

Lev Menaše

Malešev intimizem

(*vplivi in formiranje*)

Ko je Fran Šijanec v svojem (zdaj že triinštirideset let starem, a še vedno zadnjem obsežnem) pregledu sodobne slovenske umetnosti pisal o Malešu in o njegovi *Četrți generaciji*, o skupini, ki jo je umetnik ustanovil po vrnitvi s študija v Pragi in ki se je Ljubljani prvič predstavila leta 1928, je poudaril predvsem "zavračanje tistih oblikovnih načel, ki so jim sledile predhodne generacije", pri čemer je mladim "pomenila naslonitev na pariško moderno hkrati opozicijo proti enostranosti tradicionalnega nemškega vpliva".

Takšna označba je nedvomno poenostavljena, v bistvu pa ni zgrešena. Nastop *Četrte generacije* v zgodovini slovenske umetnosti sicer ni ostal zapisan tako, kakor so si Maleš in njegovi kolegi nedvomno želeli, torej kot odločilen prelom z "nemškimi" – še boljša, vendar še vedno ne popolna označba bi bila "severnjaškimi" tokovi, ki so prevladovali pri predhodnih "generacijah" slovenskih umetnikov, je pa takšnim tokovom prvič ponudil jasno alternativo. Ta alternativa je skupaj z novimi obzorji, ki jih je odpirala, najpomembnejši Malešev prispevek k razvojni niti slovenske umetnosti 20. stoletja in zato me je v tem članku, namenjenem stoti obletnici umetnikovega rojstva (pravzaprav več, kot stoprvi, ampak pustimo podrobnosti), zanimalo predvsem vprašanje, kako je do nje sploh prišlo. Pri tem sem se praviloma omejil na tisti del Maleševga opusa, ki so ga – nedvomno upravičeno – skoraj vsi pisci označili kot najpomembnejšega, na njegove risbe in grafike.

Kakor rečeno: preusmeritev je bila predvsem Maleševa zasluga. Ne glede na skupne izjave in na odmeve francoske umetnosti v njihovih opusih drugih članov skupine (Olafa Globočnika, Janeza Mežana, Franceta Pavlovca, Nikolaja Pirnata

in Mire Pregljeve) niti v tem niti v poznejših obdobjih ni mogoče označiti kot odločno "francoske". Že od začetka je bila skupina dvodelna – Maleš in vsi drugi – in očitno je, da so se skupaj predstavili predvsem zato, ker jim je takšen nastop obetal najlažji preboj, potem pa so, kakor dokazujejo njihove nadaljnje zgodbe, krenili vsak po svoji poti, praviloma po tistih, ki so si jih izbrali že v odločilnih letih študija. Prav glede na okoliščine študija pa so se člani skupine tudi bistveno razlikovali: peterica je študirala v Zagrebu, Maleš – ki se je sicer nekajkrat bežno mudil tudi na zagrebški akademiji – pa se je izoblikoval na Dunaju, in še zlasti v Pragi, kjer je sredi dvajsetih let končal študij na grafični specialki.

Seveda pa tudi Maleševa umetniška pot ni bila premočrtna; do dokončne odločitve je prišel šele, ko je razumel, kje leži njegova prava moč – pa tudi prava priložnost. Njegova zgodnja dela so še vedno večinoma nastajala pod vplivi tokov s preloma stoletij; očitno izjemo predstavlja samo nekaj na Dunaju nastalih lesorezov z začetka dvajsetih let, oblikovanih v slogu, ki se od ekspresionizma obrača k novi stvarnosti, torej skladno s trenutno najaktualnejšimi "nemškimi" tokovi. V takšnih delih se je loteval realističnih, skoraj družbenokritičnih tém, pri čemer pa je poudarek na "skoraj": tematika mu nikoli ni resnično ustrezala in čeprav se je ob takšnih grafikah naučil marsičesa – še zlasti dramatičnega učinka, ki ga povzroča kontrast velikih črnih in belih ploskev –, se tudi k tovrstnim slogovnim pobudam praviloma ni vračal. Raje se je k likovnim in zlasti vsebinskim poudarkom, ki jih srečujemo v še zgodnejšem lesorezu, *V rajju (Adam in Eva)* iz leta 1920. Gre za značilno secesijsko reinterpretacijo motiva z močnimi erotičnimi poudarki, ki jih podpira ustrezno likovno oblikovanje – telesi obeh protagonistov se skupaj s krajinskimi elementi prepletata v do skrajnosti sintetizirano, čutno arabesko.

