

## LIKOVNA UMETNOST

### POVOJNA GENERACIJA SLOVENSKE SIKARJEV IN KIPARJEV.

Imenovati skupino razstavljalcev z enotnim imenom je vedno težko, saj je malo verjetno, da bi bilo mogoče v naslovu izraziti vse značilnosti, ki jih prinaša s seboj bolj ali manj raznolika skupina. Dejansko gre v našem primeru za osem slikarjev in šest kiparjev, katerih osebnost se je v glavnem formirala, recimo, tudi že dozorela v povojnem času, čeprav je od rojstva najstarejšega minilo že več ko štirideset let. Kolikor bi se sicer ta izbor lahko izpopolnil še s kakim imenom (Rogelj, Urbančič, Planinc, Kotnik), predvsem zaradi prestižnega pomena in dosedaj uveljavljene posamezne kvalitete v primeri z drugimi delujočimi umetniki, prihajamo kljub temu do značilnih ugotovitev, ki v glavnem veljajo tudi za bolj po naključju in zaradi objektivnih vzrokov manjkajoče umetnike. Morda bi bilo treba v zvezi s to predstavitev v Mestni galeriji dodati še nekaj: dejansko razstavlja tokrat vsi tisti umetniki, ki jih v pregledu sodobne slovenske likovne umetnosti omenjamo kot mlajšo, če ne celo najmlajšo generacijo; koliko je to še opravičljivo, je težko reči, saj pritiskajo za njimi nove moči, sicer ne tako številne, kot bi pričakovali. Vzrokov za to je bržkone več: prav gotovo imajo ti vzroki bolj ali manj enake osnove, kot jih imajo tisti, ki jih nosi v sebi umetniška izpoved te naše tako imenovane povojne generacije.

Sama tehnična, oblikovna plat slikarske oziroma kiparske izpovedi zahteva ločeno obravnavo, medtem ko vsebinsko-miselni pristop posameznih umetnikov skoraj vsiljuje skupne zaključke, za katere bi težko dejal, da jih more pogojevati formalni specifikum. Popolnoma jasno se sicer lahko postavi zahteva — toda res zelo formalna — da se precizno stilno označi ta ali drugi, recimo, tudi tako ekstremno nasprotje, kot je čisto slikarstvo in polnokrvna prostorska plastika, toda za čas, ki oblikuje in je »pripomogel« k nastanku določenih likovnih osebnosti, je verjetno bolj smiselno ugotoviti notranjo karakteristično noto tega kvantitativnega likovnega izražanja. Vsebina stila se mora po eni strani tako ali tako sama izraziti kot posledica določenih nujnih konfliktov, opuščanja naključnosti in manj pomembnih zaključkov, po drugi strani pa je tudi vprašanje, če smo za to nalogo upravičeni, saj težko gledamo objektivno na dogajanje okrog sebe s stališča zgodovinarja, ampak prej kot aktivni, recimo, kritični opazovalci.

Med prvimi, hitro opaznimi značilnostmi povojne likovne generacije je sožitje predmetnih in apredmetnih različic, če se izrazim zelo splošno in formalno. Če vzamem kot skrajni primer figurativni pristop Vladimira Lakoviča, njegovo pripoved o trpljenju v taborišču, Meškovo barvno vizijo, ki je ne pogojujejo niti za abstrakcijo sicer marsikdaj značilna asociacijska občutja, ali Rotarjevo prostorsko komponento, je morda s tem povedano vse, razen omenjenega sožitja. Le-to izpopolnjujeta dva momenta, ki ju bom skušal spremljati skozi izpovedi večine umetnikov in bi ju na kratko označil z besedama: **enakovredno in aktivno**.

