

nega dela? Je znova na delu strah pred avantgardami? Je na delu še vedno prevladujoča misel o skrajni marginalnosti avantgardnih pojavov glede na osrednji nacionalni tok literature? Na kateri osrednji tok?

Vse dosedaj izrečeno seveda dovoljuje nov pogled na slovenske zgodovinske avantgardne pojave. Teh pojavov je celo več, kot smo v prvem hipu pripravljene priznati. Zato seveda pregled celotne literarne ustvarjalnosti med letnicami 1910—30 oz. 41 ni nikakršna kaprica, marveč nujnost, ki bo šele slovenski literarni avantgardi začrtala prave okvire. Druga umetnostna področja morajo in morejo storiti podobno. In šele nato lahko sintetiziramo na ravni nacionalne umetnosti. In šele nato gremo lahko tudi v mednarodni prostor. Ne smemo namreč pozabiti, da smo sami, z minorizacijo in marginalizacijo, zamudili prvo veliko zanimanje za avantgarde v Evropi v petdesetih letih in da, recimo, še danes med futurističnimi publikacijami ni Treh labodov ali Rdečega pilota (pa naj bosta reviji s stališča ortodoksnega futurizma še tako sporni) ali med dadaističnimi oz. protodadaističnimi Tanka. To pomeni, da bomo morali priznati za avantgardne pojave tudi reči, o katerih smo danes prepričani, da nimajo z avantgardo nič skupnega. Toda že uvodoma izražena misel, da se avantgardno v literaturi Evrope od začetka stoletja pa do začetka štiridesetih let kaže v toliko raznoterih, medsebojno različnih, izključujočih se in celo sovražnih različicah, daje notranji smisel tej zahtevi, ki pač mora izhajati iz temeljne ugotovitve, da so vsi slovenski avantgardni pojavi notranje dobesedno zavrti, stisnjeni v orjaške klešče kulturne, socialne, politične in ne nazadnje tudi ekonomske represije, katere združeni učinki niso ostali brez posledic.

In prav zato se mi zdi toliko bolj dragoceno in toliko bolj kritiške pozornosti vredno to, kar je, tudi dobesedno, preživelo ta čas, čeprav včasih v kar se da neverjetni obliki.

Toda tudi to, če ne predvsem to, je usoda avantgardne literature.



Tomaz
Brejc

Slikarski modernizem in avantgarda

Rajko Ložar se je nekoč — o tem poroča danes skoraj pozabljena številka Maleševe Umetnosti — zazrl v sliko Jurija Šubica Pred lovom iz Narodne galerije. Videl je »snope žarkov, ki lijejo v lovčevu izbo in hodijo kot glasniki pred njim. Smo v rojstni uri slovenske moderne umetnosti,« je zapisal. Bil je v zmoti, kar zadeva rojstno uro modernizma, toda natančno je zaznal temeljno vo-

dilo, ki je formiralo osnove slovenskega likovnega modernizma: njegovo izhodišče lahko predstavlja samo naturalistična impresija, v kateri se raztopijo zadnji ostanki idealistične normativne estetike 19. stoletja in izgine poprej prevladujoča religiozna predstavnost. V takšni ustvarjalni izkušnji pa pride na dan nov umetniški subjektivizem, pojavi se

avtonomija likovnega izražanja, ki se v izredno kratkem času lahko prevesi v intimizem in ekspresionizem. Ta ustvarjalna stališča je smiselno razvil Rihard Jakopič. Zanj je slikarstvo možno samo kot vizija, ki se formira ob naravnih pojavih v umetnikovem duhu in prav v presnovi tega videnja v slikarsko substanco, v medprostor med naravo in kulturo, med impresijo in ekspresijo, locira Jakopič svoje delo. Umetnost je zanj impresija in ekspresija skupaj, pa čeprav v tej polarnosti v njegovem delu — a nič manj v njegovi umetnostni teoriji — prevlada subjektivni izraz nad objektivno, optično kontrolirano impresijo: slike se mu porajajo kot prikazni iznad ljubljanskega barja, iz teh prikazni se rojevajo barvni akordi postimpresionizma; ki jih kdaj pa kdaj pretrese slikarjeva epileptična, barvno neznansko potencirana, ekspresivna avra.

