

AVTORJI IN KNJIGE

Temni modernizem Tomaža Brejca

Tomaž Brejc *Temni modernizem, Slike, teorije, interpretacije*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1991



Igor
Gedrih

Tomaž Brejc spada med tiste sodobne poznavalce upodablajoče umetnosti, ki ga oblikuje široka razgledanost, lucidni smisel za bistvo, izvirne povezave, je pa eden redkih, ki poseže tudi na druga področja umetnosti, v filozofijo. Vsebina novitete se navezuje na tisti modernizem, ki ga avtor označuje kot temnega. Uvodoma pojasnjuje tako: »Temni modernizem živi iz mitologije izraza in ne v semiotiki razporejenih znakov; človeka zadeva radikalnost izjave, izraza, ne pa teksta ali strukture.« Klasični stili so imeli zaslonbo v estetski teoriji in normativi, medtem ko moderni, v eksistencialno danost postavljeni umetniki nimajo tovrstne opore. Avtor se je zavedal mnogo posplošenosti tega, kar zajema modernizem.

Ko je govoril o kriterijih modernizma, je upravičeno najprej opozoril na eksperiment. Kadar gre za eksperiment v raziskovanju, v vedah, praktični tehnologiji, je to samo po sebi umevno, legitimno. Eksperiment v umetnosti pa je kot nekaj vprašljivega, kar ogroža stabilnost doseženega in priznanega, sprevača ali zanika tradicijo. Kajpak tudi ob pojmu avantgarda ne sme biti interpretacija pomembnejša od dosežkov in ne ideologija važnejša od umetnosti. Pri moderni in modi morda zaznamek: moda je lahko le sekundarna odmevnost na moderno, dasi ta ohlapen izraz, a trdno zasidran v rabi, ne pove dosti. Nasplošno pa je že površinsko moderno ozračje tisto, kar je novo, drugačno od prejšnjega in se obrača zoper preteklost. Pri tem pa Tomaž Brejc ugotavlja: »Spektakelska narava moderne proizvodnje podob torej že sama po sebi zahteva, da modernizem opusti starejše načine, da sicer zavestno oblikuje lastno distanco do preteklih stilov, čeprav se zaveda, da iz njih izhaja.« Odmevi novodobnega, ki postaja utrjeno, etablirano, je novodobni manierizem, ki se posredno ali manj posredno kaže v izpeljavah na medijih, pri reklamah, pri dizajnu ipd.

Ko avtor spregovori o Greenbergovi formuli in ima v mislih naravo plaskovite slike z iluzijo treh dimenzij, se srečujemo s problemom, ki se je v evropski zavesti s klasičnega stališča uveljavil od Dvořaka in pri nas Izidorja Cankarja. Avtor najde kar nekaj sodobnih umetnikov, da s svojimi izkušnjami ugotovi, utrdi, kako estetska kakovost ni zgolj spoznavna in da spoznavno ne izključuje zaznavnih in čustvenih prvin. Ugotavlja, da se je umetnost na prehodu stoletja pričela »z naravnost obsesivno vztrajnostjo ukvarjati z lastnimi strukturalnimi elementi«, kar ga spominja na sorodna raziskovanja v jezikoslovju (de Saussure) in filozofiji (Wittgenstein). Formalizma zato ni mogoče odpraviti z larpurlartizmom. Raziskovanje je pač epistemološka naloga v okviru preučevanja umetnosti. Avtorja zanima sli-

kovno polje v modernizmu, pa kriza tradicionalne štafelajske podobe. Materiali postajajo »neslikarski«, pogled na sliki se ne ustavlja na neki centralni točki, ker je preprosto ni. Iluzionistična globina se lahko navezuje na dvodimenzionalni grafit. Avtor ugotavlja, da štafelajne slike »ni uknil kapital, temveč znotrajlikovni postopki, ki so njen tradicionalni iluzionizem postopoma razdejali in spremenili.« Torej tudi odklon od figuralne dramatike dogajanja.

