

s tem pa je Korunova režijska zamisel in realizacija Cankarjevega Pohujšanja v dolini Sentflorjanski aktualizirala neprimerno bolj zamotan in kompliciran tekst. S tem da je režiser podredil celoten ansambel svoji režijski zamisli in poudaril v Cankarjevi farsli za naš čas aktualne sestavine, je povzročil v dvorani Srbskega narodnega gledališča v Novem Sadu nepričakovano presenečenje. Ob nastopih ljubljanske Drame na Sterijinem pozorju se pričakuje že sama po sebi določena kreativna raven; če pa se nastopu pridruži še nekaj, kar izzove presenečenje, kakor se je zgodilo s Pohujšanjem, potem je uspeh zagotovljen. In ker moč poraženca določa ceno zmagovalcu, moramo pripisati, da blišču ljubljanskega uspeha jemlje košček sijaja nekonkurenčnost letošnjih gledaliških iger. Novosadska predstava Djurkovićeve dramatizacije Ignjatovičevih del je sicer šla v isti smeri, z istimi hotenji, vendar ni dosegla tolikšne kompaktnosti in nazornosti kot Korunovo režijsko dejanje.

V vsem tem, tako v zmagah in porazih, ne more biti nikakršne dokončnosti, kajti gledališče živi svoje življenje in že jutri morda se bo modernistični gledališki konstruktivizem kot poraženec umikal pred življenjsko polnejšimi in umetniško prepričljivejšimi stvaritvami.

Sicer pa: ali ne gre pri vsem tem le preveč samo — za Hekubo!

France Vurnik

LIKOVNA UMETNOST

DVE RAZSTAVI. Med skupino likovnikov, ki je v Mestni galeriji takoj sledila aprilski BE-54, je mogoče najti več neposredne povezave kot pri omejenji, čeprav gre praktično za predstavnike treh generacij, ki so, rojeni v tridesetih letih, uspešno končali svoj študij na likovni akademiji v Ljubljani in ga vsaj delno izpopolnili s študijskim bivanjem in potovanji v tujino. O samem namenu, predvsem pa o pomenu takega skupnega nastopanja, je bil govor že ob razstavi BE-54; zato velja več pozornosti posvetiti prav tisti skupni noti in izražanju mladih likovnikov sploh, kot so tokrat slikarji *Bogdan Borčič*, *Zdenka Golob*, *Izidor Urbančič* in kiparja *Stane Jarm* in *Janez Lenassi*.

Ce vzamem vse tri slikarje v celoti, pač ne morem mimo splošne ugotovitve o našem mladem slikarstvu sploh, o tistih njegovih predstavnikih, ki so zavestno sprejeli dediščino svojih sodobnikov — ne že kot *fait accompli*, na katerem je mogoče samo še oblikovati dalje, temveč kot tisto ustvarjalno pobudo, ki je lahko za koga predvsem pozitivna, če jo je pravilno dojel v njenem bistvu in apliciral, ali pa samo negativna, če si jo prisvoji zgolj s formalnega stališča. Drugo naključje velja omeniti predvsem zaradi splošnega opozorila, ker so tendence v tem smislu vendarle navzoče, predvsem med najmlajšimi, prihodnjimi likovnimi oblikovalci. Glede na to pa je prav v tem slikarstvo, tako Borčiča kot Golobove in Urbančiča, lahko samo svetel vzor. V samem ustvarjalnem procesu tako prvega, drugega in tretjega slikarja je aktivni moment izražen predvsem v nenehnem očiščevanju in prečiščevanju primarnih doživljajskih pobud in iz teh izvirajočih, konkretnih likovnih rezultatov; ti so tudi še danes, ko kažejo višjo, meditativno izrazno stopnjo, vezani na predmetno asociativnost sveta, iz katerega in skozi katerega se izpovedujejo.

