

## SEDEMDESET LET PROFESORICE dr. JELISAVE-ŠPELCE ČOPIČ



Zdenko Kalin, Mala bronca  
1970-71, mavec

V ustvarjalnem življenju prof. dr. Špelce Čopič se kot rdeča nit, ki povezuje najrazličnejše plasti njene osebnosti, znova in znova zarisuje njena čudovita, nikakor ne nekritična predanost umetnosti, še prav posebej moderni in zlasti kiparstvu. Pri nas ni nikogar, ki bi bolje dojel notranje zakonitosti evolucije modernistične plastike, ki bi s tako zavzeto akribijo, a pošteno vrednostno sodbo, podprto s trezno analitičnostjo, pregledal in opisal slovensko kiparstvo zadnjih sto let in pri tem segel daleč prek domačih okvirov. V avtoričin raziskovalni temperament je vgrajen posebno učinkovit varovalni mehanizem, ki najprej zahteva precizno, dosledno dokumentacijo, opredelitev dejanskega stanja umetnine in šele potem omogoča za-

nesljivo in neoporečno interpretacijo. Izkušnje in metode, ki so posebej za nas iz mlajše generacije temeljnega pomena.

Špelca Čopič je svoje znanje prav tako zavzeto posredovala tudi svojim študentom, kolegom, številnim obiskovalcem razstav – njenih vodstev je res brez števila – in kar je bila njena posebna usoda: umetnikom, bodisi študentom bodisi svojim akademskim kolegom. Več kot tri desetletja je bila vzor visokošolskega učitelja na Akademiji za likovno umetnost. Njeno pedagoško delo ni vtakano samo v znanje številnih generacij povojnih slušateljev ALU, tudi mnogi sedanji pedagogi in najbolj ugledna imena sodobne slovenske likovne umetnosti so bili njeni učenci. Njena predavanja so veljala za zgled pametne, strokovno zanesljive in znanstveno dosledne ekspozicije, označene s širokimi evropskimi razgledi in še posebej zanimivimi ekskurzi v zunajevropske umetnosti ter v same začetke likovnega oblikovanja.

Morda je nekaj pedagoškega poslanstva sprejela že v družini, saj je bila mati Elizabeta učiteljica in oče Venčeslav ugleden pedagoški svetnik. Študij umetnostne zgodovine je začela na ljubljanski univerzi, kjer je bila v letih 1942–44 deležna izredne profesorske zasedbe. France Stelè je predaval zapadnoevropsko umetnost in posebej kiparstvo, uvod in vodil vaje za začetnike; Vojeslav Molè o odnosu med bizantinsko in zapadnoevropsko umetnostjo, srednjeveško umetnost na Bližnjem vzhodu (o čemer je potekal tudi seminar) in rimsko med Antonini in Konstantinom. France Mesesnel je predaval bizantinsko slikarstvo na Balkanu (s seminarjem na to temo) in Rajko Ložar izbrana poglavja iz prazgodovine Slovencev. Začetnikom pri seminarških vajah je pomagal Emilijan Cevc. Tako zasnovani program je ponujal dovolj obsežno in trdno osnovo za nadaljnji študij, čeprav pa je bilo šele ob lastnem raziskovalnem delu mogoče spoznati kvaliteto in obsežnost dela profesorjev. Ker je študij pretrgala vojna, ga je lahko nadaljevala šele jeseni 1945 v Parizu, kamor je odšla s štipendijo francoske vlade. »Bila so sijajna leta,« se spominja, »posvečena študiju v okolju neizčrpnih možnosti.«

Da, Pariz je bil vsekakor odločilna estetska, znanstvena in osebna življenjska izkušnja. Iz te izkušnje izvira njena orientacija na modernizem pariške šole, na estetske in umetnostnozgodovinske metode, ki si jih je pridobila na L'Institut d'Art et d'Archéologie, pri muzeološkem šolanju na École du Louvre, usmerjenost na načela in metode, ki so bile drugačne, kot jih je gojila dunajska šola.

