

GOJMIR ANTON KOS

Špelca Čopič

Letos, 22. maja, je umrl v Ljubljani slovenski slikar Gojmir Anton Kos. Rodil se je 24. januarja 1896. leta v Gorici. Oče Franc, profesor zgodovine, je bil doma iz Selc nad Škofjo Loko, mati Marija, rojena Sbuelz je bila furlanskega rodu. Pri slikarju Antonu Gvajcu, profesorju na goriški gimnaziji, je dobil mladi Kos prvi pouk iz risanja in slikanja. Študiral je, potem



G. A. Kos, Avtoportret (1949)

ko je morala družina bežati iz Gorice 1915. leta, na dunajski akademiji pri profesorju Rudolfru Bacherju in Juliusu Schmidtu, po vojni pa je študij končal 1919 na višji šoli za umetnost in obrt v Zagrebu, kjer je diplomiral za profesorja risanja. Po učeval je risanje na raznih srednjih šolah v Ljubljani, od 1926 na tehnični srednji šoli, od 1945 do upokojitve 1962. leta na akademiji za likovno umetnost v Ljubljani. Leta 1949 je bil izvoljen za rednega člana v umetniškem razredu Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Študijska potovanja so ga vodila v Berlin 1923. leta, večkrat v Italijo, Francijo, Belgijo, na Holandsko, Češkoslovaško ter po Jugoslaviji. Sodeloval je na razstavah doma in v tujini od 1919. leta, samostojno je prvič razstavljal v Ljubljani 1925. leta skupaj z Dolinarjem in Dobrovičem. Za svoje slikarsko delo je dobil več nacionalnih nagrad, obsežna literatura o njem priča, da se je že zgodaj uveljavil kot pomembna osebnost v slovenskem umetnostnem svetu.

Slikar Gojmir Anton Kos je umetnik izredno skladne razvojne poti, njegov likovni jezik je rasel počasi in dosledno na trdnih temeljih tradicije. Ni abstrakten, nikoli ni pretrgal z naravo temeljnega odnosa, po katerem mu je izbrani del te narave stalna materija študija in slikarskega preoblikovanja. Toda od vsega začetka je v njem jasno spoznanje, da ne opisuje narave, da ustvarja, da dela slike, kot piše pesnik pesmi, in da je predmet njegovega oblikovanja upravičen že s svojo namembnostjo. Pripadnik je tiste skupine slikarjev, ki jih zanima samo slikarstvo, katerih življenjski program in človeška vrednost sta zajeta edino v slikarstvu; tako je skoncentriral vso svojo življenjsko energijo v svojem ustvarjalnem delu. Ni ga obremenjeval s svojim osebnim življenjem, ni prek njega reševal perečih problemov svojega časa, temveč se je trudil, da bi nekaj, svetu narave in človeka težko

iztrganih skrivnosti izoblikoval v pretehtane slikarske kompozicije. Z veliko mero notranje deziluzije, da bi njegov idealni red kakorkoli bistveno vplival na gibanje sveta, je bilo ustvarjanje teh slikarskih harmonij zanj edino veljavna možnost obvladovanja življenja in njegov pozitivni delež kolektivnemu življenju. Stvari lahko imenujemo tudi bolj stvarno. Kos si je s študijem osvojil slikarski poklic in ga je v tradiciji utemeljenega z nepopustljivo vestnostjo razvijal dalje ter v dolgoletnem poučevanju skušal posredovati najboljše dosežke slikarskega znanja in obrtniške skrivnosti ateljejskega dela svojim učencem. Težko je danes presoditi moč in pomen Kosovega vzgojnega dela in vpliva njegovega slikarstva na mlajše generacije slovenskih slikarjev. Podrobnejši študij in primerjave del bi odkrile sledove Kosovih nauk in njegovega zgleda tudi tam, kjer so jih privlačnejša gesla in predlogi domače ali svetovne umetnosti naglo prekrili; že trdnost temeljev, odlični slikarski metier in odprtost problemom sodobnega slikarstva bi pričali za učitelja Kosa.

