

poudarjen, na modernem občutju subtilnega analitika grajena skepsa. Mušičev slikarski živec dojema še nervozno in hlastno: barva, ton in svetloba pa naj postanejo najneposrednejše funkcije duhovne tvornosti, saj so izraz irrealne vizionarnosti — in ne več gola optična dražila, kar pomenijo še čistemu impresionistu. Škoda je, da Mušič ni pokazal svojih najnovejših gvašev. (Medtem so bila na razstavi v Osijeku). V svoja olja, obdravske motive, vnaša mnogo tipične maniere (spodnje partije!), primes, ki je na škodo enotni koncepciji podane krajine. Krajinsko in kompozicično učinkuje najbolj umirjeno „Kamnica“. Oba razstavljena gvaša sta vzbujala upravičeno pozornost („Ribiči“ na pr.). O Mušičevem portretu pa je danes še težko kaj reči.

Mariborčane je gotovo prijetno presenetila nenadna razstava del kiparja Frana Ravnikarja, današnjega najstarejšega mariborskega likovnega umetnika, mojstra, ki je nekoč najaktivneje spremljal mladostne pokrete povojnega umetniškega življenja. Prav je, da se mu v Mariboru, s katerim je zrastel v tihi in skromni ljubezni, ki mu je vzgojil kot pedagog številne šolske generacije, oddolže s tem ali drugim naročilom. Primer vsestransko uspele rešitve s sredstvi realizma in snovne kiparske učinkovitosti je „Dekle“, dekorativna bronasta figura za Ljudsko samopomoč. Ravnikarjeve odlike, preprostost, čistost izraza in poudarjena mehkoba forme se zrcalijo tudi v ostalih, žal le v mavcu prikazanih delih. („Glava“, „Portretni relief“, „Kovanci“)

F. Šijanec.

Novi liki

Še preden je človek dognal, da more s pomočjo barv navidez ponoviti svet in prikazati svoja videnja, preden je našel lik v kosu lesa, je morda igranje spoznal, da ostane na ravni ploskvi spomin predmeta, ako ga je očrtal z ostrim nožem. Morda ga je vera v magične zveze med predmetom in njegovo sliko, morda le gon po igri privedel do tega, da je začel rezati v stene votline, kjer je živel, obrise predmetov, ki so ga obdajali, da je ustalil na njih obrise življenja, ki ga je živel. Nešteto je votlin, kjer so urezanke človeka iz kamene dobe. Preproste so, pa vendar bogate po svojstvenem likovnem gledanju. Nimamo le raznih stilov, ki bi različno nastajali, ker so bili njihovi tvorci neskončno daleč drug od drugega. Tudi časovne razlike so dobile svoj likovni izraz, ki ga je določal kakor pri današnjem umetniku tvorčev odnos do sveta. Že v jamskih urezankah moremo določiti vse one vrednote, ki omejujejo stile kasnejših dob. Že jamski človek je poznal vse likovne izraze od pojmovnega geometričnega stiliziranja predmetov pa do vernega prenašanja bežne predmetove slike v menjajoči se luči in gibu. Toda kljub vsej pestrosti izražanja je ostala jamska urezanka preprosto prividništvo, ker tvorec ni znal prikazati prostora, ki je obdajal njegove predmete. Kakor pri sliki mu je omejila stena razsežnost v dve smeri. Tretja razsežnost pa, ki ponazori prostor, je bila skrita. Ustvarjalci so ta nedostatek urezanke spoznali že zgodaj. Skušali so ga zmanjšati s tem, da so si zamišljali predmete napol prostorno.

Predmet vidimo le v toliko, kolikor ga zajamejo naše oči. Toda nevidna stran nam ne manjka, ker jo v mislih izpolnimo s tem, da nadaljujemo znano vidno nam predmetovo obliko še na nevidno stran. Pri urezanki je bilo treba toliko dvigniti predmet iz obdajajoče ga ploskve, da so bile naznačene očesu vse one predmetove oblike in ploskve, ki jih pri istem kotu in obratu v naravi vidimo, in je že gledalo oko predmet prostorno. Reliefno zamišljeni predmeti so se tvorcem tako priljubili, da so ohranili njihovo polovično prostornost še potem, ko so predmet

