

Grohar in slovenska kultura

Dr. Andrej Smrekar



Ivan Grohar, okoli leta 1910. Foto: Ivan Kotar, arhiv NUK Ljubljana

Pomen življenja in dela Ivana Groharja so doslej ocenjevali umetnostni zgodovinarji v okviru svoje domene, to je likovne umetnosti. Njegovi monumentalni dosežki so v slovenski umetnosti postali referenčne točke za celo stoletje. Tomaž Brejc je zapisal, da so vrhovi Groharjeve umetnosti kriterij za kvaliteto v slovenskem slikarstvu, ki je obdržal svojo avtoriteto do konca 20. stoletja.¹ Četudi se je njegov Sejalec znašel na evrskem kovancu, pa se še vedno premalo zavedamo Groharjevega pomena, ki je povezan z občim razvojem zahodne civilizacije, za slovensko kulturo sploh. Obči razvoj zahodne civilizacije je bil usmerjen v vse intenzivnejšo vizualno komunikacijo in prav Groharjeve slike so bile prve, ki so nam predstavile našo nesporno identifikacijsko podobo. V njih je zajel identiteto človeka in prostora, ki je generacijam dajala energijo, voljo in moč, da smo ob koncu 20. stoletja ustvarili lastno državo. V trenutku pa, ko smo uresničili naša stoletna prizadevanja, se je že pojavil prvi simptom izčrpanosti modernistične paradigme, ki jo je uvedel Sejalec. V Moderni galeriji je Braco Dimitrijevič postavil ironično instalacijo Groharjevega Sejalca ob kupu koruze, podprtega z vilami.² Slovenska umetnost si je začela iskati novih opornih točk, da bi se ustvarjalno ugnezdila v mednarodnem prostoru. Njena nova obzorja v ničemer ne zmanjšujejo pomena Groharjevega dela, vprašanje pa je, ali je uspela nadomestiti Groharjevo veliko sliko s stvaritvijo, ki bi bila primerljivo avtoritativna. Najbrž še ne.

Groharjeva biografija se idealno prilega mitološkemu vzorcu narodno pomembnih mož. Žena med njimi skoraj nismo priznali in slednje so bile izključno iz meščanskih vrst, če pomislimo na Josipino Turnograjsko, Luizo Pesjakovo, Zofko Kvedrovo, Ivano Kobilco ali vrsto muz slovenskih impresionistov z Ano Czerny, Rozo Klein Sternem, Luizo van Raaders Jama, Tončko Gaber, ki so bile toliko zaposlene s podpiranjem treh voglov svojih hiš, da so svoje poklicno poslanstvo morale obesiti na klin. Zgodba preprostega pastirja, ki s svojim darom zavrti kolesje zgodovine, ni le slovenska posebnost, zahodna zgodovina jih je polna. Grohar je bil sin gostača, ki je šele po rojstvu obeh otrok uspel na krčevini v Heblarjih postaviti lasten dom. Župnik Jamnik, Ločan po rodu, je prepoznal fantičev dar in mu je prvi pomagal zasledovati njegove sanje, kolikor visoko je pač mogel seči.³ Jamnikov instinkt je Grohar vseskozi potrjeval, saj je številne socialne primanjkljaje kompenziral s svojo nadarjenostjo. Peljal ga je k sošolcu Karlu Strahlu v Staro Loko, da si je lahko ogledal njegovo zbirko slik. Po-

magal mu je verjetno tudi do podobarske delavnice Matija Bradaška v Kranj in nato v atelje Spiridona Milaneseja v Zagreb.⁴ Ko ga je vojaška služba potegnila v svet, se je kot vojaški begun v Benetkah prvič srečal z veliko umetnostno tradicijo in nato s pravo, čeprav samo deželno, umetnostno šolo v Gradcu – Landes-Akademie für Zeichen und Malen. Odtlej je sam vzel svojo usodo v roke in se prebijal s pičlimi podporami deželnega odbora za Kranjsko. Na dunajski akademiji naj bi ga zavrnil, čeprav naj bi preskusne izpite odlično opravil, razlog pa naj bi bila pomanjkljiva predizobrazba.⁵ Tako je še v akademskem letu 1894/95 obiskoval graško šolo, nato pa je s podporo deželnega odbora odšel v München, kjer je kopiral slike v stari in novi pinakoteki. O tem si je dal izstaviti potrdilo, ki ga je predložil deželnemu odboru.

Groharjeva izobrazba današnjim predstavam postavlja problem, ki ga je treba nekoliko pojasniti. S stališča njegovih tedanjih teženj je bila brez dvoma pomanjkljiva. Podbevšek je prvi opozoril, da je bilo Groharjevo izobraževanje krpanka in ne sklenjena učna doba v pravem smislu. Njegova prva pot v München ga je pripeljala v pinakoteke k starim mojstrom in pred letom 1900 skoraj ni moč zaslediti neposrednega soočenja s pomembnejšimi sodobnimi umetniki, razen z ostarelim Böcklinom. V enakem študijskem načinu kot Böcklinove snovi pa najdemo tudi sladkobno bidermajersko navdahnjeno tematizacijo ljubezni. Čeprav se je že tedaj lahko srečal s Segantinijevim delom, mu je njegova predstava o umetnosti preprečevala, da bi ga resnično "videl".⁶

Groharjevo zasledovanje znanja je bilo usmerjeno k zgodovinskemu slikarstvu v realistični maniri, s katero se je akademija druge polovice 19. stoletja kanila izvleči iz spopada z Gustavom Courbetom in nato s francoskimi impresionisti. Povsem upravičeno je ta napor v devetdesetih letih karikirala münchenska revija *Simplicissimus* s kravo v ateljeju Ludwiga Hertericha, profesorja na akademiji, ki je dejansko pripeljal pred študente v atelje govedo kot model.

