

KRONIKA

Likovna
umetnostMilček
Komelj

Učitelj in učenci

*Razstava Pota k moderni in Ažbetova šola
v Münchnu v Narodni galeriji v Ljubljani*

Razstava z naslovom Pota k moderni in Ažbetova šola v Münchnu, ki sta jo priredila Museum Wiesbaden in ljubljanska Narodna galerija, je nastala kot rezultat mednarodnega sodelovanja in vse večjega študijskega zanimanja za Ažbetovo šolo v svetu in bi zaslužila, skupaj s katalogom, ki so ga pripravili Katarina Ambrozič, Siegfried Wichmann in Anica Cevc s sodelavci, posebno in vsestransko analizo specialistov za problematiko slikarstva v poznem 19. in zgodnjem 20. stoletju. Sam pa se želim v opozorilu na pomembnost razstave skromneje omejiti predvsem na eno samo ne izrecneje strokovno, a vendar ob tej razstavi najbrž najbolj zanimivo vprašanje, ki mi ga je vsilil že prvi ogled in ki ga ni mogla do kraja razjasniti niti argumentacija v katalogu; vprašanje resničnega Ažbetovega deleža za evropsko moderno umetnost, vprašanje razmerja med njegovo jasno ugotovljivo vlogo in tistim pomenom, ki mu ga pripisujemo na vsekakor realnih temeljih, a se pričanja na določeni točki neopazno spreminjati v mit ali legendo. To pa je tudi vprašanje razmerja med obema osrednjima deloma razstave oziroma vprašanje o možnostih določiti tako razmerje.

Iz naslova razstave se nakazujejo možnosti razmerij med obema deloma prireditve skozi dve vprašanji: 1) Ali je nekje na začetku poti k moderni umetnosti usoda zanesla nekatere nadarjene slikarje v Ažbetovo münchensko šolo in tako naredila zaradi njihovega poznejšega pomena zanimivo in znamenito tudi učiteljevo osebnost – saj poznamo Ažbeta najbolj po njegovi učiteljski vlogi iz spominov slavnih slikarjev? 2) Ali pa lahko predpostavljamo v Ažbetovi šoli morda celo neizogibno izhodišče za poznejše poti k moderni umetnosti, ki naj bi tako rekoč formiralo moderne slikarje? Obe vprašanji sta samo različna aspekta istega problema in segata v jedro razstave, morebiten odgovor nanju pa omogočajo zares otipljivo samo dela, ki so na razstavi prav zato urejena po posebnem konceptu. V prvem, uvodnem delu ponazarjajo širši časovni okvir Ažbetove šole dela münchenskih slikarjev iz okoli 1900 (komentar o njih je v katalogu napisal S. Wichmann). Nato je predstavljen Ažbe s celotnim sicer zelo skopo ohranjenim opusom (v katalogu ga je na novo analizirala K. Ambrozič) in zatem slede dela učencev, urejena po kombiniranem stilkronološkem principu, ki naj bi ponazarjala poti k moderni (z analizo v besedilu K. Ambrozič). Na koncu pa so v reprezentančni dvorani predstavljene izbrane zrele slike sedmih od osmih najpomembnejših nekdanjih Ažbetovih učencev (Ivana Groharja, Antonína Hudečka, Riharda Jakopiča, Alexeja Jawlenskega,

Wassilija Kandinskega, Edwarda F. M. Okuña in Nadežde Petrovič; zgodnja dela osmega, Hansa Hofmanna, so bila uničena v požaru). V tem zaporedju in notranjih razmerjih pa razstava res predvsem nakazuje vlogo šole in poti učencev, sooča izhodišča in rezultate in odpira tudi druga, s šolo manj povezana vprašanja, ki pa ostajajo ob taki zasnovi v ozadju gledalčevega interesa in se jih bomo zato samo mimogrede dotaknili.

