

Kronika

RAZMIŠLJANJE OB ZADNJIH RAZSTAVAH

Likovna raznovrstnost zadnjih razstav po naših galerijah nas vabi v primerjave posebne vrste. Ne morebiti v take, ki bi skušale privajeno kategorizirati posamezne razstavljalce po njihovi kvalitetni afirmiranosti ali jih spravljale v izemsko definirane okvire. Niti take, ki bi želele ob osebni slogovnosti razstavljalca iskati njegove bližnje in daljne vzore. Pa tudi ne, da bi z analizo luščile skupne imenovavce v ponavljajoči se tematiki, v posameznih uporabljenih izraznih prvinah predstavljenih del. Namenili smo se rajši v primerjave, ki nameravajo prodreti v temelje ustvarjavčeve izrazne namernosti in iz njih odbirati tiste odločilne dejavnike, ki so pričujoči v posameznih avtorjih — hkrati opozorilo na širše, tipično »naše« ustvarjalno ravnanje. Če rečem ravnanje, mislim na — gotovo ne naključno — odbiranje pglavitnih izrazil za želeno likovno sporočilo; in tudi na bolj ali manj konstantno dožiranje posameznih sredstev likovnega izražanja, ki ga lahko zasledimo v »našem« slikarstvu in je drugačno po kvantiteti od »nenašega«. Brez te posebne kvantitete bi bržčas ne mogli govoriti o slovenskem slikarstvu kot o dokaj uokvirjenem fenomenu, ki je nedvomno več kot zgolj etnotopografske narave, vsekakor pa več kot zgolj naključen. Se pravi, raziskava bi želela prenikniti v slojevitost ustvarjalne substance avtorjev nedavnih razstav in se prek njih dokopati do širše veljavnih normativov, ki danes obvladujejo — pa če se jih avtorji zavedajo ali ne — našo likovno dejavnost in so — pa če jih tudi doslej nismo kot take obravnavali — resnični usmerjevalci in modifikatorji umetnosti, ki jo štejejo za »našo«.

V okviru izraznih intencij, ki zveljavljajo umetnika v kreacijo, lahko razločujemo med pglavitnimi, za končni izraz odločilnimi, pa med drugotnimi, ki bi jih smeli imenovati spremljevalne ali tudi dopolnjevalne. Zavedam se, da je iz takih težko razdružljivih slojev ustvarjalne substance sila odgovorno in tvegano osamljati posamezne izrazno dejavne prvine. Vemo, da je končni rezultat, se pravi končna umetniška kreacija, plod vseh ustvarjavčevih izraznih zmožnosti in ne morebiti le ene, dveh. Če se, denimo, že pri definiranju človeškega izraza na obrazu — kar je nedvomno dosti manj komplicirano početje kot umetniška izpoved — znajde anatom v dvomu, katero od mišic ki sodelujejo, naštetih kot glavno, kot odločilno — denimo — za grimaso joka, potem je na mestu skrajna občutljivost in kontrolirana previdnost pri razločevanju posameznih »ustvarjalnih plasti« umetniške realizacije. Če smo se torej odločili za tak poseg, smo to storili iz prepričanja, da bomo edino s tako eliminacijo razločili notranjo logiko pa resnično afiniteto del različnih ustvarjavcev med seboj. Zakaj vse preradi smo se doslej ubadali z zunanjimi pokazovalci nekakšne sorodnosti, z detajli slogovne ali vsebinsko repertoarne podobnosti, ki je v današnji dobi, prenasršeni s komunikacijami vseh vrst občil, dobi, neogibni in zato za dometje ustvarjalne naravnosti posameznih avtorjev manj zanesljivi. (Slikar Stupica: Danes ne moreš naslikati dobre slike, ki ne bi bila podobna kateri drugi že naslikani!). Z raziskavo torej ne mislimo nadaljevati pri nas tako pogoste pravde o vplivih, krajah, o podobnostih in epigonstvih, pač pa želimo prenikniti do korenin ustvarjavčevega selekcioniranja izraznih sredstev pri neposredni likovni izpovedi.

