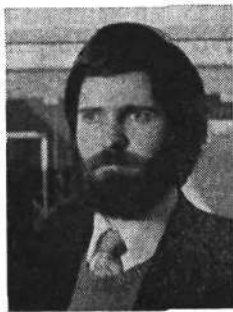


Lepota pa se spreminja s človekom, njegovo zgodovino, z razvojem civilizacije in kulture.

Lepoto je v življenje vgrajeval tudi z izrazom »religija lepote«: »Religija lepote . . . svoj čas je bila v antiki, danes je ni. Molimo lepoto kot nekaj višjega, lepega, življenje pa preklinjamo kot nekaj drugega, umazanega, nezmožnega. In vendar raste na tem toliko preklinjanem življenju toliko lepega.« (Karmeli, 1. jan. 1924). Značilno je tudi, da je modernemu umetniku iskal »novo publiko« med sloji, ki po njegovem v XX. stoletju še prvinsko čutijo lepoto, med kmeti in delavci, samo ti »še čutijo lepoto sonca, dežja, nevihte in poletne noči« (*Moderna literatura in njeno razmerje do ljudstva*, III/89).

Gradivo tudi dokazuje, da je za izvor in središče lepote priznaval človeka, da je njegova lepota teorija skoraj v celoti antropocentrična. Odtod umevanje in razlaganje lepote kot intenzivnega čustva, občutja, kot intenzivne ljubezni, trpljenja, resignacije, boja, z eno besedo, intenzivnega življenja. Spomnil se je tudi futuristov, ki so menili, »da bomo polagoma doživljali vse življenje kot neposredno lepoto« (Karmeli, III/503). Ko je lepoto združeval z močnim doživljanjem in jo umeval kot nekaj »organskega«, neabstraktnega, je korespondenco med človekom in umetniškimi, lepim predmetom opiral tudi na sodobno psihološko estetiko, ki ni bila veda o predmetih, ki so ali lepi ali nelepi oziroma po kakšnih zakonih so eno ali drugo, »ampak veda o intenzivnosti zveze, ki jo čutimo mi s temi predmeti«. Navajal je nemškega filozofa Jerusalema, pa tudi njegovo misel, da je »lepota najbolj svobodno (sproščeno) čustvovanje in čutenje (das reine Fühlen). Sprejemalec pesemskega subjekta, epskega in dramskega junaka npr. ničesar ne želi (ohne Begehren), le čustvuje in doživlja kot on in je hkrati sam ta junak (III/504).

Skleniti je možno takole: Kosovel je umeval lepoto kot živo čutno in duhovno silo umetnine, lepega predmeta, kot pogoj zanjo pa je postavil doživetje; samo doživetje jo ustvarja in sprejema. Po tej sestavini je njegova estetika empirično psihološka. Glede na poudarek, da lepota ni svet zase, da se nikakor ne more odtrgati od razvoja civilizacije in kulture, pa je njegova estetika tudi zgodovinsko materialistična.



Milček
Komelj

Podoba novomeške pomladi

V zadnjem času se v strokovni in spominski publicistiki ter razgovorih razmeroma pogosto uveljavlja pojem Novomeška pomlad in v zvezi z njo navaja kot pobudnike ali organizatorje Antona Podbevška, Božidarja Jakca, Marjana Mušiča in Zdenka Skalického (npr. v Vidmarjevih Obrazih). Predstava o njej je v svojih osnovah sicer pravilna — če izvzamemo seznam protagonistov

—, vendar pa zaradi še neobjavljenih virov in deloma ponekod osebno pisanih pričevanj, usmerjenih predvsem v zaključne manifestacije njene dejavnosti, gibanje zlasti v svojih začetkih še ni zadostno raziskano. Tako podoba o njem še ne more biti v vseh pogledih docela trdno oporišče za vključevanje Pomladi v splošnejše tipologije oziroma za pojasnjevanje vprašanj, od kakršnih je ta hip aktualen zlasti njen odnos do tako imenovanega zgodovinskega avantgardizma. Zato se v svojem prispevku ne lotevam kakega posebnega aspekta, ampak — na pobudo prirediteljev — samo najsplošnejše predstavitve njenih zametkov, izvorov, njene zunanje zgodovinske podobe in specifičnih potez.

