

OBRAZI

OB RAZSTAVI »ANTON AŽBE IN NJEGOVA ŠOLA«

France Stelè

Ob stoletnici rojstva Antona Ažbeta je Narodna galerija priredila razstavo, posvečeno njegovi monakovski šoli. Narodna galerija je s tem želela predvsem poravnati dolg domovine do tega še daleč ne zadostno ocenjenega umetnika. Zavest takega dolga je oživela posebno, odkar sta Rusa N. Moleva in E. Beljutin izdala knjigo »Škola A. Ažbe«, v kateri sta podrobno orisala učno metodo Ažbetove monakovske šole in objavila vrsto dragocenih spominov ruskih učencev na našega slikarja. Razstava je imela namen prikazati rojakom Ažbeta kot učitelja z ohranjenimi deli njegovih učencev, posebno s takimi, ki pojasnjujejo, v čem je bilo bistvo Ažbetovega »načela krogle« in kristaliziranja barv. Poleg sedmerih Ažbetovih lastnih del, med katerimi so njegov avtoportret iz leta 1889, Zamorka in Harem, ter fotografij, korespondence in drugega gradiva, ki se nanaša na Ažbetovo življenje in šolo, so bila razstavljena tako ali drugače na šolo vezana dela R. Jakopiča, M. Sternena, Nadežde Petrovič, L. Kube, Al. Šubica, Ferda Vesela, Em. Zamrazila, Arlowa, Jos. Račiča, Roze Klein-Sternenove, Bete Vukanović in Mil. Zarnika. Ob razstavi je K. Dobida priredil knjigo »A. A. in njegova šola« s katalogom razstavljenih del in izčrpno bibliografijo o Ažbetu. Ta knjiga se nam zdi skoraj pomembnejša kot sama razstava, saj vsebuje toliko novega in za presojo Ažbeta tehtnega, da daleč presega vrednost in okvir običajne kataloške publikacije. V razpravi »A. A. — učitelj« je prvič doma opisan in ocenjen Ažbè kot učitelj in uvrščen v okvir svojega časa. K. Ambrozić je orisal Ažbetove srbske učence, K. Dobida je zbral dragocene podatke iz umetnikovega življenjepisa in predstavil njegov rodni kraj. Sledi prevod poglavja »Metoda Antona Ažbeta« iz že omenjene ruske knjige. Kot človeka, umetnika in učitelja pa nam Ažbeta približujejo tu zbrani spomini nanj, kakor so jih zapisali D. Kardovski, M. Šemjakin, I. Grabar, M. Zarnik, A. Roessler, R. Jakopič, P. Sch., V. Becić, V. Kandinski, E. Pacovský, Iv. Prijatelj, M. Sternen, Ferdo Vesel, U. Seidel, L. Kuba, N. Županič, Beta Vukanović in v leposlovni obliki L. Frank v romanu »Links, wo das Herz ist«.

Z razstavo in ž njo zvezanim zbornikom je izvršila Narodna galerija priznanja vredno delo. To njeno dejanje pa nam kot zgodovinarjem nalaga dolžnost, da revidiramo doslej skrajno skope in površne podatke in sodbe o tem umetniku in poskusimo globlje prodreti v njegovo doslej dokaj medlo podobo.

Ažbè budi naše zanimanje kot človek, kot umetnik in kot pedagog. Katerokoli teh strani izberemo kot predmet naše pozornosti, zadenemo vselej ob nevsakdanjo problematiko, ki je bila ob razstavi uspešno nakazana, še dolgo pa ne bo izčrpana.

Človeka sicer ni mogoče trgati od umetnika, ker človeško pomembnost stopnjuje do višje vrednosti umetnik, človek pa daje umetniku in njegovemu delu tisto posebno barvo, po kateri ga razlikujemo od drugih pojavov te vrste in ga sprejmemo kot osebno doživetje. Vseeno pa ima Ažbè poteze, ki prav človeško mikajo in nam ga odkrivajo kot izrazito tragično osebnost, vredno literarne obravnave. Med razstavo je upravičeno padla beseda o podobnosti

