

bolečino in vprašujočim strmenjem, mi pa mu odgovarjamo s svojo tesnobo, svojimi negotovostmi in novimi vprašanji. Kot sij luči v temi trepeče okoli nje-govih del stalna napetost nerešenih vprašanj in odgovorov.

Ta varljiva svetloba, tako značilna za vse, kar je res umetnost, in ki se ne postara, varljiva, ker ne daje odgovora na vprašanja, ker ne more rešiti nobe-nega problema, je bila na Račićevi razstavi osvajajoča. Vsa bežnost doživetij, razpoloženj, ki so brez vrednosti za vsakogar razen za tistega, ki jih doživlja, je bila tu izpremenjena v nekaj trdnega, kar je ostalo in toplo sijalo celo na majhnih akvarelih.

S svojimi akvareli spominja Račić na angleškega slikarja R. P. Boningtona (1801—1828). Akvarel, ki je najlažja slikarska tehnika, ima tudi najmanj moj-strov. Toda kadar je mojstrski, je samo še najčistejša lirika, enako subtilna v beleženju utripov človekove notranjosti. In Račićevi akvareli so mojstrski, ob vsej navidezni improvizaciji so resne kompozicijske študije s trdnim ogrodjem, ki daje občutek skladnosti.

V akvarelih bolj kot v oljih se zdi Račićev pogled obrnjen v svet okoli sebe. V oljih prevladujejo portreti in ti so ob vsej morebitni portretni zvestobi danes podobni Račiću, kot da so njegovi sorodniki. Ali kot stari zakonci, ki so si v dolgem skupnem življenju postali podobni v vsem in tudi po zunanosti. Račić je v vsak portret položil tolikanj sebe, da so njegovi modeli postali žrtve istih življenjskih tesnob in gledajo enako vprašujoče v gledalca. Pri akvarelih pa je Račić iskal odmeve svojega notranjega življenja v zunanjem svetu, v parkih, na bulvarjih, po kavarnah. In vse brezbrizno, vsakdanje je postalo pomembno. Tam temna senca drevesa, tu topla luč kavarne, ki je zatočišče pred nočjo in samoto, nato teman obris figure na presvetlem ozadju. Kot da nepomembne vsakdanjosti ni in je povsod napeto, vprašujoče življenje. Treba ga je le videti in doživljati scela, kar je Račić delal in kar nam njegova zapuščina še danes pomaga doseči.

Bila je velika razstava, vredna boljše postavitve, kot jo je lahko imela v spodnjih prostorih Moderne galerije. Zaslužila bi mnogo ugodnejše ozadje, boljšo svetlobo in predvsem mnogo več propagande. Kajti če propagando že imamo, tedaj naj bi služila najboljšemu.

Špelca Čopič

RAZSTAVA STOJANA BATIČA

Na razstavi v Jakopičevem paviljonu leta 1959 se nam je kipar Stojan Batič predstavil z vsebinsko in oblikovno novim ciklom — z *Rudarji*. Pretresla nas je ta programska izpovedna in oblikovno sveža, domiselno oresničena vizija človeka-delavca, ki se mu življenje plete v napetosti podzemskega mraka in dnevne luči, med zavetjem družine in nenehno navzočo nevarnostjo v rovu, med poslavljanjem in tovariškim zblizevanjem. Ta človek se je v umetnikovem likovnem doživetju utelesil z znamenjem jame, s prepletom rudniških opornikov v tkivu mesa, sklonjen pod stvarnostjo vsakdanjosti in nad njo zmagujoč. Obtežen je z zemljo, kakor da so ga vzele vase njene moči — pa mu vlile tudi silo, pogum in kljubovalno voljo. Batič je svojega rudarja doživel v poetični realnosti, ki je obenem himnična in elegična.

