

v razstavnih dvoranah Moderne galerije preveč hladna in prozaična za barve in kompozicije mozaikov. Temnejše razstavne dvorane in osvetlitev posameznih mozaikov ali pa skupin mozaikov na primernih ozadjih bi ustvarila šele pravi učinek teh slik, ki sijejo v polmraku cerkva, a zbledevalo pri trezni luči dneva. Barve kopij so v delikatnih tonih primerno zadržane in razen pri zlatu in bisernini nimajo tistega neprijetnega bleska, ki ga imajo navadne barvne reprodukcije v knjigah. Vendar pa je prav, da opozorim na barvne posnetke ravenških mozaikov v knjigi: André Grabar, *La Peinture Byzantine (Les Grands Siècles de la Peinture, édition Skira, Genève 1953)*, str. 52—75. Kajti razstava bo iz Ljubljane spet odšla, včasih bi si pa človek v megleni zimi le zaželel ravenskega žarenja. Lahko si ga bo pričaral s to knjigo. Namesto v Raveno pa bo spomladi potoval pač v Poreč.

Jože Kastelic

SREČANJE PO DVEH LETIH

Prva povojna skupna razstava »mladih« leta 1953 je zbudila v Ljubljani zanimanje, in to ne toliko za posamezne razstavljalce kot za skupino, ki se je predstavila pod tem imenom in je kazala neke skupne poteze v odklonu od ožje domače tradicije. Razmeroma skromnemu ljubljanskemu sprejemu sta sledila toplejša v Beogradu in Zagrebu in po vsem sodeč, smo mogli pričakovati, da se bo mali kolektiv ohranil. V dveh letih, ki sta potekli od tistega časa, se je zazdel mladim likovnim delavcem naziv »mladi« neprimeren: v drugo so se predstavili z manj določenim imenom »skupina 1953«. Medtem je en grafik odpadel, nadomestil ga je drug in pridružila se je ena kiparka.

Oktober 1955 v spodnjih prostorih Moderne galerije: Berbuč, Cetin, Peršin, Šuštaršič, Drago in Marjan Tršar, Vovkova.

Novembra 1955 v Jakopičevem paviljonu: Berbuč, Cetin, Erzenova, Peršin, Seljak, Šuštaršič, Drago Tršar, Vovkova.

Po naglem pregledu treh razstavnih prostorov sodimo, da so napredovali, da tudi tokrat še ni med njimi znatnejših kakovostnih razločkov in da se pri podrobnejšem ogledovanju razstavljalcev skoraj lahko držimo nevtralnega abecednega reda. In malo se nam mudi, da že pričenmo obravnavati vsakega posebej, preden nas premagajo druga, splošnejša opažanja in misli.

Milan Berbuč (*1920) je kazal že takrat, 1955, najbolj »moderen« obraz. Do sedanje razstave se ni bistveno spremenil niti v tem niti v kakem drugem pogledu. Medtem ko se je pred dvema letoma še poigral s preprostimi kubističnimi deformacijami, se giblje z zdaj razstavljenimi deli malce dosledneje v prehodnem svetu med še upodabljajočo umetnostjo in slikarstvom golih oblik, kakor ga je na prvi razstavi nakazovala le slika z naslovom »Večerni zvok«. Rezultate njegovih zadnjih prizadevanj gledamo na dokaj velikih platnih, kjer moremo sicer še povsod spoznati pobudo preprostega motiva, a stopa namesto njega povsem v ospredje slikarjeva svobodna predelava. Berbuč slika s krepko potezo in nikakor ni brez posluha za barvne odtenke, a celotna kompozicija je vendar malo učinkovita. Gledalec, ki količkaj pozna pomembnejša dela »absolutnega« slikarstva, ne more z zanimanjem motriti Berbučevih slik in nehote prihaja do zaključka, da so nastale površno, brez globljega likovnega doživetja in brez pretehtane izpeljave, ki sta oba vodila in vodita do

