

V *Treh nočnih pesmih* na Kosovelovo besedilo je *Lebičev* slog še manj jasen: po teh njegovih skladbah ima človek vtis, ko da so note padle na papir po golem naključju, po neki igri, ki je ne opravičuje nobena organska estetska zasnova. Celo kaotična in mehanična glasba tretjega izmed teh samospევov (Opolnoči), ki naj bi našla svoje opravičilo v besedilu, nas ne prepričuje: pre-maló je avtor vedel, kaj hoče.

Izmed vseh je najskromnejši *Božič*, ki je za zbirko KK prispeval *Poème lyrique* za alt saxofon — pianoforte (sic!) ter *Dve pesmi iz Šikinga* za sopran in klavir. Njegova izrazna sredstva se komaj oddaljujejo od najbolj tradicionalnega in šablonskega šolskega stavka v smer impresionistične akordike: vse je statično, revno, izpeljava je okorna, oblika nesorazmerna, težka, pisava površna.

K prvi njegovi skladbi bi še pripomnili dvoje: izostala je oznaka, za kakšen alt-saksofon je skladba napisana, saj so alt-saksofoni lahko uglašeni v f ali v es; in še naslov. Do klasicizma so bili naslovi pretežno v italijanščini, ki zato velja za nekakšen mednarodni jezik glasbe (pri nekaterih mednarodnih natečajih za kompozicijo zahtevajo vse didaskalije v italijanščini); razumljivo je, da so protestantje in romantiki nadomeščali italijanščino z narodnim jezikom. Nikakor ne morem razumeti, čemu se nekateri slovenski skladatelji poslužujejo pri naslovih svojih skladb drugih jezikov mimo slovenščine in italijanščine. Edina izjema velja tujim ljudskim glasbenim oblikam. Zakaj torej poème lyrique namesto lirske pesnitve? Da pokažemo svoje epigonstvo?

In še nekaj: v italijanskih didaskalijah mrgoli pravopisnih napak: *arpeggiatto* (Petrič), *pocchiss.. più meno* (?) (Vremšak), *accel.* (Žigon), *appassionatto, man, agitato, legat* (Lebič), *legatissimo, leggiero* (Božič). Od kulturnega človeka lahko pričakujemo, da pravilno prepisuje najpogostnejše izraze iz strokovnega izrazoslovja.

Pavle Merku

LIKOVNA UMETNOST

PO RAZSTAVI »AVTOPORTRET NA SLOVENSKEM«

»Grđ obraz« je dejal v zrcalo. »Si že videl kdaj grši obraz?« —

»Da,« je dejal Arnaldo. »Svoj. Vsako jutro, ko se brijem.« —

»Midva oba bi se morala briti v temi.«

Hemingway, Preko reke in pod drevje.

Mi, običajni ljudje, ki se radi gledamo v zrcalo in celo na skupinskih fotografijah najprej poiščemo svoj obraz, na splošno ne mislimo tako kot polkovnik Cantwell in hotelski sluga Arnaldo. Potemtakem sta melanholična junaka iz Hemingwayevega romana v svojem mnenju zelo osamljena. Toliko bolj, če govorimo o likovnih umetnikih.

Vsem, ki ljubijo umetnost, je večkrat v veliko zadovoljstvo, da se umetnikom že od nekdaj ni nikdar zdelo škoda truda in so lastno podobo, kakršno jim je kazalo zrcalo, slikali na platno, risali z ogljem in kreda na papir, jo vrezavali v baker in modelirali v glini: eni bolj, drugi manj naivno, z večjim ali manjšim samospoštovanjem, z namenom, da nam kaj povedo o sebi, kar bi po njihovem mnenju bilo dobro, da vemo, ali pa kar tako, z golo željo, ohraniti svojo podobo, poteze obraza, ustnice, lase, oči — v posebnih primerih še ženo, prijatelja in celo svojo nedeljsko obleko.

Tej tako človeški želji se imamo gotovo — poleg drugih vzrokov — zahvaliti za veliko število avtoportretnega gradiva v likovni umetnosti zapadne Evrope. Sprva so lastne podobe umetnikov nekako skrite in vtihotapljene med podobe svetnikov na stenah srednjeveških cerkva, kasneje postajajo vedno samozavestnejše in vseč samim sebi, dokler ta samozadovoljnost ne doseže viška nekako v drugi polovici 19. stoletja — in nato uplahne v našem stoletju, se na dokaj presenetljive načine razdrobi v abstraktne like in podobe — iz vzrokov, ki so bili že večkrat analizirani in jih tu ne bom navajal.

Avtoportretno gradivo na Slovenskem je bilo pri nas zbrano prvič na veliki razstavi, ki jo je priredila Moderna galerija ob desetletnici svojega delovanja. Oktobra in v začetku novembra so si tisoči gledalcev ogledali nekaj sto razstavljenih avtoportretov (oljnih slik, grafik in plastik), začenjajočih se z lastno podobo freskanta Johannesesa Aquile v molitveni drži (fotoposnetek freske s konca 14. stoletja) in segajočih vse do del naše najmlajše generacije z letnico nastanka 1958.

