

PROSVETNI DEL



RIHARD JAKOPIČ: ORAČI

STUDIJA O JAKOPIČU

RAJKO LOŽAR

I.

Leta 1889. je Jakopič naslikal Portret Czernyja (1)¹, menda svoje prvo večje delo, in določneje nego je, ni mogel povedati, kakšna bo njegova umetnost. V pravem nasprotju s prvimi Groharjevimi slikami, iz katerih ni nobenih poti v ustvarjanje njegove srednje in zadnje dobe, je omenjeni portret koncentriran program kasnejšega Jakopičevega dela, prav tako značilen kot zanimiv. Model sedi v globokem fotelju pred deloma zastrtim oknom, čigar okviru tečejo vzpo-

redno z ravnino slike. V stilu starih renesančnih zagrinjal v os slike nameščeni zastor tvori ozadje prav tako aksijalno postavljenemu sedežu in figuri, in v nekaterih drugih detajlih se ta nekam pedantna kompozicija smeri še ojačuje. Vendar vidiš takoj, da je to rešitev v zadregi, ki se je J. v figurativnih motivih tudi kasneje ni znebil, in da je glavno na podobi nekaj drugega. Ta gospod je, dasi naj bi bila slika portret, obrnjen od okna proč, v temo in je torej popolnoma osenčen. Stvarno sploh ni portretiran on, nego luč, ki sili ob straneh zastora v sobo in le kolikor figura zastira luči pot, pride tudi ona do veljave. Svoj umetniški predmet — upodobljenca — gradi J. tako rekoč od zunaj na znoter, luč mu ga gradi in sicer objektivno v zmislu impresionizma.

Ako pa primerjamo s tem katerokoli Groharjevo figuro, opazimo ravno nasprotno. V začetku stoji v njegovi likovni predstavi figura kot konkretna predmetna vrednota in tako jo je naslikal nešteto krat v starem inventarskem realističnem zmislu. Čim bolj pa se je ta človek približeval novemu, impresionistovskemu gledanju in čim bolj je s svojim čuvstvom pronikal v nova izrazila, tem bolj se mu je figura jela raztapljati v nič, v okolico, v pigmentnost, luč mu jo je požrla in okolica razgradila. Grohar je pričeval iz figure, v katero se mu je bila zgostila tradicija in njena problematika; J. pa je svojega Czernyja naslikal brez tega nesporazuma s tradicijo, kot vrednotno nepomembno figuro in v apriorno impresionistovskem zmislu. Tako je prvi, prišedši v novi stil, predmet dematerializiral, z lučjo razdejal in ustvaril like iluzionistične duhovnosti, ko je drugi delal baš obratno: z lučjo dal predstavi predmeta konkretnost, materialnost ter ostvaril notranji lastni izraz barve. Subjektivist Grohar porablja barvo kot po njenem izrazu transcendentno sredstvo likovne ideje in rokopis njegovih slik je poln te dinamike; objektivist J. pa je tisti, ki poudarja imanenco barvnega izraza, ki skuša transcendentno, kjer se ga dotika, izraziti simbolno in ki pojmuje barvo statično.

Te in take stvari so na njegovih slikah važne in kaj je bližjega, nego da si jih ponazarjamo s primeri kot so Groharjeva dela? In to delam tem rajši, čim bolj prihajam do prepričanja, da se v vsem tem razodeva neka polariteta slovenskega duha — pač še nenačeto poglavje naše kulture. Razen tega podobne stvari tudi ne morejo škoditi poznanju slovenskega impresionizma, napram kateremu se nahajamo v neki stalni zadregi.

