

VPLIV STARORUSKIH IKON NA FIGURALIKO IN ABSTRAKCIJO V SLIKARSTVU 20. STOLETJA*

Primož Vitez, Ljubljana

Najbolj splošno vzeto, imamo lahko vsak slikarski rezultat za abstrakcijo, tudi najbolj naturalistično figuraliko. V vsakem primeru slika predstavlja transpozicijo predmetnega sveta skozi optiko posameznega slikarja. Tako lahko rečemo, da svetovi, kakršne nam kažejo vse slike, ki jih umetnostna zgodovina pozna, nimajo z objektivnim svetom, ki nas obkroža, nobene neposredne povezave. Vse po vrsti predstavljajo videnja, objektivna materialna stvarnost pa umetniku omogoča, da svojo vizijo opredmeti.

Za izhodiščno točko smo si torej vzeli trditev, da v figuraliki slika upodablja stvari, ki v objektivni stvarnosti obstajajo, da pa jih skozi individualno slikarjevo prizmo vidimo na način, ki jih zaradi *je ne sais quoi* od praktične stvarnosti oddaljuje. V teh primerih bomo težko trdili, da gre za upodobitve nevidnega, saj je model, po katerem slikar ustvarja, v naravi ponavadi popolnoma vizualno perceptibilen. Slikarstvo gre dlje. Z upodabljanjem božanstev se je začela tradicija podob tistega, kar je človeškim očem nevidno, kar obstaja izključno v človeški domišljiji. V začetku so človeku nedosegljivi bogovi najprej v predstavah in potem na slikanih reprezentacijah dobivali poteze popolnosti, poosebljajoč vzvišenost, in tak način upodabljanja se je v razvoju umetnosti hitro stopnjeval. Pot idealizaciji in stilizaciji v slikarstvu je bila odprta in na svoj račun sta prihajali prav v vsakem od velikih umetnostnozgodovinskih obdobj, najbolj pa v sakralni srednjeveški umetnosti.

Krščanska umetnost je le ena od stopenj v obsežni zgodovini upodobitev nevidnega, ikonsko slikarstvo pa predstavlja njen del. Ikone upodablajo predvsem Kristusa, Marijo in svetnike, zlasti prva dva ponavadi kot nadvse lepa, idealizirana, popolna človeka. Konkretna podoba Kristusa in Marije je v slikarjevi misli prežeta z njunimi najvišjimi krščanskimi kvaliteta, zato so v stoletjih prav pri njiju nastajali lepotni tipi. Pri ikonskih upodobitvah Kristusa, Marije in tudi pri upodobitvah svetnikov nikakor torej ne gre za portrete, pač pa za opredmetenje učlovečenih krščanskih kreposti, ki služijo pouku vernika in

* Pričujoči sestavek je odlomek iz diplomske naloge, predstavljene na oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete v Ljubljani februarja 1990 (mentor prof. dr. Mirko Juteršek).

bedijo nad njegovim življenjem. Formalno sodijo ikone v docela figurarno slikarstvo, toda njihov namen je abstrakten, pomen pa dosti globlji od golega razlaganja krščanske vere, saj na ikonah nespregledljiva mistika zahteva in ponuja gledalcem dosti več od možganom umljivega pripovedovanja ali naštevanja dejstev. S svojim sugestivnim mysticismom deluje na občutje in dušo, ki sta v krščanstvu najvišji vrednoti, s katerima je obdarjen človek.

Abstraktno slikarstvo je visoka umetnostna kapaciteta, ki »ne predstavlja čutnega sveta (stvarnega ali imaginarnega); ki uporablja snov, linijo, barvo zaradi njih samih.«¹ Abstrakcija je upodabljanje drugih stvarnosti, vsaka od njih je nevidna. Gre za najvišjo stopnjo v človeški ustvarjalnosti, saj se želi abstrakten umetnik z ustvarjanjem novega sveta približati tistemu, kar je ustvarilo viden svet. Pri tem je omejen na uporabo materialnih sredstev, ki so mu na voljo v objektivni stvarnosti, tako da je misel mogoče izpeljati tudi takole: abstraktno slikarstvo je spreminjanje tega sveta v drugega. Vsekakor gre tudi v tem primeru za upodabljanje nevidnega, saj se drugačna stvarnost lahko oblikuje le v posamezniku, kar pomeni, da je možnosti neskončno, rešitev pa v vsakem posameznem primeru le ena, opredmetena in po možnosti razstavljena.

Poleg miselnega pristopa k vsebini abstraktnega slikarstva ne moremo zanemariti tehničnega, ki je do abstraktne stopnje v slikarstvu pravzaprav pripeljal. Za prepričljivo abstrakcijo je bilo treba uporabljati učinkovite slikarske načine izvedbe, ki so morali čim bolj izrabljati kvaliteto materiala in izčrpati vse možnosti na področju barve. Barvi kot najmočnejšemu nosilcu abstraktnega slikarstva so teoretiki in praktiki posvečali največ pozornosti in izkušnje iz zgodovine slikarstva so jih potrjevale. Ikonsko slikarstvo je s svojo dognano barvno tehniko namignilo na možnost pronicljivega, globokega in mističnega, po fizični plati pa neulovljivega in vibrirajočega učinka barve v abstraktnih slikarskih poskusih nevidnega. Barvna sintaksa kompozicij pariškega Rusa Sergeja Poliakovja je, videli bomo, eden od nespregledljivih dokazov za to povezavo.