Grohar je verjetno zgodaj poleti odprl v Loki atelje, ki sta ga avgusta priporočala Slovenski narod in Slovenec ter mu želela obilo naročil.⁷ Na Slovenskem tisti čas ni bilo možnosti za nastop na umetnostnem trgu, ker ga preprosto – ni bilo. Med institucionalnimi naročniki je bila še vedno vodilna Cerkev, ki je strokovno vodstvo in cerkvena naročila zaupala Društvu za krščansko umetnost. Deželne institucije so se vedle kot vsaka meščanska ustanova, ki ne zapravlja denarja za "nepotrebne" stvari. Laična naročila so bila redka, npr. alegorična stropna



Podoba je nastala po naročilu škofa Antona Bonaventure Jegliča za ljubljansko stolnico.

Ivan Grohar, *Srce Jezusovo*, 1900; olje/platno, 250 x 127 cm;
last: Nadškofijski ordinariat, Ljubljana, nahajališče: Nadškofijska palača, Ljubljana. © Narodna galerija, Ljubljana (foto: Marjan Smerke)

poslikava bratov Šubic v Deželnem (danes Narodnem) muzeju, table v Filharmoničnem društvu (današnji Slovenski filharmoniji) Heinricha Wettacha, izdelava Ganglovega pročelja Deželnega gledališča (Opere SNG), kombiniranega z industrijsko plastiko, stropa, ki ga je izvedel češki slikar neznanega imena z Dunaja, in zastora praškega slikarja Adolfa Liebscherla, Narodnemu domu pa je zmanjkalo denarja za veliko kartušo v plesni dvorani in morda še kje.⁸ Investicijski razcvet po potresu leta 1895, s katerim je računal Jakopič pri snovanju umetnostnih institucij v Ljubljani, ni proporcionalno zaposlil tudi likovnih umetnikov. Za kaj več kot za ustanovniške portrete ustanove na Kranjskem niso spravile skupaj in še to že v 20. stoletju, kot npr. Slovenska matica in Mestna hranilnica. Umetnik je bil tako a priori vpet v naročniški sistem, daljni odvod absolutistične države, in se je moral vključevati v njene institucije. Grohar se je zato leta 1899 včlanil tudi v Društvo za krščansko umetnost, takoj ko je dobil njegovo prvo naročilo.⁹

Obe časopisni notici poudarjata, da je Grohar "akademski" slikar in da se je že dokazal s svojim znanjem, ničesar pa ne povesta o njegovem delu. Ali je pridevek "akademski" predpostavljal diplomu akademije, ni povsem jasno. Zagotovo ga je ločil od podobarske tradicije, ki je svoje korenine vlekla še iz 18. stoletja. Razumeti ga moramo tudi bolj v smislu slikarskega načina in pristopa, ki ju je Grohar potrdil v času med letoma 1898 in 1901, ko je pridobil vsa najpomembnejša cerkvena naročila ljubljanske škofije. To se je zgodilo preko Društva za krščansko umetnost ali s pomočjo ljudi, ki so bili v njem povezani. Najprej je z velikim uspehom predstavil dve oltarni sliki za brezjansko romarsko cerkev, dobil naročilo za oltarno sliko za stolnico, njeno repliko za krstno cerkev škofa Antona Bonaventure Jegliča, oltarno sliko za klasično gimnazijo, za župno cerkev v Ribnici, dve sliki za oltar bratovščine sv. Uršule pri Sv. Jakobu, poslikavo stropa trnovske cerkve in morda najdemo še kaj.¹⁰ Tako je postal daleč najuspešnejši slikar na Slovenskem na prelomu 19. v 20. stoletje.

Drugih načinov vstopa v javnost umetnik na Slovenskem tedaj skorajda ni imel na izbiro. Schwentnerjeva izložba je bila mesto, na katerem so se pojavljale slike in včasih tudi odmevi nanje v časopisih in revijah. Prav tam je Jakopič leta 1898 zasledil Groharjevo sliko, ki ga je spodbudila, da je poiskal stik z njim. To je bila slika Sv. Družina, danes v Mestnem muzeju Ljubljana, ki je odmev Groharjevega študija žanrske ubranih slik zgodnjega holandskega slikarstva in flamskega žanra 17. stoletja, kjer so ga posebej pritegovali nočni prizori. V pomembni

zapuščini iz Groharjevega zgodnjega obdobja, to je dejansko njegovo leta 1902 zaplenjeno premoženje, danes v Mestnem muzeju, je tudi nekaj krajin, ki jih prav tako lahko vidimo v tradiciji srednjeevropskega realizma druge polovice 19. stoletja, izvedenega iz bidermajerskih formul.¹¹ Nikjer v njegovem delu pred letom 1900 ne najdemo zavestnega opiranja na moderne tokove, ki sta jih posredovali obe secesiji, münchenska in dunajska. Šele v sliki za ribniško cerkev je opaziti spremembe v fakturi, ki kažejo na zavedanje moderne tradicije.

