

REFLEKSIJE

LOUVRSKI SPREHODI

Z vsemogočno karto louvrskega ravnateljstva sem se prerinil skozi gnečo obiskovavcev. Vnovič strmim v breztežno Samotraško Nike, ki se je malone odlepila s podstavka. S plahutajočimi krili buri že razburkano dverje, votlo doneče od polglasnih pogovarjanj in strokovnega drdranja razlag. Sam sebi se zdim neresen: ne bi me smela motiti prirojena nevolja do vseh vrst »ciceronov«! Rajši bi moral razvozlavati, kako je mogel ta helenistično zvihrani angel brez spodrska odigrati sinočno televizijsko vlogo; bil je neverjetno skladen dekorativen poudarek novoletnemu sodobnemu baletu Comédie française na širokem stopnišču pod njim. Toda čisto zastonj si očitam, da me drobnarije speljujejo od bistvenega. Dobri volji v brk se mi misli tudi zdajle rajši motajo okoli besed znanca iz Ljubljane. Zazdela se mi je bahaško napihovanje, ko mi je bil pravil, da mu mesec dni Louvra ni bil pol zadosti. No, jaz sem šele na sredini, še za mesec dni ga je pred menoj, a že se mi krade v dušo slutnja, da ni pretiraval. Obhaja me strah, da mi dva meseca ne bosta dovolj za vse, kar sem se namenil razmotati v tej nepregledni zakladnici umetnostne preteklosti. Po sedmih kaj vem koliko kilometrskih sprehodih skozi razstavne dvorane sem si komaj skiciral sistem dela; na silo stlačil svoje želje v ograde, ki mi jih postavljajo louvrške zbirke. Šele po tolikih urah brskanja se mi je posvetilo, kako bi se dalo s pridom pregledovati skozi Louvre. S pikro zavistjo mislim na Američana, ki si ga je bojda temeljito ogledal v poldrugi uri. Blagor urnim v duhu!

Svoji počasnosti, žal, ne uganem zdravila, zakaj vzrok zanjo tiči v tem, kako se približujem likovnim delom. Največkrat se mi namreč šele po daljšem ogledovanju, po natančnem seciranju tvornih komponent likovnih umetnin pa po mnogih primerjavah s podobnimi odkrije iskrena avtorjeva govorica. Tudi pri stvaritvah, ki jih že poznam iz reprodukcij, ne gre prida hitreje, zakaj na začetku je nehoteno ugotavljanje, koliko se original razlikuje od reprodukcije. Šele zatem se ponavadi usuje roj misli. Vselej so mi najljubša ponovljena snidenja z umetninami. Prvikrat namreč dolge minute strmim v kip ali v platno, pa mi oči ne znajo razbrati iz njih nič več kot suhoparen opis zunanjsčine. Bolj poredkoma se mi pripeti, da me na mah zalije bogastvo čustvenega doživetja, tako, brez napovedovanja ali logičnega stopnjevanja. Redko, a vendar kdaj se mi odkrije izpovedna moč umetnine v preblisku, ko sem ji dolgočasen že pokazal hrbet, kakor da bi bila vsadila vame kal, ne da bi zanjo vedel. Spet drugikrat me preplavi umetniška govorica, komaj stopim v dvorano in se niti dobro ne ozrem na platno, ki je bilo zame še včeraj ob prvem snidenju knjiga s sedmimi pečati.

Podobne izkušnje so mi narekemale ponovljene obiske istih likovnih del. Silile so me v vračanje in v obujanje spominov na že videno ob na novo gledanem. Ne zanikam, da se vsak po svoje približuje umetnini, menim pa, da bi se tudi občutljiv gledavec ne smel pritoževati, če ga med bežnim ogledom kipi in slike ne »pretresejo«, če mu »nič ne povedo«, če ga »ne prepričajo«. Res se kdaj že na prvi pogled vnamemo ob nekem umetniškem delu, vendar je to le podarjena izjema, ne pravilo. Navadno dosežemo umetniški užitek — ali ni ta

pravzaprav uglaseno sozvenenje umetnikove izpovedi z našim čustvovanjem in umovanjem? — le po daljšem približevanju. Največkrat vzljubimo in začutimo njeno neumljivo blagodejnost šele potem, ko smo si jo odkrivali in osvajali po koščkih; šele s trudom smo si prislužili njeno izpovedno razodetje.

Pravkar povedanega, kot rečeno, ne mislim vsiljevati gledavcem za edino zveličavno pot do umevanja umetnosti. Smeli pa bi vsaj od strokovnjakov in kritikov zahtevati, da pokažejo pri pomembnih odločitvah in ocenjevanju umetniške vrednosti likovnih del več poklicne resnosti in odgovornosti. Morali bi si vzeti več časa za življenje v ta najintimnejši in konec koncev bistveni postulat umetniške govorice. Težko me bo kdo prepričal, da more strokovnjak — pa naj bo še tako sloveč in spreten — na bežnem prehodu mimo razstavljenih del nezmotljivo odbrati najboljša. Ne rečem, morebiti bo v takem prvem srečanju z eksponati dokaj pravično odbral tiste, ki so likovno usklajeni, torej vsaj formalno neoporečni. Ne bo pa se mogel takole mimogrede poglobiti in zares doumeti bistveno vsebino umetniške govorice. Vsaj največkrat se mu to ne bo posrečilo. Kakor umetnik le naredkoma kar iz rokava strese zares popolno stvaritev — ponavadi se mora pošteno boriti za izčiščen umetniški izraz — tako bi bilo kajpa presebično pričakovati od umetnine, da se nam bo razodela kar na mah, brez vsakega našega prizadevanja.

Človek se zamisli tudi ob dvojnih merilih, po katerih sodimo o teh stvareh pri laikih in strokovnjakih umetnosti. Če laik priznava za umetnine le tista likovna dela, ki ga pritegnejo in mu »nekaj povedo«, vsa druga pa zavrača, ga ostro obsojamo, češ, umetniku dela krivico. Najprej bi se moral, pravimo, izobraziti, napredovati za »moderno packarijo« ali še kaj hujšega. Toda ravna kaj bolj pošteno kritik, ki površno preleti razstavo in potlej ex cathedra obsoja ali poveljuje eksponate? Dopuščam, da ima bolj tanek čut za to, kaj je estetsko; bržčas se tudi bolje spozna na likovne kriterije in temeljne zahteve slikarskega ali kiparskega metiera. Hudo pa dvomim, da bi mogel takó na hitro resnično doživeti vrsto umetniških izpovednih izrazov, ki govore z razstavnih sten. Največkrat si pomaga zgolj z rutino. Šablonsko ocenjuje stvaritve, denimo, po bolj ali manj uspešnih in modnih izmih. Delom prisoja ali odreka umetniško kakovost oziraje se na znana imena, skupine, šole. In ne nazadnje — dostikrat zapiše misli ter ugotovitve, ki so morebiti presenetljivo bistre, a se ne prilagajo likovnim delom; ne izhajajo namreč iz ocenjevanih slik, marveč so zgolj kritikov splošni pogled na kakšen problem. Seve bo taka misel obravnavani umetnini Prokrustova postelja, pa naj bo še tako bleščeča ali celo filozofsko globoka.

V kratkem, gre za poštenost do umetnikovega dela. Ta pa zahteva, da mu takó gledavec kot kritik posvetita vsaj del tistega časa, ki ga je zanj porabil avtor, ko ga je ustvarjal. »Ameriški reaktivci« v Louvru je bržčas le šala Yankijem gorkih Francozov, imel pa sem priliko spoznati le malo manj rekordnega, a nedvomno še bolj neodgovornega člana žirije, ki je v slabih dveh urah preletel in »pretehtal« prek štiri tisoč eksponatov. Verjel bi zaustavil, da je mogoče v tem času prebrati polovico imen, kaj šele da bi se zaustavil, se poglobil v heterogene govorice tolikih umetniških del razstavljalcev.

Likovno delo je umetniško prepričljivo — v tem primeru smemo govoriti o umetnini — ali pa ni. Sodba o tem odločilnem vprašanju je vselej močno subjektivna. Človek se zmoti hitreje, kot si upa priznati. Še teže določljiva pa

je razlika med stopnjami te umetniške moči. Nekatera dela se nam zdijo prepričljivejša od drugih, čeprav so oboja umetniško dobra. Kako omahljivo in negotovo je merjenje te kvalitete stopničavosti; kako odvisno je od razpoloženja gledavca, se mi je razkrilo, ko sem zapored gledal platna Cézanna in Van Gogha. Nisem jima hotel meriti umetniške višine — med tako svojevrstnima osebnostima ne more biti pravičnih primerjav o večji ali manjši kvaliteti, saj sta oba nedosežna vrhova. Toda v času duševnega miru, uravnovešenega študija, spočitega in samozaveznega iskanja sem kar hlatal po umerjenem, do kraja urejenem, preračunanem Cézannu. V trenutkih pobitosti, dvomov ali trudnosti pa mi je postal mojster iz Aixa nenadoma tuj, nem in nepomemben. Prav tedaj pa se mi je Van Goghovo razbičano slikarstvo razkrivalo kot domača, v dno duše segajoča tolažba, ki sem jo v takem razpoloženju ocenil za umetniško neprimerno močnejšo od Cézannove. Mogel bi naštet še nekaj takih doživetij ob podobnih parih umetniških izpovedovavcev.

Opisana izkušnja me je opozorila, da more biti katerikoli človek — kajpak tudi kritik! — v vsakem času krivičen do precej del, ki se ne skladajo z njegovim trenutnim razpoloženjem. Pri Cézannu in Van Goghu kajpa nisem podvomil o njuni umetniški vrednosti, razsojal sem le o njunem trenutnem večjem ali manjšem učinku nase, ko me je zdaj eden zdaj drugi bolj prevzemal. Toda ali ne bomo brž odrekli umetniške kvalitete delu nepoznanega ali vsaj nepriznanega avtorja, če nas ne bo potegnilo za seboj? Sila nevarno je torej prenašlo ocenjevanje te, našemu trenutnemu razpoloženju tako podvržene reči. Ko pa že kaj takega delamo — in kritiki so poklicani za to — je treba vsaj s prizadevnim ogledovanjem, z življenjem v razstavljenega dela prenikniti do bistva umetniške govorice, ki je kdaj bolj kdaj manj očitno izražena. In hkrati preveriti z večkrat ponovljenimi obiski istih del, ali nismo prvič morebiti prezrli in prehitro zavrgli kvalitetnega dela, ker se pač ni zlagalo z našim takratnim razpoloženjem. Kakor se skupek več subjektivnih sodb različnih ocenjevalcev umetnine že po verjetnosti bolj približuje tisti nikoli docela dosegljivi objektivni resnici, tako bo tudi seštevek mnogih presoj posameznega ocenjevalca v različnih časih bliže trdnemu, od njegovih trenutnih razpoloženj manj odvisnemu sklepu.

V takih večkratnih ogledih istih likovnih del se mi kaže neprecenljivo pomagalo za prenikanje v umevanje umetnosti; torej tudi za njeno pravičnejše ocenjevanje. Marsikaj, kar sem zapisal pri svojem prvem srečanju s platni svetovnih mojstrov po pariških galerijah, se mi je v naslednjih obiskih dopolnilo, obogatilo, ali celo bistveno predrugačilo. Trdno verujoč v neposredno učinkovanje umetniškega dela, sem večji del teh zapiskov pobral iz beležnic, ki sem vanje zapisoval sprotne miselne utrinke med ogledovanjem slik in kipov. Dosti manj jih je iz zvezkov, kamor sem si pisal misli, porajajoče se mi v samotni sobici, ko sem v spominu premleval doživete lepote pariških umetniških zakladnic.

Mimo neposrednega navdihovanja mi je namreč pričujočnost obkrožujočih me platen in kipov pomenila vselej zanesljivo, kdaj kar sitno trdno ograjo. Varovala me je, da se nisem zadovoljil zgolj z iskrivim aforizmom ali leporečjem, katerima ne bi bil namen razložiti ali približati likovno umetnino gledavcu, marveč le uživati ob iskrenju besed samih. Nema lokrat so me prav nepodkupljive podobe, ki so očitajoče strmele vame s sten, opomnile, da moram prečrtati, zavreči lep stavek ali drzno misel, pa čeprav bi morebiti vžgala in

mi pridobila naklonjeno odobravanje. Zakaj tudi taka bi bila iz trte zvita in ob opisovani sliki lažniva. Še tisto, kar je bilo zapisanega po spominu, mi je kdaj, sem čutil, kar lezlo, kar uhajalo izpod prstov v dostikrat bolj bleščeče, toda manj likovni umetnini zveste vrstice. Kaj pa si lahko predstavljam tako zagnano leporečno pisanje o slikah daleč od slik; pisanje, ki mu je edino vodilo komaj bled spomin na delo, ki ga obravnava; in edini namen kolikor mogoče učeno ali zaneseno besedičenje, ki pa se največkrat ne zmeni za iskreno govorico likovnega dela. Razumljivo potlej, da v takó zapisanih kritičnih vrsticah niti likovnik niti gledavec ne odkrijeta nobene zveze z umetniškim delom, ki so ga taki razlagavci bojda vzeli v presojo.

Louvrške zbirke so tako obsežne in vsestranske, da jim zlepa ne prideš do konca. K temu še nisem prišel sitne pomanjkljivosti, da so nekatere dvorane odprte ves dan od 10. do 17. ure, druge pa le do 14; da za povrh vedno v nekaj dvorinah kaj popravljajo ali v njih preurejajo zbirke. Prav zato nikoli ne moreš pregledati vsega Louvra. Tudi brez tega pa ti nepregledna množica eksponatov vseh časov in kultur ne pušča dosti upanja, da bi jim prišel do konca, če se jih lotiš po vrsti in od kraja. To kajpak ni le posebnost Louvra, marveč vseh podobnih zbirk, ki bi rade čim izčrpnje razkazale najboljše, kar premorejo njihovi depoji. Ne preostane ti drugega, kot da se omejiš ali na en slog ali na izbrano dobo ali na posamezne avtorje ali na določeno tematiko.

Na srečo se mi ni bilo treba beliti glave z zadregami take vrste, zakaj v Pariz sem prišel z določenim namenom. Rad bi si nabral snovi za eno od važnih vprašanj likovne umetnosti in nemara umetnosti sploh. Že dolgo časa me je obsedalo razmišljanje, v čem se kaže v likovni umetnosti tisti povsod pričujoči element igrivosti, ki je potrdilo sproščenega ustvarjanja nenehno valujoče domišljije, hiteče iz spremembe v spremembo, iz domisljice v domisljico. In potlej, kakšna vloga je odmerjena tej prvini v estetsko površinskem videzu pa v globji umetniški izraznosti, ki veje iz likovnih umetnin; je to njena obrobna spremljevalka ali del njenega bistva? In končno: ali se je in kako se je ta prvina spreminjala v tisočletjih oblikovalne zgodovine človeštva; ali je ostala ob vseh menjavah slogov vsaj v svojem bistvu enaka? S temi vprašanji pred očmi sem se v Louvru mogel bolj načrtno sprehajati iz tisočletja v tisočletje; iz primitivne umetnosti v tako imenovano visoko, od del uporabne umetnosti do vrhunskih dosežkov čiste. Sledove te igrivosti sem iskal v mnogoterih tvornih elementih, v različnih umetnostnih zvrsteh, tehnikah in materialih.

Bilo je to nabiranje gradiva za bolj sistematično obdelavo kasneje. Pričujoči zapiski s teh sprehodov skozi dvorane Louvra pa se ne nameravajo ustavljati zgolj pri omenjenih vprašanjih, marveč žele nizati vrsto misli, ki se mi zde koristne za poznavanje umetnosti na splošno. To kajpa niso kakšne dokončne ugotovitve, temveč prej miselni utrinki, ki naj spodbude bravce in prihodnje obiskovavce Louvra k razmišljanju in samostojnemu vživiljanju. Resnično podoživetje umetniške govore si je treba kupiti z lastnim trudom; s prizadevanjem, da razumeš umetnino, da prenikneš v nenavadni svet, ki ga izžareva. Vsakršni zapiski morejo biti le skromna pomoč tistim, ki bi se radi umetnikovi izpovedi približali iskreno in brez predsodkov.

Če so Grki odkrili, ali točneje povedano, do popolnosti razvili stoječe človeško telo v kiparskem »bloku« — najsrečnejšo izpolnitev so našli v kanelu-

rasto nagubanem, stebri podobnem životu — potem se moramo Egipčanom zahvaliti za kiparsko do kraja doumeto sedečo figuro.

Gledaš malone v kocke stlačene egiptovske veljake, ki so si drznili naka-zati svoje skrčene noge le z rahlo reliefno risbo, zažrto v mogočnem klubusu; ki jim je glava le poudarek, višek nekakšnega stolu podobnega, funkcionalno pojenjalnega stopnjevanja: prva stopnica — pokončno ostro prelomljena rav-nina vodoravno sproženih rok, s komolci, oprtimi na kolena; druga manjša in mehkejša: ovalna glava s slapom las, ki jo trdno sidrajo v oblino ramen. Gre torej za osnovno kockasto gmoto, ki se kljub očitnim arhitektonskim hotenjem, da bi se najbolj preprosto uveljavila v prostoru, ni odrekla umetniškemu impe-rativu vabljenja, učinkovanja z igro nasprotij. In prav v tej si je našla izrazno opravičilo: brez kontraposta glavnih gmot bi bila figura nemikavna, zdolgo-časeno mrtvičena. Njena poglobitvena likovna govorica ne tiči torej v pripovedni, šablonsko konvencionalni risbi rok, nog, prstov in obraznih delov, marveč v omenjenem težnostnem pojemanju gmot. UAH-IB-RE iz saitske dobe prekaša mnoge poznejše kiparsko tenkočutne uravnoteženosti, zakaj glava je dobila v njegovi kompoziciji telesa monumentalni učinek spomenika, zasajenega na najodličnejše mesto tlorisa: kvadratna horizontalna ravnina sklenjenih rok je kakor prostran trg, ki ji je gmota glave spomeniški zaključek in okras.