Pierre Lavedan, avtor velikih preglednih razprav o urbanizmu in arhitekturi, o umetnosti vseh časov, je, kot se spominja profesorica, bil boj z nemško šolo proti vsaki togi sistematiki, za priznanje žive, spremenljive in nepredvidljive umetnosti. Takrat ga je kar sovražila zaradi obsega arhitekture, s katero jih je obremenjeval, pozneje pa mu je bila za to znanje hvaležna. Poslušala je predavanja Louisa Réauja o ikonografiji krščanske umetnosti srednjega veka, arheologijo pri Charlesu Picardu, kjer se je bilo treba soočiti s profesorjevimi neizmernimi zahtevami. Morda nam to razloži neko lastnost njenih kasnejših predavanj, da je toliko pozornosti in časa posvetila umetnosti Sumercev in Egipta, grške in rimske antike.

Pa vendarle bi si upal soditi, da je bil estét Étienne Souriau tisti, ki ji je dal največ misliti. Njegove simultane in sinhrono primerjave različnih umetniških disciplin ter izrazov so ji odpirale širša obzorja in ji obenem utirale kritiške poti k sodobni umetnosti. V tem duhu je sprejela tudi Malrauxov »imaginarni muzej«, in to ji je kasneje omogočilo zelo izčrpno razumevanje dovolj spekulativnih razmerij med umetnostjo in moderno družbo, kot jih je interpretiral Pierre Francastel.

Pariz druge polovice štiridesetih let je moral biti čudovito inspirativno okolje za mlado študentko. Vse ji je bilo neposredno dostopno: Louvre in Musée de l'Homme, velikanske razstave pariške šole, van Gogh in Picasso, zgodovina modernizma in Sartrov eksistencializem. Zapisala je: »Za moje formiranje sta bili vplivnejši kvaliteta in raznovrstnost originalnih umetnin, ki sem jih videla, ne toliko znanje, ki sem ga strpala v glavo.« S tem ozadjem

in merili jo je doma čakalo tujstvo. Njen spomin ohranja še drugo stran medalje: čas po vojni, ljudje in razmere, ki iščejo novo ravnotežje, katedrale med ruševinami brez vitražev, bogovi na tleh, politični najpozneje 1948. leta, ter razpad v mladosti nedograjene in neutrjene tradicije. Od tedaj je morala biti trdo zaslužena vsaka trohica spoštovanja, ki jo je poklonila komurkoli.

Vrnitev domov je bila temu primerno travmatična, vendar ji je pomagalo doživetje prislovičnega francoskega pragmatizma. Celo v šoli, predvsem pri muzeologiji, so jo seznanili s širino umetnostnih področij, s tem, kako si pridobiš sodelovanje gospoda podprefekta, in z delom na dnu, s kartotekami in inventarji, s postopki, ki so potrebni za skladno rast in nego umetnosti, tako da je lahko začela z resnim strokovnim delom. Kot kustosinja Narodne galerije je pripravila razstavo Gvidona Birolle in za Izidorja Cankarja zbrala gradivo za razstavo Klasicizem in romantika na Slovenskem. Predvsem pa jo je privlačila moderna umetnost, ki ji je ostala zapisana vse do danes.

