

reprodukcija nikdar ne more zamenjati originala. Še večje težave seveda nastajajo, če hočemo približati s to knjigo često skoraj nemogoče posnemljivo barvno subtilno svetlobno trepetanje slik naših impresionistov. Zavedamo pa se, da je to nemogoče, kajti veliko platno reprodukcija zmanjša in ga nekoliko oropa tistih prav zadnjih svetlobnih in barvnih tančic, plastičnosti same slikarske tehnike, leska olja.

Mikavna dvojnost med naslovom knjige Slovenski impresionisti in med naslovom eseja izpod peresa prof. Franceta Steleta Slovenski impresionizem utemeljuje avtor s tem, da »zbuja pozornost skupina štirih slikarjev, ki jih umetnostna zgodovina označuje kot uresničitelje »slovenskega impresionizma«. Njihovo v tej knjigi objavljeno delo preseneča posebno zato, ker gre za uspeh umetniške skupine, ob kateri lahko govorimo kar o »šoli«, in ne za individualne dosežke posameznih umetnikov. »Problem slovenskega impresionizma še vedno ni dokončno rešen. Za reševanje problema bo potrebno analizirati razvoj slehernega njegovih štirih mojstrov, pritegniti v analizo tudi tiste slikarje, ki so bili sopotniki impresionistov vsaj po tehniki slikanja, in vsa spoznanja tudi o vplivu impresionistov na poznejše slovensko slikarstvo strniti v sintetično oceno.« Stelè je v uvodu, ki je sicer kratek in zgoščen, zelo jasno poudaril, da je bilo ustvarjanje teh umetnikov v impresionizmu le faza v njihovem razvoju in v dobi pred prvo svetovno vojno, ko so se prekušali v skupnem organiziranem delu tudi medsebojno kontrolirati, nova tehnika pa jim je pomagala premagati akademske naplavine preteklosti, da so lahko odkrili nov svet, ves trepetajoč v svetlobi.

Avtor se je zavedal, da ne piše samo za domačega bralca, ki mu je šel daleč nasproti s kar neverjetno razumljivim in jasnim ter tudi duhovitim tekstom, je pa morda preozko in premalo poudaril kulturno in tudi politično stanje

»v umetnostno precej sterilnem političnem okviru avstro-ogrske Srednje Evrope brez neposrednega stika s Parizom«. Naj so bile opombe h knjigi takšne ali drugačne, vrednosti knjige ne morejo zmanjšati pa tudi tega namena s tem zapisom nisem zasledoval. Kajti na knjigo smo predolgo čakali, petdeset let bi jo že morali imeti. Sedemdeset let je preteklo, odkar so impresionisti dosegli priznanje za enkratnost, nato pa je beseda o njih zunaj naših meja potihnila. Sedaj bojo vsaj v knjigi dokazovali, da današnja moderna umetnost, ki se je v tujini tako afirmirala, ni pogrnala v zraku, ampak ima korenine prav v delu, ki ga prikazuje knjiga.

Andrej Pavlovec

JANEZ SEDEJ, VIKTOR MAGYAR

Pričujoči zapis nikakor ne more reševati problemov, ki se vedno znova porajajo ob tem, da so si ob upravičenem ali neupravičenem reklamiranju pridobili v kratkem času slikarji laiki — zdaj samorastniki — izredno popularnost. Poleg vseh problemov nastopa še problem opredeljevanja naivstva v tej zvrsti slikarstva, ki ga še do danes nismo trdno opredelili, ampak je to še vedno samo fenomen, s katerim se poigravamo pri pisanju o slikarstvu te vrste. Teorijo naivne umetnosti je strnil v knjigi Naivno slikarstvo Jugoslavije dr. Boris Kelemen (založnik Galerije mesta Zagreb, Spektar, Stvarnost, tisk ČGP Delo, Ljubljana 1969) v dveh poglavjih: prvo zajema teorijo naivne umetnosti, drugo pa kritično oceno o razvoju naivne umetnosti v Jugoslaviji. V prvem poglavju vključuje v razpravljanje mejnike, kakršni so otroška risba, likovno izražanje umobolnih in sodobni amaterizem. Podobna stališča smo poznali že iz uvodnih razmišljanj v katalogu k veliki razstavi naivne umetnosti v Baslu leta 1961 (Laienmaler, razstava v Ge-

