

nost. Videz lahkotnosti je arkadijska stalnica, najsi je podstat drugačne narave. Pač pa so opazni odmiki od svetlih, poetično delujočih barv k bolj intenzivnim. Iskanje lepote in lepega je za Tomaža Gorjupa primarnega, izhodiščnega pomena, k temu je naravnan cel slikarski opus, seveda ne brez sozvočja enako pomembnih čutnih in miselnih impulzov. V slikah se je slikar podredil strogo nadzorovanemu čutu za eleganco, ne brez romantičnega nadiha, z izrazitim občutkom za ritem. Idiličnost je zdaj bolj, zdaj manj prisotna, pri čutnih prvinah pride bolj do veljave, pri miselnih je spoznavni imperativ odločujoč. Da se govoriti o muzikalnosti Gorjupovih barv.

Med témami Gorjupovih slik velja navesti vsaj nekatere. Predvsem kaže opozoriti, da so Gorjupove slike v mnogočem hoja k samemu sebi, hkrati pa težijo k temu, da bi tako ali drugače izžarevale neko univerzalno sporočilo. V intimizmu se mu sprošča poetično čustvo in čutnost (npr. Zrenje, Par, Venera in Mars, Ležerča), prepusti se sanjavega razpoloženju (Mesečina – Arkadija III, Poletne luči). Z Zrenjem želi prerasti človekovo stanje, navdaja ga ustvarjalni dvom (Dubito, ergo sum, Neverni Tomaž). Miselni procesi so ilustrativni in tudi tako podani (Reža, Imago mundi). Ljudje so se znašli v Labirintu (Hvalnica norosti), le da ne gre za tretje osebe, marveč za nas, ki smo

vpleteni v svet drug mimo drugega. Slepota je nasprotje Luči – Gorjupu ob vsej skepsi ne zmanjka ne upanja ne pramena luči. Hrepenenjski del se kaže na več ravneh: preiti od danega, iz stanja, v hrepenenjsko izsanjano krajino, mir, harmonijo. Z Luknjo je izrazil: prihajamo, smo, odhajamo. S tem aksiomom je utrdil zavest smrtnosti vsega živega, ko postane čas negiben (Kronos – z Dalijevimi mehki urami). Pot pa je tista, ki ohranja smoter in cilj, predvsem življenjskost človeka. Literarni delež Tomaža Gorjupa je očitno.

Risbe na razstavi govorijo o iščočih praksi Tomaža Gorjupa, ki tako pripravljajo zamisli za realizacijo na platnu. Na risbe pa je potrebno opozoriti še z druge strani: Tomaž Gorjup je v risbah spontano ekspresiven, opazno drugačen po načinu poteze in po izrazu kot pri slikah. Ta delež razstave ne kaže pojmovati kot nekaj drugopomenskega, prav ekspresija »neprečiščene« risbe kaže na poglobljen, na bistvo osredotočen slog tako v potezi kot v barvah.

Katalog o sedanjih razstavah, tj. v Novem mestu in Ljubljani, je izdala Mestna galerija ob sodelovanju drugih. Vsebuje nekako polovico barvnih reprodukcij od razstavljenega. Uvod je napisal A. Bas-sin, o Ponovno odkriti arkadiji pa Wilfried Skreiner.

Igor Gedrih

MUNCH V FRANCIJI – RAZSTAVA V FRANKFURTU o.M.

Gre pravzaprav za »potujočo razstavo«, prvič razstavno tematizirano na Munchovo bivanje v Franciji – in deloma v Nemčiji – ter odmevnosti tega in širšega okolja in časa fin-de-sièla na Norvežanovo slikarstvo in grafiko. Razstava je nastala v sodelovanju Munchovega muzeja v Oslu in pariškega Musée d'Orsay. Najprej so razstavo videli lani v Parizu,

zatem do konca aprila letos v Oslu. V Frankfurtu je bila razstava odprta vsak dan, brez običajnega »zaprttega« pone-deljka, kar pove, da je želela Schirn Kunsthalle privabiti čim več obiskovalcev do avgusta. Tokrat ne celotni, bolj pregledni Munch, ampak delni, specialni.

