



O MODELU SLOVENSKEGA IMPRESIONIZMA

Tomaž Brejc

Za ocene, tudi tiste, ki še danes veljajo za slovensko impresionistično slikarstvo, je značilno, da so jih prvi zastavili pesniki in pisatelji, podobno kot je po čudnem naključju tipično, da se je večina slovenskih umetnostnih zgodovinarjev v začetku nameravala posvetiti skoraj bolj pesništvu ali pisateljevanju kot pa racionalnemu in ostreje zastavljenemu delovnemu programu, ki ga zahteva uspešno delovanje v zgodovinski stroki. Morda je prav tukaj, v sočasnosti prvih namenov iskati »krivdo«, ki jo v ocenjevanju slovenskega impresionizma nosijo pesniki in pisatelji, saj vse kaže tako, da so Cankarjev in Župančičev kritični zapis poznejši kritiki povzeli ne le v okvirih, ki sta jih onadva nakazala, temveč so skušali dodati tem zapisom še obsežnejši pomen, kar so skušali potrditi tudi z nekoliko površnimi analizami impresionističnih umetnin. Tako poteka hkrati literarno navdušenje umetnostnih zgodovinarjev z umetnostnim navdušenjem zastopnikov moderne, in če temu dodamo še prepir o vlogi slovenskega v umetnosti in njegovem začetku, ali je impresionizem prva zavestno slovenska umetnost ali pa je slovenska pokrajina zaznamovana s še poprejšnjimi znamenji slovenstva, lahko vidimo, da je okrog fenomena slovenskega impresionističnega slikarstva nastalo tolikšno pisanje, da je edino zveličavna možnost, ki se je velja vestno držati v presoji te umetnosti, tista, ki sta jo na osnovi literarnih predvidevanj zakoličila Cankar in Župančič. Njuna predstava o slovenski likovni umetnosti je komaj kaj zastarana. Ena pomembnejših razstav, posvečenih slikarstvu impresionizma, je bila prav gotovo razstava Začetki slovenskega impresionizma leta 1955 v Jakopičevem paviljonu, v organizaciji Narodne galerije v Ljubljani. Uvod v katalogu, ki ga je napisal dr. E. Cevc, dokazuje, da predstava o realizaciji slovenskega naroda tudi s pomočjo umetnostnih proizvodov ni zamrla, in da je ta, v prihodnost postavljena vizija uresničenja naroda, zakoreninjena v predstavah, ki jih je izražala ob prvi razstavi pri Miethkeju na Dunaju leta 1904, tudi avstrijska kritika. »Das Erwachen der Slawen«, ki so mu v okviru avstro-ogrske nacionalne politike tudi v kulturi odmerili omejen, in to prav z nacionaliteto omejen umetnostni program, je nedvomno vplival tako na Cankarjevo kot tudi na Župančičevo spoznanje. Kritike Haberfelda, Servaesa in Sterna, zlasti Haberfeldova, so odkrивale elemente, ki sta jih Cankar in Župančič razumela in prav literarno poudarila. Njuna merila za presojo umetnostnih izdelkov so bila usmerjena k interpretaciji na slikah razvidnega slovenskega značaja, v smislu ločevanja, prav isto so delali avstrijski kritiki, Slovencev od drugih nacionalnih združenj, ki so gostovala na Dunaju. Poudarjanje nacionalnega je bila pred-