Prav gotovo je taka egipčanska glava — pa naj bo portret ali le del figure — masivnejša od glav kateregakoli drugega obdobja. Stilizirana gmota las jo naganja v simetrijo. Ta je sila močno, a tudi nevarno in dvorezno izrazilo. Z njo pa so ti likovni občutljivci dosegli monumentalno mirovanje, izražali nespre-menljivo trajanje gmete. Egipčani niso kazali želje po naturalističnem gibanju, letenju ali po ustvarjanju dematerializirane teže. Gmota, kot prvobitno potrdilo obstajanja, jim je bila v vseh dobah želeni namen. Niti predstavljati si ne moremo bolj masivne na tleh sedeče figure, z rokami, ki sestavljajo mizo pred glavo do kolen. To je nedvomno najbolj kompakten »blok« človeškega telesa, ki je sploh mogoč. V nobenem primeru ga ne bi mogli bolj poenostaviti — seve če hočemo še ohraniti človeško anatomsko spoznavnost — bolj približati enemu od večnih idealov kiparstva — čisti geometrijski gmoti kocke. Ko so Egipčani figuro posadili na prestol, se je kocka zvišala v pokončen kvader. Pri tem je izgubila precej najprvobitnejše prostorske preprostosti, kakršno občudujemo pri UAH-IB-RE. Toda priznati moramo, da so tudi tako sedečo figuro Egipčani umeli izpopolniti do skrajnih mej plastično preproste, prostorsko monumentalne in izrazito prepričljive oblike.

Že ob besedi igrivost nehote pomislimo na tako ali drugačno detajliranje, na množstvo drobnarij in naključnosti. Takega opisno pripovednega gledanja se ni lahko otresti. Vendar igrivost v likovni umetnosti ni, kar po navadi odpra-vimo z besedo igrakkanje. Je nenehna želja za variiranjem likovnih členov, hotenje, da jih domiselno urejamo, izrabljamo njihove različne lastnosti in likovne značaje kdaj v spopadih, kdaj v skupni zagnanosti. Likovna igrivost je del tistega presenečenja, ki zamika oko in prek njega naše prirojene spo-sobnosti, ki pogojujejo estetske zakonitosti in so hkrati odvisne od njih; občutek za mero in red, ugodje ob množstvu oblik tega reda; užitek ob stopnjevanju, kombiniranju in spopolnjevanju likovnih komponent. Likovna igrivost je izko-riščanje barvnih, risarskih in masnih nasprotij. V vsakem primeru pa je ta igrivost za korak pred tem, kar moramo zaznati z našimi čutili v naravi.

Čeprav se navdihuje in uči v vizualnih zakonitostih narave, ni zgolj posnemanje videnih zanimivosti, marveč iz notranje nuje vznikajoče veselje nad spreminjanjem danega z domišljenim, objektivno registriranega z osebno doživetim. V grobem naturalizmu v najčistejšem pomenu besede — a takega pravzaprav v umetnosti ni, saj bi ne izražali nič drugega kot znanstveno dokazljivo fizično resničnost opazovanega! — v takem naturalizmu bi si pač ne mogli zamisliti umetniške likovne igrivosti. Posnemanje je vedno uklenjenost v že dane oblike, vsaka igrivost pa se v svoji radoživosti požvižga na vse vsiljene spone. Dani oblikovnosti ali odvzema ali pridaja. Igrivost skuša z nizanjem, s stopnjevanjem, z izumljanjem novih izraznih odtenkov prodreti do bistva lepote, ki razkriva svoj vedno novi obraz v umetniških kreacijah.

Pred Miloško Venero je nenehna gneča občudovalcev. To polno, bolj zrelo kot sveže žensko telo velja mnogim še danes za višek, kar naj doseže in ljudem ponudi umetnost. Podobno je z Leonardovo Mono Liso. Oblegajo jo, ogledujejo od daleč pa od blizu, kolikor jim pusti varovalna vrv.

Iz obeh umetnin veje neprekosljivi, že nadčloveški čar popolnosti. In vendar, pomislim, mi ne bi pomenili dosti, ko bi bil zdajle notranje razburkan, pobit in dvomeč. Skratka, malo ali nič mi ne bi pomagali, če bi nesrečen iskal pribežališča in tolažbe. To sta umetnini, kjer je izraznost nagneta v okvire tolikšne usklajenosti, tolikšnega približanja vizualnim, najbolj občevaljavnim estetskim zakonom narave, da jim nimaš kaj dodati ali kaj odvzeti. Umetnini sta v svoji popolnosti, rekel bi, nekako nevtralni. Nič ne silita vate, ne trudita se, da bi te čustveno osvojili, takó samozadostni se čutita. Prav zato pa najbolj razgibata naš prenikavi, v vsakršno eksaktnost razgledani razum. Človeško omahljivo, menjajoče se nepreračunljivo čustvo pa največkrat ostaja ob njih mrzlo, nedotaknjeno.

Kdo bi utegnil reči, da je pač znak izrojenega, vsega sitega okusa, če se, denimo, pri Mona Lisi bolj navdušimo nad igrivo, sproščeno naslikano pokrajino v ozadju kot nad središčno smehljajočo se lepotico; če pri Veneri iščemo prej odstopov od večnih kánonov in ne zgolj zvestobe anatomiji. Da, srečen sem bil, ko sem ugotovil, da je Venero delal občutljiv človek. Umetnik, ki je v celosti doživel žensko telo ne kot kánon, temveč kot živ organizem, in takega tudi izklesal. Kepaste gmote ženskih prsi nam kažejo, da je bržčas malce grešil v anatomiji, saj so kar opazno premaknjene iz simetrije. Kajpak je na mestu opozorilo, da je bil tak morebiti tudi model, zakaj kje najdeš popolno, v vseh razmerjih simetrično človeško telo? Toda če bi bil kipar brezčutno zagledan v tedaj vladajoči kánon idealne človeške lepote, bi moral to napako narave izgladiti, jo popraviti. Pri takó ostrem opazovavcu, kot je bil grški kipar, vaju vsakdanjih prizorov nagih teles iz gimnazionov, si res težko privoščimo razlago, da je nesimetričnost bržčas spregledal. In če je ni, potem lahko sklepamo, da se je zavestno odpovedal togemu kalupu takratnega uradnega gledanja ter sledil svojemu malce krivoverskemu doživetju modela »z napakami«.

Še posebej se nam zdi nerazumljiva in nedosledna ta njegova zvestoba doživetju izbrane predloge, ko gledamo vrsto stiliziranih obrazov, slepo strmečih predse z očmi brez šarenic; pa ornamentalne pričeske las, ki prav nič ne tekmujejo s osnovno lahkotnostjo pravih kodrov. Vedno sem občutil ta čudni prepad med telesom in glavo grških kipov. Še več, celo prsti na nogah so posplošeni, ornamentalno ritmični. Ob njih hitro pomisliš, da je bila pravzaprav

vseskozi živa vez med to egejsko kulturo in togo okrasnostjo asirsko-babilonskih reliefov, kipov kraljev, krilatih bikov in levov. Še bolj se zmedeš, ko gledaš izrazite geometrizme na vseh človeških postavah grških vaz; ne torej le na glavi in v okončinah, marveč tudi po životu. Kakor da bi se upal edino tedanji kipar navdušiti ob prhkem človeškem mesu, edino on v človeškem životu zavreči dekorativno posploševanje in stiliziranje, slikar pa se je izživljal še naprej v dekorativno okusnem sestavljanju oblik, v ornament pretočenih anatomskih delih.

Vendar čutimo pri obeh enakovredno iskrenje domišljije, čeravno je ta vodila kiparja k naravni predlogi, slikarja pa stran od nje. Bolj prenikavi pa bodo vzlic nedvomni polnokrvnosti grških kiparjev teles že zaslutili v tej klasično polnoplastični dobi slepo ulico, ki se je do kraja razkrila pozneje v helenistično baročni zvihranosti. In morebiti izbrskali še več, da je namreč prav v tem porazu nakazana naprejšnja pot k bistvu vsakega celotnega umetnostnega izraza dobe: k domišljijско sproščenim, ob naravi se oplajajočim, a ne več naravi podložnim vsebinskim in oblikovnim igrivostim. V teh se je po svoje obnovil mit o človekovem bistvu, o dualističnem dobrem in zlem v njem; o božji in satanski plati hkrati, podani zdaj v božanski milini zdaj v različicah nekdanjih strahov Gorgon, Minotavrov in Kentavrov.

Ocenjevanje visoke klasične grške in rimske dobe pa tudi poznejše renesanse je doživelo v polpreteklem času moderne umetnostne revolucije znatne korekture. Zamajala se je vera v edino zveličavnost trdnih klasičnih kánonov, ki so prek renesanse prenikali kot *conditio sine qua non* v zavest vseh umetnikov, v programe vseh akademij, v oboževanje najširše publike. Celo faktografska narava fotografije, ki je očarala toliko sicer za umetniški izraz nezainteresiranih gledavcev, je pritrdjevala ravno tovrstni klasični in renesančni »pravilnosti«. Nič čudnega, če je slogovni razvoj le počasi razjedal to sakrosantnost klasičnega obdobja in začel opozarjati tudi na vrline dob pred njim in po njem. Poglavitna hvala klasični dobi je tičala vedno v ugotavljanju njene pravilnosti, reda, usklajenosti, prave — rekli so tudi — človeške mere. Glavni ugovor proti vsem naslednjim dobam je bil, da so tako ali drugače odstopale od teh idealov. To pomeni, da so občudovavci klasičnega pravzaprav častili čim bolj tesno približanje neki naravni popolnosti, zavračali pa vsakršne deformacije in izkrivljenja naravnih predlog. Občudovali so pravzaprav čimbolj dosledno opuščanje umetnikovega intimnega, osebnega gledanja, iskrenega doživljanja, tvorne domiselnosti in hotenja, da se ob videnem po svoje izrazi. To je v bistvu neumetniška posnemalna miselnost, ki ima svojo paralelo tudi v stehiniziranem dojemanju sveta današnjega občinstva; v občudovanju tehnike kot vsemogočnega in edino vrednega rezultata človeškega duha, v zavzetem pehanju za absolutno, empirično, vizualno in analitično popolno reprodukcijo sveta in pojavov v njem. Ves tehnicizem teži k odkrivanju splošnih, za vse veljavnih zakonov, vsaka umetnost pa more biti le osebno doživetje brezosebnih fenomenov sveta. Vsaka umetnina mora nositi kot zaščitni znak osebni slog ustvarjavca, zakaj umetniška resničnost je le osebno doživetje dane resničnosti, ne pa empirično merjenje objektivnih dejstev.

Preden krenemo naprej, moramo priti na čisto glede dveh vprašanj, ki sta med seboj v tesni zvezi. Predvsem razložiti, v čem je klasična usklajenost in, izhajajoč iz te razčlembe, pokazati, da je imelo tudi tedanje klasično približevanje naravi umetniški vzgon, da je bilo torej iskren izraz izpovedne nuje.

Ko se navdušujemo, kako da sta klasičen kip ali slika usklajena, narejena z občutkom za pravo mero, za pravilnost in trdni red, s tem nehote ponižujemo druga obdobja, ker med vrsticami trdimo, da tega niso premogla. S tem pa največkrat nezavedno dokazujemo, kako globoko smo prežeti prav s to klasično miselnostjo, pa če smo ji navzven tudi nasprotni ali jo celo do kraja zanikamo. Tisto, kar je bistvena razlika med klasičnim ali neklasičnim, ni v večji ali manjši usklajenosti, občutku za mero itd., marveč v izbiri čisto določene usklajenosti, čisto določenega reda in mere. Grški kot renesančni umetnik je hotel ustvariti mirujočo, monumentalno objektivno podobo ali plastiko, ki bo zadočila njegovemu zmagoslavnemu počutju ob spoznavah nove, trdne, ne le šablonsko pomenske, marveč tudi optične, snovne in gmotne resničnosti. Zmagovit korak naprej, ki ga je storila tedanja znanost, je dajala umetnikom na voljo rezultate spoznav o svetu in ljudeh. Te spoznave je skušala poenotiti, jih spraviti v kánone, ki bodo obvezni za vsakega. Kajpa so bili ti kánoni rezultat določenega kompromisa. Prav tako tudi red, občutek za mero in skladnost niso bili izraz osebnega ustvarjalčevega doživetja, marveč določene kulturne sredine, ki so ji temeljno trdno podlago dajale izkušnje opazovanja ali znanstveni podatki. Takó klasični red, mera in skladnost ne pomenijo kakšne osebno doživete, čustveno razburkane ali celo v ekspresivno gibanje težeče kreacije, marveč zgolj občudovanje in navdušeno ploskanje novo odkritim fizičnim danostim, ki jih bolj spiritualistična obdobja niso poznala. To približevanje, to strastno posnemanje narave je imelo tedaj svoj izpovedni *raison d'être*. Ko se je zamajala vesoljna zgradba, sezidana na dvojnih temeljih to in onstranstva — pri tem je bilo onstranstvo stalen cilj, tostranstvo pa le priprava zanj! — je čisto razumljivo, da se je zbujeni človeški duh začel strastno zanimati za tostranska dejstva, ki so pogojevala njegovo zdajci nad vse — če že ne edino — pomembno življenje. Začutil se je zasajenega v prst zemlje in hotel odkriti trdne zakonitosti, ki ji vladajo: v znanosti kot v umetnosti.

Kánon je vselej znak trdnega povprečja, ki izločuje obe skrajnosti. Vselej je to tisti znak mirujoče, nepogrešljive, nikoli zagnane ali prekipevajoče sredine. V tem kánonu je odgovor na naše prvo vprašanje. Klasična usklajenost, mera in red so znak kompromisa, mirovanje sredine med obema skrajnostima; brezosebno samozadovoljstvo, zadostitev zahtev po povprečnih idealnih porcih; po zadovoljivi barvitosti, tonalnosti; po shematični trdnosti in nepremakljivem skeletu kompozicije; po pavšaliziranju lepote obraza, telesa, stvari in predmetov; so uzakonjenje dovolj uporabnih splošnih spoznav o prostoru, linearni in barvni perspektivi itd.

Ta posebna narava usklajenosti, reda in občutka za mero je tisto, čemur rečemo preprosto: klasično. Zakaj ne smemo pozabiti, da vse troje premorejo tudi druge dobe, saj brez teh treh elementov ne moremo govoriti niti o estetiki ne o umetnini. Vendar je že v baroku zamenjala renesančno mirovanje diagonalnega gibanja; objektivno proporcionalnost osebnejša zdaljšanost ali razširjenost; občutek za mirovanje arhitektonskih členov nič manj iztanjšan občutek za njihovo prekipevanje; dobro mero med svetlobo in temo nič manj pretehtana mera za dinamično, izrazno kontraponiranje obeh itd. Podobne vzporednice bi mogli potegniti tudi med naslednjimi umetnostnimi obdobji, a za našo razlago naj zadostuje že zapisano. Če smo v začetku rekli, da je bila tako v klasični grški dobi kot v renesansi želja, približati se naravi izpovedna nuja, moramo natančneje opredeliti meje tega posnemanja narave. Predvsem vidimo v obeh

omenjenih obdobjih težnjo, da se iz opazovanega in odkritega potegnejo neke splošno veljavne estetske zakonitosti, izražene za vsakdanjo rabo v kánonih. Povedali smo že, da so le ti, čeprav največkrat delo in dosežek znanih slikarjev in kiparjev, rezultat njihovega objektivno znanstvenega raziskovanja, ne pa čustvenega doživetja. Prav zato je shematično uporabljane kánona brez sprotnega doživetja narave, mislim, izbranega modela ali predmeta, bolj ali manj brezosebno prenašanje nekih dokazanih, toda pavšaliziranih teorij v likovni svet. Zato sem tudi smel reči, kako me je razveselila ugotovitev, da se je kreator Miloške Venere predal doživetju živega telesa in si drznil v brk vsem uradnim kalupom vnesti redko napako sicer popolnega ženskega modela.

Iz povedanega razberemo, da je šla kreativna umetniška pot od iskanja trdnih zakonitosti do doživljanja na novo razumete resničnosti, polne naključij in individualnosti. Iz pogajanja za nekimi idealnimi oblikami v iskanje doživetja ob tisočeri posebnih. Iz klasične umerjenosti v baročno prekipevanje — ki pa je, ne pozabimo, tudi umerjeno, le na svoj poseben način! Iz samozadovoljnih, v mir uklenjenih predstavitev ljudi in sveta, do vse bolj čustveno prizadetih, zvihranih, hrumečih, deformiranih. Umetnik je prerastel klasični in renesančni ideal. Ko se je naučil poustvariti trdno in dokazljivo pravilno tozemsko človeško lupino, si je zastavil nove naloge: tega človeka je skušal razložiti po svoje, ga umetniško realizirati takega, kakršnega je vizualno doživel. Dospel je do praga optičnega naturalizma. Kot prej je tudi poslej najzanesljivejši znak umetniške polnokrvnosti osebno ustvarjavčevo doživetje, saj pomeni tudi tu oddaljevanje resničnosti — tokrat ne več idealni kot v klasiki — in bližanje osebno doživeti resnici, resnici s predznakom avtorja.

Dolgo mi je bila uganka, kako morejo ljudje takó obožujoče občudovati čisto brezosebne reprodukcije narave. Res zahteva vsako približevanje vizualnemu fenomenu v naravi dobršno prgišče tehničnih sposobnosti — saj prav te največkrat silijo v prvi plan takih realističnih likovnih del! — vendar si kljub očitnemu občudovanju spretnosti, mojstrstva ali nepojmljivega znanja fotografsko točnega reproduciranja predloge nisem mogel razložiti umetniško zanesenost teh občudovavcev. Odkod ob čisto tehnicistično neizraznih, neosebnih, neizpovednih delih tolikšno navdušenje, skoraj hipnotična zamaknjenost? V pravkar povedanem tiči dovolj prepričljiv odgovor. Čisto razumljivo je, da je klasična »pavšalna lepota« in kánonaska usklajenost dosti bliže večini kot pa močno osebno pobarvane umetnine. Še več, gledavci se ob takih »klasično lepih« delih pomaknejo še za stopnico nazaj: največkrat ne občudujejo naslikane narave, ampak naravo sámo, ki jo zaslutijo skozi sliko. Raznežijo, navdušijo se ne ob sliki, temveč ob iluziji objektivne narave. Pri bolj osebno doživeti resničnosti so namreč prisiljeni sprejeti ali zavreči vizijo slikarja, ki je v sliki po svoje izrazil predstavo o gledani resničnosti. Ob taki kreaciji si kajpak ne morejo izmišljati svoje podobe, zakaj avtorjeva predstavitev resničnosti je dokončna in ne pušča odprtih vrat za vračanje nazaj k uporabljeni predlogi.

