

*Igor Kranjc, Ljubljana*

**SVET, PILONOV DOM  
RAZMIŠLJANJE OB UMETNIKOVI  
STOTI OBLETNICI ROJSTVA**

Veno Pilon je v sebi nosil občutenje bivanja in ustvarjanja »z roba« in ne morem si kaj, da ga ne bi videl na stičišču koncev mnogih svetov: spomladi leta 1923 v njegovi Ajdovščini, po končani realki v Gorici, na bojnih pohodih, v ruskem ujetništvu, na študiju na akademijah v Pragi, v Firencah, na Dunaju in študijskih obiskih Münchna, Berlina in Dresdna.

Seveda je bil Pilon tudi Parižan, poslovnež, fotograf. Sicer pa – kaj vse Veno Pilon ni bil? Pogosto v neizogibnem neskladju z nepredvidljivimi zasuki lastnega umetniškega genija in brez izjeme prijateljem in znancem v neprecenljivo pomoč in korist. Medse so ga prištevvali savani z Rihardom Jakopičem na čelu, v krog pripadnikov Kluba mladih ga je leta 1924 pritegnil France Kralj, bil je dejaven v umetniških krogih Gorice in Trsta z Marijem Kogojem, Ivanom Čargom, Lojzetom Spazzapanom in italijanskimi kolegi ob kritiški podpori dr. Antonia Morassija. Podpisali so ga »levičarski desničarji«, modernisti ekspresionistične usmeritve, pa tudi »desničarski levičarji«, t. i. avantgardisti. Gotovo pa je, da so mu šovinisti z zahoda in vzhoda odrekli možnost bivanja in ustvarjanja prav tam, kjer je najgloblje, s svetovljanskim zamahom otipal umetniško resnico resničnosti, v razmerah enostranskih razmišljanj in protislovij. Pilon je bil sprejemljiv za vse, ki so resnično delovali zunaj prevladujočih ideoloških in političnih okvirov kaotičnega položaja tostran in onstran meje. Razmere na obeh straneh so tudi privedle do tega, da so ob radikalnih posegih oblastniškega »urejanja sveta« glavnim akterjem umetnostnega življenja do nekako leta 1928 lepo po vrsti spodkopali ustvarjalna tla, še več, ura časov je naznanila konec ustvarjalne svobode. Do tedaj so bile migracije umetnikov in intelektualcev samoumevne, poslej so sledile emigracije – praviloma najpomembnejših med njimi. Pilon je odšel v Pariz, Spazzapan je za vedno odpotoval v Turin, Kogoj se je znova znašel v Ljubljani, po polomu s konstruktivizmom v Ljubljani je sledil umik Avgusta

Černigoja v Trst. Zunanji povod za to, sporoča dr. Peter Krečič, je bila nemara res ovadba vodstva Tehnične srednje šole zaradi »ugotovljene« vpletenosti v komunistično delovanje, pri čemer je posredovala policija. Čarga je sorodno skonstruirana obsodba italijanskih oblasti prisilila, da je poiskal azil v ljubljanskih bohemskih krogih, medtem ko je Tone Kralj odšel iz osrednje Slovenije v »katakombe« slovenstva, na Primorsko, in tamkaj do sedemdesetih let poslikal, kiparsko okrasil ali pa po svoje arhitekturno bolj ali manj s srečno roko uredil nad štirideset sakralnih notranjščin. Na prvi pogled nevidni režimski prsti prav tako niso obšli izbranih kritikov in intelektualcev; dr. Karel Dobida je že prej odšel v Dalmacijo, dr. France Mesesnel v Makedonijo, tedanjo južno Srbijo, dr. Alojzij Res, veliki povezovalec dveh kultur, se je po razgibanih študijskih letih naselil v Benetkah, če pustim povsem ob strani literarne ustvarjalce.

Politiki, zlasti socialdemokrati, ki so imeli pred vojno oporišče v delavskem Trstu, so se ugnezdili v »Ljubljani z okolico«, kot je Slovenijo po rapalski pogodbi in oktobrskem plebiscitu leta 1920 imenoval pesnik in publicist Fran Albreht. Socialistični blok se je razcepil na avtonomiste Albina Prepeluha, dr. Dragotina Lončarja, Lojzko Štebijevo in bolj pragmatične delavske politike, »ministerialiste« pod vodstvom Antona Kristana, medtem ko je dr. Henrik Tuma leta 1924 moral zapustiti Gorico. Poslej se je poslovil tudi od politike, masarykovec dr. Anton Dermota pa je bil med pokojnimi že v času tik pred izbruhom vojne. Po njej je vrzel na narodnostno-socialnem področju na Primorskem zapolnila dejavnost krščanskih socialistov z dr. Engelbertom Besednjakom, Virgilijem Ščekom, Ivanom Rejcem, Jankom Kraljem, dokler tudi njihovo delo ni bilo ustavljeno. Preostalo je le še poseganje po bolj prikritih sredstvih vzdrževanja golega preživetja, ki je ob hipokriziji medsebojnih italijansko-jugoslovanskih odnosov lepilo sicer ilegalnemu gibanju Tigr stigmo zgolj teroristične in potemtakem kriminalizirane organiziranosti.

