

druga drugi, med njima pa zeva naravnost nepremostljiv prepad nespravljivosti, prikazati ta problem tako, da se bo hrepenenje mladih po preoblikovanju sveta, po novih moralnih in družbenih temeljih tega sveta razkrilo v kar najbolj jasni in razvidni podobi, hkrati pa obraniti humanizem, ki sta oba zrasla iz njegovih tradicij in ga zagovarjata tudi v obeh pričujočih tekstih, pred uničenjem, ki mu grozi od mladine, *zlate mladine*, kakor ji pravi Torkar, ali *črvov*, občutljivih ličink, ki se ne znajo skriti za varni hroščji oklep, kakor jim pravi Zupan. Pretres humanizma, obsodba njegovih pomot in apologija njegovih odlik sta osnovno miselno in izpovedno tkivo obeh iger. Prav ta dvojni namen pa pojasnjuje tudi osnovni ustvarjalni nesporazum obeh iger (in z njim nemara vsaj malo tudi *circulus vitiosus*, o katerem je bilo treba spregovoriti v uvodu), zakaj oba avtorja zaradi svoje obremenjenosti s tradicijo, pa tudi zaradi svoje generacijske pripadnosti nista mogla ustvariti tistega, kar sta si zastavila v začetku: s posluhom in razumevanjem odkriti vse tiste globoke moralne in psihofiziološke dileme, ki

jih skuša reševati današnji mladi človek, odkriti prave, ne individualno interpretirane in prirojene razloge zanje, in potem te dileme prikazati v dramski obliki, kar bi bilo vsekakor pomembno in odločilno dejanje v razvoju naše dramatike. Miselna izhodišča, ki sta jih skušala oba avtorja aplicirati pri oblikovanju tematskih in izpovednih zasnov svojih iger, žal, niso zadostna za to, da bi te igre dobile avtentično pričevanjsko vrednost, in humanizem prav tako ni tisti, v okviru katerega bi bilo mogoče razrešiti vsa zapletena protislovja, ki jih mladina dandanes skuša reševati skoz svoje miselne spoznavne in družbenokritična presojanja. Ali drugače povedano: Zupanova in Torkarjeva generacija ne more in ne zmore skozi svoj miselni svet aventično prikazati vseh tistih problemskih žarišč, ki žgo tiste, ki prihajajo za njo in se ji upirajo; in prav tu se verjetno skriva razlog za to, da sta obe igri, *Zlata mladina* in *Črvi*, samo neuspešen poskus in zamujena priložnost razkriti del resnice današnjega časa, tisti del resnice, ki bo tudi še v prihodnje čakal pravega umetniškega oblikovavca.

Borut Trekman

LIKOVNA UMETNOST

JOŽE CIUHA IN ŠTEFAN PLANINC V MESTNI GALERIJ

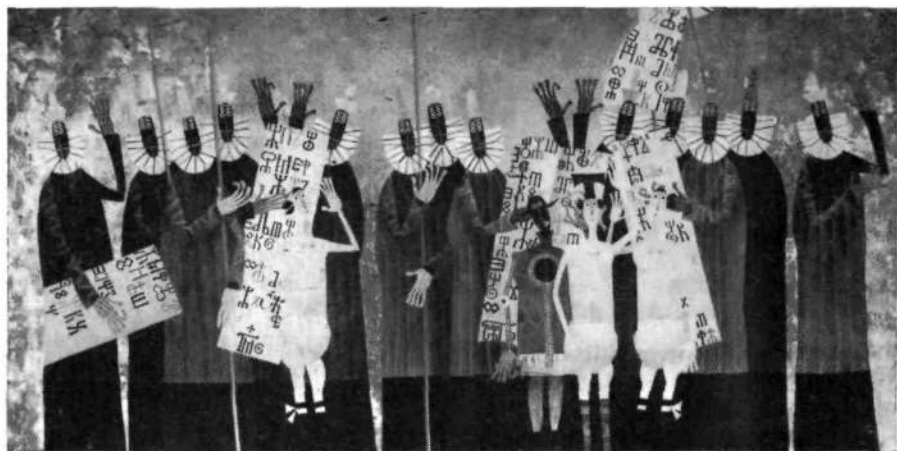
Razstava dveh na prvi pogled dokaj podobnih likovnih ustvarjalcev — menim predvsem njuno slogovno plat, ki kaže pri prvem in drugem bolj ali manj očitne predznake nadresničnosti — je zbudila dokaj različne odmeve. Nedvomno gre za dve likovni težnji, izvirajoči iz bolj samosvojih ustvarjalnih podstati, kot morebiti izpričujejo njuna dela na prvi videz. In prav sožitje eksponatov na skupni razstavi nam ponuja možnosti primerjav in