Borčič si je v svojem slikarstvu (sicer pa tudi v grafiki, s katero pa na razstavi tokrat ni zastopan) izbral na prvi pogled morda enoličnejši (vsaj po motivih) primorski svet, iz katerega je nekoč prevzemal predmet za predmetom

in ustvarjal z njim pravzaprav izrazilo »domačijski«, z rahlo nostalgijo prevzet likovni izraz. Vse kaže, da je bila ta trdna in bolj toga analiza potrebna, da se je Borčič danes dokopal — s tem da je predvsem izrazil barvno skladne vrednote — do trdne simbolnosti (naj navedem samo Rdeča vrata ali Osmrtnico, olje, 1966). Ti simboli pa danes tudi že preraščajo ozek, recimo, nacionalni okvir in vse kaže, da je Borčič pripravljen (in zmožen) snovati iz njih cel sematični sistem, zlasti pa še, če bo ostal pri dosedanji barvni intenzivnosti. S tem pa je hkrati prišel tudi trenutek za prehod iz posameznega v splošno pojmovnost, trenutek — ki ga Borčič ob vsej dosedanji dosledni analizi mora izkoristiti — ko je treba tvegati in si prav na podlagi dosedanjega izkustva ustvariti nove izrazne dimenzije.

Tudi Zdenka Golob presega v svojem svetlem koloritu stopnjo navidez nostalgije melanholije, ki jo zbuja minuciozen cvetlični cvet, ohranjujoč se sredi nemirno razgibane okolice. Kot pri Borčiču, je torej enako pri njej izrazit prehod, in sicer od pravljicne meditacije, ki jo je posredovala njena otroška ilustracija, s katero je bila intenzivno angažirana, v odkritejši odsev modernega časa.

Izidor Urbančič se izpoveduje v vedno bolj intimnem, poetičnem svetu, v simboliki, ki je vezana na organske pojave, katerih skupni imenovalec je kljub različnim zunanjepojavnim oblikam živo izražena (nepotešena, nedosežena) želja po življenju. Urbančič vztraja pri že omenjenih zunanjepojavnih oblikah, čeprav jih je že davno izoliral iz njihovega prvotnega (realnega) okolja, in pridobivajo prav zaradi tega kot tudi zaradi svojevrstne žareče barvne skale nadresničen, metaforičen pomen.

Oba kiparja odrivata tisti dve tendenci, ki sta danes navzoči v slovenskem plastičnem izrazu. To je na eni strani munumentalna, ekspresivna figuratika, ki jo je Stane Jarm zreduciral na primitivno obdelano glavo. Element vizionarnosti, ki se je s tem samo po sebi pojavil, naj bi pomenil aktivno silnico Jarmovega kiparstva; le-ta pa v bolj ali manj dekorativno pojmovani kompoziciji še ni našla pravega odmeva. Lenassijeva plastika pa je na drugi strani odsev sintetičnih teženj po vključevanju arhitektonskega momenta; čeprav so to šele prvi Lenassijevi dosežki, jim je (Kompozicija I, II, 1965) treba dati prednost pred njegovimi »pop-artističnimi« izbruhi, to je na klasičnih načelih grajeni plastiki iz industrijskih produktov (noge stolov, mizic), ki v taki kompoziciji, kot je Lenassijeva, ne morejo biti nosilec tistega avantgardnega duha, kot so ga že pred štirimi leti imele z enakimi »metierskimi« pripomočki realizirane plastične kompozicije Louise Nevelsonove na beneškem bienalu.

Retrospektiva Maksima Sedeja.

Retrospektiva je za večino likovnih umetnikov ne samo obračun, ki ga morajo plačati za svojo preteklost, temveč pomeni lahko tudi novo spoznanje, do katerega se dokopljejo povsem mimo svojega izkustva, ko pričenjajo ob novih spodbudah, ki so se jim ob taki konfrontaciji same nakazale, znova tvegati, iskati novih poti do istega cilja. Kajti ta cilj je bodisi v jasnejši bodisi v bolj prikriti obliki, zaključni korektor naključnih, občasnih pojavov, kot so lahko tudi te, prej omenjene nove spodbude.

