

Kronika

MALI RETROSPEKTIVI RIKA DEBENJAKA IN ZDENKA KALINA

Likovna umetnost

V Novi Gorici sta se predstavila občinstvu z manjšim, skrbno izbranim pregledom svojega umetniškega snovanja grafik Riko Debenjak in kipar Zdenko Kalin. Kot goriška rojaka sta takó prispevala k slavnostnim dnevom tega področja. Razstava je bila zanimiva tudi za tiste, ki zdržema slede razvoju obeh umetnikov. Predvsem je po daljšem intervalu razgrnil javnosti svoje delo — tudi najnovejše! — kipar Zdenko Kalin; pa tudi Riko Debenjak je pokazal zadnjo stopnjo cikelskih variacij »Magičnih dimenzij«.

Kiparstvo Zdenka Kalina je predstavljeno z manjšimi plastikami, ki kažejo stopnje njegovega razvoja vse od leta 1937 zmodeliranega Mojega očeta. Ta zadnja rast kiparja je na razstavi dokaj fragmentarna, saj poleg portreta Pesnika A. Gradnika (1942) in Pastirčka (1945) ni prikazana tedanja značilna Kalinova figuralna in portretna plastika, še posebej pa ne otroški portreti, ki pomenijo posebno stopnjo kiparske dorečenosti v našem predvojnem in medvojnem kiparstvu. Tudi značilni in visoko kvalitetni Kalinov opus ženskih aktov moremo presojati le v odličnem Po Cranachu. Glavni poudarek razstave sta očitno dva cikla, predvsem Otroške igre (1951—1960) pa Male bronze (1968—1970). Te zadnje je kipar prvič razstavil javnosti.

Osnovna polno plastična tendenca kiparjevih zamisli se je izražala v njegovem razvoju presenetljivo dosledno. Že v najzgodnejših figurah je očitno Kalinovo prizadevanje po eliminiranju ali vsaj utišanju vseh izstopajočih nebitvenih detajlov, vsakega anatomskega poudarjanja, če ni to v skladu s kiparjevo predstavo stečenih, nezaustavljenih rit-

mov mas in obrisnih linij. Ob tem kiparstvu ne bi mogli govoriti o Meštrovičevem vplivu, a zdi se mi, da tudi poudarjanje Rodnovega zgleda in pozneje Maillolovega ali — v portretu — Despiaujevega kaže bolj željo razložiti slogovno paralelnost Kalinovega dela z obče poznanimi dosežki, ne more pa pomeniti očitka prevnetega zgedovanja. Toliko bolj, ker moremo izluščiti iz umetnikove ustvarjalne podstati ustvarjalno naravo, ki pogojuje prav takšna dela. Že samo sprememba v »ženski plastiki« od Ženskega akta (1945) do akta Po Cranachu (1952) in podobnih potrjuje, da je Kalinu lastna občutljivost za tehtanje izrazno poudarjenih mas. Pri tem je »izraznost« realizirana predvsem v deformiranju naravnih mas, torej v predrugachenju proporcev, kot jih dojemamo v naravi. Da more biti to šele dosežek zrele dobe umetnika, je samo po sebi razumljivo. Že v »študijski dobi« pa se je ta težnja upirala realistični zvestobi »robate, pripovedne« telesne anatomije in — kar po navadi povemo kot vzrok, ne pa kot posledico! — se zgedovala za to pri Rodinu. Podobno bi mogli razložiti tudi druge stopnje Kalinove rasti, ki jim tako radi pripisujemo vzornike. Zakaj drži, da prav te »disproporce gmot« opazimo tudi na drugih realizacijah, kjer je zunanji videz že čisto »Kalinov« — mislim predvsem na figuraliko Otroški iger. Že Pastirček, še bolj pa Otroške igre so v slovenskem kiparstvu povezale pojem otroške plastike z Zdenkom Kalinom. Poetičnost krhkih otroških teles v medsebojnem igrivem prepletanju predstavlja posebno poglavje naše kiparske zmogljivosti. Naj bo to dvojica ali celo otroško kólo — vedno občutimo neustavljivo privlačnost, srečo ob nedolžni sreči, domotožje zavoljo svoje odrašenosti temu idiličnemu sve-

