

LIKOVNA UMETNOST

»PESNITEV IN RESNICA« LOJZETA SPACALA

Emilijan Ceve

O umetniškem delu Lojzeta Spacala je bilo že mnogo — in dobro — napisanega, tako da se bojim, da k njegovi umetniški fiziognomiji ne bom mogel mnogo novega prispevati. Zato se raje ne lotevam obrisa njegovega umetniškega razvoja kot kritik, ampak bolj kot eden iz množice tistih, ki jim je slikarjev trud posvečen. Pri tem bi rad podčrtal bolj duhovne prvine Spacalove umetnosti kot pa njene stilne elemente, čeprav seveda ne moremo ločiti prvega od drugega, saj je vedno umetnikov likovni jezik obenem tudi eden najvažnejših pripomočkov njegove duhovne izpovedi, umetniške resnice.

Ce bi hotel polnovredno to umetnost bralcu ali gledalcu posredovati, bi moral biti pesnik in psiholog, ki bi prodril do dna Spacalove ustvarjalne skrivnosti ter bi se moral poslužiti tudi njegovi umetnosti adekvatnega jezika. Ali pa bi moral podpreti besedo z glasbo — toda bi mar našel pravo glasbilo, ki bi nam polnovredno približalo Spacalovo doživetje sveta? Moje pisanje opravičuje pač resnica, da nas bo problem Spacalove umetnosti še in še vabil, da bi ga osvetlili, saj sodi danes med naše najmočnejše likovne oblikovalce, kajti v njegovem delu ne odseva samo življenje naših dni na poseben način, življenje, ki je slikarju ujeto med kraško domačnost in velemestni nemir, ampak se odpira v njem tisto zagrizeno, toda pošteno iskanje novega izraza, ki pomeni preizkusni kamen tako za umetnika samega kot za gledalca. Se več: Spacalova umetnost se mi zdi izredno zgovorna za razumevanje velike umetnostne prelomnice, ki jo je dozorilo naše stoletje, posebno čas med obema vojskama, kajti kljub pogumnim modernističnim prijemom ohranja vedno tankočutno mero za ravnotežje med zavestnim in podzavestnim, med znanim in neznanim svetom, med predmetnostjo in abstraktnostjo, med klasičnim in modernim, med nadnarodnim in narodnim, med človeškim in človeku tujim, včasih celo sovražnim. Njegova umetnost je človeško razprta v vse dimenzije, čeprav le-te večkrat hoté eliminira. Disciplinirana je in muzikalno neugnana, pa vedno trdno zasidrana v realnosti. Bi rekel morda preveč, če bi označil Spacalovo delo in umetnostno poslanstvo z Goethejevimi besedami »Dichtung und Wahrheit«? Kajti Spacal se zaveda, da je umetnina le toliko res umetnina, kolikor združuje vrednote etičnega in estetskega značaja, pri čemer mu »pesnitev« brez »resnice« izgublja resonanco in smisel, in »resnica« brez »pesnitve« lepoto, umetnina pa svoje razodetje. V duhovnem koordinatnem sistemu Spacalove umetnosti je torej abscisa resnica in ordinata poezija — ali glasbeno rečeno: obe vrednoti se mu dopolnjujeta v polifonem kontrapunktu, ki mu je resničnost temeljna melodija in poezija njena oblikovna in fantazijska obogatitev, obe pa sta harmonično in po trdnih pravilih povezani in urejeni. Spacalova »Dichtung und Wahrheit« ni filozofska modrost, ampak klena, doživljajska modrost človeka, ki s polnostjo svoje izrazne moči brez večjega duhovnega konflikta odpeva svojemu življenjskemu okolju. Ta dvo-spev je krepek in sočen, včasih otožen, vedno pa prežet z zaupanjem — vsaj vase, če ne v svet. In to umetnika človeško rešuje.

Ko sem pred nedavnim ogledoval Spacalovo kolektivno razstavo v dvoranah ljubljanske Moderne galerije — prav ta razstava je tudi pobudila te vrste! — mi je dozorela primera, ki se mi je zdela na prvi pogled sicer prisiljena, pa je sčasoma zadobivala vedno prepričljivejše obrise: primera med Spacalovo umetnostjo ter Maeterlinckovo pravljico dramo »L'Oiseau bleu — Modra ptica«.