Umetnostno okolje, v katerem se je naselila Ažbetova šola kot zasebna pripravljalna šola za akademijo in, kot ga lahko razberemo iz intonacije v razstavo, je opredeljevala umetnost realizma, simbolizma in secesije, prežeta z občutljivim duhom fin de siècle. V nasprotju s slovensko umetnostjo tega časa ga v splošnem označuje večja vsebinska izrazitost, poleg poezije in zastrtih razpoloženj, ki so malo pozneje zašla tudi v našo ustvarjalnost, tudi velemestne skrajnosti, kot so erotika ali fantastika demonizma, torej lastnosti, kakršne so od naših umetnikov prevzele zlasti mladega Ivana Cankarja, ki ga je od sočasnih münchenskih slikarjev posebej vznemiril Stuck. V tem kontekstu, katerega širše razsežnosti so različne v katalogu, je Ažbe s svojimi deli bolj realističen in torej konservativen, manj izstopajoč in bolj akademsko soliden, zlasti v zgodnejših delih – šolskih risbah, aktih in portretih. Vendar tudi v njegovih v osnovi realističnih slikah začutimo rahle pridihe findesièclovske sodobnosti, poleg romantičnega čustvenega odtenka, na katerega opozarja Ambrožičeva, tudi zanos (novo)romantične eksotike (na sliki *V haremu*) ali pridih rahlo simbolistično zastrtega razpoloženja (na *Pevski vaji*, kjer je razpoloženje izraženo z barvo, raztopljeno v svetlobi) – pri tem pa je zanj bistveno, da je uporabljal izključno slikarska sredstva, brez literarnih elementov, in da je bil v bistvu res mojster slikarstva kot slikarstva.

Razstava je takó priložnost za ponovno ovrednotenje in opredelitev Ažbeta kot slikarja – in to je upoštevala tudi zasnova kataloga, kjer avtorica izrecno ugotavlja v času po ustanovitvi Secesije po letu 1890 njegovo novo usmeritev v sodobnost in na koncu ob verjetno zadnji Ažbetovi sliki, *V haremu*, ki naj bi s sproščenostjo svojega zamaha odpirala celo ekspresionistično perspektivo, tudi v prihodnost. Sicer pa lahko ob razstavljenih Ažbetovih slikah že glede na to, da so – poleg del starejših mojstrov – vsaj nekatere služile učencem tudi kot praktično ponazorilo njegovih naukov, zlasti znamenita *Zamorka*, ki je visela za zgled v šolskem ateljeju, rekonstruiramo oziroma preverjamo iz izročila znano učiteljsko metodo, ki je bila bistvena za njegovo šolo, in iščemo njene prijeme v delih učencev.

Ta Ažbetova metoda je temeljila predvsem na dveh načelih: na vzgoji občutka za slikarsko plastičnost s širokopoteznim barvnim modeliranjem («princip krogle») in na uporabi barv, nezmešanih na paleti, ki učinkujejo s svojo primarno barvitostjo in se šele na platnu prelivajo v optično iluzijo («kristalizacija barv»), ter na sproščenosti poteze. Če je bil umetnik, kot smo nakazali, v primerjavi s predstavljenimi münchenskimi sodobniki manj ekscentričen in pravljilčno literaren, manj moderen in fantazijsko izrazit, ker je bil očitno v osnovi še docela predan realizmu, a bolj slikarski, je bil, kot je bilo že večkrat napisano in kot govore vsa pričevanja učencev, s težnjo po širokopoteznem modeliranju z barvo ter s «kristalizacijo», ki upošteva prijem impresionizma, a ga vključuje v realistični koncept, slikarsko naprednejši kot večina učiteljev na akademiji (ki so posebej gojili risbo in senčenje ter galerijsko rjavkaste tone). Pa tudi zato, ker jih je spodbujal k sproščenosti in ne le pedantnemu izglajevanju slikarskih površin, kot so jih gojili na

akademiji. Skratka, bil je učitelj tradicionalne, a celovito in osebno pojmovane slikarske veščine, častilec barve, zanesljiv korektor, a tudi spodbujevalec, torej učitelj z idejnim vplivom, izvirajočim iz njegovega izpričanega odnosa do umetnosti, zato njegove pobude razumljivo predvidevamo v delih učencev. Vendar jih lahko zanesljivo ugotovimo le v tisti stopnji in obliki, ki je otipljivo preverljiva z analizo del; od teh pa je mogoče pritegniti z razstave le nekatera, druga dopuščajo le predvidevanja, a se izmikajo razčlembi.

Dela učencev so, kot je videti iz razstave, ponekod res nastajala po Ažbetovih principih, vendar so take le najzgodnejše in le nekatere izraziteje šolske, same po sebi neizrazite slike, ki pa zato toliko jasneje kažejo šolsko orientacijo in znanje, kakršno so učenci pridobivali v Ažbetovi šoli. Večina slik pa šolsko nazorno kaže, kako so se v realistična izhodišča pred koncem stoletja in po njem vključevali različni slogovni načini in občutja, ki so ta izhodišča interpretirala na novo ali pa jih postopoma in ponekod tudi že docela opustila ali prevrednotila v nove izrazne stopnje. Ti načini pa so izraz časa, umetnosti zunaj šole, ki so jo poznali, predvsem secesija in impresionistična slikovitost, okrog leta 1905 pa tudi že ekspresionistična izraznost, dosežena ne z deformacijo oblik, marveč znotraj realističnega koncepta v izraznih osamosvojitvah barve (na razstavi je tak primer slika Kapela na križpotju Sandorja Zifferja). Take različne prevedbe in kombinacije stilov so izraz različnih pogledov pa tudi zmožnosti, zlasti v medsebojnih primerjavah pa tudi jasno kažejo, kako določa vsebino slogu in s tem sliki osebnost in ne obratno (to je posebno razvidno pri impresionizmu, kjer enak slikarski prijem, usmerjen v optično senzacijo, ponekod narekuje zgolj grobo naturalistične, snovno-optične efekte, medtem ko je lahko pri Slovencih tudi izhodišče za docela dematerializirano projekcijo sicer podobnega, a drugače občutenega motiva).