MOTIVI STARORUSKIH IKON IN NJIHOV ODSEV V 20. STOLETJU

»Božanski gospodar vsega bivanja, Tvoj služabnik sem, in prosim Te, razsvetli in vodi mi dušo, srce in duha, popelji mojo roko, da bom lahko dostojno in brezhibno prikazal Tvojo podobo, podobo Tvoje svete Matere in podobe vseh svetnikov v čast in slavo, radost in okras Tvoji sveti Cerkvi.«²

S to molitvijo se že stoletja začenja vsakodnevno delo slikarja ikon. V bizantinskem in grškem ikonopisu,³ sploh pa v srednjeveškem ruskem

¹ Dictionnaire de la langue française, s. v. ABSTRAIT, Paris 1986, p. 8.

² Egon Sendler: *L'icône, image de l'invisible: éléments de théologie, esthétique et technique*, Paris 1981, p. 58.

³ *Ikonomis* (etimologija): iz gr. *eikon* (podoba, predstava) in *graphein* (pisati) → ikonografija; slovanska inačica (ikonopis) izhaja iz ruščine, ki v taki označitvi ikonskega slikarstva poudarja najtesnejšo povezavo s pisnimi krščanskimi viri.

in balkanskem je enotnost motivov ikon nesporna. Kristus, Marija in svetniki so tako rekoč edini, ki imajo pravico do ikonske upodobitve; značilno je tudi, da so njihove podobe ponavadi ekskluzivne, na posameznih ikonah obravnavane popolnoma neodvisno od vsega, kar jih v krščanski ikonografiji obdaja in pogojuje (evangeljske zgodbe), da delujejo kot samostojno didaktično sporočilo verniku. Brez omenjenih pozitivnih konotacij na kvalitete, ki jih personificirajo njihove osebnosti in dejanja (pri čemer je treba poudariti neizogibno povezavo s pisnim virom Nove zaveze), bi seveda ne bili nič več kot običajni portreti brez ideološkega in moralnega krščanskega pouka. Izključnost teh upodobitev (celo hagiografski prizori na ikonah so redki) torej ne škodi njihovemu namenu, ampak ga dodatno podčrtuje. Vernik na ikonah vidi vzvišene podobe Dobrega, kar mu lajša zemeljsko življenje, in tistega, kar mu obeta brezskrbno onstranstvo. S tem je razložljiva kulturna vloga ikone, h kateri se vernik zateka v stiski, kakor tudi v vsakodnevni religiozni komunikaciji.

Marija z otrokom je v ruskem srednjeveškem ikonopisu najpogostejši motiv. Marija je kakor Eva, upošteva je *concordiam veteris et novi Testamenti*, prototip in ideal ženske in matere, zato je njena pomembna vloga v krščanski slikarski motiviki razumljiva in upravičena. Hkrati ne gre prezreti niti dejstva, da so bili ikonski slikarji izključno moški, ki so svojemu pogostemu meniškemu stanu in zavezanosti božji službi navkljub svoja naravna nagnjenja globlje kot pod svoje kute težko skрили. Slikanje Marije so si lahko privoščili brez vsakršnega tveganja, saj poleg ženskosti simbolizira sveto materinstvo in božjo milost.

Motiv Marije torej spodbuja občutek materinske in družinske priпадnosti, odtod do domovinskih čustev pa je le še korak. Prav to je v veliki meri vplivalo na motiviko ruskega slikarja Kuzme Sergejeviča Petrova-Vodkina (1878—1939), ki je med slikarji 20. stoletja gotovo najbolj očitno upošteval, nadaljeval, nemara pa celo posnemal motivno tradicijo ruskih srednjeveških ikon. Vpliv ikonopisa je v njegovem primeru izključno motiven; na obliko in tehniko ikon se je Petrov-Vodkin zanesljivo oziral manj kot na njihovo vsebino.

Temi ženskosti in posebej materinstva sta ključna elementa slikarskega opusa Petrova-Vodkina. Da je prav ikonski motiv Marije z otrokom odločno zaznamoval njegovo delo, postane jasno ob sliki *Marija z otrokom* (1923). Ta slika pravzaprav je ikona, le da je njena tehnika drugačna od klasične ikonopisne in da je nikdar niso obesili na ikono-stas. Motiv in vtis, ki ju slika ponuja, je ikonski *par excellence*. Težko je reči, ali je že slovita *Vladimirski Mati božja* dala neposreden povod za nastanek slike Petrova-Vodkina, toda analognosti brez dvoma obstajajo: Marijino pokrivalo je značilno za obe umetnini, prav tako položaj matere in malega Jezusa. Gotovo je, da je Petrov-Vodkin na nov način želel predstaviti tradicionalen motiv. Uporabil je značilne barve, po katerih je prepoznavno njegovo slikarstvo (modra, rdeča, zelena) in svojo vizijo predstavil skozi nekoliko neobičajno, po izvoru pa zelo staro pojmovanje o perspektivi.

