

Kronika

ZELENKO V NOVEM MESTU

Likovna
umetnost

V Dolenjski galeriji v Novem mestu je bila od 24. 9. do 12. 10. razstava grafike Karla Zelenka in keramike njegove žene Sonje Rauter Zelenko.

Karel Zelenko je podal pregled svojega grafičnega dela v zadnjem desetletju, od 1967 do 1976. Vsa dela so jedkanice ali kombinacije jedkanice in akvatinte.

Zelenkovi motivi, likovna sredstva in učinki, ki jih z njimi dosega, so znani. Pogled na celoto odkrije — kakor običajno — pripovednost, principialni *narativizem*. Konkretni predmeti v njihovi pisani raznovrstnosti niso nikoli sami sebi namen, ampak oblikujejo zbirke, v katerih postajajo narativni. Njihov zgolj likovni nivo presega celoto, ki iztiska iz sebe pripovedno vsebino. Celota »Pariške prodajalne« (1967) ali »Starinarja« (1968) je tematična, literarna. Namen likovnih elementov, ki gradijo celoto, je tema celote. Likovno je sredstvo tematičnega.

Konkretna predmetnost ni *žanrska*; Zelenku ne gre za individualni predmet ali dogodek v njegovi prostorski ali časovni določenosti, ampak za sugestivno *splošne teme*, posredovane s konkretno realistikto predmetov. V tem smislu je predmetnost *imaginarna*. Stvari v »Mehanični delavnici« (1976) so imaginarne po tematični zamišljenosti; zrahljana je njihova naravna, fizično-miljejska danost, da bi se lahko dvignile nad svojo posameznost in se spremenile v simbol splošnega. Dvojica golih zaljubljenecv, zapredenih v ribiške mreže »V mreži« (1975), prikazuje splošno stanje človeških stvari, ne posameznega dogodka.

Predmet poantira temo. Tema poantira predmet. *Formalno* je to doseženo z redukcijo realističnih sredstev. Stvari so v veliki meri ploskovno

disponirane in v svoji marljivi izrisanosti imajo vsebini ustrezno stopnjo stilizirajočega poenostavljanja.

V glavnem ni trodimenzionalnega prostora. Prostor je pogójen, odvisen od figur. Ustvarjajo ga figure; drži se jih in z njimi vred bi izgubil. Zato figura ni nujno vezana na prostor, obenem pa ga ne izključuje. V gibljivih stopnjah abstrahiranja realnih akcesorijev so sicer realni predmeti večkrat zajeti v abstraktnejše like, ki komponirajo ploskovito, brezprostorno celoto, npr. »Odpad« (1969).

Tematika Zelenkovih grafik je *ekstencialna*, izražajoča oblike in probleme človekovega »bivanja«. Konkreten prizor vedno nabrekne v splošni, ekstenzialni problem. Pri tem je Zelenko precej razgiban. Njegov »svet« se zdi sicer majhen, vendar je motivno in tematično bogato diferenciran in niansiran. Predvsem gre za »malega človeka«, toda ne samo zanj. Vsakdanja eksistenca malega človeka je v njegovem tesnobnem ždenju med stvarmi, ki so borne v svoji trivialni oguljenosti in trdne v svoji nepremakljivi prisotnosti. Čutimo izgubljenost ljudi in stvari, njihovo usodno ujetost v majhnost, v majhno določenost, iz katere ni velikega izhoda. Ljudje niso izgubljeni na poti iskanja, kakor slepci, ki bi verovali v svetlobo. Izgubljeni so apriorno: so, kakršni so, ničesar ne pričakujejo. Nimajo ničesar razen samih sebe, nobena nova perspektiva se jim ne bo odprla. Izgubljenost v ujetosti, ne prava izgubljenost. Ujetost v izgubljenosti, ne prava ujetost. Nič se ne zgodi, nič se ne bo zgodilo. Ljudje samo so.

Žena, upodobljena na »Ribičevi ženi« (1968), je. Je večna. Na tenki palici, ki jo drži v rokah, ima obešene ribe. Namesto tega bi lahko klekljala

ali predla. Bila bi podana enako eksistencialno.