Iz navedenih dejstev lahko sklenemo, da je bila Groharjeva vizija umetnosti precej skladna z njeno institucionalno podobo v nekoliko posebnih razmerah na Kranjskem, kjer poleg umetno-obrtné šole in Deželnega muzeja ni bilo njenih razvitih institucij. Nekakšen surogat zanje sta predstavljali Društvo za krščansko umetnost s svojimi dejavnostmi in sicer celo nekoliko modernejše stanovsko združenje Slovensko umetniško društvo, v okviru katerega so Groharju priredili jour fixe 4. januarja 1900 ob brezjanskih slikah. Predstavil ju je Vatroslav Holz, hofrat, človek, ob katerega zapisih o renesančnih umetnikih v Zori leta 1875 (!) se je Grohar navduševal za umetnost.¹² Njegov bliskoviti uspeh moramo pripisati njegovi nadarjenosti, saj je po pičlih treh letih risarske šole in samostojnem kopiranju v umetnostnih muzejih obvladal obrt in jo nadgradil z ustvarjalnim duhom, kar mu je zagotovilo uspešno oblikovanje prve umetniške kariere, kajti nadaljevanje je mogoče obravnavati kot ponovljeno pot, usmerjeno k drugačnim idealom.

Groharjevo prvo profesionalno kariero je abruptno prekinila družba, v kateri se je slikar vedno počutil kot tujec. Izkušnja ruralne povezanosti in soodvisnosti, gostaške svobode in iznajdljivosti pri zagotavljanju preživetja, v kateri je Grohar zrasel, se v mestu ni obnesla. Pomanjkanje je bilo v mestu bolj usodno, odvisnost od prijateljev in znancev večja in manj zanesljiva, prosjačenje celo nesprejemljivo.¹³ Mogoče se je celo strinjati, da je bilo Groharjevo razumevanje odgovornosti funkcije društvenega blagajnika neprimerno, ko si je iz blagajne sposodil denar brez soglasja ali vsaj brez vednosti stanovskih kolegov. Vendar je tudi očitno, da društveniki niso pokazali nikakršne volje poiskati diskretno – interno – rešitev zadrege. Še več, izkoristili so jo, da so monopolista institucionalnih naročil onemogočili. Že leta 1901 so se potrudili z obrekovanjem, ki je pripeljalo do odvzema naročila v trnovski cerkvi. S prijavo Groharjevega ravnanja na magistrat kot krajo pa so ga spravili v kaznilnico, čeprav le za tri mesece.

Obsodba ga je oropala vsake možnosti, da bi kdaj lahko dobil državno službo, naklonjeni rojaki in znanci, ki so opravljali javne funkcije, pa so se ga začeli ogibati. V stiski mu je pomagal Soričan Jakob Drol, ki ga je priporočil Janku Rahnetu na Brdo pri Lukovici, kjer je dobil zatočišče po odsluženju kazni.¹⁴ Njegov odhod na Dunaj je pomenil umik, čeprav je čutil izjemno poslanstvo v pripravah na razstavo na Dunaju. Štiri leta pozneje se je s prošnjo, naslovljeno na cesarja, skušal oprati družbene stigmatizacije, vendar tudi tedaj brez uspeha.

Prelomen dogodek v Groharjevem življenju je bilo srečanje z Jakopičem. Dobro leto kasneje sta se spet srečala v Münchnu v Ažbetovem krogu in Groharjev pogled na likovno umetnost se je jel naglo spreminjati.¹⁵ Želja, da bi obiskal svetovno razstavo v Parizu leta 1900, se mu ni izpolnila, kaže pa na širino obzorja mladega slikarja. Deželni odbor za Kranjsko to pot ni hotel odvezati mošnjička. Grohar se je začel obračati h krajini, ki jo je Jakopič programsko zastavil kot žanr, v katerem se je slovenska likovna umetnost prerodila in stopila v moderno dobo. Na drugi razstavi Slovenskega umetniškega društva je Grohar poleg simbolističnega Povodnega moža in Kopalke razstavil vrsto krajin, slikanih v plenerističnem načinu. Mala slička šentjakobskega predmestja nam danes v pogledu nazaj pokaže prelomno točko od tradicionalno tanko slikanih platen k impastiranim. Segantini je bil tedaj že tri leta mrtev, izšla pa je njegova velika monografija izpod peresa Franza Servaesa, ki je bila prva svoje vrste bogato opremljena z barvnimi litografskimi reprodukcijami.¹⁶ Poslej je Segantini v Groharjevih očeh samo še rastel.

S tem obratom je vprašanje institucionalne izobrazbe postalo povsem nepomembno. Evropski avantgardni umetniki se že od impresionistične generacije dalje niso več potegovali za institucionalne diplome. Vsaj pol stoletja so se že zatekali v arhaična ruralna okolja in tam slikali daleč stran od sofisticiranih metropol. Oblikovali so lastne, individualne študijske programe, se selili iz umetnostnega središča v središče, s šole na šolo, iz ateljeja v atelje, predvsem pa so standarde postavljale razstave. Slovenski modernisti prve generacije so se oblikovali v Münchnu in na Dunaju ter se začeli zanimati za francosko slikarstvo. V letu 1903 je prišlo do ključnega obrata, ko so si nekateri med njimi v dunajski Secesiji lahko ogledali razstavo Razvoj impresionizma v slikarstvu in kiparstvu. Groharja ni bilo med njimi, vendar je tudi v njegovem delu prav v tem času prišlo do radikalnega preobrata, ko je na Brdu pri Lukovici zasnoval svojo prvo veliko moderno sliko



Sliko je Grohar leta 1905 razstavil v Secesiji na Dunaju pod naslovom "*Iz moje domovine*".