O njegovi perspektivi se na tem mestu splača povedati besedo ali dve. Čeprav je poleg ruskih ikon na delo Petrova-Vodkina močno vplivala tudi italijanska renesansa, je očitno, da ga italijanska klasična statična perspektiva ni prepričala. Upošteval je dvakrat gibljivo izho-

dišče človeškega vida (človek se neprestano premika, prav tako kot njegovi očesi), kar je povzročilo napetost vseh oblik celotne kompozicije. Sferičnost kompozicije in oblik vsaj delno dolguje svojemu münchenskem učitelju Antonu Ažbetu. Toda najtrdneje bo držalo, da tovrstno oblikovanje odseva zavest o proporcijah in konveksni formi zemlje ter prav taki predstavi o obliki vesolja. Da so napetost poznali že v antiki, izpričuje Partenon, katerega sleherna linija je rahlo konveksna.

Še z eno sliko je mogoče nedvoumno pokazati, kako ženskost zaznamuje slike Petrova-Vodkina in da gre to dejstvo vsaj deloma pripisati vplivu ikonskih Marij. *Glava mladoletnika* (1918) je portret mladeniča, katerega obraz je mil, poteze resne in melanholične, manj deške kot dekliške, če ne ženske. Gledalca preseneti dejstvo, da je obraz povsem fizično podoben obrazu Marije s slike iz l. 1923. Portret dečka ima v svoji idealizaciji podoben pomen kot ikona: svetlolasi fant pooseblja mladost, ki je v slikarjevih očeh glede na svečano mističnost mladeničevega izraza kakor božanstvo, na katerem počiva in od katerega je odvisna odrešitev sveta. Dečkova rdeča srajca z ruskim ovratnikom, ki spomni na Kristusovo rdečo tuniko, še podkrepi misel na povezavo ikon z ustvarjalnostjo Petrova-Vodkina, njegove ženske poteze pa evocirajo lepoto motiva Matere Božje, katerega številne srednjeveške izvedbe je slikar nedvomno poznal.

Za razlago pomena ikon za Petrova-Vodkina je nadvse pomembna še njegova *Sveta Trojica* (1915, skica za slikano okno). Kot da bi duh Andreja Rubljova skozi čopič modernega slikarja posijal v naše stoletje! Očitno je, da je Petrov-Vodkin povzel zgled velikega moskovskega meniha, le da mu je vdihnil svojo slikarsko maniro. Postavitev Trojice je tradicionalna, izvedba pa manj mistična, konkretnjša in realistično trdneje postavljena v prostor. Slednjega definira obmorska pokrajina, ki je jasno naznačena v ozadju, z lepo arhitekturo na levi, z drevesom na sredi in s skalovjem na desni. Hiša je bržkone Abrahmovo domovanje, saj je v ruskem ikonopisju motiv Svete Trojice ikonografsko pogosto izenačen z motivom Gostoljubja, t. j. obiska treh skrivnostnih gostov (angelov) pri ostarelih Abrahamu in Sari. Zanimivo je tudi, da je Petrov-Vodkin v svojo kompozicijo Svete Trojice v ozadje postavil tudi tri štafažne figure, kar bi bilo pri srednjeveških ikonskih motivih v izvedbi Andreja Rubljova nemogoče.

Konkretizacija in približanje Svete Trojice realnosti pa ni banalizacija sakralnega motiva. Slikarjev korak smemo razumeti kot poskus približanja motiva vernikom, seveda pa tudi kot rezultat njegovega umetnostnega prepričanja in usmeritve. Petrov-Vodkin je skozi vsako svojo kompozicijo slikal Rusijo in ruski narod, njune značilnosti in kvalitete, ob strani pa puščal popolno vlogo askeze, ki je, kot se zdi, svoj pravi pomen vendarle imela v meniškem življenju.

Pri vsem tem se velja ustaviti še ob sliki *Mati* (1915). Mlada kmečka mati v leseni izbi pestuje svojega otroka. Z levo roko ga stiska k sebi, z desno pa mu ponuja dojko. Toda njena glava je nagnjena proč od otroka in gleda vstran. Zada je okno s pogledom na domače dvorišče in na sosednjo hišo. Slikar je upodobil mater, ki pooseblja dom, varnost in brezskrbnost, hkrati pa obveznost in dolžnost. Skoznjo je naslikal podobo svoje dežele, ki mu je zmeraj ponudila zatočišče. Sim-

bolno kompleksnost tega motiva je upodabljal skozi svojo značilno optiko (delno smo jo s koloritom in perspektivo že označili) in njegova slika je postala vez med njegovo domovino, domačnostjo in otroštvom ter njim in tistimi, ki čutijo z njim. Njegova slika zanj nikdar ni bila le gola podoba tistega, kar je na njej z enim očesom zagledal prvi trenutek; ko se je vanjo poglobljaj in ko jo je ustvarjal, je v njej odkrival svojo lastno prisotnost.