Gojmir Anton Kos je slikar obsežnega tematskega programa, s katerim je odločilno dopolnil podobo slovenskega modernega slikarstva. V vsaki treh velikih skupin figure, pokrajine in tihožitja je našel nove rešitve in na temelju odkritij v eni domeni dopolnjeval drugo ali jih povezoval, podrejal figuro tihožitju, jo vključeval v pokrajino, skratka, vsako novo delo mu je predstavljalo tudi tematsko nov problem. Poprej omenjena odvisnost od narave v smislu zvestobe modelu je bila zanj obvezna v zgodnji študijski fazi in do neke mere pri naročenih portretih. Zaradi splošne orientacije slovenske umetnosti v realizem po drugi svetovni vojni nahajamo tedaj tudi v Kosovem slikarstvu več slik, ki pripadajo tradicionalnemu umiranjemu realizmu, barvno in v načinu slikanja vendar moderniziranemu. Tej stilni stopnji lahko priključimo še zgodovinski kompoziciji: »Umestitev na Gosposvetskem polju« in »Boj pri Krškem« (1939—1940), s katerim je Kos že pred vojno odprl pot slovenskemu monumentalnemu historičnemu slikarstvu. Če je tematsko bila to najnujnejša dopolnitev tradicionalnega slikarskega programa, katero je Kos slikarsko odlično rešil, je vendar tako tematska kot stilna ostvaritev zapozneno, preteklost dopolnjujoče in iz njenega programa in njenih slikarskih nazorov izvirajoče delo. Tudi v drugih tematskih vejah, tako v portretu figuralnih kompozicij deloma žanrske narave, kot so: različni »Pikniki« med 1922 in 1944) in »Kopalke« (med 1924 in 1956), »Gostilna« (1928), »Možaki« (1932), »Žene pri mizi« (1938), »Obisk v ateljeju« (1951) in druge, prav kot v pokrajinah in v tihožitjih ne moremo iskati tistega odločilno novega, najbolj izrazito Kosovega, kar se vsaj danes ob pregledu njegovega dela vsiljuje opazovalcu kot njegov osebni prispevek globalu dosedanjega slovenskega slikarstva. Ne da bi podcenjevali novosti v razporeditvi, variacije v izrezu danega motiva, kar je značilno za Kosov koncept slike, je tu zelo veliko že poznanega in učinkuje sveže in na prvi pogled novo, predvsem zaradi Kosovega načina slikanja. Tradicionalni meščanski slikarski program doseže prav pri Kosu enega svojih viškov, bleščečo stopnjo, ki napoveduje razkroj, do takšne mere so absolutizirana osnovna slikarska izrazila, toda glede tega konca meščanske kulturne in civilizacijske ere ter njene umetnosti smo še vsi v dovolj nejasnem položaju, da prerokovanja niso posebno varna. Kosa je večkrat zapisana ugotovitev, tudi očitek, da je meščanski slikar, bolela, saj to meščanstvo ni zadevalo le njegovega intelektualnega meščanskega porekla niti

njegovega odločujočega meščanskega naročnika, temveč je bilo predvsem očitek zaradi tradicionalne tematike 19. stoletja in njene, to se pravi Kosove očitne neprizadetosti nad socialnimi konflikti dvajsetega stoletja in nad osebnimi krizami človeka atomske dobe. Tudi o problemu okrnjene rasti in v dejavnosti meščanstva v dimenzijah slovenskega kulturnega prostora nam tu ni razpravljati. Gojmir Anton Kos se je vendar iz šibke srednje plasti slovenskega intelektualnega meščanstva vzpel med nosilce njenega kulturnega razvoja. Z zagrizeno vztrajnostjo in disciplino je branil pred vsakim zunanjim pritiskom svoj prosti čas, v katerem je ustvarjal slovensko umetnost.

