bolečine, ki ne preneha niti tedaj, kadar si jo umetnik skuša olajšati s trenutki poskusnega estetiziranja. V takem svetu niti erotika ne more obetati kakšne posebne rešitve: Lamutovi pari so zgolj podobe trpkega sožitja in melanholične nemoči, ženski akti so le hitro navrženi »testeni svaljki«, če pa so nekoliko erotično zanimivejši, se poleg njih pojavijo mrtve ribe kot simbol skrivnosti in spolzkega gnusa; ljubezen kot hipna nevrotična strast z žensko, obrnjeno v zid, in nato dolga praznina, demonični brezup. Za Lamutov opus je namreč značilna tudi odsotnost in anonimnost človeških figur; kolikor se ljudje sploh pojavljajo, so v glavnem le skicirane, včasih komaj razvidne kreature brez izdelane obrazne identitete. Izjeme predstavljajo avtoportreti in nekaj redkih portretov (očeta, dečka, Arabke...), kar kaže, da gre za samotarskega meditativca, zazrtega predvsem vase in v medsebojno izmenjavanje zrcalnih odsevov s pokrajino, kot bi iskal svoj obraz v gladini Krke.

Zdi se, da je Lamutu zmanjkalo moči in poguma (ali morda okretnosti) pred zadnjimi konsekvencami, h katerim ga je na vsebinski in formalnostilski ravni tiral njegov umetniški razvoj. Ni bil zmožen tiste suverene

intelektualne distance, s katero se po robovih molka giblje Stupica; zato je Lamut realiziral umolknitev, v katero je padal s svojo vrtoglavo introspekcijo, ne le kot umetniški eksperiment, temveč dobesedno, v praktično uresničenem samoizničenju. Tako je njegov likovni opus ostal nekje sredi poti »med zidovi in odsevi« (naslov litografije iz leta 1957), se pravi med tego pojmovano »realistično« mimetičnostjo in bolj poduhovljenim abstrahirajočim »nihilizmom«, med tradicionalnim esteticizmom, ki spoštuje predmetnost (figuraliko) in novo ekspresivnostjo, ki maliči realnost in jo razblinja »do atomov«. Mogoče je bil Lamut za svoj nemirno iščoči temperament preveč zvest in skoraj suženjsko zavezan običajni predmetnosti, kakor bi se bal, da bo izgubil svojo bistveno identiteto, če se bo preveč oddaljil v smeri abstraktne ekspresije. Kljub temu je zapustil vrsto izjemnih del, katerih poglobitna kvaliteta se kaže v globoki, zmeraj aktualni vznemirljivosti in specifični dramatičnosti njegovega talenta.

Kot si je pričujoči spis dovolil nekaj – seveda povsem »neobveznih« – besednih iger ob Stupici, se podobni »simptomi« ponujajo tudi ob Lamutu. Najprej je tu le črka razlike med priimkom LAMUT in Bartolovim romanom ALAMUT; ne le isto ime, tudi ujetost v pretežno nerazumevaljoče provincialno okolje pomeni določeno »zvezo« med obema umetnikoma. Mogoče je ALAMUT tudi specifična aluzija na umetnikovo brezpogojno, fanatično, »samomorilsko« posvečenost svojemu delu. Anagram MULAT bi lahko evociral umetnikovo »škandalozno« posebnost, problematično ambivalentnost in izvrženost iz običajnih tokov socialnega darvinizma. Nadaljnja anagramska »analiza« pripelje do srhr. besede LUTAM (iz *lutati* – tavati, bloditi, klatiti se), ki v določenem smislu vsekakor ustreza Lamutovemu nemirno blodečemu iskateljstvu. KRKA lahko spomni na mitološko ime KIRKA; ribe na nekaterih Lamutovih upodobitvah žensk »simbolizirajo« vodo, reko, neoprijemljiv in nevaren element, pri čemer imajo ženske na teh »ribjih« slikah izrazito »čarovniške« obraze, kot da so nekakšne »Kirke« (prim. *Dekleta in ribe*, lesorez, 1956)...

III

Med štirimi kitajskimi umetniki, ki so razstavljali v Mestni galeriji (avg.-sept. 87) z originalnim pristopom k likovni problematiki izstopa *Ma Lin* (rojen 1961. na Kitajskem, zdaj študira v Benetkah), ki intenzivno variira eno samo temo, vedno naslovljeno »Zgoraj in spodaj«. Gre za groteskno deformirana gola človeška telesa, trskasto stanjšana in razpotegnjena kot na neki nevidni, neznani, kozmični »inkvizitorski« napravi. V teh nenavadnih »Prokrustovih posteljah« je mogoče videti trpke aluzije na mučno in obenem »sladko« razpetost človeške eksistence med spolna, rasna, geografska in druga nasprotja, pri čemer je avtor dosegel vzorno skladnost med elementi vzhodnjaške likovne dekorativnosti in zahodnjaške, do krutosti segajoče ekspresivnosti. Ma Linova »estetika praznine« je polna tehtne pomenljivosti, medtem ko v Jugoslaviji živeči umetnici Jor Yinfun in Wang Huiqin ter mojster v sorealistični tradiciji utemeljenega lesoreza Wang Zhiyuan na tej razstavi niso predstavili individualno izrazitejših dosežkov.