»Petrov-Vodkin je ustvaril prototip ženske lepote.«⁴ In ne le ženske, je mogoče nadaljevati misel Vladimirja Kostina, ampak ruske lepote. Na sliki *Jutro, Kopalke* (1917) je videti obrazni lepotni tip, ki je značilen za figure Petrova-Vodkina, hkrati pa gledalca ponese v lepoto izrazov staroruskih ikon. Motiv omenjene slike je ikonografski splet žanra in portreta, oboje pa preveva slikarjeva domala mitološka afiniteta do upodabljanja materinstva in ruskih bivanjskih posebnosti. Tako je vpliv srednjeveškega slikarstva mogoče dojeti tudi bolj na splošno, ne le izključno motivno: Petrov-Vodkin povzema na svojih slikah moč melanholičnih potez slovanskega občutja, ki jih rišejo značilne drže, domotožni pogledi in spomini na mirno otroštvo v religioznem domačem okolju.

V primeru Petrova-Vodkina gre torej za izvirno kakovostnega in zunaj Rusije po krivici malo znanega slikarja. To je prvi ruski slikar, ki je na moderen in inovatorski način predstavil možnosti, kakršne 20. stoletju ponuja tradicionalna motivika staroruskih ikon. Kakor so ikone s svojo lepoto in slogovnimi odličnostmi napravile mogočen vtis na Petrova-Vodkina, tako njegovo delo prepričljivo deluje na sodobnega gledalca. Slikar je z vsem srcem sledil komunističnim tokovom v novo nastali sovjetski družbi in socialističnim idejam posvetil lep del svojega opusa. Toda tudi ob slikah z revolucionarno vsebino z veseljem ugotovimo, da v slikarstvu Petrova-Vodkina ni sledi o togi sovjetski umetnosti, da se slikar svojim umetnostnim idealom in ciljem ni nikoli odrekel. Še naprej je sledil navdihu, ki sta mu ga dajala Rusija in ruski narod, ob tem pa je svojo ustvarjalnost znal začiniti in ji dati posebno veljavo z vpletanjem starodavne ruske umetnostne tradicije.

Najrecentnejši odmev umetnosti srednjeveških ikon smo doživeli v začetku letošnjega leta, ko se je s svojo novo razstavo v Zagrebu predstavil eden najstarejših živečih srbskih slikarjev Milan Konjović (r. 1898). Mojster je razstavil svoja najnovejša olja, ki motivno črpajo iz srbskih ikon in fresk od 12. do 15. stoletja. Slike Milana Konjovića ne povzemajo ikonske slikarske tehnike, zato pa je moč njegovih živobarvnih kompozicij, ki se povsem konkretno zgledujejo po posameznih ikonah in freskah, primerljiva s sugestivnostjo in pripovednostjo upodobljene svete Besede, ki jo posredujejo ikone.

Prevladuje splošno mnenje, da je ljudska umetnost za umetnostno-zgodovinsko stroko neprimerno manj pomembna od kanoniziranih velikih lepih umetnosti. Tudi zastran tega bo na tem mestu govora o vplivu ikon na ljudsko umetnost čisto na kratko.

Ljudska umetnost, zlasti slikarstvo, nastaja na deželi, kjer ima upoštevanje verskih tradicij in načina življenja še posebej pomembno vlogo v moralnem vrednotenju človeka. Nikakršnega dvoma ne more

⁴ Vladimir Kostin: *Petrov-Vodkine*, Leningrad 1976, p. 7.

biti o tem, da so ljudski umetniki svoj poklic sprejeli v dobri meri prav na verski osnovi. Rusko pravoslavno krščanstvo svoj nauk najpogostejše utemeljuje na podlagi podob božjega učlovečenja, kakor bi med drugim lahko imenovali ikone. Ko je Cerkev prerasla nesmiselni ikonoklazem, je tudi ljudsko slikarstvo dobilo proste roke za svoj razcvet. Stare krščanske simbole so v ikonskem slikarstvu po padcu ikonoklazma sprva zamenjali preprostejši (npr. kristomorfn) portreti. Isti simboli pa so kljub vsemu ostali del mogočne celote krščanske umetnosti in tako povsem samoumevno dobili prostor tudi v ustvarjalnosti ljudskih slikarjev.