werbemuseum v Baslu, 1961) vendar pa v poglavju, ki je skušalo fenomen naivne umetnosti osvetliti s stališča etnologije. Pri tej razstavi so se omejili samo na naše stoletje, medtem ko dr. Kelemen preleti zgodovino in išče socialni vidik, ki bi mu omogočil pravilno razlago o nastanku in pogojenosti nedeljskih slikarjev sredi industrializirane družbe. V svoji knjigi je dr. Kelemen sicer razvrstil naivne slikarje v nekaj kategorij, od katerih je ruralni amaterizem tista, ki ji pripadajo žirovski slikarji. Nikakor pa ne ali vsaj ne več Janez Sedej, kar smo lahko ugotovili ob njegovi retrospektivni razstavi v Škofji Loki (ob slikarjevi šestdesetletnici in deseti obletnici prve razstave). Naivno pa tudi ni več slikarstvo Viktorja Magyarja (razstavljajl hkrati v Kranju).

Janez Sedej je prinesel v slovensko slikarstvo brez dvoma novo pojmovanje krajine z močno pripovedno noto, ki se navezuje na romantično krajinarstvo. Navidezno objektivni zapis domačega okolja je tista komponenta Sedejevega slikarstva, ki s podrobno izrisanimi detajli, ostrimi tudi v najoddaljnejšem planu slike, izpričuje pripovedni in izpovedni koncept, manj pa ali skoraj nič ni kolorističnih vrednot. Tehnično dovršen nam spodbija v zadnjih delih še tisto malo, kar smo klasificirali kot naivnost, čeprav Hlebinci tehnično bravuroznost stopnjujejo. Kje je torej »naivno« upodabljanje. Kljub vsej resničnosti objektivnega zapisa domačega okolja in minucioznosti v obravnavanju najmanjše podrobnosti je Sedejeva krajina halucinacija resničnosti. Vsebuje sugestijo nemira in strahu in je sanjski privid brez človekove navzočnosti. Grozeča tema se dviguje nad obzorjem in svetloba, ki obliva značilne vzpetine, je prav taka in se prebija skozi težko atmosfero. Vznemirjajoča napetost protislovja med resnično prisotnostjo krajine — motiva — in med odsevom vizije krajine, ki je zasidrana v slikar-

jevi notranjosti, to so Sedejeve krajine in v tem morda tiči odgovor na vprašanje, kaj je naivno v tem slikarstvu. To je predvsem odsev, ki se zrcali na podobah in ima svoj izvor v slikarjevem pojmovanju naloge, slikarske naloge in njegovega poslanstva. Morda je naivno tisto miselno povzemanje krajine iz slikarjeve notranjosti, trganje iz sebe za svet, kjer slikar noče biti navaden smrtnik, ki zna slikati, temveč še nekaj več. Očitno je to v Sedejevih krajinah nakazano kot dvojnost med dvema komponentama slike: sam zapis krajine obsega približno tretjino slikarske ploskve, na kateri so strnjene vse tostranske, torej zemeljske, realne in predmetne upodobitve dane pokrajine, njegovega okolja. Tu je odprt prostor, širi se v globino in končuje v gričih, posejanih s smrekami ali drugim drevjem, takó natančno, da v šali pripovedujejo, kako Sedej s to svojo natančnostjo koristi celó gozdarjem, da preštevajo drevesa kar doma, v topli sobi, ne pa na terenu. Dve tretjini slike pa posveča Sedej nebu, zakritemu vedno in nepreklicno z oblaki, s temačno in grozljivo vizijo, ki ustvarja v gledalcu magičen občutek, ki ni zasidran v stvarnost njegove krajine, ampak prav v občutek, ki ga povzroča v nas samih.