postavka, ki sta jo oba upoštevala in je bila v takratni kulturni politiki nujna in edino opravičljiva. Njuna predstava, dokaj enotna in pri obeh podobno akcentuirana, o elementih slovenstva, ki so na slikah jasno vidni, je temeljila na prepričanju, da odseva posebna svetloba in barvna luč slovenske zemlje in njenih ljudi tudi v umetniških izdelkih slovenskih slikarjev, v luminozni barvno sproščeni predstavi impresionizma. Njuno mnenje o »skrivnostih«, ki so jih poleg Jakopiča še najraje pripisovali Groharju, je bilo izhodiščna točka za vrednotenje, ki pa se kljub različnemu položaju v kulturi in kljub drugi vlogi, ki jo je imel impresionizem med vojnoma in posebej po drugi svetovni vojni, ni izpremenilo. Na osnovah Cankarjeve in Župančičeve kritike se je razvila cela plast kritične presoje, ki je ohranila svoj rešiteljski, eshatološki značaj tudi takrat, ko to za nacionaliteto ni bilo več potrebno, za kritično presojo umetnosti pa sploh pomanjkljivo in neustrezno. Ta presoja temelji na naslednjih, zelo znanih ugotovitvah: slovenski umetniki-impresionisti so prvi zavestno tematizirali slovenske motive in ustvarili jasno razvidno shemo pomenjenja, ki ima iztočnico v odkritju slovenskega poetičnega humanizma. Druga značilnost je prebujenje krajine, povečini slovenske, izražene na način — Servaes poudarja neoimpresionistično naravo Groharjevega slikarstva — ki ga kljub omejitvam moremo določiti v impresionizem, je nadvse zgoda, zapustil tehniško resnobo »neidealističnih« predmetov upodabljanja in je že zgoda težil k podoživljanju in izrazu. Ob krajini se pokaže tudi slovenski kmet, ki je ob koncu 19. stoletja, v slikarstvu realizma in impresionizma znova vključen v realnost »časa in prostora«. Vsi ti elementi nove predstavnosti v slovenskem slikarstvu pa so dobili tudi nov vsebinski pomen. Od kod ta prestop v neposredno bistveno za slovensko bivanje, ki se tako nepričakovano pokaže s pomočjo tuje kritike in vztraja malone do danes? Kaj je sploh pomenil impresionizem pri nas in v kakšni splošni obliki živi v današnji vizualni izkušnji?

Najustreznejša pot k odgovoru je tista, ki se znova obrača k osnovnim načelom impresionizma, ki preverja dogajanje in nastop gibanja. Nedvomno moramo priznati, da je poprej omenjeni nivo kritike sam sebi zelo zadosten in tudi v svojem miselnem krogu dovolj izpeljan. Izhod moremo najti predvsem v drugačnem pojmovanju slike, v okviru odkrivanja novih principov oblikovanja.

Z nastopom impresionizma se je v slovenskem slikarstvu prvič pojavila slika, ki je obenem pomenila prevladujoč, moderen vizualni princip in je predstavljala tudi vladajočo vizualno izkušnjo; z impresionističnim slikarstvom se je definitivno utrdil formalni princip oblikovanja, ki vztraja v slovenski umetnosti skozi vse dvajseto stoletje. Impresionizem ni bil samo moda, samo del neprestanega odvijanja v raziskovanju novih principov oblikovanja. Po svojem pomenu je presegel status »gibanja«. Vzpostavil je posebno strukturo pomenjenja, imaginarni red (kodifikacija), ki je deloma še danes prisoten. Ni bil samo nova oblika pri prevajanju zunanjega sveta v prostor slike, temveč nov miselni red, nov sistem imaginacije. Prvič se je uveljavila slika kot malone družbeno odločujoč princip v uresničenju zamisli, ki je bila zaradi vladajočih razmer takoj označena v smislu nacionalnih, obrambnih po-

