

letni zaostanek slovenske kulture za sočasnim razvojem v Evropi, z njegovimi sedimenti pa imamo opravka še danes.

Ob tem pa se popolnoma strinjam s Kosom, da nobenega povojnega obdobja »ne bi mogli imeti za sklenjeno obdobje sorealistične literature« in da »socialističnega realizma kot posebnega razvojnega obdobja za vse slovenske umetnosti nikoli ni bilo«; samo da meni nikoli ni šlo za »socialistični realizem v umetnosti«, marveč vseskozi za ideološko nasilje socialističnega realizma nad umetnostjo.

(Se nadaljuje)

KRONIKA

Berg in Apollonio med Alpami in Jadranom

Likovna
umetnost

Iskanje izvirov moderne umetnosti kot reakcije zoper že dvestoletno dobo industrijsko-tehnološkega imperializma in njegovega vsepožirajočega »pozitivizma« omogoča spoznanje določene »sinonimnosti« med pojmi romantika — impresionizem — ekspresionizem, ki seveda po svoje vključujejo tudi »realizem« kot imanentno mimetičnost. Tako rekoč vsa umetnost 20. stoletja ima v sebi takšne ali drugačne pečate širše pojmovanega ekspresionizma, saj je v neštetih izmih mogoče videti zgolj variante razpadanja klasične notranje in zunanje forme (lepote) v interesu intenzivirane ekspresije in ekspresivne sugestije. Če se je ekspresionizem najdosledneje izrazil v Nemčiji, je tako sklenjen geosimptomalni krog z nemško (pred)romantiko, ki je z gibanjem Sturm und Drang, kot nakazuje že ime, ekspresivno anticipirala ustvarjalno »svobodo« umetnika in »odprto umetniško formo« moderne umetnosti, in to prav v času, ki je skušal temeljito definirati pretežno še klasicistično razumljeno estetiko (Baumgarten, Kant, Hegel). »Svoboda« in odprtost ali »razpad« forme se kot pojma dopolnjujeta s svojim relativizmom: umetniška svoboda je namreč tako specifična, da je tako rekoč sploh ni, je torej zgolj posebna oblika vsesplošnega eksistencialnega suženjstva, forma pa je kljub svojemu modernemu razpadu »zmeraj neizogiben, temeljni problem umetnosti, saj vsebina veže umetniška dela z drugimi, neumetnostnimi zvrstmi človekove avtorefleksije. Ali drugače povedano: umetnina je umetnina predvsem po svoji formi, tisto, kar sporoča njena vsebina, pa je mogoče — z določenimi omejitvami — povedati tudi z neumetniško komunikacijo. Paradoks vsebine je torej v njeni »sekundarnosti«, ki pa je hkrati nujna sonavzočnost.

Beseda je slika v pojmovni imaginaciji in na podlagi tega so od antike (npr. Simonid: poezija je govoreče slikarstvo, slikarstvo je nema poezija) do modernizma (Pongs: poezija je »bildschaffende Extasis«) skušali definirati analogije med likovno in literarno umetnostjo. Nikakršno prizadevanje za tim. »totalno« ali »avtonomno« slikarstvo ne more zares dokončno odpraviti navezanosti likovne umetnosti na neizbežno pomensko resonanco vsakega znaka, torej na »literaturo« (vsebino) po eni, pa na naravo (mimesis) po drugi strani; tudi »brez vsebinska« literatura je potemtakem le nekreativno čečkanje, kot je »brez vsebinska« glasba zgolj infartilno »nabijanje po piskrih«. Izvirna simptomalna

