

LIKOVNA UMETNOST

»PESNITEV IN RESNICA« LOJZETA SPACALA

Emilijan Cevc

II

Že po tem, kar smo o Spacalovem delu povedali doslej, lahko spoznamo, da je zanj značilno neko stalno nihanje med puristično oblikovno čistostjo in fantazijsko neposrednostjo; to sta mu dva značilna pola, od katerih je prvi zasidran v razumu, drugi pa v čustvu. Spacal je sam sebi vedno zelo strog korektor. Budno pazi, da bi mu fantazijska emocija ne preglasila čiste likovnosti, in zato svoj spontani kreativni nemir vedno uravnava, kakor bi se po trenutkih oblikovne pijanosti in neizčiščenosti vedno znova zresnjeval. Tako se mu prekipevajoča domišljija kaj kmalu spet prelije v vodotok preračunane forme. Z drugimi besedami bi lahko rekli, da niha Spacal med intimnostjo in monumentalnostjo, vedno pa si prizadeva, da bi oba izraza skladno povezal v skupen akord.

Realistično razdobje pomeni stopnjo, na kateri se je Spacalu za trenutek zameglila likovna jasnost, čeprav v drugačnem smislu kot v dneh »sanjskega realizma«. Kajti to pot so delovali tudi neki objektivni, ne samo subjektivni impulzi, ki jih slikar ni utegnil docela v sebi prevreti. Na eni strani je hotel zdaj prvič izpovedati tudi neko literarno vsebino, na drugi strani pa se je prav v teh dneh ob koncu vojske pojavil še neki novi zunanji sunek — doživetje za umetnost centralnega slovenskega ozemlja značilnega slikovitega razpoloženja in folklornega bogastva. Če so bile koloristične vrednote njegove starejše faze zasidrane v tradiciji beneške šole in njene luminoznosti, ki ni negirala slikovitih in razpoloženjskih mikov, čeprav teh ni interpretirala v impresionističnem smislu, je zdaj zadel Spacal ob spreminjavi svet impresionistične dediščine slovenske umetnostne preteklosti in ob ekspresivni naglas severne umetnosti. To je pomenilo za konstruktivno jasno slikarsko vizijo kraškega umetnika prav tolikšno razodetje, kot njegova umetnost sama za ljubljanski umetnostni krog, ko smo po vojski prvič doživeli njegovo barvno intenzivnost na razstavi v Ljubljani ter jo pozdravili kot neko pomladno ptico v enolični tonskosti našega dotedanjega slikarstva. Spacalu je ta konflikt za trenutek nekoliko zmedel premočrtni razvojni koncept, na drugi strani pa je vcepil njegovemu delu tisti sinkretistični značaj, s katerim je dosegel v stikališču latinskega in slovanskega sveta ter Severa in Mediterana prav poseben in pomemben položaj. Že ob grafiki »Prehrana za partizane« bi lahko zasluhteli ta likovni in ustvarjalni nemir in prav tako ob lesorezu »Mučeniki« (1945), kjer se je Spacalovo ritmično uglašeno občutje okoristilo z ekspresionističnimi pridobitvami Severa. Kakor črno-beli gobelin, ki v neskončnost ponavlja svoj motivni vzorec — na stole posajene mučenike svobode z zavezanimi očmi — se razvija ploskev lesoreza pred nami v trpkki dekorativnosti. Najbolj značilen za to stranpot pa je barvni lesorez »Vaški svetniki«, čigar vibrirujoča barvna ploskev je ohranila komaj še kaj starega Spacalovega izraza; njena dekorativna ekspresija tekmuje kar s slikarji kmečkih skrinj in slik na steklu.

Močnejše od tega srednjeevropskega razpoloženja pa so mediteranske korenine. Omenili smo že za Spacala tako značilni poudarek horizontale in vertikale, ki mu je eden najvažnejših kompozicionalnih usmerjevalcev. Horizontala morja in vertikala cipres, drogov, jamborov, svetilnikov, stolpov — to sta dva prvinska elementa obmorske krajinske podobe. Za Furlanijo je dr. Stelè to konfliktno sožitje klasično formuliral v knjigi »Slovenska umetnost v Primorju« s pogonom beneško-oglejskih zvonikov v višino ter z zleknjenostjo bivališč in poslopij po zemlji. »Oboje soglaša z zemljepisnim značajem dežele in izvira na eni strani iz občutja ugodja, ko se ukloniš ritmu melanholične brezbrežne ravnine in se zleknjen potopiš v nji, na drugi strani pa simbolizira nenadne vzlete duha, ki se skuša povzpeti nad enoličnost in utrujajočo materialnost brezodmevne ravnine in se rešiti njenih uspavajočih vezi.« — Spacal presoja skozi mrežo teh koordinat svet in svoje delo, kakor pazljiv zemljemerec premerja in tehta svet skozi optični kvadrant. Vendar Spacalu ta napetost in križanje dveh dimenzij ne pomeni samo duhovnega problema, ampak mu služi tudi za reševanje čisto slikarskih nalog — za uravnovešanje in učvrščevanje kompozicijske strukture slike.

Prvi zreli glasnik novega obdobja je že omenjena druga varianta slike »Mrtvo listje«. Izredno jasen in preprost je njen sestav. Bela klop stoji na okrastrorumenem mandeljnastem »otočku«, obdanem z opečnordečim obhodom. Modra kamnitna ograja obrobja ozadje ubogega parka. Med rumenimi oblaki se odpira v sredi razširjeni pas neba z rdečim soncem. Dve več ali manj navpični črti — črna in vijolična — na levi in ena črna na desni, ki markirajo drevesna debla, sekajo v rafiniranem ravnotežju skrajni strani slike ter ji ustvarjajo nekako skrajno reducirano mrežo ospredja, za katero se v posameznih pasovih razvija ostali prostor; v tega frfotajo modri, sivi, vijolični in rdeči suličasti listi. Vse, kar je odvečno za doživetje izredno nežne in čiste muzike imaginarne jeseni, je izginilo. Barve so postale nosilci absolutnih razpoloženjskih vrednot in v ničemer ne ustrezajo več realnim danostim; važno je le njihovo medsebojno soglasje ter njihov poetični akcent. S tem pa se je Spacal nekje približal občutju svojih prvih olj — in na drugi strani spet tistim davnim slikarskim tovarišem, ki so, kakor n. pr. Paolo Uccello, slikali polja modra, mesta rdeča in posamezne hiše pač v taki barvi, kot se jim je poljubilo, ne da bi vpraševali resničnosti za svet. Tu ne gre za prepisovanje narave. Kogar bi to motilo, naj raje pogleda, kako ima sleherna malenkost svoje tanko preračunano mesto in funkcijo v sestavu slike, ki ji navidezna simetrala poteka prav po sredi čez sonce in klop ter uravnoveša obe strani slike, ali kako druga, vodoravna simetrala, položena na rob modre ograje, odzvanja v topli barvni ploskvi sonca na zgornjem in v hladni barvni partiji klopi v spodnjem delu slike, ali kako se zrcali razširjeni pas neba v mandeljnastem »otočku« spodaj in v obhodu okoli klopi. Postavimo sliko kakorkoli, njene logične in uravnovešene kompozicije ne bomo porušili.

