

in da bi te obvaroval pred sabo  
 sem začel pisati to knjigo ki ima tvoje ime  
 ti sladka puščavska ptica upanja  
 /z grozo kaj se bo zgodilo tokrat kajti ko sem  
 pisal Asfaltne golobe sem za pol leta izgubil  
 sluh/  
 ne bi rad izgubil tvoje ljubezni  
 ljuba moja čudovita  
 vročično pišem  
 in morda prehitro da najina  
 preskušnja ne bi bila tako dolga  
 kajti po mojih vratih praska tesnobna žival:  
 ti in jaz  
 kot dve dvosobni stanovanji  
 toneči vsako  
 v drugi četrti  
 kot najine voznje iz službe in nazaj  
 kot najini nerojeni otroci  
 kot najini ožgani duši v lučeh najinih teles  
     moja zgodba me duši:  
     če se predaš komu bodi kot zvezda  
     na njegovem nebu  
 po mojih vratih praska divja tesnobna žival . . .

prevedla Nives Vidrih

## Vprašanje regionalnih vidikov v Slovenskem ekspresionističnem slikarstvu



Milček  
Komelj

Kot je znano, je v slovenski umetnostni zgodovini zaradi specifične razčlenjenosti slovenske umetnosti pomemben in upoštevan tudi tako imenovani regionalni vidik. Zlasti se je uveljavil pri obravnava srednjega veka, ker ob pomanjkanju ustvarjalnih, inovativnih umetniških osebnosti šele s tega stališča odprta vprašanja delajo naše gradivo tudi širše strokovno in ne le domoznansko pomembno. Najpomembnejša, navadno importirana dela se sicer vključujejo v evropsko raven tudi s kvaliteto, večina gradiva pa je pomembna šele znotraj regionalnih okvirov in zakonitosti, ki veljajo za periferno in provincialno umetnost.

Večji del te umetnosti je torej tudi glede na kvalitetni kriterij v bistvu poljuden; hkrati pa je razvoj novejšje umetnosti izostril naše gledanje, tako da lahko najdemo v teh poljudnih omejitvah tudi določeno kvaliteto, razvidno tako v dekorativni doslednosti kot v stopnjevani izraznosti, četudi znotraj okvirov, ki jih je dopuščalo obrtno znanje. Tako lahko občudujemo – zares občudujemo – npr. sicer provincialne freske v Suhi na platnici zadnje Steletove knjige: njihov likovni red, ritmično doslednost, barvna soglasja, dekorativne izpeljave – in hkrati razumemo, zakaj je bil prav Stelè, ne pa v renesanso zagledani Izidor Cankar, dojemljiv za slovensko ekspresionistično umetnost, za slike in kipe bratov Kraljev. Zato moramo na te razsežnosti starejše umetnosti računati tudi iz perspektive sodobnega slikarstva, ki se zna naslanjati tudi na starejšo dediščino ali ki utegne tudi ne glede na taka naslanjanja nadaljevati s specifičnostmi, ki so se nakazovale že v preteklosti, in torej potrjevati teze o regionalnih karakteristikah tudi kot splošneje veljavne. Te regionalne karakteristike v bistvu opredeljuje razmerje med severnjaško in mediteransko usmerjenimi potezami. Utemeljili so jih seveda zgodovinski razlogi, navezanost na različna kulturna središča in tudi ustaljena tradicija, ki je sama postajala pobudna in je utegnila vplivati tudi na umetnostni nazor ali okus, tako da se lahko govori tudi o stilih ne le časa, marveč tudi prostora. Glavni razlog za to pa je seveda geografska in kulturnopolitična razčlenjenost, ki tudi jasno kaže, kam smo Slovenci doslej inklinirali, večja zaprtost ali odprtost pokrajin, ki se ne glede na fizično majhen prostor tako zgovorno in presenetljivo razodeva tudi v slovenskih jezikovnih dialektih. Omenjene značilnosti v slovenski umetnosti je nakazal in ponekod razčlenil že profesor Stelè in za njim njegovi učenci, ki so pokazali, da so bolj otipljive in razvidne kakor nacionalne značilnosti, ki so jih zaman poskušali nedvoumno razbrati. (O tem svojem življenjskem spoznanju je npr. izrecno spregovoril akademik Cevc v diskusiji na zadnjih baročnih dnevih v Brežicah.) Ta vidik je zlasti profesor Šumi razširil iz starejših obdobjev tudi na barok in že samó zaradi te tradicije lahko pomislimo nanj tudi ob raziskovanjih novejšje slovenske umetnosti, ki je za širši krog sodobnikov verjetno najbolj zanimiva. Vendar pa so tu, gledano v splošnem, regionalne značilnosti videti manj razvidne in vsaj na videz manj utemeljene in se marsikomu zdijo že docela zanemarljive.

Seveda so taka vprašanja v resnici aktualna samo toliko, kolikor jih narekuje sama umetnost in ne toliko izsledki umetnostne zgodovine starejših obdobjev. Nevarno je namreč, da bi iz njih delali apriorne sheme (kot jih včasih preradi delajo učenci iz učiteljevih opažanj), da bi gledali na novejšjo umetnost iz postavk, formuliranih na preteklosti, in torej preveč poenostavljali ter izgubili smisel za razmerja. Posebno pa je ta problem zapleten ob umetnosti v 20. stoletju, kajti če razbiramo umetnostnozgodovinske poudarke o tem času, vidimo, da regionalni vidik za novejšjo umetnost ni ali vsaj ni več videti tako nujno pomemben. To pa predvsem iz dveh glavnih razlogov: 1. ker je ta umetnost dosegla večjo kvaliteto raven kot starejša oziroma mnogo bolj in tudi zavestneje poudarjala individualno izrazitost in samosvojest ustvarjalcev, in 2. zato, ker imajo umetniki v 20. stoletju stike z dosti širšimi vplivnimi oziroma pobudnimi področji kot nekdanj in ker lahko preizkušajo in preverjajo tudi tisto, kar jim intimno lahko niti ne ustreza, ne leži, in se torej iščejo, tako da lahko vsak poskusi vse; to pa močno, če že ne docela zabrisuje preglednost, kakršna nas zanima, in večkrat tudi pravo

individualnost. Zato je treba imeti pri ugotavljanju morebitnih regionalnih prvin v novejši umetnosti tudi večji smisel za določanje kvalitete oziroma umetniške prepričljivosti, za ločevanje izvirnosti od epigonstva, ki se na videz lahko razodeva kot svetovljanstvo, ker je lahko videti docela podobno umetnosti kje drugje v veliki Evropi. (Glede na to je tudi za nas zanimiva disertacija Jureta Mikuža, ki je raziskal odvisnost izbranih domačih slikarjev v 20. stoletju od evropskih zgledov; še zanimiveje in teže pa bo seveda poiskati in formulirati razlike, torej specifiko naše ustvarjalnosti.) Šele glede na to nam je lahko razumljiva misel (ki jo je zapisal profesor Šumi v uvodu kataloga prve zgodovinske razstave povojne slovenske likovne umetnosti v Moderni galeriji), da so praviloma največji in ne najmanjši dosežki v moderni umetnosti tudi regionalno pogojeni; ta misel pa seveda ne izključuje obstoja razmeroma številnih skromnih, pogosto bolj ljubiteljskih in za nacionalno umetnost v bistvu irelevantnih slikarjev, omejenih na lokalno motiviko in morebitno tamkajšnjo tradicijo brez širših razgledov. Za ilustracijo veljavnosti regionalnih karakteristik pri pomembnih sodobnih umetnikih naj bo dovolj, da v tej zvezi omenimo Spacala ali Makuca, saj si ju ne moremo predstavljati brez Krasa. Seveda pa je taka pogojenost bistvena za umevanje geneze te umetnosti, njenih posebnih opredelitev, in torej za slovensko umetnostno zgodovino, ne pa za samo dožemanje njenega izpovednega izraza, zato omenjene specifičnosti v ničemer ne zmanjšujejo univerzalnosti umetnosti, kadar je res kvalitetna, marveč samo opozarjajo na njene take ali drugačne specifične, regionalno utemeljene pogoje, pa naj gre za vlogo kulturne dediščine, specifične pokrajine ali tudi še najmanj jasno določljive tipične človeške mentalitete.