Do neke meje gradi vsak impresionist svoje predmete od zunaj na znoter in tako gotovo tudi Grohar; kajti impresionizem — ali ni to umetnost vtisa, površine pojava, zunanje obleke stvari? Seveda je. In vendar je tako gledanje na vso moč grobo ter umetnosti impresionistične dobe tudi krivično. Kako naj n. pr. s takimi kriteriji razumemo in precenimo pojave kot so Manet, Renoir, Liebermann ali Corinth? In kaj naj mi take brezsebinske označbe pomenijo spričo Jakopičevega Dekleta z nakitom, njegovih Sestic, ali spričo Groharjeve Cvetoče jablane in Pomladi? Nič — in smatram jih za rudiment onih ogorčenih polemik izza početkov impresionizma, ko se je le-ta zdel teoretični program novega slikarstva in se je svetlobno specialistovstvo nekaterih smatralo za bistvo te struje ter so v njej domnevali pričetek nove, zracionalizirane, empirične umetnosti. Te na sebi sicer duhovite analize (prim. M. Raphael, Von Monet zu Picasso, München, 1919), ki so v prosti slovstveni polemiki navadno degenerirale v rokodelstvo, so bile možne pač le na premisi, da je umetnost veda, k čemur jih je zavajala pri novih stilskih pojavih običajna programatična opredelba izvestnih poedinosti. Šle pa so redoma mimo svojega objekta in ni čuda, če živi v sodobnem umetnostnem slovstvu močna težnja, očistiti tla teh starih programoidnih vidikov ter vrniti v debato umetnostno kvaliteto samo.

Ta edina je namreč modernost in duhovnost v umetnosti. Toda kvaliteta ni vezana na program, ki je zanjo slabo izpričevalo, nasprotno ona je zasidrana v individualnosti umetnika, v osebnosti. Ta edina je pravi sodobni program. Zgoraj sem skušal kratko naznačiti, kako stojita dva naša najboljša starejša mojstra, Grohar in Jakopič, napram istemu programu. V istem stilu. In to najbrž ne bo odveč, ko še do danes nismo prišli preko ugotovitve tega, kar je vsem našim impresionistom skupno. In ko tudi glede J. vemo šele, da je eden izmed impresionistov in nič več. Ne vemo pa še, kaj ga od drugih slikarjev loči, ker je na to seveda težje odgovoriti.

II.

Po Portretu Czernyja, tej corinthovsko tipični sliki (ena prvih Corinthovih podob očeta iz leta 1885. je delana prav tako), se J. dolgo časa ni lotil enake naloge in to pač zato, ker sta se mu portret in barva čedalje manj ujemala. Imel je ž njima sitnosti že na tej podobi, ko je v uniformnost modela in interieurja vdela neko novo barvnost naravnost dispartnega značaja. In naredil je majhen kompromis s tem, da je še barvo uniformiral, to se pravi: zdekorativiziral ter ustvaril kos secesije. Toda iz nekega pravega instinkta on te slike danes ne ljubi posebno in razumem ga; kajti ko se je po daljši dobi okrog l. 1907. spet spravil nad figuro in portret ter naslikal Spomine (48), klasično Dekle z nakitom (Nar. Gal.), Pri klavirju (Nar. Gal.), Zeleni pajčolan (58), Sestrici (95) itd., je to storil na ta način, da je stvarno idejo portreta sploh eliminiral in slikal le še štadije svojih barvnih evolucij. Ni se mu morda v zenitu barvnega oblikovanja figura pod čopičem raztopila v pigment, nego je portret kot umetniška naloga za njegovo likovno domišljijo izginil ter nastopil v metamorfozi kot oblikovano barvno nastojenje. Tu in samo tu je J. imel nekaj povedati, kadar je delal podobe in sploh figuralni motiv, dočim se je sicer skoro redoma ponavljal in recimo v vprašanju ožje forme in tipike tudi pri portretu klasične dobe ne prišel iz neke izvestne zadrege.

Pred tem štadijem leži kratka doba, ko o vsem tem še ne moremo govoriti. Na Glavi stare žene (4) je J. pričel oni svetlobno-barvni kontrast Portreta Czernyja odpravljati in na slikah Pri klavirju (29, 33, tudi 35), zlasti pa na Čitajoči (40), ki je kesnejša varianta tipa Czerny, ter na Čtivu (47) je že cel interieur enakomerno potopljen v luč, ki je brez vseh posebnih poudarkov. Je to pravo interieursko slikarstvo in studijska stvar, katera le izjemoma ogreje, ker je preveč reči v neravnotežju med seboj. J. tu še deloma slika konkretne lučne vire in efekte in barve še daleč ni dognal do onega umetništva kot v istočasni svoji krajini. Gotovo prispeva svoje k neugodnemu učinku teh del monotonija figur, katere se ponavljajo v istih ploskovnih legah, celo v istih telesnih držah ter z istim sobnim inventarjem in podobno. A kakor rečeno, že v tem štadiju je postala mojstru poedina

