

tiku in tehniku, so dajale tehnične drznosti in premišljena tveganja z uravnoteženjem gmote v prostoru in premagovanjem fizikalnih zakonov prav toliko ali še več užitka kot nekdanje ukvarjanje s psihologijo in leposlovjem. Dovršenost. Dovršenost v podrobnostih in celoti, dovršenost do tiste mere, da se v lastnem perfekcionizmu izčrpaš, da se nazadnje že nasičen obrneš od končanega dela in započneš drugo, na novo, čisto drugače. Dokler te perfekcionistična obsedenost ne privede tudi tod do prenasíčenosti. Tako lahko nadaljuješ še in še; dotlej, da ti ne uspe velika sinteza, ki pa kajpak krije v sebi nevarnost, da se dokončno naveličaš, da se odvrneš od samega kiparstva, ker si pač izrekel v njem vse in tudi zadnjo svojo besedo. A do tega ni prišlo; daleč, daleč pred takim zaključkom je bilo Savinškovo snovanje okrutno pretrgano. Njegovo delo je ostalo v sodobni slovenski umetnosti — kiparstvu — torzo z nekaj posebno lepimi, posebno uspelimi trenutki. Znani so njegovi spomeniki, znane njegove upodobitve taborišča in taboriščnikov, njegove kmetice in planšarice so se, tako kot portreti, razveseljevale široke priljubljenosti že ob nastanku; ležeči ženski akt hkrati z vrsto njegovih »abstraktnih« upodobitev — bodisi še z literarnimi naslovi ali tudi že s čisto praktičnimi oznakami — pridobivajo vsak dan več veljave, kakor pač raste naše razumevanje zanje. Vendar je videti, da se je Savinškov dar najlepše izpel v nekoliko ekspresionistično navdahnjenih, svojevoljnih plastikah, napol osnutkih za spomenike, napol dovršenih manjših del, ki jih je ustvarjal bolj ob strani glavnega toka svojega ustvarjanja, manj iz razmišljanja, bolj iz instinkta. Tukaj žari njegov dar najsvetleje in najbolj boleče kaže, kolikšnega umetnika smo s to prezgodnjo smrtjo izgubili. Sodobno slovensko kiparstvo je z njegovo smrtjo izgubilo dragocenega in polnokrvnega ustvarjalca sredi njegovega največjega zagona.

Zoran Kržišnik

DRUGI TRIENALE V BEOGRADU. Trienali in bienali, ki zavzemajo vse širši obseg tudi pri nas, imajo namen prikazati prerež likovne umetnosti — domače ali svetovne — v dveletnih ali triletnih intervalih. Tudi če so taki pregledi kar se da kvalitetni in izbrani, ne morejo nuditi vtisa enotnosti, slogovne ubranosti, saj je razumljivo in edino pravilno, da sprejmejo pod streho vse smeri, vse izme in njihove individualne nianse, ne glede na njihovo večjo ali manjšo popularnost. Samo taka vsestranska panorama jugoslovanskega slikarstva in kiparstva bi mogla upravičiti pričujoči II. beograjski trienale. Toda prav temu bistvenemu namenu so prireditelji te največje jugoslovanske likovne manifestacije ustregli hudo pomanjkljivo. Obiskovavec se v katalogu kar brž prepriča, kolikšno število pomembnih, vabljenih, umetnikov ni poslalo svojih del na to prireditelje. Ne bi tu brskali za vzroki tega, niti ne bi ugotavljali upravičenosti ali neupravičenosti njihove odločitve, ni pa dvoma, da pri vseh le ne bi mogli trditi, da gre za užaljenost, pomanjkanje čuta solidarnosti ali celo da prav tačas ne morejo poslati dveh svojih stvaritev. Tako ali drugače, pri takem raznovrstnem in niansiranem številu stilov in osebnosti bi morali biti toliko bolj izbrušeni kriteriji žirije, ki je ocenjevala odbrana dela bojda le skozi nepodkupljive naočnike kvalitete. Žal že povprečen presojevalec odkrije v hali beograjskega razstavišča, vsaj kot je prstov na eni roki, takih, ki ne bi sodila niti v družino manj pretencioznih razstav. Strožji kritik pa bi izbrskal

