

in portrete družinskih članov in prijateljev, po temi pa pravzaprav več ne: to so vsi, če se izrazim na kratko, *psihološki portreti* — in sicer enkrat zadržane poetičnosti in dramatičnosti hkrati, prikrite in razpete med sinje modrim nebom in mehko jesensko rjavino primorskih tal, sredi katerih določa razmerje siva, kamenita vertikala (Cerkev v Logu pri Vipavi, Ajdovščina, Cesta), drugič vedno navzočih, vsakdanjih, neizogibnih življenjskih stvari sredi človeškega okolja (Kruh, Tihožitje s hruško in litrom, Tihožitje s svečnikom) ali pa portreti z intenzivno poudarjenimi, značilnimi anatomskimi oblikami, ki jim slikar z razvrstitvijo v prostoru (trup, glava, roke), v sintetičnem procesu torej, podeli notranje in zunanje, fizično bivanje hkrati (vrsta portretov, med njimi najpomembnejši slikarja Spazzapana, skladatelja Kogoja, očeta, Rusinje, Milke, Juste, Ajdovskih meščanov pri kvartanju).

Po letu 1925 vodi Pilona pot v Pariz — kot da bi jo napovedalo po vrsti pet podob, predstavitev njegove ožje domovine (Ajdovščine, Pogled čez most, Pomladi pod Čavnom, Črniče, Štanjel), kjer so plastični kubusi sicer večinoma še ostali, izginja pa njihova prava funkcija, njihov »duh«, ki ne določa več tavnih medsebojnih razmerij; le-tem tudi ni več v pomoč barvna lestvica, sedaj nasičena s toplimi, intenzivnimi toni, ki prevladajo torej nad trdno risbo. Vse to, pravzaprav še več, je zahteval od umetnika Pariz sam, ambient, v katerem je prišel živeti in delovati. Isto, 1926. leto pomeni za Pilona nemirno iskanje enakih ali vsaj podobnih sovrstnikov: predaja se vplivanju umerjenega, (če ne tudi) formalističnega kubističnega nauka A. Lotha, ob katerem pridobi njegova anatomija na videz sicer novo, formalno širino, izgubi pa hkratno notranje človeško karakterizacijo (Manja), ki je neke vrste poenotenje, tipizacija ne more nadomestiti, vsaj Pilonu ne. Formalizem fauvistične palete, primitivne umetnosti (Motiv iz Benetk, Ponte Rialto, Ponte Vecchio) in modiglianijska oblikovna formulacija so bili v štiridesetih letih nadaljnji Pilonovi spremljevalci, v katerih je šele ob reminiscenci na svojo polpreteklost našel tvorne vodnike, (Pavla, Moja mati, Most na Seini, Sv. Križ na Vipavskem).

Zadnji čas (po letu 1930) pa pomeni transpozicijo bežnih zapisov lahkega miljeja, vele mestnega vrveža, tako imenovanih montparnaških refleksov, v navidezno novo, intenzivno obarvano figurativnost. Osamljena, toda odlična plastika iz leta 1923 (Ivan Cankar), ki na razstavi sicer dopolnjuje ta najnovejši del Pilonovega širokega slikarskega opusa, pa nas lahko samo znova opozarja na minula, toda trdna in samosvoja Pilonova umetniška leta.

Aleksander Bassin

LOBODA IN TRSTENJAK. V valorizaciji modernega slovenskega likovnega izraza sta Moderna galerija v Ljubljani in Umetnostna galerija v Mariboru posegli po dveh umetnikih, po kiparju *Petru Lobodi* in slikarju *Anteju Trstenjaku*, ki ju sicer družijo ista rojstna letnica — leto 1894, medtem ko ju je čas njunega ustvarjalnega dela pripeljal v bistvu vsak sebi. Prvi kot drugi sta pač imela različne možnosti neposrednega kontakta z najbolj živimi, najbolj izrazitimi tokovi tistega časa v okolju, kjer sta se šolala oziroma ustvarjala. Njun opus — ne glede na kvantiteto — sta ponoven in nazoren dokaz, koliko je na naše umetnike lahko vplivalo aktivno in tvorno tuje okolje, medtem ko je vladalo doma še živo zanimanje za (v evropskem merilu že zapozneli) impresionizem. Odmevi fin dè siècle in po prvi svetovni vojni uveljavljenega ekspre-

