

In vendar je kljub omenjenim številnim pomislekom roman »Zemlja se z nami premika« ob knjigi »Rad sem jih imel« prav gotovo najzanimivejše povojno delo Miška Kranjca. Čeprav je v njem pisatelj ostal na začetku poti, čeprav je z njim potrdil vse šibke plati svojega pisateljstva, je vendarle uspeh novega dela v tem, da pomeni rahel premik Kranjčeve literature od referativnega sloga in literarnega aktivizma k polnokrvnejšemu umetniškemu ustvarjanju. Kot tako pa tudi kaže na majhno, a vendarle pomembno spremembo v pisateljevem odnosu do življenja, saj je avtor v romanu težil po tem, da bi opustil pragmatično predpisovanje in kritiko živih ljudi, in se je poizkušal približati umetniški kritiki časa, razmer in družbe. Vsakdo želi, da bi avtor v tem stremljenju vztrajal in napredoval, kajti le ta pot vodi nazaj k tistemu Mišku Kranjcu, ki je pred vojno krepko zaoral v brazde sodobne slovenske literature.

Bojan Štih

LIKOVNA UMETNOST

ZAPISKI

OB ROBU DVEH UMETNIŠKIH MONOGRAFIJ

1. *Zdenko Kalin*. Kiparska delavnica se precej razlikuje od slikarske. Ko vstopimo, nas sprejme duh po vlagi, ki izhaja iz mokre ilovice, na tleh ležijo velike vrtilne plošče, kjer kipar modelira, v kotu je nagraden vsakovrsten les za ogrodje in morda bomo dobili kiparja ali njegovega pomočnika s kladivom ali z žago v roki kakor kakega obrtnika. Tu so mavčni modli, imenovani negativni, in če se kaj kleše v kamen, so tla posuta z drobnimi kamnitimi ivermi. Vzdušje kiparskega ateljeja je mnogo bolj *delavsko*, če hočete obrtniško, tu je treba tudi krepko fizično delati, kadar naloge to zahtevajo. Zato so korenine kiparjev mnogo bolj globoko pognale v resnično življenje, kakor pa slikarjev. Kiparji zaradi naporenega telesnega dela nimajo toliko časa za abstraktno razmišljanje, in če pogledamo n. pr. 19. stoletje evropskega kiparstva in tudi kasnejši čas, bomo videli, da je ostalo za čudo »konservativno«, da je ohranilo tradicijo prejšnjih stoletij, to se pravi, obdržalo je *človeški lik* kot osnovno umetnostno nalogo in se ni, razen z malimi izjemami, spuščalo na pot enodnevnih poizkusov. Kipar ne more biti *krajinar*, ne more kipariti *tihožitij*, tudi velike kompozicije so le redki primerki — ostane mu torej v glavnem človeško telo in v tej likovni posodi potem lahko vari svoje misli, kakršne narave pač je: epik, lirik, dramatik itd. V takem svetu je doma tudi Zdenko Kalin. In če prelistamo lepo monografijo, ki je posvečena njegovemu delu, bomo videli, da je doslej ostal na trdnih tleh od antike (in še dalje nazaj) podedovanega študija človeške figure, ki pa se seveda izživlja oblikovno v različnih inačicah, kakor je to značilno za našo razrvano dobo.

Zdenko Kalin je opravil svojo učno dobo v Zagrebu. Učitelja sta mu bila Kršinić in Frangeš. Prvi je prinesel iz Dalmacije levantinski smisel za kubič-

nost kiparskega pojava, prežetega s poetičnim hrepenenjem, ki je še najbolj podobno domotožju po beli obali, odsevajoči v modrem morju, drugi pa je zrastel iz meščanskega vzdušja in verjame v akademska pravila, združena s solidnim znanjem. Torej izredno srečna konstelacija dveh planetov, ki bosta rodila tretjega. Nad vsem tem pa je bilo silno meštrovičevsko sonce, ki je dajalo luč vsem trabantom in samostojnejšim zvezdam, in če že ni pomagalo pri rasti, pa je vsaj razburjalo duhove, da so se z večjo zagrizenostjo lotili dela in iskanja novih izraznih možnosti.