Avtorja prevzema vprašanje, kdaj je slika res dokončana, taka, da se zares ne sme spreminjati. To vprašanje, ki seže že daleč v preteklost, ima svojo težo. Očitek nedokončanosti, nedodelanosti v modernem slikarstvu pride prav krog, ki zavrača moderno slikarstvo. Spomniti še velja na Groharjevo zadnjo sliko Črednik (1910), nedokončano olje deluje precej drugače kot druge Groharjeve slike – ne glede na motiv – a je v taki nedokončanosti polna, drugačna, izrazno presegajoča. Če se povrnemo h knjigi, avtor nevsiljivo govori, da je potrebna gledalčeva odprtost, ki ne pozna predsodkov. Ne gre prezreti umetnikovega poudarka enkratnosti dela, subjektivnosti, kot nasprotje industrijski serialnosti. Tako pravi Tomaž Brejc: »Modernizem se zato ne razkazuje v bogatih optičnih učinkih in optimističnih videnjih. Preobrazbe sveta, kot so napovedovali manifesti zgodovinskih avantgard, ampak nas v isti meri vodi v zastrta stanja duha in izraza, ki se udejanjajo v slikah kot psiholoških opnah.« Soodnosi barvnih nanosov so nekaj, kar je Kandinski povezal z naravo učinka in duhovnega, vendar problem je mnogo starejši po izvoru, pa tudi po namenu. Sedaj slikarstvo ne nagovarja več gledalca, ampak se je obrnilo navznoter, npr. Bernikove Anagoge. Tomaž Brejc ugotavlja, da se v temnem modernizmu »razodeva orwelloska drama subjekta v svetu dominantnih ideoloških, kolektivnih sistemov.« Prepričan je, da kljub temnemu jeziku moderne umetnosti ostaja humanistična in opredeljuje, kot pravi Unamuno, tragično občutje življenja, metafizično iskanje biti (Heidegger), socialno dejanje (Sartre), ali pa tudi vzgibe podzvestnega, arhetipskega (Freud, Jung). Tu pravi, da »slika ni diagramska preslikava teoretskih propozicij«, »barva ni samo tehnično sredstvo, temveč se poraja iz faustovske pogodbe.« Opozoril je na tujo in domačo zgodovinsko preteklost, na kakšen odmev je naletela moderna umetnost.

V poglavju Tujci je avtor spregovoril o Ivanu Cankarju, si pri njem domiselno sposodil naslov, pogojil razglabljanja z ustreznimi primeri tujstva. Seže od epiloga k Vinjetam do drugih oseb v Cankarjevih delih. Pa tudi Cankarjeve refleksije na umetnost je vsaj delno osvetlil. Cankarjeva navezava na slikarja Petkovška ne želi imeti umetnostnozgodovinskega kriterija, je prej osebna drama, izražena v sliki. Pritegne Cankarjeva čutnonazorska opredelitev bivanja in odtujitve, groze in samote. Avtor Temnega modernizma je osvetlil Petkovška, Kobilco idr. jih primerja z drugimi, živa je odmevnost pri novodobnih umetnikih, odmevnost v javnosti. Variacije na Petkovškovo sliko Doma je pri sodobnih umetnikih izpostavljena v odnosu klasično – moderno. Začetna znamenja temnega modernizma vidi Tomaž Brejc prav pri Petkovšku, odmevne pridobitve segajo od Preglja, Dovjaka do D. Kirbiša.

Avtor ugotavlja, da je ideja o »srečnem impresionizmu« toliko utrjena v javnosti, da kratkomalo ni mogoče prevrednotiti ali vsaj dopolniti zasidrano mnenje. Toda Jakopič je v besedi in dejanju prvi dojel moderno govorico v širšem aspektu, po drugi strani pa je uveljavil model »impresija

