

Andreja Borin

Lužičanke Anteja Trstenjaka

Oris življenjske poti Anteja Trstenjaka

Ante Trstenjak (29. 12. 1894, Slamnjak pri Ljutomeru – 4. 12. 1970, Maribor)

Kratek oris Trstenjakove razgibane življenjske poti je nujen za razumevanje in umestitev njegovih lužiškosrbskih del znotraj njegovega zelo raznolikega in bogatega ustvarjalnega opusa.

Ante Trstenjak se je svojega zanimanja za slikarstvo zavedel v zgodnji mladosti ob srečanju z lokalnim slikarjem Antonom Čehom. Odtlej ni nehal sanjati o študiju, ki je bilo za domače družinske razmere nedosegljivo.¹ Kljub temu mu je nekako uspelo, da se je s pomočjo štipendije štajerskega deželnega odbora leta 1912 vpisal na šolo za umetno obrt v Gradcu. To je bila prva stopnička na poti do pravega slikarstva. Po vpoklicu k vojakom in izkušnji fronte v prvi vojni, v kateri je bil hudo ranjen, je študij sprva nadaljeval na obrtni šoli v Gradcu, nato pa se je leta 1917 vpisal na Šolo za umetno obrt na Dunaju, kjer je bil sprejet v drugi letnik (risar.-slikar. odd., prof. Ad. Böhm, A. Könnner). Ob razpadu Avstro-Ogrske se je vrnil v domovino. To je bil tudi čas narodnega prebujanja slovanskih narodov in Trstenjak je bil vse življenje velik domoljub. Leta 1918 se je pridružil Maistrovim borcem in bil ponovno ranjen. Študij je v šolskem letu 1918/19 nadaljeval v Zagrebu, kjer je bil sprejet v tretji letnik slikarstva (prof. B. Csikoš, M. Crnčić, Lj. Babić, I. Kerdić). Leta 1920 je študij nadaljeval na akademiji v Pragi (prof. V. Hynais, Fr. Thiele) in tam diplomiral leta 1923. V Pragi je tri leta živel skupaj z Božidarjem Jakcem, Praga pa ga je v umetniškem smislu tudi najmočnejše zaznamovala. Leta 1921 je tam spoznal Eugenijo Heřmanovó, študentko medicine, svojo bodočo ženo. Po diplomi se je vrnil domov in že istega leta v Mariboru tudi razstavljal. Maja 1924 se je s skromnimi prihranki odpravil v Pariz z namenom, da ostane dva meseca. S posredovanjem kulturnega atašeja na jugoslovanskem predstavništvu je prejel francosko štipendijo, ki ga je obvezovala k vpisu na Akademijo lepih umetnosti. Obiskoval jo je leta 1924. Poleti istega leta je odšel v Bretanijo, kjer so ga poleg pokrajine pritegnile žene v narodnih nošah. Leta 1925 je dobil štipendijo jugoslovanske vlade, ki ga je ponovno obvezala, da se vpiše na visoko šolo. Izbral je Sorbono in zasebno akademijo Andréja Lhota. V Parizu je leta 1925 razstavljal v Galerie Carmine skupaj z Nikolajem Pirnatom, sprejeli pa so ga tudi na eminentno razstavo *Salon d'Automne*. Konec leta 1925 je obiskal Italijo (Pisa, Bologna, Padova, Firenze, Rim, Benetke) in veliko risal ter skiciral. Leta 1927 je drugič obiskal Pariz, naslednje leto septembra pa je prvič obiskal pokrajino Lužiških Srbov. Že v času študija v Pragi je leta 1922 videl razstavo češkega slikarja Ludvika Kube, ki je razstavljal lužiškosrbske narodne noše.² Lužice je Trstenjak ponovno obiskal že septembra 1929, nato pa še 1930,

¹ Oče je umrl leta 1903, mati pa je ostala sama s petimi otroki.

² Maja Vetrih, *Ante Trstenjak, Akademski slikar – življenje in delo*, Pomurska založba, Murska Sobota 1998, str. 23.

1934³, 1966 in 1968. Skiciral in slikal je samo ob prvih obiskih (1928, 1929 in 1934), pozneje pa ne več. Prva razstava z lužiškosrbskimi motivi je bila novembra 1929 v Budyšinu in nato še v Pragi. Leta 1932 se je za stalno naselil v Pragi, si tam uredil tudi atelje in postal član društva *Umělecká beseda*, ki je združevalo likovne umetnike različnih smeri. Leta 1933 se je poročil z Eugenijo Heřmanová, naslednje leto se je rodil sin Mirko.

V času do okupacije je dobro živel, znan je bil kot portretist, pogosto je obiskoval tudi domovino in redno dopustoval na Jadranu. Ob okupaciji Češke leta 1939 se je vključil v protifašistično gibanje. Ni se želel ločiti od žene, ki je bila Judinja. Oba so konec leta 1944 odpeljali v različni taborišči. Trstenjak je z veliko mero sreče uspel pobegniti iz kolone taboriščnikov in se vrniti v Prago. Tudi žena je taborišče preživela. Po vojni se je v Pragi ustanovila Skupščina Jugoslovanske ljudske fronte, ki je združevala jugoslovanske državljane v Pragi, in Trstenjak je prevzel funkcijo podpredsednika. Ko se je leta 1948 ob informbiroju začela porajati napetost proti Jugoslaviji, bi se Trstenjak moral odreči solidarnosti z Jugoslavijo. Ker tega ni hotel, mu niso podaljšali dovoljenja za bivanje in Prago je moral zapustiti. Nastanil se je v Mariboru, kjer je ves čas ohranjal atelje. Sin se mu je pridružil leto pozneje, žena pa je Češkoslovaško lahko zapustila šele leta 1953. Trstenjak se je vključil v likovno življenje v Mariboru in razstavljal tako samostojno kot tudi v okviru Društva likovnih umetnikov. Redno je obiskoval tudi domačo Prlekijo. Leta 1961 je v Mariboru nastal cikel monotipij *Lužičanke*. Za osnutke so mu služili gvaši in akvareli izpred tridesetih let. Leta 1966 je ponovno obiskal Prago in tudi Budyšin. Istega leta mu je Umetnostna galerija Maribor pripravila veliko retrospektivno razstavo. Umrli je leta 1970 v Mariboru.

