

Razstava, ki je nastala iz umetnikove osebne zbirke, vzbuja seveda drugačen občutek, kot pa če bi bila pripravljena po strogih znanstvenih kriterijih. Zato tudi ni popolnoma enotna, ampak osebnostno obarvana, duhovito sproščena in v celoti za Signaca pričevalna. Odprla nam je okno v umetnostno dogajanje na prelomu 19. in v prvih desetletjih našega stoletja, obenem pa se ji je posrečilo umetnostno in človeško približati nam enega vidnejših sooblikovalcev novega umetnostnega izraza. Hladni Signac šolskih učbenikov se nam je na njej razkril ne samo v igri razkrojene svetlobe, ampak tudi v žarenju barve in človeške temperamentnosti. Toda čeprav smo zgoraj zapisali, da pomeni Signac eno od prelomnic v razvojnem toku slikarstva, je v določenih konstantah vendarle podvržen tudi razvojnim zakonitostim, ki jih lahko vso zgodovino zahodnoevropske umetnosti spremljamo. Kakor je po baročni neugnanosti in rokokojski lahkotnosti nastopil racionalni in strogi klasicizem, tako tudi neoimpresionizem po impresionistični svobodi pomeni ponovno urejevanje racionalnih komponent in zgoščevanje oblikovnih in tehničnih slikarskih pravil. In kakor bi Delacroixovem fantazijskem romantizmu lahko našli podoben odmev n. pr. v dinamiki Van Goghove umetnosti, tako se nam Signac v svojem zorenju vzporeja v neki meri z Ingresom, ki mirno premošča pot od klasicizma do romantike in vnaša v slikarstvo toliko novega, da se je celo Picasso lahko skliceval nanj kot na svojega vzornika.

Slovincem pa se ob tej razstavi ponuja še neka komparacija: v kakšnem razmerju do neoimpresionizma je naš impresionizem. Pri tem pomislimo v prvi vrsti na Groharja, v čigar delu se javljajo divizionistični principi najmočneje. Res so nekatere Groharjeve slike — n. pr. Pomlad, Pod Koprivnikom, Cvetoča jablana itd. — reševane na pointilistični način, toda še zdaleč ne s pariško tehniko strogo enakih pikčastih barvnih lis. V svojem pointilizmu je Grohar bližji slikovito trepetajoči alpski atmosferi Segantinijevih platen kot pa Signacovi galski izbrušenosti. Skoraj mi je žal, da ni Moderna galerija v posebni sobi ob Signacovem krogu razstavila tudi nekaj del iz Groharjevega divizionističnega razdobja, obenem pa še to in ono sliko zgodnjih Vesnanov.

Emilijan Cevc

HISA KRAŠKEGA KAMNARJA

(Ob Spacalovi razstavi v Ljubljani)

Slikar Lojze Spacal je eden izmed tistih naših umetnikov, ki iščejo najtesnejšega stika s publiko ter ji redno dajejo obračun o novih dosežkih svojega zorenja. Letos v maju je spet razstavil v Jakopičevem paviljonu okoli štirideset svojih del, ki jih je v zadnjem času tudi mednarodna kritika potrdila in jim priznala v Benetkah kar dve nagradi: prvo nagrado za risbo in grafiko na XXIX. Biennalu (1958) in letos prvo nagrado za lesorez na III. grafičnem Biennalu.

Morda se je komu ob obisku razstave zazdelo, da je zašel slikar zadnji čas že popolnoma v vode abstraktne, od človeka oddaljene umetnosti. Ta misel pa bi bila prenagljena, ker bi ne računala s slikarjevim ustvarjalnim procesom in z njegovo globljo pogojenostjo. Kdor pozna Spacalov nagli razvoj v zadnjih letih, bo res občutil velik razloček med njegovimi starej-

šimi in najnovejšimi deli, toda pri podrobnejši primerjavi bo našel med njimi tudi mnogo skupnih črt, pri čemer bo marsikaj, kar na prvi pogled zveni kot davek modernizmu, zadobilo globljo in prepričljivo rezonanco. Slikar prehaja iz nekdanje sicer stilizirane deskriptivnosti v analizo predmetnosti, toda pri tem nikakor ne zanikuje njenega stvarnega bivanja in smiselnosti v človeškem merilu, le sredstva, s katerimi nam svoj svet približuje, je poglobil in izbrusil. Sicer pa se je razvoj v tej smeri nakazoval že na ljubljanski razstavi leta 1957.