Revni svet nosi v sebi svojevrstno *estetiko*. Eksistenca stvari je pogosto estetsko interpretirana. Je lepa. »Čelist« (1967) ali »klarinetist« (1972) eksistirata estetsko. »Apartma« (1967) je šele sekundarno socialni motiv, predvsem učinkuje kot drobna, izsanjana lepota. Eksistencialna tematika je estetsko kompletirana. Estetik dopolni bolečino. Jemlje ji njeno socialno realnost. Kadar imamo bolečino, je to *lepa bolečina*.

Med odločilne elemente Zelenkovega narativnega stila in njegove eksistencialne vsebine spada *ironija*, polna številnih smislov. Je blaga, dobrohotna, melanholična, potem pa nenadoma resnejša, zaskrbljena, stopnjuje se v sarkastičen smeh ali v trpek protest. Njen splošni izraz se zdi *dvom* v vsakršna prizadevanja, ki bi hotela preseči obstoječe, drobno stanje stvari z velikimi zamislimi; dvom v prepričane vere, ki žele osvojiti svet. Odlična formulacija ironičnega dvoma so »Ekvilibristi« (1968) in »Govorniki« (1968).

Tu in tam prehaja Zelenko v *fantastiko*. Fantazijskega elementa je toliko, da intenzivira tematiko in izraz. Uvaja *dvoumnost*. Fantastično je čutna analogija za neizrekljivo. Nadomešča fiksne, definirane vsebine. Dvoumno *nakazuje*. Primeri fantastičnosti, ki presega Zelenkovo običajno eksistencialno narativnost, so lahko »Piknik« (1969), »Môra« (1971) ali »Cirkusanti na cvetličnem trgu« (1976).

Narativizem pelje včasih v poudarjeno tendenco, morda kar v *politično angažiranost*. Sem spadata npr. »Frankolovo 1945« (1973) z obešenci, in »Ustrešitev«—»Istra 1942« (1975) z mrtvecem, nad katerim se sklanja temna ženska figura. Tendenčnost zahteva konkretnost, lokalizacijo dogodka. Zaradi nje je tu toliko realistične določenosti, da upodobitev zdrkne pod tisti nivo splošnosti,

ki vzdržuje specifično kvaliteto Zelenkove grafike: s konkretnimi predmeti posredovana splošna tema.

Zelenkova umetnost nakazuje splošne teme, vendar na partikularen način, z realnimi izseki stvari, *realistično*. Predmetnost je vedno toliko konkretna, da ne izgubi realnih tal; ne postane *splošna*, stilizirana v načelno fantazijsko obliko ali v znake, ki bi bili brez realnih determinacij. Obe smeri sta teoretično možni. Pot iz realizma bi peljala v fantastiko, recimo v *surrealizem*, kjer bi predmet zaradi fantazijske stilizacije izgubil svojo realno konkretnost, in v *simbolične poenostavitve*, kjer bi postal abstraktni »znak«, reprezentant abstraktnih, splošnih tem. Surrealistično fantazijo čutimo v »Favnih« (1974), možnost abstraktnega znaka pa med drugim nakazuje »Muslimansko pokopališče« (1968), kjer se ženska figura s trdo stilizacijo risbe spreminja v splošen lik, v negiben spomenik, podoben kamnitim nagrobnikom, ki so razvrščeni v gosti vrsti za njo.

Obe teoretične možnosti, surrealizem in abstraktna simbolika, sta v Zelenkovi umetniški praksi samo skrajni meji, ki jih njegovo stilno načelo še lahko dopušča. Ostaja načelna vezanost na *konkreten predmet*. Če je stil celota in če je celota kakor drevo, potem je njegova zgradba z deblom in vejami realistična; fantazijski in simbolično abstraktni elementi so samo redko, bleščeče se listje, ki s svojo lepo, nevsakdanjo obliko dopolnjujejo realizem celote. Premišliš stil, najdeš *princip*, greš po poti stila — v to smer, potem v ono smer —, da bi ga preizkusil; naletiš na *mejo*, ki ga determinirajo. Stil je to, kar je znotraj tehle meja, in *ni* to, kar je zunaj njih. Meja je meja stila in meja tega, kar ga presega.

