poveduje kot splet že znanih dogodkov, ki ne pritegnejo bodisi z nepomembnostjo ali malopomembnostjo svoje vsebine. *Ne samo jaz* pomeni po vsem tem novost le znotraj pisateljičinega ustvarjalnega kroga — v tem okviru je ta novost glede na njene doslejšnje tekste vendarle kvalitetne narave.

Jože Horvat

LIKOVNA UMETNOST

MAJSKE RAZSTAVE. Bolj po naključju oziroma spet bolj ali manj zaradi dogodkov, ki ne bi smeli biti izključni razlog za prireditev večjih ali važnejših razstav, se je v mesecu maju razvilo v ljubljanskih galerijskih prostorih zanimivo zaporedje predstavnikov najstarejše, srednje in mlade domače generacije. Vsaka od teh razstav pomeni dogodek zase (z ozirom na pomen, ki naj bi ga imela v našem kulturnem življenju), medtem ko so nameni, še posebej pa čista likovna problematika skupni predvsem mladima, to je Janezu Berniku in Dragu Tršarju.

Res je torej škoda, da sta bila povod za razstavo slikarja Franceta Zupana v Mestni in slikarja Franceta Miheliča v Mali galeriji življenjska jubileja, za mlada dva pa otvoritev sedme mednarodne grafične razstave, ki pa bi ji posvetili vso pozornost prihodnjič; kot da sicer navzočnost naših likovnikov ne bi bila potrebna, kot da je občinstvo ne bi smelo čutiti! Naj ob tem opozorim še na drug problem, ki se navezuje na prejšnjega in vedno bolj vztrajno prodira na dan: za že tako skromni življenjski prostor se bojujejo vedno ista imena — v razstavni dejavnosti pogrešamo vedno bolj in bolj svežino, tveganje in poskuse generacije, rojene v drugi polovici četrtega in v petem desetletju. Ozračje zaradi tega ni razgibano in vprašanje je, kako lahko vpliva takó pasivna kulturna klima na vsekakor nastajajoče, toda ne še predstavljene pobude v širših vrstah.

*

FRANCE ZUPAN. Retrospektiva slikarja, ki ga pozna občinstvo (čeprav ne sedanji mladi rod) že več kot šestdeset let, kolikor je minilo od njegove udeležbe na prvi razstavi, pomeni ne glede na nujni izbor široko prehojeno pot. Ob Zupanovih oljih, temperah in gvaših bi dodal še to, da so pot tudi že uhodili na eni strani naši vodilni impresionisti, na drugi pa predstavniki predvojnega ekspresionizma. Zupan je bil sopotnik bolj prvih kot drugih; barvna skala prvih je dala tudi nadaljnjo osnovo njegovemu, recimo barvitemu realizmu, ki se razvija še v današnjem času brez večjih pretresov in v motiviki bolj ali manj nedotaknjene narave, v zanesenem razpoloženjskem občutju, precej drugačnem, kot ga narekuje moderni čas. Racionalne komponente, ki je čustvena zanesenost, izživljajoča se v barvah, vezanih na morfološke značilnosti, posnete po naravi, ne zna in ne more upoštevati.

Ob živahnem in aktivnem častitljivem jubilantu se odpira vprašanje valorizacije njegove generacije, pa čeprav gre samo za tako imenovane sopotnike.

*

FRANCE MIHELIČ. Mesto in vloga slikarja, grafika Franceta Miheliča sta v razvoju jugoslovanske (še posebej slovenske) likovne umetnosti, pa tudi v svetu, trdno določena. Kar se tiče slednje ugotovitve, velja le-ta predvsem za čas, ko je umetnik stopil v krog fantastike, ne da bi bil pri tem negiral kontinuiteto, se pravi neposredno izhajanje iz dimenzij, ki jih določajo človeška razmerja oziroma umetnikova vizija le-teh.

Te dimenzije odločajo tudi danes v Miheličevi izpovedi. Kljub temu je bila vsekakor primerna in smiselna odločitev Likovnega salona v Celju, ki se je hkrati, ko je umetnik v Ljubljani razstavil dela — grafike in slike — zadnjih dveh let, odločil za grafično retrospektivo tja do 1929 leta, ko je bil Mihelič še na zagrebški akademiji. Ta retrospektiva je namreč hkrati tudi opozorilo na skoraj že pozabljene začetke tiste naše likovne generacije, ki je dala temelje in aktivno usmerjala tok predvojnega in povojnega dogajanja. V konkretnem primeru, se pravi, ko govorimo o Miheliču, pa je opozorila celjska retrospektiva še na medvojna težka leta, ki pa so našla tvoren odziv prav v Miheličevem ustvarjalnem naporu in mu praktično pripravila izkušnje za njegov odločilni nastop po vojni.