Prav to večje ali manjše neomejevanje gledavcev je tipično za »realistične« upodobitve sveta. Najvišji namen jim je hkrati umetniški absurd: omogočiti gledavcu, da si v duhu vnovič ustvari naravo sámo. Je hkrati zanikanje umetniškega imperativa, ki mora slediti lepoti in resnici, gledani skoz prizmo ustvarjavca, ki nikoli ne pusti ponavljanja, ki išče enkratnost v času in prostoru. Umetnikov svet je vselej do konca zarisan, ne pušča nam, da bi ga gle-

dali po svoje. Je nestrpen, zahteva, da ga doživimo prav takega, kakršnega, nam je pričaral avtor. Realistična reprodukcija narave pusti vsakemu gledavcu, da se mu ob njej porodi še bolj realistična predstava narave same; da si zamisli poljubno svojo resnico, doživi ob njej svojo ali katerokoli lepoto.

Prava umetnina brezpogojno zahteva, da priznamo ustvarjavčevo resnico in lepoto, da si jo posvojimo. Stopnje tega posvajanja, približevanje zlitju te umetnikove resnice in lepote z našo lastno pa so bistveni del umetniškega užitka. Kot že zapisano, je to sozvenenje ustvarjavčevega in gledavčevega intimnega sveta in ni v ničemer podoben užitku gledavca ob reproducirani, neosebni lepoti. To postopno vživljanje in približevanje je napeto dramatično dogajanje ter doseže svojo ekstazo v zlitju, v doumetju in doživetju občečloveške celotnosti ustvarjavčevega in gledavčevega sveta.

V tej jasni, nedvomni odrejenosti osebne umetnikove govorice, ki ne trpi različnih gledavčevih razlag in doumetij, vidim del tiste, tolikokrat zlorabljene besede o angažiranosti v umetnosti. Umetnik išče in v svojih polnokrvnih delih najde ter izrazi svojo posebno lepoto in resnico. Ne more ostati neprizadet ob objektivni resnici in lepoti, saj sta ti pogoj za oblikovanje njegovega osebnega izraza. Prav takó pa ne more dopuščati, da si gledavec ob njegovi kreirani lepoti in resnici ustvarja katerokoli svojo. Kulturniško delo je dejaven poseg v gledavčev svet, saj mu ga spreminja in preoblikuje, če se tega zaveda ali ne. V tem vidim resnični notranji postulat vsake pravne umetnine. In v tem je hkrati tudi resnična angažiranost vsakega umetnika, pa čeprav ga morebiti ne moremo stlačiti v tak ali drugačen okvir razen v množico iskrenih izpovedovavcev resnice, lepote; v množico propovednikov najpristnejšega humanizma.

Na kratko smo razmislili, zakaj se navdušujejo gledavci ob takih, »z ničimer jih obvezujočih« reprodukcijah narave. Naj na koncu ponovno opozorim na utemeljenost tehničnega mojstrstva, ki mnogim izvablja vzklike občudovanja. Predvsem mi bo potrdil vsak iskren umetnik naših dni, vzgojen še v trdnih akademskih normah približevanja vizualnim fenomenom narave, kako težak je korak, ki pelje stran od opisanega posnemanja narave. Ali ni najboljši dokaz za to trditev dejstvo, da so si, postavam, utemeljitelji današnje likovne moderne pridobili mojstrsko znanje obvladovanja narave že v nekaj letih, se pa potem vse življenje mučili, da bi si ustvarili neodvisen, osebni umetniški izpovedni slog, ki pomeni v bistvu le izkristaliziranje svojega lastnega, od narave odvisnega gledanja? In vsak slikar mi bo rad potrdil, da je dosti bolj komодно in lahko doseči »zrcalno sliko narave« kot pa ustvariti polnokrven osebni dialog z njo. V prvem primeru zadostuje že, če si neangažiran prepisovavec, v drugem pa boš uspel le, če si si osnoval določen, samosvoj pogled na svet, našel v njem svojo posebno lepoto in resnico.

Likovna igrivost se poraja vselej iz osebne kreativne volje, ne morebiti iz želje po reproduciranju. Celó pri najbolj drobnicavih detajlih se ne kaže v naturalističnem posnemanju, marveč v domiselnem in čustveno zagnanem bogatenju poustvarjene realnosti z variacijami, z novimi ritmi, z novimi strukturami, s temperamentnimi nanosi. Igrivost torej ni pridevek, capljajoč za vizualnimi fenomeni v naravi — čeprav so ji ti kdaj spodbuda in navdih — marveč izvira iz notranje potrebe umetnika, da bi dal svoji izpovedi čim bolj prijetno, vabljivo in domiselno lice. Je torej del tistega dopolnjevanja, stopnjevanja,

napenjanja ustvarjavčeve vsebine, ki naj jo napravi čim bolj vizualno vabljivo, bogato komunikativno. Če bi izpoved primerjali s prodorom v globino, potem bi pridruženi igrivosti mogli reči, da je zasedanje osvojenega ozemlja v širino.

Ob manj uspelem pejsažu holandske šole mi je stopila pred oči nič kaj prepričljiva abstraktna slika kaj vem katerega slikarja, ki je te dni razstavljal v eni od mnogih galerij Montparnassa. Ni me najbolj presenetilo, da sta se mi hkrati silili v spomin obe platni tolikšne časovne razlike, marveč nenadno spoznanje, da bi mogel tistega abstraktista postaviti na katerokoli steno, bolj kvalitetnega »Holandca« pa malokje. Motil bi me. Učinkoval bi kot estetski spodrsek. Abstraktna slika pa, čeprav umetniško bolj slabokrvna in zgolj dekorativna, bi se dobro znašla kjerkoli. Ne bi bila moteč vrinek, temveč delček estetsko zanimive površine, ki vsaj lepša steno z okusnostjo, če že ne izpoveduje.

Nedvomno je zanimivo vprašanje, zakaj različno učinkujeta dva različna umetniška svetova: tak, ki je vezan na optično predlogo narave, in drugi, ki sledi predvsem sproščenemu avtorjevemu likovnemu navdihu. Kot sem že omenil, je pri prvem, če hoče zgolj posneti lepoto narave, mogoča popolnost le v čimbolj natančnem tehničnem in reproduksijskem približanju podobi, ki se vtisne na našo mrežnico ob gledanju motiva. To je hkrati — pri poudarjenem naturalizmu — tudi edina upravičena raven estetske presoje. Vsako nepopolno približevanje naravni resničnosti se nam že zavoljo naših vsakdanjih presojanj le-te in dokaj natančnih meril, ki smo jih potegnili iz takih izkušenj, zazdi nezadostno in estetsko moteče.

Drugače je, če se slikar odloči slediti predvsem svoji likovni zamisli. Nedvomno se tudi ti odstopi od optično objektivne slike narave podrejša splošnim estetskim zahtevam. Vendar se zdaj vpleta vmes umetnikov izpovedni svet, pri resničnih umetninah izražen v osebni govorici, ki premore tudi dokajšen kos osebno obarvane estetike. Mimo tega je pri platnih te vrste likovnost skoraj brez izjeme specializirana, omejena, skržena na določen problem ali celo le del problema. Postavljam: v eni sliki problem tona, v drugi ritma, v tretji problem geometriziranja oblik, deformiranja po vsebini ipd. Tako je kajpa nekoliko lažje obdržati notranjo skladnost in s tem tudi estetski red v sliki. Izrazito nagnjenje takega slikarstva k dekorativnosti, k igrivosti struktur, k sproščenemu prepletanju linij in ploskev bolj odločno usmerja avtorjevo težnjo ne le v izpovedno, marveč nič manj tudi v estetsko učinkovanje slike. Čimbolj se slikarstvo oddaljuje od optičnega posnemanja predlog, tembolj se predaja igrivosti, kombinacijam posameznih tvornih sestavin ne glede na rigorozne ograde optičnih fenomenov v naravi.

Ne smemo pa zamolčati še enega vzroka, ki je verjetno odločilen v mnogih naših bolj naklonjenih presojah modernih umetnin. Pribiti moramo, da so nam ta dostikrat predvsem na okusnost usmerjena likovna dela kdaj vseč le zato, ker še nismo do tančin spoznali osnovne zakonitosti, ki jim vladajo. Poznamo namreč tradicionalen umetniški kič, »za modernega« pa skoraj ne vemo, čeprav ga ni nič manj. Temu je krivo naše pomanjkljivo znanje o pravih kriterijih, po katerih bi morali obsoditi oba enako ostro. Nekaj, česar pa ne poznamo dobro, nam je včasih res odvratno, posebno če zahteva napornega sodelovanja naših sposobnosti; če pa je nevtravno in nenapadalno in učinkuje povrh še za silo okusno in prijetno, se bomo kaj hitro pomirili z njim.

V tej razliki tiči dostikrat tudi jabolko prepira med pristaši »stare« in »nove« umetnosti. Zakaj, pravijo »stari«, zakaj se tak »modernist« samo malce poigra in že napacka sliko, ki bo zagotovo sprejeta na katerokoli razstavo? Zakaj pa žirija ne da priznanja njihovim naporom, ko v potu svojega obraza skušajo ustvariti popolna realistična dela? Vsaj deloma bo držalo naslednje: ko so sledili naravi, niso privzemali iz nje samo tistih likovnih prvin, ki so bile bistvene za njihovo doživetje, temveč hkrati še niz drugih, ki so nepotrebne in torej delo v celoti motijo. Vprav nasprotno pa denimo, abstrakten slikar od vseh ponujajočih se vizualnih mikov izbere le tiste, ki se prilegajo njegovemu občutku za izrazno lepoto ali za samo okusnost. Taka zoženost problematike na enem platnu je gotovo samo v korist enotnemu učinkovanju dela, ki je, če drugega ne, vsaj okusno, gledavca in okolico nemoteče.

(Se nadaljuje)

Marijan Tršar

PRIČEVANJA

DEJSTVA, VZBURJANJA IN PROCESI

Precej bridkih in kritičnih metafor, pa tudi grenkobne simbolike je v pričevanjih nekaterih slovenskih zamejskih avtorjev, ko načenjajo nekatere izmed tistih nenehno aktualnih in pogostokrat tako presenetljivo prepletajočih se osnovnih silnic v splošnih razmerah slovenske narodnostne skupnosti onstran naše zahodne meje. V osebno zavzetih, tudi polemično vzburjenih in včasih nemara preveč belo-črno shematičnih ocenah ter v poizkusih esejističnih razčlenitev je namreč bolj ali manj neposredno prisotna kompleksna tema zunanjega, »uradnega« statističnega regresa naše manjšine, svojevrstnega, če to tako označimo, »kulturno-jezikovnega prepletanja« in sodeč pač po vsem tem sorazmernega usihanja narodne zavesti v komaj minulih letih. Seveda pa je za stvarnejše razmišljanje o teh (tudi po človeških komponentah) tako občutljivih zadevah nujno najprej poseči nekoliko nazaj, vsebinsko zaokrožiti nekatera temeljna dejstva, pojavne oblike, izhodišča, čemur je tudi namenjen prvi, uvodni del teh pripisov. Kolikor za sedaj odpišemo druge vidike, gre predvsem za kardinalno vprašanje dognanosti.

Izpraševanje vesti, tako z nekakšno grenkobno simboliko glosira slovenski tržaški avtor nekatere izmed tistih raznoterih, včasih tudi absurdno prepletajočih se silnic in pojavov v vedno ne povsem prozornem odblesku manjšinskega zrcala. Spričo sem ter tja tudi presenetljivo neprijetnih izkušenj se mi zdi umestno ponoviti, »da namreč polresnice niso nikjer (tu mislim seveda na stvarno celovitost manjšinske tematike, vključujoč odnose med tako imenovano večino in avtohtonim slovenskim prebivalstvom) tako malodušno obremenjene kot prav na notranjem, še po svojih človeških komponentah tako nervoznem manjšinskem torišču« (Premiki v miselnosti IV, Sodobnost, št. 12, 1966). Kolikor za sedaj odpišemo druge vidike, gre predvsem za kardinalno vprašanje dognanosti, natančnosti, kar že ipso facto izključuje tako »vtikanje glave v pesek«, pa tudi drugi ekstrem — vzburljivi plat zvona, temveč terja dejansko nepristransko, skrbno, potrpežljivo iskanje prave resnice, nenehnega raziskovanja

REFLEKSIJE

LOUVRSKI SPREHODI

(Nadaljevanje)

Staro pravilo, naj ne mešajmo slogov v istem delu, je doživelo v zadnjem času pomemben napredek. Razne smeri pop-arta so prav z uporabo najbolj nasprotnih slogov dosegle prodoren uspeh. In moram reči, da ne le navidezen, zakaj učinek na gledavca je prepričljiv. Je bilo torej stoletno načelo, da slog zanesljivo kaže iskreno kreacijo, le slikarjevo slepilo? Doslej smo ustvarjavca, ki je namešal v sliki različne slogovne elemente, pri priči obsodili neiskrenosti, zgledovanja po drugih, epigonstva, plagiatstva. In vendar nekatere današnje kreacije kažejo, da to ni res. Kažejo, da v takih slikah ne moti množstvo slogov, zakaj če bi, bi bili v kvar tudi pop-artističnim slikam.

V sobi, kjer se sprehajam, je lepo potrjeno, da morejo slogi živeti v pravi in celo v dopolnjujoči se slogi. Brez spodrska se bratita koptska maska mrliča — nekakšen Egipt konec V. stoletja — in ruska ikona Poslednje sodbe iz XVII. stoletja. Kakor bi se sestrsko pomenkovali in pomagali druga drugi, čeravno sta si vsak sebi, da bi bolj ne mogli biti. Maska premore vse odlike orientalske zastrmele dekorativnosti, ikona me pa sili v spomine na naše dvesto let starejše zadnje stene v gotskih cerkvah z naslikanimi krogi pekla, z goltajočo pošastjo ognjenega brezna. Na maski je vse jasno in stvarno, na ikoni pa je vsa stvarnost povzdignjena v simbole: rdeča reka je votel rep pošasti, ki vanj grmijo na prav in vnic ubogi grešniki. Občudovanja je vredna domišljajska likovna igra v tej peklenski nakazi, ki se komaj loči od vse obvladajoče rdečine. Ta je le častno spremstvo njegovega satanskega veličanstva, ki si je za konec kompozicije privoščilo zabavo, da požrte grešnike najnaravneje spet izbljuva. Kajpak so poslej spremenjeni, znakaženi, pretočni v disproporcioniran ornament; zvezani in obsojeni so, da mrle na grozljivih pošastih ali na nič manj strašljivih drevesih. Poslej so le drva za večni ogenj, od pravičnega Sodnika kaznovani, da trpijo peklenske muke.

Pri tem ikonskem slikarstvu ne preseneča najbolj utesnjena vsebinska in oblikovna premočrtnost oblik, temveč to, da se zadovolje zgolj z enostranskim razpoloženjem vseh akterjev. V Razpetju ni nič manj groze in trpljenja — pa naj bo tudi prostovoljno — kot na obrazih pogubljenih grešnikov. Celó najbolj prisrčni prizori materinske sreče Bogorodice ne najdejo pravega izraza za iskreno človeško blaženost. Vse je kruto in nepremično, vse samo s seboj in z okolico v spopadu; v napetosti, ki želi streti okove in se iz angela Gabrijela preleviti v Luciferja. Modelacije so matematično preračunane, barvna skala računajoča na komplementarno merjenje sil. Strehaste skale še zgoščujejo ta učinek usodnosti. Absolutni kontrast bele lobanje na črnem suknu je grozljiva igra, s koncem obešenjaškega pišmeuharstva. Če temu v mislih dodamo še dim sveč, žolto svetlobo mračnih manastirov, potem čutimo, da je človeška likovna igra segla do katarze pri svojem dnu: do poigravanja s svojim lastnim strahom, ki je bil kriv môraste utesnjenosti. V taki emocionalni umetnosti, tako brezkompromisni, takó dosledno črno-beli, je bil strah božji počelo vsake zem-

ljanove sekunde. Zares strah božji, ki se mu danes čudimo, a priznamo, da je bil globoko človeški in umetniško ustvarjal, čeravno mu je bil počelo domišljen, skonstruiran mit.

V tem nenavadnem popolnem skladju dveh tisočletij pa občutimo kot tuj in nemogoč vdevek velikanska platna baročnih italijanskih mojstrov Guida Renija in Carracijev. Nasproti askeze — na cente virtuosno naslikanega mesa, razkošnih tkanin, *teatralno zlaganih gibov*. Z brbljavostjo silijo v obiskovalca, ki bi rad preniknil v preproščino intimne umetnosti. Kakšno nepremostljivo nasprotje človeške likovne igrivosti, kako občudovanja vredna širina naše ustvarjalne sposobnosti! Tu monolit iz Sirije, tam bizantinski mozaik ali koptska maska, vsi krčevito, bolešno zagledani v svoj onstranski, umišljeni cilj — a na štenah mehkužno samozadovoljstvo v šahovsko preračunanem pozerstvu kakega Jouvenetovega Snemanja s križa ali Lebrunovega Lova Meleagra in Atalante! Za veliko umetnost sta potrebna predvsem velika vera in trdno prepričanje, pa čeprav v plodove svoje lastne domišljije.

* * *

Razmišljanje o relativnosti ustvarjalnih vzgibov in pobud me je zaneslo v čudne vode. Gledam kompozicijo Andrea del Sarta. (Saj res, včeraj sem odkril ulico z njegovim imenom, ki se vzpenja proti Sacre Coeur: je tudi »pinctore Andrea« priromal v Pariz po kakem naročilu in se nastanil na Monmartru?). Tisto, kar sem mu očital malo prej, da namreč ni pretanjen kolorist, v glavnem drži. Vendar se mi zdi, da pravi vzrok Sartovega manj prodornega uspeha ne tiči zgolj v manjši koloristični občutljivosti, marveč predvsem v ustvarjalni neodločnosti in medlosti. Ne poznam življenja tega zasanjanega umetnika — tak mi je ostal v spominu z avtoportreta — a nekje sem bral, da je Sarta, ki je imel sicer dovolj risarskega znanja in domišljije za barvo, prav njegov plahi, neodločni značaj oviral pri delu. Da je prav v tem razlika med njim in morebiti ne dosti bolj nadarjenim, a dosti bolj vase zagledanim Raffaealom. Zakaj ustvarjavec — tako je pisalo — mora biti samozavesten, verujoč v svoje poslanstvo, v cilj, ki si ga je izbral. Umetnost da ne trpi mlačnih, šibkih in cagavih, pa naj skrivajo v sebi še toliko vsebine in duševnega bogastva. Ustvarjanje je vedno seganje v neznano, zato ga zmorejo le drzni, ne pa vase dvomeči ljudje.

