

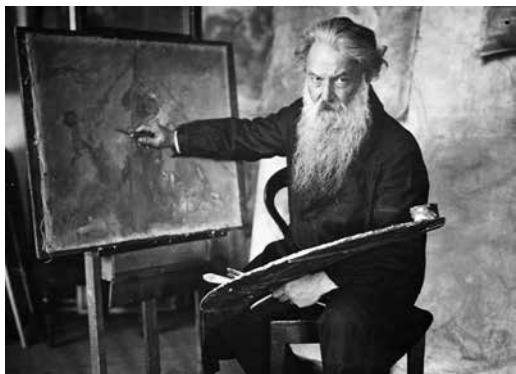
Rihard Jakopič v impresiji megle, sonca, snega in besed

Najmočnejši vtis iz zgodnjega otroštva: megličasto ljubljansko barje z razpuščajočimi se obrisi predmetov, zavrtimi v sivino, kot v vato – in zmagoslavni dir sončnih žarkov skozi ta puhasti svet, dir, ki sproti, ko trga pajčolane, spreminja podobo vsega, kar sreča, spreminja obrise, barve, obstojnost predmetov, spreminja nebrzdano, prelivajočo se, mogočno energijo sàmo, bistvo tega, kar je. Ali pravzaprav, ne: razkriva bistvo tega, kar je, ker je to bistvo: Spreminjanje, Akcija, Energija. Prvobitno hrepenenje prebujajoče se umetniške osebnosti: najti pot, slikarsko izraziti to spoznanje – bolje: to doživetje bistva. Spoznanje namreč terja miselno kontrolo doživetega, v tej kontroli pa je nevarnost omejevanja: oddaljevanja od zakonitosti bistva. "Saj ta svet okrog nas – saj to smo pravzaprav tudi mi ... ves kozmos je v nas ..." Zato je Jakopič do konca odklanjal teoretiziranje v umetnosti.¹

Kdo so umetniki, ki so naredili enega izmed "pomladanskih" impresionističnih čudežev v evropskem slikarstvu? V nasprotju z realističnimi slikarskimi deli, na katerih vidimo skoraj vse motive, linije in barve do potankosti natančno ustvarjene, so impresionisti temu navkljub ustvarili viden kontrast. In prav zaradi tega je sama beseda impresionizem (fr. *impression*, vtis) imela na samem začetku svojega rojstva celo slabšalen pomen. Gre namreč za slikarski slog, ki ga je v letih 1860–90 uvedla skupina slikarjev, delujoča v Parizu. Družilo pa jih je odklanjanje klasicističnega in naturalističnega akademskega ter ateljejskega slikarstva.

Leta 1874 so imeli francoski impresionisti tako imenovano razstavo *Salon des Refusés*

(salon zavrnenih). To se je zgodilo na račun njihovih del, še posebej zaradi slike Clauda Moneta, *Impresija – vzhajajoče sonce*. Iz posmehljivega gledanja na to zvrst slikarskega ustvarjanja je nastalo ime "impresionisti" tudi za ostale ustvarjalce tega sloga. Impresionisti so namreč upodabljali stvari, kakršne so videti v prvem trenutku. To je v edinem resničnem trenutku, ko naš razum še ni posegel vmes, da bi nam pojasnil kaj več in ko vmes še niso posegle naše vnaprejšnje predstave o njih. Slikar Auguste Manet je trdil, da "obstaja le ena prava stvar: na prvi mah upodobiti to, kar se vidi". In da "ne slikamo pokrajine, marine ali osebe, temveč vtis pokrajine, marine ali osebe ob določeni uri dneva". Vincent van Gogh si je s



Rihard Jakopič v ateljeju

svojimi podobami vedno želel izraziti nekaj večnega, vendar "prek vibracij kolorita". Paul Cézanne je delal na tem, da hoče jabolku, ki ga naslika, razkriti dušo predmeta, njegovo bit jabolka. Edgar Degas je imel rad vedno drugačne gibe baletk. Skratka, vsak izmed impresionistov je imel svoj moto.