Ob nekaterih razstavah se nam zazdijo stene razstavnih dvoran vse pretesne in mrtve. Prav ob Spacalovi bi si želeli, da bi se spremenile v širono kraško okolje, v katerem bi postale slike živi, organski del tiste zemlje, iz katere so pognale; zlike bi se v eno s kamnitimi kockami hiš, ujetih v ostro luč in ostro osenčenost, povezale bi se s tistim posebnim ritmom življenja, ki tisočletja utriplje na pragu Mediterana, kjer pradavnemu molku kamna odpeva nemir morske obale in pristaniškega mesta ter se v neizprosni obrisi vsklaja vertikala s horizontalo in dinamika s statičnostjo v tektonsko sozvočje slovesne sieste. Le v takem okviru bi lahko polno in pri koreninah dojeli Spacalovo izrazno govorico, kraško resno in lirično obenem, v kateri pa nenehno zveni spomin na človeka, ki je ujet v trde meje tega sveta ter se mu sanje love zdaj v trepetanju dnevne luči nad kraškimi polji zdaj v pobliskih svetilk bogatega ubožstva mesta. Spacalovo ustvarjanje je s tem svetom v ravnotežju in ujeto z njim v enoten funkcijski krog. Podobno je ustvarjanju kamnarja, ki kleše kamenje za stavbo in vé vsakemu klesancu za pravo mesto v celotni zgradbi. In sleherni kamen mu razodeva sto barvnih odtenkov, sto sivin in sto rumenin, arhaični žar terrae rossae in udar kladiva, zvenk dleta in neizčrpno zgodovino drobnih žilic minerala. Naj slika Spacal kakršenkoli motiv, vedno se mu ta preceja skozi sito genija kraške zemlje, pa naj gre za subjektivno doživetje makedonske barvitosti ali za slovesnost bizantinske katedrale ali za ogenj Bachove muzike. Svet se mu ureja v skope, zreducirane, toda prvinsko doživete forme, v katerih pa vedno plemenito oživlja izdelana dlan človeka.

Kdor bi prebiral samo seznam naslovov posameznih slik, bi morda rekel: »Saj te slike že poznam! Bile so že na prvih Spacalovih razstavah: Kraško dvorišče, Zidovi v Istri, Luna park, Mesto ponoči, Zidovi spominov, Nokturno v Savudriji, Začarano mesto, Okna na Krasu, Kraška kaluna, Hiša kraškega kamnarja...«

Da, res se nizajo pred nami kot dobre igrače življenja, nabrane ob robu ustvarjalne poti, h katerim se Spacal sklanja že desetletja znova in znova, pa pri tem spoznava na njih vedno nove podrobnosti, se jim preprosto čudi in zato tudi čuti, da jih je vredno opevati. Kot velik otrok jih je nazadnje razbil na sestavne dele, da se je lahko veselil njihove posamezne govorce, ki ni nič manj sugestivna kot razodetje celote. Isti motivi, ki so bili spočetka potopljeni še v romantično otožnost »sanjskega razdobja«, obloženi z zgovornimi rekviziti pravljичne realnosti — ali realne pravljичnosti? — so se zdaj prečistili v nič manj pretresljivo analitično abecedo, iz katere gledalec z lastno kreativno močjo gradi skupaj s slikarjem novo arhitekturo mirnega bivanja. Racionalni »Cogito, ergo sum« svetâ se ne neha prepesnjevati v formulo »Sanjam, torej sem« ali še bolje v »Sem, ker me še niso zapustile sanje upanja«. In v tem se skriva Spacalov humanizem, v tem je tista usmer-

jenost njegove umetnosti proti sicer na sliki nenavzočemu človeku, ki to umetnost opravičuje ter ji vliva smisel.