Po kompoziciji podobno, po razpoloženju pa mračneje ubrano je »Vojaško pokopališče« (1945), ki kompozicionalni princip slikovito komplicira in multiplicira. Čez vso sliko se pne breg pokopališča, razdeljen v približno vodoravne širše in ožje pasove molovega trozvočja zelene, rdeče in modre barve, ritmično posejane z belimi in črnimi križi in presekanane s strmimi stopnicami, ki se dvigajo preko meja slike — in preko meja človeške žalosti. Zdi se nam, kakor bi donela s slike mračna fuga, zgrajena iz enega samega elementa — križa —

ki ga ponavlja v ostinatnem ritmu. — Isti motiv je v strožji kompoziciji Spacal leto kasneje (1946) ponovil tudi v lesorezu »Vojna žetev«.

Spacalov kompozicionalni princip ne temelji na klasičnih vzorih geometrične tektonike ali diagonalne kompozicije. Niti središča niti simetrale navadno ne nakazuje očitno. Prav tam, kjer bi moralo biti žarišče slike najmočneje poudarjeno, bi zaman iskali večjih akcentov. Spacal premakne, če le more, like iz osi ter s tem na videz zabriše simetrijo slike. V resnici pa so njene kompozicionalne prvine izredno stroge in zasidrane v barvnem in predmetnem ravnovesju, kar velja tako za njegova zgodnejša kot za kasnejša dela. Urejevalec in kompozicionalna tehtnica pa so prav zakoni koordinatnega sistema vertikale in horizontalne, ki so zdaj prikriti, drugič spet vidnejši, vedno pa odloča njihova magična mreža. S tem pa seveda dosega Spacal tisto monumentalno občutje, ki se mu uveljavlja tudi v najbolj poetično zajetih kreacijah. Zato moramo ob njegovih platnih in grafikah tolikokrat misliti na stare mozaike in freske in na ljudsko umetnost. Mnogokrat mu izzvenevajo ploskve v pravem »horror vacui«. Globinski pasovi se mu pomikajo vedno bolj v ospredje, dokler se ne spremene kar v ploskovna polnila. Svet se spreminja v stereografsko projekcijo. Tako nam nudijo Spacalova dela najlepši primer moderne »vezane kompozicije«, ki vklepa »vidne stvari v idealen, abstrakten red, ki ga narava ne pozna; devlje jih v simetrijo, ki je izraz trajnega miru in popolne uravnovešenosti« (Iz. Cankar). Umetnika ne mika minljivi videz sveta, ampak njegovo trajno stanje, njegova pesniška formula, če hočete.

V trenutku, ko je umetnik vztrepetal pred strahoto vojske, se mu je razodela skrivnost rodov in krvi. Po lirični, zasanjani uverturi se je skozi katarzo bolečine sklonil nad rodno zemljo. To doživetje je bilo podobno občutju moža, ki je spoznal, da mu je lepa ljuba dozorela v mater.

Zdaj je zgodba o iskalcu modre ptice končana. Sanjski čar je pojenjal. Kakor Tytlyl in Mytil je Spacal spoznal, da se sreča njegovega umetniškega poslanstva skriva v razodetju domače zemlje in da je vse njegovo dosedanje iskanje pravzaprav podzavestno tipalo za tisto podobo, ki mu je bila vrojena že po krvi. Odsevala je kakor skozi tančico tudi z njegovih slik sanjskega razdobja. Skale in hišice in čolni so bili le odmev istrskega in kraškega sveta in pravljlična morja odblesk morja Kvarnera, Mythos, ki spremlja vse Spacalovo delo, je zadobil zdaj rezonanco. Ali ni modra ptica utelešena v ponosnem, kot smaragd zelenem petelinu kraških borjačev, ki kliče jutranje ure kmetom in delavcem?

Spacal je postal v tem trenutku podoben tistim davnim ljudem, ki jim je življenje določal kraj, kjer so bivali, ki jih je oblikovalo podnebje in darovi zemlje. Vse dejanje in nehanje jim je izviralo iz soglasja med njimi in zemljo, iz njih povezave in somernosti. Spacal je spet našel to pradavno harmonijo zemlje in človeka, našel je soglasje domišljije in čutov in človeka samega, ubranega po merah svojega okolja.

»Abstraktni, tektonski princip, ki ne pozna očesnih efektov, nego konstruktivno logiko stavbe.« Tako je St. Vurnik nekoč karakteriziral kraško arhitekturo, lahko pa te besede prenesemo tudi na Spacalovo umetnost tega časa. Že naslovi slik so postali stvarnejši in vedno večkrat se v njih ponavlja kraški epiteton. Varno zavetje kraških domov, vitka rast dimnikov nad »spahnjenci«, težka razpetost dvoriščnih kolon, hiše ob morski obali, domovi preprostih ribičev, pred katerimi se suše mreže, čolni, potegnjeni k bregu s

spuščenimi jadri, podobni trudnim, počivajočim morskim bitjem. Če je bilo nekoč Spacalu vzor vse, kar je »lepo«, mu je zdaj »lepo« vse, kar je »dobro«. Dobro pa je, kar nosi pečat človeškega truda.

