

## PONATIS REVIJE TANK

Heterogeno literarno življenje se je v sprotnosti časa vendarle najprej razodevalo v revialiki. Kljub temu pa literarna zgodovina posveča revialni specifikki sorazmerno malo pozornosti in se poredko zrcalijo ugotovitvene refleksije časa in literarnih hotenj. Brez posebnega napora se da ugotoviti, da marsikateri literarni zgodovinar ni dovolj upošteval, ali sploh ne, zlasti tistih revij, ki niso zavzemale osrednja mesta v slovenski književnosti. Spričo pomanjkljivega poznavanja življenja revij ter njihovega knjižnega utripa – ob vsem drugem, tudi prek literarnega območja – terja revialno področje sistematično preučitev, ki lahko opazno izpopolni razumevanje podobe časa in razmerij znotraj literature in v umetnosti nasploh. Kakor koli že, ponatis revije Tank (številka 1 in pol nato od 1 in pol do tri) pri Mladinski knjigi opozarja, da se tovrstna, izrazito avantgardistična prezentacija revije iz leta 1927 vklaplja v prizadevanja, da bi dobili jasnejšo podobo o tedanji in posredno o sedanjavi avantgardii.

Že ob nastanku revije Tank so nastala deljena mnenja, na eni strani so Ferdo Delak, Avgust Černigoj, Bratko Kreft – kot glavni sodelavci – borbena zagovarjali načela avantgardizma, že z razločnico z Micičevim zenitizmom, pa s poudarkom na mednarodni pojav avantgarde, po drugi strani pa sta Anton Ocvirk in France Vodnik pisala ironično in polemično. Lino Legiša je še pred pojavom povojnega neoavantgardizma zapisal v Zgodovini slovenskega slovstva VI (1969) naslednje: »Z literarnimi stvaritvami se Tank ni mogel ponašati. V tem je bil kuriozum bolj epizodnega pomena. Precej sejemske programskega je bilo v njem, v teatralnem nastopu pa se je to v iskanju novega izraza na splošno že precej pomirjalo.«

Če bi pri tem ostalo, bi se urednik Aleš Berger ne bil odločil za ponatis Tanka. Verjetno gre bolj za posredni

preučitveni odnos urednika do pojava avantgardizma na Slovenskem – to ponatis Tanka spodbuja – kot za njegovo povezavo – morda hkrati z revijo Rdeči pilot – s sedanjo retrogradno oziroma pojavom neoavantgardizma, kakršen že je. Če k temu domislamo še neodvisno od sedanjega ponatisa nastale eseje D. Rupla, J. Kosa, J. Vrečka in posebej Petra Krečiča – vsi eseji so nastali v osemdesetih letih, – potem ponatisnjena revija Tank kliče k celovitemu prikazu, ki temelji na strokovni osvetlitvi s problematiko in specifikko takih in njim sorodnih pojavov. Najsi je bil leta 1984 poseben simpozij o slovenski zgodovinski avantgardi in je prinesel nekaj opaznih postavitev, še zdaleč ni preučitveno in spoznavno izrečena zadnja beseda. Navsezadnje tudi ni mogoče tak pojav izolirati od celostne podobe tedanje književnosti, in edino v upoštevanju skupne podobe literarnih pojavov je mogoče priti do objektivnih razmerij v književnosti časa, pa tudi do drugih umetnosti. Naj bo naš odnos do avantgarde tak ali drugačen, s ponatisom Tanka se razpira osredotočena možnost, da ob že znanem pridemo do globljih dognanj in navsezadnje se ponuja možnost, da najdemo povezujoče poteze s sedanjimi pojavi. In ne nazadnje: reprint omogoča, da vsak sam spozna bistvo stvari.

Ponatis revije Tank – original je možno najti komaj kje v kaki študijski knjižnici – in z njo vsebina bi ostala razumljiva več ali manj le literarnemu oziroma umetnostnemu poznavalcu. Zato so v posebnem zvezku trije prispevki, ki v zvezi z naravo revije Tank želijo izostriti nekatera vprašanja avantgarde in avangardnega v Tanku. Poleg tega so tu prevodi v slovenščino, saj je zaradi doslednega internacionalizma več prispevkov v reviji natisnjenih v tujih jezikih. Denis Poniž je podal razmislek o Reviji Tank in slovenski likovni avantgardi, ne da bi se omejil le na to. Tako se je Ferdo Delak »izumiteljsko« uveljavil na gledališkem področju, Avgust Černigoj na slikarskem. Tudi