Tudi slovensko ozemlje ni bilo brez umetnostne tradicije. S freskami poslikane gotske cerkve v odročnejših krajih, ki so ušle modernizacijskemu zagonu baroka, pričajo o tem enako zgovorno kot slike v večini baročnih farnih cerkva, s slikarjami okrašeni gradovi in mestne hiše, meščanski domovi ter slavnostne dvorane. Pozno 19. stoletje pa je pomenilo upad umetniških potreb in je s katastrofalnimi posledicami slabih letin in čezmorske konkurence, ki so osiromašile slovenskega kmeta, zapisalo tudi svoje umetnike klateški usodi. Nekaj poskusov, da bi se zakoreninili doma in da bi na razstavah zbudili zanimanje zase in za svoja dela, je žalostno propadlo. Takratno okolje ni kazalo ne volje ne potrebe po umetnosti; če si mu jo hotel približati, se je bilo vprašanja potrebno lotiti z druge strani – ne prositi, ponujati in se prilagajati umetnostnim željam, temveč prisiliti okolje, da dozori do spoznanja in sprejemanja umetnosti.

Ravno n letu, ko se je 19. stoletje preveshalo v 20., je na Slovenskem prvič nastopila četverica umetnikov, ki jih danes poznamo pod imenom *slovenski impresionisti*. To so bili

Rihard Jakopič, Matija Jama, Ivan Grohar in Matej Sternen. Leta 1900 so se na 1. razstavi slovenskega umetniškega društva v Ljubljani predstavili kot predstavniki moderne smeri. Še izraziteje pa se je četverica predstavila kot zastopnica tipične oblike impresionizma na drugi razstavi društva leta 1902. A tudi dela slovenskih slikarjev so naletela na podoben odklon in zasmehovanje, kot ju je pred skoraj 30 leti izzvala znamenita razstava v rodni deželi impresionizma, Franciji. Ljubljanska javnost po večini ni bila pripravljena na njihov *impresionistični* pristop, kar ni vodilo le do slabe prodaje njihovih del, ampak celo do osebnih žalitev. Zato so sklenili, da si izbojujejo priznanje zunaj domovine.

Leta 1902 so se tik pred odprtjem razstave v galeriji Miethke na Dunaju združili v umetniški klub Sava, saj je Miethke vztrajal, da se mora skupina predstaviti z nekim narodno-geografskim določevalnim imenom, ker so pred tem na Dunaju uspešno razstavljali češka, poljska, madžarska in hrvaška umetniška združenja; pa tudi zato, da z navideznimi oblikami nekakšne kulturne avtonomije pomiri nacionalna nasprotja. Odmevi na razstavo so dobro znani ter temeljito analizirani. Ivan Cankar in Oton Župančič sta celo napisala teksta, v katerih sta podala doživeto videnje slovenske krajine v njeni lirično zasejani štimungji ter v barvno eruptivnem izrazu. S tema kritikama se tudi začenja proces mitologizacije slovenskega impresionizma, ki kljub kasnejšim kritičnim opozorilom vztraja še danes. Pod svojim "zaščitnim" imenom so se do prve svetovne vojne zvrstile razstave še v Beogradu, Sofiji, Trstu, Zagrebu, Varšavi, Krakovu, Rimu in v novem Jakopičevem paviljonu.

Pred omenjenim letom pravzaprav nihče od štirih slikarjev ni bil impresionist v današnjem pomenu besede, ampak so se ukvarjali s študijami ali pa ravno ustvarjali svoja prva bolj ali manj profesionalna dela. Umetniki so se srečali in sčasoma tudi osebno zblížali v 90. letih, v sloviti münchenški zasebni slikarski šoli, ki jo je leta 1891 ustanovil Anton Ažbe.

V Münchnu in na Dunaju so se na različnih razstavah spoznali z deli francoskih, pa tudi nemških impresionistov. Te rešitve so povezali z Ažbetovimi nauki in tako so bile dane osnove za njihov nadaljnji umetniški razvoj. Prvi med štirimi umetniki je v Ažbetovo šolo že leta 1890 prišel Rihard Jakopič, nato pa še Jama, Grohar in Stern. V tej znameniti skupini štirih slikarjev sta dva slikarja izhajala iz mestnega, dva pa iz kmečkega okolja.

