

kaže Lüthijev »izolatorski« način obravnavanja predmeta, njegovo izrazito idealistično, recimo kar: od življenja in zgodovine odvrnjeno usmerjenost. Menda je še treba potrditi domnevo, izraženo v poročilu, ki sprašuje: »Postavlja se vprašanje, ali ni ta idealna forma vendarle samo duhovita konstrukcija?« Ob koncu poročila stoji podobno vprašanje: »Postavlja se vprašanje, ali lahko ljudsko pravljico do konca pojmuje kot izključno kot literarni fenomen ali pa jo moramo vendarle poizkušati pojasniti tudi v zvezi z okoljem, ki v njem živi.«

Vse to je zelo značilno. Posebno bo beseda »vendarle« udarila vsakogar, ki je trdno prepričan, da v bistvu »večne« umetnosti ni, kakor ni večne znanosti, ali vsaj, da oboje ni nič bolj »večno« kakor n. pr. Triglav ali pa Bohinjsko jezero, ki jima noben geolog ne more »priznati večnosti«. Seveda gre tu za vprašanja obravnave, za vprašanja orientacije, usmerjenosti v raziskovanju in še za mnoga druga vprašanja. Ali ne bi lahko ob tem primeru znova domnevali, da bi različna umetnostnozgodovinska vprašanja lahko pomagali reševati tudi etnografi? Najbrž, ali ne?

Poročila tujih publikacij govorijo o enem. Tujina izdaja množino izredno lepih del, ki jih za zdaj v popolnosti ni mogoče ne vrednotiti, kaj šele »prevrednotiti« v obširnih in dobro podprtih razpravah. Slovenska etnografija je še sorazmerno mlada — ravno to kaže tudi ta številka »Slovenskega etnografa«. Vsekakor si etnografij, kulturni in tehnični zgodovinarji (kje je spet tu meja?) pri nas lahko z veseljem poreko, da so v zadnjih letih opravili že zelo potrebno in pomembno delo.

Branko Rudolf

LIKOVNA UMETNOST

KIPAR ČELO PERTOT

Nabrežina, ki ga je 1924 rodila in mu potisnila v roke očetovo kamnoseško kladivo, rimska umetnostna akademija, ki ga je ob profesorju Caloriju popeljala čez prag kiparskega truda, ob Romagnoliju poučila o medaljerstvu in pri Cariniju še o vplivanju v raznovrstnih kovinah, edoletno šolanje na Dunaju pri ekspresionistično razpoloženem mojstru Wotrubu in še švedski Stockholm, kjer se mu je življenje ujelo po gostovanju na tamošnji akademiji in službi v delavnici kiparja Carla Millesa — to so bile odločujoče postaje na dosedanji poti našega primorskega rojaka, kiparja Čela Pertota. Mediteran in očetov poklic sta mu vcepila občutje za trdno formo, Srednja Evropa mu je to oplodila z zmerno ekspresijo, Sever pa mu je dal priznanje in kruh in zmožnost za delo. Tako se mu je domovina človeško usodno, pa umetnostno plodno razširila vzdolž vse Evrope in odprla mlademu umetniku razgled na vse strani. Toda pri tako širokem razgledu je treba krepke volje, ki zna zajeti ostre obrise in dobro pretehtati lastno moč. Značilno pa je, da Pertotov »srčni prostor« utriplje nekje med Mediteranom in Dunajem, torej prav tam, kamor ga je zasidrala etnična dediščina njegovega rodu, tako da sta mu tako kot umetniku kakor človeku latinski jug in skandinavski sever enako tuja. Toda se bodo mar tudi nad tem umetnikom naše krvi nekoč izpolnili tisti bridki verzi Župančičeve »Dume«, ki trpe za vsemi tistimi, ki so nam izginili v tujini?

Sredi decembra 1955 se je vrnila ptica za kratek čas pod domači krov, da nam pokaže razpon svojih peruti: glejte, tako sem dozorel v tujini — ali me bo slovenska umetnost priznala za svojega? Toda na tako vprašanje bi lahko odgovoril le umetnik sam. Moral bo nanj odgovoriti prav toliko z udarcem srca kot z udarcem dleta.