Sámo ime Novomeška pomlad se pogosteje uporablja šele po izidu istoimenske knjige arhitekta Mušiča (1974) in označuje kulturne slavnosti, prirejene 26. septembra 1920 v Novem mestu, s tem pa seveda tudi duhovno in ustvarjalno gibanje novomeške mladine v letih med prvo svetovno vojno in po njej, ki je te manifestacije rodilo — torej krajevno in časovno širše omejen segment duhovnega preroda slovenske umetnosti po prvi svetovni vojni.

Vloga Novega mesta v tem gibanju seveda ni bila izraz tedanjega kulturnega ozračja (v mestu je živela samo sicer močna gimnazijska tradicija literarnih krožkov in časopisov), ampak nadarjenih posameznikov, gimnazijcev oziroma poznejših študentov, rojenih ali priseljenih Novomeščanov in njihovih znancev, njihove zavzetosti in talenta. Protagonista med njimi sta bila pesnik Anton Podbevšek in slikar Božidar Jakac, za njihovo zavest o umetnosti nič manj pomemben, le da bolj odmaknjen od organizacijsko-popularizatorskih dejavnosti, ni bil pesnik Miran Jarc, ob njih pa sodita med pobudnike preroda tudi še danes komaj znani pesnik Anton Puc in teozof Edvin Šerko. Puc je vplival na tovariše s svojo resnostjo in zahtevnostjo do sebe, tako da so ga imeli spočetka, Podbevšek pa vse do zadnjega, za najzrelejšega med sabo, Šerko pa je bil spodbuden predvsem s svojim iskateljstvom, ki ga je preusmerilo v naravoslovje. Spočetka so se oblikovali in usmerjali vsak zase, prav kmalu pa so se v Novem mestu tesneje zblížali in se pričeli stopnjevano razvijati v tesnih osebnih ali — glede na poznejše okoliščine — pismenih stikih; vplivali so drug na drugega, polemizirali in se pozneje v okvirju leta 1920 ustanovljenega Kluba dolenjskih visokošolcev tudi organizacijsko povezovali (s prirejanjem literarnih večerov in debat o umetniških delih), dokler niso s prireditvami septembra 1920 v domačem kraju tudi strnjeno deklarativno in javno nastopili.

Njihov razmah je povezan sicer s časom po prvi svetovni vojni, ko so si oddahnili od morije zlasti tisti, ki so bili sami na fronti — in v resnici vsaj trenutek doživeli na novo podarjeno jim življenje v novi državi kot pomlad. Začetki njihove dejavnosti segajo že v čas tik pred vojno, ko so odkrili svoja ustvarjalna nagnjenja. Sama vojna s svojimi posledicami pa jim je pomenila spodbuda posebne vrste. Prav pred njihovimi očmi so se namreč pokazale pridobitve civilizacije kot za človeštvo pogubne in izza katedra oznanjane moralne vrednote kot relativne; s tem pa tudi na umirjenih klasičnih razumsko razvidnih idealih utemeljena umetnost manj aktualna in zanimiva. In to prav v letih pred maturo, ko so že tako intenzivno iskali odgovore na življenjska vprašanja! V teh okoliščinah je zlasti bolj miselno zavzetim med njimi — še

bolj pesnikom in »filozofom« kot slikarjem — pomenilo poglavitni problem iskanje življenjske usmeritve. Rešitev iz družbene zmede in osebnih stisk so iskali na različne načine, predvsem pri filozofih, religiji in teozofiji, tudi v budistični nirvani, v zavetju tedaj še idilične narave ter seveda v umetnosti — literaturi, slikarstvu in glasbi — in si tako v bistvu prizadevali za »umetnost življenja«. Vsa ta področja duhovnih dejavnosti so med seboj povezali in jih pojmovali ne kot dodatno spremljavo vsakdanje realnosti, ampak kot premoč nad njo in kot pot, ki naj bi jim omogočala dati življenju smisel.