Ivan Grohar, *Pomlad* (tudi: *Pokrajina*), 1903; olje/platno, 119,5 x 139 cm; last: Muzej in galerije mesta Ljubljane, nahajališče: Narodna galerija, Ljubljana. © Narodna galerija, Ljubljana (foto: Bojan Salaj).

Pomlad.¹⁷ Tedaj se je začela druga Groharjeva slikarska kariera, tista, ki je slikarjevo ime za vselej vpisala v slovensko zgodovino.

Čeprav o razstavi v Salonu Miethke leta 1904 govorimo kot o velikem uspehu slovenskih impresionistov, je bilo na tej razstavi malo slik, ki jih danes še vedno prepoznamo. Zgodba slovenskega impresionizma se je odvila takoj za tem. Slikarji so, vključno z Groharjem, nastopili kot svobodni umetniki in v oznakah razstave po travmatični izkušnji druge razstave Slovenskega umetniškega društva leta 1902, ko so jih z negativnim sprejemom dobesedno izgnali iz Ljubljane, niso želeli nikakršne nacionalne reference. Tudi kot skupina so delovali na razstavi precej heterogeno, kar je povedal tudi Cankar. Miethke, ki je moral paziti tudi na ekonomski vidik projekta, pa je vztrajal pri podnaslovu »slovenski umetniki« in dunajska kritika jih je prepoznala predvsem kot predstavnike doslej nevidnega dela imperija. Središčna slika razstave je bila Groharjeva Pomlad, s katero je dunajsko občinstvo nagovoril v likovnem jeziku, ki je bil velemestni javnosti blizu. Vitalna podoba prerajajoče se narave s simbolno cvetočim mladim jablanovim drevesom je povezala "Jugend" (mladost), "ver sacrum" (sveto pomlad) s tehniko, ki je govorila o ustvarjalni vitalnosti. Eden od dunajskih kritikov se je izrazil, da Groharjeve slike niso naslikane, temveč z zidarsko lopatico nametane na platno.¹⁸ Liričnost je bila najbolj poudarjana lastnost razstavljenih slik in kje bi lahko bolj upravičeno govorili o lirčnosti kot pri Groharju! Njegov lirizem temelji na kontradiktornem kontrastu grobega, impastiranega barvnega nanosa in mehkega, poetičnega učinka njegovih sanjavih krajin.

Ta kozmopolitska ikonografija se je leto pozneje spremenila. Grohar je prisluhnil glasu kritike. Svoj uspeh je hotel v cesarski prestolnici potrditi, in ko je poslal sliko ponovno na razstavo zgodaj leta 1905, tokrat v Secesijo, jo je naslovil Iz moje domovine. Na poti iz Sankt Peterburga jo je na Dunaju videl Ivan Prijatelj, ki jo je interpretiral povsem v idejnem smislu in skladno z novim naslovom. Zdaj slika ni bila več fragment makrokozmosa, večni tek prerajajoče se narave, temveč fragment "domovine", metonimija, tisti detajl, ki lahko učinkovito predstavlja celoto zaradi svoje tipičnosti. Vsi atributi pomladi so postali atributi domovine in naroda: mladost, vitalnost, razsvetljenost, optimistični vzpon rastočega leta. Prijatelj gre tako daleč, da za obronkom pobočja s kozolci evocira tipično slovensko vas skromnih, skupaj tiščočih se bivališč z dimom, ki se dviga iz dimnikov. Hkrati pa je poudarjeno povezal tudi slikarjev značaj in izvor kot garanta avten-

tičnosti: Grohar je kmečki fant, do ušes je zaljubljen v svojo dečlo, saj mu je slovenska priroda ljubica.¹⁹

Prijateljeva kritiška izkušnja je izšla iz literature, natančneje iz literarnega realizma, še posebej blizu mu je bil ruski. Zato je tudi razumel poslanstvo slovenske umetnosti kot iskanje tipike, identitete, celo eksotičnosti, ki bi zgovorno vizualiziralo (po)krajino in ljudi v njuni povezanosti. Ta idejni svet je bil koncu stoletja blizu in ga je politika liberalne vlade celo posvojila v mapiranje geografsko-kulturnih identitet v avstro-ogrskem imperiju.²⁰ V kulturnih koncesijah se je kulturna politika ministra Haertla nadejala najti lepilo za politično utrjevanje imperija, ki je pokal po šivih. Politika je imela prav nasprotno učinke, vendar je to že neka druga zgodba. Pomembno je, da se literarni sopotniki mladih slikarjev niso strinjali s Prijateljevimi stališči, ki so bila nekoliko bolj konservativna in blizu liberalnejšim stališčem v lokalnih kulturnih prizadevanjih. Ivan Cankar je kot najpomembnejša kritiška avtoriteta poudarjal, da umetnost mora biti univerzalna, slovensko pa jo bodo napravili slovenski slikarji ne glede na to, kako slikajo in še manj kaj.²¹

S sliko Pomlad se začenja vrsta Groharjevih velikih slik in naslednja v njej je Macesen, oz. v zgodnejši, neobrezani različici panoramske slike Iz gorenjske krajine. Podoba doline pod domačimi Heblarji je Grohar sprva zasnoval kot alpsko panoramo, v kateri se je z zasnovo in česano fakturo kar preočitno poklonil svojemu vzorniku Giovanniju Segantiniju. Nadaljevala naj bi niz upodobitev letnih časov, v njej pa je slikar spet aktualiziral tipično, prepoznavno slovensko krajino. Ko jo je okoli leta 1906 obrezal, je iz panorame nastal simbolični avtoportret – identifikacija slikarja z mogočnim gorskim drevesom.²²