To je moška likovna govorica brez igrive fantazije. Zvesta je nekim večnostnim oblikam, praoblikam zemlje, kamna, morja, neba, in sestavu prabarv. Tem lapidarnim formam je resnost najlepši okras. Preprosta popolnost počiva v vsem, ujeta v ritmično proporcionalnost in v ravnovesje. In vendar povsod utripa življenje, čeprav je človek odsoten, tako da zvone le nebo, zemlja, geometrična nujnost stavb, krivina čolnovega boka... Ali počiva življenje od prevelikega truda ali od groze nad prestano bolečino, ki je trajala tisočletja? Kakor bi roke omahnile in popustile vse na svojem mestu za stoletno siesto. Čolni so kakor za vedno zapuščeni, eksistenca sami po sebi. Nekaj žalobnega je v njih, kakor v klavirju, ki so ga zaprli in ne pričakuje več, da ga bo obudila muzikova roka. Tih gnezdo brez ptic.

Prebiral sem Kosovelove pesmi, hotoč prisluhni, kako odmeva Kras v njih in kako v Spacalovih slikah. Razloček je velik: Kosovel utripuje v krčeviti, viharjni bolečini in nemiru. Njegov Kras ječi in kraški bori so mu kot glasbilo za izpoved v sunkih vetrov. Spacal pa kleše svojo pesem v govorico strogih oblik, mirno in slovesno.

Toda so trenutki, ko se oba kraška poeta srečata. V trenutkih posebne tišine in spokojnosti, ko se vse umirja v himničen spev. Mar ne bi mogli postaviti Spacalovim kraškim slikam za motto tele Kosovelove verze:

»Ko da je vse izumrlo,
je tiha kraška vas...«

(Premišljevanje)

Kar ozrimo se na dokaj realistično »Kraško vas« iz leta 1949, ki žari v toplih modrih, sivih in okrastih tonih. Osamela ženska s košaro na glavi gre po ulici, ki se to pot prepričljivo pogloblja med hiše. Druga slika, »Večer na Krasu« (1950), nam kaže zelo podoben motiv, le da so primarni kubi hiš v primeri s plastičnimi arhitekturami prve slike zdaj močneje poudarjeni, s čimer je stopnjevano tudi občutje doživetja kraške monumentalnosti. Barve so toplo okraسته in oranžne, sposojene od same kraške zemlje. Tudi na tej sliki srečamo spet ženo s košaro, prav tako monumentalno zajeto kot na prvi sliki, pa vendar še bolj povezano s svojim okoljem. Prostor jo usodno vsrkava vase, od rojstva do smrti. In spet zazveni Kosovelova pesem:

»Žene s polja gredo domov,
v mraku so temne njihove postave,
kakor sence njih postave
tihe v vas gredo.

Redko spregovorijo besedo,
trudne so njihove raskave roke,
težki njihovi koraki po klancu,
gosti somrak duši.

V mraku se zgoščajo hiše pod klancem,
tam že večerjo je skuhala hčerka,
mati vrže breme na tla
in se usede.

Iz temnega stolpa že zvoni,
mehek je zvon Ave Marije,
na slamnatem stolu mati sedi,
vas temni, temni.

(Žene s polja)

Nam ob tej materi ne zažari pred očmi Spacalova »Kmetica« (1946) v oranžni srajci in beli jopici, z zelenim predpasnikom čez črno krilo in s črno ruto na glavi, ujeta med dva rumena stola in s cajno, polno koruznih storžev pred seboj? Ujeta v geometrični prostor — spet kakor v času davnih perspektivistov, ki so črpali vzore iz istih praoblik kot Spacal. Ali naj spomnim na »Perico« (1948), nagnjeno nad čebričem s perilom, ali na čudovito, monumentalno postavbo »Kraševke«, koščene žene s škafo ob boku, v katero sta čas in življenje vkovala ostre poteze ter ji bizantinsko poduhovila oči? Skoraj se mi zdi, kakor bi slikar temu živemu simbolu Krasa, pravi ujetnici s kamnom posejanih polj, vcepil nekaj lastnih potez, kakršne smo spoznali že na njegovem avtoportretu, le da jih je zdaj presvetlil skozi prizmo novega srečanja s kubistično konstruktivnostjo.

V Spacalovem delu ni pesimizma. Vse odrešuje dobrotno upanje. Čeprav mu je človek redko upodobljen, je vendar vedno navzoč. Le po človeku mu svet zadobiva pravi smisel. Perica je sklonjena nad svoje delo, ki je morda ne odrešuje, toda vliva ji smisel; žene z vozički, ki se uvrščajo v sprevod življenja; ples mesečnic na strehi, ki gredo za neznanim klicem; bolečina novega rojstva v porodu; zvestoba domačiji v kraški ženi; smrt kraškega junaka in talcev — tu smo, za novo življenje smo umrli...

Mar ni umetnost ena tistih vrednot, ki odkrivajo in vlivajo smisel življenju? Ki nam store življenje znosno? Umetnost je nekak krvni obtok življenja.

Toda tudi »kraško razdobje« ni nastopilo čez noč v vsej kristalizacijski prečiščenosti. Slikoviti trepet »realistične faze«, kakršnega srečamo na primer še na lesorezu »Kraška vas« iz leta 1945, je zrasel iz prav iste oblikovne volje kot »Prehrana za partizane« in pretresljivi grafični list »Porušeni kraški domovi« se leto kasneje še ni otrešel nitj literarne poante niti potez ljudskega primitivizma, ki smo ga najlepše spoznali v barvitosti »Vaških svetnikov«. Sodi pa ta list med najtoplejše žalostinke, kar jih je Spacal izpel ranjeni in oskrunjeni domačiji.

Pred mirno kuliso požganih kraških hiš, nad katerimi se je že polegled dim uničujočega ognja, se dvigajo križi mrtvih prebivalcev. Prevrnjeno kolo sredi dvorišča je izgubilo lastnika in ob kompoziciji belih križev v ospredju ne vemo, ali gre za porušene nagrobnike ali se je lesena ograja po čudni notranji povezavi stvari spremenila v spomenik padlim žrtvam. Le petelin, sončni ptič, je ostal živ in poje nad razdejanim domom kot glasen protest proti izdaji in zločinu.

