

LIKOVNA UMETNOST

OB BATIČEVI IN SPACALOVI RAZSTAVI

»Je neka notranje vrojena resnica, ki je zajeta v zunanji pojavnosti nekega objekta in ki mora govoriti iz njega, ko ga upodobimo!«

Na te Matissove besede sem se spomnil ob razstavi, ki je bila konec letošnjega aprila odprta v Jakopičevem paviljonu v Ljubljani in ki združuje dva po pokolenju in stroki pa tudi po doživljanju sveta in odzivu nanj različna umetnika — kiparja Stojana Batiča in slikarja Lojzeta Spacala. Vendar sta si oba tako sorodna prav v smislu zgornjega Matissovega stavka, da učinkuje razstava enotno in čisto, da, lahko rečemo kar prečiščujoče. Menda že dolgo ni bila kakšna razstava odprta v tako toplem in prijateljskem ozračju kakor prav ta, kajti čeprav je majhna po številu razstavljenih del, je vendar tako bogata doživetja iskrene umetnostne izpovedi, da pri obiskovalcu takoj najde zvočen odmev. Kajti, kakor je zapisal tudi Zoran Kržišnik v uvodnem besedilu kataloga, razstavljalca, kot vsak pravi umetnik, govoriga prav toliko v svojem imenu kot v imenu človeštva naših dni in le tedaj se bomo tej umetnosti res približali, ko bomo v njej spoznali svojo lastno resničnost.

Kipar *Stojan Batič*, ki nam na razstavi z desetimi plastikami v bronu, kamnu in patiniranem mavcu podaja obračun svojega dela zadnjih dveh let, je stvariteljsko neugnan in poln vere v življenje — in torej tudi vase in v umetnikovo poslanstvo. Bivanje ima zanj še vedno smisel in čar v lepoti oblik. Že s svojo zadnjo razstavo v Jakopičevem paviljonu leta 1955 (skupaj s slikarjem arh. B. Kobetom) je pokazal, da zori v njem iz začetnega verističnega realista umetnik z zelo tankim posluhom za likovno napredno in v jedru trdno kiparsko formo. Ob nenehnem delu, ki ga podpira tudi živa in domiselna invencija, mu vsaka nova kiparska naloga pomeni tudi reševanje nekega novega kiparskega problema, toda ko neko novo likovno rešitev ostvari in preizkusi, se vedno umakne za korak nazaj, kakor bi hotel pregledati doseženi uspeh in zajeti sapo za nov zalet. To je: da vedno skuša aplicirati nove pridobitve na temeljnem izhodišču klasične forme. Če bi hoteli vrednotiti njegovo delo po estetskih kategorijah, bi lahko rekli, da mu je skladna, ritmično uglasena lepota prav toliko likovno kot etično ogrodje, kateremu se samo za tvegano ceno interesantnosti noče odreči. Batič torej ne hlasta za uničenjem voluminoznih kvalitiet ali za njih zgoščeno poenostavijo, pač pa skuša te vskladiti s sožitjem med lirično ubranim idejnim votkom in čistimi likovnimi nalogami. Kipar, pesnik in človek se v njegovi umetniški podobi ubrano in kreativno družijo — pa čeprav morda celo v pohujšanje zagovornikom absolutnega modernističnega kiparstva. Že na začetku svoje poti si je priboril trdno kiparsko strukturo, ki jo je nato požlahtnjeval s plemenito modelacijo površine in konture in s sferično gibko pojmovano kompozicijo, za katero mu je nudilo največ priložnosti mirno razgibano žensko telo, zajeto v drobnih plastikah. Pri tem pa je vedno znal disciplinirano, včasih celo s kancem oblikovne askeze ohranjati pravo mero med psihičnimi in fizičnimi komponentami. V teh trdnih pozicijah zasidran, je iskal pot v voluminozno, prostorninsko razsežnost. Problem gibanja, ujetega v skoraj rotacijsko oblikovanem prostoru, v »zračnem« prostoru, se mu je spremenil v problem