Slikarji so si za cilj postavili slikanje svetlobe in življenja, za kar pa je bilo potrebno slikanje na prostem, na čisti dnevni svetlobi. S tem povezano se v prvem desetletju 20. stoletja motivika veže zlasti na krajino, v kateri so najlažje dosegali zastavljen cilj, seveda pa je takšna motivika ustrezala tudi francoskim zgledom. Slikar Matija Jama je nekoč zapisal: *"Za pravega umetnika, pesnika ni in ne sme biti nekakih postav, zakonov in pravil, nikake teoretične estetike: narava edina bodi mu učiteljica, samo ona večno mlada, večno lepa narava ga more vzdržati in oduševiti."*²

Za njihova dela so značilne ponavljajoče se lokacije, kjer je treba omeniti Škofjo Loko, ki je postala pravi Barbizon četverice. Slikarji so slikali v okolici kraja, kjer je imel vsak izbrano svoje območje, saj se je vsak v okviru krajine navduševal nad drugačno motiviko. Jakopič je tako na primer rad slikal ilovnato območje in gozd s topoli, brezami in borovci. Groharja je bolj kot gozd pritegnil travnik in njive z zelenjem. Oba pa sta svojo motiviko poiskala med Kamnitnikom in Crngrobom. Stern je imel rad barvitost mešanih gozdov in prav tako borovce ter breze, slikal pa je v okolju Godešiča, Gorenje vasi in Trate. V njihovih opusih – pri nekaterih bolj, pri drugih manj – je mogoče najti tudi priznavanje figuralike, ki se je razvila zlasti v njihovem zrelem obdobju.

Rihard Jakopič se je že v začetku zbliževanja vedno bolj uveljavljal kot vodilni člen. Tudi po naravi je bil voditeljska osebnost. Sodeloval je pri ustanovitvi Slovenskega umetniškega društva, bil je njegov tajnik in še posebej aktiven pri pripravi prve slovenske umetniške razstave leta 1900. Tako se z



Rihard Jakopič v ateljeju

impresionisti že začena proces ikonizacije krajine, ki je morda najpomembnejša metoda slovenskega impresionizma sploh, in sicer, da je krajina tisto prepoznavno polje, ki pri štafeljani sliki omogoča najbolj avtentičen razvoj problematike. Po drugi strani pa šele tako pojmovana likovna krajina dopušča, da se v njej naselijo predstave tudi o nacionalni biti, identiteti ter izrazu.

"Vse, kar umetnik ustvarja, mora biti rezultat notranjih doživlajev. Če slika ustreza tem doživljam, je dovršena, če ne, je pomanjkljiva. Isto imate v literaturi. Če besede ne ustrezajo vašemu stremljenju, ne morete biti zadovoljni. Idealne popolnosti sicer sploh ni, vendar ne sme biti razlika med doživetjem in med doseženim izrazom prevelika. Do neke meje se le morete približati svojemu stremljenju."

Treba je torej doseči, kar čuti človek v sebi. Poskušal sem že tudi razvrstiti barve v nekem gotovem medsebojnem razmerju, ne da bi se preveč vezal na kak surovo oprijemljiv predmet, da pa vendarle predočujejo neko zaključeno celoto. Čutim, da je tudi na ta način mogoče

ustvariti umotvor, t. j. viden izraz svoje duševnosti. Ta način izražanja bi se dal primerjati v muziki s kombiniranjem raznih glasov in zvokov. Seveda gre pri vsem tem eksperimentiranju za to, da se sklada z notranjimi doživljaji. Če se sklada, potem je slika dovršena."³

Jakopič se je rodil bogatemu trgovcu in posestniku Francu Jakopiču v ljubljanskem predmestju Krakovu, 12. aprila leta 1869. Glede na to, da je bil aprilski otrok, je kasneje temu rad pripisoval svojo pogosto muhavost in neodgovornost. Svoje "pomembne" narave se je baje zavedal že kot otrok, kar je bila le-ta najbrž podlaga za njegove poznejše impresionistične težnje, zagotovo pa je nekaj talenta podedoval tudi po svoji materi Neži, rojeni Dolžan, ki je bila izjemno umetniško nadarjena. Znani so prav tako njegovi podatki iz otroštva, ki govorijo o njegovi neprilagojenosti in težavah poznejšega slikarja pri šolanju. Te težave so se nadaljevale tudi v njegovi študijski dobi, saj v nobeni šoli in pri nobenem učitelju ni zdržal prav dolgo.⁴

Tako kot mnogi drugi slovenski umetniki v drugi polovici 19. stoletja je Jakopič za prvi kraj svojega šolanja izbral Dunaj, vendar je bila tudi zanj avstro-ogrska prestolnica le prehodna postaja, ki mu je pomagala, da se je lažje usmeril. Zaradi mladosti pa je bil najbrž tudi njegov umetniški interes drugje, a je večino časa vendarle posvečal šolanju, pa tudi veseljačenju. Bivanje na Dunaju je hitro zaključil prav tako zaradi pogostih epileptičnih napadov, ki so se mu pričeli prav tam in se mu nato ponavljali vse do konca življenja.