Glede na različne nacionalne pripadnosti – če se vsaj dotaknemo še nekaterih pomembnih razsežnosti, ki jih odpira razstava, je nujno v teh soočenjih pomisliti tudi na nacionalni pridih, ki je sicer neizmerljiv, a ponekod vendarle jasneje nakazan vsaj v motivnih posebnostih, v povezavi z manjšo izobrazbeno predhodno stopnjo tudi v naivnem folklornem momentu, v specifičnem koloritu ter tudi – morda predvsem, a najmanj določno – v značilnem občutju, pri čemer slovenski umetniki vsaj v tem neslovenskem kontekstu ponovno opazno izpričujejo visoko stopnjo lirične občutljivosti.

Vrsta imen dokumentira tudi stike med slovanskimi in še posebej južnoslovanskimi narodi in takó nazorno ponazarja, da so v Ažbetovi šoli izhodišča moderne umetnosti nekaterih jugoslovanskih narodov: Slovencev, Srbov (Kosta Miličević, Milan Milovanović) in Hrvatov (Josip Račić, Oskar Herman). Že iz postavitve razstave pa je razmeroma jasno nakazano tudi njihovo kvalitativno razmerje, ki je posebej izpostavljeno v zadnjem delu, kjer so predstavljeni od impresionistov le slovenski (Jakopič in Grohar), Srbi pa le z barvnoekspresionistično Nadeždo Petrović; na to je potrebno opozoriti, ker so v neslovensko pisanih jugoslovanskih pregledih likovne umetnosti narodov Jugoslavije najbrž zaradi nacionalnih izhodišč slovenski impresionisti v primeri z manj pomembnimi srbskimi pogosto premalo poudarjeni, tu pa jim je vendar namenjeno vzvišeno mesto. Razstava tako na koncu izzveni v slikah, ki temelje na čisto osebnih principih, z deli slikarskih pesnikov občutij, pri tem pa so nekateri barvo že skoraj docela

sprostili realistične vezanosti v samostojno izrazilo, zlasti ekspresionist A. Jawlensky in utemeljitelj negeometrijske abstraktne umetnosti W. Kandinsky, ki je na razstavi zastopan sicer še s predabstraktnimi deli. Ob le izjemnih kuriozitetah, kjer je simbolistična vsebina izražena z realistično formuliranimi literarno anekdotičnimi prijemi (E. Okuč), so sicer skoraj vsa ta dela bolj ali manj čustvene in poetične simbioze izhodiščnega motiva in ustvarjalnega doživetja, izražene s kombinacijo literarnega simbolizma in pomensko vrednostjo onstranske učinkujoče barve (pri A. Hudečku), povečane v liričnem zanosu Slovencev v izžarevanju poetičnega, a tudi z eksistencialno simboliko prežetega izraza (Jakopič, Grohar), bolj grobo intenzivne v kričečem temperamentu (N. Petrovič) in mistično žareče v vizijah Rusov s pridih pravljic. Z vsem tem pa opozarjajo na velike osebnosti, nosilce neulovljivih, a občutenih lastnosti narodov in večno človeške poezije in hrepenenja, ki sta našli svoj prvi učinkovitejši izraz v novejši umetnosti v romantiki in prenovi v simbolizmu, skozi katerega se vse do danes prenavljata v smislu vse neposrednejšega, a enako čustvenega barvitenga izraza.

