

Heglovo misel: v umetnosti nimamo opravka z nekakšno enostavno, prijetno in koristno igralko, temveč z razvijanjem resnice.

To se mi zdi dobra ugotovitev. Še več. Zdi se mi, da samo tista glasba, ki zadane »notranjo resnico« svojega problema, resnico svoje snovne in idejne vsebine, samo tista glasba ni samo velika, temveč je tista, ki res ostane. Ljudje to zamenjujejo s čustvom. Toda vznosenost čustvovanja ni nobeno jamstvo za notranjo resnico. Ta je skrita večinoma za snovnimi podobami in izražaji, ki ne nosijo svojega naličja na prodaj kakor na semenj. Samo v dobro štejejo to Švarovi glasbi — in ne samo v

tem njegovem novem delu — da ni nikoli komponiral take glasbe, ki bi se poniževala na ceneno raven. Nikoli se ni prodajal za uspehe, zaradi katerih bi moral kreniti na dvomljiva pota. Če je oblikoval iz intelekta, je vsaj to počel res strokovno in z zavestnim ciljem. Toda približati se tistemu velikemu vzoru — izraziti notranjo resnico, ne samo zunanega dogajanja ali zunanjih pojavov, to je ali velikanski dar ali pa cilj nekje nad zvezdami, tako daleč in težko dosegljiv je. Pri poslušanju Oceana sem imel trden vtis, da je Švara prišel temu cilju bliže kakor kdaj prej.

Marijan Lipovšek

LIKOVNA UMETNOST

KONTINUIRANOST LIKOVNEGA RAZVOJA JANEZA BERNIKA

Razstava Janeza Bernika v Mali galeriji je — kot vse njegove doslej — zbudila dosti zanimanja, dosti navdušenih aplavzov pa tudi dokaj kritičnih pripomb. Ob nedvomno kvalitetnem slikarskem opusu je bilo tokrat slišati manj očitkov, da se je preočitno naslonil na Bacona, kot ob razstavi slovenskega slikarstva v Zagrebu, Beogradu, Ljubljani in na Bledu. Še vedno pa je v zraku refren, da je Bernik vsakič drugačen, ker nima svojega sveta, katerega bi z nezadržano silo prelival v oblike in barve; pa da ga je zgolj estetiziranje, brez moči izpovedi. Na drugem mestu nameravam odgovoriti na zmotno trditev o Bernikovi »estetičnosti«, ki ima v tem primeru seve pejorativen pomen in hoče zanikati njegovo umetniško izpovednost. V naslednjih odstavkih bi se rad ustavil le ob prvem očitku: o Bernikovi »nesamostojnosti«, o posnemanju, o njegovem nenehnem spreminjanju, bojda brez

konstantnega osebne stržena. Zakaj čeravno upada število tistih, ki še niso uvideli, da je Bernik izrazita likovno snujoča osebnost, bo vseeno prav, če poskusimo ugotoviti z različno njegovih stvaritev na temeljne likovne prvine, ali je končni rezultat zares le vkup zneseno delo brez njemu značilnih posebnosti, ali je res zgolj prisluškovanje tujim zglednikom brez svojega lastnega umetniškega sporočila.

Predvsem moram že na začetku povedati, da povrhnjega, čeravno najbolj vsiljivega videza tokrat ne bom štel za odločujoč element pri razsojanju. V mislih imam motiv, izbrano slikarsko vsebino, sujet. Vsak slikar dobro ve, da privzemanje istega motiva, uporabljanje enake predloge in celo enakega sloga še ne odloča o izvirnosti ali posnemanju. Sodba o teh je odvisna od specifičnih likovnih dejavnikov, ki so slikarski ali kiparski izpovedi bistveni. Zato ne mislim preiskovati, ali je ali ni Bernik našel pobude za svoje »odličnike v naslanjačih« pri Baconu, kot so tekle fili-

pike o nedavnem Bernikovem razvojnem obdobju. To se mi zdi nepotrebno, prav kot bi bilo prizadevanje v prazno, če bi očitali, denimo, zgodnjemu Picassu Braquova tihožitja in narobe! Mnenja sem, da bo edino prekinjenje skozi ta zunanji, nebitveni tematski videz v likovno vsebino slike odkrilo resnične likovne konstante avtorja in samo po sebi potrdilo ali ovrglo vse očitke. Pri tem se bom omejil na razčlenbo Bernikovega slikarstva v razdobju med obema razstavama v Mali galeriji.