spremenljivosti same likovne senzacije, ki pa kljub vsemu ohranja trdno kompozicionalno osišče. Obenem pa je kipar iskal način, kako bi spremenil tudi svetlobo v aktivnega kiparskega sooblikovalca, kako bi s svetlobno igro izpolnil razgibano ploskev ali telo v taki meri, da bi mu nadomestila ali izpopolnila statično haptičnost, pa vendar figuro dinamično poudarila. Pri tem pa naj bi ne bila svetloba služnostno podrejena kakor pri impresionistični plastiki rodinavske vrste, pri kateri se strukturne vrednote telesa slikovito razkrajajo. Batič je želel, da bi mu svetloba dopolnila in nadomestila moment gibanja v prostoru in moment plastičnega uveljavljanja upodobljenega objekta v nekem eksistenčnem, časovno zaporednem doživljanju. Umetnik torej ne modelira samo snovi, recimo gline, ampak tudi prostor in svetlobo in senco v tem prostoru, modelira tudi negativno praznino ob plastični lupini in jedru kiparskega lika.

Na zadnji razstavi je nakazoval razvoj v tej smeri že relief za Senovo, ki polno zaživi šele tedaj, ko mu luč presvetli kompozicionalno mrežo. Ko pa je dobil Batič naročilo za vrata pasaže palače Zveze kmetijskih zadrug v Ljubljani, je lahko svoje iskanje uresničil na monumentalen način. Kar škoda je, da na razstavi ne vidimo vsaj kakšnega detajla modela teh vrat, ki jih gotovo lahko uvrstimo med najpomembnejša dela našega povojnega kiparstva. Z njimi je Batič stopil na nova tla tako v obdelavi posameznosti kot v pojmovanju dekorativne celote. Z bogato domišljijo je zapredel v pol negativno — pol pozitivno modeliranjem reliefu figure ljudi in konj v slikovit mrežast preplet, ob katerem se spomnimo kar na nordijske rezbarije zgodnjega srednjega veka. Podobno je reševal tudi drugo veliko naročilo: spiralno zaviti relief za spomenik osvobodilnega boja v Loškem potoku. Pridobitve, ki jih je porabil za izrazno poživitev reliefa, je prenašal nato tudi na polno plastiko — sprva tipaje, nato pa vedno odločneje. To reševanje čisto likovnih nalog ga je za trenutek oddaljilo celo od razpoloženjskega naglasa, ki sicer Batičeve plastike vedno nevsiljivo spremlja in dopolnjuje. Za trenutek mu je postala glavna ideja forma (Maneken, Kmetica z golido, Žena s psom). Celo ritmika se je morala nekoliko umakniti pred vprašanjem, kako v detajlih z recipročnim sozvočjem konveksne in konkavne modelacije poživiti lupino plastičnega jedra, v katerem prevlada zdaj statični poudarek. Zato te plastike kljub majhnemu formatu učinkujejo monumentalno — vprašanje pa je, če bi v velikem formatu ne učinkovale obratno. Sredi tega iskanja pa je umetnik ustvaril veliko plastiko sedeče kopalke — Suzane — ki je s svojim močnim kontrapostom in živo površinsko obdelavo obravnavana spet v duhu starejših plastik v harmonični melodiji čutnega in estetskega doživetja s preciznim, celo anatomsko zvestim poostvarjanjem gibov in telesnih detajlov, tako da živost telesa celo maskoviti, za Batičeve ženske figure tipični izraz obraza prežarja z iskro notranjega življenja. Suzana je ujeta sama vase, kakor bi se veselila lastne pojavnosti. Ne sprošča se v nezavedni goloti, ampak se s ponosom zaveda, da je opazovana.