V tem pogledu in tudi v drugih ozirih je imel na vrstnike največji vpliv Anton Podbevšek, ki je v pričakovanju vpoklica na fronto skušal jemati celó vojno kot možnost za prekalitev svojega značaja. Njegova moč se je izražala v sugestivnih osebni stikih in deklarirani samozavesti in mentorskem odnosu, kakršnega je kazal ali vsiljeval vrstnikom. Razglašal se je za »rojenedga«, zavračal staro umetnost in šolske modrosti, vlival prijateljem samozavest in trdil, da se lahko reši človek iz blatne realnosti samo z lastnimi močmi, s tem da postane duhovni orjak — titan. S tem je učinkoval na vse po vrsti — Jakca, Jarca in druge — prav tako pa s svojo poezijo, ki jim jo je še pred objavami zasebno prebiral ter posredoval na literarnih večerih v Narodnem domu.

Drugačen, mnogo manj samozavesten in bolj omahljiv od Podbevška, je bil Miran Jarc. Prebijal se je iz konvencionalnega verzificiranja in simbolistične melodičnosti v ekspresionistično upesnjevanje kozmične groze in osamljenega človeka in bil pri tem deloma izpostavljen Podbevškovi retorični sugestiji, hkrati pa je vse bolj postajal njegov notranji nasprotnik. Vsaj od ustvarjalcev je bil med novomeškimi tovariši največji in nenehen iskalec — ne le ustrezne poetike, ampak še bolj življenjske usmeritve — in pri tem venomer razpet med obup in ekstatično zagnanost ustvarjalne odreditve.

Zlasti v svojih umetniških začetkih tesno povezan z Jarcem, četudi po naravi precej bolj stvaren in konkreten, je bil Božidar Jakac. Čeprav slikar, je zaradi novomeške pesniške družbe tudi on spočetka ustvarjal v veliki meri pod vtisom literature, saj je hkrati, ko je odkrival novomeško naravo, zlasti v prvih letih po vojni slikal tudi literarno zamišljene simbolične podobe s filozofsko vsebino, kakršna je okupirala njegovo tedanjo literarno družbo. Predvsem pa je bil zanj važen Jarc z zavestjo o umetnosti kot stvariteljski duhovni dejavnosti. Skupaj s Podbevškom je stopnjeval njegovo že v mladosti spočeto samonadzorovanje in dokumentiranje lastnega razvoja ter takó voljo, postati umetnik, še preden se je lahko širše izobrazil in razgledal. S to svojo zavestjo, predvsem pa z deli, je postal Jakac v novomeškem okolju slikarska avtoriteta: doživel je splošno priznanje med literati, tudi pri Grumu, in očitno vplival na starejšega Ivana Čarga, ki je med vojno pribežal v Novo mesto, v letih po vojni pa na mlajša gimnazijca Marjana Mušiča in deloma Zdenka Skalického, ki sta se mu pričela priključevati pri slikanjih novomeške pokrajine.

Seveda pa naštetih mladi zanesenjaki niso vplivali le drug na drugega in si niso bili edino merilo, ampak je učinkovalo nanje tudi širše umetnostno zaledje. Tako so med domačimi literati najbolj cenili tedaj še tako rekoč sodobnika Ivana Cankarja — ne samo pesniki, tudi slikarji

