

## PORTRETI

### OSNOVNE SILNICE SAVINŠKOVEGA KIPARSTVA

Cas, ki je minil od prerane smrti kiparja Jake Savinška, je dosti prekratek, da bi mogli izrekati dokončne, za vselej veljavne ocene njegovega življenjskega dela. Celo desetleten časovni odmik dostikrat ne zadostuje za trdnejše, toliko objektivne presoje, da bi jim že naslednja generacija ne oporekla ali jih vsaj temeljito popravila. Vzrok tolikšni majavosti umetnostnih ocen smemo vsaj deloma iskati v naravi likovne kritike. Ta se povečini loteva vrednotenja umetniških del z dveh gledišč: ali pretresa, kaj in koliko je umetnik dodal domačemu repertoarju likovnih stvaritev, ali pa ugotavlja, kolikšna je njegova teža na tehtnici v svetu prevladujočih likovnih izmov. Čeprav bi bilo krivično odrekati tema metodama dobre plati — prva ob primerjavi z našimi dosežki določa umetniku mesto na lestvici domačih likovnih veličin, druga pa ga meri s širših evropskih ali svetovnih perspektiv — sta vendarle obe hudo relativni; nobena ne daje prednosti tehtanju tistih likovnih konstant, ki niso odvisne od trenutne *izemske konstelacije niti ne od domačega ali tujega slovesa avtorja ipd.* Treba bi bilo torej razčleniti in oceniti tiste elemente kiparjevega dela, ki v nobenem primeru ne bodo postali igrača plimovanja mode, okusa ali trenutnega zanimanja v umetnostnih arenah. Poskusiti, pravim, zakaj kritika take vrste je redka in novatorska; večinoma se ne more opirati na rešitve predhodnikov, ampak si mora krčiti pot v živo goščo. Prav zato pa je vsak korak v to smer toliko vrednejši truda in odtehta vse tiste, ki so ob tipanju v neznano znabiti zdrknili na stranpot.

\* \*

Pravkar povedano nima namena podcenjevati mnogih drugovrstnih, a nič manj potrebnih ugotovitev in analiz. Zakaj kiparjeva posmrtna retrospektiva je bila redka in bojim se neponovljiva priložnost, da presodimo Savinškovo delo z različnih gledišč. Nudila nam je zaokroženo, na enem kraju zbrano kiparjevo življenjsko delo; lahko rečemo skoraj neokrnjeno, malone brez manjkajočega člana v verigi njegovih prizadevanj. Pokazala je vzgleden panoptikum osnovnih kiparjevih silnic, razkrila ovinkaste poti umetnika, njegove uspehe, redke »heureka«, krvavo prislužene z mnogimi spodrsljaji, s tavanjem po slepih ulicah. Če sem pri začetku izrekel misel, da bi bilo prenačljeno že danes določati Savinšku mesto v trumi domačih in tujih ustvarjalcev, pa nikakor ne trdim, da ne bi bil prav zdaj čas orisati Savinška — kreatorja; skicirati kiparjev portret brez prizanašanja ali podcenjevanja — najsi nam kaže lice suvereno izpovedujočega se umetnika, polnega prvinske zagnanosti, ali pa obraz razbitega, vase dvomečega intelektualca, ki se skuša reševati iz obupa in nesamozavesti z eklekticizmom in literarno obarvano vsebino. Zakaj dostikrat so nam umetnikove kreativne silnice očitnejše v njegovih poskusih ali celo v zgrešenih delih, medtem ko so v vrhunskih dosežkih rade v tako popolnem ravnotežju, da stežka razložimo, katera je bila kiparju primarnejša, bolj pri srcu. Slediti kiparjevim osnovnim nagnjenjem in težnjam pomeni hkrati iskati tista križišča na njegovi

umetniški poti, kjer se je moral odločati, kam bo krenil, v kateri obliki umetniške izpovedi bo našel smisel svojemu življenju.

\* \*

Naj napišem še en razlog, ki nas spodbuja, da se čimprej lotimo Savinškovega dela (in ne le njegovega — tudi Pirnatovega, Pavlovčevega, Lobodovega, Smerdujevega, Sternenovega itd., itd.): danes še živi generacija, ki je poznala kiparja, ožji umetniški krog pa tudi širše družbeno okolje, ki je v njem živel, se oplajal, ga po svoje izpovedoval. Ne mislim zanikati resnice, da velja končna umetnostna ocena vselej delu, ne pa njegovemu avtorju, toda prav tako ne bo nihče spodbijal trditve, da nam prenikanje v umetnikovo osebnost dostikrat bolje razloži prenekatero neznanko, stilno nedoslednost, vsebinski in čustveni rezervoar njegovega opusa. Danes so še živi spomini na debate s Savinškom, vemo za njegove načrte, programirane cilje, definicije. Pri tem se kajpak ne bi smeli spuščati v romansiranje, ki naj bi prekrilo mrtvega avtorja z všečnim loščem, ampak bi bilo treba Savinška prikazati takega, kakršen je bil v resnici: izreči nepristransko sodbo o delih in osebnosti, brez tistega, kdaj pietetnega, še večkrat pa hinavskega »de mortuis nil...«, ki rado pokrije resnico z mernikom. Gre za pošteno analizo njegovih del in hkrati za natančen profil človeka-umetnika; čeprav ne brez dolžnega spoštovanja do sizifovskega dela, do tiste večne nemoči, ki tare duha, ki se skuša uresničiti v materiji: ko si prizadeva združiti večno revolucionarni hoteti z večno reakcionarnim môči. Takega Savinška bi bilo treba postaviti v okvir dobe, družbe in generacije, ki je bil njen tvorni člen. Danes, ko se oziramo na prehojeno kiparjevo pot iz nekajletne perspektive, ugotavljamo, da je bil Savinšek kljub posebnostim in kdaj ekstravagančnim hotenjem le delček prizadevanj svoje dobe. Iz nje je črpal sokove, njo je manifestiral, ko je luščil iz kiparske gmote lastni obraz.