Duhovito sta zajeta motiva Barska pevka in Podoknica. Pevka v značilni, ohlapno poplesujoči drži, ki povzema voljno konturo vitkega vrča, in z dvojnimi obrazom nakazuje spremenljivost gibov, Podoknica pa je sestavljena iz ritmično vzvalovanih odklonov postav žene in vasovalca, ki ju loči in kompozicionalno povezuje tanek okvir — okno. S to kompozicijo Batič sicer v novi, likovno poenostavljeni govorici, pa vendar logično povzema problem gibanja

in prostora, kot ga je nekoč uresničil v skupini Balet. Toda negativno-pozitivni plastični prijem se tu že osvobaja tektonike in se podreja lirični razpoloženjskosti, ki jo stopnjuje še v slikovitem modeléju trepetajoča površina telesa.

Med likovno najčistejše plastike na razstavi spada v krepki stilizaciji zajeta postava Zaljubljenega harlekina. V notranje pogojenem vrtincu figure je personificirana melodija piščali in harlekinove zavzetosti in — pri moji veri! — ta muzika nikakor ni atonalna. Toda mar ne zveni v tej cirkuški pastoralni prizvok nečesa tragičnega?

Tako tudi pri Batiču razumsko vodene stopnje likovnega razvoja vedno znova in kakor iz podzavesti predira želja, da bi mrtva tvarina in gola forma oživila in razodela *neko resnico*, ki bi bila več kot samo likovna resničnost. V umetniku se po nekem kategoričnem imperativu prebujata lastna človeška podoba. Umetnine se morajo končno zlititi z njim samim, če hočejo biti resničnosti. Umetnik mora najprej sam sebe razumeti. Razumeti po oblikovni in idejni strani svojega ustvarjanja. Preceniti mora, kaj hoče in kako hoče povedati. Zato Batič ne posega preko svojih oblikovalnih moči in doseženega likovnega izraza nikdar ne sili preko meja, ki jih v določenem trenutku lahko še suvereno kontrolira. Duhovna stran umetnine pa je ujeta že v njegovem lastnem človeškem profilu, v njegovi osebni vsebini. Nič manj kot skrivnost forme ga ne mika skrivnost življenja — zadnji čas še posebej z odpovedjo požlahtnjene življenja. Nenadno zazveni v Batičevem delu skoraj filozofska izpoved. V Batiču človeku in Batiču kiparju je dozorel notranji konflikt, za katerega bi skoraj lahko rekli, da ga napaja tragično občutje življenja in da trenutno njegov psihični izraz kar preglašata formalnega. Po drugi strani pa moramo priznati, da je kiparju narekovala novo tematiko tudi čisto likovni problem, kako izraziti v kipu neko duševno emocijo, kako združiti klasično formo s severnjaško občuteno dinamično ekspresijo, ne da bi pri tem v temelju razrušil skladno sorazmerje telesa. In nastali sta figuri Prometeja in Trageda.

Ne vprašujmo se, koliko je utegnil botriniti Prometejevi figuri Zadkinov vzor, kajti mnogo pomembneje je, da je v določenem kreativnem trenutku ta izraz ustrezal kiparjevemu umetnostnemu razpoloženju in razmerju do neke spoznavne resničnosti. Zato mu tudi v sebi zaključena in v prostorno celoto zajeta kompozicija zdaj vsaj z enim tonom odprto izzveneja, kakor bi kriknila bolečina. Ob Prometeju in Tragedu bi lahko rekli, da se je prelil Ajshil v severnjaškega Grunnewalda. Batičev Prometej ni več Titan in neumrljivo boštvo Mediterana, ampak je človek, brat srednjeevropskega Fausta. Ni več božanski upornik proti Zenu, ki je ukradel bogovom ogenj in ga podaril človeku, ampak je človek, ki je iztrgal za sočloveka ogenj iz sebe; njegovo trpljenje ni moralna katarza, ampak zavestna, osebna žrtev. Likovno živi plastika pred nami kakor bronasti plamen, ki se tem bolj razcveta, čim bliže je Prometejevemu srcu in končno izzveni v igri razprtih prstov, zajemajočih luč iz odprtih prsi ali tipajočih proti svetlobi neba, ki reže v oči. Ali ne čutimo v Prometejevem obrazu skoraj nekih avtoportretnih črt? — Podobno je s figuro Trageda, ki z janovskim obrazom zre v dve smeri tragičnega: v grozo in sočutje. Ohlapna, slikovito modelirana obleka mu zakriva koščeno, ekspresivno iztegnjeno telo, podobno kot maska zakriva obraz, podobno kot mrtva maska zakriva človeka. Toda tu je tudi roka,

krčevito dvignjena, kakor bi hotela obenem protestirati proti zlaganosti in priseči na večnostno bivanje bolečine.

