

KRONIKA

Likovna
umetnostIvo
Antič

Prvo tromesečje '88 v ljubljanskih galerijah

I

Zakaj tromesečje? Ne gre le za »quarter session« (četrtletno zasedanje porotnega sodišča) ali za birokratske obračunske etape, temveč tudi za ugotovitve, da »mati narava« (angl. »Dame Nature«) – vsaj v t.i. zmerno toplem pasu, h kateremu pripada »srednjeevropski« prostor – prav tako deluje po nekakšnih tromesečnih obdobjih. Prvi trije meseci

koledarskega leta so zimski, drugi trije pomladni, sledijo trije poletni in trije jesenski – tako pač velja vsaj v glavnem. Natura non facit saltus – ali po domače: vsega ni mogoče požreti naenkrat. Zato torej »sezonska« omejitev pričujočega zapisa o sprehodu skozi nekatere ljubljanske galerije.

Glede na povedano je mogoče reči, da se birokracija nikakor ne zdi tako skrajno protinaraven fenomen, kot sicer včasih trdi kakšen ogorčen »humanist«, pa tudi narava ni ena sama romantična evforija, kot si jo najbrž zamišlja kakšen novodoben »rousseaujevec«; konec koncev je birokracija zgolj eden od pojavov v širše pojmovani naravi. Govoriti o birokraciji in naravi pa z drugimi besedami pomeni govoriti o zvezah med politiko in »njunima sestrama«, ki sta vsaj na prvi pogled še očitneje in tesneje povezani z naravo: to sta seveda ekonomija in kultura. Radikalna refleksija umetnosti si te osnovne triade ne more odmisлити, kakor si tudi radikalna refleksija slovenske kulture ne more odmisлити »dodatnega« triadnega odnosa med literaturo, slavistično znanostjo in likovno umetnostjo. V tem smislu se slavistika kaže kot veda, ki je v svojevrstnem presečišču (mixing art with science) med literaturo določenega slovanskega naroda in njegovo likovno umetnostjo, saj prav ti dve obliki ustvarjalnosti najbolj »usodno« in temeljito izražata narodovo identiteto na širšem slovanskem ozadju (pri tem je glasba, čeprav je npr. Musorgski rekel, da je treba izraziti narod zaradi njene že kar pregovorne abstraktnosti in univerzalnosti, postavljena »v oklepaj«). Da gre pri vsakem preučevanju različnih oblik slovenske kulture v bistvu zmeraj za tako ali drugačno »slavistiko«, je seveda jasno, čeprav za nekatere domače »svetovljane« slavistika velja za nekakšno drekobrbsko »bedo uma« ali za nekakšen zapečarski obup, tako da bi najbrž najraje kar »odmislili« lastni, pred svetom očitno manjvredni slovanski kontekst, v katerega so sicer eksistencialno zatolčeni do vratu tako s svojim »svetovljanstvom« kot s svojim (eventualnim) »samoslovenstvom«. Tovrstni kompleksi pa so vseeno po svoje razumljivi, saj se danes ves »realsocialistični« kontekst, ki je pravzaprav slovanski kontrapunkt »realkapitalizmu«, nikakor ne kaže v razveseljivi luči. Kljub pieteti do različnih človeških nesreč pa je treba z »objektivno« zgodovinskega stališča ugotoviti, da je vsakršno »razočaranje« nad prakso socializma zunaj bistvene relevance; je tako rekoč

le brezpredmetna naivnost ali poklicno farizejstvo. Za radikalnejši sociološko-zgodovinski diskurz sintagma »današnja kriza socializma« ni nič drugega kot obrabljena, votla fraza: razmere v »realsocializmu« so bile zmeraj takó »kritične«, da je njegova kriza kvečjemu permanentna ali pa je sploh ni, če pomeni zgolj akuten izbruh težav. Razvid krize in po dolgoletnih zadržkih naposled tudi »dovoljeno« česnanje o njej pač ni isto kot kriza sama. Ker je pojem »kriza kapitalizma« v določenem družboslovju tudi že podobno znan in obrablen, kaže dodati le, da današnji razviti kapitalizem svojo »permanentno krizo«, kot vse kaže, obvladuje precej bolj funkcionalno, kot pa to uspeva tistim še nedavno močno zaostalim agrarnim državam, ki se zdaj s pomočjo socialistične ideologije bojujejo med drugim tudi z nekaterimi »klasičnimi« težavami zgodnje industrijske revolucije. To je tisto, nad čemer se kaže zamisliti, ne pa »trenutna kriza« socializma, ki naj bi menda izbruhnila po dolгих letih nekakšnega »idiličnega« zatišja; v stalni »krizi« je pač tako rekoč ves svet. Pri tem se ne zdi čisto zanesljivo, da klasična kapitalistična parlamentarna demokracija omogoča – kot menijo nekateri – najboljše izhode iz zagat; Južna Koreja je npr. naredila skoraj neverjeten razvojni skok s sistemom, ki ga ni mogoče imeti ravno za vzor demokratičnosti.

