

Kronika

VPRAŠANJE IZVEDBENE ZADOSTNOSTI V LIKOVNI UMETNOSTI

(Ob retrospektivi Kiarja Meška v
Mestni galeriji)

Likovna
umetnost

Pričujoče razmišljanje se dotika predvsem zadnjega obdobja Meškovega ustvarjalnega dela. V njem sem našel pobudo zanj in se hkrati zavedel pomenbnosti tega vprašanja, saj utegne že kmalu prerasti posamezne primere in postati skupinski ali kar slogovno izrazen pojav.

O Meškovi retrospektivi kot celoti sem že pisal in nazorno spremljal prikazane razvojne stopnje. Da ne bi ugotovitve o končni slikarjevi fazi izzvele kot nezaupnica njegovemu ustvariteljstvu ali celo ustvarila napačno mnenje, da omalovažujem njegovo polnokrvno izpovedovanje, naj na začetku povem: redki so slikarji, pri katerih bi mogli slediti takó premočrtni usmeritvi in takó hitremu likovnemu osamosveščanju kot prav pri Mešku. Že od akademskih let ga vodi — to čutimo vsepovsod — razločen občutek, kaj se prilega njegovi ustvarjalni naravi. In to izbrano pot hodi brez obotavljanja, vselej strastno zavzet, željan uresničiti svojo zamisel z vsemi sredstvi, ki jih pozna in obvlada. V začetkih je to ekspresivno-kubistična usmeritev, ko deformira realni svet v analitične, pozneje pa sintetične nove oblikovitosti, izražajoče slikarjev posebni odnos do sveta. Meška ne zanima videz stvari in reči, tudi ne njihova obrisnost, ne taka, spremenjena v igro arabesknosti ne fauvistično barvni lik. Svoj cilj išče v trdnih preobličjenjih in telesno prostorskih iluzijskih realizacijah, ki pa se vselej oddaljujejo od empirično dokazljivih, se pravi od rene-

sančno grajene prostornosti. Meško preiskuje vrsto možnosti v tej smeri, od stupačevsko tenkonogih miz z vrhno ploskvijo zvrnjeno v prvi plan do braquovsko razčlenjenih steklenic, cézannsko polnoplastičnih glav in picasovskih človeških figur, deformiranih glede na vsebino. Zanimivo je, da je ob tem zanikanju vsake naturalistične prvine predmetnosti — v mislih imam snovne barve in realne obrise — kot nadomestek privzemal naturalistične snovne strukture. Vse barvne površine — povejmo že na tem mestu, da slikarju barva ni pomenila radoživega prepletanja ali jukstaponiranja čistih barvnih lis, marveč prej s tonskimi primesi »spatinirane« ploskve! — se predajajo mikavni igri struktur. Slikar jih dosega z igro čopiča, s strganjem in kapricioznim dodajanjem, ki spreminja vsako ploskev v poseben strukturni vzorec. Ploskovita strukturnost pa začne kmalu zahajati v reliefnost, v slojasto kopičenje pastoznih barvnih nanosov, pozneje tudi drugih materialov, platna, jute ipd.

To strukturno tašistično prekipevanje najde svoj izhod v bolj urejeni, zidno peščeni površini. Vanjo grebe kot grafite v steno redke zapise, malo pozneje očrnele krožne, venčne in kvadratne oblike. Prvikrat se pojavi polelipsasta oblika nekakšnega tlorisa katedrale ali bazilike, nakazane v črnih, vgrèbenih, pozneje grafično jedkih zarisih. Meško si je našel svet, ki mu omogoča sintezo strukturnosti, spremljevalke glavne figuralne vsebine sredi križnega kvadrata, ki v njem tiči jedro likovnega sporočila.