V ruski ljudski umetnosti največkrat ne gre za neposreden motivni vpliv ikon iz srednjeveške Rusije. Najpogostejša motiva ruskega ljudskega slikarstva sta krajina in vaška veduta, v obeh primerih pa je opazen izrazit religiozni moment. Cerkev ima na slikah skoraj praviloma središčno vlogo, kar poudarja didaktično vrednost tovrstne umetnosti. To dejstvo napeljuje tudi na povezavo ljudskega z naivnim slikarstvom zlasti v Jugoslaviji in v vzhodni Evropi ter s flamskim žanrom 16. stoletja. Ikone so na ruske ljudske slikarje torej vplivale že s svojo prisotnostjo in s svojim opominom na zgledno krščansko življenje, obenem pa s svojo zgovorno navidezno preprostostjo in prepričljivostjo podajanja nauka.

OBLIKA V IKONOPISU IN NJEN ODMEV V MODERNI ABSTRAKCIJI

Najglobljo sled so staroruske ikone v slikarstvu 20. stoletja (posebej v abstrakciji) pustile na oblikovni in ne na vsebinski ravni. Umetnostni ambient ikonske poslikane površine je prav tako kot od motiva odvisen od načina izvedbe, ki je v tem primeru izredno zanimiv. Zato je razumljivo, da so se nekateri abstraktni slikarji, išoč najboljši način za lastni izraz, oprli na ikonski slikarski način, povzeli njegove principe in jih aplicirali na lastne umetnostne zamisli. V celoti ni ikonskega slikanja privzel nobeden od velikih slikarjev, ki so pisali umetnostno zgodovino našega stoletja. Izjema so ikonopisci, ki danes nadaljujejo tradicijo ikon, vendar ti ne sodijo v okvir, ki zamejuje temo tega zapisa. Ikonsko slikarsko gradivo je namreč v celoti naravno, začenši z jajčnim rumenjkom kot vezivom, ki je služil za osnovno podlago barvam ikone, vse do naravnih barvil, ki so jih ikonopisci spet mešali z rumenjkom in z vodo. Poleg tega je izvedba ikone izredno zapleten tehnični postopek v nekaj dolgotrajnih stopnjah in številnih medstopnjah, ki za abstraktno slikarstvo v tej obliki niti niso potrebne. Izkušnje so pokazale, da je že privzem temeljnih načel ikonske tehnike odlično sredstvo za doseg vrhunskih rešitev, ne glede na uporabo drugačnih materialov.

Preden se lotimo slikarstva Sergeja Poliakoffa (1906—1969), človeka, ki je svojo umetnost najtrdnje zakoreninil v staroruski ikonski tradiciji, bomo omenili še dva slikarja, ki sta hkrati pomembna zaradi povezave z ikonami in zaradi vpliva, ki ga je njuno delo imelo na slikarstvo Poliakoffa: Vasilij Kandinsky in Kazimir Malevič.

Najprej bomo opazili, da so vsi trije Rusi, ne glede na to, da sta zlasti Poliakoff in Kandinsky bolj malo svojega časa preživela v domovini. Ob

tem je umestno poudariti, da je navezovanje na ikone v glavnem stvar ruskih slikarjev, ki so svojo evropsko formacijo bogatili s kulturnim izročilom lastnega naroda.

Poliakoff se je s Kandinskim seznanil v drugi polovici 30. let, torej v istem času kot z Robertom Delaunayem in Ottom Freundlichom. Delo teh treh slikarjev in močni stiki z njimi so Poliakoffa po začetnih figuralnih poskusih (slikati je začel šele precej pozno, okrog l. 1930, potem ko se je nehal intenzivno ukvarjati z igranjem kitare; ta je imela v njegovem življenju še naprej pomembno vlogo, saj je vseskozi veljal za dobrega kitarista) spodbudili k nadaljevanju v abstrakciji in l. 1939 je Poliakoff naslikal svojo prvo abstraktno kompozicijo. Kandinsky je sam dodobra upošteval pomen staroruskih ikon, kar je lepo razvidno npr. iz kolorita, nekaterih oblik in kompozicije njegove slike *Akcent v rožnatem* (Nacionalni muzej moderne umetnosti, Pariz). Zgovoren je zlasti veliki rombasti lik na tej kompoziciji, ki mimogrede spomni na velike draperije v obliki romba v ozadjih nekaterih *Kristusov v slavi* moskovske šole iz 15. stoletja. Ni izključeno, da se je Kandinsky o ikonah pogovarjal s Poliakoffom, kar bi utegnilo dodatno razjasniti ustvarjalnost slednjega, gotovo pa je, da je Kandinsky, potem ko je videl njegove slike, dejal: »Kar se tiče prihodnosti, stavim na Poliakoffa.«

Nasprotno je težko verjeti, da je Poliakoff kdajkoli stopil v osebni stik z Malevičem. Malevič je umrl že l. 1935, poleg tega pa nasploh ni ljubil pogovorov z drugimi slikarji, ki jih je vse po vrsti imel za tekmece. Toda Poliakoff je iz njegovih slik znal razbrati kapitalno sporočilo in njegov vsestranski umetnostni pomen. Studije o Malevičevem delu navedajo, da je vpliv ikon zaznaven že na njegovih zgodnejših figuralnih kompozicijah s kmečko motiviko, v katerih slikar upošteva strogo razmejevanje prostora in vanj postavlja monumentalne človeške like. Toda nobena dvoma ni (Malevič je o tem govoril sam), da je ikonska tehnika posegla tudi v njegovo abstraktno ustvarjanje okrog l. 1920. *Beli kvadrat na beli podlagi* (1919) je komponiran izrazito večplastno, pri čemer vsak sloj barve definira vrhnjega, celota pa le na videz monumentalno miruje in daje varljivi vtis odsotnosti časa in prostora.