zicij. Slovenska iznajdba novega figurativnega modela je že od vsega začetka pripadala »parnasovskim« težnjam, podobnim tistim v literaturi in politični frazeologiji. Za slovenske razmere velja posebej upoštevati vizualne principe, ki so bili v rabi za realizma. Devetnajsto stoletje je v slovenskem slikarstvu poteklo po ustaljenih tirnicah in se je šele po razstavi Ažbetove šole razkrila tudi njegova bolj problematična stran. Z ne mnogo posploševanja lahko označimo dobo romantike in realizma za čas zakritega simbolizma, hermetične vizualne strukture, v kateri vladata, kot je bilo že mnogokrat povedano, red in ravnotežje meščanske povprečnosti, ki pa vendarle zraste do ekskluzivne samozadostnosti. Tega reda ne moreta omajati, vsaj tako ne, da bi se v predstavnem svetu devetnajstega stoletja čutila bistvena prelomnica, niti brata Šubica. Mnogo razvidneje je izpeljal prelom Jožef Petkovšek, a na nesrečo ne zmerom s srečno slikarsko rešitvijo. Razmerje realistov do krajine nam daje še najzvestejšo podobo tega razvidnega simbolnega pomenjenja. Za razumevanje vizualnega reda sveta, kot ga ponuja realistično slikarstvo, je značilna resna obdelava razmerja med objektom in prostorom, v katerem objekt realističnega slikarstva živi. Prostor je določen glede na objekt, ki ga prikazuje in tako zmeraj vnaprej določen, zavezan umetnikovemu vedenju o odnosih, ki jih ima objekt do prostornih razmerij. Simbolna funkcija prostora, (njen razviden program, ki omogoča ustrezno vlogo objektu upodobitve v celoti podobe), je eno primarnih dejanj realističnega slikarstva. Brez te, iz quattrocenta razvijajoče se podstati, ne bi mogla v gledalčevi predstavi ustrezno delovati nobena figurativna kompozicija. Odkritje zakonov perspektive je v slikarstvu pomenilo tudi ustalitev razmerja figura—prostor. Če je v impresionističnem slikarstvu pripadala prostoru le neka »naključna« vrednost, pa to ni veljalo za realistično slikarstvo. Odkrivanje sveta, kot nam ga kaže realizem devetnajstega stoletja (če sežemo nazaj, vidimo, da se skrivajo začetki v holandskem slikarstvu petnajstega stoletja) je v resnici samo bolj ali manj naivna šola predstavljanja, kombinirana z vsakdanjo umetniškovo izkušnjo, izurjeno v akademskih šolah, kjer se je moč naučiti, kako zakonito uporabljati določene sheme naravnega prostora v prenosu na dvodimenzionalno površino. Pri realizmu je dodana še pomenska izbira; tema mora biti izbrana: »oblike gub na obleki, oblike udov in pregibov so lesene, perspektiva je nepravilna, zanemarljena, toda iz te negotove slike veje dih one trpke resničnosti, ki ga je čutiti iz istodobne realistične literature«. Formalna struktura realistične podobe se polagoma umika zakonom, ki jih je postavilo obdobje razvoja perspektivnih vprašanj, vse od 15. do 18. stoletja, s tem pa se izmika tudi predstava o reguliranem prostoru. Če upoštevamo pomembnostno lestvico figura—prostor v času, ko se vse bolj pomikamo k impresionizmu, opazimo, da nista ne figura ne prostor samostojni enoti, temveč šele njuna skupna »slika sveta« predstavlja celoto realizma. Šele z nastopom impresionizma je bila dejansko revidirana za realistično slikarstvo še obvezna shema transpozicije trodimenzionalnih objektov v dvodimenzionalno površino. Ne gre seveda v devetnajstem stoletju za občudovanje zakonov, oblikovalnih postopkov, kako prenesti trodimenzionalno obliko v površino, večja vrednost in prestop leži prav v svobodnosti postopkov:

spoznati je bilo moč posebno delovanje pojmovnega aparata umetnika. Šele pojmovna predstava o vlogi določenih linij, ki pomenijo trodimenzionalno polje, je omogočila utemeljitev realnega, vidnega. Prostor v sliki je »izumljeni prostor«, sestavljen je po načelih umetnikovega znanja in vedenja o naravnem modelu prostora. Isto se dogaja z objektom upodobitve. Le-ta je realističen in predstavljen kot model, kot skupek linij, ki so same po sebi čisto »nebralne« in jih šele predstava skupnega bivanja v določenem modelu vizualizacije sestavlja v materializiran predmet. Umetnikovo oblikovanje je tako za-mišljeno, saj upošteva posebne funkcije upodobljenega predmeta. Na določen način oblikovane poteze so pomenile upodobljeni predmet — če bi jih gledali v raz-videni poziciji, bi ne ugledali globine predmeta, ker se v resnici dogaja v površini. Če temu dodamo še pomenjenje svetlobe in sence, barvne skale v globini, svetljenje na horizontu ipd., nastaja v predstavi gledalca novo področje — simbolna struktura naslikane »podobe sveta«. Takšna simbolna funkcija pa razkriva izumiteljsko plat umetnikovega dela. In tu je tudi nastajala v simbolnih funkcijah posameznih elementov slike izražena, vse bolj avtonomna in naravi odtrgana podoba impresionističnega sveta. Umetnik torej ni bil posebno obsežen in bistven iskalec resnice. To, kar je dejansko nudil svetu, je bilo odkrivanje oblik, iznajdba vizualnih form za posamezne »pomembne« predmete. Velja ponoviti tezo, ki je izhodišče temu razmišljanju: izum novega stilnega gibanja, nove mode ipd. ni viden le v drugačni likovni govorici, ki pa obdrži lahko še stare interpretativne možnosti, zanje je značilno, da ustvari nov model vizualizacije. Funkcija in narava takšnih modelov imaginacije pa je sorodna izumom, ki označujejo človekovo miselno delovanje, bodisi da gre za odkritja v medicini ali tehniki. Predstavni svet se razširi, in temu morajo slediti interpretacije, morajo se podrediti novim razmeram, ali pa ostanejo prazno govoričenje. Tudi izum impresionizma je pomenil nov »iluminacijski ključ«, ki je determiniral oblikovanje: seveda ni bil obvezen in so ob njem delovali še drugi principi oblikovanja, vendar pa je njegov nastop pomenil determinacijo trenutnega časa, in kar je najvažnejše, impresionizem se je zasidral v zavesti gledalca, in seveda toliko bolj umetnika, kot ena pomembnih form sodobne vizualne civilizacije. Zato vloga impresionizma ne more biti, kakor ne more biti to vloga katere koli umetniške iznajdbe, v ozkih pomenih, vezanih samo na tezo narodnega prebujenja ali dohitevanja »zunanjega sveta«, saj je vrhu vsega zelo težko dejansko dokazovati transparenco, ki sega daleč ven iz smiselnega sveta slike, se pravi iz tistega, kar slika predstavlja, v primarni percepciji, in zgraditi nato v konstrukciji pomenov tako zgradbo, ki se bo končala daleč od možnosti, ki jih slika še nakazuje. Zgovoren, psihološko poudarjen opis pa lahko gledalca prepriča le za nekaj časa, pri tem pa je prepuščen svojemu lastnemu odkrivanju razmerij podobe.

Prav tako nesmiselno je iskati vire impresionizmu v podobnih, navidez enakovrednih formalno tehničnih prijemih v zgodovinskem arzenalu. Dobro vemo, da se moderni model impresionizma ni samo znova rodil, zakaj konkretno pomensko strukturo si je moral izboriti popolnoma na novo, dokler ni prešel iz teoretično čistega stanja v širšo

uporabo. Pri opisovanju modela slovenskega impresionizma naletimo na težavo, ki je sicer čisto tehnične narave. Šele polagoma nastaja — posebej pa za študij vizualne strukture impresionizma, kjer je mnogokrat potrebno statistično preverjanje — ustrezen dokumentacijski material. Zato so vse teze še fragmentarne, vendar pa nam do sedaj znana in objavljena dokumentacija le omogoča, da skiciramo nekatere značilnosti tega modela. Ob tem velja upoštevati tezo dr. N. Šumija, ki omejuje »število zares epohalnih mojstrov na tri imena, na slikarja Jakopiča in Groharja pa na arhitekta Plečnika«. Posebej bi bilo potrebno obdelati elemente secesijskega izvora, posebej v delu Sternena in pa dramatični impresionizem Jakopiča.