pojem konstruktivizma in konstruktivnega ni enotno pojmovan znotraj kroga Tanka. Revija ne po programu ne po dejavnosti ni bila enoten pojav, ampak konglomerat različnih zapoznelih pojavov v Evropi, o čemer govori že J. Kos. Ponižev prispevek prinaša novo dokumentacijo ob že znani, manjkajo pa še nekateri viri, kar bi prispevalo k kompletnjši podlagi za celotno razpravo. Delež slovenske književnosti v obeh zvezkih je sila pičel, kar obrobno, zato si Poniž zastavlja vprašanje, ali nista Černigoj in Delak morda videla prihodnost avantgarde brez književnosti. Ugotavlja, da Premrujeve pesmi v Treh labodih neprimerno bolj radikalno učinkujejo kot to, kar je v Tanku. Kreftovo kratko lep-slovnno besedilo ne kaže posebnega eksperimenta, razen da se je izognil veliki začetnici. Ponižev prispevek odpira več vprašanj, kot je lahko hipoma nanje odgovoriti.

Peter Krečič je svoj delež uokviril v krajšo študijo Revija Tank med slovensko in evropsko zgodovinsko avantgardo. Avtor je bolj koherentno, s korekturo samega sebe izpred leti in z novimi dognanji razbistril ozadje in težnje pred izidom revije Tank, ob tem potegnil razločnico z Zenitom in Micićem, ki je bil tedaj v Parizu povsem osamljen. Tudi P. Krečič razbira v Tanku zapozneno dejanje in »sklepni kamen« v razvoju jugoslovanske avantgarde. Formalna radikalnost ni bila izključno v posesti avantgarde, avtor pri tem misli na modernistični ekspresionizem. Krečič se zaveda, da ni tvorno obravnavati revijo Tank izolirano, zato skuša upoštevati tisto glavnino, ki je sorodna ali raznorodna, a v kontekstu z avantgardnimi odmevi. To je opravil le delno, bralec si želi natančnejšo analizo in rezultatne sinteze. Černigojeva razstava na Tehniški srednji šoli v Ljubljani (1924) je bila za prakso avantgardizma kar temeljni pojav in je sprožila vprašanja o anti-umetnosti oziroma anti-slikarstvu in o statusu umetnine. Tudi pri Krečiču ostajata v ospredju Delak in

Černigoj, politični izgon Černigoja v Trst pa je pomenil razdvojenost z Delakom. Vezi so znova nastale ob Delakovem gledališkem delu v Gorici. V Tanku so posebne, zgodovinske vrednosti grafike in ilustracije, kajti (nekatero) so se ohranile edinole v reviji, izvornikov ni več. Vrednost teh je različna, v obeh številkah revije najdemo Černigoja, Čarga, M. Maleša, V. Pilon, Spazzapana, F. Tratnika, E. Stepančiča in še druge. Gre torej za raznorodna likovna prizadevanja. Ko je Bratko Kreft v intervjuju s P. Krečičem dejal, da je šele povojni, sedanjí čas našel razumevanje za avantgardno revijo, pa je glede na sprejem v tedanjem času izjavil: »Pojav prve številke Tanka l. 1927 ni imela med mladimi razumniki tistega odmeva, kakor smo pričakovali.« P. Krečič zaključuje z ugotovitvijo, da se Micićeva pariška zamisel Zenita ni uresničila leta 1927 in se je težišče preneslo na ljubljansko revijo, hkrati pa je Micić izgubil vodilno vlogo določene avantgardne zasnove. O naravi tega sodelovanja pa govori Vida Golubović v Dopisovanju v zvezi z revijo Tank. Avtorica prinaša vso ohranjeno korespondenco, hkrati pa podaja ugotovitvene relacije med Delakom, Micićem in Černigojem. Razvideti se da, da so ob povezujočem delovanju le imeli različna gledišča. Če skrbno prelistamo ponatis Tanka, kljub tremupoštevanja vrednim ugotovitvam in nekaterim novostim, ki jih prinašajo avtorji v posebnem zvezku, pa ostajajo nekatera, za druge mnoga vprašanja odprta. Spričo časovne oddaljenosti je res težko priti do kompletnega vzporednega gradiva, dokumentacije, a že nove pridobitve so v prid raziskovalnim možnostim. Navsezadnje ne more biti drugače, kot da je revija Tank osredje preučevanja in možnih spoznanj. Zanimivo bi bilo ugotoviti razmerje med hotenim in doseženim pri celoti (in vseh umetnostih) Tanka, med zapisano besedo in sporočilno povednostjo (zaključeno ali nezaključeno), med izdelanimi in neizdelanimi (nepopolno izraženimi) idejami, razvideti,

kaj je fragmentarno in koliko je povezujočega, celovitega v skupni pojavnosti tega, kar prinaša Tank. S sedanjim poznavanjem gradiva se ponujajo tudi primerjalne možnosti artistske pluralitete tega časa. Ovrednotiti revijo Tank kompletno, monografsko, je za zdaj odprta možnost, cilj, ki izziva in se ponuja. Opozoriti še kaže na grafično oblikovanje Ranka Novaka, ki je dal celotnemu ponatisu z mapo soskladno, povezujočo podobo.

