



Noël  
Favrelière

## Pariška šola in njen vpliv na moderno slovensko slikarstvo

*NOËL FAVRELIÈRE (rojen 1934 v La Rochelle v Franciji) je študiral v Parizu in v New Yorku zgodovino umetnosti. Ukvarjal se je s slikarstvom in samostojno razstavljal v Franciji in ZDA. — Kot vojak francoske armade je leta 1956 v Alžiru dezertiral iz vojske ter se priključil alžirski narodno-osvobodilni armadi. Francozi so ga obsodili na smrt. Bil je deset let v izgnanstvu in v času svojega izgnanstva prebil precej časa v Ljubljani. V Francijo se je vrnil leta 1967 in takoj so ga vrgli v ječo. Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir in Claude Roy so ustanovili poseben odbor za njegovo rešitev in jo tudi dosegli. — Napisal je dve knjigi *Le Desert à l'aube* (1960), ki je izšla pri Mladinski knjigi z naslovom *ODLOČITEV V ALŽIRIJI*, njegova knjiga *Le Deserteur* (1973) pa je bila v Franciji prava uspešnica. — Po raznih revijah v Franciji in ZDA je napisal več esejev o slikarstvu in estetskih problemih slikarstva. Prepričani smo, da bomo s pričujočo Favrelièrovo razpravo ustregli ljubiteljem slovenske likovne umetnosti, saj se nam ne dogaja pogostoma, da lahko prebiramo nepriložnostno, poznavalsko razmišljanje o nas izpod peresa tujega avtorja.*

Ur.

### PARIŠKA ŠOLA

Ker ni mogoče govoriti o določenem primeru, ne da bi mu začrtali splošen okvir, bomo kdaj pa kdaj morali poseči bolj na široko (v geografskem smislu) in bolj v globino (se pravi v času), in sicer zato, da bo téma, ki jo obravnavamo, določeneje postavljena v razvojni potek in da se bo pokazala jasneje.

Takoj na začetku pa skušajmo definirati, kaj pomeni za nas pariška šola (Ecole de Paris), in opišimo njeno zgodovino.

Zunaj Francije radi zamenjujejo pariško šolo s francosko umetnostjo, ker imajo pariško šolo za homogeno avantgardo sodobnega slikarstva. Če pa spoznamo, da pariška šola ni homogena skupina, temveč se je v njej združilo več tendenc, postane očitno, da zamenjujejo pariško šolo in francosko umetnost zaradi tega, ker pripadajo francoski slikarji tem različnim tendencam. Potemtakem bi bilo bolj prav, če bi dandanes govorili o različnih pariških šolah, ker je ta pojem, če ga uporabljamo na splošno, nejasen in nezanesljiv.

Spomnimo na to, da so ta izraz uporabljali že v XIV. stoletju, ko so z njim označevali umetnost, ki je takrat cvetela v prestolnici in vplivala na celotno zahodno krščanstvo. Italijanski renesančniki so to umetnost imenovali »gotsko«. Ta izraz je sicer pejorativen, vendar je prišel v navado

in se obdržal kakor veliko pozneje imena drugih slikarskih šol, kot so npr.: impresionizem, fauvizem, kubizem itd.... Že pred njimi pa so ljudje XIII. in XIV. stoletja imenovali to umetnost »opus Francigenum« in s tem nazivom je resnično vplivala na krščanski Zahod.

Pariške iluminatorske delavnice ob koncu XIII. stoletja z mojstrom Honoréjem in na začetku XIV. stoletja z Jeanom Pucellom so izdelale slog, ki se izraža z enakomerno obarvanimi ploskvami, obrobljenimi z dinamičnimi črtami, ki se približujejo arabeskam. Ta slog je učinkoval na vse strani in je utemeljil mednarodno gotsko umetnost.

K razširitvi francoske iluminacije so pripomogle univerze, ki so bile ustanovljene ravno v XII. in XIII. stoletju (v Parizu, Bologni, Padovi, Neaplju, Oxfordu) in so na njih zbirali rokopise. Opozoriti moramo na to, da so bili iluminatorji pariške šole laiki, ki so delali za kralja, in je bila v tem obdobju Francija prva država na Zahodu.

Še enkrat v zgodovini je postal Pariz pomembno umetnostno žarišče. To je bilo v poldrugem stoletju med Richelieujevo državno upravo (1624—1642) in revolucijo leta 1689. V tem času so se vsi evropski dvori pazljivo ozirali na Pariz in na versajski dvor.

Vendar je tokrat veliko bolj kakor umetnost od tod učinkovala določena kultura, cela civilizacija. Pri tem so sodelovale vse umetnosti razen glasbe, zakaj francoska glasba tistega časa je veliko dolgovala italijanski. Pariz je bolj in bolj postajal središče, ki je privlačevalo nase pozornost vsega sveta. Za to obdobje je bil značilen kozmopolitizem kakor tudi splošno zanimanje za filozofijo. Prav v tem obdobju so organizirali trgovino z umetninami v Amsterdamu in v Parizu in se je rodila umetnostna kritika (spisi Diderota in Lafonta de Saint Yenna). Francoščina nadomesti latinščino in postane jezik diplomacije. Na področju umetnosti je vse polno pravkar ustanovljenih akademij. V Parizu obiskujejo umetnostne akademije tujci, v drugih deželah pa takšne akademije včasih vodijo Francozi. Prav tako nastanejo prvi muzeji. Leta 1650 začno v luksemburški palači razstavljati del kraljeve zbirke.

Povejmo še nekaj besed o slikarstvu, ker nam gre v pričujoči študiji ravno zanj. V zadnjih desetletjih XVII. stoletja je po Poussinovi in Geléjevi smrti francosko slikarstvo občutno oslabelo. Že v začetku XVIII. stoletja pa francosko slikarstvo nenadoma obogati predvsem po zaslugi Watteauja, čigar vpliv je nato prenesel v Anglijo Philippe Mercier, na Portugalsko Pierre Antoine Quillard in v Španijo Michel Ange Houasse, slikar Filipa V. V tretjem desetletju tega stoletja nato Chardin pod vplivom Flamcev in Holandcev poplemeniti tihožitje. Tisto, čemur pravimo »versajska umetnost«, pa se je uveljavilo očitno predvsem v dekoraciji in posebej v kiparskem okrasju. Zlasti med kiparji in okraševavci lahko zasledujemo nastanek nove umetnosti, ki je zamenjala umetnost izza Ludvika XIV. in dobi pozneje ime »moderni okus« (Gout moderne). Poudarimo tudi, da so v drugi polovici stoletja, se pravi v času zaporednih vladavin Ludvika XV. in Ludvika XVI., umetniki samo variirali teme, ki jih je prinesel klasicizem v prejšnjem stoletju.

Zdelo se nam je primerno, da najprej spregovorimo o obeh drugih pariških šolah, preden preidemo k tej, ki nas zanima, da bi se pokazalo, kaj je vsem trem skupno in kaj jih loči, tako da bi nam bil jasnejši razvoj tega pojava.

Najprej ugotovimo, da je ozračje, v katerem so se porodile, isto kakor ozračje, v kakršnem se porodijo velike nacionalne šole: to je ozračje političnega ugleda, gospodarskega razcveta in notranjega reda, ki so ugodni za razvoj umetnosti in kulture.

Tu pa je podobnosti že konec. Brž ko namreč hočemo razložiti, zakaj so te šole vplivale navzven, odkrijemo razloge, ki so različni za vsako teh šol, ker gre pač tudi za različna obdobja.

To pomeni, da je nemogoče postaviti pravila, ki bi bila skupna za vse tri šole in s katerimi bi na primer predvideli v kateremkoli kraju in v kateremkoli času nastanek nove mednarodne šole. Medtem ko zgodovina dopušča utemeljene znanstvene napovedi, pa takšne napovedi pri umetnostni zgodovini, ki je podaljšek zgodovine, niso upravičene.

V zgodovini umetnosti je mogoče priti do sklepov šele po preteklem dogajanju, ker pri njej ne gre le za razvoj političnih, gospodarskih, demografskih in drugih silnic, temveč tudi za individuum — v tem je njena prihodnost, ki je ni mogoče predvideti.

Poglejmo si zdaj, kako se je porodila in se razvijala moderna pariška šola, ta, ki nas zanima v pričujoči študiji. Ponavadi imenujejo z imenom pariška šola skupino tujih slikarjev, ki je zaslovela v Parizu pred prvo svetovno vojno. Dejansko pa gre tu za nepravilno uporabo besede »šola«, zakaj vsi ti slikarji, ki jih nič ne povezuje in so prišli od vsepovsod, niso v ničemer podobni šoli. Namenoma smo rekli, »vsi ti slikarji«, ker prav tako kot niso bili šola, tudi niso sestavljali skupine. Srečali so se le po naključju.

Ker so bili najbolj znani od teh slikarjev (Chagal, Soutine, Modigliani, Pascin, Kisling) vsi Židje, so zgodovinarji radi videli in še zmerom radi vidijo v tej skupni religiji trdno vez, ki da jih je združila in je vplivala na vsakega posebej. A če to hipotezo preiščemo, se izkaže neupravičena, ker te slikarje očitno nič ne povezuje, poleg tega, da so bili vsi izgnanci in kot taki zelo občutljivi; to pa sta povzročila nesrečna preteklost in stik s tujim svetom, ki je zbujal v njih zdaj naiven zanos, zdaj grenko razočaranje.

V njihovi umetnosti ni nikakršne podobnosti. Chagallovo slikarstvo je preprosto, lahkotno, zračno; Soutinovo spačeno, testeno, kakor drobovje; Modiglianijevo narejeno, jasno, kontrastno; Pascinovo pajčevinasto, fluidno, bežno; Kislingovo dinamično obarvano, čutno.

Kako torej pojasniti, da so ti slikarji in še nekateri drugi, vsi tako popolnoma različni med seboj, ustvarili tisto, čemur danes pravimo pariška šola. Brez dvoma zato, ker so ti slikarji, kar je presenetljivo, dosti več dali Parizu, kakor pa so od njega prejeli. Medtem ko so pred njimi tuji umetniki v Parizu le prejeli in nič dajali, se je z njimi zgodilo ravno narobe. Če hočemo razumeti, zakaj so ti tujci prišli v Pariz, se moramo povrniti nazaj v sredino XIX. stoletja, ker tudi v zgodovini (kakor v biologiji) ni mogoče verjeti v spontano porajanje.

Medtem ko v Nemčiji in Angliji romantika ni in ni mogla odmreti, je v Franciji na njeno mesto drzno stopal realizem. Ta se je po zaslugi Courbeta, ki je bil njegov zastavonoša in trgovski potnik, razširila v Belgijo, Nemčijo in Združene države, tu pa je mojster iz Ornansa močno vplival na slikarje krajinarje. V Barbizon, središče francoskih krajinarjev, je namreč prihajalo mnogo tujcev, posebno Američanov. Še celo ko se je kasneje razvila impresionistična šola, realizem ni prenehal privlačevati pozornosti, ravno nasprotno.

Vzporedno s tem so nekateri drugi slikarji (na primer Puvis de Chavannes), ki niso pripadali tej zadnji šoli in jih danes po krivici omalovažujejo, imeli v tistem času določen vpliv na mlade tuje slikarje.

Vendar ponovimo še enkrat, da je vsem tem tujim umetnikom, ki sta jih pritegnila Pariz in tamkajšnja umetnost, koristila francoska umetnost, sami pa ji niso nič povrnili. Rečemo lahko celo, da je vse, kar je takrat nastajalo v Parizu, bilo francosko, naj je že bil avtor kakršnekoli narodnosti.

Prva resnična mednarodna šola je bila kubistična šola, ki se je razvijala od leta 1906—1914. Začetnik tokrat ni več Francoz, temveč Španec. Poleg Španca Picassa pa so bili Francozi: Braque, Léger, Lhote, Villon, Gleizes, Metzinger; dalje Poljak Marcoussis, Madžar Reth, Rus Férat, Holanec Mondrian, Mehikanec Rivera, tudi Španec Gris itd. Nikoli ni sicer kakšno umetniško gibanje tako intimno pomešalo med seboj, tako bratsko povežalo Francoze in tujce.

