

TEME POZNEGA DEVETNAJSTEGA STOLETJA V DELIH MATEJA STERNENA

Lev Menaše, Ljubljana

V začetku novembra leta 1996 se je v ljubljanski Zali galeriji pojavila skupina del iz zapuščine Mateja Sternena. Med njimi je nekaj slik in risb drugih avtorjev, večina pa je njegovih; narejena so v raznih tehnikah, nastajala pa so vse od zgodnjih devetdesetih let prejšnjega stoletja.¹ Glede na njihovo kvaliteto in neposrednost so vsa vredna pozornosti, vendar se bom v tem članku omejil samo na tista, ki so povezana z vprašanjem Sternenovega razmerja do umetnosti poznega devetnajstega stoletja, predvsem do simbolizma, s katerim se je sicer srečeval že ob študiju na Dunaju in v Münchnu,² vendar je doslej veljalo, da nanj ni pomembno vplival. Takšne ocene tudi »nova« dela ne bodo bistveno spremenila, saj gre za droben odlomek celotnega opusa, ki pa vseeno kaže, da so ga vsaj nekaj časa zanimali ali celo privlačili vsaj nekateri simbolistični motivi.

Glede na vse, kar vemo o Sternenovem razmerju do umetnosti Lovisa Corinth³, ne preseneča, da ga je ena od poti k takšnim temam vodila prek tega slikarja. Leta 1899 je Corinth naslikal znamenito *Salomo* in z njo na razstavi berlinske Secesije (münchenska je delo odklonila) požel izjemen uspeh; ta ga je prepričal, da bo »kot rojen Prus« kariero najlažje nadaljeval v Berlinu, kamor se je preselil naslednje leto.⁴ Zgodbo je Sternen gotovo dobro poznal, da je poznal tudi sliko, pa dokazuje njegova varianta Corinthove

Za pomoč pri delu se zahvaljujem gospodu Branetu Volkarju, lastniku Zale galerije.

¹ Praviloma gre za mešane tehnike (predvsem risba s svinčnikom, akvarel in gvaš) na papirju ali kartonu. Med datiranimi je najzgodnejše »neobidermajersko« cvetlično tihožitje iz leta 1891, najpoznejša pa sta osnutka iz leta 1921 (cf. *infra*); glede na slogovne značilnosti jih je nekaj nedvomno še novejših. Natančnejše provenience del nisem uspel izvedeti.

² Cf. predvsem Tomaž Brejc: *Slovenski impresionisti in evropsko slikarstvo*, Ljubljana 1982, pp. 65 ss.

³ Cf. *ibid.*, pp. 77 ss.

⁴ Cf. *Lovis Corinth* / avtor (ur.), Klaus Albrecht Schröder, Dunaj-Hannover 1992, p. 213 [r. k.]. – Sliko hrani Museum der Bildenden Künste v Leipzigu.

kompozicije.⁵ Pravzaprav gre za redukcijo, saj se je na njej precej bolj ko Corinth osredotočil na Salomo, ki se sklanja k odsekani Jokanaanovi glavi, torej na ključni motiv zadnjega prizora slavne Wildove drame (1892), ki ga v likovni umetnosti najbolje poznamo po ilustraciji Aubreya Beardsleya (*J'AI BAISÉ TA BOUCHE / IOKANAAN / J'AI BAISÉ TA BOUCHE*, 1893). Corinthova slika je temeljila na istem literarnem viru,⁶ vendar je bila njegova interpretacija zaradi grobega naturalizma, ki še danes učinkuje odbijajoče,⁷ neustrezna, in tudi Sternenov varianto je treba razumeti kot kritiko takšnega načina upodabljanja. Sterneni ni dosegel večje psihološke napetosti samo tako, da je bistveno zmanjšal število figur, zožil izrez in Salomino glavo še bolj približal Jokanaanovi, ampak predvsem z likovnim jezikom, s skrajno slikovitostjo prelivajočih se barvnih ploskev, ki abstrahirajo prostor ter figure in v poudarjajo edini ostro »zarisani« detail, Salomine obrvi.