Jakopič datira rojstni trenutek slovenskega impresionizma v čas med drugo razstavo slovenskega umetniškega društva, 1902, in dunajsko razstavo pri Miethkeju leta 1904. Leta 1902 je uradni tisk (z redkimi izjemami) označil impresioniste za tujce, ki uvajajo drugod že opuščeno modo, naslednje leto se je dejansko razšlo tudi umetniško društvo (uradno sicer 4. junija 1904), na Dunaju ustanovljeni *Vesna* in združenje *Sava*, ki je zbralo moderniste za razstavo pri Miethkeju, pomenita secesiji od odmrlega slovenskega umetniškega društva; že leta 1906 je Jakopič zasnoval načrt za moderno galerijo in likovno akademijo, nato je ustanovil slikarsko šolo in leta 1909 odprl paviljon. S tem so bili podani institucionalni nastavki modernizma: vzporedno s temi Jakopičevimi dejanji se je pojavila likovna kritika, paviljon pa je deloval kot javno razstavišče in kot prodajna galerija, razstava osemdeset let slovenskega slikarstva leta 1910 je izoblikovala predzgodovino modernizma, in če k temu dodamo še prve razstave fotografije in grafike, ki sta bila takrat nova umetniška medija, lahko trdimo, da se je v prvem desetletju konstituiral slovenski likovni modernizem z vsemi socialnimi, idejnimi in ustvarjalnimi elementi, ki ga od tedaj spremljajo.

Rojstna ura v letu 1902 je hkrati tudi ura izгона, skušnja, ki jo poslej doživljajo vsi prodori radikaliziranega modernizma in zgodovinskih avantgard. Leta 1933 je dal Izidor Cankar jasno vedeti, da je Steletovo navdušenje nad religioznim simbolizmom bratov Kraljev odveč, nato se je s posmehom, čeprav ne javno, znesel nad Černigojem, v letih pred vojno so bili z nezaupanjem sprejeti Neodvisni, seveda kot znanilci francoske mode, in povojni čas v ničemer ne spremeni utečenega modela: socrealizem kritizira »buržoazni« impresionizem, Vidmar zavrne Kregarja, politični okus označi informelsko abstrakcijo za problematično in zasmehovanje ohojevskega konceptualizma ni nič drugačno od tistega, ki so ga bili deležni impresionisti. Pri tem pa ne moremo obiti čisto spontanih odmevov na razmere v nacistični Nemčiji in sredi tridesetih let lahko v Jutru beremo, kako zakotni slovenski meščanski avditorij ploska nizkotnosti velikega rajha.

Toda takšno anemično sovraštvo do modernizma nas ne sme zapeljati v drugo skrajnost: v dramatično heroiziranje dosežkov modernizma, v mitologizacijo, denimo, impresionizma, kajti prav prodori avantgard v dvajsetih letih se dogajajo pred ozadjem Jakopičevega

slikarskega modela »impresija-ekspresija«, bodisi da takemu ustvarjalnemu načinu nasprotujejo, ga nadgrajujejo ali pa izhajajo — kar je značilno za primorski krog — iz povsem drugačnih ustvarjalnih pozicij.

Analiza, ki bi pokazala razmerja med institucionaliziranim modernizmom in zgodovinskimi avantgardami, je problematična toliko, kolikor tudi zgodovinske avantgarde niso dovolj opredeljene. Še vedno je odprt problem ideološkopolitična opredelitev avantgarde, kjer se nesporno kaže vez med socialno radikalnimi pogledi Černigoja, Kosovela, Čarga, deloma Piona, in njihovim formalnosintaktičnim raziskovanjem novih izraznih možnosti avtonomne likovne govorice z elementi futurizma, konstruktivizma in celo dadaizma; na drugi strani pa je videti delovanje bratov Kraljev bolj v kontekstu radikalizirane poznosecesijske simbolike, ki se čisto logično poveže z religioznim spiritualizmom in tako njuno robustno, podeželsko likovno govorico povzdigne do »abstraktnega ekspresionizma« (kot ga je razumel Anton Vodnik).

Če je prvo desetletje, nekako do Groharjeve smrti 1911, označeval nagel razvoj impresionističnih prvin k intimizmu, simbolizmu in prvim znamenjem Jakopičevega »ekspresionizma«, pa se po letu 1910 začenjajo tudi v publicistiki pojavljati opozorila na spremenjeno evropsko situacijo. Tudi slovenskim kritikom je postalo jasno, da ni mogoče obiti temeljnih prvin modernizma, ki so se do tedaj že ustalile v ustvarjalni praksi: »Signatura nove umetnosti je realizem, individualizem, subjektivizem, popolna avtonomija in stremljenje po novih oblikah«, je moral priznati celo konservativni Josip Dostal. Toda vse, kar je prehajalo predstavnih aparat impresionizma, posebej pa futurizem in kubizem, je bilo predmet nesmiselnega zaničevanja: »Mislim, da bi prerokovanje o bodočnosti futurizma in kubizma ne naletelo na velike težave in da bi še najbolj pogodil oni, ki bi prerokoval, da futurizem nima bodočnosti in da ne bo več dolgo trajalo, ko bo ta 'umetnost prihodnosti' samo še izrodek preteklosti,« je leta 1913 pisal Saša Šantel.