\* \*

Naštete naloge kajpa presegajo okvir mojega razmišljanja. Ostal bom zvest zapisanemu naslovu, dasiravno se bom moral tu pa tam dotakniti tudi ponujajoče se obrobne problematike: kdaj bom skušal potegniti z razlago splošnih teženj generacije paralelo Savinškovega opusu, kdaj bom iskal sorodne elemente pri umetniškem krogu, ki je v njem živel, drugje pojasnjeval stilno nedoslednost njegovega razvoja s kiparjevo valujočo kreativno usmerjenostjo. Predvsem pa bom poskusil prenikniti do počela vsake umetnine — v ustvarjalni akt umetnika. V njem se skriva tisti skupni imenovavec, ki je mogel družiti različne tvorne komponente, osnovne silnice Savinškove dejavnosti s tokom generacije. Po drugi plati pa bi želel opozoriti na tiste likovne elemente, ki je z njim kipar gradil lasten umetniški svet: odkriti prvine, ki so tipično Savinškove in jih smemo šteti za Savinškov prispevek slovenski zakladnici kiparskih dosežkov.

## CRTA

Bilo bi zgrešeno iskati pri Savinškovih prvencih čiste plastične vrednote. Mladi kipar je bil v začetku risar, ki se je z ogljem, s kreda in s tušem pehal za podobnimi cilji kakor takrat, kadar je gnetel glino. Njegovi najzgodnejši raz-

stavljeni plastiki, transpozicija lastnega obraza v baročnem svetniku (1945) ali avtoportretno parafraziranje don Kihotovega obličja (1944), nam jasno kaže, kako absolutno je nad plastično gmoto zavladata risba. Črta je nosilka psihološke in likovne vsebine. Črta je sama sebi zadosti. Je kiparjev totalni izraz. Zdaj poveličuje, zdaj ironizira, zanikuje ali prikimava. Črta že po svojem bistvu teži k askezi — omejena je v ploskvi, odreka se mikom barve, tona in tretje dimenzije. Ko pa dozori, ko se zave, da je avtohtona, enakovredna vidni naravi, postane prešerna; zadovoljitive išče v spontanosti, v spozabi, v rutini. Zave se svoje ekspresivne moči in spušča v pretanjenost, a tudi podivjana pirovanja. Kajpak tudi tokrat le v ploskvi. Sčasoma postane ali naveličano serkljana ali pretirano nabrekla; v najboljših srečnih primerih pa eksplozivna, nabita z zadrževanim izraznim hotenjem.

Izpovedno nujo mladega Savinška kažejo njegovi zvihrani prvenci, kjer se je morala risba pobotati s kiparsko gmoto kot z neogibnim zlom. Kip mu ta čas pomeni le podvojeno, potrjeno risbo; pravzaprav projekcijo risbe iz dveh, treh gledišč. Toda vselej ga zanima predvsem pogled od spredaj, kar potrjuje njegove v ploskovnost usmerjene težnje. Temu zgodnjemu kreativnemu nagnjenju se pridružuje povsod pričujoča želja po teatraličnem pretiravanju. Savinšek je bil mojster geste — ta mu je pomenila več kakor notranje dinamično ravnovesje, ki je, kot vemo, ena žlahtnih kvalitet vseh zrelih umetnin. Mladi kipar si že ne belil glave z njim, marveč se izživljal v gestikuliranju, v grimasah, v nebrzdani, baročno nabrekli risbi. Čeprav bi bilo kratkovidno pripisovati to teatralično pretiravanje le vplivu teatrskih ljudi, saj se je Savinšek večidel sukal med njimi — taka nagnjenja imajo brez dvoma globlje korenine v njegovi naravi — pa vseeno ne smemo podcenjevati pomena takega okolja. Ni iz trte zvita bodica tistih dob, da se je v njem počutil bolj domačega kot med slikarji in kiparji. Najozji krog, ki ga je obdajal in oplajal, krog dramatika Ivana Mraka, je bil v prvi vrsti združba teatrskih umetnikov in literatov. Tak ambient je godil Savinškovi intelektualistični in predvsem literarni usmerjenosti. V njem je našel tudi svoj začetni umetniški vzor, kiparko Karlo Bulovčevo-Mrakovo. Bilo bi prehudo poenostavljanje, če bi trdili, da je mogla ekspresivna moč njenega kiparstva potegniti za seboj malone vse mlade umetnike, ki so se znašli v Mrakovem krogu. Ne smemo namreč prezreti takrat splošnih teženj k izrazni poudarjenosti po vsej sili, k zunanji baročnosti, k spontanemu, nebrzdanemu razdajanju umetnika; le to je bilo cenjeno kot resnično izpovedno, vredno umetnosti. Vzor tedanji mladini je bil Van Gogh, kaj malo pa so se menili za likovni evangelij Cezanna. Kiparstvo se je še zmeraj rado oziralo na Michelangela, šele po malem začelo odkrivati Rodina in komaj zaslutilo draž Bourdella in Maillola. Celotno jugoslovanski umetnostni vzor, kipar Ivan Meštrovič, je bil najmlajšim preveč racionalen, stilizirano zadržan, premalo razbohoteno spontan. To je bila doba Savinškovih »vangoghovskih« risb iz umobolnice na Studencu, kupa bolečnih avtoportretov Janeza Varla, baročno nabreklih aktov Marjana Pleničarja in v začetkih nič manj »vangoghovskih« risb Janeza Avsca — da omenim le nekatere najmlajše. Vpliv Karle Bulovčeve-Mrakove pa je bil najmočnejši pri slikarju Florisu Oblaku in pri Jaki Savinšku.