Tudi ob takih delih, ki so posredno rezultat šole, a so videti od šole že docela odtrgana, ob katerih sploh ne mislimo več ne na Ažbeta ne na kakršnokoli šolo, pa tudi ne na razmerja med šolo in umetnostjo zunaj šole, ampak v njih občudujemo osebnosti in njihovo zrelost, pa se moramo že zaradi koncepcije razstave spoprijeti z vprašanjem, kaj so ti umetniki prinesli od Ažbeta, kaj je na razstavi povod in kaj posledica, kakšna je v resnici Ažbetova vloga. In predvsem z vprašanjem, če je to sploh mogoče ugotoviti. Slikar je na razstavi pričujoč konkretnije le s svojimi deli ter posredneje s slikarskimi metodami, sicer pa jo obvladujejo kvečjemu kot neke vrste neviden duh, vključen v našo zavest iz zgodovine in izročila. Seveda se opiramo pri tem na prvi vizualni vtis in občutek, ki je v umetnostni zgodovini, kjer spoznavamo s pogledom, sicer najbolj kompetenten, vendar je ob študijski zasnovi razstave, ki jo izpričuje še zlasti katalog, potrebno v dopolnilo rekonstruirati tudi morebitne možnosti, ki so jih posredovala učencem slikarjeva učiteljska izhodišča, ter njihov odnos do tega, k čemur so težili učenci.

V zvezi z že omenjenim dejstvom o Ažbetovih metodoloških izhodiščih, ki jih lahko preverjamo in komentiramo ob njegovih slikah ter predvidevamo njihovo vplivnost, usmerjenost ter zgodovinsko razmerje do preteklosti in sodobnosti ter prihodnosti, pa moramo biti previdni, kajti že v opredeljevanju in ocenjevanju samih Ažbetovih slik, predvsem pa v interpretaciji zgodovinske usmeritve njegovih pedagoških izhodišč, so se v umetnostni zgodovini že doslej kazala opazna nasprotja ali nedorečenosti, ki izhajajo gotovo tudi iz osebne perspektive, ki jo narekuje delo modernejših učencev, v katerem predvidevamo Ažbetov vpliv, ker vemo, da so bili v njegovi šoli. In to perspektivo je mestoma občutiti pri oznaki Ažbetovih del tudi v katalogu, v predpostavki K. Ambrozič, da med Ažbetovo pedagoško vlogo in slikarskim delom ne bi smeli pričakovati neskladij, če naj verjamemo v vsestransko moč njegove pobude, in da so v sodobnost in prihodnost usmerjena tudi njegova dela.

Tako lahko v načelu krogle stvarno gledamo predvsem osebno slikarski prijem v pouku tradicionalne, a barvno izpeljane realistične modelacije, čeravno je bilo doslej najbrž iz retrospektivnega vidika moderne ustvarjalnosti preširokopotezno povezano tudi s Cézannovim nazorom (v pogledih

F. Steleta in P. Weiss) in torej s prihodnostjo. (O tem je kritičneje spregovoril v svoji disertaciji že Tomaž Brejc; razstavní katalog je v tem pogledu predvsem študijsko informativen in docela ne odklanja nobene možnosti razlage, vnaša pa v utemeljevanje Ažbetovega krogelnega principa tudi nove poglede, zlasti morebitno vlogo slikarja Hansa van Mareesa, povezano z nazori K. Fiedlerja in A. von Hildebrandta.) Barva na njegovih platnih »diamantno« zažari predvsem v drobcih in pomenskih naglasih, presvetljena v modri svetlobi muzikalno modulira (kot ugotavlja Ambrozičeva) Pevsko vajo, v celoti pa je marsikje tudi še zamolklo rjavo akademska in se v kolorizmu ne more primerjati ne s preteklimi koloristi (npr. Delacroixom) ne s prihodnjim ekspresionizmom. Močno sproščene poteze na sliki V haremu, ki učinkujejo moderno in na videz s svojo temperamentnostjo korespondirajo tudi s poznejšim čustveno sproščenim slikarstvom, pa je zanesljiveje dojemati v okviru skicozno povzemajočega realizma kakor pa v dialogu z ekspresionistično prihodnostjo, dasi so v sproščenosti potez gotovo gibi čisto subjektivnega temperamenta, kakršen je v osnovi opredeljeval poznejše, toda tudi že starejše, na primer Tintorettovo, baročno ali slikovito romantično slikarstvo.

Še močneje od samega zamaha pa k učinku modernosti prispeva tudi (navidezna) nedokončanost slike, skicoznost, ki vnaša v sliko v nasprotju s tipično realističnimi deli izrazito svežino. Vendar pa ne glede na take elemente nikakor ni nujno iskati v sliki nastavkov za prihodnost, kakršne lahko sicer slutimo iz rezultatov njihovih nauk. Kot je mogoče razbrati iz spominov učencev in tudi iz najnovejšega kataloga, je bila Ažbetova šola res spodbudna, ne da pa se takih pobud zares prepričljivo izpeljati iz samega Ažbetovega slikarstva, zato mislim, da je ob utemeljenih, verjetnejših tezah o Ažbetovih vsaj rahlih povezavah z impresionizmom in simbolizmom teza o ekspresionizmu, ki naj bi mu odpirala pot omenjena slika, vendarle najverjetneje precej pretirana. Široko sproščena poteza, ki je, kot rečeno, last različnih obdobij, je zares tudi značilen izraz nemških impresionistov, včasih označevanih kot predekspressionistov (kot razberemo iz primerjalnih pritegnitev v katalogu), nedokončana dokončanost učinkuje lahko celo poimpresionistično, a celo v našem realizmu ni popolna izjema (vsaj v detajlih jo srečamo pri Juriju Šubicu v sliki Sama).