Če bi hoteli v enem stavku označiti nekdanjo Bernikovo oblikovno naravo, bi smeli reči, da so pretežno veljavo v njegovih Sporočilih, Pismih, Ikonah in Listinah imeli statični liki. V mislih imam krog in kvadrat, čeravno se zadnji pojavlja največkrat kot kompozicijska shema, kot izrazna oblika pa dobiva višinski ali širinski poudarek, torej prerašča v relativno statičen lik, v pravokotnik. Že tedaj sem zapisal, da pomeni vdor likov z diagonalno poudarjenimi silnicami v tedanjo trdno koordinatno samozadovoljstvo začetek dinamike, rušenja prejšnjega nenačetega miru; in da so diagonale — čeravno še »bernikovsko« brzdane in spremenjene v trapeze, ki z eno ali kar z dvema stranicama podpirajo sakrosantnost kompozicionalne trdnosti — zarodek čedalje večjih notranjih napetosti, vzburkanosti in čustvene prizadetosti; skratka, da bo moral slikar poslej vse bolj pretehtavati, uravnovešati med seboj enakovredne nasprotno sile. Oblikovna nekompleksnost skladja »pralikov«, se pravi kroga in kvadratov, je začela nezadržno razpadati, slika se je jela izražati s stanjem dinamičnega ravnovesja.

Nekaj časa je kazalo, da bo Bernik poiskal in uporabil naslednjo eksplozivno prvino iz svoje »rokopisne strukture«. Ta je pomenila v tistem

času potezno najbolj agresiven »action painting«, oseben odsev avtorjeve likovne narave. Pričakoval sem, da bo iz svojih detajlov razvil bodisi strukturno bodisi arabesko znakovno skalo za domišljanje in izražanje svojega likovnega sporočila. Podoba pa je, da je Bernik spoštoval predvsem vizualno informativni pomen pismenke in je zato ni skušal deformirati v skladu s svojimi ekspresivnimi hotenji, marveč jo privzemal kot likovno dokončen, a kompozicijsko zanimiv in vsebinsko informativen element. Če torej ne v »pismenki«, pa si je našel za svojo nekdanjo diagonalno močnega zaveznika v negeometrijski, organski valovnici. Ta se je pojavila v Bernikovi »rumeni dobi« kot vodoravna ločnica med »lahkim in težkim« delom slike, rekli bi lahko na meji med nebom in zemljo. Že tedaj je mogel predvideti vsak, ki ume brati likovno govorico in slediti razvojnemu zaporedju, da bo naslednje slikarjevo obdobje še bolj »organsko«; da bo torej premoglo še več in še bolj poudarjenih organskih oblik, saj je bila že ta valovnica malone naturalistična črta denimo horizonta v rahlo napeti pustinji. Razlagajmo jo takó ali drugače, nedvomno je bila najbolj »neurejeno napeta«, samosvoja, nepreračunljiva linija v tedanjem slikarjevem repertoarju. Ni bilo težko napovedati, da se ji bodo pridružile še druge, še bolj zvihrane in naturalistično naključne.

Bernik, žal, ni realiziral na platnu ali vsaj javnosti ni pokazal naslednje razvojne stopnje, ki jo poznam po nekaj njegovih risbah; v nekdanjo abstraktno kompozicijo je začel vključevati čisto organske oblike, ekspresivno deformiranih rok. Žal, pravim, zakaj s tako vmesno stopnico bi laže doumeli in sprejeli na videz nenapovedani vdor nove figuralike v njegovo slikarstvo, saj so bile te roke v mno-



Janez Bernik, Zebra, 1968

gih različicah kar deli poznejših figur. Nemara bi bilo potlej dosti manj presenečenja in tudi očitanja. Zakaj če smo že prej ugotovili, da je naturalistična valovnica, čisto nepodobna vsaki geometrijski krivulji, potem ne bi smeli biti ob novi fazi presenečeni ob še bolj izrazitih organskih oblikah, tokrat ob človeški figuri, saj pomeni le naslednjo razvojno stopnjo po prejšnjih detajlnih rok in nog. Odsev te sicer neznane razvojne stopnice opazimo na sivo modrem platnu Telefona I. Pod naturalistično brezobličnim belim oblakom je sredi ne-



Janez Bernik, »19«, 1969

kakšne pokrajine zarisana kontura noge. Ta se celo ponovi v senci pod seboj, spozablja se v občutljivi likovni igri, loveč ravnovesje med sosednimi napetostmi, krivinami in ostrinami. Bernikov dvogovor s svojim nekdanjim geometrijskim svetom postaja neprizanesljiv. Celo telefonske številčnice in slušalke kljub industrijsko stvarni obliki idealne funkcionalnosti so mu predvsem vizualni znaki za sporočilo o svojem kritičnem odnosu do sveta: preraščajo mu v simbol fiktivne zveze današnjega človeka s sočlovekom; pomenijo surogat, slabo nadomestilo za resnično komuniciranje, saj se danes res ne znamo več približati človeku »po človeško«, marveč le prek takega ali drugečnega brezdušnega medija. Zato tudi naslanjači »mistrov in mandatorjev« niso predmeti kakšnega ambienta, v tem primeru interiera, ampak ločevalna stena med njimi in vsemi drugimi. Toliko verjetnejša, saj stranica fotelja, v bistvu le malce razbohotena nekdanja valovnica, razpolavlja platno po vsej širini.