Leta 1955 je postala predavateljica umetnostne zgodovine na Akademiji upodabljaljočih umetnosti, ki je tedaj delovala še na poljanski gimnaziji v nepojmljivo skromnih razmerah. Za dr. Čopičevo se je nadaljeval študij slovenske umetnosti in različnih specialnih znanj, potrebnih na likovni akademiji, ki jih umetnostni zgodovinarji na svojih šolah ne dobijo. Vse svoje sile je vložila v predavanja in izpopolnitev revnega knjižnega fonda ter pripravo dia pozitivov. Toda dejstvo, da je lahko živela v svetu umetnikov, ji je ogromno pomenilo, čeprav sožitje ni bilo vedno brez težav. Napetosti je blažilo spoštovanje ustvarjalnosti. Poznala je akademijske profesorje, pisala o njihovem ustvarjanju, vedela za številne skrite vzgibe njihovega umetniškega izraza, spremljala njihove vzpone in zastoje, zato jih je pogosto razumela bolje kot marsikateri slovenski kritik. Ob tem je ostala njena presoja skrbno preiščena, trezna; ni se spuščala v kritiko, ki skuša vplivati na umetnostne smeri ali osebne stile, temveč je analizirala dejansko stanje in pri tem ohranila očitno distanco do vzvišenih ali hvalisavih metafor. Predvsem pa je profesorica v svojih kritikah skušala opozoriti na formalne in zgodovinske osnove modernizma, na njegove ustvarjalne temelje in okoliščine nastanka, na posamične ustvarjalne dosežke, manj pa na spekulativne ali težko preverljive hipoteze.

Morda lahko njeno delo opredelimo s pomočjo naslednjih delovnih območij: prvo zajema študije in publikacije med realizmom in »impresionizmom«. Napisala je vrsto člankov o slovenskih realistih, se posvetila podrobni analizi Kobilčinega opusa in pisala o genezi modernizma vse do dvajsetih let.

Drugi sklop zaobsegajo študije o medvojnem modernizmu, kjer je zlasti v sintetičnih tekstih za razstave beograjskega muzeja sodobne umetnosti spisala pravo zgodovino slovenskega slikarstva in tudi kritike medvojne časa. Pri tem se opazno posveča socialnemu kontekstu medvojne umetnosti. Ti teksti so pri nas premalo znani in bi bili, združeni v samostojno publikacijo, dragoceno dopolnilo nekoliko kasnejšim razpravam, denimo o kiparstvu ekspresionizma in nove stvarnosti (v katalogu razstave v Moderni galeriji leta 1986).

V besedilih o povojnem slikarstvu se je Čopičeva jasno opredelila za Stupico, Preglja, Miheliča, G. A. Kosa in Kregarja z njunima povojnima opu-

soma, pisala o Klavdiju Zorniku, Zoranu Didku, Vladimirju Lakoviču in drugih. Njeni pogledi so prišli še posebej do izraza v pregledu slovenskega slikarstva, v spremni študiji k eni najlepših povojnih umetnostnozgodovinskih publikacij – *Slovensko slikarstvo* iz leta 1966. Razvojna črta slovenskega modernizma, kot jo je opredelila dr. Čopičeva, ostaja temeljni dokaz o izrazni in formalni moči slovenskega slikarstva. V njej je poudarila predvsem formalne vidike razvoja, opredelila v kratkih, a pomembnih pasusih socialni kontekst ter dokazala likovno kvaliteto modernizma v razponu od Jakopiča do Bernika. Ko opozarja na vitalnost slovenskega sodobnega slikarstva, se zdi, da v njenih ugotovitvah odmeva Focillonovo »življenje oblik« kot tudi jasna usmeritev na pomen močnih individualnih osebnosti, ki spreminjajo – bolj kot teoretični koncepti – resnični tok moderne umetnosti pri nas.

Ožje področje profesorice Špelce Čopič pa je seveda slovensko kiparstvo med secesijo in visokim modernizmom. Njena disertacija je zgled podrobno dokumentirane pionirske raziskave, v kateri se razkrivajo javni spomeniki v svojem zgodovinskem kontekstu. Opozorila je na razmerja med državotvornostjo slovenskega narodnega ter političnega življenja in zgodovinsko ter realistično intoniranimi stilnimi načeli, ki določajo »razvoj« javnih spomenikov. Slovensko spomeniško kiparstvo se je slogovno gibalo od novobaročnega začetka, prek akademskega realizma, secesijske stilizacije, kratkotrajnih poskusov novega klasicizma vendarle v smeri različnih realističnih načinov. V celoti je mogoče pritrđiti njeni ugotovitvi, da realizma v 20. stoletju ne gre ocenjevati samo kot mimetične izkušnje, utemeljene v stilni koncepciji 19. stoletja, temveč da ima ta realizem izredno pomembne idejne, pa tudi formalne predznake, vse do socrealizma povojnih let.