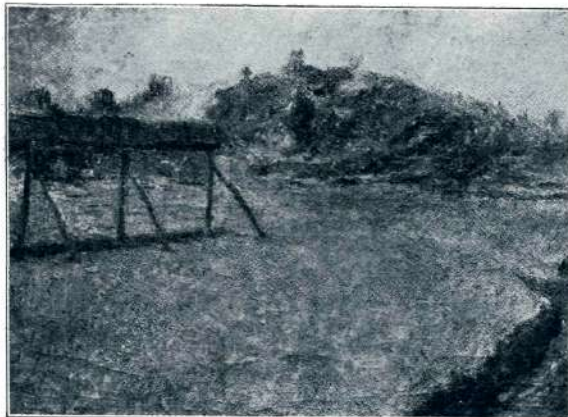
barvna vizija, mogli bi celo trditi: poedina barva izhodišče celih slikovnih koncepcij (prim. Raphael, 65).

Ena slika iz serije Pri klavirju (Nar. Gal.) odvarja vrsto tako pojmovanega figuralnega motiva. Delana je v modrem, kar je bila slikarju ob tem času ljuba barva in tvori z nekaterimi krajini: Zimska krajina (14), Barje (7), Križanke (37), s Studijo za Evangelij (12) ter z veliko sliko Spominov (48) modri štadij umetnikovega razvoja. In ta modrina je čisto posebne vrste, sploh ne modrina impresionističnih senc, nego kos lirike. Že Czerny je ves prepojen ž njo, a na muzejski sliki Križank slavi pravi triumf. Ali ni v tem prav za prav mnogo romantike in ali ni J. po nepotrebnem eksperimentiral, kadar jo je hodil iskat v občutja patinastih barv? Pri črni kavi (45), ki je tudi nastala ob tem času, ter kasnejšo Pomlad v sobi (62) sta namreč dve taki sliki, na katerih je J. šel ogledovat barvo od njene stariške plati. A ne morem reči, da bi me ogreli, dasi mi iste stvari pri mlajšem impresionistu-romantiku Pavlovcu ugajajo. J. je namreč občutje barvne patine in oni čar starih mojstrov realiziral uspešneje in bolj na slikah zelenega štadija, katere so poslej nastajale. Ali ni to klasika, kakor je slikana Dekle z nakitom? Ali ni to prava impresionistična »umetnost muzejev« (Cezanne)? In ali ni istotak njegov Zeleni pajčolan? J. je šel kasneje, nekako po nastanku Modre sobe (77) še enkrat reševati ta problem in v nadaljnjem bom govoril o njem kot o poti k absolutni sliki; toda vprašujem se, čemu je eksperimentiral, ko je vse, kar je naslikal v zelenem, tudi kasnejši portret ge. L. (76) in Teloh (59), naslikal za vse in vsako priliko. In tako je tudi Modra soba, dokler je »modra«, taka podoba; čim pa hoče biti več, postane slaba, ker tudi kot »soba« potem ni več dobra.

III.

Leta 1900 je nastala Studija (12) za Evangelij sv. Marka I, 8 in na to kompozicijo, katere sicer nisem nikoli videl, se nanaša oni največkrat citirani J. izrek: Bistveno v sliki je misel (Iz. Cankar, Obiski, 58). Vendar če sodim po Studiji sami, ne uvidim ravno, zakaj so s pomočjo omenjenega stavka skušali skonstruirati nekega Jakopič-ekspresionista. Bistveno v sliki je misel, seveda in čisto gotovo, toda ne misel misli, nego misel slike. In samo če je to ekspresionizem, je J. tudi njegov zastopnik.

Kaj je ta njegova misel? Nič drugega nego, kar je Aristotel zahteval za estetskost umotvora, namreč adekvatnost vsega formalnega objektu. »Zakon objekta« (prim. Waldmann, Franz. Maler des 19. Jhdts., Breslau, 1925, 62) torej, ki je kot za vsakega velikega umetnika, tako tudi za J. en edin. »Jaz sem tudi kiparil,« mi je dejal nekoč, »toda ne vem, če bi se moja plastika danes skladala z mislijo, idejo, stilom kiparstva.« In ko je skritiziral sliko Ivane Kobilce za ljubljanski magistrat, ji je očital baš pogreške kot napako v pojmovanju predmeta, v izbiri barv z ozirom na konkretni prostor, napake v kompoziciji in deko-



RIHARD JAKOPIČ: ZIMSKA KRAJINA

raciji, torej napake v misli slike. In ako to ni še dovolj, nam jo pojasni še njegov tekst o veži na Ahaeljevi cesti, ki je odlično razmišljanje o tem, kako najorganičneje prilagoditi slikarstvo arhitekturi, katero bo krasila. Zato nazivljem stvari primerno tako pojmovanje rajši tektonizem odnosno solidno umetniško delo, in česa drugega tudi J. sam ne bi hotel.