Mihelič je tedaj v širšem smislu predstavnik tistega zmernejšega toka, ki se je sprostil po odločnem pretrganju s socrealizmom, hkrati z ekstremnim prehodom v apredmetna strujanja; toka, ki se je preusmeril v poetično intonacijo, večinoma še vedno v okviru realizma, pri tem pa pričel zahajati tudi v sfere, ki so nosile značilnosti fantastike, groteskne ekspresivnosti in sublimirane vizionarnosti. Te sfere je Mihelič definiral še določneje: kurent — figura, ki je opozarjala pred vojno ob vsej umetnikovi popolni likovni transpoziciji samo na bolj ali manj specifični etnografski moment — je postal tisti aktivni, neizprosni nosilec dobrega in zlega, ki se je pomešal med človeško množico, zaplesal z njo, pripeljal skrivnostne, režeče se muzikante, zaigral z njimi in nazadnje izzival spopad, ki ga je plačal sam. Po smrti so mu sneli masko — bil je spet mlad, nedolžen človek... Tudi v domačnost slikarjevega ateljeja, v njegov prijetni nered so se tedaj priplazile temne sence, prepрežile so ga in opozorile umetnika na novo, vedno prisotno komponento — na čas, ki sicer omogoča nenehno življenje, razcvetanje, rast, hkrati pa rije kot nevidni črv, ki zapušča za seboj uničeno strukturo.

Hkrati s tema dvema momentoma pa je Mihelič odprl še ena vrata, in sicer v svet pravljičnosti, ki ga sestavljajo drobna, krilata, mrežasta bitja, združujoča se v čudnih jatah, iskrečih se kot rosne kapljice na pajčevinah v gozdu: »iz take smo snovi kot sanje...«, vilinski svet Shakespearovega Viharja je doživel v teh Miheličevih grafikah izredno precizno likovno definiranje.

Današnje slikarstvo in grafika nadaljujeta Miheličev fantazijski preplet in zaplet. Če še posebej opozorimo na umetnikovo zavzetost, da ga skuša predvsem zajeziti v ploskoviti projekciji oziroma z nevtralnim ozadjem, moramo reči, da je to bolj naporno dejanje, kot bi se zdelo na prvi pogled. Kajti v Miheliču še živi, pravzaprav je zaživela nova figura v vsej svoji bujni anatomiji in s kurvaturami vred, mitološka Dafne, ki jo umetnik definira skupaj z vsebino svojega dosedanjega dogajanja v svojem dosedanjem prostoru, hkrati s kurentom ter drobnimi bitji. Počasi, toda vztrajno se prilagaja njena belina, dekorativna linija ženskega akta sugestivni, igrivi strukturi prostora: vtaplja se vanjo kot nov, čist simbol — hrepenenja po lepoti, po

nemiru, ki ga le-ta vzbuja, sicer pa spet simbol usodnosti, te nenehno prisotne, enkrat bolj, drugič manj prikrite, vsekakor pa tiste rdeče niti, ki se vleče skozi celoten Miheličev umetniški opus.

*

JANEZ BERNIK. Izbor Bernikovih olj, grafik, plastik in tapiserij ni samo pregled treh let (vsekakor intenzivnega dela), temveč odkriva že v sami postavitvi njegov odnos do novega problema. Čistega likovnega problema, izraženega v oblikovanju prostora, oziroma direktno njegovih tvornih dimenzij, ki morajo biti v likovni (sploh vsaki izpovedni) umetnosti predvsem nosilci vsebine.

Agens tega hotenja je pričujoč že nekaj let; začel ga je konflikt med večnostjo, trajnostjo čiste materije in njenimi zunanjimi, konkretnimi podobami, nasprotje torej, ki ga je slikar občutil v sebi že vse od svojega likovnega rojstva in ki je nujno zahteval izhod iz stališča, metafizične slike.

Osamosvojitev (in posplošenje) teh zunanjih, konkretnih podob v neštevilnih letrističnih različicah, ki jim je Bernikov racionalizem strogo določeval obseg in nahajališče na ploskvi, se pravi v dveh dimenzijah, je prišla do najbolj smiselnega izraza prav v grafiki, čeprav je Bernik prav to problematiko razreševal tudi v slikarstvu in plastiki, delno pa še v tapiseriji. V tem procesu je svoj zapis, pravzaprav rokopis zreduciral na čisti likovni znak; drugače ga tudi ni mogel. Ob tem pa Bernikov znak nima kakšne deskriptivne vloge, temveč prej simbolično — na momente tudi samo dekorativno — saj se ne nanaša na nobene določene objekte niti ne predstavlja skupnega imenovalca za določene lastnosti objektov, kot je to sicer značilnost znaka kot takega.