Vsekakor so taki primeri, celo več — lahko bi rekli, da smo jih ob takih razstavah prej vajeni, kot pa da bi nas presenečali. Prav s tega sta-

lišča pa je pregled tridesetletnega delovanja slikarja *Maksima Sedeja* v Moderni galeriji izjemen, presenetljiv primer v drugačem pomenu besede. Zdi se, da je najboljša definicija za slikarjev cilj, za njegov sklepni korektor v danem primeru — *dokončno umetniško spoznanje*, ki se je porodilo in doseglo veliko dozorelost skoraj hkrati — če pač upoštevamo, da je doba slabih dvajsetih let sorazmerno kratka za oblikovanje dokončnega izraza. To so bila trideseta in štirideseta leta, doba aktivnega delovanja kluba Neodvisnih, katerega član je bil Maksim Sedej ves čas njihovega skupnega nastopanja. Prav tedaj je Sedej izoblikoval svoj navidez introvertiran, sicer pa predvsem intimen, družinski svet, svojo »razširjeno lastno podobo«, dokončno zasidrano v najskromnejšemu, skoraj bohemskemu in hkrati zanj edino potrebnemu miljeju. Vsa ta celota je ob mehki barvni ubranosti, ob neke vrste uglajenosti in rafiniranosti, ki sta se lahko porodili samo iz spoštovanja do idealizma, kateremu je bil Sedej zapisal svoj poklic, prežeta s poezijo tihe, brezčasovne lepote; njena višja stopnja je resničen in iskren humanizem. Glede nanj je Sedej ostal zvest sam sebi skozi čas, ki sega, kot že rečeno, skoraj ni dotaknil, bolje — ni ga zmotil, kot ga ni zmotilo oziroma ni zavedlo na stransko pot izkustvo, to je detajlno poznavanje od prvih renesančnih mojstrov do evropskih sodobnikov, fauvistov, ekspresionistov in kubistov. Zanimivo je, da njihov vpliv danes občutimo samo posredno, samo še kot neizbežno in plodno vplivanje na umetniški izraz določevanja časa (širom po Evropi).

Morda bi bilo mogoče prav ob dozorevanju in odrasčanju Sedejevih neposrednih modelov izmeriti njegov bolj poudarjeni, realistični koncept, ki se zdi, da je sicer najbolj dozorel v njegovi grafiki z izrazito socialno-kritično noto (Predmestje, Bog v Trbovljah). Na drugi strani pa ga je tudi slikar samo še »kompenziral« z bolj bohemsko-tragično vizijo harlekiniade in cirkuškega ambien-
ta z vizijo, reducirano na preproste, nebleščeče se figure brez mask, katerih življenje se lahko konča prav tako bedno kot drugih, če mu ne ubežijo. Kajti hudih, odkritih in neposrednih spopadov niso vajeni in jih ne prenesejo: Sedejevi Konjeniki (lesorez, 1954) so lahko samo preodeti artisti, ki so tedaj v nasprotju sami s seboj, kaj šele s celo situacijo — z bitko, v katero naj bi se vključili.

To so v glavnem pozicije Sedejevega umetniškega koncepta. Lahko bi sicer še govorili o formalnih inovacijah, aplikacijah in slikarjevih poizkusih preiti prek racionalnega barvnega in oblikovnega odmerjanja in čiščenja v izraz, kjer bi figura igrala povsem podrejeno vlogo. Toda Sedeju se je vedno posrečilo prav nasprotno — še tako zračna in imaterialna barvna skala, ki jo ima, je slikarjev prostor uredila predvsem — da ne rečem — samo ob upoštevanju dimenzij človeške figure. Njena psihična konstelacija je postala neovrgljiva konstanta.

Aleksander Bassin