odločili od stene, iz katere je bil zrastel, in ga obdelali kot samostojen lik. Taki napol prostorninski liki so maske, kjer nadomešča reliefovo ploskev zid, kamor je maska obešena. Reliefno zamišljene predmete dobimo na ravni ploskvi na dva načina. Konveksne tako, da nalagamo reliefni predmet na reliefovo ploskev, konkavne pa tako, da dolbemo v reliefovo ploskev odtis predmeta. Videz obeh reliefov je različen. Dvignjeni relief se približuje s svojo snovnostjo samostojni kipovini in postane v timpanu visokega helenskega kiparstva samosvoja kipovina, ki jo okvir le objema ter je prislonjena na zid, s katerim nima več bistvene zveze. Poglobljeni relief pa ne daje predmetove gmote. Posegel je za slikarskim izraznim sredstvom. Predmet skuša prikazati samo prividno s tonom, ki ga oblikujejo sence na močno osvetljeni ploskvi zunanje stene. Toda tudi dvignjeni relief ima s sliko mnogo sorodnosti, ki ga bistveno ločijo od kipa. (Tu govorimo le o pravem reliefu, ki se ni ločil od svoje stene.) Osnovna razlika med reliefom in kipom in obenem sorodnost med reliefom in sliko je reliefov neresnični, samo umišljeni prostor, kjer stoje predmeti. Razsežnost v dve smeri in okvir določata reliefu njegove zakone skladnosti. Skladnost reliefa določa razpored težišč, razmerja in razdelitev globin ter višin. Šele ko je vse to med seboj v skladu, je zraščен relief z obdajajočim ga okvirom v ubrano celoto. Zaradi teh sorodnosti s sliko je mogoče tudi reliefove ploskve poživiti s slikarskimi sredstvi: z zavesami in okrasom. Toda kljub sorodnosti ni relief samo z drugačnim gradivom narejena slika. Slika zbuja privide z menjavo barv, relief pa z menjavo luči in sence.

Ko smo govorili o kipih, smo utrdili, da zaznavamo kip bistveno z roko, ki tiplje oblikovane like, oko pa ji pri tem samo nebistveno pomaga. Slika nam je skladen skupek barvnih dražljajev. Reliefa s tipom ne moremo dojeti, ker so oblike samo deloma snovne in so stvarno oblikovane samo v prvem načrtu, v naslednjih načrtih pa se izgubljajo v nestvarnih sploščenjih, dokler se ne spoje z obdajajočo jih ploskvijo. Barvnega dojma pa relief tudi ne daje, ker se barva gradiva le tonsko spreminja, kolikor so ukrivljene ploskve bolj ali manj osvetljene. Kako je predvsem luč tista prvina, ki tvori prostorninsko vrednost predmetov, nam pokaže najjasneje vdobljeni relief. Tu nimamo niti v prvem načrtu stvarnega oblikovanja, temveč nam tvori vso prividno telesnost luč z raznimi stopnjami osvetljenosti vdobljenih krivin. Relief je edini likovni način izražanja, kjer ima luč prvenstveno tvorno nalogo. Zato pa moremo dojeti relief samo v določeni svetlobi in le z ene točke, ki je tam, kjer gledalčevo oko polno objame vrednost prostora, ki ga oblikuje igra luči na snovnih likih, vsajenih v ploščo. Zaradi tega je tudi okrasna uporaba reliefa neprimerno manjša kakor pa okrasna uporaba slike in kipa, ki potrebujeta za dojemanje predvsem le enakomerno, razpršeno luč tolike moči, da so upodobljeni liki in barve zaznavni.

Razkrojevalne težnje so privedle v XIX. stoletju slikarje do tega, da so začeli razčlenjati barve in predmete na prvine. O tem smo govorili pri pointilizmu in kubizmu. Tudi kiparji se niso popolnoma ubranili teh teženj, ki so zrastle iz duha dobe. Nekateri so se zadovoljili le s poenostavitvijo stvarnih predmetov po načinu starih vzorov, drugi pa so šli naprej. Začeli so iskati nov izraz, ki bi ustrezal novemu likovnemu čutu. Dve imeni predstavljata te težnje, ki bi ustrezale v slikarstvu težnjam poznega impresionizma in kubizma: Arhipenko ter Laurens.

Že Rodinu ni prijala trda površina kipovine. Skušal jo je oživiti s tem, da jo je pokril z vzboklinami in vdolbinami, kjer se lovi luč. Toda Rodin se ni odmaknil od prostora, ki ga zajema predmet. Kipovina mu je bila likovit organizem, ki je povsem samostojen in ni povezan z okolico.