Razlika med likovno formulacijo Vesela, Kobilce v pozni monakovski dobi in, če vzamemo najbolj »francosko« Groharjevo sliko »Štemarski vrt« iz leta 1907, je dobro vidna: Vesel npr. ohranja razvidnost objekta, ohranja vizijo, ki jo zahteva zavestna evidenca objekta, njegova podoba nastaja na osnovi poznavanja objekta; ali pa: izračunljivi empirizem oblikovanja je tipičen za Petkovškovo pleneristično slikarsko delovanje. Njegov grobi predstavní svet je le navidezno postavljen v impresionistično luč, saj ohranja, kot je ugotovil že Fr. Mesesnel, predmet v njegovi evidenčni formi. Način »pripovedi« je organiziran, ali pa je cela scenerija oblikovno sinhronizirana in uveljavlja pomensko iztočnico, npr. v znameniti podobi Doma, ki je zavedla tudi na misel, da gre pri Petkovšku za enega prvih slikarjev, ki so zavestno poudarili »izraz«. V Groharjevem slikarstvu pa se objekt spremeni v motiv — ta prestop je bistvena značilnost novega oblikovanja. Objekt slikanja je nadomeščen z motivom, ki je odtrgan od vsebine vizije predmeta, njegova pojavnost je izvedena na raven primarne percepcije. Konstrukcija slike pa se ne izvede v poznavanju predmeta in njegove vloge, temveč v zavestnem odklonu od utečenih predstavnih funkcij percepcije. To je vrh in konec »klasičnega človeka«. Bistveno odkritje je nova pomenska struktura: dejanja zavesti je moč ločiti od čisto čutnih izkušenj. Tako je čisto jasno vidno, da se je v slikarski kulturi Zahoda z impresionizmom, posebej po letu 1886, ločila narava od duha. Navsezadnje se formalne izkušnje impresionizma ne ohranjajo zaradi tega, ker je pomenilo odkritje impresionizma obenem tudi odkritje novih umetnikov, pa tudi ne zaradi razširjanja form, ki so jih odkrili začetniki, temveč zaradi principov, ki izhajajo iz vizualne izkušnje impresionizma. Od tod tudi možnost, da se ohranja impresionizem v novih formah, in da obstaja v zavesti umetnika in gledalca kot ena možnosti modernega oblikovanja, saj vedno, kadar skuša moderni umetnik ohraniti globalni princip primarne optične senzacije, izražene v določeni enotni barvni luči, ko zadene v trenutnem času vizijo motiva, ki ga obdeluje, vseeno, kakšne vrste je, predmeten ali abstrakten, v resnici nadaljuje oziroma izhaja iz impresionistične vizualne izkušnje. Za slovensko ogledovanje impresionizma je značilna ena napaka, ki pa se neprestano ponavlja: uspeh impresionizma naj bi ne bil samo v običajni »kvaliteti«, temveč tudi v posebni slovenskosti te kvalitete, in ker se dogaja impresionizem v slovenskem kulturnem področju, sledi ugotovitev, da je impresionizem le metoda za transkripcijo zunanjega sveta: seveda ni izjemno naključje, da so ta

zunanji svet pokrajine Slovenije. Zaradi tega je zanimivo, da je Jama pogostokrat najslabše ocenjen, kar je razumljivo, saj je vrednost njegovega dela ves čas enakomerna, impresionistična, pa naj gre za motive iz Holandske ali pa za belokranjsko kolo. S stališča impresionističnega prestopa iz objekta v motiv je njegovo delo najustrežnejše, ob tem pa v resnici toliko »splošno«, da se ponuja manj možnosti za vznesene hvalnice, kajti njegovo slikarstvo, odkrivanje narave v posebni poziciji, je tako kot pri večini impresionistov v času do ok. 1906-7, korektno, tehnično solidno, pri tem pa toliko zadržano, da je upravičeno govoriti



Ivan Grohar

Krompir

Stemarski vrt

o ne-idealističnih predmetih upodabljanja, ne le za Jakopiča, temveč prav tako za Jamo. Le iz predstave, da gre pri impresionizmu za novo metodo transkripcije zunanjega sveta, si je moč zamišljati nujni melanholični status naslikane narave, seveda tiste, ki je ohranjena v pesniški transkripciji ali pa celo v Haberfeldovi kritiki. Čeprav impresionisti ne ocenjujejo posebej vrednosti objekta slikanja, pa skoraj a priori velja kateri koli objekt, ki si ga je vzel Grohar za motiv, kot del slovenske zemlje za predmet, ki je po tej opredelitvi že sam po sebi malone zavrt v melanholično, poetično tančico. Ob tem pa je pri čisto formalni strukturi moč videti, da Grohar, podobno kot Segantini, ohranja »podoživljanje«, ki ni, vsaj na stopnji Macesna, nova simbolistična pomenska struktura, temveč se zdi, da je mnogo bolj oživiljena idealizacija secesijskega kova. Grohar je z znamenitim Krompirjem iz leta 1909 ponovno izdelal monumentalno formo, ki v tem času prekaša vse sorodne Jakopičeve poskuse, pomeni pa zanimivo vlogo, ki jo vse močnejše izvaja nastajajoči simbolizem. Analogno nekaterim Jakopičevim »abstrakcijam« primerjamo lahko pot Augusta Giacomettija, ki je izšel iz findesièclovskih variant v barvno abstrakcijo, izdelano iz neposredne vodilne vloge barve, podobno kot Jakopič. Kljub za zdaj skopi doku-

