

PORTRETI

MAKSIM SEDEJ

Ob vsakem srečanju s Sedejevimi stvaritvami vnovič ugotavljamo, da je Sedej poetičen preoblikovalec našega enoličnega, utečenega življenja, poustvarjavec njegovih prav zaradi vsakdanje pričujočnosti prezrtih drobnih lepote, ki se jih zavemo šele, ko jih zagledamo na platnu. Redki so umetniki s tolikšno lirično obarvano izpovednostjo, ki bi zmogli kdaj brezciljno, kdaj predmetno, suhoparno in dolgočasno okolje svojih dni prečarati v dragoceno slikarsko doživetje, kakršnega izražajo Sedejeve slike.

Tematska vsebina

Tematika Sedejevega slikarstva je trdno določena in ozko omejena. V figuraliki si največkrat izbira motive iz svoje družine. Zamika ga družbica v naravi, svež ženski akt, cirkuški prizor ali večja kompozicija na témo. Vmes se vrivajo nekateri portreti in občasne lastne podobe. Krajino skoraj vedno obljudi z družino na sprehodu, z vaškim živzavom, s počivajočimi v senci dreves. Sedej je mojster interierskega slikarstva. Vanj vstavlja figure pri vsakdanjem domačem opravilu, pri igri, učenju. V tesnem, zaprtem prostoru je našel svoj najdražji slikarski motiv. Preprosto vkup zneseno sobico spremeni v očarljivo prizorišče družinske poezije, ki ji ne manjka pridiha domotožja po nekakšnem izsanjanem svetu. Čeprav niso številna Sedejeva tihožitja, smemo reči, da je tudi v tej zvrsti domiseln in prepričljiv slikar. Tihožitja najrajši vključuje v okvir svojih interierov, vstavlja jih zdaj v ozadje zdaj v ospredje figuralnih kompozicij; kdaj šopek cvetja v zastrti vazi, živo pisano sadje na stolu ali le žična tičnica pred odprtim oknom. Zelo rad se vrača sedaj k prizorom iz cirkuškega življenja, po vojni pa si je privzel tudi obmorske in ribiške motive. Če omenimo še kompozicije z nabožno vsebino, ki pa skrivajo v sebi ponavadi globlji simbolni pomen (kot na primer »Pietà« iz let okupacije) ilustrativno socialne grafične cikle (Predmestje, Bog v Trbovljah) in kompozicije s tematiko vojne (Begunci »Pokop okupatorjeve žrtve«.) smo v glavnem našli Sedejev slikarski repertoar.

Na prvi pogled je očitno, da je taka tematika povečini trdno zasidrana v vsakdanjem življenju, da skriva v sebi nešteto pobud za dokumentarno realistično slikarstvo, kakršnega smo bili vajeni pred nastopom skupine neodvisnih, katerim pripada tudi Sedej.

Likoona vsebina

Toda Sedej se ni — razen v dveh krajših intermezzih — prepustil takim vabilom. Vsakdanja prizorišča, interiere, stokrat upodobljene obraze družine, pusta sivo rjava pročelja predmestnih hiš je znal vselej oviti z žlahtnim vonjem otožne poetičnosti. Ni ga zanimala materialnost slikanih predmetov, tisto snovno bistvo stvari in reči; ne zunanji naturalistični videz ne trdnost, realna težnost predmetov, niti ne notranja konstrukcija odbranih modelov. Sedej ni nikoli težil za ontološkim slikarstvom, zmeraj ga je mikalo iskanje tipičnega lika, ki je ustrezal pojmu predloge. Ni mu šlo za optično značilnost modela, zakaj motiv mu je bil le spodbuda in sprožilo njegovih predstav o umet-

niško preoblikovanem svetu. Svojim slikarskim predlogam vsakikrat odškrne delček značaja, odbije jim kos predmetne individualnosti, to pa nadomesti z nič manjšim pridevkom — rekli bi lahko — sedejevske tipike. Ta je tako izrazita in slogovno prepričljiva, da jo gledavec niti od daleč ne more zgrešiti. Sedejeve figure spoznamo po zastrtem strmenju, po zasanjanem pričakovanju nečesa, kar mora biti. Še tako obrabljen stol, obtočena omara se pod njegovim čopičem spremeni v hvalnico človeški tvornosti, ki nam je znala ustvariti take čudovite predmete. Prek svojih figuralnih kompozicij in pokrajin je razprostrl olepšujočo meglico, ki zakriva napake, pomanjkljivosti, neestetska pretiravanja ter kaže ljudem le oplemeniteno podobo sveta. Kdaj se nam zdi, da se je ta ali oni neštetokrat upodobljeni obraz, miza, vaza, dekliško telo že navzelo novega, domala nadresničnega vonja; da se že brati z našim podzavestnim ganjenjem do večne simbolike, z arhitipskimi reminiscencami človeške podzvesti.