Vendar je pri opredeljevanju takih pojavov najbrž bistveno, da ima sama »gestualna« intenziteta slikarskega zamaha lahko različno funkcijo in da je lahko vpeta v različne kontekste – in pri Ažbetu gre očitno samo za reduciran, skicozen, a romantično občuten realizem, ki s slikarsko naslado vključuje sproščenost temperamentnega izraza, a je v celoti usmerjen v romantično-realistično doživetje docela slikarsko interpretiranega eksotičnega motiva. Skratka, njegova dinamična poteza ima bolj funkcijo temperamentne, močno čustveno razmahnjene redukcije kakor pa v prihodnost usmerjenega pretežno subjektivnega izraza. Vendar naj dodam, da pri morebitnih močno različnih opredelitvah podobe, kakršna je naša, ne more iti le za apriorno pravilnost ali napačnost pojmovanja ter za večjo ali manjšo mero subjektivnosti v doživljanju, marveč gre za vprašanja razmerja med vsebinskim izrazom slike in tehničnim prijemom ter še posebej za močno raznolična pojmovanja samega zelo širokega pojma ekspresionizem, ki je marsikje (glede na tamkajšnje umetnostno gradivo tudi v srbski umetnostni zgodovini) usmerjeno bolj na temperament in kolorizem pa tudi zgolj sproščeno tehniko kot na njeno funkcijo in predvsem intenziteto duhovnega

izraza, ki je bistvena za ekspresionizem in torej za poažbetovsko prihodnost. Sicer pa iskanje zvez v učiteljevem slikarstvu s poznejšim ekspresionističnim delom njegovih posameznih učencev niti ni potrebno, ker Ažbetova izpričana duhovna odprtost in tolerantnost do novosti že sama po sebi zadošča za take pobude.

Res pa je, da prav tega z umetnostnozgodovinsko metodologijo ni več mogoče zanesljivo dokazati, zato so pomembnejši dokumenti o umetnikovih reakcijah na nove vzgibe, o njegovem mnenju o novih smereh, o tem, kako jih je komentiral učencem, predvsem pa dejstvo, da jih ni od njih odvrčal. (V tem smislu tudi nemški pisec kataloga značilno ugotavlja, da se je v Ažbetovi šoli pripravljalo »nekaj presenetljivega, namreč čedalje večji individualizem«.) Vsekakor je potemtakem ob tej razstavi dosledno iskanje mostov med deli učencev in Ažbetovim slikarstvom in njegovimi metodološkimi nauki, tudi če jih upravičeno povezujemo s potjo v prihodnost, v resnici negotovo, in kolikor izhaja iz perspektive najizrazitejših učencev, tudi bolj ali manj nujno neobvezno. Seveda prav lahko ugotavljamo pri delih nekaterih učencev izrazito barvno modeliranje v različnih variantah – v tem pogledu bi lahko vsaj ponekod iskali tudi izrecnejše rezultate Ažbetove šole – na primer močno zvezo med Ažbetom in Sternenom –, a bi morali ne glede na plastičnost pritegovati (npr. pri Hrvatih) tudi druge vire; največkrat pa lahko ugotavljamo samo zelo tipične in splošne kompromise med izhodiščnim realizmom in zlasti secesijskimi spodbudami in novo vsebino, ki jih je slikarjem posredovalo širše okolje in se jim Ažbe ni upiral. Zato je v tem kontekstu res posebej pomemben njegov odnos do novosti kot posreden pobudnik odstopov od principov šole, tega pa po povedanem lažje razberemo iz pričevanj v dosedanji literaturi kot iz same razstave.