Na isti grafiki lahko opazimo tudi detajl, ki je umetnika spremljal še dolgo, njegov monogram ali, natančneje, zgodnjo različico njegovega monograma. Naslednja se je pojavila na "dunajskih" grafikah, na katerih je Maleš dvojni M nadomestil z enojnim in mu na vrhu dodal znak za abreviaturo. Takšno kombinacijo srečujemo tudi na poznejših grafikah, na katerih pa jo je počasi spodrinila dokončna različica: na tej se je črka spremenila v nekakšen trizob, črta nad njo pa je postajala vedno širša. Na tej stopnji je monogram postal samostojen likovni element, ta pa nas avtomatično spomni na pečatne odtise, s kakršnimi so svoja dela označevali japonski umetniki. Podobnost seveda ni naključna, kakor ni naključje dejstvo, da je do dokončne spremembe monograma prišlo na seriji *Obrazov iz sanj*, ki jo je Maleš ustvaril leta 1923, in v kateri se med drugimi srečujemo tudi z japonskimi liki.

V širšem evropskem in še zlasti v francoskem okviru japonizem seveda ni predstavljal nič novega; na japonsko umetnost, predvsem grafično, so ustvarjalci postali pozorni že v Manetovem in Zolàjevem času in le malo pozneje so slikarji, kakršen je bil Degas, dela že oblikovali pod očitnim vplivom japonskih grafik; najpomembnejši Degasov naslednik, Toulouse-Lautrec, je tudi ustvaril

verjetno najbolj znanega od vseh "pečatnih" monogramov poznega 19. stoletja. V tem času je bila japonistična moda že splošno sprejeta; podrejali so se ji celo akademski slikarji, seveda ne v likovnem, ampak zgolj v vsebinskem smislu. Ta modernistov v glavnem ni zanimal, vneto pa so sprejemali "idealističnim" težnjam obdobja nadvse ustrezno ploskovito stilizacijo ter kompozicijske principe svojih japonskih vzornikov ter jih kombinirali z izkušnjami in nauki pionirjev moderne. S tovrstnimi, od vzorov vedno bolj oddaljenimi odmevi se srečujemo še daleč v 20. stoletje in na takšen posreden način je japonistično tradicijo sprejemal tudi Maleš.

Zgodba z monogramom kaže, da se je vsaj z odmevi francoskih idej Maleš srečal, še preden je prišel v Prago, odločilno pa nanj v tem trenutku še niso vplivale. Leta, ki jih je preživel v Pragi, so bila najživahnejše obdobje njegove umetnosti; še vedno so mu bile odprte vse poti in čeprav je očitno, da je bolj konservativne (ki pa so bile v slovenskem okolju še vedno vplivne) izključil že *a priori*, mu jih je tudi v ožjih modernističnih okvirih ostalo veliko, ki jih je bilo vredno preučiti. Pri tem ga je – glede na okolje, iz katerega je prihajal, in glede na čas, v katerem je deloval, nikakor ne presenetljivo – najprej najbolj zanimal ekspresionizem: na njegovih risbah in še zlasti na grafikah iz sredine dvajsetih let tako lahko odkrivamo vplive Oskarja Kokoschke; značilne (in v marsičem znova "japonistične") stilizacije članov skupine *Die Brücke* in njenih sopotnikov, kakršen je bil Emil Nolde; in končno groteskne ekspresivne različice nove stvarnosti, s kakršnimi se srečujemo v opusih Georga Grosza ter njegovih posnemovalcev – v takšnih upodobitvah se je Maleš včasih bežno celo znova dotaknil socialnih tém.