Njegovemu izobraževanju je sledil München, ki je bil v devetdesetih letih najbrž optimalna izbira. To je bilo zanj vsekakor bolj zanimivo obdobje, saj se je tam likovno formiral in spoznal temelje delovanja sistema likovne umetnosti. Jesen in zimo je preživel tam, spomladi ali zgodaj poleti pa se je vračal domov. Leta 1906 se je verjetno ustalil v Ljubljani. A najpomembnejši "učni pripomoček" v devetdesetih letih je bil za Jakopiča vendarle München, prav tako pa tudi za ostale naše slikarje, nekdanje tamkajšnje študente še dolgo, če ne za vedno, prvo središče umetnosti.

Rihard Jakopič se je v Münchnu srečal z deli francoskih impresionistov in postimpresionistov in prvič videl slikarsko metodo, ki bi ga utegnila voditi k cilju. Strastno se je oklenil nekaterih njihovih prijemov: pastoznega slikanja, lopatice, nizanja barvnih plasti, pokrivanja barv, vendar pa se je do nekaterih učinkov hotel prebiti sam. Hotel je k jedru, vselej nekje skritemu, k vse prešinjajoči energiji, ki nabija vsako krpo nanesene barve, vsak njihov vehementni dotik platna, ki razgibava in presvetljuje samo barvo ter priča vsak hip o mogočem soobstoju materije in energije. Jakopič, Grohar, Jama in Sternen, ki so se najprej znašli v münchenskem ateljeju pri učitelju Ažbetu, so kmalu "zaplavali" z novim tokom, ki jih je odnesel iz ateljeja v naravo, da se spopadejo s "trepetajočim zrakom in hipnim vidnim vtisom predmeta", čisto po receptu impresionistov. Jakopič je že takoj v začetku pokazal nepričakovano izbirčnost glede motiva. Že v tem času je očitno njegovo izrazito nagnjenje slikati v "ciklih", oziroma vračati se spet in spet k izbranemu motivu. Vidni vtis izbranega predmeta izčrpa že v prvih nekaj različicah, pogosto ga obogati tudi z razpoloženjem, običajno otožnim, a ne ostane vedno pri tem. Vedno znova se vrača k že dodobra znanim obrisom, med drugim tudi zato, ker so ga kot obrisi nehali zanimati.

Razcvet Münchna kot centra likovne umetnosti je delno omogočil dolgotrajen deželni in državni interes za to področje, ki se je intenzivno začel kazati že v 18. stoletju, v času vodilnega kneza Karla Teodorja, ki je bil slikarstvu močno naklonjen. Vendar pa se je v mestu, ki je bilo ob koncu 19. stoletja še preplavljeno z umetniki, že dogajal preobrat, v katerem je številna umetniška skupnost začela preraščati v lastno ekonomsko bazo, se posledično zapirati in nadzorovati. Bavarska prestolnica, ki se gospodarsko ni tako hitro razvijala kot nekatera druga bavarska mesta, ni imela več zadostnega finančnega zaledja in petičnih zbiralcev za svojo še vedno naraščajočo likovno produkcijo. In tako je našim umetnikom proti koncu stoletja kar

na lastni koži postalo jasno, da so razmere v Münchnu vedno manj ugodne za uresničitev velike umetniške kariere. Njihovi poskusi, da bi se tam uveljavili, so ostali neuspešni; razni dogodki, ostrejša merila velikega centra, pomanjkanje osebnih zvez in njihove želje, da bi se tam uveljavili, so ostali neuspešni, saj jih je vednost, da bo tujina najprej poskrbela za lastne otroke, usmerjala nazaj na Kranjsko.

V domovini pa, poleg tega, da je Cerkev usmerjala okus najširših množic, je imela v rokah še dva izjemno močna aduta. Ob tem, da je kontinuirano cela desetletja dajala slovenski publiki v branje v najrazličnejših oblikah izoblikovan teoretični koncept literature, je bila za likovnike redni in skoraj edini naročnik. Glede na to, da v devetdesetih letih na Kranjskem ni bilo vidnejšega dogajanja, lahko mirno rečemo, da je bila Cerkev sploh edini aktivni dejavnik in protagonist na likovnem polju. Poleg slikarstva za cerkveno rabo je bilo vse opaznejše dogajanje, povezano z likovno umetnostjo, skrženo predvsem na njeno društveno dejavnost (*Društvo za krščansko umetnost*) ter njene publikacije (*Dom in svet*). Tudi slovenski modernisti so v neki meri sodelovali z njo, ne le kot ilustratorji katoliškega tiska; Grohar, Sternin in tudi Jakopič so se preizkusili kot cerkveni slikarji in freskantje, pri čemer pa je znano, da slednji dela pri poslikavi kapelice v ljubljanskem Krakovu ni dokončal. Ker slovenski modernisti niso bili vedno "po okusu" Cerkve in ta z njimi ni imela najboljših izkušenj, je naročila še naprej dajala drugim preverjenim umetnikom, tako nemškim kot slovenskim.