Daleč od tega, da bi stilno enačil dva ustvarjalna duha, katerih prvi se izpoveduje v barvi in liniji, drugi pa v tanko ubrani pesniški besedi, vendar lahko poudarim njun skupni »Tertium comparationis« — iskanje odrešujoče in zato globlje resničnosti sveta. Kajti umetnina ne živi samo iz svoje površinske, zunanje realnosti, ampak tudi iz notranje, doživljene realnosti umetnika samega. Iz skrivnostne simbolike, ki se preliva v filozofsko mistiko, je spletel belgijski poet svoj sanjski svet, krhek in iskrov, zvonek in trpek, pesimističen in dekadenten. Iz hrepenenja po mali, vsem dosegljivi človeški sreči, po sreči otrok in spominov, toda s krepko oblikovno govorico kraškega rojaka pesni Spacal svoje slikarske vizije. Cilj je obema isti: doseči uresničenje svojega hrepenenja in s tem plemeniti svet; ta naj obogati slehernega, ki se z dobrim srcem približa umetnikovem razodetju. Pri tem ne gre za seganje po zvezdah, ampak za doseg tiste dobrotne podobe sveta, ki je umerjena po naših merah in uglašena po naših željah in končno tudi sanjah. Kajti navsezadnje je v temelju vsaka umetnostna kreacija tipanje za svetom, ki nam je trenutno nedosegljiv ali za katerega mislimo, da nam je nedosegljiv, le da se ta »gibalni princip« izraža v umetnosti zdaj močneje, drugič bolj zabrisano, zdaj z revolucionarnejšim, drugič z bolj umirjenim, idealističnim naglasom, v različnih stilnih in likovnih govoricah in v različnih vsebinskih posodah. Pri umetnosti gre torej za ustvarjanje in poustvarjanje umetnikovih predstav, ki si jih niti ob najbolj ekstremnih abstraktnih ustvaritvah ne moremo zamisliti brez podlage realnega sveta in doživetja. Zavedati pa se moramo, da so naravne danosti le pobudniki, ne pa tudi zadnji cilj umetnostnega snovanja, in da si v umetnosti nikoli ne moremo odmisлити individualne svobode, prav tako pa tudi ne individua od kolektiva, kajti oboje je povezano v skupnem družbenem sožitju, tako da v odmevih stalno se izpopolnjujočega vsklajevanja z življenjsko nujnostjo in vsakokratnimi nalogami tudi umetnost izpolnjuje svoje poslanstvo. To pa nikakor ne more biti ujeto v ozke meje samougodja.

Naj mar pripovedujem zgodbo kristalne Maeterlinckove odrske pravljice o pobiču Tyltylu in deklici Mytyli, ki ju je večča Bérylune popeljala iz revne drvarske kočice na sanjsko pot iskat bajno »modro ptico« sreče in hrepenenja? Naj ponavljam, kako sta jo otroka iskala v deželi spominov in v palači noči, na kraju mrtvih in med nerojenimi otroki, v gozdu in v kraljestvu sreče — in kako sta končno spoznala, da se jima sreča, njuna »modra ptica«, skriva pod streho rodne kočice v podobi domače grlice in človeške ljubezni?

Raje bom pokazal, kako je slovenski slikar z obal tržaškega morja izpovedal svojo umetniško resnico najprej v sanjskih prividih svojih zgodnjih slik in kako jo je končno našel v preprostih odmevih rodne kraške zemlje, in še, kako mu je domačija v zadnjih delih zapela v kristalnem utripu linij in barv in stopnjevala lirično razpoloženje v vedno čistejši ritmični zven.

V tem zorenju iz sanj v spoznanje dobre, toda prepesnjene resničnosti vsakdanjega sveta sta belgijski pesnik in slovenski slikar ubrala sorodno pot. le da zastira prvemu pogled tančica dvoma, drugi pa se s trdnim zaupanjem zateka v igro bivanja, ki ne obeta več kot more dati, in pri čemer je naloga umetnika prav v tem, da prežarja objektivnost s svojim kreativnim ognjem.

*

Zgodba Spacalovega življenja se začne leta 1907 v Trstu.

Oče mu je bil kamnar in zidar.

To pomeni človeka žuljavih rok, ki pa so urejale kamnitno gmoto v kristalne oblike, v najpreprostejše kubične oblike. Roke delavca — morda tudi umetnika, ki pa so mu peruti okrnele in se mu utrudile oči v vsakdanji borbi življenja — kdo ve?

Tako se je mladi Lojze že po krvi zakoreninil v resnično lapidarne prvine kraških tal. Ali je morda z udarci očetovega kladiva zazvenel v njem tudi tisti večnostni ritem, ki ga vse življenje spremlja kot zadržana pesem?

Ko mu je bilo sedem let, je očetu kladivo umolknilo. Pelin se je pričel razraščati.

Z desetimi leti je začel Lojze poslikavati sobe, da je preživljal mater, sestro in sebe. Še preden je odrasel otroškim sanjam, ga je zajela borba za kruh. Morda prav zato sanje niso čez noč umrle, ampak so rasle z njim in ga dvignile v umetnika?

Kako je zorela v mladem Spacalu želja po slikarskem poklicu? Bila je skrita v nemiru, ki mu ni dovolil obstanka na enem mestu in v isti službi. Jo je morda podpirala tudi bolečina, ki jo je slovenski fant občutil v dneh, ko je pomenilo zločin, če se je kdo priznaval za Slovenca in ko v fašističnem imperiju Slovenci niso imeli niti toliko pravic kot zamorska plemena v afriških kolonijah? Raznarodovalni plug je zaoral naravnost v srca naših primorskih ljudi. Kaj je pomenila za Spacala dve in polletna konfinacija, ki ga je skozi stroge rimske zapore pregnala z dvajsetimi leti v južnoitalsko Basilicato, kjer je pod malaričnim podnebjem in med primitivnimi prebivalci hrepenel po domačiji, se ukvarjal s fotografijo in spremljal slikovite ljudske običaje in praznike? Tedaj je prvič posegel po papirju in svinčniku in začel risati. Toda teh risb, pravi sam, si ni upal pokazati niti sam sebi, kaj šele drugim ljudem.

Je mar vedno bolečina mati umetnosti?

Pri Spacalu je bila.

Pri tem mi prihaja v spomin pokojni prijatelj, ki mi je pravil, kako ga je med vojsko v zaporu prosil neki kmet: »Naslikaj mi sonce in njivo, ki jo orjejo...« V tej zgodbi je zajeta srčika umetnostne kreacije in njenega smisla.