Vsekakor je precejšen paradoks v tem, da kapitalizem, ki naj bi bil po mnenju nekaterih izrazito iracionalen družbeni sistem, v marsikaterem pogledu očitno deluje bolj racionalno kot državni socializem, ki se je na podlagi evropske racionalistične tradicije konstituiral v glavnem kot ena od oblik zunajevropskega, »orientalskega« fundamentalizma. Ali drugače povedano: »idealistični« kapitalizem vidi svoj »ideal« v konkretnem materialnem dobičku, »racionalistični« in materialistični socializem pa v ideologiji... kolikor seveda ne gre le za dve, nekoliko različni obliki neizbežne »elitokracije«. V skladu z ideološko demagogijo je dolgo veljalo, da so v socializmu rešeni tako rekoč vsi politični problemi, kar je pod pokrovom forsirane kvazipolitizacije ustvarilo politično praznino, po kateri je enolično odmevalo avtomatizirano obredje, deloma spominjajoče na (pravoslavno) liturgijo. Zato se mnogi nadvse upravičeno zavzemajo za t. i. rehabilitacijo politike v socializmu, kar se tudi sliši nekoliko paradoksalno, vsaj glede na manifestativno »političnost« tega sistema. Pri omenjeni rehabilitaciji naj bi šlo predvsem za izpostavitve politike v njenem izvornem pomenu, v smislu katerega je politika pač »kurba« za »kurbe«, sicer pa stvarna in pluralistično dinamična konceptualizacija določenega kolektivnega življenja. Pri slovenskem narodu ta rehabilitacija politike (in z njo seveda ekonomije) pomeni tudi določeno »antitradicionalno« demistifikacijo kulture (pravzaprav »Kulture«), kar naj bi bila predvsem streznjena vrnitev k dejstvu, da noben kolikor toliko zrel narod ne more biti zgolj nekakšen kulturni (pesnikovalsko-jezikoslovski) rezervat, temveč je in mora biti predvsem (večja ali manjša) realna politekonomska moč, njegova kultura pa je »le« vrhnja, »fantazmična projekcija« njegove shizofrenične eksistencialne travme. To pa pomeni, da avtentično radikalna slovenska kultura ne bo hrepenela za Slovenijo kot nekakšno »novo Arkadijo«, temveč bo po svoje razkrivala med drugim tudi različne oblike »slovenske kulturne laži« (po Krleži, ki je govoril o »hrvaški književni laži«). V smislu te »kulturne laži« velja razkrivati take »nekulturne« resnice, kot je npr. Paternujeva ugotovitev, da so bili slovenskemu narodu »pravi pesniki in liriki /.../ po navadi odveč« (cit. po *Razmerje med Cerkvijo in poezijo v 19. stoletju*, Delo, Knjiž. listi, 31. marca

1988), Tavčarjeva ne le butalsko, pač pa kar brutalsko »odkritosrčna« zavrnitev pomoči Jakopiču itd. ... vse do danes. Ob tem se »narodno-budne« izjave, da slovenski narod ne sme zavreči ali spregledati prav nobenega svojega talenta, žal zdijo nekam ohlapna retorika, kajti majhni in revni narodi imajo povsem naravno in logično še veliko manj volje in možnosti kot veliki in bogati za resnično ustrezno skrb za »vsakega« nadarjenega pripadnika (po statistikah se celó v ZDA, ki so dežela »možnosti za vsakogar«, porazgubi v popolno anonimnost vsaj tretjina vseh posebno nadarjenih mladih ljudi). Realno življenje te stvari rešuje čisto praktično: večina najbolj izrazitih talentov s področja »izvoznih« strok preprosto emigrira iz svetovnega civilizacijskega »podpalubja« (mimo vseh dobronamer-nih, kvazisentimentalnih, paradno kritičnih fraz in neredko tudi mimo čisto stvarnih oblastniških ovir). Paternu v omenjenem članku tudi pravi, da malobrižnost do pesnikov »ni ravno slovenski sindrom« (cit. ibid.), da je tega pač dovolj tudi pri drugih narodih; podobno je seveda mogoče reči, da »kulturna laž« ni nikakršna slovenska ali (prek Krleže) hrvaška posebnost – gre le za specifične nianse istega travmatičnega fenomena. Npr.: vsak večji narod je svoja najbolj surova osvajalska dejanja opravičeval s širjenjem svoje kulture (religije, ideologije itd.), vsak zavojevalec sam sebe razglša za »osrečevalca« in »rešitelja«. Za to sta nazorna primera nacistično kultur-trägerstvo (prim. likvidacijo poljskega izobraženstva) in fašistično širjenje latinskokatoliške »kulture« (prim. iztrebitev etiopske inteligence, ok. milijon ljudi), ki sta »reševala« evropsko civilizacijo z »avtentično« mongolsko brutalnostjo.