Novo prečiščenje pa je prineslo ponovno srečanje s kubizmom, torej s tisto umetnostno manifestacijo, ki je Spacalu že v začetnih dneh pomenila ognjeni krst. Tektonska gradnja kraških motivov je kar sama klicala po orientaciji v kubistično smer z njeno zgoščeno kompozicionalno povezanostjo, ki so ji, kot umetnosti prvih začetkov, izhodišče elementarna telesa. Značilno pa je, da je zdaj Spacala pritegnil bolj klasicistično strogi Braqueov kot pa Picassov vzcr. In ta napoj je bil tako močan, da je za trenutek — le za kakšnih sedem



Lojze Spacal: Ob svitu na Krasu (1945)

slik — Spacala popolnoma prevzel. Bil je kakor sunek vetra, ki je na mah očistil ozračje, da so stvari zablestele v slovesni preprostosti golote prvin-skih oblik.

Kot resno naštudirana vaja se mi zdi olje »Barake v taborišču«, zajeto v treh temeljnih tonih in v skrajno poenostavljeni igri ploskev, na katere je zreduciran mrki prostor brez sleherne mehke linije. Podobno so v kubistično disciplinirano govorico prevedeni predmeti »Tihožitja« in »Tihožitja s sveč-nikom« iz istega leta 1947 in »Kompozicije s stolom«, pri katerih ne vemo, ali želi premagati globinska dimenzija ploskovno ali ploskovna globinsko. Obrisi stvari so zdaj jasni kot iskriva misel, pri tem pa matematično strogi. Predvsem pa je zdaj Spacal izoblikoval poudarjen center likovne senzacije,

s katerim je zgostil in trdno uredil kompozicijo in ritmiko. Predstave se spreminjajo v geometrične like.

Med najlepše ustvaritve tega razdobja pa sodi »Pesem morja«, ki se obenem uglašča že v tipične Spacalove akorde. Zajet je kotiček na obrežju, kjer počivajo med tonsko stopnjevanimi sencami dveh izrazito kubično zgrajenih stavb trije prevrnjeni čolni in merijo prostor pravokotniki med koli za sušenje mrež. Ploskev se niza ob ploskev v umirjeni kompoziciji barv in likov, v medsebojni uravnovešenosti in v jasni preglednosti. Zdi se mi, kot bi zdaj predmeti, katerim je spočetka umetnik diktiral bivanje, sami spremenili vlogo ter začeli urejati umetnikov predstavnih svet. Barva, ki mu nikdar ni bila le slučajnostni pojav, mu je zdaj še bolj premišljeno izbrana ter zato stopnjuje učinek slike kar do sugestivnosti starih slikanih oken. Luč mu barvne ploskve dobesedno prižiga.

Tu je Spacal spet ujel tisti razodetveni tok svojega razvoja, ki mu pomenijo najmarkantnejše postaje »Dolina treh mesecev«, »Kotiček v Rojanu« in »Mrtvo listje II«. Že leto poprej pa je to rešitev nakazal v monotipiji »Vedrina«, ki pomeni nekako vmesno stopnjo med »Kraško vasjo« in »Pesmijo morja«, nadaljnje zorenje v tej smeri pa označujeta olje »Vas na Krasu« iz leta 1948 in lesorez »Ob svitu na Krasu« (1949), kjer se zopet oglašča pastirska žvegla odmevov ljudske umetnosti, čeprav ta poslej ne bo več odločilno preglasila strukturne celote slike, ampak bo sodelovala v njej le kot ponižen domačnosten votek.

Naj bo primera še tako obrabljena, resnica je, da zadobi Spacal kot stari Antej vedno novih moči, kadar se skloni k domači zemlji. Najbolj pa nas čudi tisti nenavadni dar, s katerim zna sleherni svoj korak ne samo likovno opravičiti, ampak ga kot ploden pobudni moment tudi usmeriti v svojo razvojno rast. Celo tiste korake, ki jim na videz preti nevarnost slepe ulice. Zadregi in stranpoti ga le krepe. Samo vozlišča so na razvojni niti, ki ji potek nikoli ne postane nelogičen. Vsakokrat, ko premaga neko zapreko, se bolj vzravna in vsakokrat se otrese nekega bremena, ki mu je dotlej še oviralo korak in pogled.

Zelo zgovoren za Spacalovo likovno in vsebinsko doživljanje v začetku petdesetih let je stimulatивно tonsko ubrani barvni lesorez »Ponedeljek v predmestju« (1950). Dva pasova: zgornji kot skupek treh hišnih zidov, poslikanih rdeče, belo in olivnozeleno, spodnji — okraštli tlak ulice. Samotna plinska svetilka v ozadju, malo iz osi pomaknjena. Vrv za perilo, podprta z dvema navznoter nagnjenima koloma v ospredju. Prizorišče je torej zgrajeno skrajno racionalno in ujeto med dve geometrični ravnini, čeprav nas »vmesni prostor« ceste komaj še želi prepričati o svoji globinski razsežnosti. Vrata in okenca na hišah so bolj ravnotežni kompozicionalni pripomočki kot pa prave odprtine v zidu. Na vrvi se suši perilo in obleke, moške in ženske.

Stroga, pretkano konstruirana upodobitev, izredno čista v ploskvah in ravnih črtah. Kje je še kak spomin na poezijo nekdanjega Spacala?

Tule: elegičnost praznika ubogih ljudi, ki je minul. Slekli smo praznične obleke, izprali iz njih madeže vina in znoj plesalcev. Zdaj vise rekviziti praznovanja v pustih enoličnosti ulice, trudni in preprani, brez slehernega čara skrivnosti, kakor da je izginilo vse, kar nas je še sinoči razveseljevalo. Toda je mar izginilo tudi upanje na prihodnjo nedeljo?

Kljub temu, da je Spacalovo slikarstvo stilno napredno in absolutno moderno, je vendarle obenem v njem tudi nekaj klasičnega. Srčika mu je mythos. Mythos človeka in zemlje, ki ju umetnik ljubi. Posebno malega človeka. Spacalova umetnost ni angažirana, zato ji ne preti nevarnost, da bi postala jutri že nemoderna in neživljenjska; od slike do slike odpira v vedno novih ravninah pogled v časovno dimenzionalnost.