Trstenjak v Lužici

V času študija, natančneje leta 1922, je Ante Trstenjak v Pragi videl razstavo češkega slikarja Ludvika Kube⁴, na kateri so bili razstavljeni tudi motivi Lužičank. V intervjuju za časopis *Delo* je leta 1965 o tem povedal: »V Pragi, kjer sem študiral, sem videl razstavo lužiškosrbskih motivov češkega slikarja Ludvika Kube. To je bil moj prvi stik z Lužico. In to je v meni samem zbudilo željo, da si deželo ogledam in morebiti naslikam nekaj značilnih lužiških motivov. V Pragi je tedaj delovalo dobro organizirano društvo »Adolf Černý«, poznejše Društvo prijateljev Lužiških Srbov. Centrala je bila v Pragi, po deželi pa so bile raztresene številne podružnice. Društvo je vzdrževalo tesne stike z Lužico in z lužiškimi študenti v Pragi. Tudi sam sem šel na njihove prireditve. [...] Na pot v Lužico sem krenil s priporočili Vladimírja Zmeškala, iskrenega prijatelja Lužiških Srbov, in z navodili tedanjih lužiškosrbskih študentov v Pragi, predvsem Jurija Henčla in Jurija Cyža.«⁵

³ Ibid., letnice 1934 Maja Vetrih ne navaja, navaja pa to leto Trstenjak. Z datumom 17. 3. 1934 je tudi označena risba *Lužičanke* z inv. št. R 9908, ki jo hrani Muzej novejšje zgodovine Slovenije v Ljubljani.

⁴ Ludvik Kuba (1863–1956) je bil vsestranski ustvarjalec: slikar, glasbenik in zbiralec ljudskega glasbenega izročila slovanskih narodov.

⁵ Tone Glavan, *Delo*, 31. 10. 1965

Ko je (iz Pariza) prispel v Lužico, je veliko skiciral in slikal na prostem, želel pa si je predvsem slikati dekleta in žene v narodnih nošah. O težavi, na katero je naletel, je v istem intervjuju povedal: »V Lužici sem bil prvič leta 1928, in sicer od avgusta do konca decembra⁶. Gornjo in Dolnjo Lužico sem prepotoval po dolgem in počez, z avtobusom, vlakom, kolesom in peš. Sprva so bili Lužičani hudo nezaupljivi, ko pa so izvedeli, da sem iz Jugoslavije, so bili zelo gostoljubni, predvsem v Gornji Lužici. V začetku sem imel težave z modeli, saj sem želel, da bi slikal dekleta v ljudskih nošah. Toda ni šlo pa ni šlo. Precej truda in pregovarjanja je bilo treba, da je dekle sedlo za model, ker je bila tedaj močno razširjena vraža, da se deklet, ki je slikarju za model, potem ne more poročiti. Ko je Jurij Henčl pregovoril svoji sestri, ki sta bili zelo lepi, da sta sedli pred moje platno in so druga dekleta videla podobo, so me sama prosila, naj jih slikam.«⁷

Trstenjak je, kot pravi sam, prekrižaril celotno področje Lužic. V nekem drugem intervjuju beremo: »Lahko rečem, da me poznajo vsi Lužiški Srbi, saj sem med svojim delom obhodil vso pokrajino in najbrž ni kmetije, ki je ne bi bil obiskal. Naj povem, da so me tudi kmetje klicali kar *knez moller* (gospod slikar, op. p.) in da so hodili v Budyšin, središče Lužiških Srbov, pome z vozovi, ter me vozili na svoje domove in prirejali pogostitve.«⁸

»V Lužici sem naslikal okrog 30 podob, zvečine so bile to podobe z lužiškosrbskimi ljudskimi nošami, nekaj pa je bilo med njimi tudi pokrajinskih podob, največ z motivi iz Dolnje Lužice, iz Blótowa (nem. Spreewald, op. p.). Razen tega sem napravil v Lužici številne skice. Večinoma sem slikal na terenu, včasih pa sem naredil na terenu samo študijo, ki sem jo dokončal kasneje v ateljeju.«⁹

V Domu Lužiških Srbov v Budyšinu je pred odhodom leta 1928 pripravil razstavo. Razstave z lužiško tematiko je imel še v Pragi, Kraljevem, Gradcu, Mariboru¹⁰, Osijeku in Zagrebu.

Lužiški cikel

V domačem ateljeju, najverjetneje še v Pragi, kjer je živel vse do jeseni leta 1950, je Trstenjak nadaljeval z motivi Lužičank. Pomemben vir informacij za to motiviko sta fotodokumentacija UGM iz časa priprave Trstenjakove retrospektivne razstave leta 1966 v UGM¹¹ in katalog *Lužičanke*¹² ob istoimenski razstavi 1974 v UGM. V katalogu je navedenih osem slik v tehniki

⁶ Bolj točen se zdi podatek iz knjige Josepha Páte *Deux peintres de la Lusace, Merčín Nowak, Ante Trstenjak*, založba Amies de la Pologne, Pariz 1931, str. 40, kjer je navedeno, da je Trstenjak prišel v Lužico 5. septembra 1928. Lužico je verjetno zapustil po 15. januarju 1929, dotlej je namreč trajala njegova razstava v Domu Lužiških Srbov.

⁷ Tone Glavan, *Delo*, 31. 10. 1965

⁸ Vili Vuk, *Večer*, 12. 8. 1966, str. 2.

⁹ Tone Glavan, *Delo*, 31. 10. 1965

¹⁰ Vir: vabilo iz osebne mape Anteja Trstenjaka, Dokumentacija UGM, *Razstava slik iz Srbskelužice (narodne noše in pokrajine)* je bila v Kazinski dvorani od 19. 4. do 1. 5. 1931.

¹¹ Kustosa sta bila dr. Maja Vetrih in Andrej Ujčič.