– ekspresija«, ki je hkrati odpiral pa zapiral možnosti slikarske govornice, vendar z avtonomno vrednostjo barv. Prestop k ekspresivnemu izrazu pa je v tedanjem času še osamljeno preseganje impresije, ko še za »kozolčarje« meščanski okus ni imel priznavalne vrednosti. Primerjava Jakopič – Nolde se zdi v tem primeru izvirna, a tvegana; istodobnost obeh slik in slikarskih pojavov namreč ne izhaja iz istih izvirov, istih umetnostnih krogov, pogojev in slikarske tradicije, da ne govorimo o celotnih razmerah in kulturnem ozračju. Mehanična primerjava postavi v tem primeru določeno razločnico med obema umetnikoma, kar je Tomaž Brejc hotel doseči. Tu pa je Izidor Cankar 1916. prepričljivo našel oporišče za presežno vrednost tega, kar je pri Jakopiču kot tehnika še lahko impresionistično, po izrazu pa več. Kako neodvisno od teorije je Jakopič lahko slikal, avtor lucidno ugotavlja ob Kahnovih pogledih – ter somišljenikih –, ki je preziral tisto, kar je Jakopič dosegel: spoj barve in risbe v simbolni dikciji. Pojem naturalističnega v likovnem območju ne smemo vezati z literarnim naturalizmom in Zolajevimi teoretičnimi pogledi, ali s Tainom, kar mora biti bralcu jasno. Avtor odpira problem Jakopičeve pozne figuralike, meni, da je ustvaril regresijo v svoji ustvarjalni optiki, po letu 1936 pa se slikar umika v upodabljanje rož, tihožitij.

Vojna se je zarežala kot pretres človeštva, narodov in je opazneje ali manj opazneje vplivala na umetnosti; realistična in impresionistična metoda nista več ustrezali v grozi krika, spontano je nastala nuja globlje izraznosti. Alegorija Ivana Vavpotiča Kranjski Janez, kjer je vojak pribit na križ in obdan idilično z otroki, ugotavlja avtor, ima sestavine Heimatkunst. Ob dobri nameri zvedeni tisto, kar je tragično in usodno. Vzporedno pa postavlja Čargovo mladostno skico Vojna (1917) pa Bevkovo pesem iz 1915. Izrazna razlika med Vavpotičem in Čargom govori o temeljnih premikih umetniške artikulacije. Tomaž Brejc utrdi pojav ekspresionizma na Slovenskem na literarnem področju (S. Škerl, S. Kosovel) in na likovnem polju. Apokaliptično doživetje vojne ima drugačen, filozofski pandan v Spenglerju, o katerem ni le katoliška smer ekspresionizma zavračajoče pisala o njegovi viziji propada Zahoda. Zanimiv bi bil tudi zdaj manj zdaj bolj posreden odmev Spenglerja pri Kosovelu ali morebiti drugače pri Seliškarju. Razločnica med kulturo in civilizacijo je postala pod tako optiko polarizirana. Temu fenomenu se je avtor posvetil s številnimi primeri iz naše tedanje prakse. Ni pa dovolj opredeljeno, v čem je konservativno likovno mišljenje bratov Kralj, posebej če upoštevamo ne le pojavnost likovnih možnosti drugod, pa razmere na Slovenskem. Zato avtorjev korelat, »da s temi evropskimi izmi slovenski slikar takrat ni mogel v celoti razpolagati: bil je ujet v postopno preobrazbo slikovnih predstav in vizij.« Landsbergerjeva razlaga o bistvu impresionizma in ekspresionizma ima še vedno težo in veljavo. Spraševanje ob religioznih motivih pri bratih Kralj pa je verjetno brez otipljive podlage pomisel, ali ne gre za potencirani simbolizem. Dokaj nedorečen prikaz Joseja Pierreja Le Symbolisme (1976) pa le vsebuje toliko opredeljene primere in razlage, da je mogoče ožje dojeti in spoznati specifično simbolično. Ne kaže pa pozabiti, da ekspresionizem ni vedno in povsod opustil prvine simbolnega, dasi ekspresija nadvlada.