Naj so to glave ali doprsne podobe Muz in Profetov ali pozneje vsebinsko bolj »kapričovske« figuralne kompozicije, vselej je njihova govorica anga-

žirano sodobna, brez kakršne koli vezi z ikonskim zunanjim videzem kompozicij. Slikarjeva slà po izpovedovanju, po odzivanju na današnji svet se preliva v to angažirano apostrofiranje. Spominjamo se še, kako se je pred poldrugim letom v grafičnem opusu odzval pojavom nasilja po svetu. Še bolj strastno se je angažiral v »šok artu«, v »hapingih« v Beogradu in Zagrebu. Slikarstvo je zdaj podredil edinemu cilju: učinkovati, pretresati, prizadeti, gledavca! Figuralno anekdoto je sprostil, jo iz utesnjene »medaljona« raztegnil po vsem formatu slike. V nekakšnih travestijah klasičnih kompozicij se ni odrekel niti karikaturi niti »banalnim« odnosom med akterji. Z vsakdanjostjo po zgledu poparta je skušal pritegniti gledalčevo pozornost. Še več, nekdanj zgledno metiersko plat, mojstrsko tehnično realizacijo likovne zamisli je zamenjal za nedorečeno, manj kot skicozno prezentacijo, ki človeka, željnega reda in kristalne izvedbe, iritira in tudi tako načne njegov samovšečni mir.

Od tu poganjajo korenine drugemu delu našega razmišljanja. Ali je slikar upravičen uporabiti izvedbeno nepopolnost kot izrazno učinkujoč element? Ali ne velja več tisto vse do danes veljavno načelo o aдекватnosti vsebine in oblike; o nujnosti, da umetniško vsebino preliješ v ustrezno umetniško posodo? Ta vprašanja ne bi bila vredna mozganja, ko ne bi vedeli, da se je vprav v našem času vrsta nekdanj samo po sebi umevnih in sakrosantnih vrednot zrušila, namesto njih pa so vzniknile nove. Samo dva primera. Vsa likovna zgodovina je postavljala za osnovni pogoj umetniške kreacije njeno slogovno enotnost. Slogovna enotnost je rabila za zanesljiv dokaz o avtorjevi ustvarjalni iskrenosti in avtohtonosti. Danes pa moremo priznati, da je popartistični val našel presenetljivo močan izraz prav v zmesih različnih slogovnih kreacij; v mozaiku, ki bi v njem

komaj našli kako stalno podobnost med posameznimi kamenčki. Vedno smo se bali sentimentalnosti, stripovske plehkosti, senzualistične cenenosti — a spet je popart prav te uporabil po svoje in priznajmo radi ali neradi — kdaj kot zelo kvaliteten likovni način izražanja vsebine sodobnega sveta. Podobno neslutene spremembe srečujemo tudi v posameznih izraznih elementih. Popart in vizualne komunikativne smeri so začele uporabljati vrsto barvnih kombinacij ki bi jih vsak impresionist pa tudi še fauvist obsodil za nemogoče, moteče, kičaste. A ne le barve, tudi oblike. Menjal se je fakturini cilj. Še pred desetimi leti bi težko priznali, da je »slikarska površina« lahko tudi uniformirano barvno hermetična, neniansirana, nezračna, kot vemo, da jo danes premore že velik del slikarskih stvaritev. Moramo se sprijazniti, da ni konstant, ki bi bile veljavne za vse večne čase. Z razvojem naše likovne senzibilnosti in hkrati s prenajenostjo starih form, barv in tonov postajamo željni drugačnih; kdaj tudi takih, ki smo jih morebiti doslej obsojali kot nezadovoljive, estetsko moteče.

V vsaki umetniški stvaritvi moremo razločiti dva različna »polčasa«. V prvem je spočetje, porajanje in dopolnjevanje, brušenje likovne zamisli, v drugem pa realizacija le-te, njena »izvedba v materialu«, kot pravimo. Kajpa se porajanje in še rajši »kristaliziranje« likovne zamisli dostikrat podaljša v samo realizacijo, saj med delom še izpopolnjujemo ali tudi korigiramo začetno zamisel. Brez globine in moči izpovedne vsebine bo komaj kdaj nastalo polnokrvno likovno delo. Prav takó pa si ne moremo zamisliti še tako popolne likovne vsebine brez enakovredno jo izražajoče oblike. Z aдекватnostjo, enakovrednostjo forme in vsebine označujemo predvsem njeno slogovno primernost, torej izrazni način, ki jo najbolj identično vizualno podaja gledavcem. Tretji tvorni člen ustvarjan-

ja pa je poleg likovno vsebinske in likovno formalne plati tehnična izvedba. Tudi ta mora po metiersko tehnični plati doseči vsaj zadovoljivo raven, tako imenovano izvedbeno zadostnost. Brez nje bi bila še tako iskrena izpovedna vsebina in njej primerna forma le jec-ljanje, estetsko moteč spodrsek. Nekaj takega, kar radi očitamo kot diletantizem mnogim nespretnim amaterjem in »naivcem«.