¹² Kustosinja dr. Maja Vetrih.

olja na platno, datiranih med 1935 in 1940.¹³ Vse so naslovljene »Lužičanka« in vse so v zasebni lasti (morda je mišljena last umetnikove žene). Ni znano, kje so danes, niti ni o njih nobenega slikovnega gradiva. Naletela sem le na eno olje v zasebni lasti¹⁴, ki kaže na izredno trdo modelacijo, neznačilno za Trstenjaka. Po besedah dr. Maje Vetrih je Trstenjak želel cikel Lužičank v Mariboru razstaviti še za časa življenja, vendar je bil menda preveč bolehen, da bi to lahko uresničil.¹⁵

Poglejmo še grafične odtise z lužičkimi motivi. Iz fotodokumentacije UGM je znana jedkanica, ki je bila ob pripravi retrospektive v avtorjevi lasti. Desno zgoraj ima napis *Družka iz Dolnje Lužice*, je signirana in datirana 1950. Opredeljujeta jo zelo sproščena poteza in kontrastno ozadje, ki poudarja določene svetlejše predele dekletove noše. Druga grafika sledi isti predlogi s to razliko, da je ozadje za dekletom črno in na njem se v drobnih potezah izrisuje *Dolnelužicka nevesta*, kot pravi napis desno zgoraj. V katalogu *Lužičanke* je kot tehnika navedena praskanka v plastično ploščo¹⁶. Pomanjšan motiv je bil leta 1954 natisnjen na prvi strani vabila za skupinsko razstavo v Mariboru.¹⁷

Poleg monotipij, ki se jim bom posvetila posebej, je Trstenjak izdelal še linorezni cikel Lužičank, ki je bil ob pripravi retrospektive leta 1966 v avtorjevi lasti in ga poznamo po fotodokumentaciji v UGM. Evidentiranih je sedem linorezov z motiviko Lužičank in en motiv z naslovom *Lužiški dudak* (Lužiški godec, op. p.). Nekateri listi so datirani z letnicama 1964–1965. Danes lahko iz tega cikla evidentiramo odtis, ki ga hrani Galerija Anteja Trstenjaka v Ljutomeru in dva odtisa iz Muzeja Lužičkih Srbov v Budyšinu. V tehniki linoreza je okrog 1965 izdelal še nekaj drugih figuralnih podob. Vse opredeljuje zelo nemirna poteza, ki daje vtis trepetavosti. Zdi se, da gre za upad ustvarjalne moči in precej okorno roko. Trstenjak je imel v šestdesetih letih vedno več težav z zdravjem, predvsem s srcem. Zaradi delčka granate, ki ga je nosil v srcu, odkar je bil pri dvajsetih ranjen v prvi svetovni vojni, je vse življenje čutil posledice in težave so se na starost stopnjevale. Maja Vetrih v monografiji navaja: »Trstenjakovi dnevnikarji so postali z letom 1961 že precej kratki, izjema je bilo le še leto 1962. Očitno so ga vse bolj mučile zdravstvene nadloge.«¹⁸

Zanimivo omembo v zvezi z lužičkim ciklom pa najdemo še v intervjuju dr. Frana Šijanca z umetnikom za revijo *Nova obzorja*. V uvodu k intervjuju med drugim pravi: »Doma in v tujini si je pridobil svoj sloves na številnih razstavah, predvsem kot krajinar in slikar kmečkega folklornega okolja (Slovenske gorice, Češka, Lužice in lužičke noše, od koder izvira znana

¹³ Datacijo je najverjetneje prispevala Maja Vetrih.

¹⁴ V času priprave razstave v lasti galerije Festič v Mariboru.

¹⁵ Iz kataloga *Ante Trstenjak, Lužičanke*, UGM, november–december 1974.

¹⁶ Katalog *Ante Trstenjak, Lužičanke*, UGM, november–december 1974, Seznam razstavljenih del, št. 166.

¹⁷ Gre za *Razstavo slovenskega slikarstva in kiparstva v Mariboru od leta 1918 do danes*, ki sta jo organizirala Umetnostna galerija Maribor in Društvo slovenskih likovnih umetnikov. Ob Trstenjakovi grafiki je na vabilu napačno navedena tehnika lesoreza.

¹⁸ Maja Vetrih, *Ante Trstenjak, Akademski slikar – življenje in delo*, Pomurska založba, Murska Sobota 1998, str. 26.

kompozicija »Oblačenje neveste«, našim klasikom realizma Veselu, Kobilci in Petkovšku sorodno delo).«¹⁹

Čeprav ni jasno, katero delo pod naslovom *Oblačenje neveste* ima v mislih Fran Šijanec, sklepam, da gre zaradi primerjave s slovenskimi slikarskimi klasiki – za sliko. Na terenu je umetnik upodobil več lužiških nevest, vendar noben znan motiv ne ustreza oblačenju neveste. Edini motiv, ki bi lahko ustrezal temu naslovu morda povzema jedkanica, naslovljena *Lužiška nevesta* (1950), za katero vemo iz fotodokumentacije UGM. V času evidentiranja je bila jedkanica v lasti avtorja, danes njena lokacija ni znana. Prikazuje sedeče dekletu stoji starejša žena z belo čepico, ki ji ureja pričesko. Mlada žena je upodobljena v nadvse običajni obleki s kratkimi rokavi, kar se zdi kot spodnje oblačilo, preden se bo oblekla v tradicionalno poročno nošo. Seveda se pri tem takoj postavi vprašanje ali so umetnika ženske pripustile k tako intimnemu opravilu. Delo *Oblačenje neveste* omenja tudi Boris Krajnc v članku o Anteju Trstenjaku: »»Oblačenje neveste«, na priliko [starinsko za »na primer«, je slika neveselega, otožnega, zamišljenega in nekam vase zatopljenega dekleta, katero kiti za njo starejša ženska. Nevesta sedi – vdana v usodo – z rokami na krilu. [...] Toda ta nevesta ni deklet od koderkoli, temveč predstavlja tip, je docela opredeljena mlada lužiška Srbkinja, ki je kajpada oblečena v svojo narodno nošo.«²⁰ Boris Krajnc v istem članku nadaljuje: »Najboljša Trstenjakova lužiška dela so bila pozneje zbrana v praški galeriji češkoslovaškega društva prijateljev lužiških Srbov. Ta dela so Nemci ob prihodu v Prago zaplenili in odpeljali neznano kam.«²¹ Ponovno se torej omenja slika. Če je Boris Krajnc o njej pisal leta 1951, lahko sklepamo, da je bila takrat še poznana in da ni povezana z nemško zaplembo. Danes lahko samo ugotovimo, da podobnega motiva ne poznamo, niti ni nikjer evidentiran. Informacija o nemški zaplembi Trstenjakovih del se drugje ne pojavlja, kar pa ne pomeni, da ni verodostojna.