Odstopi od šolskih tradicij pri učencih pa lahko razlagamo tudi z Ažbetovim spodbujanjem k pogumu in predvsem z njegovim poudarjanjem vloge barve, skratka, s tem, da jim je – kot govori zanesljivo izročilo – dopuščal ustvarjalno svobodo, vsaj potem, ko so obvladali obrtno znanje (a tedaj je bil tudi sam mnenja, da lahko prepustijo prostor v šoli drugim). Lahko pa bi jih dopuščali, a ne razlagali – vsaj pri najodločnejših – tudi s samostojnim pogumom in »naravno« potjo razvoja. Iz samih Ažbetovih del tega vpliva kot izhodišča za pobude torej ne vidimo, vsaj ne toliko, kot bi bilo potrebno, če bi učenci temeljili zgolj na njegovem slikarskem delu. Glede na najboljšo umetnost učencev izstopa učitelj – če ga merimo le po ohranjenih delih – celo kot manj izrazit in pomemben umetnik, kljub sicer dognanim slikam in zglednemu znanju, ki ga vsaka po svoje najlepše izpričujeta sliki V haremu in Zamorka. Zato ga je potrebno upoštevati tudi kot učitelja v dveh pogledih ter se sprijazniti, da nista enako objektivno preverljiva: predvsem kot učitelja večšine in posebej kot spodbujevalca, ki ni vplival toliko z deli in strokovnim naukom kolikor z občutljivostjo in človeško širino.

V tem smislu pa bi nam tudi še tako skrbne, a kljub nekaterim podatkom neizvedljive analize lahko pripomogle bolj k osvetlitvi geneze njegovih pogledov kot pa k ugotavljanju njihovih posledic. A če je tako, potem lahko gledamo na šolo po eni strani kot na tradicionalno pripravljano delavnico in učilnico slikarske metode, po drugi strani pa tudi kot na duhovno ozračje, slikarsko in kulturno »akademijo« in torej res kot na moderno visoko šolo v pravem pomenu besede, ne le pripravljalo vadbišče. Prav ta njena dimenzija pa je najpomembnejša, a najmanj dokazljiva,

saj je povezana z učiteljevim človeškim odnosom do učencev in umetnosti. In prav ta Ažbeta, slikarja, ki se je čutil dediča »Wolfove oporoke« – enega najizrazitejših mitov v naši likovni dediščini – (o vlogi Ažbetovega prvega učitelja Janeza Wolfa smo v Sodobnosti že pisali) ovija s skrivnostjo, prav podobno, kakršno je v odnosu do svojega sodelovanja z Wolfom gojil že Ažbe sam. »Wolfova oporoka«, vizija umetnosti kot vzvišene ustvarjalne dejavnosti, srčno povezana z vero v nesluten razcvet slovenske likovne umetnosti, ki naj bi jo Wolf zaupal Ažbetu, je obenem v svoji intenzivnosti in nedoločnosti gotovo ohranjena tudi v Ažbetovem pojavu, v njegovem odnosu do umetnosti in mogoče res, kot domneva glavna avtorica kataloga, celo tudi posebej do barve. In v tem pogledu se spreminja v Ažbetovo izročilo (ali »Ažbetovo oporoko«), ki ga ob pričujoči razstavi, vsaj če posebej pogledamo njen slovenski delež, lahko sicer predpostavljamo, a ga lahko dojamemo le kot spodbudo ali slutnjo, kot nekaj neotipljivega in torej v razsežnostih, za katere je težko ali nemogoče reči, da so res posledica šole.

Seveda je za šolo samó potrditev, če se njen prijem v delih učencev (vsaj preveč) ne vidi in bi torej lahko gledali v Ažbetu velikega učitelja že zato, ker so ga najboljši učenci prerasli in našli lastno podobo. (Toda ali potemtako velik učitelj sploh ne bi smel biti tudi velik slikar?) Ker je Ažbe učil le osnove in učencem puščal svobodo, torej slikarjev nikakor ni zamoril, kot bi jih bil lahko nasilnejši pouk, in tudi zato je bila njegova šola tako vabljava in znana. (Glede vprašanja o tem, ali so veliki ustvarjalci kot učitelji pobudni ali zaviralni, bi se lahko na tem mestu ponudil v pretres arhitekt Plečnik, ki je pri načrtovanju poučeval predvsem risarsko izvedbo in bil po pričevanjih v dopuščanju svobode ozkosrčen, a so pravi »rezultati« njegove šole najbrž vidni ne v neizvirnih posnemalcih, marveč v pogledih samostojnejših, mnogo manj plečnikovskih učencev na arhitekturo in njeno vlogo, ki jim jih je vcepljal predvsem z besedo.) Sicer pa je o teh razsežnostih težko res zanesljivo govoriti, kajti svoboda ni samo rezultat učiteljevih spodbujanj k samostojnosti in pogumu, ampak lahko tudi prav nasprotno in še zmagoslavneje izide iz boja s profesorji, ki jih včasih celo dodatno podžiga, kot govorijo primeri iz romantike in tudi iz naše novejšje umetnostne zgodovine, na primer spor med profesorjem Thielejem in mladim Jakcem. Svobodo si namreč tudi v umetnosti ustvari vsakdo sam po svoji moči, in če mu je seveda sploh zanjo!