Spet se mi vsiljuje primera z značilnim kraškim pojavom: voda, ki se je zbrala v naročju kraškega sveta, se navzela moči njegovih kamenin in temnih odmevov podzemlja, se prebuja v vedno novih izviri, zažari v svetlobi, zazrcali na gladini svet okoli sebe, ponikne in spet ista z novim imenom zagleda pod novimi skalami dan; včasih se zbere v jezero, da v njem počije in si nabere moči za nadaljnji tek, nato pa se spet podredi odločni strugi in odseva v sebi vedno drugačno podobo Krasa.

Podobno je s Spacalovim stilnim razvojem: logičen je, ujet v trdno opredeljeno strugo in včasih kar čudno nagel. Če bi metoda ne bila že obrabljena, bi bilo zelo mikavno nanizati razvoj posameznih slikanih motivov drugega ob drugem v kronološki vrsti od najzgodnejših do današnjih del. Tako primerjanje, ki je vedno poučno, bi nas šele prepričalo, da slikar res ne zapada v »absolutno slikarstvo«, ki bi bilo samo sebi namen in lagodno razrešeno vseh spominov predmetnosti in vsebine, ampak da mu vsa dela pomenijo le različen odziv na že davno nam znane in ljube teme. Pa tudi zagrizen boj z njimi. Realnost, ki mu je temelj umetnostne predstave, se izraža vselej z drugačno govorico, čeprav ne moremo prezreti enotnega naglasa. Razloček med starejšimi in novejšimi deli je le v izrazni stilizaciji, ne pa v temeljnem razpoloženju. Ista reka kreativnosti nas pozdravlja kot nekoč, toda včeraj in danes na različnih stratigrafskih nivojih umetnikovega razvoja. Motivni elementi, ki smo jih spoznali že na starejših Spacalovih slikah — n. pr. kraška hiša, borjač, kolo, kokoš, čoln, lubenica itd. — nas srečujejo tudi danes, toda omejeni na najpreprostejšo formulo, na žlahten stenogram, ki pa je začrtan v zelo bogat palimpsest žive ploskve, trepetajoče temeljne strukture. Če smo nekoč n. pr. občutili ostro začrtano kubično razsežnost kraške hiše, mika danes umetnika bolj njena površinska slikovitost, ki s svojo petrografske zgodovino sega tako rekoč do časov združevanja prvin. Umetnik izbira v okviru svojega zornega kota značilne oblike in prisluškuje njihovi tihi govorici, in kar tako doživi in dojame, smotrno ureja v zakonitost duhovito komponiranih ploskev. Izostrena tankočutnost za podrobnosti in natančno odzivanje na drobne obsenke in odklone se končno usoglašata v skupnem stimulansu, ki se giblje treutno v optično čisti shemi in bogati gradaciji tonskih detajlov. Ali je le slučajno Bachova muzika našla v slikarju tak odmev, da se mu je prelila kar v grafično kompozicijo? Večkrat sem že poudaril Spacalovo muzikalno ubranost — ne toliko melodičnost kot muzikalnost na splošno. Res bi lahko primerjali njegovo slikarstvo z glasbeno tematično obdelavo, ki se še ne sprošča v vedro variacijo na temo, ampak se z neugnano invencijo ponavlja ter iste, toda do srčike doživljene motivne elemente sprejema iz vedno novega zornega kota in z naravnost klasično kompozicionalno vezanostjo. Temeljna predstava ostane, ker je zasidrana v predmetnosti sami, spreminja pa se njen odmev v slikarjevi zaznavi, pri čemer pa arhitektonika pomeni bistveni kreativni akt in s tem rojstvo oblik. Zapisal sem že, da se Spacalu stvarti, ki jih je nekoč zajemal v njihovem večnostnem bivanju, v zadnjih oblikovnih fazah spreminjajo iz temeljnih oblik v izraz temeljne funkcije, v esenco eksistence. Z izbranim detajlom skuša slikar pričarati gledalcu vizijo celote in njeno materialno resničnost. V mrežo barvnega ali tonskega trepeta je ujeta cela življenjska izpoved in