Ne smemo pa prezreti dveh obdobj, ko je Sedej poskušal slikati realistično, ali bolje, ko se je trudil, da bi se dokopal do naturalistično materialne barve, do kar mogoče faktografske risbe in proporca. Slikal in risal je meso, da bi tudi na platnu zbudilo videz zaresnega mesa; ali zaresnih sten, lesa in tkanin. V mislih imam zgodnjo dobo, ko je slikal Sedečji akt (1932), nedvomno še pod vplivom svojih učiteljev z zagrebške akademije, Becića in Tartaglie. Bolj kot ta bežni prehod so zanimiva in zanj pomembnejša leta po vojni, ko je naslikal olje Pri šahu (1946.) in Kleklarico (1947.). To je bila doba, ko so na glas oznanjali, naj bi postal slikar vnovič — kar je že nekdan bil — predvsem vesten kronist življenja. Slika naj bi bila natančen, verodostojen dokument optičnega pojava, objektivna kopija vidne zaznave, registracija dogodka. Slikarstvo naj služi apoteozi naprednih idej, postane naj panegirik delu, svobodi, novi stvarnosti. Sedej se je pridružil temu obćemu povojnemu zagonu, dasiravno so mu bile tuje značilnosti takega socialističnega realizma; nikoli se ni prepuščal dirigiranemu prekipevanju, prirejenim pozam, napihnjeni dramatičnosti. Vse to je bilo v popolnem nasprotju z njegovo v mali svet odmaknjeno poetičnostjo. Začel je brzdati svojo mehko, realni videz popravljajočo risbo, naenkrat bi jo rad uklenil v realne proporce; svoji barvi je pridajal priokus materialnosti, kar jo je kajpa sililo iz čistih valerskih odnosov v tonalnost. S slikarsko širokim ploskovnim nanosom barve je začel vnašati realistične naključne nadrobnosti, ki se jim je prej izogibal. Vse to pa je skušal premesiti s potetičnim idealiziranjem, tako nasprotnim otožnemu ozračju svojih platen. Skratka, svojemu slikarstvu je primešal prvine, ki so mu bile odvečne in so dušile njegovo prirojeno poetičnost. Res pa so za skromen nadomestek vlile v njegovo slikarstvo malce več strukturne trdnosti in predmetne karakternosti, kot to opazimo tudi v njegovem poznejšem delu. Kljub temu pa smemo trditi, da je doba Sedeju več vzela, kot dala: prejšno umetniško prepričljivost je zamenjala pripovedna zanimivost detajlov; prejšnjo celovito barvno kompozicijo, ki smo jo doživeli kot enkratno odkritje, je razbil v množico drobnarij, ki si jih použival drugo za drugo, ne da bi bil doživel celovito umetniško izpoved.

Likovne provine: risba, obris, proporc

Čeravno bo zvenelo neprepričljivo, moramo takoj na začetku pribiti, da osnovno Sedejevo izrazilo ni barva, ampak risba. Sedej je pretanjen, izredno občutljiv risar. Risba vlada nad vsemi še tako barvitimi skladji. Risba dela

trdno ogrado pretanjenemu kolorizmu, ki se kdaj spozablja v obarvanih, kdaj prehaja v bolj čisto barvno skalo. Za Sedeja je značilen predvsem mehak, poetično ekspresiven obris. Ta suvereno uokvirja vsemogoče barvne nanose. Barva nikoli ne razbija čvrstih risarskih ograd, ampak jih le dopolnjuje, bogati, opravičuje. Tudi tam, kjer je slikar s skicoznostjo mehčal ali kar razbijal ta sintetični risarski okvir ter skušal prepustiti barvi polnomočje (na primer pri Kopalkah iz leta 1935), odkrijemo pod umetnikovim prizadevanjem za bolj avtohtono barvo še vedno suvereno, urejajočo, v oplemenitenih razmerjih izraženo risbo. Če govorim o oplemenitenih razmerjih, ne mislim s tem le Sedejevih značilnih, nekoliko kvišku potegnenih postav, obrazov in predmetov, ki so potrdilo njegovega zavestnega odstopanja od optične realnosti, ampak opozarjam na tista manj opazna idealna notranja razmerja med širinami in dolžinami posameznih detajlov, na stvarjalna preobličjenja rok in nog, vratov, ust in oči, ki še izpopolnjujejo vtis olepšane, iz resničnosti privzdignjene podobe. Skratka, idealiziran proporcijski vtis v vsaki posameznosti in jo spreminja v Sedeju tipičen znak lirične govorice. Tako svojstvene govorice, da se menimo o sedejevskih glavah, ustih, nosovih, stolih, prtihi itd. Gre za resnično izpovedno moč, ki je znala prekrasiti tako celoto kot nadrobnosti s svojstvenimi potezami umetniške osebnosti.

