



*Tatjana Pregl Kobe*

## OŽIVELI KAMEN LJUBEZNI

Z neslutnimi možnostmi tehnike obkrožena umetnost se bori za preživetje, vendar je vse bolj jasno, da ostaja umetnost preživetja umetnosti prav v umetniku samem, v artikulaciji njegove osebnosti.

V rimskih zaporih je Lojze Spacal prvič začel razmišljati o slikarstvu. Po letu 1930, ko je bil kot antifašist politični interniranec v lukanski deželi, zagotovo pa tedaj, ko je poslikal krsto za štiriletno južnoitalijansko deklico, se je začela slikarska pot tega tržaškega umetnika. Odtlej je danes devetdesletni mojster, ki še ni prenehal z ustvarjalnim delom, doživel polno priznanje tako v slovenskem kot v italijanskem kulturnem prostoru ter si v tem stoletju izslikal pomembno mesto v slovenski, evropski in širši kulturni zavesti.

Poetična simbolika začetnih del, ko se je Spacal pred mračno realnostjo zatekal v sanjsko magijo neresničnega sveta, v bistvu vsebinsko opredeljuje vso njegovo ustvarjalnost. V rokopisu, s katerim se je kot slikar zaznamoval, je puščal sled lastne občutljivosti vselej v smeri, ki jo je sam prepoznal in tudi dosledno slikarsko prevajal.

Ob vseh tokovih, ki obvladujejo umetnost modernizma, se sam ni štel med ustvarjalce, ki bi jim sledil ali se zanje zavestno opredeljeval. Iskal je ustrezen izraz, ki bi bil tako močan, da bi postal prepoznaven. Njegova umetniška in etična energija, utemeljena na tem davno zaslišanem klicu, daje njegovemu delu trajno vrednost.

Kritiške ocene slikarja v bistvu nikoli niso preveč zanimale, od njih ni bil odvisen, nanje se ni odzival, pogosto jih celo bral ni. Vedno pa je bil zelo kritičen do sebe. Različne pomembne interpretacije njegovih likovnih izumov, zaradi katerih mu je širša javnost izkazovala priznanja, so bile zanj lahko prijazne, a za njegovo delo nebistvene. Uspeh sam po sebi ga ni zadovoljeval in pomirjal, predvsem pomembno mu je bilo popolno zaupanje vase. Brez tega ne bi naredil ničesar. Odkar se je zavedel, da bo slikar, je vse svoje življenje posvetil ustvarjalnemu delu.

Prvo značilno obdobje, kritiško analitično označeno kot magični realizem, je ob koncu tridesetih let nastajalo pod vplivom milanskega umetniške-

ga okolja, čeprav z neposrednimi vplivi sočasnega ustvarjanja v svetu moderne likovne umetnosti slikar ni bil obremenjen, ne takrat in nikoli pozneje pa tudi ne z realističnim odslikavanjem narave. Brez dvoma pa je nanj neposredno vplivala literatura in poznavanje zgodovine umetnosti, o kateri sicer ni kritično razmišljal, le v sebi si je izoblikoval odnos do jasnosti in dognanosti predvsem italijanske umetnosti. Sem vodijo sledi vzorov, ko se je na pragu umetniškega življenja osredotočal na bistvo obravnavanega problema in je v poduhovljenem odkrivanju svoje notranjosti našel lastno izpovedno in oblikovno poetično smer. Pot, ki je postala zavest o prostoru in smislu lastnega raziskovanja.

Zdi se, da že v tem času Spacalovo umetniško smer napoveduje ena izmed njegovih najbolj pomembnih slik (*Slikar pri delu, 1940*), na kateri se je upodobil stoje pred platnom na visokem štafelaju; na nastajajoči sliki se že kažejo zametki oblik in barv. S hrbtno je – v pozi slovesnih bizantinskih ikon – togo obrnjen v prostor slike in s (samo)zavestno kretnjo dvignjene desnice poudarja občutek trdnosti. V eni sami kretnji je spontano odslikano vse (samo)zavedanje umetnika, ki bo z močjo lastne volje stopil v sluten in vizijski že dosegljiv svet umetnosti. Slika je v celoti podoba Spacalove nikdar razdiralne statične domišljije, stanja, ki se bo tako poenostavljeno v resnici rojevalo v prihodnosti. Cvetje v vazi in ozadje slike je preoblikovano v zametek oblik in barv, ki napovedujejo obdobja, ko bo slikarja zanimala primitivna umetnost zgodnjega srednjega veka in bo z vrnitvijo k izvorom italijanske umetnosti občudoval značilno pigmentacijo barv in kompozicijski red.

Prek poenostavljenega in naivno izraznega, magično nadrealnega in sanjsko vizijskega, razdrtega in znova najdenega stvarnega – z utrinki z namišljenih potovanj opajanega – sveta, bo iz delcev te slike kot iz atomov nastal opus, ki razvojno ne bo vselej strogo zaporeden, a ga bo vedno povezovala tu nakazana izpovedna čutna razsežnost.