V generaciji slovenskih mlajših kiparjev gre Pertot svojo pot, ki sicer v svetovnem merilu ni osamljena — Marini mu je nepogrešljiv učitelj, Despiau zaželeni vzor — v našem obzorju pa bi pomenil ta kipar mlado, živo moč, ki bi utegnila krepko poprijeti za ročice slovenskega umetnostnega pluga. Pertot je manj dinamično razpoložen kot pa na primer temperamentni Drago Tršar, v reševanju v plastiko ujetega prostora, votlosti in polnosti pa se včasih (»Suzana v kopeli«) približa rešitvam, ki jih je pri nas že uspelo načel in v neki meri že rešil, le z večjim poetičnim in ritmičnim naglasom, Stojan Batič.

Prenagljeno bi bilo, če bi ob mladem kiparju govorili že o dodelani obliki — s tem bi mu tudi ne napravili poklona. Lahko pa govorimo o dozoreli oblikovni zavesti. In ta je prav tako stroga in puristična, kakor je strog njen ideal sam: uresničitev avtonomne plastične forme, ki je prav toliko nasprotna sleherni literarni poanti kot po drugi strani abstrakciji. Človeška figura mu je kiparsko izhodišče in temeljni problem. Pertota zajema z vso strastjo prav tako kot trogloditskega oblikovalca paleolitskih Vener, egiptovskega statuarika ali klesarja reliefov z eginskih tempeljskih čel. Gre mu za preprostost temeljnih sestavin telesa, golega telesa, in za ravnotežje njihovih mas in obsežnosti. Pertot ne pozna kanona lepih form, telesnih proporcij in gibov, kajti s takimi akademskimi pravili si noče ograjati razvojne poti. Po naravi je statuaričen, vendar ne v smislu tektonske statike, ampak v porabljanju skupih sredstev za doseg likovnih predstav. Zato zajema tudi gibanje najraje arhaično le v dveh dimenzijah ali, pri dveh ali treh figurah, v križanju in sečišču več dvodimenzionalnih usmerjenosti (»Ahil in Pentesileja«). Od tod tiste zaprte, lutkaste kretnje figur, od tod njihova navidezna negibnost, ki pa zadobiva s tem prizvok večnostnega, monumentalnega, čeprav včasih krhkega, ker se kiparju telesnost preliva mnogokrat sugestivno v vertikalni sunek. Analiza telesa se mu hote še ne ureja v suvereno sintezo, ker bi se s tem zabrisale prav tiste poteze kreativnega zaporedja, ki so zanj značilne. Dve praobliki sta mu valj in krogla, med katerima še ne išče docela homogenega zlitja v integralnem ritmu. Če bi hoteli to nazorneje razložiti, bi rekli, da mu sestavljajo telesa krogle, povezane med seboj z valji — lep primer za to nam nudi »Kipar«; pogledjmo le volumen prsi in ramen (krogla), glavo (krogla) in vrat (valj). Vse, kar te forme razkraja, je kiparju v oviro kot likovna disonanca, zato mnogokrat žrtvuje glavo, roke, stopala, samo da mu kakšen detajl ne izzveni v prostor »odprto«. — V kompoziciji pa se uveljavlja geometrično pravilo linije in loka, ubrano v igro vzporedja in ostrih presečišč, kar smo poudarili že zgoraj, ko smo govorili o gibanju (prim. »Priateljici« ali »Pentesilejo«), pri čemer pa spet odloča tisti puristični muzikalni princip, ki noče z ničimer razkrojiti konture.

Če je v Rodinovem začaranem krogu ukazovala formula: forma je gibanje (to je pomenilo smrt čiste kiparske forme), potem je Pertot pokoren nasprotnemu pravilu: gibanje je forma (to pomeni omejitve gibanja). Druga formula je samo nujna reakcija na prvo — toda je mar čas že dovolj zrel, da bi iz dveh ostrin ustvaril skladno, poslušno orodje? In ujel umetnostni lik in

misel v skladnem zvenu? Kiparjeva naloga je, da ustvarja plastiko, ta pa je živa in resnična samo dotle, dokler je res »plastična«, poslušna tistim zakonom, ki so rodili egipčansko ali grško arhaično plastiko, ki pa jo je prvokrat zapeljal v slepo ulico že častitljivi Fidija, drugič pa Rodinov literarni naturalizem, na katerega je na eni strani reagiral ekspresionizem (kot nezakonski potomec prav te literarne primesi), na drugi strani pa upor čistih form.