Potemtakem se kakšen t.i. »mali človek« (oznaka, ki ni nič manj zoprna kot »Človek-Heroj«) zaman spreneveda, da ga politika in ekonomija »ne zanimata«, ker se prej ali slej onidve tako ali drugače »pozanimata« zanj – najbolj drastično pač takrat, kadar ga stlačita v uniformo in predelata v topovsko kašo. Če je »mali človek« npr. slikar abstraktnih kompozicij, se ga politika lahko »spomni« takó, da njegove slike »oceni« kot »degenerirano svinjanje« ali kot protidržavno subverzijo v službi tujih vohunskih agentur, »mati narava« pa njegovo radikalno antimimetičnost ali »negacijo narave« sooči z lakoto, boleznijo in smrtjo. Ne dosti bolj veselo se s polit-ekonomijo soočajo tisti slovenski slikarji, ki morajo ob svojih skrajno skromnih sredstvih edino ustrezni slikarski material nakupovati v tujini.

V prvem tromesečju leta 1988 je »mati narava« poskrbela za nena-vadno milo zimo, ki tako rekoč sploh ni bila zima, pač pa predvsem nekakšna »romunska sreča« (za tiste, ki imajo »realsocialistične« težave z ogrevanjem v hudih zimah). Bolj izrazito kot narava je delovala slovenska politika: nadaljevanje odpora zoper poskus nove »oktroirane ustave« (načrtovani amandmaji so popolnoma izjemen primer sofističnega tekstualnega »pranja možganov«), »preliminarne volitve« za novega predsednika sloven-ske »države« (Tudi Mici je država – so rekli stari Gorenjci) ... Tako se je Slovenija vključila v plaz predsedniških volitev, ki bodo letos osrečile ljud-stva po svetu – od Kitajske do Francije, ZDA, Čila ... Pri tem je kremenito slovensko delegatstvo zatolklo edino kandidatko z 28:154 (nazaj k očet-njavi, oča so pravi!). Vse to se je seveda dogajalo v kontekstu vse globlje »zgornje voltizacije« ali »burkine farse« Jugoslavije (prim. izjavo dr. Branka Horvata, da je YU za IMF »afriška država«), v malarijskem ozračju inflacije besed in denarja. Če je za balkanske »svetovljane« slavistika »beda uma«,

po vsem povedanem najbrž niti ni čudno, da imajo balkanistiko za njegov popoln polom...

II

Gornji kulturnopolitični uvod v pričujoči zapis naj bi seveda imel predvsem vlogo »osvetlitve ozadja« v smislu sociološkega dialektičnega relativizma, nikakor pa ne gre za »oživljanje« socrealromantične teorije odraza (vulgarizirane variante). Določena pogojenost umetnika s širšim geopolitičnim kontekstom je povsem naravno in samoumevno dejstvo, na katerem je depasirano graditi nekakšne rogovilaste teorije, ki vsiljujejo parole o t. i. nujni umetnikovi povezanosti z življenjem, razredom, narodom itd. Res se je Cankar pobahal, da je stal »v areni življenja«, toda kot večina Cankarjevih načelnih izjav ima tudi ta svoje nasprotje znotraj njegovega opusa, vse te ambivalence pa velja razumeti *cum grano salis*. Cankar je namreč umetnika definiral tudi kot specifičnega »tujca«, to pa seveda pomeni, da je položaj umetnika precej bolj kompleksen, kot je mogoče razumeti samo na osnovi retoričnega »toreadorstva«. Kdor povsem brez ostanka stoji v »areni življenja«, svojega ukvarjanja z umetnostjo ne more razviti do resnično pomembnih dosežkov, ker ga neusmiljeno pehanje za goli obstanek prej ali slej zlomi in zaduši kot ustvarjalno identiteto. Kreativni dar pač zahteva določeno zbranost in nego, ki ju krvoločna logika »arene življenja« veliko raje ovira, kakor pa omogoča. Če hočeš videti dolino, se moraš povzpeti na hrib – bi rekli Kitajci; dokler traja potres, ga ne moreš opisovati – bi rekel Andrić; pijanca najbolje opiše popolnoma trezen človek – bi rekel Flaubert.