— in nasploh slovensko moderno (tudi z lokalno tradicijo zraščenege Ketteja), »svetovno delo« (kot so ga imenovali) Izidorja Cankarja S poti in sploh vso tisto domačo tradicijo, ki jo je vznemirjala človeška duševnost, ne da bi imeli pri tem izoblikovan kakršen koli ožji teoretičen ali drugačen program. Isto je veljalo za svetovno literaturo, od katere naj omenim vsaj Chestertonov Četrtek, ki so ga zaradi fantastične komponente z navdušenjem prebirali vsi po vrsti in ki ni brez zaslug za naslov Podbevškove zbirke. V likovni umetnosti sta bila glavna umetnika, ki so ju cenili, Jakopič in Tratnik, zlasti Jarčevim težnjam pa sta postala intimno najbližja Kralja — torej umetniki, ki so bili sami usmerjeni v duhovno poglobljeno ustvarjalnost. Zlasti Jakopič je postal Jakcu zgled in mentor, tako da je ostal Jakac tudi pozneje kot edini od ekspresionistov že kar deklarativen nadaljevalec njegovega izročila, seveda v grafičnih tehnikah in novih oblikah. Jakac je z njim seznanil Čarga, kmalu pa se je z njim osebno zblížal tudi Mušič, katerega dela so že pred tem, tako kot Čargova, jasno razodevala Jakopičev vpliv, vendar sprva posredovan prek Jakca. Jakopič jim je bil blizu, ker je postajala njegova umetnost prav po prvi vojni vse bolj vizionarsko mistična, duhovna, in tudi osebno naklonjen, ker je bil človeško odprt in ker se je iz izraze zavesti o poslanstvu umetnosti tudi sam čutil odgovornega za umetnost mlajših generacij in razcvet narodove kulture. Še širše likovne spodbude pa so se mladim Novomeščanom razodele, ko je šel Jakac novembra 1919 študirat v Prago, tedaj enega evropskih umetnostnih centrov, in med obiski in počitnicami doma posredno s svojimi tedanjimi deli in prek knjig seznanjal mlajše z novimi umetnostnimi težnjami in načini ter širšimi evropskimi razgledi, tako s starimi vizionarskimi mojstri, ki jih je tisti duhovno razpoloženi čas odkrival, kot novejšimi, zlasti Munchom, čigar odmev se kaže tudi v pastelih Zdenka Skalickega z njihovo vzvalovano formo.

Tako ob vsem tem ni čudno, da je ob literarnih večerih in gledaliških prireditvah med njimi vzniknila tudi misel o umetnostni razstavi. Vzrasla je tako iz želje, da bi se predstavili domačemu občinstvu, kot iz razsvetiteljske težnje, saj Novo mesto dotlej še ni poznalo slikarskih razstav. Na razstavi v Windischerjevem salonu v Kandiji se je predstavil z daleč največ deli Jakac, razstavljena so bila tudi dela Ivana Čarga, ki je bil tedaj sicer že v Italiji, ter pokojnega Cvelbarja, med razstavljalce pa je Jakac povabil tudi mlajše gimnazijce in domače amaterje, zlasti Mušiča in Skalickega. Hkrati z otvoritvijo razstave so isti dan priredili literarni večer v znamenju Podbevška in glasbeno popoldne na gradu Kamen ter naslednji večer Kogojev koncert. Med nastopajočimi je bil tudi komponist Kogoj, med obiskovalci Jakopič, Tratnik in Josip Vidmar, s katerim se je Jakac pobleže seznanil v Pragi. Likovno razstavo pa so obiskali tudi likovni kritiki iz Ljubljane, ki so upravičeno opozorili zlasti na Jakca ter se — Vojeslav Molè — čudili izvirnosti mlajših gimnazijcev. Vendar je Molè pozneje, ob ljubljanski ponovitvi, to mnenje korigiral, Marjan Mušič, ki v svoji knjigi zastopa tezo o avtonomnosti mladih, pa je med ponatisi kritiške dokumentacije o teh dogodkih prav to intervencijo prezrl. O vsem tem, o širšem duhovnem in tudi družbenem zaledju ter poteku prireditev in odmevih nanje pa je sicer natančneje spregovoril v navedeni knjigi s kombinacijo literarno