Lastna podoba, kot jo umetnik vidi v zrcalu, in njena upodobitev: kakšna idealna priložnost za spodrsrljaje vseh vrst pri sto petindvajsetih umetnikih, zastopanih na razstavi, od katerih se nekateri drže resda že bolj na robu pravega slikarstva. Ta okoliščina pa nikakor ne vpliva na nivo celotne razstave, ki je vseskozi dostojen in zadržan. Vendar ta zadržanost ni zadržanost reveža, ki se boji, da se ne bi izvedelo, česa vsega nima. Nikakor ne. Bogastvo, skrito v avtoportretnem gradivu na Slovenskem, je tolikšno, da še ni izčrpano s to razstavo ali s par skromnimi vrsticami, napisanimi na njen naslov.

Že prve lastne podobe iz srednjega veka in baroka, ki so na razstavi iz tehničnih razlogov predstavljene — na zelo okusen in sugestiven način — s fotopovečavami (ker se originali bodisi nahajajo kot freske na stenah raznih cerkva ali pa kot tako imenovani »kranjski oltar« v tujini), predstavljajo gradivo, ki mu ne moremo odrekati ne likovnih kvalitet ne umetnostnozgodovinske problematike. Lastne podobe teh davno preminulih slikarjev so na prvi pogled slučajno podtaknjene kot podpis pod izvršeno delo, po daljšem ogledovanju pa se nam odkrijejo kot podobe, ki po neposrednosti in privlačnosti, ki jim ga dajeta navidezna skritost in preobleka, brez dvoma sestavljajo prav posebno skupino. Ta je za marsikoga bolj zanimiva od sicer zgodovinsko neproblematičnih podob s poudarjeno »izpovedno noto«. Skoraj bi lahko rekli, da nam je ljubši, da je človeško pristnejši in likovno bolj zanimiv avtoportret brez take namerno in zavestno poudarjene izpovedi.

V istem prostoru so razstavljene tudi fotokopije lastnih podob Josipa Tominca in pa fotoposnetek Langusovega avtoportreta v kupoli cerkve na Šmarni gori. Langus in Tominc: povprečen slikar in pa umetnik svetovnega

formata. Splača se ju primerjati, ker sta bila sodobnika in celo konkurenta. Menda ni treba še poudariti, da je ljubljansko tržišče osvojil Langus s svojimi nižjimi cenami. In tako nam danes njegovih skromnih slik ne manjka, dočim je bilo možno razstaviti Tomičeve lastne podobe samo v fotokopijah, ker se originali nahajajo v Trstu.

Vrsta upodobljenecv sega tja do naših dni. Gledalec, ki mu kdaj pa kdaj katera izmed slik ni bila všeč, za to seveda ni krivil zrcala. Seveda pa so problemi, ki se pojavijo na tako veliki razstavi, združujoči na enem samem mestu toliko gradiva, vsekakor nujni. Ne mislim tu na problematiko avtoportreta v svetu in pri nas, ki pušča dovolj široko področje za najrazličnejše teorije in kombinacije. Mislim pa tu na nekaj stvari, ki so se pokazale prav v zvezi z osnovno znanstveno obdelavo starejšega gradiva, predvsem pa na to, koliko so bile slike na tej razstavi upravičeno uvrščene med razstavno gradivo. Da se razumemo: ta pomislek ne zadeva nepričakovane, dasi učinkovite razstavitve portreta Karingerjeve žene, ki tvori skupaj s Karingerjevim avtoportretom enotno podobo. Žena, ki je pokopala prvega, bogatega moža in s podedovanim denarjem omogočila nekaj let brezskrbnega slikanja drugemu, pokopala leta 1870 še njega in se omožila še v tretje, je vsekakor vredna ogleda, posebno, ker njen portret ni slab. Sicer je res, da se v Narodni galeriji — in tudi drugje — nahaja še več portretov zakonskih žena, ki so jih slikarji naslikali kot dopolnilo svojim lastnim podobam, tako portret Layerjeve in Langusove žene... Če se je že urejevalec razstave odločil, da bo razstavil tudi zakonske portrete, bi bila mogoče doslednost na mestu. Vendar to ni bistveno.

glavo slovenskega slikarja Janeza Wolfa (1825—1884), naslikano v profilu, detajla freske iz župne cerkve v Vipavi. Na njej je lahko gledalec prepoznal