Ob tej izvedbeni prvini slike se velja zamisliti. Če dostikrat likovna vsebina današnjih storitev — kot smo ugotovili malo prej o popartu — brez škode krši utrjene norme in z »banalnostjo« celo dosega posebne umetniške učinke; če lahko vsebini »neprimerne«, slogovno neprilegajoče se forme zbudajo kdaj v sodobnem gledavcu umetniško polnokrvno doživetje, potem se velja vprašati, ali ne bi bilo mogoče zavoljo preobjudenosti ob današnjih tehnično popolnih stvaritvah, v brk kristaliziranim formam in superlativnim izvedbam v materialih prav z omejeno neskladnostjo doseči doslej nepoznan umetniški izraz. Se pravi, z nezadostno tehnično izvedbo, s hoteno malomarno risbo, s skicoznostjo, ki ne bi dosegla kvalitete hitrega zapisa, temveč zbudjala zgolj vtis nedokončanosti ali celo tehnične malomarnosti, bi se morebiti dalo učinkovati na novo, šokantno, agresivno. Ta premislek je toliko bolj upravičen, ker smo priče »legaliziranega nižanja« občega okusa, »banaliziranja« nekdanjih sakrosantnih kvalitiet na vseh področjih. A ne more biti samo zavoljo snobizma najširšega, estetsko nezahtevnega občinstva, ki je po splošnem porastu standarda in po zadovoljitvi osnovnih materialnih potreb začutilo željo po duhovnih, estetskih, likovnih dodatkih doseženi materialni kulturi. Ne, tudi najbolj občutljivi, likovni umetnosti posvečeni posamezniki čutijo, da na novo odkrivajo mikavnost in umetniško izraznost v marsikateri tehnično izvedbeno »nerodni«, »nespretni« stva-

ritvi. Spomnimo se, kako se je spremenil v zadnjem desetletju naš odnos do likovne stvaritve otrok, pa »naivcev« in amaterjev; ali tudi do »gnusnih del« profesionalnih umetnikov. Poleg največje popolnosti, ki se ji predaja človeška razumska plat, obožavajoča dovršenost, si naša čustvena, prenasočena s stvaritvami nepresegljive kristalnosti, dostikrat zaželi prav nasprotnega: »naivnosti«, nespretnosti v vseh opisanih dejavnih stvaritvah, v vsebini, v obliki in celo v izvedbeni tehniki.

Tak upor svetu industrijske preciznosti, sloneče na matematični točnosti, se nam kaže naraven, stvariteljsko in razvojno smiseln. Vprašanje pa je, koliko smo ga na današnji evlucijski stopnji naše likovne senzibilnosti zmožni doživeti kot sprostitveno načelo, kot korekturo dosedanje toge estetske normiranosti. In prav v tem pogledu velja zarisati kolikor mogoče jasne, našemu sedanjemu čustvovanju in podoživljanju estetskega v umetniini prillegajoče se meje. Če natančneje razčlenimo svoj odnos do vseh treh »heretičnih novin«, se pravi do »zbanalizirane« vsebine, vsebini neadekvatne forme ter do nezadovoljujoče tehnične izvedbe, bomo ugotovili, da se ta zlagoma spreminja. Gre za postopno privajanje na vedno bolj »krivoverske«, po prejšnjih pojmovanjih umetnosti »nevredne« sestavine dela. Tudi popart ni na začetku pokazal svojega najbolj »banalnega« lica niti ni že ob prvih korakih najbolj brezobzirno grešil z mozaičnostjo slogov v sliki. Po malem smo se privajali na te »moteče« prvine in bili potlej pripravljeni sprijazniti se z naslednjimi še bolj »nemogočimi«. Šok s privajenostjo in s ponovitvami otopi, vemo pa, da mora biti naslednji močnejši, če hoče doseči vsaj približno enak učinek kot prejšnji. Toda hkrati čutimo, da so neke meje, ki jih stvaritev ne sme prestopiti, če noče, da bi jo obsodili za umetniški spodrsek po vsebini ali obliki.