V Ljubljani so živeli ali pa so se vanjo vedno znova vračali tudi vsi ostali veliki kulturni delavci; bila je simbolično središče slovenstva. Bila je po naključju tudi Jakopičevo rojstno mesto, na katerem je visel z neomajno ljubeznijo. V obstoječih razmerah pa je Jakopič hitro obveljal za uspešnega, zagnanega in učinkovitega ustvarjalca na mnogih področjih. Svojo pozicijo je trdno navezal na mednarodni uspeh, ki je postal nekakšna asociacija ob imenu Sava, in specifično produkcijo, ki je



Večer na Savi

po razstavi pri Miethkeju doživljala hiter in intenziven proces uveljavljanja. Brez opaznejšega interesa drugih je vse zastavljeno lahko izpeljal sam; lotil se je pisanja ter z njim hkrati retorično branil lastne pozicije. Leta 1907 je ustanovil šolo, ki je pridobila za slikarstvo navdušeno mlajšo generacijo. Še vedno je vodil in za razne potrebe občasno aktiviral ostanke Save. V tem času pa je prav tako začel načrtovati in zidati lastno razstavišče.⁵ Poleg teh očitnih in dolgotrajnih dejavnosti je ob najrazličnejših dogodkih in situacijah poskušal uveljaviti svoje interese, kar ga prikazuje kot socialno nadarjenega in spretnega stratega z izrednim razumevanjem pravil igre in solidno razvito tržno logiko.

Vsekakor pa mu je ob vsej aktivnosti delovno vneto močno razjedalo nerožnato stanje Ljubljane. Ob tem, da se je tu in tam že začela pojavljati nova veja ekspresionistov, se je ves čas trudil skrbeti za stalno razstavno življenje, a ob tem se dejansko ni imel na kaj opreti, še najmanj pa na kakršnokoli denarno podporo. Ljubljana kot razstavišče v svetu ni imela imena, poleg tega pa je v času, ko se je Jakopiču vendarle posrečilo pritegniti vrsto tujih razstavljalcev – posameznikov in umetniških skupin – ostala kraj, kjer se je zelo težko kaj malega prodalo. Slovenski umetniki so si sicer želeli razstavljati v Ljubljani, a jih je pri tem ovirala kronična revščina, saj pogosto še stroškov za prevoz umetnin niso



Sončni breg

ogli poravnati. In tukaj je ostala na vsej poziciji le Jakopičeva vztrajnost, vzdržljivost, moč in njegov osebni ugled doma in na tujem. Precej je sodeloval z umetniki s Češke, Slovaške, Poljske, Hrvaške in pa s tistimi iz primorskih krajev. To sodelovanje je nekoliko zavrla prva svetovna vojna, a se je po njej vse skupaj, čeprav z nekaterimi spremembami, vztrajno nadaljevalo. Hkrati pa je ob koncu prve svetovne vojne ter z mlado državo SHS Jakopič uresničil še kar nekaj svojih pred tem neizsanjanih ciljev. Skrb za socialno varnost likovnih umetnikov pa je realiziralo Društvo slovenskih likovnih umetnikov po drugi svetovni vojni.

In kje se skrivajo vsi Jakopičevi impresionistični letni časi, trepetanje zraka in energija, ki govori svoj recital s platna? Njegova dela prepoznamo po dokaj izrazitih, včasih neurejenih in zanosnih barvnih potegih, v razmahu vijug in polkrogov, ki so podobni razburkanemu morju v burji. Že na začetku svojega ustvarjanja je rad slikal čustva, ki ustvarjajo svoj svet, svoje zakonitosti v tem svetu, temu pa je sledila vedno bolj materializirana barvna energija. Ta njegov razvoj lahko zasledujemo na motivih, h katerim se je Jakopič vedno znova vračal, v obdobjih desetih in tudi dvajsetih let. Eden takšnih motivov so njegove "breze" (*Med brezami*), ki so dejansko pojem v slovenskem slikarstvu, in če pogledamo upodobitev tega

motiva v različnih obdobjih, opazimo tudi vidne spremembe. Med impresionističnimi "pomladnimi" in "jesenskimi" brezami so očitni vidni vtisi slikarja. Gre za vizijo barvnih luči, brez ostrih obrisov pri prelivanju in prehajanju z enega elementa na drugega in potem se ta luč nadaljuje in raste, prevzema središčno vlogo, dokler ne izpodrine sploh vsega ostalega, kar je še ostalo.