Spacal je vstal na pot, da bi poiskal modro ptico. Brez dobre vile Bérylune. S stisnjenimi zobmi in z odločno voljo, da bi postal slikar. Za človeka že zrelih let naloga ni bila lahka. Umetniški licej v Benetkah, potovanje po Italiji, poučevanje risanja na srednjih šolah v Trstu in končno študij na Institutu za dekorativno umetnost v Monzi ter v akademiji Brera v Milanu — to so bile šolske postaje na poti Spacalovega iskanja. Že takoj v začetku pa mu je bilo jasno, da je nesmiselno hoditi po razvoženih umetnostnih kolesnicah, ampak da mora ubrati pot, ki ga po pridobitvah preteklosti lahko pripelje do samoniklega izraza in do žive moderne umetnosti. Ideal mu je

postalo »čisto slikarstvo«, ne sicer v najskrajnejšem pomenu besede, pač pa v smislu odpovedi meščanski miselnosti in »ponavljanju narave«, ki je obteževalo evropsko umetnost od renesanse pa do nastopa kubizma. Že tedaj se je zavedal, da sveta ne sme posnemati, ampak oblikovati, organizirati. Da mora priklicati v zavest prvinske elemente likovnih zaznav, vendar ne v surrealistični ali v abstraktni skrajnosti, temveč vedno le v elementarni sozvočnosti s človekom. Zato Spacal izredno odkritosrčno izjavlja, »da je po Cézanneu, Picassu, Matisseu in Braqueu težko še kaj novega odkriti na slikarskem področju, pač pa da se dá na teh podlagah še marsikaj poglobiti«. Dostavil pa je še: »Zeel sem z lastnimi izkušnjami sinteze in preoblikovanja vnesti v svoje slikarstvo človeško noto«.

Leta 1937 je stopil Spacal prvič pred javnost in leta 1942 priredil v Trstu že kolektivno razstavo.

Prvi akord, ki zazveni iz Spacalovega dela, je začudenje. Začudenje velikega otroka in spoštovanje do preteklosti. Spacalovi umetnostni začetki so kot tiste spomladanske rože, ki zrasto iz lanskoletne čebulice; lasten svet razpro, toda moč za njegov razcvet črpajo iz stare zakladnice. Spacal se je zavedal, da lahko gradi svojo slikarsko bodočnost le na trdnih temeljih preteklih umetniških generacij, katerih korenine vežejo stoletja in ne poznajo meja.

Mladi adept vstopa v laboratorij umetnosti ter skrbno prisluškuje čarobnim formulam starih mojstrov. Mediteransko sonce žari nad njim, prav tiste sonce, ki je svetilo antičnim kiparjem in renesančnim slikarjem, sonce nad morjem, ki je izmodeliralo poniglave oblike polžev in školjk in ozelenilo ciprese. Spacalova akademija sega preko ozkih šolskih sob prav tja do zgodnjerenesančnih mojstrov in do antičnih spominov z njihovimi razvalinami, zlomljenimi stebri, s torzi praksitelskih kipov, z geometrično okrašenimi amforami in z drevesi, ki so jim veje kot veliki trni, preraščajoči otožnost lepe minulosti. Kakor otrok pri igri zbira Spacal v svojem prvem slikarskem razdobju vse, kar vzbuja njegovo pažnjo po likovni ali simbolični strani — ponosnega petelina in žirafa, rože neznanih imen in polže vseh vrst in razigrane konje na gmajni; na zapuščenem otoku in v prečudno mesto popoldneva zaide, kjer so hiše visoke, gore strme. Črta mu utriplje kakor v strahu pred nekim spoznanjem. Potem se preda sanjam. Ob zvokih pastirske siringe, ki mu poje prav iz globin duše naroda, ki ga je rodil in čigar ljudska umetnost ga je s svojo likovno neposrednostjo prevzela že na začetku razvojne poti ter mu tudi še kasneje pomenila vedno osvežujoč napoj.

Barve prvih let zvene Spacalu še pritajeno. Mehki toni se luščijo kakor iz megle, ki jim izravnava vse ostrine. Ali pomeni slika »Sožitje« iz leta 1940 sožitje nežnih barvnih tonov ali rastline in velike polževe hiše na podstavku — ali sožitje človeka s tiho harmonijo v svojem mirovanju lepih stvari? Do sem ne prodira histerija sveta, ki se začenja takoj onstran okna slikarjeve delavnice in v kateri preglša nekaj, kar je sovražno vsemu sožitju.

Ni čudno, če je prav v zaporu zaživela v Spacalu želja, da bi vsaj na sliki približal sebi in vsem poštenim ljudem lepši svet, kot je bil tisti, v katerem je moral živeti. Morda prav zato nerealen svet, ker ga je realni bolel in razočaral.

Ali ni že Cankar zapisal ob človeku, ki mu je bilo prehudo v sivem mraku vsakdanjosti: »...In nebesa dala so mu sanje...«?

Okoli leta 1940 je prestopila Spacalova umetnost prag prve dozorelosti. Dosegla je prvo stopnjo prečiščenja dveh glavnih izraznih elementov, ki bosta poslej odločala v njegovem nadaljnjem delu: linije in barve.