točka modernega slikarstva je Delacroixova slika Flegijev čoln (imenovana tudi Dantejeva barka), ki je bila prvič razstavljena leta 1822 v pariškem Salonu. S to sliko, eklatantno navezano na literaturo, je udaril mladi slikar anticipativen pečat vsemu nadaljnjemu razvoju tako svojega ustvarjanja kot (zahodnega) slikarstva nasploh. S formalnega vidika je slika nabita z novimi, »romantičnimi« kontrasti svetlobe in sence, z mračno barvitostjo in dramatično dinamično kompozicijo, katere ekspresivna vizionarnost je pomembnejša od klasicističnega akademskega dlakocepstva. Gre torej za značilnosti, ki jih je Delacroix pozneje razvijal tako, da sta bili njegova barva in risba za Rodina najlepši takrat, kadar sta najbolj »blazneli«. Na romantika Delacroixa, na njegov odprti slikarski pristop, so se tako po intermezzu realizma formalno navezali impresionisti in ekspresionisti. V vsebinskem pogledu pa Flegijev čoln postavlja novodobnega umetnika (v podobi Danteja) v barko požigalca Apolonovega svetišča, se pravi v specifično izzivalno distanco do »navadne mase« (izjemi sta veslač Flegij kot neposredni fizični pomočnik in duhovni vodnik Vergil, ki sta tudi v čolnu), katere zastopniki se živalsko ugonablajo v peklenskem močvirju svojega vsakdanjega bivanja in se zaman skušajo obesiti na barko »višjih vrednot«. Grozljivo plapolajoča, frenetična radikalnost tega romantičnega elitizma je dialektično blokirana z enovitostjo vizije, katere dinamika je seveda zgolj iluzorna, ker gre za slikarsko statiko ujetosti v isti krog »dogajanja«, ki mu ne glede na literarni kontekst ni moč pripisati nikakršnega izhoda; ta je namreč zmeraj odvisen od razmer pač v smislu antičnega (in tudi srednjeveškega) istovetenja kulture in politekonomije (cultura — lat. poljedelstvo), umetnosti in tehnike, lepega in koristnega. Kako je tudi »razpad forme« vezan za naravo, jasno kaže impresionizem, saj je naravne forme razblinjal prav v imenu »kulta narave« z željo, da bi čimbolj avtentično zajel zrak, svetlobo in atmosfero. Za začetni dokument impresionizma velja Manetovo Kosilo v travi (1863), ki je s tim. »odprto paletu« in »predrzo« temo (razgaljena ženska med oblečenima moškima na pikniku) iz sodobnega, ne mitološkega sveta izzvalo škandal. Simptom, ki to sliko eksplicitno »povezuje« s sočasno literaturo in njenimi produktivno inovativnimi elementi, je pojem vegetacije, tega pa je mogoče zaslediti tudi v naslovih obeh temeljnih knjig modernega pesništva — Whitmanovih Travnih bilk (1855) in Baudelaierovega Cvetja zla (1857). Ti dve pesniški zbirki sta zasnovali obe veliki smeri sodobnega hermetizma, prva redundantno (vers libre), druga reduktivno (zaprta forma), hkrati pa se z njima začelja v literaturo zaraščati trivialna, škandalizirajoča vegetacija (Baudelaire: hašiš — arab. trava). Vsi navedeni premiki v umetnosti so prostorsko in časno pogojeni, tako da se umetniška mimesis kaže kot izkustvo (cf. rus. iskústvo — umetnost, spretnost, izkušnost) prostora in časa in hkrati tudi kot specifično »preseganje« tega izkustva, fiksiranega z nasiljem medija, znaka, tekture, samopreseženega pa v okoriščanju z izsledki znanosti (cf. tim. »znanstveni impresionizem«) in v hkratnem destruiranju teh (cf. rus. iskúsyvat' — razjedati, zagristi). V pojmu umetnosti je tako že obsežen poleg njene afirmativnosti tudi njen subverzivni negativizem, na podlagi česar se utemeljujejo nekatera spoznanja o imanentni inferiornosti lepote in njene umetnostne produkcije, tako da je Kant logično postavil vzvišenost nad lepoto, Hegel pa filozofijo nad umetnost. Prav takó je razumljivo in v skladu z radikalno simptomalnostjo, da ni delovalo škandalozno le Kosilo v travi, temveč tudi knjigi Travnne bilke in Cvetje zla.

V smislu povedanega omogočata aktualno ilustracijo nedavni retrospektivi *Zvesta Apollonija* in *Wernerja Berga* v ljubljanskem Jakopičevem razstavišču.