Edvard Munch je tipični umetnik fin-de-siècla, ki je v svojih poznejših slikah in grafikah znanilec ekspresionizma. Poleg domačega okolja v Kristianiji je najbolj impulzivno vplival nanj Pariz z ra-

zlično umetniško usmeritvijo, po drugi strani pa ne bi smeli izvzeti Berlina s tedanjo boemiado (Prybyszewski, Dehmel, Strindberg). Doživetje Muncha v Franciji razpira tudi širše vprašanje – naj bo to komu ljubo ali ne – namreč o medsebojnem delovanju različnih umetnosti. Na to sta med drugimi že pred leti opozorila Etiénne Souriau in Thomas Munro. Še več, najsi so dotikališča razstavno nakazana, pa s tem Munchovo slikarstvo in grafika nista postavljena kot nekaj izoliranega; širše koordinate v umetnostih dajejo tiste interdisciplinarne prvine, ki so sicer pogosto neizrabljene ali celo zanemarjene.

Kot ugotavlja Arne Eggum, se je na Norveškem v osemdesetih letih 19. stoletja uveljavil naturalizem in do ugodnega premika prišel v slikarstvu, ki je dotlej sledilo akademskim tokovom. Ne kaže prezreti, da je Henrik Ibsen razvimal konservativne duhove v Kristianiji, njegove drame in uprizoritve pa so spremljale Muncha tudi v tujini. Eggum opozarja, da je Taine imel velik vpliv glede pojmovanja narave na mlade umetnike, ki so od 1870. l. imeli danski prevod njegovih filozofskih pogledov. Že 1882. l. je lahko Munch dobil domačo časopisno kritiko o tedanji razstavi impresionistov v Parizu – kot negativno oceno. Pojav impresionizma pa je vseeno v vsej specifikki odmeval pri Munchu. Take so osnovne silnice, ki jih je dojel in sprejel Munch, ko je prišel v Francijo. Sproščeno in intenzivno doživetje Pariza in umetnosti raznih vrst je kljub boleznim vitalno delovalo na Muncha, dejansko pa je prvi pogled na francosko umetnost dobil v Antwerpnu na svetovni razstavi. Kaj se je Muncha dotaknilo v pariškem Salonu in Louvru, ostane nedorečeno. Toda pri Durandu-Ruelu je lahko videl platna Maneta, Moneta, Berthe Morisot, Pissarra, Seurata in drugih. Pritegne ga tudi Velazquez.

V takih in še drugačnih sečiščih umetnostnih pojavov je možno opaziti Munchov odmik od tega, kar Arne Eggum označuje kot norveški naturalizem, ta se

razodeva v slikah, kot npr. Avtoportret (1881/82), Cerkve Alt-Akerja, Kraljevi mlin. Z oljem Ob kavi (1883) pa se je Munch usmeril k impresionizmu. Munchovo bivanje v St. Cloudu (1890) zaznamuje slikarjev intenzivni študij svetlobe, blizu mu je Jean-François Raffaëlli s socialno, kritično različico impresionizma. Več slik Seine pri St. Cloudu – ponoči in podnevi – nudi strnjen vtis z barvno črtkasto tehniko, podobno kot številne variacije Noči v St. Cloudu, ki pa kažejo temni interier, neosvetljeno sobo s konturo osebe ob oknu, skozi katero seva mesečina. Primerjava Gustava Caillebottea z Munchom v istem prizoru slik na balkonu »Rue Lafayette« je ilustrativna za nepodrejeni, osebno profilirani slog Norvežana. Že prej pa je Munch z več inačicami Bolnega otroka (1885/86) zaznamoval globlji odnos do življenja, slikarsko pa presegel impresijo zunanje objektivnosti. Taka in drugačna prepletanja so hkrati plodna iskanja v vsebini in izrazu, od neoimpresionizma se nagiba še k drugačnim možnostim. Zgolj omenjen naj bo Toulouse-Lautrec, čigar karikirana izraznost oseb seva na Muncha v groteskni podobi v olju Roza in Amelija.

