

Vladimir P. Štefanec

## Konstruktivist, ki je padel na Slovenijo

Ko se ozremo na zgodovino naše likovne umetnosti 20. stoletja in jo primerjamo s takratnim umetniškim dogajanjem v mnogih drugih evropskih državah, opazimo, da na začetku tega obdobja, v njegovih prvih dveh, treh desetletjih, zija nenavadna praznina. V času najburnejših, pogosto odkrito prevratnih umetniških praks, ko so umetniki po naši celini kar tekmovali, kdo bo bolj izvirno in radikalno materializiral novega duha, ki se je takrat nezadržno, okostenelemu staremu svetu v brk, razširil na osi med Parizom in Moskvo ter višje in nižje od nje, se v naših krajih večinoma ni dogajalo veliko pretresljivega. Ko so Vasilij Kandinski, Georges Braque, Pablo Picasso, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Umberto Boccioni, Kazimir Malevič, Natalija Gončarova, Max Ernst, Piet Mondrian in brezštevilni drugi po letih ali duhu mladi in drzni umetniki strastno in odločno premikali meje umetnosti, in s tem tudi meje človeškega dojetja sveta, ko so nove generacije kritičnih in vizionarskih ustvarjalcev brez obžalovanja, pogosto s posmehom in prezirom obračale hrbet zatohli tradiciji in njenim čuvajem, so (kot je poetično, a vseeno dokaj natančno zapisal Milček Komelj) "v panorami slovenske umetnosti med obema vojnama izstopali religiozno-filozofsko-poetičen duh in barvita lepota, pesniška vizija in življenjska stvarnost, astralni vzgon za duhovne vzgibe občutljive mladosti, okrvavljene med prvo svetovno vojno in prerrojene v življenjskem spoznanju, ter umiritev v naravi, v iskanju domače avtentičnosti in poetičnem zatišju". Zunaj so, če se izrazim v malce patetični maniri tistega časa, dihali s polnimi pljuči in gromko vzklikali novi dobi, ki naj pomete z vsakršno okostenelostjo, utesnjujočimi družbenimi in socialnimi odnosi ter zaprašenim elitizmom umetnosti, pri nas pa so še umirjeno in navajeno vdihavali postano, zatohlo sapo z nezdravimi klicami, dvigajočimi se iz močvirskih tal. Duh nove umetnosti je naše kraje kvečjemu oplazil, se jih bolj ali manj le dotaknil s kako senco, podobno kot se pokrajine dotakne senca oblaka, ki ga nese čeznjo.

Ta podoba je malce karikirana, a ne pretirano, so pa takratno samozadostnost in zapiranje za trhle planke domačih vrtičkov vendarle vsaj za nekaj trenutkov zmotili maloštevilni mladeniči, ki so takrat na umetnost kljub vsemu gledali nekoliko drugače. Najglasnejši iz te skupinice čudaških nergačev je bil Tržačan Černigoj, ki se je pošteno uštel, ko je prišel svojo novo umetnost zganjat v prestolnico klene Kranjske. V Ljubljani je sicer naletel na somišljenika ali dva, a že kmalu so mu domorodci pokazali, da se mu tu ne bodo pustili imeti za norca in jadrno so ga zapodili nazaj v tisto njegovo pristanišče. Naj kar tam prodaja svoje neumnosti, če jih kdo hoče.

A Černigoj v Trstu, mestu s precej bolj svetovljansko tradicijo od Ljubljane, začuda sploh ni bil edini slovenski avantgardist, nikakor. Bila sta kar dva dokaj resna in še peščica manj zavzetih, bolj kratkotrajnih sopotnikov kot vztrajnih sotrudnikov, in prav številki dve takratne slovenskorodne avantgardistične likovne umetnosti, Eduardu (Edvardu) Štepančiču je pravzaprav posvečen tale spis. V ljubljanskem Cankarjevem domu si namreč še do 21. 6. lahko ogledamo prvo razstavo, posvečeno njegovemu delu. Gre za do zdaj pri nas domala neznanega ustvarjalca, zato je razstava še toliko bolj vredna pozornosti.