Razstavi sta dopolnjevali prikaz likovne umetnosti sosednih dežel, katerih skupna značilnost je relacija Alpe—Jadran, to pa seveda najbolj velja izrazito za Slovenijo. Celo sami imeni obeh umetnikov po svoje kažeta njuno »prostorsko« določenost; Apollonio (r. 1935, Bertoki) je pesnik slovenske obale, kjer se Slovenija dotika mediteransko-romanskega elementa, Berg (1904—1981) se je v južnokoroško hribovje priselil iz Nemčije. Vsak po svoje sta izrazila tisto značilno moderno občutje lepote, ki sledi spoznanju o razjedenosti in odvečnosti njenih tradicionalnih form (Benjamin: šokantni razpad lepote), ne da bi pri tem šla do kakšnih posebnih »skrajnosti«. Apollonio izhaja iz impresionističnega krajinarstva in se prek analize antropomorfnih gmot vrača k izkustvu prvotne pokrajine na novem, izredno briljantnem nivoju, za katerega so značilni kar dražljivo fini narvni brizgi, ki komaj še nakazujejo prepoznavne robove »mimetičnih« form na najboljših slovenskih marinah. Iz teh treh krogov je bila sestavljena njegova retrospektiva, katere srednji del opredeljuje »kasida«, beseda, ki se večkrat pojavlja v naslovih »kirurških« analiz antropomorfnih struktur. Ta beseda ima dokaj neujemljivo pomensko funkcijo, vendar so njene sugestije nadvse relevantne: lahko je stara arabska slavlino-refleksivna pesem ali pa fonetični zapis za »cassida« (lat. čelada). Vsekakor gre na podobah, naslovljenih z njo, zmeraj za sarkastično estetsko vivisekcijo in destrukcijo ženske figure ali novodobnega subjekta, ki je le še trpni objekt (predrta, razpadajoča čelada ali lupina, iz katere leze gnila vsebina) ironičnega razkrinkanja »post festum«, se pravi onkraj kvazihumanističnega samoslavlilnega zanosa. Pod kulisami tehnicističnega samozadovoljstva, ki ga nakazujejo ekrani, v katere se skuša stlačiti anonimni, brezoblični »subjekt«, se z mračno neobvladljivostjo razširja ožilje in drobno potopljenega smetišča, kloaka, ki je dno morja, dno (pod)zavesti. Skratka: s svojimi izrednimi formalno kreativnimi kvalitetai kakor tudi s pomembnimi »vsebinskimi« dimenzijami Apollonio predstavlja po Pečariču najvidnejšega slikarja slovenske obale.

Berg, avstrijski slikar, razpira izkustvo druge, Apollonijevi povsem kontrastne slovenske pokrajine. Bergova izhodišča so v nemškem ekspresionizmu in ta opredelitev soglaša s temeljito vsebinsko identifikacijo dosti ostreje izpostavljenosti slovenskega etničnega elementa na Koroškem kot pa na Primorskem. Njegove grafično ostre in včasih barvno avtonomno upomenjene, največkrat v bližini naturalistične groteske fiksirane podobe različno prizadetih, okrnjenih, invalidnih ljudi in predmetov, razkrivajo zaostal, civilizacijsko inferioren, rustikalen ali malomesten svet, katerega bistvena muka je v tem, da ne more ne povsem izumreti ne zares intenzivno zaživeti, zato vegetira v mutasto zakrčenih, do tragike segajočih pozah in grimasah. Ta trdo ploskovita, skopo direktna, a vendarle z določeno, zadržano toplino prečiščena slikarska tekstura tako prehaja v istopomenski grški pojem »histós« (tkivo, tkanje), se pravi, da slikovni niz postaja »historía« ali »zapis zgodbe« in subjektivnega doživetja te zgodbe o določenem spopadu za življenjski prostor, pri čemer, radikalno vzeto, ni mesta za nikakršen sentimentalni kompromis: vsak etnos ima natančno toliko svobode, kolikor je zmožen zlepa ali zgrda udejaniti svoje vitalne energije (med potrdili za to sta npr. beneško-slovenski in koroški plebiscit, ko so se pomembni deli Slovencev javno izrekli za odcepitev od lastnega nacionalnega sklopa). Med koroškim Gurom in primorsko Gorico je sled istega indoevropskega korena (ghor), ki nakazuje razmejitveno vzpetino in hkrati vsek, po katerem teče meja (isti koren je tudi v besedah Karantanija, Koroška, Krka, Gurk itd.). V severni krak tega skrajno zahodnega, geomorfološko dinamičnega slovenskega klina