V trenutku, ko se Batič s svojim Tragedom in Prometejem spoprijema s svetom, je *Lojze Spacal* podoben mirnemu modrijanu, ki preceja svet skozi racionalno sito, pa vendar z močno osebnostjo in podoživljanjem. Spacal ve, da je podoba sveta taka in taka in da je on ne bo spremenil, da pa je njegova naloga kot umetnika v tem, da v svoji čarobni retorti ta svet barvno in oblikovno prežari in ga tako približa človeku. Ne nameravam danes ponavljati, kar sem v Naši sodobnosti že leta 1955 napisal v študiji, s katero sem skušal zajeti likovno in psihološko stran Spacalovega ustvarjanja. Prav pa je, da ugotovimo, kako nam ga razkriva po dveh letih od zadnje razstave današnja.

Spacal je razstavil 50 barvnih in črnobelih lesorezov in 6 polihromiranih lesorezovnih plošč. Nekatere od velikih grafik, tiste, ki so nastale v letih 1953, 1954 in delno 1955, že poznamo. Na starejših (Večerna melodija, Malo svetišče) še utripljejo zadnji pobliski Spacalovih prvih razvojnih stopenj, ko mu je bila barvna ploskev še nerazdrobljena in predstavnj svet kubistično poenostavljen. Toda obenem se mu vizija sveta v dvodimenzionalni projekciji že ritmično razčlenjuje v sestavne dele, zaradi česar se slikani objekt, ki ohranja še čustveno doživljeni prizvok, spreminja iz simbola v racionalnejšo formulo. Barva, ki ima v Spacalovih slikah in grafikah vedno konstruktivno nalogo, celo tedaj, ko gre samo za kontrast črne in bele, zdaj še v poglobljenem smislu poudarja fenomenalnost slikanega predmeta in se strogo pretehtana in prečiščena ureja v razumsko pogojeno skladnost kompozicije (Industrijska četrt, Hiše in okna) in čista zakonitost linije se ponovno uveljavlja (Hiše na Krasu). Toda kakor v na videz zaviralnem, v resnici pa ustvarjalno plodnem momentu nas pozdravlja za nekaj časa v kompozicijah, kot so na primer *Nocturno v Savudriji*, *Mesečina na Krasu* ali *Hlev na Krasu*, spet objektivna realnost obmorske pokrajine in prej druga ob drugi nanizane barvne ploskve, se zdaj spet kulisno razporede druga za drugo. Tej mirni, toda sugestivni barvni muziki pa se že pridružuje neizprosna, ploskev in prostor urejajoča vertikala in horizontala črt, ki končno prevzame glavno melodijo ali bolje — simbol melodije. Coln se iz nekdanje polmesečne ploskve spremeni v njen črtni obris, lubenice v ločno črto in celo barvna polnost presahne ali pa se umakne v sivo tonalnost, ki zveni podobno kot nekatere Spacalove oljnate slike, ki sem jih lani videl in so me začudile (*Zaton v Savudriji*, *Lubenice v izložbi*).

