

Kronika

ISKANJE VEČNE LEPOTE

(Ob razstavi kipov Frančiška Smerduja v Moderni galeriji)

Likovna
umetnost

Na opus kiparja Frančiška Smerduja (1908 — 1934) lahko danes gledamo iz perspektive, ki je njegovemu delu le v korist. Lahko celo ugotovimo, da je svoje delo rezko delil v dve zaključeni enoti, ki ju je povezovalo le suvereno obvladanje kiparskih veščin in nepogrešljiv občutek za polno telesnost. Smerdu je sodil med tiste ustvarjalce, ki jim monumentalne, patetične teme niso ležale; obenem pa je v njegovih delih, nastalih po naročilu, čutili obupen napor, da bi ustvaril tudi po dimenzijah veliko, spomeniško plastiko. Pravzaprav je bil v tem delu svojega opusa žrtev predsodkov, ki jim ni ušel še noben kipar. Lovil se je v mrežah nikjer potrjenega, nesmiselnega, pa vendar povsod veljavnega merila, ki enači kvaliteto plastike z njeno velikostjo. Seveda ne smemo zanemariti psiholoških momentov — večina kiparjev si želi, da bi njihova plastika oblikovala širok, prostran prostor, kjer bi dominirala nad arhitekturo kot pomnik kreativne samozavesti. Po drugi strani pa je Smerdu sam pošteno čutil, da je njegov oblikovni in motivni svet drugje — v intimnih in malih plastikah, ki so po umetniški moči in monumentalnem izrazu najboljše, kar smo Slovenci na tem področju ustvarili.

Smerdujevo delo je teklo pravzaprav v odmaknjeni tišini, saj skorajda ni razstavljal; v prestižne boje pa se mu ni bilo treba spuščati, ker je bil zasut z naročili, ki so en del njegovih hotenj nedvomno kompenzirala, niso pa mogla v celoti zadovoljiti njegovih najglobljih prizadevanj. Zato je razvijal svoj osebni izraz (in stil) precej samosvoje, mimo izvoženih kolesnic in povsem

neodvisno od tržnih zahtev, ki se v našem prostoru uveljavijo že v petdesetih letih. Po eni strani je izdeloval naročene portrete, spomeniško plastiko in dekorativne reliefe v dokaj »konservativnih« okvirih poetičnega realizma, z rahlimi impresionističnimi in deloma tudi ekspresionističnimi prvinami, po drugi strani pa se je neutrudno poglobljal v skrivnosti stare grške arhaične plastike, malih figurin in tanagreskih sohic, hkrati pa je do potankosti poznal dela mojstrov italijanskega quattrocenta, omenimo le Desideria da Settignana. Kot anekdotičen ocirek lahko navržemo, da je Smerdu to plastiko poznal tako, da jo je lahko »ponarejal«, ne da bi jo bil kopiral!

V obsežnem ciklu malih plastik, ki zajema ves ustvarjalni del umetnikovega življenja, sledimo kiparjevo hotenje, da bi po svoje obnovil poetično milino in voluminoznost malih sohic, ki so bile v davnih časih grške antike pravzaprav masovni »tržni artikel.« Neposrednost teh malih figuric pa kaže še nekaj — izjemno obvladanje anatomije in kiparskih veščin (v kamen je klesal neposredno brez predhodnega punktiranja) ter dar za subtilno dematerializacijo materiala. Bežna analiza njegovih del nam pokaže, da je hotel doseči dvoje. Skušal je podati poetično in hkrati čutno podobo — simbol ženske, večne spogledljivke in lepotic; hkrati pa je izrazito kiparsko načental problem tistih temeljnih »geometrijskih« likov, ki jim daje človeško telo posebno razsežnost. Skratka, izhajal je iz človeškega (ženskega) telesa in polne voluminoznosti žive materije, obenem pa je upodobljeno telo dvignil na novo raven — spremenil ga je v simbol in nosilca tistih oblik, ki jih golo materialno življenje ne pozna. Lahko reče-

mo, da je k »živim« oblikam dodal še tisto mehko oblikovitost, ki ovija resnično telo le v našem doživljanju.

Socialne in sociološke dimenzije plastike ga niso zanimale. Poudarjal je večnostni pomen ženske in obenem tudi lepe plastike in oblike (ki je hkrati trda in mehka) in končno tudi prvinski moški odnos do žene, ženskega telesa in lepote ter spogledljive poduhovljenosti. Zato lahko rečemo, da niti ni mogel preskočiti k »modernejšim« oblikam, k poenostavitvam ali celo k deformacijam, kot pripomočkom za podčrtanje izraza ali zunanjega učinka.

