

sodba je izrazito ekspresionistična, dišeča po plesnobi, preperelini, boleznih in umiranju. Bernikova je dosti manj jedka, čeravno nič manj dokončna. Ne odvzema človeku fizične imenitnosti, pripoveduje le o njegovi duhovni samoti, o odtujenosti, o življenju v brezzračju, ki si ga je napravil sam, ko je skušal do skrajnosti racionalizirati in funkcionalizirati svoje življenje. Berniku gre bolj za navajanje obtožujočih dejstev kot za obsodbo, ki bi moralizirala in človeka poniževala v »sacculum sterculi«.

Taka neovrgljiva dejstva so njegove Zebre, Nosorogi in Opice, vržene v brk »civilizirancu«, ki na višku svoje civilizacije hlipa za zrakom v čudoviti ječi svojih spretnih rok, svoje samo-

zavestne pameti. Slikar si je domislil predmete in živali kot likovne antipode nam, ki se dušimo v civilizacijskem izobilju: predmete za kontrast človekovi še vedno brleči »človeškosti«, živali za opomin človekovi brezdušni zmehaniziranosti. V tem na videz suhoparnem razgaljanju stanja naših dni je Bernik iskren in samosvoj izpovedovavec. Je suvereno preudaren, neihtav in pravičen: natančno odtehta v merici žgoče osebne prizadetosti pa suhega razgrinjanja dejstev. Usodne človeške kontraste zna zvariti v spojino, ki nas na prvi pogled osupne s hladom likovne popolnosti, zlagoma pa nas jame vabiti v globine svoje prizadete, trpke izpovedne poslanice.

Marijan Tršar

## GLOSA

### OB PRAZNOVANJU STOLETNIČE

Prav nič presenetljivo ni, da smo v umetniškem delovanju Riharda Jakopiča vedno videli izredno pomembno dogajanje v slovenski umetnosti, saj je njegovo ustvarjanje malone preuredilo in v nekaterih pogledih tudi na novo ustvarilo podobo slovenske likovne umetnosti v dvajsetem stoletju. Izjemna vloga, ki jo ima Rihard Jakopič v slovenskem slikarstvu, pa se je pogosto naslanjala le na njegovo organizacijsko dejavnost in njen pomen, na dokajšnjo publiciteto, ki jo je doživljala njegova osebnost bodisi da je šlo za zapise o njegovih praznovanjih, pomembnejših dosežkih ali pa za spominska pričevanja umetnika samega (Rihard Jakopič v besedi, Ljubljana 1947). Kolikor lahko razvidimo iz zapisov, ki so namenjeni Jakopičevemu likovnemu ustvarjanju, pa se sicer dovolj obsežna literatura zoži le na

nekaj pomembnih točk, ki v resnici opredeljujejo njegovo umetniško pot. (Za literaturo prim.: Letopis SAZU, 2 zv., Ljubljana 1947 [France Stele]; kat. Avtoportret na Slovenskem, MG Ljubljana 1958 uvod, biografski podatki in literatura o umetnikih dr. Luc Menaše). Za najbolj tehtnega lahko označimo zapis Izidorja Cankarja, Jakopičeve skrivnosti (Jakopičev jubilejni zbornik, Ljubljana 1929), saj uvaja v problematiko razumevanja Jakopičevega slikarstva eno najpomembnejših prvin: raziskuje izvore posebnega nacionalnega umetnostnega izraza. Jakopičeva vloga pri njegovem nastajanju je tolikšna, da je polagoma zatemnila slavo ostale dvojice, tako da se je število zares epohalnih mojstrov likovne moderne zožilo na tri imena, na slikarja Jakopiča in Groharja pa na arhitekta Plečnika (dr. Nace Šumi, Likovna Moderna in slovenstvo, tekst predavanja iz leta 1967). To ugotovitev