Impresionistična umetnost kot pionirska smer sodobne slovenske umetnosti je s svojimi vsebinskimi specifičnostmi ter na razmeroma enotno motivno in formalno področje omejenimi značilnostmi zastavljala v likovni ustvarjalnosti zlasti vprašanje slovenstva, ki je postalo še posebno razvidno v razmerju do zavestno nacionalno usmerjenih teženj sočasnih vesnanov; na to vprašanje so odgovarjali zlasti slovenski sodobniki – književniki, sami umetniki (Jakopič) in pozneje na esejistični ravni tudi umetnostna zgodovina; ta opažanja ob impresionistih so v tej zvezi kljub svoji neeksaktnosti v bistvu še danes nepresežena, kvečjemu zgodovinsko bolj pojasnjena, če izvzamemo spoznanje, da je slovenska umetnost vendarle starejša od impresionizma. Kar se tiče regionalne pogojenosti, pa je ob impresionistih jasno razvidna in znana zlasti vloga slikovitega domačega okolja, kar je bilo že poudarjeno in na kar so umetniki – vsaj Jakopič, ki se je skliceval na ljubljansko meglo kot na izvir svojega impresionizma – tudi že sami opozorili. V tem pogledu bolj vseobsežna in razčlenjena in – kolikor ne tudi dejansko, z neposrednim vplivanjem, vsaj načelno – izhodiščna za poznejšo slovensko sodobno umetnost pa je slovenska ekspresionistična ustvarjalnost; prav ta tudi potrjuje, da omenjeno vprašanje v 20. stoletju ni eno docela marginalnih in da se lahko zastavlja – in ponekod rešuje – skoraj kar samo po sebi.

Že če gledamo zunanje okoliščine tega umetnostnega gibanja, ne moremo prezreti, da govorimo skoraj vedno o dveh krogih: goriškem oziroma primorskem in osrednjeslovenskem ali tudi novomeškem ali ljubljanskem, kar pomeni v bistvu isto, če vemo, da sta se npr. dolenska Kralja že leta 1920 nastanila v Ljubljani in nekaj let za njima Jakac (da so se torej

energije vanjo bolj stekale, kot pa iz nje izvirale) ter da je bil tam sedež Kluba mladih. Tako izhodišče pri obravnavah pogosto zasledimo vsaj nakažano tudi v umetnostni zgodovini, na primer v Šijančevi Sodobni slovenski likovni umetnosti, Sedejevih Pogledih na slovenski ekspresionizem v luči umetnosti Franceta Kralja ali v Krečičevi študiji o slovenski likovni kritiki med obema vojnama itd. In tudi v katalogu zgodovinske razstave o ekspresionizmu in novi stvarnosti v ljubljanski Moderni galeriji je bil primorski del obdelan samostojno (Marko Vuk). Sicer tudi zato, ker zlasti Primorska doslej ni bila osvetljena posebej, glavni razlog, ki je tako razdelitev dopuščal, pa so bile vendar regionalne specifičnosti. Novomeški krog je bil doslej obravnavan kot tako imenovana Novomeška pomlad, zlasti v spominskih arhitekta Marjana Mušiča s kombinacijo memoarov in časopisne dokumentacije. Izraz je uveljavil prav Mušič, četudi sicer zasledimo priložnostne besede o umetnostni pomladi tudi v Jakčevi dokumentaciji. Primorski del pa je bil doslej skupaj osredotočen kvečjemu na nekaterih razstavah, vendar iz širše, ne zgolj ekspresionistične perspektive, ki je zajela tudi Černigoja, tako na razstavi Pilon, Čarga in Černigoja v Furlaniji (Pordenone 1982).

Značilno pa je, da so se razmerij med obema izhodiščema našega ekspresionizma zavedali tudi umetniki in da so živele med njimi hkrati napetosti in povezave. Tudi ta razmerja pa je potrebno odkrivati preudarno, izhajaje od posameznikov, ne shematično, marveč z upoštevanjem zgodovinskih okoliščin, vezanosti na okolja in mentalitete; vse to je zlasti očitno pri najizrazitejših slikarjih, ki so našli oporo tudi v regionalni dediščini in tudi tuji bližnji soseščini (Italiji), kulturnem ambientu ter seveda v specifičnem motivnem svetu. Razmerje med obema je razvidno tako v najizrazitejših kontrastih kakor tudi v povezavah in stikih, ki jih ponazarjata zlasti poznejša Kralja in zreli Pilon. Vse slovenske ekspresionistične umetnike ne glede na izhodišča seveda povezuje splošna usmerjenost v duhovnost, v notranjo poglobitev, hkrati pa se je zdela novomeškemu krogu, ki ga posebej kot prototip Jakac, spočetka trdota, arhaična okornost Vena Pilon npr. dovolj tuja in mu je bil bližji zgodnejši, še poznoimpresionistični Pilon. Najbliže pa mu je bil Jakopič s svojo mehko. Tako se je Jakac tudi še v praških letih navezoval na Jakopiča, ne samo v barvah, marveč tudi v dinamični interpretaciji mehkih potez, v zabrisanosti in atmosferi; ker je izhajal iz mehke secesije, se je navezal tudi na Muncha, ves čas pa je bil zanj značilen in poseben izrazito nežen, čustven naglas, pravo nasprotje npr. Pilonu. Kot povezava med obema izhodiščema pa je z vidika regionalnosti v svojem zgodnjem umetniškem razvoju simptomatičen Ivan Čargo. Čargo je izšel iz Goriške, iz primorskega kroga, a ga je vojna pripeljala v Novo mesto, kjer se je ob Jakčevi spodbudi oprijel slikanja; začel je pod Jakčevim vplivom, z njegovim slikarskim materialom, in torej posredno tudi pod vplivom Jakopiča, ki ga je spoznal tudi osebno; dela iz tega časa so nekatera taka, da jih skoraj ni mogoče ločiti od Jakčevih, zlasti tista, ki so nastala na istih (Jakčevih) listih, in je potrebno biti pazljiv pri ločevanju; je pa znotraj te osnove vendar navadno večja stopnja trdosti oziroma nekoliko manj gibke voljnosti in sentimenta, kar pa je tedaj povezano tudi s stopnjo znanja. Sicer pa je tako s stilom kot s sentimentom in simboličnim doživljanjem narave Čargo izrazil adept novomeškega kroga oziroma Jakca. Tako njegovo doživljanje je jasno razvidno tudi iz tedanjih pisem, kjer govori o doživljanju mesečnih noči in simboliki čustev, ki jo razbira v naravi in ki jo je z za