Važna in prava misel Studije je soglašanje likovne koncepcije z objektom, z besedilom Evangelija. Kako zelo je J. svojo nalogo pojmoval v zmislu objekta, nam dokazuje primera z Groharjevimi verskimi podobami. Menda je ta svojo kompozicijo Srce Jezusovo dovršil v istem letu, kar je še poučnejše. Njegov objekt je bil res nekoliko abstraktnější nego Evangelij, ali nobena razlika v njih nam ne more pojasniti disparatnosti ene in druge rešitve. Mojster je skušal svojo nalogo rešiti direktno, barva naj bi bila izraz in to tudi je; bila naj bi neposreden nosilec ideje; slika sama naj bi tako predstavljala duhovnost kot materializirano onostranost. A kaj čuda, če visi za naše čuvstvo nekaj tragičnega nad tem hotenjem, ko ga ubija realizem snovi in tipov. Že precēj pod konec svojega življenja je Grohar naslikal enega izmed Križanih in problem verske podobe se mu je rešil negativno: barva mu je vzela vse in če bi bile poslej nastajale še druge, bi bile njegove verske podobe že pravi ekspresionizmi.

O vsem tem pri J. ne more biti govora. Barva mu ni neposreden nosilec izraza, ni sama izraz, nego njegova šifra — simbol. Zato slika v celoti ni nikakšna barvna materializacija transcendence, nego navod do nje in pripovedovanje o njej, za impresionizem naravnost stvarno pripovedovanje. Dasi je v času nastanka Studije J. barvni stil tudi na drugih delih, recimo na slikah Drevesce (6), Ob Sotli (10), Na parobku (9) itd., še povsem ploskovit, torej dekoracijski, je vendar na Studiji to tako zelo, da o njegovi koncepciji posebej za ta objekt ni dvoma. Dekorativnosti se namreč pravi v impresionizmu poskus objektivne slikarje in poduhovljanja barvnih predstav ter podčrtavanja odnosno upodabljanja v absolut-

nejših likih. Studija je religiozni obraz evropske umetnosti ob koncu 19. stol., a nazivlje se secesija.

Imamo še neko drugo Jakopičevo sliko, ki nas more o njegovi težnji po objektivni podobi v marsičem poučiti, in ta je Bajka (50, sl. na str. 161). Spet pa je zanimivo, da je istega leta tudi Grohar naslikal delo podobnega značaja: Pravljico (Nar. Gal.). In kakor na kompoziciji Srce Jezusovo, nas Grohar tudi tu pelje v sredo stvari, ne pušča nas ž njih simboli samimi, nego nam odkriva dogajanje pravljice, subjektivno vizijo njeno, kar je njegova slika na vsak način. Nasproti temu dramatičnemu pojmovanju je J. cel epik. Bajka — mi ne vidimo niti drobca pravljичnega dogajanja, pač pa skoro čujemo pripovedovanje o njej, ji prisostvujemo s pomočjo drugih elementov posredno in stvarno. Ali je slučaj, da J. tudi na tej odlični sliki skuša svoj objekt podati z mrežo poantiliistično zdobljenih ploskev? In ali ni baš ta dekorativna metoda najboljši simbol bajke, o kateri si pripovedujeta osebi na sliki in kateri prisostvujemo tudi mi skozi očarljivo neresnični in poetični pajčolan majhnih in najmanjših, komaj še zaznavnih utripov barve? Skoro v istem stilu in tipu je J. naslikal tudi obe podobi Med gabri (22, 72), ki sta končno neke vrste pravljici nature, a vendar — ali ni baš ona »misel« slike, ki Bajko tako odlikuje napram njima?

IV.