Ce se je linija prvih Spacalovih grafičnih listov uveljavljala le v stikališču črne in bele ploskve, torej kot drugotna oblikovna vrednota, pa je zdaj začela zadobivati vedno bolj primaren značaj kot avtonomno slikarsko izrazilo, ki duši celo tretjo dimenzijo, še bolj pa plastične vrednote sveta in predmetov. S tem je napravil Spacal prvi korak proti poenostavitvi slikarskega reševanja. Kubistični vzori, ki jih je v svojih prvih delih sicer registriral, mu v tem trenutku še niso mogli plodno pomagati naprej, prav tako pa se je odločno odrekel tudi vabi ekspresionizma, kateri je zapadel v svojih lesorezih celo njegov tržaški rojak, slikar Avgust Černigoj. Pri tem pa ne smemo zamenjati pojma stilnega ekspresionizma z ekspresijo, ki se je v Spacalovem delu celo vedno bolj stopnjevala. Prav to mu je izbrusilo lirični naglas do take polnosti, da so se mu za trenutek izmaknili celo kultivirani mediteranski spomini, zatrepetalo pa je sozvočje s srcem osrednje Slovenije. Naravnost pretresljivo je primerjati Spacalov lesorez »Vaška idila« iz leta 1941 z lesorezi Franja Goloba v zbirki »Njav čez izaro« (1938), na kar je opomnil že prof. F. Stelè v uvodu Spacalove mape grafik (1951). V teh dobrotnih živalih med kraškimi hišami, kjer si fant in dekle podajata srce, so se srečale sanje dveh umetnikov z dveh obrobij slovenske domovine — od tržaških obal in s koroških hribov — v skupnem utripu iskanja domačijskega izraza. Toda srce drugega je prav tedaj, ko je Spacalovo izpelo to toplo romanco v črnobeli lesorez, izkervavelo od okupatorjeve krogle za domovino. Je mar odjeknila koroška pesem v trdem kraškem kamnu? — — —

S tem je Spacal odkril nov, čaroben svet, ki nas po svoji nežni uglaščenosti spomni včasih kar na Paula Kleeja, čeprav naš slikar tega tenkočutnega in ekspresivnega švicarskega poeta linije tedaj še ni poznal; ko ga je kasneje »odkril«, pa mu je pomenil ljubo srečanje na isti poti in potrdilo njegovega lastnega umetnostnega iskanja. Lesorez »Dolina treh mesecev« (1942) je bil, kot vidimo danes, naravnost oblikovno programski. Dolina? Te pravzaprav ne vidimo — le v magično čipkasto mrežo belih črt na črnem ozadju so ujete stvari: stoli, klop, komoda, dve kolesi, ki omiljata s svojimi krogi ostrino sekajočih se linij; v ozadju je mesto pod zvezdnatim nebom s tremi meseci... Ali so zvezde padle na tla — ali so rože zvezdasto zacvetele v tej dolini trudnih želja, tako toplo človeški, čeprav človeka nikjer ne vidimo. Zdi se nam, kakor bi prijazen pajek prekril skrivnost uboge človeške sreče s svojo tkanino. Sreče preprostih ljudi, morda tistih predmestnih delavcev, ki so zapustili kolesa sredi parka in z nasmejanimi dekleti izginili neznanokam, zdaj pa jim prizanesljivo svetijo tri lune na nebu.

Princip horizontale in vertikale, ta strogi regulator, ki ga zaslutimo tudi v Spacalovih starejših delih, se je tu uveljavil že z vso odločnostjo, čeprav se likovno še ni do dna prečistil. Vendar pa se že v tem lesorezu začenja kristalizacija Spacalovega grafičnega izraza. Ureja se iz kaosa, za začetek še nekako boječe in trepetavo. Možno je, da se slikar v tem trenutku še ni zavedel njene neizprososti, ki ga bo kasneje vsega prevzela.

Vzporedno s tem pa v oljnatih slikah oživlja barva. Preludij hladnih tonov izzveneva. Vedno toplejši postaja kolorit, vedno intenzivnejši, vsebinsko in razpoložensko pomemben, čeprav na realistični prepričljivosti ne pridobi

tolikanj kot na temperamentu. Družno z barvo pa se bogati in individualizira slikarjev predstavní svet in njegov predmetni zaklad. — Tytlyl in Mytlyl sta zašla iz vladarstva preteklosti v kraljestvo pravljíčnega sveta in noči.

Lapislazurno jezero (1940). Prva postaja na tej poti. Kaj prede zelenkasta mačka? Kaj poje slavec na terasi pred rdečo zaveso? Kam se bo strkljala žoga in kdo bo sedel na rezljani stol, kdo občudoval antično vazo? Tam spodaj je lapislazurno jezero, obdano s citronastim obrežjem; strmi otočki kipe nad njegovo gladino — čudni otočki brez odbleska v vodi — na njihovih vrhovih pa čepe pisane hišice. Ob obali hite aleje dreves. Na vodi se zibljejo papirnati čolni sanj. Ali so jih otroci pozabili — ali jih je otrok naslikal na mir tihega jezera? — Še prevladujejo hladni toni, le rdečkaste barve ospredja topleje žare.

Kar pomeni v grafiki list »Dolina treh mesecev«, to pomeni med Spacalovimi olji slika »Kotiček v Rojanu« iz leta 1941. Tudi ta slika je važna predvsem po svoji kompozicionalni zgradbi, ki se opira na popolnoma geometrične temelje od ospredja proti ozadju se poglobljajočih pravokotnih konstrukcij dveh vertikal in na teh počivajoče horizontale. S tem nakazuje na način primitivnih perspektivistov globino, po drugi strani pa razdeljuje ploskev slike v pravokotne like, ki jih obenem tudi tonsko poudarja. Ozadje pa zapre z močno horizontalo lesenega plotu, toda omilja jo z zobci na vrhu. Pa tudi tu se Spacal še ni okoristil s svojim odkritjem, tako da se nam zdi, kakor bi ga to prehitelo v času, ki za geometrično strogost še ni dozorel. Poprej se je moral namreč umetnik izpeti še z vso romantično preprostostjo.