novomeški krog značilno glasbeno terminologijo projiciral v svoje barvne »simfonije«; vidno pa je tudi iz njegovega doživljanja literature, saj ga je Jakac navdušil za Cankarjevega Kurenta, s katerim se je pričel tudi sam enačiti. Prav ta literarna, čustvena in simbolična komponenta, ki jo nazorno razodevajo njegovi pisemski odlomki (in ki prekipeva tudi iz zgodnjih Jarčevih verzov), je bistvena za novomeški ekspresionistični krog, tako zaradi njegove zveze z literaturo kot zaradi drugih okoliščin, tudi zaradi velike vloge pokrajine. Ob sicer ostro začrtani, a izrazito valoviti pokrajini okrog Novega mesa je prav kratek čas zatem, leta 1920, v zvezi z Jakcem namreč mogoče spregovoriti celo o slikarskem odkritju Dolenjske! (Vendar sem o tem govoril že drugje – v knjigi Božidar Jakac in Dolenjska – in tega tu zato ne bom ponavljal).

Kontrast tej usmeritvi predstavlja primorski krog; najbolj reprezentativno ga pooseblja Pilon, ob njem pa tudi Čargo, ki se je prebil do osebne identitete šele potem, ko se je izvil Jakčevemu objemu; zato je razumljivo, da je bil njegov preobrat krčevit in da je potrjeval ta svoja spoznanja o samem sebi kot o stvarnejši, krčevitejši naravi in o umetnosti tudi s pismenimi izjavami, iz katerih je dobro razviden odpor do nekdanjega sentimenta in do sleherne romantičnosti in mehkoobe in temu ustrezno zavzemanje za življenjske ostrine, ki so razvidne tudi iz njegove tedanje slikarske forme. Bistveni za primorski krog so večji poudarek na konstruktivnosti, arhitektonska pretehtanost, preglednost form, večja uravnoteženost, na vsebinski ravni pa izrazit odklik od sentimenta, večja intenzivnost in ostrina, poezija stvarnosti in ne sanj. (Pilon se je sam imenoval pesnika materialnosti). Tudi tak pristop do motiva pa je soutemeljen v karakteristiki jasne, sončne primorske narave in v naravnih stikih z italijansko umetnostjo, tudi s študijem umetnikov v Italiji; v tem pogledu je značilno, da se je Pilon v Pragi odločil za prestop v Firence in da se je tudi Čargo odločil za študij v Rimu. Specifičnosti primorske pokrajine se je Pilon tudi izrecno zavedal, vselej, kadar se ji je približal iz drugega okolja, in blizu mu je bila tudi italijanska umetnost, v Firencah zlasti toskanski slikarji 14. in 15. stoletja s svojo »telesnostjo in široko formo«, ki odmeva tudi v njegovi ustvarjalnosti 20. let. Svoj odnos do primorskega ambienta je po vrnitvi od vojakov na Vipavsko že 2. I. 1920 v pismu Karlu Dobidi takole formuliral: »Ko sem zagledal izpod Nanosa prvič celo dolino, sem šele takrat občutil posebno, čisto specifično lepoto Vipavske; popolnoma drug svet se mi je zadel, ločen od sveta za Nanosom, Kranjske. Čeravno je vse to naše, vendar se človek ne more otresti vtisa, ko stopiš v vipavsko vas, da se bližaš Italiji, čimdalje greš proti Gorici. Tudi ženska je tukaj vsa drugačna kakor na drugi strani meje, vse bolj južna, sočna.« Razlike in razmerja med Italijo, Primorsko in Kranjsko, kot se razodevajo na umetnostni ravni, pa je Pilon prvi jasno razčlenil v svoji kritiki prve goriške umetnostne razstave (Jutro, 23. V. 1924).

Ta razmerja se po njegovem kažejo v razlikah med italijansko tradicijo, med primorskim klasičnim pristopom, ki pa je napolnjen z duhovno intenziteto in je v primeri z italijanskim nekako arhaičen, robusten, ter med literarnim sentimentom, simboliko, liričnostjo, ki naj bi jo utelešali po njegovem gledanju ljubljanski slikarji. Ti umetniki seveda niso razstavljali v Gorici, moral pa jih je Pilon vključiti v svoje kritično besedilo, da je lahko pokazal na delo primorskega kroga kot na vmesno stopnjo, nekakšno sin-

tezo enega in drugega, torej klasične pretehtanosti, preglednosti in duhovne vsebine, torej na barbarskost (ali gotiko) v klasiki, kot bi lahko dobro opredelili bistvene poteze ekspresionističnega primorstva.

Sam klasični moment – se pravi jasna preglednost oblik in pretehtanost, izravnanost razmerij in harmonija – ki se je v 20. letih oživiljal v različnih po obliki moderniziranih klasicizmih, pred tem že pri Cézannu, seveda sam po sebi ne sodi v ekspresionizem oziroma nima z njim celo nobene prave zveze. Takó ekspresionizma v Italiji tako rekoč ni, duhovni principi so projicirani kvečjemu v metafizično slikarstvo, iz katerega je prirasel tudi Carra, ki mu je ponekod blizu Pilon (v pokrajinah), sicer pa je poleg starejšega futurizma 20. leta v Italiji obvladoval specifični klasicizem, v nove, modernejšje oblike preroven klasični princip, kakršne obvladuje npr. tudi nekatere Pilonove pretehtane pokrajine in krajine Jožeta Gorjupa, ki je tudi študiral v Firencah. Pač pa je v najizrazitejših delih primorskih slikarjev, v tistih, ki jih lahko štejemo med ekspresionistična, izrazita tudi duhovna komponenta, in sicer psihična intenzivnost, notranja napetost, izražena z oblikovnimi deformacijami in barvnim izrazom ali »razmajano« kompozicijo, vrženo iz težišča; najizrazitejša je v podobah, kjer je slikarja k temu nagovoril že sam motiv ali model. Zlasti pri Pilonu so v tem pogledu izraziti in polni notranje napetosti portreti njegovih bližnjih in umetniških prijateljev, ki jih je intimno poznal in jih, kot se je sam izrazil, dolgo nosil v glavi, preden jih je v enem zamahu naslikal – a ne v njihovem trenutnem položaju, marveč notranjem bistvu. Docela isto velja za Špacapana, ki je ustvaril portrete iste vrste (zlasti v risbi). Tako pri njem kot Pilonu so upodobljenci in drugi motivi reducirani na kubuse, na svoja geometrična bistva, v katerih pa je skoncentrirano notranje življenje, ki je v skrajnih primerih stopnjevano še z deformacijo. V svojem sožitju tektonske preglednosti, plastične telesnosti in notranje napetosti so te podobe sinteze nasprotij in v svoji enotnosti polne napetosti, kakršna izžareva tudi v principu same slikarske obdelave, temelječe na drastični modelaciji s poudarjeno osvetljenimi ploskvami in temnim modeliranjem robov brez nežnih odtenkov. V bistvu gre za slikarski sistem, ki poudarja telesnost, hkrati pa vanjo zlasti s pogledi, izrazom ust in pri celopostavnih figurah s kretnjami vdira tudi duševnost. Tako so pogosto ene in iste slike po eni strani prototipi južnega, mediteranskega, telesnostnega slikarstva in po drugi gotovo najbolj ekspresionistična dela, ki so jih sodobniki (npr. Kosovel) lahko šteli celo za vangoghovska, demonska in satanska, čeprav jih sistematično po drugi strani niso šteli za ekspresionistična, ker niso bila dematerializirana (ploskovita). Ta severnjaška, ekspresionistična komponenta na videz za nekatere sicer podira teze o regionalnih karakteristikah oziroma o (ustaljenih) razmerjih med Severom in Jugom na Slovenskem, saj po teh opredelitvah ne bi pričakovali tako izrazitega ekspresionizma ravno na Primorskem, ampak drugje na Slovenskem, ker pač velja ekspresionizem za stvar Severa, gotike. Vendar je bistvena za Slovenijo kot prostor srečevanj in prehodov, še posebej pa za Primorsko kot njen posebej izpostavljen in prehodni del (kot prostor geografskih umetnostnih pasov, ki jih je za pretekla obdobja formuliral že profesor Stelè v knjigi *Umetnost v Primorju*), prav taka sinteza, ki Pilonu ločuje tako od Italijanov kot od literarnejšje osrednjeslovenske variante. Če bi iskali Pilonu vzporednice ali vzore, bi lahko našli vrsto evropskih figuralikov 20. let, a le redkokje bi lahko odkrili podobno inten-

