



Marijan Tršar

Petindvajset let slovenske grafike

Marijan Tršar (rojen 1922 v Dolenjskih Toplicah) je končal klasično gimnazijo v Ljubljani, nato je študiral umetnostno zgodovino in se po osvoboditvi vpisal na akademijo za likovno umetnost v Ljubljani, kjer se je pozneje tudi specializiral za grafiko pri prof. Božidarju Jakcu. Razstavljal je z avantgardno »Skupino 1953«, potem samostojno in skupinsko v raznih krajih doma in v tujini. Od leta 1963 se intenziv-

neje posveča likovnoteoretskim vprašanjem in likovni kritiki. Piše za razne časopise in revije (Naši razgledi, Delo, Sodobnost, Život umjetnosti, Sinteza itd.). V knjigah so izšla njegova potopisna razmišljanja — Danski Mozaiki (1964), izbor kritik Hoja za poustvarjeno lepoto (1970) in Likovni elementi v moderni umetnosti (1970). Tršar je tudi avtor dveh knjig za otroke (Indijanci, gusarji in detektivi, 1964, ter Zgodbe o psu Riku, 1969). Kot pedagog na gimnaziji in pozneje v Pionirskem domu se je Marijan Tršar veliko ukvarjal z vprašanji likovne vzgoje mladine. Sedaj je docent na akademiji za likovno umetnost v Ljubljani.

Četrto stoletje nove Jugoslavije je bil povod za predstavitev slovenske grafike v spremenjenih razmerah. Lepa priložnost za temeljit pregled razvoja, za analizo doseženega, za iskanje vzrokov pomanjkljivosti. In hkrati za ugotavljanje tistih prvin, ki so se pokazale najbolj plodne.

Vsak, kdor je bolj natanko poznal zmogljivost slovenske grafike pred vojno, bo priznal, da je naša današnja grafika neprimerno bolj številna, pestra in kvalitetna. Redkim grafikom, ki so tedaj orali domačo ledino, se je po vojni pridružila vrsta mladih, nadarjenih ustvarjalcev. Pred vojno moramo kot kvalitetna, in rekli bi lahko, profesionalna grafika imenovati predvsem očeta slovenske moderne grafike Božidarja Jakca pa Miho Maleša. Odlične grafike Vena Pilona so zableščale bolj kot utrinki, žal pa niso bile kontinuirano žarčenje, da bi bile razsvetlile širše okolje. Podobno moremo kvalitetno grafiko bratov Kraljev šteti za spremljevalko njunega slikarskega in kiparskega dela. Takó bi mogli opredeliti tudi prepričljive litografije Franceta Miheliča, lesoreze Maksima Sedeja in tedaj bolj občasne pojave grafike Marija Preglja in Zorana Mušiča. Desetina drugih slikarjev pa, ki je le kdaj prišla za grafično dleto, kredo ali iglo, je z delovnim Sašom

Šantlom vred ostajala na ravni, da je prenašala risarske in slikarske zamisli v novo zvrst. Malokrat ji je uspelo izluščiti tiste posebne mikavnosti in kvalitete, ki dajejo grafični tehniki smisel ter ji zagotavljajo poseben položaj ob slikarstvu in kiparstvu. Bera naše predvojne grafike je bila dokaj skromna, omejena v slogovnem in tehnično izraznem pogledu.

Vojni čas je rodil partizansko grafiko. Razmere osvobodilnega boja so zavoljo skopih materialnih možnosti in hkrati z zahtevo po množični reprodukciji prisilile mnoge slikarje, da so bolj ko prej ali kar na novo prelivali svojo likovno izpoved v temelje grafične tehnike. Mimo čisto propagandno aktivističnih potreb so iskali svoj globlji izraz v najbolj preprostih tehnikah, predvsem v lesu in linoleju. Njihovi učenci, mladi partizanski grafiki, so po osvoboditvi predstavljali sredico študentov na novo ustanovljeni Akademiji za likovno umetnost in prenesli tja svoje navdušenje za grafično izpovedovanje.

