

z zgodovinskim dokumentom, ki ga citira, ali pa se veseli zmage nad neznanim oziroma neimenovanim nasprotnikom, še posebno občutimo, koliko je v njem še nepotešnega bojevitiga duha, zagnanega za svojo resnico.

Pohvalno je treba omeniti skrbno izvedeni in praktično zamišljeni sistem v navajanju virov. Razumemo lahko stisko časa in prostora, ki avtorju ni dopustila, da bi bil knjigi dodal register oseb, kar bi pri takšnem delu sicer pričakovali. (Tu bi avtorju lahko pomagala založba.) Stvarno kazalo nekoliko nadomešča to, da je strani tekoče opremil s kratkimi naslovi in tako bralcu olajšal pregled nad snovjo.

Janko Pleterski

LIKOVNA UMETNOST

OB RAZSTAVI FRANCETA SLANE. Čeprav se nam zdi, da poznamo slikarstvo Franceta Slane dovolj podrobno, da nam ni nikdar zastavilo težavnih vprašanj — sicer značilnosti sodobne likovne umetnosti — ker nam je bila pač njegova predmetna vizija okolja, v katerem smo živeli in se danes že spreminja v golo folklornost, brez prave življenjske funkcije, blizu, je položaj gledalca, ki spoznava še njegovo delo zadnjih dveh let, vendarle bistveno drugačen. Prav ta mora ob skoraj štiridesetih novih oljih zelo trezno razmisliti, kaj je pravzaprav želel izpovedati Slana v desetih letih ustvarjanja, če upoštevamo kot prvo razstavo, vezano na isti problem, samostojno predstavitev v Jakopičevem paviljonu.

Ce skušamo na kratko označiti prvi problem, s katerim se je Slana srečal ob prvem stiku s krajino, je bila to vsekakor tradicija slovenskega krajinarstva od impresionizma dalje. Toda medtem ko je impresionizem v obdelavi slovenske krajine upošteval predvsem njeno poetično atmosfero, pri čemer je bil impresionistični likovni izraz res kot nalašč, je bil pri Slani začetni izvor, pobuda, nekje drugje. Prav zaradi sorazmerne časovne odmaknjenosti tega začetka se mi zdi potrebno opozoriti nanj, saj je potem razvojna pot Slanove izpovedi izredno enotna in logična, brez stranskih ekskurzov. Predvsem, ta izvor ni bil čista, nedotaknjena narava, iskreča se v sončni luči oziroma trepetajoča v rahli senci, temveč realna domača vas, z vso svojo *trpko* domačnostjo, v katero se je umetnik »zatekel« po vrsti del z vsebino mesta, ki ga je pustilo hladnega. Še več — Slanov človek (s figuraliko se je v tem času precej ukvarjal) je ostal brez pravega stika s svojim okoljem in, kot vse kaže, tudi sam s seboj oziroma z drugimi. Vrsta del z značilnimi naslovi *Staro mesto*, *Beli zidovi*, *Tromostovje*, *Lectovo srce* in še z značilnejšo vsebino dokazujejo omenjeni umetnikov odnos jasno in prepričljivo, da je vsaka beseda odveč. Ta odtujitev okolju je torej Slano pripeljala v svet, kjer se je morda na prvi pogled zdelo, da se je ustavil čas in da se bo umetnik pač predal romantičnemu idealiziranju. Toda Slana je že takrat dokazal, da se zaveda svojega umetniškega poslanstva, da ne sme nikoli ostati samo pasiven opazovalec, temveč vedno le aktiven ustvarjalec. Zato nismo imeli nikoli občutka, da je želel biti le dokumentarist, pa čeprav je šlo za bolj ali manj tradicionalni realistični oblikovni izraz, ki je pravzaprav ostal v bistvu neizpremenjen do danes.