Znan je Picassov izrek: »Ne iščem, ampak najdem.« Kasneje je Picasso stavek popravil: »Toda zdaj ne pravim več ‚najdem‘, ampak ‚znova najdem‘.« — Ali je pri tem mislil na oblikovni izraz ali pa na odkritje vsega tistega, kar nas povezuje v veliko človeško skupnost, z ljudmi današnjosti, preteklosti in bodočnosti in s koreninami naše biti.

Ali ni »Pesnikova steza« simbolična ilustracija Spacalove lastne poti? Med menjajočimi se pasovi oranžne in olivnozeleno barve cikcaka bela steza mimo pisanih ograjic in drevesc, mimo okroglih in kvadratnih likov, prav tja gori pod modro nebo. So to res liki, povzeti po resničnosti, ali le simbolni utrinki raznovrstnih srečanj na poti? Je vtan vzorec v živobarno preprogo ali gre za dekorativno igro na robu sveta? Kot bi nekdo pisane note raztresel preko črtovja življenja — in že zveni iz njih muzika v sinkopiranem ritmu. Kje je strukturno jedro te slike, ki bi povezovalo vse njene posameznosti med seboj: barve in tone, linije, like? Barve puščave in zelenje upanja, jasne modrine miru in ostre, rdeče akcente strasti, črne postaje žalosti in sivino otožnosti... Ah, saj gre le za skladnost barv in likov, za ritmično utripajočo vizijo.

Da, če bi s Spacalom vred verjeli v tisti dosledni larpurlartistični princip, ki ga oznanja objektivno »razodetje logike« kakega Pieta Mondriana. Toda Spacal je preveč umetnik in preveč človek, da bi bil prepričan v nastop tako uravnovešenega življenja, da mu estetska funkcija umetnosti ne bo pomenila nič več kot doživetje racionalnega barvnega akorda ali skupka absolutnih likovnih prvin brez slehernega človeškega odmeva.

Kakor večina modernih umetnikov, ki iskreno reagirajo na problematiko časa, je moral tudi Spacal nujno zaiti v dilemo naših dni, ki jih označuje vse-splošno prevrednotenje vrednot. Prirodoslovne znanosti so se prav tako v temeljih pretresle kot konvencionalni družbeni zakoni in le pogumni lahko z upanjem gradi enotno in skladno podobo sveta, ki ga vznemirjajo atomi. Človek se je spremenil spet v iskalca, ki grebe v globino, onkraj fasade sveta, v njegovo temeljno strukturo, in ponovno se mu ob analitičnem razkranjanju odpirajo povezave stvari.

Kakšna je naloga umetnika v tem svetu?

»Kdor nima moči, da bi realnost ubil, tudi nima moči, da bi jo ustvaril,« je zapisal De Sanctis.

»Gre za temeljne forme,« je vzkliknil Cézanne.

»Kar lahko povemo z besedami, nima v umetnosti nobene veljave,« je rekel Matisse.

Spacal pa je odgovoril na vprašanje po svoje — in dobro.

V prvem razdobju je bežal pred realnostjo v sanje. Zdaj išče v realnosti tiste poteze, v katerih človeška podoba ne odseva kaotično, ampak harmonično in v skladnem razmerju. Brez romantičnih iluzij sprejema življenje tako, kot je, vedoč, da je edino človeško, če poskusi premagati ter si podrediti neosebno usodnost sveta. Zelo lahko je pojmovati kaos kot kaos. Človeško pa je, oblikovati iz kaosa urejenost.

Vas in mesto, čolnarsko predmestje in velemesto — med tema poloma išče zdaj Spacal težišče. Naloga je podobna tisti, kako združiti ogenj in vodo. Spacal jo je rešil tako, da je blesk vodnega kristala prežaril z lučjo ognja.

Z isto kreativno odločnostjo, s katero je nekoč veval soncu na nebu, kje naj mu žari, in mesecu, naj se potroji, je zdaj zagrabil neposlušnega tehničnega robota in pošastno svetlobo neonske civilizacije in ju podredil človeku. Nekdo je zapisal: »Tehnika je kakor služabnik, ki vse s takim truščem ureja, da gospodar zraven ne more napraviti muzike«. — Spacalu je uspelo, da je z genialno taktirko priklical muziko tudi iz rezko zvenceh oblik tehničnega kaosa.

Kakor zlahaten alkimist, ki družji v retorti raznovrstne prvine, zajema motivne predstave zdaj iz globin velemesta, zdaj iz miru ribiških in vaških zatišij ter jih dviga proti luči, da bi ujel na njih prelivanje barv in ritem življenja. Naj navedem nekaj naslovov iz alkimističnega priročnika njegove umetnosti zadnjih treh let: Lunapark, Orient, Mesto v noči, Viseči čolni, Soline v Istri, Ribiško zatišje, Kmečke hiše, Dvorišče na Krasu, Jutro na Krasu, Čolni na obali, Škver v Istri, Čolni in mreže, Nokturno, Harmonije v noči, Mali portič, V templju, Strojne delavnice, Trg v noči, Večerne melodije, Neonska civilizacija, Kraški žlebovi, Mesto v zrcalu, Primorske hiše, Ritmi v solinah, Hiše in okna, Luna na trgu, Televizija na deželi, Črpalke v solinah, Čolni v Savudriji...

Človek, razpet med zemljo in civilizacijo, ki pa tanko tehta in tanko pazi, da ostaja vsej obdajajoči ga stvarnosti zvest.

Prvi začetki novega Spacalovega izraza segajo že proti letu 1947.