Danes si moramo biti na jasnem: če ne bi bilo slovenske likovne akademije, ne bi naša grafika premogla današnje kvalitete. Zakaj vzpon te zvrsti umetniškega izražanja pri nas po vojni preseneča. Predvsem so se mogli študentje na Akademiji seznaniti z različnimi grafičnimi tehnikami. Šola jim je dajala delavnice s stroji za vse vrste tiska, ki so bili nekdanj ena od zaprek, da bi se širil krog grafičnih ustvarjalcev. Zakaj delati grafiko in ne imeti možnosti odtiskovanja in tehničnega eksperimentiranja pomeni životariti na zmerom istem, največkrat le povprečnem, neproblemskem nivoju. Dokaz za to je nov kvaliteten skok, ki ga moremo opaziti, ko so se odprle možnosti nabaviti doma stroj za globinski tisk in litografijo. Tehnična osamosvojitve je avtorjem omogočila zavzeto raziskovati v svojem ateljeju, večjo izvirnost kreacij, pa tudi večjo tehnično zvedenost, ki je bila vselej eden od osnovnih pogojev za kvalitetno grafično govorico.

Pribijmo tudi: če ne bi bilo ljubljanskega grafičnega bienala, zagotovo ne bi mogli danes s takim zadovoljstvom pregledovati žetev svobodnih let slovenske grafike.

Kaj pomeni bienale našim grafikom danes, je bilo že večkrat ugotovljeno. Ni pa še bilo opisano, kaj smo doživljali grafiki ob prvem. Sproščena atmosfera po letu 1948 se je v celem pokazala nekaj let kasneje in omogočila uresničenje bienala. Že prvi je pred nami razgrnil pisan svet ustvarjalnih osebnosti, nacionalnih obarvanosti, vsemogočih slogovnih kredov, novosti v tehniki, tematiki in možnostih vizualnega komuniciranja. Tedaj, ko je bilo potovanje na razstave v tujino prava redkost, smo mogli doma gledati obsežen pregled svetovne grafične zmogljivosti. Res je bil prvi bienale verjetno zavoljo nezaupanja zahodnih umetnostnih centrov okrnjen in zato dokaj »realistično« uniformiran. Vendar je vzlic temu prišepnil rodu, prihajajočemu z akademije, da za umetnost ni ne slogovnih ne tehničnih tabujev; da je edini *conditio* iskrena samosvoja izpoved. Spomnimo se samo na mlado vretje, ki je nastalo po njem na akademiji. (Pri tem ne smemo prezreti osveščevalne vloge, ki so jo že malo prej imela predavanja ing. arh. Eda Ravnikarja študentom tega zavoda; tudi ne nastopa za tem »Skupine 53« ter avantgardne Kregarjeve razstave: prvih napovedi sprostitve, trganja do tedaj uradno zveličavnih stilov; če že ne upor, pa gotovo preraščanje iz šabloniziranih temeljnih norm v osebno izraznejše, kdaj bolj kdaj manj avantgardne!)

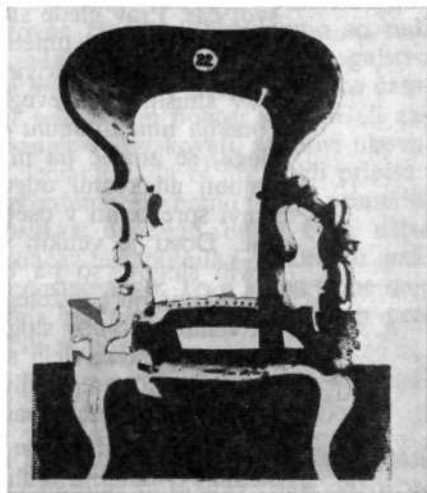
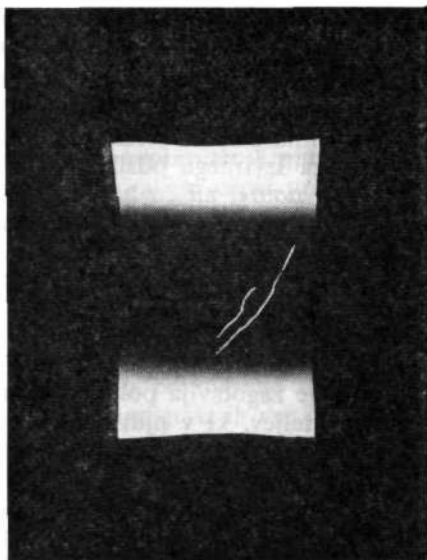
Poslej so bili dveletni predahi med bienali čas zagnanega iskanja, merjenja moči z nedavno vidnim; z idejami, ki so vzniknile ali se potrdile ob gledanju svetovne grafične žetve. Ljubljanski bienale je zorel v čedalje bolj natančno prikazovanje grafične klime po svetu. Našim grafikom je nudil doma dve- trimesečno priložnost za poglobljen študij svetovnih dosežkov grafike; takih, novo nastalih, komaj zaživetih, a tudi že ustaljenih, trdno zasidranih v občem gledanju. Povrhu tega so originalni listi edini primerni za podroben študij grafičnih tehnik bodisi novo izumljenih, kombiniranih ali samo izpopolnjenih. Tehnične zmogljivosti grafike so toliko napredovale, da so jele enakovredno tekmovati s slikarstvom. Danes lahko rečemo, da ni motivne, linijske, barvne, tonske ali strukturne pretanjenosti, ki ji ne bi bila kos grafična tehnika. In za povrh ohranja grafika še sebi lastno mikavnost odtiskovanja pod večjim ali manjšim pritiskom. V dobi strukturizma si je privzemala celó reliefno naravo in dosegala dotlej nesluteno plastičnost površin, ki so nemalokrat spominjale na kiparske kreacije.