Ta meja je pogojena s stopnjo integralnega doživetja sveta, ki jo pa spreminja in izpopolnjuje. Vzlic navidezni današnji »popolni sprostitev« bo današnja obveljala do prihodnje nove stopnje v razvoju našega občutljivega odzivanja na živeto stvarnost. Ne moremo in ne smemo torej postavljati trajnih meja človeškemu občutenju in doumevanju umetnini nujne estetske zadostnosti, zakaj oboje se počasi, vendar pa nenehno razvija. Kritika more in mora presojudi umetniške stvaritve z našimi sedanjimi merili, se pravi, z našim sedanjim pojmovanjem in podoživljanjem umetniške kvalitete. Tudi omenjene tvorne prvine umetnin mora presojudi v skladu s sedanjimi čustvovanji in domišljaji. Ta so torej miljejsko in časovno fiksirana, kakor je tudi delo, ki ga presojujemo, otrok svojega časa in ambienta. Prav zato ne moremo označiti za »pozitivne«, »izrazno tvorne prvine« taka pretiravanja v opisanih odstopanjih od veljavnih norm, ki jih občutimo kot »hiperdozirana«, moteča naš »dobri okus« v njegovih sedanjih možnostih doživetja umetniško izpovednega. To zahteva od kritike poštenost, pa čeravno tvega zavoljo tega, da »hodi vselej na repu«, da »ne odkriva pred umetnikom« in »za umetnika« novih poti. Prav spoznanje tega usodnega zamudništva je nagnilo mnoge kritike v nasprotno skrajnost, da namreč vsako novost že a priori razglašajo kot najvišjo umetnost. Morebiti so potlej res za ščep manj zamudniški — so vsaj takoj za umetnikom, ki je delo ustvaril! — toda proti svoji ves-

ti grešijo, če hvalijo »novosti«, ki jih ne zmorejo z doumetjem in doživetjem spoznati za iskreno in polnokrvno umetniško stvaritev. Zapisal sem tudi: z doživetjem, zakaj samo doumetje je za kritiko umetnine premalo. Celó če doumeš, da tiči v likovni stvaritvi obetavna misel, plodna novost, ki bo pomembna za prihodnji razvoj, a v celem delu ne doživi kot umetnine, ga moraš odkloniti kot umetniško nezadovoljivega (priznati pa mu hkrati velja razvojno pomembnost!)

Ob Meškovich kompozicijah »eklektične epske klasike« — tako je razvojno stopnjo imenoval sam — moram zapisati, da je tako vsebinska kot formalno slogovna plat v tistih mejah, ki ne motita naše likovne senzibilnosti, ampak ji pomenita posebno izrazno likovno sporočilo. Tehnično prelitje te vsebine v aдекватne forme pa je zavestno malomarno in nedorečeno, očitno hoteč tudi z nepopolnostjo prizadeti gledavca. V »občudovanju Janusa« npr. je doza te hotene nespretnosti prevelika za naše današnje estetsko doživetje, zato ga občuti kot spodrsek, kot karikaturu v slabem pomenu besede. V nekaterih drugih pa se je srečno ustavila na meji in jo naše podoživljanje še občuti kot izrazno pomagalo, a ne kot tehnično neznanje ali površnost. Take kompozicije (»4 X absolutno«, »Spomin na očeta« in tudi »Proustova zgodba«) pomenijo novost, ki nas s »heretičnostjo« umetniško prizadeva, a tudi odpira nova pota.

Marian Tršar

JACOBUS GALLUS: MORALIA

Glasba

Že dobri dve leti je tega, kar je Slovenska matica izdala drugo zbirko Gallovih madrigalov.¹ Če me spomin ne

¹ Jacobus Gallus Carniolus, *Moralia*, Slovenska matica, Ljubljana 1968.

vara, knjiga razen Lipovškove ocene v Naših razgledih ni dočakala bogatejšega odmeva kot druge notne edicije zadnjih petindvajsetih let. Velikopotezna brezbriznost, s katero opazuje slovenska kulturna, še posebej glasbena javnost te vrste delo, postaja kar znamenita — čisto gotovo pa ni vredna