Obris je vselej tekoč, brez nepotrebnih prekinitev in oglatosti. Slikarju je vzor harmonična gradnja teles — mehko neovirane rasti. Res pa z risbo ne nakazuje notranje konstruktivnosti, zato so Sedejeve postave krhke, brez svoje teže in okostja. Trdnost in vtis gmotnosti dosežejo šele v prepletu skupne kompozicije, v medsebojnem pogovoru oblik in barvnih površin. Sedejev obris nas spominja na nekatere lastnosti dekorativnih likov, ki polnokrvno zažive v simbiozi s soslednjimi. Vzlic temu pa ne bi mogli obrisu očitati zgolj miselne ali okusarske preračunljivosti, ki je tolikokrat rakova rana dekorativnosti, saj je dovolj občuteno liričen in človeško topel, da nas na mah prepriča in osvoji. Slogovno bi označili Sedejevo risbo za sintetično zaprto obrisno risbo. Slikar je v nji našel srečno sredino med ekspresivnim prekipenjem pa med domišljeno dekorativno arabesko. Posnel je najboljše v obeh skrajnostih, ne da bi se bil dal zapeljati v razumarstvo ali pa v čustvenost brez meje.

Barva

Nekaj temeljnih ugotovitev o tej izrazni prvini Sedejevega slikarstva smo zapisali že mimogrede v prejšnjem razdelku. Vzlic že omenjenima naturalističnima vrinkoma, ko je slikar vnašal v barvo prizvok materialnosti, smemo trditi, da je ubrano barvno skladje pglavitni in nedvomni namen Sedejevega slikarstva. Barvne senzacije, ki se mu bode ob slikanih predmetih, na koncu predela v nova koloristična skladja, ki so sad njegove domiselnosti in občutljivosti. Tu ne gre zgolj za dekorativno lepo barvo, prav tako pa ji ne bi mogli pripisovati ekspresivne zagnanosti, ali govoriti celo o vulkanskem izbruhu barvitosti. Kakor v risbi, si je tudi tu slikar poiskal ravnovesje med izrazno lirično občuteno pa med okusno dekorativno barvno skalo. Čeprav je slikarjev razvoj v kolorističnem pogledu doživljal spremembe, se oplajal nenehoma z novimi spoznanji, v temeljnem slikarjevem odnosu do barve ne zaznamo bistvenih razlik; ali, natančneje povedano, ne zaznamo jih tja do radikalnega »obračuna s svojo preteklostjo« sredi petdesetih let, ki ga prav zaradi tega obravnavam kot poseben razdelek. Po že omenjenem, naturalistično studioznem Sedečem

aktu, ki bi v njem komaj zaslutili poznejšega Sedeja, in vse do povojnih realističnih let velja glede Sedejeve barvitosti zapisana trditev. Res pa koloristični razvoj niha med bolj intenzivno barvno skalo na začetku poti (Kopalke 1935.), pa med skrajno pretanjenimi barvitimi sivinami njegove zrele dobe (Pietà 1941., Pri mizi 1940., Interier 1942., Portret žene 1942. itd.). Bolj živa barvna skladja opazimo dostikrat kot vmesne vrinke (tako Deček v modrem 1942., Kopalke 1941.). Seže pa Sedej po ljubih poetičnih sivinah celo v dobi, ko ga je zmamila realistična barvitost (na primer Portret sina 1947.). Glede barvne kompozicije ugotavljamo, da se Sedej trudi za čistost barvnih svin, za ne preveč poudarjene mrzlo-tople odnose, ki jim prav sivine jemljejo dramatičnost in jih vežejo v harmonično barvno kompozicijo. Kajpak je ta barvitost daleč od spektralnih komplementarnih odnosov čistih barv, ki bi v tej dobi nadlegovale njegovo intimno liričnost. Slikar se zadovolji že z mrzlo toplimi sivinami, te pa bogati in junači le tu pa tam vnesena pogumnejša barvna mavrica. Nadomestilo za to valersko pridušenost najde Sedej v tonskem niansiranju in stopnjevanju. Ne boji se vnašati v kompozicijo črnine in beline, zato ju uporablja kot enakovredni barvi. Slikarski nanos je vselej ploskoven, barvno poslušajoč, izogiba se nepotrebnih detajlov, ki bi motili barvitost. Značilno je Sedejevo poenostavljenje obraza na senčno in svetlobno polovico, ki pa ji hkrati primeša barvno nasprotje toplega in mrzlega dela. Ta kontrastna rešitev pa je tudi edina doslednejša napetostna primes njegovega sicer čisto harmoničnega barvnega komponiranja. Kmalu jo je začel opuščati ter mehčati vmesno ostro nasprotje z barvnimi lisami na senčni in s senčnimi na svetlobni strani, kazno v spoznanju, da s prejšnjim spopadom mrzlo-toplih polovic razbija homogeno liričnost izraza. Tudi je zanimivo, da pri risarsko nadahnjemem Sedeju ves čas ni najti izrazitejših grafizmov ali struktur. Vselej zna pretehtati in razmejiti pravice risbe in barve. Barvi pusti vse možnosti v okviru obrisa, a tudi risba naj ne posiljuje barvne površine z notranjimi grafizmi ali strukturami. Prav to čisto načelo enakopravja izraznih prvin je slikarju pomagalo ustvariti vrsto podob, ki so pretanjene mojstrovine. Tu naj mimo prej omenjenih stvaritev njegove zrele dobe opozorimo še na Družino pri mizi (1938), Cirkus (1938), Na balkonu (1938), Deklico (1940). Osnovno nagnjenje k intimni liričnosti mu je narekovalo ustvarjanje nedramatičnih ravnotežij, ki pa so osvajala gledavce s poezijo oplemenitenega slikarskega sveta, izraženega v rahlo podolžnih likih, v srebrnikasti »sedejevski sivini« barvnih kompozicij, skratka v popolnem sožitju tvornih slikarskih prvin.