umetni in slehernem slogu, času in prostoru. V skrajno enostavnem, pa vendar malo sugestivnem sestavu ploskev in črt ne pridejo do pomena niti morebitne barvne odlike, čeprav je Berbuč pri reševanju zgolj kolorističnih problemov srečnejši. O motivnih pobudah nam pripovedujejo deloma tudi naslovi slik: »Iz Amsterdama«, »Kraški privid«. V prvi podobi so mu bila osnova dekorativnega sistema strešna čela, druga slika je ploskovita črno-belo-zelena obnova pokopališča. Cik-cak rdečih streh tvori »Rdečo kompozicijo« in četrto platno, »Kompozicija«, je vesel združek s črnimi rutami obrisanih shematičnih ženskih glav, cinobrastega sonca in nekakih folklorno dekorativnih ostankov. Ne le, da se ne morem dokopati do pozitivnejših ugotovitev o vrednosti in pomenu Berbučevih slik, dvomim celo, če je njemu samemu jasno, kaj hoče s svojim slikarstvom. Nad vsem, kar je razstavil, se črni mučno težak vprašaj. Da se izognem nesporazumom, bi pri tem poudaril samo, da najdem pomen in vrednost v delih najrazličnejših formalnih slogov, ki žive v današnjem svetu in ki jih reprezentirajo n. pr. Klee, Miro in Sutherland, Arp in Hartung, Magritte in nešteti drugi, ter da nikakor ne cenim le slikarjev, ki so blizu one razumljivosti, ki si jo pri nas predstavljamo pod imenom »realizem«.

Mire Cetin (*1922) dela vtis, kot da je najmehkejša, čeravno ne umetniško najbolj čutiljivejša pojava v naši skupini. Če je bil na prvi razstavi najšibkejši, tega zdaj ne moremo več trditi. Njegova dela so precej različne vrednosti. Oprijel se je gladke, tanke slikarske tehnike, ki mu očitno ustreza. Pokazal se je tudi s portreti, od katerih je »Figura II« — pred nevtralnimi oranžnimi ozadjem — uspel. Zelo preprosta podoba je to, z na pol portretno vsebino, z dekorativnim mikom v enostavnem eno-faceu in toplih, zgolj pokrivaajočih nerazčlenjenih barvah. A vsaj rešitev, kjer ni nesoglasja med namero in izpeljavo. Cetin ni osamljen med razstavljalci. S Šuštaršičem ju veže že od prej ljubezen do slikarskih vzorov Italije. V sliki s potegnjenimi rdečimi »Ženskimi aktom« pa je izkazal Cetin poseben hommage etruščanski umetnosti, ki je prav tako ne časti edini med svojimi tovariši. Sicer tudi tu ne gre za kako globljo umetnostno oploditev: steno za posteljo z golo ženo poživljajo barvne reprodukcije z detajli slikarjev iz Tarquinije in Chiusija (motiv dveh borilcev) in komaj da so povezane v celoto. V ostalem pa so taka in podobna izpričevanja umetniških simpatij ljubiteljem vedno dobrodošla. Če srečujemo v svetovni umetnosti od Maneta pa do Dufyja, Légerja in Chagalla spoštljive priklone ne le pred japonskimi lesorezci (Manet), pred Delacroixom in Manetom (Fantin-Latour), pred Cézannom (Denis) in Davidom (Léger), ampak v pisanem neredu tudi pred Baudelairem, Berliozom in Wagnerjem (Fantin-Latour), Apollinairom (Chagall), Blériotom (Delaunay) in Mozartom (Dufy), poznamo že tudi iz novejšega slovenskega slikarstva nekaj takih bolj ali manj tehtnih priznanj o povezanosti s svetovno umetnostjo: naj spomnim le na Stupičev »Jasmin« z El Grecom in od Cetinovih generacijskih vrstnikov na Lakovičevega Ghirlandaja in na Oblakovega Modiglianija. Med Cetinovimi dovolj neenakimi slikami sta »Deviška terasa« in »Srce 20« (tihožitje, sestavljeno iz obešalnika s kravato in mize s sifonsko steklenico in srčnim kraljem in damo, med katerimi predstavljajo poudarjene podrobnosti obe karti in znamka na kravati!) iz lanskega leta in logično navezujeta na njegova starejša dela in slabosti, od letošnjih slik pa so tu malo uspele »Mreže«, boljše »Mreže in čoln« in še »Studija«, šolska podobica morskih školjk, ki bi lahko s koristjo izostala.

