

## VELIKE RAZSTAVE



### »Anabioza« Ekspresionizma

Razstava *Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem 1920–1930* (Moderna galerija, Lj., okt.-dec. 1986) je eden najpomembnejših dogodkov v slovenski kulturi novejšega časa, čeprav ni predstavila nikakršnega posebnega odkritja, ki bi bilo »senzacionalno« v nacionalnem in seveda še manj v evropskem smislu. Poglavitna vrednost razstave je v tem, da se kaže predvsem kot »rekapitulacija« in

»inventura« dosežkov iz določenega obdobja slovenske likovne (pol)preteklosti. V času t. i. postmodernizma so takšni povzetki in pregledi dediščine posebno pomenljivi zato, ker ozaveščajo nove razsežnosti samoutemeljenosti in avtonomnosti narodne kulture, ne pa morda zato, ker bi omogočali nekakšno novo evforijo sterilnega tradicionalizma. V tem smislu se zdi zanimivo zlasti vprašanje specifičnosti slovenskega ekspresionizma. S stališča t. i. »zamudništva«, s katerim sicer nekateri kar preveč strašijo, kakor da bi umetniki morali biti predvsem nekakšni dežurni seizmologi ali reporterji, ki naj z ažurnostjo, prežečo na vse strani, kar najhitreje seznanjajo domačo »dolino« s sleherno domisljico iz »velikega sveta«, je bil slovenski ekspresionizem vsekakor v manjšem časovnem zaostanku za dogajanjem v Evropi kot predhodni impresionizem. Če so impresionisti prenavljali slovensko umetnost z likovnimi spoznanji, ki so bila v Evropi znana že nekako štiri desetletja, je bil časovni odmik slovenskih ekspresionistov od začetkov evropskega ekspresionizma občutno manjši, opravičuje pa ga tudi prva svetovna vojna. Prvi ekspresionistični »krik« – Muchova slika s tem naslovom – sicer izvira že iz leta 1895, toda ekspresionizem se je razmahnil zlasti v Nemčiji med začetkom stoletja in začetkom vojne. Zato so pomembna zgodnja Tratnikova dela, ki so z močno ekspresivnostjo uvajala sočasni ekspresionizem v slovensko likovno umetnost (npr. *Zločin*, 1905 in *Slepci*, 1911), zanimiva pa so tudi v čisto vsebinskem smislu, ker so začenjala tematiko, značilno za čas razvitega slovenskega ekspresionizma. Gre predvsem za dramatično izpostavljeno vprašanje o odnosu med svetlobo in slepoto, ki ga je Tratnik temeljiteje obdelal z oljno sliko *Slepa* (1921), z njim pa so se ukvarjali tudi drugi ekspresionisti, npr. Tone Kralj z lesorezom *Slepi* (1921) ali Božidar Jakac z *Bojem za svetlobo* (tudi: *Pot k popolnosti*, rdeča kreda, 1920). k Tratnikovemu *zločinu* in k njegovim *Slepcom* je treba prišteti še *Blaznega* (1907), ker se s tem zdi zaokrožen – seveda na nivoju anticipacije – simptomalni delirični problemski krog, dokaj značilen za slovenski ekspresionizem. Tudi Tone Kralj ima likovno stvaritev z naslovom *Zločin* (leseni kip, 1919), na Tratnikovo obravnavo blaznosti pa se »navazuje« France Kralj s svojim *Asketom* (tudi: *Svetnik*, kip v peščencu, 1923) kot specifično varianto duhovne »premahnjenosti«. Vendar slovenski ekspresionizem ni globlje in širše razvil vseh teh avtentično ekspresionistič-

Ivo  
Antič

nih in tudi sicer zanimivih zasnutkov, tako da je Tratnikov razvoj tudi v tem smislu značilen. Še preden je namreč temeljiteje domislil svoj »ekspresionizem«, se je spustil v t. i. »novo stvarnost«, ki jo predstavlja npr. njegov ciklus *Industrija* (grafit, 1928), ta pa s svojim povsem neindividualiziranim slavospevom proletarskemu delu očitno že podaja roko biližajočemu se »sorealizmu« tridesetih let. Tako je nastal tudi paradoks, da je »ekspresionistično« témo slepote najmočneje in najbolj kompleksno obdelal vodilni impresionist Jakopič s svojim *Slepcom* iz leta 1926, po svoje pa jo je povzel in poglobil po drugi vojni neoekspresionist Marij Pregelj s svojo obravnavo Polifema. Prav Pregelj je bil tisti, ki je nadvse markantno oživil nekatere dragocene, a po prvi vojni udušene in zakrnele tendence slovenskega likovnega ekspresionizma, saj se ta v svojem času ni uspel razviti niti toliko, kolikor se je njegova vzporednica v slovenski književnosti.