Na podlagi takšnega načina slikanja je bil Sterneni v času nastanka *Salome* menda znan kot »pristaš impresionizma, šlo mu je za atmosfero brez kontur«. Domnevno Jakopičeva označba⁸ je zanimiva, saj jo je mogoče uporabiti tako v zvezi s »pravim« impresionizmom (ki je Sternena tačas nedvomno najbolj zanimal) kakor z raznimi slikovitimi variantami simbolizma: ne gre namreč pozabiti, da so v poznem devetnajstem stoletju kot »impresionizem« še vedno označevali sleherno ne- oziroma protiakademsko slikarstvo in da je bilo tudi »atmosfero« mogoče razumeti tako v dobesednem kakor v prenesenem pomenu »vzdušja«. Takšno prepletanje osnovnih konceptov še danes povzroča težave, s katerimi se srečujemo ob pojmu »slovenski impresionizem«, neprestano pa je prisotno tudi v delih predstavnikov te smeri, seveda tudi v Sternenovih, v katerih se – znova podobno ko pri Corinthu – oba koncepta že na začetku našega stoletja prepletata še s tretjim, običajnemu pojmovanju impresionizma še bolj tujim, z ekspresionizmom.

Takšen preplet je še bolj ko v primeru *Salome* očiten na najbolj zanimivem od »novih« del, na upodobitvi *Dekleta in Smrti*. Gre za hitro naslikano kompozicijo, ki pa sodi med Sternenove najboljše in v tem smislu tudi precej prekaša *Salomo*; očitno je bil avtor pri delu docela osredotočen. Levo je postavil v fantazijski kostim oblečeno Smrt, ki z levico grabi dekle za prsi, z desnico pa sega proti njenemu mednožju; te kretnje in predmeta, ki ga Smrt morda drži v desnici, Sterneni ni hotel dokončati, kljub temu pa je napeti

⁵ Sternenova varianta je signirana desno spodaj (Sterneni). Na zadnji strani je risba violinista in napis s črnilom (SALOMA), ki pa je nov.

⁶ Cf. *ibid.*, komentar k repr. št. 10.

⁷ Cf. npr. Rosenblumov komentar v: Robert Rosenblum – H. W. Janson: *Art of the Nineteenth Century: Painting and Sculpture*, New York 1984, pp. 458 s.

⁸ Citiral jo je Jure Mikuž: cf. *Slikarstvo Mateja Sternena*, v: *Matej Sterneni*, r. k., Moderna galerija, Ljubljana 1976, p. 13, tudi *ibid.*, op. 4. Citat naj bi bil povzet po Jakopičevem članku, ki je bil ponatisnjen v katalogu Ažbetove razstave (cf. *Anton Ažbe in njegova šola*, Narodna galerija, Ljubljana 1962, pp. 85 ss), vendar ga na navedenem mestu nisem našel.

sadizem celote očiten. V smislu protiigre ga poudarja tudi hladna barvna skala, pri kateri se je slikar – drugače ko v varianti iz Gabrove zbirke (cf. *infra*), ki jo je dopolnil s simbolično rdečo ozadja in rumeno dekletovega oblachila – omejil predvsem na bistveni kontrast med temno, »črno« Smrtjo in med svetlim, »belim« dekletom.