Po našem mnenju bi bilo pravilneje, če bi datirali pravo rojstvo pariške šole z razcvetom kubističnega gibanja, kakor pa da bi ga še naprej datirali s tisto, tako imenovano ekspresionistično skupino, ki je vzcvetela na Montmartru po letu 1918 in jo predstavljajo: Chagall, Soutine, Modigliani, Pascin in Kisling. Rekli smo »tako imenovani«<sup>1</sup> ekspresionisti, ker ima med štirimi navedenimi slikarji le Soutine vso pravico do tega naziva, medtem ko pri drugih štirih nežnost ali celo prikupnost njihovih figur preveč škoduje čistemu izrazu, tako da njihove umetnosti ni mogoče označiti za ekspresionistično.

Ker pa so sčasoma ti slikarji — ne kubistični — obveljali za začetnike pariške šole, poskusimo ugotoviti, zakaj je prišlo do tega.

Kubizem ni prinesel samo novo optiko, kakor jo je prinesel pred njim impresionizem, temveč prav takó nove intelektualne zahteve, ki jih občinstvo dolgo časa ni moglo dojeti. V nasprotju s tem pa je bilo tisto, kar so pokazali Chagall in njegovi prijatelji — recimo na kratko — laže dostopno, bolj razumljivo. Tudi ne pozabimo, da je smrt dva od teh slikarjev obdala z romantično gloriolo: Modigliani je umrl leta 1920, izčrpan od alkohola in tuberkuloze, Pascin je 1930 napravil samomor. Od vseh petih živi le še Chagall, čigar umetnost je najbolj vedra (to je očitno nov dokaz za resnico, da sta umetnost in življenje eno.)

Povedali smo že, da je bil kubizem prva resnična mednarodna šola, ki se je rodila in se razcvetela v Parizu; vendar ni bila edina. Petnajst let pozneje nastane s surrealizmom tudi prava nacionalna mešanica, in tudi ta je na široko vplivala zunaj Francije. V slikarstvu je bil njegov predhodnik nesporno Italijan Chirico (čeprav je medtem zatajil to obdobje svojega ustvarjanja.) Prvi, ki je zavestno pripadal surrealizmu, pa je bil Nmec Max Ernst (ki je danes naturaliziran Francoz, potem ko je bil ameriški državljan). Njemu so sledili: Švicar Arp, Romun Brauner, Španci Dominguez, Miró, Picasso, Dali, Čilanec Matta, Kubanec Lam, Avstrijec Paalen, Američan Man Ray, Belgijec Magritte in Francozi: Masson, Tanguy, Le Maréchal, Labisse itn.

Če si skrbno ogledamo definicijo surrealizma, kakor se glasi v surrealističnem manifestu, ki ga je izdal André Breton leta 1925: »Surrealizem: čisti psihični avtomatizem, po katerem hočemo bodisi v govoru, bodisi v

pisanju, bodisi kakorkoli že drugače izraziti resnično delovanje misli. Narekuje nam misel sama, ki je v ničemer ne nadzira razum in je v ničemer ne omejujejo estetski ali moralni predsodki«, če si ogledamo to razlago, nam postane očitno, da surrealizma ne bi bilo mogoče šteti za kako umetniško ali literarno šolo. Surrealističnega stila sploh ni, kakor je na primer kubiistični stil. Zavračanju vsakršne umetnostne dogme ustreza nenavadna raznoličnost del in zelo veliko umetnikov, ki jih lahko prištevamo v tok surrealizma.

Čeprav imajo tehnike postranski pomen, ker je vse dejansko odvisno od duha, v katerem so uporabljene, pa vendarle ugotovimo, da so surrealistični slikarji ustvarili celo vrsto novih tehnik (frottage, collage, décacomanie, fumage, ready-made itd.) in da so prav to tehnike, s katerimi še danes uspevajo popartisti in njim podobni v Ameriki in drugod.

Poskusili smo skopo nakazati nastanek pariške šole in smo na kratko omenili najpomembnejše šole, ki so si sledile v Franciji od sredine XIX. stoletja naprej pa do tretjega desetletja v XX. stoletju. V resnici bi bilo treba na široko obravnavati vsako od teh šol, da bi se pokazalo njihovo mnogotero učinkovanje. Tako bi bilo na primer vsekakor treba poudariti prispevek stila »fin de siècle« ali »nove umetnosti« (Art nouveau), na katero so občutno vplivali, kot so G. Moreau, Redon, Gauguin in Rodin.

Vendar je dobila ta nova umetnost najzvestejše privrčence v tujini, kjer so jo razširili umetniki, kot so Munch, Klimt, Beardsley in Gaudi. Prav tako bi lahko govorili o skupini nabíjcev, o sintetizmu in o fauvistih in nazadnje o vseh gibanjih, ki so poživiljala francosko umetnost v zadnjem stoletju in so bolj ali manj vplivala na tuje umetnike.

Ob koncu tega kratkega pregleda lahko rečemo, da je geneza pariške šole v bistvu zgodovina francoske umetnosti v drugi polovici XIX. in na začetku XX. stoletja.

Zdaj, ko smo pojasnili — upamo, da zadosti — kako se je porodila pariška šola, poskusimo povedati, kaj je bilo z njo potem.

Kakor smo mogli videti, sta francoska umetnost in pariška šola tesno povezani, ne da bi jih prav tako lahko kar pomešali. Francoska umetnost in določen tuj prispevek sta porodila to, kar dandanes imenujemo pariška šola. Vendar danes ni nobenega dvoma o tem, da francoska umetnost veliko dolguje pariški šoli ali pravzaprav pariškim šolam, zakaj v zadnjih štiridesetih letih so se struje namnožile.

Pri tem, ko se je pariška šola množila, se je tudi čedalje bolj internacionalizirala, zakaj nova gibanja so imela svoje korenine večinoma v tujini, naj so bili njeni pripadniki kakršnekoli narodnosti. Pod okriljem pariške šole so se na novo pojavile v drugačni preobleki nekatere struje, ki so nastale že prej v tujini. Zato je čisto možno, da kak umetnik, ki velja dandanes za pripadnika pariške šole, prav nič ne dolguje francoskemu slikarstvu, pač pa narobe, izhaja na primer iz nemškega ekspresionizma ali pa iz pacifiške šole ali iz katerekoli druge tuje šole.

Francoska umetnost se je sprva obogatila z deležem tujine, nazadnje pa se je (naj francoski zgodovinarji, ki se nikoli ne odrečejo šovinizmu, govore o tem, karkoli hočejo) utopila skoraj popolnoma v tokovih, ki so prišli od drugod.

Vendar moramo dodati, da so se tokovi, ki napadajo danes pariško šolo in izvirajo iz tujine, razvili kdaj pa kdaj v tujini pod vplivom slikarjev



iz pariške šole, ki sta jih vojna in nemška okupacija pregnala iz Pariza. Tako so na slikarje newyorške šole vplivali izgnanci, kakor so ekspresionisti Chagall, Katz in Kissling, kubisti Léger, Ozenfant in Mondrian, surrealisti Duchamp, Ernst, Masson in Tanguy . . ., če se omejimo le na najbolj pomembne.

Zadnji sunek francoske umetnosti, kakor bi lahko rekli, v okviru pariške šole, spada v čas druge svetovne vojne, to je v čas, ko je umetnost morala biti nacionalistična. V odporu zoper okupatorja in marionetno vlado, ki ga je ubogala, je skupina mladih francoskih slikarjev leta 1941 organizirala razstavo pod naslovom »Mladi slikarji francoske tradicije«. Dejansko so bile določene tendence na tej razstavi pravo nasprotje tradicije. Estetika teh mladih slikarjev (naštetimo najbolj znane: Desnoyer, Beaudin, Lopicque, Walch, Lequeult, Borés, Bazaine, Esteve, Gischia, Coutaud, Tal-Coat, Pignon, Marchand, Singier, Bertholle, Manessier) je zajemala vse od figurativnosti kakega Desnoyerja mimo Beaudinovega kubizma in Coutaudovega surrealizma pa do Bazainove abstrakcije.

Ti slikarji so ostali še precej zvesti tisti tradiciji, na katero so se sklicevali. Generacija, ki je prišla za njimi, ta, ki se je uveljavila po vojni, pa — razen v redkih izjemnih primerih — nima nič več zveze s francosko tradicijo. Nobenega dvoma ni na primer o tem, da kak Soulages veliko dolguje Nemcu Hartungu in da kak Mathieu dolguje vse kaligrafiji skrajnega Vzhoda.

Očitno so predvsem figurativci, kot na primer Gromaire, Larjou, Gruber in drugi, ostali zvezani s francosko tradicijo, to pa iz dveh prav preprostih razlogov: ker je tradicija v Franciji figurativna in ker je po drugi strani abstrakcija prišla iz tujine.

Po tem ekspozeju, ki po našem mnenju zadostuje, poskusimo določiti, v čem je izvirnost sedanje pariške šole in kakšen je njen prispevek. Če bi morali definirati umetnika, ki pripada pariški šoli, bi ne bilo dovolj, če bi rekli, da je to umetnik, ki se je nastanil v Parizu, temveč bi rajši dejali, da je to umetnik, ki si je pridobil planetarno zavest.

Popolnoma jasno nam je, da ta definicija prav lahko ustreza umetnikom, ki nikoli niso bili v Parizu. Prav v tem pa je stvar, da je naziv »pariška šola« sčasoma začel označevati nekaj drugega. Smisel teh besed se je razvil, se razširil. Ko danes govorimo o kakem tujem umetniku, ki živi v tujini, lahko rečemo, da spada v gibanje pariške šole.

Že nekaj let naziv pariška šola v omejujočem smislu dejansko uporabljajo samo še v nazorskem sporu med pariško šolo in newyorško šolo.

Danes naziv »pariška šola« v splošnem smislu ne pomeni ene same šole, temveč šole, umetniške tokove, katerim je skupno to, da (vsaka zase in vsaka s svojimi značilnimi sredstvi) napredujejo v smeri proti avtentično univerzalnemu humanizmu.

Politični preobrati tega stoletja, kot na primer osvobodilne vojne in osamosvajanje azijskega, afriškega in južnoameriškega kontinenta, sami zase ne morejo razložiti, zakaj sta se tako razširila hkrati umetniško obzorje in njegova zavest.

Znano je, da štejejo za začetek tega novega prebujenja zavesti svetovno razstavo v Parizu 1887, na kateri so prikazali sto japonskih bakrorezov; v navadi je spomniti na to, kako so ti bakrorezni pretresli posebno impresioniste. Pred tem so se orientalisti zanimali samo za lokalno barvo, avtohtona umetnost pa jim ni bila mar in se jim ni zdela zanimiva. Šele z Van Goghom

in Gauguinom se je razširilo umetnostno obzorje; na prvega so vplivali japonski bakrorezi, na drugega umetnosti s Tihega oceana. Pozneje je Matisse postal pozoren na muslimansko umetnost, kubisti in surrealisti pa so se začeli zanimati za umetnosti v predkolumbijski Afriki, v črni Afriki, Aziji in Oceaniji. Ta temeljita preobrazba v predstavi o umetnosti je bila poleg tega združena z novo predstavo o svetu. Ravno ta dvojna preobrazba pa predstavlja pariško šolo.