razmišljanj o vrsti dejavnikov, ki se jih doslej nismo zavedali ali vsaj ne dovolj razčlenili.

Naj na začetku ugotovimo, da sta oba razstavljalca od svojih zadnjih razstav napravila opazen in nedvoumno kvaliteten korak v razvoju. Če se spomnimo Ciuhovih kompozicij na steklo v Mali galeriji, potem moramo priznati, da je šla njegova pot v smeri izčiščevanja odnosov med obema uprizoritvenima planoma, mislim, med ozadjem in upodobljeno figuro, figuravno skupino ali kar bolj ali manj antropomorfnu ali vsaj organsko ara-

besko. Nekaj bolj slikovito naneseno in niansirano ozadje se je zdaj zjasnilo in izčistilo popolnoma monotonsko, zaprto in čistobarvno, kar je še bolj poudarilo reliefnost figuralnega ospredja in hkrati s svojo »brezzračnostjo« razkrilo svoje nerealistično bistvo. Drugi, še pomembnejši dodatek pa se mi zdi Ciuhovo prizadevanje za sintetiziranje realnih oblik do čistih arabesknih, ki pa naj bi ne bile same sebi namen, marveč naj bi prevzele vlogo »znaka«. To »slačenje« nekdanjih ekspresivnih

nic do otroško zarisanega debeloglavca pa čisto naturalističnega portreta sinčkovega obraza. Zdi se, kot bi se slikar šele zdaj sprostil, odvrigel vse predsodke ter se prepustil prasketajoči domišljiji, kot bi šele sedaj do kraja doumel — ne, prej občutil, kot doumel! — vse neomejene možnosti kompozicijskega kalejdoskopa in se, rešen spon, vrgel v vedno nove prisposodbe človeškega bivanja; v vedno bolj neformalno obvezne upodobitve neznanih plati tistega »zoona politicon«, ki ga vsa



Jože Ciuha, Hierarhi

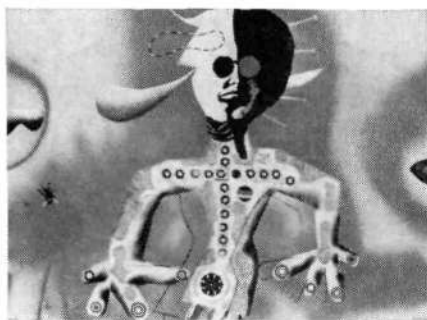
likov in očitna želja, da bi jim vlil znakovno vseumljivost in da bi z njih odstranil prejšnjo individualno naključnost, se mi zdi najbolj obetavno prizadevanje sedanje slikarjeve razvojne faze. Celo bolj perspektivno kot povsod vidno slikarjevo iskanje tipičnega ritma, ki naj bi sicer poistovetene figure zvaljal v vedno nove simbioze z vedno drugačnim žarčenjem na gledalca, ki je priča variiranim podobnim nosilcem iz povedane likovne vsebine.

Pri Planincu moremo pohvaliti predvsem njegovo sproščeno, manj zavestni gradnji kot intuitivni pestrosti se prepuščajoče nizanje »nadresničnih« simbolov vseh vrst: od čistih geometrijskih likov, šahovnic in koncentričnih krož-

družbenoslovna presukanost ne zna razložiti do kraja.