Če si hočemo razložiti, odkod Savinškova naslonitev prav na Bulovčevo, bo treba vsaj v dveh, treh stvkih orisati našo tedanjo kiparsko situacijo. To, kar je bilo povedanega o Savinškovih izpovednih nagnjenjih, nam dodobra razloži, zakaj si ni vzel za vzgled, denimo, tedaj pri nas močno cenjenega kiparja

Franceta Goršeta. Njegova plastika, ki se je sčasoma osvobodila Meštrovíčevih stilizacijskih kánonov ter si prisvojila element maillolske polnoplástičnosti, ni zadovoljila Savinškovich želja po akciji in teatraličnem izrazu. Tudi oba Kalina mu nista mogla postati vzglednika: Zdenko se mu je zdel premalo dramatičen, Boris preveč klasično preračunljiv in umirjen. Nápotnik je bil v mladih krogih komaj znan. Tine Kos za prekipevajoči naraščaj premalo sugestiven. Sorodnejša je bila Savinšku ekspresívno bohorna plastika Toneta in predvsem Franceta Kralja. Cenil je tudi drobne ženske figurice Frančíška Smerduja, ki pa zaradi svoje liričnosti niso prerasle v stalen vzor njegovemu pehanju za dramatičnostjo. Vsekakor pa je manj razumljivo, kako da ga ni močnejše pritegnil Dolinar, saj ga je prav gotovo moral zamikati monumentalni, malce pompozni obris njegovih spomeniških skulptur. Tudi tedanji Putrihov kiparski izraz še ni imel poznejših ekspresivnih poudarkov, ki so v letih 1958—1959 precej zblížali Savinškovo in Putrihovo kiparstvo.

## SILHUETA

Ko se risba izdivja, se strezni. Zave se, da je postala sama sebi namen; da pada v rutiniranost in plehkobo. Nezadovoljna je in zresnjena, zato se jame ogledovati za imenitnejšimi cilji. Ali ni naposled črta le del dosti bolj pomembne silhuete; ali ni višji cilj iskati izrazen, učinkovit obris, zarisan na belino papirja; ali ni izpovedno močnejša poudarjena, občutena oblika kiparske gmote, ki se je ostro zajedla v obdajajoči jo prostor?

Izraznega učinka silhuete, rezultante prejšnjih heterogenih, neurejenih risarskih komponent, se je Savinšek zavedel dokaj zgodaj. Težko bi razsojali, koliko je temu botrovalo njegovo prirojeno nagnjenje k monumentalnosti, koliko izkušnje in učenje ob drugih kiparjih. Predvsem kajpak ob Bulovčevi. Zakaj, če pri njenem kiparstvu pozabimo na tipično »mehurjasto« površino, če se ne zapičimo v členovite, pretirano nabrekle detajle, bomo zlahka priznali, da je Bulovčeva znala modelirati kipe, ki so presenečali ne le s svojo monumentalno maso (te v tistem času Savinšek še ni razumel!), ampak predvsem z osvajajočo, ekspresívno silhueto. Ta prehod, ki je mlademu kiparju pomenil hkrati preskok z Van Gogha na bližnje in oprijemljivejše kiparstvo Bulovčeve, je opazen že v letu 1944. Žal, je ta doba zaradi izgubljenega kiparjevega dela na razstavi precej pomanjkljivo dokumentirana. Spominjam se Savinškove risbe »Gonarsovcev« iz leta 1942 in velikega avtoportreta iz leta 1944. Medtem ko so skušali sestradani interniranci ob kotlu izkričati svojo lakoto z grimasami, skrotovičnimi prsti, izpahnjnimi udi in posušenimi mišicami — brez kakršnekoli misli na zunanji obris figure, ki najbolj neposredno učinkuje na gledavca — je dve leti kasnejša lastna podoba kljub vsem detajlom znala ohraniti domiselno, na monumentalnost preračunano silhueto. Ta te je silila, da si se najprej seznanil z glavnino in šele potlej začel brskati za detajli.

Hkrati s silhueto se pojavi tudi kompozicija. Ne moreš komponirati figur, dokler jih ne občutiš kot celoto, dokler ne razpolagaš z njimi v vsem obsegu, ne le kot z risarskimi poantami. Savinškove risbe te dobe dobro kažejo tovrstno kvalitetno spremembo. Pri »Gonarsovcih« bi mogli ugotavljati vzlic vidnemu izpovednemu naporu le teatralično obarvan nered, le željo zbuditi vtis po vsej sili, poznejše risbe in kipi pa že kažejo postopno koncentriranje notranjih na-

petosti v ekspresivno silhueto, torej znake reda v kompozicionalno trdnih okvirih.

Tudi v tem času kipar še ni razumel, v čem je izraznost volumna. V svojih risanih avtoportretih je ustvarjal sicer tretjo dimenzijo s senco in svetlobo, a ta je bila predvsem imaginarna; zbuja je racionalistično domišljeno funkcijo prostora. Izpovedna nuja te začetniške dobe je bila tako močna, da ga je silila v nerealno, z ničimer utemeljeno ekspresijo. Podobne silnice bi mogli najti v začetkih Cezanna, Noldeja in celo treznega Rodina. Gre za neke vrste mladostno zaletavost, za ilhto, ki ne veruje v izrazno silo introvertiranosti, v potencialno moč umirjene, usklajene umetnine. Kiparjevo bistvo si želi akcije. Privlačna, temperamentna kretanja mu pomeni več kot mirna, neizzivalna masa; mimični izraz na obrazu več kot izpovednost golega volumna; literarno vsebino ceni vsaj toliko kot likovno. Če si spet priključimo v spomin prvence nekaterih velikih imen — ali niso bili tudi pri njih podobni začetki? Drži, toda naj že tu opozorim na bistveno razliko: pri Savinšku nas bodo vedno znova presenečale take »ploskovno-literarne« težnje; ne le v začetkih, tudi v zreli dobi, saj so pričujoče celo v njegovih polnoplastičnih viških (v letih 1955 do 1956). Pri njem torej ne gre le za navadno začetniško neprevrelost, ampak za globlje vzroke: za dvojnost njegove kreativne narave, ki je po eni plati — kot sem že na začetku omenil, prvinska, trdna podstat čistim likovnim konceptijam, po drugi pa intelektualistično-eklekticistična; ta mu je vsiljevala dela, ki je v njih anekdota prevladala nad likovnostjo. Savinšek si je želel posvojiti svet, hotel ga je pretresti, spreobrniti, usmeriti k lastnim idealom: kadar svojega postulata ni znal doseči s čisto likovno izpovedjo, se je zatekel v pripovedno moraliziranje. Rezultanta takega tvornega dualizma je valovito gibanje, ki je doseglo svoje viške v polnoplastičnih obdobjih brez pripovednih primesi, a potlej vnovič zdrknilo v estetiziranje, v brskanje za pretresljivimi snovmi, ki naj bi nadomestile čiste likovne rešitve. Prevlada zdaj prve, zdaj druge kiparjeve kreativne komponente nam lahko najbolje razloži kvalitetno plimo in oseko njegovega kiparstva. Hkrati nam ponuja prepričljiv odgovor na nemalokrat postavljeno vprašanje: ali je bil Savinšek res kipar; ali ni bil predvsem risar, grafik, ki je po usodni zmoti iskal izraz v kiparskih gmotah? Vrsta pripovednih risb, grafik in akvarelov pa tudi nemalo kipov, ki izdajajo njegova risarsko-glosatorska hotenja, bi nas kaj lahko premotila, zapeljala v take zmotne sklepe. Menim, da je bil Savinšek dosti bolj komplicirana umetniška osebnost in da bi tako poenostavljanje le zameglilo povsod vidno dvojnost njegovih kreativnih hotenj. Odkrivanje plastične forme je zanj hkrati tudi iskanje prvinskega likovnega izraza; tega je sicer nenehno čutil v sebi, žal pa ga je nemalokrat zastavil učinkitejši, njegovi intelektualni plati sila vabljivi sekundarni pripovednosti, ki se je kdaj prelevila malone v pridigarstvo.

