

Prispevki k »stoletju ekspresionizma«

Ivo
Antič



»Kvintesenčne točke« v razvoju novoveškega evropskega (in svetovnega) slikarstva so Leonardo, Velásquez in Van Gogh. Leonardo je morda prav po sledi svojih razmišljanj o »zvezah« med slikarstvom in literaturo prišel do slikarskega ustvarjanja kot specifične izkustveno-meditativne discipline, nabite s skrajno precizno, predirno, mnogostransko in tudi ne povsem ujemljivo pomenljivostjo. V tem smislu sta v ospredju predvsem *Zadnja večerja* in *Mona Lisa*, saj pomenita prvi resnični slikarski triumf v individualizaciji evropskega subjekta in hkrati že z osupljivo rafiniranostjo nakazujeta slutnjo in napoved njegove dramatične (avto)problematizacije, izvirajoče iz nedoumljive notranje samoogroženosti. Velásquez je naredil markanten korak naprej: v pompoznem dekorju in blaziranosti španskega dvora je s superiorno distanciranim in neusmiljeno predirnim očesom uzrl pošastne luknje ničevosti v dušeče razkošnih »zavesah« baročne lepote. Z enkratno briljanco svojega slikarskega rokopisa je zabeležil prva očitna znamenja degeneracije novoveškega (imperialističnega) subjekta, to pa pomeni, da je baročni slikarski »ekspresionizem« po svoje anticipiral katastrofo, ki jo je s silovito dramatičnostjo tako rekoč do stržena razkril Van Gogh, čeprav je v njegovem slikarstvu v smislu povsem specifične estetike deloma tudi »pridušena« na meji med impresionističnim samoopojem in poznejšo radikalnostjo številnih ekspresionističnih variant. Ekspresionizem namreč pomeni silovit prelom s tiranijo akademiziranega »grškega kánona« in nastop »nove svobode«, v kateri ustvarjalec ni več le suženjski prepisovalec predmetnosti, temveč se mu narava vse bolj kaže kot mediativni material, v katerega »samovoljno« odtiskuje pečate svojih spoznavnih izkustev. S tem je bilo klasično pojmovanje lepote dokončno postavljeno v luč »analitičnega« umetniškega dvoma, kakor da je odpadla samozadovoljna Apolonova maska in se je pod njo razkrila groteskna spaka, ki se zaman skuša izmakniti neznosnemu (»atomskemu«) bleščanju resnice (prim. Kafka: »Unsere Kunst ist ein von der Wahrheit Gebendet-Sein: das Licht auf dem zurückweichenden Fratzen-gesicht ist wahr, sonst nicht.«). Še več: ne gre le za razkrito spako, temveč za »črno luknjo« niča, za tunel, ki vodi k povsem drugačnim dimenzijam in perspektivam, kot vladajo na zemeljskih tleh, za prostore, kjer se razblinijo oblike realne predmetnosti in se razpirajo neskončna abstraktna prostranstva. Vzporedno dogajanje v znanosti je skozi teleskop in skozi mikroskop uzrlo brezoblično ali le abstraktno »geometrično« mrgolenje prahu makro- in mikrokozmosa.

Osrednjo razvojno črto novejšega slovenskega slikarstva od tradicionalnega realizma do modernega neoekspresionizma, kar je pot, ki predstavlja specifično nacionalno varianto zgoraj nakazanega dogajanja v evropskem prostoru, je mogoče določiti z nekaterimi pomembnimi imeni. Jurij Šubic – predvsem s sliko *Pred lovom* (1882), ki se s pritajeno vsebinsko »dramatičnostjo« razpira vdoru tako rekoč že impresionistične »luči z vzhoda« (prim. Monet: *Impresija, vzhajajoče sonce*, 1872 – Šubic je omenjeno sliko naredil v Franciji) v pretežno še realistično zasnovani prostor. Jožef Petkovšek s sliko *Doma* (1889), ki z »bizantinsko« (umetnik se je 2. X. 1888