Zamaknjenost kot občutje posvečenega miru, ki veje iz te v bistvu kompozicijsko nedramatične slike, se zdi enaka Kosovelovemu razpoloženju v pesmi *Prerojenje*: »Sam, sam, sam moram biti, / v večnosti sebe in v sebi večnost odkriti, / svoje prozorne peruti v daljo razpreti / in mir iz onstranske pokrajine vase ujeti.« Seveda ni mogoče eksplicitno dokazati neposrednih vplivov pesnikovih besed na slikarjevo snovanje, vendar gre za vzdušje časa in prostora ter za spontani, malone seizmografski zapis o istosti kraške pokrajine v pesnikovi in slikarjevi notranjosti (*Pesnikova hiša, 1941*).

\*

Za Spacalovo umetnost ni mogoče reči, da je nerazumljiva, niti se je ne da označiti z golim geometrijskim racionalizmom, saj je njegov abstraktni

nagovor tako v grafikah kot v slikah ves čas poln izpovedi. Sam se ima za nekakšnega kraškega samotnega trubadurja, ki poje svojo kraško pesem vsem, ki ljubijo Kras in lepo umetnost. V našo podzavest prenaša svoje sublimno doživetje te narave, vendar formalna zgradba njegovih del nikoli ne izgubi zavestno ustvarjenega vtisa zadostnosti, ki ga je v desetletjih dognal do najčistejšega samosvojega izraznega bistva.

Od tedaj, ko je leta 1956 po naročilu arhitekta Mihevca odpotoval na Ohrid po navdih za nova dela, ki naj bi jih ustvaril za hotelsko opremo arhitektovega novega objekta, in se je na naključnih potovanjih po makedonskih krajih seznanjal s tamkajšnjimi značilnostmi in se, prevzet, zavedel podobnosti s svojim ljubljenskim svetom, so minila desetletja. Tam je dokončno doživel vsestransko magijo lesa, izpovedno toplino, ki jo omogoča ta večni zapis življenja dreves, njegovo simbolično pomenljivost, pa tudi povsem konkretno uporabnost. Danes spacialovsko značilne forme in barve kot slavospev kraškemu življenju kažejo za vselej vrezane v les tudi spoštovanje do materiala: saj potem, ko je mojster lastnoročno odtisnil grafike na papir, nekega dne lesenih matric ni odvrigel. Iz njih so, vključene v samo kompozicijo, nastale ene izmed najbolj izvirmih slik naše dobe, nekakšne reliefne slike ali celo skrivnostne viseče skulpture, oplemenitene s tridimenzionalno vizijo. Vendar Spacal po duši ni kipar ali arhitekt, kar bi nedvomno lahko postal, ampak je bil vselej slikar in grafik. Predvsem kamna s klesanjem ne bi nikdar mogel raniti.

Zanimal pa ga je pogovor z lesom, predvsem sam ustvarjalni proces, ki mu je bil zaradi priprav, ki so ga navdihovale in vznemirjale, zadosten, dostikrat celo bolj zanimiv kot odtiskovanje grafik. Magičnost ustvarjalnega postopka ga je tako očarala, da se je po določenem številu odtisov barvnih lesoreznih grafik – še do nedavnega jih je večinoma v celoti tiskal sam – zagleдал v uporabljeno, utrujeno in skončano matrico ter se z njo soočil kot z vabljivim sogovornikom, zrelim in pripravljenim na nove ustvarjalne dogodivščine in na drugačne tehnološke postopke, s po svoje že oblikovanim delom lesa torej, ki je kar klical po svojem nadaljnjem izvirnem umetniškem življenju.

Mojstrskost, ki žari iz prečiščene govornice grafičnih listov, je z ljubeznijo prenesel na darežljive lesene matrice, ki so jih pomagale ustvariti. Sprva so bile le enostavno poslikane, kot nekoč davno krstica za očeta mrtve deklince in revne južnoitalijanske vaščane ali še pozneje deli lesa, ki so mu po ključju prišli pod roke, ali pa kot lastnoročno poslikano preprosto oblikovano staro pohištvo, ki kakor unikatna poslikana skulptura še danes s privlačno preprostostjo prebiva v sprejemnih, bivalnih, ateljejskih in galerijskih prostorih njegove hiše v Škrbini na Krasu.

Vemo, da je na podlagi skice, s katero mojster definira osnovni problem,

grajena domišljeno izpeljana izvedba grafik in iz njihovih zasnutkov materializiranih slik. Skozi desetletja pridobljena vrhunska veščina se v sožitju s prirojeno poetičnostjo samosvoje navezuje na sočasne sodobne likovne tokove umetnosti.