Poleg motivov Lužičank je Trstenjak ob svojih obiskih napravil še nekaj akvarelov lužiške pokrajine, kmečkih hiš in vasi, ki se barvno in slogovno navezujejo na njegove pariške akvarele. Osem akvarelov s to tematiko hrani Muzej novejšje zgodovine v Ljubljani, enega pa Umetnostna galerija Maribor. Nekateri akvareli iz Muzeja novejšje zgodovine so bili napačno pripisani lužiškemu ciklu. Ob raziskovanju gradiva se je pokazalo, da je Trstenjak leta 1932 obiskal ozemlje današnje Ukrajine in upodobil nekaj kmečkih hiš iz območja Karpatov. Tudi nekaj skic oziroma akvarelov narodnih noš iz Zbirke UGM je bilo napačno pripisanih lužiškemu ciklu. Izkazalo se je, da so upodobljene žene v narodni noši današnje Ukrajine. To Trstenjakovo potovanje prej ni bilo znano. Med slikami, ki so motivno vezane na Lužice, velja omeniti še odlično oljno sliko *Budyšin* iz Zbirke UGM, ki je najverjetneje nastala ob prvem ali drugem Trstenjakovem obisku (1928 ali 1929) in se po plastični prezentnosti hiš in umirjenih barvah slogovno približuje novi stvarnosti. Poznana je še razglednica z istim motivom iz

¹⁹ Dr. Fran Šijanec, »Slikar Ante Trstenjak (obisk v ateljeju)«, *Nova obzorja VI*, 1953, str. 598.

²⁰ Boris Krajnc, *Nova Obzorja IV*, 1951, str. 267–268.

²¹ *Ibid.*, str. 268.

Muzeja Lužičkih Srbov v Budyšinu, vendar se ob natančnem opazovanju pokažejo majhne razlike v podrobnostih, tako da ugotavljam, da gre za dve različni sliki. Kje je danes izvirna slika, ki je služila za razglednico, ni znano.

V nadaljevanju se posvetimo ciklu *Lužičanke* v tehniki monotipije, ki predstavlja srčiko te študije.

Tehnika monotipije

Monotipija je najbolj slikarska med grafičnimi tehnikami. Omogoča spontano nanašanje brez predhodnega skiciranja. Gre za grafično tehniko, ustvarjeno z risanjem ali slikanjem na gladko ploščo, ki ne absorbira materiala. Plošča je bila včasih bakrena, enaka kot so jo uporabljali za jedkanje. V sodobni umetnosti se je izbira razširila še na druge možnosti: plošče iz cinka, stekla ali pleksistekla. Podoba, ki jo naslikamo ali narišemo na ploščo, se ročno ali s pomočjo grafične preše odtisne na papir. Praviloma nastane en sam odtis, od tod tudi ime monotipija (mono = eno)²². Barve so lahko oljne ali na vodni osnovi. Ob odtiskovanju je papir pri oljnih barvah lahko suh ali vlažen, glede na to pa variirata tudi intenzivnost in kontrastnost barv. Barve se nanašajo na dva načina. Pri prvem se enako kot pri slikanju barve dodajajo na ploščo, pri čemer se uporabljajo različni pripomočki, kot so čopiči, slikarske lopatice, ščetke, gobice itd. Drug način je reduktivni oziroma odvzemajoči način. Umetnik najprej nanese temnejšo podlago, podobo pa ustvari z brisanjem oziroma odvzemanjem barve s pomočjo mehkih gobic, krp, čopičev, silikonskih ploščic in podobnih pripomočkov. Lesna vlakna papirja se morajo zmečhati, zato slikar papir pred odtisom rahlo navlaži.

Trstenjak je za odtise uporabljal povsem navaden tanek papir, ki ga verjetno ni vlažil. Občutek imam, da je uporabil papir, ki ga je imel na zalogi. V enem primeru je uporabil celo papir z vtisnjeno strukturo, ki je na odtisu precej moteča (*Lužičanka 17*). Slikal je z oljnimi barvami. Pogosto so na robovih barv in na zadnji strani lista vidni ostanki olja, kajti papir je bil pretanek, da bi se olje lahko vpilo.

Cikel *Lužičanke* v tehniki monotipije iz Zbirke UGM

V Umetnostni galeriji Maribor hranimo dvajset monotipij z motivom Lužičank. Vse Lužičanke zavzemajo klasične portretne poze. Celopostavni sta le dve (*Lužičanka 10* in *16*), na ostalih se portret zaključuje nad koleno oziroma v sedečem položaju, tako da zaobjame naročje. Žene večinoma sedijo pred temnejšim ozadjem in le izjemoma stojijo. Na začetku raziskovanja se je zdelo, da predloge za monotipije niso ohranjene, a se je ob preučevanju gradiva pokazalo, da lahko od dvajsetih monotipij v zbirki UGM v dvanajstih primerih najdemo odgovarjajoč akvarel oziroma gvaš, ki je bil predloga za monotipijo. Te predloge se danes hranijo na več

²² Ob odtisu se na papir odtisne večina barve. Včasih je možen še en odtis, ki pa je slabše kakovosti.

krajih: pet v Narodnem muzeju v Pragi, ena v Galeriji Anteja Trstenjaka v Ljutomeru, ena v Umetnostni galeriji Maribor, nekaj pa jih je znanih z razglednic, ki jih hrani Muzej Lužiških Srbov v Budyšinu/Bautzenu. Leta 1930 je imel Trstenjak razstavo v češkem mestu Hradec Králové in lužiški študenti, ki so prepoznali pomen Trstenjakovega dela, so dali deset motivov natisniti na razglednice.²³