Ljubljanske galerije po svoje prispevajo k specifičnemu »spleenu Ljubljane«, saj v glavnem spadajo med tiste kulturne ustanove, ki s svojim stanjem podpirajo (hipo)tezo o »slovenski kulturni laži« (prim. nekatere knjižnice, »čitalnice«, filmsko podjetje v razpadajoči nekdanji cerkvi itd.; Cankarjev dom vsega tega ne more nadomestiti, zato se včasih zazdi, da malce pripada tudi »Potjomkinu« ...) Naravnost »simboličen« za te razmere je položaj *Narodne galerije*, ustanove, ki ima sicer po pomenu podoben status kot univerza, nacionalna biblioteka ali osrednji nacionalni teater. Ljubljanska *Narodna galerija* domuje v stavbi, ki je že sama po sebi premajhna za naslovni namen, a še to mora deliti z društvom »poskakovalcev« in »pretegovalcev«, kar je zlasti glede na dolgotrajnost te osupljive »kohabitacije« nedvomna nacionalna sramota, za katero ne velja nobeno opravičilo. Tudi stanje drugih ljubljanskih galerij ali »galerij« ni dosti bolj razveseljivo. O dotrajanosti in pomanjkljivostih *Moderne galerije* so bile v javnosti že zapisane tehtne besede, kolikor toliko ustrezne razstavne prostore premorejo *Mala galerija*, *Mestna galerija* in morda še *Bežigradska*, vse drugo pa je – bolj ali manj – tako rekoč »eksotično« pisana zbirka vsakršnih (pol)priložnostnih »klavstrofobičnih« podzemelj, staromeščanskih stanovanj in skladišč, zlasti po razsvetljavi v glavnem neprimernih predverij nekakšnih bahavih palač »velespešnih« gospodarskih organizacij ipd. Zlasti v zvezi z omenjenimi predverji lahko obiskovalec doživi marsikaj »zanimivega«: če npr. pride ob uri ali na dan (zaradi pomanjkljive obveščenosti pač), ko zadevna ustanova ne posluje, ne sme biti presenečen, če ga vratar čuvaj sprejme tako rekoč kot »kriminalca«, v najboljšem primeru pa ga vsaj

premeri kot problematičnega premaknjenca. Tudi delovni čas ljubljanskih galerij je namreč značilen: svetovljanske ure ima le *Galerija ŠKUC* (16–21), druge pa se, po vsem sodeč, z večjo ali manjšo natančnostjo trudijo, da bi se čim bolj pokrivala s časom, ko ima večina občanov največ službenega dela ali nujnih opravkov takoj po njem. Očitno je za Ljubljano nekaj povsem »nezamisljivega«, da so v mestih na zahodu galerije odprte tudi do polnoči. Svojevrstno »uganko« predstavlja tudi oznaka nekaterih ljubljanskih razstavišč: odprto vsak delavnik (nekaterim namreč sobota pomeni delavnik, drugim ne).

V takem okolju se torej dogaja vidnejši del likovnega življenja Ljubljane. Kljub vsemu je govorica tega okolja in njegove umetnosti dovolj zgovorna, je tako rekoč simptomalna, seveda če zna človek kolikor toliko ustrezno prislusniti temu »metaforičnemu« jeziku. Obiskovanje galerij pač ni le snobistično ogledovanje mrtvih in praznih predmetov in prostorov, temveč je nekakšna »telepatska« komunikacija z lepotami, sporočili in spoznanji, ki živijo neko specifično, »izročeno« in »skrivnostno« življenje, zmeraj z bolj ali manj izrazitim in predirnim pečatom svojih (odsotnih) ustvarjalcev. Ali kot je rekel Jakopič: »Umetnost postane slovenska tedaj, kadar nam postane življenjska potreba, kadar bomo iskali sebe v njej« (gl. Izidor Cankar: *Obiski*). In Kosovel: »Naše pozitivno delo bo absolutna zmaga nad slovensko kulturno lažjo« (*Dnevnik*, 5. 7. 1925, ZD 3, prvi del, str. 702). »Slovenska kulturna laž« mora očitno vedno znova premagovati samo sebe... Sicer pa je tudi Lenin leta 1922 pisal, da je šla Rusija skozi tri revolucije, a so Oblomovi vseeno ostali. – (Krlleža je svoj članek *Hrvatska književna laž* objavil v reviji *Plamen* leta 1919.)