Prav zato, ker umetnik s svojo pokončnostjo in vero v lastno videnje umetnosti nikoli ni sledil trenutnim modnim izmislekom, njegovo delo ostaja v živi zavesti. Vzori, ki jih nekateri ustvarjalci iščejo v sebi tujih umetnostnih smereh, so mu bili vselej zelo daleč.

Iz leta v leto lahko sledimo organskemu razvoju, ki v sebi skriva proces samosvojih končnih oblik njegovih čistih in jasnih umetnin. Bistvo je v zaznavi osnovnih podatkov, občutja in razuma. Ni naključje, da slikar Kras še posebno ljubi v skromnih odtenkih in zimskih tonih, ko pokrajina sleče vse barve, ko Kras bel in gol zaživi v vsej prvinski lepoti, intenzivnosti in dramatičnosti. Praviloma se značilnost občutenega izraža z barvo, vemo pa, da tudi z obliko, če je ta dinamična, da ustvarja iluzijo gibanja. Predvsem s takim razumevanjem razmerja med obliko in barvo je vzpostavljena vez med slikarjem in opazovalcem. S harmonijo že tako minimalno uporabljenih barv se Spacal ne dotika le čustev, temveč hkrati teži k vse bolj asketsko očiščeni, a asociativno še berljivi abstrakciji. Vendar ta zadržanost ne govori o pomanjkanju umetnikove strasti, temveč prej o prežetosti z njo, kar izpoveduje njegova ničkolikokrat ponovljena misel, da mora biti likovna umetnina kot glasba: opojna, zamaknjena in slišna v tišini. Ko s takimi spoznanji skozi skrajno poenostavljene forme govori o trdi, grčavi, kraško skopi in trpki naravi, torej ne pripoveduje o samotnosti in temnih straneh bivanja, temveč zavestno postavlja spomenik Krasu, ki ga z izvirnim poudarjanjem značilnosti in prevzet od lepote strastno ohranja.

Za Spacala je značilno simbolno prostorsko dožemanje kraške motivike, ki z eno samo linijo lahko izrazi bistvo. Sam pravi, da se umetniška osebnost izoblikuje po podobi svoje občutljivosti in lokalne ter univerzalne radovednosti. Likovni znaki so le sledi rokopisa, s katerim govori: biti znotraj, biti material, simbol, izhajati iz sebe. Vse to je vodilo, ki ga nikoli ni zapustilo, niti v najbolj razumsko zasnovani kompoziciji ne. Čeprav njegove umetnine odkrivajo prenicljiv smisel za organsko formo tako v pejzažu kot v naklonjenosti arhitekturnim oblikam, pravzaprav z umirjeno negibnostjo odslikavajo pokrajine slikarjeve lastne notranjosti.

Te notranje pokrajine pa so zaznamovane z vsaj tremi vsebinskimi izhodišči. Od vsega začetka je v Spacalovi ustvarjalnosti najbolj značilna zlahka berljiva asociativnost kraške krajinske motivike, oplojena s čustvenimi vzgibi danih trenutnih doživljajev v njej, nasičena z izrazito sugestivno izpovednostjo. Slikar jo tudi sam poudarja z naslovi, ki govore o mitu te krajine, trpke, a trdne in večne, kot sta trdna in večna zemlja in kamen v njej.

Posledice revščine v družini so umetnika nagnile, da se je vselej zavzemal za vse zatrte in nasprotoval nasilju. Hkrati z ohranjanjem do skrajnosti občutene etnične pripadnosti prostoru, ki ga je umetniško rodil in v celoti zaznamoval, je zanj vselej pomenilo prav tako spontano čustveno globok vzgib aktualno dogajanje v svetu. Narodno, politično in kulturno zaveden se je vse dolgo življenje moralno odzival na bolečino človeštva v stoletju, bolj kot kdaj poplavljenem z vojnami in nasiljem ter posledicami, ki jih prinaša tako dogajanje v času.

V ustvarjalnem ravnovesju so sočasno nastajale umetnine, osvobojene vsakršnih pravil. Sprva je imela nanj precejšen vpliv literatura, skozi katero je prav tako vzpostavljala svoje razmerje do sveta. A poezija ga je zasvojila kot duhovno stanje miru in temu ustrezno so nastajala likovno najbolj radikalno izčiščena ter hkrati tudi motivno najbolj sproščena lirična dela, ki so še danes neobremenjena s konkretnim umetnikovim doživljajskim zaledjem.

\*

Podoba krajine je za slikarja Lojzeta Spacala kultivirano oblikovan prostor, vendar vselej prežet z lastno zaznavo globljega notranjega videnja. Pogled na naravo se zanj kaže v urejenih, določljivih izsekih natančno iste oboževane kraške krajine, ki postanejo drobci, delček krajine na zemljevidu sveta, drobna pika v vesolju, a hkrati celotno vesolje nezamejenih razsežnosti njegovih videnj, ki so še po vseh desetletjih ustvarjanja v njem neizpeta.

