

LIKOVNA UMETNOST

RIKO DEBENJAK: MAGICNE DIMENZIJE

Ob obsežnem retrospektivnem pregledu Debenjakovega dosedanjega dela se nam ponuja redka prilika, da se pomudimo ob dveh vprašanjih, ki ju je bilo moč nemalokrat slišati ob posameznih grafikovih razvojnih obdobjih. Predvsem mislimo na večkrat izražen dvom o povezanem, s stopnje na stopnjo organsko rastočem dozorevanju, torej o tisti rdeči niti, ki naj bi povezovala na prvi videz različne in nezdružljive razvojne faze. In potem, ali so se njegove »Magične dimenzije«, njegov doseđaj najpresemetljivejši dosežek rodile iz nenadnega pobliska, intuicije — ali pa so rezultat iskanja in spoznanj prejšnjih stopenj. Obe vprašanji se očitno prepletata in jima je skupna neznanka Debenjakov odnos do prostorske iluzije, izražene kdaj bolj kdaj manj determinirano. Poskušali bomo slediti razvijanju omenjene prvine in le hkratio opozarjati na druge, mislim na tematiko, slogovne premene in tehnične vplive.

Za razumevanje Debenjakovih začetnih del, predstavljenih na tej retrospektivi, se velja spomniti na njegov predvojni in medvojni opus, ki je bil dokaj obsežen in grafično dorečen. Tudi v barvnem lesorezu v »Motivu iz Savudrije« (1955) moremo opaziti kanec romantične vznesenosti, tako značilne za Debenjakovo najzgodnejše delo. Iluzija realne pokrajine je dosežena na »klasičen« način, s kontrastom temnejših čolnov na svetlejšem ozadju. Kljub lesorezni tehniki, ki ljubi ploskovitost, je vtis globine in telesnosti v njej poudarjan z modelacijskim principom grajenja

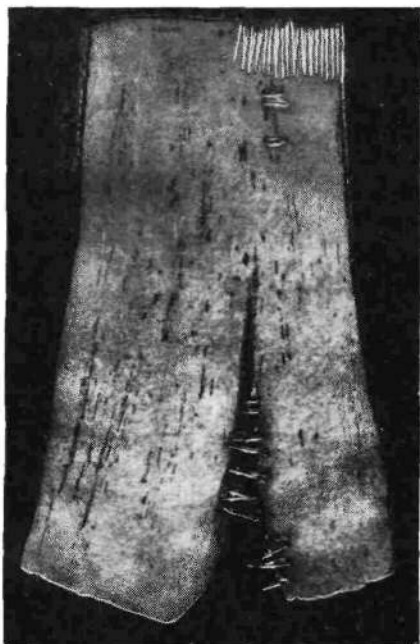
voluminoznosti. Namenoma začenjam s to grafiko, čeravno je za samo razstavo in Debenjakovo nadaljnje formiranje pomembnejša vrsta »Panjskih končnic«. Omenjeni lesorez in poleg mnogih drugih tudi »Jesen« iz leta 1952 sta namreč nosivca tradicionalnega gledanja na reševanje prostorsko likovnih trompe-l'oeil, medtem ko so »Panjske končnice« lepi primeri tako imenovanega vzbujanja prostorskih iluzij s kontrastnimi postavitvami brez izrazitejših modelacijskih napenjanj. Ni brez pomena, da je Debenjak prav v »Panjskih končnicah« — dokaj zvesto sledečih resničnim folklornim predlogam — prvič uporabil delen »kulisasti« okvir, ki mimo njega zremo na »odrsko« prizorišče. Ta princip je pozneje mojstrsko izpopolnil v svojih »Magičnih dimenzijah«.

V tej dobi razpada Debenjakov opus na dve dokaj raznorodni iskanji: po eni strani se trudi uliti monumentalno ekspresivni izraz človeški figuri — opozorim le na niz njegovih »realističnih« kraševk! — po drugi pa se začenja vživljati v ritmičnost in poenostavljanje organskih oblik in jih polagoma prilikovati geometrijskim (»Spomin na Benetke«, 1953; »Mesec v sadovnjaku«, 1956). Prav poučen je razkorak med lesorezom in akvatinto Debenjaku ljubih Kraševk: v lesorezni tehniki predstavljajo posnetek optično zvestega spomina na te pretresljive monumentalne figure sredi kraške pokrajine, v mentalni pa z eliminiranjem likovno izčiščene: iskanje *likovno mikavnega in izraznega znaka* namesto beleženja množice naključnih detajlov.

Vzporedno z likovnim čiščenjem teče tudi prostorsko determiniranje,

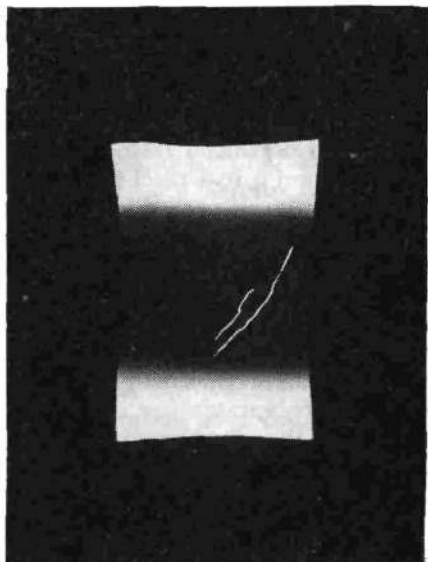


Kraška kariatida, 1957,
barvna akvatinta



Rumene grebelce, 1962,
barvna akvatinta

ki se čedalje bolj odloča le za dva, tri plane, za postavljanje bolj ali manj tonsko poudarjenih »še figur« na enotno podlago ozadja. Zapisal sem »še figur«, zakaj »Na borjaču« 1957 je ostal od nekdanje realne kraševske žene v črnem le močno abstrahiran lik, brez kakršnihkoli funkcionalnih ali anatomskih obveznosti. Zanimivo je, da je Debenjak celo v