z eno najbolj tragičnih osebnosti evropske umetnosti konca 19. stoletja, s H. Toulouse-Lautrecom. Tudi Ažbè je bil pohabljen, od rojstva grbast, majhen, s prekratki nogami in je to svojo napako zakrival s pelerino. Vendar je kljub temu našel svoj življenjski stil in nastopal tako v družbi kakor v šoli z izrazitim dostojanstvom, ki ni dopuščalo zasmehovanja. Ludvik Kuba nam je z izredno plastičnostjo opisal njegov pojav: »Ažbè je bil mož junaške drže in prav takega izraza v obrazu. K obojemu se je pravzaprav silil, da bi tako odvrnil pozornost od dveh krivic, ki jih je zagrešila na njem narava: nizke postave in nikakor ne brezhibnega hrbta. Potemtakem mu nisi mogel niti zameriti, če je skušal prvo napako popraviti z visokimi podpetniki, drugo pa zakriti z dolgim plaščem, katerega spodnji rob se je skoraj plazil po tleh, medtem ko se je zmerom zavihani ovrtnik dotikal usnjene čepice. V levici je nosil tanko viržinko, v desnici pa debelo palico, katere kljuka je pri slehernem koraku opisovala polkrog v polmeru cele roke, a konica, ki se je zabadala v zemljo, je silila paličnik, da se je sukal skoraj za polovico okrog stožčastega plašča. S takim mogočnim korakom je Ažbè vsako jutro ob osmih prikorakal v svojo šolo.« Županič pa ga popisuje, kako impozantno marcialičen je izgledal na posebnem, zanj zgrajenem stolu v družbi v *Simplicissimu*. V šoli je znal vzdržati vtis brezhibne zunanosti in resnosti, tako da so učenci pozabili na njegove napake. Ta življenjski stil Ažbetov je bil značilen za njegov čas in za umetniško sredino takratnega Münchna; dobro se je strinjal z idealom bohèma, kakor ga je v Parizu predstavljal tudi njegov sotrpin Toulouse-Lautrec. S tem krhkim, a hoteno imponirajočim telesom je združeval Ažbè izredno dobroto in darežljivost, ki jo poudarjajo vsi, ki so ga poznali. Zavedal pa se je svoje nesreče in se, kakor pripoveduje V. Kandinski, ni znal smejati ter je imel žalosten pogled. Njegov življenjski stil pa mu je tudi pomagal, da je tako v šoli kakor v bohèmski družbi pozabil na svojo nesrečo in doživiljal zadovoljstvo ob zavesti, da je ugleden član svoje družbe. Ta zavest se je v njem stopnjevala, kadar ga je omamljal zvesti prijatelj bohèmske družbe — alkohol. In prav tak, telesno zaznamovan, duševno trpeč, pa neskončno dobrosrčen in otožno veseljaški se je »Professor Nämlich« pomembno zapisal v anale münchenkega fin-de-siècla.

Ta tragična človeška usoda se je izrazila tudi v Ažbetu — umetniku, čeprav drugače kakor pri njegovem pariškem dvojniku, ki je našel mimo alkohola najmočnejši opoj, s katerim je blažil svoje žalostno življenje. — skoraj blazno likovno ustvarjanje, s katerim je dvigal v luč lepote celo razvratno življenje takratnega Pariza. Ažbè je kot umetnik sicer tudi sanjal o bakanalih, odaliskah in haremskih prizorih, ki jih je poustvarjal po domišljiji, ni pa segal ponje neposredno v življenje razvratne družbe. Njegov umetniški ideal, kolikor ga poznamo iz redkih ohranjenih del in iz teženj njegove šole, je bil ideal zdravega, življenja resno motrečega človeka, nepotvorjena in z lastnim razpoloženjem neobremenjena optična likovna reprodukcija doživetja. Življenje mu je bilo eno in se je zadovoljevalo v umetnjakarskem bohèmstvu, umetnost nekaj drugega, z osebno resničnostjo neobremenjenega, idealen svet lepote, kakor sta ga zaslutila v občevanju ž njim Roessler in Jakopič; ni pa mu bilo dano, da bi ga uresničil z lastnim delom. In prav tu se križata usodno zaznamovani človek in umetnik Ažbè. Prvi je zmagal nad drugim.