Štirinajst umetnikov — štirinajst ne stilov ne smeri in ne samo teženj ali hotenj, temveč prav toliko in nič manj svetov! To je tista specifičnost, zaradi katere danes lahko trdim, ko zrem na platno na primer mlin ali kozolec, enigmatično drobno figuraliko, rudarjevo figuro, da so to Slana, Suštaršič ali Batič. Kolikor tega ne bi mogel več, bi po vsej verjetnosti obstal brez besed

in podvomil o ...kontinuiranosti umetnikove izpovedi, o prepričljivosti in originalnosti njegovega prejšnjega pričevanja. Nehote se moram spomniti na slikarja Pavlovca, ki je ljubosumno hranil zase določene dele slovenske pokrajine in obtožil vsakogar, ki se je samo drznil na primer v daljavi označiti srebrni tok Save. Težko bi trdil, da je prav od tega časa dalje mogoče opaziti ta »kult« določene motivike, toda dejstvo je, da bi take primere prej težko zasledili. Upal pa bi navesti le redkokatero izjemo tega, v praksi nastajajočega »pravila«, pred katerim se nam zdi, da ostajamo nemočni, da bi ga rekognoscirali. Nemočni morda prvi hip, kajti ustvarjalna moč našega umetnika je tista aktivna silnica, ki ne dovoljuje, da bi pred nami nastal hermetično zaprt, ekskluziven, intravertiran svet: prej ali slej, pri tem ni nujno, ali se tega zavemo takoj na začetku ali v naslednjih stopnjah umetnikove izpovedi, se odkrijejo ne samo specifična motivika, ki jo je umetnik apliciral, ampak tudi smiselni zaključki, ki si jih je umetnik prej zamislil. Kajti na naključjih je težko graditi — tega se zaveda vsak umetnik. »V svojem delu želim biti sam svoj graditelj« so nič kolikokrat ponovljene besede iz ust večine likovnih sodobnikov. Motivika Franceta Slane je na začetku tipično domača in preprosta. Toda o čem govorijo danes njegovi kozolci, podrte domačije; malo je tu lirike, več zavestno pojmovane stvarnosti, ki je sodobnemu človeku nudila tradicijo, temelj za nadaljnji razvoj, a jo je le-ta grobo zavrgel. Batičev rudar pomeni najprej le značilno upodobitev določenega motiva, poglobljanje v vsebino pa narekuje kiparju široko zajet kompleks človekovih odnosov z okoljem (ciklus Človek — rudnik). Motiv Ribničana, tega slovenskega Ahasverja, je Boljki prerasel ob smiselni redukciji nekoč skoraj naturalistične figurativnosti v monumentalno izpoved človekovega boja za obstoj. Spet poseben je Jemčev svet: stopnjevanje izražanja je pogojeno s totalnejšo stopnjo umetnikovega izkustva o svetu, v katerem živi, ne da bi pri tem lahko točneje ugotovili neposredne pobude slikarjevega doživljanja. Studiozne, primarne, detajlistične skice so osnove za njegovo razmišljanje na platnu; to že zdavnaj ni več pejzaž, vezan asociacijsko le na krajino, temveč koncentrirano, z likovnimi sredstvi obvladano rezoniranje o vizualnih pojavih, skozi katere se pač edino lahko izraža umetnikov pogled na svet.

V čem so si ti različni svetovi enakovredni? Že njihova specifična vsebina (dobesedno vzeto) upravičuje obstoj drugega poleg drugega, ne da bi si nasprotovali, temveč obratno: pogrešanje tega ali drugega bi pomenilo hkrati za Slovence atipično netočnost, nelogičnost, neizkoriščenje možnosti, kar si sicer le redko dovolimo. To so dejstva, pred katerimi ne moremo zapirati oči; vendar, kolikor bi kdo trdil, da gre vse to na račun naše natančnosti in ozkosti, se mi zdi, da je treba upoštevati tudi drugi moment: to je uveljavitev lastne individualnosti v množici, poplavi likovnih izmov in novitet, torej boj za ohranitev avtentičnosti in ustvarjalne svobode, čeprav na račun (vsaj teoretično) hermetične zaprtosti svoje izpovedne problematike. Edino tedaj bi lahko govorili o abstraktnosti (v smislu nerazumljivega odnosa umetnik — gledalec), nikakor pa ne glede že na začetku omenjeni predmetni in apredmetni izraz.

