

pa še značilnih, n. pr. Vlado Milošević, že starejši skladatelj iz Banja Luke) — je deloma tudi ta, da je pri nas sodobna glasbena analitika šele v začetkih. Skladatelji naj bi sami opisali svoja dela — tako je želel Škerjanc v svojem pozivu, omenjenem na začetku — pa je še o tujih delih težko pisati, kaj šele o lastnih. Glasbena snov se izmika besednim karakteristikam. Živi v drugem svetu in vsako konkretno označevanje je samo približno. Glasba izraža svoj svet, ki se sicer dotika človeških čustev in intelekta, ostaja pa vendarle v svojem bistvu skrivnosten, samosvoj in pravzaprav našemu pravemu, najglobljemu spoznavanju in umskemu dožemanju vedno nedosegljiv.

Vendar se gotovo bližamo počasi temu, da bomo znali glasbo tudi v besedah prav zajeti. Drugim umetnostim je veliko lažje. Manj težko, bolj oprijemljivo snov imajo. Manj pestro, manj razčlenjeno v njenih bistvenih postavkah. Zato čitamo danes tudi med nami, Slovenci, izvrstne eseje, kritike in misli n. pr. o literaturi, slikarstvu, deloma tudi o filozofiji, ki se tolikokrat dotika v svojih raziskavanjih umetnosti. Upal sem, da bom nekaj te dovršenosti našel tudi pri Škerjancu. In žal mi je, da je nisem, kajti knjiga je v naslovu veliko obetala.

Marjan Lipovšek

## LIKOVNA UMETNOST

### OB ZADNJIH RAZSTAVAH

*Razstava grafike iz zbirke Belgijca Augusta Taeverniera* (v ljubljanski Moderni galeriji v drugi polovici julija) ni prinesla novosti, pač pa so se obiskovalci lahko mirno in spoštljivo pogovorili s starimi dobrimi prijatelji. Na svoj račun so prišli vsi tisti, ki še vedno radi lagodno pešačijo, ki utegnejo razločevati odtenke, — ki počasi, preudarno in zanesljivo oblikujejo svoj okus.

Sto deset izbranih grafičnih listov je bilo razstavljenih. Z bakrorezi so bili predstavljeni Schongauer in Dürer, Goltzius in Jan Wierix pa še Joris Minne iz našega časa. Z jedkanicami so bili zastopani van Dyck, Rembrandt, Manet, Ensor in Zorn, z lesorezi zlasti v zadnjih dveh desetletjih prejšnjega stoletja rojeni Belgijci, da ne govorimo o Dürerju na začetku in o strogo urejenih domislicah Holandca Echerja med najnovejšimi deli. Dva belgijska umetnika smo posebno dobro spoznali: Ensorja in de Bruyckerja. Z Rembrandtovimi in njunimi listi je bila ujedanka izrazito v ospredju, po zaslugi štirih izredno učinkovitih, čeprav izrazito slikarsko občutenih Roualtovih barvnih jedkanic pa se da to reči tudi za moderno dobo.

Mnoga od teh del, ki so bila večinoma pokazana v izvrstnih odtisih, so že davno prešla v občo človeško zakladnico. Iz 15. stoletja je bil en sam list, a ta je predstavljal najznamenitejšo Schongauerjevo grafično stvaritev. Zgodnji vzpon naslednjega veka je ponazarjal Dürer (z bakrorezom Grde svinje in tremi prizori iz lesoreznega cikla Marijino življenje), konec pa imenitni manieristični tehnik Goltzius. 17. stoletje je oživeło z dvema portretoma iz slavne van Dyckove Ikonografije, predvsem pa z Rembrandtovimi jedkanicami. Med njimi je bil tako imenovani Most na Sixu, čudovito preprosti »mali« Zlatar, čigar vsebino so že primerjali z Dürerjevo Melanholijo,