Kakor bo obveljalo, pravkar povedano, da je umetniško delo produkt vseh slojev umetnikove ustvarjalne substance, pa nam postane že ob bežnem pogledu očitno, da je ta kreativna participacija posameznih slojev pri različnih ustvarjavih zelo različna. Imamo torej opraviti z različno doziranim sodelovanjem vseh teh, zakaj le kot teoretično možnost lahko dopustimo popolno absenco nekaterih. V umetniškem delu je intenziteta izraza odvisna od skupnega seštevka izrazov vseh sodelujočih ustvarjalnih slojev. To pa kajpa ne izključuje ugotovitve, da je imel v procesu ustvarjanja levji delež vprav eden in so mu bili drugi podrejeni. Ali — kakor bomo videli v naslednjem — da je temeljni izrazni namerjenosti šele tretji, četrti sloj dodal tisti dokončni, umetniško brezpogojni pridevek, ki bi brez njega delo ostalo zgolj likovno neoporečna, ne pa umetniško sugestivna kreacija.

Raziskavam te vrste se je ponudila srečna priložnost z razstavami, ki so se zvrstile pretekle mesece — z izjemo ene — v Ljubljani. Razstavljalci so pripadali različnim generacijam, različnim slogovnim usmerjenostim, različnim likovnim vrstam in celo dvema narodnostma. Generacijske razlike med G. A. Kosom, Miheličem, Spacalom in Malešem na eni strani pa med Batičem, Černetom in Tisnikarjem na drugi so nedvomno očitnejše od njihove slogovne divergentnosti. In če vzamemo v primerjalni pretres še razstavo Petra Dobrovića, ki ga je — hvalevredno — posodil beograjski Muzej sodobne umetnosti, moramo ugotoviti, da je ob generacijski sočasnosti z enimi (z G. A. Kosom sta skupaj razstavljala) pa ob velikem časovnem intervalu z drugimi (mlajši od njih ob smrti Dobrovića še niso končali akademije) predvsem drugačen meridiansko-vzporedniški ter miljejski temperament tisto, kar nam zarisuje tega srbskega slikarja kot nenavadnega, našemu tipu ustvarjavca tujega. Gre torej za poskus definiranja

mnogih neznank, ki smo jih doslej v delih ustvarjavcev slutili ali celo omenjali, nismo pa se potrudili, da bi jim z likovno definicijo preniknili do bistva. In pri tem hkrati ob ugotavljanju podobnih kvantitetnih doziranj ter izraznih kvalitetnih ponavljanj vsaj opozorili na potencialne zakonitosti tako imenovanega »našega« slikarstva in kiparstva.

*

Razstava G. A. Kosa je razgrnila pred javnostjo dela njegovih zadnjih dveh let. So to dorečene kreacije, ki v mnogočem — denimo v variacijah slikarjevih motivov avtoportreta in gorenjske vasi — spominjajo na podobno študijsko ponavljalno obravnavanje istega motiva — denimo na »Piknik v naravi« iz dni pred Kosovim zenitom. Prav gotovo tudi ta razstava potrjuje naše ocene Kosovega slikarstva. Njegove značilnosti so: trdna gradnja prostorsko optičnega videza realnosti; v kompoziciji posebni mik njegovih »režanj« motivov, ki naj presenetijo gledavca; kompleksna plemenitost Kosove barvitosti, ki temelji na ravnovesju svetlobne barvne lestvice pastozno nanesenih slojev barve; temu dodana igrica površinska obdelava, z metierskimi nalključnostmi pocejjanja in škropljenja barv, z delitvami in drobitvami barvnih nanosov na malone rastrsko strukturo, kdaj razgibano še črtno risbo s čopičem. Tudi iskanje oblikam najbolj primerne barvne interference v omenjenih variacijah avtoportretov in vaških scen nas ne prestavlja iz slikarjevega konstantnega koncepta. V celem nam tudi ta postumna Kosova razstava ne korigira utrjene sodbe o tem postimpresionistu, ki je s svojimi velikimi figuralnimi, predvsem pa zgodovinskimi kompozicijami morebiti nadlje prodril v tako, nam, Slovencem, dokaj tuje, monumentalno-historično slikarstvo.