moremo razširiti še z eno: tudi impresionizem je mnogo bolj regionalno opredeljen, saj v istem času nimamo podobno močnih slikarskih osebnosti na Štajerskem ali Primorskem, tako da se je osredotočil razcvet moderne v slovenskem slikarstvu predvsem na Ljubljano in okolico ter posamezne predele Gorenjske. Vsekakor bi bilo težavno izvzeti tudi to umetnostno obnovo iz splošne teorije o regionalnih značilnostih slovenske umetnosti. Izidor Cankar je razdelil Jakopičevo ustvarjanje, v smislu svoje Sistematike stila, v tri razrede (Slovenski biografski leksikon I, Ljubljana 1928, str. 370—372): stil naturalističnega impresionizma (ki traja do ok. 1906), stil realističnega impresionizma (od ok. 1906 do ok. 1917) in stil barvnega ekspresionizma (od ok. 1917 do smrti). Prvo obdobje je tipično impresionistično, slikar zavrača vse idealistične predmete. V drugem obdobju se kaže težnja po monumentalni kompoziciji s krepkim poudarkom pripovedne ali čustvene ali idejne vsebine. Ob tem pa mora umetnost temeljiti izključno na naravi in njenih pojavih; naravni pojav se s smotro izbrano kompozicijo in osvetljavo skuša dvigniti do naturalistične pomembnosti: Bistvo v sliki je misel (Izidor Cankar, Obiski, Ljubljana 1920, str. 43—59). Tretja faza nastopi, ko slike postajajo barvna interpretacija duhovnega značaja naslikane stvari. Barve, včasih tudi risbe, niso več v skladu z naravnim modelom, a so interpretacije njegovega duhovnega bitja, kakor ga pojmuje slikar, so izraz modelovega značaja, ki mu ga je slikar učustvoval. V tem času dela slikar tudi po spominu, slike predeluje ipd. Tej analizi dodaja France Stele tezo o četrti stopnji, ki jo sestavlja težnja po monumentalnem slikarskem konceptu, ki je v osnovi sinteza prizadevanj druge in tretje stopnje (France

Stele, Slovenski slikarji, Ljubljana 1949, str. 141—142). Če sedaj primerjamo nekatere sodobne zapise o Jakopičevem slikarstvu, vzemimo za primer tekst Špelce Čopič (Špelca Čopič, Slovensko slikarstvo, Ljubljana 1966, str. 122—128), bomo videli, da se omejuje na ugotavljanje pomena barv, njihove izjemne energije, njihovega sodelovanja pri nastanku posebnega simbolnega pomenjenja, ki pa se nikoli ne izprevrže v tragiko, kar pravzaprav pomeni, da nikoli ne nastopi ekspresionistična definitivnost simbolnega izražanja. Premalo natančna pa je tudi primerjava z fauvisti (prim. tudi: Fran Šijanec, Sodobna slovenska likovna umetnost, Maribor 1961, str. 60—61).

Nastop impresionistov je pomenil predvsem nov način umevanja slike. Poprejšnja akademistična vertikala pomenov je obstajala povečini v variacijah »peinture de moeurs«, po vizualni plati pa se je naslanjala na izkušnje akademijske učenosti: rezultat je bil prostor, ki je obstajal iz konstrukcije quattrocenta z baročnimi oziroma klasicističnimi dodelavami in figuralne skupine, ki je skušala doseči kar se da ustrezen prostor v določeni ji vlogi. (Prim. Pierre Francastel, Peinture et Société, Paris 1965) Destrukcija prostora, ki jo je uveljavil impresionizem, je samo navidezna, predvsem zaradi tega, ker se je prostor ohranjal na način, ki je prej derivat izkušnj devetnajstega stoletja kot pa razlom z njimi: funkcija pomenjenja je v sliki nastajala med dejansko optično predstavo izbrane krajine, če se oprimemo najbolj splošne teme impresionizma, in njenim analogonom v slikarjevi objektivni spontani realizaciji. Resnična destrukcija prostora slike pa se je zgodila z razbitjem tradicionalne simbolne funkcije, ki jo je ta prostor ves čas ustvarjal. Prostor realističnega slikarstva je ves čas nastajal

