

KRONIKA

Likovna
umetnostIvo
Antič**Navzočnost mita**

(Janez Boljka, Saloma)

Boljkova Saloma, bronasta plastika, ki jo je A. Bassin izbral za likovno delo meseca (Cankarjev dom, maj 85), nedvomno pomeni vrh avtorjevega dosedanjega razvoja. Na formalnem nivoju gre za znan, izrazito oseben, nevrotično in groteskno ekspresiven »rokopis« plastičnega oblikovanja, za svojevrsten kreativen voluntarizem v temelju čvrsto zastavljenih figur, ki pa so

neusmiljeno načrte s sarkastično totalnim dvomom in strahom. Vsebinska razsežnost pa se kaže kot monumentalna združitev treh že doslej poglavitnih znakovnih elementov avtorjeve likovne govorice: metafizično intonirane ustvarjalno-uničevalne sile ter antropomorfne in zoomorfne ekspresivno analitične figuralike. V tem smislu Saloma nastopa kot »naslednica« Boljkove Hirošimske Madone, odsekani glavi v njenem naročju (glava brkatega moškega in glava nosoroga) pa sta domišljeno nadaljevanje upodobitve Cankarja in številnih živali, med katerimi je bil ravno nosorog s svojo kljubovalno nasilnostjo in kompaktnostjo še prav posebno izrazit simbol vztrajanja sredi vsestranskega razsula. Brkata moška glava torej evocira Cankarja (kot ugotavlja tudi A. Bassin v katalogu), pri tem pa kaže omeniti, da je Boljkov kip, od katerega je Salomi »ostala« le glava, v filozofsko-idejnem smislu globlja in kontekstualno najbolj ustrezna upodobitev največjega slovenskega pisatelja. Seveda ni čudno, da Boljkov Cankar ne stoji pred Cankarjevim domom, kajti »nihilistična« grotesknost te plastike je najbrž preveč komorna za javni prostor, ki zmeraj zahteva nekaj »pozitivne konstruktivnosti«. Če je tisti konfekcijski izdelek, ki predstavlja Cankarja pred njegovim »domom«, ustrezen »nadomestek« za Boljkovo »strašilo«, je vprašanje zase; vsekakor razen reprodukcije Cankarjevega podpisa z resnično pisateljovo identiteto nima nobene zveze. To se seveda očitno navezuje na že tradicionalno resnico, da Ljubljana nikakor nima sreče s spomeniki. Npr.: Cankarju je bil Prešernov spomenik s svojo banalno muzo, ki kot da je pravkar prilezla iz kalne Ljubljance, upravičeno odvraten; jezikoslovec Miklošič kot priročno »nadomestilo« za avstrijskega cesarja strmi v sodnijo (morda je v tem »globlja simbolika« za večno pravdo slovenskega jezika za svojo državotvornost); ljudomili Vodnik, sicer klasično solidno izdelan, se med branjevkami na živilskem trgu najbrž počuti nekoliko manj »problematično« kot Trubar, Bernekerjeva nesporna mojstrovina, pred pravoslavno cerkvijo itd.

Potemtakem je logično spoznanje, da je takšna ali drugačna simboličnost avtentična simptomalna komponenta slehernega kipar-

stva, kar potrjuje tudi npr. Rodin, največji francoski kipar, ki v precejšnji meri spada v simbolizem. Vsaka likovna plastika z neizbežno izzivalnostjo trodimenzionalnosti ali postavitve v prostor vzpostavlja svojo simbolično pomensko razsežnost, ki v najbolj »nepomenskih« ali »protipomenskih« ali »čisto likovnih« primerih izpričuje vsaj voljo do kreativne intervencije v določenem ambientu. Ta osnovna, »gola« volja je pri Boljku seveda visoko nadgrajena in formalno pa tudi sporočilno modificirana do kompleksne simbolične transpozicije. Ni zgolj naključje, da Boljkovo delo kaže posebno povezanost s Cankarjem, ki je prvo ime slovenskega literarnega simbolizma. S tem se razpira vprašanje stalne aktualnosti te smeri, ki ima v slovenski literarni zgodovini zares izjemno vlogo, saj se je slovenska književnost z njo sploh šele konstituirala kot kolikor toliko razvita evropska literatura z vsemi tremi zvrstmi (poezija, proza, drama). Sploh je v Evropi okrog leta 1960 oživel zanimanje za fin de siècle, se pravi za simbolizem in secesijo, kar nekateri povezujejo z modo psihedelične umetnosti, vendar pa danes za poznavalce obe prehodni ali vmesni smeri med impresionizmom in ekspresionizmom ne pomenita več le kratkotrajnih, nepomembnih epizod, ki zaradi potez plehke, hipersenzibilne perverzije zaslužita zgolj prezir. Simbolizem s svojimi »raj-skimi vrtovi«, »svetimi gozdovi« in »mističnimi rožami« ter secesija (art nouveau) s svojo arabesko stilizacijo (na sledi Grassetovega priročnika Bilka in njena okrasna uporaba) se danes kažeta kot logičen vmesen člen med Manetovim Kosilom v travi (1863), ki pomeni prvi zasnutek »orientalskega« izgubljanja zahodnega človeka v vegetaciji, in ekspresivnimi smermi z nadrealizmom, ki so s svojo radikalno problematizacijo lepote in z abstraktno razpršitvijo subjekta zavladale v 20. stoletju. Simbolizem je bil v bistvu specifičen poskus ravnotežja na presečišču, saj je nasprotoval tako naturalizmu kot tudi — zlasti v nekaterih slovanskih literaturah — čisti neobveznosti lar-purlartizma. V tem smislu je slovenski literarni simbolizem, kljub svoji relativni skromnosti, bližji ruskemu, saj je glavne ruske simboliste zgodovinska situacija njihovega naroda naposled čisto očitno potegnila v svoje vrtnice, kakor se tudi slovenski simbolisti niso mogli toliko distancirati od aktualnih socialnih razmer, kot so se to lahko francoski, čeprav seveda niti ti nikakor niso povsem »v zraku« (npr. odmevi pariške komune pri Rimbaudu, pa tudi marsikaj do nerazvidnosti modificiranega pri drugih). Philippe Jullian, avtor monografije *The Symbolists*, obnovljeno zanimanje za simbolizem pojasnjuje z uporom mladine zoper Sartrov svet leta 1960, kar naj bi bilo vzporedno z uporom mladih proti Zolajevemu svetu leta 1885, ki pomeni začetno letnico francosko-belgijskega slikarskega simbolizma. Gotovo je to zanimiv pogled na zadevno problematiko, vendar se danes zdi še bolj pomembno izpostaviti neki drugi vidik.