tu, izpovedovanem v izčiščenem likovnem jeziku. Kipar tanjša in daljša, zvija in ravna plastične gmote ne le v skladu vsebinske izraznosti, marveč tudi s tankim občutkom za kompozicijske imperative skupnega učinkovanja. Zakaj poustvarjanje vsake »množine« skriva v sebi nevarnost, da še ne bo kmalu zlita v novo celoto, v samostojno živeč organizem, ki ne bo več le seštevek posameznikov. Ta kiparsko zahteven problem rešuje Zdenko Kalin po svojem osnovnem nagnjenju v tekoče ubrano pletenino, v nekakšno prostorsko strukturno armaturo, ritmizirano in hkrati uravnovešeno z gibalnimi in statičnimi kontraposti. Modelacija teles je posledaj le skrajna eliminacija vsega naključnega, telesa so nekakšni stenogrami, izluščeni iz anatomske zahtevnih drž. Vsa anatomija je torej skrčena, rekli bi lahko: izparela je, da se je mogla izpod nje pokazati bistvena telesnostna gmota, nosivka oblikovanega volumna.

Čeravno bi mogli cikel Malih bronc imeti za stopnjevano oddaljevanje od prejšnjega, pomenijo v svoji končni fazi presenečajočo novost. Kalin je sprva analogno prenašal svoje izkušnje otroškega cikla v svet ženskih figurin. Toda kmalu je njegovo plastično zanimanje za gmoto poniknilo v notranjost, v tisti imaginarni volumen, ki si ga na površini gmote lahko samo domišljamo. Polno plastično žensko telo je jel predomišljati v nekakšen »olupljen« videz. Na začetku je ta lupina oklepala še dokaj polno plastični volumen. Sčasoma pa se je prepustila svojim posebnim ritmičnim in prostorsko tvornim nagnjenjem. Postajala je čedalje bolj plastika, ki se ne vrta v prostor s svojo gmoto, marveč skuša s svojo zvrtničeno tenko skorjo čim več prostora okleniti, si ga posvojiti in se v sorodstvenem prelivanju najpopolneje priličiti.

Kakor se nam kaže na začetku znikanje vseh prejšnjih kiparjevih stopenj — tudi likovno izpovedno bi ji mogli pripisati drugačen, dosti bolj

trpek, če ne kar resigniran šepet! — pa nam pozornejša analiza pokaže bistveno povezavo novega pojmovanja plastike s prejšnjimi. Zakaj že spleti otroških teles v igrah so preraščali realne telesnosti in se spreminjali v linijske, rekli smo »armaturne« krotivce prostornosti. Korak je v resnici manj stranpotski, kot se nam je zazdelo na prvi pogled: tanka, gubasto reliefna lupina namesto prejšnjih že do malega »brezgmotnih« nog, rok, životov — izdihuje enake želje: razgibati želi zunanji prostor, okleniti ali vsaj ukrotiti tistega, ki ji je v dosegu.

Ob vsej pretanjenosti teh Malih bronc se kajpa zastavlja vprašanje — nam in kiparjem — ali bo novi cikel toliko svež in prerasel v tako tipično »Kalinovega«, kot so to uspele njegove Otroške igre? In ali ne bi bilo bolje nadaljevati že uhojeno pot?

Prepričan sem, da je za nove korake potreben pogum. In ker dajem prednost iskateljstvu pred še tako imenitnim počitkom na znanem in priznanem, ne dvomim o mnogih možnostih, ki se odpirajo pred kiparjem vnaprej.

Debenjakov grafični opus sem že širše obravnaval na tem mestu ob njegovi retrospektivi v Moderni galeriji. Zato naj velja danes naše razmišljanje predvsem o zadnji stopnji njegovih »Magičnih dimenzij«.

Izjemnost tega Debenjakovega grafičnega cikla je bila od mojega prvega zapisa v letu 1968 že večkrat in na raznih grafičnih razstavah potrjena. To je nedvomno Debenjakov najčistejši in hkrati tudi najbolj neposredno izrazen grafičen dosežek. Zamisel s črtno obrobjenega okvira — ekrana, ki pušča gledavcu pogled v svetlo-temno vesoljsko prostranost, se po svoji preprostosti absolutnega kontrasta svetlo-temnega, združenega z doživetjem nove, poustvarjene resničnosti v svetli odprtini, lahko primerja samo z laterno magico, če hočete, s pravljico resničnosti, ki jo čara našim očem. Če temu dodamo še grafikovo mojstrsko obvladanje pre-