## GMOTA

Prva povojna leta, ki zanje na razstavi, žal, nimamo številnih pričevanj, prinesejo kvalitetno spremembo: Savinšek se nam pokaže v novi luči, brez poprejšnjih vmesnih nians. Portret Jakčevega očeta (tistega iz leta 1947) nam priča, da je Savinšek začel umevati čisto kiparsko govorico, ki se izraža predvsem z gmotami. Res se še naslanja na izrazno silhueto, niso še zbledele reminiscence na baročnost Bulovčeve, še zasledimo iskanje teatralične poze — toda kipar se je

končno zavedel, kakšna izrazna moč tiči v gmoti. Čeprav za to vmesno stopnico njegovega razvoja na razstavi ni dovolj kiparske dokumentacije, smo vendar lahko prepričani, da mu tudi to veliko odkritje ni bilo podarjeno; moral si ga je priboriti s trudom in neštetimi poskusi.

Brez dvoma je bil za to kvalitetno spremembo sila pomemben njegov novi vzor, Auguste Rodin. Prav tako ne smemo podcenjevati vplivov akademije, saj si je tam prvič v življenju nabiral znanje v sistematičnem študiju pod vodstvom tedaj najvidnejših kiparjev, profesorjev B. Kalina in F. Smerduja. Vsiljuje se mi tudi misel, da je bilo zanj odločilno srečanje z novim materialom: vse doslej je namreč gnetel v glini. (torej po stari renesančni definiciji »per via di porre« — z »dodajanjem«), a na šoli je začel sekati tudi v kamen (torej »per via di levare« — ustvarjal je kip z »odvzemanjem«). V to misel me naganja opazovanje, da je bil Savinšek tudi pozneje sila občutljiv ob menjavah materialov — dasi prav, naj takoj opozorim, jih ni vedno uporabljal v skladu z njihovimi izraznimi možnostmi; še huje, njegovi kolegi-kiparji so mu večkrat očitali pomanjkanje posluha in celo zlorabo materialov, in to pripisovali njegovim »nekiparskim« konceptijam. Čeprav bi bilo naravno, da bi ga sekanje v kamen vodilo v dedulacijo, torej stran od sintetične polnoplastične forme, pa ne smemo prezreti, da je prav ta kiparski material najbolj nepripraven za nekdanjo Savinškovo baročno zvihrano formo. Če si je še v portretu Jakčevega očeta (1947) in trdnejšega, čeprav baročno koncipiranega poltorza »Giganta« lahko privoščil v glini slikovito razgibane forme, ga je trdi kamen silil v enostavno, in hkrati bolj plastično obliko. Že leta 1948 je v portretu M. Šarabona, pozneje pa Jakčevega očeta (1950) in Ivana Mraka (1951) močno poenostavil upodabljenca: pustil jim je celo vrsto mimičnih in anatomskih posebnosti, vendar že poskušal dajati prednost gmoti lobanje in bustnega podstavka. Te svoje »kamnite« izkušnje je potlej uporabil tudi pri modeliranju v glino — in kajpak vlitju v bron — tako pri portretu B. Gavelle (1951) in F. Kozaka (1951). Prav tako ne smemo prezreti zgleda velikega Rodina, pri katerem je Savinšek dobil ne samo kiparske pobude, ampak tudi širša psihološka spoznanja. »Ivan Mrak« je dovršena enačica toliko Rodinovih portretov, kjer je Savinšek hotel — kot njegov mojster — vzornik — pokazati, kako »tvorni duh raste iz amorfne klade« (duh se zrcali v obrazu, roke pa so mu poslušno orodje — torej glavi in rokam vso pozornost!). Tudi je Savinšek zgledno uresničil mojstrovo življenjsko načelo »živeti v nenehnem ustvarjavnem nemiru«. Malo je bilo med nami umetnikov, ki bi tako brez predaha, s tako, rekli bi lahko, ustvarjalno besnostjo modelirali, sekali, rezljali, risali iz dneva v dan nove in nove likovne kreacije. Žal pa je manj popolno doumel tiste čiste likovne vrednote, ki v njih gleda današnji svet Rodinov neminljivi umetniški prispevek. Predvsem imam v mislih mojstrovo pretehtanost mas in psihološko upravičeni red kompozicije. Vendar bi bilo preveč zahtevati od mladega kiparja, naj bi naenkrat doumel vse mojstrove lekcije. Spoznanje o izrazni moči gmote je bilo zanj odkritje neznane pokrajine, ki bo moral vanjo prodirati korak za korakom še dolga leta.

Vsako novo likovno spoznanje je Savinšek pri priči porabil za svoj intelektualno-družabni postulat, ki se mu ni nikoli do kraja odrekel. Komaj je doumel čudež tretje dimenzije, že ji je poskušal vcepiti anekdoto. Lotil se je serije »pretresljivih« portretov, ki naj bi bili kritično apostrofiranje sveta in hkrati zadovoljitev avtorjeve težnje za nenavadnimi motivi. Modeli so mu bili posebežni, klateži, izgubljeni z ulice »Pobiravka čikov«, zavrženci življenja, nesreč-

niki. Že starejši »Oslepeli deček« (1948) je kljub realni anatomski podlagi močno ekspresiven in malone sentimentalen. Podobno je s portretom »Starca« (1952), ki v svoji obrazni pretiranosti zahaja v karikaturu. Celo »Portret Lakoviča« (1952) nosi v sebi nekaj želje po ekstremni karakterizaciji.