zavno sintezo obeh karakteristik ali pa bi bile te značilnosti, npr. plastičnost kot skupna lastnost tega časa, drugačne, plod drugih pobud. Pilon je to svojo dvojnost v verzih in zapisih v spominih navadno utemeljeval tudi z dvojnostjo krvi, ker je bil njegov oče Furlan in mama Slovenka, zelo podobno, kot svoje notranje razklanosti v poeziji tudi Alojz Gradnik v pesmi Vprašanje, torej z dednostjo, s tem, v kar seveda verjamemo, a ostaja raziskavam še nedostopno; poleg tega pa se zdi delu umetnostne znanosti zaradi zlorab med drugo svetovno vojno drezanje v taka vprašanja žal že samo po sebi sumljivo oziroma neprimerno. Da taka dvojnost med klasičnim in duhovno intenzivnim in krčevitim, kakršno odkrivamo pri Pilonu, prav za Primorsko ni izjemna, ampak prej značilna, nam dokazujejo tudi nekateri drugi najizrazitejši umetniki s tega področja, ki so ekspresionisti, a brez literarne simbolike in nežnega sentimenta, zato pa intenzivneje krčeviti. Pri tem mislim na Ivana Preglja, ki je z vsem svojim pisateljskim žarom eno samo krčevito protislovje, med nasprotja skrajne spiritualnosti in telesnosti ujet umetnik, na klasika Gradnika, skladatelja Kogoja in druge, katerih pripadnost mediteranskemu kulturnemu krogu je moč razkriti tudi iz njihove kompozicije, klasičnih, celo antičnih predstav in stavčne skladnje, hkrati pa žive te lastnosti v dinamičnem sožitju s svojim notranjim nasprotjem, ki se razodeva v takó ali drugače izraženi vsebini. (V tem smislu je opravila na odlomkih ustreznih besedil v svojih predavanjih značilne sonde profesorica Breda Pogorelec). Med te krčevitosti pa sodi končno tudi na tem območju še posebej izrazito naglašena »posebnost«, ki je sicer splošno človeška lastnost, a v tej zvezi vendar vsaj nekoliko tudi »regionalna«: odnos do erotičnosti, ki je pri Primorcih še posebej krčevita, prvinska, neposredna ali prikrita, vendar ne sentimentalno literarna ali poduhovljena. Tudi v tem pogledu je ta kontrast najizrazitejši v razmerju med obema prototipoma, primorskim Pilonom in dolenskim Jakcem. Pri Pilonu, slikarju, ki je veljal za erotično občutljivega, tako da so mu dali v tem pogledu bolj zadržani slikarski sodobniki pomenljiv »prijateljski« vzdevek, je ta komponenta najopaznejša v ženskih portretih. Kot je znano, jo je skušal natančneje razkriti Jure Mikuž v Podobi roke; odkrival jo je tudi v drugih motivih, celo tihožitjih – v simboličnih formah – in nekatere portrete razlagal celo kot podobe ljubezenskih želja. Poudarjeno strast in podobne nagibe lahko očitno vidimo ali zaslutimo tudi še pri drugih najizrazitejših mediteranskih umetnikih, tako pri Ivanu Preglju ali danes Zvestu Apoloniju ali kiparju Negovanu Nemcu in seveda pri Gradniku, toda tudi pri Francetu Kralju. V tem pogledu pa je nadvse značilno, da je Jakac, ko je ilustriral Gradnikova Pisma, dotlej gotovo najbolj erotično slovensko poezijo, prav to komponento docela sublimiral in prevedel njeno intenziteto iz odkrite čutnosti v izraz zgolj duhovnega, skoraj svečeniškega zanosa.

Z nakazanimi kontrasti med ekspresionističnimi umetniki se torej potrjuje tudi v preteklosti izpričani prehodni položaj slovenske umetnosti med gotskim Severom in mediteranskim Jugom, povezanost z Nemčijo in Italijo, eksponirana z raznimi naglasi, toda ponekod tudi prežeta v obliki specifičnih sintez. Ker gre pri tem v ekspresionistični umetnosti mnogo bolj kot v starejšem ustvarjanju tudi za zaveden ali nezaveden izraz izrazito profiliranih individualnosti, pa je v zvezi z regionalnimi specifičnostmi potrebno predpostavljati poleg geografskega položaja in kulturnih stikov, torej vloge duhovnega ter fizičnega ambienta, tudi morebitne določene karakterne

poteze ustvarjalcev, ki naj bi bile posebej značilne za določeno okolje. Seveda so taka vprašanja še mnogo premalo raziskana (kolikor niso docela neraziskana) in bi iz vidika umetnostnozgodovinske vede o njih, če bi bili previdni, ne smeli niti govoriti (zato se zatekamo k eseju). Pač pa se z njimi ukvarjajo psihologi, zlasti profesor Trstenjak, in seveda vanje verjamejo umetniki, med njimi pisatelji, ki sicer niso znanstveniki, zato pa lahko marsikaj pravilneje zaznajo z dano jim občutljivostjo kakor včasih neobčutljivi učenjaki. Tako je na primer o razlikah v duševnih značilnostih Slovencev mimogrede spregovoril že Levstik, zavest o njih ponekod izpričuje slovenska poezija, še najpogosteje pa žive ta vprašanja nenapisana v kulturniških krogih. Prav v zvezi z likovno umetnostjo obravnavanega časa je spregovoril profesor Stelè o dolenjstvu v umetnosti (Umetnost Dolenjske, Etnolog 1933; v dodatku k drugi izdaji Umetnosti v Primorju mu je preširok izbor monografsko zasnovanih orisov mlajših umetnikov preprečil načelno poglobitev v ta vprašanja za novejša obdobja), sam pa iz izkušenj ugotavljam določene skupne specifične poteze na dolenskem področju tako v slikarstvu kot v načinih literarnega pisanja (pripovednost, razčustvovanost, gostobesednost; prim. knjigo Jakac in Dolenjska). Seveda iz takih ugotovitev nikakor ni mogoče delati splošnih obrazcev, vsekakor pa temeljijo na opazovanjih in imajo tudi svoje vidne ali pritajene vzroke in vsekakor so ravno umetniki kot najbolj dojemljive in izrazite osebnosti reprezentativni predstavniki tudi teh lastnosti. Tako na Dolenjskem v čisto čustvenem oziru gotovo ni take krčevitosti kot na Primorskem; v likovni umetnosti je v tem pogledu prototip ravno Jakac, ki se je na Dolenjskem vrasel v tako plodna tla, da je po ekspresionistični fazi formuliral celo tamkajšnji splošni okus za umetnost in postal prav toliko simbol kot na Primorskem Pilon in pozneje Spacal. (Njegov vsaj delni kontrast, manj idilični Lamut, ki je iskal dom v trpkejših duhovnih pokrajinah, pa še danes ni docela udomačen oziroma razumljen in ga je potrebno rojakom s težavo in postopoma približevati).