Poliakoff je izluščil Malevičevo suprematistično bistvo in dokončno spoznal, kako močna je lahko na ustrezen način uporabljena barva. Ob *Belem kvadratu na beli podlagi* je zapisal: »Malevič mi je še enkrat razkril vrhovno vlogo vibracije snovi. Četudi na njej ne bi bilo barve, slika, na kateri snov vibrira, preživi.«⁵

V enem od razmišljanj je slikar o svojem likovnem svetu zapisal:

»Tam ni ne desne in ne leve,
nikakega vrha, nobenega brezna.
Tam vse počiva vpeto v meje
in je pokorno trdi disciplini.
Vendar se ta svet, ta negibna celota
premika, tenko čuteč lastno negibnost.«⁶

⁵ Giuseppe Marchiori: Serge Poliakov, v: Giuseppe Marchiori (ed.): *Serge Poliakov, témoignages et textes critiques* (od tod citirano Marchiori: *Serge Poliakov*), Paris 1976, p. 165.

⁶ Serge Poliakov: *Cahier S. Poliakov*, Sankt-Gallen 1973, p. 41.

Težko bi bilo znova tako zgoščeno, a hkrati precizno povzeti značaj slik Sergeja Poliakoffa, zato si bomo ta citat previdno vzeli za izhodišče nadaljnjega razmišljanja.

Najprej beseda o tehniki. Poliakoff začenja slikati na dva načina. Prvi je ta, da platno v začetku prekrije z rdečo ali črno oljno barvo (razen seveda v primerih, ko gre za gvaš ali akvarel, ki si ju je sem ter tja privoščil za sprostitve), nato pa s kredo zariše osnovno risbo ter s tem linearno razdeli površino. V drugem primeru Poliakoff z ogljem nariše mrežo oblik na še nedotaknjeno platno in tako stori prvi korak. Takoj zatem v obeh primerih določi barvno vrednost vsakemu od dobljenih polj, s čimer zasnuje temeljno strukturo razmerja med svetlimi in temnimi deli kompozicije.

Poglavitna značilnost njegovih slik (in prva očitna podobnost z ikon-skim slikanjem) je napredovanje v številnih barvnih plasteh. Barva, ki je na vsakem od polj na sliki na koncu vidna, je določena s slehernim slojem, ki je pod njo. Postopno nizanje barvnih nanosov po celotnem polju povzroča intenzivno svetlobo in vtis oživitve barvne materije (o tem nekoliko več v nadaljevanju). Pomenljiv paradoks je, da sta si zgornji plasti barve ponavadi nasprotni: lahko sta si komplementarni, lahko pa uveljavljata nasprotje med svetlim in temnim ali toplim in hladnim. Pogosto se med njima pojavi še sled tretje barve, ki nastopa drugod na sliki. Slednje je odvisno od načina mešanja in nanašanja olja. Ploskve so zdaj prefinjeno gladko izdelane in virtuosno rahle, zdaj grobe, slabo obtesane, z vidnimi drobcami površine vmešanega pigmenta. Med seboj se razlikujejo po svojem značaju in energiji, sintaktično pa jih določa tisto, s čimer so obkrožene in omejene. Vsaka oblika na sliki je omejena najprej s sosednjo, potem pa kot celota z okvirjem, toda neizogibno formalno omejevanje ne more škoditi niti izraznosti posameznih polj niti celoti. Moč barv in harmonij je namreč tako mogočna, da se vtis o kakršnem koli formalizmu izgubi.

Poleg tega barvne ploskve nikoli nimajo matematičnih, čistih geometrijskih ali simbolnih oblik. Poliakoff ne verjame v simbole. Sledeč morfologiji platna iz štirih vogalov slike, bomo zlahka opazili njeno centripetalno gibanje, ki nas pripelje do središča (ali središčne ploskve), okrog katerega je slikar uskladiel harmonijo kompozicije. Od središča potem lahko spet brez truda nadaljujemo svojo pot po sliki in na vsakem prehodu po njej bomo odkrivali energijo in gibanje, ki ju ponuja edinstveni kolorit.