V tem hotenju je bil Savinšek le del tedanjih novodobnih teženj generacije. Zanimivo bi bilo ugotoviti, koliko podobnih zavržencev in posebnžev je bilo naslikanih in izklesanih v tej dobi na Slovenskem. Želja po anatomskem in tudi življenjskem odstopanju od splošnih kánonov je bila tistikrat v zraku. To je bil čas, ko je končavala ljubljansko akademijo prva povojna generacija mladih likovnikov. Naučili so se realistične reprodukcije, ki jim je tedanja akademija ni postavljala kot kažipot, temveč kot cilj umetniške rasti. Kaj čudnega potlej, če so se si mladi umetniki zaželeli bolj izraznih, manj konformističnih izpovedi. Naj hkrati opozorim, da se je tudi razvoj nemškega ekspresionizma svoj čas začel pri iskanju ter poudarjanju »nenormalnosti«, najsi so bile to anatomske posebnosti ali pa — omenjam le Beckmanna in Grossa — socialni epigrami. Vse »secesije«, vsi umetniški prelomi se začenjajo v trenutku, ko pride umetnik do konca poti, do nekakega viška in je prav zato v nevarnosti, da okosteni v ponavljanju in akademizmu. Ne smemo pozabiti, da je bila že leto pozneje prelomna razstava »skupine 55« in »abstraktnega« St. Kregarja; da smo torej tik pred dokončnim obračunavanjem med staro in novo smerjo. Nekaj let prej so bila predavanja arhitekta prof. E. Ravnikarja odprla študentom akademije pogled v globljo problematiko modernega slikarstva in kiparstva. Povsod so se vemale debate med pristaši in nasprotniki. Vendar so malone vsi poudarjali, da je treba najti nekaj novega, ker po starem ne gre več. Če so prej govorili o »doživetem« slikarstvu kot o edini resnični kvaliteti, so se sedaj poglobili v analizo ter se vemale za »občutene proporce«, za »izrazne deformacije« za »ekspresivnejšo barvo«, za »smiselnost in red kompozicije«.

## VOLUMEN

Čeprav ne bi mogel trditi, da je prvi Savinškov polnoplastični višek prišel čisto nepričakovano in še manj nezasluženo, se mi zdi vseeno presenetljiv: v dobi, ko je bila na pohodu analiza, je ustvaril kipar vrsto polnoplastičnih portretov, ki so, vsaj dva, trije od njih, zgledna sinteza tvornih kiparskih elementov. Tu mislim predvsem na portrete »Lipaha« (1953), »M. Kačičeve« (1953) in »A. Hienga« (1955), deloma tudi na »M. Vero« (1955) in »Mirana Jarca« (1955). Nekje sem že razložil, od kod potencialna sila, ki izžareva iz polnoplastičnih upodobitev. Navidezna statičnost je tisto »dinamično ravnotežje« eksplozivnih silnic in razmerij, uravnovešenje med seboj komplementarnih mas in oblik; kipar jih uklene v gmoto in ji dá obliko, ki je le rezultanta med seboj različnih komponent. Črta in gmota lahko podivjata, se razdajata in prekipevata v kaj vem kakšni zaviliranosti, toda vselej bo na gledavca sugestivneje vplival napeti mir egipčanskega »Pisarja« ali bogomilskega stečka ali sumerijske figurice, Maillolove »Pamone« ali kaj vem katere Moorove sedeče žene. In prav ta angleški kipar je bil tiste čase veliko odkritje naše umetniške srenje. Serijo kipov pod njegovim vplivom je razstavil tudi hrvaški kipar V. Bakić v Ljubljani. Zdi se mi, da obstaja neposredna zveza med to razstavo in Savinškovo polnoplastično dobo. Razlogov za to bi mogel naštetih več. Predvsem kažejo tudi ti Savinškovi kipi polnoplastično rešitev le v lobanji — saj je v vratu in v prsnih delih ne

dvignejo nad prejšnje Savinškove rešitve. Celó pri Kačičevi, ki je najbolj idealno rešena Savinškova doprsna upodobitev, zaznamo rahlo neskladje med občuteno gmoto glave in malce tipizirano gmoto oprsja: kakor Bakića je tudi Savinška zanimala predvsem voluminozna kroglá glave. In še to: Savinšek ni pozneje nikoli poskušal izkoristiti ta svoj najtrdnejši rezultat: kakor bi ne bil njegov, kakor bi si niti ne želel, da bi se nadaljeval ali celo ponovil; kakor bi ne zrastel iz njegovega prvinskega občutja, ki je bilo kljub nasprotnemu dosti bolj agresivnemu pripovednemu polu vseno polnoplástično in brez nelikovnih primesi.