Solnčna pesem slovenskega impresionizma je krajina in gotovo gre za to ogromen del priznanja Jakopiču, čigar najboljša dela so baš krajine. Ravno v tem pogledu pa je njegov oeuvre težko pregleden in je na razstavi viselo mnogo pravilno sliko izkrivljajočih stvari. Že omenjena slika Drevesce (6) in Na parobku (9) bi bili nemara dve stilistično najprvotnejši deli, kateri označuje shematično ploskovitost barve in prostora. Leta 1902. je nastala ena izmed podob Ob Sotli (11), pojmovana v istem zgodnjem impresijskem občutju kot Groharjeva Krajina (Nar. Gal.). Oba mojstra sta šla tu za čarom meglene soparice, ki daje naravi tako svojstvene valeurje in ni se čuditi, da so ti ljudje koprneli po Ljubljani in njenem bogatem atmosferskem življenju. Tudi zgodnje Breze v jeseni (15) dihajo isto silhuetno globino odnosno plitvino. Tedaj pa so nastali že tudi Kamnitnik (20), Zimska krajina (14, sl. na str. 175) ter Stara Loka (16), ki tvorijo prvi višek Jakopičevega krajinarstva.

Te slike so po svoji prostorninski plati zelo nove. Dočim je n. pr. Drevesce glede tega nezadostno, različne podobe Gabrov (22, 19) pa navaden naturalističen, dejal bi koloriran plein air, rešuje J. na omenjenih slikah prostor z novimi izrazili: z impresionistično funkcijo barve. Tipus teh krajin seveda je še star, in brez linearnih pomagala J. še ne dela; tako so na št. 14 kozolec in steza pot v prostor slike, na št. 16 močna perspektiva hiše in na št. 20 se isto vrši z barvo samo. Mojster skuša namreč tu z grupiranjem barvnih mas v eno ali drugo smer vzbuditi iluzijo prostornosti in tudi tu moremo opozoriti na enake po-

skuse pri Groharju (Pastir, Nar. Gal.). Tako gresta na teh delih stari linearni naturalistični in novi impresijski barvni način drug poleg drugega in najbrž je baš ta zanimiva koeksistenca obeh tipov gledanja oni primer J. umetnosti, ki je navadnemu gledavcu najugodnejši za njeno razumevanje.

To problemsko vrsto zaključuje muzejska slika Križank (57), najodličnejši primer J. zgodnjega krajinarstva. Modri štadij! Že na sliki Barje, a tudi na zeleni Sotli je vse, karkoli je mogel, povedal modro in imel je povedati več nego samo to, da so sence modre: kar je pravil, je šlo sproti v pesem. Ali niso Spomini taka pesem? In lepše nego so navedene Križanke, si ne morem misliti. Slikarska ploskev mu je še vedno monotono enakomerna, nobenih posebnih akcentov ni v njej, toda kozolci in steze so postali nepotrebni, ker je bil J. medtem doumel dati barvi ono skrivnost, da je obenem meja in prozornost. Ta slika je prostor in ploskev, pojav je, vizija in resničnost.

Leta 1908., to je istočasno kot Križanke, pa je nastala že tudi recimo ji luministična kompozicija Čtivo (47) in ž njo je J. udaril v povsem druge strune. Naenkrat je razbil dotlej enakomerno osvetljevanje in delane površine svojih slik ter barvno ubral nemirnejše in brutalnejše tone. Na Čtivu je za to svoje stremljenje uporabil konkreten izvor luči, lampo, in očitno je, kako je okrog te ognjene eksplozije skomponiral ostale dele slike. Do naslednje podobe v tem načinu pa je preteklo dokaj let in tako nam prva, Večerna melodija (75) iz l. 1922., tiho privede, da je bila mojstrovemu doživetju potrebna svetovna vojna, če naj oni l. 1908. najdeni luministični princip nemira in razmaha dobi svoj polni umetniški izraz. Zakaj poslej je nastalo mnogo del v tem osvetljevalnem stilu, ki z ekspresionizmom samim sicer nima nič skupnega, ki ga pa bržkone nosi globoko doživetje vojnih viher. Na ta način si imamo pač razlagati nastanek neverjetno elementarne podobe Kopajoče se deklice (91, sl. na str. 167), slike pravega svetlobnega orgijazma, kakršne slovenska umetnost ni videla ne prej ne poslej; enako pričata tudi obe skici za vežo mestne hiše (105, 104) o bivanju teh tendenc v mojstrovem snovanju.