Kolikor v Smerdujevem kiparstvu sploh lahko govorimo o razvoju (v tradicionalnem pomenu besede), lahko postavimo hipotezo, ki jo njegova dela potrjujejo: da gre v prvi fazi (do leta 1945) za zavesten naslon na arhaično klasiko, v petdesetih in deloma tudi šestdesetih letih pa prehaja v izrazitejšo baročno oblikovanje, ki je slikovitejše zlasti v površinski obdelavi — čeravno ostaja motivika ista. Hkrati s tem pa se je menjal tudi njegov odnos do predmeta upodabljanja. Gracilnost in mir Smerdujevih »klasičnih« sohic je v zadnji fazi nadomestila čutna bohotnost. Pravzaprav lahko celo ugotovimo, da si je v tem obdobju privoščil tudi nekaj »deformacij« — vendar drugače, kot smo tega vajeni. Proporcije teles je obdržal v mejah realistične stilizacije — poudarjati pa je začel gibe in tudi posamezne dele teles. Govorica telesa je postala živahnejša in bolj neposredna. Iz gracilnih figuric se je razvila bohotna, čutna žena, z rubensovsko oblikovanimi znaki zrele ženskosti.

V tej luči je treba Smerdujevo delo ocenjevati nekoliko drugače, kot smo vajeni. Upoštevati moramo dejstvo, da je pred nami umetniški opus, ki je od zrelega začetka do zrelega konca povsem enoten in ne sodi v »razvojne« kalupe, kakršne včasih izsiljuje likovna publicistika. Smerdu je dolga desetletja reševal probleme telesnosti in

gracilnih oblik na stilno enako, variriral pa je eno samo temo. Seveda moramo odšteti spomenike in naročeno plastiko. Po tej plati ga lahko primer-

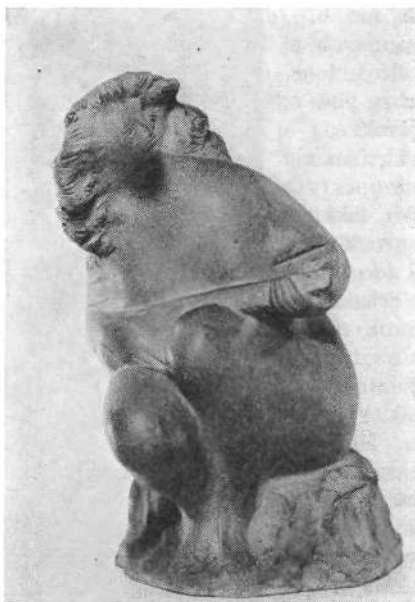


Dekle z ogledalom, 1938

jamo (recimo) z Utrillom, ki je prav tako slikal vse življenje v enem samem načinu — vendar kvalitetno in polno, ne glede na vse, kar se je dogajalo okrog njega.

V »ženskem« opusu, ki je pravzaprav jedro in vrh Smerdujevega ustvarjanja, pa je tudi nekaj rezkih intermezov. Spomeniško plastiko smo v načelu že omenili. Morda bi omenili nekaj

alegoričnih figur (1937), ki so kot pozikus monumentalnejših rešitev pod močnim Meštrovičevim vplivom, pa dvoje plastik — Mati z otrokom (1942) in Antično glavo (1943). Mati z otrokom je oblikovana kot suverena kiparska »vaja« v renesančnem duhu in načinu. Še zgovornejša pa je Antična glava, ki je pojmovana kot okru-



Dekle z lutnjo, 1956

šek z nekega večjega kipa. Pravzaprav bi jo lahko uvrstili kar med mojstrovine antične umetnosti — še zlasti zato, ker ni ne v obdelavi niti v izrazu sledov klasicistične interpretacije »antičnih« tem — vse, kar v tej podobi občutimo, sta umetnikov osebni delež in njegova izjemna imaginativna moč. Ob teh »vajah« je kipar reševal tudi druge probleme. Kot posebno nalogo si je (večkrat) zadal realizacijo malih torzov. Vendar je spet posegel po originalnem, arheološkem prijemu. Plastik ni obseskal, marveč jih je le malenkostno fragmentiral, tako da bi jih lahko kaj hitro zamenjali s pravimi izkopaninami. Vse to pa kaže, da je Smerdu jemal

študij izredno resno in da je v vsakem malem kipcu skritega mnogo trdega dela, ki pa je bilo zasenčeno z bleščečo fakturo.

Smerdujevo delo kaže tudi nekatere prvine in strukture, ki postajajo aktualne šele danes (seveda znova); omenimo le arheološko interpretacijo torza, poudarjeno čutnost, iskanje znakovnih oblik itd. Skratka, o Smerdujevi ustvarjalnosti smo se često motili, ker smo naprednost in hojo za časom pojmovali preveč preprosto. Tako pa se nam znova zamajajo lagodni modeli in kalupi, ki jih je naša recenzistika skonstruirala za merjenje »naprednosti«. Pravzaprav smo spoznali, da je lahko tudi »človeško proporcionirana« figura z logično stilizacijo spremenjena v simbol in celo znak nekega stanja, ki vsebuje vrsto zapletenih struktur (murujoča »antična« figurica, ki je hkrati simbol čutnosti in nedotaknjene vzvišenosti, večne sanje mož, hkrati mirujoča in v gibanju), napredna v tradicionalnem pomenu te besede. Vse kaže, da niso vedno potrebne radikalne deformacije in toga geometrijska stilizacija — da bi nakazali problem, ki je aktualen tudi danes, morda danes celo bolj. Ne pozabimo, da se gremo seksualno revolucijo.