Kubistično zajeta impresija »Lunapark« nam nudi ključ za razumevanje nove stilne govorice, dokaj stvarno podana ulica »Velemesta« pa ključ za predmetno razlago najnovejšega Spacalovega umetnostnega cvetnika, v katerega človek vsakdanjosti, ki se ne more odreči lagodnemu ugodju, skoraj ne more več vstopiti. Predvsem se je treba zdaj bolj kot kdaj poprej zavedati, da je asociacija eno temeljnih vodil Spacalove kreacije. V zgodnjem razdobju je šlo za asociacije rahlo otožnih spominov, nato za asociacijo krajin in značilnih objektov — solin, čolnov, mesta itd. — v zadnjem razdobju pa se je podoba teh asociativnih »znamenj« poenostavila in postala strožja. Zdaj se pogloblja slikar že v prabit oblik, vendar ne v tistem smislu, kjer pomenijo linija, barva in ploskev kot čista umetnostna izrazila že končne kvalitete, kajti Spacalu niso nikdar same sebi namen. Tudi kadar se približa obrobju nepredmetnosti — doslej ni te meje še nikdar prestopil za trajno — so mu absolutni likovni elementi le pripomočki za poustvaritev neke sicer subjektivne, pa vedno v temeljni karakteristiki forme objekta akcentuirane predstave, naj gre za mesto, vas, čoln, stroj itd. V njegovih ploskvah in linijah utriplje nenehno življenje, v čemer se loči od skrajnih teoretikov, ki jim je umetnina umetnina izrecno zaradi svoje forme, kar pomeni, da forma v svoji avtonomni eksistenci reprezentira neko idejo ter postaja s tem identična z umetnostjo. Spacalu pa je umetnina še vedno nujen odsev neke stvarnosti in ne poustvaritev slučajnostnega skupka predmetov ali abstraktnih likov. Prav tako mu upodobljeni predmet ni v zadnji konsekvenci le idealen oblikovni model, čeprav poenostavlja svoj svet na vrsto čim markantnejših in preprostih, toda nikdar mehanično togih likov. Morda bi mu smeli priznati naslov konstruktorja, nikdar pa bi ga ne smeli imenovati hladnega inženirja

Njegove slike so zgrajene po imanentni notranji logiki življenja, prav po tisti, s katero je preprosti »urbanist« zidal kraške vasi. Resničnost sveta je Spacalu tudi zdaj še vedno resničnost in ne samo navidezna resničnost. Pretrdno je zakoreninjen v svetu, ki ga obdaja, iz katerega je izšel in ki mu pomeni trajen vir likovnih predstav, da bi se mu izneveril — kajti s tem bi se izneveril sam sebi. Če je sprva svet podoživljal, ga zdaj doživlja, morda ne strastno, pač pa intenzivno.

Imamo pred seboj tanko kleklano čipko ali reprodukcijo nežnega kristala? — Mesto v zrcalu (1953).



Lojze Spacal: Portič (1953)

Mesto, velemesto — skupek in čarobni preplet tehničnih konstrukcij od urbanistične tlorisne mreže, po neki imanentni, interni logiki izpeljane mreže, podobne usodni zgradbi jedra »biološkega atoma«, razčlenjenega po kemični in fizikalni analizi, racionalno razloženega in racionalno ujetega »življenja«. Mesto, ki ne služi več človeku, ampak se mu človek pokorava. Mesto z antenami, s kablji, z žicami, s stroji, z reklamami, reflektorji in s signali. Mesto z valovanjem usmerjanega etra, z neonsko lučjo, z regularnostjo stavb in njihovih konstruktivnih mrež, oken, balkonov. Zadnje razodetje mefistovskega časa, ujeta v reklamo, denar in brezsrčnost. Mesto, ob katerem izgublja smisel žrtev talcev in kraških junakov, tragika peric in kostanjarjev in čolnarjev. Mesto, ki ne pozna več dialoga z zvezdami nad seboj, ker se samo spreminja v pogubonosno zvezdo. Mesto, kjer so nesmiselne parade križev in žena z vozički, pa vendar lepo v svojem brezdušju, v ritmičnem utripu, mesto matematičnega pajka z njegovo mrtvo mrežo. Mesto v zrcalu — baladičen

utrip, ki je še bolj tragičen, ker je obenem lep, zveneč v igri luči in drhtenja. Mesto, dahnjeno iz sanj in zato še bolj zapeljivo...

Nekoč sem bral o inženirju, ki se je ubadal z matematično-tehničnim problemom, kako izračunati pot sovražnega letala, pa se je nenadoma zavedel človeških povezav kot temeljnega faktorja, in »objektivne« narave, ki se končno spet povrača k človeku.

Ali se je slikar pri poimenovanju motiva »Mesto v zrcalu«, ki ga je ponovil v več variantah v olju in v lesorezu, spomnil na tisto mitološko zgodbo o Perseju, ki je ubil pošastno Gorgono Meduzo, katere pogled je slehernega okamenel? Danain sin ji je glavo odsekal tako, da jo je gledal v zrcalu. In resnično — tudi Spacalovo mesto je v svojem odsevu izgubilo pogubno omamnost ter se izpremenilo v vase zaljubljenega Narcisa. Resnica se je spremenila v pesnitev. Prav lahko si zamislim to človeško mravljišče, ki se zreali v gladini morja s svojimi lučmi, z antenami, s signali. Mesto, stisnjeno k svoji sredini, ki jo markira veliko kolo, pričarano z najtanjšo potezo rezila na lesorezno ploščo ter odtisnjeno kot črno-bela vizija, pretehtana v najmanjših tonih in njihovih intervalih in atomih, da se linije in ploskve prelivajo v veliki koncert matematike. Glasbeni motiv velemesta, zaigran na virginalu, čigar žice so izbrusene iz samih kristalov. — Zgolj likovno bi lahko poudarili prefinjeno igro linij in pretehtanost konture, ki na eni strani raste — kot kristal — od središča navzven, na drugi strani pa se zgoščuje proti središču. Na drugi varianti iz leta 1954 se je ta središčna koncentracija še stopnjevala, igra mreže pa ploskovito poenostavila. Mislim, da ne bom pretiraval, če zapišem, da je v teh listih Spacal kot pomemben tekmeec dohitel Kleeja ali Kandynskega. Struktura črt, ki se mu je porodila že ob listu »Dolina treh mesecev«, je zdaj dokončno zmagala. Dozorela je v enovit lik, preračunan v vseh detajlih obenem racionalne in obenem skrajno pesniške projekcije.