»... Umetnine, ki povezujejo človeka in svet, naravo in kulturo (namreč umetnine, ki so nastale v začetku tega stoletja), so napovedovale univerzalni humanizem dosti prej, kakor so ga dejansko omogočile vojne za neodvisnost pri kolonialnih ljudstvih...« je dejal Roger Garaudy med predavanjem na Collège de France, dne 14. januarja 1964. Dodal je: »... Umetnost zdaj pomaga pri oblikovanju neke predstave o svetu, za katero nista značilna le grški racionalizem in tehnicizem, ki sta izšla iz renesanse, temveč prav tako prizadevanje, da bi v vseh civilizacijah in v vseh stoletjih našli izraz tistega, kar je v človeku fundamentalno...«

Tako je Roger Garaudy, ki je sprva kot mnogi marksisti odklanjal avantgardistično umetnost pariške šole in hvalil edinole socialistično realistično umetnost, spremenil svoje prepričanje, ni pa spremenil svojega beseedišča. V nekem smislu je pretiraval prej, zdaj pa pretirava v drugem smislu. Mi ne verjamemo v temeljitost tega Humanizma, ki bo iskal v človeku bistveno.

Ko smo malo prej uporabili besedo »planetaren«, je nismo uporabili zaradi lepšega, temveč zato, ker smo prepričani, da se nam ta izraz ponuja kar sam od sebe. Marsikomu se bo zdelo, da bi zadostovala beseda »mednarodnen«, po našem mnenju pa je pojem »narod« presežen, kar zadeva umetnike, ki so privrženi duhu pariške šole, in bi bila le beseda »planetaren« primerna za opredelitev duha.

Sicer pa bi ta duh, ko bi se ponudila priložnost (in od tega nemara nismo tako daleč), brž postal interplanetaren, tako si človek dandanes prizadeva, da bi vse spoznal, se vsega polastil, vse posnel. Brez dvoma pa je prav v tem šibka točka pariške šole. Ker je tako silno lakomna na vse, kar je novo, se oklepa le zunanjščine stvari, ki jih odkriva.

Orientalisti so zanemarjali eksotične umetnosti, ker so se zanimali le za eksotično vsebino bitij in stvari. Modernisti pa so se zanimali za eksotične umetnosti, a samo zato, da so izkoristili njihove oblike, nič pa si niso prizadevali razumeti, kaj jih je priklicalo v življenje.

Od tu je potreben le korak do tega, da bi obsodili pariško šolo, češ da je to površna in formalistična umetnost. Vendar je treba brž dodati, da formalizma ne najdemo le v umetnosti pariške šole, temveč enako na splošno pri človeku gospodarsko in kulturno razvitih dežel. Prav tako pa lahko rečemo, da nam sedanja umetnost pariške šole kratko malo daje zvesto podobo prav tega človeka.

## NJEN VPLIV NA MODERNO SLOVENSKO SLIKARSTVO

Preden začnemo razpravljati o vplivu pariške šole na moderno slovensko slikarstvo, se nam zdi potrebno označiti, kaj pomeni za nas beseda »vpliv«. Tako bo bolj razumljivo, v kakšnem smislu jo uporabljamo.

Po našem mnenju pravi vpliv ni posnemanje, temveč je in mora biti spodbuda, ki se porodi iz stikov med umetniki ali iz poznavanja njihovih del, ta pomaga najti pot neke svobode, ki jo je treba izumiti.

Vpliv ne sme umetnika ovirati pri razvijanju njegovih lastnih darov, pač pa mu mora pomagati, da preseže sam sebe, kdaj pa kdaj celo, da preseže genija, ki ga je spodbodel k tekmovanju.

V zgodovini umetnosti je obilo primerov, ki bi jih tu lahko navedli. Izberimo si primer splošne vrste in recimo, da je antika v renesansi in prav tako pozneje plodno učinkovala le na tiste, ki so bili sicer prežeti z njenim duhom, a so se znali vzdigniti nad repertoar njenih oblik, ki so se tako opirali na izvire vselej aktualnega svetovnega humanizma.

Ob srečanjih med umetniki je zmerom kočljivo govoriti o vplivu že zato, ker je zmerom težko, včasih celo nemogoče neizpodbitno dokazati vpliv, ki smo ga zaznali. Še posebno zato, ker se marsikdaj zgodi, da umetnik sam, o katerem govorimo, da se mu pozna vpliv, zoper to odločno ugovarja. Poleg tega je mogoče, da so odkriti vplivi le plod kritikove bistrournosti.

Vendar je nastopil dandanes še nov dejavnik: človeku je na voljo »musée imaginaire«, s tem pa so odkriti vplivi postali vsaj verjetni. Dandanes imamo namreč bogato ilustrirane knjige, revije in potujoče razstave in tako lahko vsak umetnik spozna umetnost, ki je nastala ali nastaja kjerkoli na svetu.

## SLOVENSKI REALISTI

Ker je Klio hči spomina in je treba vedeti, kaj je bilo poprej, če hočemo kak pojav bolje razumeti, bomo morali znova poseči nazaj na konec 19. stoletja, da nam bo jasneje, zakaj je pariška šola vplivala na slovensko slikarstvo in kakšen je bil ta vpliv.

To pomeni, da bomo prej kot o slovenski impresionistični šoli in tistih, ki so ji sledili, govorili na kratko o realistični šoli, ki je cvetela v Sloveniji konec 19. stoletja. Čeprav je romantika v mnogih pogledih očitno zaznamovala celotno 19. stoletje, je že od druge četrtine tega stoletja naprej opaziti v romantiki znamenja utrujenosti. Med romantičnim individualizmom in strogim pozitivizmom pa je moralo nastopiti neko prehodno obdobje. Ferment tega prehodnega obdobja je bil kult narave, ker je po eni strani prispeval k individualizmu (samoto) in po drugi strani k porajajočemu se pozitivizmu (sprejemanje realnega).

V Franciji najbolje ponazarja to prehodno obdobje šola barbizonskih pejsažistov, ki so izšli iz romantike, pozneje pa so postali odskočna deska za nastajajoči impresionizem.

V Sloveniji je bil razvoj na splošno enak, vendar so se slovenski realisti osvobodili ne samo (deloma) romantike, temveč prav tako tudi provincializma, ki je preprečeval, da bi bilo slovensko slikarstvo doseglo evropsko raven.

Brata Janez Šubic (1850—1889) in Jurij Šubic 1855—1890) sta se med slovenskimi slikarji prva rešila provincializma, toliko bolj zato, ker sta odšla na delo v Atene, Prago in Weimar. Če ocenjujemo vrednost njunega dela, moramo priznati, da pripada prvo mesto Juriju. Razložek brez dvoma ne iz-



vira samo iz njunega različnega temperamenta in nadarjenosti, temveč nemara tudi iz tega, da sta se oblikovala vsak po svoje.

Na začetku sta bila oba učenca svojega očeta Štefana, nato pa učenca slikarja Janeza Wolfa. Pozneje pa je Janez Šubic preživel zapored tri leta na beneški akademiji, tri leta v Rimu, nato pa je bil od leta 1877—1884 večino na Dunaju v ateljeju Hansa Makarta. Jurij Šubic je ostal šest let na dunajski akademiji, potem bival eno leto v Atenah in nato največkrat v Parizu (med leti 1880 in 1890), kjer se je pridružil Hynaisu, Proziku in Munkacsyju. Pozneje je Jurijev realizem soroden francoskemu, verjetno deloma zaradi njegovega bivanja v Parizu, kjer je imel priložnost videti in spoznati francosko realistično slikarstvo.

Za delo bratov Šubic in posebno za Jurjeva dela je značilen eklekticism. Tako dela, ki so bila ustvarjena v Atenah, Pragi in Weimarju, razodevajo zelo izrazito akademske poteze. Na cerkvenih slikah, na katerih je mogoče odkriti Wolfov in Feuerbachov vpliv, je znal Jurij akademičnosti v kompoziciji prilagoditi pleinairsko tehniko, ki je zelo blizu impresionistični. Na teh slikah, ki so po kompoziciji precej brezizrazne, so barve intenzivirane, s tem pa je celota jasnejša. Jubrij se je veliko bolj kakor Janez približal impresionizmu, vendar ni nikoli prestopil meje, onstran katere bi bil postal resničen impresionist. Njegov realizem, ki je blizu impresionizmu, kaže še sledove romantike in je idealistično obarvan.

Jurij ni mogel prestopiti svojih mej, ker ima šolska teorija pri njem večjo moč od vtisov. Ne more pozabiti vsega tistega, česar se je naučil; ne zanese se na tisto, kar vidi. Vtisi se pri njem pridružujejo tistemu, kar ve, a tega ne nadomestijo.

Ferdo Vesel (1861—1946), šest let mlajši od Jurija Šubica, je prvi slovenski slikar, ki ga je dejansko pritegnilo pravo pleinairsko slikarstvo, a tudi on ni nikoli postal pravi impresionist.

Njegova umetnost nekako veže prejšnje čase, ki jih predstavljajo brata Šubic, njuni sodobniki in predhodniki, in novi čas, ki ga predstavljajo impresionisti in njihovi nasledniki. Sicer pa se zdi, da je bil Vesel pod vplivom slikarjev, ki so v Franciji tudi predstavljali prehod od akademsko usmerjenega slikarstva k slikarstvu, ki se je povsem osvobodilo akademizma.

Tako je Veselova umetnost sorodna umetnosti Eugena Carrièra, Thomasa Coutura (kadar je bolj realističen kakor akademski) in drugih. Njegovi portreti pa deloma spominjajo na Marsejčana Louisa Ricarda.

Vesel je črpal motive iz domače folklore (svatbene in zaročne scene, pojedine . . .) A to, čemur danes pravimo »folklor«, je bilo za Vesela vsakdanja resničnost.

Leta 1897 je Vesel nekaj časa bival v Londonu, od tam pa se je odpravil v Francijo in Švico. Poprej je med leti 1883 in 1887 delal v skupnem ateljeju z Ažbetom in Jakopičem v Schwabingu (poleg Münchna). Kljub temu da se je Vesel zavzemal za pleinairsko slikarstvo, pa ni mogel postati pravi impresionist, ker je kakor Carrière menil, da je oko odvisno od duha in da je umetnik vizionar resničnosti. Po njegovem ni nasprotja med znanstveno opazovalno metodo in priznavanjem duha kot pravega počela, prav tako pa tudi ne med deduktivno logiko in spontanim namenom. Njegova

umetnost je kompromis, ki temelji hkrati na njegovem izkustvu in na arhetipih, ki napolnjujejo njegovega duha.

Jožef Petkovšek (1861—1898) se je rodil istega leta kot Vesel, spada prav tako, ne samo zaradi svoje starosti, temveč tudi zaradi svojih raziskav, v realistični tok, ki pomeni prehod in pripravlja umetnost 20. stoletja.

To je nedvomno prvi Slovenec, ki je zapustil ozko pot akademstva in se odpravil po svoji poti. Učil se je najprej v Münchnu, nato v Parizu. Po svojem duhu je v prvi vrsti münchenski, ne glede na to pa se je zanimal za francoske slikarje, med njimi Milleta in Lhermitta; pri prvem ga je pritegovala otožnost, pri drugem očarljivost.

Petkovšek si je želel pridobiti čvrsto tehniko, zato se je vpisal v šolo modnih slikarjev Alexandra Cabanela in Gustava Boulangerja. Medtem ko je bival v Parizu, pa je prisoval platno Léona Lhermitta z naslovom »Počitek pri košnji« in Bastien-Lepageovo platno z naslovom »Izplačevanje koscev«.

Poleg že omenjenih slikarjev sta na Petkovška očitno vplivala tudi Corot in Manet.

Čeprav je obiskoval pariške ateljeje in se zanimal za navedene slikarje, pa francoska umetnost nikoli ni pomembno vplivala nanj. V zadnjih letih njegovega kratkega življenja (37 let) je Petkovškova realistična umetnost začela dobivati poteze, ki niso idealistične kakor pri Juriju Šubicu, temveč ekspresionistične; zdi se, da že napovedujejo Pavlovčev ekspresionizem.

Prav gotovo bi bilo krivično, če bi Antonu Ažbetu (1862—1905) priznavali eno prvih mest v slovenskem slikarstvu bolj zaradi njegovih pomembnih pedagoških lastnosti kakor zaradi njegovega slikarskega daru. V tem je podoben Gustavu Moreauju, o katerem vztrajno kroži predsodek, da je bil njegov talent samo pedagoški. Medtem ko je Moreau avtor del, ki jih je težko klasificirati, pa Ažbe prav nasprotno popolnoma ustreza okviru svojega časa.