Štepančiča smo do sedaj poznali predvsem po njegovem sodelovanju pri Delakovi reviji Tank, našem "obračunu s 100 leti", katere edini številki sta izšli leta 1927 v Ljubljani in veliko pozneje postali sveti gral tega, čemur se danes nekoliko pompozno reče slovenska zgodovinska avantgarda. Revija je združila domala vse naše takratne vsaj približno v smeri sodobnih evropskih tokov čuteče ustvarjalce, Štepančič pa je bil med najradikalnejšimi. V Tanku je objavil nekaj svojih linolejev, črno-belih konstruktivističnih grafik z dosledno zasnovano in izpeljavo, ki jih je v našem prostoru mogoče primerjati le s takratnimi Černigojevimi deli, prav tako objavljenimi v reviji. O sorodnosti pogledov starejšega Černigoja (roj. 1898) in Štepančiča (roj. 1908) priča tudi njuno sodelovanje v konstruktivističnem razstavnem prostorčku na umetnostni razstavi v Trstu, istega leta, kot sta izšli številki revije Tank. Na tržaški razstavi so bili prav slovenski konstruktivisti daleč najradikalnejša skupina in njihov nastop je izzval temu primerne odzive, nosilca skupine pa sta bila ravno "profesor" Černigoj (kot se je podpisoval) in Štepančič. Na v Tanku objavljenih fotografijah z razstave naj bi bila dela obeh, a so si tako podobna, da bi jih človek mirno pripisal le enemu avtorju. Ali in koliko je pri tem šlo za Černigojev vpliv na mlajšega kolega, lahko danes le ugibamo, kar pa je seveda nesmiselno in jalovo. V kolektivnem konstruktivističnem naporu združeni ustvarjalci so pač že v izhodišču imeli drugačen odnos do avtorstva, kar zadevo še dodatno zamegli.

Stepančič, kakršnega smo poznali iz Tanka, je bil torej eden redkih profiliranih predstavnikov takratnega mladostno zagnanega slovenskega konstruktivizma, a je po epizodi s tržaško razstavo in z avantgardistično revijo kar nekam poniknil in v tukajšnji zavesti ostal nekakšna komaj definirana oseba iz zgodovine naše umetnosti. In kaj se je z njim dogajalo po letu 1927?

### Netipično tipična pot slovenskega umetnika

Umetnik si je očitno želel likovne izobrazbe, hkrati pa je na vsaki od likovnoizobraževalnih institucij neizbežno naletel na odbijajočo konservativnost. Tistega, kar je zanimalo njega, takrat na akademijah seveda niso poučevali, če izvzamemo kakšen Bauhaus, netipično izobraževalno ustanovo tistega časa, do katere pa naš umetnik (za razliko od Černigoja, ki je za nekaj časa okusil tamkajšnje navdihujoče vzdušje in nekonvencionalne učne pristope), žal, ni prišel. Stepančič je po srednji umetniški šoli v Trstu poskusil na beneški akademiji ter na akademiji v Firencah, a tam ni dobil tega, kar je iskal. Za nameček so se takrat v njegovem rodnem Trstu stopnjevali tudi politični pritiski na Slovence, zaradi česar se je mladi umetnik dokončno odločil, da gre v veliki svet. Najprej je šel na Dunaj, od tam pa v Brno in v Prago, takrat močno regionalno središče novih umetniških prizadevanj. Kaže, da se je tam dokaj dobro znašel, ponudila pa se mu je tudi možnost, da bi dobil neko štipendijo, a zanj to ni bilo dovolj. Očitno si je želel v sam epicenter takratnih drugačnih umetniških prizadevanj, v veliko jabolko takratne umetnosti, med vse tiste prevratne črve, ki so tako zagnano rili po njem. Tam se je nekaj časa izpopolnjeval tudi na Moderni akademiji, med drugim tudi pri Ferdinandu Légerju. Ustvarjalnih vzpodbud mu tako najbrž ni manjkalo, mu je pa zato tem bolj manjkalo denarja in priložnosti za uveljavljanje. Po značaju naj bi bil dokaj zadržan, Pariz pa je bilo takrat hitro mesto, v katerem je vrvelo ambicioznih, uveljavitve željnih ustvarjalcev z vsega sveta. Med njimi se očitno ni znašel dovolj dobro, da bi se tam usidral in preživel. Še en slovenski umetnik torej, ki je povohal veliki svet, a se potem obrnil nazaj v smer doma, še ena priložnost, da potočimo solzico, ker nobenemu od naših ni zares uspelo, ker v izrazito mednarodni plejadi svetovne umetnosti 20. stoletja nimamo svojega predstavnika.

