



Ivan
Beznik

Krokiji o Gojmiru Antonu Kosu

Čas jesenskega ovenevanja listja je, čas otožnih praznot, ki zdaj pa zdaj hušknejo čez izobilje zrelosti tega, kar bo umrlo.

Vročih bleščav poletja ni več, vrneš se iz javnih, zvedavih počitniških prostorov v domačo pomiritev, v kateri še odmeva pravkar končana razgibanost, v mehkih pljuskih, izgublajočih se v brnenje sedanjih trenutkov, ki zanje v tesnobi čakaš, da bodo zatrepotali v tihih, šepetajočih odsevih novih pomenov.

Kosove slike so že zdavnaj raznesli, potem ko so jih marca letos, na pragu pomladi, zbrali v Dolenjski galeriji v Novem mestu v obliko krajšega retrospektivnega pregleda njegovega slikarstva. Zdaj, v jeseni, opaziš, kako ti v estetskem trpljenju, ki temno šelesti v zibajočih se prazninah, oživlja spomin nanje; veš, da ti trdni, nedvomni spomeniki, vklenjeni v čvrste opredelitve, zdrsevajo v tvojo *subjektivno predstavo*.

Dviga se mavrica čez nebo praznega.

Kos je definiran. Gledaš ga skozi *mrežo znanja*. Ponavljaš znano, iščeš subjektivno. Znano je kakor *naplavina*, ki ugonablja živo življenje slikarstva. Zapira odprto, udejani *možno*. Možno postane *dejansko*. Dejansko postane *negibno*, utrjena, petrificirana stvarnost.

Kar je dejansko, pustiš pri miru. Poskusiš *možno*. Iz območja možnega skiciraš. Skiciraš tako, da potegneš potezo. Poteze žele postati *krokiji*.

Kroki hoče ostati na *meji* možnega in dejanskega. Ničesar ne siliš v negibnost, potezo pustiš, da je lahko popravljena in namesto nje potegnena nova, drugačna.

Poskusa krokija se loti *beseda*. Beseda išče sliko, sliko iščeš v besedi. Iščeš, da bi našel.

Kroki je *aforizem* likovnega.

Kljub hudim okrajšavam, ki jih opaziš na prvi pogled, priznaš pretehtanost *izbora del*. Pomisliš, da je izbor *stilna interpretacija*, in paziš, da ničesar ne izrečeš o njeni *kvaliteti*. Vsekakor je gotovo, da so hoteli prikazati predvsem Kosovo zadnjo fazo, v kateri naj bi bil realiziral »koncep-

tualizirano moderno sliko« (Jure Mikuž). Merila zanjo so izpeljana iz teze o *koncu posnemanja*; z njo si teorija ljubiteljsko lomi zobe.

Prvo obdobje do okrog 1935 predstavljajo dela »Kopalke« (1924), »Mož s papigo« (1926), »Portret gospe« (1926), »Dva akta« (1928) in »Portret mlade žene« (1935). Ni Kosovih zgodnjih portretov, v katerih so ugotavljali ekspresionistične reminiscence. Na razstavi kot celoti pa pogršaš zlasti motive piknikov, figuralnih skupin v naravi, ki jih slikar rad ponavlja in variira.

Skiciraš »Kopalke«.

Zgrajenost kompozicije, kontraposti teles. Sumarična obdelava, monumentalnost. Michelangelo.

Poza ženskega akta elegantna v linearni konturi in kot kubično telo. Preplet teles, igra telesnih položajev.

Rečeš si, da je telo predvsem elegantna oblika, potem pa iščeš ekspresivno moč v njem, intenzivnost, kakršno imajo Michelangelove figure. Misliš eno stran, obliko, nato drugo stran, izraz. Misliš v doživljanju, doživljaš v mislih. Misliš eno proti drugemu, kakor materialno proti idealnemu, idealno proti materialnemu. Oboje približuješ in se ti zazdi, da si odkril ravnotežje. Pol tega, pol onega. Kakor polovici prerezane krogle sta staknjena skupaj v skladno celoto, v okroglost krogle. Toda v *miru* ravnotežja ti *zmanjka* enega in drugega, oblike in vsebine; kakor da izginja ena v drugi. Slika se ti zgosti v točko, ki oboje nevtralizira: postane *indiferenca* obojega.

Pojem pustiš, da ostane problematičen.

V viziji ne dovoliš, da bi slika postala to, kar je po slikarjevem namenu in dosežku, določenem z namenom, morda faktično resnično: ateljejska *poza* ženskih aktov, povezanih v ritmično zgrajeno kompozicijo. Če hoče, je lahko samo to.

Poskusiš z novo potezo.

Občutljiva labilnost osrednje figure. Trenutna kretnja telesa, ki jo kompozicija stabilizira. Fiksirana labilnost. Gibanje, ujeto v *večno obliko*.