III

Moderna galerija (dec. 87–jan. 88) je priredila prvo pregledno razstavo kiparja *Franceta Goršeta* (1897–1986). Okrog sto skulptur, izbranih iz njegovega dolgoletnega, obsežnega, med Slovenijo in ZDA razsutega opusa, ni omogočilo posebnega »odkritja«, pač pa je šlo predvsem za nujno zapolnitev vrzeli v kulturnozgodovinski zavesti in poravnavo moralnega dolga do nedvomno markantne, a zaradi posebnih okoliščin napol pozabljene ustvarjalne osebnosti. Goršetova življenjska in umetniška usoda je skoraj paradigmatična za tako rekoč tradicionalno problematičen položaj slovenskega kiparstva (podobno velja za Lojzeta Dolinarja, utemeljitelja slovenske sodobne plastike, ki je večji del življenja preživel zunaj Slovenije). Nedvomno je k omenjeni problematičnosti po svoje prispevala že ekonomska zahtevnost kiparstva, ki je bilo za majhen in reven narod v glavnem »prevelik zalogaj«, poleg tega pa gre tudi za globlje sociopsihološke vzroke za to, da se je slovenski likovni »genij« širše in prodorneje izrazil v slikarstvu. Zdi se, da je v bistvu kiparskega talenta neka robustnejša ekspresivna moč, ki je bila, po vsem sodeč, nekoliko tuja tradicionalnemu slovenskemu likovnemu občutju, precej naklonjenemu lirizmu. Zanimiva je tudi Vidmarjeva misel, da je nasploh – ne le pri Slovencih – kiparstvo v umetniškem smislu manj navzoče in manj pomembno od slikarstva (»Skulptura se mi zdi bolj skromna, manj je je, medtem ko je dobrega slikarstva na svetu precej...«; cit. *Improvizacije*, 1985, str. 95). Vsekakor so izrazna sredstva in sporočilne možnosti kiparstva po svoje omejene že v čisto fenomenološkem smislu;

kiparjeva odvisnost od materiala in prostorskih razmer je tako rekoč absolutna.

Mogoče je značilno, da je Gorše po rojstvu izviral iz kraja (Zamostec pri Sodražici), ki leži prav na prehodu med Dolenjsko, ki je »klasična« pokrajina slovenskega literarno-likovnega ekspresionizma, in Notranjsko, ki se podaljšuje proti Primorski in Mediteranu. Osrednji del Goršetovega opusa je namreč razpet prav med ekspresionizmom meštrovičevske šole in romanskim (maillolovskim) pa tudi »novostvarnostnim« mehčanjem teh specifičnih trdot. V primeri z Meštrovičem je Goršetova ekspresivnost dosti mehkejša, v glavnem pa tudi »vsebinsko« šibkejša, s precej obrabljeno in malo zanimivo tematiko. Pri Meštroviču je klasične mediteranske prvine razmeroma močno preglasil severnejši ekspresionizem, obarvan s specifičnim balkanskim brutalizmom, Gorše pa je v svojem osrednjem obdobju v desetletju pred drugo vojno začel pripravljati tla bratoma Kalinoma, Primorcema, ki sta – čeprav tudi sama učenca zagrebške akademije – kmalu utemeljila precej nasprotno šolo slovenskega liričnega realizma v kiparstvu. Življenjepisni podatki kažejo, da je Goršeta pritegovalo Primorje; njegov *Ležeci ženski akt* npr. spominja na Maillolovo *Méditerranée*, vendar je brez Francozove briljantne plastične inventivnosti in poglobljene gracioznosti, saj vsebuje zgolj preprosto, tako rekoč »zdravo kmečko« eleganco, ki je kljub izrazito erotični temi naravnost šolsko dostojna in v vsakem pogledu nevznemirljiva (v duhu klasičnega mediteranskega upodabljanja ženske – prim. Praksitel: Afroditá Knidska – Goršetovo *Pričakovanje* nekoliko spominja na *Zvezano*, skulpturo enega od njegovih zagrebških učiteljev – Dalmatinca Kršinića, zlasti po položaju nog in leve roke, pri čemer se Gorše dotika že skoraj sladkobne, vsekakor pa s celoto ne povsem skladne igrivosti, medtem ko Kršinić tehtneje opozarja na voluminozno senzualno in težko ujetost ženske v krožne zakone lastnega telesa). Vsekakor namreč drži, da je umetnina, ki ni zmožna tudi sporočilno »zaintrigirati«, pomanjkljiva po svojem kreativnem dometu, četudi je sicer estetsko ugodna in obrtniško korektna – razen v primeru, da pripada ustvarjalnemu konceptu, ki se načelno, v smislu čistosti lastne estetske strukture odreka vsaki običajni sporočilnosti. Visoka kultiviranost in mojstrska solidnost v oblikovanju »samozadovoljno« zaokroženih volumnov, ob tem pa zmeraj opredeljiva, dokaj preprosta sporočilnost so pglavitne značilnosti Goršetovega kiparstva, vsaj glede na tisto, kar je bilo predstavljeno na zadevni razstavi. Tako je mogoče kot njegove vidnejše dosežke omeniti npr. klasično izvrstni *Plesni par*, drobno lirično mojstrovino v lesu *Prisluškovanje*, več odličnih portretov (*Deček*, *Bevk*, *Boksar*, zanimiv kontrapunkt med *Beethovnovim* »tevtonskim besom« in *Prešernovim* poduhovljenim »slovanskim« vizionarstvom...). Po vsem sodeč, je bil Gorše najmočnejši v neproblematični, vsakdanje naravnani, s specifično, lirično zadržano ekspresivnostjo zajeti tematiki. Poudariti velja tudi dejstvo, da je Goršetovo delo najbrž najbolj obsežni in najbolj zaokrožen kiparski opus v dosedANJI zgodovini slovenske likovne umetnosti. Že zaradi tega, čeprav verjetno ne vsebuje nobene posamezne »epohalne senzacije«, zasluži vsakršno pozornost. Ne zdi se preveč tvegana niti misel, da je Gorše tako po svoji življenjski usodi kot po svojem delu, tako po oblikovnih kot po vsebinskih značilnosti tega dela – najbolj »karakterističen« slovenski kipar polpreteklega obdobja (morda pa tudi nasploh).