Planinčev sedanji opus pomeni močan odmik od njegovih »prasetov«, kjer mu je množica »nadresničnih bioloških tvorb« s svojo zgnetenostjo ponazarjala prej strukturo kakor individualno govorico vsakega. Že v svojih »cestah« si je usodil korak vstran in jel eliminirati mozaično preobilje. Kontrasti med organskimi in geometrijskimi oblikami vlivajo današnjemu načinu izražanja dramatičnost in vsebinsko poanto. Nadresničnost — ne več le pogled v svet »neresničnih ali nadresničnih« oblik, marveč nepojasnljivo skladje tako likovnih nasprotij kot novih smiselnih zvez med posameznimi

akterji. Nova slikarjeva faza premore tudi čistejšo izvedbeno lice. Poteza čopiča, nanos barve, spontanost črte postanejo odvečne. Vse je »stehnzirano«, sam obris predmetov in njihova barvnotonska popolnitev sta industrijsko pavšalna, tipična. In prav ta svoj dosežek je slikar podčrtal s presenetljivo opozicijo: z otroško preprosto, trepetljivo in naivno ekspresivno risbo (Preobremenjenost 1970), ki kot čustveno nabita sredica obvladuje — kdaj oparistično geometrijsko predalčje; ali kot



Stefan Planinc, Zoon politikon

spozablajoča se obveza ovija površine nedoločenega sveta (Manifest 1970), rudimentarno nakazanega s tarčnimi krožnicami pa s pedantno izrisanimi žuželkami.

Prav ta ustvarjalna različnost obeh razstavljalcev nam daje priložnost za primerjavo Ciuhovega in Planinčevega načina »domišljanja« izraznih oblik. Planinc je sproščeno intuitiven. Kamenčki izraznega mozaika se mu kar podzavestno vrivajo v »nadresnično pripoved«. Ciuha je dosti bolj enosmeren, zagledan v vseodrešujoči ideal človeške podobe, ki ji iz nekdanje ekspresivnih deformacij zlagoma pomaga naproti znakovni splošni obveznosti; odtod njegove podobne, povsod ponavljajoče se roke, odtod stilizirana jajčasta obličja Hierarhov (1969); rožno ornamentalne oči, ki strmijo s Totema (1969). Ciuha skuša tudi z teh čisto realnih stvari z dedukcijo

priiti ne morebiti do čistega lika, marveč do zgovornih znakov, ki bi vanje kot v črke mogel preliti svojo pripoved. To počne razumsko in občutno nadzorovano, brez strahu, da bi utegnili v ritmu ponavljajoči se obrisi Svetcev ali zgolj kodri Julije (1969) učinkovati šablonsko in zato neprepričljivo.

Kdor pozna osnovno čustvovanje našega gledalca, kdor ve, kaj ta pričakuje od umetniške izpovedi, se ne bo čudil, da ga tovrstno slikarstvo prese- neča s svojo domišljeno likovno čistostjo, ki je tudi tehnično dognana; rekli bi, skoraj mrzlo negrešljiva. Odtod do obsodbe stiliziranosti, neprizadetosti, šablone ni daleč. Vendar ne smemo pozabiti, da nam je lastno — če bomo pogledali v našo preteklo in tudi nedavno zgodovino, se bomo hitro prepričali o tem! — na hitro obsoditi vse, kar ni prekipelo od čustva in temperamenta. Nismo prenesli Piona, težko brata Kralja, še teže vsak poskus konstruktivizma, oparta, pa tudi »mrzlost« Bernika, Jemca in vizualno komunikativnih deziluzij. Težko tudi prenašamo vsakršno »neosebno pobarvano«, znakovnost. Tako Capogrossi kot Arp, Miró, Manessier in še kateri bodo hitro šablonsko se ponavljajoči, le v nove kompozicije nalivajoči staro vino svojih likovnih znakov. Premalokrat pa se spomnimo, da danes na nas ne učinkujejo kot »šablona« roke, noge in obrazi asirskih stvaritev, čeravno bi morali biti po enakih merilih neodpustljiva šablona. In enako bi mogli soditi tudi o stvaritvah Egipta, indijanskih kultur, Bizanca in še katerih. Edini odločilni pogoj za umetniško obliko je njena izrazna čistost. Če se ponavlja na več slikah in nam postane zavoljo ponavljanja manj prepričljiva, še ne jemlje tej obliki njene likovno izrazne cene. Tudi slik manieristov se bomo preobjedli, če jih bomo gledali na kupu, a zato ne zgubi svoje cene vsaka posamezna. Ustvarjanje znakov-

ne govorce pomeni vselej stilizacijo, pa naj je ta domiselna ali domišljajska. V vsakem primeru imamo opraviti s ponavljajočimi se oblikami v pripovedi. Njihova cena je odvisna od čistosti lika in prepričljivosti, razumljivosti izražane.