Dodaš »Dva akta« in »Moža s papigo«.

Kompozicija ženskih teles, linearna in prostorska diagonala, stereometrični liki. Trenutek, kompozicionalno ustaljen v nespremenljivo, stalno.

Okrasto rjavi kolorit. Temno-svetlo. Temno, sivo-črno ozadje, srednja tonska svetloba okrastih teles, draperija v ospredju najsvetlejša, belosiva.

Razgibanost, dobra volja moža v bizarnem okolju. Ozadje kakor gozd, sklanjajoča se papiga, ki s polovico telesa poseže v sliko z desne strani v sredini. Mož sedi, cigareto je vzel iz ust, zmotil ga je nevidni obiskovalec. Trenutna drža, enkratni obrat telesa, usklajen v mirujočo trajnost.

Temno oblačilo, ki dominira; okolje s papigo barvno, pisano.

Zgrnejo se oblaki večnega. Zaprši nekakšen kozmičen šelest, ki vse napolni. Figure spolze v *eter* večnega. Pot spolzelosti si misliš kot *pretres*. Na poti se zgodi metamorfoza s tihim *skokom*, ki nenadoma plane izpod čopiča. Odslej si v večnem.

Preideš v *drugo obdobje*, ki traja do okrog 1950. Od *figuralnih kompozicij* in upodobitev posameznih figur, ki so zamišljene predvsem kompozicijsko in barvno, ne portretno, so predstavljene »Žene pri mizi« (1938), »Na pragu« (1945), kompozicija z eno figuro, in »Obisk v ateljeju« (1952). Dopolnjujeta jih »Dekle z vazo« (1943) in »Avtoportret« (1949).

Odločilna se ti zdi slika »Na pragu«.

Ženska, ki jo vidiš v hrbet, pritiska na kljuko vrat, da bi jih odprla, potem ko je vzela z glave škaf in ga na slonila na stegno. Ni elegance »Kopalk«, je kmečka nerodnost in teža, vsakdanji opravek. Gmotnost telesa, okorna zgnetenost.

Trenutna poza, gib vsega telesa, ki ne more trajati. To veš iz izkustva. V *sferi formalnosti*, v katero ga slikar ujame, se trenutek ustvarjalno napne, da bi njegovo izkustveno izhodišče zakrnelo v rojstvu nove podobe.

Za gib rečeš, da je slučajen. Gib sam po sebi, trenutnost giba, v stvarnosti ali na sliki. Na *sliki je slučajen*, če se ima namen spremeniti in je naslikan samo zato, da bi se pokazalo, da se bo spremenil. Tale gib bo v naslednjem trenutku prešel v onega. Naslikan je tako, da lahko preide. To je realizem. Realizem misli naslednji položaj, ki ga sicer na sliki ni. Naslika *izsek*. Logika izseka je *kontinuum*. Kos naslika *sedanji trenutek*, vendar tako, da se mu izroči v razpetost nespremenljivega trajanja. Nima nastalosti in minljivosti. Slika je magma trenutka, izlitéga v njegovo *barvno lavo*. Trenutnost trenutka zgori in ostane preživelost večnega. Trenutek je zbran za večno.

Nespremenljivost trenutka ni v tem, da na sliki ni realnega gibanja in mora biti naslikana izolacija trenutka njegovo večno trajanje. To *apriorno izhodišče* slikarstva je vedno povzeto v posamezne primere, ni pa identično z njimi. *Večno* mora biti v elementu individualne realizacije slike. Misлити si ga moraš kot *navdih*.

Slučajno gibanje se kristalizira v večno. Žena na vratih je *večni kristal* slučajnega, čutna slika *ideje*, ideja, ki sije v čutnem. Hegla si sposodiš zato, da bi bila »ideja« izraz, s katerim nadomestiš psihologijo ustvarjalnega procesa, ki ga ne poznaš. Sliko imaš v *nazoru*, ne v formalnem nastajanju, ki

sledi *namenu*. Nazor je slika v tvojem duhu. Izrečeš *idejno shemo* nazora. Idejna shema je večnost. Večnost nečesa, kar je človeško.

Trenutki se dvigajo v sfero večnega. Večno se spušča v trenutek, da bi se mu podelilo. Večno je nadih trenutka, kakor je večerna zarja nadih pokrajine. Trenutek, toda trenutek večnega. Večno, toda večno trenutka. Trenutek v večnem, večno v trenutku.

Večnega ne definiraš. Ga *dešifriraš*. Nakazujejo ga *znaki*. Znak za večno je pri Kosu *monumentalnost*. V sliki je monumentalno. Monumentalno je zagon v večno. Trenutek je monumentaliziran, da bi postal večno. Večno se zgane v obliki monumentalnega. Monumentalnost je *kretnja* večnega.

Predpostavljaš formalna sredstva monumentalnega, ki jih lahko raziščeš.