Že sam ustvarjalni proces je pri Pertotu močno drugačen kot pri snovnih naturalistih. Ne gre mu za »zveste posnetke modelov«, ampak za zvestobo kiparskim principom. Zakoni umetnosti so mu pred zakoni narave. Pozna le temeljne elemente kiparstva: somernost in oblost form, sklepe kot vrtilišča udov, gibanje celotne figure in medsebojne premike njenih delov. Pertotova plastika ni baročno »od znotraj navzven« napeta, ampak zgoščena od zunaj navznoter, proti jedru, ali boljje proti jedrni osi; z neko trdo silo, toda nikoli surovo, je dobesedno zbita, tako da ohranja vidne vse sestavne prvine in zakonitosti, prav tako pa tudi neretuširano delavniško primarno obdelano površino, ki ji kiparjeva mojstrska livarska tehnika pušča vso slučajnostno, pa vendar ne za golim učinkom hlepečo, izumetničeno igro površine in patine. Tukaj se, družno s pristnostjo gradiva, uveljavlja tudi največji delež svetlobe, ne samo volumen poudarjajoče, ampak čar trenutnega nadiha vzbujajoče svetlobe, ki rešuje tudi nekatera šibkejša dela. Kajti Pertot je v razmerju do materiala prav tako zagrizen realist kot je nerealist v razmerju do upodobljenega objekta. Ne poostvarja objekta iz narave — pač pa ustvarja nove, kiparske objekte, zajete v svetlobi in volumnu. Ker mu to najlepše posreduje golo telo, ni nič čudnega, da mu je akt prvinski vir likovnih pobud. Pri tem mu živi model pomeni samo predpripravo, študijsko stopnjo in izpopolnjevanje, nikdar pa direktne kiparske predloge, ker bi ga ta preveč oblikovno oklepala. Včasih stopnjuje forme telesa z neko animalično strastjo, ki mu narekuje tudi nekatere tvegane poze, pri čemer pa mu čutni poudarek ni dekadentno rafiniran, ampak, če hočete, južnjaško sproščen. Simbolizacija mu je tuja, čeprav se mu na neki vitalni ravni vse delo spreminja v simbol moža in žene. Poznamo na primer duhovito antično zgodbo o lepi ženi Pandori, s katero so se bogovi maščevali nad človekom, ko mu je Prometej podaril Olimpu ukradeni ogenj: v roko so ji dali posodico, v kateri je bilo vse hudo zaprto — in seveda jo je v ženski radovednosti odprla. Pertotova Pandora, živalsko lepa, razkošna človeška samica pa se je sama spremenila v posodo usodne sle, v figuro, ki nas spominja na plemenito amforo, katere telo je dozorelo v bokih v največjo širino, se ji zožilo v pasu, prehaja v »vrat« oprsja in so ji roke kot velika ušesa-ročaji. Morda je tu kipar nevede ponovil igro, ki jo je zaigral v ilnatih posodi pradavni antični lončar, ki je po merah in oblikah človeškega telesa oblikoval tudi posode daritve in vsakdanje rabe. Nekaj podobnega bi lahko povedali tudi ob melodioznem vzgibu bronastega kipa ležeče »Venere«, barbarske Venere severnih ljudstev, ki jo je morje pljusnilo na breg neznane, s soncem oblite dežele kakor pozdrav iz paleolitskih jam. — Kakšno skladno soglasje zveni iz ritmične kompozicije »Priateljici«: dve figuri, dva torza, stoječa drug ob drugem; prostor se jima je ujel med slokimi nogami v trapezno prizmo — ali ni to odmev vzorov iz staroegipčanskih kraljevskih grobov? — toda v zgornji partiji teles, v lahнем kontrastu zasukanih drugo proti drugemu, se preliva potek linij v zrcalnem odsevu — linija trebuha, volumen prsi, ramen, vzporedna skladnost rok... Ahil, ki

