

kiar meško

u povodu retrospektive u mestnoj galeriji u ljubljani

marijan tršar

Već u tome što priređuje retrospektivu slikar razmjerno mlad i nesumnjivo mladenački otvoren istraživanjima vidimo značajku koja se kao crvena nit provlači kroz opsežan opus toga nemirnog stvaraoca. U razvojnom vrenju Kiara Meška sveudilj se otkriva želja da se gledalac iznenadi neobičnim, odbacivanjem ili postavljanjem naglavce ustaljenih gledišta i načina rada; to je posebna, nekonvencionalna postava »labirinta« slika, što posjetioca izložbe sili, da se kroza nj probija ne po vlastitom izboru, nego po volji slikara; ili agresivni »šok-art«, koji želi potresti publiku predmetima i predloženim aktom nasilja, da bi je tako osvijestio, doveo do osude svake krivnje; ili do šokantno parafrazirajućeg bujanja naše savjesti u posljednjoj, takozvanoj »eklektičko-epskoj klasičnoj dobi«. Priređivanje retrospektive usred razvojnog puta također se — mimo individualnih potreba autora da sagleda svoje dosadašnje djelo i da mu sam jasno odredi pojedine korake! — nesumnjivo usklađuje s autorovim konstantnim rušenjem utvrđenih i ujedno okoštalih formi i normi.

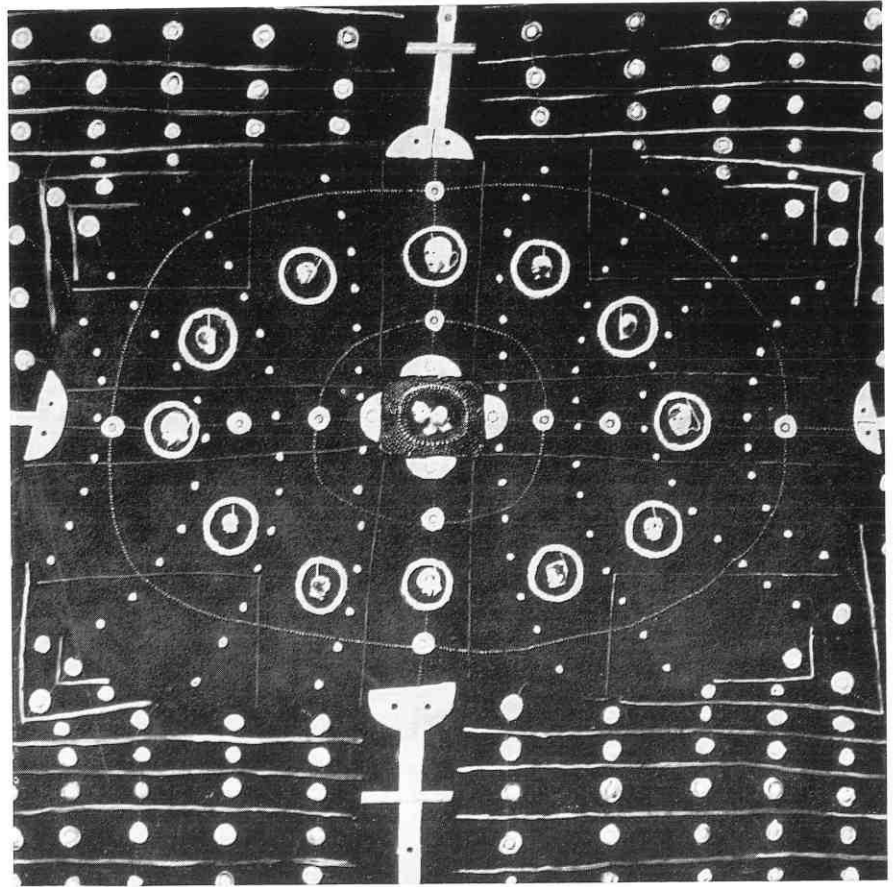
Naravno, u Meškovim akademskim studijima i prvim postakademske koracima ne možemo tražiti te krajnosti. To je vrijeme izbora motiva i izraza, vrijeme traženja ciljeva vrijednih da im se posveti rad i život. Već ovdje možemo reći da Meškov put začudno brzo nalazi svoj smjer. To ne znači da mladi slikar ne traži različite izražajne mogućnosti, te da se a priori veže uz izabrani uzor, koji je — kao i mnogi iz njegove generacije — vidio u sugestivnom, duboko čuvstvenom i racionalno izgrađenom Stupičinu slikarstvu. Zaključujemo samo da je slikar već tada bio načistu s temeljnim značajem svoje stvaralačke podloge. Ona je poticala naglašeno ekspresivno izražavanje, puno deformacija, odstupanja boje od realnosti u zgusnutu, bogatu paletu; i prilično rano udaljavanje od renesansnog prostornog iluzionizma, te stvaranje novog, cézan-neovski korigiranog itd. Meško je u svojim traženjima mimoišao sve impresionističko-realističke odjeke svijeta, svako kolorističko ostvarivanje iluzije realne predmetnosti; a također i fauvističku predanost boji u njenim superlativima. Stoga je istraživao drugačije izražajne mogućnosti od ugleđanja na svog učitelja, preko racionalno domišljenih kompozicija kubističke analize i kasnije sinteze, do pojednostavnjene »nove stvarnosti«. Boja koja ostvaruje iluziju predmeta i realni obrisi predmeta nisu ga zanimali. Boja mu je bila autohtono izražajno sredstvo, nevezano uz slikanu predmetnost. Jednako su mu tako i obrisi bili samo poticaji za nove ekspresivne likove. Oni su se podređivali de-