Potemtakem ni čudno, da se specifičnost slovenskega ekspresionizma kot likovne smeri po prvi svetovni vojni kaže prav v njegovi oblikovni, barvni in vsebinski pridušenosti in vsestranski zadržanosti, ki se ponekod dotika celó esteticističnega lirizma na robu sentimentalne patetike in osladnosti, po drugi strani pa tudi v njegovi kratkotrajnosti. Zaradi udušenosti in kratkotrajnosti je slovenski ekspresionizem takó skromen, da skorajda ne more stati sam, temveč so ga prireditelji razstave morali povezati z »novo stvarnostjo«, se pravi s smerjo, ki naj bi ga pomirila in »korigirala« v smeri znova poudarjenega realizma. »Tratnikovski razvoj« je torej značilnost vsega slovenskega ekspresionizma, kakor da so se njegovi predstavniki počutili nelagodno v »tujem« ozračju drzne ekspresionistične »metafizike« in so si zato želeli čimprej nazaj na trdna, realna, domača tla. V primerjavi z nemškimi predstavniki »nove stvarnosti«, ki so uveljavljali predvsem do surove groteske izostreno kritiko životarjenja v velikih modernih mestih, so se naši ekspresionisti zatekali največ v nekakšno provincialno podeželsko idiliko, poduhovljeno s specifičnimi elementi narodne tradicije. Tistemu (ekspresionističnemu) imperativu moderne umetnosti, ki zahteva, da umetnik slika predvsem takó, kot vidi, so slovenski ekspresionisti zadostili le v manjši meri, pri tem pa podobno kot impresionisti niso uspeli demantirati stare resnice, da mora biti velik umetnik tudi velik »filozof« in da ostaja »skrivnost«, kako uspe svojo modrost »investirati« v umetniško delo. Brez te »investicije« ostajajo umetnine sporočilno skromne in ta skromnost je – razen zelo redkih izjem – prevladujoča značilnost tako slovenskega impresionizma kot tudi ekspresionizma (o »novi stvarnosti« v tem smislu niti ne kaže govoriti, kar seveda velja tudi za njegovo sorealistično »nadaljevanje«; njuna »sporočilnost« postane bogatejša pač le v luči njune dialektične »pervertiranosti«). Kaže, da celotni politekonomski kontekst slovenske kulture po prvi svetovni vojni še ni zmožal prenesti širšega in radikalnejšega preseganja tistih mejá, ki si jih zastavlja primitivno »tradicionalno« razumevanje sicer imanentne umetnostne mimetičnosti v smislu višjega eksistencialnega izkustva. Poleg tega je najbrž po svoje deloval tudi specifičen »nacionalni« umetnostni čut (ali »okus«), ki se je v ozkih razmerah še naravnost napajal iz odmevov impresionizma in njegovega čaščenja lepotnih razsežnosti domače pokrajine, in to na ozadju tisočletne slovenske razpetosti med esteticističnimi tendencami Mediterana in naturalističnimi, grotesknimi, ekspresivnimi poudarki germanskega severa (prim. salzburški in oglejski misijon, Trubar med Trstom in Nemčijo, slovenska gotika, barok itd.). Zanimivo je, da največ slovenskih ekspresionistov tako ali drugače izvira s

Primorskega in gotovo je tudi ta »geopsihološka« poteza prispevala k dušnji severnjaških ostrin. Pri tem je mogoče paradoksalno, da je ravno Spazzapan, ki je edino evropsko ime med slovenskimi ekspresionisti in je tudi bolj italijanski umetnik, ponekod uveljavil ostrejši ekspresionizem kot slovenski kolegi. Na razstavi je predstavljen s štirimi majhnimi portreti in s Pilonovo glavo v bronu, a z vsemi temi deli izpričuje suvereno mojstrstvo, ki po svoji okretni, precizni, groteskni predirnosti pomeni občuten odmik od okorne in včasih tudi sentimentalne zakrčenosti slovenskih ekspresionistov in »novostvarnikov«; očitno se je Spazzapan v svojem močnejšem italijanskem kontekstu uspel razmahniti drugače kot umetniki, ki so bili povsem »vsrkani« v kontekst slovenstva. Vsekakor se tudi v slovenskem ekspresionizmu po svoje potrjuje dejstvo, da močna kultura tako ali drugače neizbežno temelji na močni politekonomski podlagi; znana tolažba, da so npr. »mali in revni Grki« vendarle ustvarili veliko kulturo, kar naj bi bila nekakšna spodbuda za male narode, kot so Slovenci – je preprosta mistifikacija na nivoju nekdanje nižje gimnazije, kajti Grki so bili v svojem času glede na tedanje okoliščine politična, gospodarska in civilizacijska »velesila«, tako da njihovega položaja nikakor ni mogoče primerjati s slovenskim.