sionizma, ne da bi o kubizmu ostalo kaj več kot reminiscenca, izražena v poudarjanju poenostavljenih plastičnih oblik, sicer pa težnja po približanju k tako imenovani novi stvarnosti, kjer se napove in konča opus Petra Lobode, oziroma v Trstenjakovem primeru, poglobljanje realističnega prijema v sproščenem kolorizmu École de Parisa tridesetih let — v tem močno razgibanem obdobju sta oba umetnika razvila svoje misli. Pri tem je Loboda obstal na pol poti (1952 umre); Trstenjak pa se je v omenjeni tradiciji razvijal do današnjega dne ne glede na predstavljeno motiviko, bodisi Lužice bodisi rodne Prlekije.

Opus Petra Lobode je majhen, praktično dosedaj neprebran, tako da je tudi ta njegova posmrtna retrospektiva obsegla skoraj vse dosegljive plastike, dokončne realizacije in še osnutke. Njegova umetniška fiziognomija je prav zaradi tega toliko raznolika oziroma manj jasna, kolikor hkrati tudi razkrijujoča, kje bi moral Loboda vztrajati dalje in zakaj je ostal nedorečen. V tako imenovani drugi slovenski kiparski generaciji, ki so jo sestavljali še Dolinar, Tine Kos, brata Kralja, Gorše, Sajević, Bulovčeva in Stoviček, je Loboda pomenil vsekakor samosvojo osebnost, pogojeno v svoji človeški zaprtosti, sicer pa v dolgoletni vezanosti na delo v Meštrovičevem ateljeju vse do leta 1927. Posledice so bile neizbežne, čeprav je Loboda to vezanost zavestno opustil, hoteč kreniti po svoji poti: prvi reliefi v lesu iz tega časa tičijo krepko v secesiji, pri tem pa se je Loboda trudil, da ne bi zašel v Meštrovičevo napeto, heroično, patetično ekspresivnost, v bistvu eklektično stilizacijo. Raje je iskal oporo v popolni plastičnosti renesančnih vzornikov in se pri tem motivično (hote ali nehoti) vezal na mater z otrokom. Iz tega motiva je izhajal, se povračal delno v Meštrovičevo maniro (Mati z otrokom, 1930) in obstal najčistejši že leta 1929, v bronasti plastiki Mati in otrok, ki je ne samo sveža in razgibana, temveč tudi idejno-simbolne narave. Njen humanizem so v štiridesetih letih nadaljevale plastike, po svoji tendenci najbližje gibanju nove stvarnosti (Brezbrižno dekle, 1936, Žena s kaktusom, 1937), se pravi trdno zasidrane v realnosti, prostorsko pa nekoliko bolj togo, tako rekoč uklenjeno koncipirane, ki jim je kasneje blizu tudi aplikacija v prikazovanju množice (Štirje delavci, 1943?).

Če pomeni v Lobodovem kiparstvu na eni strani Mati in otrok enega, ne do kraja izrečenih mejnikov, potem je na drugi strani eden zadnjih odmevov ekspresionizma naletel prav v Lobodi na plodna tla. To so bila leta 1936, 1937 in 1938, ko so nastala dela Bolečina, Portret dr. F. Windischerja, Robot in Groba sila. Če je Bolečina pravzaprav klasičen primer ekspresionizma, so se zadnja tri dvignila nad povprečje. Portret dr. F. Windischerja izžareva ob vsej oblikovni umirjenosti in zadržanosti, ne glede na namerno predimenzionirano glavo v primeri z naravo, močno psihološko karakterizacijo in miselno širino razgledanega portretiranca. Preostali dve plastiki pa sta pravzaprav najmočnejši Lobodovi deli v smislu angažiranosti, v jasno formuliranem boju zoper pretečo (in nečloveško) mehanizacijo oziroma surovost in nestrpnost nastopajoče dobe, ki ji Loboda v svoji (že preveč) oddaljenim idealom sledeči viziji ni in ni mogel biti več kos.