formacijama prije svega u težnji za izražavanjem sadržaja, zbog dijaloga sa susjednim elementima, i zbog uključivanja u odabrani format slike. Već je taj prvi orijentacijski razvojni stupanj mladoga Meška kvalitetan. Toliko sposobnosti u istraživanju i realizaciji već u godinama studija moći ćemo otkriti samo kod malobrojnih slikara.

Već prije znatno strukturirane površine slikanih predmeta počinju u šezdesetim godinama prerastati čvrste obrise, te tražiti smisao same u sebi. Struktura zbog strukture, zbog zamamne igre spletova boja, nanesenih na platno u kratkim potezima, nakapanih gestualnim automatizmima u tašističkom smislu poimanja. Počinje najrazigraniji razvojni stupanj Meška. On se prepušta ugođaju oka i spontanosti zamaha, traži privlačne i iznenadne slučajnosti poteza i mlazova boje koju izlijeva i djelomično prekriva na način »action paintinga«. U njima teško razabiremo osobni oblikovni svijet autora, jer se uglavnom anonimno utapa u mnoštvo tadašnjih strukturalističkih pokreta.

Nezadovoljan djelovanjem plošnih površina boje, slikar je posegnuo za reljefnim dodacima. To su grudvasti i slojeviti nanosi pigmenta boje i obogaćivanje slikarske površine novim materijalima, osobito kolažiranjem tkanine, jute itd. Kolaži sintetičkog kubizma donijeli su, kako znamo, sa sobom također i stroži red kompozicije. Iz tog vremena, što ga autor sam označuje kao »analizu formata«, vode dva donekle usporedna puta. Prvi put, neobuzdana, »rukopisna« egzaltacija boje, koja u nekim slikama poprma jasne značajke »action paintinga«, uskoro se gubi. Pravo nastavljanje označuje drugi put. Pješčanu reljefnost slikar razapinje preko svakoga platna, pojednostavnjuje je i »tapi-sovski« patinira. Počinje određivati izražajno središte. U početku su to dječje zaigrani, kao slučajni »grafiti u zidu«, a kasnije, uz te određene likove, garav crni krug ili kvadrat. To razdoblje »materijala« dalo je Mešku priliku da zasiti svoju glad za ekspresivnošću materije, onu neobjašnjivu požudu za primarnom ljepotom stvari same, bez dodatka boje, bez linije. Tek kad je bila zasićena ta slikarova naturalistička komponenta, upravo u tim pješčanim platnima moći ćemo slijediti zametke onoga što će u kasnijim godinama biti Meškovo osnovno izražajno sredstvo: crtež crtom. Ona je u početku još ugravirana, kasnije vučena kistom po površini. Stvara spletove mreža, dijeli format slike u nekakve tlocrte romaničko-gotičkih crkava. Ponekad zapažamo da je slika razdijeljena na središnji pojas s podređenim postranima, poput crkvenih brodova; ili križnu raspodjelu na glavnu i poprečnu lađu, koje na sjecištu ostvaruju križni kvadrat. On postaje središtem slike, gnijezdom, u kojem slikar