Čeprav so takšni poudarki arhetipski in čeprav delo zveni izrazito osebno, pa je tudi na njem mogoče zaslutiti odmeve raznih zgledov. To velja tako za posamezne motive – kretnjo, s katero Smrt grabi dekletovo dojko, je Sternen morda povzel po Corinthovem *Avtoportretu z ženo in s kozarcem sekta* (1902; nahajališče ni znano), idejo za fantazijski kostim Smrti pa je še najverjetneje dobil pri lesoreznem ciklu Alfreda Rethla *Auch ein Totentanz* (1849) – kakor za osnovni koncept, ki ima med njegovimi simbolističnimi najstarejši rodovnik.⁹ Nanj opozarja tudi že omenjena druga varianta, ena od risb iz Gabrove zbirke, ki jo hrani ljubljanska Moderna galerija; ta kaže dekle, ki se slači pred ogledalom, v tem pa vidimo še Smrt, ki preži nanjo. Tudi tokrat je nekaj poudarkov, predvsem grobe poteze (morda znaki spolne bolezni?), ki jih lahko opazimo na dekletovem trebuhu in na njenih stegnih, precej nenavadnih, vendar delo bolj ko sadistični zaznamujejo moralistični poudarki, kakršne poznamo že iz krščansko-humanistične umetnosti petnajstega stoletja, ko so sorodne upodobitve opozarjale na naglavne grehe, predvsem na *Luxurio* in na *Superbio*, ter svarile pred njihovimi pogubnimi posledicami.¹⁰

Soroden rodovnik ima tudi Sternena »sadistična« varianta, ki v osnovi izhaja iz *Mrtvaškega plesa*, še bolj natančno iz tipa, pri katerem so plesalci razdeljeni na posamezne pare – Smrt s po enim smrtnikom ali smrtnico, med drugimi tudi z dekletom.¹¹ Ta skupina se je osamosvojila v južnonemškem slikarstvu zgodnjega šestnajstega stoletja, ko je najbolj znane variante naslikal Hans Baldung-Grien. Na njegovih slikah, npr. na tisti iz leta 1517 (Basel, Kunstmuseum), na kateri Smrt dekle z levico grabi za lase in jo z desnico opozarja na odprt grob (kretnjo dopolnjuje napis *HIE MVST DV YN*), že zvenijo značilni sadistični poudarki, ki so jih do skrajnosti stopnjevali poznejši avtorji, na primer Niklaus Manuel-Deutsch in še zlasti brata Beham. Po sredi šestnajstega stoletja je motiv postal redek in končno izjemen, obudil pa ga je simbolizem. Eno zgodnejših variant, po Baldungovi sliki iz leta 1517

⁹ Motiv Salome in Janeza Krstnika je seveda še starejši, vendar je Saloma v vlogi *femme fatale*, v kateri jo srečujemo pri Corinthu in Sternenu, predvsem po zaslugi Wildove drame, zaživela šele v poznem devetnajstem stoletju.

¹⁰ Pomensko s tem tesno povezani motiv dekleta, ki se lišpa pred ogledalom, pri tem pa se ji prikazuje hudič, lahko med drugim najdemo tudi v slovenski umetnosti, na *Sveti Nedelji*, ki jo je delavnica Janeza Ljubljanskega okoli leta 1460 naslikala na fasado crngrobske cerkve.

¹¹ Pozen primerek tega tipa znova poznamo tudi v slovenski likovni umetnosti, po priljubljenem Holbeinovem grafičnem ciklu posneti *Mrtvaški ples*, ki ga je v svoji knjižici *Theatrum mortis humanae* leta 1682 izdal Janez Vajkard Valvasor.

povzeto risbo, je na primer naredil Max Klinger,¹² danes pa je nedvomno najbolj znana Munchova, ki jo je slikar – značilno – variiral v raznih tehnikah; med takšnimi izvedbami je najbolj znana grafika (suha igla) iz leta 1894.