Ne strinjam se s takimi preveč posplošenimi trditvami. Vsaj v celem ne. Predvsem se mi zdi, da so v tem pogledu razlike že med posameznimi vrstmi umetnosti. Res je prav likovno ustvarjanje med tistimi, ki jim je kazno najbolj potreben »heroizem«. Moramo pa si biti na jasnem, da ne gre pri nobenem ustvarjalnem aktu za to, kakšen je značaj njegovega avtorja; ni torej odločilno, ali je zares samozavesten, vase zagledan ali pa plah, negotov ob slehernem dejanju. Gre edino za to, kakšen je v trenutku ustvarjalnega akta. Zato je kajpa lahko tudi velik prepad med umetnikom — ustvarjalcem in umetnikom — človekom. Se pravi med osebnostjo, kakor jo razberemo iz njegove kreacije, pa med njegovo človeško podobo, ki se nam razkriva v vsakdanjem srečavanju z njim, v njegovih dejanjih. Zato je nemalokrat sila slab človek kot umetnik ustvaril vzvišene in genialne umetnine. Zakaj človek ne ustvarja le iz tega, kar bi želel biti. Zato kajpa ne drži trditev, da cagavec, neodločnež ne more ustvariti dobre umetnine. Ne šteje njegov vsakdanji značaj, ali bolje, ta odloča

le toliko, kolikor je ustvarjalen v trenutku, ko spočenja umetnino. Zato bi pri-trdil omenjenemu mnenju, da v ustvarjalnem trenutku dvomeči umetnik ne more naslikati dobre slike, sklesati dobrega kipa. Če dvomiš o dosežku poteze s čopičem, še preden si jo do konca potegnil; če dvomiš o smislu udarca z dle-tom, še preden si videl, kakšen je njegov rezultat, potem ne boš nikoli mogel ustvariti dobre likovne umetnine. Zakaj eden od pogojev umetnine je, da je notranje enotna, ne zmes, temveč spojina heterogenih členov. In prav prebiranje ciljev, zamenjava neposrednih namenov ob vsaki potezi čopiča ali udarcu dleta — kar je nujna posledica dvoma in negotovosti — omogoča izpeljati katerokoli delo do konca po isti poti, z uperjenostjo v isti cilj.

Kajpa slišimo ugovor, da je bilo dosti slikarjev dvomljivcev in nesamo-zavestnežev, pa so vseeno ustvarili velika dela, prave umetniške superlative. Najrajši omenjajo Van Gogha, tega razbičanega »norca« iz dobe v Arlesu. Pri tem pa pozabljajo na razliko, ki sem nanjo opozoril malo prej: Van Gogh je premagal obup in dvom, slikal je v zagonu trdne vere, da je vse, kar dela, edino prav in zanj odrešilno. Če gledamo igro potez tega zanesenjaka, vidimo v njej ihto, fanatizem, a niti sence omahovanja ali dvoma. Van Gogh je bil med slikanjem skrajno samozavesten in prepričan o svojem cilju. Naj je dvomil prej ali potem — med ustvarjalnim aktom je bil trden in prepričan. Kako se je pripravil do te samozvesti, kako je potlačil prirojen dvom, občutek večne do-raženosti, nepotrebnosti in celo brezmiselnosti svojega početja, to je drugo vprašanje, ki se dotika njegove življenjske tragedije. Van Goghu je pomenil ustvarjalni akt neke vrste hipnozo; zapadal ji je po skrajnih naporih, izčrpa-vala ga je, mu izsesavala zdravje in razum. Toda dejstvo je, da se je znal pri-siliti, sam sebi vlti slepo zazrtost v izbrani cilj, v eno samo potrebno dejanje. To izpričuje sleherna poteza njegovega čopiča in črtala. Če je to poteza fana-tičnega obupanca, daje posebno naravo njegovi likovni govorici, nikakor pa ne zmanjšuje kvalitete.

Res pa je skoraj nemogoče uganiti resnični ustvarjalni značaj človeka; tisto podstat, ki v njej zunanji vzroki in spodbude prožijo nujno po izpovedo-vanju. Ta podstat je vselej bolj komplicirana, manj blizu tistemu idealnemu miru in uravnovešenosti, kot se kaže v dejanjih in vedenju umetnika-človeka. Zakaj že samo doživetje kateregakoli vizualnega fenomena je v bistvu vzburka-nost, šok ob nenavadnem, doslej nevidnem: le tako more spodbuditi nujno po izpovedi. Notranji značaj ustvarjalca pa ta začetni impulz predela v bolj ali manj dramatičen, pripoveden ali liričen. Umetnina je dokončana, ko slikar odloži svoj čopič, črtalo, iglo. Po tem trenutku nanjo več ne vpliva ne ustvar-jalni ne »vsakdanji« značaj umetnika; ni važno, ali ga potlej obide obup ali vzdvomi nad vsem, kar je ustvaril. Umetnina je in ostane plod ustvarjalnega napora, odvisna od ustvarjalne podstat avtorja v trenutkih ustvarjanja.

Toliko torej drži začetna trditev: rojstvo likovne umetnine je vedno plod samozavestnih in nedvomečih trenutkov. Če ti trepeta roka, če nimaš moči, da bi pregnal dvom in s suvereno potezo vidno poustvaril svojo likovno zamisel, potem si zastonj dopoveduješ, da boš ustvaril kaj pomembnega.

Misli ob »nesamozavestnem« Andreu del Sartu so me približale razmiš-ljanju o razlikah med posameznimi zvrstmi umetnosti. Kar sem zapisal o »ustvarjalnem pogumu«, velja za likovno ustvarjanje, ne pa npr. za literaturo. Čeravno pesnik ali pisatelj dvomi o sebi in svojem delu; če je tudi na dnu obupa, bo vseeno lahko — ko piše o tem ali v tem razpoloženju — ustvaril

prepričljivo umetnino, včasih še bolj pretresljivo kot v svojih samozadovoljnih trenutkih. Prav tako bo mogel glasbenik-komponist tudi na žerjavici dvomov napisati partiture genialne glasbene zamisli. Drugače pa je z glasbenikom izvajavcem: brez samozvesti, brez trdne prepričanosti, da je smiselna vsaka poteza z lokom, vsak pritisk na tipko klavirja, ne bo mogel občinstvu posredovati prepričljive umetnine. Prav to velja tudi za igravca, za recitatorja. Ali za plesavca, za baletnika. Tudi če, denimo, poustvarjata v koreografijo pretočen obup, morata biti samozvestna, obvladati morata sleherni gib. Drugače povedano: poiskati morata gibu posebno obliko obupa, nesamozvesti in dvoma, ne pa v obupu in neodločnosti delati katerekoli gibe; zakaj čeprav bi bili ti porojeni iz pristnega razpoloženja, ne bi bili zmožni v gledavce vlitii razpoloženje, ki ga čuti izvajavec.

Prišli smo do korenin omenjenih razlik. Gre za neposredno povezavo vsebine z obliko. Pri slikarju je oblika, ki jo ustvarja s črto, z barvno ploskvijo, z arabesko figure že dokončno izrazilo vsebine, njegove izpovedi. Določena je tako konkretno, da ne pušča nobenih drugih tolmačenj, saj naše oči na splošno enako dojemajo optične pojavnosti. Pri pisatelju ali pesniku pa je vsebina skrita v pomenu besed. (Res kdaj tudi v zvoku ali celo v likovni ureditvi kitice — a to so drugotna izrazila nekaterih smeri, ki pa nikoli niso uspele potisniti v ozadje pomena besed.) Besedni umetnik sestavlja te pomene v misli, kaj naj izražajo njegovo sporočilo bravcu. Črke in pisanje niso neposredni vzneprevajalci čustev in razpoloženj bravca — tega prevzema vsebina, ne črkovna ali lepokopisna pojavnost napisanega teksta. (Kadar gre za »lepoto«, za izraznost rokopisja samega, prehajamo na likovno področje in mimogrede se bomo pri tem spomnili »rokopisov« našega Bernika!) Pisatelj in pesnik z dogovorjenimi znaki črk sestavljata besede in njihove pomene komponirata v misli. Pravzaprav je njuno ustvarjalno dejanje urejanje pomenov v misli. Pisanje na papir je le črkovno šifriranje teh misli v besede, ki naj jih potlej bravec vnovič dešifrira in doživi pisateljevo misel. Tudi skladatelj se ne izraža z neposredno kreacijo glasbene zamisli, saj z notnimi zapisi le posreduje svoj glasbeni izraz izvajavcu, da ga ta spremeni v akustičnega. Oblika pisanja, note, niso neposredni izrazni elementi ne za izvajavca ne za poslušavca. Zato pa je poustvarjena oblika v likovni umetnosti, pri glasbeniku izvajavcu ali pri balerini že dejavnik neposrednega umetniškega učinkovanja. Kot smo videli, zahteva prav ta od vsakega ustvarjavca ali izvajavca samozavest in trdno vero v svojo smiselčnost. Podobno primero bi lahko zapisali tudi o ustvarjalnem aktu dramatika pa igravcev, ki njegove zamisli oživljajo na odru.

Zanimivo je, da v tem pogledu ni doslednosti glede reproduktivne in čiste ustvarjalne umetnosti. Imamo primer likovne umetnosti, torej čistega ustvarjanja, hkratnega izvajanja, na drugi strani pa zgolj reproduktivne zvrsti. Očitno je potrebna »ustvarjalna samozavest« tam, kjer dobi umetnina neposredno na gledavca ali poslušavca učinkujočo obliko; torej tam, kjer se ali izvaja ali pa sta ustvarjena zamisel in akt realizacije združena v eni osebi, kot je to pri likovni dejavnosti. Kajpa se z likovnikom lahko enači tudi tvorec koreografije ali glasbenik, če svojih zamisli ne piše, temveč jih sam neposredno realizira z izvajanjem. Prav tako pa pritiče ime »ustvarjavca« tudi izvajavcu glasbene partiture, če sam dodaja ali improvizira svoje zamisli. (V tem tiči velik del posebne privlačnosti in živosti jazzovskih »improvizacij«, ki vnašajo v tuje delo največji možni vstavek izvajalčeve osebnosti.) Pri likovni umetnini pa je ne-

posredno ustvarjanje končnih izraznih oblik nujno in združeno v istem ustvarjavcu. (Edino prenašanje zamisli v različne materiale npr. v mozaik, z grafito po avtorjevih kartonih zahteva kdaj posebnega izvajavca, ki pa največkrat s podpisom označi svoje izvajalsko avtorstvo.)

Hkrati začudeno ugotavljamo, da se našete razlike deloma pokrivajo tudi z razliko med tako imenovanimi konkretnimi in abstraktnimi umetnostmi, čeprav kajpa ne v pomenu izemske »konkretnosti in abstraktnosti«! Vsaka poteza slikarja je dokončna: taka, kot je, ti ne pusti nobene možnosti, da bi jo videl drugačno. Vsak gib baletnika je uresničen dokončno: je tak, kot je bil izveden; ne more biti hkrati drugačen, drugače razumljen, večobličen. Enako je z izgovorjeno besedo, zaigranim tonom, zapeto melodijo. Besede, ki jih gnete in razvršča pisatelj, pa obsegajo široko lestvico možnih odtenkov njihovega pomena: človek npr. toliko, kolikor je ljudi; in še več, kolikor si jih moremo domisljati! Ali npr. klobuk: brez niza prilastkov ne vemo mnogo o njem. A tudi z vsemi pojasnili ni nikoli do konca določen. Drugače je z glasbenimi in s koreografskimi zamislimi, pretočenimi v ustrezne znake: ko so »uresničene«, izvedene, postanejo konkretne, samo take in ne drugačne. In če upoštevamo, da se poslikana ploskev, lik, črta ne spreminjajo in v nasprotju z glasbo, baletom trajajo, da ostajajo konkretne, samo take, kot so bile realizirane, potem ni čudno, če so že konstruktivisti imenovali svojo nefiguralno umetnost za najbolj »umetno«.

II

Ne bi želel biti krivičen čudežnemu mladeniču Raffaelu — že nekajkrat sem se sam ali z besedami nekaterih mojstrov obregnil vanj — zato povem, da je tudi ta srečnejš rojenic zmožen zbuditi spoštovanje in občudovanje resničnega genija. Če sploh kaj, potem njegov portret Castigliona dokazuje, da je bil Santi velik slikar. Tako preprosto in hkrati bogato naslikati portret v sivem in črnem ni majhen dosežek. Ne manjka dosti, pa bi ga postavili ob ramo Tizianu, zakaj priznati mu moramo, da zna ujeti tisto enotno, življenja polno »ozračje«. Vendar pa moram hitro pristaviti, da je vseeno razlika v umetniški prepričljivosti enega in drugega. Tizianove figure premorejo radiacijo nekakšne življenjske resničnosti, medtem ko so Santijeve ob vsej mojstrski barvitosti, postavitvi in snovni verjetnosti vselej malce šablonske: s pridihom postavljenih manekenov, ki pa jih je znal genialni slikar genialno naslikati.

* * *

Vedno znova se sprašujem, ali sploh znamo prodreti do bistva kiparskih realizacij. Bržčas velja to še toliko bolj za nas, ki tudi plastiko podoživljamo slikarsko dvodimenzionalno. Če pustimo ob strani moč, ki lije iz umetnin in ji ne vemo pravega imena ne zakonitosti, pa se zaustavimo ob čisto fizioloških razlagah glede učinkovanja likovnih del, čutimo, da gre pri kiparstvu za pomembne razlike v primerjavi s slikarstvom. Pri sliki niti najmanj ne dvomimo, da je naše oko sprejemnik optičnih pojavov v njihovih dvodimenzionalnih barvnih in iluzionistično globinskih razsežnostih ter oblikah. Pri plastiki je na nesrečo naše gledanje največkrat enako: kip doživljamo kot ploskovno obliko, torej v dvodimenzionalnem obrisu in brez občutka njegove prostorske razsežnosti.

Pravzaprav gre za eno od pravih razlag, da je namreč kip le iz nešteti preskov, to je iz silhuet sestavljena prostorska pojavnost; saj šele iz takih sukcesivnih dvodimenzionalnih doživetij zgneten splošen občutek preraste v doumetje plastične realizacije. Pri tovrstnem doživetju plastike gre torej le za spajanje mnogih dvodimenzionalnih ali morebiti celo reliefno površinskih doživetij v skupno doživetje polne plastike.

V preblisku pa se mi je včasih zazdelo, da kip občutim tudi drugače. Da ne prehajam od zunanje oblike, ki se na njej ustavlja moj pogled, v doživetje polne plastičnosti, marveč zaobrnjeno: da kaj vem, s katerim svojim čutom doživljam sam notranji kiparski volumen. Prenikniti v samo prostornost, ki ji je zunanja oblika le lupina, in doumeti govorico te oblikovane prostornosti se mi zdi višja stopnja podoživetja plastike. Žal, zelo redka. Celo pri ustvarjalcih, pri kiparjih boš redko ugotovil, da pripadajo tej posebni kategoriji. Največ je takih, ki občutijo površinsko lupino in z njo oblikujejo, bolje povedano, sestavljajo volumen, le redkim pa je prostorska izraznost prvobitna izpovedna nuja, ki jo potlej samo zapirajo v ustrezno lupino. Ne vem, če bo primera najboljša, a naj ponovim nekoč že opisan občutek, ki sem ga imel v hrastovelski cerkvi. Podnevi sem kot prvobitno doživiljaval njeno lupino in v njej gledal konec oblikovane prostornine, ob soju sveč pa sem imel neposreden občutek oblikovane prostornine, čeravno sem komaj slutil njeno lupino, saj so se stene arhitekture potapljale v temo. Vsekakor drži, da takšno vnikanje v prostor ni le reakcija naših doživljajskih zmožnosti na vizualne vzgibe, zakaj zaznavamo nekaj, kar vsaj v optičnem smislu ne obstaja: med stenami arhitekture pa doživljamo prazen prostor, našim očem skrito gmoto ali tudi votlo prostornino plastike. Ko sem gledal srebrno čašo iz Sascoreala z ekspresivnim reliefnim »mrtvaškim plesom« pesnikov in filozofov — okostnjakov, se mi je zazdelo, da sem našel primero za pogostnejši, prvi opisani način doživljanja plastike: kot ta dovršeni relief tudi kipar prve vrste ne misli na oblikovanje prostornine, temveč na igrivost površine. Ta mu kajpa s svojimi konveksno konkavnimi oblikami modelira tudi prostornino, toda to oblikovanje je naključno, ni postavljeno v prvi plan. Tak kipar ne išče izraza v oblikovanem volumnu, marveč v pretanjenem, bolj ali manj slikovitem obdelovanju površine. Za stopnjo med obema načinoma bi mogli šteti Apolona (Piombino) iz srede tisočletja pred našim štetjem. Tu je uveljavljen polnoplastičen princip »svaljkastega« telesa, približanega tistim osnovnim geometrijskim telesnostim, ki so bile vzor tako Michelangelu kot Maiollu in Manzùju. Kipar je iskal »tekoče«, poenostavljene telesne oblike, ki jih je doživel kot pol površinske pol prostorninske fenomene. Tu ugotavljamo kiparsko hotenje, da bi s pretanjeno tekočo obliko ustvaril tudi drugače oblikovan, samostojno živeč volumen. Gre torej za kompromis, za stopnico med obema opisanimi variantama.

Koncipiranje in doživetje plastike kot oblikovanega volumna pa se mi zdi najpopolnejše in najbolj kiparsko, saj jima je primarno to, kar je bistvo plastičnemu izražanju. Še posebna spodbuda za tako pojmovanje so bila konstruktivistična spoznanja, da volumen ni vedno premo sorazmeren z gmoto. Uporaba novih materialov je kiparja osvobodila nekdane vezanosti na maso, zakaj lahki, raztegljivi, prozorni, svetlikajoči se refleksni materiali so ji odprli nove možnosti prostorskega izražanja tako v odnosu do oblikovanega volumna kot do obdajajoče okolice.

Iz nekdanje popolne podrejenosti danemu prostoru, ki je bil plastiki namenjen, se je začelo postopno osamosvajanje kiparskih stvaritev. Nekdaj se je kip vrtal v prostor, se pravi, s svojo oblikovano gmoto razrival obdajajočo ga prostornino. S tem je ustvarjal svoj lastni volumen. Takó je bilo v dobi arhaičnega »stebrastega« ideala figuralike, v klasični, dobi figur v idealnem »bloku«. Že vmes, najbolj izrazito v helenizmu, pa se je začel kip z izrastki, posegajočimi iz osnovne gmotne celote trupa, z izproženimi rokami in nogami, z razgibanim telesom ne le vrtati v različne prostorske smeri, marveč tudi sam ograjevati in oklepati sosesčino. Zakaj »votline«, denimo, med iztegnjenimi udi in kačjimi telesi Laokoonta niso več del dane prostorske celote, marveč so podrejene kiparski stvaritvi. Še več, tudi del prostora zunaj opisanih mejá rok in nog se začenja uklanjati nasilnim prevladujočim linijam v kipu, ki se ne ustavijo na svoji površini, temveč čutimo njihovo napadalnost podaljšano v okolico. Storjen je bil nov korak k osvobajanju plastike. In hkrati k njenemu enakopravnemu pogovarjanju z ambientom, s prostorom, namenjenim plastiki, pa naj je bil omejen z arhitektonsko lupino ali z brezkončnostjo »na prostem«. Kip si je prisvojil svoj »življenjski prostor« in zadihal s polnimi pljuči.