v Zemunu poročil z Romunko; pozneje je v navalu besa uničil njen celopostavni portret, ki ga je bil naslikal) otrplo odtujenostjo glavnega lika aludira prihodnjo psihično kataklizmo subjekta s srednjeevropsko kontekstualno identiteto, presekanano s silnicami zahoda in vzhoda; Petkovšek je namreč študiral slikarstvo v Parizu in Münchnu. Ivan Grohar in Rihard Jakopič s tistimi slikami, ki se oddaljujejo od klasičnega impresionizma in s simboličnimi elementi segajo v ekspresionizem in celo do aluzij na barvno abstrakcijo. Brata Kralja in Veno Pilon kot vrhovi predvojnega ekspresionizma, Stane Kregar, Marij Pregelj, Gabrijel Stupica, France Mihelič in Janez Bernik kot utemeljitelji z nadrealizmom in deloma z abstrakcijo kombiniranega, po drugi vojni vsestransko uveljavljenega neoekspresionizma kot nedvomno najbolj izrazite in prodorne smeri. Danes je že mogoče reči, da je 20. stol. v slovenskem slikarstvu po poglavitnih dosežkih pretežno ekspresionistično, zato se zdi »tradicionalna« teza o nacionalni tipičnosti impresionizma (impresioniste so v ob njihovih prvih nastopih napadali kot nekakšne odtujene izrodke!) že krepko problematična. Slovenska zgodovina se je po glavnem obdobju, ko so delovali impresionisti, deloma pa že v njihovem času, tako usodno intenzivirala in dramtizirala, da impresionistična »idilika« preprosto ni več ustrezala prevladujočim tokovom narodnega življenja. Razstava *Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem 1920–1930* v ljubljanski *Moderni galeriji* 1986/87 je markantno predstavila ekspresionistično tradicijo, ki je še danes v marsičem (znova) zanimiva in spodbudna.

V isti galeriji je bila od 8. X. do 8. XI. 87 razstava pod geslom *Ekspresivna figuralka*; s tem nastopom se je skupina slikarjev iz »postberni-kovske« generacije – seveda z določenimi novodobnimi modifikacijami – tako rekoč proklamativno vključila v slovensko »ekspresionistično stoletje«. Razstava je potrdila, da je za zadevno skupino umetnikov značilna nekakšna »vmesnost« in v določenem smislu omejena izrazitost posameznih članov, kar je najbrž »čisto naravno« pripeljalo do specifičnega kolektivnega soglasja. Med razstavljenimi deli ni bilo ničesar posebno presenetljivega ali »udarnega«; šlo je za dokaj umirjen in formalno-obrtno vsekakor zanesljiv pregled že bolj ali manj znanih dosežkov iz nekega solidnega usmeritvenega fundusa. Vseeno kaže posebej omeniti akrile Zmaga Jeraja z oznakami *1971, 1972, 1974* (mrakobna ozračja, depresivni prostori z razklanimi ali manjkajočimi stenami in zevajočimi odprtini, skozi katere vdirata v človekov sivi svet ogenj in mrak neznane apokalipse) in akril *1967* (jata avionov – najbrž bombnikov – nad izumrlim mestom s poslopji brez oken, skrajno moreča podoba sodobne velikomestne civilizacije). Izstopajoča dosežka se zdita tudi npr. velika akrila Metke Krašovec (*Tišina*, 1970 in *Pričakanje*, 1971), ki zastopata umetničino starejše obdobje, ko je z istim postopkom (zamolklo žareče rdečečrne barvne kombinacije, precizno izvedene kompozicije) obravnavala interierje in eksterierje ter presejala ločnice med njimi z njihovimi soočanji z zadušljivo vsrkajočo intimo. Meditativno poglobljena »orientalska« nadaljevanja v naslednji umetničini fazi so bila potemtakem že predhodno utemeljena z atmosfero, ki se danes kaže kot zrela pripravljenost za specifičen razvoj. Nenavadno, v formalnem in tematskem smislu izredno učinkovito vizijo predstavlja tudi obsežen akril Franceta Novinca z naslovom *Za vsakega bo juro* (1973): groteskna skupina ptičev v ospredju, zadaj se razteza fantastična pokrajina, sijoča v izrazito

dvoumni svetlobi, ki je tako rekoč očarljiva s svojim hoteno »vsiljivim« esteticizmom in rafinirano pretečo aluzivnostjo.