Doma se je Orjuna iz prvotnih zasnov preoblikovala v organizacijo z eklatantno iredentističnimi in fašističnimi atributi jugoslovenskega militarizma, hkrati pa je »jugoslovanska matica« proti koncu dvajsetih let postala ne dosti več kot arhiv beleženja rezultatov nespo- sobnosti urejanja odnosov s sosednjo, »prijateljsko« Italijo. V času logi-

GRADIVO



1. Lojze Špacapan: *Veno Pilon*, 1923



2. Lojze Špacapan s prijateljem arh. Cuzzijem (fot. je last Pilonove galerije v Ajdovščini)

ke urejanja meddržavnih odnosov s sredstvi »demokracijskega imperia-  
lizma«, tudi s tajnimi pogodbami med različnimi zavezniki, in trdnega,  
čeprav varljivega prepričanja, da je prva svetovna vojna nedvoumno po-  
kazala, kdo v Evropi je na strani zmagovalcev in kdo na strani poražen-  
cev, je treba zaradi preglednosti skrajno zapletenih zgodovinskih dano-  
sti opozoriti na nekatera preprosta dejstva. Slovensko nestrinjanje z  
izidi mirovnih pogajanj s sosedi je bilo v Beogradu označeno za impe-  
rialistične težnje slovenstva, kajti duh tedaj že davne majniške deklaracije je bil končno preusmerjen v zedinitev Srbov, Hrvatov in Slovencev pod srbsko krono. To je bil skrajni domet demagogije troedinega naroda, ki je tudi tako začasno udejanjil »wilsonizem« samoodločbe naroda, če že ne vseh, pa zagotovo srbskega med njimi.

Veliki Rihard Jakopič je tudi Pilonove grafike vključil med dela slovenskih avtorjev razstave jugoslovanske umetnosti ob pariški mirovni konferenci leta 1919. Na njej je dominiral »kiparski bard jugoslovanske ideje« Ivan Meštrovič. V uvodu v katalog te razstave je André Michel citiral tedaj še vedno aktualne misli lorda Roberta Cecila, zapisane že ob razstavi priznanega mojstra v Muzeju Victorije in Alberta v Londonu 24. junija 1915: »A l'obéissance allemande, opposons le libéralisme anglais et la culture française; opposons au matérialisme allemand l'idéalisme de la race yougoslave...«.

Standard povojne umetnosti je bil utemeljen na »francoski kulturi« z razpoznavnimi črtami humanističnega izročila antične civilizacije, kar ni nepomembno ne za Picassov sočasni neoklasicizem niti za neznatno kasnejšo Pilonovo slikarsko izvorno »ekspresivno« različico sorodnega duha ustvarjanja in celoten sklop t. i. nove stvarnosti na Slovenskem. Ob tem je bližina Italije za naše avtorje igrala upoštevanja vredno vlogo, kajti nekoliko kasneje si nemške Die neue Sachlichkeit ni mogoče predstavljati še zlasti brez deleža metafizičnega slikarstva Giorgia de Chirica, velikega outsiderja italijanskega modernizma. Do dvajsetih let je združil severnjaško globino čustvovanja in sredozemsko ostrino duha, kar nima popolnoma nič skupnega s tisto vrsto »italianità«, ki so jo izpostavljali pripadniki skupine *Novecento* konec dvajsetih let in ji je Pilon leta 1927 preroško napovedal zaton, hkrati s porazom zaščitniške vladne stranke.

Nemara je ravno značilni delež »avantgardne« klasike v Pilonovem slikarstvu tista prvina, ob komplementarnem deležu primiti-

GRADIVO



3. XXVIII. razstava v Jakopičevem paviljonu, jesen 1923 (fotografija je iz zapuščine Franceta Kralja, last arh. Zlata Kralja, avtor fotografije Fran Vesel)



4. XXVIII. razstava v Jakopičevem paviljonu, jesen 1923 (avtor fotografije Franc Vesel, last Pilonove galerije v Ajdovščini)

vizma, zaradi katere ga je sosednja kultura po zaslugi na Dunaju izšolanega kritika dr. Antonia Morassija leta 1924 sprejela v ozračju zavračanja »nemške zamejenosti in brezdušnosti«, kar je v svojem besedilu okvirno nakazal že francoski kritik André Michel.