Obisk Makedonije je pomenil menda celo za Spacala živo barvno doživetje, ki ga je skoraj opijaniilo. V makedonskih motivih (Makedonske hiše, Ciganske hiše v Makedoniji) zažare intenzivne barve — rdeča, modra, rjava — se elementarno in v kontrastni napetosti družijo v velikih pravokotnih ploskvah in preglase tonsko umirjenost (Mesto v noči). Obenem pa zaživi bivanje stvari spet v slikovitem trepetu, podobnem soparni megličavosti, ki se v Spacalovem delu vedno znova ponavlja kot povračujoči se gost — gost, ki je použil tudi nekaj drobtin naše impresionistične pojedinice. In pri tem so se seveda morali oslabiti položaji grafične ostrine, koordinatni sistem črt se je nujno moral razrahljati, razrahljala pa se je tudi jasnost oblik. Najprej se je to pokazalo na črno-belem lesorezu (Hiše in tovarne, Stare hiše). Tu smo na zadnji stopnici, ki jo je umetnik do danes dosegel. In na tej, včasih za

povprečnega gledalca že nekoliko vrtooglavi višini, se je Spacal spet ozrl na rodni Kras in v sintezi dosedanjih likovno simbolnih poenostavitev zapel novo pesem o kraški ženi v črno-belem lesorezu, ki zavzema v slikarjevem opusu podobno mesto kot v starejšem lesorez Ob svitu na Krasu iz leta 1949. Smo na meji figuralike in nefiguralike in simbolike stvari.

V tem prelivanju umetnostnega izraza, podobnem meandričnemu toku, odločajo v Spacalovem slikarstvu neke konstante, ki smo jih nekoč že poudarili in ki so za njegovo umetniško podobo vedno značilne. Po likovni strani iskanje temeljnih form objektov, njih projekcija v ploskev in racionalno stroga porazdelitev barv in linij, po duhovnem pa prisluškovanje človeškemu utripu in njegovemu pesniškemu zvenu. Nekoč je zajemal v svoje likovne zaznave večnostno, dobrotno bivanje. Ne njegovo spreminjanje, pač pa njegovo eksistenco. V zadnjem razvojnem razdobju pa po stilno logični in nepretrgani poti tiplje proti zaznavi — ne več temeljne oblike, ampak temeljne funkcije stvari. Išče esenco eksistence stvari. Čeprav oblike predmetov in sveta poenostavlja ali jih reducira na formule, jih vendar ne anatomizira. Snov mu sicer narekuje obliko, oblika pa mu izbira snov. Oboje je v skladnem ravnovesju. V tem je Spacalova umetniška moč, enkratnost in čar. Ne gre za principe absolutne umetnosti. Če smo nekoč zapisali, da ima za Spacala upodobljeni svet smisel le toliko, kolikor odmeva v njem človek, moramo danes to ponoviti. Kajti kljub racionalnim zakonom, ki mu urejajo linije in ploskve sveta, trepeta vendar tako v čutno dojemljivi dinamiki barvne simbolike kot v preračunani igri linij in ploskev prastari poetični zvok, ki računa s človekom. Tektonska struktura se mu nikdar ne omaje, ampak le ritmično razčlenjuje, kar še stopnjuje latentno energijo stvari. S tem pa se Spacal približuje tistemu likovnemu pojmovanju, ki ga je Klee formuliral z besedami: »Umetnost ne poostvarja vidnega, ampak nam odpira oči, da vidimo.«

Na koncu dodajmo še, da je Spacal v zadnjem času uresničil tudi nekaj monumentalnih slikarskih nalog. Tako je n. pr. slikarsko okrasil dvorano pri Sv. Ivanu v Trstu, kjer se je duhovito prilagodil arhitekturni danosti stene in prostora, za palačo Zveze kmetijskih zadrug v Ljubljani pa je napravil osnutek za veliki mozaik v veži, na katerem je kompozicionalno združil in stilno poenotil pokrajinske značilnosti slovenske zemlje, pri čemer se je seveda pokazalo, da mu najkristalneje zveni podoba rodnega kraškega okolja in morja. Prav te dni je doživel lep uspeh v Parizu z razstavo v Galerie Rive Gauche, na kateri je poleg lesoreznih plošč in skulptur pokazal tudi 20 oljnatih slik, med temi 12 iz leta 1956 in 1957 — slik, za katere se bojim, da jih pri nas ne bomo nikoli videli.

Emiljan Cevc