Od vsega začetka je nastopal kot samosvoja osebnost in nobena skupinska oznaka se mu prav ne prilega. Da je razstavljal skupaj s »Klubom mladih« in se z njimi udeleževal ekspresionističnih manifestacij, ga še ne povezuje z novim programom, ki že tako ni bil enoten. V Kosovih zgodnjih slikah so navzoči šibki elementi ekspresionizma predvsem v kompoziciji, kjer skuša s postavitvijo figure, povezavami med figurami in kretnjami ustvariti — bolj kot vezano renesančno kompozicijo, ki jo je prinesel iz dunajske akademije — nenavadno, napeto, ekspresivno situacijo, ki jo nato z nasprotnimi barvami, njih različno svetlostjo in čistostjo še stopnjuje. Očitno je predvsem nasprotje impresionizmu z ovrednotenjem črne barve in močno poudarjeno telesnostjo, ki se v naslednjih letih še stopnjuje. Od 1920. do 1924. leta se izčisti slikarska problematika in koncentrira na problem plastične forme, svetlobe in prostora. Nemirnejša modelacija barvnih ploskev, npr. na portretu »Slikarjeve matere« (1921), ki je še vedno spominjala na impresionistično razdrobljenost, se je umaknila drznejšim, sintetičnim poenostavitvam osvetljenih in temnih partij telesa na »Možu s papigo« (1926) in »Kmečkem dvorišču« (1927), kjer zaživi prostor z izredno sugestivnostjo prav v strogi arhitekturi različno obarvanih in osvetljenih ploskev hiš. Barva igra ves čas važno vlogo, vendar je uklenjena v tako trdno omrežje volumnov in ploskev, da občutimo njeno utesnjenost in je osvetljena tako močno, da izgublja v intenzivnosti. V tej fazi svojega slikarstva je Kos poenostavljal — včasih do skrajnosti, ki je učinkovala ekspresivno — tradicionalno realistično plastičnost, prostorsko gradnjo in kar je prevzel od nekdanjega plenerizma in impresionistične problematike svetlobe. Nekoliko kubično poenostavljeno tihožitje »Kruh in vrč« (1931) je višek v reševanju tako zastavljenega slikarskega problema. Od tod je bila pot odprta v kubizem, toda Kos je ni nastopil, čeprav je med kubističnimi slikarji cenil Braqua, seveda njegovo pozno slikarsko delo. Za Kosa se je začela tedaj počasi nakazovati nova slikarska pot, ki bi mu omogočala stopnjevanje izraza s pomočjo barve. Vendar se je še kasneje vračal — predvsem v pokrajini z arhitekturo — na intenzivna nasprotja svetlega in temnega.

Kosovo slikarstvo pomirjene tematike, skladnosti in ravnotežja je v tem preizkušanju možnosti, ki jih dajejo kontrasti svetlobe in kasneje kontrasti barve, doživljalo tudi svoje dramatične napetosti. Tu se kot skozi nekake razpoke — beseda je v tej povezavi od Matissa, ki si je na slikah v delu puščal razpoke ali špranje, skozi katere se je lahko naslednji dan ali čez mesec dni zopet vtihotapil na svoje platno, v svoj naslikani prostor in gradil svoj slikarski svet naprej, Matisse pa je puščal razpoke tudi za gledalca, ta pa si je seveda moral nato tudi sam pomagati pri prodiranju v sliko in