V Mali in Bežigraski galeriji je France Gruden hkrati predstavil svoje

novejše slike, ki jih je mogoče zajeti pod naslednji skupni imenovalec: vračanje zaupanja v abstrakcijo (kolikor so seveda različni pretirano načelni dvomi o abstrakciji sploh še relevantni). Grudnova metoda tega vračanja ni opredeljena ne z »divjaško« abstraktno ekspresivnostjo ne z geometrizmom, pač pa z vztrajanjem v specifičnem, ustvarjalno avtentičnem »užitku« čiste barvne konstrukcije, ki pa jo vendarle spremlja tudi določena, rafinirano zastrta pomenska aluzivnost ali »sporočilnost«. Seveda se ta aluzivnost ne pokriva s pojmom običajne mimetičnosti, kljub temu pa se ne odpoveduje povsem svojevrstnim realno izkustvenim sporočilnim možnostim, ki pa so izrazito »hermetične«, saj je ključ do njih predvsem v naslovu slike. Ti naslovi so nekakšne »metafizične« sugestije, intonirane v smislu odsotnosti obravnavanega »predmeta«, vendar je ta odsotnost hkrati tudi preteče neujemljiva navzočnost (npr. *Sledovi izginulih*, *Brezimna*). V ozadju se torej nakazuje tehtna slikarska »filozofija«, ki vzpostavlja svoje izrazito ploskovne vizije z nekakšno »bizantinsko« statično strukturalno razkošnostjo na delikatno sugerirani eksistencialno-fenomenološki meji, katere ni mogoče razvidneje definirati ne vizualno ne pomensko. Latentno mučna in hkrati čarobna nedoumljivost, slutenjska varljivost in izmakljivost »bitnega« so v tem slikarstvu tako rekoč v prepričljivi točki svojega trumfa. Zadevni razstavi sta markantno opozorili na briljantnega poeta abstraktno opredeljenega imanentizma, ki svojo »bleščečo izdvojenost« samoumevno plačuje z odrekanjem vsakršni »vsebinski« ali oblikovni popularnosti.

V *Mali galeriji* je razstavljal tudi *Danilo Ječič*, ki je s sitotiski predstavil nadaljnje utemeljevanje in dograjevanje svoje znane umetniške vizije, dosledno in celovito opredeljene za geometrijsko abstrakcijo. Glede na Grudna se zdijo Ječičeva dela še popolnejša zavrnitev običajne pomensko-sti in »brezrezerven« vstop v prostor tehnicistično stroge vizualizacije. Pri tem se strogi tehnicizem pokriva s prečiščenim esteticizmom, ki svojo »sporočilno« vrednost nakazuje s slutnjo spoznanja (aktualnega v sodobni fiziki), da je tudi nepredmetni *kaos* v bistvu svojevrsten *kozmos*, se pravi tako rekoč samovoljen individualno vzpostavljen »optični red«, nedostopen v hermetični logiki lastnih vzrokov in namenov. Izvorno dramatičnost umetniškega ustvarjanja sugerira zgolj – ali vsaj v prvi vrsti – dialog med amorfnjo podlago in likovno obdelanimi elementi slikovnega prostora. Seveda pa je napetost navzoča tudi v koeksistenci geometriziranih likov, v njihovem medsebojnem prepletu. Tudi naslovi Ječičevih del so očitno bolj abstraktni ali – v drugačnem smislu – bolj operativno konkretni kot pri Grudnu (npr. *Kontrapunkt*, *Plastenje*, *Fuga*). Kot ustvarjalec v širšem kontekstu mediteranskega estetskega racionalizma in slovenskega (primorskega, Černigojevskega) konstruktivizma je Ječič suvereno uveljavil svojo varianto dejstva, da bleščeč in po svojem temeljnem konceptu ustrezno domišljen esteticizem, četudi opredeljen oblikovno ornamentalistično in vsebinsko »nihilistično«, lahko v določenem smislu učinkovito »nadomesti« sporočilno ekspresijo. Se pravi: umetnik se z umetnino vselej izraža, sporočilnost tega izraza pa je lahko hermetistično »odsotna«, ne da bi umetnina s tem izgubila svoj »pomen«.