veselje nad odkritjem površnemu opazovalcu prikrite lepote, ki prepušča domišljiji široko pot. Seveda se slikar dobro zaveda, da mu ob tem nemirnem, slikovitem drobljenju preti nevarnost, da bi izgubil kompozicionalno ravnotežje in zato se spet — kot vedno na kritičnih mestih svojega razvoja — zateka v svet močnih kontrastov črnih in svetlih ploskev, med katerimi pa se kot luč v slikanem oknu intenzivno uveljavlja barvni akcent, ki spreminja celo črtno v učinkovito koloristično vrednoto. Oblikovno pot mu nakazuje grafika, odtisnjena z naravnost premeteno modeliranih plošč, kombinacij lesoreza in plastične mase, kar daje odtisu mehko ubran značaj, ki bi ga po izrazu lahko uvrstili med lesorez in litografijo. In te matrice same se s polihromacijo, ki pomeni spet posebno tonsko varianto, spreminjajo v prave plitve reliefe, polne intimnih tonskih prelivov. Oljnate slike pa so prvinski odmevi na barvne pobude subjektivno doživljenega predstavnega sveta ter vabijo v mikavno primerjavo z barvnimi doživetji istih motivov na grafičnih listih; že nekaj časa jih preveva zamolkla sivina, tako da smo včasih v zadregi, ali zveni iskrenejša osebna črta z oljnatih platen ali iz slovesne kraške pastorale grafik.

To je svet, stisnjen v okvir hiše kraškega kamnarja. Svet umetnosti, kjer nekaj mozaičnih kamenčkov in dvoje stebrov nenadno pričara doživetje bizantinske katedrale, kjer pripoveduje kolona kraškega dvorišča z vzporednicami stiliziranih mostovžev o težkem življenju kraškega človeka in slikoviti trepet zidu pravljico pozabljenih spominov. Mesto se spremeni v preplet svojega tlorisa, v resno igro streh in zidov pod mesecem ali pa nam skuša poezija grafičnega lista približati skrivnost neznanega podzemnega toka Timave. Ni zaman tudi tuja kritika občutila ob Spacalovih delih razodetja človeka, razpetega med mediteransko in slovansko kulturo, in pri tem poudarjala pomembno povezavo med etnično različnimi sosedi. Te slikarske sanje so zgodba o umetniku, ki je z zadnjim vlaknom sreča vraščen v svoj prostor, tako da se naravnost mimikrično zliva z njim. V tem svetu ni od spreminjavega se mikrokozmosa do veličastne monumentalnosti niti en korak.

Emilijan Cevc

GLEDALIŠČE

WILLIAM SHAKESPEARE, KRALJ HENRIK V.

»Henrik V.«¹ je zadnja historija v Shakespearovem lancasterskem ciklu, ki se prične z »Rihardom II.«, in po časovni zapovrstnosti verjetno tudi zadnja med Shakespearovimi historijami sploh, ako mednje ne štejemo »Henrika VIII.«, ki je nastal pet do šest let po tem ciklu kot priložnostna pesnitev za neko dvorno slovesnost.

Dasi »Henrik V.« ni naročena, priložnostna pesnitev, ima vendarle poteze slovesne, jubilejne igre, kar je očitno tako iz idealiziranega lika glavnega junaka kakor iz domoljubno pristranske politične morale tega dela, in po tej

¹ Uprizoritev ljubljanske Drame; režija: dr. Bratko Kreft; scena: Vladimir Rijavec.