Na letošnji razstavi v Mali galeriji pa je Batič zaoral v globljo kompleksnost. Kakor bi mu bil le človek premalo, je zajel pojem rudnika samega. In

počlovečil ga je. Spremenil ga je v naravnost mitološki svet resničnosti, ki se razkriva v povprečnem človeku neslutelih dimenzijah in usodnosti. Tragedija jame je obenem tudi tragedija človeka. Težko življenje ju povezuje. Rudnik in rudar ne moreta bivati drug brez drugega, pa naj se že sovražita ali ljubita. Njuna smiselnost ni več deljiva, biološko je pogojena. Toda obenem je med njima trajna napetost in šele iz te se poraja zmagoslavje in lepota dela. *Slavolok dela* ne pozna premaganega in zmagovavca, pač pa nam približuje srečanje dveh enakovrednih nasprotnikov — in zato tovarišev. In *Rudarska katedrala* kipi v višino nad razkoračenimi oboki rovov, zgnetena iz človeških teles in dvigal in rudnine. Kje je njen vrh? Rod za rodom rudarjev se poganja iz krepkih podstav in izzveneva v odprtem akordu.

Nekoč je Batiču rov oblikoval človeka in mu vtiskoval svojo podobo. Zdaj se poganja človek iz zemeljskih plasti, kakor bi se iz zagrizenega spopada spočenjalo upanje ljubezni. Silovite, pa obenem tudi urejene ljubezni, ki hoče živeti. Profili rudnika, rovov, šahtov, sesutin, rude, zemlje, skal in opor se obličijo v privide rudarja; iz amorfne gmote kipe človeški obrisi v vzravnanimi glavami, s pogledi, ki iščejo svetlobo, s koraki, ki stopajo proti negibnosti. Tako monumentalno oblikovno rešitev kolektivne povezave med ljudmi je našel Batič že ob spomeniku osvobodilnega boja za Logatec, ko je kompozicijo zgostil v eno samo tektonsko gmoto oživiljenega kamna. Na razstavi leta 1959 jo je porabil pri kompozicijah *V dvigalu* in *Izmena*. Zdaj pa je ta plodni razvojni moment zadobil skoraj neki surrealističen naglas, v katerem odloča tudi gmota sama. Kljub očitni tendenci, da bi zabrisal jasno mejo med čisto likovno senzacijo in narativno usedlino stvarnosti, so vendarle vsi porabljeni signeti v nadrobnostih razumljivi. Tudi danes Batičeve plastike ne taje svojega vsebinskega pričevanja, toda obenem iščejo tudi najustreznejši oblikovni izraz in z njim novo likovno problematiko. Kje prenehuje materija zemlje in rudnika in kje se začne delež človeka? Oboje je povezano v trdno sklenjene kompozicijske enote, ki se urejajo okoli osrednjega jedra ali razraščajo v ploskve. Optimistično se njihova gmota razcveta navzgor v vitalnem zagonu, sama površinska mreža pa je slikovito poživiljena in simbolno poudarjena. Kompozicije so sicer kubično grajene, toda preračunane so v glavnem na poglede v eni ploskvi, ker se izživljajo predvsem v reliefnih strukturah. Napeto ustvarjalno iskanje se v njih še ni pomirilo. Gibanje se je ustavilo v tektonski koncentraciji, ki izhaja bodisi iz podstav kamnitne plošče ali iz vertikalnega principa grajenja in enosmerne rasti. Nič več ne doživljamo dimenzije časa in gibe prostorninskosti, ki sta krepko soodločali pri nekdanjih Batičevih plastikah; ostali sta le dve razsežnosti ploskve ali smer navpične rasti. Toda ali nista to obenem tudi najrealnejši dimenziji življenja v rovu: širinska razsežnost rudne plasti in navpičnost jaška, ki vodi med ljudi? Občutimo neko navzkrižnost med temeljno formo in njeno površino, ki živi obenem iz grafizmov in slikovite razžrtosti in tiplje za ravnotežjem med mirovanjem in nemirom, med statičnostjo in dinamičnostjo, med zakoni ravnine in eruptivnim razkrajanjem iste ravnine iz jedrišča navzven. Drama tega spopada še traja; ni zajeta samo v motiviki, ampak tudi v ustvarjalnem procesu. Povezavo s preteklostjo pomenita prostorno razvrščena skupina *Banovići* in kompozicija *Slavolok dela*; pri teh je človeška figura navzoča in se uveljavlja delno še v globinskem gibanju, drugod pa so človeške postave že shematizirane in zlite s sestavinami rudnika. Morda se nam prav zato zdi, da ima svoj obraz, svojo zgodovino in usodo. Doživljamo žalost *Zapuščenih robov*

in *Zasutega horizonta*; čas se je trpko ustavil v velikem kolesu *Pokvarjenega dvigala*; rane zemlje nas fizično bole.