Kompozicija

Slikarju so na voljo različni kompozicijski principi. Ali ohlapna, pripovedno kontinuirana kompozicija ali resnična trdna shema ali baročno prekipajoča. Vajeni smo še impresionističnega »izreza iz celote« ali — kakor so to goli impresiji prepuščeno kompozicijo imenovali nekateri — »trenutnega fotografskega izseka«. Še danes je v veljavi občuteno Cézannovo tehtanje barvnih in likovnih vrednot slikarske površine. Sedej, ki je dobro poznal renesančno slikarstvo, je spretno združil prirojeno težnjo kompozicionalnega tehtanja s trdnostjo renesančnih kompozicijskih shem. Seve se ni zadovoljil s preprostim renesančnim trikotniškim skeletom slike, ampak je uporabil trapezoidna ali iz več osnovnih likov sestavljena ogrodja. Ne bi mogli govoriti o shema-

tičnem posnemanju tradicionalnih spoznanj, saj jih je domiselno izpopolnil in posvojil z občutenim ravnotežjem tvornih členov slike. Včasih prevlada pri njem eno, včasih drugo načelo. Tudi če na primer izzvené Kopalko iz leta 1941. kot ponašena, ploskovito naslikana različica renesančnega prizora nimf, nam kompozicija na principih tehtanja likov in ritma barvnih arabesknih površin kaže, da je torej diametralno nasprotna renesančni togi shemi. Prav narobe pa moremo pri tako sodobnem motivu, kot je skupina cirkuških ljudi v Cirkusu (1938.), zaslediti preustvarjen, izpopolnjen skelet renesančne kompozicije. Vsekakor pa kažejo tudi Sedejeva kompozicionalna nagnjenja, da slikar na platnu ne želi posnemati v naravi najdena skladja in ureditve, ampak se trudi iznajti nova, bolj osebna skladja, ki bodo hkrati dosti trdnejša, kot so bili impresionistični izrezi iz narave poprejšnje generacije. Sedejeva kompozicija sliko vselej usklaja, usredišči in umirja; ne dovoljuje ji rotiranja ali celo uhajanja nevezanih členov prek okvira. Slika naj ima svoje jedro, ki se okoli njega razgrinjajo tvorni deli po hierarhični lestvici večje ali manjše učinkovitosti. Taka slika je vselej trdna homogena celota, vselej sama sebi dovolj. Gledavca osvaja z intimno lirično govorico, ne morda z nasilno zagnanostjo ali z dramatizirano nabreklostjo. Prav zato smemo trditi, da je Sedejeva kompozicija v srečnem soglasju z vsemi omenjenimi slikarjevimi prvinami. Skladanje tvornih likovnih prvin pa je najzanesljivejše potrdilo izčiščene slogovnosti in iskrene izpovedi, ki sta bistveni vsaki pravi umetniški stvaritvi.