od portretov pa z oknom v ozadju dopolnjena podoba amsterdamskega zlatarja Jana Lutme star., tistega Lutme, o katerem vemo, da je Rembrandtu posredoval grafične predloge iz Italije. Historična nit, ki je bila na razstavi v 18. stoletju pretrgana, se je nadaljevala z dobo, ki je tudi v splošnem razvoju grafike pomenila njeno pravo renesanso: z drugo polovico prejšnjega veka. Vanjo je uvajal Manetov Kitarist. O njeni tehnični ravni in virtuoznosti je pričeval Šved Anders Zorn z dvema upodobitvama, ki zadostno ponazarjata vse njegovo trdovratno nespremenljivo in blesteče spretno življenjsko delo. Prav redko priložnost pa je pomenilo srečanje z Ensorjevo grafiko, ki je največja mikavnost Taevernierove zbirke in smo si jo mogli na razstavi ogledati kot zlepa ne kje drugje.

V delu velikega belgijskega predhodnika ekspresionizma in surrealizma sta si grafika in oljno slikarstvo presenetljivo enakovredna. Od 135 listov umetnikove grafične zapuščine jih je bilo na razstavi več kot tretjina, med njimi najboljša in najslavnejša dela, ki so nastala v poslednjih petnajstih letih minulega stoletja, ko je Ensor tudi v slikarstvu najizvirnejši in najprepričljivejši. Čudna umetnost čudnega človeka! Medtem ko si je sredi starih spomenikov brezobzirno krčila pot sodobna industrijska Belgija, dežela naglo rastočega bogastva in hkrati čedalje bolj kričečih družbenih nasprotij, je tičal v rodnem Ostendeju umetnik, ki je ustvarjal povsem drugačen, a podobno grotesken svet: svet lutk in razposajenih našemljenih okostnjakov, v svetlih sijočih barvah oživiljen svet hladnih spominov in dražljivih videnj. Oče mu je bil angleškega rodu, mati Flamka, in v norčavi žalosti njegovega slikarstva je zares oživel nekaj vsebine, ki se nam zdi značilna za umetnostno preteklost obeh narodov, katerih kri mu je tekla po žilah. Znova se prebujajo zajedljivi Hogarthov in Rowlandsonov humor in z njim se povezuje stara, neobzdana in strašljiva flamska domišljija, Boscheva in Brueghlova dediščina. Karnevalski Bruselj je novi Jeruzalem, v katerega prihaja Kristus, stare katedrale, ki sanjajo sredi mrtvih mest, so obdale množice ljudi, smrt preganja človeška krdela po neprijaznih ulicah, pisano napravljene skeleti se pripravljajo za kosti, lutke se čudijo druga drugi, iz neznanih skrivališč so se prikradli neumni zdravniki, a vsepovsod, med maskami in igračami, med ljudmi in insekti, sam pol človek pol šema pol žuželka, se pojavlja tudi umetnik in v očeh mu beremo obsedenost in porog, fiksno idejo, nehlinjeno pobožnost in grozljiv smehljaj. Tak umetnik se zdi dokaj pripraven ilustrator Poeja in res ne vemo, kdo bi bolje upodobil »okrutno šalo«, ki si jo je privoščil z dvorjani Hop-Frog. Znameniti prizor je Ensor kasneje upodobil tudi na platnu, a grafika je ostala neprekošana. V teh letih je bila njegova domiselnost presenetljiva. Ob kratkovidnih pogledih od blizu se odpirajo obširne panorame, kjer vse miglja sodobnih in starodavnih živih bitij, poleg teh človeških mravljišč pa uzremo tudi mirne, zasanjane predele, kjer se drevesa, planjave in vode neslišno spreminjajo v svetlobah in nežnih barvnih meglah. Vse to je Ensor s konca prejšnjega stoletja in še zlasti tistih petih let od 1888 do 1892. Pred tem časom so nastale nekatere krajine in nekaj temačnih portretov in idil iz starega meščanskega sveta, za njim se mirno plete dolga umetnikova starost, tja do leta 1949. Ko je bil velik, se je zdel sam in odrezan od sveta. Ko je njegov genij tako rekoč ugasnil, so se pričele vrstiti počastitve in obiski. Sedem let starejši van Gogh se je ustrelil, ko je bil star sedemintrideset let. Ensor, ki je takrat

dosegel višek svoje ustvarjalne moči, je umrl skoraj sedemdeset let kasneje — devet in osemdeset let star — kot oficialni »Prince des peintres«, kot baron in kot vnet častilec Device Marije. Njegovo življenje je bilo bizarno kot njegova umetnost.