mentaciji in primerjalnem gradivu pa se le odpirajo nove možnosti za reinterpretacijo slovenskega impresionizma. Posebej pa je važno dejstvo, da se je takoj, ko se je razvila tehnična podstat impresionizma in se je razvil princip motivov, spremenila narava slovenskega impresionizma, da je impresionizem nekako zatonil in se polagoma spreminjal v različne »simbolizme«. Tu pa se odpira prostor za komparativne ikonografske študije, ki bodo nedvomno učinkovale tudi na opredelitev začetkov in razvoja slovenskega impresionizma sploh.

Najjasneje je stopil iz motivnega sveta impresionizma Jakopič, slikar, ki nedvomno najtočneje definira splošno pozicijo slikarstva v prvi polovici dvajsetega stoletja pri nas. Po njegovem mnenju je potrebno v pravi umetnosti, v tisti, ki tudi podoživlja, združiti impresionizem, ki prinaša podobe zunanjega sveta, in ekspresionizem, ki pomeni slikarjevo podajanje tega sveta. Teza, za katere uresničitev si je močno prizadeval H. Bahr, je v slovenski umetnosti postala aksiom. Gre za značilno pozicijo na robu. Vemo npr., da se je Jakopič večkrat znašel na robu abstrakcije, ko je prepuščal svobodo barvi in njenemu dogajanju, vendar je vedno našel vez, ki ga je posebej s pomočjo figuralike vezala na svet impresije zunanjega sveta. S prevlado takega postopka se je zamajala tudi pozicija impresionizma, tisti del definicije, ki razglša ob pregledu del tipičnih francoskih impresionistov ločitev dejanj zavesti in čutne izkušnje. Kljub vsem pomislekom se verjetno ne bo zgodilo, da bi tudi za impresionizem sprožili podobna razmišljanja, kot jih je bilo potrebno opraviti za ustrezno označitev renesanse in manierizma v slovenski umetnosti. Vendar pa, če se vrnemo nekoliko nazaj, ni bila izkušnja »ortodoksnega« obdobja slovenskega impresionizma bistvena za dogajanje v slovenskem slikarstvu dvajsetega stoletja, temveč prav Jakopičeva in pred tem deloma tudi Groharjeva izkušnja zatona primarne percepcije. Zakaj iz te pozicije »na robu«, ki se ne prevesi v nobeno radikalno preosnovo gledanja, izhaja nemoč slovenskega slikarstva v ekspresionističnem času, da bi lahko zdržalo pritisk ob prvih abstraktnih platnih, tu korenini problematična abstrakcija po letu 1954, in če se spustimo v nekoliko bolj sodoben čas, tudi Jemčevi pejzaži. Impresionizem, »toujours vivant«, je dejansko zaznamoval slovensko slikarsko produkcijo prve polovice dvajsetega stoletja. Z Jakopičevo likovno formulacijo je sprostil legalnost dihotomne pozicije impresionizem—ekspresionizem, dopustil je labilno pozicijo »izraza« in po drugi strani medel, akademski prestop v novo stvarnost. Vsi radikalni postopki, oziroma bolje, poskusi, pa so doživeli poraz, kajti počasi se že dogaja tradicija. Ta pa poteka po dobro vidni shemi, katero je začrtala vrsta slikarjev, ki so ubogljivo sledili napotkom, nastalim v prvi četrtini dvajsetega stoletja.