še ducat bolj prikritih spodrseljavev, ki so se domiselno pomešali v vseodpušča-jočo bratovščino navidez ekstravagantne modernosti. O labilnih, če že ne kar pomanjkljivih kriterijih pričajo tudi podeljene nagrade, saj bi jih polovico težko upravičili z razlogi najvišje kvalitete, aktualnosti ali popolnejšega, bolj izkristaliziranega sloga. Omahovanje žirij povzročajo tudi pietetni odnosi do starejših, zasluženih umetnikov, ki so že prešli svojo kulminacijo, a imajo častno, za vedno zagotovljeno mesto v plejadi naših kulturnih veličin. Menim, da bi tem delili le posebna priznanja v obliki plaket, ne pa, da nedosledno nekatere častijo z zlatom, druge pa nagrajujejo z denarnimi zneski, ki bi se verjetno dosti bolj prilegli slikarjem šele na začetku, gotovo ne z rožicami posute poti.

To je le nekaj uvodnih pripomb k tej, precej kritizirani umetniški manifestaciji, ki ji mnogi odrekajo vsakršno pomembnost, redki pa jo kujejo v zvezde. Resnica bo nekje v sredini. Prireditelji so se očitno trudili, da bi pisano družino slikarjev vsaj približno postavili v znosno sosodstvo. Z nekakšnimi zasloni so poskušali ustvarjati kotičke za sorodne slike. Šlo je, kolikor je pač šlo in dokler jim ni pošla dobra volja: zadnji del dvorane v smeri h kiparstvu je znesen vkup brez želje po sortiranju ali komponiranju eksponatov. Še huje bode v oči ta neurejenost in neupoštevanje življenjskega prostora umetnine pri kiparstvu. To je razstavljeno zase, ločeno od slikarstva, a nič manj zgneteno v istem velikem prostoru, ki hkrati pomirja in spodbuja k spopadom plastike različnih materialov in nasprotnih si slogovnih koncepcij. Rad priznam, da bi bilo težko doseči red in sožitje med toliko divergentnimi tendencami, toda vzlic splošno sprejeti ločitvi kiparstva in slikarstva na dandanašnjih razstavah sodim, da bi v tem primeru prišli posamezni kipi dosti bolj do veljave ob stilno sorodni slikarski družini.

Pri slikarjih opazimo predvsem dandanes prevladujoče smeri: strukturaliste, action painting — v družini z informelom — in pristaše fantastičnih surrealističnih prizadevanj. Struktura se je v slikarstvu pojavila tedaj, ko je postala poslikana ploskev toliko dekorativna, da je slikar začutil potrebno po sočnosti in plemenitejšem videzu; to je dosegel z dodajanjem rastrov, različnih materialov in reliefnih vrednot peska, lesov ip. Pravzaprav je bila to neka kompenzacija, davek naravi, ki se ji je ravno tedanje abstraktno slikarstvo dokončno odreklo in razglasilo svojo avtohtonost. Danes slutimo vzroke za strukturalizem predvsem v iskanju novih oblik, v želji dodati sliki, ki učinkuje na vid, komponente, ki so podvržene tipu, skratka stopiti za korak naproti tisti sintezi, ki so jo zapisala na svoje bojne prapore vsa avantgardna umetnostna gibanja. Brez pretiravanja smemo trditi, da je ta »nujnost« v zraku. Kiparstvo po eni strani prestopa ozke meje plastike, prehaja v domene slikovitosti, barvitosti (v dobesednem pomenu besede, ne le v prenesenem helenističnem ali baročnem okviru!); po drugi strani pa teži v tektoniko, postaja del tvarine, ki rabi graditeljem; ali pa samo realizira sklade, bloke in stene, ki bi mogli biti kosi arhitektonskih lupin. Slikarska platna niso več »v barvi in linijah organizirane ploskve« (po definiciji komaj preživetih avantgardnih smeri), ampak nudijo pisan videz naturalističnih struktur in materialov, ki bi mogli rabiti za oblogo sten ali kar za nadomestke štukature. Skratka, ni več meja med likovnimi umetnostmi in to prehajanje, mešanje, medsebojno oplajanje, je znak prihajajoče sinteze, ki naj bi vzpostavila tisto idealno sožitje med sorodnimi likovnimi vejami, kakršno se je doslej posrečilo le redkim umetnostnim dobam.