V pomembni razpravi o ekspresionizmu in novi stvarnosti (1986) je dr. Čopičeva podrobneje interpretirala tudi zasebnejši, eksperimentalni domet slovenskih kiparjev medvojnega časa. Seveda pa moramo opozoriti na številne monografske razprave o Bernekerju, Goršetu, Putrihu, Borisu Kalinu, Savinšku in Boljki. Napisala je temeljno razpravo o delu Zdenka Kalina in obsežno monografijo o kiparstvu Lojzeta Dolinarja.

Dr. Špelca Čopič je raziskala tudi zgodovino, nastanek in delo Akademije za likovno umetnost in objavila številna besedila o njenih profesorjih in študentih.

Dolga leta je spremljala delo slovenskih ilustratorjev, pisala o razvoju slovenske knjižne ilustracije po drugi svetovni vojni, pri tem pa našla čas za številne popularizatorske spise o sodobnih umetnostnih tokovih in velikih imenih. Obsežno je tudi njeno sodelovanje pri različnih enciklopedijah, leksikonih in priročnikih, kar izkazuje velik delež dr. Čopičeve pri družbeni uveljavitvi slovenske misli o moderni umetnosti in širino njenega prispevka k podobi naše likovne kritike in publicistike. Profesorica je tudi dolgoletna redna članica AICA (Association Internationale des Critiques d'Art).

Zadnjih dvajset let na Slovenskem ni bilo pomembnejše likovne prireditve, razstave, simpozija, ki se jih dr. Čopičeva ne bi aktivno udeležila. Bila je članica pripravljalnih odborov velikih razstav v Narodni in Moderni galeriji;

je članica Umetnostne komisije Narodne galerije, v Slovenskem umetnostnozgodovinskem društvu je bila dolga leta predsednica, je članica uredništva Sinteze, predsednica Izdajateljskega sveta Zbornika za umetnostno zgodovino, srečamo pa jo še v marsikaterem pomembnem gremiju.

Profesorica dr. Špelca Čopič je s svojim delom in osebnostjo zapisana v zgodovino slovenske humanistične misli 20. stoletja. Kot človeka jo občudujem zaradi njene strpnosti in razsodnosti, zaradi tiste intelektualne avtonomije, ki jo priznava tudi drugače mislečim, zaradi – gotovo privzgojene – zavesti enakopravnosti in s plaščem vljudne nedostopnosti zaščitene osebne sveta, ki je olajšalo sodelovanje z njo. Tako formirana osebnost ji je tudi pomagala, da je brez hudih poškodb preživela štirideset let svoje delovne dobe. Pravi, da so ji umetnost in mladina ter vrsta prijateljskih sodelavcev obnavljali veselje do življenja, v katerem je bilo zaradi njih veliko svetlobe. Ohranila je pokončno in neodvisno držo intelektualke, ki se razen strokovni in moralni resnici ne podreja nikakršni trenutni politični ali ideološki konjunkturi. Dragoceno pozornost je namenila vsakomur, ki se je nanjo obrnil z vprašanjem, problemom ali prošnjo. Nikogar ni zavrnila, nikoli se ni ozirala na akademske in druge naslove; z enako pripravljenostjo, kot je obravnavala študentske prošnje, je kritično ocenjevala in tudi zavrnila kakršnekoli pritiske trenutne estetske mode in njenih institucij. Od časa do časa pa smo imeli priložnost doživeti tudi njene osebne trenutke svetle, nepopustljivo natančne ironije, ko je šlo za to, da se relativizira napuh in lažni pomen lokalnih matorjev v umetnosti in družbi. Prav zato ne morem končati tega kratkega in gotovo pomankljivega orisa njenega ustvarjalnega dela s kakšno utečeno frazo. Če napišem: »Hvala vam, gospa profesor«, mislim to s spoštovanjem in z vsem srcem.

Tomaž Brejc