formuliranih spominov in dokumentarnega časopisnega gradiva že Mušič. Iz njegovih spominov je lepo razvidno, da so kulturni dnevi v Novem mestu izzveneli kot pravi praznik ob vihranju zastav in kot zmagoslavje ustvarjalne in v prihodnost zagledane mladine, ne glede na skepso novomeške družbene elite ali starejših kulturnih ustvarjalcev in ideologov, med katerimi je prednjačil Ivan Tavčar. Prav tako pa je iz Mušičevih spominjanj jasno razvidno tudi to, kar se kaže oddaljenemu pogledu ne le ob Novomeški pomladi, ampak ob celotnem tedanjem obdobju kot pomembna značilnost: dejstvo, da so sami ustvarjalci zajeli umetnost v vseh njenih povezavah in širini, saj so predstavili kar tri temeljne zvrsti umetnosti — slikarstvo, literaturo in (predvsem z nastopajočimi gosti) glasbo.

Srečanje in skupna predstavitev različnih umetnosti v Novem mestu seveda nista bila naključna, zaradi medsebojnih prijateljstev, ampak so bila prav prijateljstva in dotedanja sodelovanja izraz skupnih teženj in globlje utemeljena; prav ta prežemanja med umetnostmi in sodelovanja med mladimi ustvarjalci so se namreč razodevala v sami naravi njihove ustvarjalnosti in ne le na zunaj, saj so pojmovali umetnost na vseh področjih v bistvu zelo sorodno — predvsem kot ponotrzanjen izpovedni izraz, v veliki meri še neposredno iz svojih stikov s simbolizmom. Tako je npr. Jakac ilustriral Podbevškove pesmi in skušal z vpisanimi verzji ustvariti celotno umetnino, sintezo slike in poezije, kar se mu je v zreli umetniški obliki posrečilo leta 1923 z Gradnikovimi Pismi; znova in znova je upodabljal glasbene motive ter se celo poskušal v pesnjenju, slikal gledališke kulise, ilustriral Jarca ter opremljal kataloge in plakate za novomeško razstavo, tudi z oblikovno abstraktnim umetnostnim grbom: simbolom treh umetnosti, usmerjenih k skupnemu cilju. Podbevšek je v svoji poeziji upošteval tudi vizualen učinek, posamezne vidne predstave Jarčevih verzov pa so izrazito sorodne Jakčevim podobam. Poleg tega so se zlasti Jarc, Jakac in Podbevšek zavzemali za gledališče, v katerem so želeli združiti vse umetnosti v izrazno celoto, skupaj s Šerkom občudovali balet kot najvišjo umetnost, izraz poduhovljenja, kot realnost, ki uteleša vzgone sanj. Za obiskovanje koncertov, kina in gledališč pa so izrabili tudi bivanje zunaj Novega mesta, se o predstavah obveščali in sploh z vsemi dostopnimi sredstvi poskušali materializirati v umetnosti svoj idealni zanos.

Z nakazanimi podvigi — s I. pokrajinsko umetniško razstavo in drugimi prireditvami — so doživele te težnje svojo prvo javno domačo predstavitev, z vidika lokalnega javnega kulturnega življenja pa s tem tudi že svoj vrh in hkrati konec, saj je ostal kulturni praznik v tej tako kompleksni obliki v Novem mestu hkrati prvi in zadnji. S tega stališča je bila Novomeška pomlad kratkotrajna in važna predvsem za novomeško kulturno zgodovino in poznejšo krajevno zavest. Ni pa bila samo hipna in lokalna glede na svoje širše posledice, in to tudi, če smo usmerjeni na zunanje, organizacijske oblike. Skupen nastop umetnikov različnih ustvarjalnih področij lahko gotovo gledamo kot zametek poznejšega Kluba mladih, ki so ga v Ljubljani še isto jesen zasnovali Kogoj, Podbevšek in Vidmar, torej vsi trije udeleženci novomeških prireditev in izdajatelj kratkotrajne revije Trije labodje, ki je utelešala novomeško zamisel o sožitju umetnosti in že z naslovom nakazovala sožitje