Monumentalne učinke opaziš tudi na slikah »Dekle z vazo« in »Avtoportret«.

Premišljena kompozicija dekleta v dvojni prostorski diagonalni spodnjega in zgornjega dela telesa in v poudarjeni navpičnici celote je *privzdignjeni trenutek*, ki hoče biti deležen večnega. Prav tako mirna ustavitelj slikarjevega koraka, ki stopa v ospredje, predte, v tvojo bližino. Čopič v roki je *atribut*, ki naj pomaga, da ga boš razumel.

Hvali se Kosov *kolorizem*. Barve so *popolne*. Na slikah »Na pragu« in »Dekle z vazo« tonsko *žarijo*. Prežarjene so z enotnim žarenjem, kakor da jih preseva topla, zlata luč. Lesketajo se v zlatastem lesku celote, ki ustvarja *lepo harmonijo*.

Barve svetlobe. Svetloba barv.

Svetloba je *večna*. Tvojemu očesu je dana v barvi. Barva *pomaga* večnemu, da se pojavi. Barva je *svetloba* večnega.

Krajine do 1950 zastopajo »Cesta« (1938), »Sava s Šmarno goro« (1938) in »Na robu gozda« (1948).

Na »Cesti« imaš arhitektoniko, doseženo s perspektivami hiš, široke ceste in dreves. Hladna, matematično urejena kompozicija.

Od sonca obsijana cesta in trg, temna senca arhitekture. Kolorit je podrejen svetlo-temnemu odnosu. Barve so mlačne, mlečne. Svetloba ceste je zelenkasto siva, okrasto olivna.

Razpoloženski ton barv. Mirna odmaknjenost prizora, negibnost. Nič se ne zgodi. Popoldansko sonce umirja, stvari je ustrdilo v mirovanje, osvetlilo jih je v obliko okamenelega trajanja.

Najdeš dvoje: racionalno zgrajenost in razpoloženje. Oboje lahko razlikuješ. Ni izgubljanja enega v drugem. Ni točke, na kateri bi ti oboje ušlo v

nerazlikovanost indifferenca, kakršno si opazil pri »Kopalkah«. Razvidna je *substancia*, iz katere je *zgrajeno* razpoloženje. Racionalno izbrani arhitektonski elementi se urejajo toliko časa, dokler se ne organizirajo v celoto, ki se pojavi kot razpoloženje. Tako se slika *dokonča*. Substancia postane *duh*. Duh pomeni *živo zbranost* elementov, ki zadihajo razpoloženje.

Sliko si misliš nazaj, proti začetku, v obliki analitičnega razstavljanja elementov, in jo čutiš naprej, v njenem *sintetičnem nemiru*, iz katerega se bo izlegel duh. Materialno se pripravlja, da se bo upognilo v duhovno. Duh bo *refleksija* formalnega napora elementov, ki so na poti, da postanejo sinteza. Sinteza je kakor *organizem*, živo gibanje.

Potem se spomniš *metafizičnega slikarstva* in se vprašaš, koliko bi sliko lahko premislil v kategorijah ustreznih De Chiricovih del. Tematiziral bi jo kot *samoto*. V tvoji predstavi vstajajo hipotetični vzorci, poskusne lestve, ki naj pomagajo zajeti gibajoče se *jedro* in ga fiksirati v jasno, razvidno obliko. *Nekaj* se utrinja. Podaš se na pot, da bi temu prišel na sled. Ko iščeš, si sam skiciraš sledi, in rezultat, da ujameš jedro, je *produkt* tega napora. Si subjektiven. Paziš, da ničesar ne pustiš v *mrtvi objektivnosti*. Zležeš pod kožo tistile objektivnosti tam zunaj, vendar ne zato, da bi v njej izginil, temveč zato, da bi si jo prisvojil za svojo predstavo; vanjo se uleže tisto, kar iščeš in si zanj našel.

Pri »Savi s Šmarno goro« ponoviš arhitektonsko opredelitev »Ceste«. Suverenost mas, ki jih ustvarja pastozna poteza čopiča in jih oblikuje v barvo, obliko in prostor. Računanje s količinskimi odnosi gmot, ki v barvni interpretaciji zapojejo v občutljivi harmoniji. Formalna in razpoloženska igra med peščeno obalo v ospredju in Šmarno goro v ozadju.

Potem zaveje *hladnost* Kosovega slikarstva. Mirna, racionalna trdnost kompozicije se upre tvojemu išočemu instinktu, *nemiru čutenja*. Ne dovoli mu *globine*. Slika je *zunanj izdelek*, katerega je formalna perfekcija količinske sestavljenosti. Nima *notranjosti*.

Je matematična harmonija.

Tihožitja pred 1950 ilustrirajo »Cvetača« (1938), »Tihožitje s slanino« (1938), »Dalijs« (1947?) in »Tihožitje z dečkom« (1948).