Simbolizem kot tudi današnji neosimbolizem, katerega predstavnik je tudi Boljka, namreč zastavljata vprašanje mita. Cankar je npr. večkrat posegel v slovensko ljudsko mitologijo (Peter Klepec, kurent, lepa Vida), naposled pa je tudi sam postal nekakšen »nacionalni mit«, ki je samega sebe tako radikalno reflektiral, kot je to z njim storil Boljka prek svoje plastične upodobitve. Mit je bil zmeraj med tistimi

elementi mišljenja, ki so najbolj pritegovali zanimanje vseh simbolistov. Saloma, oseba iz bibličnega izročila, v umetnosti funkcionira kot specifičen mit z določenimi arhetipskimi razsežnostmi in prav s tem mitom so bili nekateri simbolisti tako rekoč obsedeni. Wilde je na to temo napisal briljantno poetično dramo, slikarji Gustave Moreau, P. Puvis de Chavannes in Emile Fabry pa so ji posvetili dela, ki danes predstavljajo pomembne mojstrovine. Zadušljiva razkošnost Moreaujevih vizij in široka, mojstrska Chavannesova kompozicija sta od Boljka nekoliko bolj odmaknjeni kot Fabryjeva Saloma iz leta 1892. Na slednji namreč neko v spolnem smislu ne povsem določljivo bitje, nekakšna rokoborska »amazonka« s skrivnostno odsotnim izrazom na možačastem obrazu drži v naročju odsekano glavo Janeza Krstnika in mu s prsti zapira oči. Na Chavannesovem platnu Obglavljenje J. Krstnika (1869) so tri osebe: Saloma, Janez in rabelj, ki ga bo obglavil, se pravi, da se bo po Salomini volji zgodil poseben obračun med dvema moškima, ki sta oba njena sužnja, eden kot od vsega distancirani svetnik, drugi kot hlapčevski vojščak; to trojnost poudarja tudi na troje razvejano drevo v ozadju. Tri »osebe« pri Boljkovi Salomi pa so: Saloma, Cankar (tudi on je pravzaprav Janez in enako se imenuje njegov portretist) in nosorog, te tri komponente pa predstavljajo t. im. »metafizično silo« in v njenih rokah povsem pertinentna simbola okrutno podrejene človeške in živalske, umske in fizične »identitete« živih bitij, ki se zaradi zakona razpadanja komaj še držijo na robu razpoznavnosti. Saloma, ta kadavrasti monstrum, to personificirano smetišče sodobne tehnološke civilizacije, avtoritarno združuje najbolj nasprotujoče si težnje bivanja. Že kot čisti likovni fenomen predstavlja simbolični paradoks, saj je »otrok« ali produkt prav te povampirjene tehnologije, do katere je — ali vsaj hoče biti — radikalno (samo)kritična. Njena »odvratnost« je le drugi obraz njene »lepotnosti« in skulptura sama po sebi ne daje izrazitejše prednosti nobeni od teh dveh estetskih resnic. Triumfalna »samozavest« te vse osvajajoče plesalke, ki se ji — morda povsem neuspešno — skuša izogniti le Janez (svetnik, umetnik?) s svojo refleksijo, je v bistvu zgolj krčevita kulisa, delirični provizorij, »ptičje strašilo«, zadnji obupni poskus kompenzacije sredi groze spoznanja o totalni izpostavljenosti, o popolni izroččnosti vsega lastnega frenetičnega delovanja zgolj prepadnemu žrelu nič. Bohotna in pohotna »lepotica« je vsa nažrta od perversije svojega »zdravja«, vsa preprihana in preluknjana, kakor da je pravkar otrpnila v bumerangovskem preblisku atomske eksplozije, saj tudi sama v globalnem obrisu sugerira atomsko gobo. Očitno gre za samouničevalno historično histerijo »troedine« človeške zveri, ki je kakor Ojdip krenila s tripotja v osvajanje »kraljestva«, spoznala omejene možnosti svojega gospodovanja naravi in se z očmi, izruvanimi z lastno roko, naposled zazrla v neznani konec svoje poti, ki je nedoumljivo ravnotežje med triumfom in propadom. Nepodkupljivo kritično, včasih do grobega cinizma ogorčeno umetnikovo oko namreč z rentgensko prenikavostjo za nabuhlo samozadovoljnimi fasadami in maskami avtarličnega človeškega megalomanstva razkrinkuje zmeraj prežečo ničevost, ki v temelju razjeda tudi sleherno predstavo lepote. Saloma je potemtakem alegorija stalne apokalipse, to pa jo pridružuje spoznanjem,