Toda če poskusimo mimo teh privajenih označitev Kosove likovne govornice prodrati k primarni izraznosti vsa-

kega njenega sloja, bomo brž ugotovili odločilne, a doslej prezrte razločke. Risba se nam pokaže mojstrsko precizna, objektivna, brez najmanjše želje, da bi metamorfirala optično stvarnost v bolj osebno, izrazno poudarjeno podobo. Risba je torej v tem primeru predmetno označevalna, nikakor pa ne poudarjeni izraz osebne interpretacije. Portreti, krajina ali tihožitje se v risarski predstavitvi enačijo z objektivnostjo fotografskega odsevanja resničnosti. Virtuozno znanje, prirojen občutek za realne proporce vzbuja naše občudovanje, ne prizadevata pa naše čustvene odzivnosti prav zavoljo skrajne faktografskosti. Če katerokoli Kosovo sliko prerišemo v sklenjeni obrisni črti, se najbolje potrdi popolno posnemalno objektiviziranje slikanih predmetov.

O Kosovi barvitosti je bilo že dosti napisanega. To je vselej s tonom mešana, kromatično-harmonična barva, ki je hkrati s snovnostjo predmetov posnemala tudi njihov svetlobni barvni videz. Od Kosove zrele dobe pa do zadnje razstave sledimo lahko predvsem perfekcioniranju svetlobne barvne materialnosti, preciznemu upodabljanju predmetov z barvo. Ob tem je mogoče pomisliti le na stvarno barvitost, kakršna se nam kaže v njenem zračno perspektivnem barvnem spektru. Tudi najbolj razživete barve, denimo iz Kosovih tihožitij, niso barve zavoljo barve same, marveč se vselej izživljajo v mejah barvitosti predmetov. Nikoli se Kos ne zadovolji z užitek ob barvi, ki ni predmetno označevalna, se pravi nikoli se njegova barva ne usodi v avanturo kakršnegakoli ekspresivnejšega ali fauvističnega pretiravanja. Tudi domišljajne najbolj žarečih barv njegove palete izhaja iz realne barvitosti slikanih stvari. Celotistim »najčistejšim« so primešane tonske vrednosti, ki jim dajejo včasih bolj včasih manj patinast videz. Slikarjeva barvna skala očara naše oči s svojo skladnostjo in nas popelje v doživetje malone empirično dokazljive optične podobe sveta. Ob tem pa ču-

timo, da se barva dokončno izraža in nas prevzema šele skozi strukturalno raznovrstnost Kosovega slikarskega rokopisa, se pravi, skozi povrhnjo mrežo njegovih poteznih mikavnosti, reliefnih nanosov, črtnih in metiersko lopatičnih igrivosti, ki kot dokončni videz slike prekrivajo resno, kar preračunano zadržano stvarnost, kakor nam jo kažeta obe prejšnji prvini, barva in risba.

Ko govorim o strukturi Kosovega rokopisa, moram podčrtati, da tu ne gre za strukturo materije niti ne za način, kako je slika komponirana ali aranžirana. Še manj seveda za cézansko-readovsko definicijo strukture slike, ki naj bi pomenila sintetično učinkovanje vseh uporabljenih likovno izraznih prvin. V danem primeru mi struktura pomeni le tisti povrhnji in — kot vemo iz delovnega postopka slikarja — tudi končni igrivi dodatek ustvarjavca. Ta je na kraju prejšnjo — kar mogoče objektivno — upodobitev izbranih predmetnosti »razbijal« v kalejdoskop manjših ploskev, črtnih vstavkov, oljnih pcedkov barve in podobnih igrivosti finalne izvedbe. Z njimi je dodajal Kos svojim barvam in oblikam tisti objektivnost preraščajoči in poudarjeni izrazni videz končne podobe. Tudi delovna metoda, ki smo jo spoznali pri opozovanju mojstrovega dela med nastajanjem, nas upravičuje, da posebej obravnavamo ta zadnji umetniški akt Kosove kreacije, ki se mu je slikar prepuščal s prav tolikšno igrivo spozabljujostjo, kot se je v risbi in celo v barvi brzdal z uzdami optične objektivnosti, negrešljivega mimetičnega upodabljanja.