Rodolphe Rapetti navaja, da stoji Munchova ustvarjalnost med leti 1892 in 1894 sredi simbolizma tedaj mednarodno uveljavljene struje. Skrivnostno in metafizično, kakor da je dobilo sprostitevno energijo. Njegov Avtoportret pod masko ženske (verjetno 1892, nastal v Parizu) imajo hkrati v Vizijo – z žensko glavo in labodom – kot naznanilo Munchovega simbolizma. Iz tega obdobja je znano, da se je Munch obračal tudi k nemškimi sodobnikom, kot so Klinger, Böcklin, Thoma. Navedi je treba, da je Munch 1892. razstavljal v Berlinu z drugimi umetniki, razstava je sprožila škandal in so jo zaprli. Podobno kot Ibsen je tudi Munch veljal v svoji domovini dolgo časa za nepriznanega umetnika, v Nemčiji so gledali na Munchove impresije kot na zdrav, neobremenjen odmev na francoski impresionizem. Tu so odkupili Noč v St. Cloudu, v Franciji je ostal Munch

zelo dolgo časa nepriznan. V Nemčiji je našel pravega mecena. Ko govorimo o simbolizmu pri Munchu, bi bilo tvegano prenaslasi francoski ali nemški vpliv. Munch je rasel iz obeh in se uveljavil kot izviren slikar, prav tako grafik. Vezi z literarnim simbolizmom se začnajo 1886. s prvo verzijo Pubertete, ki pa je danes izgubljena, toda Rapetti vidi analogijo s sliko, ki je nastala sedem let kasneje. Redkokdaj je Munch toliko sledil osnovni zamisli kot pri Puberteti, kjer je razvidna zelo sorodna postavitev Félicien Ropsa, ki je ilustriral *Les Diaboliques d'Auerevillyja*. Toda ob vsej analogiji, ki je v formalnem pogledu očitna, je v duhovnem pogledu docela različna. Motiv strahu je postal za Muncha nekaj prikrito ali manj prikrito prisotnega, celo usodnega, včasih že neobvladljivega. Morbidnost, ki je prisotna v *fin-de-siècle*, se pri Munchu ilustrativno razodeva v litografiji Madone. Motiv smrti se pri umetniku sprva kaže kot objektivno realistično opazovanje bolniškega okolja, s posteljami in bolniki, pozneje pa se oddalji od objektivizacije zunanjega podajanja in se s psihološko poglobljenostjo loti drame mladega dekleta, ki je zapisana zgodnji smrti. Živa in umirajoča sestavljata kontrast, te teme je slikal v več različicah, tudi v grafični izpeljavi. Tudi estetiko skupine Nabis velja soupoštevati v motivnem in barvnem območju. Že Przybyszewski je opazil, da Munchov simbolizem ne temelji toliko na ikonografiji, kot na močnih, sugestivnih barvah.

Med leti 1893 in 1896 je Munch živel v Berlinu in ni znamenj, da bi v tem času obiskal Pariz. Če je *Mercure de France* le omenil Muncha kot impresionista, poudarja Munchovo »barvno simfonijo«, pa je 1894. izšla v Berlinu prva knjiga o Delih Edvarda Muncha v uredništvu Stanislaw Przybyszewskega. V svojem razglabljanju o slikarju je citiral Baudelaira in Mallarméja, ko je govoril o naravi simbolizma svojega prijatelja. Pariz je v devetdesetih letih doživel moderna dela skandinavskih književnikov, ki so jih