Najprej nakaže splošno, približevalno potezo. Skiciraš si, da prikazujejo *težo zemlje*, plodovitost narave, kakor jo čutiš v negovalnih ali uporabljenih posegih človeških rok. Narava je na poti predelave snovi, ki se pripravljajo za človeško konzumacijo. Tihožitje jih ujame, preden *izginejo*.

Iztrgane posameznosti iz narave postanejo gradbeni elementi tihožitij. Če jih primerjaš z drugimi zvrstmi slikarstva, se ti zdi, da je v njih narava najbolj razcefrana. V sebi nosijo najmanj *celote*. Tihožitje je narava v njeni človeški *raznesenosti*. Pomisliš, da ima zato manj možnosti *posnemanja*, kolikor je potrebna večja intenziteta fragmenta, da bi lahko presegel svojo

fragmentarnost in nakazal *splošno*, to, kar ni samo posamezno jabolko, ampak *avantura* jabolka, pot, na kateri se z njim nekaj zgodi. Postati mora materialni in duhovni *dogodek*, žoga materije in duha.

Dogodek je *zrelost plodov*, ne posamezen plod, ki je naslikan kot posnemanje.

Takšna je »Cvetača«. Široki namazi čopiča slikajo snovnost stvari, posredovano z zelenimi barvami narave. Barva je *materija*, če so materija listi cvetače. Barva je *forma*, če je forma kubična oblika stvari. Barva ne pusti stvari, da bi bile modelirane; ni svetlobe in sence, ni izboklosti in vboklosti: vse je *barva*.

Barva gradi tako, da izpodriva druga sredstva, ki niso barva. Postaja *svinec* čutnega. Čutno *zaliže*. Njena gibajoča se snov se izteče v mirujočo izpolnjenost čutil.

Barva *zajezi*. Zajezi samo sebe in napravi jez proti drugemu.

Slikanje materije v izpolnjenosti barve nadaljujeta »Tihožitje s slanino« in »Tihožitje z dečkom«. Če vzameš zadnje, vidiš snovno obilje v čutnih dražeh, pritajenih v bakrenem lesku barv. Mesnata hrana obiluje na mizi v prvem planu, v drugem planu je na levi pred nevtralnim ozadjem tehtnica, na desni glava dečka, ki gleda na mizo. Glava je v kompoziciji predvsem formalna, sicer pa je njen »izraz« molk: poudarja *tihoto* tihožitja. Za mizo in nad njo samevata tiha *zazrtost* dečka in *zven* tehtnice; njeni skodelici zvenita s svojo tonsko stopnjevano bakrenasto barvo in z nihanjem: ena je prevagala drugo.

Novi *stil tihožitij* zgradi Kos v tretjem obdobju. Razstava prikazuje devet tihožitij, pet slik pa z drugimi, za slikarja sicer običajnimi, vendar zdaj podrejenimi snovmi.

Časovno sta na začetku sliki »Dekle s šalom« (1954) in »Avtoportret« (1956). Obe se ti zdita dobra formalna ilustracija za prehod v umetnikovo zadnje obdobje. Sta še portretno slikanje, toda v novih barvah, ki so manj mešane in zažarevajo v večji samostojnosti. Formalne sestavine čutiš v njihovi *analitični ločenosti* in opaziš, kako se v sintetičnem postopku ustvarjajo na pol poti, da se jim ne bi bilo treba spojiti v tradicionalno celoto. Na prvi sliki imaš čutni motiv rdečega šala, iz katerega izhaja njena barvna poanta: rdeče-modro-vijoličasto, sicer pa nekaj psihologije v nagibu dekletove glave in v njenem pogledu v gledavca. Tudi na drugi je realistična glava, obenem pa več odprtih, nemešanih barv. Barve se nabirajo v samostojne ploskve in za čelom delujejo kot spektralne svetlobe na temnem ozadju. Stopnjujejo psihološki izraz. Živost glave, njen gib, intenzivni pogled.

S to splošno opombo pokažeš, da se začenja program samostojne barvnosti, če to pomeni, da se skuša barva osvoboditi vezanosti na realistično predmetnost, kjer se je na starejših delih koncentrirala v kompliciran kolo-

rizem, ki je bil dosežen z bogato pestrostjo skal in tonskih degradacij. Ker pa razvoj barve v zadnji posledici ne seže do abstrakcije, ostane problem tvojih krokijev *moč predmetnosti*, kolikor se pojavlja v novi dispoziciji.

Formalne lastnosti skiciraš naprej. Na »Tihožitju z rdečima vazama« (1957) je del mize na desni slikan realistično, prav tako steklena vaza na njej. Ostalo — draperija, posodje — prehaja v novo stilizacijo. Kompozicijo začne graditi barva, ki nadomesti prejšnjo *arhitektoniko oblik*. Barve se organizirajo v čiste, brezprostorske like in silijo stvari v *ploskovitost*. Predmet je tu in tam obrisan z risarsko potezo čopiča.