Številni pisci in slikarji so očitno poznali bodisi sam zbornik Modri jezdec in Kandinskyjeve poglede v njem ali pa so spremljali polemike, ki jih je izid teh dveh publikacij sprožil v Nemčiji, prav tako pa so poznali veliko debato o pretiranem povečevanju francoskega postimpresionističnega slikarstva, vse do Matissa, ki je izbruhnila leta 1911. Temeljnega pomena pa je bilo splošno prepričanje, da je impresionizem svojo zgodovinsko vlogo opravil in to stanje je ob naslonu na neki Worringerjev članek precej dosledno izrazil Ivan Vavpotič: »Impresionizem, ki se je izživljal samo še v tehniki, izzval je odpor. Na mesto impresionizma pasivnih refleksov in analize luči, vzpostavlja nova doba princip intuitivno gradeče sinteze barve in oblike. Izražanju predmeta realistov, je sledilo izražanje optičnega in atmosferskega pojava predmeta impresionistov, stvarjanje modernih sintetistov pa je dedukcija v bistvo, intuitivni izraz psihe, pojave, ki se ne omejuje več na optični refleks, marveč zrcali v psihi umetnikov, kristalizirajoč se v nji iz pojava v bistvo doživljaja. Moderni sintetist je panteist. Iz energetičnih sil psihične volje si ustvarja ritmično vzporedno duševno in čustveno življenje v mrtvi materiji. Izraz obojestranskega efekta je ono, kar imenujemo ekspresijo.

Ekspresija pa je le duševna stran sinteze. Kakor pravi umetnik izraza ne registrira več zgolj optičnih refleksov in ustvarja iz psihične apercepcije doživljaja — tako se na drugi strani omejuje v izraznih sredstvih, v barvi, liniji in obliki, na integrum. Oko ne zastaja več na površini, marveč išče pod njo v globinah strukture, jedra in bistva. Ker pa je vse to slednje nekaj elementarnega, ni čuda, da postajajo tudi oblike vnanje-tehničnega izraza elementarne. Odtod geometrične oblike kubistov in futuristov in toliko zasmehovana primitivnost izrazil. Seveda gre dedukcija Picassa in privržencev v nezmernost; doživljamo zopet dekadenco nadpostavljanja tehnike nad duha, vendar pa ne smemo pozabiti, da je metoda kubistične dedukcije, dasi do skrajnosti pretirana, vendarle logična posledica konstruktivnega dvoprostorskega, dekorativnega principa sintetistov. Kajti moderni slikar ne prizna več prostorne globočine in konsekventno tudi izključuje perspektivo in iluzijo prostornosti in plastike. Logika gradnje, vzporednost tvorbe in tehnične strukture, ritem v dinamiki izraza, ritmično soglasje linij in barve, monumentalnost oblik, oduševljenost geste, simbolika barve, in ne zgolj zunanji dvodimenzionalni ornamentalni učinek, to so umetniški problemi dneva. In kakor da prespimo tudi ta najnovejši razvoj, kakor da bi šel neopažen mimo nas, vztrajamo, pozni epigoni, okosteneli v desetletnem boju za priznanje impresionističnih načel danes še ravno tako, kakor za časa slavnega intermezza pri Miethkeju, v principih analitičnega impresionizma« (Veda, 1913).

Čeprav je zasluga Izidorja Cankarja, da so v Domu in svetu leta 1914 prvič objavljene reprodukcije slik van Gogha, Gauguinā, Cézanna, Hodlerja, Klimta, Picassa in drugih modernistov, je bila presoja teh del povsem odklonilna in Cankar sam je sodil, da »je razstavljanje pojavov ter njih razdeljevanje in sestavljanje po duhovni vsebini nekaj tako absolutno novega, da ne bo moglo zmagati stoletnih tradicij. Doslej smo še vedno tako navajeni videti v slikarstvu iluzijo narave, da bi se ob tej navadi skrhalo moč ekspresionistov. Zmagati bi mogla le tedaj, če bi se v vsej naši kulturi izvršil velikanski, bistven preobrat.« Toda generacija Izidorja Cankarja, Franceta Steleta in (mlajšega) Franceta Mesesneta je vendarle uvidela, da je »formalni problem movens razvoja umetnosti« (F. Stelè leta 1911) in tudi v ekspresionizmu so mogli razbrati neizbežno »umetnostno hotenje«, ki si mora izumiti ustrezen formalno podobo. Toda model »impresija,ekspresija« je pomenil Izidorju Cankarju tudi izpolnitev celotnega razvoja evropskega slikarstva, posebej njegove slikovite linije, in kar je sledilo kot kubizem in futurizem, je prešlo njegove meje umetnosti. Pri tem je zasluga Izidorja Cankarja, da je odprl nove možnosti formalnega analiziranja likovnega jezika, toda njegova duhovnozgodovinska sistematika stilov ni vsebovala metodološkega instrumentarija, ki bi povezoval novi religiozni »idealizem« bratov Kraljev z »abstrahizirano« ploskovitostjo njihovih del iz zgodnjih dvajsetih let, medtem ko mu je bila likovna sintaksa Černigojevih kolažev in konstrukcij nepojmljiva.