Že ob zadnjem bienalu sem pisal o kvaliteti, o možnostih razvoja in hkrati o mejah naše grafične sedanjosti. Zato bi želel ob tako bogatem in časovno raztegnjenem pregledu opozoriti na nekaj dejstev, ki so se nam nedvomno potrdila ob njem. Vsa leta smo poslušali — in še poslušamo — jadikovanje, kam plove naša umetnost, da bojda pozablja, zanemarja svoje bistvo in se udinja tuji modi; da postaja kozmopolitska, a da taka ne more nič pomeniti, nič prispevati skupni zakladnici svetovne umetnosti; v kratkem, da gre za plagiatstvo, epigonstvo, papagajsko posnemanje, snobizem in takó dalje.

Tudi če ne bi poznal misli Paula Kleea, naj se umetnik trudi za kvalitetno slikarstvo, ne pa za nacionalnost v njem, bi bil mnenja, da nam ni treba trepetati za nacionalno noto v likovnih stvaritvah, zakaj ta je sama po sebi navzoča v vsaki resnični umetnini. Če je umetnina dokument, kako se odzivajo človekove tvorne sposobnosti — razumske in čustvene — na čas in prostor, ki ju živi, potem bodo prišle v njej do veljave tudi ustvarjavčeve nacionalne, regionalne, osebne in še kakšne značilnosti. Nekateri kritiki naše likovne moderne gredo celó tako daleč, da bi ji radi za zdravilo predpisali kar nacionalno tematiko, denimo edino zveličavnost slikanja naše pokrajine, tipike našega interiera, naših ljudskih značilnosti. Ti motivi naj bi postali obvezne predloge študija, najvarnejša pot, do »zares naše«, slovenske umetnosti. Kratkovidnost takih umovanj je na dlani. Naš Jama potlej ne bi mogel naslikati »slovenske« slike v Holandiji. In slike naših slikarjev, ki so se kdaj klatili po bohemskem Parizu, bi morale kazati francoskega slikarskega duha ipd.

Pustimo ob strani omenjene na prvi pogled nevzdržne zahteve pa natančneje opredelimo nenehne očitke o »posnemanju«, »kozmpolitizmu« o »kompleksu mode« v naši sodobni grafiki (in kajpada v naši likovni umetnosti sploh!). Menim, da je pričujoča razstava najboljša zavrnitev takih očitarejev. Pozoren obiskovalec bo hitro ugotovil najmanj to, da se nenavadno lepo in brez motečih cenzur vežejo med seboj nastopajoče generacije. Navzlic slogovnim kontrapostom čutimo povsod povezavo med, denimo realistično, ekspresivno pa mlajšo strukturistično ali vizualno komunikativno smerjo. Še več, vse te »domače« ali »privzete tuje struje« izžarevajo nekakšno skupno umerjenost, podobno naravo. Če se spustimo v podrobnejšo analizo, se nam ta razkrije v enakorodnem občutenju in domišljanju kompozicije,

barvnih sestavov, centriranja likovne vsebine, variiranja osnovne zamisli in tako naprej. Nenadoma se zavemo, da je likovno »renegatstvo«, ki se ga očitarji takó hudo bojijo, v resnici docela nenevarno. Pravzaprav ga ne more biti, če imamo opraviti s polnokrvno umetniškovo izpovedjo. Slovenska narava naše sodobne grafike je s to razstavo nedvomno potrjena. Lep dokaz tega spontanega, nič programiranega »nacionalnega« koeficienta so grafike Hoze Dževada. Te se na prvi pogled ločijo od svoje »bolj slovenske« okolice, pa čeravno se je njihov avtor vživel v naše okolje. Razlikujejo se ne morebiti le zaradi »bosansko hercegovskih motivov«, marveč zavoljo drugačnega približevanja k domišljanju in urejanju likovne govornice.