Če torej odpišemo človeško figuro kot celoto, moremo ugotoviti likovne zametke Bernikove današnje razvojne faze že dve leti nazaj. Prvikrat takrat, ko se prvič pri njem pojavi valovnica, še bolj pa potem, ko uporabi na platnu dele človeškega telesa, roke ali noge. Pa tudi mimo teh je ohranil njegov sedanji svet večino nekdanjih značilnosti: predvsem trdni kompozicijski red, čeravno manj poudarjen in očiten; govorico »pismenk« in delitev platna na »pokrajinsko« dualistično pasovnost: na lahko zgornjo in težko spodnjo polovico; obdržal je celo svoje diagonale in horizontale, ki pa jih danes uporablja za dekorativne pasovne rastre.

Tudi glede izpovednega sporočila moremo ugotoviti, da hodi Bernik svoja pota. Baconova »človeška« ob-

sodba je izrazito ekspresionistična, dišeča po plesnobi, preperelini, boleznih in umiranju. Bernikova je dosti manj jedka, čeravno nič manj dokončna. Ne odvzema človeku fizične imenitnosti, pripoveduje le o njegovi duhovni samoti, o odtujenosti, o življenju v brezzračju, ki si ga je napravil sam, ko je skušal do skrajnosti racionalizirati in funkcionalizirati svoje življenje. Berniku gre bolj za navajanje obtožujočih dejstev kot za obsodbo, ki bi moralizirala in človeka poniževala v »sacculum sterculi«.

Taka neovrgljiva dejstva so njegove Zebre, Nosorogi in Opice, vržene v brk »civilizirancu«, ki na višku svoje civilizacije hlipa za zrakom v čudoviti ječi svojih spretnih rok, svoje samo-

zavestne pameti. Slikar si je domislil predmete in živali kot likovne antipode nam, ki se dušimo v civilizacijskem izobilju: predmete za kontrast človekovi še vedno brleči »človeškosti«, živali za opomin človekovi brezdušni zmehaniziranosti. V tem na videz suhoparnem razgaljanju stanja naših dni je Bernik iskren in samosvoj izpovedovavec. Je suvereno preudaren, neihtav in pravičen: natančno odtehta v merici žgoče osebne prizadetosti pa suhega razgrinjanja dejstev. Usodne človeške kontraste zna zvariti v spojino, ki nas na prvi pogled osupne s hladom likovne popolnosti, zlagoma pa nas jame vabiti v globine svoje prizadete, trpke izpovedne poslanice.

Marijan Tršar

GLOSA

OB PRAZNOVANJU STOLETNIČE

Prav nič presenetljivo ni, da smo v umetniškem delovanju Riharda Jakopiča vedno videli izredno pomembno dogajanje v slovenski umetnosti, saj je njegovo ustvarjanje malone preuredilo in v nekaterih pogledih tudi na novo ustvarilo podobo slovenske likovne umetnosti v dvajsetem stoletju. Izjemna vloga, ki jo ima Rihard Jakopič v slovenskem slikarstvu, pa se je pogosto naslanjala le na njegovo organizacijsko dejavnost in njen pomen, na dokajšnjo publiciteto, ki jo je doživljala njegova osebnost bodisi da je šlo za zapise o njegovih praznovanjih, pomembnejših dosežkih ali pa za spominska pričevanja umetnika samega (Rihard Jakopič v besedi, Ljubljana 1947). Kolikor lahko razvidimo iz zapisov, ki so namenjeni Jakopičevemu likovnemu ustvarjanju, pa se sicer dovolj obsežna literatura zoži le na

nekaj pomembnih točk, ki v resnici opredeljujejo njegovo umetniško pot. (Za literaturo prim.: Letopis SAZU, 2 zv., Ljubljana 1947 [France Stele]; kat. Avtoportret na Slovenskem, MG Ljubljana 1958 uvod, biografski podatki in literatura o umetnikih dr. Luc Menaše). Za najbolj tehtnega lahko označimo zapis Izidorja Cankarja, Jakopičeve skrivnosti (Jakopičev jubilejni zbornik, Ljubljana 1929), saj uvaja v problematiko razumevanja Jakopičevega slikarstva eno najpomembnejših prvin: raziskuje izvore posebnega nacionalnega umetnostnega izraza. Jakopičeva vloga pri njegovem nastajanju je tolikšna, da je polagoma zatemnila slavo ostale dvojice, tako da se je število zares epohalnih mojstrov likovne moderne zožilo na tri imena, na slikarja Jakopiča in Groharja pa na arhitekta Plečnika (dr. Nace Šumi, Likovna Moderna in slovenstvo, tekst predavanja iz leta 1967). To ugotovitev