Seveda pa so Jakac in Pilon s Špacapanom ali poznejši Spacal le skrajni kontrasti in prototipi, a kot najmočnejši umetniki najbolj izraziti in zato za tako gledanje tudi odločilni, kot drevesa, ki so najvišje zrasla iz »regionalne« zemlje in postala jambori in simboli naših karakteristik. Poleg njih obstajajo tudi manj izraziti umetniki oziroma taki, ki navidez ali – glede na svoje posebnosti in interese – tudi v resnici taka razmerja obidejo ali zanikajo in ki bi jih glede na regionalna izhodišča teže tako jasno razvrstili. Tako bi se poleg prej omenjenih Primorcev gotovo našel tudi še kak pomembnejši, a drugačen pesnik, tako bi sodila Vidmarja ali Stiplovšek glede na rojstni kraj ali poreklo med Primorce in glede na življenjsko in tudi umetnostno ukoreninjenost med Štajerce, ki – z izjemo predhodnika Tratnika – pač glede na trenutno darežljivost s talenti kljub temu, da so najbolj severni, sicer niso prispevali ravno bistvenega k slovenskemu ekspresionizmu. Se pa, med njimi na primer Ivan Kos, dovolj jasno vključujejo v severnjaški krog, tako s svojimi vzorniki – brata Vidmarja sta se, kot je znano, opirala zlasti na Kokoschko – kot z živjetostjo v izraz tamkajšnje pokrajine. Tudi iz regionalnega vidika je značilno, da se je prav na doživljanje pokrajine »severnega sija« oprl v Ptuj udomljeni nemški slikar Jan Oeltjen in s svojo kozmično ekspresionistično interpretacijo ptujske pokrajine ustvaril vzorec za vrsto tamkajšnjih slikarjev, zlasti Šibilo in Lugariča, izhodišče, ki jima očitno leži in ki ni brezplodno. Posebno vprašanje pomeni v tem pogledu



spočetka manj izraziti Miha Maleš, ki je tipološko blizu Jakcu, čeravno mnogo bolj igriv značaj, saj v glavnem samo še ob njem govorimo o liričnem ekspresionizmu; pri tem pomembnem predstavniku osrednjeslovenske variante ekspresionizma pa še zlasti pozneje ni mogoče docela prezreti naslona na lokalno gorenjsko (»tipično slovensko«) folkloro, tako da so pri njem regionalne spodbude razvidne tudi v bolj zunanjem smislu. (V tej zvezi je značilno, da je v njegovem naslonu na ploskovitost in barvitost alpskih slik na steklo pred vojno videlo oko tujca – Emila Schaub-Kocha – znamenja bizantinizma, vendar iz zunanjih podobnosti in apriornih postavk o Sloveniji kot jugoslovanski deželi na meji Vzhoda in Zahoda. In tipično je, da je taka pavšalna predstava o Sloveniji pri tujih umetnostnih zgodovinarjih tudi še danes dokaj splošno živa; take so bile izkušnje vidnih umetnostnih zgodovinarjev v stikih s tujci, samemu pa se mi je to potrdilo na mednarodnem kolokviju o »Lojzetu Špacapanu – slikarju na meji«, kjer je bilo potrebno Italijanom to zмотo pojasniti in pri tem dodati, da tudi kak popularni Ciuha s svojim bizantinizmom ne more biti argument o morebitnem »enotnem jugoslovanskem kulturnem prostoru«, ker pri tem nikakor ne črpa iz tradicije, iz katere je prirasel, pa tudi ne Tone Kralj s svojimi bizantinskohieratičnimi Cirili in Metodi). Tudi v zvezi s tem s svojo večjo zapletenostjo predstavljata v tem pogledu posebno vprašanje končno tudi zelo pomembna zastopnika tretje glavne variante slovenskega ekspresionizma (ob Pilonovi in Jakčevi), brata Kralja.

S svojo mistiko, literarnostjo, simboliko in tudi religioznostjo, ki sta jo sprejela iz domačega suhokrajinskega okolja, jasno sodita v dolenski oziroma ljubljanski krog, kamor ju je kot svoje nasprotje uvrstil Pilon, a sta vendarle močno drugačna od Jakca. Tako kot on sta se spočetka med študijem oprla na secesijo, a sta v nasprotju z njim ostala v ekspresionističnem obdobju dosledno odmaknjena od impresionizma, tako da pri njiju ni najti meglenih prehodov, odtenkov kot pri Jakcu – to jasno formo podpira tudi izrazito kiparsko nagnjenje, v načelu pa vsaj deloma izhaja tudi iz folklorne podobarske tradicije, ki je pomenila njuno prvo šolo. Regionalno obarvana folklorna tradicija pa je zaznamovala tudi motivni svet njunih upodobitev, kar najlepše ponazarjata Tonetovi Kmečki svatbi kot osebni, magični, ne folkloristični interpretaciji folklornih motivov, o kakršnih se sicer lahko poučimo tudi iz folkloristične literature (Tone Ljubič, *Ljudska umetnost v Dobrepoljah*, 1944). V svojem zavestnem iskanju in postopni vse večji konkretnosti sta se razumljivo tudi spreminjala: stopnjevala plastičnost in sinkretistično pritegovala zelo raznorodne forme. Ta plastičnost je Kralja zblížala s Pilonom oziroma primorskimi slikarji – naslikala sta celo iste motive, vredne primerjave (Pilonov in Kraljev Štanjel) in niti ni izključeno, da ju je Pilon, ko so debatirali v krogu Kluba mladih, k temu celo sam spodbujal, vsaj po izjavah pokojnega Toneta Kralja leta 1974, ko je obujal spomine na Pilona. Seveda pa ju je od njega še naprej bistveno ločevala mistika, izrazito duhovna komponenta, zaradi katere del njune nove stvarnosti imenujemo idealističen oziroma jo štejemo za nadaljevanje ekspresionizma. Ne glede na konkretno dolensko motiviko pa sta ostala še naprej enako oddaljena od Jakčeve pesniško zlikane idile, saj njuna Dolenska ne povzema zelenega valovanja okrog Novega mesta, marveč črpa iz svoje trše kraške variante, kar je posebej poudaril že profesor Šumi, ko je pisal o logiki odkrivanj slovenskih pokrajin v slovenskem slikarstvu. Tudi