Sternenova varianta *Dekleta in Smrti* seveda ni kopija Munchove, vsebinsko pa sta si tako blizu, da se vpliv zdi možen. Munchov grafični opus je Sternen vsekakor poznal: to najbolje dokazuje še ena od risb iz Gabrove zbirke, t. i. *Strastni poljub*, v katerem je glavo in levico ženskega lika posnel po znameniti *Vampirki II* iz leta 1895, pri čemer pa je glavno figuro nekoliko nespretno dopolnil z značilno bujnim telesom in temu ustrezno predelal tudi poljub – ne na vrat, ampak na usta. Tudi ta motiv ni rešen najbolj spretno in očitno je, da se mu je kompozicija pri (zdaj seveda na hrbet obrnjeni) moški figuri dokončno zataknila, kljub temu pa je smisel spremembe jasen. »Poljub smrti« je postal »poljub življenja«, novi pomen pa je poudarjen tudi z novim likovnim jezikom (drugače ko ploskovita Munchova je Sternenova upodobitev poudarjeno plastična) in končno še z drobnim, a značilnim detajlom – Munchovi *femme fatale* je pristrigel »krvave« lase. Takšna predelava kaže na sunkovit odmik od simbolistične »dekadence«, ki ga potrjujejo tudi druge risbe iz Gabrove zbirke in poznejše slike. Te sicer kažejo, da je Sternena in njegove kupce erotika (milo rečeno) še dolgo privlačila, simbolističnih likovnih in vsebinskih formul pa v njih ni najti; prav nasprotno, vse so poudarjeno naturalistične ali vsaj realistične.

Podobno je Sternen »ponašil« tudi druge, sicer vedno redkejše motive zadnjih desetletij devetnajstega stoletja, ki jih srečujemo v njegovih poznejših delih. Med tistimi iz zapuščine je v tej zvezi najprej treba omeniti skupino osnutkov za oltarno podobo sv. Jurija.¹³ Gre za tri skice, med katerimi je ena (morda prva, vendar si je mogoče zamisliti tudi drugačen vrstni red) po koloritu in kompoziciji tradicionalno baročna, skoraj rokokojska, drugi dve pa sta precej bolj dramatični, predvsem zaradi konja, ki se v nenavadno drzno strmi diagonali vzpenja nad gledalca. Ta motiv je Sternen pobral pri eni zgodnejših risb Maxa Klingerja, v sedemdesetih letih nastali *Kunststreiterin*, zanimivi personifikaciji (likovne) umetnosti; originala (Leipzig, Museum der Bildenden Künste) sicer verjetno ni poznal, gotovo pa je videl eno od številnih reprodukcij, morda tisto v Schmidovi monografiji, ki je med Klingerjevimi pri nas še danes najbolj pogosta.¹⁴

Proti koncu devetnajstega stoletja je Klinger sicer postal eden vodilnih predstavnikov nemškega simbolizma, vendar so njegova zgodnejša dela, med

¹² Risbo poznam po reprodukciji v eni starejših Klingerjevih monografij: cf. Ferdinand Avenarius: *Klinger als Poet*, München 1917, p. 22.

¹³ Da gre za projekt velike oltarne podobe, dokazuje predvsem domnevno prva (cf. *infra*) varianta, ki ji je Sternen naslikal tudi značilno oblikovan, polkrožno zaključen okvir. V seznamu del njegovega retrospektivnega kataloga takšna slika ni omenjena.

¹⁴ Max Schmid: *Max Klinger, Künstler-Monographien* 41, Bielefeld-Leipzig; uporabljal sem peto izdajo (1926), ki jo je predelal Julius Vogel in v kateri je risba reproducirana na str. 11.

katera sodi tudi *Kunstreiterin*, še vedno nastajala v praviloma tradicionalnih akademskih okvirih, ki vanje vsaj po svoji vsebini sodita tudi Sternenova osnutka iz leta 1921. Temo prvega je lahko prepoznati – gre za *Venero z ogle-dalom*; tega nosi deček, ki bi se v končni redakciji verjetno spremenil v putta ali v Kupida. Z motivom se v zahodnoevropski likovni umetnosti najprej srečamo pri beneških slikarjih zgodnjega šestnajstega stoletja, od Giambellina in Tiziana pa se vrsta prek Veroneseja, Rubensa in (predvsem) francoskih rokokojskih slikarjev razteza vse do akademske umetnosti devetnajstega stoletja. Tudi v tem primeru so v nekaterih variantah, zlastih v zgodnjih, še zveneli moralistični toni, velika večina pa jih je odkrito erotičnih; med te sodi tudi Sternenova. – Tema drugega osnutka je nekoliko redkejša. Na njem vidimo skoraj golo žensko figuro, pred katero stoji v dolgo haljo oblečen moški; ta v desnici drži predmet, ki ga je mogoče razbrati kot kladivo. Takšen atribut omogoča identifikacijo vsebine – gre za legendo o Pigmalionu, ciprskem kiparju, ki je naredil tako lep slonokoščen kip, da se je vanj zaljubil, nakar je Venera uslišala njegove molitve in kip (ta trenutek kaže tudi Sternenov osnutek) oživila. Zgodba je bila znova priljubljena v raznih obdobjih, še posebej pa v akademskem slikarstvu devetnajstega stoletja, saj je odlično ilustrirala značilne težnje k čimbolj »življenjskemu« upodabljanju;¹⁵ ta vidik je – že zaradi njegovega neprestanega ukvarjanja z akti – nedvomno privlačil tudi Sternena.