kot konstruktivna pomenska dejavnost, urejena in definirana. Njegova pomenska pot je dobro označena z razmerjem do motiva: to razmerje postavlja ogrodje umevanju slike in jo definira. (prim. Izidor Cankar, Slovensko slikarstvo v dobi realizma, Likovni svet 1951, str. 89—111) Razbitje vlog, ki so jih imele pozicije prostora, prostornih določil, oslonitev na barvno izražanje, vloga ne-idealističnih predmetov pa je skupaj z znanstveno formulo barvnega komponiranja preseгла izrazne možnosti poprejšnjega »zatrtega simbolizma«. Nastopil je direktni, neposredni simbolizem (prim. Jan Bialostocki, Van Goghs Symbolik, v: Stil und Ikono-graphie, Dresden 1966, str. 182—186). Dovolj kratkotrajno obdobje Jakopičevega čisto impresionističnega načina slikanja kaže na bistveno novost: direktni simbolizem se je uveljavil zelo hitro, komaj se je dobro razvila njegova tehnična podstat. Jakopič sam je dodal novo področje tej simboliki: prešel je ozko navezanost na določeno tematsko opredelitev, predvsem glede krajine, in je s podobnimi vizualnimi prijemi kot pri tipično impresionističnih temah načel figuralko ter jo povsem preoblikoval in ustvaril nove možnosti izražanja. Nastal je nekakšen »dramatični impresionizem« (W. Haftman), ki mu služi za osnovo Jakopičeva misel o popolni avtonomnosti umetniškega delovnega procesa: nasproti materialističnim pregreham nastopi metafizični prostor čistega humanističnega čustvovanja. Prehod iz realističnega impresionizma v novo »vizionarno simboliko« pa je izveden s pomočjo nove barvne kompozicije. Tu se tudi srečujemo z osnovnim

problemom interpretacije Jakopičeve umetnosti: transparentnost barvnega učinkovanja je neposredno prenesena v simbolno pomenjenje. Ta pozicija pa je bistvena za celotno slovensko slikarsko produkcijo. Jakopič sam je večkrat dosegel rob brezpredmetnega slikarstva, vendar se je vselej vrnil nazaj k predmetni zasnovi. Ta pozicija na robu pa je spet značilna za slovenski abstraktni lirizem. Srečujemo se torej z neprestanim razvijanjem možnosti, ki je v Jakopičevem slikarstvu potekalo vse od konca prve faze, nekako od leta 1906. Da pa bi mogli te do sedaj le hipotetično zastavljene trditve preveriti, je potrebna analiza slikarjeve barvne kompozicije in transparentnih odnosov, ki jih le-ta pogojuje. Le tako bi se v resnici potrdilo mnenje, da je osnova slovenskega slikarstva v dvajsetem stoletju, tudi v času najbolj tendenčnega ekspresionizma, vendarle skrita v ustvarjanju Riharda Jakopiča.

Letošnje »Jakopičevo leto« bi moralo poleg nekaterih akcij, ki jih je napovedal Z. Kržišnik (Naši razgledi, 19. aprila 1969), ustvariti tudi študijo o Jakopičevi umetnosti, ki bi ne bila le izbor dosedanjih pričevanj o umetniku, temveč bi sistematično opredelila njegov pomen tudi v širšem evropskem prostoru. Pisce, ki bojo širili slavo Jakopičevega leta, pa velja spomniti na kritiko, ki jo je napisal dr. Stane Mikuš (Dom in svet, št. 11-12, 1941, str. 448—451) ob izidu Podbevškove monografije (Anton Podbevšek, Jakopič, Ljubljana 1941). Njena učinkovitost se od takrat pa do danes ni skoraj nič zmanjšala.

T. B.