»Kvintesenčna točka« najnovejšega slovenskega ekspresionizma, ki bi ga bilo mogoče imenovati »novi neoekspresionizem«, pa so dela, ki jih je v ljubljanski *Mali galeriji* (nov. 87) razstavil Zdenko Huzjan, slikar iz že po vojni rojene generacije. Huzjan prihaja s prekmurskega obrobja slovenskega ozemlja, vendar je zunaj kakršnegakoli običajnega folklorizma; mogoče je nekaj prekmurskega »atavizma« zgolj v njegovem »divjem« slikarskem temperamentu, ki se je posebno izostril v najnovejših delih. Pri tem je treba reči, da je Huzjanovo »divjaštvo« zelo specifično; to je nekakšen »antibaročni barok« ali nekakšna »nova gotika«, kajti avtentični ekspresivni impulzi so kljub zaznavni eksplozivnosti in mračni tematski radikalnosti obvladani s strogo ustvarjalno sistematiko z elementi šokantnega brutalizma. Temu slikarstvu je popolnoma tuja kakršnakoli posvetna »dopadljivost«, saj se izpričuje kot specifična obredna aktivnost, nekompromisno zavezana zgolj lastnemu spoznavno-proizvodnemu »transu«. Na začetku osemdesetih let je Huzjan nastopil s svojo »karnistično« fazo: iz temnega, vendar tonsko kompleksnega ozadja so se prikazovala gola človeška trupla kakor od morskih psov obžrti in na površju »nekega morja« lebdeči kosi mesa. Tako rekoč hkrati pa je začel uvajati tudi kontrastno likovno govorico z novo sistematiko znamenj: na ozadju svetle, tonsko v glavnem nediferencirane praznine lebdiyo fetusno ali kadavrasto skrčene figure, pri katerih se začenjajo izgubljati razmejitve med antropomorfno in zoomorfno identiteto. Primeri za omenjeno nastopanje nove faze so akrilna platna: *Telesno stanje*, *Speče telo*, *Akt I* (vse iz 1981); na prvem je upodobljen »človeško-živalski« zarodek, na drugem golo telo odrasle ženske, ki pa je skrčena v klečečem položaju, da se zdi, kakor da v obupu tolče z glavo ob tla ali kakor da hoče v histerični grozi pred neznano stvarnostjo »pobegniti vase«, se zakrčiti in zabubiti »v sanje«, na tretjem platnu pa je golo (verjetno žensko) človeško bitje, zvrnjeno na hrbet, pri čemer si z rokama pokriva oči ali mogoče tudi ruje lase, se pravi, da gre spet za neko neznosno soočenje z resnico in hkrati tudi za poskus izmika temu uničevalno dramatičnemu srečanju (morda je ta pošastni akt okameneli ali zogleneli ostanek po kakšni vulkanski ali atomski katastrofi). Tako je Huzjan svojo »temno fazo« in začetke »svetle faze« predstavil v *Mali galeriji* (jun.–jul.81).

Šest let pozneje v isti galeriji razstavljena dela kažejo, da je »svetla smer« pretehtala in se razvila do prave, z domišljenim likovnim jezikom izražene slikarske »filozofije«, do specifično dozorelega eksistencialno-ontološkega in simbolično zapisovalskega pogleda na svet in lastno izkustvo o njem. To svoje »slikarsko mišljenje« je Huzjan, po vsem sodeč, izoblikoval na sledi Preglja, Stupice in Bernika, se pravi treh pomembnih slovenskih »predstavnikov« v evropskem slikarstvu 20. stoletja. Z zadnjimi deli je zaokrožil svojo razvojno pot v smislu celovite, oblikovno suverene in vsebinsko pomembne ekspresivne vizije. Njegov slikarski svet se je dokončno razkril kot svojevrsten »martirologij«, v katerem se mu s tako rekoč obsesivno vztrajnostjo kažejo enkratno pošastne »istovetnosti« med zarodki in trupli, med »bitji«, ki niso ne pravi ljudje ne prave živali; v svoji zakrčeni okrnolosti se zdijo kot nekakšen »arhetipsko« morast, mitično-fantastičen mrčes, lebdeč v »kafkovski« slepeči svetlobi, beli praznini, pri čemer se seveda ponuja tudi aluzivna »zveza« s Kafkovo novelo *Preobrazba* (človek-