## EKSPRESIVNA RAZGIBANOST GMOTE

Naslednje obdobje Savinškovih prizadevanj bo mogoče razložiti le, če poniknemo prav do skritih izvirov umetnikovega kreativnega dela. Naša mlada umetniška generacija se je ob prelomu starega z novim zavedala, da ne živi za lagodno poležavanje na doseženih akademskih lavoricah znanja in reproduktivne rutiniranosti: da ne more po starih kolesnicah naprej, ampak si mora na začetkih, na križiščih poti poiskati novo smer, ki jo bo pripeljala do lastnega, času primernege izraza. Pri vsakem od nas se je začela tista usodna pot v »moderno«, ki jo je — o tem sem prepričan — vsaj večina naše generacije opravila bolj ali manj uspešno: in večidel pošteno, brez snobističnih ali celo gmotnih spekulacij, kot nam kdaj očitajo zagovorniki realističnih utrjenih kolo-vozov. Vzemimo Savinškov primer. V tej dobi je bil na vrhuncu svojega slovesa. Zasipali so ga z naročili za velika spomeniška dela (Celje, 1952—1958; Čriček, 1954—1961). Črnomelj, vrsta spomenikov kulturnikov idr. Njegova portretna plastika je bila razumljiva širšemu krogu, cenjena in konjunkturna. Če se je kljub temu odločil za prelom z všečno preteklostjo, moramo po mojem iskati vzroke le v njegovem notranjem nezadovoljstvu z doseženim. Tu ne šteje niti dejstvo, da ocenjujemo danes prav te njegove polnoplástične realizacije za viške tedanjih prizadevanj, tu sme veljati le, da sam z njimi ni bil zadovoljen, ker mu niso odpirale perspektivnih poti. In še to bi želel povedati vsem tistim, ki menijo, da je pot v »moderno« neke vrste renegatstvo, želja po slavi ali celo na lahek način zasluženem denarju: zgodovina nas uči, da so se posamezni umetniki ali cele umetnostne dobe odločali za prelome s staro potjo vedno tedaj, ko so se že naučili »reproducirati« naravo, ko so jo že dovršeno obvladali! Torej nikoli zaradi »neznanja«, temveč vselej na vrhuncu znanja! Zakaj tak je tragični in hkrati spodbudni zakon umetnosti: vselej, kadar se povzpne do najvišjih spoznanj in realizacij, se hkrati zave, da je na koncu poti. Preostane ji le, da se ponavlja ali pa začne iskati od začetka. Dokler smo se na akademiji naprezali, da bi naslikali, postavimo, akt iz krvi in mesa, nismo dvomili o pravi poti, o smislu ali nesmislu naših prizadevanj, ko pa smo ga končno znali naslikati dovolj resnično, dovolj popolno, smo začutili, da smo na koncu poti, v slepi ulici: da je treba še nekaj več, nekaj drugega. V nas se je nabirala napetost in le počasi, obotavljaje, smo se spoprijaznili s spoznanjem, da si bomo morali iskati izhod kam drugam. Res je, da je bila »moderna herezija« v zraku in da so nekateri krenili na novo pot tudi zaradi snobovske želje po »modernosti po vsej sili«, toda zavreči staro, že privajeno in hkrati domačno, lagodno je vselej boleč korak. Prav zato se mi zdi žaljivo metati prizadevanja resnih in neresnih iskalcev v isti koš pa potlej prekleti moderno umetnost v celoti. Zakaj si ni, postavim, Savinšek izbral že znano utečeno pot polnoplástičnega realističnega

kiparstva, če je dobival z vseh strani pohvale in upravičena priznanja? (Še danes ne manjka mnenj, da so bili njegovi naslednji »poskusi« nepotrebna zabloda, češ Savinšek je bil že po svojem bistvu realist.) Očitno mu je torej šlo za iskanje lastnega obraza, in čas je že, da se naučimo ceniti taka pionirska prizadevanja ne glede na spodrsnjaje ali dosežene uspehe.

To sem povedal v opozorilo, da ne bi zaradi zgrešenih poskusov, korakov na stranpot, metali kamenja na avtorja. Vedno je treba spoštovati kiparjevo neutrudno iskanje, pa naj bo likovna čistost del naslednje dobe večja ali manjša. Tisto »dinamično ravnotežje«, ki pomeni ideal in vrhunski dosežek toliko umetnikom, ni zadovoljilo Savinškove eruptivne narave. Že na začetku sem zapisal, da si je nenehoma želel akcije, nikoli mirovanja. Uravnovešenost, skladje, mir, so ga navdajali z dvomom o iskrenosti, o potentnosti umetniške kreacije. Akcija pa teži k poudarjanju, predimenzioniranju proporcev. Ne vseh — Savinšek se je bal, da bi s tem ustvarjal ponovno ravnotežje — samo tistih, ki spravljajo maso v gibanje, ki ji dajejo zagon. Bruhnili so, razbili oklepe, vrtinčili in daljšali mase v rožaste, steklaste, kačaste oblike. V tej dobi bi rad združil svojo baročno vsebinsko pripovednost z monumentalnostjo formata (zmota — prav monumentalnost vselej zanika majavo, zanešenjaško zvihranost!). Začudeno gledamo njegovo »Sramežljivko«, »Logor«, »Družino«, pa tudi ornamentalni relief »Letnih časov«. Še huje se razbohota njegova pripovedna sla, cepljena z moralizatorskim serumom v vrsti človeških slabosti (»Lakomnost«, »Laž«, »Pohota«, »Jeza«). Poudarjanje dolžinskega proporca in hkratno podrejanje oblik nekakemu organskemu priokusu povzroča pri gledavcu neprijetne občutke, da gleda zapoznele, nekoliko »pomodernjene«, a zato nič manj zgrešene »secesije« v slabem pomenu besede. Zakaj mogoče je le ene vrste odstop od narave: edino globoko občutena deformacija vseh tvornih členov, ne le nekaterih. Vsaka drugačna metamorfoza narave bo izumetničena konstrukcija, dostikrat le otrok razuma, ki se želi izraziti, a pozablja, da si more najti izpovedno obliko le v združbi s čustvom. Popolna kreacija je plod vseh človekovih tvornih zmognosti. Edino popolno ravnovesje le-teh more ustvariti uravnovešeno umetnino, ki bo monumentalna, ne le cenena enodnevnicca. Celo pri portretu »Iz. Cankarja« (1958) ugotavljamo, da je kiparja potegnilo iz uravnovešene polnoplastične gmote prejšnjih let v pripovedno karikirane detajle in v še bolj skrotovičen, kar neokusen secesijski podstavek. Savinšek je v želji po razgibanosti mase pozabil na notranje ravnovesje umetnine. In v tem je njegova tragika: umetniški rezultati te prehodne razvojne dobe niso poplašali prelitega znoja. Vsaj tedaj ne, pozneje se nam bo odkrilo, da so vendarle potreben člen njegove rasti v avtohtono umetniško osebnost.