Brez pretiranega ugibanja je Venó Pilon nedvomno mojster velike evropske sinteze v umetnosti. Tudi če se nam zahoče meriti Pilonov opus z vatlom »genius loci«, ostane njegov univerzalni značaj nedotaknjen. Njegovi pogledi na Vipavsko dolino so iz snovi sorodne umetniške vizije, s katero so nas toskanski tre- in quattrocentistični mojstri naučili spoznati »mistično ozračje« tamkajšnje pokrajine.

Pilonovi portreti nas zaradi stopnjevanje duhovne napetosti izraza in kretenj, kot v svoji izvirni razpravi zatrjuje dr. Jure Mikuž, ne pretresajo nič manj od portretirancev iz kroga prijateljev Oskarja Kokoschke, neusmiljenega samoizpraševanja Maxa Beckmanna ali v čutno dostojanstvo ovitih modelov J. D. Ingesa. Pri tem pa ne kaže spregledati ožjega rojaka Jožefa Tominca, ki se je svojim meščanskim naročnikom dobrohotno oddolžil z umetniško eleganco kretenj in s komaj zaznavno psihološko razgibanostjo, v čemer so se želeli razpoznati, kot bi dejal Silvio Benco, predstavniki »balzacovsko-epikurejske gospodarske aristokracije«.

Tedaj, leta 1923, bi se bil Pilon skupaj z Andréjem Derainom zlahka prištel med moderne klasike, pa mu specifična poteza značajske skromnosti tega ni dopustila.

Če bi moral imenovati asociacijo, ki me prešine ob bežnem preletu Pilonovega opusa, njegove plemenite osebnosti in delovanja, bi izrekel besedo »most«. Navadno most v tem stoletju razumemo kot prevod imena ekspresionistične skupine Die Brücke. Most ne zato, ker se ta motiv dovolj pogosto pojavlja v Pilonovi grafiki in slikarstvu, marveč zaradi tega, ker je Pilon z vrhunci ustvarjanja premoščal vse tisto, kar naj bi bilo po logiki dosledne »goltnosti« in triumfa moči za večne čase ločeno.

V portretih je spletel vez med človekovo fizično persono in njegovo vznemirljivo duhovno veličastnostjo, ne da bi obšel posameznikovo diskretno izročeno erosu, kar prispeva k temu, da tudi Pilonova predmetnost na tihožitjih močno učinkuje z izvirno goloto, četudi je ta rezultat nezavednih risarskih potez in barvnih modelacij ter dostopna le iščočim pogledom.

Zares ga zanimata le bit in bitno. To se prek otipljivega razširi v čutno, dejansko in metaforično, kot življenjska izkušnja in njen filozofsko-umetniški presežek hkrati, ki ima svoj pozitiv v stvaritvi in negativ v trenutni telesni ranljivosti – bolezni. Ta se ga je fizično polotila poleti in jeseni 1923, torej sredi vratolomnih višin ustvarjalnega napora. Natančno se je zavedal, da umetnik za verodostojnost svoje izpovedi jamči z lastno eksistenco. V prid tej trditvi govori dogajanje okoli XXVIII. razstave v Jakopičevem paviljonu, ki jo je pripravila jeseni 1923 Narodna galerija in je nosila naslov *Razstava mlajših hrvaških in slovenskih umetnikov*.

Ne prej ne kasneje se Vino Pilon ni tako do kraja odkril svetu kot ravno na omenjeni razstavi, z izjemo dveh repriz ljubljanskega nastopa v Rimu in Corici pred pomladjo naslednjega leta, ki sta hkrati zunanji manifestaciji vrhunca Pilonove »kariere« in sestavni del mednarodne uveljavitve vrste slovenskih avtorjev, ki so se jim vrata razstavišč odpirala izključno zaradi nesporne vrhunske kvalitete njihovih slikarskih, kiparskih in grafičnih del.

Zdi se »normalno« za naše »načelno« stališče do širjenja lastne duhovne domovine, da je bil doma, blago rečeno, zavrtnjen, pri sosedih pa v posebnih okoliščinah ne, vsaj če sodimo po pisanju futurističnega umetnika Enrica Prampolinija v rimskem časopisu *Impero* in izpričanem občudovanju slikarja Ardenga Sofficija ob nastopu v *Casa d'arte Bragaglia* ter kritika Morassija v katalogu *Prve goriške umetnostne razstave*.

Javnosti so bila ta poročila dostopna v glavnem po zaslugi ljubljanskega časnika *Jutro*. Glavni urednik tega liberalnega dnevnika je bil jeseni leta 1923 politik in žurnalist Albert Kramer, nekdanj, med letoma 1911 in 1913, ustanovitelj in sourednik goriške revije *Veda*, zagovornik ideje »iz naroda za narod« in eden od gorečih pobudnikov združitve vseh južnih Slovanov pod okriljem srbske dinastije. Albert Kramer seveda v Pilonovem življenju nima nikakršne neposredne vloge, posredno pa vendarle, saj je bil prav on tisti, ki je Saši Šantlu naročil, naj napiše kritiko XXVIII. razstave v Jakopičevem paviljonu, kar je po mojem mnenju neposreden povod, da se je Venio Pilon paradoksalno znašel »na robu«, ko je bil v resnici v središču idejnega in umetnostnega dogajanja.