Kdaj pa kdaj je za umetnika pomemben le akcentiran rdeč vrinek, vsajen v pusto razpokanino kraških tal, da razbremeni težo zbite kompozicije (*Usad na Krasu*, 1988); drugje lahko izniči pritisk ozkega materializiranega pasu na zgornjem robu slike samo nezatna lisa (*Rumeno v sredini*, 1992); in včasih v zamejenem prostoru vznemiri le skupek raznobarnih zaznamkov (*Zeleno v sredini*, 1992), morda ena samcata točka na medlobarvni površini, ki vselej pri priči pritegne pogled; ali pa zbudi pozornost zgolj droben znak, kot grafična sled zarisan v opustel rdečkast omet (*Kamnito znamenje*, 1994).

V Spacalovi umetnosti kult kamna ni zamrl, še skrhal se ni, celo vse bolj si utira pot med barve, tako bele in mehke v vseh odtenkih beline slike, ki kamen častijo že s samim obstojem. Gospodar duše narave je, ki ji vdihuje upanje v večni obstoj, kot so večni materiali, ki jih umetnik uporablja za ustvarjanje. Kakor se pesek (*Totemska pregrada*, 1980) ni počasi in z nostalgijo sesul v preteklost, tako hkrati v spletu norenja civilizacijske naglice (*Vsakdanji privid*, 1995) umetnik sicer pristaja na urbani red današnjega sveta, a zase vse bolj izbira poti v svojo lastno urejenost bivanja, kjer bo ostala zapisana njegova zgodovina za prihodnost. V formalnem smislu zaradi čistih, jasnih in vizijsko racionaliziranih oblik, hkrati pa zaradi otipljivo bogatega in v stoletjih

preverjenega trajnega materiala te unikatne slike izrazito občutimo in dojemamo kot objekte, ki niso izpostavljeni običajni dobi odmiranja.

Izraz takega pogleda so tudi izbrani vzorci s stiliziranimi povečavami strukture peska, ki hkrati z milo belino uprizarjajo harmonično bogat svet ene same barve; kot tudi natanko določeni izseki lesa, ki poudarjajo mehkost in toplino materiala, uporabljenega iz vertikalnih in horizontalnih presekov drevesnih debel; s pretirano dinamično gradacijo – saj jo v osnovi dovolj izraža že sam material – pa ni nasičeno niti vertikalno polaganje celih plahit plute v barvno izbrane in skladne abstraktne kompozicije slik zadnjega obdobja.

Globlji in bolj dognan lastni izraz je sad izenačenja z izrazito nevsiljivim komponiranjem ploskev in z značilnim, do skrajnosti enostavnim barvnim posegom v prostor slike. Dih svežine in še vedno prepričljivega izraza mu sedaj lahko odpira možnost doseganja veliko večje dinamične razgibanosti z ritmično niansiranim polaganjem istega materiala, ki je v zasnovi vključen kot lokalna barva. Zdi se, da značaj slike, ki tako izraža intimni pogled na dogodek znotraj krajine, določajo fragmenti, in celo, da sta hkrati izginila realnost in pomen ter je umetnik prepuščen čisti naključni igri, vendar v nasprotju z običajnim pojmovanjem postmodernizma, ki ne proizvaja več monumentalnih del modernističnega tipa, tu barva zaznamuje in oblikuje trajnost občutja in tako materializirana prevzame monumentalno vlogo.

Morda se umetnik ustvarjalnega postopka v iskanju lastne identitete, ki jo je prav v plemenitem soglasju barvnega skladja že zgodaj tudi našel, še ni v celoti zavedal. Tudi zato, ker je bilo zanj pri delu vedno vodilo ustvarjanje iz sebe, ne iz uveljavljenih obrazcev.

\*

Svet vidimo tako z notranjim kot z zunanjim pogledom. Mojstra – tako kot nekdanj romantike, ki so gledali naravo kot zrcalno podobo notranjega sveta in v njej iskali smisel in zakonitosti – zanima podoba narave, ki jo resda gleda z romantičnimi očmi, vendar so njegove podobe pogosto hkrati nosilke sporočila, prikritega opozorila, največkrat celo izrecno poudarjenega z naslovi slik.

V njih ni nič zlaganega. V te svoje umetnine Spacal ne projicira misli kot posledice racionalne konstrukcije slikovnega prostora, temveč svojo ozaveščenost. Skrajno občutljiv do aktualnih dogajanj v svetu je vselej iskreno sporočal svoja stališča, ne glede na posledice, ki jih je v mladosti tudi izkusil. Vselej – vse do danes – je bilo za njegovo umetnost značilno tudi jasno izpričevanje družbene opredeljenosti ter svojega odnosa do sveta v danem trenutku (*Partizansko pokopališče, 1982*).