Čeprav vemo, da je bila plastika na začetkih pred arhitekturo — pojavi se v najstarejših dobah še pred zavestnim človekovim oblikovanjem uporabnih arhitektonskih lupin — pa je vendar njen poznejši razvoj vseskozi tesno vezan nanjo. To velja posebno za monumentalno plastiko. Nimam v mislih le to, da je bila plastika dolgo časa neposredno podložna arhitekturi bodisi kot kariatide, atlanti, kolosi ob vhodih ali kiparski dekor na timpanih, metopah, stebrih, romanskih in gotskih portalih — marveč merim na dosti bolj v bistvo posega-joče vplive. Predvsem na to, da je bilo za zamišljanje plastike »neplastično«, največkrat arhitektonsko. Če izvzamemo manjše figurice in uporabno lepotilno in ritualno plastiko, je večina kiparskih stvaritev izhajala iz tipično arhitektonskega pojmovanja dveh poglavitnih razsežnosti: tlorisno globinskega in narisno višinskega. Tudi je bila plastika preračunana predvsem za narisne poglede, pri temu pa je globinsko osvajanje prostora upoštevano kot tlorisna razčlenjenost. To lepo vidimo pri Pisarjih in vrsti čepečih, na tleh ali na stolu sedečih egipčanskih figurah. Plastično doživetje je tu po navadi spojitve obeh omenjenih pogledov, ali bolje, narisne slike s slutnjo tlorisne razgrnitve. Vtis teh plastik je nenavadno močan in prepričljiv, čeravno še ne moremo govoriti o popolnem, o »čistem« kiparskem doživetju prostornine, kakršno sem omenil malo prej.

Bilo bi torej napak odrekati tej »prvi kategoriji« umetniško silo ali iskrenost. Vse omenjene razlike nimajo nobenega vpliva na kvaliteto, moč ali učinkovanje na gledavca, so le potrdilo različic našega zamišljanja, predstavljanja in doživljanja. Zakaj kot je kdaj čisto »slikovito« kiparstvo prepričljivejša umetnina od »polnoplastičnega«, tudi táko ali drugačno doživetje volumna ni že samo po sebi toliko izrazno, da bi brezizjemno zagotavljalo umetniško polno-krvnost. Pomeni pa ta opisani drugi način višjo in popolnejšo plastično rešitev brez arhitektonskih, slikarskih ali grafističnih primesi. Predstavlja tipično »čisto« kiparstvo, ki je zelo redko. Še posebno v današnji dobi sinteze vseh likovnih vej, ko je ideal ustvariti ali kiparsko arhitekturo ali arhitekturno kiparstvo; slikovito plastiko ali reliefno, plastično sliko.

Kako močan more biti učinek takega arhitektonsko pojmovanega kiparstva, sem doživel v etruščanski sobi Louvra. Korak mi je zastal ob znanem

etruščanskem sarkofagu iz Vetrijev, ki predstavlja moža in ženo. Videl sem ga ničkolikokrat na reprodukcijah. Vendar nisem nikoli doumel njegove prostorske lepote, dokler se nisem z očmi sprehajal po originalu. Neverjetno domiselna igra tlorisnih in narisnih razmerij, spremenjena v zaporednost telesnih udov, kot po naključju položenih v kompozicijo, pretehtano do natankosti. Noge obeh počivajočih so se z delom spodnjega života do kraja podredile tlorisu — ki ga na reprodukciji doživimo le deloma — gornji život pa se je prepustil narisu. Zelo zanimivi so pogledi v vzdolžni ôsi. Odkrijejo nam stopničavo naraščanje mase. Vsa kompozicija je postavljena na horizontalo, ki jo obtežujeta obe pol sedeči figuri kakor z akcentom. Če dobro pogledamo dolžinska razmerja, vidimo, da ni rušeno načelo tehtnice, zakaj praznina med životoma in konci nog je dovolj velika, da drži v ravnotežju sedeči životni masi. Noge obeh, zlasti pa ženske, kažejo tisto danes močno občudovano primitivistično postavitev, s kakršno nas še vedno očara Egipt. Tip obeh figur pa je po predstavitvi obrazov bolj grški kot egipčanski — čeravno kažejo široka ramena in stisnjeni pas na znane egipčanske norme. Očarljiva je igra detajlov. Pokrivalo, obutev, prsti na nogah so takó dokončno izkristalizirani, da bi težko našli kaj bolj likovno dorečenega. Vendar naj ponovim, da me je ob vsej tej drobničavi lepoti najmočnejše in najbolj neposredno presenetila predvsem izraznost gmote, ki se je prek arhitektonskih pojmovanj dveh pogledov pomogla do svojevrstno oblikovane prostornosti.

S »chiaro-scurom« je bil vnesen v slikarstvo nov, v bistvu naturalističen element. Iz prejšnje ostro zarisane silhuete je pomagal gledavcu do bolj »resničnega«, bolj vsakdanjega gledanja na optične pojave. Zato »chiaro-scurom« pomeni — ne v slikarsko valeurskem smislu, temveč v tonsko svetlobnem! — močno korekturo nekdanj samostojne likovne kreacije, njeno približanje gledani pojavnosti. Pomeni mimo že privzetih realnih razmerij predmetov in počasnega opuščanja lokalnih tonov tretji večji premik proti tedanjemu likovnemu idealu — k osvojitvi »resnične« podobe sveta. Ne sme nas motiti, da je bila vrsta mojstrov »chiaro-scura« idealistično ali manieristično navdahnjena. Npr. Leonardova Ana samotretja, njegov Janez Krstnik, Bachus ali Marija v votlini kljub realni atmosferi zbuja komaj realističen vtis; da so bolj idealistično privzdignjeni, približani kánonskemu vzoru kot portret, denimo, kakega severnjaškega gotskega mojstra, ki se je zagledal v karakternost in snovnost portretiranca. Leonardove slike z Mono Liso in lepo Ferroniero vred pa izpričujejo takó resnično ozračje, trepetajoče v idealizirani, toda življenjsko mogoči svetlobi, da ni čudno, če so postale svetel cilj mnogim generacijam slikarjev. Kot sem že zapisal, je pri Leonardu najmamljivejše okolje, pa naj bo to odprta pokrajina ali votlina. V figurah ostaja dokaj »kánonski«, rekel bi, kar sladak; z njimi razočara marsikaterega resnejšega gledavca, spravlja pa v ekstazo obožujoče povprečje. Tisto, kar preseneča in navdušuje slikarja pri njem, je popolno podrejanje sižeya kompoziciji. Ta notranji geometrijsko »abstraktni« red je bržčas najbolj tvoren in napreden element ob siceršnjem naprežanju, da bi dosegel kar mogoče prepričljivo iluzijo resničnosti.

Da je »chiaro-scurom« res na začetku poti v poznejši naturalizem, nam kaže razvoj iz visoke renesanse v barok in naprej. Naj omenim le Raffaelov portret Ivane Aragonske, ko je slikar celó bistvo portreta, obraz lepe žene, naslikal dosti manj prizadevno kot njen baržunasti oblačilni dekor. Želja po snovni predstavitvi zanimivega blaga je pomenila slikarju imenitnejši cilj kot že

tolikokrat obravnavani inkarnat človeškega obraza. Iskanje snovnosti pa je vselej pomenilo približevanje naturalizmu.

Vsekakor pa vemo, da je snovnost nemogoče naslikati s čisto barvo, mislim, brez primesi tonskih vrednosti. Iluzijo katerekoli snovnosti moremo poustvariti samo v povezavi s svetlobo, torej s tonskim »chiaro-scurom«. Brez svetlobnosti jo lahko predstavimo le simbolno, grafistično ali dekorativno, kot so storili Picasso, mnogi kubisti ter fovisti! V vsakem primeru drži, da je ton s svojima skrajnima točkama temè in svetlobe vedno naturalistično navdahnjen slikarski tvorni člen. To je lepo vidno pri mojstru tonskega slikarstva pri Antoniu Moru in njegovih, iz življenja poiskanih portretih ljudi pri njihovem delu. Kljub temu da je njegov mrak redkejši, da so tudi v senci vidni obrisi figur, prav »modeliranost« občutimo kot poseben dodatek njegovi realistični vsebini, pa čeprav so figure zamišljene še dokaj idealno, v duhu tradicije.

Prav ob Morovih portretih se mi je odprlo, kako čudno vibasta so pota umetniškega razvoja. Predrenesančna ostra obrisnost si je zaželela svetlobe in teme. Toda kmalu je postalo očitno, da je zavoljo »chiaro-scura« sicer pridobila v življenjski resničnosti, hkrati pa izgubljala izrazno jasni in nedvorezni lik, ki ga je nekdaž že dodobra izčistila in pretanjila. Portretiranci visoke »chiaro-scuralne« renesanse niso več ujeti v jasno razločne like, saj jim največkrat kar polovica obraza tone v temo in vidimo le osvetljeni del. Tudi v baroku — in ne samo tu, še do münchenske šole in naprej! — je bila ta svetlo temna polovičnost šteta za posebno dramatično poslastico, čeravno je napol zakrila značilni celostni lik portretiranca v črnino. Slikarstvo, zlasti njegova oblikovno-silhueta prizadevanja so zato dobila nov zagon takrat, ko se je obraz ali doprsna podoba portretiranca izvila iz nedoločne teme. Nenadoma se znajde figura pred ozadjem, ki kaže brez prizanašanja vsako hibo ali odliko njenega obrisa. Šele sedaj je bilo mogoče tudi likovno »porečenje« ali »opredmetenje« vseh predlog, ki jih je hotel slikar ujeti na platno. Približal se je celosti portretirančeve oblikovne pojavnosti, celosti likov predmetov iz tihožitij, likovni definiciji elementov pokrajine itd. Vsak slikani predmet je poslej dobil ne le svoje pomensko mesto v skladju kompozicije, temveč se je moral vključiti tudi v oblikovni dialog s sosedi. Šele ko ga je bilo možno z očmi objeti v celoti, ga pretehtati in oceniti, smo ga mogli priznati za likovno samosvojost, za enega od mnogih tvornih členov kompozicije. In šele tedaj začne slikar primerjati tisto, kar je spredaj in zadaj od portretiranca; začne iskati prvi plan, ustvarjati barvno, ne več zgolj svetlobno hierarhijo prostorskih vrednosti, red kontrastnih pasov itd., prav s tem zadnjim doseže Cézanne novo prostorskost, ki ne temelji več na modelaciji, marveč na zaporednih kontrastih, modulacijah itd. Tema in svetloba sta odslužili, opravili svojo nalogo; odstopili sta mesto barvi, novemu prostorsko iluzijskemu dejavniku.

*

Likovna igrivost ne podcenjuje nobene tvorne prvine likovnega dela. Zasediš jo v igrivosti vsebine; v tonskih in barvnih kombinacijah, v domiselnosti ritmov, v rokopisu potez; v kontrastih senc in svetlob pa v pripravljanju presenečenj kompozicijskega ogrodja. Kdaj se poigrava z maso, kdaj z nasprotji razčlenjenih in togih obrisov. Ne smemo prezreti niti tehničnih igranj: mešanja nenavadnih risarskih, slikarskih in kiparskih materialov; mešanja različnih sorodnih zvrsti, slikovitega v plastičnem in plastičnega v slikovitem; grafizmov

na polno plastični površini pa slikarske ploskovitosti sredi risarskega omrežja in ornamentalnih struktur. Zdaj se igra s srhljivim premikanjem centra slike ali si privoščijo demokratično decentralizacijo. Srečujemo jo v napenjenju notranjih silnic umetnine proti dramatičnemu vrhuncu pa v neutrudljivem nizanju detajlov, ki navidez brez določenega cilja pripovedujejo, se šalijo, pridušajo, šepetajo, zapeljujejo.

Igrivost v likovni umetnosti zablja naše oči, da se potrudijo do cvetnega prahu, do umetnikovega sporočila človekovi zavesti in podzavesti.

*

Ne spominjam se, kdaj sem prvokrat videl reprodukcije francoskih zgodnjih renesančnih slikarjev. Vem le, da so mi bili že od vsega začetka všeč. Vselej so mi pognali po telesu čuden srh, podoben tistemu, ki polije kožo s kurjo poltjo. Ne bi vedel povedati, zakaj so mi bili prav ti slikarji takó domači in pri srcu. Nikoli mi ni šla iz spomina čudovita Mati božja Jeana Fouqueta, ponujajoča mlečno jabolko dojke božjemu Detetu. Nekaj neevropskega, nekaj rojenega ne iz naše, po klasičnih grško-rimskih merilih ukrojene civilizacije sem zmerom čutil za to umirjeno kompozicijo. Čeprav je dedinja renesančnih odkritij in spoznav — res še z usedlinami nekdanje gotske vere brez dvomov — mi je vedno klicala pred oči kaj vem katero izmišljeno kulturo orienta ali še rajši predkolumbovske Amerike. Zavedam se, da je bilo to le neosnovano slepilo, zakaj oblikovno ne premore nič takega, da bi se smel toliko popuščati svoji domišljiji. Toda kdo bi vedel do konca razložiti, iz kakšnih kamenčkov je sestavljena umetnina? Kdo bi znal naštet, kaj je tičalo v nedoumljivi ustvarjalni podstavi tega čudnega slikarja? Sicer pa, ali se nam ne zde slike izpred renesanse takó različne od vsega »našega«, da bi jih najrajši pripisali kakšnemu drugemu svetu? Kako malo trdnega vemo o tedaj delujočih dejavnikih, ki so prožili vzgibe ustvarjanja, denimo v romanskem ali gotskem umetniku. Tudi še takó nadroben popis tedanjih razmer, političnega položaja, verskih vprašanj in socialnih hotenj, ki so razgibavala tedanjo Evropo, nas ne more dodobra poučiti o tistih najbolj skritih pobudah tedanjega umetnika. Kako bi le mogli prenikniti v njegovo podzavest, obteženo z verovanji, z vražami, s tisočletnimi predsodki, strahom; z večnimi vprašanji, razloženimi z mistično šablono, ki nam je danes nerazumljiva! In kdo bi mogel razčleniti prerez take ustvarjalne podstati pri umetniku na pragu renesanse, ko se je jelo toliko takih trdnih resnic krušiti, toliko tabujev spreminjati v otroški bavljav, ki se mu le posmehe-neš? Ko je toliko vprašanj, za katera sta imeli svetna in duhovna oblast prej edinozveličavne odgovore, naenkrat začelo terjati resničnih pojasnil, takih, da bodo potešile védečnost človeškega duha. O resničnih vzgibih tedanjega umetnika si lahko privoščimo le domišljjske razlage, ki so skoraj toliko stran od resnice kot naše védenje o resničnem profilu, denimo, umetnika iz kulture Mayo. Zakaj več ali manj trdni, prijemljivi dokumenti o naši civilizaciji pred stoletji še niso bogve kolikšna prednost pred življenjsko sliko teh mogočnih ameriških ljudstev, zavito v mrak. Očitna različnost umetniških realizacij še ni zadosten dokaz, da so bile toliko različne tudi zunanje oblike življenja dveh civilizacij. Zakaj umetnost se poraja iz prikrite reke notranjih doživetij, zavestnih in podzavestnih reakcij na svojo dobo in življenje v njej. Takó se nam kdaj zazdi, da je med našo stvarnostjo in, denimo, tisto iz gotskega obdobja več in

bolj bistvenih razlik, kot jih beležijo formalne primerjave naše gotske umetnosti; hitro pa bomo spremenili to površinsko ugotovitev, če bomo znali prenikniti v duha umetnin.

Bistvene razlike dveh umetnosti so v likovno vsebinski plati. Če predpostavljamo, da so tudi gotskemu ali romanskemu umetniku prihajale pobude za izpovedovanje iz videnega, doživetega ali domišljenega sveta, potem moramo tudi vedeti, da so bile drugačne ne le te pobude, marveč da so prožile tudi čisto drugačne vzgibe njegove ustvarjalne podstati, se mešale z usedlinami in odzivnostjo čisto drugačne podzavesti, pa tudi drugačne zavesti, védenj, občutij, hotenj in moranj. Naj sežem po primer še bolj nazaj. Grški kipar je obdeloval figure za tempeljski timpan z vseh strani enako skrbno, z vsemi detajli, čeprav je vedel, da k steni obrnjene strani ne bodo nikoli gledali občudovalci. Vsakemu današnjemu in že baročnemu slikarju bi bilo razumljivo, da dele kipov, ki niso namenjeni pogledu, obdela vsaj bolj pavšalno, če jih že docela ne zanemari. Bistvena razlika je bila v odnosu umetnika do njegovega dela. Pri Grkih moramo zarisati trikot: umetnik—božanstvo—človeštvo. Vse, kar je umetnikov talent dajal ljudem, je ustvarjal z zavestjo sakralnega akta, molitve. Končni arbiter umetnine ni bil nepopolni in zmotljivi človek — torej tudi ne človeške oči, ki jih ustavi vsaka stena in ne znajo predreti skozi gmoto v bistvo stvari! — marveč božanska sodba. Tej nič ne uide, nič ji ni skritega. Ta bo torej videla tudi k steni obrnjeno plat kipov na timpanu in nagradila bo umetnikovo delo v celoti. Zavoljo prizadevanja k popolnosti, ki je že akt bogočastja, molitve. Umetniški akt ni bil navadno delo, bil je daritev najplemenitejših človeških zmožnosti Neskončnim, Nedvoumljivim, Popolnim. Ta trikot se tudi s krščanstvom dolgo časa ni podrl. Se sopočanski freskanti — takó so mi pravili — so se teden dni pred slikanjem fresk pripravljali s postom, z molitvijo in s samotnim razmišljanjem o vzvišenem aktu ustvarjalnega čaščenja Boga. Od tod njihova fantastična zazrtost, ki sem ji čudoma sledil, ko sem kopiral te veličastne figure, naslikane pred sedemsto leti. Nisem verjel svojim očem, da je bila že v tistem času mogoča takó temperamentna poteza, tako čustveno, v enem zamahu zarisana trpka usta, tako strastno v onstranstvo zagledane oči. Kajpak imamo tu opraviti z rojenim slikarjem, z močno umetniško osebnostjo, toda omenjeni podatek nam odkrije in razloži vsaj dovršen kos ustvarjalnega razpoloženja, kakršnega si danes niti zamisliti ne moremo več. Res je tudi pozneje vladala umetniško ustvarjalna zagnanost, toda ta ni bila več znamenje čaščenja božje Popolnosti, temveč predvsem avtorjeve nuje, da izrazi sebe, da izkriči svojo srečo, veselje nad lepoto; ali vrže s sebe breme obupa, dvoma, nesreče. Trikot je ostal, toda dve stranici sta se spremenili. Namesto boga si je za arbitra izbral človeka. In namesto človeštva, ki naj bi zanj ustvarjal, je postavil samega sebe, priznanje za to pa je iskal pri človeku, pisanem z veliko črko: pri tisti sredini, občestvu, javnemu mnenju ali celo posamezniku, ki si ga je postavil na oltar kot odločilno zgledovanja ali vsaj zaupanja vredno konstanto.