Kraljestvo noči — »Fantazija noči« (1942).

Barve zadobivajo že simfoničen značaj, čeprav bi sliko glasbeno lahko lepše primerjali s klavirsko sonato. Niti hlad meseca ne more ubiti tople prevladujoče zelenine. In res, v to lepo noč kaplja zvonka muzika. Obrisi ostrih gora zapirajo ozadje — seveda z obvezno arhitekturo na vrhu — toda pot do njih zapira ograja, ki ji stražita vhod dva visoka, bela stebra. Ta ograja oklepa zelen travnik, preko katerega se razceplja olivnobarvna pot lepih sanj, ki jo spremljajo kipi na stebrastih podstavkih in hrepeneča drevesa, ki ne morejo pognati ne vej ne listov. S strehe hiše na levi se spušča po steni moder slap ter se spodaj zliva v modro jezerce; steza si je pozabila postaviti čezenj most — sicer pa v sanjah mostovi niso potrebni. Skupek rdečkastih hišic vrh skale na desni, na skali slika v razgibanem okviru in visoka vaza pred njo. Na hiši s slapom beneško zrcalo, skrinja s svečnikom pod njim. Onkraj jezerca, sredi travnika, starinska meščanska komoda, okrogla mizica z vazo in prevrnjen stol. Tostran jezerca svetilka vrh stebra, klečalnik in klop. Na vodi papirnati čolni. — Preprosti paradiž brez angelov in brez ljudi, oblit z mesečino in rahlo otožnostjo. Še čolni se bodo potopili ob skalah. Ni človeka, ki bi sedel za mizo ali objel dekleta na klopi. Toda brezupja ni v tej mirni deželi.

Ta slika pomeni enega od viškov Spacalovega »magičnega realizma«. Jaz bi to razdobje preimenoval raje v »sanjski realizem«, kajti tistega širokega duhovnega razpona, ki ga označuje pojem »magični realizem« in ki sega od neba do zadnjih strasti zemlje, bi tu ne mogli najti. Spacal živi in se dobro počuti samo med stvarmi, ki jih pozna in so pomerjene po njem. Andersen bi imel veselje z njim. Sedla bi na zapuščeno klop ter kramljala o željah živih in mrtvih stvari. Kot dva otroka, Spacal se v tem razdobju res približuje svetu še s srcem otroka. Na videz slučajnostno kopiči predmete, ki se mu sami

ponujajo — objets trouvés — toda za razloček od doslednega surrealizma to kopičenje ni nesmiselno, ampak je pogojeno globlje v doživljajskih medsebojnih povezavah. Ne išče stvari, ki bi ležale onkraj meja naše zaznave, ne stvari, ki bi se izmikale očesu, ampak stvari dobrotne vsakdanjosti, ki jih prepesnjuje in plemeniti s pomembnostjo sanjskega doživetja. Pri tem pa jih ne monumentalizira, čeprav jih poudarja z barvo, ki postaja včasih kar naivno glasna. Uvršča jih v svoj svet, da se v medsebojnem razmerju dopolnjujejo v zvenu neskaljene tišine. To je umetnost brez notranje dinamike in brez velikih konfliktov, ki si prav nič ne prizadeva, da bi prodrla do zadnjih skrivnosti. Ali pa bi rekli bolje, če bi zapisali, da je njena dinamika zasidrana v neki drugi ravni, da deluje v smeri proti gledalcu, podoživljalcu slike. Kajti končno gre le za nekaj več kot samo za starinsko komodo, papirnati čoln, vitko drevo, strmi, zgodnjerenesančni grič... Gre celo za več kot samo za reševanje zgolj likovne problematike, kateri bi puristični kritik lahko v tem razdobju celo kaj očital. Njenemu racionalizmu so za zdaj še vrata zaprta — zelo stroga, geometrično preračunana vrata, kot smo podobna že srečali v »Kotičku v Rojanu«. Še prevladuje romantično razpoloženje, ki se ne meni ne za barvo, ne za obliko ter je za zdaj slikarju še eden prvih ciljev. Skoraj se mi zdi, kot da slišim izza modrega slapu šepet starega slikarja mesečine in sončnih zahodov, Casparja Davida Friedricha, ki naroča: »Slikar naj ne slika, kar vidi pred seboj, ampak kar vidi v sebi...« In otroku, ki se tedaj v Spacalu še veseli lepih odkritij, so odprta vrata tudi tja, kjer je logičnemu racionalizmu pot zagrajena. Šele kasneje bo razum premagal romantiko, nikdar pa ne bo v Spacalu udušil liričnega občutja. Izredni čut za pravo mero je slikarja obvaroval tudi pred nevarnostjo alegorizacije, kakor ga je malo prej obvaroval pred ekspressionizmom.