V takem razmerju do dogajanj v svetu je zasnoval vrsto slik, celih tematskih sklopov, ki ne nosijo liričnih, temveč hote zelo natančno opredeljene, aktualno pomenske naslove. Torej gre skozi njegovo celotno ustvarjalno obdobje za eksistencialno držo, ki zahteva domišljeno izpoved z visoko stopnjo (samo)zavesti.

Vendar v Spacalovem opusu ne gre za dela, ki bi nastajala z ustvarjalno muko ali s trudom pridobljenimi likovnimi rešitvami, temveč jih nujno terja bolečina človeka, ki ga prizadeva mračnost, grobost in nerazumnost sveta ob koncu tisočletja, a ne pristaja nanjo.

Človeško trpljenje mu nikdar ni bilo tuje: smrti (*Krematorij v Rižarni*, 1972), vojne (*Črni udar v Čileju*, 1973), brutalnost (*Nacistični sledovi na Krasu*, 1974) in agresija (*Ne! smrtni kazni*, 1975) so ga kot občutljivega človeka prizadevali (*Priča vojnega zločina*, 1977). Vojni zločini, fašistično nasilje, bližina nacističnega krematorija v tržaški Rižarni, celice na smrt obsojenih, vse te strahotne krutosti vojne, ki jim je bil v mladosti priča, so v njem pustile neizbrisen pečat.

Umetnikov protest proti krivicam je bil od vsega začetka brezpriziven (*Bazoviške žrtve*, 1944) in prizadet (*Pozabljene žrtve*, 1972) ter ne glede na drugačen čas nepozabljen (*Slava padlim za svobodo*, 1978) vse do danes (*Premirje v Bosni*, 1993), ko ga vedno znova prizadeva krvava in nesmiselna morija po svetu. Na robu črnega previsa izkričana rdečina spomina, prekrita s sajastosivo patino žalosti, ki zamegljuje turobno barvo neba, se zdi kot odslikan spomenik dogajanjem, ki se ne bi smeli nikoli več ponoviti. Drugačen izraz teh del, ki zaznamuje umetnikov odnos do nasilja, večinoma temelji na barvah, enakih, a ubitih.

Bolj kot študijski nastavek kompozicije s težo temnorjavih tal spodaj in perspektivično pozicijo hiš, ki teži k zgornjemu delu slike, nas poleg preprostih znakov – križev in trikotnih tabel za nagrobne napise – presenetijo zareze na obeh strehah in na pokopališkem zidu, obrnjenem h gledalcu (*Vojna žetev*, 1945). Ti so, kot kaže, zgodnji zametki črtic, neločljivo povezanih z vsem njegovim ustvarjanjem. Natanko dve desetletji kasneje je nastalo veliko delo v mešani tehniki (*Zid talcev*, 1965), kjer prav s tako težo patinaste rjavine spodnji del slike obvladuje zid kot povečava zidu prejšnje, v celoti prekrit z vertikalami iz črtic, ki skupaj nosijo pomen znaka kot sporočila oziroma zunanjega simbola. Znak kot pripoved oziroma izpoved in znak, ki v odsevu beline prostora zgoraj, prilagojen likovnim zahtevam umetnine, avtonomno deluje kot del njene strukture.

Tanke navpičnice in vzdolžnice, ki jih je Spacal začrtal v svojih mrežno zasnovanih začetnih kompozicijah, so se tako okrepile, da ga nasičenost prostora z njimi ni več zanimala. Šele veliko kasneje je nekakšen podzavesten strah pred praznim prostorom zapolnil zgoščen raster, kot je razvidno predvsem iz njegovih grafičnih listov.

Zdi se, kot da v prostorih njegovega slikarskega spomina ni nikdar dovolj valujočih, na prvi pogled skrajno poenostavljenih rastrov, ki kljub vtisu naključne navržnosti ustvarjajo gostejšo in doživljajsko pristnejšo podobo.

V lesene matrice kot bodoče slike in v risbe ter grafike natrpane črtice so kakor vztrajno osipajoči se ozki listi, ki drug ob drugem padajo in se odbijajo od vej v toplem vetru kot zapis nenehnih spominjanj. Slabim ne more, dobrim noče uiti: navsezadnje je človek z mehko, do kraja mediteransko dušo. Nikdar neobzdrano usmerjen v bes ali jezo, je kot umetnik obvladan tudi z magično belino slikovnega polja – tega vedno vabljivega kraja za meditacijo –, da ni v sebi niti za trenutek prepuščen onstranski ničnosti. Vedno rad prisluhne tišini, ki je tišina tukajšnjega in zdajšnjega danega trenutka, sledi svojim mislim in rokam, ki razumejo mehko govorico materiala, ki ga boža in ljubkuje ter oplaja z domala človeško toplino.