kadar se ponekod približuje Pilonovemu slikarstvu – vendar samo v osnovnem plastičnem pristopu –, jo dopolnjuje še velika mera pripovednosti in vključevanje detajlov, mističnost pa jo še lep čas preobraža v duhovno pokrajino. To sorodnost v krajinski motiviki in še bolj v pristopu do nje po svoje ponazarja pomota, da se slika Franceta Kralja Krst na vasi oziroma Predpomlad v inventarni knjigi Dolenjskega muzeja navaja z naslovom Predpomlad v Brdih, četudi gre v resnici za dolensko Suho krajino. Mediteransko sestavino pa ponekod vnaša v umetnost Kraljev tudi njun odnos do italijanske renesanse; ob sliki Umetnikova družina v delavnici Franceta Kralja je nanj opozoril že France Stelè, še bolj pa je značilen za Toneta Kralja, ki je velik del svojega opusa ustvaril prav na Primorskem in velja celo za na Primorskem udomačenega slikarja, njegova umetnost pa za primorsko. Tudi zadnja njegova posmrtna razstava je bila pripravljena z ozirom na Primorsko, saj je zbrala njegova dela, narejena ali ohranjena v Italiji zunaj slovenske državne meje (Tone Kralj v Furlaniji-Julijski krajini, Gorica 1985).

Kraljev vstop na Primorsko je v začetku narekovalo naključje, a že tedaj je bil v ozadju tudi nacionalni nagib: ko potujoči furlanski slikar ni hotel v cerkvi na Premu naslikati slovanskih zavetnikov Cirila in Metoda – tako govori izročilo –, ga je župnik odslovil in povabil svojega rojaka Toneta Kralja. Seveda sama poslikava, ki datira v leto 1921 (v Slovenskem biografskem leksikonu je napačna letnica, ki ponekod še danes utrjuje prepričanje, da sega začetek Kraljevih primorskih poslikav šele v drugo polovico 20. let), ne kaže še prav nobenih specifičnosti, ki bi jih lahko šteli kakorkoli za mediteranske; o njih je mogoče vsaj ponekod govoriti šele ob poslikavah v Strugah v Suhi krajini in Avberju na Krasu, v času, ko se je umetnik v pretehtavanju kompozicij in formuliranju naslikanega prostora tudi sicer včasih naslonil na renesančne in manieristične vzore, na katere sta opozorila že profesorja Stelè in ob Kmečki svatbi tudi Špelca Čopič. V zasnovi nekaterih od teh stenskih slik opazimo celo izrazito renesančne spodbude, seveda pa kombinirane z ekspresionističnimi deformacijami oblik in izraznostjo kretenj, tako da lahko govorimo o prav šolsko svojevrstni sintezi med obema principoma, ki je iz regionalnega vidika prav značilna za naše kraje. (Je morda tudi v tem, ne le v čustvenosti, preprostosti oblik in zemeljsko rjavih barvah tista domačnost, ki jo je ob njih občutil Juš Kozak, pisatelj, ki je nemški ekspresionizem zavračal, ali eden od razlogov, da je, kot mi je znano, tudi v Avberju udomačeni Taras Kermavner odkril v njih ustvarjalno pristnost?) Značilno pa je pri tem, da je štel Kralj, ki je tedaj prav pod vtisom renesančnih umetnikov imel za zgled ustvarjalca kot univerzalnega človeka (in se odpravil v Rim študirat arhitekturo) to italijansko komponento za nekako samoumevno osnovo, utemeljeno v freskantski tradiciji, ki je sovpadla s prenovljenim prostorsko orientiranim realizmom; znotraj te osnove pa je poskušal ustvariti samostojno slovensko, izrazito neitalijansko umetnost. To domačo komponento je videl v naslonu na gotiko, v prepričanju, da je Slovenec po bistvu gotik, na okupiranem Primorskem pa jo je gotovo še podprlo nerazpoloženje do Italijanov. Odtod so razumljivi tudi njegovi nesubtilni posegi v primorsko arhitekturo, ki ji je posebej skušal odbiti njene italijanske (na Primorskem še posebej regionalno utemeljene) naglase in je tako razdiral npr. venčne zidce, ki naj bi bili s svojimi negotskimi horizontalami neslovenski oziroma italijanski, ali

vstavljal v zidove cementna »gotska« okna, kot jih vidimo v cerkvi v Vipavskem Križu, kjer se je nad njimi zgražala zadnja ekskurzija umetnostnozgodovinskega društva po Primorskem. S tem si je ustvaril slabo ime pri konservatorjih, toliko boljše pa pri nacionalno čutečih pisateljih, zgodovinarjih in profesorjih slavistike, zlasti še zaradi protifašistične simbolike med drugo svetovno vojno. Dobro se še spominjam pohvalnega pripovedovanja pisatelja Cirila Kosmača o tem aspektu Kraljevih zaslug, pa tudi konservatorjev, ki so bili – vsaj nekateri – že kar jezni, kadar so zaslišali njegovo ime, in gotovo je bilo tudi zato njegovo delo po primorskih cerkvah zanemarjeno in je prav v najboljših zgodnejših primerih propadlo, čeravno je bilo vsaj spočetka kvalitetno in ga je nedvomno škoda. (Prem, ki je bil komaj v prejšnjem desetletju domala uničen, danes žal prepozno rekonstruirajo, v Avberju pa so še prav pred nedavnim barbarsko prepleskali Kraljev Križev pot, ki ni niti fotografsko dokumentiran.)

Tako torej opažamo v Kraljevem zgodnjem slikarstvu nekatere sorodnosti z italijansko umetnostjo, hkrati pa zaradi ekspresionistične usedline učinkuje tudi zelo neitalijansko, tako da mu ni najti nič zelo sorodnega v sočasni italijanski umetnosti, kot ugotavlja tudi omenjeni katalog goriške razstave; in tudi sami italijanski cerkveni oblastniki so, vsaj kot je s ponosom pripovedoval Tone Kralj, videli v njih izraz tujega, neitalijanskega sveta. Torej je Kralj gledal tudi na nacionalno opredeljevanje slogov iz svojega regionalnega izhodišča, v načelu enako, a dejansko prav nasprotno, kot na primer primorski Černigoj, ki je vsaj na starost izrecno trdil, da sta gotika in ekspresionizem nemški pojav, da nam je bližja Italija in da je – tako, kot je bil pisal že v Tanku – ekspresionizem na Slovenskem nesmisel. (Prav to mi je pripovedoval tudi na rojstnem dnevu nekdanjega ekspresionista Jakca, ko so leta preostale zadnje junake generacije na hipe navzven zblížala, a so intimne razlike v njihovih prepričanjih ostale). Hkrati pa se je med vojno, ko je moral tudi sam poslikavati primorske cerkve, pri cerkvenih poslikavah vsaj deloma naslonil tudi na srednjeveško, gotsko umetnost, v prilagajanju arhitekturi in v hoteni ali nehoteni navezavi na domače izročilo. In še bolj izrazito je v svojo življenjsko sintezo strnil gotsko ekspresivnost in mediteransko preglednost pri poslikavi cerkve sv. Miklavža v Kostanjevici v svoji mladosti še iščoči Jože Gorjup. Tudi taka izpričana in iz samih del razvidna stališča ustvarjalcev, kot smo jih nakazali, in ki so seveda lahko tudi samo subjektivna ali celo zmotna – a nadvse zanimiva za razumevanje slikarjev – lahko celo s svojo subjektivnostjo jasno nakazujejo določeno regionalno pripadnost ter še jasneje zavest o tej problematiki – včasih sicer res spodbujeno tudi zaradi trenutnih političnih okoliščin –, iskanje opredelitev med možnostmi Severa in Juga, ki je navadno temeljilo globlje kot le v političnih afinitetah in odporih, ter preseganje tega kontrasta v izvirno sintezo, h kateri so umetniki zavedno ali nezavedno težili. (Tudi v tem pogledu je značilno, da celo dolenski Božidar Jakac, ki se je intimneje srečal s Primorsko, deželo svojega očeta, šele po drugi svetovni vojni, dobesedno zahteva, da se ga obravnava tudi kot Primorca; za pripravljajoči se zbornik novomeškega Jakčevega doma je prav zato, ker je piscem »očital«, da so premalo upoštevali njegovo primorstvo, pripravil pismeno dopolnilo. Zato je bil s podpisanim nekdanjim sodelavcem, s katerim je svoj novomeški dom in knjigo pripravljaj, že vnaprej zadovoljen, ker je v njem izrecno videl sintezo Primorca in dolenskega rojaka.