hajanj iz absolutne teme v absolutno svetlobo beline ali nič manj zahtevnih modelacij iz teme ali svetlobe v obarvanost rdečin, modrin in rumenin, potem smemo trditi, da je čarovnija iluzije teh Debenjakovih listov brez primere. Dovolil si je posebno igro z našim dojemanjem iluzije tretje dimenzije, ko kdaj kar zaplavamo v neskončno prostorje, kdaj pa se nam po zakonitostih opartističnih kombinacij predstavi svetli ekran kot dosledno modelirana, kriva površinska telesnost. To premenjavanje konveksnega s konkavnim na istem listu ustvarja posebno občutje oprijemljive realnosti z izsanjanim, a morda že jutri dojemljivim brezmejnim prostorom. »Neopazno« pasovnost prostorskih slojev prekinjajo beli »bliski«, ki režejo navidezni mir celote in ga silijo v diagonalno akcijo. Izstopajo kot boleče, priganjaške sile, ki ne dovolijo počitka. Fanatično enosmerne so, ne trpijo upora, ne dogovarjanja. So ekspresivno nasilen element kompozicije.

In prav ta superiorna tvorna prvina Debenjakovih kompozicij se je začela spreminjati v zadnjih stvaritvah. Privzemati je jela igrivejše oblike; »strelice« so se zvibale, arabesko zapentljale same v sebi, pozabile na svojo priganjaško vlogo. Zlagoma postajajo čedalje bolj radoživno okrasje sredi slojev brezbrežnega prostorja. Kot v nadomestek pa se je v Debenjakov »ekran« nasitil v barvnem pogledu. Od nekdanjih standardnih »grafičnih« barv je začel zahajati k čistim, kromatsko intenzivnim, »negrafičnim«. V tej barvni razživetosti se uravnoveša z novo arabesknostjo nekdanjih belih premih diagonal.

Debenjak nam je tokrat pokazal manj nestrpno, bolj človeku približano lice svojega »vesolja«. To je bolj optimističen jutri, ki naj bi obetal vlogo človeku iskavcu tudi tam, kjer ga je doslej trpel le kot nemo pričo vse-mogočnim, brezkončnim prostornostim.

Marijan Tršar

DOVJAK V MESTNI GALERII

Ob obsežnem pregledu zadnjih treh let Dovjakovih slikarskih iskanj bom opustil privajeni način v vrednotenju razstavljenih dosežkov. Tokrat ne bom ugotavljal večjega ali manjšega reda v množstvu uporabljenih likovnih prvin; tudi ne bom primerjal teh zadnjih dosežkov s širšo domačo likovno zmogljivostjo. Predvsem me bo zanimala narava očitnega slikarjevega koraka naprej in nove možnosti, ki obetajo usmerjati nadaljnje Dovjakovo iskanje.

Kritika in občinstvo sta postali pozorni na slikarjevo delo v času, ko je Dovjak ustvaril vrsto čustveno nabitih, temačnih, rekel bi nekako pesimistično temačnih »postajnih čakalnic«. Ta tematika, ki mu je bila dobro poznana iz vsakdanje izkušnje, je pridobila slikarju dosti občudovavcev in tudi ugodne odmeve kritike. Vendar je slikar strogo avtokritično sodil, da se ob prepričljivi tematski vsebini likovna realizacija ne prebije v prvi plan vizualne senzacije. Zato pomenijo vsa naslednja leta Dovjakovo »študijsko« dobo, pa naj so bila to iskanja »na svojo roko« ali pod vplivom trikota — Čopič — Dovjak — Rijavec ali v šoli Andréja Lotha v Parizu. To obdobje je najbližje iskanjem analitičnega kubizma, seciranja predmetnih obrisov, prisluškovanja notranjim napetostnim silnicam likov in teles, ki so jih znali kubisti tako prepričljivo izraziti v svojih zenitnih letih. Nedvomno je — razen redkih izjem, če je avtor že po naravi usmerjen v sintezo in analitično abecedo absolvira nekako mimogrede, kar sam v sebi! — analitičen uvod v globlje umevanje izraznih obrisov kot posledic notranje oblikovne strukture najbolj naraven in tudi pedagoško najbolj zanesljiv napotek končnemu cilju naproti. Iz izkušenj vemo, da analiza kubizma ni gojila barvitosti, reči smemo celo, da jo je zanemarjala. Tudi Dovjakova analitična faza se je odrekla njegovi značilni barvni pestrosti. Izživljala se je v skrče-