Posebnost in meje Sedejevega slikarstva

Poglavitne značilnosti Sedejevega slikarstva so, na kratko ponovljene, tele: občutena risba, organično mehak, sintetičen obris; rahlo privzdignjen, idealiziran proporc, zastiranje ali izogibanje naključnim nadrobnostim, nematerialna barva, harmonična barvna kompozicija, spojitev renesančnega in modernega principa v oblikovanju, torej uporaba geometrijskih kompozicijskih shem s hkratnim tehtanjem likov in barvnih površin. Vsi ti elementi ustvarjajo Sedeju njegov slikarski svet. Ta ni neposredna projekcija realnih vidnih zaznav — zato naslikanih predmetov ne moremo ocenjevati po njihovi realni uporabnosti in namembnosti — namreč slikar ustvarja oplemeniten, idealni svet, kakršnega je izsanjala njegova domišljija. Ta poetično žlahtna težnja je pri Sedeju toliko izrazita, da se vsiljuje in prevlada celo v primerih, ko bi izbrana snov narekovala drugačno, postavim, dramatično rešitev. Slikarju ne pusti, denimo, poustvariti razpoloženja skrajnih notranjih napetosti in nasprotij; brezobzirnega boja slabega z zlim, svetlobe s temo; niti ne človeške zavrženosti, hudobije, zločinskega nesmisla vojne. Njegova Pietà (1941.) nam ne kaže dramatične človeške tragedije, ampak nas rajši zavija v lirično mehko melanholijo. Tudi Pokop okupatorjeve žrtve (1946.) prehaja v podobno žalobnost in nam je prej svetel simbol žrtvovanja kot pretresljivo, gnev zbujajoče spoznanje ob zločinsko ubiti žrtvi. Še bolj je vidna ta neskladnost med izbrano vsebino pa med Sedejevim osnovnim razpoloženjem v Beguncih iz leta 1944; celo ko slika akt nečloveškega odganjanja z rodne grude, njegova lirična mehka ustvarjalnost ne prikazuje dramatičnega nasprotja med žrtvami in nasilniki, ampak spreminja napeti prizor v prizanesljivo, sevdalinko podobno žalno pesem; ta se plete med ožlahtnjenimi postavami akterjev obeh etičnih skrajnosti, tako révé kot nasilja. Vzlic očitnemu sočutju do žrtev in obsodbi zločina prizanesljivo

Sedejev svet ne prenese dramatičnih obsodb in ostrega opredeljevanja obeh skrajnosti. Najde si izhod v otožnost, ki je polna mirne vere in neuničljivega upanja na boljši jutri.

Nič manj zanimiva ni primerjava Sedejevih izraznih nagnjenj in izbrane vsebine v obeh grafičnih mapah (Predmestje 1935 in ilustracije k Mrzelovi knjigi Bog v Trbovljah 1937.). Črno-bela tehnika lino- in lesoreza že sama vnaša kontrastnost; izziva v spopade svetlobe in teme. Prav ta ponujena lastnost grafične tehnike je pomagala Sedeju do adekvatnega izraza tudi v socialno kritičnih prizorih. Čeprav je daleč od grobega ekspresionizma, postavim nemških likovnih glosatorjev in kritikov povojne družbe (mislim Grosza, Kolwitzovo, Hofferja, Dixia itd.), je vendar vlil prav v svoje grafične upodobitve največ tragike, obsodbe socialnih krivic, da, celo uporniškega vretja, kakršno zaman iščemo na katerem koli njegovem platnu. Čeprav to niso realistično vsakdanji ljudje, pa tudi niso tisti z njegovih slik: to so izstradani, jetični, iz rok v usta živeči proletarci iz razdrtih bajt in iz predmestnih ut, iz rudarskih revirjev. Ljudski tip, ki si ga je ustvaril v tej grafiki, spremlja Sedeja bolj ali manj variiran v njegovih neštevilnih ilustracijah, raztresenih po knjigah za mlade in stare.

Naj v dokaz čisto posebnega vpliva grafične tehnike na Sedejeva ustvarjalna hotenja že tu omenim grafike iz dobe, ko »je potegnil črto čez preteklost«. Nekaj njegovih grafičnih listov nam dokazuje, da bi bila Sedejeva izpoved v grafiki prepričljivejša kot slikarstvo te dobe; da je npr. lesoreški *Interier* (1955.) bolj polnokrvno, bolj celovito delo kot malone enak motiv v olju. Dramatična likovna vsebina, ki si jo je slikar izbral po letu 1955., se je vkljub njegovemu intimno liričnemu razpoloženju ujela s črno-belo grafično tehniko; ta je prav s svojo igro obeh tonskih skrajnosti dodajala Sedejevemu otožnemu poetičnemu svetu kanec dramatike, ki je bil potreben emulgator raznorodnih osnovnih tvornih sestavin.