Pri ustvarjanju lužiškega cikla monotipij se je Trstenjak torej zagotovo opiral na skice in akvarele, ki jih je naredil v prvih treh obiskih Lužic leta 1928, 1929 in 1934. V intervjuju leta 1965 je Trstenjak dejal, da je poleg približno 30 podob noš in lužiških pokrajin napravil tudi številne skice. Ohranjeni sta le dve: skica iz Muzeja novejše zgodovine z datacijo 17. 3. 1934 (inv. št. R 9908) in skica iz Umetnostne galerije Maribor z datacijo 29. 9. 1928. Risba iz Muzeja novejše zgodovine s črno kredo kaže tekočo, sproščeno potezo, ki z nekaj potegi zaobjame tako volumen kot tudi posamezne detajle in individualizacijo obraza. Dekle ima na glavi črno čepico, ki se zadaj zaključuje z velikansko pentljo. Gre za tradicionalno nošo lužiške katoličanke, in sicer mladega, neporočenega dekleta.²⁴ Skica verjetno ni služila kot predloga za monotipijo, bolj verjetno je, da je umetnik naredil tudi akvarel ali gvaš. Monotipija je v primerjavi s skico manj prepričljiva. Mlado dekle je postavljeno pred nedefinirano ozadje, prostorska kvaliteta je v primerjavi s skico izgubljena, tudi razmerja belin ne pridejo do izraza. Delno je slab rezultat mogoče pripisati slabi kakovosti papirja, zaradi katere se zdi, kot da so se barve zlele, na robovih pa so vidni tudi presežki olja, ki ga papir ni mogel vpiti. Poleg tega ima papir črtnast raster, ki je precej moteč. Občutek imamo, da je slikar uporabil prvi papir, ki je bil pri roki.

Pri monotipijah je Trstenjak enakovredno uporabljal temno in belo ozadje. Isti motiv Lužičanke je pogosto ustvaril na belem in na temnem ozadju. Temno ozadje je učinkovito uporabil za poudarjanje kontrasta beline oblačil in razkošnih naglavnih pokrival. Ozadje ni nikjer enakomerno zaprto, saj je ena stran praviloma svetlejša oziroma se postopoma svetli, kar ustvarja vtis svetlobe, ki prihaja v prostor. S tehničnega vidika so za monotipije značilne tudi zelo dolge poteze (predvsem na ozadju), ki se pogosto prekrivajo v različnih smereh in dosežejo veliko stopnjo osamosvojitve. Vse naštetje prijeme je opaziti tudi pri Lužičankah Ludvika Kube, s to razliko, da so dela Ludvika Kube barvitejša in v njih nezmotljivo prepoznamo vpliv impresionizma tako v odnosu do svetlobe in barve kakor tudi do slikarske poteze. Trstenjak je bil 31 let mlajši od Kube. Čeprav je bil v sredini dvajsetih let v Parizu, ki je bila takrat zibelka moderne umetnosti, ga smeri moderne umetnosti niso nikoli zares pritegnile.

Sam je v intervjuju leta 1936 povedal: »Kaj hočem povedati, ko slikam? Izživeti samega sebe, izraziti svoje dožemanje sveta. To predvsem. Ni mi do tega, da bi nosil pečat določene struje ali da bi se v svojem izrazu preveč utesnjeval, to se pravi, da bi ohranil zvestobo nekim vnanjim oblikam, po katerih bi me vsak takoj spoznal ... Kadar slikam, ne mislim na stil: ali

²³ Joseph Páta: *Deux peintres de la Lusace, Merčín Nowak, Ante Trstenjak*, založba Amies de la Pologne, Pariz 1931, str. 40.

²⁴ Mnenje Ilone Bierling iz Muzeja Lužiških Srbov v Budyšinu.

umetniki sploh mislijo na to? [...] Po svojem slikarskem prepričanju sem predvsem in v največji meri kolorist: barve so mi godba, najpoglavitejši smoter mi je harmonija. Trdovratno iščem novih barvnih izrazov.«²⁵ V nadaljevanju še enkrat pove: »Slikarstvo pomeni slikanje in slikanje pomeni komponiranje barv in form v ubrano celoto.«²⁶

Vzeto kot celota, cikel monotipij precej variira v izvedbi in kakovosti. Vedeti je treba, da je monotipija tehnika, kjer rezultata ni mogoče popravljati ali preslikati. Njen čar je v kombinaciji slikarskega pristopa in grafičnega odtisa, ki vedno vsebuje tudi element presenečenja. Ob preučevanju se je pokazalo, da je Trstenjak za večino Lužičank naredil več podob istega motiva. Razlike so minimalne, večinoma gre za spremembe v ozadju ali v kakšnem dodatku (recimo cvetlice v vazi). Na popolnoma belo ozadje je umeščena samo ena Lužičanka v zbirki UGM (*Lužičanka 5*). Gre za najmlajšo izmed Lužičank, mlado deklico v tradicionalni obleki, za neporočeno botro ali nevestino družico iz kraja Schleife.²⁷ Domnevala sem, da je Trstenjak zaradi njene mladosti izbral umestitev na belo ozadje, vendar je preučevanje pokazalo, da obstaja isti motiv tudi na temnejšem ozadju.²⁸ Kot rečeno, monotipije precej variirajo. Pri najboljših (glej npr. *Lužičanke 2, 11, 18, 20*) gre za ubrano barvno sožitje, za uravnoteženo kompozicijo, za fino občuteno obravnavo draperije in detajlov ter za prosojen vtis celote. Posebno zanimiva je sproščena obravnava vzorcev in nakita. *Lužičanka 13* ima na oprsju recimo razkošno ogrlico, ki jo Trstenjak ponazori z drobnimi krogi, narisanimi v barvo morda z ročajem čopiča ali kakšnim drugim koničastim predmetom. Gre za slavnostno nošo neporočene botre iz kraja Wochozy/Nochten, za katero je značilna čepica iz čipke in biserna ogrlica²⁹. Iz istega kraja je tudi lep odtis *Lužičanka 11*, ki prikazuje nevesto z bogatim srebrnim nakitom in značilnim črnim pokrivalom.³⁰ Trstenjakova klasična izbira barv pa tudi sozvočje celote in detajla pridejo tudi v tem odtisu do polnega izraza.