Ob tajinstvenih Ensorjevih lističih je bil de Bruycker s svojimi velikimi formati, največjimj na razstavi, predvsem artist. Stare francoske in belgijske katedrale so živele bolj z očarljivo arheološko patino, s svojo medlo zastrto čipkasto površino kakor pa s čim drugim. To so bile starinsko domišljene, formalno neoporečne jedkanice, ki bi jih še najprej pričakovali in tudi našli v rahlo zaprašeni sobi starega, »kulturno razgledanega«, a vseeno majčkeno pustega učenjaka.

V istih kletnih prostorih Moderne galerije so nato odprli *razstavo oljnih slik, akvarelov in risb Alberta Marqueta* iz zbirke umetnikove vdove. Umetnostni priročniki, ki navajajo na pičlih straneh kar se da veliko število umetnikov, običajno imenujejo Marqueta fovista, ker je pač nastopal nekaj časa v družbi tistih Matissovih somišljenikov in sopotnikov, ki se jih je 1905 prijel ta vzdevek. Matisse in Marquet sta bila res prijatelja, njuna zveza se je pričela že v ateljeju Gustava Moreauja, kjer sta ob koncu prejšnjega stoletja skupaj študirala. Toda tudi v klasični dobi fovizma je bil Marquet samo njegov spremljevalec. Fovisti so postavljali čim bolj žive barve drugo ob drugo — od tod vendar tudi vzdevek »fauves«, zveri, ki je sprva pomenil, kot toliko drugih pred njim, le zasmeh. Bili so izraziti koloristi, ki so se malo menili za tonsko stopnjevanje barv in sta jim bili tudi perspektiva in atmosfera bolj ali manj postranskega pomena. Marquetove umetnostne težnje pa so bile že vse od začetka drugačne. Ni slučajno, da je v svoji učni dobi kopiral ravno Chardina in Corota, torej dva izrazito tonska slikarja. S Corotom, ki je slučajno umrl v istem letu 1875, ko se je pričel njegov življenjepis, pa ga je vezalo še marsikaj drugega. Tudi Marquet sodi v slavno vrsto francoskih krajinarjev, ki so se skoraj docela specializirali na tem ožjem področju in ki so tu polno prikazali ves svoj umetniški credo.

V krajini odlikuje Marqueta ravno tisto, kar je splošni razvoj od impresionizma dalje vedno bolj zanemarjal: perspektiva. Marquetove pokrajine so obširne vedute, prava okna v svet; ti pogledi so redoma pogledi iz najvišjih nadstropij, od tam, kjer uzre oko kar največji kos površine, ob morju, in še posebej tam, kjer je življenje najpestrejše, v pristaniščih. Marquet, ki mu je bordeauxska luka pomenila prvo pomembno podobo sveta, je vse življenje, dokler so mu le dopuščale moči, iskal novih pristaniških motivov. Noben drug slikar jih ni toliko upodobil: od Stockholma, Hamburga in Amsterdama do Marseille, Neaplja, Pireja in severnoafriške obale. Marquet, ki ga najbolje poznamo in najvišje cenimo, je Marquet-slikar pristanišč in luškega življenja. Z njim se more meriti samo Marquet-slikar Pariza. V Bordeauxu se je rodil, po vsej Evropi je potoval, a Pariz je vendar postal tudi njemu najvažnejše in usodno mesto. Res je, da z izjemo Utrilla med pomembnimi predstavniki novejšega francoskega slikarstva ne najdemo umetnika, ki bi tolikokrat in tako uspešno upodobil sivo velemesto ob Seini. Pariz je Marquetu dobesedno mesto ob Seini. Tudi tu so mu nastale najsrečnejše stvaritve ob vodi in še posebej na tistem znamenitem delu obrežja, ki ga na zahodu omejuje Pont Neuf, na vzhodu pa Notre-Dame. Teh prizorov se ni Marquet nikoli naveličal,