Prelom: kubistična analiza

Težko je reči, kakšni so bili globlji vzroki, da je Sedej v letu 1955 nenadno »potegnil črto čez preteklost«. Menim, da je stagnacijo in notranjo krizo dotedanjega slikarjevega sveta napovedovala že močno skrčena ustvarjalnost slikarja po letu 1947. Res se je več posvečal ilustraciji in tudi večjim dekoracijam, ni pa to še zadostna razlaga za sicer tako neutrudljivo Sedejevo dejavnost. Vsekakor pa je treba zavreči močno poenostavljeno razlago, ki naj razvozla problem kratkomalo s trditvijo, da je slikar ob vse bolj zmagujočih »modernih smereh« pač obrnil plašč po vetru in se še sam poskusil »modernizirati«. Taka razlaga je žaljiva za iskrenega umetniškega ustvarjavca, povrhu pa ne reši bistvenega vprašanja, zakaj si je Sedej od vseh možnosti, ki so mu jih ponujala moderna slikarska hotenja, izbral vprav pot analitičnega seciranja svojih sintetično dovršenih likov. Toliko bolj, ker je že leta 1951. naslikal tihožitje *Zatišje s ptičkom*, kjer je prav gotovo zaslužil, da mu tudi njegov dosedANJI likovni izraz pušča možnosti za svojevrstno in organsko vraščanje v dandanašnje umetnostne tokove. Tu imam v mislih nov element, ki ga je prav v tej sliki Sedej vnesel v svoj tradicionalni izrazni repertoar. V lirično tihožitje je primešal za ščep nekakšne zlahtne naivnosti. Res ne naivnosti rojenega naivca, pač pa domišljene naivnosti pesnika, ki skuša prav s preproščino poudariti izbranost

svojega sveta. Prepričan sem, da je takó razgledan slikar, kot je Sedej, razložil to pot, saj je bila le podaljšek že prehojene. Tudi je uvidel, da bi po njej dosegel vsaj toliko izvirne modernosti, kot če krene po močno izhojenih poteh kubistične analize.

Prav zato ne morem verjeti omenjeni ceneni razlagi. S takšnimi ocenami radi nasprotniki *moderne umetnosti* mečejo v koš za odpadke vse, kar jim ni razumljivega: vsako željo ustvarjavca, da bi se izrazil po svoje, vsako notranjo stisko, nezadovoljstvo z doseženim. Iskanje novih smeri poenostavljajo v žaljive očitke, češ: »Vidite, zdaj si želi tudi ta zlahka priti do slave, do denarja!« Kdor pa ve, koliko se pekli umetnik, preden se odloči za tako usoden korak; kdor je občutil, kako se po kapljah nabira v njem pelin nezadovoljstva z doseženim; kako boleče raste napetost, dokler ne izbruhne v neustavljivem krik — ta ne bo obmetaval vsakega iskanja z obsodbami tjavdan; z obsodbami, ki tako godijo delu današnjega občinstva, češ: »Vidite, vse vkup ni nič; sama špekulacija, papagajstvo, množična histerija, modernosti!« Pa tudi če pustimo, da je val novih umetniških tendenc oplaknil Sedeja, ne zasluži za to obsodbe in zmrdivanja. Če gledaš novo rast, ki bujno klije ob tebi, utegneš ob njej zdvomiti o svojem delu; ker si ga pač že vaju ti in občinstvo, ni ne tebi ne gledavcem več toliko dražljivo kot dosežki novih, presenečajočih smeri. Vendar pa je novi val le vnanji vzrok za spremembe smeri, slikar mora v vsakem primeru prehoditi v sebi trnovo pot dvomov in obupavanj, preden se odloči za usodni korak. In kar zadeva slavo — Sedejevo delo jo je bilo prej in slej vsepovsod deležno. In kar zadeva gmotni uspeh — še danes — kaj šele pred desetimi leti! — se bolje prodajajo »realistične« slike kot moderne! Sedejevo delo glede tega prav gotovo ni izjema.

Pa tudi pogled na Sedejevo stvarjalno bit nam pokaže, kakšno notranjo stisko je moral v teh letih preživljati ta občutljivi slikar. Omenil sem, da bi se mogel brez hujše cezure vključiti v tok modernih likovnih hotenj, že če bi se zadovoljil z vnašanjem priokusa naivnosti v slikarstvo. Sedej pa se je odločil za pot, ki pomeni malone zanikanje poprejšnjega dela. Prepustil se je iskanju likovnega bistva svojega sveta, notranjih silnic oblik in napetosti barvnih površin. Če pri tem upoštevamo, da Sedej nikoli prej ni bil revolucionaren iskavec, ampak je prodiral proti svojemu likovnemu idealu po stopnicah, brez dramatičnih skokov, nas njegova odločna črta čez preteklost še toliko bolj začudi in zmede. Človek se vprašuje, kakšna drama v slikarjevem kreativnem svetu je bila vzrok tako kontradiktornemu koraku. Saj se je odrekel najbolj »sedejevskim« elementom svojega slikarstva ali pa jih je uporabil za čisto predrugačen namen. Pravzaprav je od njegovega nekdanjega sveta ostala le tematska vsebina. Še naprej je najrajši slikal družino v domačem okolju pa kompozicije z morja, cirkuške prizore s Harlekinom ipd. Popolnoma pa se je predrugačila njegova likovna vsebina. Izginila je nekdanja lirična zasanjanost. Svet še vedno ni resničen, toda ni več ovit v pajčolan oplemenitenja, ampak je prešel v neusmiljeno razdrobljen mozaik prostornino poudarjajočih barvnih potez in likov. Prejšnji občuteni risbi ni mesta v taki kubistično razdrobljeni ploskvi. Zamenja jo trdnejša, a hkrati manj osebna, geometrijsko posplošena. Zakaj prostornine — ali le iluzije prostornosti — težko zapiramo v kapriciozne, plahe trepetajoče obrise, saj si žele predvsem jasno določenih, trdnih geometrijskih likov. Poslej odpade potreba slediti trepetljivemu zaganjanju pa spet zaustavljanju ob občutljivih ograjah mehke