Edo Murtić (*Moderna gal.*, 3.–31. mar.) je v hrvaškem slikarstvu – kljub Krleževi elokventni obsodbi abstrakcije (1961) – suvereno uveljavil individualno, danes že tako rekoč klasično in avtentično »pisavo« akcijske abstraktne ekspresije. Če razmerje Alpe–Jadran (z dodatkom Panonije) predstavlja bistveno formulo slovenske »geopsihološke« identitete, potem

bi se hrvaška formula glasila: Panonija–Jadran (z dodatkom Bosne, kolikor pripadniki hrv. narodnosti živijo tudi v repub. BiH). Prav Murtić se zdi zanimiv tudi v smislu omenjene »hrvaške formule«: čeprav je rojen in stalno živi na področju hrvaške Panonije (Velika Pisanica – Zagreb), predstavlja jadranska tematika izredno pomembno komponento njegovega opusa, saj je na njeni sledi uresničil svojo monumentalno sintezo, predstavljeno na zadevni razstavi z oljnimi platni in pasteli iz časa 1985–87. Gre za sintezo med figuralno in abstraktno vejo (kolikor so take delitve sploh ustrezne) njegovega slikarstva, za njuno spojitev na novi fenomenološki ravni, ki ju nadgrajuje s specifično, izrazno skrajno intenzivno fantastiko. Za to novo, tako rekoč postmodernistično fantastično vizionarnost je od tradicionalne figuralike preostala zgolj bistveno ustrezna »mimetičnost« kot izčiščeno eksistencialno izkustvo (neke pokrajine), od modernistične abstrakcije pa virtuoza silovitost rokopisa, ki je pravzaprav mojstrsko obvladan ekstatični ustvarjalni ritual. Zdi se, da se Murtićev fenomenološki lok značilno razpeinja od klavstrofobične, pošastne »jame« (ilustr. za Kovačičevo *Jamo* med NOB) v notranjosti balkanskega polotoka do jadranskih obzorij, ki pa so brez najmanjšega sledu »turističnih« reklamnih iluzij, brez umirjenega mediteranskega esteticizma. Gre za elementaren, tektonski izbruh »strašnega«, za tako rekoč »kosovelovski« razbiti kras, kjer v ognju apokaliptične ekspresije mračno zažarijo iz nedoumljivih globin zagnane in kirurško razgaljene podmorske ali podzemelske plasti, polne histerično gomazečih in mrgolečih oblik organsko in anorgansko bivajočega. Delno abstrahirani slikarski rokopis se tako kaže kot specifičen, markanten sistem »metaforizacije«, ki omogoča najgloblje izkustvene in spekulativne asociacije, pri tem pa ne dopušča nikakršnih psevdoidiličnih »realpopulističnih« kompromisov.

V Galeriji SMELT je Stojan Batič razstavil svoje kiparske stvaritve iz zadnjega obdobja (od 1984), ki ga predstavlja skupni tematski krog, utemeljen na poskusu specifične aktualizacije klasične starogrške tragične mitologije. Med tukaj obravnavanimi razstavami je Batičeva, po vsem sodeč, v konceptualnem smislu najbolj problematična, ker razkriva bistveni nesporazum med hotenji in rezultati nekega ustvarjalnega prizadevanja. Njena »tragičnost« je predvsem v tem nesporazumu, ne pa v njeni patetični in kvaziliterarno forsirani predmetni »vsebin«, ki v glavnem ostaja zunaj tehtnejše aktualne relevance. Likovni poskusi reafirmacije mitološkega simbolizma so smiselni le, če so v kontekstu prejemnikove zavesti (in podzavesti) tako prepoznavni, da se lahko tako rekoč v trenutku poistoveti z njimi in v njih prepozna »lastno usodo«. Batičeve obrtniško sicer solidne, a na površinsko dekorativnost pretirano omejene skulpture takšne identifikacije ne omogočajo; povprečen gledalec bi celo moral večino od njih poimensko razvozlavati s pomočjo leksikona, ki ga na razstavi seveda nihče nima pri sebi. To je vsekakor le zunanja »nerodnost«; pomembnejša in globlja se nakazuje v dejstvu, da izrecna poimenska oznaka niti najbolj znanih mitoloških figur ni v dovolj razvidnem skladu z njihovo skrajno šibko realizirano individualnostjo, ki bi v danem kontekstu morala biti bistveni nosilec sporočilne vrednosti. V mitološko pomenskem smislu je npr. med Ojdipom in Orestom velika razlika, v Batičevi predstavitvi pa se komaj razlikujeta, tako da bi bila pri njima (pa tudi pri drugih likih) možna celo »zamenjava imen«. Edina skulptura s povsem razvidno in nedvoumno likovno identiteto je Prometej, ki pa je realiziran v absurdno karikirani pozi nekakšnega