Kljub njegovemu pomenu pa se ne bomo zadrževali pri njem, ker ni nobenega dvoma, da francosko slikarstvo ni imelo posebnega vpliva na Ažbetovo slikarstvo.

Tudi Ažbe se je zelo približal impresionizmu, vendar ne tako, da bi bil postal njegov privrženec. Kot teoretik je priporočal premoč enega tona, kateremu morajo biti drugi toni ne nasprotni, temveč sorodni, Pozneje je opustil to pravilo kot prestrogo in se prepustil svojemu barvnemu talentu.

Šola, ki jo je odprl Ažbe v Münchnu, je brž zaslovela. V njej so se srečavali ne samo njegovi slovenski rojaki, temveč prav tako slikarji iz drugih slovanskih dežel.

Zdi se nam zanimivo, da je Ažbe pritegnil dva slikarja, ki sta bila žejna svobode in neodvisnosti — Rusa Kandinskega in Javlenskega. To je bilo možno le zaradi njegove metode poučevanja, ki je dopuščala vso svobodo.

Ivana Kobilca (1862—1926), najbolj znana med slovenskimi slikarki, je preživela šest let v Franciji (od 1891—1897). Poprej se je šolala na Dunaju, posebno pa v Münchnu, kjer je bivala osem let. V Münchnu si je pridobila popolno tehniko, vrhunec pa je njena umetnost dosegla v Parizu.

Veliko so govorili o njenem prijateljstvu s Puvisom de Chavannesom, vendar so to dejansko manj važne podrobnosti. Vsekakor ni imel ta fran-

coski slikar nikakršnega vpliva na njeno umetnost. Gotovo je Ivano Kobilco pri njem bolj privlačevala osebnost kakor pa njegova umetnost.

Mož, ki je dejal: »Obožujem Umetnost, kjerkoli se razodeva, in zame ni drugega zakona in ne drugega Boga«, ali pa: »Moj učitelj je bil gnus pred nekaterimi rečmi«, je moral ugajati Ivani Kobilci, ki bi lahko isto povedala o sebi.

Poleg tega Chavannesov primitivizem »zunaj časa« ni mogel biti bolj vabljev za mlado Kobilco, kakor pa je bil za druge mlade tuje in francoske slikarje, ki so bili takrat v Parizu.

Kobilca se je že, odkar je bila v Münchnu, zanimala za pleinairsko slikarstvo in je posebno cenila delo münchenskega pleinairista Fritza Von Udheja. Ko pa je prišla v Pariz, se je navdušila za naturalista Bastiena-Lepagea, vendar je ostala brezbržna do iskanja impresionistov.

Nekatera njena dela in še posebno platno z naslovom »Otroci v travi«, narejeno v Barbizonu, pa so bila po tehniki blizu impresionističnim delom. Na polti »Otrok v travi« je mogoče videti vijoličaste sence, ki deloma spominjajo na impresionistična dela in posebno na Renoira.

Kakor drugi slovenski realisti, pa Ivana Kobilca ni mogla ali ni hotela napraviti koraka, s katerim bi bila postala prava impresionistična slikarka. Rada je imela svetlobo, ni pa ji hotela prav tako žrtvovati svojega izrazitega nagnjenja do »popolnosti«, do detajla.

Po tem kratkem pregledu slovenskih realistov se nam kar sama ponuja neka ugotovitev.

Ko so slovenski slikarji prihajali v Francijo, se s svojimi stališči niso mogli približati takrat nastajajoči francoski umetnosti. Njihovo slikarstvo ni bilo sorodno delu mladih Francozov, pač pa umetnosti starejše generacije (romantičnim pejzažistom, realistom, naturalistom), iz katere marsikoga že ni bilo več.

Jurij Šubic, Petkovšek, Vesel in Kobilca so bivali v Parizu v zadnjih dvajsetih letih 19. stoletja. Moramo pa se spomniti na to, da so imeli francoski impresionisti svojo prvo razstavo leta 1874 in so leta 1882 s svojo sedmo razstavo doživeli pomemben uspeh tako pri kritiki kakor v materialnem smislu.

Očitno pa je, da ustaljeni impresionizem in neoimpresionizem skupaj s simbolizmom, ki sta tedaj nastajala, niso imeli nobenega resničnega vpliva na slovenske slikarje. Ko so slovenski realisti prihajali v Pariz, niso premostili nasprotij, ki so jih ločevala od mladega francoskega slikarstva, čeprav so bili njegovi predstavniki starejši od njih (vsi francoski impresionisti so se rodili pred letom 1850). Ta nasprotja so še ohranili in utrdili svojo pozicijo s tem, da so se učili pri predhodnikih, kakršni so bili barbizonski slikarji, katerim so se čutili bližji.

Zaradi svoje münchenske vzgoje in svoje privrženosti romantiki so se slovenski realisti zblížali s tistimi francoskimi slikarji, ki tam predstavljajo prehodno obdobje, kakor tudi sami doma predstavljajo prehod od starega k novemu.

Z dejstvom, da slovenski realisti niso postali privrženci francoskega impresionizma in ga niso začeli širiti v Sloveniji, pa je tudi mogoče skupaj z drugimi dejstvi podpreti tezo o izvirnosti slovenskega impresionizma.

## SLOVENSKI IMPRESIONIZEM

Slovenski zgodovinarji soglašajo v tem, da so se slovenski impresionisti šele po letu 1903 seznanili s francoskim impresionizmom. Potem dodajajo, da ta dogodek zanje ni bil toliko preprosto odkritje kolikor potrditev, da so na pravi poti.

Jakopič je leta 1903 na Dunaju obiskal razstavo francoskih impresionistov in neoimpresionistov. Takrat je pisal Jami, da je videl dela, v katerih je doseženo tisto, kar skušata napraviti onadva. Če upoštevamo to pismo, lahko ponovimo in znova poudarimo, da ni slovenska impresionistična šola v svojih začetkih ničesar dolgovala francoskemu impresionizmu.

Ali pa bi si ne mogli misliti, da sta Jakopič že leta 1889 in Jama še leta 1892, ko sta bila v Münchnu, utegnili videti impresionistične slike? Morebiti nista imela priložnosti, da bi bila videla Monetova dela ali dela njegovih prijateljev, vendar sta imela priložnost za stike s slikarji, ki so ta dela poznali ali so nemara bili pod vplivom teh del. Kljub pridržkom, ki smo jih zapisali, pa se nagibamo k prepričanju, da korenin slovenskega impresionizma in modernega slovenskega slikarstva ne smemo iskati v francoskem impresionizmu, pač pa menimo, da te izvirajo iz delavnice mojstra Ažbeta. Ta je namreč znal svojim učencem vcepiti potrebo po svobodi, tako da so pozneje mogli opustiti utrte poti in se spustiti v iskanje popolnoma nove vizije sveta.

Slovenskim slikarjem se je prav tako kot francoskim zdel neizogiben boj zoper akademizem, zato da bi afirmirali svojo ustvarjalno neodvisnost. Tudi ti so hoteli biti možje svojega časa.

Pot je bila v splošnem ista, ujet je postal motiv in slikarstvo je od realizma (dramatičnega ali nedramatičnega) prešlo k naturalizmu, ali še bolje, k naturalistični viziji sveta, utemeljeni na natančnosti vtisa.

Medtem ko pa je pot ista, se konkretne uresničitve razlikujejo. Treba je samo primerjati slikarska dela francoske impresionistične šole z deli slovenske impresionistične šole, pa bomo opazili zelo velik razloček, ki izhaja predvsem iz različnega temperamenta. Slovenski impresionizem nima tiste lahkotnosti (frivolnosti), ki se zdi bistveno značilen za francoski impresionizem. Tostran Alp je impresionizem resnoben, kdaj pa kdaj celo tragičen.

Teme ali rajši motivi so različni. Francozi izbirajo predvsem tiste, ki razodevajo bleščečo plat življenja, razen pokrajin so jim pri srcu kopalke, plezalke, čolnarji itd., medtem ko nam slovenski slikarji razen pokrajin kažejo življenje, ki nima prazničnega videza, večkrat pa celo življenje, napolnjeno s trdim delom.

Nekega zelo važnega dejstva ne smemo pozabiti. Na razstavi leta 1903 na Dunaju namreč niso predstavili samo impresioniste, temveč prav tako tudi neoimpresioniste. Tako je Jakopič odkril ne samo delo Moneta in njegovih prijateljev, temveč tudi prizadevanje tistih, ki so nastopili pozneje.

V delih njegovega prvega resnično impresionističnega obdobja kakor tudi v delih njegovih prijateljev je mogoče opaziti določen Monetov vpliv. Tedaj so si slovenski impresionisti prizadevali odkriti tehniko, s katero bi

lahko na sliki upodobili svetlobo, in zdelo se jim je, da je v ta namen najboljše slediti čisti Monetovi tehniki.

Zaradi tega so si dela štirih slovenskih impresionistov v tem obdobju učenja tudi tako zelo podobna. Brž ko pa so obvladali tehniko, s katero jim je bilo mogoče ustvariti sliko, polno svetlobe, o kakršni so sanjali, pa so pokazali vsak svoje posebne individualne značilnosti.

Medtem ko je Jakopič ostal pod rahlim Monetovim vplivom, se je Jama približal Seuratu, Groharja pa je pritegnil Segantini, ki je bil tudi divizionist. Vendar ponovimo, da nikoli niso posnemali. O tem se lahko prepričamo, da le primerjamo slovenska impresionistična dela z deli francoskih impresionistov.

Sicer pa bi se kakemu Francozu na prvi pogled zdelo, da je na primer Jakopičev impresionizem veliko bližji ekspresionizmu Rusa Soutina (ki je postal Parižan) kakor pa impresionizmu na primer kakega Renoira.

To velja ne samo za Jakopičeva zadnja dela, tista, ki jih uvrščajo v tako imenovano obdobje ekspresionističnega kolorizma, temveč prav tako na začetna dela, ker najdemo pri njem poleg čistega vtisa vselej tudi nekaj prikrito fantastičnega.

Potemtakem je videti, da slovenski impresionisti niso hoteli ali niso mogli napraviti nečesa odločilnega, zato da bi se povzpeli na raven francoskih impresionistov. Po pravici je bilo izrečeno mnenje, da so francoski impresionisti osvobodili slikarstvo in predvsem odpravili literarnost, v katero je bilo slikarstvo ujeta. Pri slovenskih impresionistih pa se zdi, da literarnost ni povsem izginila, subjekt očitno ni postal popolnoma in samo objekt — človek je ohranil poleg svoje plastične vrednosti še neko sentimentalno vrednost. Umetnostni razvoj, ki je sledil nastopu impresionizma, imamo lahko za boj, ki traja že pol stoletja in v katerem si stojita nasproti pojmovanje sujeta, kakor si ga je zamišljala italijanska renesansa, in privrženost čistemu objektu in čistemu tonu. V tem sporu se slovenski impresionisti očitno niso odločno zavzemali niti za eno niti za drugo, temveč so se postavili ravno na sredo.

Tudi v metodi in v načinu je med francoskimi in slovenskimi impresionisti občutna razlika. Slovenci slikajo manj jasno in bolj megleno kot Francozi, to pa je brez dvoma odvisno ne samo od različnih temperamentov, temveč enako tudi od geografskih okoliščin.

Francoski impresionizem se je rodil na rečnem bregu in impresionistični slikar slika in deformira kot reka. Če si smemo dovoliti to primerjavo, lahko rečemo, da slovenski impresionist, kakor dolgo poprej slikar »Song«, slika kakor megla.

Nič čudnega v tem, da v deželi, v kateri je zjutraj megla in kjer je zemlja vsa premočena, tako da se v soncu iz nje vzdigne sopara, v kateri se vse deformira, da v takšni deželi impresionistični slikar, ki si prizadeva prikazati naravo takšno, kakršna je, se pravi edinole v barvnih vibracijah, slika v meglenih obrisih.