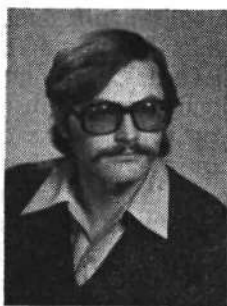
literature, slikarstva in glasbe; v njej so sodelovali tudi novomeški ustvarjalci, poleg že omenjenih tudi pesnik Vladimir Premru, ki je pisal pod Podbevškovo sugestijo. Iz okvirov tega kluba pa se je že ob koncu leta 1921 izvil tudi Kraljev Klub mladih upodablajočih (oz. oblikujočih) umetnikov, ki se mu je priključil tudi Jakac. Sâmo prireditev — razstavo, koncert in literarni program — pa so novembra 1920 v razširjeni obliki ponovili tudi v Ljubljani, kjer so se razstavljalcem pridružili še drugi umetniki, prevsem brata Kralja, ki sta se z Novomeščani že dotlej poznala (s Francetom se je Jakac seznanil že med vojno, s Tonetom pa na akademiji), in skupaj z njimi v naslednjih letih tudi sama doživljala prvi delni ustvarjalni vrh. Prav v teh povezavah in ponovitvi pa smo upravičeni gledati v Novomeški pomladi več kot naključno in izolirano zadevo: enega izmed zametkov širšega, v duhovnost usmerjenega ustvarjalnega preroda na Slovenskem, ki ga poenostavljeno poimenujemo kot slovenski ekspresionizem in ki je dosegel svoj vrh v letih 1922—1923. Zato jo smemo vrednotiti in pojasnjevati ne le s stališča tedanjih rezultatov in krajevnih razmer, ampak tudi in celo predvsem s stališča poznejših uspehov in samih teženj. V tem pogledu pa imajo glavni novomeški protagonisti v slovenski kulturi že razmeroma jasno in trdno mesto.

Podbevšek, ki je še pred izidom pesniške zbirke kot umetnik umolknil, ostaja zanimiv predvsem kot zgodovinski in psihološki ter stilni pojav, posebej vznemirljiv pa v zvezi z vprašanji avantgardizma, in mu ne gre odrekati talenta. Dovolj pozitivno sodbo o umetniški in ne le dokumentarni vrednosti Jarčeve umetnosti izreka zlasti novejša literarna zgodovina in isto velja v umetnostni zgodovini ves čas za Jakca, ki je — ob odmaknjenem Grumu — dosegel od vseh treh največjo kvaliteto. Za pošteno opredelitev in oceno same slikarske razstave iz leta 1920 — ta se mora zdeti vsaj umetnostnemu zgodovinarju pač najbolj zanimiva — pa bi bila potrebna rekonstrukcija po seznamu, ki ga še danes hrani v svojem arhivu Jakac in o kateri je svojčas razmišljal Mušič. Seveda je razumljivo, da je na razstavi najbolj izstopal in se tudi v naslednjih letih najbolj uveljavil Jakac — pozneje, ko se je otresel njegovega vpliva, pa tudi Čargo —, vendar bi se s čisto zgodovinskega vidika gotovo pokazala kot zanimiva tudi celota. Kolikor poznam gradivo, lahko rečem, da so glede na lokalno tradicijo in šolsko risanje gotovo tudi najbolj pohlevna dela delovala v Novem mestu moderno, sicer pa so šla v korak z Jakopičevimi in Tratnikovimi ekspresionističnimi težnjami oziroma — v luči moderne evropske umetnosti — razodevala dojemljivost svojih ustvarjalcev za prilagajanje pridobitev postimpresionističnega in ekspresionističnega slikarstva. Kolikor so bile žive barve, secesijsko valovite ali rezko priostrene forme v izrazitejših primerih glede na tradicionalne predstave posebno nove, pa te slike v pomenskem smislu niso pomenile samo preloma s tradicijo, ampak hkrati tudi modernizirano varianto romantično-simbolistične izpolnitve osebnih teženj po izpovedi notranjega sveta oziroma poglobitvi v človeka, kozmos in duha glasbe ali pokrajine. Tako se danes kaže fiziognomija Novomeške pomladi tako rekoč dvojna, hkrati starinska in moderna, zlasti še, če upoštevamo iz današnje perspektive vse bolj razvidno poetično potezo, ki jo je v svoji knjigi že Mušič povezal s težnjami