Ante Trstenjak pa se je šolal, kot že rečeno, v drugem okolju, in to v Gradcu, na Dunaju ter v Zagrebu in Pragi po osvoboditvi Maribora. Vtisi iz Prage kot kraja šolanja, ki so bili vezani delno na simbolizem, delno na ekspresionizem, so se v Trstenjakovem delu kmalu porazgubili. Vsekakor nosi vzrok za to prav bivanje v Parizu leta 1924 in 1925, ko je nastala vrsta akva-

relov in gvašev v zamolklem, toda neverjetno ustreznem koloritu, pogojenem v slikarjevem čustvenem razpoloženju do razgibanega pariškega ozračja, ki je takrat navduševal umetnike celega sveta. Trstenjakove skicirke tega časa so polne tudi drobnih, risarsko spretnih portretnih zapisov. Le-te so v naslednjih letih dopolnile skice folklorne motivike Lužiških Srbov iz časa, ko je Trstenjak skušal najti novo domovino v Pragi. Ob tem etnografskem zapisovanju pa je hkrati razvijal tudi barvno lestvico; njegovo slikarstvo je tedaj bolj živelo ob trdnejši, konstruktivni risbi kot pa le ob poimpresionističnem razglabljanju. Isto iskanje je mogoče zaznati tudi v pariških akvarelih štiridesetih let. Ponovno sproščenost in obogatenost z lokalnim koloritom pa so prinesli tesnejši stiki z domačo Prlekijo, torej s pejzažem, ter medvojna in tudi povojna cvetlična tihožitja. Domači impresionistični tradiciji, prečiščeni in obogateni z doživetjem pariške šole, se Trstenjak torej ni izneveril.

Trstenjakova osebnost v celoti je imela predvsem važno vlogo v modernem razvoju slikarstva na Štajerskem; z epizodo svojega pariškega ciklusa pa se, kot že rečeno čisto na začetku uveljavi v širšem merilu določene dobe, ki je domovina do tedaj še ni sprejela.

Aleksander Bassin

GLOSE

ZAPISEK, KI NOČE BITI REQUIEM. Denarna stiska slovenske kulture (umetnosti, znanosti in prosvete) se nadaljuje z nezmanjšano silo. Zato ni mogoče imeti nikakršnih posebnih in spodbudnih novoletnih želja ali upov, zato kratko in malo ni mogoče več ničesar napovedovati ali načrtovati. Za nami je čas programov in ustvarjalnih vizij. Zdaj gre za goli obstoj tistega, kar je smisel slovenske kulturne in umetniške zgodovine in kar je vrednost našega narodnega obstoja. Žal, izmaličili smo jezik, pozabili smo na vzgojo ljudi, zanemarili smo moralno in duhovno plat življenja, posameznika pa prepuščili brez jader in kompasa divjim valovom osebne neprizadetosti, kupčevanja, tržnih zvitosti, birokratske lenobe in negibnosti v okvirih tehničnega napredka. Vse, kar je bilo nekoč razglašeno za hud greh — zabava brez revolucionarnega ponosa, šport brez državnega zanosu, počitek brez idejnosti — danes vse bolj in bolj postaja edini način eksistence v naši sodobni družbi. Zdaj smo vendarle odkrili bistvo »srečnega in zadovoljnega« človeka, ki pa ga ne kaže enačiti z ljudstvom. Ta človek naj ima lepo vozilo, my house, my castle ob morju in na planinah, ob sredah ali ob četrčkih naj vendarle nekaj ur dela, se kdaj pa kdaj preizkuša v tem ali onem odhodu, revolucionarno in demokratično preteklost naroda in družbe, ki jima pripada, naj slavi na štantih v Trstu ali v Celovcu (lahko tudi na Dunaju ali v Milanu), tistim, ki nekaj znajo, naj čimprej tako zagreni življenje, da se bodo kaj kmalu izselili, in če si že ne prisvoja v okviru nizke produktivnosti dela družbene in narodne lastnine, naj vsaj koga poškoduje na cesti. Predvsem pa naj ta »srečni in zadovoljni« človek ne kupi nikakršne leposlovne knjige, naj si ne ogleda nobene slikarske razstave ali gledališke predstave in takoj naj zapre radijski ali televizijski sprejemnik, brž ko zasliši ali opazi resen program. Varujmo tedaj novega »srečnega in zadovoljnega« človeka — ta čudoviti zvarek našega časa — da se ga ne bi dotaknili vplivi kulture in umetnosti in mu zatemnili srečne eksistence, ki ne pozna ne dvoma in ne obupa, ne žalosti in ne veselja,