Barve zavzemajo ključna poglavja v študijah o slikarstvu Sergeja Poliakoffa, kjer ima njihov izraz specifičen in z ničemer primerljiv pomen. Uporabo barve smo naznačili že nekoliko prej, zdaj pa bomo videli, kolikšna je njena vrednost in kako tesna je povezava med koloritom ikon in rezultati teoretskih in uporabnih iskanj v barvah Sergeja Poliakoffa. V igri so predvsem določene barve, ki so po pomenu skupne obema primeroma. Nizanje plasti mešanice oker rumene, rdeče in kanca črne barve z rahlim postopnim dodajanjem bele in odvzemanjem rdeče v postopku platenja je na staroruskih ikonah dalo končno barvno podobo odkritim delom teles upodobljenecv, se pravi obrazu in rokam, ki so s tem dobili svoj sakralno čist in svetel značaj. Za slikanje las, ki imajo na ikonah prav tako visoko simbolni pomen, je bilo poleg omenjenih barv treba po stopnjah dodajati še zeleno. Celosten pregled dela

Sergea Poliakoffa pokaže, da so prav te barve temelj njegovega opusa⁷ in da je njihova veljava (seveda v skladu z razlikami v namembnosti ikon oziroma abstrakcije) v obeh primerih enako visoko cenjena. Ikonam je takšno plastenje barv na končni stopnji vdihnili slovesno svetlobo in mogočen spokoj z jasnimi konotacijami na krščansko sporočilnost.

Poliakoff je s podobnimi sredstvi prišel do podobnih rezultatov, ki pa imajo glede na dobo in na izdelek sam drugačno vrednost, saj so tudi kriteriji sprejemanja in ocenjevanja drugačni. Barve so pri njem nenadkriljivo izvirne in plodne. Rdeča ni nikoli preprosto rdeča, rumena nikdar čisto rumena in pod zeleno vedno čutimo še kaj drugega. Pod vidno plastjo barve je vedno mogoče uganiti utripanje drugih slojev, ki tekmujejo med seboj in ob takem nanašanju barv pride do izraza pravi Poliakoff, na videz veličastno miren, hkrati pa neutrudno gibljev tako v celoti kot v detajlu. Vtis utripanja in vibriranja slike je tako posledica spretnega postopka, ki barvam omogoča, da polno zadihajo. Barve so izpeljane tako kompleksno, da gledalcu puščajo možnost in željo, da bi ugotovil, kako so nastale in kako zaživele.

Abstrakcija Poliakoffa je abstrakcija brez kompromisa. V njej bomo zaman iskali kakršne koli vidne predmetne transpozicije ali popolnoma geometrične teme. Barva je tista, ki govori sama zase s svojo osebno in duhovno noto. Ne predstavlja nikakršne druge realnosti, ta barva sama je realnost. Pri tem ni potrebe po predmetni podobi, po nikakršni pokrajini, še manj po upodabljanju ljudi. Seveda se po njegovih slikah lahko giblujemo kot po prostoru in si umišljamo njegove gore in reke, toda vse to nam lahko služi le kot prispodoba. V resnici imamo pri Poliakoffu opraviti z originalno naravo barv, lahko opazujemo njihovo moč, gibljivost in veliko tišino, ki v sebi skriva vihar.

Prav tišina, ki ni prava tišina, pa ni zato nič manj monumentalna, je tisto, kar zaznamuje mogočno spiritualnost slikarstva Sergeja Poliakoffa. Kakor ikone srednjeveških mojstrov iz Rusije njegove slike sproščajo in navajajo opazovalca h kontemplaciji in introspekciji. Bogastvo kontrastov in lepota skladnje v prostorskih odnosih na kompozicijah podčrtujeta preprosto, pa vendar zelo premišljeno zasnovo tega latentno burnega sveta, zakritega s tišino in dostojanstvenim redom. Le pritrčiti je mogoče zgovornima stavkoma izvrstnega poznavalca Poliakoffove umetnosti Giuseppa Marchiorija, ki je zapisal: »Arhitektura, tišina, meditacija... tri ključne besede za razumevanje Poliakoffa. Tri besede, ki govorijo o duhovnosti, ki jo razkriva prostorskost njegovih slik.«⁸

Nazadnje si oglejmo še najbolj živo pričevanje o velikem pomenu, ki ga je za svoje delo Poliakoff pripisoval staroruski ikonopisni tradiciji. Videli bomo, da gre tu poleg oživiljanja preteklosti za nekaj mnogo globljega, da gre za kompleksen umetniški program, na katerem je zasnovana celota slikarjevega opusa. L. 1965 (štiri leta pred smrtjo) je Poliakoff napravil tako imenovani *Zid* in ga vse do konca življenja hranil v svojem ateljeju v Parizu. To je majhen ikonostas s črno podlago, na katerem so pre-

⁷ Marchiori meni, da so ikone neposredno navdihovale sheme v slikarstvu Sergeja Poliakoffa, da pa se je od le-teh v svojih zadnjih delih oddaljil. V mislih ima predvsem nedokončano platno (pod očitnim vplivom Giottove nebesno modre) iz l. 1969, ko je Poliakoff umrl. Giotto je slikar podrobneje spoznal poleti istega leta, ko je obiskal Padovo.