Tako je nastalo zgodnje Zdenkovo delo »Mlada mati« (1935) nedvomno pod vplivom zagrebške šole. Hrepenečih ženinih ustnic in zaprtih oči se je zdaleč dotaknil Kršinić, zaoblil je glavo do plastične jasnosti, roka, ki objema dete, izzveni v harmoniji prstov Meštrovičevega kanona. Glava deteta pa je kiparjevo samostojno delo. Značilno za plastiko je tudi dejstvo, da je izvršena v marmorju, v gradivu, v katerem so znali toliko lepega povedati zagrebški kiparji, protagonisti. Toda že je na poti »Torzo« (1936). Krepka moška, brezglava in brezroka postava počasi v težkem ritmičnem koraku odkriva nove kiparske svetove. Torzo je bil v antiki in tudi kasneje neznan. Renesnančni in baročni torzi, ki so se nam ohranili, so študije za dokončno kiparsko realizacijo. Prvi, ki ga je uvedel v 19. stoletju, je bil Rodin. Torzo je v bistvu monumentalizacija osnutka. Kiparska forma je postala važnejša kot kiparski predmet, tu se je prvič v kiparstvu prelomila prastara povezanost med obliko in vsebino, to je z namenom, zaradi katerega je kiparski lik nastal. Kiparju je poslej osnutek prav tako važen kakor plastična celota in je pravzaprav bolj njegova osebna last, kakor pa naročena plastika. Toda naročniki niso mogli naročiti torzov, kajti ti niso mogli ustrezati določenim nalogam. Izrazit torzo v Rodinovem delu je njegova »Katedrala« (dvoje sklenjenih rok) in Rilke je tovrstno kiparjevo delo pojasnil. »Umetnik ima pravico, iz mnogih stvari napraviti eno samo in iz najmanjšega dela stvari ves svet!« Kalinov »Torzo« koraka proti razpotju, od tod bo vodila pot v samostojno iskanje tja do nekake absolutne plastičnosti, prekrite z arhaično patino. Če bi se kdaj kritiki prepirali o Kalinovem avtorstvu »Matere z detetom«, potem bi izpričani »Torzo« stal kot mejnik na začetku kiparjevega dela. V njem je že prebujena umetnikova duša, ki je kasneje samo izpreminjala oblike, osnova pa je ostala vsepovsod ista. V »Mavri« (1936) je izpregovorila z izredno vitalnostjo, skoraj z *animaličnostjo*. »Mavra« je v monografiji napačno reproducirana. Po reprodukciji sodeč, gre za neko zastrto, toda napeto razmišljanje modela, medtem ko je glava v celoti povsem nekaj drugega. To, kar je v »Torzu« ostalo v merah in mejah bloka, je tu v manjši meri intenzivno povedano. Kalin je hotel ustvariti plastiko v demonstrativni volumičnosti. Vsa obdelava celote kakor tudi nadrobnosti srdito izpovedujejo plastično *hotenje*. Seveda je tu tudi vsebina! Vsebina, ki izvira iz osnovne note Kalinovega kiparskega talenta. Zdenko ni akademski kakor njegov brat, niti ni samo pesniški kakor n. pr. Smerdu, njegovo kiparstvo sega s koreninami globoko v moško vitalnost, ki je v bistvu najbrž erotičnega značaja. Gre za hrapavo, čutno hrepenenje, ki pretresa kot mirujoči vulkan njegovo plastično obliko od nadrobnosti do celote. Ni Kalin samo slučajno portretiral Ivana Zajca! Ta stari satir, onemogel pod pezo let in raznih nevšečnosti, je nosil v sebi do zadnjega dionizični ogenj, ki je počasi tlel pod pepelom. Dve sorodni duši sta se srečali, obe

bi lahko premaknili daleč nazaj v antiko ali pa še delj. Od tod tudi Kalinove naslonitve na arhaiko, kjer se kipar počuti tako zelo domače.