Morda bi kdo imenoval tak način slikarskega reševanja že abstrakten. S tem pa bi zadel daleč od resnice. »Vox humana« v Spacalovi muziki nikdar ne manjka. Sicer pa — kje je meja med abstraktno in objektivno umetnostjo, kdo in kdaj jo je potegnil? Ali sploh eksistira brezciljna in nevsebinska umetnost? »Umetnost je forma.« Ta definicija je že stara in seveda vsaj relativno velja. Zavedati pa se moramo, da je forma sama nujno odsev nekega duhovnega razpoloženja in neke družbene pogojnosti ter da se menja pod vplivom zunanjih in notranjih faktorjev. Tako torej forma že sama po sebi zadobiva vsebino in je nosilec vsebinske izpovedi. Tudi tedaj, kadar jo najbolj zanika. Z odmiranjem meščanske družbe in njene komodnosti nujno odмира tudi konvencionalni realizem, ki je priromal do nas iz daljav renesančne preteklosti, čeprav mu je barok palico pozlatil, impresionistični naturalizem pa oblił v isti meri s sončno svetlobo kot z mlakužami cest. Usodna kontroverza med umetnikom in gledalcem je torej posledica prav istega razvoja in stanja, ki je umetnost odtujilo ljudstvu ter jo podvrglo posamezniku. V trenutku, ko se je umetnost umaknila v salone in muzeje, je za ljudstvo njen živi razvoj nekako prenehal, ali bolje, postal je sunkovit, nekontroliran, nedoživljan. In v tem trenutku se je umetnost dialektološko nujno morala opredeliti; postala je last privilegiranih, za množico pa je bila vedno bolj nerazumljiva.

Zato ni nič čudnega, če si povprečen gledalec tudi ob Spacalovi najnovejši umetnosti pogosto pomaga s frazo o abstrakciji ter si ne zna takoj zgraditi

osebnega mostu do nje. Posebno, ker mnogokrat vsebinsko terja več, kot je slikar želel povedati. Zakaj ne sprejemamo tega likovnega razodetja s tistim preprostim veseljem kot čisto muziko, za katero je že njega dni potožil Schumann: »Kdaj neki bo napočil dan, ko ljudje ne bodo več vpraševali, kaj smo hoteli z našo muziko povedati?« Tudi Spacal bi bil včasih v zadregi za odgovor, kaj je hotel s katero svojih slik razodeti. »Ritem, ljubi ljudje, ritem!« To v kaosu sveta že mnogo pomeni, ker je prvi kažipot v urejenost.

Prav tako eterično zvonka linija nas pozdravlja z lesoreza »Mali portič«. Tudi ta je, kot bi ga lirični pajek napredel. Toda mar ne slutite izza teh linij in geometričnih ploskev obrisov čolnov in ribiških mrež in hiš na obali in tihe muzike sveta? Ali v olju »Televizija na vasi« ne vidite, kako so hiše, v barvno bogatih ploskvah zajete, preprežene z žicami in antenami in s sprejemnimi aparati, da utripljejo v valovanju etra in zvočnih slik, ki povezujejo svet? In mesec, ki obseva trg ter ga spreminja v igro senc in geometričnih likov, kjer ne vemo več, kje ponehuje ograja in kje se začenja okno, kje prometni signal? Vse je ena sama poživljena ploskev logično razčlenjenih drobnih sorazmerij in organskih medsebojnih povezav. Kdo, ki je hodil po Krasu, se še ni čudil drzno izpeljanim kamnitim žlebovom, ki speljujejo vodo s streh v vodnjake? Spacal je porabil potek teh žlebov za eno sicer zelo preprostih, pa prav zato izredno monumentalno učinkujočih kompozicij. Senene kopice — vseeno je, kakšna jim je barva; ne narava, likovni faktorji jo diktirajo! — se spreminjajo v pravcate spomenike in oranžna luna je kot velik balon obešena prav tja, kjer naj poudari kot žareča barvna lisa razpoloženje ali kompozicijo. Tudi sonce se mora ukloniti istim zakonom. Celo dinamika žarenja mu je diktirana. To ni nebesno telo v eksploziji luči, kakršno nam je razkril van Gogh, ampak eden od likovnih elementov slike. Barvne vrednote so pomembne le v medsebojni relaciji; včasih so zelo drzne in kontrastne.

Toda se mar ne godi Spacalu podobno kot Picassu: »... znova najdem...« Ko je izbrusil čistost linije in ploskve do zadnje transparentnosti, se je ozrl nazaj — glej vablljivo vibracijo življenja, ki ga pozdravlja s starih platen in grafik. Kakor morje, migotavo v luči dneva. Saj v resničnosti nj nikjer mirne ploskve! In tako slikar z modrijanstvom človeka, ki obvlada do zadnjih tančin svojo plemenito obrt, poživlja ploskve spet s tistim slikovitim trepetom, ki nas spominja na beneške koloriste ali na žive poteze ljudske umetnosti. Ko s skrajno ekonomičnimi sredstvi preliva v velike, sivomodro in belo ubrane ploskve vizijo solin, ni na teh ploskvah v resnici niti ene mirne pike. Ne skrbi ga barva senene kopice, pač pa ljubi kosmičasto strukturo njene površine, ki jo dosega s tonsko gradacijo iste barve. Vse mu je na razpolago od luči do barve in najraznovrstnejših oblik — Spacal pa izbira kot čarovnik, ki z nekaj zamahi ustvarja nov svet. Vedno nove domislice mu roje po glavi.

Kaj so te gravure v lesu? Nič drugega kot lesorezne plošče, ki jih poznamo — le zrcalno obrnjene — z odtisov na grafičnih listih. Toda zdaj jih je Spacal individualno obarval, poudaril kompozicionalna ravnovesja s krepkejšimi toni, pustil drugod, da je med barvami toplo zažarela polirana površina hruškovega lesa — in glej, učinek je bil tu. S kancem pretkanosti dosežen, prav tako kot na povojnih oljih, ki jim barve zato tako živo pojo,

ker so pod slikane s tempero. Zdaj kolorit ni več nujno povezan s fizično barvo predmetov ter učinkuje s transparentno čistostjo.

