

nasploh Aziji (npr. Muc, Ličan, Grčar). Druga prednostna smer – že po prvi svetovni vojni – pa je vodila v ZDA (npr. Lavtižar, A. Kristan, Brežnik, Jakac). Med omenjenimi je najboljši potopis slikarja B. Jakca v redakciji pesnika M. Jarca *Odmevi rdeče zemlje* (1932). Značilna zmes avtobiografije in potopisa je Jugov Izseljenec (vtisi mojega potovanja v Argentino, Buenos Aires 1931). V vrh predvojnega potopisa pa sodita knjiga J. Suchyja *Bežne slike iz Indije* (1934) in predvsem delo M. Javornika *Pomlad v Palestini* (1935).

Šmitkov izbor se nehuje z letom 1940, kar je povsem smiselno, saj je naša potopisna bera po 2. svetovni vojni tako velika, da vsekakor terja zase posebno antologijsko knjigo. Kar zadeva same odlomke, so v glavnem vsi informativni, značil-

ni in zanimivi. Knjigo dopolnjuje obsežna Šmitkova spremna beseda (*Slovenska doživetja prostranstev*), v kateri najdemo prikazano tako teoretično stran potopisa kot tudi razvojno sliko slovenskega potopisa. Lepo opremljeni knjigi so pridane tudi primerne ilustracije. Ob tem, da so podane v knjigi bibliografske opombe k izbranimi besedilom, ostaja nejasno, zakaj niso dodani tudi kratki življenjepisi podatki o avtorjih, saj tovrsten tekst ne bi presegal nekaj strani, bralcem pa bi bil to bržkone zelo dobrodošel dodatek.

Jezikovna patina v starejših tekstih ne moti, ampak je celo svojevrstna privlačnost. Po izbranih dokazih o slovenskem (neimperialističnem) pohodu v svet bo najbrž posegel širok spekter bralcev.

Andrijan Lah

Likovna umetnost DVOJE RAZSTAV TOMAŽA GORJUPA

Sedanjemu trenutku slikarske navzočnosti Tomaža Gorjupa lahko sledimo, če upoštevamo zdajšnjo razstavo v Eurni in pred tem bežigrasko. Z deli na obeh razstavah – le izjemoma v akrilu, sicer v olju – v glavnem nadaljuje sorodne motivne, zlasti pa slogovno preizkušene upodobitve, vendar ne docela enakega, istovrstnega kot poprej. Razstavi, kot sta jo pokazali Bežigradska galerija in Eurna – dejansko spadata v skupni krog doživljajskih premis in slogovne specifičnosti. Že dolgo utrjeno spoznanje, namreč o Gorjupovem drugačnem odsevanju sveta, v parabolni odmevnosti, z drugačnimi prijemi, kot jih sicer vidimo drugod, pa sedanji razstavi le še utrjujeta pomisel o »samotnem jezdecu«, ki se ne želi utiriti v trenutne, modne trende. Tudi za ceno izziva in tveganja ostaja Tomaž Gorjup samo svoj slikar.

Tisto, kar je najbolj upadljivo tudi pri omenjenih razstavah, je Gorjupova privrženost figuraliki, najsi je shematizirana na poseben način in zajeta v literarni

svet. Vendar je povezava z literarnostjo dovolj odprta do fabulativnega mimezisa, da najde v sproščeni fantaziji možnosti za njemu lastne likovne rešitve. Tomaž Gorjup po svoje spaja malone antično tradicijo telesne upodobitve z novodobno gradacijo; posebnost v upodabljanju figur se kaže v razgrajeni slojevitosti teles, toda v sintezni celoti, takó v linijah kot v barvah, oboje neodvisno od naturalizma trdnih zemskih tal. Figure, ki glede na spretno kompozicijo ustvarjajo iluzijo prostora, so v nekakšnem brezprostor-skem »ozračju«, zgolj njihova razporeditev sugerira lego, v gledalcu sproženo občutje za »zgoraj«, »spodaj«, »zadaj«, brez trdne podlage za konkreten prostor. Tak način podajanja že v osnovi odstranja pomislek na mimetično podrejanje, ki ne dopušča fantazijske širine, kar ustreza Gorjupovemu likovnemu pojmovanju skozi parabolno vsebino.