po idili in ki gotovo korenini tudi v lokalni mentaliteti oziroma ambientu. V tem pogledu so v slikarstvu posebno značilne krajinarske podobe, njihova izrazito lirična ubranost, kakršno je Jakac videl v Dolenjski in pogrešal v češki pokrajini, in dejstvo, da pomeni njegovo upodabljanje Dolenjske skorajda uresničitev teženj, kakršne razbiramo iz Cvelbarjevega vojnega dnevnika, ki ga tedaj Jakac ni imel v zavesti. Zato ni nerazumljivo, da se je, potem ko Podbevšek kot umetnik ni več nastopal, revolucionarnost mladostno zagnane Novomeške pomladi bolj kot kam drugam iztekla v razne oblike manj izzivalnega poetičnega realizma, njene zunanje manifestacije pa v propagiranje Dolenjske, in da jo moramo danes umeščati ne glede na pečat avantgardnosti, ki so ga dajali gibanju Podbevškovi nastopi, a ponekod tudi poskusi drugih ustvarjalcev, bolj v območju viharne in idilične romantike kot pa samozadostnih, izrecno likovnih teženj, kakršne bi se utegnile razviti v abstraktno umetnost ali konstruktivizem; to pa je v sicer nekoliko manjši meri značilno za slovenski ekspresionizem nasploh, saj je v njem skozi nove ali modernizirane stare forme živela tudi stara, nekako večna, brezčasna življenjska vsebina, umetnost pa je prej kot samó programatska dejavnost veljala za sakralno dejanje, porojeno v Jakopičevem duhu. Zato je na primer razumljivo, da poznejši Černigoj, ki po današnjih gledanjih velja za edinega izrazitega likovnega avantgardista, slikarskemu protagonistu Novomeške pomladi intimno ni mogel biti blizu, ali da je ta gledal na zenitiste z ironijo, kar je razvidno tudi iz enega razstavljenih zasnutkov na razstavi v preddverju. (Isti motiv roke, ki nesmiselno sveti s svečo v sonce, je Jakac uporabil tudi za Micičev ekslibris.) Morebiten pečat avantgardnosti, pojmovane ne le v smislu splošnega odklonilnega odnosa do tradicije, ampak v smislu oblik njenih manifestacij, je tako v območjih Novomeške pomladi še najbolj viden v pojavu Antona Podbevška — njegova dejavnost je bila doslej že nekajkrat bolj ali manj prepričljivo postavljena ob definicije avantgardizma — in se takó naša manj na likovno umetnost kot na pojave, ki so bolj v zvezi z literaturo, še najbolj pa na zunanjo pojavnost in intencije njihovih manifestacij. V tem pogledu je Podbevšek gotovo nosilec tudi avantgardističnih potez, čeravno je hkrati v svojem statusu titanske osebnosti, v težnji, da bi postal neobčutljiv za človeške bolečine, za težave, ki jih je nakopičila vojna, stopnjeval tradicionalnejši ničejski patos in izrabljal sredstva, kakršna so uporabljali tudi avantgardisti, tudi za izrazilo svetopisemsko baročnih vizij, tako da ga nikakor ni mogoče preprosto pridruževati samo temu ali onemu avantgardističnemu manifestu.