slikal jih je v vseh letnih in dnevnih časih, in če se je v tem izkazal zvestega nadaljevalca impresionistične tradicije z Monetom na čelu, je v naturalistični iluziji svoje prednike še prekosil. Črtno ogrodje njegovih podob je presenetljivo preprosto in obenem čvrsto, z njim in s tanko občutenimi valeurji pa je varljivi vtis prostorske razsežnosti in globine do skrajnosti prepričljiv in vprav popoln.

In vendar bi delali temu umetniku krivico, če bi poudarjali samo njegov naturalizem, njegovo presenetljivo zmožnost, kako oživitvi z najbolj skupimi sredstvi iluzijo širnih mestnih in obrežnih panoram. V Marquetovem zvestem popisovanju je polno čisto slikarskih čarov. Ravno tiste slike, ki so površnemu očesu malone enobarvne, se odlikujejo z izbrano barvno kulturo in vedno zopet naletimo tudi na tisto diskretno arabesko, ki jo je tako lahko spoznati v mojstrovih risbah. Brez risb, ki so bile k sreči na razstavi zelo dobro zastopane, bi dobili o umetniku docela nepopolno predstavo. S temi skromnimi kroki pa se je naša podoba izpopolnila in zaokrožila: Marquet se nam ni pokazal niti kot virtuoz niti kot veliki izpovedovalec, pač pa smo zagledali pred seboj nenavadno resnicoljubnega, zadržanega in discipliniranega slikarja, ki je na zelo osebni način vedno pritrjeval enemu samemu geslu: Ne preveč!

V samotarskem Marquetovem življenjepisu je nekaj asketskega miru. Izredna je bila samo njegova skromnost in zadržanost do vseh javnih odlikovanj in časti. Marquet je imel poleg slikarstva eno samo strast — in tudi ta je bila najtesneje povezana z njegovo umetnostjo — da je ogromno potoval in da je na teh svojih potovanjih spoznaval Evropo od Sovjetske zveze in Švedske do Mediterana, hkrati je bil na moč skup s kakršnimi koli izjavami in je prav tako tiho odklonil tudi mesto med »nesmrtniki« *Instituta in oficirski red Častne legije. Nekaj tega miru in resnične samozavesti smo našli tudi v njegovem slikarstvu.*

V *Mali galeriji* je sledil zelo spretnemu abstraktnemu slikarju Murtiću (od lani na leto je nekoliko spremenil barvni sestav svojih dekorativnih platen: postal je temnejši in strožji) zelo spretni švicarski slikar, grafik, ilustrator in snovalec plakatov Hans Erni. Murtić, ki ga je »razumelo« *bolj malo ljudi, je razstavil deset platen, Erni, ki so ga razumeli prav vsi, pa dvajset barvnih litografij (napeta konjska telesa in mlade, polne žene).*

V *Jakopičevem paviljonu* je bila julija razstava ameriške abstraktne slikarke Minne Citron, ki jo je zagrebški katalog predstavljal kot prvo samostojno razstavo ameriškega umetnika v Jugoslaviji. Po tej precej nezanimivi prireditvi (čeprav je o Citronovi pisal med drugimi tudi Jean Cassou in jo navajata Vollmerjev leksikon in Seuphorov slovar) in daljšem premoru pa je v teh zadnjih dneh avgusta razstavila v paviljonu enajstoriica naših slikarjev, grafikov in kiparjev.

*Bernik, Boljka, Borčič, Krajnc, Makuc, Rogelj, Slana, Sovre, Tihec, Tršar, Zelenko.* Boljka, Krajnc, Tihec in Tršar so kiparji, Borčič, Makuc in Zelenko so nastopili z grafiko, Rogelj, Slana in Sovre s slikami, Bernik kot slikar in grafik.