Toda gotovo mu je lažje, če ima pri tem svetovalce, pobudnike in ljudi, dojemljive za iskanja. In tak je bil zelo verjetno, vsaj po vseh poznejših pričevanjih najuspešnejših učencev, Anton Ažbe. Iz tega, da jih očitno ni oviral in jim dopuščal ali jih celo spodbujal, da bi odkrivali nove izrazne možnosti, lahko predpostavljamo, da jim ni zapiral poti do samih sebe, in samo glede na to je smiselno, da so na razstavo uvrščena poleg učiteljevih in v šoli nastalih del tudi samostojne in izrazito osebne umetnine učencev, ki so nastale v zgodnjem času že po učiteljevi smrti oziroma že brez neposrednejšega stika z njegovo šolo. Prav tako spodbujanje, skupaj z odkrivanjem talentov, pa je od vsega v šolah najbolj bistveno in dragoceno, in to v šolah vseh vrst, ne le na umetniških akademijah, toda pri teh, ki naj bi izučile obrti, a tudi pripravljale za ustvarjalnost, najbrž najbolj. Kako je to res, pa potrjuje prav Ažbe! Včasih dá beseda spodbude več kot ves redni pouk in šele osmisli vse učenje, in tako je bilo morda tudi z Ažbetom, kajti umetnost njegovih najboljših učencev ne izpričuje več izbrušene popolnosti nje-

gove metode, marveč prestop v duhovni svet, ki lahko izvira le iz predstave o umetnosti in njeni življenjski dinamiki, in podobno predstavo je (kot nakazuje katalog, ko piše o učiteljevih stikih, informiranosti in dojemljivosti) Ažbe negoval in podpiral. (S tega stališča so tudi danes močno zanimive razstave del učencev umetniških akademij, na katerih včasih kar prepogosto vidimo posnetke profesorjev in se pri tem nujno vprašamo, ali zaradi učiteljevega »nasilja« ali zaradi nemoči učencev, ali predvsem zato, ker so profesorji kot veliki ali še pogosteje zgolj ugledni umetniki tudi najprepričljivejši vzorniki – zasluga ali krivda za tak pojav pa je lahko na eni ali drugi strani; najbolj pa smo lahko veseli del, ki so zares samostojna, kjer je vloga šole – če odmislimo vprašanje obrtnega znanja, ki ga je danes prepogosto mogoče ignorirati – zgolj v ustvarjanju ozračja spodbujanj in svobode.)

Vsaj glede na rast učencev takó razstava sugerira, da je bil Ažbe velik učitelj, večji kot umetnik. Nemogoče pa je – prepričani smo – pred samimi deli v resnici zanesljivo izmeriti njegov vpliv oziroma vlogo, zato je razstava te vrste lahko s katalogom res le bolj analitičen prikaz kot dokončen izsledek, sama šola pa je najotipljiveje razvidna v najbolj dobesednem kulturnozgodovinskem okviru, kot mesto vaje, pogovorov, srečanj in vsaj za Slovence tudi stikov z rojaki in domovino, in seveda z originalnim mojstrom, ki se je pozneje učencem spremenil še v mladosten spomin, obsijan v glavnem s priznavanjem, hvaležnostjo in nostalgijo. Sama šola kot šola pa je tudi tu, tako kot šole povsod, tudi pri najbolj nadarjenih in izvirnih ljudeh v osnovi vendarle skrbela predvsem za strokovna izhodišča in bila v teh okvirih sicer res potrebna, a obenem vsaj za nekatere morda vendarle tudi nebitvena, za najboljše, zaradi katerih je res pomembna in znamenita, pa v resnici najbrž tudi ne življenjsko potrebna, čeravno dobrodošla, ali vsaj ne neizogibna za njihovo poznejše delo. Kolikor pa je bila res važna, pa je pomembnejša kot duhovno ognjišče in kot izraz načelnega učiteljevega stališča do slikanja z barvo. A je ne glede ne neodgovorljivost takih vprašanj res, da je le redkokje, če sploh kje, iz iste zasebne šole izšlo toliko izvirnih in pomembnih učencev, stebrov nacionalnih umetnosti, pionirjev in celo inovatorjev, kot iz Ažbetove šole. Sicer pa bi o tem morda več povedala primerjava Ažbetovih učencev s tistimi, ki so izšli neposredno iz same (münchenske ali kake druge) akademije, čeravno dvomim, da bi dala zelo specifičen odgovor, ker je bila tudi akademija le izhodišče množice različnih, tudi pogumnih in svobodnih ustvarjalcev, ki so šli pozneje po podobnih potih k moderni.