Predvsem Jakopič ima navado slikati tako, da so celo interieri potopljene v soparno ozračje; in da bi svetloba ne bila preostra, pogosto zastre svetilke, tako da se luč ublaži.



## SKUPINA »VESNA«

O skupini »Vesna«, ki se je začela oblikovati na Dunaju leta 1904, tu ne moremo dosti govoriti, ker je ta skupina skrbela predvsem za to, da bi ne prišla pod vpliv tujih dosežkov.

Nič čudnega ni, da je skupina »Vesna« začela sloveti po letu 1918, se pravi, potem ko je dežela dobila neodvisnost. Ta skupina, ki so ji pripadali Saša Šantel (1883—1945), Ivan Vavpotič (1877—1943), Maksim Gaspari (roj. 1883), Hinko Smrekar (1883—1943) in Gvidon Birolla (1881—1963), si je postavila nalogo slikati le takšna dela, ki so neposredno navdihnjena s slovensko pokrajino ali slovenskim ljudstvom. Ti ponosni »nacionalisti«, ki so ljubosumno branili pravkar doseženo neodvisnost svoje domovine, so hoteli uveljaviti kulturno bogastvo slovenskega naroda, pri tem pa ohraniti svojo umetnost, dosegljivo ljudstvu.

Odločno so se upirali svojim starejšim kolegom impresionistom in jim očitali, da so ustvarili tuje slikarstvo. To je bilo nekoliko prenagljeno mnenje, zakaj kot smo že povedali, je bil impresionizem Riharda Jakopiča in njegovih prijateljev v bistvu slovenski. K temu lahko še dodamo, da slovenski impresionisti, s tem da so se odločili za pot, ki je tekla vzporedno s smerjo francoskega impresionističnega slikarstva, dokazali (brez dvoma nevede) svojo neodvisnost nasproti avstrijskemu oblastniku.

Na začetku je bila skupina »Vesna« pod vplivom gibanja »secesije«, ki ga je leta 1897 ustanovil na Dunaju Gustave Klimt. Privrženci tega gibanja so bili sami pod mnogoterimi vplivi, ki segajo vse od impresionizma pa do japonske umetnosti. Potem so začeli na slikarje iz skupine »Vesna« učinkovati še drugi vplivi, posebno folklorne teme čeških, poljskih in ruskih realistov. Konec koncev je umetnost teh folklornih realistov postala nekakšna nenavadna mešanica romantike in slovenske folklorne, vrnitev k literaturi v slikarstvu in zato tudi reakcionarno stališče nasproti moderni umetnosti, saj je osnovna značilnost moderne umetnosti ravno ta, da ne pripoveduje.

Dodajmo še to, da je bil to lažni realizem, ker se je ves čas opiral na stilizacijo, ki se je navdihovala pri secesijski umetnosti in folklornih motivih.

Iz skupine »Vesna« se je le Vavpotič proti koncu svojega življenja približal moderni umetnosti, vendar pa bi v njegovem delu zaman iskali pariški vpliv.

## SLOVENSKI EKSPRESIONIZEM

Če sledimo kronologiji modernega slovenskega slikarstva, pridemo po impresionistih in vesnanih k ekspresionistom: France Kralj (1895—1960) in Tone Kralj (roj. 1900), Božidar Jakac (roj. 1899), Veno Pilon (1896 do 1970), Avgust Černigoj (roj. 1898) in Gojmir Anton Kos (1896—1970).

Ekspresionizem je brez dvoma umetnostna smer, ki je najbolj spodbudila moderno slikarstvo. Razen nekaj redkih izjem so vsi slovenski slikarji, ki so nastopili za impresionisti, realisti in vesnani, bolj ali manj povezani s to smerjo.

Sicer pa se je ekspresionizem pojavil že pri impresionistih in pri vesnanih. (Od leta 1917 naprej najdemo pri Jakopiču nekakšen ekspresionistični kolorizem, in o karikaturah, ki jih je risal Smrekar, eden od vesnanov, lahko rečemo kot o vseh karikaturah, da so ljudska oblika ekspresionizma.)

S številnimi razlogi se da utemeljevati, zakaj je slovensko slikarstvo tako zajel ekspresionizem, ali bolje, to nagnjenje, ki so ga očitno pokazali do ekspresionizma slovenski slikarji.

Moderni ekspresionizem se je razvil predvsem v severnih in vzhodnih deželah in po pravici so videli v njem novo stopnjo romantike, tragično povezane z oživitvijo slovanskega duha in s tesnobo našega časa. Moderni ekspresionizem je prav toliko izraz germanskega duha kakor slovanskega genija. Med drugimi so bili v njem odločilno udeleženi tudi Rusi z umetniki, kot sta bila Jawlenski in Kandinski. Slovenci pa so Slovani in hkrati globoko zaznamovani z germansko civilizacijo; zato je razumljivo, da niso mogli uiti vplivu ekspresionizma.

Ker je že vnaprej jasno, da se je ekspresionizem le malo dotaknil Francije, če izvzamemo Rouaulta in Gromaira, in da med zastopniki prave pariške šole le Rusa Soutina lahko popolnoma po pravici imenujemo ekspresionista, bi si lahko mislili, da slovenski ekspresionisti v Franciji niso imeli kaj dobiti. Če pa jih preštudiramo vsakega posamez, odkrijemo, da je vsak med njimi iz svojih posebnih razlogov kdaj pa kdaj obogatil svojo umetnost s francoskimi vplivi. (Za nekatere je bil važen Cézanne, za druge kubizem, za tretje Derain itn.)

Revolucionarni manifesti, ki so med leti 1910 in 1920 razvneli vso Evropo, so nastali v času, ko sta v Sloveniji začenjala brata Kralj.

Leta 1920 sta France Kralj (1895—1960) in Tone Kralj (roj. 1900) skupaj prvič nastopila v Jakopičevem paviljonu v Ljubljani. Bila sta zelo mlada, Francetu je bilo tedaj petindvajset let, Tonetu pa dvajset.

Takoj so ju označili za ekspresionista, čeravno je prva ekspresija (izraz) pri njiju omejena samo na uporabo tako imenovanih ekspresionističnih črt. Nato sta se opazno razvijala, vendar je ostal njun namen vselej isti: ustvariti obliko, ki najbolj ustreza slovenski umetnosti.

Ker sta hotela biti najprej Slovenca, v njiju niso mogli zapustiti globokih sledov tuji vplivi, francoski ali kateri drugi; lahko pa so jima samo pomagali najti obliko, ki se najbolj prilega vsebini. Oblika je namreč zanju samo sredstvo, s katerim se uveljavi vsebina. Ne priznavata pa, da bi bila ta vsebina literarna, označujeta jo z izrazom »notranje življenje«.

Tudi dejala sta, da »mora biti ekspresionizem vsebine zvezan z dinamično obliko, opirajoč se na kubizem in primitivizem«. Tako sta tudi ustvarjala.

Sprva je bil Božidar Jakac (roj. 1899) član skupine slovenskih ekspresionistov, imenovanih tudi »klub mladih«. A že leta 1925 (ko mu je bilo šestindvajset let) se je Jakac ločil od ekspresionizma. Ker se je to zgodilo kmalu potem, ko je nekaj časa bival v Parizu, nam prihaja na misel, da je med obema dejstvoma razmerje, kakršno je med vzrokom in posledico.

Domnevamo lahko, da je ob tistem, kar je videl v Parizu, opustil svoje dotedanje stališče, v katerem je bil poudarek na psihični sili in njeni očitnosti, in osvojil nasprotno stališče, po katerem je poudarek na plastični obliki in njeni avtonomiji. Vsekakor je po Jakčevi ločitvi od ekspresionizma njegova

umetnost delo nadvse spretnega risarja, ki pa ima neosebno fakturo. Tako ustvarja Jakac, ki je toliko prepotoval, risbe, ki bi lahko bile kogarkoli.

Veno Pilon (1896—1970), tudi ekspresionist, se je preselil v Francijo leta 1928, ko mu je bilo dvaintrideset let. V svojih začetkih je bil pod vplivom impresionizma, a se ga je brž otresel in nato prišel pod vpliv ekspresionizma. Ko se je naselil v Parizu, je bil ekspresionist, a že pred odhodom v letih 1923—1925 je svoj ekspresionizem tesno povezoval z oblikami, nadihnjenimi pri kubizmu.

Nobenega dvoma ni, da je nanj dosti bolj kakor Picasso, Braque ali Léger vplival teoretik Lhote. Ta je namreč s svojo akademijo in številnimi spisi postal pravi razširjevalec kubizma.

Čeprav je Pilon podobno kot Jakac zaslovel s številnimi grafičnimi deli, pa vendarle ne zanemarija barve. Ko je prišel v Pariz, mu nemški ekspresionizem ni več zadostoval in poskusil ga je spraviti v sklad s francosko rešitvijo, po kateri naj bi oblika ne bila ločena od barve. Pod vplivom fauvistov, kakor so Derain, Vlaminck in Friesz, je začel Pilon slikati v čistih barvah.

Vendar se zaradi svoje previdnosti, zaradi svoje slovenske plahosti izogiba vsakršnemu ekstremizmu in ubira natanko srednjo pot. Zato ne more prav uspeti v mestu, v katerem častijo le skrajneže, pa jih včasih tudi brž nato spet pozabijo.

Malo pred drugo svetovno vojno je Pilon zapustil slikarstvo in se posvetil umetnostni fotografiji.

Osebnost Avgusta Černigoja (roj. 1898) je čisto drugačna, ta nima miru, če se ne bojuje. Ekstremist je, a nestalen — iz impresionizma v začetku je prehajal kar po vrsti v ekspresionizem, kubizem, futurizem, konstruktivizem, fauvizem, socialistični realizem in v abstrakcijo.

Ta fanatični eksperimentator je edini Slovenec, ki je študiral v Bauhausu. V to šolo je hodil v letih 1925—1926, ko je bila še v Weimarju in jo je vodil Gropius. Pozneje je Černigoj vselej ohranil tega iskavskega duha, ki je značilen za Bauhaus. Verjetno je samo ta šola za trajno vplivala nanj, čeprav se je pozneje zanimal za gibanja, ki so nastala v Franciji in drugod.

Gojmir Anton Kos (1896—1970) je bil prav tako le v začetku pravi ekspresionist, posebno v svojih portretih, na katerih se razodeva nagibanje h karikaturi. Brž pa je v sebi odkril kolorista in se približal fauvistom. Kakor oni je potem iskal estetske rešitve, ki bi popolnoma ustrezale njegovim slikam. Kakor oni je risal zbrano, z velikimi spokojnimi ploskvami, kdaj pa kdaj monumentalno. V njegovem slikarstvu ne najdemo tistih razcefranih obrisov, tistih ostrih oblik in tiste poblaznele ritmike, ki so tako pogosti pri nemških ekspresionistih. Pozneje se je njegova fauvistična tendenca dopolnila s kubističnim vplivom, zakaj barva ni njegova edina skrb — prav tako hoče tudi strukturirati svoje kompozicije. Dejal je: »Moje slikarstvo je nemara bližje arhitekturi kakor poeziji, od tod pretehtanost vseh njegovih sestavin, zlasti še zgrajenost kompozicij.«

(Zabeležimo, da je leta 1923 Kos študiral v Berlinu dekoracijo in je bil njegov učitelj nemški arhitekt Krämer.)

Prvo obdobje Kosovih del, ki ga ponazarjajo slike, kakor sta »Ženske v kopeli« in »Veliki piknik«, kaže, da pozna umetnost Švicarja Hodlerja in se ob njej navdihuje. V njegovem osebnem razvoju se potem pozna znaten vpliv, ki izhaja predvsem iz Maneta, a prav tako tudi iz Cézanna in nasploh iz slikarstva pariške šole, če si mislimo ta izraz v njegovem najširšem smislu.