Posebnih odkritij ta, v ostalem solidna razstava, ni prinesla. Najboljše stvari v kiparstvu, slikarstvu in grafiki smo že poznali, če ne konkretno, pa

po načinu. A ker je to po dolgem času prvi kolektivni nastop v Ljubljani, je vredno o njem obširneje spregovoriti.

Dva, ki sta se s svojo umetnostjo že zelo močno utrdila med nami (in tudi izven Slovenije), sta seveda Tršar in Bernik. Toda tudi brez tega poprejšnjega znanja (ali »predsodka«) moremo ugotoviti, da so njuna dela na razstavi stilno med najdoslednejšimi, vsekakor pa najbolj opremljena s tistim neotipljivim, a vendar spoznavnim, kar imenujemo osebni žig ustvarjalca. Tršar sicer zaradi bližnje razstave v Mali galeriji ni tako predstavljen, kot bi želeli, je pa kljub temu z obema variantama svojih danes že znamenitih Demonstrantov dovolj značilno zastopan. S tem motivom je prvič povsem nedvoumno pokazal svoje nemajhne oblikovne sposobnosti, z njim je po prvih uspehih doma in v tujini odločilno prodril v svet in z njim je končno začel — danes lahko to že povsem mirno trdimo — tudi novo poglavje v razvoju slovenske moderne plastike. Ob samostojnem nastopu bo priložnost, da se mu natančneje posvetimo (isto velja za Bernika, ki bo prav tako v kratkem nastopil), besedo, dve pa zasluži tudi ob tej priložnosti. Po vsem videzu je Tršar med našimi kiparji prvi, ki ubira nasprotno pot, kot pa jo je predpisovalo staro šolsko izročilo: ne od motiva k ustrezni obliki, ampak obratno. Naj bo videti tak postopek še tako bogokleten, dejstvo je, da se je prav na ta način otrešel številnih vzorov in da je kljub takemu »abstraktnemu« izhodišču tudi motiv oblikoval bolj živo in bolj prepričljivo, kot pa bi ga mogel sicer. Vse se z razlago ne da razložiti. Z besedo se da vedno izraziti samo delček likovnega. Tako bi tokrat samo še dejali: ni nevažno, da dopolnjuje končno ostvaritev Tršarjeve kiparske zamisli (ki je rezultat razumske igre med celotno formo in razčlenitvijo podrobnosti) mnogo tistih nepravilnosti, ki jih pušča za seboj samo človeška roka, ta »najpopolnejši instrument«... Tudi to zadnje opravi Tršar s poslušom.

Če govorimo z jezikom umetno ustvarjenih in zato prisiljenih pojmov — n. pr. forma + motiv = vsebina — bi dejali, da ima Tršar obliko in snov, Bernik samo obliko. Iz take izjave seve še ne gre sklepati na specifični pomen osebnega umetniškega opusa. Vsekakor je Bernik doslej naš najdoslednejši abstraktni slikar in grafik. Nedorodni so postali samo naslovi njegovih del. Kot da bi si jih izmišljjal nekdo drug. Bernik presenetljivo obvlada večno igro velikega in majhnega, pri tem pa ima še razvit čut za snovnost in barvne vrednosti. V zadnjem času so tu vedno surovi, skoraj pravokotni in kamnitno težki liki, znotraj njih ali zunaj, v lažjem in nežnejšem okolju pa so še temnejši ali pa vsaj drugobarvni poudarki: mali znaki, ki zdaj pritrjujejo snovnosti, drugič pa jo razveljavljajo. Berniku verjamem, ker je hladno ali toplo obarvani, vedno pa hladno stvarni in kljub vsem navideznim samovoljnostim strogo disciplinirani formalni svet očitno poln in zadosten izraz njegovega jaza. Teže je s tistimi, ki se v ta svet silijo, čeprav bi imeli več povedati z drugimi sredstvi.