Omenjeni slikarjev delovni postopek nas še posebej opozori na to tretjo izrazno plast njegove kreacije. Razločevanju prioritete med risbo in barvo, ki je že doslej največkrat odkrivalo dvoplastnost likovne govorice, se pridružuje zdaj rokopisno-strukturni dejavnik, ki je — čeravno ne povsod takó časovno ločen, kot smo ugotovili pri Kosu — nedvomno tretja izrazna kategorija. Pri Kosu obvelja kot umetniško suge-

stiven dodatek, ki nas do konca osvoji in prevzame, potem ko smo se naužili občudovanja njegove risbe in barve. Od vseh treh prvin moremo torej reči, da je prav ta strukturna povrhnjost najbolj izrazna Kosova plast, najdbe od slehernega posnemanja optičnega videza narave. Smeli bi reči — kajpak upoštevaje, da je vsaka umetnina spojina različnih izraznih prvin v skupno izpovedno učinkovanje — da je ta strukturna prevleka Kosovih platen njegov najosebnejši umetniški izraz, zakaj tako po risbi kot po barvi bi ga težje razločili od drugih slikarjev, ki so si zadali podobno nalogo: čim natančneje upodobiti naravo, tako, kot se nam kaže v svoji optični podobi.

*

Čeravno imamo ob Miheličevih risbah opraviti z docela različno umetniško osebnostjo — temu risarju »par excellence« ne pride na misel, da bi risbo, ton (ali v slikah barvo) privzemal dobesedno iz narave, pa bomo brž odkrili podobnosti, ki povezujejo sicer tako različna mojstra. Tudi če ne bi imeli v pretresu le njegovih nedavno razstavljenih risb, ampak širši opus grafike in slikarstva, bi zlahka ugotovili, da mu je osnovno izrazilo risba. In — če jo poskusimo natančneje označiti — ne morebiti risba, ki bi nam posredovala zunanje obrise stvari in reči, se pravi značilne like teh predmetnosti, marveč tako imenovana notranja risba. Ta ne definira zunanjih oblikovitosti, marveč nas napoti v notranji ustroj upodobljenega, v skeletno gradnjo figur in rastlin, v nekakšno armaturo predmetov. Ta pa pri Miheliču nima namena razkazovati kakršnekoli funkcijske smiselnosti — se pravi, ne logične konstrukcije teles kot pri konstruktivistih, ne trdnosti ali občutene težnosti, niti silnic, izvirajočih iz napetosti notranjih mas — ampak uživa ob igrivem zvaobljanju naših oči v organsko strukturo mrežja, ki v njem ždiyo komaj

razložljive reminiscence na nekakšne pramikrokozme pa na arhetipsko podživljanje nekakšne baladne fantastike. Tudi pri Miheliču moremo torej prišteti strukturno govorico njegovih risb (grafik in slik) osnovi njegovega umetniškega izpovedovanja, pa čeravno je to strukturno pleteniče povsem drugačno, docela nasprotno Kosovemu. Če pri Kosu raste igrivost iz metierskih naključnosti in dosti redkejših črtnih posegov s čopičem, pa je pri Miheliču brez slehernega računanja na metierske mikavnosti. Vse njegovo strukturno mrežje je tudi v nadrobnostih obvladovano v kontrolirani risbi. In to celo tedaj, ko skuša izkoristiti ponujajoče se izrazne kontrastnosti oglja — denimo v risanju s široko ploskvijo ogla v nasprotju z ostro konic. Miheličevo strukturno domišljanje je hkrati zanj značilno risarsko udejanjanje likovne ideje. Svoje vire črpa iz repertoarja rastlinskih in živalskih oblik, predvsem iz organskega mikrokozma. Vendar so vse te sestavine slikarju le pobuda za preustvarjanje v nove, njemu lastne. Te v spletih in mrežah s svojo kvaliteto — se pravi, z značilnimi oblikami »pentelj in vozlov« — pa s kvantiteto — z večjo ali manjšo gostoto in razprostranjenostjo v kompoziciji — sestavljajo posebni jezik umetnikove izpovedi.