⁸ Marchiori: *Serge Poliakoff*, p. 131.

mišljeno usklajene manjše reprodukcije posameznih slik, ki jih je tja s pomenljivim spoštovanjem pritrdil Serge Poliakoff. Ikonostas je širok slaba dva metra, slike pa si v kronološkem zaporedju po nastanku sledijo od leve proti desni. Prva je stara *Vladimirska Mati božja* (konec 11. ali začetek 12. stoletja), za njo pa sta ikoni Andreja Rubljova *Nadangel Mihael* in *Sveta Trojica* (obe z začetka 15. stoletja). To so ikone, ki pomenijo mejnike v zgodovini staroruskega ikonopisja in mojstrovine, ki si jih je nič kaj skromno, zato pa plodno in zategadelj upravičeno Poliakoff vzel za svoja duhovna izhodišča.

Serge Poliakoff je ne le prvi evropski slikar, delujoč na zahodu (vse od prihoda iz Moskve l. 1923 je živel v Parizu), ki je v abstrakciji uveljavil temeljna načela ikonskega slikanja, ampak je tudi sicer izredno pomemben za razvoj abstrakcije v 20. stoletju. Njegov efektni kolorit je neprecenljiv dosežek v raziskovanju čiste uporabe barve, ki je zaznamovalo abstraktno slikarsko dobo, in njegovo delo ni ostalo brez vpliva na mlajše abstraktne slikarje. Doživel je marsikaterega bolj ali manj uspešnega posnemovalca in še danes ni malo slikarjev, ki jih navdihuje njegov način slikanja in ki se še zmeraj držijo njegove manire. Najpomembnejši slikar, ki je med drugim svoje delo zasnoval na barvnih invencijah Sergeja Poliakoffa, je Mark Rothko, ki pa je žal umrl že leto za Poliakoffom, l. 1970. Rothkov opus z marsikaterega stališča, zlasti pa po barvni strukturi, nadaljuje in stopnjuje abstraktna iskanja Sergeja Poliakoffa.

Razmišljanje o dragocenih vezeh med ikonopisom in umetnostjo Poliakoffa je vredno skleniti z univerzalnim citatom, ki sicer govori o Poliakoffu, prav lahko pa bi veljal za vsakega med velikimi ikonopisci ruskega srednjega veka. V Poliakoffu njegov avtor odkrije bistvo, ki slikarja silno oddaljuje od kakršnega koli poprečja in mu prizna veliko kvaliteto neomejenih izraznih možnosti v umetnosti: »V sebi nosi nemir in gorečnost, ki se vzajemno bolj usmerjata v nedorečenost kot v neizrekljivo.«⁹

L'INFLUENCE DES ICONES RUSSES MÉDIÉVALES SUR LA PEINTURE FIGURATIVE ET ABSTRAITE DU XX^e SIÈCLE

L'influence qu'exerçaient (et continuent à exercer) les icônes russes, notamment celles du XII^e au XV^e siècle, sur la peinture du XX^e siècle, n'est pas particulièrement bien étudiée, quoique l'esprit attirant des images liturgiques orthodoxes ait empreint quantité d'oeuvres d'art contemporaines remarquables. L'écho mystique des icônes des grands maîtres comme Andreï Roublev se faisait sentir aux deux plans principaux de la création picturale de notre siècle: celui des motifs et celui de la forme.

Pour des raisons bien évidentes, les peintres russes étaient ceux qui subissaient le plus volontiers l'indélébile tradition d'icônes qui, pour la Russie, représentaient un phénomène artistique non moins national que religieux.

Kouzma Petrov-Vodkine (1878—1939) était surtout enthousiasmé par la richesse et la profondeur iconographiques des images saintes. Le motif de la Vierge et, plus généralement, celui de la femme et de la mère, est fortement prononcé dans l'oeuvre entier (huiles et aquarelles surtout) de ce peintre si peu reconnu dans le monde artistique. La féminité marque souvent même ses figures masculines; elle est partout subtilement assaisonnée d'une forte connotation religieuse.

⁹ Jacques Grenier, Poliakoff, *L'OEil*, 39, 1958, p. 69.

La réalisation des icônes et leur forme inspiraient quelques peintres abstraits dont Vassily Kandinsky et surtout Serge Poliakoff (1906—1969), peintre russe qui vivait à Paris depuis 1923, sa famille aristocratique ayant été expatriée après le triomphe de la révolution d'octobre. Pour lui, les icônes du moyen âge russe étaient la vraie source de sa production abstraite. En vue d'obtenir un résultat pictural original il appliquait la technique méticuleuse de coloriage dont s'étaient servis les maîtres anciens pour atteindre le sens mystique et insaisissable de l'icône. Chez Poliakoff, c'est la couleur qui devient insaisissable et mystique. Ses toiles offrent à l'oeil des compositions de champs colorés, jamais symétriques ou géométriques. Chaque champ consiste en de nombreuses couches de couleurs différentes, ce qui donne à la couche visible une étrange qualité de vibration difficile à définir. C'est donc sur le niveau d'ambiance et de mysticisme que l'on découvre le dénominateur commun de l'icône et de Poliakoff.