Vse njegove življenjske neuspehe pa odtehta priznanje, ki ga je dosegel Ažbè kot učitelj. »Bog med učitelji slikarstva« ga imenuje Nadežda Petrovič

po prvih osebnih stikih ž njim. Pomembni ruski slikar in umetnostni pisatelj, Ažbetov večletni sotrudnik v Münchenski šoli, Igor Grabar, ga brez obotavljanja prišteva med največje slikarske pedagoge. V čem je torej uganka njegovega pedagoškega uspeha? Saj njegova zasebna slikarska šola v tem času secesije mladih talentov od akademije v Münchnu ni bila edina. Kaj je učenca nagibalo, da so si izbrali prav Ažbetovo šolo? To vprašanje je tembolj umestno, ker je bil Ažbè strog učitelj, ki bi s svojo slovito metodo »pobijanja domišljavosti« pri začetnikih in z zelo lakoničnimi dejanskimi navodili mogel učenca prej odbiti kakor ga pridobiti zase. Da so tu odigrale posebno vlogo učiteljeve prej opisane osebne lastnosti, je gotovo. Saj menda ni niti preverjal, ali je učenec plačal učnino ali ne. Drugo, kar je mlade slikarje nedvomno mikalo, je bilo ozračje, v katerem so se vaje vršile, in vodilo zagonetnega »načela krogle«, češ da je v njem zagotovilo uspeha. Bolj kakor učiteljeva zgovornost so na učenca neprestano vplivala nema opozorila na osnove in pričakovane dosežke študija: Na vratih je bil napis »Nur fest!«, pod njim slika osvetljene in osončene krogle z njeno lastno senco, pod njo pa drugi napis »Kugelpinzip«. Na stenah so viseli »originali«, najboljši izdelki učencev, med njimi tudi po umetnikovem mnenju zgledna Zamorka. Pouk je obsegal dve stopnji, risanje in slikanje. Osnovna naloga je bila risarsko obvladati golo telo v neiskanih pozah. Učenec se je moral, kakor poroča Pacovský, najprej naučiti naslikati kroglo, ker je Ažbè učil, da se da vsaka stvar v prostoru, ki se plastično uveljavlja, izvajati iz krogle. Ko jo je obvladal, je učenec lahko naslikal glavo, akt, drevo, lonec, draperijo ali tudi oglat predmet. Pri pouku slikanja si je učitelj prizadeval predvsem, da bi razvil pri učencu čut za barvo. Slikanje mu je bilo likovno ustvarjanje z barvo, z risbo pridobljeno znanje o telesni formi pa samo nujen pogoj za to, da bo barva našla svoje pravo, liku ustrezno mesto, ne da bi se slikar pri tem mučil z zahtevami anatomije in svetlobno-sončnega oblikovanja predmeta. Da slikar doseže »diamantni« ali biserno-matični učinek slike, mora upoštevati našelo »kristalizacije barv«; polagati jih mora na platno nezmešane in prepustiti očesu, da jih združi v optični doživljaj barvnega izraza naslikanega predmeta. Ko je učenec to stopnjo dosegel, ga je Ažbè odpustil in se ni dalje brigal za njegov osebni umetniški razvoj. Kakor ni pretirano gojil študija anatomije, je tudi odločno odklanjal pouk kompozicije, ki je imela tako važno vlogo na akademiji. Pravilno usmerjena šola je po Ažbetu za umetniški uspeh važnejša kakor inspiracija. Prepričan je bil, da so likovni zakoni, ki jih je treba upoštevati, in da bo samo dober tehnik tudi pravi umetnik.

Med številnimi učenci, ki jih je imel Ažbè, so mu bili najzvestejši Rusi. Pogosto so prihajali k njemu iz šole učitelja »peredvižnikov« P. P. Čistjakova v Petrogradu, ki je bila izrazito realistično usmerjena in je svoj ideal dosegla v Repinu. Ažbetovo šolo so smatrali za dobrodošlo dopolnilo petrograjske šole, saj je sam Čistjakov po ogledu rezultatov Ažbetovega pouka zadovoljno izjavil, da je to popolnoma njegov sistem in da bi jih tega v petrogradski akademiji nihče ne mogel naučiti. Tudi slavni Serov je pri ogledu Grabarjeve glave, obešene med »originali«, izjavil, da na petrogradski akademiji ne delajo takih. Kako jim je Ažbetova metoda ustrezala, dokazuje dejstvo, da je Ažbetov učenec D. N. Kardovski porabljal to metodo še kasneje v Petrogradu in Moskvi ter je tako postal v veliki meri dejanska baza trdoglavega sodobnega sovjetskega realizma. Vendar tudi Ažbè, čigar šoli so dajali v Münchnu prednost pred podobno usmerjeno zasebno šolo Madžara Simona Hollósyja. Rusov ni popolnoma zado-