ubija Pentesilejo, je po kompoziciji brat Palade Atene z egijskega čela, in Pentesileja je porojena iz časa, ki je razbil zrcalo preteklosti, da lahko neovirano oblikuje novo likovno prihodnost. Se celo tam, kjer je kipar naravi najzvestejši, kot na primer v dveh ženskih »torzij«, čutimo, da skuša zreducirati realne forme v neko sintetično obliko, ki pa se v tem trenutku že začenja razkrajati v analitično stilizacijo. Morda bi bila ta stilizacija v mediteranskem odsevu manj razumljiva, kot pa je v atmosferi severnjaške ekspresije, ki jo je Pertotu v dobršni meri posredovala dunajska Wotrubova šola, nakar mu jo je dodatno okrepil še študij severnjaškega, recimo kar skandinavskega akta in njegove »gotske« lepotnosti v proporciji in anatomiji. Če je angel »Oznanjenja« z okrnelim krili ekspresionistično poduhovljen, podobno kot subtilno krhka voščena »Deklica« — vredna je občudovanja v svoji eterični formulaciji — pa je v melodiki linij razpeta figura »Počitek« prava »grafika v bronu«, podobna zvenu napete strune na loku, ki razodeva kiparjevo bogato invencijo. Tu je Sever popolnoma preglasil Mediteran, podobno kot preglašča v kamnitih skulpturah »Razgovor« in »Ljubimca« latinski element krepka govorica domačega Krasa ali kakor v lesenem torzu »Borec« z njegovo živalsko robustnostjo kipar sicer navezuje na spomine rimskih gladiatorjev, čeprav je njegov gladiator že pozabil na pravila palestre in pozna le še zakon divje moči. Pertot se nezavedno izvija iz pravil rimske šole — niti restavratorsko delo na plastikah v kraljevskem parku Drottningholmu na Švedskem ni moglo ustaviti tega procesa — in povzema kretnje, ki jih je kot otrok zaslutil v kraškem kamnu. Kakor je bil konflikt med kultivirano antiko in barbarstvom ob koncu srednjega veka usoden za staro klasično kulturo, je bil vendar odrešilen za novejšo evropsko. Prav tako pa je konflikt Severa in Juga v Pertotovi umetnosti sicer oslabil (slabe?) vplive akademij, pa okrepil in oplodil njegovo osebno umetniško rast. Trenutno še ni nujno, da bi točno vedel, kaj hoče — kolikerkoli umetniki to vedo? Morda ravno največji ne? — pomembno pa je, da hoče. Pogled nazaj ga ne vznemirja, pogled naprej ga vzpodbuja. Izreči točnejšo sodbo o njem ob razstavi osemindvajsetih plastik in vrsti spretnih, zelo živo zajetih risarskih skic pa ni ne nujno ne možno — najmanj pa koristno.

Emilijan Ceve

VOLLMERJEV »OBČI LEKSIKON LIKOVNIH UMETNIKOV 20. STOLETJA«

Neverjetno živahni umetnostni razvoj poslednjih sto let, z njim pogojeni napredek umetnostne vede in vse bogatejši umetnost spremljajoči tisk so povzročili, da je danes med nami zavest o povezanosti vseh likovnih pojavov v preteklosti in sedanjosti živa in močnejša kot kdaj koli prej v zgodovini. Posamezniku, ki spremlja danes likovno umetnost, pa naj bo to zaradi splošne želje po kulturni razgledanosti ali iz strokovnega zanimanja, se odpira pred očmi ves širni svet in vsakodnevni pojavi ga silijo, da se mora spoznati v njem že, če hoče razumeti le najboljše okolico in če noče — kot znanstvenik — zabresti v ozko in zato tolikokrat brezplodno specializacijo. Gradivo, ki se mu pri tem ponuja z vseh strani, je tolikanj obširno, da je že zdavnaj postalo nemogoče, da bi ga nekdo obvladal ali vsaj pregledal sam, brez potrebnih vodil in pripomočkov, ki so redoma sad kolektivnega dela. Grmada umetnost-