Ne upal bi si trditi, da je Spacal prvenstveno grafično razpoložen, pač pa je njegova likovna stilizacija, skoraj bi smeli reči stilna sublimacija, našla v grafičnih tehnikah najustreznejši izrazni način. Posebno velja to za zadnje Spacalovo ustvarjalno obdobje, v katerem mu je dozorela dobesedno neka oblikovna formula, ali bolje neka likovna sintaksa. Grafične poteze so mu uredile kompozicijo, ki je zasidrana v arhitektonski oblikovni volji, v ploskovito linearni stilni govorici in v projekciji trodimenzionalnosti v dvo-dimenzionalnost. Če bi si Spacal v tem trenutku odčaral vse asociativne elemente, ki ga vežejo s pobudami iz fizične realnosti, bi se resnično približal absolutnosti Mondrianovega barvnega geometrizma. V čisto likovni sferi gre namreč za delitev ploskve na manjše mozaične sestavne dele, ki jih izpolnjujejo enakomerno položene barve. Linije se ne uveljavljajo več kot celična mreža, ki naj omeji barvo, ampak kot samostojno funkcionirajoča mreža »ospredja«, spominjajoča na manieristično mrežo 16. stoletja, čeprav gre v resnici le za kompozicionalno utrditev in podkrepitev dinamične dvorazsežnosti. O tem nas najlepše prepričajo razni motivi iz solin, ki so nastali v zadnjem času.

Od tod je bil logičen prihodnji korak — v smeri plastike. Spacalov dinamizem, za katerega smo že zgoraj rekli, da je posegal v četrto, časovno dimenzijo, pa se obenem izmikal tretji, globinski dimenziji, je nenadoma začutil, da mora to izgubo nekako nadomestiti. Hotel je preizkusiti svoje stilne pridobitve v prostoru in času, hotel jih je preliči v plastično eksistenco racionalno tektonske forme, ki pa vendarle poudarja svoj ideogramski karakter. Tako slutimo v geometrični stilizaciji »Božanstva mesta« nakazan sestav primitivnega idola, poslikanega z arhitekturnimi elementi, »Mestu in času« je izhodišče motiv peščene ure, »Svetilnik sanj« pa je ritmično vzvalovana prizma, ki se kot kača poganja iz podzavesti ter čaka, da ji bo nebo presvetlilo slepo »oko«. Zagrebška kritika je ob teh plastikah iznašla posrečeno besedo »skulptoslika«.

»Stil je človek.«

Ob Spacalovi umetnosti ta enačba polnovredno velja. Le močna osebnost si lahko izoblikuje lasten stil, ki je več kot posnemanje tujih stilnih pridobitev. Pri Spacalu lahko resnično govorimo o osebni stilu, ki je obenem odsev človeka samega.

Svet stvarnosti in svet umetnosti pripadata vsak popolnoma različnemu redu. In samo tista umetnost lahko kljubuje času, ki je dozorela brez popuščanja zunanjim interesom in iz celostnega umetnikovega življenja in doživljanja. Sicer postane umetnostna transpozicija sveta na mah afektirana in minljiva.

Pri Spacalu ne gre za spoznavanje resničnosti, ampak za reakcijo na resničnost. To velja za vse njegove razvojne faze od magično-sanjskega realizma, ki se upira vsakdanjosti s hrepenenjem ter se rešuje z nekoliko sentimentalno idiliko in s subjektivizmom, preko druge stopnje, ki pomeni s svojim rahlo secesijsko občutenim programatičnim realizmom manifest humanizma in protest proti zlu, pa do tretje in zadnje dobe, ki inventarizira življenje sicer z racionalnim očesom in s sugestivno stopnjevanim stilnim sinkretizmom, pa pri tem vendar ohranja močne razpoloženske usedline, v

katerih avtor ne more zatajiti svojega življenjskega nazora in kritike sveta. Zaveda se, da je umetnik v službi človeka in da umetnost brez človeka nima smisla. Skozi koordinatni sistem njegove slikarske predstave nam nenehno zveni človekov »Cogito, ergo sum«. V trenutku pa, ko se človek zave svojega bivanja, se zave tudi svojih pravic, med katerimi tista do veselja ni zadnja.

Morda bi kdo pričakoval zdaj nekakšno dokončno besedo o Spacalu. Morda bi ga res moral opredeliti ter etiketirati po vseh pravilih klasične umetnostne kritike. Toda prav temu sem se v članku skušal izogniti. Nisem namreč hotel pokazati umetnika kot nekaj zaključen muzejski objekt, ki bi bil iztrgan iz življenja in življenja nezmožen. Prav tako nočem prerokovati, po kakšni poti bo krenil v svojem nadaljnjem razvoju. Da pa nas na tej poti tudi v prihodnje čakajo še lepa doživetja — o tem nas lahko prepriča Spacalovo dosedanje delo.

FILM

O PARTIZANSKI IN SODOBNI TEMATIKI V JUGOSLOVANSKEM FILMU

Francè Brenk

1

V letu praznovanja desetletnice prizadevanj po izvirnem filmu jugoslovanskih narodov se zgosti problematika našega igranega filma v vprašanje koprodukcijskih metod izdelovanja filmov in v vprašanje izbire vsebin in metod njih oblikovanja. Nadaljnji razvoj in usoda našega filma sta do velike mere odvisna od pravilnega teoretičnega razpleta obeh problemov,¹ posebej od rešitve vprašanja tako imenovane repertoarne politike jugoslovanskih filmskih proizvodenj.

Naši filmski delavci so pred dvojno izbiro: ostati na doseženi stopnji tehnične solidnosti in ustvarjati v mejah ustaljenih izraznih form ali pa z bolj tankočutno izbiro vsebin premagati togost našega filmskega standarda ter se tako povzpeti na stopnjo po vsebini pomembnega in po obliki pristnega, izvirnega jugoslovanskega nacionalnega filma, ki se bo s svojimi najboljšimi deli enakovredno uvrščal med dobra in najboljša povojna svetovna dela.

Drugi puljski filmski festival,² ki sovpada s proslavo desetletnice, je po tej plati zaostрил problem našega filma v naslednje ugotovitve:

poglavitni del filmov naših proizvodenj obravnava vsebine iz narodno-osvobodilnega boja; ker pa so ti filmi zaostali v izraznih oblikah iz obdobja

¹ Prim.: Francè Brenk: »Problem koprodukcijskih metod izdelovanja filmov«, Socialistična misel, 6-7, 1955.

² Od 9. do 18. julija 1955.