mrčes). To je silovito ekspresivno, »hard-boiled« slikarstvo zunaj vsakršne dekorativnosti; z ostrimi in z močjo nabitimi pretežno črnimi potezami je vzpostavljen tako rekoč grafično strog dialog s prazno podlago, v katero se zarisuje ta skoraj sarkastično neusmiljena likovna pisava. V Huzjanovi viziji (moderne) sveta je človek izgubil velik ali celo bistveni del svoje človeške identitete, razkril se je kot zgolj nekakšno »bitje« med »bitji«, kakor da je zgrožen pred slutnjami in spoznanji o svoji nadaljnji evoluciji, ki najbrž neizbežno in po kozmičnih zakonih vodi v popolno »apokalipso«, v kataklizmatični (samo)izbris. V fetusni zakrčenosti Huzjanovih »bitij« je mogoče videti njihovo travmatično željo po ustavitvi ali ukinitvi evolucije, po »vrnitvi« nazaj v neko fantazmatično idealno stanje, ki naj bi bilo podobno otrpnjenju v arhetipski »maternici« svetlobe kot izvirne resnice ali resnice kot izvirne svetlobe. Ta želja je čisto, primarno, običajen ratio presegajoče in zanikajoče »divjaštvo« kot človekovo najbolj avtentično bivanjsko bistvo, kot radikalno »vgnezdenje« v belem »ognju« absolutno celovitega izvora shizoidne rázloke ali ontološke diference. Z naraščajočo vsebinsko intenziteto postaja Huzjanovo slikarstvo vse bolj izzivalna oblika »poorarta«, pri čemer se likovni jezik vse bolj omejuje na najbolj bistvena in udarna »antiestetika« znamenja. V smislu povedanega so vse bolj pomenljivi tudi naslovi novih slik: *Divjačinske črte*, *Podarjeno telo*, *Bog je tišina*, *Pranema usta*, *Tizian* (drzna »ironija« na barvno in oblikovno patetiko klasike), *Ogenj spanja*, *Gnezdenje*, *Ozemljitev*, *Naselitev* (vse navedene slike so nastale med 1986–87).

Na podlagi povedanega se ponujata predvsem dve zaključni ugotovitvi. Prva je, da je Huzjan z deli na zadnji razstavi izoblikoval svoj stilsko eksplozivni in vsebinsko implozivni ekspresionizem do vrhunca v dosedanjem ustvarjalnem razvoju, kar tudi pomeni, da se je ta umetnik, ki je bil doslej morda nekoliko »v ozadju« (čeprav so ga poznavalci že dolgo cenili), nedvomno prebil med poglobitve sodobne slovenske slikarje. Možno ga je celo kot prvega iz generacij, rojenih po vojni, pridružiti tistemu najožjemu izboru imen, ki na začetku pričujočega zapisa predstavljajo osrednjo linijo slovenskega slikarstva v zadnjih sto letih. Druga ugotovitev je, da je v Huzjanovem delu mogoče videti »dokaz«, da je med tremi glavnimi smermi sodobnega slikarstva – abstrakcija, realizem, ekspresija – prav ekspresivna figuralika, seveda če gre za res izrazito ustvarjalno osebnost, zmožna oblikovno in izpovedno najmočnejših dosežkov. V primerjavi z (neo)ekspresionizmom, ki upošteva pomensko vrednost še »mimetično« razpoznavne ali določljive figuralike, se nefiguralna abstrakcija največkrat izgublja v različnih variantah esteticizma z zelo omejenimi možnostmi avtorske individuacije in sporočilnosti, medtem ko t.im. tradicionalni realizem predstavlja podobno »omejeno polje«, le da v abstrakciji nasprotnem smislu, se pravi kot nevarnost »samoumevne« ali pomanjkljivo problematizirane mimetične stereotipnosti. Vsekakor je danes že mogoče reči, da slovensko slikarstvo premore več markantnih prispevkov k (evropskemu in svetovnemu) »stoletju ekspresionizma«.