Alenka Eržen (*1927) se je na lanski osebni razstavi skorajda bolje predstavila. Med njenimi zmerno polihromiranimi portretnimi reliefi je vsekakor najboljša nežna, dosti izrazita in čista lastna podoba, sicer pa se je bati, da bo prešla v tem žanru, ki ga je tako samostojno pričela, počasi v maniro in enoličnost. Potem je razstavila še nekaj oble plastike, ob kateri sicer nedvomno odkrijemo, da tudi ona ljubi Etruščane, toda prav tako, da je še daleč od njihovega z resnično patino časa obogatenege praturalizma. Sem sodi prijazno režeča se »Leteča figura«, skoroda »kolossaler Weiblichkeit«, pa vsaj še »Dvojica«. Portretne glave so šibke in povsem nepotrebno se je pojavil po otvoritvi še majhen bik iz žgane gline.

Franca Peršin (*1922) je razstavil dela, zgrajena v glavnem po istih likovnih načelih, ki smo jih že prej spoznali pri njem, le da zdaj z njimi že nekoliko svobodneje razpolaga. V okviru možnosti, ki jih dopuščajo njegovi pusti sivi toni in pravokotniške kompozicije, so oživel preprosti spomini na komaj minule mesece, ko je služil vojake na našem skrajnem jugu, in pridružil se jim je še kak drug motiv. Peršinu ne morem odrekati ne likovne doslednosti ne ščepca humorja in slednjič zavzetosti za človeško dogajanje, ki ga opazuje okoli sebe. O omenjenih odlikah pričajo »Vojaška spalnica«, »Pod tušem« in »Mati z dvojčkoma«, ki do neke mere opravičujejo domnevo, da bo njihov slikar bolj kot kateri drugi iz te skupine zmogel obvladati tudi velike formate. Posebno zanimanje zaslužita »Okno« in »Avtoportret«. »Okno« je malo oživiljenje okupacije. Razbito okno. Enkrat, sedemkrat. Šest otrdelih obrazov zre skozenj in se stiska za njim, groteskno in s hladno logiko razvrščenih: materina glava v ruti za prvo šipo zgoraj, poleg nje v celoti vidni otrok v srajci z glavo pod razpoklino, levo in desno spodaj pod njima na vsaki strani še po dva presunjena obraza. Kar vidimo, razbito steklo in šest parov oči, je le tesnoben, topo boleč odmev. Nato avtoportret, téma, pri kateri se nam zdi, da je do danes izčrpala slikarjem že skoraj vse kompozicijske možnosti. Kljub temu, da vključuje Peršinova lastna podoba tudi lepo, s starostjo posvečeno primerjavo med modelom in »sliko na sliki«, nam dovolj originalno oživlja našega »ljublanskega Buffeta«. Pri tem so tudi Peršinova dela še precej neenaka po svoji umetniški vrednosti. Poleg omenjenih slik razstavlja slabše, vsebinsko neizrazite in likovno manj izvirne in premišljene: »Ciganski predel«, »Sejem«, »Žene odhajajo«.

Ivan Seljak-Čopič (*1927) se je, zgolj po razstavi sodeč, očitno šele v zadnjem času preusmeril k novim likovnim pogledom, kakršne nam razkazuje šest njegovih grafičnih listov in risb in ena tempera. Ta Seljakov novi začetek pa je tolikanj samo začetek, da je težko izluščiti iz njega kaj več, kakor ono splošno in malo zgovorno besedo o nadarjenem mladem grafiku, ki še ni pokazal, kaj tiči v njem pomembnejšega.

Marko Suštaršič (*1927) razstavlja najbolj sklenjeno vrsto del tako po formalni kot po motivni in vsebinski plati. Močno melanholični, z erotiko pretkani surrealistični svet njegovih temačnih, nekam starinsko učinkujočih slik kaže trenutno dokaj uravnovešeno in zrelo podobo mladega slikarja. Miren je njegov svet. V njem ni posebnih poudarkov pa tudi ne šibkosti. Majhen, vase zaprt, nezahteven svet, ki zadovolji povprečnega gledalca, ker mu je čustveno razumljiv v svojih skrivnostih in prijetno skrivnosten v svojem preprostem osnovnem žitju brezimnih bitij.