Arhipenko je začutil, da ne bo prišel naprej, dokler se bo držal kiparskega prostora. Zaslutil je nove izrazne možnosti, ki bi nastale, če bi pritegnil v sestav kipovine še prostor, ki jo obdaja. Relief pa je že pokazal, kako se da spojiti kipovina z obdajajočim jo prostorom in z ozračjem v tvoren, skladen sestav. Ker je hotel Arhipenko uporabiti iznajdbo reliefa pri kipu, ki ni prislonjen k steni, temveč je viden z vseh strani, je moral preplesti predvsem kipovo težiščno jedro s svetlobo, ki ga obdaja od vseh strani. S tem je dobil mesto enega očišča, kakor ga ima relief, nebroj očišč, ki jih zahteva samostojna kipovina. Da je to dosegel, je predril kipovo jedro in od snovne gmote, ki naj daje videz stvarnega predmeta, mu je ostalo samo še okostje, ki je likovno do skrajnosti poenostavljeno in spleteno iz ostrih, s svetlobo poudarjenih robov. Močna luč robov mu je dala obrise gmote, ki je med njimi ni, temveč jo samo vidno ponazarja v vdolbljenih oblikah ležeče, tonsko osvetljeno ozračje.

S poudarjenimi svetlobnimi črtami je Arhipenko pridobil kipovini še eno izrazno možnost. Črte, ki se na kipu prepletajo in sekajo, ustvarjajo okoli njega okrasno mrežo, ki more zbuditi v gledalcu neka razpoloženja. S tem sredstvom se more kipar osvoboditi vsake, naj bo še tako majhne pripovedne vsebine v kipu. S pomočjo samih likovnih prvin more zbuhati poslej v gledalcu v sebi doživeta razpoloženja. S tem je kipovino odtegnil besedništvu in je postala samo čutno umišljeno doživljanje, kakor smo ga navajeni pri glasbi. Toda nastalo je novo vprašanje. Le v svetlo ozračje postavljena kipovina osvetljenih spletenih črt in tonsko oblikovanih prividnih gmot se je zaradi sredobežnosti luči izgubljala v obdajajočem jo ozračju. Zato je bilo potrebno, prilagoditi kipovini prostor, ki jo obdaja. Arhipenko je spoznal, da mora zajeti sredobežnost luči z okvirom, kakor je to pri sliki. Navidez se je vrnil k okviru in ploskvi reliefa. Toda gola, tonsko povsod enaka reliefova stena ne prija pred njo postavljeni kipovini, ki z njo ni nujno povezana; saj je kljub okviru ohranila svojo samostojnost in ne raste iz stene, temveč ji ta le gradi in meji prostor. Zato je Arhipenko prostor na steni izza kipovine kakor pri sliki barvno in tonsko poglobil. Čustvene vrednote kipovine se morajo barvno nadaljevati v prividnem prostoru ozadja. Tako je povezal Arhipenko kipovino s sliko v nov likovni skupek — v kipovinsko sliko. Ta mešani način likovnega izražanja goje predvsem likovni umetniki, ki so si vzdeli ime „dada“.

Pri stvarnostni kiparski obdelavi predmetov gledalec nehotе začuti potrebo, da bi bile ploskve kipovine pokrite z barvo, ki je je oko navajeno pri stvarnem predmetu, ki ga kip ponazarja. Kip se mu zdi, posebno pri enobarvnem gradivu, mrtev, le maska predmeta boljči vanj tam, kjer naj bi gradivo dihala polno življenje. Kiparji skušajo prikriti to slabost kipov s patino, kjer koli se le da. Drugi pa s tem še niso zadovoljni in barvajo svoje kipe s stvarnimi barvami, kar seveda nikakor ne ustreza kiparskemu pojmovanju. Kiparju gre namreč samo za to, da dobi okrogli, snovni izraz predmeta, na katerem ni nikakršne barve, ki bi ga vezala z ozračjem ter mu na tak način spreminjala oblike. Vzor vsakega kiparja je, da bi našel tak način kiparjenja, da bi skladnost oblike in gradiva sama vse povedala, kar je hotel izraziti. Dokler pa kipar le obnavlja stvarne like, ki jih srečujemo v naravi vedno povezane z barvo, bo gledalec nujno pogrešil barvo kot sestavni del predmeta in ne bo mogel sprejeti kipovino brez pridržka.