Šele po tej sliki se je Grohar pridružil škofovski slikarski koloniji, stopil v "slovenski Barbizon", postal predstavnik "slovenskega impresionizma" v letu, v katero je Jakopič postavil oblikovanje aparata "slovenskega impresionizma".²³ Tu se je oprijel Jakopičevega programa doživljanja čiste krajine. V naslednjih nekaj letih, saj se je nova faza v dobrih treh letih že končala z Jakopičevo odselitvijo v Ljubljano, so nastajale krajinske podobe, v katerih je Grohar izdelal svojo posebno slikarsko lopatično tehniko nanašanja grudic gnetljive barve na platno. Faktura je postajala vse bolj ritmična in urejena, njegove slike pa so praviloma odstopale od siceršnje produkcije z velikimi formati, z izjemnim smislom za tektonsko in s poudarjeno monumentalno kompozicijo. Zdi se, kot bi Grohar uresničeval Jakopičev program bolje od

Jakopiča samega, saj so njegovi formati bližje javni, zgodovinski sliki od Jakopičevih malih intimnih meditacij pred spektaklom narave.

Groharja so pri Segantiniju pritegovale prav identifikacija krajine in njenih prebivalcev, posebne findesieclovske ideološke sprege topografije in etnije. Malo je sicer evidence o figuralni sliki v Groharjevem opusu do leta 1906/07, vendar nas dokumentarno gradivo prepričuje, da je bila to še vedno aktualna tema. Ko se v Jakopičevem opusu pojavijo male študije sejalcov okoli leta 1905, kaže, da se je tudi Grohar ukvarjal s tem motivom. Karel Strahl namreč poroča o nekem Groharjevem Sejalcu že istega leta, ki pa ni uspel in je verjetno končal pod neko drugo sliko ali pa je bil sploh uničen.²⁴ To sosledje navaja k sklepu, da je vstavljanje figure v krajino v novem slikarskem načinu postavljalo problem, ki ga je bilo treba odpraviti, preden bi se lahko lotil slike.

O nastajanju Sejalca je mnogo pozneje, med drugo svetovno vojno, Steletu pripovedoval Ante Gaber v družbi s Sternenom.²⁵ Zgodba je nadvse poučna, saj kaže Groharja in njegove slikarske intencije v nekoliko drugačni luči od naših posplošenih predstav. Mladostna družčina se je iz Loke povzpela k Sv. Andreju nad Zmincem, kjer je Grohar videl sejlanca: "ko ga je zagledal proti nebu", se je odločil, da bo to snov njegove naslednje slike. Na poti v dolino so se dogovorili, da bo za sejalcem postavil kozolec in kulisa v ozadju naj bo Kamnitnik. Bolj kot napotki za vizualizacijo motiva je pomemben sam proces zasnove in nato izvedbe, saj razodeva programski koncept, ki nima nič opraviti z (impresionističnim) meditiranjem pred naravo. Groharjev največji problem je bila figura in po Gabrovih navedkih naj bi mu sejlanca večkrat slikala Avgust Berthold in Gaber sam. Ključna podoba je bila na koncu fotografija Avgusta Bertholda v gumijevem postopku, kjer je zrnavost teksture v učinkih precej podobna slikarskemu pointiliranju.²⁶ Ta fotografija iz leta 1906 je bila pomemben pripomoček pri izvedbi slike, saj je Groharju pomagala vstaviti figuro v krajino v slikarskem načinu, ki ga je razvil v čisti krajini.

Sejalec je bil torej od vsega začetka zasnovan kot identifikacijska podoba. Kozolec v srednjem planu slike je prilastek sejlanca, saj je bil že na prelomu stoletja prepoznan kot avtentična in izjemna arhitektura v slovenski ljudski ustvarjalnosti: kozolec v sliki pomeni "slovenski" (sejalec). V izvedbi motiva se je Grohar oprl na tradicijo, ki se vleče od prvih let Barbizona v času marčne revolucije do Van Gogha in njegovih simbolističnih različic.²⁷ Uspel pa mu je dati povsem samostojen



Sliko je istega leta Maks Fabiani na razstavi v Trstu evidentiral za državni odkup. Grohar pri ceni dva tisoč kron ni popuščal.

Ivan Grohar, *Sejalec*, 1907; olje/platno, 108 x 120 cm; last: Moderna galerija, Ljubljana, nahajališče: Narodna galerija, Ljubljana. © Narodna galerija, Ljubljana (foto: Bojan Salaj).

značaj. Kar sliko napravi moderno, je zlitje figure s krajino s pomočjo slikarske tehnike, ki ga razumemo kot povezanost človeka in narave v kozmični harmoniji. Pa ne le človeka, upodobljenega poljskega delavca, kmeta, temveč tudi slikarja, kajti v doživljanju slike sovpadata sejalčev ritmični zamah in korak in enako ritmizirana slikarjeva gradnja slike s paletnim nožičem ("špahtlom"). Slika je tako dobila makro- in mikrokozmično resonanco.