»odnosa« s ptico, tako da predstavlja pravo »poanto« k opisanemu problemu.

Svetlejši trenutek današnjega slovenskega kiparstva je pomenila razstava *Janeza Lenassija* (22. 3.–16. 4.); z njo se pričujoči zapis »vrača« v *Moderno galerijo* in se tako zaokroža z izhodiščem v Goršetovi utemeljitvi (nacionalno značilnega?) kiparskega lirizma. Lenassi je še eden od tistih umetnikov primorskega porekla, ki v slovensko umetnost vnašajo določen dih mediteranske svežine v smislu avtentičnega esteticizma, v katerem so zmeraj navzoči elementi racionalizacije in monumentalizma. Lenassijev kiparski lirizem je seveda nekaj drugega kot Goršetov; po začetnem obdobju pretežno drobne »realistične« figuralike, polne prepričljive plastične invencije, se je namreč opredelil za figuralno abstrakcijo, ki jo je nato s pozornostjo do svoje specifične kontinuitete izoblikoval vse do izjemno pomembnih komorno meditativnih in javnosposmeniških dosežkov. Tematska kontinuiteta se kaže zlasti v ponavljajoči se navzočnosti temeljne (arheipske) opozicije moško – žensko, ki so jo v začetni fazi predstavljale bolj ali manj stilizirane moške in ženske figure (*Objem*, 1957, *Ona in on*, 1962), pozneje pa kontrapunkt dvojnosti nakazujejo ostrine in obline volumnov ali vrezov. Dialog opozicij ni nikoli dramatično izpostavljen, temveč je zmeraj udušen in obvladan z nekakšno – če je mogoče tako reči – mediteransko ležernostjo in strogim esteticističnim monumentalizmom. Ni presenetljivo, da je Lenassi eden najbolj uspešnih avtorjev javnih spomenikov med slovenskimi kiparji; njegova tovrstna dela stojijo v mnogih krajih po svetu od Izraela do ZDA in zmeraj predstavljajo izredno markantno likovno intervencijo v določenem prostoru. Po drugi strani pa je Lenassi tudi izjemen mojster manjših lirskih meditacij v kamnu, iz katerega zna priklicati fine abstrahirane aluzije na školjkaste ali valujoče »praoblike«. Med temi meditacijami njegova taktilno magična in pomensko globokoumna *Misel* pomeni eno od vrhunskih stvaritev v sodobnem svetovnem kiparstvu.

FRANCE BERNIK IN MARJAN
DOLGAN: SLOVENSKA VOJNA
PROZA
(Ljubljana, Slovenska matica 1988, 344
str.)

Knjiga, o kateri govorimo, je nastala kot rezultat raziskovalne naloge v Institutu za slovensko literaturo in literarne vede pri Znanstvenoraziskovalnem centru SAZU. Avtorja sta si obsežno gradivo razdelila in njun delež po poglavjih je v knjigi natančno označen. Raziskava je sprva imela delovni naslov *Tematika NOB* v slovenski umetniški prozi, kar je vsekakor mnogo določnejša in nedvoumnejša opredelitev, kot je sedanji naslov. Ta dopušča tudi misel, da gre za

obravnavo vojne proze nasploh, torej proze s tematiko katerekoli vojne (npr. tudi 1. svetovne vojne itd). Podnaslov (na ovitku in v kolofonu) oziroma časovna omejitev 1941–1980 resda zaradi prve letnice sugerira bolj 2. svetovno vojno, a nejasnost naslova s tem vendarle še ni onemogočena. Delovni naslov govori tudi o omejitvi na umetniško prozo. Seveda pa ostaja vprašanje, ali se obravnava ukvarja s celotno tovrstno umetniško prozo ali pa gre za obdelavo v smislu izbire oziroma vzorčnega načela. Odgovor na to vprašanje nam daje Bernik šele v začetnem razmišljanju (Pripovedna proza in zgodovinska tematika), kot pravi (str. 12): »Iz povedanega izhaja, da poskuša razpravljanje zarisati predvsem