Vselej pa mora prehoditi ta znakovnost daljše obdobje deformiranja in stiliziranja, če si vzame za osnovo realne obrise predmetnosti. V vseh slogih zgodovine se je le počasi luščila »znakovnost« z realnih predlog, dosti počasneje kot tista, ki smo si jo ljudje domislili mimo njih. Kjer je vezana na videne predmete, je ta razvoj težak, počasen, z mnogimi postanki in celo z vračanjem. Hitrejši je razvoj drugega ustvarjalnega pola, ki si iz podzavestnih in arhetipskih usedlin poustvari »znakovje«, bolj čustveno in sugestivnejše kot prej omenjeno. To govori neposredno našim skritim, podzavestnim zmožnostim dojemanja, je dosti svobodnejše, manjkrat v nevarnosti, da bi mu očitali šablonskost ali

neprizadeto togost. Izčiščene tvorbe ene in druge vrste ustvarjalne podstati so lahko enako vredne in umetniške. Res pa smo vselej pripravljeni priznati naslov umetnine tako imenovanim »spontanim«, le neradi pa takim, ki so rezultat doslednega, tudi razumsko vodenega likovnega izčiščanja. In še bolj neradi si priznamo, da je takšna enostranskost posledica našega impresionistično-ekspresionističnega gledanja, ki pa začuda hitro odpade, ko se znajdemo pred umetninami preteklosti. Nikoli se ne pritožujemo nad neprizadetostjo stilizacij grških kipov in slik na vazah; ne očitamo jim, da so neumetniške šablonske, prav tako ne bomo kaj takega rekli o renesančnih anatomih ali perspektivikih. Smo pa nenehno pripravljeni obsoditi vsako »nečustveno« stilizacijo umetnosti današnjih dni in kaj radi pozabljamo, da je edina naloga likovne umetnine čista, izrazno izkristalizirana izpoved ne glede na slog ali na tip ustvarjalne podstati avtorja.

M. Tršar

GLASBA

POMEMBEN PRISPEVEK K BEETHOVNOVI SPOMINSKI OBLETNICI

Deset sonat za violino in klavir v opusu, ki obsega okoli 140 oštevilčenih del, ni droben ustvarjalni dosežek. Če omenimo znano dejstvo, da je Beethoven tudi v tem ciklu navzoč z vsemi značilnostmi svojega ustvarjalnega duha od priložnostnega muziciranja do prizadetosti občutljivega, razgibanega in razglabljaljočega umetnika, izvzemši poduhovljenost zadnjih let, je ta prispevek še pomembnejši. Kolik je v njem tisti umetniški delež, ki pomeni v zgodovini komorne glasbe trajnejšo vrednoto, ne spoznamo dobro niti iz kopice strokovnih analiz niti iz bogate esejistike, najmanj iz muzikoloških

razprav veljakov na glasbeno-raziskovalnem področju. Bolje nam ta delež predoči živa izvedba v najugodnejših okoliščinah. Te pa so bile letos kot nalašč.

Violinist Igor Ozim in pianist Marijan Lipovšek sta v okviru prireditve Ljubljanskega festivala zaigrala v treh koncertnih večerih vseh deset Beethovnovih sonat. Tako smo prvič v Ljubljani poslušali izpod prstov istih interpretov v kratkih presledkih ta komorni opus v celoti, to pa je tolikšen kulturno-umetniški dogodek, da zasluži trajno zabeležbo.

Izvedbe sta se lotila umetnika, ki sta interpretacijsko dospela do zrele kritičnosti, ne da bi zgubila kaj žive osebne angažiranosti in zagnanosti. Njuna skladna soigra ni le plod mnogoletnega