Vendar moramo pripomniti, da je v razvoju Kosovega slikarstva neka logična kontinuiteta. Vsekakor je vsako njegovo novo obdobje nastalo pod neposrednim vplivom prejšnjega obdobja, v zadnjem obdobju pa se stekajo vsa obdobja pred njim.

Ob njegovih novejših delih, posebno ob tihožitjih, ki jih je ustvaril po letu 1955, pa si ne moremo kaj, da bi jih ne primerjali z delom Georgesa Braqua in posebno z vrsto njegovih »ateljejev«, naslikanih med leti 1949 in 1955. Pri obeh slikarjih pa je očitna enaka ljubezen do barve in enako iskanje prostora, ki naj bi ne bil več arhitektonski. Strukturiranje je nadomestila nekakšna fluktuacija — na mesto kubističnega prostora je stopilo tisto, čemur pravi Jean Paulhan: »prostor izpred idej«.

Pri uporabi barv pa je med Braquom in Kosom opaziti velik razloček. Medtem ko je Braque naklonjen zemeljskim barvam, motno sivi in motno modri, je Kos očitno bolj vesel, včasih kar preveč, kadar uporablja rezke barve, barve bonbonov: blede vijoličaste, turkizne, cinobrove.

V fakturi prav tako opazimo razloček iste vrste. Pri Braquu dobimo vtis, kakor da svoje slike ni dokončal, medtem ko se pri Kosu zdi, da je svojo sliko izdelal z vso skrbnostjo. Poleg naglo izdelanih širokih ploskev, kakršne so na primer na portretu »Mož s papigo«, dodaja Kos drobno šrafuro, kdaj pa kdaj vsevprek, ki razbija enotnost fature in enotnost kompozicije na sliki.

Človek dobi vtis, da se Kos ne more več ustaviti, potem ko začne slikati, kakor plahi ljudje ne morejo več utihniti, ko začno govoriti.

Pri pejsažistu Francetu Pavlovcu (1897—1959) lahko odkrijemo resničen vpliv pariške šole predvsem v uporabi barv. Kakor fauvisti, ima rad nasprotujoče si barve, vendar se je bolj kot Matisu približal Vlamincku, to pa brez dvoma zato, ker se nagiba k ekspresionizmu.

Izvirnost Pavlovčeve umetnosti je v tem, da je ustvaril sintezo med slovensko tradicijo, slovensko sodobnostjo in pariško šolo. Postavimo ga lahko na sredo med ekspresionizmom, ki se sklicuje na moderne čase, in novim realizmom, ki hoče ostati povezan s tradicijo.

Tradicionalna je v njegovi umetnosti poezija pokrajine, po kateri je soroden romantičnim pejsažistom, posebno pa Corotu in barbizonskim slikarjem.

Moderna pa sta v njegovi umetnosti po eni strani deformacija, ki je značilna za ekspresionizem, po drugi strani pa uporaba nasprotujočih si barv, ki je bila priljubljena pri nekaterih slikarjih pariške šole, posebno pa pri fauvistih. Dodajmo še to, da je Pavlovec z ozračjem, polnim svetlobe, v kateri se kopljejo njegove pokrajine, ostal blizu slovenskim impresionistom.

## ČETRTA GENERACIJA

Tako smo prišli do tistih, ki jih imenujejo »četrti generacija«.

Za prvo generacijo veljajo impresionisti, za drugo vesnani in za tretjo ekspresionisti. Tem so sledili slikarji, ki jih povezujejo v četrto generacijo, za njimi pa so prišli neodvisni.

Med slikarji, ki pripadajo tako imenovani »četrti generaciji«, sta resnično pomembna dva: Miha Maleš (roj. 1903) in Nikolaj Pirnat (1903—1948).

Za našo študijo je Miha Maleš še posebno pomemben, ker je brez dvoma eden od slovenskih slikarjev, ki so se najbolj ozirali k pariški šoli.

Maleš je umetnik, ki se je poizkusil v vseh tehnikah, slikarskih, risarskih, graverskih. Znal jih je vse prilagoditi svoji govorici, tako da vselej prepoznamo Maleševo delo, pa naj je tehnika že kakršnakoli: olje, freska, suha igla, gravura.

Skupaj z Jakcem je eden najplodovitejših slovenskih graverjev in ilustratorjev. Tu pa je že konec podobnosti med tema umetnikoma, zakaj medtem ko označuje Jakčevo umetnost neosebnost, kakor smo že povedali, pa je z Maleševo umetnostjo povsem drugače.

Čeprav so na Maleša močno vplivali slikarji pariške šole, kakor Matisse, Derain, Léger, Dufy, Modigliani in nekateri drugi, je vendarle ostal v bistvu Slovenec, zakaj to ni samo slikar, temveč prav tako pesnik (reči hočemo: pesnik, ki slika).

Pod vplivom mnogih slikarjev pariške šole se Maleševa umetnost v različnih obdobjih usmerja različno. Takó je po vrsti ekspresionistična, fauvistična, kubistična, surrealistična ali simbolična. Kljub vedno številnejšim vplivom pa ni brez moči, temveč polna zvedavosti. Maleš željno hoče spoznati vse, zato da bi vse presegel. Z vplivi je pri njem kakor s tehnikami, prilagaja jih svoji govorici.

Tako na primer očitno opazimo Derainov vpliv v »Dekletu z vrčem« ali Légerov vpliv v »Olimpijki«, prav tako pa zlahka zaznamo vse tisto, v čemer se Maleš hote loči od Deraina in Légera.

Maleš si izposoja samo iz oblikovnega in barvnega repertoarja pariških mojstrov; od njih se hoče naučiti le »kuhinjskih receptov«.

Sicer pa Maleš novih oblik ni iskal samo v tujem slikarstvu, temveč prav tako — in v tem je bil prvi — v folklori svoje domovine. Pred njim so slikali folkloro vesnani, on pa jo je uporabljal tako, da je v svojo sliko vključeval motive, ki so izšli iz folklore.

Čeprav je Pirnat, kakor smo že povedali, eden najpomembnejših med umetniki, ki pripadajo »četrti generaciji«, ga lahko le na kratko omenimo, ker je popolnoma jasno, da vplivi, ki so učinkovali nanj, niso bili pariški.

Edini pariški vpliv, ki ga je mogoče ugotoviti pri Pirnatu, je Picassov vpliv, kadar ta riše hkrati realistično in stilistično in kadar je varčen s sredstvi in se zadovolji z najmanj črtami, da označi figuro.

Z gotovostjo je mogoče v Pirnatovem delu ugotoviti vplive Nemca Geoga Grosza, s katerim ima precej skupnega, in Belgijca Fransa Mase-reela.



## NEODVISNI

Neodvisni niso samo tisti, ki so se uveljavili na večer pred drugo svetovno vojno, ko so leta 1937 jeseni razstavljali v Jakopičevem paviljonu pod nazivom »Klub neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov«. Tem umetnikom: Kregarju, Dideku, Mušiču, Omersi, M. Preglju in Sedeju so se v naslednjih letih pridružili Mihelič in starejši umetniki, kakor Kos in Maleš.

Vojna je onemogočila razstave kluba (zadnja je bila v Ptujju leta 1941). Treba je bilo počakati do maja 1945, da je nova razstava znova združila skupino, vendar je tokrat sodeloval še G. Stupica, ki je do konca vojne ostal v Zagrebu.

Celo na začetku slovenski neodvisniki niso nikoli bili homogena skupina, ki bi jo navdihovale iste ideje in bi bila usmerjena k istemu cilju. Niso se zavzeli za to, da bi širili kako idejo ali kake vsem skupne ideje, temveč da bi se uveljavili in bi obenem razglasili svojo neodvisnost nasproti prejšnjim slovenskim slikarskim šolam. Sicer pa so uveljavljali svojo neodvisnost enako tudi v okviru samega kluba, drug nasproti drugemu.

Ena od oblik, v katerih je nastopala pri mnogih od teh umetnikov ta neodvisnost, ki jim je bila tako pri srcu, je bilo nezadržno zanimanje za vse, kar dela pariška šola.

Ti slikarji so se zanimali posebno za fauviste in surrealiste, medtem ko so se kiparji, ki so tudi spadali med slovenske neodvisnike (kot na primer Kalin, Putrih, N. Pirnat, Gorše, Smerdu itd.) zanimali bodisi za Maillovo delo bodisi za kubistično slikarstvo.

Med slikarji, ki so pripadali klubu neodvisnih, ima Zoran Mušič (roj. 1909) posebno mesto in smemo se celo vprašati, ali sploh spada v okvir naše študije. Mušič se je namreč že davno prenehal imeti za Slovenca, po drugi strani pa je sam eden od propagatorjev pariške šole. Zato smo se odločili, da bomo o njem spregovorili samo v povzetkih.

Najbrž ni nobenega dvoma, da je Stane Kregar (1905—1974) med slovenskimi slikarji eden tistih, ki so bili najbolj pod vplivom pariške šole. Dejansko je njegova umetnost izposojena in pomen, ki mu ga na splošno pripisujejo, se nam zdi nezaslužen.

V dvorani Moderne galerije v Ljubljani smo lahko videli zbrana Kosova in Kregarjeva dela. Pred Kosovimi deli, ki pa so obsegala več kot tridesetletno obdobje, ni bilo nobenega dvoma, da so to dela istega slikarja. Med vsemi slikami je bila kontinuiteta, najnovejša so bila očitno logičen sklep prejšnjih del.

Nasprotno pa si pred Kregarjevimi deli, ki so obsegala dvajsetletno obdobje, dobil jasen vtis, da so to dela različnih slikarjev. Še več, na teh delih so bili popolnoma očitni vplivi, pod katerimi so nastala, in zlahka je bilo ob vsaki določiti ime slikarja iz pariške šole, od katerega je prišel ta vpliv.

Tako človek ob platnu z naslovom »Romar«, datiranim z letnico 1936, takoj pomisli na Dalija, vendar na takšnega Dalija, ki bi ne znal več slikati z minuciozno natančnostjo. Druga platna iz istega obdobja na splošno iz-

pričujejo določen vpliv surrealistov iz pariške šole, kot na primer Dalija, Massona in Labissa.

Po obdobju surrealizma, ki je Kregarja pripeljalo do nekakšnega simbolizma, ki naj bi bil poetičen, se je razvil v smeri stiliziranega realizma, ki je deloma razodeval vpliv neokubizma kakega Lhota in Beaudina. Vpliv neokubizma je posebno očiten na platnu iz leta 1952 pod naslovom »Interier«. Malo prej razodeva platno »Tihožitje s fazanom« iz leta 1951 določen Braquov vpliv.

V tej umetnosti, ki niha med različnimi vplivi, je najbolj očitna njena dekorativna narava.

Na Kregarja gotovo učinkujejo vplivi, a le na površini; dojema samo zunanjo plat umetnosti, ki vplivajo nanj. Dekorater je in nič drugega. Njegovo slikarstvo dela vtis dekoracije še posebno zato, ker so celo sami predmeti videti, kakor da pozirajo: vaze stojijo »v pozoru« in kitare se držijo kakor odaliske.

Kadar Kregar ostane figurativen, se mu poleg že imenovanih surrealistov poznajo še vplivi francoskih neorealitov, kakor na primer Chaplain-Midyjev, Lurcatov, Oudotov.

Od let 1953—1954 naprej se Kregarjevo slikarstvo obrača k nefigurativnosti. Tudi tu si lahko znova mislimo, da ga ne žene »notranja nuja«, ko sprejema abstrakcijo, temveč vse bolj potreba, da bi spet prenovil svoje dekoracije. Dokaz za to dejstvo, da je v času, ko je bil sredi svojega abstraktnega obdobja, naslikal za cerkev v Kostanjevici »Podobo prvega obhajila«, visoko dva metra in pol, ki prikazuje Devico Marijo na polmesecu.