Igor Gedrih

Likovna umetnost **SEDANJI TRENUTEK  
TISNIKARJEVEGA SLIKARSTVA**

Slikarska razstava Jožeta Tisnikarja v ljubljanski galeriji SMELT (april–maj) razodeva precej več kot tisto, kar ponavadi označujemo kot sedanji pregled, sedanji trenutek njegovega ustvarjanja v razponu zadnjih dveh let. 27 slik – kolikor jih je mogoče razstaviti v tej galeriji – je nastalo pod drugačnimi ustvarjalnimi impulzi, kot smo jih vajeni pri njem. Tisnikar se nam je zapisal v spomin kot »slikar prosekture«, kot svojevrstni umetnik v neposrednem soočanju življenja in smrti. Ta ambientalni navdih, ki je dolga leta spremljal Tisnikarjevo paletu, se malone ustalil kot pripovedni in razmišljujoči element, vendar pa je umetnik že nekaj časa opozarjal na še drugačen motivni svet.

Sedanjo razstavo lahko označimo kot prelomno. Zagotovo pa Tisnikar ni eden tistih umetnikov, ki bi hotel narediti radikalni zaokret v izrazu in formi, se morbiti približati nekaterim trendom trenutne sedanje ponudbe v slikarstvu. Vse tisto, kar sodi v pojmovni obseg prelomnega, je Tisnikarju organsko nadaljevanje iz že znanega pri njem na nova, razširjena tematska področja. Sedanji trenutek Tisnikarjevih slik je sam sebi zvest in v izrazu ter barvnem toniranju prepoznavno specifičen, močno obogaten v širi-

ni motivnih enot, sedanji izbor pa nikakor ni v opreki s poprej nastalimi slikami, ampak predstavlja logično dopolnjevanje izoblikovanega umetnika. Isto velja za spoznavno miselno bistvo.

Že nekatera olja z razstave govorijo o nadaljevanju iščočega umetnika, naj gre za motiv poprej komaj vstopajočega izražanja, sedaj pa izpopolnjenega z novimi možnostmi, ali pa posega na docela sveže zastavljena območja. Le ena od 27 slik – V secirnici, 1987 – zaznamuje Tisnikarjev poprejšnji dominantni krog in še ta slika ima avtoportretni prizvok. Samo-opazujoča narava slikarja pride na tej razstavi močno do veljave in od daleč asociira potrebo velikega Holandca po različnih avtoportretnih valencah, kar najdemo pri mnogih umetnikih prejšnjih in sedanjih časov. Tisnikarjevi avtoportreti, nastali lani in letos, razodevajo manj psihološki faktor, precej več pa avtorjevo razmerje do sebe, do dela in sveta. Taki sta olji. V secirnici, V gostilni (1986), kjer je umetnik med ljudmi z vso resnobo izrazil skupno povezanost v brenu in trpkem molku; Avtoportret (1986) pa predstavlja Tisnikarja v delavnici ob nastanku risbe Križanega, svojstven je Avtoportret (1987) ob risbi ljudi in z vranom na glavi, pa V ateljeju (1987) ob risbi štirih jezdecev (apokalipse?). V Osamljenem (1987) je izostril gostilniško razpoloženje in avtoportretno zamaknenost. Take in še druge slike govorijo literarno zgovorno, razpoloženjsko izrazito, vmes ni vedrine, spoznanja so osebna ali tudi skupna, zgovorna je slikarjeva zavezanost delu in ustvarjanju. Vran, že poprej znan Tisnikarjev motiv, je sedaj dobil širšo pomensko ikonografijo. Od Vrana (1986) s težkimi, močnimi nogami in opazujočo držo, sorodno tudi v sliki iz 1987, preide v soodnosno povezavo pri Vranu in rogaču (1987), pa do antropomorfnega Mrtvega vrana (1987), ki ga obkrožajo »sodrugiči«. Pri Tisnikarju vran seveda nima tiste simbolike, kot jo pozna irska boginja vojne, kar posredno poznamo pri cariniku Rousseauju. Ne da pa se