Tako oblikovana dela pa so predenj postavljala očiten problem: z njimi je stopal po potih, po katerih je pred njim ali vsaj z njim vzporedno hodilo že veliko slovenskih ekspresionistov, oba Kralja, oba Vidmarja, Pilon in drugi. Drugače povedano, kot ekspresionist je bil samo eden od številnih, ne najslabši, a tudi ne najboljši; in predvsem nikakor ne izjemen. Vsaj v trenutnem slovenskem kontekstu pa bi bil izjemen, če bi se posvetil moderni francoski, natančneje, pariški umetnosti.

Seveda bi bilo pretirano trditi, da je bila takšna odločitev hipna. Praškemu okolju pariška umetnost nikakor ni bila tuja in pariški avantgardistični vplivi so v njem že rodili bogate sadove – zadošča, da se spomnimo na češki kubizem. Srečanjem s sodobno francosko avantgardo se v Pragi skratka skoraj ni bilo mogoče izogniti, pri čemer pa so bila prva Maleševa nedvomno naključna. Na to kažejo detajli njegovih del, likovne ali tehnične rešitve, ki jih je očitno opazil mimogrede ter jih vključil v svoja dela – ostra uporaba svetlobe in sence ter nenavadna postavitve nekaterih likov npr. dajejo misliti na odmeve Vallottonovih lesorezov; ob *Visoki pesmi*, litografiji iz leta 1926, se nenadoma srečamo z rouaultovskim klovnom, in tako naprej.

Vse to so detajli, vendar v Maleševem opusu že v dvajsetih letih srečujemo tudi témo, pri kateri so francoski odmevi hitro postali precej bolj pomembni,

upodobitve ženskih likov, in še zlasti ženskih aktov. S temi se je Maleš na svoji ekspresionistični poti znašel v zagati: že lesorez *V rajju* kaže, da je na njih želel poudariti predvsem čustvenost ter čutnost, pri tem pa si z ekspresionističnimi formulami, niti s starejšimi niti s sodobnimi, ni mogel pomagati. Rešitve njegovega problema pa ni bilo težko najti v pariški umetnosti; dolgo vrsto sta mu jih ponujala že oba najslavnejša umetnika njegovega časa (in končno celotnega 20. stoletja), Picasso in Matisse, po katerih je najprej povzel predvsem čisto, nesenčeno risbo, ki je v nadaljevanju postala glavna značilnost najboljšega dela njegovega opusa.

Takšen tip risbe izvira iz neoklasicizma: kot "idealistični" odgovor na slikoviti "naturalizem" baročne risbe jo je še v poznem 18. stoletju razvil angleški kipar in ilustrator John Flaxman, v 19. pa je bil njen najpomembnejši predstavnik Ingres. Ingres in njegovo umetnost so zgodnji modernisti načeloma seveda ostro odklanjali, kljub temu pa je njegova risba tudi med njimi imela kar nekaj občudovalcev; poleg tega so sorodno že od začetka gojili tudi nekateri romantiki, logično predvsem angleški, še bolj pomembno vlogo pa je – iz istih razlogov kakor sto let prej – igrala v simbolistični findesièclovski umetnosti, torej v likovnem okolju, v katerem sta se na začetku oblikovala tako Picasso kakor Matisse. Z njima je "čista" risba dokončno izgubila stare negativne predznake in umetniki, ki so se – kakor Maleš – rodili na začetku novega stoletja, so se ji že lahko posvetili brez slehernega pomisleka.