Če smo v začetku zapisali krilatico »pesnitev in resnica«, naj jo zdaj ponovimo. Toda ne v goethejevskem smislu suverene skladnosti pesnitve in resnice, ki bi jo pri Spacalu v klasični povezavi težko našli — razen morda v njegovi zadnji fazi, čeprav tudi v tej pesnitev ponovno preglaša resničnost, tako da bi lahko govorili kar o prepesnitvi »vizionarne resničnosti«. Za prvo obdobje pa bi zadeli bolje, če bi kratko malo pesnitev enačili z umetniškovo resnico, medtem ko se mu kasneje resnica spremeni v pesnitev. Misliti moram na tisto parabolo kitajskega modreca Čuang-tseja, ki pripoveduje, kako je nekoč Čuang-tse sanjal, da je metulj. Potem pa se je prebudil in spoznal, da je spet Čuang-tse. In tako končno ni vedel, ali se je Čuang-tseju sanjalo, da je metulj — ali se sanja metulju, da je Čuang-tse... Spacalu pa se godi podobno: skoraj ne ve več, kateri svet je resničen: ali sanjski ali tisti, v katerega se bo prebudil, ko bo odložil čopič. Ali tisti v »Moji delavnici« s stolpastimi, živopisanimi hišami in s silno tankim drevjem, z otroško jadrnico in razvalinami, s konji ob potoku in kipom na stebri, in seveda z obvezno okroglo mizico in z vrčem in še s sliko na stojalu? Ali pri imenu slike »Moj kraj« tako poudarjeni zaimek »moj« pomeni egoistični subjektivizem ali pa — kar mi je bliže! — vabilo vsem tistim, ki so dovolj preprosti, da se dobro počutijo ob teh razvalinskih gričih s hišami in stolpi, pod nemirnimi oblaki nad zemljo, kjer bega osamel konj in se človeku zdi, kakor bi opustošil sanjski vihar to deželo, pa s tem še bolj povzdignil njeno fantastično lepoto.

To je Spacal, kakršnega smo najprej spoznali, ki pa si je že pridobil ime in ugled v svetu, posebno leta 1942 na razstavi v Milanu, kjer mu je vodilna

revija za stanovanjsko kulturo, »Domus«, posvetila, kakor kasneje še večkrat, kar celo stran z reprodukcijami in s toplim spremnim tekstom. To je umetnost, ki je na prvi pogled etično indiferentna, v resnici pa prav za slovenskega človeka izredno pomembna in celo odrešujoča. Prav lahko razumem, zakaj je Boris Pahor v tržaški monografiji o Spacalu uvodoma zapisal, da »so bile v teh slikah sanje naših otroških let, sanjske pokrajine, v katere smo se zatekali iz krvavega življenja. Trpko, toda neovrgljivo dejstvo je, da se človek v dneh nečloveške sužnosti zateče v nerealni, bajni svet, da se s tem upre sedanosti. Prav zato imajo Spacalova dela prve dobe tisti čarobno simbolični prizvok: zato so predmeti preneseni v magične pokrajine, kjer otroško srce svobodno neguje lepoto ...«

To ni bil beg od stvarnosti, ampak reakcija nanjo, ki pomeni temelj pravega umetnostnega ustvarjanja in zato tudi umetnostno stvarnost samo. In s tem je bila ta idilična Spacalova faza tudi revolucionarna. Ne v družbenem, ampak v splošno človeškem smislu. Bila je pesem, ki je odgovarjala grožnjam. Gorje pa nasilju, ki ima za nasprotnika pesem!

V trenutku, ko je človek stopal skozi vrata pekla svetovne morije, slika Spacal svoja »Sinja vrata« — vrata, ki vodijo iz spomladnega vrtiča s cvetočim drevjem v mirno vas pod hribcem, na katerem se prebujajo v pomlad zorana polja. Je mar to kraška vas in mar dišijo tako kraška polja? Sta se Tytyl in Mytyl sredi pravljичnih sanj nenadoma spomnila domačega kraja? Vse se je umirilo, se pretehtalo v skladna razmerja, prečistilo v prvinsko doživetje kockastih hiš, ki zdaj ponehujejo kipeti v nebo; razmerja ploskev, ki se podrejuje zakonom horizontale in vertikale in sijejo v topli luči. Vendar to pot Spacal še ne bo stopil iz svojega vrta, pa če so sinja vrata še tako vabljiva. Še leto kasneje se na odprti terasi (1943), ki gleda na zeleno morje, še vedno pojavlja na slikarskem stojalu slika s papirnatimi čolni na rjavem morju pred obalo fantastičnih stolpastih skal, ki se spreminjajo skoraj v okamenele človeške podobe. In še je tu rezljana trinožna muzica okrate barve, na njej pa svetilka s cilindrom, ki bi rada tekmovala z lučjo meseca, kakor bi hotela poudariti: tu je luč, ki s svojo svetlobo dviga v zavest vse tisto, česar beli dan ne dopušča. Svetilka, stalno se ponavljajoči Spacalov rekvizit, preprosta petrolejska svetilka malih ljudi in majhne sreče. — Ali ne spremlja tudi Tytyja in Mytyle na njunih poteh luč, ki je v svoji personificirani podobi na moč podobna njuni materi? In tu je še vrč, ki pomeni Spacalu nekakšno likovno kvintesenso, vrč, ki tudi brez napoja lepšuje naše bivanje. Take vrče ponuja kupeu »Stojnica na morski obali« (1944) v družbi treh drevesc, morskega zaliva in istrske cerkvice na hribu za morjem. Doživetje preproste lepote, poustvarjeno s preprostimi sredstvi in z barvo, položeno v velikih pasovih. Ta barva postaja vedno bolj čista in že naznanja tisto eterično jasnost, ki jo bomo srečali na drugi varianti slike »Mrtvo listje«, kjer izgublja že vso realno vezanost.