A zaenkrat naj bo govora še o kiparjih, ki kot celota bolje izpadejo kot pa slikarji in grafiki. Kot umetniški individuuum bi imenoval poleg Tršarja zlasti enega: Boljko. Tudi njega si nismo zapomnili šele s to razstavo, čeprav njegov jezik še ne govori s tako dosledno strogostjo oblik. A v Boljki tiči umetnik, ki mu gradivo nekaj pove in ki zna tudi sam z gradivom nekaj povedati: prej je bila to poslikana glina, zdaj se nam je pokazal z železno

plastiko. To so forme in motivi, ki so zrasli iz splošnega občutja med drugo svetovno vojno in po njej, iz občutja, pa tudi iz bridke, najbolj krvave stvarnosti, ki se je pokazala v koncentracijskih taboriščih in odmevala potem v najrazličnejših rešitvah velike teme: spomenika neznanemu političnemu jetniku. Telesa, ki je na njih človeku podobna samo še glava ali pa obratno in nič manj strašno — kar danes vsi kiparji raje upodablja: telesa, kjer je glava samo še ostanek in nas prav s tem še bolj opozarja nase in na celoto. Mali, iz že na pol oblikovanega in zopet spremenjenega gradiva zvarjeni osnutki nekakšnih novodobnih Calaiskih meščanov. Dvojica, ki se je srečala med bolečo kovino. »Prodajalec suhe robe«, nova, tokrat železna varianta, a z novo materijo je postal naslov nesmiseln: iz telesa, ki je bilo telo, se dvigajo okrutne krone. Boljka ima srce.

Tihec in Kranjc spreminjata vsak eno od likovnih misli sodobne svetovne plastike — Tihec metuljem in drugim žužkom podobna bitja, Kranjc soočenja ploščnatih teles — ne da bi pri tem že toliko razkrila svoj osebni obraz, da bi si ga nujno morali zapomniti (zapomnimo si ga, če poznamo le slovensko kiparstvo).

Grafika je na razstavi močnejša kot slikarstvo. O Berniku kot grafiku (zato sta dva portreta v katalogu!) ni treba posebej govoriti: problemi so načelno isti kot v slikarstvu. Zelenko in Makuc, najstarejša dva na razstavi, imata že nekaj časa svoj izrazit profil. Zelenko je kot grafik neoporečno kultiviran: s skopimi sredstvi, z duhovitimi soočenji, s komaj spremenjeno resničnostjo, ki je pravzaprav samo očiščena in dovtipno poudarjena, s tem svojim že preizkušenim arzenalom ostrih ravnih linij in majhnih, smešno poetičnih igračk ustvarja vedno znova bizarno občutje. Škoda, da ni pokazal kaj več. Dva od razstavljenih listov visita tudi v razširjeni zbirki Moderne galerije (čeprav je nekje naslov »Vtis iz Belgije«, drugje pa »Prodajalec časopisov«). Tudi Makucovo govorico že poznamo: pridušena, skromna in trezna je in z enkrat ji primitivno folklorni elementi ne škodijo. Takrat, ko se je prvič pojavil s tem likovnim izrazom, smo bili prijetno presenečeni. Vendar postane lahko pri njem nadaljevanje »serije« škodljivo.

Slikarji poleg Bernika: Slana, Sovre, Rogelj. Slana je že dolgo časa zanimiv slikar, vendar me njegova zadnja obleka ne navdušuje do te mere, kot nekatere moje kolege. Bojim se, da je ta njegov, z bolj ali manj rafiniranim grafičnim dežjem zakriti premik proti čistim formam nekoliko prisiljen. Kakor da z motivom, s tistim danes tako modno osovraženim motivom ne bi vedel več kaj početi! Res je, da ni edini, ne na tej razstavi niti ne med našimi »mladimi« umetniki, ki se je v svoji umetnosti pričel obnašati, kot da bi stal na eni nogi (na čudnem razpotju med »figurativno« in »abstraktno« umetnostjo). Druga noga je vedno pripravljena, da jo ucvre nazaj.