Aktivnost sožitja umetniških izpovedi pa se izraža predvsem v smiselnem, glede na dobo pogojenem opredeljevanju, seveda v konkretnem odnosu do dela stvarnosti, ki jo je posameznik najintenzivneje doživljal. Socialistični realizem je preteklost, ki je komaj lahko vplivala na generacijo, o kateri

govorimo. Lakovič je na primer strogi realistični formi, ki ni nikdar zašla v detajliranje, vdilnil življenjsko pristnost s prečiščeno in enotno barvno skalo, ki jo tako dopolnjuje še z ekspresivno noto. Vizionarnost polpretekle dobe vojnih grozot je Subić med prvimi skušal stopnjevati — včasih ne povsem upravičeno, glede na premajhno logičnost pri uporabi dveh različnih konceptov — z nadrealizmom. Z izrednim posluhom je vključil Drago Tršar individualno figuro v strnjen sklop enakovrednih sovrstnikov ter tako podal eno najuspešnejših in najbolj stvarnih likovno-miselnih rešitev; to je bil edinstven prispevek prej statuarični, bolj ali manj le namensko razgibani formi (vrsta spomenikov NOB). Tudi Černetova pot od drobne intimne figurativike do plastik, v katerih išče kipar ravnotežje med antropomorfnostjo in simbolično apredmetno splošnostjo, je primer izrednega aktivnega stanja, pravega zavestnega prehajanja, zaporednosti negacij določenega bivanja. Tihčeva plastika, katere forme so se organsko razrasle v prostoru, je dosegla specifično monumentalnost. Zanj bi našli likovno-smiselna izhodišča prav v prostorsko izredno funkcionalnem in tvorjem kmečkem kozolcu, čeprav je Tihec kot umetnik razumljivo poudaril vsebino, oblikovno pa njegovo grafično linearnost, ne pa kozolec kot arhitektonsko mojstrovino v prostoru. Upravičiti obstoj svoje individualnosti sredi kozmopolitskih srečavanj različnih kultur, ne da bi pri tem izgubil lastno intimno navzočnost — to je dokazal Bernik v svojem skripturalnem slikarstvu po konfliktih, ki jih je sprožilo soočenje trajne, čiste materije z njenimi zunanji, konkretnimi podobami. Po vsem tem naš prav gotovo tudi ne prese- neča, da se Jakš ni vdal (kot vrsta drugih samoukov) naivnemu realizmu, temveč se je vključil v sodobni slovenski likovni izraz s svojevrstno, nadrealistično grotesko. In če povzamem še prejšnje ugotovitve, postane jasno, da ni umetnika, ki bi se zadovoljil s konstantno neizmenljivo naravo svoje izpovedi. Pri tem se slikarji v glavnem drže nadrealističnih učinkov, ki pa so vedno zasidrani v stvarnem pogledu na svet, razmišljanju o iluzijah in deziluzijah sodobnega človeka (Šuštaršič), medtem ko se vrsta kiparjev (poleg Batiča, Boljke še Tihec in Rotar) izraža v simboličnosti človekovega boja za obstoj.

Edina stvar, ki ostaja v tem kompleksnem izražanju manj pojasnjena, je občutek, da so redki umetniki, ki bi ta svoj, v sebi sicer dozoreli odnos do sveta pojasnili v ostri, jedki govorici, kot se je to do danes posrečilo edinole Slani, Rotarju in Boljki. Nekje v ozadju tiči sicer res tradicija liričnega, intimno razpoloženjskega likovnega izražanja na Slovenskem, ki pa — po dose- danjih rezultatih sodeč — le ne pozna dokončnega pobega v sanjsko-poetični svet. Zdi se, da edino tu obstoji sicer ne nepremostljiva ovira za še pristnejšo in prepričljivejšo izpoved predstavnikov povojne slovenske generacije.