V kontekstu slikarskega modela »impresija-ekspresija« je videti tudi neznanski strah, ki ga začitijo slovenski slikarji v trenutku, ko bi se morali lotiti kubistične analize predmeta, ali pa ko se jim odpira

možnost avtonomne govornice čistih barvnih ploskev in njihovih sintaktičnih odnosov. Pri tem se z dosti manj težav zatekajo v ekspresivne distorcije figure, uporabljajo različne vrste stilizacij ali pa izgrajujejo avtonomno, znotrajslikovno barvno atmosfero, toda ves čas je stik s predmetnostjo, naj še tako skrita ali izmaličena, pogoj za »varnost« ustvarjanja. Zato so bili Černigojevi eksperimenti boleča izkušnja, ki je ni nihče nadaljeval. Kajti v vsakem primeru bi tako delo razgradilo vladajoči in že priznani slikarski model, v sliko bi vdrla podatki iz vsakdanje imažerije, slika bi se vedla kot eksperimentalno polje, v katerem je mogoče vpeljati moderne medije, posebej elemente fotografije (in nič manj pomembnega filma), tipografije, plakata itd. Občutek zavarovanosti, ki ga številni slovenski slikarji nehoti izvajajo iz ruralnega realizma 19. stoletja in postimpresionizma, bi se izgubil, nič manj usodna pa ne bile socialne posledice.

Napačno je misliti, da je zaton avantgarde v začetku tridesetih let izključno posledica fašizma in stalinizma. V letih po veliki krizi tudi francoska buržoazija razglašala »povratek k redu in stvarnosti« v umetnosti, znova obravnava slikarstvo kot »lepo obrt« in slike kot elegantne izdelke, namenjene čutnemu ugodju. V tem kontekstu je seveda ves avantgardizem tudi socialni radikalizem (pa čeprav ga je mogoče paternalizirati in ga osamiti v spretnih muzejskih postavitvah), saj je njegova čutnost »perverzna« ali pa nedoumljiva, njegova sporočila pa bolj kot elitnega buržuja zadevajo nevarno spajanje moderne tehnologije s socialnimi utopijami. Toda pretiran strah bi bil zaman: »ekspresionizmi« v evropski kulturi so bili vedno kratkotrajni, napetosti eksistencialnega izliva ni mogoče poljubno podaljševati, če pa otrdi v optično shemo, je izraz izgubljen. In očitno je, da so meje likovnemu raziskovanju vendarle postavljene in ni mogoče analize voditi prek ničelne točke; o tem priča Picassova usoda.

Vendarle je bil dosežek zgodovinskih avantgard tudi v tem, da so izredno razširile obseg in možnosti izražanja v likovnem jeziku, da so ga poselile po področjih in ravneh, ki so bila pred tem rezervirana za drugačne dejavnosti, ali pa so veljala kot neprimerne za umetnost, da so v jezik umetnosti integrirale moderne medije, druge oblike duhovne proizvodnje, in ne nazadnje, da se je iz perspektive avantgarde močno spremenil utečeni pogled na preteklost. Ekspresionisti »odkrivajo« Petkovška, ljudsko plastiko; Černigoj bi bil lahko izjemno pomemben za medvojno fotografijo, arhitekturo, opremo urbanega prostora, če bi drugi ustvarjalci razvijali bogastvo idej in konceptov, ki jih je sam utegnil le nakazati ali sprožiti. Slovenska likovna avantgarda znova okrepi »evropski kontekst« slovenske umetnosti, ob njej se šola vrsta intelektualno visoko formiranih kritikov, toda ključnega pomena je diferenciacija umetnostnih interesov (ki so seveda tudi ideološki interesi): je nekoliko kaotičen poskus, da bi nas znova potisnila v sočasno evropsko predstavnost, v moderno vizualno civilizacijo.