voljeval. Zelo značilna je njihova končna sodba o njem, kakor sta jo leta 1958 formulirala pisatelja knjige o Ažbetovi šoli: »Ažbè je odklanjal kompozicijo v tistem smislu, ki ga je imela v pedagoškem sistemu münchenska akademija, in je s tem osvobodil učence tistih konvencionalnih pravil, ki jih je postavil pozni akademizem, ni pa na njihovo mesto postavil nobenih drugih zakonitosti in pravil. Ažbetu kompozicija ni pomenila metode za objektivno spoznavanje resničnosti, medtem ko je bila to bistvena lastnost metode demokratično-realistične umetnosti, še posebej pa pedagoškega sistema mojstra Čistjakova. Zaradi tega omalovaževanja kompozicije kot strukturne podlage vsega pouka sta pri Ažbetu risba in slika brezpogojno vladali nad vsem drugim, in zato je bila njegova šola v bistvu šola strokovnega mojstrstva... Čeprav je bila torej Ažbetova metoda risbe in slike zgrajena na osnovi proučevanja narave in znanja njenih zakonitosti, se vendar ni opirala na dognan sistem kompozicije, ki bi mu njegova metoda sicer ustrezala. To pa vendarle ne zmanjšuje naprednega značaja Ažbetove zapuščine v zgodovini zahodnoevropske umetniške pedagogike konec 19. stoletja, se pravi v dobi, v kateri predstavlja Ažbetova pedagogika zelo zanimivo stopnjo realistične umetniške metode.«

Pri tem gre vsekakor za nesporazum o bistvu Ažbetovega realizma in njegove naprednosti. Ažbè je bil v svojem delu, kolikor ga poznamo, res dosleden realist in temu ustreza tudi njegova v znanjih vodilih izražena metoda; vendar ta nikakor ne vodi nazaj na pozicije predimpresionističnega realizma, ki jim je ustrezala šola Čistjakova, temveč odpira pota k novemu realizmu, ki je šele dvajset let po Ažbetovi smrti izzorel v realizmu barve. V primeri s starim, posebno akademskim realizmom pomeni Ažbetova šola, čeprav revolucionarno ni nastopala, prelom s preteklostjo v več ozirih in ne samo v pogledu manjšega upoštevanja anatomije in zanemarjanja kompozicije. Že v osnovi njegovega sistema pomeni važen prelom s preteklostjo delitev pouka na risanje in slikanje in v napredovanju prednost slikanja kot ustvarjanja z barvo pred z risbo osvojenim predmetno obliko. S tem je že bila odprta pot ločitve optično zaznane podobe od tipsko kombinirane realistične podobe predmeta. Temu njegovemu stališču je ustrezala njegova težnja po uresničitvi pravega barvno optičnega izraza s slikanjem z nezmešanimi osnovnimi barvami, kakor so to že pred njim uveljavili impresionisti. Tu pa zadenemo na vprašanje, zakaj Ažbè ni sledil impresionistom v naravo, in zakaj ni sprejel njihovega načela slikarskega fiksiranja neposrednega optičnega vtisa. Ko je namreč leta 1891 Ažbè nastopil lastno pot, je bila zlata doba impresionizma že minula in so poimpresionistične smeri proglašale močno drugačna načela. Metoda slikanja s čistimi, na paleti nezmešanimi barvami je ostala sicer osnova pointilizma in divizionizma, ni pa se zadovoljevala z empiričnimi dosežki impresionistov, temveč je slonela na znanstvenih izsledkih teorije o barvi. Druge smeri, kakor Gauguin ali van Gogh ali za bodočnost slikarstva najusodnejši Cézanne, so se prav tako opirale na prvenstvo barve pred otipljivo formo in vodile končno, po Ažbetovi smrti, pogosto k avtonomiji barve v slikarski umetnini, kakor fauvizem in ekspresionizem. Ažbè, ki je s svojim »načelom krogle« učil v bistvu isto kakor Cézanne, in kar je v skrajni konsekvenci vodilo v kubizem, je bil torej na najnaprednejšem stališču, a ga je po svoje vključil v lastni sistem. Za slovenske impresioniste je bil ta sistem po Jakopičevi izjavi neaktualen, ker so v svoji umetniško načelni razvojni stopnji v prvem poldesetletju 20. stoletja izhajali od monetovskih načel optičnega impresionizma in slikanja na prostem; to velja