Iz današnje perspektive je to značilen umetnikov »succès de scandale«, h kateremu je končno največ prispeval avtor Jutrove, docela nepomembne kritike, izvzemši njeno kulturnozgodovinsko vlogo, kateremu se je po besedah Ljerke Menaše »curriculum vitae kritične vzgoje začel in končal s kakim risarskim poukom«.

Ob tej za Piona verjetno eni od najtežjih življenjskih preizkušenj pa je za njegovo osebno držo značilno, da je piscu ob srečanju v Ljubljani oktobra 1923 gentlemansko in kolegialno stisnil roko in hkrati razumel tudi nemoč zvestega prijatelja dr. Franceta Mesesnela, takrat asistenta v umetnostnozgodovinskem seminarju dr. Izidorja Cankarja.

Pilon je moral občinstvo in kritiko osupniti z duhom in mojstrstvom. Dosegel je nekaj, česar večina sodobnikov ni mogla sprejeti, da je sploh mogoče. Ali ni odložil čopiča tudi zato, ker je morda tudi sam ugotovil, da je v svoja platna ujel nepretrgan tok časa in se dokopal do obličja sveta?

Pilon je do tedaj prehodil sorazmerno dolgo življenjsko in umetniško pot. Njeni začetki segajo v leto 1912, ko se je v Gorici, v stanovanju dr. Antona Dermote, urednika *Naših zapiskov*, znašel sredi *Intimne razstave*. Med razstavljalci je bil tudi Saša Šantel in gospe Šantlovi, slikarki, od katerih ena je dala Gigiju Resu celo priložnost, da je v katoliški reviji *Čas* citiral Fritza von Uhdeja: »Ich suchte so etwas wie Seele«. Razstavljeni so bila tudi dela Groharja, Tratnika, Smrekarja, za Piona najbrž dovolj, da postane umetnik tudi sam in kakor njegovi vrstniki ekspresionist, pripadnik generacije, »razpete med nebo in zemljo«, ne nekakšen mednarodnjakar, ampak svetovljan, ki je, če si izposodim izraz dr. Staneta Bernika, svojo lastno umetniško vizijo »ambientaliziral« v tok moderne svetovne umetnosti.

Spomladi leta 1923 je Pilon s svojim ustvarjanjem postavil enega od najpomembnejših mejnikov v naši umetnosti in podobno kot nekateri njegovi prijatelji in kolegi pričel povsem novo poglavje v našem dožemanju in videnju sveta; dal je neskončno več, kot bi mogel pričakovati v povračilo. Njegov dom je bil svet, zato je moral oditi. Vedno je odhajal, da bi se za vedno vrnil.

Za konec si bom sposodil del vsebine zanimivega pisma dr. Alojzija Resa Francetu Bevku z dne 25. junija 1928, ki so skrbno urejena po zaslugi Marijana Breclja, in sicer le v bežno ponazoritev priha-



## GRADIVO

janja nekoga nekam, od koder navsezadnje vse poti vodijo v svet: »Bil sem že zopet doma... bil sem tam skoro dva tedna, a že nisem mogel vzdržati več. V kulturnem življenju sem našel razdrapane razmere: iz odbora Narodne galerije so izstopili Cankar, Stele, Steska in še nekaj drugih. Za Zormana so glasovale – ženske in mu s tem zagotovile eksistenco. Narodni Galeriji pa zadale hud udarec. Mesesnel tudi pojde in tako Bog ve, kam bo ta ustanova zajadrala. Poleg te, za našo umetnost najvažnejše predstaviteljice, se je ustanovila ‚Umetniška matica‘, katere prvo zamisel je imel France Kralj, a sta jo nato organizirala in jo idejno utemeljila Tratnik in Dobida. Ko pa je bilo vse pripravljeno, so jo naskočili pri ustanovnem občnem zboru besedno ekstremni elementi, ne likovni umetniki, pač pa literatje: Cerkvénik in Seliškar, vrgli s pomočjo glasov lastnih žen (ki so na skrivnosten način postale članice) s trudem in ljubeznijo ustanovljeno odborovo listo in s tem ‚Umetniško matico‘ že ob porodu zadušili. Bil sem pri tej farski navzoč in bridko mi je, če se nanjo spomnim. Tako so ženske ‚odločilno‘ posegle v razvoj slov.(enske) likovne umetnosti, ali bolje, v njeno udejstvovanje v narodnem življenju«. Tako so se pri nas z zloveščo napovedjo tridesetih let končala slavna »the roaring twenties«...