Iz povedanega seveda nikakor ne sledi, da slovenski ekspresionizem ni vreden pozornosti in da ni ustvaril zares kvalitetnih del. Predvsem ne pomeni nikakršnega »padca kvalitete« v primerjavi z impresionizmom, ker sta vsak po svoje znotraj omejitev specifičnega socialno-zgodovinskega konteksta ustvarila več izredno solidnih del, se pravi, da je v tem smislu neustrezno takó precenjevanje slovenskega impresionizma kot podcenjevanje ekspresionizma. Nad njuno solidnost se kot celovita, markantna ustvarjalna osebnost nekoliko dviga le Jakopič, ki ju pravzaprav povezuje. Sicer pa je tudi iz ekspresionizma zraslo več izrazitih imen; omeniti je treba zlasti Franceta in Toneta Kralja z njunimi slikami in plastikami, Vena Piona s portreti in nekaterimi primorskimi pejsaži, Božidarja Jakca, ki je predvsem mojster manjših grafik, pastelov in portretov, medtem ko njegove večje oljne kompozicije delujejo dokaj prisiljeno, čeprav vsebujejo posamezne kvalitetne elemente (prim. zlasti *Družinski portret*, olje, platno, 1929). Vsekakor ne kaže pozabiti Lojzeta Dolinarja, ki je čistejši kipar kot France ali Tone Kralj in ki velja za utemeljitelja moderne slovenske skulpture; njegovo *Težko življenje* v podpeškem kamnu iz leta 1928 je nesporna mojstrovina, čeprav je tudi tu navzoča nekoliko preveč poudarjena sentimentalizirana patetika. Nekaj oblikovnega »novostvarnostnega« čara je najti v plastikah Tineta Kosa, vendar njegove rustikalne »idile« zaradi precejšnje sporočilne praznine ostajajo zunaj višje relevance. Mojstrski poet starega Maribora je bil s svojimi grafikami Franjo Stiplovšek. Osrednji osebnosti slovenskega ekspresionizma sta vsekakor brata Kralja; Francetov že omenjeni *Svetnik* je čista poetična mojstrovina v kamnu (iz leta 1923), njegovo olje na platno *Družinski portret* (1926) je oblikovno bogatejše in sporočilno tehtnejše kot istoimenska Jakčeva »vzporednica«. Tonetova monumentalizirana slikarska dela včasih delujejo kar osupljivo s svojo originalno obravnavo religiozne in rustikalne tematike (njihova *Kmečka svatba* iz 1932 npr. evocira poznejša podobno monumentalna, a še veliko pošastnejša Pregljeva »omizja«). Čeprav velja Tone Kralj predvsem za slikarja, je bil nad vse uspešen tudi v kiparstvu; omeniti velja njegovo *Hrepenenje* (Zamorjeni cvet) v lesu in 1922, na razstavi je tudi njegova briljantna študija glave Ivana

Cankarja v bronu (1930), zlasti pa je treba omeniti njegovo oltarno kompozicijo s *Poveljčanim Kristusom* v ospredju in z ostrimi, trikotnimi elementi reliefnega pasijona v ozadju (les, 1923). Tej oltarni kompoziciji je namenjena ena od razstavnih dvoran v celoti, kar je vsekakor drzna, a utemeljena in uspešna poteza, saj to likovno delo s tem zaživi v vsej svoji učinkoviti prostorsko-plastični monumentalnosti. Ta stvaritev pomeni nekakšno »summo« slovenskega likovnega ekspresionizma in markantno sintezo tisočletnega slovenskega krščanskega civilizacijskega konteksta in ljudske tradicije nabožnega rezbarstva, ki sta vztrajno doživljala in domišljala človekovo usodo v simbolični luči Kristusovega trpljenja.