Ko jo je Grohar še po terpentinu dišečo razstavil v tržaškem Narodnem domu oktobra leta 1907, je anonimni kritik v Slovincu zapisal: "To mora postati najpomembnejša slika slovenskega naroda."²⁸ Ni treba posebej poudarjati, da se je tako tudi resnično zgodilo. Sejalec je v Trstu univerzaliziral sprejem slovenskega impresionizma. Od tu dalje je identifikacijsko sidro slike ne motivika, iskanje tipičnega v pejzažu in ljudeh ali evokacija tradicije, kar je iskal Ivan Prijatelj, temveč slikarska tehnika. S tem trenutkom je postala slovenska impresionistična krajina identifikacijska podoba "domovine", njena lirična uglašenost in prisvojeni univerzalni lirizem duha časa sta postala del "našega" značaja.

Groharjev Sejalec je vizualiziral slovenski mit: razumevanje našega izvora, značaja, smisla, skratka, našo zavest. Povezal je občutje preteklosti in vizijo prihodnosti, ki se je tako lepo razodela v zmotnem branju slike anonimnega kritika desne nazorske provenience. Sejalca je namreč videl korakati v meglenem jutru:

*"Jutranja megla pokriva polje. V dvomljivo negotovo luč in barvo je zakrita vsa krajina, a v ospredju ti koraka s težkim korakom in širokim zamahom plastična postava sejalc. Ta slika mora zares postati ena najpomembnejša slika našega ljudstva, v njej vidiš ne le kos našega kmečkega življenja, ampak v njej se zrcali tudi naša duša, naše bitje."*²⁹

Poročevalec je v nespecifični figuri sejalc, ki ga je videti s hrbta, ne le prepoznal svoj izvor, v sliko je projiciral tudi izkušnjo negotovosti svojega časa (jutranja megla, dvomljivo negotova luč, zakrita krajina), ki jo sejalec premaguje odločno, vztrajno in neomajno (s težkim korakom in širokim zamahom). Čas terja pogumnih in močnih mož, kar smo sejalc. Slabo leto kasneje sta v demonstracijah za slovensko univerzo pod streli policije padla Lunder in Adamič, kar je bil dokončen znak, da imperij poka po šivih.



Sliko je leta 1912 odkupilo Ministrstvo za bogočastje in poduk za petsto kron, na kolikor je bila ocenjena ob zasegu umetnin po smrti.

Ivan Grohar, *Sejalec*, 1908; olje/platno, 121 x 59,4 cm; Narodna galerija, Ljubljana. © Narodna galerija, Ljubljana (foto: Bojan Salaj).

V samem citiranem Slovenčevem poročilu avtor nadaljuje interpretacijo čistih krajinskih slik v podobnem smislu. V njih razbira slovenskost krajinskih motivov, ki jih moremo prepoznavati le tisti, ki jih poznamo, za občo publiko pa ostajajo "slovenski" zaradi liričnega občutja, ki si ga pripisujemo, ne da bi znali razložiti, kako se ta lirika razlikuje od npr. madžarske, gornjeavstrijske, tirolske ali pa vele-mestne, če se izognemo etničnim kategorijam. Sežalec je svoj prilastek razširil na slike, slikane v tehniki, ki so jo razvili slikarji v Loki v letih 1903–1904, saj poročevalec v opisovanju slik ni delal razlik med posameznimi slikarji. Grohar je v nadaljevanju umetnostnozgodovinskega diskurza obveljal za "najbolj slovenskega" med slovenskimi impresionisti. Groharju je pripadla čast, da je s svojo učinkovitostjo in jasnostjo odprl pot razumevanju slik preostalih svojih kolegov.

Vizija krajine v slovenskih impresionističnih slikah je urbana vizija v duhu časa na prelomu stoletij.³⁰ Ne moremo mimo dejstva, da so naši slikarji izbrali prav Loko. Gotovo je bilo tam motivov v izobilju, prav tako pa je Loka ponujala tudi vse udobje sodobne mestne civilizacije. Prva med slovenskimi kraji je imela električno javno razsvetljavo, nov vodovod, pošto in telegraf; dve kavarni z vele-mestnimi revijami in dejavnost "tujskega prometa" ali "Sommerfrische", pobega mestnih ljudi na deželo v poletnih mesecih, niso bili tedaj v Loki nič novega. Danes nas ideologija nacionalnega ne prepriča več, ostajajo pa oblikovne premene, ki so se prvič pojavile v Groharjevih slikah, ki so nepremakljivi mejniki v razvoju slovenske umetnosti.

Groharjeve dosežke, ki so obdržali svojo umetnostno avtoriteto in širšo družbeno prepričljivost skoraj celo stoletje, lahko povzamemo v nekaj točkah. S svojim izjemnim slikarskim darom in občutljivostjo je ustvaril dve uspešni slikarski karieri. Postal je najprej uspešen slikar zgodovinskih – predvsem religioznih slik, nato pa moderen svobodni umetnik, ki je bil povsem odvisen od tržišča. Temeljni Groharjev dosežek je bil v novem pojmovanju slikarskih sredstev, ki jih je izvil realistični deskriptivni funkciji in jih uporabil kot sredstva poetizacije. Ta premik je nakazal že Hugo Haberfeld ob razstavi pri Miethkeju leta 1904, izrazil se je v Macesu in drugih slikah, v Sejalcu pa je dosegel status mojstrovine. V njem se je slikarska faktura najbolj popolno poistovetila z motivom in s slikarskim procesom. V oblikovnem smislu je tradicionalno prostorsko gradnjo prepustil barvi in zakonitostim barvnih kontrastov. Pojmovanje hierarhije slikovne površine je nadomestil z uniformnim obravnavanjem slehernega milimetra slikar-

skega platna, kar je osamosvojilo slikovno površino. Osamosvojila pa se je tudi slikarska poteza kot izraz individualnosti, neizbrisne sledi slikarjeve osebnosti.