Riko Debenjak: *Magične dimenzije XX* Janez Bernik: *Stol*

Razstava pomeni hkrati potrdilo pravilnega umetniškega iskanja: usmerjanja v reševanje svetovne likovne problematike, ne pa zapiranja ušes in oči pred novimi tokovi. Razčistimo ob tej priliki, po čemu vztrajno pogrevanje očitkov, da naši umetniki posnemajo tuje vzore. Kot majhen narod smo kajpa hudo občutljivi za vdor tujega v našo nacionalno sredino. Vendar vemo iz zgodovine, da se pred vplivi ne velja in ni mogoče ograditi. Moč narodne duhovne avtohtonosti ni v zavračanju tujih vplivov, marveč v sposobnosti, da jih posvaja, prebavlja; da ponaša duhovne prišleke, ki so nemalokrat znanivci ali že elementi občega napredka. Vera v to ponašajočo sposobnost narodne sredine nas bo obdarila z razumevajočo širino. Ne bomo že a priori ali ob prvih korakih stresali ogenj in žveplo na mlade slikarje in kiparje, ki so si izbrali svoje likovne zglede na tujem. Ali bi po tako nestrpnih nacionalnih merilih sploh mogli govoriti o naši zgodovinski umetnosti? Tudi Mencingerji, Cebeji, Berganti, Šubici, Petkovški itn. itn. so se zgledovali po tedaj prevladujočih slogih in vzorih na tujem. Našemu Jakopiču bi morali zameriti, da se je »prodal« takrat »modnemu«, Slovencem tujemu impresionizmu. Sklicevati se na nacionalno čistokrvnost in

izvirnost je dvorezno početje. Nacionalni likovni puristi bi morali potem razen kozolca in še katere drobne ornamentalne motivike prekleti vso našo likovno ostalino v širšem pomenu besede. In čeravno mi, kot vsakemu Slovencu, v skritem koticu srca tli upanje, da bomo kdaj tudi mi spočeli kakšen slog, izumili toliko tehten umetnostni tok, da ga bodo od nas prevzeli vsi narodi sveta, je nespodbitna resničnost, da nam vsaj doslej kaj takega ni uspelo. Lahko se tolažimo, da je v podobno »neizvirnost« z nami vred ukleta večina narodov, nemalo večjih, kot smo mi.

Toda pri umetnosti — vsaj pri tisti v najčistejšem pomenu besede! — ne gre za to, kdo je bil prvi. Ne sme nas motiti, da se v svetu, ki ga živimo, prav iznajditeljstvo in prvenstvo poudarjata največkrat in najbolj, da se posamezniki in narodi tepejo za primat; da se obmetavajo z očitki kraje in epigonstva. Edini pogoj umetnine je, da je v njej avtor izrazil sebe in svoj čas. Prav glede stopnje te izrazne intenzitete bi moralo teči plemenito tekmovanje med umetniki. V to smer naj bi tipala in iskala tudi kritična razmišljanja. »Odkrivati« je imanentna lastnost vsake umetniške tvornosti le v smislu avtorjevega samosvojega izvirnega odzivanja na svet. To zagotavlja umetniškemu delu »osebno noto«, ali če hočete, »avtorjev osebni slog«, še zdaleč pa ni to »odkritje novega sloga«, obveznega za vse kot najbolj adekvatni odgovor izzivu časa in prostora. Odkrito posvojiti, se pravi spremeniti v osebni slog, pa je nujni pogoj vsakršne umetniške kreacije. Dosti je velikih umetnikov, ki niso bili izumitelji kaj vem kakšnih novih slogov, so pa bili geniji v posvajanju že odkritega občega sloga; v prežemanju privzetega s svojo osebno ustvarjalno močjo. Po drugi plati pa vemo, da »nov slog odkriti« še ne zagotavlja polnokrvne umetnine. Poznamo nekatera dela slikarjev najditeljev, ki v njih »odkritje« ni preraslo v umetniško prepričljivo izpoved, pa čeravno je zaplodilo vrsto tokov in novih umetniških kreacij.