Regionalna pripadnost umetnikov in še bolj zavest o njej je torej tudi v ekspresionizmu in ne le v starejši umetnosti še bolj ali manj izrazito razvidna. Ker gre pri tem za prvovrstno umetnost, ki sega na najvišjo kvaliteto raven, pa je jasno, da takih ugotavljanj ne narekuje provincialnost ali perifernost in da se torej v principu ne izključujejo z vrhunskostjo ali svetovljanstvom. Tako kot te lastnosti dopuščajo najvišjo umetnostno raven, kakršna je bila v daljni preteklosti večkrat razmeroma redka, dopuščajo in celo odpirajo seveda možnosti tudi v drugo smer, pač v odvisnosti od formata in usmerjenosti posameznega ustvarjalca. Svetovljanstvo namreč ne pomeni le nekaj zunanjega, kar bi se razodevalo predvsem v formalni primerljivosti s tujino, na motivni ravni ali zgolj v kvaliteti, marveč predvsem stopnjo odprtosti za univerzalno problematiko, ki je lahko izražena specifično ter – kar je celo najbolj normalno – regionalno in pomeni torej bolj človeško in ustvarjalno raven. (Enako velja tudi za arhitekturo, kjer so v uspešnih primerih pogosto prav regionalne specifičnosti dvignjene na sodobno in splošno pomembno višino.) Za tako svetovljansko samozavest pa so bolj kot prebivanja v velikih mestih potrebne korenine, zavest o pripadnosti in lastni individualnosti, ki daje v naponu sil in razgledanosti umetnikom edino pravo osnovo za zagon v univerzalnost. To nam ob naših primerih najlepše ponazarja usoda Vena Piona, ki je bil svetovljan v Ajdovščini in se je prav v Parizu – središču umetnikov – polagoma izgubil (Tonetu Kralju je pripovedoval, da sicer še poskuša slikati, a »da ne gre, ne gre, ne gre«), pa četudi je imel »sicer vse možnosti, poznanstva s slavnimi slikarji, skratka, utrto pot, kar je silno važno«, kot mi je, govoreč o teh vprašanih, komentiral Tone Kralj. V Ajdovščini pa je nastajala njegova umetnost kot hkraten in enakovreden ter sodoben del preostale evropske.

Božidar Jakac na primer pa je doživel razcvet v praškem času in prav po najdaljšem potovanju, v Ameriki, zase ugotovil, da je njegov vir doma, in s tem deklarativno končal svojo spominsko potopisno knjigo – toda tudi mladostna iskanja. Po drugi strani pa je seveda zelo mogoče, da se v trenutku, ko življenje terja vrnitev v ozke razmere ali ko se umetnikova notranja dojemljivost spremeni, popusti, njegova navezanost na regionalna izhodišča (bodisi motivna bodisi druge vrste) spremeni v vir za domačijskost, torej lokalno zamejenost, zgolj domačnost. Ko popusti v ekspresionizmu intenziteta zanosa, spontanost oblikovnih deformacij, ki so v pomembnih in izrazitih umetninah nosilec univerzalnega duhovnega izraza, lahko dobijo omrtvele shematične oblike novo vlogo kot nosilci preprostejše poljudnejše umetnosti, ki odpira vrata celo v naivnost; to je vsaj mestoma značilno tudi pri Kraljih, ki sta iz ljudske umetnosti izšla in spočetka to komponento sublimirala na izrazito rafinirano duhovno raven, nihala med trpkostjo vsakdanjega dolenskega življenja in odrešilnimi zvezdami ter se v ljudsko umetnost vedno znova vračala. Morda prav zato je Jakac mnenja, da sta do zadnjega ostala – ne v slabem pomenu – »ribniška kmeta« in od tod (samo ustno izgovorjena) skrb umetnostnih zgodovinarjev, da bi zadnja kostanjeviška razstava Franceta Kralja ne spodbudila še večjega razmaha sodobnih naivcev. Pri Jakcu, ki se ga kot meščana in pravega dediča elegantnega simbolizma primitivna ljudska umetnost ni dotikala, pa se kažejo v času, ko se je njegova intenziteta preusmerila, regionalne poteze v prehodu v pohlevnejše krajinarstvo, usmerjeno v sam sicer še vedno izrazito poetično interpretiran motiv s svojimi krajinskimi mikavnostmi. In hkrati se

je med njegovimi pesniškimi spremljevalci tudi Podbevškovo mladostno prizadevanje za »skrajnimi zemeljskimi tečaji« izteklo v turistično domoljubno estetsko populariziranje Dolenjske, tokrat v spremstvu sicer zelo občutenih Jakčevih filmov, ki so bili ob javnem predvajanju zmožni med gosti sprostiti spontano petje ljudskih pesmi, kar je bilo za ustvarjalca največje priznanje. Pri Spacapanu pa je prav njegova stalna preselitev v velemestni svet, v Turin, odprla novo ustvarjalno dobo, dopustila in celo omogočila njegov dotlej zadrževani razcvet, tako da lahko zanesljivo ugotovimo, da – kakor tudi sicer v umetnosti – tudi v pogledu regionalnih opredelitev ali svetovljanstva ni nikakršnih zagotovil za umetniško pomembnost. Bolj pomembna je duhovna odprtost za vprašanja časa, ki je stvar individualne dojemljivosti, a je gotovo tudi v tesni zvezi z informiranostjo, ki je odlikovala tako Jakca kakor Kralja ali Piona, saj bi brez nje, zgolj v navezavi na domačo ali celo lokalno tradicijo, nikakor ne mogli odkriti regionalnih specifik. Tako kakor sama potovanja človeka še ne naredijo pametnega (a nobena informacija pametnemu najbrž ne škodi) in kot zaprtost vase še ni zagotovilo za izvirnost, se, skratka, tudi regionalne opredeljenosti v umetniku kažejo različno, pozitivno ali negativno, odvisno od posameznikovega formata oziroma njegove notranje dojemljivosti, ki pa se včasih z leti ali nenadnimi prelomi tudi močno spreminja. Še tako nadarjen umetnik je v bistvu krhek: tudi če so vse možnosti ugodne in če se zdi, da je vse v njegovih ustvarjalnih rokah, lahko marsikaj izgubi ali pokvari, tako kot lahko izgubimo ljubljene človeka v najboljši želji, da bi ga zadržali, ne da bi opazili, kdaj in kako smo se morda spremenili...