Nazaj v Trst Stepančič ni mogel, zato se je moral odločiti, kje bo nadaljeval svojo umetniško pot. Za Slovence bi bila na videz logična izbira Ljubljana, a ta je bila leta 1931, ko je umetnik zapuščal Pariz, še bolj konservativna in provincialna kot v času njegovih ljubljanskih dijaških let ali izida revije Tank. Stepančič si je najbrž želel nadaljevati ustvarjanje v

risu svoje dotedanje umetniške poti, za kar pa Ljubljana ni ponujala prav nič privlačnih obetov. Nekateri, med njimi baje tudi Pilon, so mu svetovali, naj gre v Beograd. Mesto je precej večje od Ljubljane, poleg tega pa je delovala tam tudi dokaj močna skupina zenitistov. Torej – Beograd.

A prestolnica kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev obetov ni izpolnila. Preostanku tamkajšnjih avantgardistov se je slabo godilo, umetniška scena pa je tudi tam tonila v provincializem. Stepančič je kljub temu ostal in začel, kar je bilo za konstruktivista tako rekoč bogokletno, slikati. Do takrat se je namreč izražal na manj konvencionalne načine, z risbo, grafiko, scenskimi osnutki ... Očitno se je torej prilagodil novemu okolju ter poslej sodeloval na različnih skupinskih razstavah srbskih in jugoslovanskih umetnikov. Sprva se je preživljal kot zavarovalniški agent in s prodajo manjših del, po drugi svetovni vojni pa si je uredil status svobodnega umetnika in ga vzdrževal z rednim, a po številu razstavljenih del skromnim sodelovanjem na razstavah Združenja likovnih umetnikov Srbije. Leta 1950 je bil v tem kontekstu imenovan za slikarja leta. S svojimi konstruktivističnimi deli in nazori se, kot kaže, ni izpostavljal in njihov daljni odmev je v tistem času mogoče opaziti le na nekaterih knjižnih ovitkih, ki jih je oblikoval.

Svojih umetniških korenin se je javno spomnil leta 1971, ko je takrat vodilnemu srbskemu časopisu poslal kratko besedilo, s katerim je opozoril na smrt takrat že domala pozabljenega avantgardističnega sotrudnika, najbolj znanega oznanjevalca "novega duha" v takratni Jugoslaviji in očeta zenitizma Ljubomira Micića, s čimer je v javnosti vzbudil nekaj zanimanja za umetniška gibanja prvih desetletij 20. stoletja. V osemdesetih, ki so bila za ponovno odkrivanje teh gibanj in njihovo umestitev v kontekst umetnostnega razvoja posameznih okolij odločilnega pomena, se je Stepančič pojavil v dokumentarcu o tej tematiki, udeležil pa se je tudi prvega videofestivala v Cankarjevem domu. Zanj je skupaj z Mihom Vipotnikom izdelal z današnjega gledišča precej okorno animacijo svojih geometričnih abstraktnih del. Potem je zopet poniknil in leta 1991 umrl v eni beograjskih bolnišnic. Na njegovo smrt v časopisju najbrž ni opozoril nihče, pokopali pa so ga na stroške Združenja likovnih umetnikov Srbije na pokopališču Lečće v Beogradu.

## **Umetnik oživi prek svoje zapuščine**

Po Stepančičevi smrti se je izkazalo, da je umetnik, ki je javno pokazal malo svojih del, bil nasploh zelo zadržan in glede razkrivanja svojega ustvarjanja celo skrivnosten, zapustil obsežno umetniško zapuščino. Ta

zajema približno petsto petdeset različnih del, za katera si je znani jugoslovanski likovni kritik Jaša Denegri, ki ga dobro poznamo tudi pri nas, prizadeval, da bi ostala v beograjskem Muzeju sodobne umetnosti. Trdil je, da je bila takšna Stepančičeva ustno izrečena želja, a sodišče mu ni prisluhnilo in je za dediča določilo umetnikova nečaka Iva in Roberta Stefanija (Stepančiča). Dediča sta se povezala s Petrom Krečičem, enim naših vodilnih poznavalcev in raziskovalcev umetniških avantgard zgodnjega 20. stoletja, in tako je nastala obsežna razstava v ljubljanskem Cankarjevem domu.