Ob omenjenem bogatem vsebinskem izkustvu je jasno, da so postali hribi, kozolci, stari mlini in podobno že od vsega začetka, ko so se prvič uveljavili

na slikarjevem platnu, nosilci precej drugačne izpovedi, kot so jo ob njih oblikovali naši impresionistični krajinarji. Dejal bi celo, da je Slana že v teh prvih oljih (okrog leta 1961) napovedal značilno izumiranje naše preteklosti, ki se že na začetku ni znala aktivneje vključiti v spremenjeno situacijo, niti ji danes ne more (ne zna, noče) nihče več pomagati, saj ostajajo vsi poizkusi le primeri nasilne transplantacije. Za vso to predmetnostjo, ki je tako organsko zrasla z naravo, je mogoče občutiti delo človeških rok, ki pa je torej ostalo naenkrat ob strani dogajanju; ne preostaja ji torej nič drugega, kot da izgine počasi v naravi. Slana zre sicer na proces takšnega propadanja z logiko, ki ne pozna ugovaranja, a vendar jo skuša vsaj delno ublažiti s tonskim, liričnim akcentom. Prav v tem času bije umetnik obupen boj za ohranjanje tistih vrednot, ki so mu dale vir novega življenja, sedaj pa izginjajo druga za drugo v svojem lastnem razkroju.

V likovnih zapisih še tako čiste prirode, ki imajo tej ideji adekvaten zunanji — abstraktnejši — izraz, odkriva Slana še nadalje ostanke svoje realnosti, nekoč aktivne človeške situacije. Akvareli in gvaši leta 1963 so nosilci teh umetnikovih teženj, ki naj bi ga pripeljale do novih aktivnih izvirov, ker je pač tolikokrat analizirana situacija brezupna, da bi se lahko sama iz sebe regenerirala.

V isti čas pada tudi umetnikovo srečanje s porušenim Skopjem, kjer ostaja Slana še nadalje zvest svojemu iskanju — oziroma, če navežem to na vrsto zapisov ob tej naravni katastrofi: v bistvu zasleduje Slana ob svojem prehodu skozi porušeno mesto klice življenja, zdi se, kot da bi želel oživiti vse tisto, kar je ohranilo vsaj fizično eksistenco. V tej situaciji lahko odkrijemo neverjetne podobnosti v sami grafični arhitektonski konstrukciji, recimo, akvarela Skopje po potresu, Levi breg Vardarja (1963) z oljem Stari mlin II (1960).

Šele tako kompleksno pojmovan problem Slanovega odnosa do krajine lahko opozarja na nadaljnja ustvarjalna izhodišča, ki jih realizira v svojih oljih, predstavljenih na zadnji razstavi. Vendar moramo posvetiti svojo pozornost najprej skupini olj manjšega formata, ki nosijo naziv Šopek. To je motiv, ki ga prične Slana obdelovati že okrog leta 1955; v letu 1961 dobi svoj značilni vsebinski izraz v Suhem šopku, v drobnih, grafiziranih slikah, ki se ob vseh pridobitvah in izkristaliziranju ideje v letu 1963 prečisti tako, da je novi, Beli šopek, komponiran v čisti, žgoči belini z barvnimi reminiscencami na izginjajočo intimnost. Na sedanji razstavi sta najznačilnejša Bežni šopek in Šopek na modrem ozadju, ki sta že povsem izgubila neposreden stik s motivom povezanega cvetja; njuna površina je oplojena s tisto grafično elementarnostjo neposrednih zapisov čiste narave, v katero se je umetnik pred nedavnim zatekel oziroma se želi z barvnimi valerji približati tisti domači realnosti, ki je obdajala umetnika in s katero je edino lahko vzpostavil neposreden odnos. Podobno funkcijo kot Beli šopek ima tudi Šopek za spomin, kjer bi se poleg tega lahko nehote spomnili — podobno kot pri Reki pozimi, 1964 — na tradicionalno, lirično intimno razmerje do tipične slovenske krajine. Toda v sedanjem okviru pomenita obe deli res le bežen preblisk, spontano likovno prostitev, kajti ostala, v isto skupino uvrščena olja se smiselno navezujejo na idejna Slanova izhodišča.