Drago Tršar (*1927) se kot kipar dobro prilaga slikarskemu svetu sorazstavljalcev. Z eno izjemo ima razstavljenе male plastike in največ ubranosti raz-

odevajo nekoliko stilizirane upodobitve živali. Da tudi on ne podcenjuje rahlo nakazane miselne vsebine, sta iz lanskega leta dokaz »Baletka« in »Nočni pes«. V letošnji produkciji se zdi za porajajočo Tršarjevo kiparsko osebnost najznačilnejši »Akrobat« na biku, plastika, ki pomeni nadaljevanje nekaterih njegovih starejših del — od »Mačeha« preko manj zahtevnih skulptur živali naprej. Od enostavnejših kiparskih nalog, kjer skuša vskladiti sintezo osnovnega plastičnega telesa z raznimi bolj ali manj naturalističnimi podrobnostmi, ki se mu zde še slej ko prej potrebne, skuša počasi prodreti k logičnemu sestavu dveh teles in njuni smotrni postavitvi v prostor. »Poljub«, ki ga je bilo videti na razstavi najprej v lesu, pa ga je pozneje zamenjal patiniran mavčni odlitek, je še skromen poskus na tej poti. Tudi v portretu — to pot je razstavljen glava slikarja Cetina — ima Tršar pred seboj še mnogo dela. Da si ni izbral vzornikov med domačimi mojstri, marveč so mu doslej največ pomagali predstavniki sodobnega italijanskega kiparstva, mu je zaenkrat le koristilo. Zeleti bi bilo pač, da bi se v bodoče tudi ti zgledniki vse manj poznali v njegovih delih in da bi polno izkoristil svojo lastno nadarjenost. Nevarnost zanj tiči enako kot za ostale le v površnosti in v prehitrem sprejemanju zunanjih umetnostnih pobud.

Melita Vovkova je najmlajši (*1928), a nikakor ne najmanj originalni tvorec med razstavljalci. Dejansko zaslužijo njena dela poleg Peršinovih največ pozornosti. Njeno ilustratorsko žilico smo spoznali že na prvi razstavi skupine in medtem jo je potrdila tudi v časnikih in celo v prijetno pisanem kramljanju. Razstavljen olja je niti malo ne zanikajo: svet ji je vse prej kot le svet likov, v njem se mnogokaj dogaja in včasih bi o vsem tem tako rada pripovedovala, da ji misel prehiteva čopič. Njen slikarski opus ni le neenoten, vanj se ukrade tudi kako povsem nedovršeno in površno delo, kot je »Zima na Bledu«. Vendar sta vsebina in oblika večkrat srečno vsklajeni. Tako je »Okno« s ptičnico in z robustno združitevijo ženskega akta in polgolega moškega v ozadju, delo, ki ima tudi svojo čisto slikarsko vrednost, taka je groteskna in resnično oživiljena »Vesela kredenca« in podobna je slednjič, čeprav ne v isti kvalitetni vrsti, tudi pokončna podoba »Hotela« brez fasade. Na turističnem in včasih skoraj internacionalnem Bledu živeči Vovkovi je užitek spoznavati ljudi, jih zasačiti v brezupnem dolgočasju »Nedeljskega popoldneva« in zopet drugje in drugič. »derrière la façade«, recimo da v onem hotelskem svetu, ki je slikarki domač z Bleda in s potovanj. Hotel. Pritličje z recepcijo, tri nadstropja, stopnišče in lift. Ljudje med vsemi temi stenami ne počnejo ničesar posebnega, pa se nam vseeno zdi, da so malo drugačni, kadar jih opazujemo kot tujci in neopaženi. Podolžni »Hotel« in »Spomin na Benetke« še najbolj spadata skupaj. Čeprav sta oblikovno še nedodelana, sta zmožna govoriti tudi o intimni lirični vsebini. Poleg tega pa je v obeh platnih mnogo ilustrativnega tudi v formalnem pogledu. Zadnjemu se še celó pozna sorodstvo z onimi ilustracijami iz dvajsetih let, ki jim je narekoval obliko priljudno poenostavljeni postkubizem. Vmes med kulisami: s pravico magičnega realizma točno izrisani načrt Benetk, iskrena in naivna podrobnost.