Ploskovitost zadane ob odpor *prostornosti*. »Tihožitje s steklenico in rumeno draperijo« (1965) je primer *slabe napetosti* med njima. Slika uveljavlja delno ploskovitost, obenem pa s prostorskimi diagonalami stvari in s svetlobo v ozadju nakazuje prostor. Izziva *dvojnost* tendenc: preveč realizma in premalo abstrakcije ali obratno. Realizem moti abstrakcijo, abstrakcija moti realizem.

Slika je *skelet* Kosovega slikarstva tihožitij. Če bi se v okviru razstave lotil njegove *formalne anatomije*, bi moral začeti z njo.

Vidiš, da je problem *ravnotežje* med naravno obliko in abstrahirajočo stilizacijo. *Umetniški uspeh* je odvisen od njega. Prepričan si, da ga Kos doseže v večini tihožitij. V tej formalni sferi harmonije iščeš iskano, subjektivno. To je prostor za sled. Z njo odpres *neskončni čas* možnega.

Kos rumenega in sivega prta, visok kozarec z rjavo tekočino, ostalo v sivo zelenkastih in sivo vijoličastih tonih. Geometrizirana predmetnost. Nekateri liki abstraktni.

Sivo, roza, vijolično, karminasto rdeče. Predmeti razpoznavni, vendar se njihova realna oblika nenadoma prekine, nadomesti jih barvni lik, shema.

Na mizi dve školjki, rahlo stilizirani, zraven del rjave draperije, zadaj kvadratasti, rombasti liki. Čisto v ozadju odtis vzorčaste tkanine. Celota vijolična.

Črno, temno modro, vijolično, sivo, roza. Kakor da mizo ali stole prekriva aranžirani tekstil s pisano barvno mrežo svoje teksture. Skrajno desno spodaj rjava paleta s čopiči, v levi zgornji polovici steklenica z lanenim oljem.

Shema okna v ozadju, spredaj kakor miza, na njej draperija in lončka s stiliziranimi rastlinama.

Smaragdno zelena, rubinasto rdeča. Kontrastiranje barv. Lepi barvni učinki.

Precej naravnih oblik, posode, v eni je pernato pero, dodani so geometrizirani liki, barve dosegajo svetlobne učinke, ki podpirajo realistični element.

Spomniš se Steleta. V duhu tradicionalnega dualizma forme in barve oziroma racionalnega in čustvenega govori o »dveh dušah« Kosovega slikarstva. Prva naj bi bila »razumarsko zasledovana kompozicija«, druga pa »barva«, ki končno zmaga nad prvo v zadnji fazi, po letu 1950, ko prevlada »barvna ekspresivna preureditev predmetnosti«. Pri tem da je Kos segel celih dvajset let nazaj do del, s katerimi se je odzval kubizmu. Primer je tihožitje »Kruh in vrč« iz 1931. S tem delom začenja Braco Rotar problem Kosovega »deziluzionizma«.

Če si misliš Kosov postopek kot dekompozicijo *iluzije* predmeta, vendar tako, da *predmet* kljub temu ostane, potem je »preureditev predmetnosti« v tem, da se ta reducira v *rudimente*, katerih slikarska resničnost so *barvne shemate*, ki se zgoščajo v ploskovito brezprostornost. V njej okamenevajo.

Formalistična razlaga deziluzionizma naleti na absolutnost *predmetne osnove*: redukcija ni neskončna, prideš do elementa, ki ni več deljiv. Ta mora ostati *tema*.

Izbereš »Tihožitje v rumenem« (1959). Rudimenti se tu organizirajo v *zamaknjenost* stvari. Stvari so *dvignjene* v izvenprostorno, večno sfero. Njihova negibnost postane *duhovna*, ko se nagne v tvojo predstavo. Stvar na sliki je duhovna *paslika* stvari v naravi. Napolnjenost paslike je *formalni patos* stvari. Stvari so tako, da imajo *obliko*, če je oblika redukcija na element. Oblika je *shematični radikal*. Radikalnost je v njeni ireduktibilnosti. Do sèm in nič več. Tukaj se začenja *večnost*. Patos stvari je patos njihove večnosti. Slikarska določenost patosa je *formalna eleganca*, Kosova odličnost, ne temna, iracionalna enigma.

Temnost iracionalnosti — ta užitek *manjka*.

Stvari so *neme* v svoji zamaknjenosti in so *zveneče* v svoji oblikovni kristalnosti. Kristalno zazvenijo, da bi onemele v zamaknjenost; onemijo, da bi se zamaknile v večno.

Kosove slike prikazujejo *šifre* stvari. Šifre dajejo povod možnemu. Ko dešifrišaš, preizkušaš možno.