Sledita še dva Jakopičeva motiva, h katerima se je vedno znova vračal; to sta *Križanke* in *Ob Savi*. Kronološki pregled njegovih Križank nam skoraj s šolsko nazornostjo kaže različne faze njegovega ustvarjanja, preizkušanja različnih slikarskih načinov in hkrati povsem različnih učinkov z neznatno, skorajda neopazno spremembo prijema. Križanke v vseh letnih časih ter v vseh vremenskih razmerah so za marsikoga skorajda zaščitni znak in prepoznavnost Jakopičevega slikarstva. V nekaterih različicah savskega motiva pa je slikar prišel tako daleč z odmetavanjem vsega, kar je občutil kot podrobnost in se mu je zdelo odveč, da mu je v zadnji fazi ostala le še slikarsko obdelana površina ter z barvo izraženo dinamično gibanje; torej od predmeta upodabljanja neodvisna dramatična eksplozija barvne energije. Tukaj se je znašel v bolj brezpredmetnem upodabljanju kot kadarkoli prej.

Če želimo še dobesedno pogledati v "notranji prostor" Jakopičevega slikarstva, se bomo zagotovo ustavili pri njegovi sliki *Pri klavirju*. V tem primeru želi slikar poleg notranje luči upodobiti še glasbo. Gre za prelivanje žive energije, prihajajoče iz glasbila, v ustrezno slikarsko govorico. Svoj "impresionistični" problem notranjosti je v tem primeru rešil s sledečo potezo: "v sliko" je postavil svetilko in opazoval, kako svetloba razpušča barve, spreminja oblike, jemlje stvarjem telesnost ter hkrati povečuje intenziteto podobe. Ob proučevanju notranje svetlobe postaja slikar zmeraj bolj samosvoj, saj z njim ne prihaja na površje raziskovanje svetlobnega in barvnega problema v impresionističnem duhu, temveč močna želja iztrgati idiličnemu

prizoru njegovo notranjo napetost, torej "omnitude realitatis".

Za Jakopiča je značilno na eni strani strastno, zanosno ustvarjanje, ki dosega strme viške, hkrati pa utegne stvari pustiti nedokončane; na drugi strani pa zelo idilično izdelani detajli. Skoraj na vsaki sliki lahko zasledimo barvne gmote, ki večkrat tudi nimajo pravega pomena, a hkrati povejo svoje: dramatične, zgovorne barve, nabite s svetlobo, ki izražajo resumé slikarjeve vsebine, njegovega ustvarjalnega duha, realizacijo bistva ter mogočno govorijo o njegovi skorajda neskončni ustvarjalni moči.

Posebno temo v Jakopičevemu ustvarjanju zavzema omemba same risbe. Slikar ji ni bil nikoli naklonjen, saj je bil izrazit kolorist in v svojem slikarstvu hud nasprotnik črte, kot tudi kakršnegakoli ostrejšega oblikovanja. Z risbami Jakopič nikoli ni poskušal ustvariti nečesa dokončnega, saj so mu bile le v pomoč pri lažji izvedbi dokončnih izdelkov v barvi. Črta, v kolikor že mora tu in tam "spregovoriti", pa ima bolj vlogo barve, predvsem, da razgibava površino in ustvarja prehodno mejo med svetlobo in senco. Sicer je po tematiki in obdelavi razpon njegovih risb zelo širok, saj obsega od močno stiliziranih krajin pa vse do zgovorno razgibanih in razigranih figuralnih kompozicij. Še posebej pri figurah je potrebno omeniti, da skoraj nikoli ne mirujejo, ampak so v stanju nekega lastnega dogajanja, ki se ne glede na gledalca ukvarja s svojimi temami. Tako ni težko ugotoviti, da je pri upodabljanju njegovih figur izrazit poudarek na gibu, zamahu in dejanju. Ves v gibanju je prav tako njegov monumentalni in simbolični *Slepec*, delo, ki je močno vplivalo še na kasnejši slikarski izraz umetnikov. Tako se prav ta velika Jakopičeva figura s pisatelji naše moderne vred, z mojstri slovenskega impresionizma ter še z drugimi mladimi umetniki in znanstveniki kot mogočen ožak dviguje nad zaspano in neprebujeno slovensko srenjo s preloma stoletja.