Prav ob avantgardističnih potezah pa je treba poudariti, da je v svojem novomeškem krogu prav z njimi izraziteje izstopal; potem ko je prav z njimi po novem stremeče mladeniče prvi hip očaral in pritegnil, so ga prav iste poteze prav kmalu od njih tudi odbile: tako od resnega Jakca kot od skeptičnega romantičnega Jarca ali — najizraziteje — ravno od epigonov, kakršen je bil Premru, ter od celotnega zaledja, ki je v njem javno ali vsaj zasebno pričelo gledati neresnega in celo netičnega, neupravičeno vzvišenega človeka, tako da je bila novomeška naklonjenost do avantgardizma v resnici dvojna. Podobno pa velja tudi za likovno področje. Tam verjetno niso bile brez pomena tesne prijateljske zveze Podbevška s Čargom, saj je pozneje, v italijanskem okolju,

prav Čargo prisluhnil formam in tudi nazorom, za kakršne so se zavzemali avantgardisti. Jakčeva umetnost iz časa pred akademijo, ki jo je leta 1919 občudoval Podbevšek, gotovo ni avantgardna, vendar je bila pesniku blizu s svojo simbolično noto, zlasti če pomislimo, da se je Podbevšek tedaj tudi sam štel za simbolika (prim. pismo Jakcu 29. V. 1919) in da je bil mnogo manj razgledan po novih slikarskih kot pesniških formah. Tisti del Jakčeve ustvarjalnosti iz časa manifestacij Novomeške pomladi, ki je videti od vsega, kar je tedaj nastalo, najbolj avantgarden, pa izstopa iz siceršnje celote. Pri tem mislim na plakate in ekslibrise, ki jih je zaradi njihove specifične dekorativne funkcije oblikoval Jakac deloma s prijemi, kakršnih se sicer ni loteval in kakršne so uporabljali najradikalnejši avantgardisti. Hkrati pa se tudi v teh docela abstraktnih likovnih organizmih skriva tudi vanje zavestno projiciran pomenski, literarni smisel — trikotniki v njegovem grbu pomenijo umetnosti, secesijska valovnica in linija v rastočem vzgonu pa glasbeno melodijo —, tako da je bil Jakac tudi v svojih namenih bližji simboličnima Kraljema kakor poznejšemu vsaj pretežno likovno avtonomnejšemu konstruktivističnemu Černigoju. S tem pa se tudi znotraj likovnega dela Novomeške pomladi nakazuje tudi širše razmerje slovenskega ekspresionizma do avantgardističnih pojavov, kakršno velja za celotna dvajseta leta in kakršnega je na lanskem mednarodnem simpoziju o obdobju ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi izrecno izpostavil in shematično osvetlil že Peter Krečič.



Lev
Kreft

Cvetje v jeseni in novomeška pomlad

Štiriindvajsetega oktobra 1920 je dr. Ivan Tavčar v »Slovenskem narodu« priobčil članek »Doneski k novomeški razstavi«. Če ga ocenjujemo samega zase, vidimo le polemično navezavo na besedilo Viktorja Schweigerja v »Slovincu« teden dni prej,¹ bolj posredno pa na pozitivno ocenjevanje dejavnosti mladih novomeških umetnikov v tem in drugih listih, in na reklamne navedbe ljubljanskih nastopov skupine.² V omenjenem članku se je Schweiger med drugim zavzel tudi za nastanek slovenske akademije likovnih umetnosti, češ da zagrebška ne zadostuje. Vloga Tavčarjevega članka postane zanimivejša, ko se izkaže, da se v začetku, ko napada boljše vizem v literaturi³ in izraža upanje, »da se naši upodablajoči umetniki ne bodo še tako kmalu spremenili v upodablajoče boljše vike«, sklicuje

¹ Slovenec, 17. 10. 1920 (»I. pokrajinska umetnostna razstava«)

² Glej na primer Naprej 22. 10. z najavo Kogojevega koncerta, že 1. 10. pa je ta koncert najavil Slovenec; reklamnih zapisov si je sledila cela vrsta.

³ Tavčar sicer govori predvsem o neburžoaznosti slovenskih umetnikov, vendar naj omenimo, da je o boljše vizizmu v umetnosti v smislu kolektivizma in novega etosa pisal že januarja 1920 v Naših zapiskih Fran Albrecht