\* \*

Koliko so v današnjem, zlasti še v našem likovnem manifestiranju umetniške skupine bolj ali manj le ad hoc sestavljene — saj jih lahko v resnici družijo samo tako široko pojmovana osnova, kot sem jo naznačil v prejšnjih odstavkih, nikakor pa ne stilna pripadnost, iz prav tako že prej omenjenih razlogov — se je vendar vseh pet umetnikov, ki so v juliju tudi skupaj razstavljali v Mestni galeriji, smiselno priključilo poprejšnjim razstavljalcem. Dejstvo je namreč, da štejemo tudi Andreja Ajdiča, Toneta Lapajneto, Henrika Marchela, Maksima

Sedeja ml.\* v tisti povojni rod slovenskih slikarjev in kiparjev, ki ob upoštevanju merila — dosedaj uveljavljene kvalitete — še ni mogel priti v poštev pri prvi razstavi. Vsekakor pa sodijo prav vsi omenjeni avtorji med tako imenovane nove, sicer ne tako številne mlade moči (rojeni so v tridesetih letih), ki se jim razstavišča šele odpirajo in morajo vzpostavljati povsem svež stik z občinstvom.

Ko odkrivam enakovredna umetnostna izhodišča pri teh mlajših, moram predvsem omeniti slikarja Ajdiča in kiparja Lapajneto. Prvega zlasti zaradi podobnosti v načinu izražanja svojih misli, to je z odkrivanjem specifične problematike, katere nosilec naj bi bil del človeškega življenjskega, delovnega prostora — hmeljišče. Vzrok, da lahko sedaj, po dobrih treh letih ugotovimo, da v Ajdičevem slikarstvu prevladuje predvsem funkcionalnost oblikovanega prostora, ne pa vsebinska izraznost, tiči v naslednjem: motiv, izbran morebiti preveč programsko — dokaz več za to so gvaši Cvetlice in polje, torej iskanje novega motiva — ni prerasel slikarju v temo, ko bi torej slikar prek tega izbranega simbola pričel komunicirati, izražati se o svetu, ki ga živi. Dokaz zato, kako je mogoče doseči tisto stopnjo, ki presega konvencionalno likovno dokumentiranje, je Slanovo slikarstvo. Prostor, ki ga je slikar Ajdič sicer dokaj dosledno in učinkovito občutil in tudi podal, potrebuje aktivno dogajanje, nasprotje sedanje, samo različno obarvane tišine: tu se je Ajdič namreč ustavil in se zadovoljil le z dekorativnim učinkom grafične igre (upodobitev hmeljev!). Ta dodatni moment v njegovem slikarstvu pa bi vsekakor zaslužil drugačno vlogo, vlogo, ki bi mlademu slikarju pripomogla, da bi presegel sedanjo stopnjo — tako da bi tudi v vsebini likovnega izražanja dosegel tako imenovani aktivni moment.

Lapajnetova drobna (žal!) plastika v železu in črnem cementu dosledneje sledi umetnikovi ideji o tako imenovani aktivni osamljenosti malega človeka, izraženi v napetosti njegovega krepkega telesa, človeka, ki je prisiljen prebivati se skozi stvarnost in se zanašati na svoje fizične zmogljivosti: v skrajni konsekvenci pridobiva živalsko podobo, ob kateri Lapajne rad nekoliko poetizira (favn, kentaver, sfinga), in dokazuje s tem svoje oblikovno izhajanje iz klasično pojmovanega statuaričnega kiparstva. Kljub temu je treba posebej poudariti Lapajnetovo zavestno zavračanje formalizma človeške anatomije v nefunkcionalnem (glede na vsebino) pomenu besede. S sintezo vsebinske ekspresivnosti in oblikovne monumentalnosti si Lapajne enakovredno utira pot med druge iskalce ostre resnice o neposredni stvarnosti.

Če sem ob prvih dveh primerih lahko navezal svojo oceno na vsaj do neke meje izdelan umetnikov odnos do sveta, je mogoče problem Marchelovega in Sedejevega slikarstva ta trenutek zreducirati na slikarsko obvladanje oblik kot nosilcev barvnega izraza. Vsekakor je Marchel racionalnejši, teži k trdni konstrukciji, s katero večkrat dokaj suvereno obvlada lasten predpisani prostor (Pokrajina II. olje, 1965; Ognjišče, olje, 1964). Čeprav je njegova asociacijska povezanost z naravo še zelo abstraktne, neopredeljene narave, se mi zdi pomembno poudariti študijski moment, izražen v kolažni tehniki in svetli barvni kompoziciji, ki sama po sebi ne prenese efektnege, v dekorativnost vodečega

---

\* Na tem mestu namenoma izpuščam petega razstavljalca, Berbera Mersada iz Banjaluke.

poigravanja. Tako živahen razvoj svetlega kolorita počasi, a vztrajno oblikuje Marchelov slikarski koncept.