Na »Tihožitju z oranžno liso« (1967) so šifre školjke. Školjka v sredini je najbolj realistična, druga zraven nje na desni manj, fragment draperije na levi še manj in to stopnjevanje gre naprej do čisto abstraktnih likov. Draperija se navzema školjčnih oblik, da bi bila uspešno posredovanje.

Stvari so naslikane tako, da ustvarijo *formalne distance* realističnosti, v katerih se potiskajo od realističnih oblik do skrajnih stilizacij. Slikanje je postopek, ki določa gibanje predmetov po *kontinuumu*.

V medsebojnih odnosih realistično-abstraktnih distanc izpričujejo predmeti različne stopnje svoje *prisotnosti*. V *barvni igri*, v kateri se gibljejo proti abstrakciji, se njihova identiteta izmika. So za oko, obenem pa mu uhajajo, kakor da se žele skriti. Njihova *skritost* je zadnja realizirana možnost Kosovega slikarstva. Predmeti ne izginejo. Načelno ostanejo. V tem je *nujnost*. V abstraktno obliko poniknejo *slučajno*. Slučajno je element slike.

Školjka, ki ji vidiš odprtino, je realistično identificirana, druga, na desni, obrnjena v nasprotno smer, se na kontinuumu pomakne dlje od tebe in se takšni identifikaciji izmika. Onemeva v skritost. V njej ustvari distanco, ki te vznemirja. Vznemirjenost je psihologija iskanja. Predmet zdrsi v neznano obliko. Zdrsi in se ti približa. Približa se ti, ker ga v izgubljanju loviš. V njegovem uhajajočem načinu si mu na sledi. Na sledi ga significiraš. Iščeš njegov *pomen*. Pomen ni literatura. Je *napetost doživetja*, ki se napne v nabrek-njenost oblik. Oblike *vstajajo vate* in tako v spajanju subjektivnega in objektivnega zrastejo v *smisel*. V *intuiciji identitete* izlijejo živi tok, ki se izteče v žuboreč lesket *pomiritve*. Žuboreče se lesketa, lesketajoče žubori. Pomiritev *živi*.

Dvigne se iluminacija in v njeni svetlobi zaplahuta vsebina. Svetloba osvetli in pušča v senci, zasenči. Vsebina je plahutanje svetlobe in senc, nemir njune *žive meje*.

Predmeti na kontinuumu se v svojih *pozicijah predmetnosti* osvetljujejo in osenčujejo, zasijejo v jasni očitnosti in zdrsejajo v pritajene oblike. Oblika se igra in ustvarja oblikovne sheme, ki prehajajo v skrite dvoumnosti. Njihova *nedolochenost* jih pusti, da ždijo v skritosti. To tematiziraš. Tematiziraš tako, da koplješ iz skritosti. Iz skritosti koplješ *predmet*, ki ga drži v roki človek, upodobljen na »Moškem portretu« (»Portretu kiparja«) Andrea del Sarta. S tem kristaliziraš pomene. Kristalizacija ni identifikacija, ampak nabiranje snovi, kopičenje. Veš, da *ne moreš* identificirati.

Predmet je *palimpsest*, si se obnavlja v arheološki rekonstrukciji in estetsko. V estetski obnovi njegov *skriti obris* ostaja. Ostaja arhitektonska ruševina. Rezultat kopanja ni izkopanost, identifikacija. Sploh ne gre za arheološki rezultat, ampak za proces kopanja, za kopanje *sámo*. Proces je *estetika*. Estetika je *proces*. V estetskem procesu stvar *pustiš*. Zaradi svoje puščenosti je lahko estetska. V estetiki stvar nedoločno visi. Je nagnjena. Tiho pada. Nemo se pogreza. Neskončno tone.

Ko v hitečem koraku pogledaš navzgor in zagledaš velik ovenel list, ki pada z visokega divjega kostanja, z dolgim pecljem naprej, kakor da se bo zasadil vate, poln tihe svetlosti svojega nasičenega, rjavkasto nadahnjenega rumenila, potem začutiš, da vidiš prvikrat padati jesensko listje. Kakor ne-

naдна, oznanjajoča svetloba se spusti nate. Spusti se vate. V tebi turobno zazveni. V temni lepoti zaječi. Zaboli.

Ne moreš povedati, kaj je predmet.

Na »Tihožitju na oknu« (1969) imaš velike, razgibane liste neke rastline. To je predmet. Z njim se nekaj dogaja. Rečeš si, da ne obstaja tako, kakor v izkustvu *pojav* v prostoru in času. Zdi se ti, da je raztopljen. Razredčen je v gibljive oblike, ki šepetajoče zašeleste. Šelestenje listja. Listje šelesti v barvah. Barvno šelesti. Barve so zvočne, zvoki so barvni. V šelestenju se nabirajo stvari, da bi se razodele. Iščejo svojo govorico. Rastlina je nagnjena. Stvari so upognjene, zanihajo v vetru. Imajo sapo. V elementu svetlobe in barve pihajo. Združujejo se v rastlino. Spreminjajo se v obliko rastline. Rastlina zraste za vse stvari. Napoji se z njihovim sokom. Diha zanje. V svoje ploskve vsrka njihovo rojstvo in smrt.