risbe — kar je bil del umetniškega užitka ob nekdanjih Sedejevih stvaritvah — zato pa se v novem načinu slikarstva pridružujemo igri med seboj se kosajočih barvnih ploskev; notranjemu vretju, uporabi ali včasih zgolj šepetanju barvne mavrice. S tem je dobila barva dosti pomembnejšo vlogo kot nekdanj. Vendar kljub spremenjeni naravi obrisa in poudarjeni vlogi barve le-ta ni zavladovala nad risbo. Sedej tudi zdaj stopnjuje svojo barvitost le v ogradah obrisa, slej ko prej trdnega nosilca svojega izraza. Čeprav govorimo o analitičnem kubizmu, ugotavljamo, da ostaja slikar vselej na robu te smeri. Ne spušča se v drobljenje barvnih likov z namenom, da bi poiskal notranje silnice, jim sprostil potencialno nosilnost, mislim, ne dá jim prilike, da bi prodrle izven obrisa in osvajale, se spopadale ali bratile z okoliškim prostorom. Telesa mu niso razpadla v konveksno-konkavne prostorske utvare, ampak so še vedno trdno omejene, barvno stopnjevane gmote, ki jih obrisi ločujejo od sosednjih površin, ne da bi jih pri tem zvaljali v pogovor s priležnimi oblikami. In v tem je drugi nesporazum Sedejevega analitičnega poskusa: analitičnemu kubizmu je prirojen prav tak dialog razseciranih oblik; ta je znak umetno ustvarjene dramatične napetosti. Pri njem tega ni. Kljub razkosavanju oblik žive pomenski liki svoje življenje. Telo razlikuješ od ozadja, vazo od stene za njo, mizo od preproge. Tu ni radiacij notranjih napetosti ni bratskih povezav ali napadalnih lovk, ki bi zapletle tudi sosednje like v dramatično igro čistega analitičnega kubizma. Sedej ostaja na pol poti. Njegovo osnovno razpoloženje je slej ko prej lirizem, ki se mu celo v dramatični analitiki tega slikarstva ni voljan odpovedati do konca. To je vzrok, da podvomimo o njegovi novi poti. In ne le mi, očitno tudi sam. Primer za to nam je Vid (1966.), podoba stoječega mladeniča, ki mu je slikar nakazal komaj opazne analitične zareze prek obraza, sicer pa se je spet prepustil nekdanjemu mehkeemu, oplemenitenemu obrisu, po občutljivosti približanemu primerom svojega prejšnjega slikarstva. Razlike kajpak so, saj leta iskanja niso bila brezplodna. Predvsem je risba odločnejša, figura je pridobila težnost in konstruktivnost. Ni več sledu o barvni analizi, je pa barvno bolj odločen, bolj odrezan, brez nekdanjih mehkih sivin, a kljub temu vreden nekdanjega Sedeja. Ta bežni intermezzo kaže, da se slikar še vedno ni dokončno odpovedal prejšnjemu svetu otožne lirčnosti, ampak ga le potisnil v ozadje. Tam čaka dneva, da bi prenovljen in svež vnovič zavladoval slikarjevemu delu.

Tudi v barvi je slikar tvegal odpoved preteklosti. Odločil se je za kontrastno komplementarno skalo, ki jo je z izrazitim kolorističnim čutom kaj kmalu razvil v podtone in bolj zamolkla barvna soredja. Nekdanjo harmonično barvno skalo je nadomestil s simfonično, z doslednimi komplementarnimi nasprotji. Izrazita barvna domiselnost ga je pripeljala do valersko različnih mešanic, ki so se malone docela odrekle primesi bele barve, nekdanj nenadomestljivega dodatka sivinam. Paleta mu postaja bolj intenzivna, a tudi temačnejša. Kakor da bi slikar — naveličan nekdanjih svetlih barvnih kompozicij — sklenil preizkusiti še temnejši del barvnega sveta. Prav v zadnjem času pa opažamo, da je začel iz te bogate mavrice luščiti nekatere, malone fovistično brezobzirne barve ter jim prepuščati vlogo poglobitnega barvnega poudarka v sliki. To je prav gotovo zanikanje pravoverne kubistične analize. Ker je hkrati videti, kot sem zapisal maloprej, da se slikar tudi v risbi vrača v organsko tekočo občuten obris, smemo pričakovati, da bosta prav ti dve sestavini podlaga njegovemu razvoju v prihodnje. Potrdilo take poti zasledimo v Družinskem por-