ki poleg simbola in mita »rehabilitirajo« tudi alegorezo kot element avtentične umetnosti. Prav komponenta, ki jo je mogoče označiti kot alegorično (kolikor se seveda sploh razlikuje od simbolične), namreč daje umetnini pečat trajne aktualnosti, ki omogoča zmeraj nova branja ali sporočilna prepoznavanja bistvenih bivanjskih izkušenj v drugih časih in prostorih, tako da pri pomembnih umetniških delih pravzaprav sploh ni mogoče govoriti o običajni »zastarelosti« ali »ekso-tičnosti«.

Po dramatični prodornosti in popolni medsebojni usklajenosti skrajno ambivalentnih oblikovnih in vsebinskih razsežnosti, kakor tudi po fluidnem subtekstu (ali metatekstu), ki omogoča najširše konotacije, je torej Boljkova Saloma res izjemna likovna stvaritev. Boljka nenavadno izrazito potrjuje antično misel, da je umetnik »monstrum«, ki ustvarja »monstrume« (monstrorum artifex). Hkrati je v njegovi Salomi možno videti tudi specifično »postmodernistično« sintezo elementov tradicije, modernizma in avantgarde. Ni pretirano reči, da so s Salomo Boljkove kovinske plastike, zmeraj suvereno fiksirane na neizrekljivo vznemirljivem presečišču volje in obupa, reda in kaosa, »lepega« in »grdega« — dokončno postale pojem v današnjem evropskem kiparstvu.

Pri Slovenski matici — od leposlovja do filozofije

Književnost

Med novimi knjigami Slovenske matice zadnjih let opazamo precej pestren program s širše začrtanim profilom, kar ni brez odmeva pri bralcih, ki jim je blizu specifična knjiga, naj gre za filozofsko delo, za strokovno-znanstveno pridobitev ali tudi za leposlovje. Ti odjemalci znajo priti mimo siceršnje reklamne bleščavice, kakršna spremlja marsikatero knjigo obrobnege pomena. Tudi pri Slovenski matici ne zagotavlja vsaka knjiga biser, vendar pa je vse več naslovov, ki dejansko pomenijo kulturno in specifično pridobitev.

Roman Antona Slodnjaka *Pohojeni obraz* je prišel med nas kot presenečenje. Ne da ne bi spoznali leposlovnega nagnjenja slavističnega znanstvenika, vendar pa je Pohojeni obraz ostal v rokopisu vse do danes, če izvzamemo nekaj odlomkovnih revialnih objav. Da gre za zgodnje Slodnjakovo delo, nam govori več elementov, ne da bi mogli datirati nastanek romana. Očitno gre za literarni torzo, vsaj rahle oblike, v ospredju pa je dogajanje ob koncu prve svetovne vojne na območju Maribora in Slovenskih goric; pisatelja zanima narodna usoda — ne le ta — kot se zrcali skozi avtobiografsko, zgodovinsko in etično sečišče pri dijaku Marinu, ob drugih osebah, ki tvorijo dotikališča z glavno osebo. Slodnjak se tu razodeva kot pisatelj, ki združuje osebno barvito realistično zapažanje in odražanje z ekspresivnimi prvini. Kratko študijo o tem delu je strnjeno podal Joža Mahnič, poskrbel je tudi za slovarček manj znanih besed. Škoda, da roman ni izšel ob nastanku. Postavili bi lahko svojsko vzporednico s Kreftovim romanom *Človek mrtvaških lobanj*.

V okviru Slovenske filozofske misli smo kot drugi zvezek dobili *Estetiko* Franca Vebr. Med štirinajstimi knjižnimi deli je Estetika zagotovo njegovo najizrazitejše delo, nastalo sredi dvajsetih let. Med dvema vojnoma je bil Franc Veber najpomembnejši slovenski filozof, kot pravi Frane Jerman v Spremini