Tako moraš reči, da je rastlina *simbol*. Simbol je bivališče za vse stvari, zgrajeno iz njihovih razhlapljenih snovi, svetlob in senc, trepetov in glasov. V simbolu se stvari zberejo. Preniknejo v obliko simbola in se v njem stisnejo skupaj. Nastopijo v skupni zgnetenosti. Zgnetejo se v *splošno*. Simbol je hiša za splošno. V svoja jadra ujame *neizmerljive odmeve* stvari. Je njihov *neskončni pomen*.

Posamezna stvar postane simbol. Če tega ne bi zmogla, bi morala ostati brez pomena. Stvar *ugasne*, če ne more *postati* simbol. Življenje stvari je v tem, da se iz posameznosti dvigajo v splošno. V tihi rasti se posamezno pripravljajo, da bi izstopilo kot splošno. Potem izstopi. Se rodi. Toliko lesketov stvari zajame v svoje oblike, da se v teži lesketanja sklanja in cinglja zdaj to, zdaj ono. V simbolu se je zbralo toliko valov posameznosti, da se zdaj lahko razprševajo v neskončni šumot njihovih odmevov.

Slikar slika stvari. Slika simbole. V stilizaciji razprede konsistenco stvari v odprte, manj določne oblike. V ploskoviti projekciji se razpnejo na splošen način. Oblike lovijo splošno. V analitični razvejanosti vejejo splošno. Tako postajajo simbolične. Rastlina v lončku se razveja v splošen lik. Je individualna, vendar na način splošnega. Splošno zleze v individualno. V njem se vgnezdijo. Individualno razpade v splošni obliki. Rastlina je simbol, ker njene oblike puste odmevati stvari. V odmevu poslušaj njihove pomene. Poslušaj, kako se zibljejo, kako so tiho in kako šepetajo. Kako so v zagnanosti pomladi in v težki zrelosti jeseni. Kako se sklanjajo v smrt. Vidiš, kako se v svetlobi zganajo v življenje in v temnosti umolknejo. Trznejo v živih spreletih in se skrčijo v zamolki tesnobi. Ali pa vidiš samo svetlo, svetlo. Pozibavanje v lepi, barvni svetlobi. Stvari so svetlo. V svetlem glasno oneme. Barva jim vzame glas. Barva je onemela glasnost stvari.

Stvari se sklanjajo druga nad drugo. V sklanjanju se navzemajo druga druge. Se zastopajo. V zastopanju se odsevajo. V odsevanju so simboli. Simboli so odsevi. V odsevih odseva *večni drget* stvari.

V drgetu drgeta *kozmično* v stvareh. Kozmično se naseli v simbol.

V refleksiji *pretečenega toka* besed se zaveš, kako je v obliki njihovih senčnih slik sameval čas. V migotanju senc je prasketal. V *naporu forme* se besede upirajo njegovemu ognju. Tudi če bodo izkapljale v nič, jih ta težnja opravičuje.

Ko pišeš, *mineš* v komadu časa. Pustiš *poskus sledi*.



Jurij
Rojs

Novejša slovenska proza v ruskih prevodih

V razpravi skušam oceniti ruski prevod Kosmačeve *Balade o trobenti in oblaku*¹ (Ballada o trube i oblake) v prevodu Aleksandra Romanenka ter povesti in zgodbe Juša Kozaka², ki so jih prevedli: *Lectov grad* (Prjaničnyj zamok), *Leteči angel* (Letajuščij angel) *Passer domesticus* — M. Ryžova; *Gašper Osat*, *Gledališka garderoba* (Teatral'naja kostjumernaja) — M. Beršadska; *Tuja žena* (Čužaja ženščina) — N.

Lebedeva in *Silhueta slikarja Vesela* (Siluèt xudožnika Vesela) — E. Rjabova.

Obe knjižni izdaji imata spremno besedo: Timur Gajdar seznanja ruskega bralca z deli Cirila Kosmača, kaže njegov življenjski in pisateljsko-ustvarjalni boj. Dotika se okvirno tudi zgodovine in geografskih značilnosti Slovenije. Kosmačev »zvok trobente« zadoni skozi njegove besede kot veliko priznanje slovenski umetnosti.