Magične dimenzije X, 1968,
barvna akvatinta

naslednji »ritmični dobi« svojega razvoja (npr. v »Koših« iz leta 1957 ali v »Jadrnicah v Portorožu« 1957) videl rešitev še vedno v realistično globinski iluziji, doseženi z že omenjenim kontraponiranjem. Ritmičnost potez z različnimi gostotami pa ga je kmalu zvalila v strukture. Te so se kot nalašč prilegale novo odkritim možnostim jedkanih metalnih plošč v jedkanici in akvatinti. Debenjak se začne na ljubo strukturam odrekati trem, štirim planom prostornosti in se omeji na dva: »Kraška kariatida« iz leta 1957 predstavlja reliefno aplikacijo polnoplastičnega motiva na sicer

tehnicistično niansirano, vendar le ploskovno pojmovano podlago. Podobna »tehnicistično reliefna« preoblikovanja so tudi »Divja mačka« 1958, »Pay« 1955 in »Rdeči petelin« 1957. Sama tehnika — premik obeh tiskov ustvarja močan in mikaven reliefni videz črt ali ploskev! — je Debenjaka peljala v zadovoljstvo s ploskvijo, na katero »pripjenja« glavni motiv. Tega je začel iskati v prvobitno trdnih ornamentalno bogatih predmetih naše folkore, v nečkah, medenih kruhkih itd. Ustvaril je ob njih nekaj izredno usklajenih listov, ki so postali vzor mnogim grafikom mlajše generacije. Vzporedno je razvijal vprav bogastvo tehničnih možnosti metalne grafike v seriji s skupnim imenovalcem motiva »Morskega dna«. Tu se je Debenjak, — očitno nevede — prvič dotaknil »kozmične prostornosti«, torej neke brezbrežnosti; tej globine ne določajo telesnosti v njej, marveč je njeni iluziji prostora bistvena le barva ali tonska »prevara očesa«. Rekel sem nevede, zakaj Debenjakova osnovna težnja je bilo v tej dobi iskanje nenavadnih struktur. To je potrdil z naslednjim korakom, ko se je vrnil z »morskega dna« v trdno realnost »Sledi na ometu« 1961.

S temi grafikami postane Debenjakov razvoj bolj umirjen, manj živčno tipajoč in bolj enovito usmerjen. Vnovič se vname za »večplansko« iluzijo prostora, kar pa je sedaj pravzaprav posledica novega pojmovanja oblikovnosti: nekdanje »amorfne« strukture se začnejo zbirati okoli centra in preraščati v določen lik. Debenjak mu daje ime in podobnost denimo z »Grebelcem« (1962), z »Glavnikom« (1962, 1963) ali malo pozneje s »Strgalom« (1965). Omenjene »plane« ureja tako, da na svetlo podlago lista vrisuje temno silhueto značilnega motiva, šele na to pa strukturno in detajlno bogastvo, kdaj v neposredni zvezi z izbranim moti-

vom, kdaj zgolj kot estetski ali izrazni dodatek. Ta »troplanska« prostornost se nadaljuje tudi v Debenjakovem ciklu »Drevo, smola, plesen«, le da je tokrat razložil posamezne plane na bolj ali manj pomembne; ene je podredil drugim s tonskimi slabitvami.

Prav ta ciklus pomeni tudi prvi in edini Debenjakov odstop od »čistega formata« lista; zanikuje privajeni kvadrat kot obvezni okvir in komponira svojo izpoved v svobodnejših silhuetah. Prej omenjene »detajlne mikavnosti« se čedalje bolj gostijo v nekakšne »svetle zareze« (Plesen 1965.) in »ogrebotine« sredi osnovnih struktur lesa ali kamna. Zlagoma preraščajo znanilke poznejših »bliskov« »Magičnih razsežnosti«. Odlična je tudi zamenjava nekdanj svetle podlage s črmino (Fragment I., II), ki predstavlja pravzaprav prvo stopnico proti »vesoljski prostornosti«. V »Cepitvi« (1964), »Stari plošči« (1966) in zlasti v »Nočnem nebu« (1965) zasledimo Debenjakovo zanimanje za »bliske« parajočo črmino, ki dajejo vtis nedoločljive globine. »Magične dimenzije« so k prejšnjemu dodale prvino, ki smo jo opazili na Debenjakovih začetkih, le da je tokrat uporabljena čisto drugače: tonsko napenjanje od največje svetlobe do slučajne teme ustvarja vtis prostorske plastike, ki nas na prvi pogled spomni na telesnosti, precej potem pa nam potegne oko v doživetje konkavnosti — v brezbrežnost »vesoljskega«. Beli »bliski« samo razgibavajo negibno neskončnost časa in prostora, ki se nam odpira sredi temnega okvira, nekakšnega televizijskega ekrana. Debenjak si je prav s tem pogledom skozi »okno« v svetlo-temno neskončnost našel izrazno sporočilo o novih prostornostih, ki čakajo človeka: izrazil svoj odnos do njih, še preden je človek zares stopil vanje.

Marijan Tršar