V bistvu ga je vedno zanimalo oživljanje, spajanje, dodajanje in ne razgrajevanje in izničenje materiala. Pogosto je celo do golega razpadlim stenam vaških hiš (*Znamenje na Krasu, 1979*) in ostankom zidu v predmestju (*Zidovi v predmestju, 1979*) v svojem značilnem konceptu iz delcev ruševin (*Znamenje na zidu, 1980*), ki kot najbolj gluha materija lahko zaživijo s silno izrazno močjo, v svojih slikah z znamenji dal nov smisel ter jim z zlaganjem reliefnih oblik in barve omogočil novo bivanje.

Tudi ljudski navdih, čeprav moderno preoblikovan, je v njegovem delu (*Folklorni motiv, 1983*) čutiti od vsega začetka. Prvo občutje lepega so podobne na snežnobelih stenah pri stari materi v Kostanjevici na Krasu, kamor je pogosto prihajal. Tja sega tudi spomin na rdeče, modre in rumene barve podob na steklu, ki so jih naslikali podeželski samouki in ki so ga – hkrati s preprosto naivnostjo izraza – zasvojili. Folklorni motivi se vlečejo vse do današnjih dni, ko slikar z atributi, ki jih je od nekdanj obćudoval na ljudskih skrinjah, preprosto zloži zgodbu v sliko (*Soba ženina in neveste, 1995*).

\*

Strogo abstraktno urejene slike, v katerih omrežja razpredenih črt dooločajo matematična razmerja, težijo k razlagi o formalni čistosti in matematični doslednosti, še bolj pa k prepričanju, da slikarja čista abstraktna govoriča, zasnovana zgolj na raziskovanju, s svojo racionalnostjo ni mogla dolgo vznemirjati. Nasprotno pa ga je do kraja omrežila kasnejša, tudi na miselnem



redu zgrajena simbolno abstraktna govornica, kjer je v prečiščenem likovnem jeziku prav poudarjeno jasno berljiv znak vodilo za razumevanje njegove asociativno izpovedne umetnosti. Ta se nam vse bolj razodeva kot nenehno in dosledno iskanje neizmerljive časovno-prostorske razsežnosti, znotraj katere slikar išče vezi med zunanjim in notranjim svetom.

Na poti, ki je Spacala od nekdanj vodila po terasastih planotah ob vihar-nem vršenju borovih gozdov (*Burja na Krasu*, 1976), ko je občutil vroče kraške poletne dni in ožareli svit na koncu noči in je z nepopisno lepoto nasičen doživljal kraško belino, njeno plitko, rdečkasto zemljo in temno zelenino borovcev, je brez vsake nestrpnosti znova in znova iskal izviren izraz. Vzplamenevanje in izgorevanje umetnikovih čustev je tako vse od mladosti pogojevala kraška atmosfera z vsemi drugimi značilnimi, tako življenjskimi kot družbenimi pojavi in dogodki.

Poetična govornica osebnega sveta bo v naši zavesti ostala trdno zasidrana kot nezamenljiva. Čeprav pomensko in vsebinsko razločljiva ter zlahka razumljiva, njegova umetnost ni bila nikoli anemična: pa naj odseva vplive okolja, sentence pokrajine, pot njegove zavesti, ki se odziva na aktualno dogajanje v svetu, ali iskanje intimne človeške resnice. Vsenaokrog hkrati z umetnikom v njegovem delu razbiramo umiranje človeških vrednot nasploh. Hkrati pa se slikar zaveda, da vsak premik v ustvarjanju pogojuje strast.

Ženske figure, razen v začetnih z oljem slikanih delih (*Moja žena*, 1941, *Figura v rumenem*, *Vedeževalka*, 1942, *Mesečnice*, *Matere z vozički*, 1943, *Kraška kmetica*, 1946 ter *Moja mati*, 1949–50) do srede petdesetih let (*Kraška žena*, 1955), v njegovi kasnejši umetnosti skoraj ni najti, prav tako tudi ne nobenega drugega živega bitja. Figuralika ga ni več zanimala. A samo navidez, kajti vsak večji premik v njegovih delih je pogojevala prav Ona: imaginarna, navzoča v ozadju, mehkobi, siju, ki veje iz nekaterih njegovih najbolj občutenih slik nežnih barv. Nedvomno so različne ženske v določenih obdobjih vplivale na njegovo ustvarjanje, kar je gotovo zanimivo dejstvo, ki bi terjalo poglobljeno iskanje možnih odgovorov, če bi ga hoteli ustrezno razložiti. Biti ljubljen in ljubiti, v tem je smisel, ki naj bi, kot danes pravi mojster sam (v pogovoru 3. januarja 1998), vel tudi iz njegove umetnosti, v kateri bi se tudi brez njegovih eksplicitnih pojasnil ne dalo mimo tako intimnih vzgibov.