Največkrat pa se očitek o naši neizvirnosti povezuje s trditvijo, da sledimo »modnim muham« tujine. Namerjen je proti vsem delom, ki se ne navdihujejo, kakor radi pravijo, »ob naravi«. Vedno se mi je upirala krivična diskriminacija med »posnemati naravo« pa med »posnemati nenaravo«, denimo dela človeških rok. Razlika je vendar le v predlogi, ne pa v umetniškem spočenjanju samem. V vsakem primeru je odločilno edino to, koliko avtor motiv — pa naj ga najde v naravi ali morebiti celo v umetnosti! — priliči svojemu svetu, koliko ga posvoji. Danes privzemajo umetniki za gradnjo slik in kipov ne le tradicionalne slikarske in kiparske materiale, ampak dostikrat dele že oblikovanih slik, grafik, kipov, oblikovanih predmetov in podobnega. Prav gotovo je to le logično širjenje motivne palete, ki se je v davni pričetki s posnemanjem »deviške narave« in se potlej povzpelo do upodabljanja tudi od človeške roke ustvarjenih hiš, zoranih polj, mostov itd. Z neslutnim razvojem tehnike se bo narava čedalje bolj spreminjala v človeško tvorbo; manj in manj bo v njej oblik, ki jih človek še ne bi preoblikoval po svoje. Čemu potlej omejevati motivnost in dajati prednost »naravi«, ko je vendar velik del te že spremenjen, preustvarjen z delom človeških rok? Saj more biti »narava« prav toliko nevarna predloga za epigonstvo, kot denimo predložna slika ali kip katerega koli umetnika.

Umetnik mora biti svoboden pri izbiri motivnih predlog. Pa tudi slogovnih usmeritev. Zakaj bi smele biti edinole »realistične oblike«, se pravi

zrcalne slike resničnosti v naravi, dovoljene in primerne za umetniško izpoved? Ko si je pračlovek postavil prvo kolibo, je dal vedeti, da mu narava sicer daje navdihe, da pa je svoboden v domišljanju in izumljanju svojih oblik. Še več, vprav izumljanje takih oblik je bistveno človeški species. Čiste oblike kvadratov, kakršnih ne ustvarja sama narava, so zanesljiv znak, da deluje misleči človeški duh. Naj se zgleduje pri naravi ali pri delu drugega umetnika ali jih domišlja sam, v vsakem primeru bo o polnokrvnosti umetnikove stvaritve odločala intenzivnost izpovedovanja in samosvojest njegove govornice; tista »osebna nota«, ki je potrdilo, da so se ob spočetju umetnine tvorni elementi likovnega dela zlili v nedeljivo spojino.

Poglejmo поблиže še očitek glede »mode«. Vsaka novost je na začetku prijetno ali neprijetno presenečenje, ki sčasoma s privajenostjo zamre ali pa se široko razraste. Novosti vselej radi zmerjamo z »modo«. Le če so uspele zabrisati globlje sledove v čustvovanju svoje dobe, jim priznamo ime sloga, umetnostnega toka ali zgolj slogovne različice. Nedvomno so tudi baroku in rokokocu na začetkih očitali modnost. Gotovo so kot papagajstvo obsojali spreobrnitev k njima. Pametneje je z obsodbo počakati toliko časa, da vidimo, ali se cepič prime ali ne, ter šele potem novost sprejeti ali zavrniti. Dolžnost kritike je s poglobljeno analizo raziskovati, ali novi likovni pojavi le ne vsebujejo toliko obetavnih elementov, da bi jih mogli pripisati novemu pogledu na svet. In pri tem ne pozabimo, da bomo celo v primerih, ko gre res zgolj za ceneno »modo«, dostikrat ugotovili, da je, če je našla širok odmev med množicami na koncu koncev le zapolnila — morebiti malo pomembno in banalno — vrzel v občem čustvovanju. To ji kajpa še ne daje legitimacije polnokrvne umetnosti, navaja pa nas na bolj previdno presojanje dandanašnjih vse češče porajajočih se novosti.

* * *

Razmišljanje te vrste ob slovenski grafiki se bo morebiti zdelo dokaj nenavadno. Ali celo neumestno. Vendar nam prav ta razstava daje odgovore na zapisana vprašanja. Grafiki, slikarji in kiparji dobro vemo, da niso to obrobna vprašanja, kakor bi se komu zdelo na prvi pogled; vsak dan nam jih zastavljata občinstvo in kritika.

Beseda tujih avtorjev

Pozitivizem, metafizika in religija

Werner Heisenberg (rojen leta 1901 v Würzburgu) Niels Bohr in Albert Einstein so največji fiziki dvajsetega stoletja. Po končanem študiju v Münchnu je bil Heisenberg asistent pred kratkim umrlega fizika Maxa Borna v Göttingenu, ustanovitelja tako imenovane göttingenske šole, ki je dala vrsto najbolj znanih fizikov, kot so bili Robert Oppenheimer, Enrico Fermi, C. F. von Weizsäcker itd. Nato je sodeloval nekaj let z Nielsom Bohrom v Kopenhagenu, drugem pomembnem centru moderne fizike. Od leta 1927 do leta 1941