Batič zori v novo kulminacijo svojega ustvarjanja. Ne išče več logično pogojene plastike sproščenih voluminoznih vrednosti. Tem se je zdaj odpovedal. Ne samo zato, ker bi z njimi težko izpovedal vse, kar nam je hotel z drugim rudarskim ciklom približati, ampak predvsem tudi zaradi novih formalnih nalog, ki si jih je zastavil. Svoje monumentalne kompozicije gradi iz velikih ploskev, katerih vsaka ima pravzaprav samostojno veljavo; njihov averz in reverz pomenita kot variacije na temo medsebojno dopolnitev. Slikoviti raster površin pa ima dobesedno grafično izhodišče. O tem nas prepričajo tudi razstavljene risbe, ki s svojo duhovito stilizacijo včasih celo skladneje zvene kot njihovi odmevi v reliefu. Toda do prečiščenega razmerja med monumentalno celoto in detajli je treba napraviti kiparju le še majhen korak.

E. C e v c

GLEDALIŠČE

SREČANJE Z DÜRRENMATTOM

Srečanje s švicarskim pisateljem Friedrichom Dürrenmattom in z njegovo dramatikom je za gledavca vselej malce svojevrsten, nenavaden, skorajda bizaren doživljaj. Bizaren približno tako, kot so lahko bizarne sanje, kot je lahko bizaren sleherni vstop v nekontrolirane prostore človekovega podzavestnega predstavnega in fantazijskega sveta. Kajti odrska resničnost, ki jo upodablja Dürrenmatt, ne le da se ne pokriva docela z objektivno resničnostjo in njeno racionalno logiko, ampak zavestno greši proti nji, jo ukinja in prenareja, je v bistvu njena močno premaknjena, subjektivno izkrivljena irealna slika in tudi noch biti nič drugega kot to. Res je sicer, da je sleherna odrska in sploh sleherna umetniška vizija zmerom manj ali bolj subjektivna in da zato že po svoji naravi nikoli ni in tudi ne more biti zgolj reprodukcija življenja, niti takrat ne, kadar si to želi in kadar bi to izrecno hotela biti. Vendar gre pri Dürrenmattu za več: ne gre samo za pisateljevo subjektivno razmerje do objektivne snovi, marveč gre — če smemo tako reči — za subjektivizacijo snovi same. Kar ločuje Dürrenmattovo dramatikom od velike večine realističnih pa tudi nerealističnih gledaliških del, je prav dejstvo, da se ta dramatika nikakor ne trudi, vzdrževati iluzijo objektivne resničnosti na odru in s tem gledavcu kakorkoli olajševati prestop iz resničnega v umišljeni dramatikov svet; pač pa ji je, nasprotno, do tega, da si ustvarja svojo posebno, avtonomno resničnost, podvrženo svojim lastnim fantazijskim in nadrealnim zakonitostim, in je zato pripravljena, iluzijo objektivne resničnosti na odru vsak trenutek preklicati in zavreči. »...ne verjamem,« pravi nekje pisatelj, »da bi mogel z gledališkim delom poustvariti resničnost; za to se mi zdi resničnost presilovita, preveč spotikljiva, preveč strašna in nezanesljiva, zlasti pa vse preveč nerazvidna. Z gledališkim delom ne ponazarjam resničnosti, ampak za gledavca neko resničnost ustvarjam.«

Vendar bi bilo iz navedenih besed napačno sklepati, da je pisatelj indiferenten do resničnega sveta in da mu v svojih gledaliških delih obrača hrbet.