Kot za vsako spajanje in uporabo heterogenih elementov pa velja tudi tu neizprosni imperativ pravih, občutenih in smiselnih razmerij. Vsakršno pretiravanje se hitro maščuje. Struktura, še bolj kajpak reliefna struktura, pomeni hudo nevaren in učinkovit eksploziv, ki ga ni dovoljeno natresati, kolikor si bodi in kjer se človeku poljubi. Te vrste akcenti so nam v prid le, če jih pravilno in naredkoma uporabljamo, ali pa se izneverijo svoji bistveni vlogi, ki je in ostane: poplemenititi, obogatiti gladko ploskev. Zato se človek kajkrat zgrozi ob slikarjih, ki trosijo, nametavajo vsemogoče strukture križem kražem po platnih in trdnih podlagah, ne meneč se za osnove zakonitosti komponiranja, katerih ena zahteva, da sledi napetosti sprostitve, krivi črti ravna, reliefnosti odpočitek v ravnini. Skupni učinek takih neurejenih, le na samozadovoljstvo avtorja ob nanovo odkritih lomih svetlobe in na ekstravagantne materiale preračunanih slik je kajpak enak ničli, ker se sicer zelo aktivne radiacijske komponente med seboj uničujejo. Žal je prav malo primerov tovrstnega slikarstva, kjer bi človek ne trpel zaradi prenapolnjenosti, nereda, večnega hlastanja po novih, še bolj nenavadnih reliefnostih. Kdaj nehote pomislimo, kako bi se dalo iz ene take slike napraviti deset zares dobrih, če bi ob slepi zagledanosti v zanimive materiale vsaj malce pomislili tudi na mero, na rigorozne zahteve estetskega učinkovanja.

Tudi pri drugi smeri, pri tako imenovanem fantastičnem slikarstvu, ki je zaradi svojih najštevilnejših predstavnikov dobilo pridevek »beograjsko«, moramo prav tako potegniti ločnico med smiselnim globljim nadrealizmom ter nerednimi špekulacijami, ki zaradi cenene pripovednosti, anekdotičnosti pa sila šepave likovnosti ne zaslužijo, da jih predstavijo na tako reprezentančni razstavi. Nadrealizem je od nekdaj težil k osvajanju tistih kotičkov človeškega bivanja, ki je bil zanje realizem slep. Poizkusil je razložiti človeka s prisposobo, iskal je *raison d'être* kdaj v paradoksu, kdaj celo v absurdu. Njegova prepričljivost je izvirala iz instinktivnih, v kolektivni podzavesti živečih simbolov, ki ne učinkujejo na ljudi z logično in konvencionalno pomenskostjo, ampak mimo nje z nerazložljivim izžarevanjem manj raziskanih, vendar našim najglobljim občutkom prišepetavajočih znakov. Zato se nikakor ne moremo sprijazniti, denimo, s slabokrvnimi variantami starega Hieronima Boscha ali sorodnih severnjaških fantastikov, prav tako tudi ne z zlatimi ikonami brez duha in globlje pogojenosti v svoji dobi adekvatnega bizantinsko-makedonskega slikarstva. Vsakršno površinsko posnemanje, četudi se tako domiselno sestavljanje množic v fantastični pokrajini ali pa zlatá polni, pomodernjeni ikonostasi, nimajo globljega smisla in izročila. Res pa godijo in laskajo naši nostalgiji za »les temps perdus«, ki jo v bistvu moremo enačiti z dandanašnim splošnim naslajanjem nad patinami starin in ki se v skrajnem, malce zlobnem členu logične verige brati z romantizmom naših delov. Da bom jasen: zgolj tehnološka in literarnovsebinska repriza časov pred štirimi, petimi stoletji ne more dati pečata in cene umetnine nobenemu delu; najmanj pa bi ji to smelo izposlovati nagrado in priznanje. Še hujša zmeta in koketiranje z javnostjo pa je »ekstra aktualna« vsebina alegoričnih osvajavcev vesolja; ta je povrh vsega še diletantsko borna v slikarski izvedbi. Je pa nekaj avtorjev, ki so znali vlti v svoje nadrealistične podobe dovolj poezije in notranje dramatičnosti, ki je pogoj za stvaritev te vrste, če nočejo ostati le na ravni izmišljene kaprice. Meje delom te smeri je težko določiti. Človek si ni na jasnem, ali ne bi štel semkaj celo slikarstva