Kar Sejalca postavlja izven vseh kategorij, pa je tudi njegova idejna prepričljivost in ideološka učinkovitost. Spomnili se bomo, da se je Grohar ob Srcu Jezusovem za škofa Jegliča že srečal s podobnim problemom – vizualizacijo "ljudstva", v kateri pa seveda koncepta ni mogel dovolj približati sodobnemu pojmovanju nacionalnega pri liberalnem meščanstvu. Realizem ni imel učinkovitih sredstev za prepričljivo posredovanje združevanja različnih realnosti. Kar Groharja dejansko ločuje od ostalih slikarjev njegovega kroga, je, da je s Sejalcem uresničil javno podobo, ki je zmogla nagovoriti gledalca k aktivni nacionalni interpelaciji. Z njim je vizualiziral mit kot kolektivno vrednoto, ki se je reaktualiziral s skoraj enako intenzivnostjo v petdesetih letih, ko je impresionizem kot diskvalificirana buržoazna umetnost dobil svoje mesto v "proletarski" državi prav zaradi vizualizacije nacionalnega.³¹ Groharjev Sejalec stoji v vrsti tistih slik, ki aktivno nagovarjajo javnost, saj se je s sodobnim načinom izvedbe uspel odzvati na pričakovanja slovenske liberalne buržoazije po prelomu stoletij.

Ta dvojnost, ki jo slika nosi v sebi, me je nekoč navedla, da sem jo označil kot zadnjo zgodovinsko sliko, na kar je Igor Zabel odgovoril, da je to prva moderna slika v slovenskem slikarstvu. Igor je imel vsekakor prav. Vendar pa jo moramo videti tudi kot specifičen fenomen zgodovinskega konteksta.³² V kategoriji javne umetnosti pomeni uspešno moderno transpozicijo zgodovinske slike, ki je hkrati civilizacijski dosežek v občem smislu. Po stoletju kulturne hegemonije literature, ki je bila v slovenskih deželah dominantni nosilec političnih emancipacijskih teženj, se je likovna umetnost uveljavila kot njen enakovredni sotrudnik. Tu ne gre samo za nobilitacijo likovne umetnosti, kar pomeni njeno statusno izenačenje z literaturo. Groharjev Sejalec je prva slika, ki je agitacijsko enako ali celo bolj učinkovita od literature. Zato oznanja nastop nove epohe – vizualni komunikaciji zavezanega 20. stoletja.

Opombe:

- ¹ Tomaž Brejc, *Realizem, impresionizem, postimpresionizem*, Ljubljana, 2006, str. 174.
- ² *Slovenske Atene*, Moderna galerija, Ljubljana, 1991, n. p. [razst. kat.].
- ³ Podbevšek, ki je zbral večino podatkov o Groharjevem šolanju, pripoveduje o nekem potujočem slikarju, ki naj bi prepoznal fantičev dar. Podrobnosti so nepomembne. Očitno je gostačevega sina usmerjal Jamnik, pri katerem je dobival tudi mohorske knjige in druge vire, iz katerih je črpal sanje o slikarskem poklicu. Podbevšku je prišel morda prav, da je lahko vpeljal v pripoved podobarje in s tem fantov vrojeni dar.
Anton Podbevšek, *Ivan Grohar: Tragedija slovenskega umetnika*, Ljubljana, 1937, str. 82.
- ⁴ Podatek o šolanju pri Milanesiju navaja Grohar sam v svojih kratih biografijah, priloženih prošnjam za deželno podporo. Čeprav slikarja poznamo samo iz navedb v Groharjevi biografiji, nam v Zagrebu še ni uspelo otipati njegove prepoznavnosti. Glej faksimile v Podbevšek, 1937, str. 83–84.
- ⁵ Kaže, da je tudi ta hipoteza Groharjeva, ki jo je položil v usta Armiču. Vendar Armič že takoj na začetku posplošeno sklepa, da je bil Grohar rojen v Heblarjih, kar je netočno. Podbevšek povzema utemeljitve prošnje, ki jo je julija 1894 deželnemu odboru vročil z željo, da bi nadaljeval na akademiji. Utemeljitev zavrnitve ne navaja, po Armiču pa povzame, da naj bi Grohar izpite opravil z odliko.
Josip Armič, Ivan Grohar, ZUZ, XI/1931, str. 49.
Podbevšek, 1937, str. 87.
- ⁶ Podbevšek, op. 244.
Slovenski impresionisti so retrospektivno včasih naštevati impresionistične sodobnike, ki naj bi jih spoznavali v devetdesetih letih, čeprav v njihovih delih tega ni mogoče potrditi.
Tomaž Brejc, *Slovenski impresionizem in evropsko slikarstvo*, Ljubljana 1982, str. 66, op. 5.
Alenka Klemenc, Steletovi pogovori z Matejem Sternenom in Antejem Gabrom, *Acta Historiae Artium Slovenicae*, V/2002, str. 189–202.
- ⁷ Podbevšek, str. 88, op. 245.
- ⁸ Damjan Prelovšek, Slovensko deželno gledališče v Ljubljani, *Kronika: Časopis za krajevno zgodovino*, 1978, XXVI/3, str. 159–166.
- ⁹ Simonu Ogrinu in Matiju Bradašku še iz prejšnjega obdobja sta se po letu 1899 pridružila tudi Grohar in Celestin Mís. Včlanjenih je sicer bilo tudi več podobarjev, kamnosekov in zvonar Samassa, torej ljudje, ki so imeli neposreden interes v zadevah cerkvene opreme.
Tretje izvestje Društva za krščansko umetnost za 1899–1902, Ljubljana 1902, str. 14, 15, 26.
- ¹⁰ Oltarno sliko sv. Uršule so namreč odkrili šele pred slabim letom. Znana je tudi nekoliko zgodnejša slika v župni cerkvi v Gaberju pod Gorjanci.
Andrej Smrekar, Pozabljena slika Ivana Groharja, *Acta Historiae Artium Slovenicae*, 15/2010, str. 77–86.
- ¹¹ *Ivan Grohar (1867–1911): Bodočnost mora biti lepša*. Ur. Andrej Smrekar. Narodna galerija, Ljubljana, 1997 [razst. kat.].
- ¹² Josip Armič, ZUZ 1931, str. 45.
Podbevšek, 1937, str. 85.