Henri Laurens je šel za kiparsko obliko samo po sebi. Slično kakor slikarji kubisti je spoznal, da mora razstaviti stvarni predmet na njegove prvotne like, ki jih potem sestavlja v nove tvorbe, ki ne zbuja več spominov na nekiparske pridevke stvarnega predmeta. Njegova dela so torej iz poenostavljenih stvarnih

prvin samovoljno sestavljeni liki, ki jih je družil kipar samo po zakonih kiparstva, da vzbujajo v gledalcu kiparsko čutne, razpoloženske odmeve. Oblika in gmota delujeta sedaj na gledalca neposredno in zbudita v njem soobčuteno razpoloženje, ne da bi jima pripravljalo pot pripovedništvo, kakor pri stvarnostnih kiparjih. Laurens je zavestno odvrigel pomagalo stvarnega videza. Kadar oblikuje telo, mu ni na tem, da prikaže resnično telo. Vse kiparsko delo mu je v tem, da ustvari kiparsko mišljeno gmoto telesa. Tudi stvarnostni kiparji delajo to, vsaj pri preučevanju oblike. Zato so prav oblikovne studije najpopolnejši kiparski likovni izraz. Ko pa začno likovno in snovno postavljeno gmoto obdelavati, se spet oddaljijo od kiparstva in preidejo v pripovedovanje. Laurens pa se temu izogne na ta način, da razbije telo in ga nato združi v nove skupke, ki zbujajo v gledalcu s svojo nestvarno telesnostjo nova, nepričakovana razpoloženja.

Razvoj strojastih naprav za likovno ustalitev stvarnega sveta je privedel do absurda stvarnostne težnje likovnega umetnika — rokodelca. Samo spretna izdelava likovnega dela je postala le veščina, ki jo mora imeti vsak umetni obrtnik. Stvarnostna likovna umetnost pa je izgubila svojo življenjsko nujnost, ker je izgubila svet, ki ga je doslej upodabljala. Zato je živa umetnost nestvarna. Izza sveta, ki je neposredno dostopen čutom in ga moremo oblikovati zato tudi s stroji, lečami in kemikalijami, je svet, ki ga danes komaj zaznavamo, ker leži pregloboko v nas samih in nismo radi tega prisluškovali vanj. Zaradi tega nam je tako neznan kakor bitja s tujih zvezd. Živa umetnost pa je posegla s polno dlanjo vanj in ga postavila pred nas, da se ga naučimo gledati. Mi pa molčimo, morda skomignemo z rameni, morda se glasno zasmejemo. In tudi to je prav! Kajti ob prelomih je bilo vedno dosti zasmehljivih nevernikov in le majhna je bila srenja vernih in delavnih.

Bogo Pregelj.

Kritika

France Veber: Nacionalizem in krščanstvo. Kulturna pisma Slovincem. V Ljubljani, 1958. VII + 239 s. Založil Ivo Peršuh.

Ta knjiga, ki je izšla konec lanskega leta, globoko posega v aktualne probleme sodobnega kulturnega in ideološkega prizadevanja. Prav danes lahko opazimo, da se ob teh vprašanjih razhajajo vsak v svojo smer vodilni duhovi kakor tudi širše mase, čeprav se zdi, da je v današnji dobi bistveno izgubila na pomembnosti stara alternativa: za ali proti bogu. Moderni Voltaire bi svojo revolucionarnost gotovo naperil na hvaležnejši objekt kakor je cerkev, ki se vidno umika s svetovnega odra v parter, odkoder pošilja od časa do časa S. O. S. klice v obliki enciklik. Tudi klic: *Ecrasez l' infâme!* bi veljal najbrže drugi sili, kakor je v Voltairjevih časih. Vendar bi bila pretirana trditev, da se vodi ta ogorčena borba med obema glavnima svetovnima frontama popolnoma brez ozira na religiozno in specialno na krščansko vprašanje.

Danes opazujemo v posebno razločnih oblikah pojav, da vsepovsod vstajajo in stojijo pred ljudstvom „vodniki in preroki“, ki kažejo zbeganim in hipnotiziranim množicam legitimacijo in katekizem, ki naj vsebuje kakor sionski dekalog vse edino pravilne odgovore na vsa dovoljena vprašanja o problemih naroda, države, kulture, svetovnega nazora itd. Ta sugestibilnost širših mas bo v zvezi z dejstvom, da današnji neproblematični človek ne mara odprtih vprašanj in meditacij, ampak hoče le fiksne rešitve, brez ozira na to, kdo in na kakšen način mu jih daje. V nasprotju s človekom prejšnjih časov noče današnji človek več globokega razmišljanja, ampak išče le kratkih, udarnih rešitev. Za podroben študij velikih