Bronasti »Mavri« je sledila marmorna »Marion« (1941), delo izredne lepote in pretehtanosti. Tudi tu je podobnost z modelom popolna, kiparsko vzeto pa je umetnik voluminoznost pojačal, pri čemer mu je pomagalo tudi gradivo samo. Slikovite prvine so povsem izginile, pojavila se je plastičnost, ki jo poznamo n. pr. v zgodnji renesansi. Gre za tisto ekonomičnost kiparske obdelave predmeta, ko kipar opušča vse nadrobnosti, zato da ustvari podobo čim doslednejše koncentracije. In zopet je tu izraz glave, zasidran nekje globoko v človeški vitalnosti. Ta izrazito molčeča glava skriva za zunanjo lupino vroč svet tisočernih problemov, ki sestavljajo psiho in fizis človeškega bitja. Bronasta površina predmeta »Pesnik dr. Gradnik« (1942) je zopet slikovitejša, toda ne v taki meri, da bi bila kakorkoli načeta kubičnost predmeta. Tudi ta model je bil umetniku pri srcu. Pesnik erosa in thanatosa, markantna pojava z obrazom kakor kraška planjava se je zamislil nekam v globine človeške notranjosti. Usta so se mu trdno zaprla, oči gledajo v drug svet, ki ni dostopen vsakemu zemljanu.

Leto 1945 je bilo plodno v kiparjevem umetnostnem življenju. Nastala sta »Pastirček« in »Ženski akt«. Počasi, slovesno, pa hkrati nekam trdo, stopa fantek in piska na piščal. Kipar je telo doraščajočega mladeniča doumel do konca. Dolgi stopali, dolge in vitke noge, tenke roke, vse je v skladu z organsko naravo človeškega telesa ob določeni stopnji fizičnega razvoja. Rahla stilizacija in trdna plastična lupina postavljajo kip v dobe največjega kiparskega razcveta. Ali stopa ta pastirček, ki je z napetimi lici in vsem svojim bistvom predan muziki, pred svojo čredo? Njegova hoja, drža in pa ves pojav so tako slovesni, da se zdi, da je otrok povezan z nekim starim antičnim ritualom. Pastirček stopa na čelu spreveda v sveti gaj, posvečen Dionizu in njegovemu veselju. To je dionizična radost muzike, povezana s prvim važnim nastopom malega človeka. Lepota žene se je naselila v »Ženskem aktu«. Mirno in samozavestno, zavedajoča se svojega naravnega poslanstva, stoji žena pred nami. Realizem konvencije je prekrit s posplošenostjo oblik sodobnih francoskih kiparjev. Bila bi to »magna mater«, da ni njen čutni svet tako približan našemu življenju! Bil bi to Rubens s svojim slavospevom o prekrasnem fizisu, da niso plastike potegnili iz morja tam nekje ob grški obali, toda daleč pred Praksiklasovo ero.

Kipar in naročniki! Novi čas je ponudil kiparjem roko, da jih popelje iz ateljejske zapuščenosti. Naročnik in kipar sta govorila različne jezike, treba je bilo poiskati skupno stališče. Nikjer se ni pokazala Kalinova kiparska inteligenca v toliki meri kakor pri reševanju tega problema. Leta 1947 je ustvaril »Žanjico«. Krepka žena s spodrecanim predpasnikom presipava žito iz roke v roko. Vsa poza njenega telesa spremlja to delo. Motiv iz življenja našega delovnega kmeta? Da, toda povečan in postavljen v nadčasovne umetnostne sfere. Vsa plastika izraža lepoto dela, pripravljenost za ta sveti poklic, žanjica je glavo nagnila, na ustnicah se je pokazal nasmeh. Toda to ni bežen smehljaj, ki mine kakor pomladanski oblaki, marveč tista zagonetna vitalna radost, ki je zopet utemeljena v bistvu ženske narave. Naslednje naročilo je bila skupina »Delo in mladina« (relief). Tu je šlo za skupino figur, ki niso zrastle iz marmorja samo zato, ker so kiparsko zanimive, temveč tudi zato, ker nekaj ustvarjajo, so v medsebojnih odnosih in so

majhen del človeške družbe. Kipar je uporabil izsledke, ki jih je odkril v »Žanjici«. Posplošena realistična oblika, združena s tistim navidezno pasivnim izživiljanjem figur, ki ne priznajo glasnega izraza veselja, temveč tisto notranje zadovoljstvo, ki je suvereno nad hipnim afektom. Gladki površini kamna se je kipar izognil z motnim načinom obdelave njegove površine.