Predmet je uporabljen tako, da s svojo *likovno formo* figurira narativno. To je princip Zelenkove grafike. Če pa postavimo možnost *imanentne kritike*,

potem bi bila njena naloga ta, da ga zajame v *pojem*, pregleda uspešnost posameznih realizacij — po merilu skladnosti med vsebino in obliko — in razišče meje, do katerih prihajajo in ki jih ni mogoče preseči, ne da bi se spremenil princip, ki ustvarja stil.

Za oceno *razvoja* stila je pričujoča razstava premalo. Po tem, kar imamo pred sabo, sklepamo, da je Zelenkova umetnost prej sklenjen krog kakor dinamično teženje, se pravi formalno iskanje, ki naj bi v svojih sprotnih rešitvah prinašalo novo vsebino in izraz. Dinamični elementi so podrejeni gradeči se celoti, ki nosi v sebi mirno prepričanost enotnega principa. Ta je jedro, okrog katerega se zbirajo vse stvari in se merijo po njegovem pravilu.

To, kar bi spadalo v predstavo razvoja, je linija, ki pelje od tihega risarskega narativizma k izraziti črno beli, sumarični obdelavi in redukciji predmetnosti. Neplastična linija, risba, ki minuciozno izrisuje predmete in jih predstavlja v pisani, večkrat dekorativni deskripciji, se v zadnjih petih, šestih letih postopoma umika velikopoteznim, poenostavljajočim se svetlo temnim ploskvam, za katere se zdi, da nakazujejo novo kvaliteto. Zelenko išče in doseže poglobitev, notranjo intenziteto in dramatičnost. Izginja paša za oči, predmeti se pogosto zgostijo v skope, enostavne ansamble in zazvene v temnih, zamolklih zvokih. Najznačilnejša sta v tem pogledu »Slikar« (1972) in »Razgovor« (1975).

Zelenkov stil je *koherentna celota*, živa, notranje diferencirana, polna gibljivih elementov, ki zagotavljajo, da ne bo okostenel v maniristično ponavljanje, v izvotljeno *pozo forme*, brez novih možnosti, kakršne naj bi immanentno izhajale iz njegove notranjosti. To je stil *mirnega principa*, vendar brez dogmatizma, ki bi izključeval stranske, podrejene zasnove; je stil z zasnovami novih možnosti.

Ivan Beznik

SPACALOVE GRAFIKE

(Ob dveh grafičnih razstavah Jožeta Spacala)

Z dvema razstavama, ki sta bili skoraj hkrati odprti, z razstavo najnovejših grafičnih listov v ljubljanski Mali galeriji in z izbrano retrospektivo nekajletnega grafičnega ustvarjanja v Poslovnem centru Iskre, je odlični scenograf ljubljanske televizijske hiše Jože Spacal prodril v slovenski likovni prostor tudi kot eden najbolj nadarjenih in izvirno mislečih grafikov mlajše generacije.

Ob tehtno izbranih grafičnih listih na obeh razstavah, zlasti pa ob prikazu najnovejših dosežkov v Mali galeriji, smo bili lahko samo prijetno presenečeni nad umetnikovo izredno likovno nadarjenostjo, začudujočo inventivnostjo pri iskanju originalnih in za naš čas specifičnih likovnih idej, bili smo navdušeni nad avtorjevim izrednim znanjem v uporabi najnovejših tehničnih postopkov v grafični umetnosti in ne nazadnje nad njegovo zrelo močjo, ki jo je pokazal v dojemanju in izpovedovanju temeljnih resnic o človeku našega časa, o njegovem razmerju do lastnih tehniških dosežkov in narave, ki jo postopoma sam izničuje. Zdi se nam, da nas šele ti dve najnovejši Spacalovi razstavi zares lahko prepričata, da gre tu za izpovednost posebnih razsežnosti, za popolnoma specifično in osebno likovno vizijo, za način izpovedovanja, ki je pogojen tako v logičnih izraznih zakonitostih kot v idejno-vsebinsko pretehtani izbiri motivike.

Grafike Jožeta Spacala se, poleg tega da je v njih več kot vidna bogata dediščina naše bližnje in daljne umetnostne preteklosti, odločno navezujejo na izkušnje, ki si jih je umetnik pridobil na drugem polu svoje ustvarjalne dejavnosti — pri oblikovanju scen za televizijske oddaje; sodobna elektronika je kot izrazni pripomoček povsem