V drugi knjigi je napisala obsežnejšo študijo o Jušu Kozaku Maja Ryžova, ki je tudi oskrbela izbor Kozakovih del za to izdajo. V razpravi omenja, da je pisatelj J. Kozak »eden izmed največjih predstavnikov kritičnega realizma v slovenski literaturi XX. stoletja in da se je vedno odzval vsem pomembnejšim zgodovinskim dogodkom svojega naroda« (str. 3). Nato skrbno oriše važnejše dogodke iz njegove pisateljske biografije in poda pomembnejša dela po njihovem kronološkem nastanku. Literarne razčlenitve romanov Šentpeter, Celica, Lesena žlica in povesti *Lectov grad*, po kateri ima knjiga tudi naslov, *Gašper Osat* ter pripovednoesejistične knjige *Maske* so vredne vse pozornosti. Junaka povesti *Gašper Osat* primerja z revolucionarjem Naguljnovom iz romana M. Šolohova *Zorana ledina*. Slovenskemu *Gašperju Osatu* priznava samobitnost in specifiko svojega časa. Po Ryžovi so v tem delu, kakor tudi govori slovenska literarna kritika, značilne črte socialističnega realizma. Zanimivo je tudi, kako to povest uvršča v jugoslovanski kulturni prostor: »To je eno izmed boljših literarnih stvaritev ne samo

¹ Ballada o trube i oblake, Roman gazeta, Moskva 1973, št. 1.

² Juš Kozak, Prjaničnyj zamok, Povesti i rasskazy, Leningrad 1974.

IVAN BEZNIK, KROKIJ O GOJMIRU ANTONU KOSU

Popravki

V letošnji tretji številki Sodobnosti so bili objavljeni **Krokiji o Gojmiru Antonu Kosu** avtorja **Ivana Beznika**. Tisk je precej prizadel obliko celote. Večinoma so se izgubile enote, kakor so bile določene v tipkopisu. Prostor med odstavki se ne loči dovolj od prostora, katerega večja količina pomeni prehod v novo enoto, včasih pa sta enoti sploh spojeni ali pa je ena na nepravem mestu z nekoliko večjim razmakom pretrgana.

Enot je štirinajst. **Prva** obsega prva dva odstavka. Druge bodo določene s citatom obeh stavkov, s katerima se vsaka začenja in končuje. **Druga**: »Kosove slike so že zdavnaj raznesli...« ... »Dviga se mavrica čez nebo praznega.« **Tretja**: »Kos je definiran.« ... »Kroki je aforizem likovnega.« **Četrta**: »Kljub hudim okrajšavam, ki jih opaziš na prvi pogled...« ... »Z njo si teorija ljubiteljsko lomi zobe.« **Peta**: »Prvo obdobje do okrog 1935 predstavljajo dela...« ... »Odslej si v večnem.« **Šesta**: »Preideš v drugo obdobje, ki traja do okrog 1950.« ... »Barva je svetloba večnega.« **Sedma**: »Krajine do 1950 zastopajo...« ... »Je matematična harmonija.« **Osma**: »Tihožitja pred 1950 ilustrirajo...«, ... »...njeni skodelici zvenita s svojo tonsko stopnjevano bakrenasto barvo in z nihanjem: ena je prevagala drugo.« **Deveta**: »Novi stil tihožitij zgradi Kos v tretjem obdobju.« ... »Z njo odpreš neskončni čas možnega.« **Deseta**: »Kos rumenega in sivega prta...« ... »...barve dosegajo svetlobne učinke, ki podpirajo realistični element.« **Enajsta**: »Spomniš se Steleta.« ... »...one-mijo, da bi se zamaknile v večno.« **Dvanajsta**: »Kosove slike prikazujejo šifre stvari.« ... »Neskončno tone.« **Trinajsta**: »Ko v hitečem koraku pogledaš navzgor...« ... »Kozmično se naseli v simbol.« **Štirinajsta**: »V refleksiji pretečenega toka besed se zaveš...« ... »Pustiš poskus sledi.«

Poleg tega je nekaj posameznih grafičnih in smiselnih napak. V petem odstavku šeste enote na strani 316 se tretji stavek v pravilni obliki začenja takole: »Na sliki je slučajen...« V sedmi enoti je v predzadnjem stavku predzadnjega odstavka na strani 318 izpadla beseda »bistvo«: »Slika je zunanji izdelek, katerega bistvo je formalna perfekcija količinske sestavljenosti.« V osmi enoti na isti strani se prvi stavek drugega odstavka pravilno glasi: »Najprej nakažeš splošno, približevalno potezo.« Pravilna oblika četrtega stavka drugega odstavka devete enote na strani 319 je takale: »Formalne sestavine čutiš v njihovi analitični ločenosti in opaziš, kako se v sintetičnem postopku ustavljajo na pol poti, da se jim ne bi bilo treba spojiti v tradicionalno celoto.« Iz zadnjega stavka tretjega odstavka dvanajste enote na strani 322 je izostala besedica »tem«: »Slikanje je postopek, ki določa gibanje po tem kontinuumu.« Prvi stavek zadnjega odstavka iste enote na isti strani pa se pravilno začenja: »Predmet je palimpsest, ki se obnavlja...«