Razstava je zanimiva in presenetljiva zaradi več razlogov. Na njej se večinoma srečamo z do sedaj neznanimi deli, ki jih je mogoče razdeliti na več korpusov. Za vrh razstavljenega gradiva lahko brez dvoma označimo Stepančičeva zgodnja dela iz dvajsetih let, njegove takratne barvne in črtne konstrukcije. Nekatera od teh del na papirju manjšega formata kažejo zares visoko kvalitetno raven in avtorjevo zavirljivo sposobnost konstruktivnega komponiranja geometrijskih form, brez sramu jih lahko primerjamo s tovrstnimi deli slovečih tujih ustvarjalcev. Žlahtni nekonvencionalni duh takratnih avantgardističnih prizadevanj veje tudi iz razstavljenih Stepančičevih scenskih osnutkov za Kogojevo opero *Črne maske*, iz njegovih fotografskih del ter iz dokumentov o delovanju takratnih tržaških konstruktivistov, ki ta, sicer številčno skromni, del razstave zaokrožijo.

Naslednji, v drugačnem smislu presenetljivi del razstave, nas seznanjajo z avtorjevimi beograjskimi deli iz tridesetih, štiridesetih in petdesetih let. Takrat se je Stepančič novemu okolju prilagodil z nekakšnimi cezansko-štidijami, krajinami in tihožitji, pozneje pa z bolj sproščenimi postimpresionističnimi deli. V primerjavi z zgodnejšimi stvaritvami je bil to brez dvoma občuten korak nazaj, ki je videti kot avantgardistova vdaja, njegov konformistični zdrs v zamudniški provincializem. Ob teh delih in podatkih iz Stepančičeve biografije lahko celo pomislimo, da je šlo pravzaprav za osebno šibkega, prilagodljivega umetnika, ki je drugemu za drugim podlegel močnim vplivom iz svojega okolja. V mladosti agilnemu "profesorju" Černigoju, pozneje pa beograjskim, v času izgubljenim postimpresionistom. A nadaljevanje razstave pokaže, da najbrž ni čisto tako in da je Stepančič, vsaj za varno zaprtimi vrati svojih delovnih in bivalnih prostorov, ostal zvest mladostnim stremljenjem. Kot pričajo razstavljenega dela, je namreč v petdesetih, šestdesetih in sedemdesetih, vzporedno s slikami za društvene razstave, nastajal tudi drugi tok njegovih del, skozi katerega se je vlekla raznolika nit v širšem smislu konstruktivističnih likovnih raziskav, s katerimi je nadaljeval svoje zgodnje tržaško delovanje.

Stepančič se je torej javnosti kazal kot prijazni postimpresionist, doma pa je bil še vedno neugnani, raziskujoči konstruktivist, iskalec na neskončni poti odkrivanja harmonije in disharmonije oblik.

Zanimivo, skoraj ganljivo je videti njegove črtne ter barvne konstrukcije in "programirane" risbe iz sedemdesetih in osemdesetih, ki se pogosto neposredno navezujejo na že omenjena sorodna dela iz dvajsetih let in so videti kot da bi nastala le nekaj mesecev ali let za njimi. Ob tem si lahko predstavljamo iz svojega rodnega in mladostnega ustvarjalnega okolja iztrganega umetnika, kako, za fasado prilagodljivosti okolju, v osami svojega doma nenehno snuje in snuje svoji duši ljube stvaritve, se občasno izgublja in vrti v tem svojem mikrouniverzumu, a kljub temu vztraja in vztraja. V vesolju postimpresionizma izgubljeni konstruktivist na svoji razmajani, škripajoči vesoljski ladji, tavajoč med neprivlačnimi planeti, iščoč svetlo zvezdo, h kateri bi poskušal usmeriti svoje nezanesljivo plovilo. In, saj ni res, pa je, Stepančič je iskano zvezdo celo našel, in tudi to je malce grenka epizodica, ob kateri se samodejno spomnimo njegove iskrene izjave iz osemdesetih: "Jaz sam sem v zamudi, ampak nisem kriv za to."