Skozi spominske portrete v noči razseljenih predmetov se sugestivno zrcali notranja lepota. V tem rajskem obdobju ustvarjanja so zasnovani drobci povezani z notranjo logiko tako, da skozi barve in svetlobne vnose učinkujejo celo s pridihom nadrealnega upodobljene stvari v prostoru slike (*Noč*, 1942), urejene v lorcovskem duhu noči, prijazne kakor majhen trg (*F. G. Lorca*, *Mesečna romanca*). Zdi se, kot bi že nekoliko utrujene, s patino starosti pordečele strehe vaških hiš z roba vasi pred dežjem, ki preneha, kot bi niko-

li ne padal, sozvenevale s potrpežljivostjo, ki ne ponikne, ter z njegovimi upanji in željami, ki niso prazni in zatrti.

Onstran abstraktnega, ki je znakovna povrhnjica, je vedno še nekaj drugega. Pajčevinasto tanke, razpredene črte v omrežje lovijo pomen igrivosti (*Lunapark*, 1954) kot kasneje najbolj značilni loki (*Kraški portal*, 1970), stisnjeni pod kamnita dvoriščna vrata, simbolno opredeljujejo umirjeno lepoto podobe kamna. Zato slikar kraj, iz katerega vznika človekovo izvorno življenje (*Kraška kaluna*, 1970–90), vselej znova odkriva in v svojih delih bleščeči svet kamna tudi dramatično upesnjuje.

Podobe hiš, kjer je na okenskih krilih visela čebula in česen, in vasi, kjer pomanjkanje vode največkrat prikazujejo izsušeni vodnjaki, razsuti in zarasli kupi kamenja, ne govorijo o nostalgicnem iskanju minulega časa, temveč o ranljivem pričevanju slikarjevega občutja časa. Podrte hiše, neme priče nekoč tu davno vzniklega življenja, ki se umika v neonsko, atomsko, strašljivo prihodnost (*Neonska civilizacija*, 1963), mesta, ki zrcalijo brezdušnost (*Mesto v zrcalu*, 1991), vse te imaginarne predstave krajev so iz ozadja vselej nemo, vendar nikoli patetično pričujoče.

Z naravo povezan pesnik v slikarju občuti vso dušo kamna (*Kamnite sanje*, 1979) in okamnel strah dreves, upodobljen v stiliziranih deblih, ki kot katedrale v nebo vzpenjajo upanje.

Tihožitja s sencami, ki največkrat bežijo iz ozadij, se kot nevidni živi spomini lovijo v skrivnih igrah in so kot iskanja, kot zgodbe o ničemer in o vsem.

Kot daljne steze, zarisane in izdolbene v zamejen prostor, skrčene in razvejane kot črte usode na dlani, se zdijo zapisi umetnikovega trenutnega razpoloženja (*Kraška pesnitev*, 1983) in njegovi likovni odgovori tudi v odnosu do vizij, ki jih napovedujejo smeri sodobne umetnosti (*Daljne steze*, 1986). Stanja torej, ko se poti ne nadaljujejo v neskončnost, temveč končajo v zamejenem prostoru in znotraj določljivega časa, kamor je umeščena tudi usoda njegovega izvirnega umetniškega izraza in ko v tem spoznanju utripa vse njegovo vedenje o radostih v umetnosti in življenju, ki jih nakazuje z razpoznavnimi elementi in živimi barvami. V hote statično kompozicijo in značilno navržene dele amorfnih plasti so vnesene čiste barve – rumena, rdeča in modra – z vso svojo simbolično funkcijo. Način izražanja je zanj še vedno prav tako pomemben kot motiv, ki je kot vselej prepleten s formalnimi in psihološkimi elementi.

Simbolika, s katero je umetnik sprva sistematično polnil slikovni prostor, se je razvila v znakovnost, ki jo je potem skozi desetletja razgrajeval do nezamenljive prepoznavnosti.

Avtonomni svet njegovih slik, kjer se zdijo podobe, neodvisne od realne podlage, zgrajene po drugačnih zakonih kot v naravi, je poln poezije. Skraj-

no poenostavljene rešitve so mu bile kot umetniku preprosto dane. S sugestivno poetično učinkovitimi slikovnimi polji (*Pesniški prostor A 230, 1978*) sega malone do absolutnega sporočila (*Sporočilo C 1, 1979*), do najbolj čiste oblike lastnih spoznanj, samo navidez sam s skrivnostjo svojega bistva.