Bolj zanimivo je dejstvo, da je na razstavi pod št. XVII. visela fotokopija pomaknjeno nekoliko v ozadje za hrbet moške figure v ministrantovskem oblačilu. Napis pod eksponatom in v katalogu: Janez Wolf, detajl z avtoportretom, 1876/77, freska, Vipava, in navedena je celo literatura: Steska, str. 309, torej na prvi pogled povsem dokumentirana umetnostnozgodovinska oprema. »Avtoportret« je omenjen tudi v uvodni študiji na strani 27. Vendar je fresko, s katere je posnet detajl s tako imenovanim avtoportretom, naslikal slikar Simon Ogrin (rojen na Vrhuiki 1851), po Wolfovi skici. Pri slikanju te freske (Posvečenje Stefana za diakona) je večino glav posnel po portretih živih ljudi. Glavi, o kateri je govora in ki v skici ni predstavljala Wolfovega avtoportreta, je dal Wolfove poteze in jo obrnil v profil. To lepo piše v istem Steski nekaj strani naprej (na str. 35).*

Dokaj svobodno se mi zdi tudi pripisovanje skupinske podobe z avtoportretom iz 17. stol., katalog št. 1. (Originali), ki je doslej veljala za delo slikarja Almanacha in je kot taka tudi vpisana v inventar Narodne galerije, nekemu severnoitalijanskemu slikarju. Dvomim, da bo to pripisovanje avtorstva obveljalo.

* Nadaljnja literatura o tem vprašanju je ZUZ (Zbornik za umetnostno zgodovino, letnik 2/1922, članek Simona Ogrina »Spomini slovenskega slikarja,« str. 56, in »Ilustrirani Slovenec« z dne 6. dec. 1925, št. 50, ki je takrat objavil popravek o avtorstvu fresk na evangelijski strani. Popravek je po naročilu svojega očeta napisal Rafael Ogrin, Ljubljana. Razstavljeni fotoposnetek freske potemtakem ni avtoportret Janeza Wolfa, ampak le njegov portret, ki ga je naslikal Wolfov učenec in pomočnik, Simon Ogrin.

Zelja, spraviti čim več umetnin pod skupni imenovalec avtoportreta, je sama na sebi sicer pohvalna, privedla pa je do tega, da so se na razstavi pojavile tudi odlične Kavčičeve risbe z italijanskimi motivi in »avtoportreti«, česar sicer ne smatram za napako, le da so samo pomnožile vrsto imen, ki bi lahko brez škode odpadla. Obseg razstave je namreč tako narastel, da je onemogočil zanesljivo obdelavo gradiva.

Nasprotno pa so izpuščena nekatera imena, ki bi vsekakor zaslužila, da jih najdemo na razstavi: tako sta pri obravnavanju avtoportreta v plastiki izostala kiparja Svitoslav Peruzzi in Fran Berneker, ki sta oblikovala svoj obraz prav v tistem obdobju, za katerega sicer nimamo gradiva. Fotoposnetki njunih avtoportretov so žal vse, kar je ostalo, mislim pa, da to ne bi smelo biti vzrok, da nista niti omenjena v študiji, kateri sicer 'ne moremo očitati, da skopari s podatki.

Toda nehamo s tem do neke mere malenkostnim pregledovanjem verodostojnosti različnih trditev in podatkov, ki jih najdemo v uvodni študiji: Avtoportret v svetu in pri nas. Zavedlo bi nas predaleč, pa tudi težišče te študije kot same razstave ni v tem.

S svojim bistrim predstavljanjem znanega gradiva pod določenim tematskim naslovom je razstava brez dvoma uspela tako v reprezentativnem pogledu kot v popularizaciji problematike avtoportreta, saj si jo je ogledalo na tisoče ljudi. Poleg tega pa nakazuje pot naprej, k nadaljnjim tematskim razstavam, katerih naslove lahko kar navedemo: Krajina, Tihožitje itd., možnosti za kombinacije tako bogatega gradiva, kot ga imamo pri nas, so neizčrpne.

Ob tej razstavi je Moderna galerija izdala izredno okusno in sodobno opremljen katalog, ki ga po opremi, začevši z naslovno stranjo pa do klišejev, lahko štejemo k zelo uspehim publikacijam te vrste. Obširen uvod 50 strani, prizadevno in duhovito napisan pomenek o avtoportretu pri nas in po svetu in znanstveno obdelavo gradiva je oskrbel dr. Luc Menaše.

France Zupan

GLEDALIŠČE

JUŠ KOZAK, BALADA O ULICI

Tisti dovolj znani in še bolj trdni in prepričljivi argumenti o nepotrebni in nesmiselnosti odrskih predelav znanih proznih del se zde na prvi videz ob primeru »Balade o ulici«¹ skoraj brez prave veljave: dramaturg Mirko Mahnič namreč ni nasilno hromil in utesnjeval Kozakovega pripovednega toka v formalno zaključena dejanja, ampak se je podredil avtorjevi umetniški besedi in skušal z modernimi dramaturškimi prijemi poustvariti celotno vzdušje Kozakovega dela. K treznejši in preudarnejši interpretaciji

¹ Juš Kozak, Balada o ulici. Dramaturgija: Mirko Mahnič; scena inženir arh. Viktor Molka; glasba Marijan Vodopivec. Uprizoritev Mestnega gledališča v Ljubljani.