Marijan Tršar

LOUVRSKI SPREHODI

(Nadaljevanje)

Čim bolj se oddaljujemo od tiste klasične dobe, ki je bila toliko generacijam — in je, pa če se tega zavedamo ali ne, v veliki meri še nam! — ideal resnične lepote, prave uravnovešenosti in pretanjene mere, toliko bolj občutimo, kako je umetnik sledil nekemu drugemu cilju, ne več optičnemu vzorcu predloge. V sobi Pompejev mi je med ostanki fresk, med morjem nakita in posodja pritegnil pogled Goli junak z mečem. Ta kaže kljub vsem odmevom grške kiparske tradicije presenetljivo zanemarjanje ne le anatomskih detajlov, mišic in naturalističnega približevanja naravni kožni površini, marveč celo v razmerjih in v funkcionalnosti popolnoma po svoje razumljene dele telesa. Prav gotovo si bomo težko vtepli v glavo, da bi mogel kipar po večstoletnih izkušnjah zavoljo neznanja zmodelirati trup tako, da mu nogi rasteta iz zadnjičnih oblin, prestavljenih v skupno ploskev. To deformiranje telesa je bilo gotovo hoteno, porojeno iz notranje ustvarjalčeve potrebe. Hotel se je izraziti, a se v starem, preživetem načinu dovršenega posnemanja ljudskih teles ni mogel več. Zato je iskal nove možnosti in našel ter se odločil za eno od mnogih.

Odnos med napeto notranjo nujno za izražanjem pa med občutkom, da se v dosedanem »starem« načinu ne da več, se nam kaže na sploh sila pomemben dejavnik pri vseh osebnih, generacijskih in obdobjnih slogovnih prelomih. Dostikrat nam je najverjetnejša razlaga za nenadne, kdaj kar preostre ovinke v razvoju posameznih ustvarjalcev ali celih umetnostnih struj. Čim bolj je ozračje dobe nestabilno, prepreženo z vprašanji, ki jim ne ve odgovora, s socialnimi, z ekonomskimi in s filozofskimi spremembami, tem bolj živo in revolucionarno se pojavljajo odsevi takega vrenja tudi v umetnosti. Nikoli ne smemo pozabiti, da je vsaka revolucija v slikarstvu posameznika ali dobe dobršno zavestna odločitev in ne le naključno zdrsnjenje s poti, ki je že poznana, v drugo skrajnost. Tudi sevé drži, da ima vedno objektivne vzroke, predrugačena ozračja in nova spoznanja, ta privedejo do takih notranjih napetosti, ki prožijo uporniške odločitve. Nič čudnega, če se kažejo na začetkih znamenja neke zavestne skonstruiranosti, prehudega vmešavanja razumskih komponent kdaj celo neiskrenosti in prisiljenosti; a na drugi strani tudi neobvladanosti, neuravnovešenosti, ki s fanatično nestrpnostjo pobija in odstranja vse staro. Toda kot nalašč se prav to staro nenehoma vpleta tudi v najbolj avantgardistična hotenja, jih duši, jim skuša otopiti njihovo ost. Tako smo tudi ob prelomih priče heterogenostim, čeprav vsa nova gibanja in umetnostne struje izjavljajo, da so popolna prekinitev in zanikanje starega. Vsaj na začetkih, ko so še mladostno reformatorska, kategorično odrekajo vsako vrednost dobam pred seboj. Zmečejo s piedestalov prejšnje vzornike in si postavijo nove. Ker pa se ne dá dolgo živeti brez občutka neke globlje, trdnejše zasidranosti, si tudi nova gibanja poiščejo čez čas v zgodovini svoje predhodnike in idejne starše. Na koncu pa se umetnostni izem izživi, postane utrujen in hkrati bolj strpen, dovzeten za vplive iz drugih smeri. Zato kajpak tudi manj prebojen, manj revolucionaren. Začetek umiranja nastopi s treznjenjem, z realnim presojanjem ciljev in dosežkov. Tedaj torej, ko se neha vera v svojo edino zveličavnost. Slej ko prej se namreč tudi najbolj avantgardna hotenja zavedo, da je v njihovih delih le malo zares novega; da je dediščina premočna za posameznika ali celo skupino

in se je v času enega življenja, ene generacije ali enega obdobja le ne dá do tal uničiti, do potankosti spremeniti. Da so pravzaprav grmeli in rohneli nad slikarstvom in kiparstvom, kakršno je vkljub vsemu revolucionarnemu zaganjanju, vkljub novim idejam in ciljem ostalo še več kot tričetr v njihovem lastnem delu.

Kajpak to ne zmanjšuje pomena in cene novatorskim umetnostnim hoteljem. Čeravno so po navadi v prvih nastopih prehrupna in megalomanska bodisi zavoljo zaletave mladosti, ki resnično verjame, kar govori bodisi zaradi prebrisane propagande, ki pač računa, da je bolj pametno obljubljati več, kot boš v resnici mogel dati, če hočeš, da boš sploh razgibal občinstvo in pritegnil pozornost — so manjše ali večje umetnostne revolucije nujno potrebne in vredne našega občudovanja. Brez njih bi se razvoj umetnosti preveč polenil, okostenel in omrtvičil. Zakaj tudi če avantgardna hotenja največkrat ne morejo docela preusmeriti dokaj konstantnega teka reke človeške umetnostne tvornosti, pa jo vsaj zlagoma poganjajo in odpirajo nove rokave. Vsak, kdor gleda umetnostna dogajanja v povezani zgodovinski zaporednosti, bo vedel ceniti še tako majhen premik v spremenjeno, naprednejšo smer.

Če so morebiti razočarani nad takimi okrnjenimi spremembami fanatični revolucionarji, ki bi radi vse ali nič, pa jih ne sme krivično presojudati umetnostni kritik. Kdor pozna trdne zakonitosti umetnostnega razvoja, bo tudi vedel, da ta ne premore »smrtnih premetov« kljub navideznim edinstvenim novostim. Zato je vselej hudo sumljivo, če ne kar odkrito spekulativno pisanje kritika, ki v mladem, nastopajočem rodu vidi nekaj čisto novega, v ničemer povezanega s preteklim; ki pri tem zanika vse prejšnje in razglša novo smer za odkritje Amerike; ki misli, da se šele z njo začne pisati prava zgodovina umetnosti.

Prekipevajoče čustvo in zagnano iskanje rada polagata nestrpne parole na jezik mladim zanesenjakom, umetnostni mladini, ki si išče svojo pot. Razumemo jo in ji zlahka oproščamo. Ne bomo pa dovolili kritiku, ki iz potrebne odmaknjenosti in bolj objektivno neprizadeto gleda — ali bi vsaj moral gledati — na umetnostna dogajanja. Saj je prav kritik poklican, da stvarno presodi, kaj je res novega v novih hotenjih in kaj je tradicionalni stržen, ki so se nanj prilepili te novosti.

Prav tako pa po drugi plati ravnaajo nápak kritiki, ki omalovažujejo, se norčujejo in dosledno odklanjajo vse »novotarije«. Največkrat jih pri tem motijo »neresnost«, »igračkarije« novih eksponatov na eni strani, na drugi pa preopazen intelektualizem, znanstvenost ali mrzlo miselno sestavljanje nekakih konstrukcij, kombinacij in iznajdb, ki niso po njihovem v nobeni zvezi z resnično umetnostjo.

»Neresnost in igračkanje« sta, kot vsi vemo, zelo pogosta očitka starejših generacij mlajšim. Dostikrat sta hudo krivična, saj gre v resnici za sprostitev, za odmetavanje vkalupljenih privajenosti, ki zbujaajo vtis reda, dela, napora in prizadevne natančnosti, v resnici pa so — ker so pač paberkovanje že znane — prav tako ali še bolj poceni kot »neresne igračkarije« novatorjev. S tem ne trdim, da je treba vsako igrivo likovno domislico že razglasiti za spontano umetnino, hočem samo opozoriti, da se ne da izogniti tudi tu temeljiti analizi in si ne moremo privoščiti presoje a priori. Drugi pól pa je obsojan kot razumarski, zgolj miselna telovadba, kjer ni mesta za človeško čustvo. Torej tudi ne za umetnost, saj je ta spočeta iz obeh osnovnih človeških zmožnosti.

Dostikrat očitki drže. Toda poleg tega, kar sem že zapisal o poudarjenem »razumskem elementu« ob vseh prelomih in začetkih novih struj, moram pribiti, da niti ni odločilno, ali pri umetniški reakciji izstopa vidna čustvena komponenta, temveč šteje edino učinek umetnine na gledavca: prava umetnina mora »prizadeti« tako um kot čustvo gledajočega. Razgibati mora njegovo življajsko podstat, pa naj bo bolj ali manj čustvena ali intelektualna. Doba, ko smo šteli za umetnine le dela, ki je umetnik na njih kar moč vidno poudarjal svojo čustveno ustvarjalno angažiranost; doba vulkanskega bruhanja na platno s hipnotično zagnanimi potezami čopiča, obdelovanja marmorja malone v kreativnem transu se je z muzo inspiracije vred že davno preživela. Poglejmo samo Gauguina, kako je znal z mirno, matematično precizno roko narisati lik, nanašati barvo, ki pa imata vsaj tolikšen učinek na čustveno podstat gledavca kot najbolj zaneseno mahanje s čopičem kakega »sturmunddrangovca«! Vsako klesanje, risanje in polaganje barv je že akt »izvršitve«, torej samo končna umetniška realizacija, ki ima svoj začetek v trenutku, ko se poraja umetniška likovna ideja. In menda ne bo nihče podvomil vsaj o tem, da je začetek — zamisel prav toliko pomembna kot njen konec, njena materialna realizacija. Odločujoče je, da je umetniška zamisel otrok tako uma kot čustva; da je spočeta iz celotne umetnikove kreativne podstati. Realizacija te zamisli pa mora biti kajpa enakovredna, se pravi, uresničiti jo mora identično, pa naj to poteka razumsko mirno ali prekipevajoče čustveno. Iz neštetih primerov vemo, da kdaj mirno narisana deformacija človeškega telesa dosti bolj učinkuje na gledavca kot še tako zagnano naslikan, a likovno neizkristaliziran portret. Pogoj je le, da je pri spočetju te likovne ideje, v tem primeru deformacije, sodelovala celotna umetnikova kreativna moč, s svojo razumsko in s čustveno komponento. Kdaj seve s poudarkom na razumski obarvanosti, kdaj na čustveni, kar je odvisno od umetnikove narave. Pogoj je, da je bil, kot pravimo, umetnik iskren in ne le »razumsko prisiljen«; pa spet ne le čustveno se razdajajoč, brez potrebnih brzd uma, ki zna urejati likovne elemente tako, da po vizualni zakonitosti najmočneje vplivajo na gledavčevo podoživetje.

V zgodovini najdemo za povedano dosti potrdil. Seurat je, denimo, trdil, da se da umetnost spraviti v znanstvene formule. Imel je prav, zakaj pod »umetnostjo« je mislil »realizacijo« umetnikove ideje. Toda njegove slike bi bile predvsem barvna poslastica, če jih ne bi deformirano zamišljeni liki dvigali na raven izraznosti. Zakaj Seurat se prav gotovo ni v prvi vrsti izpovedoval z barvami, z njimi je samo objektiviziral atmosfero, vreme, razpoloženje po tedaj znanih odkritjih o fiziološkem učinkovanju barv. Z obliko pa je počenjal popolnoma drugače. Pomenila mu je najmočnejše umetniško izrazilo, zato jo je spočenjal docela individualno, enkratno, neposnemljivo. V svojih navodilih, kako se da slikati po receptu, govori zato zelo učiteljsko o barvah in njihovih mešanicah, za obliko pa meni, naj si jo zamisli in ustvari vsak po svoje.

Tudi Mondrianove »barvne šahovnice« niso zgolj razumsko reševanje nekega novega spoznanja o prostorskem parceliranju in nujni odvisnosti čistih barv ter nevtralnih medprostorov, marveč so občutena ploskovna razgrnitev kvantitativnih in kvalitativnih barvnih površin, ki naj prevzamejo gledavca ne le z učinkom oblik — saj so te največkrat poenostavljene v pravokotnike — ampak predvsem z mrzlo toplimi ter z večjimi in manjšimi polji, pretehtanimi z občutkom, torej ne zgolj razumsko, brez vsakega sodelovanja čustvenosti. Tudi Vasarely ne ustvarja le znanstveno prostorski trompe — l'oeil s svojimi

tonsko stopnjevanimi krogi in kvadrati, saj zna z njimi vzburkati gledavčevo notranjost. Drži tudi, da je to »presenečenje« in »pretresenje« posledica fizioloških zakonov naše doživljajske odzivnosti, kar pa ni nobena novost.

Če pobrskamo malo globlje, bomo odkrili, da je bilo tako na koncu koncev tudi v vseh prej uporabljenih slogovnih govoricah. Treba nam je seve odmisлити oblikovno pomenskost tradicionalnega izražanja. Ta je prav gotovo drugotna, čeprav jo še danes zavoljo privajenosti nanjo doživljamo kot poglavitno. Za primer: telo je lepo, ker je v pravih sorazmerjih; ker se v ustreznih kontrastih pojavljajo krivine in ravnine; ker drže med seboj ravnotežje ostri in topi ogli; ker si večje in manjše gmote sledijo v ugodnem zaporedju; ker so uravnovešeni nošeni in noseči elementi itd. Navaditi se gledati predmete predvsem kot optični pojav, ocenjevati njihove estetske vrednosti glede usklajenosti, reda in drugih likovnih prvin je kajpa po toliko tisočletjih gledanja, ki je méřilo predvsem uporabnost, pomen in predmetnost vsega, gotovo ni lahka spreobrnitev. Tudi na tako novo gibanje je potrebno dolgo privajanje, zakaj kot vsiljiv spomin se nam nenehoma vriva prejšnje, še zdavnaj ne premagano.

* * *

Kako drugače začnemo gledati stare mojstre, če se potopimo v njihovo likovno igro. Mislim, če potem, ko smo se že naučili v nekaj obiskih njihove izpovedne govorice, posvetimo svojo pozornost temu, kako so dosegli umetniško izražanje v sliki. Nikoli si ne bi mislil, da je delal Corregio takó pastelom podobna olja. Njegova igra čopiča je bila ponekod črtno ostrá, kot bi bil slikal s suhimi barvami, a drugod spet zlizana, zabrisana, nekako prašno prosojna. Prav tako mi prej ni šlo do zavesti, da je v Mantegni toliko fantastike. Vedno sem ga štel za togo objektivnega slikarja, ki so mu bile perspektivične zmanjšave najzgodnejši cilj. Njegovo risanje garderobe nas rado zapelje, da pozabimo na izredno bogato domišljjsko plat njegovega ustvarjalnega genija. V vsaki sliki lahko ugotavljamo neponovljivo igro, ki uživa v prepletanju trdnih odkritij védnosti z domišljjskim razdajanjem.

Prav to je najbolj značilna dvojnost vsake umetnosti, čeravno dostikrat bolj skrita kot pri tem mojstru renesanse: kaj — je odkritje in znanost, kako — pa želja po igrivosti, dodajanju, variiranju. Iz skalnih pečin Mantegna čara prave strukturne fantazije, ki prevzemajo naše oči; iz teles in draperije pa trdne lupine, ki zaposle naš objektivnosti željni um. Tudi nisem vedel, da je Mantegna tak občudovavec samostojnih izločenih obrisov. Romantični prizor nekakšnega viadukta na primer mu je prišel prav, da je jasno likovno opredelil prostor. Skupino bogov v oblaku je sklenil v trdno komponiran krog, ki pomeni pravzaprav vrh trikotniškega živžava na tleh. Že omenjene skalne fantazije so tudi tu prava razcevelost domiselne igrivosti. Podobne so rožastim skladom bogatih kristalov ali najbolj neverjetnim oblikam kapnikov sredi njegovega »Parnasa«.

Kajpak spada vse to slikarstvo — za primer vzemimo zraven še Peruginov Boj med ljubeznijo in čistostjo — tisti zvrsti, ki slika svoje védnosti o predmetih, ne pa morebiti njihov videz v svetlobi in ozračju. Tudi se ne trudi poudarjati svoje doživetje s čustvenim deformiranjem teh predmetov. Predmetnost je torej vselej absolutna, ne pa relativna v menjajoči se atmosferski razsvetljavi ali spremenljivem doživljajskem razpoloženju. Je tudi brez kakršnih-

koli iluzionističnih povezav med seboj. Figure so izolirane, brez zraka, ali bolje, plavajoče v zraku, ki ga ne znajo dihati. Vsaka zase je svoj absolutni svet, in si ne išče stika s sosedi.