tretu (1966.), kjer je slikar namenil tako risbi kot barvi nekdanjo oplemenitujočo vlogo. V zadnjih delih pa opazimo tudi nevarne tendence, ki silijo slikarja v grotesknost in trpko glosiranje tragike. Ne moremo se ubraniti vtisa, da se je slikar izenačil s svojim mrtvim Harlekinom, ki mu zdaj ne brez obešenjaške posmehljive grenkobe poje žalostinko. Prizvok te osebne tragike je čutiti tudi v obrazih njegove kubistično analitične dobe: nekdanja svetlo-temna lica je zagrnil v masko teme, ki ji le pramena svetlobe s strani dajeta voluminoznost in kanec upanja. Svetli Sedej je postal temen. V tem moramo kajpak videti le slikarski problem. Toda iz izkušenj vemo, da imajo take likovne spremembe po navadi tudi bolj osebne, v ustvarjavčevi biti zasidrane korenine.

Menim, da nakazujejo Sedejeve zadnje slike počasen, toda odločen odmik od analitičnega kubizma. Ta mu nikoli ni bil domač, zato se mu slikar tudi ni predal v tisti čisti, dosledni obliki, ki se trudi s preseki, z notranjimi silnicami, s predalčjem, s propadanjem stičnih površin dosegati videz prostornosti. Sedej je zanikal svojo nekdanjo izpovedno liričnost in močnejše poudaril drugo komponento svoje likovne narave: dekorativno hotenje. Namesto analitično dramatične površine je ustvarjal nekakšno ritmično zanimivo dekorativnost. Vsekakor bolj okrasno kot izrazno. Šele v občuteni risbi, ki se zadnje čase vrača k njej, bo prerrojena barvna skala zadihala s polnimi pljuči. Pa čeprav morebiti v manj dramatičnem izrazu, ki mu je v bistvu tuj, saj nas ne prepriča niti tedaj, ko ga poudarja z dramatizirano vsebino (Mrtvi harlekin 1961.). Analitično obdobje pomeni za Sedeja preskusno iskanje globlje vsebine in primernejših, močnejših, trdnjših likovnih izraznih prvin. Počasi se odreka geometrizirani risbi, kaže pa, da misli obdržati barvno čisto skalo ter jo zgostiti v kar moč intenzivne akcente sredi bolj umirjenih površin. To je nedvomno pridobitev, ki mu bo vsaj delno poplačala tvegano iskanje. Analitična hotenja so ga pripeljala tudi do poenotenja kompozicijskih prijemov. Opustil je prejšnjo dvojnost kompozicijskih sistemov — mislim na premešanost tradicionalnih skeletnih shem z bolj občutenim tehtanjem likovnih členov slike — in se podredil zgolj primerjavam, usklajanju in uravnovešanju barvnih površin in likov. Osvobodil se je tudi vseh vplivov, ki smo jih nekoč mogli uganiti pri nekaterih njegovih slikah; mislim na vplive iz zgodovine, bodisi po vsebinski plati ali po kompozicionalni (Na balkonu — Manet, Pietà — Bellini, bohotno ženski akt med Kopalkami 1940. — Renoir, spomini na Picassa v njegovih cirkuških scenah, na Degasa v balerini ob Harlekinu itd.) Danes si slikar začrtava svojo pot brez oziranja na tradicionalne vzore. Desetletna stranska pot slikarju ni bila zgolj zapravljanje dragocenega časa. Čeprav je bila žetev tega obdobja manj prepričljiva, brez mojstrsko poetične usklajenosti, ki je Sedeja postavljala v vrh slovenske moderne preteklosti dveh desetletij, pa prav tako drži, da je v tem času napravil temeljit obračun s svojimi slikarskimi možnostmi. Obračun, ki mu je pokazal vrline in neprehodne meje njegovega slikarskega koncepta; ki mu je hkrati odkril tudi predrugačeno vlogo temeljnih tvornih elementov. Kazno je, da jih bo v prihodnjem delu vnovič združil v skladnosti in ravnotežju; v taki enakopravni medsebojni govorici, ki je bila toliko časa dragocena Sedejeva značilnost in znamenje izredne umetniške izpovednosti, zmožne ustvariti vrsto trajnih umetniških dosežkov.

Marijan Tršar