O grafiki dvajsetih let ugotavlja avtor, da bi morala postati učinkovit javni medij, toda njena sporočila so temna in žalostna. »Risba je prav v grafičnih medijih dosegla status resničnega, usodnega izraznega sredstva. »Ilustrativno se je ustavil pri praškem Jakcu, sprotno označil naravo poznej-

šega grafičnega ustvarjanja. V teh letih slikarstvo in grafika ne vzpostavljata dialoga, grafika je izraz subjektivnega ali ponotranjenega, zato oči »ne vidijo«, razen tistega v sebi.

V tridesetih letih v slikarstvu nastane kriza, ki je večsmerna, politična ideologija je storila svoje – z odmevom v umetnosti. V sredini teh let je T. Brejc razčlenil pojmovanje Mesesnelove teorije realizma kot težnje po aktualnih uresnitvah socialne, civilizacijske resničnosti – brez primesi doktrine. Primerjave slikarjev, ki jih avtor vključuje, so kot vedno slikovito zgovorne, npr. pri pojmovanju realizma pri Nandetu Vidmarju s sliko Krompir ter istim motivom pri Groharju. Tudi leta 1953, ko izbruhne debata o abstraktni umetnosti, sta Krleža in J. Vidmar pri idealih realizma tridesetih let – ne zavoljo socrealizma, ki ga ne pojmujeta kot umetnost.

V poglavju Interpretacije se je Tomaž Brejc dotaknil le nekaterih umetnikov povojne dobe, vendar premišljeno odbrane, značilne in med seboj različne. To je čas eksistencializma pri nas, seveda slikarstvo ni imelo nobene povezave s teoretičnimi formulacijami in političnimi prenosi. Pozna pa neprestano odkrivanje, razodevanje, iskanje bistva, kajpak brez pripovednosti. Povojna figuralika je postala nemimetična, gre za drugačno pojmovanje človeka in eksistence, seveda pa tudi za različno formalno prakso. Premišljena je primera med Jakopičem in Buffetom, pa med Beckmannom in Baconom.

Pri Gabrijelu Stupici se 1958. dogodi, da se prepusti beli barvi. Nehote pomislimo na nekatere slike Utrilla, kjer pa belina prevzema docela drugačen značaj kot pri Stupici. Pri Stupici je vse v valeurju beline vgrajeno v območje psihe. »Njena notranjost ni več urejena po načelih kakega univerzalnega sistema.« Tu se da začutiti samoto in beckettovski samogovor, Tomaž Brejc govori o posebni gluhoti teh slik iz eksistencialne pozicije. V petdesetih letih je Marij Pregelj kot ilustrator Iliade in Odiseje pretrgal toliko čaščene »zgodovinske« podobe heroičnega patosa, kot ga je cenil po tradiciji zlasti nemški književno-ilustrativni prostor. Pregljev upor se prične pri ilustraciji z brezobzirno resnico krutosti, namesto mitične privzdignjenosti, pa vojna in nasilje – s seizmografskim občutjem umetnika, ki je razpoznal zunaj časa naravo vojne, morda prikrito vprašljivega heroizma. »Mitu je odvzeta metaforična razsežnost, tista novodobna zapora, ki je ljudem v njem poudarjala zaupanje v usodo in bogove.« »Miti niso več ožarjali neke daljne in srečne dobe človeštva...« Tako avtor o naravi Pregljeve koreografije figur in najde lepo povezavo s Camusom: »Človek, ki se nasilju posvetnega sveta ne upre, se ne ustvari, ne uresniči.« Slikarska dela imajo sorodno osnovo, ko etika sporočila sploh ni ideološka. Ob vsej absurdnosti v Preglju, v nemoči in zlu, je ostalo v njem upanje.