Sedej je vsekakor bolj razgiban; v dobro mu je treba šteti, da se ne zanaša več toliko na izrazito lepotne učinke svojega fantazijskega slikarskega medija in se ne predaja mehanično se porajajoči bizarnosti le-tega. To slednje še najbolj dokazujejo variacije na Boscha (Poliptihon: Puščava raste, tempera olje, 1964-65), s čimer se je sicer po eni strani formalno približal duhu novega nad-realizma, po drugi strani pa dokazal dokaj samolastno vsebinsko transpozicijo izkustveno točno določene ideje, ki pa se je razblinila v morbidnem siju Sedejevega kolorita. V tem trenutku se seveda zastavlja vprašanje, kje so meje in namen tovrstne aplikacije, če je njen novi *raison d'être* v primerjavi s prvotnim ekstremno nasprotno narave.

O grafiki Berbera Mersada je treba spregovoriti posebej. Ne le zaradi tega, ker se je Mersad samo šolal na ljubljanski akademiji (pri profesorju Debenjaku), temveč tudi zaradi njegove izredne sproščenosti, ob kateri lahko samo strmimo. Tudi Mersad gradi svoj odnos na folklornem izročilu (bosanske viteške igre); pri tem pa se ni niti za hip zaustavil ob goli dokumentarnosti, stopnji torej, kjer sicer precej umetnikov navadno nekoliko zastane, temveč se preprosto prepušča toku razmišljajočega čustvovanja. Težko bi ta trenutek navedli umetnika, katerega izpoved bi se tako sproščeno oblikovala na teh dveh, navedez združujočih elementih: na temperamentu čustvovanja in racionalnosti kontemplacije. Res sicer prevladuje sedaj bolj prvi (Rdeča konjenica, litografija, 1964), sedaj spet drugi (Senidina soba, akvatinta, 1965), gledano v celoti pa vendarle lahko ugotovimo, kako konstruktiven moment je discipliniranost koncepta, ki si ga je Mersad pridobil pri nas.

Aleksander Bassin

## FILM

PULJ 65. En sam film na letošnjem puljskem festivalu je nudil gledalcem nekaj intelektualne stimulacije. Film Dušana Makavejeva Čovek nije tica. To je melanholična bilanca, če govorimo o filmskem festivalu, obenem je pa tako presenetljivo dejstvo, da bi nad njim v resnici morali vsi osupniti. Saj govorimo o festivalu jugoslovanskega filma.

Zakaj je intelektualna vzdržnost ena najtrdnjših postavk v — sedaj že dolgoletni — jugoslovanski filmski produkciji, ne morem povedati znanstveno utemeljeno. Toda tega tudi nihče drug ne more, in ker je tako špekulacija edini kažipot skozi to puščino, se moram držati tudi jaz svoje.

Na pogovorih za okroglo mizo in na diskusijah, ki so jih organizirala razna podjetja ali druge organizacije, je bila sklepna misel vedno tale: letošnji Pulj je pomembna prelomnica, na tem festivalu se je jugoslovanski film sprostil svojih shem. Tema NOB je ostala, toda začenjamo jo z druge strani, heroizem tega časa je podan z bolj utišano lestvico, ljudje nastopajo kot posamezniki, ne kot predstavniki in smejo zato včasih tudi dvomiti ali se motiti. Za obdelavo sodobne teme avtorji niso več odgovorni naši družbi, ampak svoji vesti in svoji publiki. Sodobna tema sme biti tudi neoptimistična tema in avtor si sme privoščiti luksuz priznanja, da ob koncu ne pozna vedno odgovorov na vprašanja, ki si jih v filmu zastavlja. Zmagala sta nova režija in estetizem filmske kamere.