Potem ko je Kregar postal abstrakten, je znova začel nabirati zdaj pri teh, zdaj pri onih. Med drugimi se je pri svojih dekoracijah oziral na Manessiera, Singiera in Mušiča. Manessierov vpliv je očiten na sliki iz leta 1956 z naslovom »Potopljeni čolni«. Singierov vpliv se kaže na sliki »Zid ustreljenih« iz leta 1962. Mušičev vpliv je videti na sliki »Nostalgija« iz leta 1962.

Umetnost Maksima Sedeja (1909—1974), drugega neodvisnika, tudi dolguje številnim tujim vplivom, a pri njem je to manj vidno kot pri Kregarju. Eden od razlogov za to je tudi dejstvo, da je pri Sedeju na enem samem platnu mogoče ugotoviti več vplivov.

Na začetku, v tridesetih letih, se v njegovih portretih in avtoportretih razodeva določen Manetov vpliv. Morebiti bi se to dalo pojasniti s tem, da je Manet med francoskimi slikarji prav gotovo najbolj vplival na moderno šolo v Zagrebu, kjer je Sedej študiral skupaj z Beričem in Tartaglio. V Sedejevih portretih in avtoportretih je viden poizkus doseči neko disonančno harmonijo kakor pri Manetu. Vendar Sedej ne gre tako daleč kakor Manet. Če kdaj postavlja drugo nasproti drugi belo in črno kakor na platnu »Dvojica« iz leta 1935, se sicer njegove barve brez svetlobe nič ne bijejo. Nobenega dvoma pa ni v Picassovem vplivu, ki je posebno viden na platnu »Mati z otrokom« iz leta 1935, kjer se zdi otrokov obraz navdihnjen neposredno pri portretih otroka Pavla, ki jih je slikal Picasso v začetku tega stoletja.

Čeprav manj očitno, pa je na Sedejevo slikarstvo učinkovalo še neko drugo delo: namreč Derainovo. Ta vpliv je opazen med drugim na sliki »Štiri gracije« iz leta 1936.

V začetku štiridesetih let je Sedej naslikal vrsto slik »Kopalke«, v katerih je razločno viden Renoirov vpliv, posebno na platnu, ki je datirano z letom 1940. Na tem platnu je ženski akt, ki nam kaže skoraj ves hrbet in ima glavo na rahlo obrnjeno k nam, očitna kopija nekega akta iz Renoirovega ingresovskega obdobja. V tem pogledu je zanimivo, da sta na Sedeja vplivala Derain in Renoir s tistimi deli, na katerih je opazna njuna kriza, se pravi, ko se Derain povrne k neoklasicizmu in ko Renoir preživlja svoje »čemerno« obdobje. Kriza pa pri obeh ni bila iste vrste. Pri Renoiru to ni bilo toliko zabloda kolikor prehodno obdobje, ki je nastalo iz prizadevanja po disciplini pred dokončnim razcvetom. Pri Derainu pa je bila to vrnitev k izvirom, ker se ne zmore kakor Picasso vsak dan spreminjati in ne mara kakor Vlaminck vse življenje ostati isti.

Tako se zdi, da na Sedeja francoski slikarji vplivajo najbolj tedaj, kadar razodevajo neodločnost, to pa brez dvoma zato, ker se jim Sedej počuti bližji tedaj, kadar so nedoločni.

Od petdesetih let naprej se Sedejeva umetnost preusmerja k nekakšni mešanici neokubizma in surrealizma. Kakor Kregarja, tudi Sedeja priteguje neokubizem, posebno Lhotov, ki je kompromis srednje poti, kakršna zlahka privabi ljudi, ki ostajajo nedoločni in si malo upajo.

Oblikovno je začel svoje slike sekati v ploskve, poslikane z živimi barvami. Poprej so bile barve pri njem mračne. Po kompoziciji (interier, mizna plošča, odprto okno) so nekatera njegova platna nemara spominjala na Bonnarda, vendar niso zares podobna, ker daje Sedej premalo svetlobe svojim barvam in premalo življenja svojim osebam.

V zadnjem obdobju je ustvarjal Sedej slike, v katerih ni nič izposojenega. Vrnil se je k mračnejšim barvam in njegove oblike niso več odsekane, temveč potopljene v sivino.

France Mihelič (roj. 1907) se je sicer mudil v Parizu leta 1949 in 1950, vendar se zdi, da na njegovo umetnost pariška šola ni zares vplivala. V njegovih pokrajinah, ki jih je ustvaril pred vojno, je opaziti, da se ga je dotaknilo slikarstvo slikarjev Barbizona in predvsem Corota — vendar nikakor ni bil posnemovalec.

V Parizu je Mihelič obiskoval Louvre in se zanimal za velike realiste francoske šole, posebno pa za Louisa Le Naina, ki ga je pozneje celo kopiral.

Vendar pa se je po njegovem potovanju v Pariz spremenila samo njegova risba. To je najbolj očitno, kadar primerjamo njegove risbe ženskih aktov, ki jih je napravil pred svojim bivanjem v Parizu in med tem bivanjem. Poprej so to skice spodobnega risarja, izobraženega akademsko. Potem pa skice niso več risane, temveč urno nametane, in opazno postane, da je Mihelič ne samo spreten risar, temveč tudi umetnik z močno osebnostjo.

Po našem mnenju je dobro, da Miheličeva umetnost oblikovno ni izposojena umetnost, osnovana na drugod nastalih oblikah. Drugače bi med obliko in vsebino zijala vrzel, ker črpa njegova umetnost svojo fantastiko iz čisto slovenskih oblik.

Jedro in oblika morata biti pri Miheliču tesno povezana, da njegova umetnost ne bo zablodila v provincializem (s stališča Jugoslovanov) in v eksotiko (s stališča tujcev).

Slikar Riko Debenjak (roj. 1908) je najprej potoval po Nemčiji, Avstriji in Italiji, nato pa se napotil v Pariz, da bi se izpopolnil. Tam je ostal od leta 1937 do leta 1939 in študiral mojstre v Louvru, posebno pa francoske impresioniste. Posebno ga je zanimal Renoir, saj mu je bil blizu. V začetku so enako vplivali nanj Sisley, Monet in Slovenec Grohar. Po dolgem obdobju tipanja, ko je Debenjakova umetnost nihala med impresionističnim realizmom in simboličnim neoimpresionizmom, se je odločil za na pol abstraktno slikarstvo.

V zadnjih letih je Debenjak veliko ustvaril na področju gravure. Opira se na kak spremenljiv motiv, ustvarja napol abstraktno in išče snovne učinke. Tako se pridružuje današnjemu mednarodnemu toku, ki povezuje umetnike iz vseh dežel s skupno nalogo povzdigniti ne sam objekt, temveč mnogotere aspekte in še bolj njegovo strukturo.

Tudi Marij Pregelj (1913—1967) je bil večkrat v Parizu, a za malo časa, leta 1940, nato leta 1952 in leta 1953.

Vseeno pa bi bilo težko v njegovem slikarstvu odkriti tipično pariške vplive. Kvečjemu bi lahko rekli, da se od petdesetih let naprej njegovo ekspresivno, barvito in čvrsto zasnovano slikarstvo približuje Rouaultovi umetnosti. Kot primer za to navedimo platno »Lastni portret« iz leta 1953, kjer oblika kakor pri Rouaultu ni poudarjena z mračnimi progami, temveč obdana z gostim črnim robom, ki spominja na svinec cerkvenih oken. Vrh tega najdemo pri obeh slikarjih nasprotje med belimi in črnimi barvami, ki popolnoma razgali obliko in doda karikaturno slikovitost.

Nikolaj Omersa (roj. 1911) ni izjema, tudi on se je leta 1951 napotil v Pariz. Vendar se je že prej zanimal za francosko slikarstvo, najprej za impresioniste, nato za fauviste.

Očitno je nanj napravil vtis predvsem Matisse, vendar mladi Matisse, tisti, ki je bil še pod vplivom impresionizma. Medtem ko pa je Matisse šel naprej in je slikarstvo poenostavil, kakor mu je bil napovedal Gustave Moreau, je Omersa ostal pri tem, zakaj noče preseči meja določenega realizma, zato da bi ga ne zavedlo in bi napravil sliko, ki bi jo imel za edinole dekorativno.

Po svojem iskanju je Lojze Spacal (roj. 1907) blizu starejšemu Černigoju. Kakor ta se je pridružil dvojnemu toku, ki je izšel iz kubizma in konstruktivizma in je porodil geometrično abstraktno umetnost in pozneje kinetično umetnost.

Medtem ko je Černigoj dozoreval v Bauhausu, pa je Spacal dozoreval v Italiji, najprej na visokem umetnostnem inštitutu v Monzi, nato na akademiji Brera v Milanu.

Spacalovi italijanski vplivi so eklektični, ker so nanj kar po vrsti učinkovali tako različni slikarji, kakor sta Carlo Carra in Giuseppe Santomaso.

Iz pariške šole ga je očitno zanimal le kubizem in posebno Braquova in Picassova dela. Pod tem vplivom je začel ustvarjati umetnost, ki je blizu slikarstva skupine iz galerije Denise René, vendar ne da bi bil z njimi v stiku. Tako nekateri od njegovih lesorezov, kakor lesorez z naslovom »Hiše

in tovarne« iz leta 1957, deloma spominjajo na Vieillardove gravure v gipsu (plastres gravés) in Ubacove gravure v skrilavcu.

Vsekakor je Spacal edini slovenski umetnik, ki se je resnično zanimal za kinetično umetnost. Vendar so bolj kakor Vazarelyjeva ali pa Agamova vizualna iskanja napravila nanj vtis Calderjeve mobilne skulpture, zakaj Spacal je sicer v bistvu slikar in graver, vendar se je ukvarjal z drugimi tehnikami likovne umetnosti in posebno s kiparstvom.

Ob srečanju z umetnostjo Gabriela Stupice (roj. 1913) je težko govoriti o vplivih; rajši bi govorili o srečanjih, zbliževanjih in vtisih. Vpliv je včasih sicer najti, vendar nikoli ne deluje na ravni izvedbe, temveč na ravni zaznave.

Shematično bi lahko razdelili razvoj Stupičevega slikarstva v tri obdobja: naprej naturalistično, nato ekspresionistično in fantastično obdobje.

V vseh treh obdobjih je občuten vtis, ki so ga na Stupico napravili španski mojstri in posebno Greco, Goya in Velasquez.

V drugem, ekspresionističnem obdobju opazimo, da je zelo blizu slikarjem pariške šole, kakršni so Soutine, Chagall in Modigliani. Kakor ti slikarji si nič kaj ne prizadeva ustvarjati logično izdelano umetnost, temveč rajši posluša tožbe, dvome in radosti svojega »jaza« in jih ponazarja. Občutimo, da je njegovo slikarstvo bolj vehementno kakor lucidno, da ga bolj vleče k spontanim izbruhom kakor pa k natančnemu izražanju. Brez dvoma dajejo zato njegova platna vtis nedokončanega, »nedotakljivega«.

Nekaj sorodnosti ima Stupica očitno tudi z drugimi slikarji, ki niso iz pariške šole, a spadajo v nemško ekspresionistično šolo. Tu mislimo predvsem na Kokoschko in na Georga Grosza, čigar akvarel »Izkoreninjenc, slikar z luknjo« iz leta 1948 je zelo blizu Stupičevemu velikemu avtoportretu, narejenemu z vodenimi barvami leta 1959. Ta dva slikarja sta si podobna prav tako tudi po svoji tehniki, imenovani »dripping«, vendar tudi tokrat nikakor ne gre za pravi vpliv na Stupičevo umetnost. Ta je vse pregloboko, preveč tragično »on sam«, da bi se njegovi umetniški koncepti lahko porajali kje drugod kakor globoko v njegovem lastnem notranjem svetu.

## MLADO SLOVENSKO SLIKARSTVO

Zdaj bomo spregovorili, vendar bolj na splošno in zgoščeno, o mladih slovenskih slikarjih, ki so se uveljavili po drugi svetovni vojni.