V letih 1948—1955 je nastajal naš doslej največji spomenik narodno-osvobodilne borbe pri Urhu, v bližini Ljubljane. Kiparsko delo sta si delila naš mojster in kipar Karel Putrih. To važno delo — o katerem bomo spregovorili kasneje — je prevažen kiparski dokument za nas vse in seveda tudi za oba kiparja. Tu nas bo zanimalo le Zdenkovo delo v najbolj splošnih črtah, čeprav bomo na kratko omenili tudi celotno vprašanje spomenika. Kadar se spomnimo na spomenik pri Urhu, mi vedno pride na misel Rodinova kompozicija »Calaiški meščani«. Rodin je upodobil skupino šestih meščanov, ki s težkimi koraki odhajajo v smrt. Njihovo psihološko izživiljanje, njihove poze, poudarjene roke in noge nam pripovedujejo, kako je težko prebiti zid, ki nas loči od biti in nebiti. Vso skupino preveva *enotna* ideja odhajanja v nepovratnost. Spomenik na Urhu tudi govori o ideji boljšega in lepšega življenja po vojni, toda *enovitost* je razpadla na posamezne prizore, ki drobijo celotno kompozicionalno zamisel. Plastika pozna svoje lastne zakone, ki govorijo o koncentraciji vsebine okrog enotnega jedra, in vprašanje je, koliko se je to kiparjema posrečilo realizirati na tem spomeniku. Toda pustimo to vprašanje ob strani. Zdenko je na kamnitem podstavku spomenika kiparsko obdelal dva ogla. Snov je vzeta iz borbe za svobodo, gre za dejanje odpora, ki pa se tragično konča s smrtjo. V skupini »Talcev« je ustvaril tri figure presenetljive prepričljivosti in lepote. Vsebinsko gre dejanje od vdanosti v usodo preko plamena upora in nepopustljivosti do bridke smrti. Oblikovno je kipar like posplošil, poenostavil, nič ni smelo motiti misli, ki je pri tej ustvaritvi tako važna. Kako izreden napredek je kipar napravil od »Rudarja« (1937) do teh plastik, nam postane jasno, če ta dela med seboj primerjamo. V naslednji skupini je upodobil »Mučence«. Tu poteka miselna linija od umiranja preko zadnje borbe za življenje do popolnega konca. Naslednji Zdenkov kiparski napor predstavljajo bronaste figure nadnaravne velikosti na vrhu spomenika. Vrsta problemov je tu zaposlovala kiparja. Najprej sožitje figur med seboj, nato pa formalna vprašanja. Poglejmo »Snidenje«! Sin objema mater, pristopila je deklica in ji ponuja cvetlice. Dekle je istega rodu kot »Žanjica« ali »Akt z draperijo«, celo »mlajša« je, kar se tiče arhaičiranja oblik in posploševanja plastične površine. Mati je v svoji starosti karakterizirana, sin pa predstavlja »realistično« mladost (glej glavo) združeno z arhaično stilizacijo. Torej v treh likih neka miselna nedoslednost, ki pa je s težkim naporom vendarle vsklajena v celoto. Podobna diskrepanca je zaznavna tudi v »Snidenju II«. Starec — morda oče — predaja sinu, ki se je vrnil iz vojske, orodje svojega dela, češ sedaj si ti na vrsti, da boš ustvaril srečno bodočnost. Starec je skoraj rodinovsko živahen, izredno živ, vzet neposredno iz življenja, sin pa je tog, v postavi in izrazu obraza reprezentativno odmaknjen na pedestal.