emblemov, ki jih nekateri slikarji požlahtnijo in povzdignejo v sferi izčiščenih likov. Skratka, za ogradami teh skupin bi lahko zbrali vse: od že omenjenih posnemanj flamskega in ikonskega slikarstva pa prek fantastičnih pošasti, ptic in prav takih človeških tenj, ki te navdajajo z grozo, s sočutjem in odporom hkrati, do čistejših prispodob, spremenjenih v like, ki jim ploskev, format in vsebina diktirata ekspresivno deformacijo.

Razlika med action painting smerjo in tako imenovanim informelom je bila že nekajkrat predmet razprav. Vendar so se le-te ustavljale predvsem pri videzu, niso pa si vzele časa in se poglabile v prehojeno pot obeh. In prav pogled na njuna različna izvora nam more najjasneje razložiti njune sedanje značilnosti in — v tem smo si edini — njuno vsak dan tesnejšo sorodnost. Action painting je bil v začetku reakcija novega sveta na preveč gurmansko obdelana evropska platna — aktivni, velikopotezni odpor proti strganju, praskanju, skratka proti slikarstvu »detajlov zaradi detajlov«, ki je toliko časa vladalo in žal še ni zamrlo pri nas. Ta okusarska drobnica je zastirala resnejše likovne cilje, naslanjajoč se nad pikturesko izdelanimi koščki platen, ni pa niti pomislila, da bi se usmerila proti bistvenim likovnim problemom. Action painting je hotel spremeniti to, vase zagledano, slikarstvo, mu dati zagona in izzvati slikarje, da bi spodrinili stagnirajočo pedantnost. Uporablja predvsem vehementno in rutinirano potezo; to je skušal približati spontani, na videz naključni pisavi, ki ne trpi niti drobca, ki bi bil spominjal na umetno fakturo čopiča: vse se iskri, zaganja in razblinja kot kresanje sproščenih moči narave. Tak je bil kajpak le rigorozni, puristični začetek, ko se je izživljal v zamahu iskanja osebne note, ne pa strukturalnosti. Smer pa se je jela kmalu utrujati, se sprevačati v strukturalno pirovanje, ki bo, kot kaže, prevladalo in pobotalo to smer s strukturalisti. Informel pa sega s svojimi koreninami do zadnje, inventivne dobe kubizma, ko je hotel razbiti vse tradicionalne oblike. Pozneje se je opajal v svobodnem komponiranju tašizma, a tudi pri tem ni nikoli zanikal in v resnici uničil oblike (seve oblike, kot jo je pojmoval Kandinsky: oblika je ploskev omejena z drugo ploskvijo!) In ravno v tem je njegova terminološka netočnost; je informel res brez — ali ne — obličje? Prav žeja po zares novih oblikah v spremenjenem smislu besede ga žene v naročje struktur in reliefnosti, kjer se bodo prej ali slej zlele vse tri smeri in se še bolj približale kiparstvu pa tudi arhitekturi.

Pretiravanja kajpak ne majka tudi tema smerema. Notranje nabit rokopolis, na vse strani sršeč iskre in bliske, se mora nevtralizirati v okvirjeni ploskvi. Ne smemo mu pustiti, da bi uhajal prek robov, zakaj slika je popolna edino takrat, kadar je notranje zadovoljena, v ravnotežju, brez kakršnih koli labilnih ali napadalnih teženj. Kot je nekoč lepo povedal slikar Z. Prica: »Slika je zame končana, ko preneha rotirati.« Paradoks umetniškega učinkovanja je v tem, da najmočnejše vpliva na gledavca tista slika, ki je usklajena, brez omahljivosti ali želje, da bi uhajala če okvire. S takim notranjim, dinamičnim ravnotežjem pa zna ravnati le malo slikarjev. Preradi pozabljajo na pravilo, da je treba s takšnim izraznim sredstvom, kot je aktiviziran, eksploziven osebni rokopolis avtorja, ravnati previdno, z občutkom pa z mero. Pretiravanja zanesljivo pe-ljejo v zmešnjavo, ekscese in v neestetsko klepetanje. Redki so slikarji, ki v svojih slikah usklajujejo pravo količino napetosti s pravo količino mirne okolice, kjer se stiša in umiri divji, spontani rokopolis. Prav zato pa so taka

dela toliko bolj dragocena in bi zaslužila priznanje prej, kot pa so ga nekatera nagrajena.