Leta 1978 je Stepančiča zvalila v Pariz razstava v Centru Georges-a Pompidouja, za katero se je izkazalo, da je bila zanj precej pomembnejša od drugih, ki jih je videl. Bila je predstavitev opusa znamenitega ruskega suprematista Kazimirja Maleviča, katerega dela naš avtor (pa tudi svet nasploh) do takrat očitno ni prav dobro poznal, saj drugače zanj ne bi moglo biti tako navdušujoče odkritje. V Malevičevih suprematističnih risbah je Stepančič našel nekaj, kar mu je bilo neskončno blizu, in kar v galeriji se je lotil njihovega prerojanja, o čemer pričajo njegove datirane, z navedbami podatkov skrbno opremljene risbe. Izgubljeni konstruktivistični vesoljec je torej pritaval do svetleče zvezde, ki mu je dala novih moči za nadaljevanje poti. V zamudi je bil sicer kar precej, a nič ne de ...

Če pustimo ob strani letnice in razvojne tokove, pritegne razstava predvsem s kompozicijsko in barvno živahnostjo predstavljenih umetnin, kot posebnost pa velja omeniti serijo majhnih del na papirju, s stiliziranimi organskimi formami, z rdečo barvo naslikanimi na modro ozadje. Zdi se, da gre pri tej seriji za nekakšno vez med Stepančičevimi "javnimi" in "zasebnimi" deli, za nekakšno pomiritev njegove tozadevne razdvojenosti.

## **Dobrodošla dopolnitev naše umetnostne preteklosti**

Ponovno odkritje tako zanimivega umetnika kot je Eduard Stepančič, ki nam ga ob razstavi omogoča še spremljevalni katalog, je seveda dragoceno

že samo po sebi, mogoče pa ga je umestiti tudi v nekoliko širši kontekst. "Odkritje Stepančiča" je bilo gotovo velik izziv za našega "avantgarologa" Petra Krečiča, glavnega avtorja projekta, ki je s tem dobil priložnost, da v očeh zainteresirane javnosti poveča specifično težo delovanja peščice slovenskih zgodovinskih avantgardistov in ponovno opozori nanj. Še bolj veseli pa so Stepančičevega "vstajenja" verjetno v naši moderni galeriji, kjer je ravno na ogled razstava *Prekinjene zgodovine* (do 17. 6.). Ta se z zgodovino likovne umetnosti sicer ne ukvarja na enoznačen način, kljub temu pa se zdi, da se skozi vleče rdeča nit, ki jo je mogoče povezati z delovanjem in nazori skupine Irwin, tudi sodelujoče na razstavi. V to smer kaže že njen naslov, o tej problematiki pa je v svojem besedilu *Mit in slovenska umetnost* (v angleščini je izšel kot del enega od projektov Irwinov), objavljenem v lanski deseti številki *Sodobnosti* pisal tudi slikar in likovni teoretik Sergej Kapus. Na kratko gre za tezo, da je "zgodba o sklenjeni umetnostni tradiciji na Slovenskem (in seveda tudi drugod, op. p.), neprekinjenem, smiselnem zaporedju smeri in obdobju ter linearnem razvoju konstrukcija", ki je samovoljna in parcialna in "zakriva lastno ideološko sproduciranost". Njej nasproti je s pomočjo "strategije demitizacije" mogoče postaviti prepričanje, da je tisto, kar konstituira kontinuiteto slovenske umetnosti, v resnici zaporedje prelomov ali rezov s preteklo umetnostjo, ki so vsakič znova s kontinuiteto prekinili in preformirali tradicijo. Konkretno je to sosledje "konstruktivnih prelomov" v interpretaciji skupine Irwin in njenih somišljenikov iz Moderne galerije videti nekako takole: novo slovensko umetnostno (dis)kontinuiteto, ki se zaenkrat omejuje le na 20. in naše stoletje, tvori trojica slovenska zgodovinska avantgarda (v dvajsetih letih), skupina OHO (v šestdesetih in na začetku sedemdesetih) in skupina Irwin (osemdeseta in naprej). Očitno gre pri zadevi za boj za interpretacijo oziroma za alternativni pristop k pojmovanju in vrednotenju naše umetnostne preteklosti. Ob tem se tovrstno interpretiranje tudi organsko vklaplja v delovanje skupine Irwin, ki so ji različne zgodovinske in ideološke konotacije, konstrukcije in poigravanja še posebej blizu. Eduard Stepančič v tem kontekstu torej ni zgolj "konstruktivist, ki je padel na Slovenijo", ampak tudi dobrodošel zidak za okrepitev zaenkrat še šibke, a vedno močnejše opcije v boju za edino zveličavno interpretacijo zgodovine naše umetnosti.