Leta 1923 je Jakopič zaradi finančne stiske paviljon, ki je stal na občinski zemlji, prodal

ljubljski občini. Paviljon je sicer od konca vojne pa do prodaje deloval podobno kot pred vojno, v Jakopičevi politiki pa, najbrž zaradi poskusov zagona novih likovnih institucij, ni več imel tako zelo izrazite vloge kakor dotlej. Res pa je, da si je Jakopič s tem, ko je omogočil, da v njem razstavlja tudi mlajša generacija, zagotovil do nje most in trajno zvezo. Mladi France Kralj je v ocenjevanju Jakopičevega položaja v slovenski likovni sceni poudaril vlogo paviljona z naslednjimi besedami:

*"Kakor na pravem Olimpu je predstavljal tu prvomestnega boga: Rihard Jakopič. Njegova pojava, njegova postava, njegova modra, odločna, odkrita, obenem zastrta beseda ga je na ugodnem mestu ugodno podpirala. Bil je dejansko višja sila, kajti postavil je slovenskim umetnikom razstavni hram, kjer so se skozi dvajset let vrstile umetnostne manifestacije – razstave."*⁶

V tem obdobju pa je na splošno začela precej naraščati Jakopičeva slava, začel se je čas velikih in javnih priznanj, od velike skupinske razstave Jakopiča, Jame, Sternena in Vesela, ki jo je Narodna galerija pripravila leta 1927,⁷ imenitnega, razkošno opremljenega *Jakopičevega zbornika* v izdaji *Ljubljanskega zvona* ob njegovi šestdesetletnici, do rednega članstva IV. razreda v takrat ustanovljeni Slovenski akademiji znanosti in umetnosti, ki mu je bilo podeljen 7. oktobra leta 1938. V teh letih, ko je bleдела podoba ostalih "savanov", je postajal ključna medijska osebnost, s tem pa je dobival tudi finančno donosna naročila.

Javno pisanje je bilo eno izmed ključnih slikarjevih orodij, ki ga prav tako prikazuje kot izjemnega stratega. Jakopič je princip delovanja in izjemen pomen medijev zelo dobro razumel, zato je znal odlično ravnati z njimi in njihovimi predstavniki. Lastno impozantno umetniško figuro je prav v sodelovanju z njimi oblikoval prav sam, saj se je zavedal, da za status velikega umetnika ne sme nikoli za dolgo izginiti iz medijske pozornosti in da mora poleg svojih del predstaviti tudi atraktivno in zanimivo podobo svoje osebnosti. Tako nam je s svojim pisanjem ali pa v izdelkih drugih piscev dal veliko

napotkov, kako naj razumemo njega, njegovo delovanje in umetnost. A kljub izjemni javni odmevnosti, pri čemer se je zdel še dolgo v trideseta leta na vrhu moči, je na ključnih področjih svojega ustvarjanja začel slabeti. Njegove poteze so marsikje začele izgubljati prejšnjo premišljenost, večplastnost, izvrstno taktično naravnost in denimo na kulturno-političnem področju se je vedno bolj nagibal k patetično monumentalnim in neuresničljivim akcijam. Leta 1929 je nastal njegov znameniti *Avtoportret*, v katerem se nam zdi slikar na vrhu svojih ustvarjalnih moči, saj se je upodobil, kako ustvarja v silnem zanosu, a vendarle gre zgolj za ceneno interpretacijsko potezo za publiko.

Tudi sicer je bil v tridesetih letih pa vse do smrti leta 1943 Jakopičev najboljšejši projekt, o katerem se zdi, da je bil tudi edini, za katerega je bil zares zagret, povezan z nadaljnjim kultiviranjem njegove javne osebne podobe – še najbolj bi ga označili za produkcijo zgodovine. Kljub temu, da ni nikdar dokončal začelih spominov, je ogromno časa posvetil piljenju zgodbe o sebi in svoji umetnosti, pri čemer je svoje moči združil z nekdanjim pesnikom in pripadnikom povojne generacije Antonom Podbevškom.⁸

Zasluge slikarja Riharda Jakopiča so za slovensko kulturno zgodovino neizbrisne. Kot slikar je zapustil orjaški, raznolik opus in neverjeten spekter del različnih kvalitete, z bistvenimi deli pa sega vse do vrednosti najpomembnejših slikarskih stvaritev v mednarodnem merilu. Bil je videc, ki je z genialno intuicijo daleč prehitel razvoj in odpiral povsem nove poti ter slikarske vizije.