Pri kiparstvu bi smeli iskati strukturalizem predvsem v uporabi novih materialov, spajkanju železnih cevi in pločevin, skratka v širjenju tvarne palete s tako imenovanimi »prezrtimi, manjvrednimi, poizkusnimi materiali«. Tisti, pri slikarstvu te smeri tako pogost, »strah pred praznoto«, ki se kaže v kopičenju, ponavljanju struktur, se pri plastiki preliva v beg pred preprosto, polno plastično formo, ki je bila dolgo ideal moderne plastike. Kiparji si ne upajo pustiti gladkega niti delčka površine, še manj pa nerazgibanega s strukturo, s konkavnostjo ali konveksnostjo; luči se povsod lomijo, reflektirajo, se ostro zajedajo ali mehko ponikajo; tu pragozd cevi, ondi razbrazdano polje svetlobe in senc. Vse to povsod spremlja težnja, da bi se strukture zazdele neprisiljene, spontane, čim bliže igri narave. Ta značilnost naše dobe je opomin, da smo prispeli na krožni poti od optičnega naturalizma impresionistov, prek čustvene barvne simbolike ekspresivnosti in zavestno grajene nove stvarnosti Cézanna, njegovih bratrancev kubistov do tašizma in še bolj primarnega naturalizma: kar do uporabe struktur, sposojenih iz narave. Tudi naslednji korak, toliko kritizirani pop-art, ki že končane izdelke človeške roke sklada v novo kompozicijo z novo vsebino, se nam pokaže po takem zaporedju vsaj razumljivejši, če že ne bližnji našim estetskim željam. Če pri tem opazujemo vlogo in pomen umetnika-ustvarjavca, bomo spoznali, da se s privzemanjem že danih materialov ali kar izdelanih predmetov odreče kosu lastnega ročnega dela. Morebiti to spoznanje ni brez analogije s človekovim delom na sploh, saj tudi tam vse bolj prepušča delo strojem, ki jih le vodi in usmerja. Nekdanjega umetnika-izvajavca likovne zamisli do končne realizacije, do zadnje točke, zadnje črte in barvne lise na platnu, je zamenjal umetnik-režiser, ki uporablja dostikrat v naravi poiskane materiale, jih sestavlja in uravnoveša po svojih likovnih hotenjih. Pri pop-artu pa bi smeli reči, da je umetnik aranžer, ki odbira in sklada predmete v kompozicije po lastni volji in okusu. Umetnikova vloga se nam kaže s te strani čedalje manj materialno in tehnično izvajavska, zato pa čedalje bolj usmerjevalna in duhovna. Vsekakor zanimiv paradoks pri skrajno naturalističnih konceptih strukturalizma in pop-arta!

Repertoar res originalnih rešitev je pri kiparstvu še bolj skromen kot pri slikarstvu. Rekel bi skoraj, da se kiparji zadovoljijo z že načetimi problemi, da skušajo le tu pa tam pridati novo inačico. Tako gledamo poskuse, kako združiti ekspresionizem s strukturalizmom (in pri tem ugotavljamo, da tako kiparstvo diši po prisiljeni, nedoživeti integraciji, ki že ima v sebi kal razpada); ali uporabijo nenavaden material, ga pa žal obdelajo v obrisih in ornamentih zavdajajoče secesije; iščejo navdih za oblike in kompozicije pri delih strojev, orodij, tektonskih členov; zanikujejo vse forme, razen tistih, ki spominjajo na naključne — bolje povedano: na najbolj osnovnim zakonom materije sledeče oblike zemeljske magme; tu pa tam kristalne oblike, ki so odmislele vidno realnost in se zatekle v miselni geometrijski svet; in — po številu ne na zadnjem mestu — realistično kiparstvo, ki ga danes tako označujemo v dolgem razponu do rodinovsko poetičnih študij glav, bourdelovsko polnoplastičnih teles, marinijevsko tenkonartnih figur in kršiniške lirike ženskega telesa v marmorju. Če pa bi iz vse galerije kipov morali izbrati tisto, kar nas je najbolj pritegnilo, postavilo pred nas nov ali vsaj delno nov problem, potem bi bile