To o razpotju in eni nogi prav gotovo velja tudi za Rogljo. Videti je bil talentiran, njegov ples od Stupice h Kleeju pa je postal polagoma neresen, zlasti še zdaj, ko je priplesal do teh več kot skromno sestavljenih rozet. In tako so zame veliko boljše tiste risbice ritastih bučmanov, ki pod njimi piše Bine in jih z veseljem pogledamo v Pavlihi. Tam se šali, pa je resnejši. Etično dobro je pri vsej stvari edino to, da jemlje poklic resneje kot pa »osebno umetniško izživljanje«. Samo dveh razstavljalcev še nismo omenili. Sovre: tri olja v katalogu in eno na razstavi: Zima. Ta realizem, ki je prej tenak kot pa preprost, nam zbuja željo, da bi videli kaj več, mogoče kaj novejšega. Borčič

v vsej tej družbi nekako najbolj trpi. Tudi on je na znamenitem razpotju, a ker se zdi nežen in občutljiv, je v izraziti stiski: upodobljena snov je že do te mere izginila, da nič več ne pomeni, oblike same pa, gole in oropane vseh tehtnejših asociacij, še niso dovolj krepke, da bi lahko samostojno zaživele.

Dveh, v zadnjem času nedvomno najpomembnejših dogodkov pa nismo doživeli v nobeni od omenjenih treh ljubljanskih ustanov: to sta bili razstavi *v Slovenjem Gradcu in Piranu*. Slovenj Gradec: Mihelič (prva retrospektiva grafike) in Zdenko Kalin. Piran: retrospektiva Lojzeta Spacala...

Luc Menaše

## PLES

### O BALETNI UMETNOSTI NA LJUBLJANSKEM FESTIVALU

Ljubljanski festival je vsa leta svojega obstoja iskal primerno obliko, ki naj bi opravičila njegovo zamisel, obstoj in velike finančne žrtve zanj. Kaže, da je letos prvič z izredno srečno roko našel nekaj, kar ga je brez dvoma dvignilo daleč nad dosedanje, večkrat nebogljenе poskuse.

Vsi vemo, kakšna manija festivalov straši danes po svetu. Deloma so zanje vzrok težnje po spoznavanju in uveljavljanju določenih aspektov ustvarjanja, včasih — kar je manj simpatično — tudi pristranski, osebni nagibi in koristoljubje, deloma pa so razlogi zanje čisto poslovno-turistični. Nas seveda ne zanima, kakšni so konec koncev povodi, da rasto ti festivali kakor gobe po dežju. Nas zanima samo kulturna, vsebinska žetev teh festivalov. Da je ta večkrat dobra kakor slaba, niso vzrok ne vem kakšni plemeniti nagibi, ki te festivale narekujejo, temveč predvsem njihova uspešna organizacija.

Tako drugi festivali. Ljubljanski se jim je pridružil sprva malo nebogljeno. Zamisli je bilo precej, toda njihova realizacija bi zahtevala za nas nedosegljiva finančna sredstva, če bi se hoteli postaviti brez sramu ob znane in slavne festivale. Ostali smo v svojih mejah, ki so bile na vsak način dostojne. Vredne naših dosežkov, ki so se mogli v festivalu kot nekakšen splošen rezultat pokazati, a niso mogli preko sebe, kar je razumel vsak pameten človek. Šlo je bolj za pravo obliko, kaj naj pravzaprav prinašamo na teh festivalih. Koncerte? In če, kakšne? Opero? Katero, s kakšnimi deli? Kako vključiti druga udejevanja, ne samo glasbena, ki so seveda imela vso pravico, pojaviti se na festivalskem odru. Tako smo ta vprašanja tehtali, mešali in nikoli nismo imeli občutka, da smo zadeli »tisto pravo«.

Letos je festival pokazal revijo najboljših jugoslovanskih baletnih ansamblov in koreografov. S tem, na prvi pogled precej ekskluzivnim stališčem in izbiro, pa so bili publika in obiskovalci tudi iz tujih krajev na mah zadovoljni. Ne kaže biti v oblikovanju umetniškega sporeda sentimentalen in dobrohoten. Nasprotno, treba je biti odločen, pazljiv v izbiri, toda brezkompromisen. To je bila festivalska uprava letos in mislim, da imamo vsi tak vtis, da je v tem prizadevanju uspela.