Z mislimi, zadnje desetletje vse bolj v preteklosti, Spacal biva in snuje na krilih poezije. Poezija ga je zasvojila kot duhovno stanje. Izza nostalgичnih zastorov spoznanj so se razprli prostori spomina, ki vse bolj očiščeni vsega nebistvenega slutiljivo razkrivajo pravi pomen besed. Da je prisluhnil Rilkejevim verzom (*Na Rilkejevi stezi, 1988*), se zdi v tem obdobju logično: »Drugače iti skoz ta šumni plaz / kot drugi so hiteli in hitijo –: O čas samotni, ure, ki bežijo, o lepi čas.« Še posebej, ker sta tako pesnik (vsi citirani Rilkejevi verzi so iz pesmi *Otroštvo*, prev. K. Kovič) kot slikar zazrta nazaj, v preteklost, v čarobni čas mladosti, ki še vse obeta, a se vsakomur drugače razplete: »O slike, zmeraj bolj uhajajoče, / strah, ki teži,« pravi pesnik in slikar njegovim verzom dalje sledi: »O leta, o primere odletele. O kam? O kam?« V kompoziciji, ki jo umevno gradijo barvne plasti, sestavljene iz različnih materialov, preprosto, kot si obdobja življenja sledijo po vrsti do konca.

Mnoge poeziji v naslovih posvečene slike so mistična stanja zavesti, ko Spacal sploh noče imeti nikogar okrog sebe in uživa ob tako tihih igrah, kot je daljšanje in krajšanje senc v določeni svetlobi, ko pušča mislim, da prodirajo v globino duše ter v samozadosten svet tišine, ki jo je vselej znal poslušati.

\*

Slikar Lojze Spacal ni veliko hodil po svetu, a predvsem zadnji čas vse pogosteje odhaja na velika potovanja v druge kraje, izmišljene in v prostoru časa oddaljene kraje, ki utripajo daleč nekje znotraj njega samega. Bolj ko se izmika množici zavezujočih motivov (*Burja na Krasu, 1976*), toliko bolj se pogloblja vase in samemu sebi dovoljuje vstop v fragment lastne slike. Praznine, ki nastajajo znotraj podobe, za rasti, zaznanimi v prvem planu, se v sedanjem umetnikovem razpoloženju odmikajo v neskončnost (*Kraška jama, 1990*). Fragmenti lastnih slik se večajo in postajajo samostojne podobe intimne domišljije (*Kraške skale, 1995*).

Sicer pa mojster od nekdaj rad podoživlja imaginarni svet in tudi iz tega, kar je nekoč občudoval v mitih in legendah, ustvarja svoj pogled nanj (*Kleopatrin otok, 1991*). Še vedno črpa iz notranjih spodbud. Neprestano čuti potrebo po tem, da globoko doživljanje v umetnosti izrazi tako, da tudi v gledalca seže emocija.

V procesu stilizacije značilna in razpoznavno ponavljajoča se forma prevzema igro, vendar pa tako izdvojena zaživi svoje lastno življenje kot vizija na abstraktni osnovi.

Slika s simboličnim naslovom *Noetova barka (1991)* se zdi kot slikarjeva oporoka. To je barka, na katero bo umetnik kot pred vesoljnim potopom naložil vse, kar bo kot njegova zapuščina živelo naprej. Barka, na kateri je v stisnjeni kompoziciji združeno vse, kar mu je usoda, ki si jo je vselej krojil sam, namenila. Namesto bitij so vanjo položena najznačilnejša slikarjeva znamenja, znesena z drugih slik različnih obdobj.

Kompozicijska značilnost razporeditve zloženih ploskev, zgoščenih na spodnjem delu slike, z vnosom črtkovja in določljivih sivin, združuje veličastnost in skromnost, ustvarjalni užitek in samoto, ki jo Spacal kot umetnik potrebuje. Ko hkrati z značilno umeščenim poudarkom rdeče ob črni ploskvi neposredno spregovori o življenju in smrti.

Sicer razpoznavne, le bolj asketske turobne barve pomensko oživlja krajec lune, ki leži tu, ne nekje zadaj na horizontu, in prav tako jambor, ki je osnovno gibalo vsega. Če so poenostavljene oblike stolpnic sinonim za odtujenost življenja v mestu ter je s tem civilizacija razumljena kot stvarnost, slikar tudi to dejstvo uravnovesi, ko kot osnovo možnemu bodočemu domovanju s poenostavitvijo stare stene kraške kmečke hiše poudarja nostalgično pripadnost Krasu, ki zanj je in ostaja simbol neizčrpnega navdiha.

Na temnem ozadju, ki ne upodablja stvarnega sveta, ampak nejasno viziyo neskončnosti, v kateri se bo morda nadaljevalo bivanje, se zdi zvijugano sonce kot odsev lastne podobe. Hote je naslikano v barvi, kakršno je uporabil za svojo podobo (*Avtoportret, 1937*) v modri sliki z oljem na platno. Simbolično znotraj izpostavljenega lika nad Noetovo barko pa je namesto razpoznavno naslikanega obraza upodobljena izvotljena bela struktura, ki je kot živ kamen prisposoba Spacalove duše, srca in ljubezni.