2. *Riko Debenjak, grafika.* V triindvajsetih grafičnih listih nam je slikar povedal, kaj ga je v kratkem razdobju od leta 1951—1955 zanimalo kot umetnika, kakšni likovni problemi so ga mučili in navduševali in v katero smer bo krenila njegova grafična ustvarjalnost. V tem kratkem času, ki pa je izpolnjen s silno živahno delavnostjo, je Debenjak porušil marsikateri most

v preteklost, zgradil zato nove v bodočnost, se odrekel vrsti idealov, zato da je na prazni prestol postavil nove, ki se mu zdijo važnejši. Debenjak, ki ga poznamo kot priznanega slikarja, se je nenehno boril (in se bo še!) med slikarstvom kot specifičnim umetnostnim izrazilom in grafičnim ustvarjanjem, ki je nasprotna stran slikarstva. To nihanje med dvema bregovoma je bilo v njegovem dosedanem delu dobro vidno. Barva njegovega oljnega slikarstva je po intonaciji vedno inklinirala k črno-belemu pojmovanju. Njegovi zadnji pejzaži iz Istre so bili nekje na meji med slikami in grafičnimi listi. V tej mapi, se zdi, je slikar napravil nekaj pregled čez sredstva, s katerimi razpolaga, obenem pa je nakazal pot svojemu bodočemu razvoju. Oblikovno, pa tudi vsebinsko so listi zelo raznoliki, če bi ne bili datirani, bi jih lahko postavili v zelo široko časovno razpetino njegovega slikarskega razvoja. Zelo zanimivi so! Slog za slogom se razvija pred našimi očmi, vse je zrastle iz nekakega *zavestnega*, skoraj historicističnega pogleda na lastno delo.

Prva dva lista sta posvečena našim *panjskim končnicam!* Debenjak se je naslonil na to veliko narodno umetnostno bogastvo z namenom, da ga bo priličil sodobnemu času. Tega slikarjevega koraka nekateri niso odobraval, čeprav je zbudil v svetu precej odobravanja. Niso imeli prav! — namreč tisti, ki so se ob Debenjakove panjske končnice obregali. Slikar ni napravil nič drugega kakor to, kar se v tej smeri dogaja po vsem svetu. Sodobno slikarstvo oziroma del tega slikarstva preživlja novi »klasicizem«, ki je od onega v začetku 19. stoletja različen samo po tem, da se sedaj umetniki niso naslonili na klasično antiko, temveč na »klasični« primitivizem. Nekateri znanstveniki in raziskovalci umetnosti danes resno govorijo o prevalenci primitivne umetnosti v vseh časih, češ da je ta bila motena v svojem razvoju po dobah, kot so bile n. pr. renesansa, barok itd. Poseg nazaj, k primitivnim oblikam naj bi prillil novega olja v ugašajoče svetilke več ali manj dekadentne umetnosti. Debenjak se je zazrl v naše narodno blago in spoznal, da počiva v njem izredno živa, aktualna vsebina, združena s sicer primitivno, toda zanesljivo obliko. Je to vsebina, ki je v resnici *ljudska*, zapisana ob robu vsakdanjega življenja v humorističnem in življenja polnem smislu. Tudi oblika je dragocena. Naši podobarji, ki so ustvarjali ta dela, so imeli okorne roke, toda njihov rokopis je iskren, in kar je najvažnejše: *stremeli so k popolnosti*. Njihovi liki ljudi in živali itd. hočejo biti pravilni, hočejo biti verni odrazi stvarnosti, kakršne so vsak dan srečavali v življenju. Štefan Šubic, ki je dovolj visoko prodrl v umetnostni svet, je svoje sinove poslal v *šole*, da bodo še več znali kakor on sam. Danes pa gre proces v obratni smeri. Visoko šolani ljudje odhajajo v uk k primitivcem, da bi jih ti naučili tistega, kar so sami pozabili: iskrenosti, neposrednosti, pristne naivnosti in tople vsebine, ki je večna last ljudskih množic. Debenjak je pravilno začel, v naslednjem listu (II) je že odločno preoblikoval dano obliko — potem je pa nehal. Zakaj?

Riko Debenjak je značilna, mehka, *romantična* narava. Zdi se mi, da rodi naš Kras skrajnosti: robate in trde ljudi ali pa mehke, zasanjane južnjake, ki se radi navdušujejo nad vsem, kar je lepo in dobro. Osnovna črta Rikovega umetniškega značaja je zmožnost romantičnega navdušenja nad novimi oblikami in predmeti, ki jih srečuje v življenju. V listih te mape je dovolj dokazov za to trditev. Debenjak potuje na Kras; tu vidi značilne motive in jih takoj realizira. Zopet drugič ga navdušijo Benetke, ali pa mračne teme plesa stolov ob čeljusti mrtvega moža. Če bi slikar živel pred stoletji in bi si

izbiral poklic, bi se najbrž odločil za »morja široko cesto« in v starih analih bi pisalo o drznem pomorščaku, ki je odkrival nove, daljne in tuje dežele. Tako pa odkriva nove dežele slikarstva, kakor mu že pridejo pod roke in kakor se ga že loti navdušenje.