Sedejevo delo je stikano iz realnosti v drugi dimenziji, da meditativno občutimo vsebino stvarnosti in stvarnost vsebine, magično je v nas samih, v našem dojemanju in ne v stvarni resničnosti tistega, kar slika predstavlja. Umetnost sama je nadresničnost resničnosti, v kateri živimo in katero umetnik obogati s svojim znanjem in spoznanjem. Sedejeve krajine so sicer resnični faktografski zapisi motiva, vendar je nad to resničnostjo še neka vsebinska navzočnost slikarjeve misli, ki inverzivno deluje na domišljijo; resničnost nastopa kot sredstvo v funkciji domišljije. Torej je v tem Sedejev naivni sli-

karski prijem? To samo domnevamo, vprašujemo, kajti, kot že rečeno, trditi tega še ne moremo. Če bi hoteli še podrobneje ali celo anekdotično razglablјati še naprej o Sedejevem slikarstvu, bi se morali opreti na njegovo trditev, da enako rad sedaj slika, kakor je prej kot čevljar izdeloval čevlje. Podplat pa je pri čevlju konstanta, spreminja se samo zgornji del, zunanji videz obuvala, kjer se navsezadnje lahko sprosti čevljarjev smisel za oblikovanje. Ali ni nekaj podobnega tudi na Sedejevih podobah? Spodnja tretjina je konstantno vezana na motiv, se ne spreminja in je v svojem bistvu vedno enako oblikovana, sloneča na določenih principih. Nebo pa se sprošča v slikarske efekte, je tista gmota, ki jo slikar obdeluje po svoje, jo gnete po svojem notranjem vzgibu.

Povsem drugačen je Magyar s svojimi značilnimi, na deske naslikanimi slikami. Motivni svet je obširen, a vendar omejen na vaško motiviko, krajino samo ali na krajino, dopolnjeno s figurami. Je drugačen in se razlikuje od motivike žirovskih slikarjev, od Repnika in Tisnikarja. Petelin, ki se pogostokrat pojavlja kot motiv na Magyarjevih slikah, je tudi hvaležen motiv

nekaterih sodobnih slikarjev. Morda je prav petelin navdihnil slikarja in ga pognal v drzno barvitost, še vedno sicer zasnovano na tonaliteti, ki pa mu večkrat uide v disonance. Je ilustrativen, risarski in manj slikarski ter navezan na naivo morda samo z motiviko svojih slik. Kajti naivec nikakor ne more poenostavljati predmetov, kakor jih Magyar, ki prikazuje drevesa in tudi griče posejane z vinsko trto takó, da so podobni ježu z redkimi, a debelimi bodicami. Poenostavljanje in abstrahiranje oblik vodi Magyarja sicer do jasne predstave o likovni vrednosti upodobljenega predmeta. Drevo ni več tisto drevo, ki ga naivni slikar takó zvesto opisuje, temveč je pri Magyarju skoro samo še znak rogovilaste oblike, znak, ki ga z drugimi znaki vsaja v znakovne skupine, ki mu pomenijo krajino. Prav tak je tudi njegov lik človeške figure. Brez barv je pred nami izrisani skelet motiva, ki je z barvami samo obarvan in ni reševan slikarsko. Prav v tem pa se Magyar še drži naivne smeri, ki pomeni v tem smislu vrednoto, brez katere bi zdrsnil v nevarno bližino amaterskega diletantizma.

Andrej Pavlovec

Književnost

KAJETAN KOVIČ: TEKMA

Tekma je Kovičev drugi roman in z naslovom hoče opozoriti na tisto pravo, »življenjsko« tekmo, ki pa ni morebiti neobvezna igra, ampak zaresen boj ne le za položaj, temveč kar eksistenco.

V zadnjem času je v slovenski publicistiki generalno prevladala misel o volji do moči (= oblasti), prevladala takó, kot da gre za dokončno, definitivno spoznanje, pred katerim ni izhoda. Docela je jasno, da je to le posledica ekonomske in nacionalne zagate, kajti misel o volji do moči kot nekakšni substanci svetá je bila drugod

že davno registrirana, zatem pa tudi pre-mišljena in premagana. Tu je mogoče reči, da se *Tekma* po miselni plati povsem pridružuje sferi takega premišljevanja in da morda tudi zato nosi s sabo sorazmerno skromne umetniške možnosti.

Tu sicer ni mogoča »eksaktna« literarna interpretacija, toda tudi brez nje lahko naštejemo nekaj elementov, za katere menimo, da ne sodijo k tistim, ki oblikujejo umetniškost tega besedila. Knjiga se nam kaže skonstruirana iz dveh polov, ki pa nista organska celota. Vsa konstrukcija skuša pokazati na oblastniški sestav, v katerega se je mogoče prebiti le redkim posa-