S sliko »Mrtvo listje« se je približal Spacal spet novemu razdobju stilnega razvoja, razdobju, v katerem ponehava biti otrok, in svet samozavestno ne samo prepesnjuje, ampak resnično oblikuje. Toda pred tem nam je pretil v barve še andersenovsko zgodbo o »Vrtnarjevem stanovanju« (1944), kjer je popolnoma razumljivo — drugače celo ne more in ne sme biti! — da stoji vrtnarjeva baldahinasta postelja sredi vrta in stol prav tako in skrinja z vazo in da mu poje ptič, ki je pravkar sfrfotal na streho, postelje z drevesa na

desni, in da je k oknu na hiši prislonjena lestev. Pred novim stilnim korakom nas je moral popeljati še k »Antikvarju« in v »Predsobo na gmajni« (1943), kjer ima drevo rdečo krošnjo in stoji spet otožna komoda ubogih ljudi — oh, bogatim komode niso več potrebne! — in so gore temnozelenene in nazobčane na obzorju. In pred tem nam je moral razkriti še hudomušno »Iluzijo na plaži«, prvič končano leto 1941, preslikano 1945.

Morski breg z ogromno morskó zvezdo, vrt na levi, zaprt z visokim zidom in z mrežastimi vrati, veliko rdeče sonce na nebu, jadrnica brez jadra na morju, prav spredaj pa se plazi velika črna mačka proti ovalnemu zrcalu, v katerem se na stiliziranem drevju guglje ptič in se igrajo miške pod njim. Uboga mačka! Miši in ptič so le zrealni refleksi; zaleti se v steklo in trešči sama ob sebe. — Komu so se iluzije razbile? Komu je vrt zaprt? Komu namenjen čoln brez jadra na mrtvem morju? Morda ni slikar samo zaradi likovnega problema nekdanjo čisto realistično naslikano lisasto mačko spremenil v črno silhueto, stiliziral dreves v zrcalu, ukradel čolnu jadro in iz morja pljusknil na pesek mrtvo morskó zvezdo in pričaral na nebo še sonce, ki bolj umira, kot pa sveti.

Kdaj je trpko zapelo v slikarjevi duši? Poglejmo sliko »Matere z vozički« (1945), ki nosi danes naslov »Sprevod proti obzorju«. Baladično razpoloženje zveni iz tega večnostnega zavoja blede vijolične poti, ki se lušči na desni spodaj iz neskončnosti, poteka čez zelenino travnika, kam — da se bo nato nekje spet obrnila, se previla na desno nazaj in izginila v neskončnost? Rumeno nebo, ritem okrastih drogob ob cesti... In žene, ki peljejo nenavadne vozičke pred seboj, druga za drugo, vse usodno enake v noši in drži — vijolična žena — okrasta žena — vijolična žena — okrasta žena — zelena žena — vijolična žena — modra žena — kot glasbeni motiv, ritmično ponavljan, vedno enak, le z različnobarvnimi instrumenti pričaran. So to res kraške matere ali so Parke, vsaka v dopetni obleki, z ruto na glavi. Človeku se zdi, kakor bi poslušal vedno znova se ponavljajoči refren narodne pesmi — podobno kot v sliki z vrsto deklet, plesočih na strehi (1944) in ujetih med modre in vijolične akorde neba in streh. Otroški primitivizem, kolikor ga je bilo v prvih Spacalovih delih, je zdaj zamenjal primitivizem ljudske umetnosti. Vedno bolj se razkriva slikarju »naravno zaledje« njegove umetnosti, genij domače zemlje. Ga je morda prebudil tisti usodni strel z roba kraške planote, ki je v vijoličnem mraku zadel v prsi »Kraškega junaka« (1944), da se je zgrudil v smrt na skalah pred požgano vasjo in drevesnimi štrclji? Nebo pa je modro in hrib je še vedno olivno zelen. Nobene patetike ni v tej vojni grozi, ne apokaliptične vizionarnosti. Mrtvi junak in ob njem neosedlan konj, ki osamel rezgeče pod nebo. V tem je manj obsodbe kot spoznanja. To je panteistični mitos povračanja živega v naravo, združitev junaka z zemljo, za katero se je žrtvoval.

Realizem? Da, samo do te stopnje zna biti Spacal res realist. Glejte, drug sprevod neskončnosti — »Prehrana za partizane«, grafika iz leta 1944. Cikcak gorske steze in sprevod ljudi, mož, žena, otrok, nosi hrano borcem za svobodo: kje je konec te vrste? — In z goyevsko strahotnostjo občuteni »Talci«, pobiti na tleh, obešeni na vešalih, ki jim ni kraja, moški in ženske, nam ne ilustrirajo toliko neki konkreten dogodek, ampak mnogo bolj s kričečo obtožbo, ki naj vznemiri človeštvu vest, monumentalizirajo izmučeno podobo nedolžnih vsega sveta, ki jih je uničil bes nadčloveka. — Trudni se sklanjajo ljudje

pod negotovo usodo »V zaklonišču« (1944), vsi enaki, obsojeni na skupno trpljenje, kot žrtvene živali nagromadeni drug ob drugega.

Leti 1944—45 pomenita v slikarjevem zorenju neko parentezo, izpoved, ki jo je terjal čas, ko sanje niso mogle umetnika več reševati in mu je celo čisto likovna problematika za trenutek stopila v ozadje. Le tako si lahko razložimo, da slikar ni takoj krenil po poti, ki sta mu jo nakazovala, recimo, lesorez »Dolina treh mesecev« ali oljnata slika »Sinja vrata«.

Toda ta »realistična« faza mu je postavila še drug problem — problem človeške figure, ki se ji Spacal na splošno kaj rad izogne. Res pa je, da ga je moral reševati že leta 1942, ko je slikarsko okrasil notranjost prezbiterija in ladje župne cerkve v Gradnem v Goriških brdih.