Vsekakor pa je ta slika nazorno opozorilo slikarjem, kako mimogrede mogočna narava izniči figuro. Kljub temu da se mi zdi Perugino prav v takih figuricah dosti bolj samosvoj in iskren kot tam, kjer hoče biti slikar velikih monumentalnih figur, se vse te človeške razmere spremene v opazne detajle vseobvladajoče narave. Tisto, kar me je najbolj presenetilo in pritegnilo k temu slikarju, je ta neuporna, mirna vdanost v prevlado prvobitnih sil. Mantegna se jim upira na vse kriplje, skuša se uveljaviti zoper nje, jih celo posiliti s svojimi »objektivnimi«¹ poškrabljenimi oblikami zmodeliranih teles, hiš, dreves, ki jih občutiš kot razumski tujek sredi gričev, planot, polj in ladij oblakov na nebu. Perugino pa se jim predaja omamljeno, kakor bi po žensko užival v popuščanju in podrejanju. In vendar zna prav v tem pannaturizmu pričarati iluzijo zemeljskega raja, ki za njim tožijo vsi rodovi, kolikor jih pomni človeška zgodovina. Mantegna je borec, toda borec z željami osvajavca, ne le borca za svobodo in enakopravnost človeškega sredi stihije; zahteva zase večji kos od občega; čuti se izbranec sredi množine in sredi danosti, ki pogojujejo možnost njegovega bivanja; ki ga hkrati telesno ograjujejo, mu v času in prostoru določajo natančno pot, in ga vežejo z zakoni te vsiljene simbioze. Navidezna rešitev pa, ki vre iz Peruginovih prikazov »zlate dobe«² človeštva, je v resnici skrajno defetistična: ali naj bi bila res prava sreča — še več: edino mogoča pot do sreče — v neuporniškem poklekanju pred danostmi? V ponižnem priznavanju, da smo nič in pepel tega nič? Je to Camusova filozofija absurdnega človeškega bitja brez vsake želje, da bi se uprlo? Toda tisto človeško v nas, tisto, kar nas loči od živali, se temu prostovoljnemu pokoravanju upira. V človekovem bistvu je luciferstvo in prometejstvo in favstovstvo ali kakor koli se je že imenovalo v zgodovini. Nepričakovano se ti iz Peruginove slike izvije misel, da prav ta neupornost sili ljudi v sebično samozadostnost, saj skupnega interesa ni, ki bi jih združeval v občestvo. Sele upornost, ki rodi skupni boj s skupnim ciljem, s skupnim strahom in usodo, je zmožna pretopiti heterogene posameznike v spojino »mase«. Edino upor, ne pa blaženost, ki se prepušča danostim, more ustvarjati aktivne človeške skupnosti. Raj je bil mogoč v ednini, a je pri priči propadel v dvojini. In vendar ne moremo ne Adamu ne Evi pripisati osebnosti, dokler se nista skup lotila dejanja, ki je bilo uperjeno dlje kot v vsakdanje rajsko hranjenje, ljubljenje in nesmrtno bivanje. Osebnost se rodi v upor, pa naj nosi ta lice napadalnosti ali obrambe. Nikoli pa ne v klečeplaznem priznavanju razmer, ki smo jim podložni. Ne v totalni podreditvi, a tudi ne v kompromisu, ki ostaja bojazljivo na polovici.

Pri tem se nam mimogrede zariše vzporednica z umetnostjo. Ali ni tudi njen poglavitni del uperjen proti obstoječemu, videnemu, objektivno zasnovanemu, živetemu? Tudi slikar, ki se zadovoljuje z danostjo — bodisi optično, snovno ali oblikovno bodisi z vsebinsko pripovedno in anekdotalno — je pravzaprav samo taka blažena figurica, ki bolj trepeta v zraku kot hodi po svetu. Denimo, da užije osebno srečo, a njegova umetnost gotovo ne bo lepilo, ki bi bilo zmožno združiti najrazličnejša hotenja v množičnost struje. Lahko bo, zadovoljen uživavec pasivnega miru pridnih ovčic, plaval bo v umetniškem povprečju in samovšečnosti brez izrazitih padcev in vzponov.

Zanimivo je, da so za današnje oko, preobjudeno impresionističnih mavric in razčlemb, izredno mikavni takó imenovani »lokalni toni«, ki so bili osnovno načelo prejšnjega tradicionalnega slikarstva. Še posebno učinkoviti so ti toni, če niso modelirani v smislu chiaro-scuro, marveč položeni ploskovito, takšne najdemo pri mnogih delih še na prehodu iz gotike v renesanso. Toda tudi pozneje, čeprav že z modelacijo, so našemu današnjemu gledanju sila privlačni. Mojster takih čudežev enovitih lokalno tipično obarvanih površin, ki kdaj prerastejo celo v pomensko obarvanost predmeta in skušajo nakazati njegovo snovnost, je Leonardov učenec Boltraffio.

Neko nerazložljivo nagnjenje čutim do tega malo znanega slikarja. Pravzaprav vem o njem le — in še to ne zagotovo, bržčas iz katerega romana — da se je v obupu obesil. Poznam malo njegovih risb in slik Madon — pa se mi vendar zdi, da bi ga prepoznal med sto slavnějšími. Tudi naprej priklonjena glava Devica — zelo podobna eni od Leonardovih ženskih glav — me je na mah prevzela in prepričala. Nehote pomislim, ali mu nisem zavoljo bogzna kakšnih čustvenih in razpoloženskih vezi preblag sodnik. Da ga bržčas precenjujem na škodo slavnějšíh imen in bolj ambicioznih del. Toda morebiti je zame poleg podobno uglašene odzivnosti poglavitni mik njegovega slikarstva prav v pretanjenostmi zadetem »lokalnem tonu«. Ta ga v mojih očeh ločuje od mnogih drugih slikarjev in mi pomaga, da ga ne zamenjam s podobnimi. Zgodilo se mi je, da sem kdaj zamešal Lippija z zgodnjim Boticellijem ali celo Botticinijem — toda Devica družine Casio skromnega Boltraffia mi je vselej zašepetala ime svojega avtorja.

Ko malo naprej gledam še bolj izrazitega žonglerja s pretanjenostmi lokalne barve, se zavem, da niso bili miki te vrste tisto, kar me je prevzelo pri Boltraffiu. Zakaj malo znani Borgognone neverjetno domiselno meša in kombinira toplobarvna ogrinjala — kdaj bogato vezena kdaj gladka — z mrzlo sivim inkarnatom rok, obrazov in teles. Toda začuda me le preseneti, nikakor pa ne pretrese, kakor mladi Giovanni. In čeprav je Borgognone nedvomno tudi v silhuetah figur vsaj toliko pretanjen in domiselen kot Boltraffio! Povrhu vsega, kar moremo zaznati in razčleniti z umom, je torej v umetnini še nekaj več. Prav ta »nekaj« eno likovno delo oplemeniti v resnično umetniško izpoved, drugim pa te milosti ne nakloni. Torej je v učinku umetnine na gledavca nekaj nedoločljivega, irealnega; takega, kar moremo spoznati le v njegovih posledicah, ne pa tudi razvozlati, odkod mu rastejo korenine.

* * *

Giovanni Bellini velja v prvi vrsti za mojstra barve, kakor večji del slikarjev beneške šole. Toda bolj ko natančno razčlenjujemo njegove razsežne kompozicije, bolj začudeno ugotavljamo, da črpa moči predvsem iz redko domiselne, šablonam renesanse uhajajoče kompozicije. Človek strmi, kako pogumno si je mojster drznil razsekavati motiv, ki si ga je bil izbral za slikanje. To so pravi izrezi iz narave. Močno so podobni dosti poznejšim impresionističnim fotografskim izsekom. Ne boje se, denimo, prerezati hiše, drevesa ali figure ter le polovico potegniti v okvir slike. Kompozicije take vrste so vselej napoved močnejših naturalističnih hotenj. In res, čeravno pri Belliniju še ne moremo govoriti o

naturalističnih obrisih in snovnih barvah, pa zlahka priznamo, da se je slikar, kar zadeva svetlobo atmosfere, precej oddaljil od tedaj uradne »hermetično negibne huči« kakega Mantegna in Perugina. Taka luč pa je bila — s *chiaroscuro* ali brez nje — poglavitna želja zgodnje in visoke renesanse.

* * *

Kako drugače kot z željo po igrivosti naj krstimo množico grških zrcal z reliefi, vso to drobno plastiko, kipce, luči, čudne konjičke, še najbolj podobne našim morskim? Ali dolgi niz kipcev iz dobe dražljivega spajanja egiptsko-grško-rimske umetnosti: Afrodite — Izide s čudnimi nastavki. Človeški um ni dal miru, nenehoma je pridajal, vrtal, odvezal, spreminjal. Igra vseh možnosti, tudi takih, ki v resnici niso mogoče in jih je treba gledati kot golo veselje do igranja. Da, tudi tako se dá približati definiciji: umetnost je ustvarjalna igra, porojena iz naše globoke želje po izražanju, spreminjanju, usklajanju, urejanju, presenečanju, ne da bi ob tem jemala v misli uporabno plat tega početja. Toda to naše umetniško igranje moramo ograditi še ožje. Tudi šah je igra, a ta teži k dosledni matematični izrabi možnosti. Umetnost pa je nasprotno igra, ki ne upošteva tovrstne možnosti, če hkrati ne godijo tudi našim čustvenim vzgibom. Zato je kajpa v svoji končni stopnji zanikanje vsakdanje logike, ki venomer upira oči samo v finalni izdelek, v končni uporabni cilj.

Tudi Silene, Pane in Nimfe je izumila človekova želja po igranju. Ustvariti je želela nove pojme, nova bitja, ki bodo zapolnila neizkoriščene možnosti v galeriji človeških predstav. Ogrlice, prstani, diademi, igle, zapestnice — kakšno radoživo iskrenje prirojene igrivosti, naše neustavljive ihte, da bi do zadnjih kombinacij izrabili možnosti predstavljanja! Prav zato se nam kaže kot neumetniška težnja današnjega hotenja zreducirati vse uporabne stvaritve — torej tudi arhitekturno — zgolj na funkcionalnost. Prav je, da damo predmetom, namenjenim uporabi, čim večjo uporabno oblikovno vrednost. To je gotovo poglavitna naloga išočega in snujočega duha — toda odvzeti jim odblek naših izrazno domišljijских zmoglosti, osiromašiti jih za potencialne igrivosti, ki tiče v njih — in kajpak ne zmanjšujejo njihove funkcionalnosti! — se zdi nedopustno. Treba je enakovredno uporabiti oba naša ustvarjalna dejavnika: naj se žene um za najbolj domiselno in uporabno obliko, toda to naj potlej naša domišljija obogati z igrivostjo, ki bo zmožna načeti našo čustvenost. Tega manjka dokajšnjemu delu sodobne arhitekture, ki se ni znala dvigniti nad zgolj oblikovno funkcionalno reševanje lupine. Če ni mogla v tako mrzlo preračunano shemo vlititi niti za ščep domišljijского zaljšanja in igranja na vzgibe našega čustvenega doživetja, potem je učinek zgolj brezdušno ustvarjanje lupin, ki so šele skelet tega, kar bi smeli po pravici imenovati človeški prostor. Zakaj ko rečemo človeški pa ga oblikujemo le za človekove potrebe bivanja, kuhanja, spanja in sestajanja, pozabljamo na konstantno komuniciranje tega prostora — kajpa tudi lupine, ki ga odreja — s stanovavcem. Pravzaprav je edino ta konstantno potrebna in pričujoča v vseh prej omenjenih. Človek se ne more odreči nenehnemu optičnemu dialogu s prostorom, ki ga živi. Kadar oblikovavec misli le na dnevno razsekljane človeške potrebe bivanja,

pa pri tem pozabi na to stalno pričujočnost človeka v prostoru, zato na osnovne pogoje ne le za domiselno uporabnost, marveč tudi za dobro estetsko počutje v kakem prostoru, bo ustvaril prav gotovo nekakšno abstraktno, le parcialne človekove potrebe zadovoljavajočo arhitekturo.

* * *

Presenečen obstojiš, ko vidiš, denimo, pri Cimabueju, da je slikal roke v podobnih deformacijah kot poznejši ekspresionisti. Obrazi Marije in angelov so modelirani podobno, kot se spominjam svetnikov iz Sopočanov: iz okraštega inkarnata prehajajo v rdečkasto osvetljena lica, od teh pa naprej v zeleno zemeljsko senco, ki se proti lasem poglobi v zeleno umbro in si v laseh privošči celo črnino. Podobno deformatorsko igrivost zasledimo tudi pri Crivellijevem Sv. Jakobu romarju z donatorjema. Prsti na nogah so pravi kres oblikovalne domišljije. Z užitkom se je spuščal v stilizacije in predružačevanje, delal iz prstnih členkov nekakšne skoblane primerke fantazijskih igrač.

In prav ta slika nam zbudi vprašanje, koliko se sme spuščati igrivost v miselno preoblikovanje, da ne postane zgolj šablona ali suho razumarstvo. Ali drugače: do katere stopnje je igriva deformacija še izpovedna in ne le zgolj kombinatorika možnosti, ki se odpirajo našemu iščočemu umu? In po drugi strani: kakšna je zveza med ilustrativno vsebinsko igrivostjo pa med njeno formalno zunanjo podobo? Zakaj ko gledam Crivellijevo iskrečo se igrivost telesnih oblik, se mi zdi, da zahaja v ilustrativnost. Liki deformiranih delov telesa več ne izpovedujejo, temveč pripovedujejo. In to vkljub izredno bogati igrivosti. Ali ni torej igrivost le povrhnja plast samega umetniškega dela, ki je zmožna le okraševati izpovednost, ne pa ji odvzeti ali pridati kaj bistvenega? In če ji ni zmožna odškrniti nič bistvenega, potem niti sama ne more biti del bistvu enakovrednega. Na to še ne bi mogel odgovoriti. Treba bo še več iskati, ogledovati, razmišljati, preden bo mogoče zapisati kolikor toliko trden odgovor.

* * *

Razlika med Giotto in Fra Angelicom: Giotto je igriv in domisel in le v razporejanju mas in barvnih ploskev, a se poredkoma igra s silhueto ali uživa nad risbo samo. Fra Angelico pa je prav po žensko zagledan v kapricioznosti obrisa. Celó barvo — pa naj tudi po otroško uživa v tej primarni omami očesa! — podreja in prilagaja izključno silueti. Čeravno pridajamo temu načinu podcenjevalno ime koloriranja risbe, ne smemo prezreti globljega počela te vrste slikarstva. Risbo moreš kolorirati v vsakem primeru, tudi če ne tiči v njej — kot pri Angelicu — poudarjena igrivost umetnika. Pri takem, nekoliko primitivističnem doživljanju narave, pa je malone paradokсно, da je vprav primarno doživetje očesa podrejeno in drugotno: namesto barve je na prvo mesto postavljena silhueta.

Vnovič ugotavljamo, da slikarska umetnost ni vselej suplementarno odzivanje danostim; da tudi ni zmerom premo sorazmerna s človekovimi vtisi, marveč je dostikrat komplementaren odziv na te vzgibe. Je torej hkrati oboje, je doslednost doživljanja, pogojenega s človekovimi zmožnostmi, a tudi boj proti njemu za predragocen vrstni red. Je hrepenenje, da bi ujeli tisto, kar

nam najkasneje ali najmanj lovijo naša čutila; česar nam zato najbolj primanjkuje. Potrdilo za take disonance najdemo v pogostih kontradiktornostih med umetnikom človekom in umetnikom ustvarjavecem. Nema lokrat so najbolj grobi ljudje najbolj občutljivi liriki. In najbolj intelektualni ljudje v svojem umetniškem delu dostikrat najiskreneje teže k primitivnosti. To je bržčas zato, ker umetnost ne raste le iz človekovih dejanskih zmožnosti in danosti, temveč mnogo bolj iz želja in prizadevanj, ki se v njih porajajo, pa so zato nemalokrat v popolnem nasprotju s tem, kar ustvarjavec v resnici »premore«. Le tako je razložljivo in opravičljivo, če kdo, po svoji človeški podstati primitivec, ustvarja izrazito intelektualna dela. In obratno. Tu je morebiti tudi vzrok za površno in napačno presojanje »otroške naivnosti« v slikarstvu našega Stupice.

* * *

Obstal sem pred Signorellijevim Rojstvom Janeza Krstnika. Čeprav je morebiti bolj nerodno slikano kot mnoga rutinirana dela zgodnje renesanse, je vendar niti ta obrtniška podrejenost ne more potisniti na rep umetniške izraznosti. Nasprotno, med toliko shematičnimi stvaritvami renesanse učinkuje Signorelli na današnjega bolj občutljivega gledavca močneje kot drugi. Zakaj povprečje se je zaljubilo v »kánonsko« vsečnost, in od renesanse naprej je težilo k idealnemu povprečnemu tipu skladnih človeških oblik. Povprečje še danes kljub vsem spodrskom in žalostnim izkušnjam noče priznati, da človek, žal, ni skladna celota; da tudi ne bo nikoli več deležen »aetatis aureae«, ko bi postal njegov odnos do sveta identičen in uravnovešen; da bo bržčas bolj in bolj v sebi razklan in še bliže absurdu. Toda vzrok tega nerazumevanja ni le v opoziciji svet contra človek — saj ta danes ne pomeni več — kot nekdaj — boja za obstanek, marveč pehanje za temeljnim sporazumevanjem delčka s celoto. In prav tu najhuje grešimo. Svet doživljamo mi, njegov del, le po koščkih. Svet za človeka, žal, ni zares spoznaven, ker se ne moremo nikoli povzpeti na tako točko prostora in časa, da bi ga mogli zaobjeti s pogledom. Motijo se tisti, ki menijo, da smo s sputniki objeli večjo celotnost. Prej je naš pogled začenjal od zemlje in se zgubljal v neskončnost, zdaj pa z dviganjem v brezbrežnost dobivamo še bolj moreč občutek, da smo le labilna točka sredi neskončnosti na vse strani. Še bolj usodno izgubljeni, še bolj usodno časteči spačeno perspektivo, pa naj bo tudi nova, drugačna, kot je bila renesančna. Vsaka je in bo dogovorjen kompromis ob spoznanju, da nismo zmožni spoznati celote. Mislim celo resnico o nas in o svetu; ali bolje o svetovih.

Za tem tiče vzroki različnosti med našimi in nekdanjimi umetninami. Kajpak se nam upira priznanje, da nismo danes prav nič bolj sposobni dojeti celoto sveta kot takrat na začetku renesanse, ko so komaj začeli rušiti vero v gotsko irealnost; ko so zamenjali božanstvo s človekom. Ne da se tako zlahka odreči veličju, ki smo si ga domislili. Takratni umetnik se je zavedal svoje majhnosti, toda lahko jo je precenil, ker jo je gledal kot del spodbujajoče, tolažeče celotnosti v božanstvu. Ne Mars ne Luna nas danes ne moreta potolažiti, zakaj tudi če ju osvojimo, ne bomo nič bolj sposobni spoznanja o celosti vsega, temveč se bomo še naprej izgubljali v čedalje številnejših drobcih. Naša pamet ne razsvetli več kot prostorček, kamor prej ali slej séde. Spoznanje, ki

bi mu brez laži smeli reči objektivna resnica, pa bi moralo vsebovati celost. Ker ni trdne točke, so iste stvari za vsakogar drugačne. Jezimo se, ko kdo citira stavek, iztrgan iz konteksta, a sami na stavčiče razglašamo za edino zveličavne sisteme in teorije, vredne življenj, naporov in prelivanja krvi.