sprema najznačajnije sadržajne poruke. Rjeđe su kompozicije »paukova«, nekakvog centralno zamišljenog parceliranja, što nas podsjeća na dekorativnu privlačnost bogoslužne dalmatike sa središnjim medaljonom u vratnom izrezu. U svim slučajevima, dakle, riječ je o orkestralnoj crtnoj pratnji sadržaja koncentriranog u tijesnom okviru križnog kvadrata ili medaljona. Po pravilu je u njemu isprva samo portret ili poprsje, kasnije također jednofiguralna ili dvofiguralna kompozicija. Takav je ciklus njegovih *Muza* (1966.—1968.) i *Profeta* (1969.). Mada se često ne možemo oteti dojmu, da pred sobom imamo starinsku ikonu — osobito kad površina izgubi pjeskovitost i vrati se glatkoj patinastoj obradi! — te slike ne pobuđuju nikakva religioznog osjećaja. Sadržajno su tempirane na današnjicu i neprikriveno apostrofiraju ljude i događaje, koji su nas bilo čime uzbudili. Izrazito angažirani govor zahtijeva od gledaoca da mu se pridruži, da ga prihvati. Pritom upotrebljava različite stilske postupke. Ponekad susrećemo u medaljonu fotografski naturalističko lice, a odmah do njega bizantski ili koptski izražajno, pa dječji »primitivno«, karikirano na način stripa itd. Slikar iskušava sve načine, da bi probio oklop gledaočeve ravnodušnosti, da bi ga pridobio za svoju ideju i aktivirao ga u borbi protiv nasilja i krivica u svijetu. Boja je u tim kompozicijama do krajnosti reducirana. Vjerojatno je baš ta tamno-bijela mrežasta igra, što prati figuralno središte, navela autora da to svoje razdoblje označi kao kombinaciju pop-artističkog i op-artističkog izraza. (Premda ovdje pojam »op-art« nikako ne pristaje, jer »op-art« nije nikada dolazio do spontane, slučajne zaigranosti, do dječji nespretnog crtovlja, nego je uvijek gradio svoju posebnu iluzionističku prostornost, svoj »trompe l'oeil« s geometrijski preciznom kombinatorikom kvalitativno i kvantitativno stupnjevanih likova, tonova i boja!) U tom je razdoblju Meško konačno potvrdio autohtonost svojeg izmišljenog svijeta. U izražajnom se, sadržajnom i tehničkom pogledu pročistio, približio se kristalizaciji, koja bi imala dovesti do potpune simbioze sadržaja i oblika.



I baš na tom stupnju iznova nas začuđuje slikarovo nemirno traženje. Ne zadovoljava se »dovršenošću«, odbacuje kristalizaciju kao slijepu ulicu. Radije se vraća na raskršće, što mu nudi niz otvorenih, neiskorištenih mogućnosti. Izabire jezik šok-arta, happeninga, zapanjujućeg showa. Slike, predmeti, činovi, improvizacije, uvođenje gledaoca u događanje, u suostvarivanje takve izložbe = predstave — sve moguće elemente likovne, dramske, govorne, obredno-simbolične sabio je u cjelinu radi što neposrednijeg djelovanja na publiku. »Soba šoka« na izložbi fotografija ovih happeninga u Beogradu i Zagrebu, s puškom, s »mecima na uzici« uperenom u obješene na zidovima, ne može dočarati cjelovitu atmosferu izvedenog »happeninga«. Može biti samo podsjetnik onima koji su tim živim predstavama prisustvovali. To je prijelomni trenutak na kasnije sve radikalnije »angažiranom« slikarovom putu.

Upravo želja da iz svoje umjetnosti izbaci sve što ne služi neposredno privlačenju gledaoca bila je razlog, da je Meško odbacio grafičku orkestralnu pratnju i raširio nekadašnji križni kvadrat figuralnog prizora kroz čitav tradicionalni format slike. To je razdoblje sam nazvao »eklektičko-epskom klasikom kao realizacijom sinteze razvojnih spoznaja«. Ovaj put je slikar još beskompromisniji u iritiranju gledaoca, želi ga istjerati iz njegova samozadovoljstva, iz lagode, mirenja sa svime što ga se neposredno ne tiče. Meško ga napada po uzoru pop-arta nekakvim karikirano banalnim travestijama poznatih djela ili reminiscencijama na poznata likovna ostvarenja povijesti, pa bili to Goyini »Caprichosi«, Rembrandtov tajanstveni polumrak, Hogarthova blazirana društvanca itd. Ali ni taj žarki podsmijeh nije mu dovoljan. Gledaoca pokušava pogoditi čak i nedostacima u izvedbi, tehničkim, slikarskim



i crtačkim nedorečenostima. Na slici miješa različite slikarske i crtačke materijale, pobuđuje utisak skicoznosti crtajući pastelom preko slikane podloge, ili pomoću crnih grafičkih struktura iznad jednolično modeliranih itd. Namjerno i svjesno zakoračio je preko one granice što zadovoljava izvedbena, obrtnička načela. Htio nas je upravo tom »tehničkom nedovoljnošću« raniti, opomenuti da ne postoji ništa čvrsto i trajno, da su današnje zakonitosti samo idoli koje će morati već sutra svrgnuti s oltara, bude li htio i nadalje djelovati i uznemirivati umjetničkom ispovijedi adekvatnom svojem trenutku.

Je li taj drski korak opravdan? Hoće li biti plodonosan u budućnosti? Pokazuje se da se slikar sam odvratio od te umjetnički dvosjekle hereze. U svojim posljednjim slikama (»4 X apsolutno«, »Sjećanje na oca« 1971.) usprkos skicoznosti više ne opažamo tolika »metierska okliznuća«. Uza svu neposrednost brzog, nervno osjetljivog bilježenja likovne zamisli, čuva još uvijek izvedbenu gotovost koja je u skladu s iskazanim sadržajem.

prevela sa slovenskog
ivanka reberski