Čeprav se torej slovenski ekspresionizem v svojem času ni mogel širše in bolj radikalno razmahniti, vseeno predstavlja nedvomno dragocen in globoko pomenljiv vezni člen v razvoju slovenske umetnosti. Po svoje je oživil pomembno tradicijo slovenske gotike in tudi baroka, poniknil pred »novo stvarnostjo« in socrealizmom, po drugi vojni pa je z neoekspresionizmom doživel svojo »anabiozo«; s spodbudnimi odmevi seveda deluje vse do danes. Zato ga ni mogoče spregledati, najmanj v interesu kakšne ideologije zunaj umetnosti, saj je ena od povsem zakonitih in naravno utemeljenih razvojnih faz slovenske umetnosti. To seveda velja tudi za njegovega najbolj skrajnega »protiigralca« – za slovenski »socrealizem«; ne enega ne drugega ni mogoče obravnavati kot nekakšen »tujek« znotraj »prave domače« umetnosti, saj zvezo med njima najbolj značilno predstavlja prav Tone Kralj, ki je po drugi svetovni vojni svoje socrealistične podobe delovnih mravljišč »neproblematično« in po svoje logično navezal na nekatere svoje predvojne »novostvarnostne« slike, npr. na *Delo v rudniku* (litografija, 1929). S tem trditve, da je ekspresionizem a priori nekakšna konservativna, klerikalna in celo k nacizmu nagibajoča se umetnostna smer (Lukács), ostajajo zunaj tehtnejšega diskurza, v sferi primitivnih ideoloških sumničenj in podtikanj, škodljivih takó za umetnost kot naposled tudi za ideologije, v imenu katerih izvajajo »dušebrižniški« diktat. Prav ob ekspresionizmu in socrealizmu se je namreč nadvse razvidno pokazalo, da diktatorske zunajumetnostne ideologije svojo latentno shizofrenijo same najbolj učinkovito razgalijo z demantjem lastnih izhodišč. Nacizem, ki se je »ekspresionistično« zavzemal za »novega človeka«, za nekakšnega nadčloveka Nemca ali »Evropejca«, je izrekel surovo »anatemo« nad ekspresionizmom in ga izgnal kot eno od smeri »entartete Kunst«, stalinizem pa je »apriorno« naprednost socrealizma demantiral s tem, ko ga je uveljavljal kot skrajno konservativno prakso.

Likali so me v časih svetlih zgledov in torej vem, kaj se zgodi, kadar zaostala srenja tišči prste v kolesje zgodovine. Tudi nisem pozabil, da je odšel Spinoza rakom žvižgat pred dolgimi stoletji, iz česar je seveda brezbesedno na dlani, da nam nikakor ni treba pogrevati njegove *ignorantia non est argumentum*. Kar ostane, je potemtakem zgolj urok. In komur se zdi njegov basic negoden za dobo informatike, mu rad verjamem: res ni prida. Bo že bolje, če si tu sami odpremo vrata v tretje tisočletje, izvorno in po domače – saj se na napakah učimo, kali? Nemara bo treba le bolj odločno zahtevati, kar se zdi nemogoče. Če se komu res (še) zdi.

Lepo pozdravljam,

Borut Loparnik

## POPRAVKI

### Poštovano uredništvo,

v zvezi s člankom »Anabioza« ekspressionizma v Sodobnosti 1987/1 je potreben naslednji popravek:

stavke sredi str. 90 se v rokopisu glasi: Tistemu (ekspresionističnemu) imperativu moderne umetnosti, ki zahteva, da umetnik slika predvsem takó, kot čuti in misli, ne pa takó, kot vidi, so slovenski ekspresionisti zadostili le v manjši meri... – V natisu je izpadel tisti del stavka, ki izrecno poudarja čutenje in misel, tako da je pomen bistveno spremenjen. V stavku, ki sledi navedenemu, je v rokopisu znotraj oklepaja napisano: ... o »novi stvarnosti« v tem smislu niti ne kaže govoriti, kar seveda velja tudi za njeno socrealistično »nadaljevanje«; ... – V natisu: ..., kar seveda velja tudi za njegovo socrealistično »nadaljevanje«;... – T. im. »nova stvarnost« namreč ni povsem isto kot socrealizem, ki je NJENO specifično »nadaljevanje«.

To so le najbolj grobe tiskarske napake v zadevnem članku; ena od »manjših« je pač že v naslovu, saj za *ekspresionizem*, če ni na začetku stavka, ni potrebna velika začetna črka.

Ivo Antič

Ljubljana, 19. 2. 1987

### In ker smo že pri popravkih:

Tudi v intervjuju s Cirilom Zlobcem se je vmešal tiskarski škrat, tokrat očitno z znanjem latinščine: pesnik je v odstavku, v katerem govori o dvomu, ki utegne biti tudi ustvarjalna spodbuda, parafraziral znani rek *Cogito, ergo sum*, v *Dubito, ergo poeta sum*, tiskovni škrat latinist pa tega obrata ni priznal in tako je zdaj obveljal precejšen nesmisel: *Cogito, ergo poeta sum* (Sodobnost, št. 2, str. 198, 5. vrstica od zgoraj navzdol). Dogaja se pač.

C. Z.