več ali manj za vse, razen za Groharja, ki je našel svoj način na poimpresionističnih pointilističnih pobudah. Nobenemu od njih, razen delno Sternenu, Ažbetov princip krogle ni mogel ustrezati, če so ga razumevali kot temelj slikarstva; mogoče se jim je zdel celo nekoliko akademski, vsekakor pa pedantičen. Prezrli so namreč, da je Ažbè s svojo »kristalizacijo barv« žele preskočil njihovo izhodišče in odpiral učencem nova, naprednejša, doslednejša slikarska obzorja. Po našem mnenju bi bil Ažbè, če bi se učenec razvijal v ravni črti realizma njegove šole, vodil k »barvnemu realizmu«, ki je prišel do veljave dvajset let po njegovi smrti tudi v slovenskem poimpresionizmu.

Ažbetova metoda je vsebovala namreč več na prvi pogled neopaženih prelomnic s preteklostjo. Ker je vzgojo omejeval na temeljito obvladanje slikarske tehnike in nadaljnji razvoj prepuščal osebnemu razpoloženju svojega učenca, je razložljivo, da je postal eden izmed po izjavi ruskih tovarišev sposobnih Ažbetovih gojencev, V. Kandinski, utemeljitelj brezpredmetne smeri, M. Verevkina, Aleksander Javlenski in drugi pa so postali ekspresionisti, pristaši »Modrega jezdeca« in podobno. Zanimivo je, da se J. Račić iz Ažbetove šole vrača na zgodnji impresionizem Maneta, Nadežda Petrovič pa napravi preskok na fauvistično temperamentnost. Kako je vse to mogoče, nam postane razumljivo, če si nekoliko bližje ogledamo tiste momente Ažbetovega sistema, glede katerih imajo njegovi ruski pristaši že omenjene pomisleke. En tak moment je ločitev risarskega pouka od pouka slikanja, ki odkazuje prvemu sicer važno, da, celo neobhodno, pa vendar pri slikanju samo pomožno vlogo. S tem je barvni vtis ločil od predmeta in dopuščal možnost, da slikar predmet zanemari na račun kar se da prepričljive barvno optične reprodukcije naslikanega. Barva s svojimi možnostmi mu tako lahko postane edini vodnik v umetniškem ustvarjanju. Ker je razen tega Ažbè tudi točno razlikoval optično barvo od slikarskega gradiva, pigmenta, je dopustil tudi možnost, da slikar vzame za izhodišče svojega ustvarjanja pigment sam, barvo, kakor mu je na voljo v tubah, in se opaja nad njenimi materialnimi miki kakor fauvisti in ekspresionisti. V čem je bilo za mladega umetnika skrivnostno, umetniško odločilno odkritje pomembnosti dosledno barvnega uresničevanja likovnih spoznanj o svetu, nam pojasni V. Kandinski v knjigi »Rückblick«. Tu pripoveduje o pretresljivem vtisu, ki ga je nanj naredila na razstavi impresionistov ena izmed proslulih Monetovih slik »Kopica sena«. Bilo je to konec 19. stoletja in verjetno v Münchnu, ko je bil že v Ažbetovi šoli. Do takrat je, kakor pravi, poznal samo realistično umetnost, pravzaprav samo rusko, sedaj pa je naenkrat zagledal *sliko*. Da gre za kopico sena, ga je poučil katalog; razložil pa je ni. Da je ni spoznal, mu je bilo mučno. Menil je tudi, da slikar nima pravice tako nejasno slikati. Motno je zaslutil, da v tej sliki manjka predmet. Jasno pa je začutil tudi nesluteno, doslej skrito moč palete, ki je presegala vse njegove sanje. Posledica je bila, da je bil predmet pri njem diskreditiran.