Čeprav provokativnih simbolističnih poudarkov v obeh upodobitvah ni najti, pa je ta projekt verjetno propadel,¹⁶ s tem pa so velike teme poznega devetnajstega stoletja dokončno izginile iz Sternenovega slikarstva. Kljub njegovim in drugim, včasih še precej bolj odločnim poizkusom tovrstna umetnost v slovenskem malomeščanskem okolju ni mogla zaživeti – zgodba, ki se je v času nastanka obeh osnutkov že začela ponavljati ob nastopu avantgardističnih tokov moderne umetnosti.

LATE 19TH CENTURY THEMES IN THE WORKS OF MATEJ STERNEN

In the beginning of November 1996 the Zala Gallery of Ljubljana hosted several paintings of Sternen, among which there is a group arousing special interest: it consists of works revealing the author's relationship with late 19th century art and with symbolism in particular. Probably the oldest member of this group is the reduction of

¹⁵ Vsaj v opombi se je vredno spomniti, da je tudi ta motiv končno zaživel še v gledališču – seveda pa gre pri *Pygmalionu* Georgea Bernarda Shawa (1913) za satiro na takšno pojmovanje umetnosti.

¹⁶ Glede na vsebino sta osnutka očitno par. Takšno domnevo potrjuje tudi enak, značilno pokončni format, ki slabo ustreza izbranim motivoma; to da misliti, da je bil prostor za slike (morda celo freski?) vnaprej določen. *Venera* je desno spodaj datirana (1921) in na kartonu, ki je nanj prilepljena, tudi signirana (Sternen), kar morda kaže, da sta bila osnutka predana naročniku, potem pa vrnjena avtorju. Ustrezni del v katalogu Sternenove retrospektive znova nisem našel.

the famous *Salome of Lovis Corinth* (1899); the work has to be understood as a criticism of the naturalism of Nemec, mostly owing to a far more powerful expression. Also included is *The Girl and the Death*, characterized by typical sadistic accents, which can be traced to moralist (at least in principle) motif variants of the North (as exemplified in works of Hans Baldung-Grien dating from the early 16th century), but are also present in the symbolist variations from the 19th century, notably those of Klinger or Munch. Another work of Stern, the s.c. *Kiss of Passion*, belonging to the Gaber collection, reflects Munch's influence: based on the *Vampire Woman II* of 1895, Stern's drawing has changed Munch's 'kiss of death' into the 'kiss of life'. This restructuring indicates a strong deviation from the path of symbolist 'décadence', featured in a number of Stern's 'new' works: first, there is the group of drafts of an altar figure of St. George, where the horse is still based on Klinger's drawing from the 1870's, the so called 'Kunstreiterin', but the whole composition is organized in a completely traditional manner. Following this trend are also the two drafts of 1921, the *Venus with the Mirror* and the *Pygmalion*, both typical academic motifs with no tinges of symbolism. This is the end of the grand themes of the late 19th century in Stern's work and it remains obvious that despite his and other's (sometimes even more impulsive) attempts the Slovene 'petite bourgeoisie' setting was not the place for this specific stream of art to thrive.