to lesene klade žen, vokvirjeni množični portreti in presenetljivo lirična vertikalna, spremenjena v rožo iz zarjavelih železnih šip, ki se je znebila priokusa zavrženih stvari in postala žlahtna, estetska tvarina.

Teh nekaj misli in pripomb nima namena razporejati eksponatov po vrednosti in kvaliteti. Ostati želi pri načelnih oznakah in določanju kriterijev, ki naj bi se opirali na razčlenbo in vrednotenje likovnih elementov, tvornih sestavin vsakega likovnega dela. Umetniško potenco dela pa je treba doživeti. Čeprav se pri takem subjektivnem vživljanju dá zmotiti in kreniti s prave poti, sem prepričan, da bi boljše poznanje likovnih zakonov, ki so trdni temelji vsake umetnine, preprečilo marsikak upravičen očitek, naslovljen na ta drugi beograjski triennale.

Marijan Tršar

FILM

NE JOČI, PULA! Kdaj pa kdaj, ko dejstev in številke že ni mogoče več prezreti, se kak slovenski filmski kritik sreča iz oči v oči s svojim trenutkom resnice. Nekako se mu, skozi meglo, ki jo je sam s svojimi nerazsodnimi zahtevki pridno pomagal ustvarjati, postavi po robu grenko dejstvo, da so slovenski filmski delavci samo ljudje.

Večino naših kritikov je to spoznanje moralo udariti kot največje presenečenje njihovega življenja. Dvajset let zdaj že v svojih stolpcih in svojih oddajah z ihtavo logiko zaljubljenecv pričakujejo, da bo vsak novi slovenski film mojstrovina. Ko se je otrok rodil, pred skoraj dvajsetimi leti, v našem prvem filmu niso hoteli videti tega, kar je očitno bil: produkt zanosa in velike ljubezni. Iz njega so naredili prvo veliko mojstrsko delo iz cele vrste, ki bo prišla za njim.

S prvim slovenskim filmom smo dobili Slovenci še en šampionski naslov. Do tega trenutka smo bili čudežno glasbeno nadarjeni narod, narod pesnikov in narod s čudežnim smislom in ljubeznijo do gledališča. Zdaj smo postali še izrazito filmska nacija. In ker smo že bili tako obdarjeni, je bilo treba našim filmskim delavcem samo dovoljkrat in z dovolj resnobe zatrjevati, da naj samo hočejo, naj samo delajo tako, kot jim velewa srce in to, kar bo nastalo, ne more biti drugega kot mojstrovina.

Našim filmarjem na čast je treba povedati, da so sami prišli do tega, da veliko srce in čist rodovnik ne zadostujeta. Učili so se, kjer so se pač mogli, na lastnih napakah, iz teorije, pri koprodukcijah, in danes imamo Slovenci vrsto visoko specializiranih delavcev, ki so pripravljeni izdelovati luksuzne artikle, ki si jih ne moremo privoščiti. Samo tri režiserje imamo, ki bolj ali manj redno filmajo, Stiglic, Pretnar in mogoče Babič. Hladnik je v zunanji in notranji emigraciji in ga je težko šteti za slovenskega filmskega delavca. Toda kaj z ostalimi? Kaj počne France Kosmač, ki nas kljub svojim dosedanjim relativnim neuspehom ni mogel prepričati, da nima pravega filmskega temperamenta? Kdaj bo dobil novo priložnost Franci Križaj, ki mu res ne moremo pripisati krivde za veliki nesporazum okoli Zarote, po koliko letih bo smel Jože Gale znova posneti kak film? In kdaj bodo končno dobili svojo priložnost nestrpni mladeniči, ki se gnetejo v predsobi kratkega filma, Jože Pogačnik, Jože