Prejšnja, v določeni meri idealizirana človeška figura, z daljno reminiscenco na antično polnost – se umika bolj rustikalni možnosti. Seveda pa Gorjupove podobe razkrivajo vse prej kot harmoničen svet, idiliko; če že nanjo spričo lepe telesnosti

za hip pomislimo, je tak preblisk zgolj varljivi videz, v ozadju seva tiha človeška drama različne narave. Tudi obrazi ne sevajo prejšnje lepote polakiranosti, so taki, da asociirajo bolj vsakdanji obraz kot pa privzdignjenega. Že Ikarus (1987) s katastrofalnim padcem nudi mimo mita zavest o sedanjem človeku. Tri gracije s psi se pojavijo kot slepa dekleta v simboliki, ki zadobi posredno sugestijo s serijo Slepcev (1986). Slepota kot nezmožnost (spre)videti se razodeva prej kot skupna usoda; v stopnjevani obliki je T. Gorjup upodobil še brezustna bitja – Slepce mutce (1987). Iz rahlih pastelnih barv, kot smo jih bili vajeni nekaj časa, preide k intenzivnemu barvnemu naboju. Z razmišljanjem sega bolj v držo kot v filozofsko območje, vendar pa Gorjupovi motivi razpirajo tovrstno sugestijo. Motiv Pigmaliona (1987) je čutne narave, medtem ko Adam in Eva (1987) prej govorita o slepoti dvojice, usodno povezanih, a nemočnih v ujetosti dvojega. Če je Ikarov padec vnanje dramatično razgiban, pa je Sizif (1987) podan le simbolno statično, brez usodnega, absurdnega napora, kot izraz slepe energije. Pietà ne sodi v serijsko navezavo tovrstne tematike, kot tudi ne Vstajenje (1987), kjer kaže hrepenenje po svetlobi. Gorjupovi Ognji – z intenzivnejšimi barvami – ne ogrejejo, ne prinašajo odrešujoče prometejske vsebine. V pastelnem Ognju ždi okamenelost, ogenj je hladen; kot slepa energija. V slikah Jakobove lestve (1988) odseva hkrati slepota ljudi in želja po dvigu v višave, a je oboje relativno in limitno. Ko pri Odru slepega I, II podaja tek ljudi, je to slepi, okameneli tek, kjer ni videti cilja; zgolj dejanje, ki izraža premike, gibanje, težnjo preiti od danega drugam. V Vrvi (1988) se človeški liki uravnotežijo v napetosti energije in menjavi moči – dobrega in zla.

Če je to del slik z obeh razstav, se zrcalijo v dovolj izraziti predstavitvi, da je mogoče strniti glavna zapažanja. Tomaž Gorjup v jedru ostaja zvest svojim tendencam in oblikovnim zahtevam, začrtanim težnjam v paraboliki s svojstvenim spletom zarisa, barve in kompozicije; sledi motiviki, ki mu omogoča simbolno sugestijo ne le po motivu. Sedanji trenutek ga odkriva s serijo novih vsebin. Ponekod mu ostanejo pastelne barve, vendar pa drugod izrabi možnost intenzitete sicer poenostavljenih, svobodno odbranih barv. T. Gorjup doseže poseben lesk s tem, da terpentinu dodaja vosek. Ne nazadnje: človeške figure so na Gorjupovih platnih doživele disperzije, ne gre le, npr. za Slepce I, III, ki so necelostno ujeti v kvadrat slike, pač pa za »eksplozijo«, ki je razpršila ljudi (Slepci VIII, 1987) do te mere, da so zgolj fragmentarno navzoči in medsebojno razkropljeni. Ponekod kljub motivu gibanja čutimo okamenelost, kot da so ljudje v »filmskem trenutku« obstali. Pri Gorjupovih slikah prej in sedaj se da pomisliti na neomanierizem sodobnega oblikovanja. Sedanja razstava znova potrjuje, da je slikar ob ustaljenem razširil motivni krog in s tem skušal valorizirati vsaj nekatere prvine kompozicije, manj pa barvni razpon. Tisto, kar bi smeli imenovati notranjo napetost posamezne slike z razgibano vsebino, ima dokaj enakomerno valenco, brez dramatične polarnosti, ali vsaj zvečine brez težnje po kontrastnem razmerju med osebami. Pomeni disperzija človeških figur do redundantne fragmentarnosti nov premik v Gorjupovem slikarstvu ali pa gre le za pojavno epizodo, je ta hip težko izreči, zagotovo pa je slikar te možnosti že prej najavljal. Fragmentarnost pa je pandant našemu fragmentarnemu, razbitemu in necelovitemu življenju.

Igor Gedrih