V Večerni melodiji je Jakopič motiv Čtiva kompliciral v toliko, da je namesto enega svetlobnega centra uvedel dva in prav tako tudi dvojne temnih epicentrov. Razpostavil jih je diagonalno v sliko in si ustalil s tem kompozicijski princip kasnejših del. Prva, ki pridejo v poštev, tvorijo serijo Orači (66—69, sl. na str. 171), kompozicije v čisto kontrastnem stilu. Nanj se pač nanaša ono, kar mi je odgovoril mojster na vprašanje, kako mu slika v splošnem nastaja. Dejal je, da v kompleksu najprej fiksira najbolj značilno odnosno najsugestivnejšo točko, pa bodi to luč ali senca; na to da izbere temu prvotnemu centru odgovarjajoči moment v kompleksu, ki je zopet lahko ali senca ali luč itd. In Orači, mislim, so primer takšnega postanka slike iz svetlob in senc, saj si ni mogoče misliti izrazitejših kontrastov, nego je krvavo žareča sipina v ozadju in

globoko violetna brazda spredaj. Je pa ta serija s sledečimi slikami tudi nov barvni štadij, ki ima sicer slabotne začetke že v starejših delih, n. pr. na Spečih (53, 54, sl. na str. 165) in Anki (54 a), a se po nekaterih podobah kot je Južina (71) razvije do čistosti na zadnjih J. krajinah s Save. To so tudi one podobe, kjer je mojster ta luminiistični princip postavil v službo novega prostora.

V genezi tega novega prostornega lika zavzemajo Orači nekako ono mesto, kakor zgoraj omenjene krajine 20, 14 in 16 za starejši prostorni izraz: so linearno koloristični štadij (zamazani kolovoz in vprega sta močen pogon v prostor slike). Na Savah J. teh linearizmov ne rabi več. Na 92 (Jesen na Savi) je vso, seveda ne staro razkropljeno, nego novo razkropljujočo se luč koncentriral v sredi gladine, da od tam penetrira okolico, liki eksplozija prostora. Na 95 (Sava, sl. na str. 165) slika globino in prostor za mejami in to na ta način, da razpostavlja poedine svetle centre po bregovih in grebenih. Najmirnejša je doslej 102 (Večer na Savi), kjer je združil način oblikovanja prostora iz srede proti mejam in obratnega. Temu štadiju bi prištel tudi Večerno sonce (Nar. Gal.).

Kakor je s temi deli podal J. najdovršenejšo obliko svoje prostorne predstave, tako je v njih razodel tudi veliko bogastvo registrov. Kar je ustvaril, ni realen prostor, nego vizija nekih krajin, ki jih ni razen v subjektivni misli. Zdi se, da kraljujeta v njih groza in občutje katastrofe in propada. Vse vzbuja vtis granatnih eksplozij in velikih požarov — tako do skrajnosti je napeta in zaposlena, lahko trdimo tudi prezaposlena registratura barv. Ako govorimo spričo tega o ekspresionizmu, prav.

V.

Razstave brezpredmetnega slikarstva (prim. Wickhoff, Röm. Kunst, Berlin, 1912, 67), kakršno je impresionistično, nosijo v sebi vedno mnogo problematičnega in to ne samo za gledavca, ki z njimi navadno ne ve dostikaj začeti, nego i za slike same, ki se v še tako izvrstnih prostorih med seboj kolikor toliko tolčejo. Vsaka večja kolekcija starih slik, kakršne najbolj vidimo po zgodovinskih muzejih, se v tem razlikuje od enake kolekcije kakega impresionista, ker je eden glavnih momentov starih mojstrov osnovni ton, ki so ga dajali svojim slikam. Bil je to velik kulturni faktor v razmerju pretekle umetnosti do človeka, da ni vsaka podoba zahtevala svojih specialnih barvnih in optičnih podlag in to je bilo spet mogoče le, ker je stari mojster koncipiral svoje delo ne iz detajla in poedine barvne vizije, temveč iz ideala, iz celotne strukturne podobe slike in barve v življenju, rekel bi iz njene kulturno-sociološke forme. In ta skrivnost objektivnega učinka starih slik, njih vsakemu ambijentu odgovarjajoča narava, njih »muzealnost« je, kakor svoj čas Cezanneu, tako tudi našemu J. zagonetka, nad katero se je spravil več nego enkrat. Ko je slikal obe zgoraj omenjeni podobi 45 in 62, ga je zanimal

ravno problem za sliko edino zveličavne patine, ki ga je kesneje poskušal še v nekaterih cvetličnih studijah, a ga je l. 1925. s sliko V modri sobi zopet vzel energično v roke. S tega vidika gledam na vrsto podob, katere me umetniški niti malo ne zadovoljujejo, ker so tak eksperiment (po slikarji mestne veže sodeč nepotreben eksperiment), a problemski zanimiv štadij mojstrovega dela. To bi bile: Sipina (80), Križanska cerkev (79), Gozd (94), Na gričku (97, 98), Močvirje (84) in obe sicer umetniško vrednejši in kvalitativnejši Južina (71) ter Topoli (85).