Kadar pa ta (regionalna) sestavina kot integralni del umetnika v srečnih zgodovinskih okoliščinah v sožitju forme in možnosti, ki jih narekujejo motivi, najde v umetnikovi dojemljivosti posebno plodna tla, ga lahko spodbudi, da prav skoznjo ali celó šele skoznjo izrazi tudi svoje osebno bistvo. To velja zlasti za tiste umetnike, ki si jih sploh ne moremo predstavljati brez »regionalne« zemlje, ki jih je pokrajina čakala, da so se morali le roditi in ji prisluhniti, za Piona, Kosovela, Župančiča, Jakca ali Spacala, ta hip tudi za Emerika Bernarda z njegovo na novo odkrito, a prikrito Istro, za nekatere radožive Primorce in za del štajerskih slikarjev, ali med evropskimi pesniki morda za nikogar tako izrazito kot za Lorco, ki ga docela doumemo šele med potovanjem po andaluzijski deželi. Torej za tiste, ki v tem pogledu izstopajo in so zato ne glede na manj izrazito povprečje ali drugače usmerjene pomembne umetnike za naš vidik posebej odločilni. In v veliki meri velja to v novejši slovenski umetnosti prav za ekspresionizem, kar je na svoj način rahlo paradoksalno, ker je bil pač usmerjen v nadzemljsko duhovnost, v kozmične sfere, a je razumljivo že zato, ker je kot v bistvu duhovna, izrazito osebna in stilno neenotna smer dopuščal, če že ne zahteval, tudi kar najrazličnejše naglase in pristope. Pri umetnikih, ki so bili vsi po vrsti tudi izraziti intelektualci ali vsaj miselno in pesniško razgibani, pa je to še posebej pomenljivo in pobudno, ker je postala tovrstna opredeljenost oziroma razpetost v njih tudi zavedna in je odtlej pogost sestavni del zavesti umetnikov o sebi in s tem seveda tudi umetnostnih zgodovinarjev, pa naj takim tezam nasprotujejo, se o njih vprašujejo ali jim iščejo pritrdila. Vsekakor pa je eden od vidikov, ki jih moramo tudi upoštevati, kadar želimo ob likovni umetnosti govoriti o slovenstvu oziroma še preden iščemo njegovo morebitno skupno in enotno črto, ki jo lahko morda intuitivno res

začutimo (tako kot sta jo Josip Vidmar ob Jakopičevi sliki ali Jože Plečnik pred Jakčevim Kurentom, ne da bi vedela, da gledata deli Slovencev) in ki jo lahko sicer iščemo v liričnosti, melanholičnosti, v zmernosti in podobno pohlevnih prilagoditvah tujih spodbud, morda še najbolj zares v čustvenosti, s kakršno smo obdarjeni, a je tudi zaradi regionalne razčlenjenosti vsaj skozi likovno govorico skoraj zagotovo ne bomo nikoli mogli uzreti v enovitosti in je eksaktno določiti.

## KRONIKA

### IZ KOZMOPOLITOVE ZAPISNICE

Književnost

Med znamenitimi Slovenci, posebej tistimi, ki so ponesli glas o slovenskem jeziku in kulturi daleč prek meja naše domovine, velja Janko Lavrin za enega najvidnejših. Z njim se tudi potrjuje znana ugotovitev, da ne le da najdeš Slovence povsod, kamor je stopila človeška noga, pač pa tudi, da je znal potrditi najbolj zlahotne črte slovenskega značaja: delavnost, sposobnost, občutek odgovornosti do tistega, česar se loteva s prav čebeljo marljivostjo.

Dne 10. februarja 1987 bi bil Janko Lavrin dopolnil sto let. Svojo stoletnico je sam želel učakati z izdajo svojih pretežno krajših prozskih del, ki so nastajala skozi desetletja – neizbrisljivi utrinki spominov na doživeto, v kar je bil postavljen in kar se je postavljalo predenj. Naslovil jih je *MED OSEM IN OSEMDESET\**, saj sega zapis najstarejšega spomina v njegovo osmo leto (Pasje življenje), poslednja črtica, Spovednikova spoved, pa je nastala nekaj pred nepričakovano sklenitvijo tega tako plodovitega in tudi nevsakdanjega življenja. S tem so ugasnili tudi nekateri načrti v zvezi s pripravljano stoletnico tega erudita; čislanega po svetu, ne le v Angliji. V njegovi rodni deželi so se njegovemu delu in spominu oddolžili s knjigo, ki je živel in rastle z njim in v njem skozi vse življenje, kar se ga je zavedel.

In niso ravno pogosta življenja, kot je bilo življenje tega našega humanista, raziskovalca, znanstvenika, v mnogočem povsem izvirnega preučevalca raznih literatur Evrope, posebej ruske klasične (Puškin, Lermontov, Gogolj, Turge-

njev), prevajalca in literarnega zgodovinarja, esejista. Iz rodne Krupe v Beli krajini ga je nemirni, iščoči duh napotil v svet. Po študiju slavistike v Rusiji, na Skandinavskem in v Parizu si je začel služiti kruh v Rusiji, kjer je bil sprva publicist, med prvo vojno pa dopisnik na Balkanu, pred koncem za angleške časnike. Anglija je postala njegova druga domovina. Na univerzi v Nottinghamu je predaval do upokojitve (1953) novejšo rusko književnost. Pisal je razprave v angleškem jeziku, prevajal v ruskega in angleškega in obratno. Mimo njegovih knjig ne more noben poznavalec književnosti, noben poglobljalec vanjo, noben raziskovalec. V slovenščini imamo nekaj njegovih zajetnih del.

Za nas Slovence pa je še posebej pomemben trud, ki ga je dr. Janko Lavrin posvetil naporom, da bi slovensko književnost odprl svetu. Zanimanje zanjo je zares poglobil s svojimi prevodi Prešerna, Cankarja, Župančiča, Gradnika.

Prepotoval je skoraj ves svet, se zanimal za vse, kar lahko in more ter mora zanimati resničnega poznavalca, raziskovalca, svetovljana po duhu in hotenjih. Posrečilo se mu je besede nekoč komaj opaznega naroda posredovati svetu, podpreti zanimanje zanj med svojimi študenti in njih študenti. Skrbno je zidal most med občudovanja vredno slovensko mislijo in spoštovalci prave umetnosti, da bi nas pomagal vzdigniti iz anonimnosti. Bilo je treba volje in vztrajnosti, neodjenljivosti in moči; obojega je imel Janko Lavrin na pretek, skupaj s svojo zavezanostjo rodni deželi, z ljubeznijo do nje, kar je prenesel tudi na svojo soprogo Noro, znano slikarko, ki je opremljala izdaje njegovih del s posebnim posluhom za njihovo karakterističnost.

Premišljanje o Lavrinovem življenju in delu je hkrati tudi razmislek o nas, naši

\* Janko Lavrin, *MED OSEM IN OSEMDESET*, Slovenska matica v Ljubljani 1987.