"Kakor sloni Cankarjev optimizem na njegovem etosu, tako je tudi bistvo slovenskega impresionizma slikarsko doživetje lepote, resnice in ljubezni. Ta etični moment slovenskih slikarjev je tudi glavna in bistvena razlika med francosko in slovensko moderno umetnostjo. Slovenski impresionizem je po svojem umetniškem etosu mnogo globlji in močnejši od francoskega, zlasti v svojem najvišjem vzponu – Rihardu Jakopiču. Etični moment slovenskega impresionizma se kaže

*v delu naših slikarjev na več načinov, najbolj viden pa je v njihovi zasidranosti v domačih tleh ..."*⁹

LITERATURA

Rihard Jakopič v besedi, Slovenski knjižni zavod, 1947.

Rihard Jakopič, To sem jaz, umetnik ... Življenje in delo, Mestni muzej Ljubljana, Kulturno-informacijski center Križanke, Junij 1993.

Eva Ilc, Cankar in Jakopič, Jezik in slovstvo, II, 1956/57.

Anton Podbevšek, "Pogovor z Jakopičem: Ob stoletnici njegovega rojstva 12. aprila 1969", Sodobnost, XVII, št. 4, 1969.

Nace Šumi, Jakopič in barvni svet v slovenskem slikarstvu, Sinteza, oktober 1969.

Fran Šijanec, Sodobna slovenska likovna umetnost, Maribor, Založba Obzorja, 1961.

Vida Vidmar, Sava: Klub slovenskih impresionistov, Zbornik za umetnostno zgodovino, Nova vrsta III, Ljubljana 1955.

1. Objavljeno v eni izmed strokovnih knjig o Rihardu Jakopiču (neznani natančni podatki o izdaji knjige; tudi strani niso označene).
2. Ibid.
3. Rihard Jakopič v besedi, Pri Slovenskem knjižnem zavodu v Ljubljani, 1947, str. 143
4. Leta 1879 se vpiše na realko, kjer ga prvi dve leti risanje uči prof. Czerkowski, pozneje pa z večjim uspehom prof. France Globočnik; v tem času že poskuša samostojno slikati (Mestni log, Krim), hkrati pa se zasebno uči pri Juriju Tavčarju, vendar tu ostane le pri mešanju barv in kopiranju po predlogah.
5. V vseh treh pogledih je storil Jakopič sedaj odločilne korake: ustanovil je risarsko šolo (najprej skupaj z Matejem Sterne- nom, kasneje jo je vodil sam); napisal je spomenico mestni občini, v kateri terja ustanovitev umetniške galerije na čisto narodnem temelju in na podlagi originalov; z izjemnimi denarnimi izdatki je kot začasno razstavišče postavil t. i. "Jakopičev paviljon" (po načrtu Maksa Fabianija) in ga odprl z zgodovinsko III. slovensko umetniško razstavo leta 1909, ki se je je udeležilo 28 večinoma mlajših umetnikov. Odtlej se razstavno življenje v Ljubljani ni več pretrgalo – celo med 1. svetovno vojno ne, čeprav se je tedaj skrčilo na bolj ali manj prodajne "božične razstave".
6. France Kralj, Moja pot, Ljubljana, 1933, str. 62
7. Glede Umetnostne galerije pa je Jakopič storil odločilni korak, ko je na Jubilejni razstavi leta 1910 prvič zbral pod skupno streho kar 250 del slovenskih umetnikov, nastalih med leti 1839–1910, torej osemdeset let slovenskega slikarstva. Z dopolnitvijo Historične razstave, dvanajst let pozneje, pa pomeni ta razstava temeljni kamen, na katerem sloni zbirka današnje Narodne galerije v Ljubljani.
8. Anton Podbevšek, "Človek z bombami" je, kljub temu, da je bil v zgodnji mladosti drugih umetniških nazorov, kot slikar v Jakopiču prepoznal svojega "genija" in postala sta tandem, ki je skozi percepcijo ostarelega slikarja zelo natančno podajal zgodovino Jakopičeve generacije.
9. Eva Ilc, Cankar in Jakopič, Jezik in slovstvo, II/1956–1957, str. 77.