## DEKORATIVNA USKLAJENOST

Omenil sem že, da pomeni za Savinška privzem novega materiala hkrati tudi priličenje likovnega koncepta: kdaj uspelo, kdaj zgrešeno. Nekdaj mu je kamen diktiral poenostavljeno formo, a ko ga je rutinirano obvladal, se mu je spet ekspresivno razrasla in dosegla tu pa tam podobnost z vrsto nemških analitičnih ekspresionistov. Savinšek se je nekaj časa zadovoljeval s tako rokodelsko spretnostjo, mojstrsko obdeloval kamnito trdoto in ji dajal oblike, ki so bile dostikrat v nasprotju z bistvom materiala. Toda kmalu se je začel zavestno boriti — kot nekoč njegov vzornik Rodin — proti taki plehki rutiniranosti. Prav

zato se je oprijel nove tehnike, da bi v njej bolj občuten, čeprav manj spretno sledil svojim izpovednim težnjam. Izbral si je železo. Varjenje te kovine pomeni zapleten tehnični postopek: malo je kiparjev, ki se ne odrejajo temu materialu, češ da ni »kiparski«, da je končni učinek le »gnota varjenega železa«, ne pa kip. Vsaj za tehnično nepopolne prvence to nedvomno velja. Savinškovi »Favni«, »Ugrizi« in »Žrela« se botajo s spremenjenimi formami, ki jim jih vsiljuje novo uporabljena snov, a jim še ne znajo vdihniti polnokrvnega življenja: res so samo »zvarjeni kosi«, ne pa homogen umetniški organizem. Toda kljub temu smemo zagovarjati tako razširitev materialne palete pred vsemi tistimi, ki se zmrdujejo nad to nepotrebno Savinškovo ekstravagantnostjo. Če sledimo stilnemu razvoju oblik, vidimo, da je prav novi material pomagal kiparju do novega koraka: njegove plastike so se iz precej dvomljive, dostikrat secesijske moteče ekspresivnosti usmerile v dekorativno vsklajenost. Tehnična zahtevnost železa mu ni dajala priložnosti, da bi se naslajal ob svojem reproduktivnem, rutinskem znanju. Ko je iz železa varil figuro, se je moral omejiti le na »idejo telesa«, ne na posnemanje le-tega. Ploskovnost železne plošče ali celo črtnost železnih šipk ga je prisilila, da je začel kreirati like, ki so bili bolj izčiščeni kot prejšnji; in vsekakor vselej dekorativni, ne realistični. Res je pomenilo to vrnitev k ploskovnosti, a ta je bila le začasna. Presenetljivo hitro so se liki znebljali tudi nekdanjega privilegiranega, nebrzdanega »dolžinskega proporca«, ki je bil imanenten vsem prejšnjim Savinškovim kipom: jeli so se umirjati, se notranje organizirati. Niso pa še zaživeli samosvojega življenja, še vedno jih je vezala popkovina organskih elementov na realistično podlago. V Savinšku je nenehno navzoč občutek za antropomorfno obliko in organskost. Tudi v začetnih varjenih plastikah ne more iz te ukletosti. »Škorpion«, »Logor«, »Zalet«, idr. kažejo moteč kompromis med vsebino in formo. Polagoma prodira vanj spoznanje o avtohtonosti kreiranih oblik; o samosvojih zakonih, ki vladajo v svetu umetnosti in ki niso istovetni s tistimi iz realnega sveta. V »Benetkah«, še bolj pa v »Glasniku smrti« moremo kljub precēj racionalnemu aranžmaju kompozicije ugotoviti novo stopnico v prizadevanju za samostojnost oblike. Savinšek se je zavedel moči dekorativnosti, čeravno je še ni doumel v tisti končni stopnji, ko osvobodjena oblika rabi le izrazu; še vedno se ni drznil zavreči naravno predlogo. Oblike so kljub dekorativnemu izčiščenju še vedno »pomenske« (npr. pri »Avtoportretu« iz leta 1958 je »nos« še vedno nos, ne pa v kreirani kompoziciji samostojno živeča kreirana forma). Toda prvi korak je storjen, iz izkušnje vemo, da je vsak, kdor je doumel dekorativno vrednoto oblike, že na poti, ki ga bo slednjič pripeljala do »nepomenskih«, samo z likovno vsebino govorečih avtohtonih oblik.

Kako globoko je bil Savinšek prežet z antropomorfizmom (kar samo po sebi ne bi bila hiba, nasprotno, če bi ga znal izčistiti v avtohtone like, bi mogel biti celo dragocena izpovedna kvaliteta kot npr. pri Francetu Miheliču) — vidimo v »Glavi« (1959) iz Kvasnice v Beli krajini. Kljub v znoju prehojeni poti, kljub trdnemu spoznanju o različnem imenovavcu naravnih in umetniško ustvarjenih oblik se realne forme človeške lobanje le mukoma razpuščajo v preustvarjene gmote umetnikove invencije. Nič manj ni poučen cementni »Protest«, ki je ena redkih analitično koncipiranih plastik te dobe: ob dokajšnjem skladju in simbiozi tvornih likovnih elementov se kipar ni znal odreči organsko rogovilastim prstom. Celó v tej dobi, ko je pred svojim zadnjim kvalitetnim vzponom ustvarjal dela, ki so podedovala slabosti prehojenih obdobj.