njenem notranjem raziskovanju — utihotapimo v Kosov slikarski svet, in to na pokrajine, ki jih je sam izbral, brez zunanjega pritiska pod izključnim imperativom svoje ustvarjalne volje. Če bi stopili na tisto, že omenjeno kmečko dvorišče ali se ustavili na bregu »Pokrajine s kamnolomom« (1956), stopili po »Vaški cesti« mimo »Vaških hiš« (1966), bi se znašli v bleščeče osvetljenem, z globokimi sencami omejenem, s svinčeno modrim ali rumenkasto bleščečim nebom prekritem, nenavadno osamljenem, tihem, v sebi počivajočem in rahlo grozljivem svetu. Zaznali bi čas, ki se je ustavil, s silno intenzivnostjo, skoraj otipljivo bi občutili žgočo moro poletnega opoldneva ali večera. Svetloba je ubijajoča in senca neprodorna stena, praznina gosta, neprehodna, svet brez zraka, brez vetra. Nič mehkega ni, da bi se človek povaljal kot na impresionističnih travnikih. Doživetje Kosovega naslikanega sveta je drugačno kot doživetje mnogih Jakopičevih svetov, kjer se neprevidni sprehajalec naglo utopi v vrtincih žarečih barv, toda obakrat smo na mejah slikarstva, ki je ustvarjalo s slikarskimi sredstvi umetne, iluzijo resničnosti zbujujoče svetove. Dovolj smo že privajeni gledanja slik, ki so površine, pokrite z barvami in jih beremo drugače kot tiste starejše, da nam tudi pri Kosu ni težko obstati pred trdno zgrajeno arhitekturo kubičnih gmot, napetih v močnih nasprotjih svetlobe in sence, sijočih barv in lesketajočega barvnega namaza in uživati njih trdno likovno gradnjo.

Od leta 1934 nekako do 1936 nastane v Kosovem slikarskem razvoju preusmeritev v širši slikarski tok, ki je v tridesetih letih obvladoval večji del slovenskega slikarstva in kateremu so pripadali predvsem zagrebški študentje, med oznakami pa se je še najbolj uveljavila dvojna oznaka barvnega in poetičnega realizma, saj gre za odklon od ekspresionističnih značilnosti in za bolj stvarno prikazovanje resničnega sveta, portreta, pokrajine in tihožitja ter za barvo kot glavno izrazilo in sredstvo poetiziranja te resničnosti. V tedaj nakazani smeri se nato giblje Kosovo slikarstvo do zadnjih del, z izjemo bolj umirjenega realizma po drugi svetovni vojni, kateremu sledi po 1950. letu povzetek že poprej nakazane smeri, delno omejevanje slikarske tematike in intenzivna koncentracija na čisto slikarsko problematiko, reševano na tihožitjih. Že pred sredo tridesetih let je igrala barva v Kosovem slikarstvu pomembno vlogo, sedaj se uveljavlja kot dominantni nosilec izraza in s svojim stopnjevanjem zmanjšuje tako realistično prepričljivost tematike kot poprejšnje plastično prostorsko in svetlobno kontrastno izrazno vrednost. Vsa kritika v tridesetih letih priznava Kosu odkritje novih izraznih možnosti s pomočjo barve in obenem upa in zaupa, da bo Kos s temi novimi možnostmi obogatil predvsem figuralno slikarstvo, upanje, ki se ni izpolnilo, čeprav je Kos tik pred drugo vojno dokončal že omenjene zgodovinske slike in po osvoboditvi še druge monumentalne kompozicije: »Odpor« (1946), »Prvi kongres KPS« (1950), »Primorje« (1958) in druge. Barvitost zadnjih je sicer močnejša in sintetične oblike ji dovoljujejo tudi večje, malo modelirane barvne površine, celota pa po umetniški prepričljivosti ne presega prvih. Vzrok gotovo ne leži samo v Kosovi osrednji zavzetosti za barvne probleme, temveč tudi v Kosovi dosledni zavezanosti oljnemu slikarstvu, formalnim zahtevam te tehnike in njeni odpornosti proti nasilnemu izpreminjanju in ne nazadnje dejstvu, da je Kos komorni slikar, ki je v vsem svojem opusu pokazal malo razumevanja tako za dramatski patos kot za človeško komedijo. Celo na njegovih piknikih je veselost ustvarjena z bar-

vami, drže, kretnje in izrazi udeležencev pa ne morejo skriti rahle nerodnosti poziranja. Gibanje, sproščeno, pretakajoče življenje človeških figur mu je tuje, statični predmet in figura vedno prepričljivejša. Kot da se je tudi tu odvrnil od tega, kar je impresioniste pritegovalo, od iluzije površnega minljivega vtisa življenja.