Če bi poskusili ujeti — podobno kot pri Kosu — v trdno obrisno črto vse Miheličeve »razpadle« Kurente, godce, Dafne, fantazijske živali, ure in »vesoljske ladje«, bi ugotovili, da so vzlic baladni fantastiki obdržale docela realne proporce in obrise. Osebnosti, umetniško odločilni izraz Miheličeve izpovedi se torej ne skriva v kakršnem koli odkluku od telesnih ali predmetnih proporcionalnosti, pa tudi ne v deformiranju realnih obrisov (pri njem kajpa samo namišljenih, saj se izraža predvsem z notranjo risbo), marveč ga je treba iskati v sugestivnosti njegovih risarskih struktur. Na prvi pogled nam je jasno, da te niso zgolj okrasno domiselne ali gurmansko prijetne, ampak da

vanje slikar polaga največkrat sila presljlivo, v koreninah našega bistva odmevajoče sporočilo. Če je bila pri Kosu povrhnja strukturalna plast predvsem razbremenjajoča, sproščajoča naše zavzeto občudovanje mojstrove negrešljive mimetike naravne barve in risbe, pa je Miheličeva za gledavca dosti zahtevnejša: postavlja ga pred zrcalo, ki v njem zastrmi mimo svojega življenjsko kompromisnega naličja v resnično vrednost človeškega obstajanja.

*

Precej drugačne ugotovitve pa nam je posredovala razstava Jožeta Tisnikarja, tako imenovanega »naivnega« slikaarja. Tudi pri njem lahko označimo risbo za primarno izrazilo. Vendar se to pot risba ne izraža v kakršnikoli mrežnorisarski ali metiersko naključni strukturi, marveč se omeji zgolj na svojo lastno kvaliteto in kvantiteto. Tisnikar deformira obrise telesnosti v suggestivne like, ki več ne posnemajo realnega videza stvari in reči, ampak ga avtorsko avtohtono interpretirajo. Metamorfiranje predmetnih obrisov je torej temeljna prvina Tisnikarjeve govornice. Čeravno bi mogli dodati, da je njegova črta že sama po sebi rokopišno občutljiva in osvovljiva, je vendar ne moremo ločiti — pa če jo tudi obču-

timo kot osebni silhuetarni dialog — od njene glavne naloge: je predvsem tvorivka oblik, pa naj so te ploskovite ali kdaj bolj iluzijsko reliefne. Če si odmislimo iz Tisnikarjevih slik barvo, bomo ugotovili, da ta ni odločilna prvina ob doživljanju slikarjevega sporočila. Že sama skrčitev barvne lestvice na zeleno modrikasto in kontrastno žolto barvo z redkimi obogatitvami okrašto rdečkastih nians domalega ne glede na tematsko menjavo opozarja na izrazno vsesplošnost barvne palete. Tudi iluzija plasticitete predmetnosti, ki jo dosega z dosledno tonsko modelacijo, ni tako odločilna, da bi brez nje ne mogli razpoznati slikarjevega izraza. Najboljše potrdilo za oboje najdemo v risbah z ogljem, saj v njih Tisnikar polnokrvno zaživi brez tona in barve. Z risbo dosežen avtohton, močno »naivno« (morebiti bolje: ekspresivno!) deformiran lik je tisto izrazilo, ki označuje bistvo Tisnikarjevega doumevanja in interpretiranja. O strukturi v pomenu, kakor smo ga uvedli pri Kosu in Miheliču, tu ne more biti govora. Bila pa bi nadvse zanimiva raziskava korenin teh Tisnikarjevih oblikovnih struktur, se pravi, zanj značilnega dramatičnega skladja likov med seboj — toda to presega namene pričujočega razmišljanja.

Marijan Tršar

FRANCE BERNIK,
PISMA FRANA LEVCA

Književnost

V okviru inštituta za slovensko literaturo in literarne vede SAZU v seriji Korespondence pomembnih Slovencev, ki jo ureja akademik dr. Anton Ocvirk, in v Razredu za filološke in literarne vede je izšla tretja in s tem zadnja knjiga pisem Frana Levca*, ki jih je zbral in z zelo obsežnimi opom-

(France Bernik, Pisma Frana Levca, tretja knjiga SAZU, Razred za filološke in literarne vede, Ljubljana 1973, str. 475)

bami in pojasnili opremil dr. Francè Bernik. Tako imamo poleg esejev, razprav in potopisov Frana Levca, ki jo je z uvodno študijo opremil isti avtor kot pisma, pregled nad bogato korespondenco pomembnega slovenskega literarnega kritika, mentorja, zgodovinarja, urednika, profesorja.

Tretja knjiga prinaša 298 pisem 58 naslovljencem z ustreznimi Bernikovimi pojasnili (približno 230 strani). Kot pojasnjuje urednik, je bilo Levčevo dopisovanje z večino naslovljencev kratkotrajno ali nekontinuirano, z