* * *

Pravzaprav ne uganem, od kod izvira čisto posebno spoštovanje, ki ga je v vseh dobah uživala rdeča barva. Da je bila modrina posebna čast in privilegij faraonov na egipčanskih uprizoritvah, se da razložiti s trajnostjo pigmenta, kobaltovega oksida, ki je bil povrhu še zelo redek pa drag kot suho zlato. Zato ga je tudi Bizanc naklonil le najmenitnejšim nebeščanom, najrajši Bogorodičnemu plašču. Toda rdeče barve ni manjkalo, od množice oksidnih zemeljskih pa do prvih kemičnih. In še različnih bročev, organskih karminastin barvil, ki jih je poznala že renesansa. Toda ne preseneča le pogosta uporaba teh barvil — ta se lahko opraviči s številno izbiro — marveč poseben postopek, kako je rdečine uporabljal umetnik vse do začetkov baroka. Predvsem rdečih površin še dolgo potem, ko je že zmagalo chiaro-scuralno slikarstvo, mojstri kazno niso potapljali v temnečo senco, marveč so se zadovoljevali z rahleje modelirano ploskvijo. Takó rdečina vselej ostaja ali ostro omejen rdeč lik ali pa se mu sosedne barve toliko približajo v tonu in toplotni vrednosti, da se rdečina manj ostro zlije z njimi. Skoraj nikjer pa ne zasledimo modeliranja cinobrasto rdeče barve, tudi tam ne, kjer je slikar površine drugih barv obdelal z napeto modelacijo. Dvomim, da bi bili še tedaj slikarji s fiziološkimi izkušnjami določili rdečo barvo kot najbolj možno žarenje in zatoorej samo sebi zadostno, nepotrebno kakršne koli stopničavosti proti višku ali nizku. To so bila šele spoznanja fovistov. Dvomimo, da bi že tedaj edino pri cinobradi barvi najbolj fovistično začutili valerski učinek ploskve v čisti barvi. Če tega pri drugih barvah ne opazimo, bi slikarjem težko pripisali le v tej barvi tolikšno naprednost in jasnovidnost. Prej bo držalo, da so bile tudi rdeče površine enako ali vsaj podobno modelirane kot druge, da pa je kemični proces v stoletjih storil svoje in je cinobrasta rdečina požrla vse druge barvne primesi, ki so ustvarjale modelacijo. Na to rešitev bi kazala tudi Albertinellijeva kompozicija, kjer nam ponuja nenavadno plastično zmodelirana rdeča oblačila protaфонistov. In to v času, ko gledamo nekatere njegove vrstnike še čisto rdeče ploskovne. Razlaga tiči nemara v tem, da je Albertinellijeva rdečina bročasta in ne cinobrasta. Broč pa prav gotovo ni bil nikoli agresivna barva, ki bi razžirala druge. Iz tega bi sklepali, da sta razen v dobi, ko se je rojevala renesansa, ki jo predstavljajo natanke risarske silhuete, že prejšnja gotika, a tudi poznejša renesansa poznali dosledno modelacijo barvnih površin. Tudi naše gotske freske, izvzemši kajpa tiste najstarejše »risarskega sloga«, poznajo modelacijo vseh površin, tudi rdečih. Če se na naših freskah večkrat pokažeta zelena in kobaltno modra barva kot ploskovno nemodelirani — in to je pri zidnem slikarstvu skoraj vedno posledica kemičnega »požretja« manj obstojnih barv v njunih mešanicah! — nas analogija spodbuja k zapisani razlagi tega čudnega pojava na mnogih gotskih in renesančnih slikah.

Toda razmišljanja o rdeči barvi še noče biti konec, le da sili s tehnološkega polja na likovno. Predvsem vidimo, da je vsa doba baroka živela v stalnem boju s to dominantno, nasilno barvo. Že rdeči bolus temelji so bili imperativna

podlaga, ki je brez vseh ovinkov dopovedovala slikarju, kaj naj bi bila na koncu koncev osnovna intonacija. In kakšna tudi skozi inkarnat sevajoča svetloba. Kako dolgo se je obdržala ta diktatura rdeče barve, se zavemo šele, če sledimo stopničasti rasti slikarstva. Res pravijo za Tiziana, da je poznal sive, rahlo oglene temelje, toda za Tintoretta, Rembrandta, za Caravaggia, za Rubensa, Zurbarana in Piazzetta bi skoraj prisegli, da so jim bili najljubši rdeči. In kajpak prav tako za množico holandskih, nemških in italijanskih mojstrov pozne renesanse, baroka ter settecenta. Toda še ko se povzpnejo v dobo rokoka, empira in romantike, nam bo rdečina nasilno vrtala po očeh. Rokokoju pomeni rdečina lascivnost wateaujevskih, prudhommovskih in fragonardovskih ženskih teles, empiru resno meščansko samozadovoljstvo zalitih bourgeois gentil-hommes in femmes savantes, ki se malo pozneje vnemajo za romantične otoke na novo odkritih dežel, Afrike, Bizanca in Orienta. Kakor so se nekdaj šli pikantne igre pastiric in nimf v temnih kotičkih rokokojskih parkov. Da, pravo presenečenje je, kako je znal Delacroix izkoristiti rdečo barvo za vtis neke radožive mesenosti pri Sardanopalovi smrti. Rdeča barva prevladuje v sencah, ki so še vedno tonske, torej predvsem temnejše kot svetloba. Rdeča barva žari iz odsefov baržunastih tkanin, svilenih gub in gubic. Vzlic Rembrandtovi varčnosti pri odmerjanju barvnih vrednosti v njegovih tonskih kompozicijah je rdeča barva znorila starega mojstra: nenadoma zagledaš na licu njegovega avtoportreta skoraj čistobarvno rdečo pego; ali nasilno rdečino na draperiji kopajoče se žene. Niti omeniti ni treba posebej vsem znanih Zurbaranovih meniških rdečih kut, ki gledavca spravljajo v ekstazo. In da ne govorimo o vseh prepričljivih »lokalnih« rdečih tonih na prehodu gotike in na pragu renesanse. Ne, prava barvitost se zagotovo ni začela šele s široko barvno skalo v impresionizmu, čeravno je šele ta do kraja izrabil brezmejno lestvico atmosferskih barvnih fenomenov.

Mimogrede zadenemo ob vprašanje, v čem je torej pravi kolorizem. Prav gotovo bi bilo prezgodaj govoriti o pretanjenem koloristu, če le pokaže slikar malo več domiselnosti za barvne mešanice. Ta »mešalna domišljija« je zelo koristna resnični barvni občutljivosti, a sama ne pomeni dosti. Zakaj pri pravem kolorizmu ne gre za število čudovito zmešanih barv, tudi ne za nenavadnost te ali one, marveč za pretanjeno usklajanje, harmonično stopnjevanje ali simfonično kontraponiranje, ki pelje do največjega barvnega učinka. Pravzaprav gre za brzdan uporabo barvnih izrazil, ki naj gledavca pripravijo, da zlagoma vnika, se pogloblja v govorico umetnika. V bistvu je — cilj kot pri vsaki zares popolni kreaciji — doseči preprosto, toda enotno ozračje, ki gledavca prevzame, ga osvoji, ne da bi vedel kdaj in kako. O velikih koloristih pravimo, da so se bolj kot drugi slikarji znali izraziti z barvo. S tem kajpa ne trdimo, da so njihova platna v celoti bolj izpovedna kot platna »nekoloristov«, marveč le, da so večjo težo svoje govorice položili v barve.

Takoj, že na daleč bomo lahko iz vrste platen izbrskali tista, ki so delo pretanjenih koloristov. Izdajala jih ne bo le bolj bogata ali še rajši bolj skladna barvna skala, temveč tudi popolnoma drugačno obravnavanje oblik. Vsakemu pravemu koloristu je obris slikanega predmeta pomemben le kot barvna površinska razsežnost. Manj kot »grafični slikarji« bo užival ob razgibani črti silhuete, marveč jo bo skušal čim bolj poenostaviti, jo spremeniti v sicer izrazit, vendar ne preveč kompliciran lik. Zakaj barva ne učinkuje na naše oči v razcefranih poganjkih kaj vem katere grafično uživaške silhuete, temveč predvsem

kot ploskev. Učinkuje s svojo kvaliteto — sèm štejemo barvno vrednost na mrzlo-topli lestvici, ustrezen ton in intenzivnost — ter s svojo kvantiteto — v to štejemo površinsko razsežnost barve, torej ali jo je več ali manj, (Matisse dobro pravi: več iste modre barve je močnejša modrina!) Ta poenostavljajoča oblikovna težnja v kolorizmu močno spreminja slikarjev pogled na obrisno dražljajnost slikanih predmetov. In prav pri Tizianu, nedvomno največjemu koloristu renesanse, lahko po korakih zasledujemo to razvojno poenostavljanje obrisa. Začudeno ugotavljamo, da si tu polnoplastično kiparstvo in slikarstvo podajata roki: tudi zares občutljiv kipar teži k poenostavitvi obrisne arabeske in išče vrednot v pretanjenosti proporcioniranih telesnih masah. In še več, ko gledamo Tiziana in Giorgiona, se zavemo, da nas pri njih ne prevzame zgolj barvni dražljaj, marveč barvno plastična iluzija, ki jo ustvarjata. Oba namreč gradita z barvo nekake prostorsko monumentalne silhuete, ki so se rešile nepotrebnih členitev obrisa in se ponujajo našemu očesu kot prvinske, zapomnljive oblike. Ko primerjamo s Tizianom P. Veroneseja, ne moremo razumeti, kdo je temu posadil na glavo krono kolorista. Zanj bi prej veljalo, da je zelo domiselni »mešavec barv« in gurman barvnih mavric. Ne bi pa mogli pritrditi, da se v prvi vrsti izraža z barvo, saj je preveč zaljubljen v razčlenjeno, risarsko izrazno silhueto. Če bi bil v resnici kolorist, ne bi kopičil barv zavoljo lepote vsake posebej, marveč bi izbral take, da bi druga drugi pomagala do veljave. In prav tega Veronese ne premore. Njegova Svatba v Kani je paša za oči, z množtvom sijajnih detajlov in risarsko rutiniranih postav. Ne doživiš pa prostora ne telesnosti oseb zavoljo žarenja barv, temveč zavoljo linearnih pomagal, perspektive, plastičnega risanja in senčenja. Podobno je z Veronesejevim »Križanjem«, ki spominja na pisano ilustrativnost. In vendar je vsak detajl naslikan barvno dovršeno, celo snovno prepričljivo.

Ko bolj natanko razčlenjujemo to usodno razliko med obema mojstroma, ugotovimo, da je pri Tizianu barva nosilka svetlobe. Vse: prostor, telesnost in snovnost, doseže slikar s transponiranjem svetlobe v barvo. Ustvarjanje enotne svetlobe na vsakem koščku platna je edina razlaga, od kod prepričljivosti Tizianovih platen. Vsaka barva se mu zlija v svetlobno enotnost, medtem ko pri Veronesu živi in kriči sama, brez odziva, brez zaveznitva. Vendar moramo zapisati, da se je tudi Veronese kdaj približal vzvišenemu kolorističnemu idealu. Predvsem velja, da so njegovi portreti svetlobno dosti enotnejši kot kompozicije, a tudi Nošenje križa kaže, da je kdaj znal doseči tisti nerazložljivi mik prave barvitosti, ki jo občudujemo pri Tizianu, Giorgionu in — čeprav malo drugače — pri Tintoretu.

Poglejmo sedaj, katere poti more ubirati slikar pri iskanju enovite barvne svetlobe. Predvsem se mu ponujata naslednji: 1. ali skuša barvam pripomoči do veljave s tonskim stopnjevanjem, rečemo tudi z modeliranjem, se pravi s približevanjem skrajni možni svetlobi ali temi; torej z uporabo tako imenovanega *chiaro-scuro*, ki se je od Leonarda, Caravaggia in Nizozemcev prebil do romantike in celo v realizem evropskih akademij. V tem primeru govorimo o harmonični barvni lestvici; 2. lahko pa se odloči za simfonično barvno kompozicijo, ko postavlja v občutljivo ravnotežje med seboj kontrastne, celo komplementarno nasprotne barve in dosega z nekakimi likovnimi kontraposti poudarjeno skupno učinkovanje.

Tizian in Giorgione nista izrazita predstavnika ne prve ne druge smeri, zakaj v njunih delih največkrat zasledimo elemente obeh. Res ostajata pri obde-

lavi slikanih predmetov dosledno harmonična, toda pri gradnji slike ljubita kontrastnost: nasproti toplemu obrazu postavi mrzlo ogrinjalo; nasproti modremu nebu rožnato človeško meso itd. Pri vsem pa znata vseskozi držati sliko v enoviti svetlobi, kar je bržčas pglavitni vzrok, da so se zlasti za starega mojstra toliko navduševali impresionisti.

Ker sem že omenil dve možnosti barvnih kompozicij, naj zapišem še tretjo, ki pa jo je dosledno ustoličil še Cézanne. Gre za nekakšno vzporednost z modeliranjem, samo tokrat na barvnem področju; torej za stopnjevanje mrzlo toplih vrednosti barve, imenovano modulacijo. Cézanne je dosegal prostor in plastično iluzijo s stopničastim napenjanjem površin med najbolj mrzlimi in najbolj toplimi barvami. In kakor je modelacija dosegla vtis reliefa zavoljo fiziološke zakonitosti našega gledanja, ki mu svetloba sili bliže, tema se pa oddaljuje, tako je tudi modulacija izrabila analogno zakonitost: tople barve se nam zde bliže kot mrzle. Seve pa moremo pri Cézannu zaslediti kombinacije med temi tremi načini, kakor je pač zahteval končni izpovedni cilj, ki ga je hotel doseči.

Povedano bi rad razložil še na dveh primerih. Prav ponuja se nam primerjava Tizianove Alegorije in Correggiove Zaroke sv. Katarine. Kompoziciji sta v marsičem podobni, a celotni učinek na gledavca je popolnoma drugačen. Tizianova je prežeta z mehko svetlobo, v polmračno barvitost, bržčas posledico ateljejskega dela, ki je ljubilo »poljasnost« in se je izogibalo žarkega dneva. Detajli se mirno raztapljajo v tej obarvani tančični prikritosti, le tisti, ki jih je slikar določil, da bodo poudarjeni, izstopajo bliže našim očem. Povsod je spoštovan občutek celote, najsi so nekatere posameznosti še tako zanimive in privlačne. Če se z odprtimi očmi ozremo na to čudovito platno, bomo videli razločno le tisto, kar je bilo potrebno za slikarjevo izpovedno sporočilo. In pri tem mimogrede podoživljamo célo lestvico tonskih vrednosti od najmočnejše do komaj vidne. Čisto drugače pa je pri Correggiu. Tudi če boš zamižal, te bodo bodla v oči vsa z enako močjo osvetljena telesa, enake bele površine žareče kože; kakor bi se slikar ne mogel odločiti, katera je bolj pomembna, katera nepotrebna. Pri Tizianu si doživel barvno prostorskost brez anatomskih skrajšav teles, Correggio pa si je moral povrh pomagati z arabesko risbo, če je hotel ustvariti občutek tretje dimenzije. Podobne besede bi mogel zapisati tudi ob primerjavi Venere Pardo s Spečo Antiopo, čeprav bi temu najbolj slavnemu delu Correggia priznal, da pomeni velik napredek od Zaroke: amor in satir sta podrejena lepemu dekliskemu telesu, ki se koplje v naravno žarki svetlobi.

Andrea del Sarta sem poznal kot mehkega, barvitega slikarja. Bil sem skoraj razočaran, ko sem gledal njegove louverške eksponate. Močno natlači kompozicijo, zato se ne utegne dlje pomuditi pri glavni figuri. Predvsem pa slika le »predmete«, ne pa prostora okoli njih. In spet so mi oči zdrsnile na Tizianova Učenca iz Emavs. Kakšno nasprotje: vsega le pet, dogodku nujno potrebnih figur; s psičkom za barvno poživitev. Tizian ne slika figur nič bolj pozorno in z ljubeznijo kot vmesne prostore med njimi. Saj ti odločilno pridajajo ali jemljejo luč in barvitost glavnemu predmetu. Ko sem se vrnil k Veroneseju, se mi je razvozlala uganka neenotne svetlobe: ta slikar ne obdeluje enakovrednost »vmesnih prostorov«, ampak se z vso ljubeznijo ustavlja na glavnih akterjih kompozicije. Ne občuti torej ozračja, ki v njem žive in dihaajo. Prav zato ne ustvarja vse prepajajoče enovite svetlobe, ki lovi na predmetih in na zraku okoli njih.

Tizianovo slikarstvo je zgled ravnotežja med čustvenostjo in razumnostjo. Njegovo Kronanje s trnjem je komponirano prekipévajoče, v dveh križnih diagonalah. Bržčas je mojstrovo najbolj nebrzdano delo. To je sproščeno veselje nad lepimi barvami in oblikami prav nič gotsko mrkimi zavoljo resnega prizora. Zlasti draperija je naslikana malone impresionistično razkrojena v svetlobnih odbleskih. Toda vzlic konservativnejši trikotniški kompoziciji učinkuje »Pola ganje v grob« trdnjše in bolj monumentalno.

In za ščep igrivosti: sredi svetih tal je Tizian naslikal polža. Bolj zavoljo igre zvrtnjenih črt kot rekvizit neke resničnosti.

Naj na koncu razmišljanja o koloristih omenim še Tintoretta. Ta veliki Tizianov tekmeč je bil nedvomno dosti bolj trpinčena in kompleksna osebnost. Risbi je dajal večji poudarek, zato učinkuje bolj severnjaško ekspresiven. Tudi svetlobi namenja drugačno vlogo kot Tizian. Ne razporeja jo več enakomerno po vsem prizorišču, marveč jo — podobno kot pozneje Rembrandt — usmerja na določena mesta, kjer jo zgosti. Njegova Suzana je biser mojstrove rdeče rjave igrivosti, Paradiž pa je zgovornejši risarsko kot v barvnih odbleskih. V obeh pa je čutiti tako globoko umetnikovo prizadetost, da ob njej pozabiš, kaj bi si želel na sliki spremenjenega, bolj po svoji pameti in čustvovanju. Notranja moč umetnine te pretrese in napolni z vero mimo vseh porajajočih se dvomov. Pri iskrenih umetninah ne more biti nič narobe. Tudi tisto, kar bi jim radi poočitali, rabi končnemu učinku celote, ki nas osvoji in prepriča.

(Se nadaljuje)

Marijan Tršar