Zato je razumljivo, da se z jasnejšim spoznanjem lastnih sposobnosti in ob sodelovanju z mladimi v tridesetih letih in z drugimi mladimi v petdesetih letih pogloblja v študij slikarskega fenomena barve. Portret, posebno ženski, zaradi barvitosti obleke, figura, ki postaja del tihožitja, in v največji meri tihožitje so odslej nosilci njegovih slikarskih dognanj. V portretu sta seveda podobnost in pomenska vrednost upodobljenca ohranjeni, poudarjena sta predvsem splošni vtis fizične moči, polnosti, vitalnosti ali krhkosti ter generalna karakterna poteza odločnosti, zadržanosti, prijaznosti ali izumetničenosti. Barva pri tem poudarjanju sodeluje, na nekaterih ženskih portretih skoraj do simbolične moči rdeče vitalnosti, rumene sončnosti, modre zadržanosti. Vendar bi tu ne mogli z gotovostjo trditi, kdaj je izbor barve le čisto slikarski problem, ki se razvija zelo samostojno na temelju primarnega slikarjevega optičnega vtisa upodobljene osebe, njenega splošnega barvnega videza od inkarnata do barve las in obleke, kdaj pa je barva zavestno izbrana kot izraz neplastičnih značilnih potez v osebnosti upodobljenca.

Ostane tisto, kar je predmetno nepomembno, zamenljivo, odvisno v celoti od slikarjevega izbora, drobni izbrani predmeti in figure-modeli. Kosov predmetni inventar za tihožitja sestavljajo skromni kosi pohištva, miza, stol, stena, kartoni, ki rabijo za ozadja, draperije, nekaj lepo oblikovanih posod in priložnostno otroška vetrnica, izbrane rože, zelenjava in ribe, kruh in slanina. Ta predmetni inventar je sicer vsakdanji in zamenljiv, vendar je vedno znova izbran, prebran in urejen ter — razen rož — pretresljivo reven v primerjavi s svojo končno slikarsko poustvaritvijo. Slikarski proces se nadaljuje s konstrukcijo, skopo začrtano na platnu, z nekakim okostjem slike: nekaj linij horizontale in vertikal, lepe krivulje posod in globalno naznačena glavna barvna polja. Sledi barvna bitka, v kateri so mejne linije lahko premaknjene, slikar z barvo gradi svoje slikarsko tihožitje, z vsako novo barvo ustvarja nove oblike in sproti zabrisuje podobnost s tistimi resničnimi predmeti. Vendar sta do dovršitve slike ohranjeni vsaj rahla aluzivna oblika nekaterih predmetov in trdnost prvotno začrtane konstrukcije, ki se redko odmika od koordinatnega križa. Ta je zazidan v barvne površine, toda občuten kot ravnotežje barvnih oblik, pogosto z intenzivnejšimi ali težjimi zemeljskimi barvami na spodnjem delu slike in s stopnjevanjem lažjih, hladnejših proti zgornjemu delu. Toda ne vedno.

Kosovo slikarstvo omenjenih zadnjih dveh obdobij predstavlja izbrano domeno nevsakdanjih barvnih harmonij. Barvni krog je izkoriščen v celoti. V mladosti je na »Portretu Vide Novakove« (1920) drzno zbral vse štiri osnovne barve, jih ovil, ločil in povezal z barvitimi teminami. Na ta način vendar ni mogel ublažiti v celoti vtisa nečesa ostrega, krčevitega, kar označuje ta ekspresivni portret tako v risbi kot v barvi. Z dozorevanjem njegove barvne kulture je potencialno možna vsaka kombinacija, toda mojster jih zavestno omejuje. Pogosteje izbira barve na dveh sosednjih četrтинah barvnega kroga, rumeno-zeleno, rumeno-rdeče, rdeče-vijoličasto in podobno ter skopo dodaja kontrastno barvo. Včasih zasleduje izrazit dominantni učinek

sončnih zlato rumenih ali mračnih vijoličastih, nato zopet silovito nasprotje intenzivnih, skoraj čistih barv obkroži s kontrastno obarvanimi nevtralnimi sivo modrimi, blede zelenkastimi, peščenimi in toplimi rjavkastimi površinami.