*

Zanimiva osmorica, na prvi pogled na moč raznovrstna po svojih delih, in vendar v mnogočem sorodnih potez. Odpira nam poglede na zamotano problematiko: kako ustvarja naš mladi umetniški rod, kako odgovarja na sodobno umetnostno vrenje pri nas in v daljnem svetu. Nobenega dvoma ni, da delajo

po vsebini in likovnem izrazu svojih del mnogo bolj internacionalen vtis, kakor smo bili tega vajeni pri starejših rodovih slovenskih umetnikov. Realni planet, na katerem živimo, se je v zavesti ljudi resnično spremenil; postal je manjši. Mladi ljudje, ki so zrasi med vojno in v desetletju, ki je za nami, čutijo globlje in močneje — zavestno in podzavestno — usodno povezanost vseh dežel, ki se kaže danes bolj kot kdaj prej v vseh kulturnih manifestacijah človeštva, čeprav še daleč pred rešitvijo politično gospodarskih problemov.

Drugi pogled na bit in ustvarjanje naših mladih slikarjev in kiparjev je drugačen. Ko tako željno srkajo iz vseh razpoložljivih umetnostnih virov, kaj lahko opazamo ob vsej njihovi živahnosti tudi nesproščenost in paradoksnost z njo združeno površnost. Do zrelega ustvarjanja še niso prispeli in če so si že marsikaj osvojili iz zakladnice svetovne umetnosti, so to še vedno naglo prebavljene pridobitve. Niso se gradili in niti danes se še ne grade v ustaljenem času. Starejši rodovi jim pri tem niso mogli biti učitelji okusa, ker so se morali v poslednjih letih preveč sami učiti ali pa so obstali ob strani polni nerazumevanja. Naš umetniški naraščaj ima zato težke naloge. Če niso hoteli postati učenci domačih ustvarjalcev, ampak so si izbrali v prostoru in včasih tudi v času bolj oddaljene mojstre, morajo vedeti, da lahko tudi ob teh odmaknjenih zgledih zapravijo umetniško neodvisnost, da pa je v vsakem primeru bolj oddaljene vzore teže polno razumeti.

Prizadevanja velikega dela sodobnih umetnikov v svetu se bolešno trgajo med skrajnostmi. Ne mislim na znane velike likovne sloge, ki so najrazličnejši in od katerih ima lahko vsak svoj *raison d'être* v določenem okolju. Mislim na mnoge nesrečne individualne težnje po originalnosti, po izvirnosti, po osebnostno spoznavnem slogu. Nevarnost tiči v tem, da včasih umetniki in mi, njihovi spremljevalci, bolj cenimo izum kot dovršenost in drugič spet bolj abstraktno formulirani stil kot iskreno izpoved. Umetnike, ki bi lahko ustvarjali v preprosti in zanje edino naravni anonimnosti, bega »čas«, da teže »po izrazu« in simulirajo tudi duševno razklanost, druge upropasti prvi večji uspeh, da se prično ponavljati in jenjajo z normalnim razvojem. Kritično poznati samega sebe in težiti za tem, da ne glede na kritiko in modo ustvarja to, kar čuti kot svojo najbolj osebno zaznavo o svetu, je umetnikova edina dolžnost in svoboda. Ponavljanje samega sebe je smrt za umetnika, a smrtonosno je tudi, če skuša biti po sili kompliciran takrat, kadar čuti enako preprosto in jasno kot vsi okoli njega. In najbolj nevarno za mladega umetnika je, če skuša biti originalen, preden obvlada obrt.

Nisem prepričan, da jo vsi od obravnavane osmorice že obvladajo. Obrt je uresničevanje onega preprostega naturalizma, pred katerim se danes že skoraj vsi križamo, a na žalost nekateri še vedno prezgodaj. Lahko je pisati fraze in citirati, lahko je biti nerazumljiv in težko je govoriti iz srca in jasno.

Bilo je govora vendar predvsem o »Skupini 1955«. Svoje umetniške zmožnosti jasneje kažejo in obetajo za bodočnost že štirje: Peršin, Vovkova, Suštaršič in Tršar. Cetin in Erženova dajeta manj jasne obljube. Še dalje sta Seljak in Berbuč. Toda tudi prve štiri čaka še veliko dela, če hočejo, da jim bodo dosedanji dosegljaji le izhodišče.

Luc Menaše