Danes lahko rečemo, da je konec prevlade znaka nad preostalimi likovnimi elementi Bernikove kompozicije; njegova podrejenost je očitna, hkrati s tem pa je prezentnejša vsebina prej omenjene simbolike, ko jo bo mogoče dokončno razbrati in s tem najti z njo edino smiselno komunikativnost. Vse to je edino, kot kaže, prav od že omenjenega izgrajevanja prostora, ki ga (na slikah, grafikah in tapiserijah) definira proti vrhu in od strani rastoča polobla masa; le hkrati ni zaprta sama vase, temveč dovoljuje razvoj celemu, delno tudi novemu oblikovnemu registru in seveda barvitosti. Nove Bernikove plastike (les, bron) pa so večinoma reliefnih oblik in odpirajo nove možnosti z iteracijo polkrožnih oblik, ta čas še zgoščenih v središču, pa tudi v medsebojnem konstrukcijskem sestavu in povezavi.

*

DRAGO TRŠAR. Kakorkoli je opredelitev določenega likovnega avtorja ob nenehno spremenljivem, razgibanem toku sodobne umetnosti težka ali v določeni situaciji celo varljiva — saj določena stopnja v likovnikovi izpovedi formalista lahko prej zapelje, kot pa da mu omogoči neposreden stik z njo — je mogoča, vendar samo glede na najbolj splošen, prevladujoči trend v likovni izraznosti določenega obdobja. Kajti specifikum vsake posamezne umetniške izpovedi zahteva samostojnega, neposrednega odnosa, izraženega v dojemanju umetnikovega sveta.

Kiparstvo Draga Tršarja ni izjema tega pravila. Zdi se, da tako ugotovitev jasneje določa že samo približanje njegovim, navidez oblikovno tako preprosto

koncipiranim rešitvam, kot jih narekujejo vertikala, horizontala in krog, če se omejim na njegov enoviti izraz trinajstih let, na čas torej, ko Tršar zavestno rešuje in ohranja vrednost (sicer zelo poenostavljene) človeške figure. Kolikor so njegovi liki precizni in jasni, prav toliko niso nikdar samemu sebi namen, nikoli niso porojeni izpod kiparjeve roke samo zaradi tisočletnega izkustva, tradicije, trajno uveljavljene kvalitete, temveč jih narekuje vsebinski nosilec, taista človeška figura, prisotna v upodobitvi miselno realnih situacij.

Tršar se je zavestno odločil, da se posveti obravnavanju človeške figure; toda ne tiste oziroma figure v tistem smislu, v katerem je doživela svoje diskreditiranje po dolgotrajnem, za kiparje mučnem imitiranju klasičnih modelov, temveč obravnavanje človeške figure v navidezni anonimnosti (samo v odnosu do modela, do neposredne podobnosti z njegovo zunanjo pojavnostjo) in na začetku v neke vrste depersonalizaciji. To je pravzaprav tudi vsebina glavnega razvoja svetovnega kiparstva zadnjih tridesetih let, ki pa hkrati tudi odkrivajo in iščejo nove izrazne oblike v smislu antropomorfnosti, ki zahtevajo seveda uporabo bolj ali manj klasičnih materialov. Tak trend v plastičnem izražanju pa pogojuje predvsem značilni vpliv sodobne filozofije, njenega splošnega izkustva, njenih smeri, ki silijo umetnika, če že ne v popolno likovno miselno integracijo, v izražanje določenega filozofskega koncepta, pa vsaj v racionalno prečiščevanje likovnih oblik, pri čemer postopoma, a vendar vztrajno izginjajo vsi relativno manj pomembni pobudniki. To »prečiščevanje«, če naj ga tako imenujem, pa je treba omeniti tudi v zvezi s Tršarjevo plastiko, in to takoj na drugem mestu, saj pomeni (enako) zavestno vključeni element njegovega ustvarjalnega procesa, kot prej omenjeni angažman s človeško figuro.

Danes je kiparju dozorelo obče spoznanje o vseh elementih, o vsem človeškem izkustvu, posameznika je potisnil spet v anonimnost; vendar s to razliko, da mu je ohranil individualnost, njegovo osebnost, ki jo je razprostrl okrog njega v krožni (samoobnavljajoči), gibajoči se obliki oziroma tudi z možnostjo pobega, izhoda (po hierarhični lestvici) iz nje v drugo realnost (Človeško življenje, Med ljudmi in bogovi). Krožno gibanje ustvarja odnos do časa, kot do dobesedno neke vrste kolesa zgodovine; sicer individualne, a splošno veljavne, saj Tršar nikoli ne pristaja na individualno izolacijo, temveč na zavestno konstelacijo v času in prostoru, kjer si je mogoče pogledati iz oči v oči, se zavedati enakega (Ljudje v krogu), superiornega ali inferiornega razmerja do vrstnika, se z njim zvezati ali ga odkrito negirati. Vse te odnose, to realnost si zagotavlja človek sam, s svojim aktivnim bivanjem.

Aleksander Bassin