Gre za preprosto baročno cerkev brez posebnih arhitekturnih ambicij, ki pa spada danes prav zaradi Spacalovih fresk in sgrafitov med največje privlačnosti Goriških Brd. Kakor eden preprostih ljudskih umetnikov se je povzpел slikar na odre ter v ljudskem jeziku pričaral na stene Kristusa v slavi in Marijino oznanjenje, zgodbo o mučeništvu sv. Petra in Pavla, pridigo sv. Cirila in Metoda, pa še boj sv. Jurija z zmajem in Kristusov krst v Jordanu. Trecentistični in bizantinski vzori — lahko jih je spoznal že v tržaškem sv. Justu — so mu tu ledbeli pred očmi, poenostavil pa jih je z nadihom ljudskega primitivizma. Kakor na starih votivnih slikah je združil ob Kristusu farno vas in njene podružnice, cvetoče drevje, ovce, kmečke ljudi z živino; izsanjal je kulisna ozadja s terasastimi griči in z arhitekturami na vrhu, kakršne poznamo iz njegovih oljnatih platen prve dobe. Skope so kretnje ljudi in svetnikov, ekspresivni izrazi rabljev in mandeljnaste oči figur žare poduhovljeno, bizantinujoče. Pri tem se moram spomniti na Spacalov avtoportret iz istega leta, in če hočete, še na nekoliko mlajši portret »Ive«. Te oči povezujejo žive in mrtve. Čutimo, kaj se dogaja za temi obraznimi liki, čutimo duhovno vročico, čutimo človeka, čigar obraz strmi v nas kakor v nemem dialogu. Ne gre za konvencionalno podobnost, kar velja tako za portret kot za žanrsko ali svetniško figuro. V teh obrazih je morda več vprašanj in odgovorov kot pa življenja.

Posebna prednost gradenskih fresk je v njih likovni originalnosti, ki kljub vsej usedlini starih vzorov vendar poudarja slikarjev lastni genij ter kljub monumentalni koncepciji nenehno razkriva njegovo pesniško naravo. Navpičnica in vodoravna črta urejata ploskve ter jih dvigata v monumentalni značaj in v ritmično uravnovešenost. Še barve so žive in domače, kot bi jih slikar iztisnil iz rož na kmečkem vrtu. Tudi preprostemu gledalcu se morajo zdeti te slikarije domače, prav tako kot slike po kmečkih hišah ali po srednjeveških podružnicah.

Na pragu novega stilnega razdobja je prav, če se ozremo še enkrat nazaj in preletimo pot, ki jo je Spacal prehodil od svojih začetkov do konca druge vojske. Še deset let ustvarjanja ne zajema in vendar je popeljala mojstra že do močnega slovesa, tako da je dobil celo naročilo za dekoracije preko-oceanskih parnikov.

Od prvih spominov na klasično preteklost Mediterana in prvega tipanja v ritmiko sveta — včasih že kar z abstraktnimi izrazili doseženo — preko sanjskega realizma do simbolično pobarvanega realizma zadnjih vojnih let mu je potekal razvoj, v katerem je poleg mediteransko-italskih motivov zadeval tudi že ob domači kraški svet, čeprav mu ta umetniške zavesti doslej

še ni do dna prevzel. Od prvih, včasih dokaj plastično zajetih likov živega in mrtvega sveta je prehajal v vedno večjo ploskovitost in v kulisno prostornost. Slikarstvo v impresionističnem smislu mu je bilo vedno tuje in celo slikovitost van Goghovega ali Cézannovega čopiča se mu mora umakniti pred jasno potezo zgodnjerenesančne ali primitivistične slikarske koncepcije. Bolj med stilnimi vzporedniki kot pa v vrsti direktnih vzornikov bi lahko omenili nekatere italijanske slikarske mojstre, ob katere je med šolanjem in na potovanjih po Italiji moral zadeti: Artura Tossija, Ardenga Sofficija, Carla Carraja, Giuseppa Vivianija. Niti njegov učitelj na akademiji, Pio Semeghini, ni zapustil v njegovem delu večjega sledu. Skoraj bi raje med vzorniki omenili stare predrenesančne slikarje pogiottovske smeri, kajti njih naivno in pobožno pošteno slikarstvo mu je bilo najlepši likovni in etični vzor. Surrealistični impulzi mu odmevajo le toliko, kolikor mu pomagajo fantazijsko razveljavljati vsakdanji red stvari ter te medsebojno povezovati v globljo pričevalnost. In če bi ob Spacalovi »realistični« stopnji že hotel pomisliti na kakega tujega umetnika, bi se najbrž spomnil najprej na Gauguina in na njegove bretonske krajine in ljudi, na tahitijske kompozicije, na barvno vzvalovane konture in ekspresivno maskovitost obrazov; ta primera se mi vzbuja še prav posebno pred slikama »V zaklonišču« in »Navijalki volne« (1945). Toda tako seciranje in iskanje vplivov diši vse preveč po anatomski dvorani. Za nas je mnogo bolj pomembna ugotovitev, da je Spacal že v prvem slikarskem razdobju izpovedal lastno umetnostno prepričanje, ki je dovolj močno, da je postalo zanj in za nas resničnost — mnogokrat celo odrešujoča resničnost. Ali ni podobno, čeprav z drugim likovnim jezikom, iskal svojo umetnostno resničnost tudi van Gogh, kot razodeva v pismu bratu Theu: »Izraziti upanje s kakšno zvezdo. Ognjevitost nekega bitja z žarenjem zahajajočega sonca. To gotovo ne vzbuja realističnega videza, pa vendar, ali ni nekaj, kar realno biva?«

(Se nadaljuje)