Okrog leta 1928 je Trstenjak naslikal sliko svoje bodoče žene Eugenie Heřmannové. To je njen edini znani portret. Po jasnih konturah, oblo oblikovanih volumnih in zadržanem koloritu bi ga stilno lahko postavili v bližino nove stvarnosti. Doprni portret kaže samozavestno mlado žensko z značilno frizuro dvajsetih let. Pozira na postelji z rokami, spodvitimi za glavo, in s pogledom, uprtim v slikarja. Na sebi ima le kombinežo ali spodnje perilo. Portret je zelo senzualen. Trstenjakove Lužičanke iz istega časa so vse prej kot to. Očesni stik z umetnikom vzpostavljajo le izjemoma, večinoma strmijo nekam predse ali pa so zazrte vase. V rokah imajo največkrat knjigo. Slikar je tujec, lužiška kultura pa je tradicionalna in zaprta. Pomembno vlogo ima tudi religija. Tradicionalna oblačila žensk, ki so Trstenjaka tako zelo pritegnila, so del bogate oblačilne kulture žensk. Lužiške Srbkinje imajo vsaj šest vrst oblačil, ki se glede na različne priložnosti razlikujejo po obliki, barvi in dodatkih. Poleg

²⁵ B. Borko, Kulturni pregled, Slikar Ante Trstenjak, *Jutro*, 16. 11. 1934, str. 3.

²⁶ *Ibid.*, str. 3

²⁷ Mnenje Ilone Bierling Iz Muzeja Lužiških Srbov v Budyšinu.

²⁸ Po evidenci fotodokumentacije UGM je bila okrog leta 1966 ena v lasti avtorja in ena v lasti zasebnika.

²⁹ Mnenje Ilone Bierling Iz Muzeja Lužiških Srbov v Budyšinu.

³⁰ *Ibid.*

tega se oblačila razlikujejo še glede na veroizpoved³¹ in na kraj, od koder dekleta/žena prihaja. Obstaja vsakdanje oblačilo, oblačilo za cerkev, oblačilo za neporočeno botro ali nevestino družico, oblačilo za poročeno botro, poročno oblačilo, oblačilo za žalovanje (z varianto za polovično žalovanje)³². Obleka je torej neke vrste osebna izkaznica in razkriva tudi status dekleta/žene (poročena ali neporočena). Kot je Trstenjak v že omenjenem intervjuju dejal, sprva nobeno dekletu ni želelo pozirati, ker je bilo to razumljeno kot neprimerno. Celotako neprimerno, da se dekleta zaradi tega ne bi mogla poročiti. Ta zadržanost žensk v tedanjem času in prostoru odseva tudi v Trstenjakovih delih.

Cikel *Pri toaleti*

Opazna odlika Trstenjakovih monotipij je sproščen slikarski pristop in velika mera improvizacije, ki zaradi velikih formatov pride še posebej do izraza. Ponavljanje istih motivov Lužičank v več različicah kaže, da je iskal optimalne različice in preizkušal, kaj deluje in kaj ne. Slabše uspešnih odtisov (celo na slabem papirju) očitno ni zavrgel. Podobno sproščenost v obravnavi figuralne motivike srečamo že v nekaterih Trstenjakovih delih okrog leta 1934, ko se je v različnih tehnikah (risba, grafika, akvarel, gvaš, olje) posvečal figuralnemu motivu *Pri toaleti*. V zbirki Umetnostne galerije Maribor na to temo hranimo skico, dva akvarela, gvaš in grafiko. V obeh akvarelih je figura rahlo črtno naznačena z rjavo barvo, oblačila na postelji razodevajo vajeno roko, celoten vtis pa preveva lahkotnost in svetloba. Zanimiv element je tudi ozadje, ki je nanešeno v širokih ploskvah. Zdi se, kakor da je delo nastalo v enem samem zamahu. Avtor je prepričljivo ohranil potrebno belino, zaradi katere dober akvarel diha. Delo kaže mojstrskega akvarelista. Morda je lekcijo o pomenu beline prenesel v monotipije prav iz izkušenj akvarela, čeprav gre tehnično za povsem drugačen rezultat. V Zbirki UGM obstaja iz leta 1934 tudi gvaš *Pri toaleti*. Figura, ki pozira, se zdi enaka, na sebi ima tudi enako kombinežo. Med gvašem in akvareloom pa je vendarle opazna razlika. Gvaš deluje svetlo in sproščeno, a nima tega svetlobnega učinka, barvitost je opazno manjša, ozadje pa sliko precej bolj zapira. Kljub temu gre za mehko modelacijo in skorajda skicozen modernističen pristop, ki je v Trstenjakovem slikarskem opusu redek.

Podoben primer je tudi gvaš *Žena z mačko*, prav tako iz leta 1934 in iz Zbirke UGM. Morda gre celo za isto žensko (na skicah ima sicer temne lase, v akvarelu in gvašu pa svetle). Gvaš je nenavadno barvit; gradnja slike s postavljanjem velikih barvnih ploskev eno ob drugo ustvarja veselo podobo, ki se zelo približuje modernističnim smerem. Trstenjak podobe ne gradi z linijo, temveč s širokimi barvnimi ploskvami, kar je v njegovem opusu izjema. Posebno zanimiva je uporaba napol suhega čopiča, ki dopušča barvna prekrivanja. Poudarjeno opazne in podaljšane poteze čopiča so tudi značilnost cikla monotipij *Lužičanke* skoraj trideset let pozneje. Zanimivo, da je v istem času v slikarstvu veliko manj sproščen in ohranja tršo in bolj

³¹ Lužiški Srbi so bodisi katoliki bodisi evangeličani.

³² Joseph Páta: *Deux peintres de la Lusace, Merčin Nowak, Ante Trstenjak*, založba Amies de la Pologne, Pariz 1931, uvod M. De Vaux Phalipau, str. 10.

zaprto pripoved. Zdi se, da je Trstenjak v akvarelu in gvašu, ki sta bila le dopolnilo slikarstvu, lažje prestopil utirjene metjejske zapovedi in ustaljene koncepte. Zdi se, da enako velja tudi za trideset let starejši cikel *Lužičank* v tehniki monotipije.

Kritiki o ciklu *Lužičanke*

Poglejmo še, kakšen je bil odziv likovne kritike na Trstenjakove *Lužičanke*.