Ob vsem tem se je Maleš – kakor so poudarili skoraj vsi, ki so o njem pisali – naslonil predvsem na Matissa. Nekaj poudarkov je sicer povzel tudi po Picassu in njegovih naslednikih: predvsem psevdokubistični profil, ki preseka sicer frontalno postavljeni obraz, torej motiv, ki ga je Picasso razvil v svojem "kristaliničnem" obdobju, velikokrat pa ga je uporabil tudi v poznejših delih; pri Malešu ga srečujemo od srede dvajsetih let, ko ga lahko npr. opazimo v njegovi *Melanholiji*. Vendar mu je bila picassovska, v osnovi trdno sklenjena neoklasicistična risba (Picasso je seveda obvladal tudi bistveno drugačno, ekspresivno, ki pa pri Malešu ni odmevala) tuja; značilno je že to, da togega, ravnega profila, torej enega tistih elementov, ki Picassa najtrdneje povezujejo z neoklasicistično tradicijo, v njegovem opusu zlepa ne srečamo – edino (znova logično) izjemo predstavlja keramika, s katero se je začel ukvarjati sredi tridesetih let.

Matissova risba je bila seveda docela drugačna, bistveno bolj živahna ter igriva, čutna in čustvena že sama po sebi; poleg tega se je pri Matissu lahko naučil, kako je mogoče telo ali obraz zaznamovati samo z nekaj bežnimi, v bistvu impresionističnimi potezami, kakšno razpoloženje je mogoče doseči s pretrgano linijo, kakšno z dolgo tekočo in, najpomembnejše, kakšno s kombinacijo obeh. Takšne lekcije Malešu kot "rojenemu" risarju niso delale problemov in po sredini dvajsetih let je uspešno razvil svoj značilni slog, ki je, navsezadnje, odlično ustrezal tudi *art deco*, modni umetnosti dvajsetih in tridesetih let.

Prav ta vzporednica pa je v slovenskem okolju budila tudi negativne reakcije; z eno takšnih se leta 1929 npr. srečamo v Mrakovi "himni" *Slepi prorok*, v

kateri se (z lahko prepoznavnim vzdevkom predstavljeni) Maleš pojavlja kot vsega posmeha in pomilovanja vredna modna figura. *Slepi prorok* je bil napisan v obrambo Karle Bulovčeve, umetnice, ki je bila skoraj v vsem popolno Maleševo nasprotje in ki jo je, skupaj z njeno umetnostjo, slovensko okolje v glavnem zavrnilo. Razlogi za napad na vedno uspešnejšega Maleša so bili torej tudi, vendar ne samo osebni. Pravi razkol je potekal na globlji ravni vprašanja o bistveni funkciji likovne umetnosti: ali naj ima ta širšo družbeno vlogo, ki naj jo njeni vsebinski in likovni poudarki le še stopnjujejo, ali pa naj občinstvu ponuja predvsem užitek ob duhoviti igri barv in oblik ter pri tem kritične in spodbudne nauke – in v končni stopnji, ki pa je tudi Maleš ni dosegel, kakršno koli vsebino – potisne v drugi plan?

Takšna dilema tudi v slovenskem okviru ni bila nova: v vsej ostrini se z njo prvič srečamo že na začetku 20. stoletja ob problematiki "umetnosti v bogočastni službi", drugič pa v obdobju po drugi svetovni vojni ob problematiki socialističnega realizma. V obeh primerih je bil glavni sovražnik isti, zloglasni "larpurlartizem" umetnikov, ki nočejo biti v nikogaršnji službi. V prvem spopadu Maleš ni mogel sodelovati; v drugem je lahko, in tudi je. Bil je prvi – in dolgo tudi edini – ki se je po vojni upal ukvarjati z neherojskim, intimnim aktom; bil je tudi tisti, ki je, pa čeprav pod preobleko bratstva in enotnosti jugoslovanskih narodov, v svojem znamenitem makedonskem ciklu v povojno obdobje pretihotapil lahkotnost predvojne francoske risbe, in predvsem s kakršnim koli podukom neobremenjeno, zgolj čutno in čustveno interpretacijo motivike. Njegova predvojna dela so odpirala pot intimizmu poznih tridesetih in prve polovice štiridesetih let; njegova povojna, še precej bolj pomembno, intimizmu petdesetih, in s tem razvoju, ki je končno pripeljal do najpomembnejšega obdobja slovenske moderne umetnosti.