## AVTOHTONA GMOTA — ČLEN KOMPOZICIJE

Savinškovo zadnjo stopnico in hkrati drugi kvalitetni vrh njegovega kiparstva pomenijo njegove predsmrtne plastike. Če bi kdo prej podvomil o odločilnem vplivu dekorativne preobrazbe Savinškovih oblik, bo moral priznati ob zadnjih kiparjevih realizacijah, da mu je prav dekorativni element nastežaj odprl vrata v moderno kiparsko snovanje. »Forma« (1960—1961), osnutki za abstraktno plastiko istega leta, »Forma« v S. Margarethenu (1960) ter »Abstraktna plastika« v Kircheimu (1961) jasno kažejo, da se je Savinšek dokončno rešil vezi, ki so priklepale njegove forme na realno predlogo. In spet se je ponovilo tisto, kar smo zapisali o prvih letih akademije: s prehodom na kamnito gmoto je v njem zaživel občutek za polnoplastičnost in za kompozicijo. Gmota mu je postala odločilna komponenta v skupni kiparski zamisli. Savinšek je dosegel svoj drugi in hkrati najbolj svojevrstni višek, kakor je v dobi silhuete objel ploskovno razsežnost figur in začel z obrisom kot s samostojnim elementom komponirati v pravem pomenu besede, tako je sedaj formo gmote, ki jo je osvobodil primesi realistične pomenskosti, doživel kot element celovite kiparske zgradbe. Sele sedaj je po tolikem iskanju in stranpoteh dozorel v kiparja, ki se izpoveduje v skladu s sodobnimi plastičnimi tendencami. Ob vsem tem pa kažejo te njegove predsmrtne plastike — posebno tiste iz Kircheima in S. Margarethna vse značilnosti Savinškovega kiparstva: atraktivno, skorajda teatralično uglašeno učinkovitost, ki pa je zdaj zaradi skrbne pretehtanosti uravnovešeno monumentalna; njemu všečno potegnjenost v višino, torej ekspresivno dolžinski propore, ki pa ga je slednjič le obrzdal z blokovno kockastimi kladami; celo pri teh megalitskih plastikah zanj značilne antropomorfne reminiscence, ki pa tu ne učinkujejo zaletavo ali šablonsko, saj so nosivke kreiranega reda, brez koketiranja z nekdanjo secesijsko funkcionalnostjo rasti; tudi njegova intelektualna kreativna plat si je našla zadovoljitev v malone konstruktivističnem redu kompozicije; in ne nazadnje — spet je zablestel izredni Savinškov občutek za obdelavo kamnitih površin, ki je bil venomer ena od odlik tega neutrudnega iskavca.

Tako je slednjič zavladala gmota. Prvikrat v Savinškovem opusu, toda takrat totalno. Za zmeraj? — kdo ve, kakšna bi bila nadaljnja pot tako zagnanega, tako ahasverskega kiparja — prezgodnja smrt nam je privoščila ta vprašaj.

\* \*

Samo mimogrede sem se nekajkrat dotaknil Savinškovega spomeniškega opusa. Dasiravno je obširen in pester, ne kaže bistveno drugačnih silnic kot kiparjevo »zasebno« delo. Smeli bi trditi, da si ni v javni skulpturi drznil povzeti ekspresivno pomenskih oblik svoje dobe okoli leta 1958. Mimo tega so kazni vplivi naročnika, želja goditi širšemu občinstvu in hkrati lastnim težnjam, kar je dostikrat vtisnilo realizacijam videz heterogenih kreacij. Celjski spomenik pomeni pravi konglomerat malone vseh Savinškovih dob; od silhuetarno ploskovite, prek polnoplastične do izrazito dekorativne, ki jo je zvrhal še s konkavno konveksnimi »zadkinovskimi« pobliski. Bolj stilno homogena je »Grobница herojev« pri Črnomlju, dasiprav je tudi tu realistični propore figur v opreki z rustikalno dekorativnostjo reliefa. Med mnogimi spomeniki herojem in kulturenikom sta stilno skladnejša in monumentalno učinkovita zlasti I. Tavčar« in »S. Gregorčič«, ki sta malce zamudniški odmev Savinškove polnoplastične dobe.

medtem ko je spomenik gorniku Kugyju sinteza kiparjevih najboljših spoznanj slikovito realistične dobe. Vsekakor pa so Savinškove spomeniške realizacije svojevrsten člen v verigi naših spomenikov — člen, ki veže nekdanje tradicionalne rešitve z modernimi hotenji zadnjih let.

\* \*

Savinškov umetniški razvoj je v bistvenih potezah podoben poti njegove generacije, ki se je iz realističnih osnov prebijala do lastnega, sodobnosti primernega izraza. Nezadovoljstvo z doseženo popolnostjo reprodukcije realne narave ga je gnalo v ekspresijo, v deformacije proporcev in oblik. Analitična doba, ki je po navadi na tej poti zelo močna in pomembna, je pri Savinšku le komaj opazen intermezzo. Zato pa pomenijo zanj prvo trdno stopnico naproti »moderni«  
dekorativna hotenja njegove železne dobe, ne glede na to, da je bil ta material njegovemu bistvu tuj, neadekvaten. Upoštevati ga moramo kot uspešen korigenz kiparjevih rutinersko-organičnih hotenj, ki so ga dostikrat zapeljala na rob secesije. Vrsta portretov iz leta 1953 pa tudi abstraktne plastike zadnjih let pomenijo kiparjeva kvalitetna viška, ki bosta ostala v naši umetnostni zgodovini zapisana kot Savinškov prispevek slovenskemu kiparstvu.

Marijan Tršar

## SREČANJA

### BEAT GENERACIJA IN NJENO MESTO V AMERIŠKI SEDANJOSTI IN LITERATURI

*Zgodovina zadnjih let je podoba vsemogočne zarote, katere cilj je vsiliti človeštvo določeno raven mehanične zavesti in uničiti sleherno manifestacijo tiste edinstvene in posebne zmožnosti človeškega občutenja stvarnosti, ki je lastna vsem ljudem. V tem smislu je zadušitev razmišljajoče individualnosti že skoraj popolna. Edina resnična in neposredna dejstva, ki jih moremo spoznati in se računati po njih, so namreč vsiljena našim občutkom skozi sisteme množičnih komunikativnih sredstev in prav ti centri posredovanja realnosti so kraji, na katerih so najgloblja in najbolj osebna občutenja in izpovedi najstrože prepevedana, najhuje zasmehovana in zatirana.*

*Hkrati obstaja v množični zavesti Amerike vrsta razpok — z nenadnimi prodori vpogleda v prostrane najgloblje plasti človeške podzavesti, napolnjene z živčnimi plini, grožnjo vesoljnih smrtonosnih bomb, sovradne in zasovražene birokracije, tajnih policijskih sistemov, nepoznanih kemičnih grozot in morečih sanj.*

*Ker pa morejo režimi množičnih komunikativnih sredstev posredovati samo uradno sprejemljiva merila in ocene stvarnosti, nihče ne pozna — obsežnosti in moči skrivnega nezavestnega življenja. Nihče v Ameriki ne more vedeti, katere konvencije množičnih posrednikov strahujejo in prepovedujejo resničen vpogled. Policija, časniki, radio, televizija in filmi določajo norme življenja in narekujejo mnenja, diktirajo naše misli.*

*Pesniki in vsi tisti, ki delijo njihovo mišljenje, ki z njimi sodelujejo, so javno zasramovani. Velikanska množica sadistične policijske birokracije se je*