Po vsem tem lahko torej ugotovimo le, da je razstava v taki, doslej prvič tako kompleksno in izčrpno predstavljena podobi sicer gotovo smiselna in dragocena, da pa razgrinja predvsem gradivo, ki samo po sebi že a priori ne more preprosto odgovoriti na vsa vprašanja in natančneje opredeliti razmerja, nakazana v njenem naslovu, ampak potrebuje še bolj kot dosedanje zgodovinske predstavitev v Narodni galeriji osvetlitev svoje duhovne podlage. To vlogo pa prevzema katalog, ki pa razumljivo spet bolj razčlenjuje kot odgovarja na (ne)odgovorljiva vprašanja. Laže bi namreč bilo preverjati razmerje med samim Ažbetom in drugimi realisti, ki niti niso vključeni v uvodno predstavitev, ter sočasnimi profesorji akademije ali deli učencev drugih podobnih šol pa tudi akademije z deli Ažbetovih učencev in ugotavljati neposredne vplive ali prednosti Ažbetovega prijema, teže pa je pojasniti dejansko vlogo šole za poznejšo moderno umetnost. Tu lahko iz razstave kvečjemu razberemo, da eno zgodovinskih izhodišč poznejše moderne

umetnosti Ažbetova šola vsekakor jè, toda vprašanje je, če je bilo, ali vsaj, koliko je bilo to izhodišče za pota k moderni umetnosti tudi odločilno ali nujno, in če ni za nas pomembnejše kot središče zgodovinskih stikov med umetniki kot zaradi vloge samega pouka oziroma načina vzgoje, ki je te stike povzročil. (Značilno je, da se je tega vprašanja vsaj ob inovatorju Kandinskem mimogrede dotaknila tudi avtorica v katalogu, z mnenjem, da bi postal tak, kakršen je postal, najbrž tudi brez šole.)

Duh Ažbeta v njej vsaj ob najboljših in najizvirnejših delih ni več jasneje opredeljiv, kar pa ne pomeni, da je izginil, in je morda v njih le daljnosežno sublimiran, kot neulovljiv sij idej in spodbujanj, podobno kot pri učiteljih ali predhodnikih v znanosti in drugih umetnostih ali v filozofiji, kjer nikoli natanko ne vemo, kdo vse je zanesljivo in dokončno sprožil vzvode za poznejše ideje ali izume. Ljudje smo povezani, tudi učitelji in učenci, toda obenem so najboljši v najboljšem samosvoji in samotni, tudi šole pa se merijo po najboljših, čeravno jih prav najboljši najpogosteje zavračajo ali presegajo ali ostajajo te zanje le formalnost, in čeravno vsaj slikarskim šolam prinašajo v perspektivi slavo ne učitelji, marveč prav učenci; pravi pobudniki pa takó in tako (naj)večkrat sploh niso profesorji na šolah, a so – kot nam dopoveduje razstava z argumentacijo v katalogu – tudi bleščeče izjeme; toda najvrednejša, najpolnejša žetev njihovega vzgojiteljskega dela je, tako kot pri vseh učiteljih, tudi pri njih neizmerljiva. In to je eno bistvenih sporočil te razstave in približno postavljen odgovor na dilemo, nakazano v uvodu. Sicer pa je – gledano s stvarnejšimi strokovnimi očmi – razstava le na Ažbeta in učence naravnana zgodovinska rekonstrukcija, izsek iz zgodovine, ki bogato odpira pogled v dogajanja, v vzvode in posledice ter usode ljudi in stilov v času, ko se je formirala moderna umetnost. Na nas pa je, da v določanju njenih razmerij poiščemo meje med bolj ali manj logično ter argumentirano gotovostjo in nadaljnjim negovanjem mita, živečega iz zavesti umetnikov in vztrajnosti njihovega izročila.

Književnost

Matjaž
Potrč

Umetnost, ideologija in filozofija

V zadnjem času dobiva človek občutek, da se vprašanje o umetnosti večkrat zvede na vprašanje o ideologiji, ki je bila zaslužna pri tem, da je kakšna umetnost nastala oziroma je nastalo umetniško delo.

Teza o bistvenem pomenu ideologije pri oceni umetniškega dela pa je pravzaprav del širše teze, da moramo pri tem, ko preučujemo umetniško delo (sliko, simfonijo, kip, dramo, zgradbo) upoštevati

nekaj drugega, kot je to umetniško delo samo.

Zato se mi zdi več kot potrebno najprej preučiti temeljno dilemo, ki jo lahko izrazimo v dveh začetnih tezah:

TS (teza o samostojnosti umetniškega dela)

Umetniško delo potrebuje pri svoji oceni zgolj (ali bistveno) preučevanje svoje lastne zgradbe.