uprizorili pri Antoinu ali v Théâtre de l'Oeuvre (Ibsen, Björnson, Strindberg), s tem se je prebudilo širše zanimanje za skandinavsko umetnost. Munch je narisal plakat za Ibsenovega Peera Gynta. Leta 1895 je skupaj z Gallénom-Kallelo razstavljal v Berlinu – Unter den Linden – in sicer serijo reprezentativnih slik s skupnim naslovom Ljubezen, zraven pa tudi risbe, radiranke, litografije. Kritika se je tokrat oglasila z nekaj več razumevanja. Poleti je Munch obiskal Asgarstrand in pripravil gradivo za jesensko razstavo za galerijo Blomqvist. Doživel je škandal. Sledil je posmeh kritike. Ibsen, ki si je ogledal razstavo, je pokazal razumevanje za Munchovo umetnost in izrazil spodbudo ter polno simpatij do mladega umetnika. Urednik francoske *La Revue blanche* je iz gledaliških razlogov obiskal Kristianijo, a zraven spregovoril o Munchovi umetnosti kot simboliistični, pripominjajoč z osebnega vidika, da je imel Berlin negativen vpliv na umetnika. Revija je objavila Munchovo litografijo Krik. Munch pa je imel gorečega občudovalca: Julius Graefe mu je utrl pot do razstave v Parizu, *L'Art nouveau* je bilo najprikladnejše razstavišče za to, kar je želel Munch prikazati. Med drugim je razstavil slike in grafike s skupno temo Ljubezen, oddvojiti pa kaže vsaj slike Večer na ulici Karla Johana, Melanholija in Krik. Vse zaznamujejo začetki novega, kar se šele začena razvijati v Munchovem ustvarjanju in pride do veljave pozneje v izpopolnjeni luči. Kljub temu da je že prej izšlo nekaj grafik revialno ali v posebnih natisih v mapi, Pariz še vedno ni sprejel Muncha, kritika je v glavnem odrazila negativna stališča. Na razstavi so oblikovalci lahko videli poleg slik še večji del Munchovih grafik. Kot ilustrativen primer: enega od kritikov je ugodno pritegnil Bolni otrok, očitno pa s čustvene plati, ne toliko po slikarski naravi.

V tem času se je Munch družil s pariškimi književniki, umetniki, galeristi, vezi s Strindbergom so v marsičem odmevale pri Munchovem simbolizmu. Prija-

teljstvo ga je družilo tudi z norveškim lirikom Vilhelmom Krogom, angleškim skladateljem Frederickom Deliusom, neizbežen je pariški krog z Mallarméjem. Tako ni naključno nastal niz portretov. Pri grafiki je potrebno naglasiti, kolikšen delež v izrazu in motivih je Munch prispeval v uveljavljanju moderne (iz)povednosti. Ko se je eden od kritikov ogrel za litografijo *Smrt v bolniški sobi*, je znova v ospredju zanimanje za motiv, pogosto viden z apriornimi moralnimi in konservativnimi stališči. Leta 1897 je Munch zapustil Pariz in se vrnil v Kristianijo. V drugi polovici devetdesetih let se je osredotočil na ustvarjanje grafik, dasi je občasno slikal. V sliki in grafiki je v ciklu *Poljub* odrazil iščoč in poglobljen odnos, drugod ne brez grenčice *Strindbergovega* vpliva. Če je Munch v *Poljubu* povezujoč, pa je v *Moškem in ženski* polarno razdvojen. Življenjska premišljevanja se zrcalijo v slikah *Metabolizem*, *Ples življenja*, *Strah*, *Krik*, *Golgota*, slikar prehaja od individualnega k občemu, tudi v filozofskem smislu, izrazno pa s temi slikami in sorodnimi grafikami prehaja k ekspresionizmu, ki je uradno zaživel kasneje. Metafizične prvine so Norvežanu od nekdaj blizu. Disharmonija in kakofonija sta posledica umetniko-

vih izkušenj, dvomov, notranjih bojov, življenjskih vprašanj, pa verjetno tudi razbolele osebnosti, ki v zdravju in boleznih kreativno prenaša breme časa in nerazumevanj, pa seveda lastnih umetniških vizij in hotenj. Razločnica med Munchom in vstopajočimi fauvisti je jasna – ne glede na individualne poteze posameznikov – in ne preseneča, da je prav Munch v toliki meri vplival na nemški ekspresionizem. O relaciji do fauvizma je Arne Eggum s previdno, a zanesljivo analizo podal bistvo fenomena in ob tem opredelil Munchovo ustvarjanje po letu 1900. S takim prikazom je frankfurtska razstava Edvarda Muncha zaokrožila razvojni lok od začetkov do 1908, ko se Munch vrne v domovino. Gre za najobsežnejšo specializirano razstavo, ki ponazarja Munchove pregibe in premene od začetnih del do kasnejših iskanj, krajših ustavljanj pri sorodno doseženem, dokler se polagoma, a zanesljivo ne začneja tista sredica Munchovega ustvarjanja, ki ga v močni meri zaznamuje kot izvirnega ustvarjalca, ki zmore dati pečat dosežkom, te vplivajo tudi na mnoge druge umetnike. Razstavni katalog vsebuje reprodukcije razstavnega gradiva ter spremne študije več avtorjev.

Igor Gedrih