- ¹³ Berneker je Jakopiču z Dunaja pisal, da je slovenskim umetnikom Grohar v sramoto, ko se je v stiski zatekel k prosjačenju. Korespondenca Riharda Jakopiča, Moderna galerija, ur. dr. Jože Ilc.
- ¹⁴ Andrej Smrekar, Portretna umetnost Ivana Groharja, v: *Moč pogledov*, Loški muzej, Škofja Loka, 17. maj–30. september 2011, op. 18 [razst. kat.].
- ¹⁵ Alenka Klemenc, *Acta historiae Artium Slovenicae*, 2002, str. 201.
- ¹⁶ Franz Servaes, *Giovanni Segantini*, Gerlach: Dunaj 1902.
- ¹⁷ Motiva te pomembne krajine do danes še nismo prepoznali. Viri ga postavljajo v okolico Brda in Rafolč, predlagana pa je bila tudi lokacija v okolici Škofje Loke. Slednja ni izključena, saj ne vemo, kaj je Grohar odnesel z Brda, pred odhodom na Dunaj v začetku julija pa se je ves junij lahko mudil kvečjemu v Loki.
- ¹⁸ Hugo Haberfeld, *Die Zeit*, 28. II. 1904.
O tem razpravlja tudi Janez Pirnat, ki je že v fakturi Pomladi videl dokaz, da je krajina Groharju pomenila predvsem evindenco človekovega dela.
Janez Pirnat, Slovenska oblika impresionizma v delu Ivana Groharja, *Problemi*, 14. februar 1964, str. 182–183.
- ¹⁹ Ivan Prijatelj, Dunajska Secesija, dne 26. marca 1905, *Slovenski narod*, XXXVIII/70–78, 28. III.–3. IV. 1905.
- ²⁰ Jure Mikuž, O recepciji prvih nastopov slovenskih impresionistov, *MARS*, III/2,3, 1991 (izšlo 1992), str. 2–6.
- ²¹ Ivan Cankar, Naši umetniki, *Slovenski narod*, 22. 3. do 21. 4. 1910.
- ²² Andrej Smrekar, *Macesen*, Ljubljana 1996 [razst. kat.].
- ²³ Anton Podbevšek, *Rihard Jakopič*, Ljubljana 1983, str. 279.
Brejc, *Realizem, impresionizem, postimpresionizem*, 2006, str. 242.
- ²⁴ Smrekar, Ivan Grohar: *Bodočnost mora biti lepša ...*, str. 18.
- ²⁵ Alenka Klemenc, *Acta historiae Artium Slovenicae*, str. 1999.
- ²⁶ Sarival Sosič, *Avgust Berthold*: Fotograf z začetka stoletja, Mestna galerija, Ljubljana 1997, str. 82–83, 87 [razst. kat.].
Fotografija sejalc na Nunskih njivah z Gradiščem nad Pungertom v ozadju je tudi zavedla pri interpretaciji Gabrove pri-povedi, saj smo jo povezovali s p. c. sv. Andreja v Gostečem, kjer so znane gotske freske.
- ²⁷ Tomaž Brejc, Groharjev Sejalec, v: *Slovenske Atene*, Moderna galerija, Ljubljana, 1991, n. p. [razst. kat.].
- ²⁸ -tovi, Prva slovenska umetniška razstava v Trstu, v: *Slovenec*, XXXV/246, 24. 10. 1907, str. 1.
- ²⁹ Citirano s komentarjem tudi v: Andrej Smrekar, Geneza mita, v: *Rihard Jakopič: To sem jaz, umetnik ...*, Mestni muzej Ljubljana, 1993, str. 21.
- ³⁰ Andrej Smrekar, Kamnitnik – ikona slovenskega Barbizona. V: Soklič, Boštjan (ur.), *Ivan Grohar: Loška krajina v podobah zapisana: krajinska motivika v loškem slikarstvu od Groharja do današnjih dni*, Škofja Loka: Loški muzej, 2008, str. 38–42 [razst. kat.].
- ³¹ Iztok Durjava, Slovenski impresionizem v luči polemike 1948–1949 in pogled v zgodovino. V: Barbara Borčič (ur.), Mikuž, Jure (ur.), *Potlačena umetnost: zbornik*, Ljubljana 1999, str. 78–84.
- ³² Brejc, 2006, str. 186.