Barvne površne imajo sicer še vedno nekaj prepoznavnih oblik, toda gledalca z barvo samo hitreje vznemiri barvni namaz, gosta, z lopatico razpotegnjena barvna masa, ki v svojih brazdah in grebenih odbija in lomi barvo ter dodaja naslikanim refleksom steklenih posod še svoje lesketanje, svoje sence in svetlobe. Poleg goste opakne barvne mase se z razpadanjem forme, ki je vse pogostejše zarisana v barvi kot skoraj nematerialni obris, pojavi tudi bolj tekoča, prek roba barvnega polja razlita barva, ki lahko v rigola zdrсне prek sosednjega barvnega polja ali se v kapljicah zvezdasto razprši. Videz spontane naključnosti je sicer tu, toda varljiv. Pri Kosu je tudi naključnost izpostavljena kontroli in integrirana v sliko le po pozitivnem rezultatu presoje. Na nekaterih tihožitjih zadnjega časa se pojavlja plastično odtisnjen, patroniran vzorec, za katerega si je slikar model sam izrezal.

Še besedo o materialu, v katerem so te slikarske vizije realizirane. Kos je slikarski mojster stare šole s svojimi recepti in svojo alkimistično delavnico. O tem obsežnem znanju govorimo malo, vendar je bistveni sestavni del uspešnega slikanja, pa čeprav danes slikarji ne slikajo več za večnost, ali le redki. Če je postala večnost problematična, je ostala preizkusna doba dobro postarane slike sto let. S sodobnimi tehničnimi postopki je sicer možno način tega staranja preizkusiti v skrajšanem postopku, toda resni raziskovalci so zelo previdni v svojih sodbah o novih barvilih, pigmentih, vezivih, kombinacijah tehnik in postopkih slikanja in prepuščajo glavni del odgovornosti ustvarjalcem samim. Kosove najstarejše slike imajo sedaj pol preizkusne dobe za seboj in odkrivajo skrbnega mojstra že v mladostni dobi. Njegova urejena, natančna narava mu tudi kasneje ni dovoljevala nobenih površnosti, posebno ker se je trudil za največjo svobodo slikarskega izraza s pomočjo oljnate barve, katere zakonitosti je moral obvladati. Ne smemo prezreti, da razen na začetku svoje slikarske poti in deloma med drugo vojno in po njej — tedaj zaradi objektivnih težav — ni živel v slabih materialnih razmerah. Kupoval je oljnate barve najboljših znamk, zbirka njegovih barv pa se je seveda nekoliko izpreminjala. Zadnja kolekcija, lepo razporejena v predalčkih skupaj rumene, rdeče, modre, zelene in rjave šteje v glavnem nemške Mussini, Rembrandt holandske in angleške produkcije, holandske Orpi, angleške Winsor-Newton, francoske Watteau, italijanske od Fratelli Maimeri in nekaj čeških Brandlovih tub. Razen bele si barv sam ni pripravljaj. Skala njegovih barv je blizu Kurt Wehltejevi »normalni« paleti¹. Presegalo bi namen tega spominskega zapisa, da bi se ustavljali pri podrobnostih Kosove palete. Kratko naštete barve, ki jih je imel doma, nam v svoji standardni sestavi morda le malo osvetlijo težavnost mojstrstva v domeni, kjer je treba iz malo pastozne materije ustvarjati nove svetove. Kos je slikal v ateljeju ob slikarski mizici, na katere plošči je mešal barve, ki jih je trenutno rabil, v odprtem predalu pa imel pripravljenih nekaj drugih in potrebne čopiče. Med rumenimi barvami so: svetli in temni kadmij, svetli in zlati oker, naravna sienska zemlja in neapeljsko rumena. Rdeče štejejo svetli, temni in škrlatni kadmij, cinober in svetli in temni karmin; rjave so