»Slike Marka Šušteršiča,« pravi avtor, »imajo vgrajen psihični mehanizem, ki spominja na delo sanj in spomina.« S tem je opredelil značilno ponotranjeno območje, metonimično izražanje. Govoriti se da o ustavljenem dogodku v okviru pripovednega ali dogodkovnega suspenza. Asociacije, ki jih dobi gledalec, mora sam dopolniti. Iz slik veje brezčasje, osebe delujejo druga mimo druge. Ko vključuje Jožeta Tisnikarja, ima njegovo slikarstvo za terapevtsko, seveda pa tiči v Tisnikarjevih slikah precej več. Ljudi v sicirnici, v gostilni, ob pogrebu pada z nenavadno vdanostjo, barva mu je izpovedovalka in hkrati skladna v trpečem in nemem življenju, ki se izteka v smrt.

Posebno pozornost posveča Tomaž Brejc mojstrski formi Janeza Ber-

nika, okoli 1980. se je umetniško zaprl navznoter. S ciklom *Sence na duši* je prestopil v spiritualno sfero, tu se razmerje med svetlobo izkaže v posebni, drugačni podstati. In ugotavlja: »Bernik je ves čas fenomenolog in estet.« Do ponotranjenega je hotel priti tudi s formo. Z *Anagogo* sledi » – ne klicu velike forme, temveč praznini in celo molku lastne eksistence.« Slikar je v svojih delih postal ranljiv, udejanja resnico in stopa v območje transcendence; npr. Križanje ne govori po motivu, pač pa po dosežku. Spoj eksistence in transcendence je za Bernika finalni ustvarjalni akt. *Sence na duši* in *Anagoge* so le prehodna dejanja. Doživetja nečesa, kar je bilo že znano v tradiciji in veri, dobijo v slikarskem in grafičnem izrazu Bernika popolnoma novo valenco. Tokrat se avtor citatno opira na D. Pirjevca, iskaje vzporednico. Tisti del o niču pa je lahko paradoks za Pirjevca in gotovo vprašljiv za Bernika, dasi je možna tudi taka interpretacija.

Epilog poudarja tesno zvezo med eksistenco in formo. Iluzija teh razsežnosti je v novodobni umetnosti kot nekaj fiktivnega, umetnega, prostor je postal nekaj relativnega. Šele bitje je tisto, ki da prostor, tak ali drugačen. Predmeti niso v ospredju fizične vsebine, pač pa metafizične. Tomaž Brejc prepričuje bralca o mimetični – nemimetični perpleksiji. V seštevku gre torej za temna stanja našega duha in čutov, kar odražajo slike v tako označeni resničnosti in trdni formi. Tako slikarstvo je načelo antropocentrizem, zagotovo pa se je odmaknilo od antičnega in renesančnega kánona. Ob zaključku pravi avtor: »Slikarji temnega modernizma ne slikajo ničesar, kar bi nas iz zunanjih, vsakdanjih razlogov veselilo; nič optimističnega ne vedo povedati.« »Sporočajo nam, da je človek bitje, po katerem svet sploh obstaja, in to počno z zaskrbljenim, a trdnim prepričanjem, da so oni prav toliko v sliki, kot smo mi v svetu.«

Temni modernizem Tomaža Brejca je osvežujoče strokovno, teoretično in esejistično delo, esejizem da knjigi poseben čar. Pri nas nastane malo takih del. Najsi gre za sila široko poznavanje umetnosti, kjer je možno najti ilustrativno vzporednico v druge umetnosti, avtor ohranja smisel za osredje, za značilno, veže strokovno znanje z esejističnim, tudi z osebnimi pogledi. Slednje ni moteč element, prej obratno: odraz živorodne odzivnosti na umetnostne pojave, kjer je možno prepletati objektivno in subjektivno. Bistvo Temnega modernizma seže v razpoznavanje in ugotovitve o temeljnih premikih slikarstva, kot ga je razložil v okviru pojma in razsežnosti tovrstnih primerov. Sugestivna spoznanja je opredelil ob odbranih primerih raznih avtorjev in skušal strniti osnovno črto skupnega v sintezo temnega modernizma, ki dopušča različno v (dokaj) enovitem. Brejčev Temni modernizem je dosežek, na katerega je treba opozoriti. Škoda le, da v knjigi ni barvnih reprodukcij. Knjigo je ustrezno prikladno opremil Cveto Jeraša.