Najsi je videti to nemara še tako paradokсно, pa je vendar res, da je vpliv pariške šole občutnejši pri starejših slikarjih in pri figurativnih slikarjih, ki so se šli pred vojno učiti v Pariz, kakor pa pri mlajših, tudi če so morebiti prav tako šli v Pariz.

Nefigurativna umetnost se je na široko razvila v mladem slovenskem slikarstvu in videti je, da daje mladim umetnikom na voljo neomejeno svobodo, v kateri so lahko izvirnejši in morejo izražati svoje osebne muke in nacionalne arhetipe.

Po drugi strani pa so se mladi slovenski slikarji izoblikovali na ljubljanski akademiji pod vodstvom slovenskih profesorjev, medtem ko so nji-



hovi predhodniki, ker pred drugo svetovno vojno v Ljubljani ni bilo umetnostne akademije, morali študirati v Zagrebu pri hrvaških profesorjih, na katere je občutno vplivala francoska umetnost.

Očitno je, da je mlado slovensko nefigurativno slikarstvo ostalo zelo močno in na splošno navezano na tradicijo. Kljub zahodnim vplivom, ki se kažejo hkrati v figurativnem in v nefigurativnem mladem slovenskem slikarstvu, se v teh slikah razodeva čisto slovenska realnost.

Po vojni je vse preveč stvari ločevalo mlade slovenske slikarje od pariške šole, da bi se mogli z njo zblížati. Vojna je veliko bolj zaznamovala slovenske slikarje, od katerih so se je mnogi neposredno udeležili, kakor pa francoske in druge slikarje iz pariške šole.

Edino slikarstvo v Franciji, ki je nosilo znamenja vojne, je bilo delo Bernarda Buffeta in Francisa Gruberja, predstavnika miserabilistične šole. To je edina po vojni nastala šola, ki je deloma vplivala na nekaj slovenskih slikarjev, med njimi na Franceta Peršina (roj. 1922).

Povsem razumljivo je, da je še vedno najbolj učinkoval na figurativno slovensko slikarstvo predvsem fauvizem.

Nagnjenje do ekspresionizma, ki na splošno obstaja pri slovenskih slikarjih, je povzročilo, da so v Franciji iskali tisto, kar je ekspresionizmu najbližje; to pa je fauvizem. Potem so se odločali za tega ali onega izmed fauvističnih mojstrov, vsak v skladu s svojim posebnim značajem.

Tako sta se na primer Marjan Tršar (roj. 1922) ali Ferdo Majer (roj. 1927), ki obdaja svoje barve s široko črno črto, zanimala prav posebno za Roualtov fauvizem, medtem ko je lahkotnejše slikarstvo Franceta Slane (roj. 1926) bližje umetnosti fauvista Dufyja, prav tako pa tudi Paulu Kleeju, ki pa ni iz pariške šole.

Razen fauvistov je na nekatere mlade slovenske slikarje najbolj vplival med francoskimi mojstri Cézanne: tako na Iva Šubica (roj. 1922) in na Marjana Tršarja.

Zdi se nam, da je mlad slovenski slikar sam povzel, vendar na splošno in nekoliko izjemno, dvoumnost odnosov med pariško šolo in mladim slovenskim slikarstvom. Ta mladi slikar je Janez Bernik (roj. 1933). Kot veliko drugih, ga je vleklo v Pariz. Tam si je izbral za študijskega profesorja ne francoskega, temveč nemškega mojstra: Friedländerja. Ko se je pozneje vrnil domov, se njegovo slikarstvo v ničemer ni približalo francoskemu, pač pa nefigurativni španski umetnosti.

V resnici je videti, da njegova dela veže sorodnost z umetnostjo Špancev, kakor sta Antonio Tapiés in Luis Feito. Po svojem veselju nad detajlom, nad »končnim« pa je Bernik najbližji Modestu Cuixartu.

V svoji zadnji fazi uporablja Bernik črkovne elemente, ki niso takšni, kot jih uporablja Američan Jaspers Jones na primer in niso izšle iz publicistične umetnosti, pač pa izhajajo iz starih dokumentov in jih poustvarjajo. Vse kaže, da hoče prilagoditi tradicionalno dediščino moderni rahločutnosti.

Brez dvoma je v tej potrebi navezati na tradicijo tudi vzrok, zakaj je od začetka izbral za svojega učitelja slikarja, čigar nacionalna umetnostna tradicija je deloma zvezana z njegovo, in se je potem pridružil slikarjem, ki so prav tako deležni ravno te tradicije: baroka.

## POVZETEK

Četudi lahko v delih modernih slovenskih slikarjev tu in tam ne-dvoumno ugotovimo vplive pariške šole, je vendarle popolnoma jasno, da je v splošnem vpliv pariške šole na moderno slovensko slikarstvo minimalen. Ta ugotovitev je toliko očitnejša, če primerjamo moderno slovensko slikarstvo z modernim slikarstvom Hrvatske in Srbije.

Če naj bi ustrezno pojasnili, zakaj tega vpliva ni bilo več, bi morali problem razložiti z zgodovinskega, geografskega in psihološkega stališča.

Treba se je predvsem spomniti na to, da je Slovenija ostala skozi deset stoletij pod tujo okupacijo in je šele leta 1918 s padcem avstro-ogrskve monarhije dosegla svojo politično neodvisnost.

Poprej Ljubljana ni bila glavno mesto dežele, temveč glavno mesto province. Bila je avstrijsko mesto, meščansko, togo po miselnosti, v njej pa je bilo bolj kot povsod drugod po Sloveniji občutiti breme germanskega gospostva.

Tudi v Sloveniji sta civilizacija in posebej kulturo kot v germanskih deželah najbolj na splošno determinirala dva velika tokova: barok in romantika. Tradicija ima za slovenskega umetnika dva obraza: na eni strani baročnega, ki ustreza okviru, v katerem je zrased, na drugi strani pa romantičnega, ki ustreza duhu v katerem se je uveljavil.

Stil je, kakor pravijo, umetnikova druga domovina. Prav tako kakor je Francoz, ki se že od otroških let uči na pamet La Fontainove basni in Racinove ter Corneillove tirade, neizbrisno zaznamovan s klasičnim duhom, mora tudi mladi Slovenec, ki hodi vsak dan mimo baročnih spomenikov in je dedič pomembne romantične pesniške tradicije, biti globoko zaznamovan s kulturo svoje domovine.

Tako je slikar Zoran Mušič, ki se nima več za Slovenca, v nekem intervjuju z Jeanom Grenierom priznal tole: »Mondrian ni posebno vplival name, vendar mi je pomagal, da sem se ,očistil' tistega, kar je v meni baročno.«

Vendar pa ni ostal pri tem, temveč je tudi on na podlagi tradicije odločilno preusmeril razvoj svojega slikarstva: »Pozneje sem odkril (italijanske) primitivce in bizantince, nato pa se je zame vse spremenilo — znova sem se znašel kakor med svojimi pri abstraktnih, ki sem jih poznal v Zagrebu pred vojno.«

Brez dvoma razloček v miselnosti še bolj kakor razloček v kulturi ovira slovenske umetnike pri zblizevanju s francoskimi. Vse od poznega srednjega veka je bilo slovensko ljudstvo zatirano, sosedje ga niso priznavali, iz tega pa je nastal kolektiven kompleks, ki še danes ni izginil. In brez dvoma je ta kompleks podlaga za slovensko plahost.

Še dandanes si slovenski ljubitelj umetnosti, ki obstane pred delom katerega od svojih rojakov, zastavi kot prvo vprašanje: Ali to delo dosega evropsko raven? Hujše pa je to, da si včasih zastavi to vprašanje tudi sam umetnik, in da bi bil odgovor zagotovo pozitiven, začne slepariti, in namesto da bi slikal, posnema, kar je spoznal drugod. Slovenski narod je majhen po številu in umetnik čuti potrebo (včasih nezavedno) posnemati, zato da bi povečal svoje občinstvo.

Tudi v tem je tisto, čemur pravimo »slovenska plahost«, da slovenski umetniki, razen nekaj redkih izjem, vselej izbirajo srednja pota, tako na primer redko najdemo pri Slovencih popolnoma nefigurativno umetnost, skoraj vedno pa so bolj ali manj vidni sledovi figurativne realnosti.

Prav tako je značilen določen puritanizem, ki izhaja brez dvoma iz tega, da je bila religija orodje v oblastnikovih rokah; zaradi tega puritanizma erotike kot vrednote skorajda ni v slovenskem slikarstvu, čeprav je vse polno v ljudskih pesmih.

Vsa ta dejstva in veliko drugih se stekajo v resnico o notranjem emigrantstvu ali dezorientaciji slovenskega umetnika, ki se mudi v Parizu.

Dandanes bi se lahko bali, ker vsak dan narašča tendenca k internacionalizaciji, da bo umetnost zgubila vsakršno nacionalnost. Vendar v Sloveniji kaže, da se to ne bo zgodilo. Videti je celo, da si avtentični slovenski umetniki prizadevajo najti poetično in hkrati univerzalno govorico, ki bi zmogla izražati senzibilnost modernega človeka in duha dobe, ne da bi se ločila od živih sil same domovine. Veličina njihove pustolovščine je v tem, da dosejajo sami, brez pomoči tujih šol, svoj univerzalizem, ki pa ne pozablja svojih domačih korenin.

## BIBLIOGRAFIJA

- PARIŠKA ŠOLA
- L'ART MODERNE A TRAVERS LE MONDE  
Henri Perruchot (Hachette 1963)
- L'ECOLE DE PARIS  
Bernard Dorival (Somogy 1961)
- L'ART ET L'HOMME  
René Huyghe (Larousse)
- SCHOOL OF PARIS  
Raymond Nacenta (Oldbourne Press 1963)
- MAINSTREAMS OF MODERN ART  
Holt Dryden (J. Canaday U.S.A. 1959)
- ART SINCE 1945  
(Washington Square Press Book 1962)

## SLOVENSKA ŠOLA

- SLOVENSKI SLIKARJI  
France Stele (Slov. knjižni zavod, Ljubljana 1949)
- UMETNOST V PRIMORJU  
France Stele (Slov. matica, Ljubljana 1960)
- SLOVENSKA MODERNA UMETNOST  
Izidor Cankar (Moderna galerija, Ljubljana)
- SODOBNA SLOVENSKA LIKOVNA UMETNOST  
Fran Šijanec (Maribor, Obzorja 1961)
- UMETNOST JUŽNIH SLOVANOV  
Vojeslav Mole (Slov. matica, Ljubljana 1965)
- SLOVENSKI LESOREZ  
France Stele (Bibliofilska založba, Ljubljana)
- LITOGRAFIJA MIHE MALEŠA  
Stane Mikuž (Bibliofilska založba, Ljubljana 1939)
- MIHA MALEŠ  
E. Schaub-Koch (Bibliofilska založba Ljubljana 1939)
- JOŽEF PETKOVŠEK  
France Mesesnel (Akademska založba v Ljubljani 1940)

- IVANA KOBILCA  
dr. Silva Trdina (Zbornik za umetnostno zgodovino Nova vrsta — letnik 11, 1952)
- UMETNIŠKI RAZVOJ IVANE KOBILCE  
Ljerka Menaše (Zbornik za umetnostno zgodovino Nova vrsta — letnik 11, 1952)
- UMETNIŠKI ZBORNIK — 1 (1943)
- VENO PILON (Grafika in risba)  
(Moderna Galerija, Ljubljana 1954)
- BOŽIDAR JAKAC (Grafika)  
Karel Dobida (Mod. galerija, Ljubljana 1950)
- FRANCE IN TONE KRALJ  
(Club des Jeunes, Ljubljana 1925)
- NIKOLAJ PIRNAT  
L. Menaše, F. Kalar, Z. Kržišnik (Ljubljana 1960)
- GOJMIR ANTON KOS  
Zoran Kržišnik (Državna založba Slovenije 1962)
- GABRIEL STUPICA  
Luc Menaše (Državna založba Slovenije 1959)