Tak pretresljaj je nedvomno doživel še marsikateri od Ažbetovih učencev in nedvomno mu je bil ta preokret od realizma na novo pot olajšan prav zaradi po Rusih grajanih neodločnosti njegove metode. Kakor Cézanne, je tudi on odpiral naslednikom pot v neznano, kar je v umetniškem življenju vselej tvegana osebna pustolovščina. Tako je postal Ažbè na pragu modernega slikarstva važno križišče, čeprav je sam ostal zvest monakovskemu ozračju kot slikar in kot bohém. Omamljen od blišča umetniškega ozračja tega mesta je dobesedno zgorel, kot večča, ki jo primami sveča.

Po velikem ovinku preko ZSSR se je vrnil z razstavo v Narodni galeriji Anton Ažbè domov. Zasluga te razstave je, da je njegov že zelo medli lik oživel. Večina razstavljenih del ni imela druge ambicije, kakor da likovno nazorno prikaže, v čem je bila magična sila njegovega »principa krogle«. Tej zahtevi je razstava s slikami glav in aktov, ki prevladujejo, nedvomno ustregla, tembolj, ker so nam Rusi v posebnih »metodoloških« risbah ohranili postopek likovnega osvajanja glave in golega telesa po načelu krogle. Manj nazorno se je posrečilo ilustrirati slikarski postopek, ki je mogel biti predstavljen samo po končnih rezultatih. Vsebinsko izredno bogati katalog pa nam je Ažbeta približal ne samo kot pedagoga, temveč prav posebno tudi kot človeka, ki je z mnogih strani mikaven, a še ne izčrpan v svojem biološko-psihološkem bistvu. Pozabiti ne smemo namreč, da ga ni oblikovala samo njegova svojevrstna telesna konstitucija in kruta mačeha tujina, temveč tudi domovina in čas, v katerem je živel. Rojen je bil v času, ki je prelomnega pomena v slovenski zgodovini. Likovna kultura je bila takrat pri nas na zelo nizki stopnji, kar je bilo tudi eden izmed vzrokov, da Ažbè ni dobil kruha doma in se je, kakor mnogi pred njim od druge polovice 18. stoletja dalje, udinjal tujini. Bil pa je to tudi čas prebujanja slovenske zavesti, ki je neposredno vplival na duševni profil našega umetnika. Drugič se je izrazil v Ažbetu njegov čas, ko je nastopil po končani akademiji lastno pot. Izrazil se je, kakor smo videli, na Ažbetu umetniku in človeku. Toda bolj na človeku kot na umetniku: Fin-de-siècle mu je postal življenjski okvir in usoda obenem. Rezultat je bila pretresljiva tragika slovenskega talenta v tujini in genija, ki se ni mogel razviti dalj kakor do omamljivih sanj o tem, kaj vse bi zmogel. V razvoju slovenske likovne umetnosti pa je pomembnejši od polsodobnih bratov Šubicev, ker je z mitom o Wolfovi dediščini krepko podprl zahtevo po enakopravnosti kulturnih prizadevanj v narodnem življenju.

REFLEKSIJE

MIR

*V ljudeh je premalo poštenja da bi se ljudstva
širom po svetu počutila varna — dovolj pa je varnosti
za tiste, ki varnost ogrožajo; okoli te uganke, vsaj v
glavnem, se suče modrost sveta ... Res je, ta modrost je
že stara, velja pa še vendarle ...*

William Shakespeare

Besede, oziroma spoznanje, ki smo ga navedli v motu, zadevajo prav gotovo v jedro sodobnega političnega dogajanja. In uganka iz Shakespeareovih časov ni danes nič manj uganka kot tedaj, čeprav je bila že takrat — stara modrost. Potemtakem smemo zapisati to in nič več kot to, da se je od časov elizabetinskega dramatika do danes prav malo izpremenilo v sferah politike, ki danes s tolikšno usodno ostrino določa in oblikuje človeško bivanje na zemlji. To je neznanstvena ugotovitev, bodo ob zgornjih besedah pripomnili evolucionisti in pasionirani glasniki apriornega človeškega in družbenega pro-