Maja Vetrih je leta 1998 pri Pomurski založbi izdala monografijo o Anteju Trstenjaku, ki je njena skrajšana doktorska naloga.³³ Bila je kustosinja v Umetnostni galeriji Maribor, v letih 1971–1980 pa tudi ravnateljica. Z opusom Anteja Trstenjaka se je ukvarjala že prej, leta 1974 je ob razstavi njegovih *Lužičank* v UGM zapisala: »... na monotipijah iz leta 1961 se trepetajoča svetloba in valovanje njenih sekvenc odražata enako na figuri kot na ozadju ter tako ustvarjata vibrantno napetost celote. Umetnik se pri tem poslužuje nanašanja barv ene zraven druge, kar je lepo vidno pri njegovih pejzažih v olju že pred l. 1930, še zlasti pa po 1950. Kot métier spadajo monotipije med Trstenjakove najvišje dosežke v tej zvrsti.«³⁴

V monografiji je zgovornejša: »Ne glede na kritike, ki so bile napisane o teh delih, je potrebno vedeti, da je Trstenjak noše predvsem beležil, manj pa je reševal slikarske probleme, še zlasti ne takrat, ko se je mudil v lužiških krajih, tj. 1928 in 1929. Želel je pokazati čimveč podrobnosti noš, pestrost in strogost v barvni izbiri, razlike med nošami katoličank in evangeličank. V nekaterih slikah je celo zanemaril pravilnost anatomije rok ...«³⁵

»Predvsem leta 1961 so zanimive monotipije *Lužičank*, ki jih je naslikal kar precej. Slikanje lužiških noš se v Trstenjakovem opusu razprostira skozi dolgo obdobje, od leta 1928 do 1965. V začetku je, kot vemo, bil v ospredju dokumentaristični interes, pozneje pa se iz teh motivov oblikujejo tudi umetniška dela. *Lužičanke* je upodabljal v različnih tehnikah (npr. olje, gvaš, akvarel, mešana tehnika, v različnih vrstah grafik), vmes je tudi nekaj risb, po letu 1950 pa se pojavijo na temo *Lužičank* predvsem monotipije. V prvih letih slikanja *Lužičank* poudarja tempera vse podrobnosti oblačil, dominira trda modelacija, hkrati pa so ta dela naslikana zelo sveže, čeprav nekatera delujejo kot skice in to celo so. Svežina se kaže tudi na monotipijah, ki so bile dokončane v tem obdobju. Za ta čas so *Lužičanke* nenavadno vedre stvaritve, živahne v barvah, skratka pomembni Trstenjakov dosežek.«³⁶

Če povzamem opažanja Maje Vetrih, lahko rečem, da se strinjam z ugotovitvijo, da pri *Lužičankah* v tehniki tempere ali gvaša prevladuje trša modelacija, medtem ko so monotipije sveže in vedre. Prav tako se strinjam, da nekatere izmed monotipij delujejo kot skice in da je zaradi zanimanja za noše ponekod zanemaril anatomijo rok. Pomenljiv je stavek Maje Vetrih:

³³ Doktorsko dizertacijo je napisala 1979–1980, zagovarjala pa 1981 na Filozofski fakulteti v Zagrebu.

³⁴ November–december 1974, razstava *Lužičanke* v UGM, kustosinja Maja Vetrih.

³⁵ Maja Vetrih, *Ante Trstenjak, Akademski slikar – življenje in delo*, Pomurska založba, Murska Sobota 1998, str. 41.

³⁶ *Ibid.*, str. 47.

»Ne glede na kritike, ki so bile napisane o teh delih ...«³⁷, ki nakazuje na neke pomanjkljivosti in neugodne odzive kritikov. Čeprav v dokumentaciji in dostopnih člankih negativnih odzivov nisem zasledila, bi se lahko te kritike nanašale na šablonskost, okornost in trdoto modelacije pri nekaterih akvarelih oziroma temperah (gvaših) Lužičank. Trstenjak je dokazal, da je odličen akvarelist, in čeprav so nekateri akvareli Lužičank odlični (akvarel *Lužičanka* iz Zbirke UGM), pa najdemo tudi take, za katere lahko rečemo, da so trdi oziroma okorni in da v njih ni značilne sproščenosti in prosojnosti. Morda so bili že od vsega začetka mišljeni kot predloga za kaj drugega in so nastajali primarno kot dokumentacija. Strinjam se torej z Majo Vetrih, ki pravi, da je v delih, narejenih na terenu, predvsem beležil podrobnosti noš in ni reševal slikarskih problemov. Proučevanje gradiva kaže, da se je Trstenjak trdno držal predlog in povzel tako držo in izraz obraza kot tudi vse podrobnosti noše. Opaziti je le nekaj odstopanj, recimo v dodanem šopku ali položaju rok, spremembe v barvi so redke. Dokumentarna plat mu je bila torej pomembna. Čeprav je v ciklu monotipij v ospredju bogastvo tekstur, barv in vzorcev, pa se Trstenjak v tehničnem smislu pokaže tudi kot sproščen raziskovalec novega medija. Tehnika monotipije je blizu slikarstvu, a Trstenjak se pri slikanju na steklo ni mogel opirati na slikarske izkušnje. Njegov spust v novi medij je tako na široko odprl vrata novemu pristopu, predvsem neobremenjeni in svobodni modelaciji, ki je, po mojem mnenju, tudi odlika najboljših monotipij.

Posvetimo se še nekaterim kritikam, ki dajejo širši pogled na Trstenjakov opus.