Po drugi strani pa moramo vnovič poudariti napet in stalen nivo v kvaliteti njegove male plastike. Tudi tu gre za razvoj v nekoliko drugačni smeri, kot smo ga vajeni in smo ga v grobih obrisih tudi nakazali s postopnim prehodom od umirjene »klasike« do čutnega »baroka«. Razvoj se kaže predvsem v vsebinskem smislu s postopnim kompliciranjem izraza in struktur — pravzaprav je Smerdu prehodil pot od enopomenskih alegorij nežne in plahe ženskosti, do govorice form, ko se v malem oblikovanem koščku gline razgrinja pred nami vsa nedorečena skrivnost žene, ki je lepa predvsem v govorici svojih gibov — zato ni naključje, da obrazi njegovih figuric nimajo portretne narave. Nekatere

portretne poteze zasledimo le pri posameznih večjih, bolj dekorativnih koncipiranih kompozicijah. Tudi ta paradoks kaže na svojevrstnost Smerdujevega ustvarjanja — saj je že skoraj pravilo, da je dekoracija nujno povezana s tipizacijo (zlasti obrazov, če gre za splet človeških figur). Tu vidimo tudi neko dvojnost v pojmovanju nalog in zanikanje njegovih lastnih hotenj — saj je vedno in povsod trdil, da je realist. Kolikor gre pri teh figuricah za realizem — lahko govorimo le o realističnem odnosu do žene nasploh in do narave, ki jo je znal tako neposredno simbolizirati. Prav tu pa pride demo do simbola — simbol ne more biti več »realističen«, saj vključuje v eni sami obliki nešteto različnih elementov in momentov, ki so vsak zase odsev faktološke realnosti, njih sinteza

MARIBORSKA DEKLICA S PORCELANASTIMI OČMI

Balet Baletna premiera naše druge baletne družine, predstava baleta *Coppelia* iz zalog svetovnega železnega baletnega repertoarja, in to iz predala zahtevnejše sorte, kaže, kako trdno voljo ima mariborski balet za svoj razvoj.

Coppelia je namreč po svoji standardni kulturni vlogi poleg Hrestača in recimo Kraljice lutk eden tistih baletov, ki jih uporabljajo baletni vodje mladih in tudi šolskih ansamblov za svoje šolskopedagoške namene. Ritmično uporabna in pri tem plesno-spodbudna glasbena podlaga in kot harmonija prilagodljiv vsebinski razpon pripovedi, pa pestra sestava plesnih likov od najzahtevnejšega do najbolj poenostavljenega, zraven še storija, ki je v vsakem svojem trenutku lahko razumljiva tudi nevaženemu gledalcu. Vse to daje delu posebno barvo, ki je ansamblu napol profesionalne in napol šolske ali z drugimi besedami, nastajajoče profesionalne baletne skupnosti zelo naklonjena.

pa predstavlja vizijo, ki je možna le v naših predstavah in čustvovanju. Po drugi strani pa mehka stilizacija oblih form kaže tudi na svojevrstno veselje do plastičnih in prostorskih učinkov, ki jim je človeška figura lahko le pretveza, ali bolje rečeno, tisti vir inspiracije in tisti modul, ki je osnova kakršnega koli prostorskega občutka in taktilne zavesti. To pa je tudi Smerdujevo odkritje humaniziranega prostora in plastike — čeprav se to danes sliši malce nemoderno.

Morda lahko pričakujemo, da bo pričujoča razstava v Moderni galeriji spodbudila strokovnjake k podrobnejšemu študiju in vsestranski analizi Smerdujevega kiparskega opusa. Zavedati se moramo, da tudi večji narodi nimajo ravno preveč tako kvalitetnih ustvarjalcev!

Ivan Sedej

Koreograf in umetniški vodja mariborskega baleta *Iko Otrin* je vse to doobra zavestno izkoristi, tako da je oblikoval mariborsko *Coppelio* do tiste mere, ki jo mariborski ansambel tale čas zmore in prenese. Pri tem je inventivno preoblikoval delo iz secesijske modne igrarije konca prejšnjega stoletja v nekoliko poglobljeno zgodbo o tragičnem pol zmešanem in pol genialnem starem mojstru Coppeliusu in njegovem iskanju mladosti; pravzaprav o poskusu, da bi si to mladost ustvaril sam in zase. Ob ta tragični lik, ki ga v mariborskem baletu alternirata koreograf sam in pa karakterni plesalec starejše generacije Albert Likavec, se nizajo plesne poigranke mladega ansambla, pa akademske pasaže protagonistov deklice Swanilde (Erika Sernec-Safranova ali Olivera Iličeva) in njene Franca (Edi Dežman).

Koreografija baleta je zanimivo deljena v tri raznorodna dejanja, ki jih mirno lahko poistovetimo s tremi kratkimi baleti. S tem je koreograf po eni strani varoval pestrost večera, po drugi pa ponudil publiki tri različne ba-