¹ Kurt Wehlte: »Werkstoffe und Techniken der Malerei«, Ravensburg, 1967.

bogato zastopane z naravno in žgano umbro, nearsovo rjavo, puzzuolsko zemljo in svetlim ter temnim Caput mortuum; modre s svetlim in temnim ultramarinom in prusko modro. Zelene zastopajo svetle in temne kromoksidove ter zelena češka zemlja, ki jim sledi še cinkova bela in črne.

Vse drugo je umetnost odnosov, »arhitekture« slike, kot je sam povedal. Končamo lahko z razlago bistva njegovega slikarskega snovanja v zadnjem obdobju, ki jo je dal sam: »Prvobitni elementi so v umetnosti vedno isti, le zunanja forma se menjava. Zato sem gojil barvo, njeno bogato izraznost in njen materialni nanos; gojil kompozicijo, ravnovesje gmot, ki sem ga po potrebi tudi rušil. Slika se mi pričinja z robom okvira, likovni izraz se v svojem tempu dviga do viškov, ki zopet upadajo in se končujejo na robu okvira. Slika je v okviru zaključen organizem, tudi če bi bila povsem brezpredmetna. Izvenlikovna vsebina v sliki ni nujna.«² Do popolne brezpredmetnosti Kos ni hotel, že dolgo pa je raziskoval izključno slikarski fenomen barve. Njegova izredna emocionalna inteligenca mu je omogočala, da je skozi petdeset let ustvarjalnega dela ohranil sveže, intuitivno občutje za barve in še stopnjeval iznajdljivost v iskanju novih kombinacij, racionalni pol njegovega ustvarjalnega duha pa je vedno znova in znova organiziral te iznajdbe v urejene slikarske organizme. Sedaj je opus zaključen in samo v nekakem imaginarnem muzeju si lahko razvrstimo to, po Sloveniji in svetu raztreseno, deloma že uničeno zbirko slik, ki zbuja občudovanje in spoštovanje.



MED TRADICIJO IN AVANTGARDO III

Janko Kos

Razkroj socialnega realizma v povojnem slovenskem slovstvu, ki se ga dá s precejšnjo natančnostjo opazovati v delu pripovednikov, rojenih med letoma 1924 in 1932, ni zapustil prav nič manjših sledov v pesništvu te generacije. Morda je zaradi narave poezije bilo znamenj takšnega razkroja v nji več, bolj neposrednih in že na prvi pogled opaznih. To je razlog, da ga je slovstvena kritika že zgodaj opazila, nato pa mu je veliko pozornost posvetila ideološka interpretacija slovstvenih del, da bi v njem odkrila ideološke premike, ki so jo zanimali. Izsledki, do katerih je po tej poti prišla, so bili resda vnaprej omejeni z ideološkim vidikom, tako da se zdijo z umetnostnofilozofskega pa tudi slovstvenozgodovinskega gledišča premalo vsestranski, pa tudi primerni svojemu predmetu. Kljub temu jim ne gre odrekati zasluge, da so zlasti v idejni vsebini tega pesništva osvetlili marsikatero sestavino, iz katere se da spoznati brez večjih težav, kako pomemben in hkrati obsežen je bil proces razkroja socialnega realizma tudi v poeziji prvega povojnega rodu.

Znamenja tega razkroja so po svojem bistvu enaka tistim, ki se jih dá razbrati iz mladega povojnega pripovedništva, čeprav dejstvo, da se pojav-

² Francè Stelè: »Umetnost v Primorju«, Ljubljana 1960.