Njegova »Kraševka« (IV) je kar se da ekspresivna. Tu so razoran obraz, žuljave roke in vrsta teh trpink, ki s koši na ramah potujejo preko skope zemlje pod neprijaznim nebom — kdo ve kam. Toda slikarja je mučilo še drugo vprašanje. Žena se je ozrla skozi konstrukcijo koša in ta podoba geometričnega orodja bo kasneje postala skoraj sama sebi namen — v listu »Ogrodje« (XII). Nekje ob morju gradijo ladjo. Ta mali svet v nastajanju je zrastel preko vsega lista. Zgoraj naznanja bela krpa hrepenenje po daljnih plovbah. Pa ne samo to. Romantična žilica je ustvarila iz tega ogrodja neko fantastično ptico, ki je razprostrla peruti in razširila rep. V »Spominu na Benetke« je Debenjaka prevzel pogled na skupino ladij v laguni. Mirno počivajo na vodi, njihovi jambori so stroge vertikale in jadra so stereometrični liki. Toda glej: liki ladij se *resnično* zrcalijo v vodi; v ploskovitost prostorne koncepcije so se naselili: romantični prostor, voda in odsev, ki ga odbije. Spacal bi zrcaljenje v vodi predelal dosledno kot geometrično nalogo.

Liki Debenjakovih žena se mimo »Kraševke« naglo odpravljajo na pota simbolične usodnosti. »Dve Kraševki« stojita pred nami z jerbasi na glavah, zadaj je bela ploskev prostora, po kateri so raztresene male figure žena. Črne obleke, njihovi mračni obrazi so taki, kakor da bi stopili pred nas s srednjeveških bizantinskih fresk, težke roke nam govorijo o trpljenju in o težkem življenju žena, ki so doma na tem koščku zemlje že od sivih davnih časov. Toda tu je le še *meja* kraške zemlje, preko katere se nadaljuje pot v brezbrežno prostranstvo. Zavladalo je to prostranstvo v listu »Istranke« (XVI). Bela ploskev tal, na njih so v ritmičnem redu posejane temne postave žena z bizarnimi koši na glavah. Kot mračne ptice *odhajajo* te žene nekam v prostor. Ta lepi list je slikar simbolično povezal z Istro, to je istrska sivina zemlje, to so tipične človeške pojave tega kraja. Nehote pa je slikar s posplošenjem odprl ta mali svet in ga prestavil v kozmos. Take žene sem videl tudi na grafiki nekega mehiškega slikarja.

Kakšne skrajnosti v oblikovnem pojmovanju slikarskega predmeta je Debenjak obsegel, nam lepo pojasnita dva lista, in sicer »Zima« (XIII) in »Motiv iz Savudrije«. Zima je hladna, sneg in mráz spreminjata obliko narave. Slikar je logično to tudi naslikal ter se tako približal kubizmu. Dvoje dreves, povsem shematičnih, stoji v ospredju, krajina v ozadju pa se je spremenila v kubične like piramid in drugih teles. Hladen čas in hladna geometrična oblika. Povsem drugačen je svet ob morju (Savudrija). Sonce zahaja v morje, z zadnjimi žarki se dotika neba, vode, ladij v pristanišču in čolnov, obešenih v ospredju na drogove. Kot temne in mogočne ribe visijo čolni zasukani proti morju, kakor da bi hrepeneli po mokrem elementu. V list se je zopet povrnilo realno življenje, pobarvano z romantičnim hrepenenjem. To hrepenenje pa je lepo in optimistično.

Obe monografiji je izdala Državna založba Slovenije s sodelovanjem Moderne galerije v Ljubljani. Uvoda je napisal Zoran Kržišnik.

Dr. Stane Mikuž