Umetnostni zgodovinar Janez Mesesnel je ob Trstenjakovi razstavi grafik in akvarelov v Moderni galeriji v Ljubljani (1967) zapisal: »[...] In tako je bilo več kot razumljivo, da je vse svoje življenje gojil nekakšen nevtralni slikarski slog, ki je dopuščal sicer mnoge različice, vendar ni nikoli skrenil iz široko zasekanih kolesnic. Ta slog je nekoliko slikovit zapis, v barvnih tehnikah tudi često barvit, z ravno pravšnjo mero iskanja razpoloženja v motivu, včasih tudi povsem nevsiljivo podanega značilnega ali splošnega razpoloženja in tipa pokrajine. V posameznih obdobjih je čutiti nagibanje k bolj slikovitim in bolj barvitim tokovom, često že tradicionalnim in zgodovinskim, kot impresionizmu in različicam poimpresionizma, drugič k barvno povsem omejenemu, tršemu ekspresionizmu, pa spet k poetičnemu realizmu in podobno. Včasih prevlada v njegovem programu za nekaj časa zanimanje za določeno krajino, deželo, temo – na primer za Lužice in tamkajšnje folklorno bogastvo – pa se brez zaznavnejšega ali celo neugodno učinkujočega prehoda prelije v nadaljnje zapise krajin, vedut in ljudi druge dežele in drugega kulturnega kroga.«³⁸

Podobno splošno oceno poda umetnostni zgodovinar dr. Fran Šijanec ob Trstenjakovi razstavi v Mali galeriji v Ljubljani leta 1953, torej dobrih deset let prej: »Trstenjak je slikar umirjenih in diskretnih čustev, drobnih in skrbno uporabljenih opazanj, ki imajo svoj izvor v poetično doživeti naturi, romantičnem občutenju motiva ... [...] V Trstenjakovih delih ni nič vznemirljivega, v intelektualistično problematiko segajočega slikarstva, ki bi nasprotovalo lagodni in konvencionalno zasnovani slikarski kompoziciji, pač pa se oblikuje v njih slikoviti

³⁷ Ibid., str. 41.

³⁸ Janez Mesesnel, »Poetični kozmopolit. Ob razstavi grafik in akvarelov A. Trstenjaka«, *Delo*, 13. 1. 1967, str. 5.

uravnovešenosti med risbo in koloritom veder in neizumetničen duh izredno prefinjene slikarske prilagodljivosti, (ki je) plod v sebi že zaključenega zorenja [...] in mnogostrane tehnične izurjenosti (olje, akvarel, razne slikarske in grafične tehnike).«³⁹

Z vsem povedanim se lahko strinjamo. Dejstvo je, da je Trstenjakov opus zelo raznolik in da se je v času študija in potovanj dotaknil mnogih likovnih tokov svojega časa, vendar se je vedno vrnil k lastnemu načinu slikanja, ki predvsem ohranja občutek za razpoloženske kvalitete in skladnost celote. Iz likovnih kritik lahko razberemo, da je bil Lužiški cikel v Trstenjakovem opusu v Sloveniji znan in upoštevan ter da so ga kritiki videli kot sestavni del umetnikovega siceršnjega ustvarjalnega opusa.

Zaključek

Ante Trstenjak je bil v slovenskem prostoru razumljen kot kozmopolit, ki se giblje v velikih evropskih središčih in je kljub temu močno povezan s slovensko zemljo, predvsem z rodnim Prekmurjem. Po vrnitvi iz Prage v Maribor se je aktivno vključil v likovno življenje mesta. Likovna kritika ga je upoštevala kot relevantnega umetnika, ki ustvarja v lastnem, nekakšnem nevtralnem slogu, ki se od časa do časa dotakne katerega od večjih umetniških tokov svojega časa. Prvenstveno je bil slikar, a se je vseskozi ukvarjal tudi z grafiko, akvarelom in risbo. Grafika ga je spremljala vso ustvarjalno dobo, monotipijo pa prvič srečamo šele okrog 1961, ko se je v tej tehniki lotil obsežnega cikla *Lužičanke*. Akvareli in gvaši *Lužičank*, ki so nastali na terenu v Lužicah (1928, 1929 in 1934) so predvsem dokumentarnega značaja in vsi ne dosegajo enake kakovosti. Dokumentarni okvir je v ospredju tudi pri monotipijah. Trstenjak do potankosti spoštuje predlogo (držo modela, individualizacijo obraza, barvo oblačila, detajle in vzorce), obenem pa ugotavljamo, da se novega medija loteva slikarsko sproščeno. Uporablja širok čopič, poteza se zelo podaljša, vodoravne in navpične poteze pa se pogosto prekrivajo in živijo povsem samostojno življenje. Ozadja se spreminjajo od popolnoma belega do temnega, lahko so tudi samo naznačena z nekaj potezami. Podobno osvobajanje poteze lahko zaznamo že v ciklu *Pri toaleti* iz leta 1934, a to ne pomeni nobenega večjega vpliva ali zasuka v Trstenjakovem opusu, saj se umetnik vedno naravno vrne k svojemu vajenemu načinu slikanja. V tehničnem smislu najboljši odtisi *Lužičank* povzemajo originalno dokumentarno predlogo, a so tudi veliko več: so harmonična kombinacija sproščenega barvnega nanosa in unikatnega odtisa. Predvsem v obdelavi ozadja se zdi prepoznaven vpliv Ludvika Kube, čeprav je v primerjavi s Kubo Trstenjak barvno precej bolj zadržan. Če so *Lužičanke* v gvašu trše modelirane, pa delujejo najboljši odtisi monotipij sveže, prosojno in nekoliko eterično. Trstenjakove *Lužičanke* so (drugačne kot njegovi siceršnji portreti žensk) zelo zadržane, umetnik pa njihovo zadržanost spoštuje in ohranja. Njegovo slikarsko zanimanje je bolj usmerjeno v bogate in barvite noše. Umetnik upošteva potrebna razmerja belin, kontrast in uravnoteženost kompozicije ter si prizadeva za skladnosti celote. S finim občutkom obravnava teksturo, čipko, vzorce in nakit. Ponekod se zdi, kakor da s čopičem

³⁹ Dr. Fran Šijanec, »Ante Trstenjak v Mali galeriji v Ljubljani«, *Nova obzorja VI*, 1953, str. 393–394.

prosto poplesuje po podlagi. Lužičanke so Trstenjaka navdihovale vse od leta 1928 do 1965, ko je nastal še zadnji linorezni cikel na to temo.

Srečanja z največjimi likovnimi središči, kot so Dunaj, Praga in Pariz, za Trstenjaka niso pomenila večje prelomnice in enako velja tudi za Lužice. Lužiški cikel, ki se razteza čez trideset let umetnikovega ustvarjanja, se naravno vpisuje v Trstenjakov umetniški opus, kot novost pa prinaša sproščenost, lahkotno svežino in (pri)dih modernizma.