To sta predvsem Črni šopek (1964) in Ožgani šopek (1965), ki navezujeta naše razmišljanje na vrsto Slanovih del (v letu 1962) — na Požgani mlin, Staro žago, Požgano kmečko hišo, Pogorišče II. Le-ta pa imajo danes v Opustošeni

pokrajini, Razbitini (1964) in Razbitini (1965) tudi oblikovno dosledne nasled-nike. Vsekakor gre tudi pri tej novi skupini razstavljenih olj ne za ponavljanje enega motiva, vendar se prav tu prvič in doslej najjasneje odkrije nova sli-karjeva nota. Nova toliko, kolikor jo je prej zakrival na začetku omenjeni tonski, lirični akcent. Izginjanje preproste domačnosti v modernem, živem ritmu je Slana zajel v vsej njegovi *grozljivi vizionarnosti*, abstraktnosti (Opustošena krajina), goli rudimentarnosti (Razbitina, 1965) in razmetani nadrobnosti modre in rdeče barvne skale (Razbitina, 1964), kjer ni več sledu intimnosti, ki jo je prav ta nadrobna obdelava nekoč posredovala. Ponazorimo to še drugače: Slana se je razvil v ekspresionista, čigar izraz, formuliran v modrih, zelenih in podobnih kontrastnih tonih, vedno dosledneje izpoveduje svojo resnico.

Tretja skupina razstavljenih olj je po motiviki morda za Slano najzna-čilnejša, saj so to konstante njegovega slikarstva, kot mlin, skedenj, kozolec, apnenica. Kompozicijski okvir je formalno bolj ali manj enak kot še takrat, ko se je Slana v tej elementarnosti prvič izražal. Toda v sami notranji arhitek-turi in strukturi ni več sledu nekdanje statičnosti, podobno kot je tudi barvna skala divje razgibana, vržena iz prejšnjega ravnotežja. Še enkrat lahko ugoto-vimo umetnikovo doslednost: kolikor bolj je Slana odkrito spregovoril o tem čudnem, neenakem procesu oziroma presnavljanju in prehajanju v nič, toliko jasneje je to dogajanje našlo odziv tudi v čistem likovnem vrednotenju. Obeh Mlinov pod hribom (1964) zelena patina pač ne požlahtnjuje več, Razpadajoči mlin (1964) je prav paradoksalno oživel v razgibanem ritmu vertikal, medtem ko so hladne in ostre horizontale spet po svoje formulirale Drobno pokrajino (1964) in Zimo (1965).

Toliko o razstavi Franceta Slane. Ob koncu naj ponovno opozorim na specifično, grozljivo vizionarnost, ki jo je slikar odkril v svojem delu. Prav ta namreč igra tako izredno pozitivno in aktivno vlogo, da slikarju nihče ne more očitati, da se zaradi svoje konstantne motivike vrti v začaranem krogu. Slana je namreč odkril novo stopnjo, ki je v smislu njegove izpovedi čistejša od prejšnje, saj je, ko gradi na lastnem obilnem izkustvu, ne da bi moral zanikati le enega svojih prejšnjih rezultatov, še točneje opredelil svoj odnos do moder-nega sveta. Tistega, v katerem živi in ki ga hkrati zavestno obtožuje zaradi odtujenosti in nespoštovanja lastne preteklosti.

Aleksander Bassin

GLEDALIŠČE

DESETO POZORJE. Osrednje in vedno aktualno vprašanje Sterijinega pozorja je vsekakor repertoar, ki ga izpolnijo izbrane predstave posameznih jugoslovanskih gledališč. Repertoar, ki je bil in bo tudi v prihodnje hvaležna tema za pogovore, ki spremljajo program Pozorja, in kritične zapise, je torej izbran povzetek najznačilnejšega gledališkega snovanja na domačih tekstih, torej je ne vsega obsegajoča, pa vendar dovolj značilna podoba ustvarjalne moči, stilne usmeritve in umetniške ravni posameznih gledališč.

Po dosedanjih skušnjah se je za gledališke igre v Novem Sadu navadno prijavilo po trideset gledališč, bili pa so primeri, ko so jugoslovanska gleda-lišča in gledališke skupine priglasile tudi do petdeset predstav; letos je bilo šestindvajset prijavljencev. Izmed teh je bilo treba izbrati osem najboljših,