(cf. angl. bes. »gore« — klin, vsek) se je zazrlo mračno predirno oko umetnika, ki je bil tujec iz Nemčije, in se neločljivo poistovetilo s »perverzijo« svojega »od zunaj« ponotranjenega spoznanja o spopadu in trajnem rivalstvu največje in najmanjše evropske nacije. Historično-histerična obremenjenost njunega sožitja je dokumentirana skozi Bergovo psihopatološko analizo, ki jo kažejo že naslovi nekaterih slik (Mrtvi otrok, Slepí organist, Gluhonem, Pohabljenec, Enooki, Bolnik) in jo po svoje podčrtujejo pretežno v zimski čas zazrte krajine. Rob, ki ga označuje sintagma »Alpe—Jadran«, se pravi rob, kjer se slovenska varianta same sebi mučne, skoraj orientalsko zavite slovenske rasne identitete, dotika germanstva in romanstva, dodatno osvetljuje asociacija s pojmom »der Alp« (mora) in »jad ran«.

Ivo Antič

Platforizmi

Ko se aforizem prenaje družbenih skrbi, mu postane slabo; pa ne le to: sam postane slab: ni več aforizem, pač pa platforizem.

Samoupravljanje imamo danes vsepovsod. Le ugotoviti bi bilo treba, kje odločujejo samoupravljalci in kje samó upravljalci.

Kaj je največja blokada miru? Bloka, da.

Glej ga, še en neuvrščenec — kako da se še ni uvrstil med neuvrščene?

Zbijal je neslane šale. Kako pa naj bi slane, ko je bil navajen preveč soliti pamet drugim?

Največji umetniki so vodilni politiki: zakrivijo kriminal, pa še vedno so vodilni politiki.

Elitarstvo leži najbolj v želodcu tistim, ki so hrupno za egalitarstvo, v resnici pa je njihovo pojmovanje egalitarstva čisto elitarsko.

Vzročna razlika med »maratonci miru« v slovaških Košicah in švedskem Stockholmu: prvi tečejo, drugi sedijo.

Bitka za stabilizacijo je bitka, o kateri se ne ve, proti komu se bore; zato se bo bila tako dolgo, dokler ne bo zmanjkalo tistih, ki jo bijejo.

Edina efektivna konferenčna platforma je PLATFUSFORMA: Fsi smo za fse in pofsod.

Frivolin

V prihodnjih številkah

Intervju Sodobnosti, Jože Horvat: Matej Bor

Iz lirike mladih

Silvija Borovnik, Esej

Mate Dolenc, Proza

Drago Druškovič, Proza

Lidija Gačnik, Pesmi

Jože Hradil, Proza

Marko Kerševan, Esej

Janko Kos, Razprava

Niko Košir, Proza

Lojze Kovačič, Proza

Janez Menart, Victor Hugo: Pesmi

Brane Mozetič, Pesmi

Kristijan Muck, Pesmi

Tone Peršak, Esej

Cveto Preželj, Proza

Tone Partljič, Drama

Marjan Rožanc, Proza

Janez Strehovec, Esej

Vladislav Stres, Pesmi

Rudi Šeligo, Proza

Milan Vincetič, Pesmi

Cvetko Zagorski, Proza

Jaša Zlobec, Esej

Pojasnilo in popravek

V prejšnji (3) številki je pomotoma izpadel podatek, da je znanstveni simpozij Slovenska zgodovinska avantgarda 1910–1930 (prispevke s tega srečanja smo objavili v prejšnjih treh številkah) sofinancirala Raziskovalna skupnost Slovenije.

Org. simpozija

... Kljub neznatnosti bralske publike moram vendarle v zvezi z natisom mojega članka »Berg in Apollonio med Alpami in Jadranom« (Sod. 2/85) narediti majhno izjemo, to pa predvsem zaradi vzorne lektorske natančnosti, ki se je med drugim potrudila tudi postaviti naglasno znamenje na »od antíke« (v mojem rkp. »od antike«). Tako moram pripomniti, da gre pri ruski besedi »iskúsyvat« za »razjedati, razgristi«, ne pa »razjedati, zagristi« kot stoji v reviji; v zadnji vrstici na strani 239 pa je v skladu z mojim rokopisom treba brati »slovanškega« (in ne slovenskega«), v zadnjem stavku zadevnega članka pa »slovenska varianta . . . slovanske rasne identitete«. Prosim za objavo pričujoče opombe v Sodobnosti.

Ivo Antič