»Ko sem videl, da ni mogoče dati niti luči niti prostoru, v katerem bo slika visela, neke trajnejše in fiksne vrednosti, katera bi jo takorekoč ustaljala ter ji pomagala preko relativnosti njenega učinka, sem poskusil v tem zmislu predelati sliko samo, torej vanjo položiti elemente one objektivne forme.« To je po zmislu citiran mojstrov odgovor na moje vprašanje in pomislek, da se mi omenjene slike ne zde niti posebno močne niti ne slike v pravem pomenu besede, in priznati moram, da mi je šele ta spontana beseda do dna utrdila sodbo, kako je ta človek s sliko v borbi, s sliko kot objektivizirano slikarsko mislijo, in kako je nerazumljen.

Kako pa naj on objektivizira in zasidra sliko v njej sami, če ne s tem, da barvi vzame njeno briljantno, individualno življenje, jo oropa njenih metamorfoz in vseh onih bogatih, komaj zaznavnih, a karakter podobne bistveno določujočih prehodov in valeurjev ter spravi te nemirne in migljajoče neploskve v ploskve trdnih meja, v ostre siluetne rise, enakomerne in v sebi nepoživljene tone, čim najbolj enostavne in osnovne? In vse to ali ni svojstvo baš omenjenih slik? Niso zastoj na 71 figure kot siluete in na 85 topoli prave barvne linije, dekorativno vodene po ploskvi; ni zastoj Sipina delana v samo dveh barvnih kompleksih, ki sta v primeri z Orači ne samo surova, nego tudi brez globine; in na 79 ne silijo barvna polja kar tako v linearnost in se pojavlja široka kontura, katere dotlej pri J. nismo videli. Barva postaja dekorativen element in slika po svoji uredbi preproga; 97 in 98 sta klasična primera dveh takih preprog.

Vendar umetniški ta eksperiment J.-u ni uspel. Take stvari se pač posrečijo slikarjem kakor je Zupan in ni nezanimivo, primerjati glede tega iste tipe pri obeh mojstrih. Opazili bomo tudi, da nam pri Zupanu bolj ugajajo. Saj končno ni brez pomena, da so vse Save nastale šele po tem štadiju uniformirane palete, dasi je J. vanje izlil nekoliko barvnih elementov, kakršne nahajamo na 71 in 85. Tudi kaotična in nedodelana Jesen na Savi, Kopajoče se deklice in zlasti Slepec (101) so pravi protest zdravega barvnega instinkta zoper dekorativistični disciplinizem Sipine in drugih. Objektivizacijo slike, zagonetko, katere J. s temi deli ni rešil, je dosegel na Savah, ako jo fundiramo v subjekt, v slikarskem dekorju mestne veže pa, ako jo fundiramo v objekt. Ne čudim se zato, da mu je to naročilo najmanj za dvajset let prekesno.

VI.

Tik pred pričetkom del za dekoracijo veže je J. dovršil veliko podobo Slepca (101) in kakor se impresionizem in monumentalnost slabo ujemata (prim. R. Hamann, *Impress. in Leben und Kunst*, Marburg, 1923, 17), tako je tudi ta podoba estetsko zgrešen primer monumentalnega stila in zame nenaravna ekstaza rdeče barve. S slikarstvom ima to le malo skupnega, a da sem konkretnější, bi rekel: tako malo, kakor poslednje krajine Lovisa Corinthia z Walchenskega jezera. Zato je stenska dekoracija toliko večji spomenik v tej smeri.

Naloga stenskega slikarstva je že sama po sebi nosilka objektivnejših likovnih vrednot nego oljnata podoba v okviru, in izza konca baročne freske nismo zastoj ostali brez vseh umetniških del na tem sektorju. Taka naročila zahtevajo vendar sociološko bolj ali manj nenarušenih plasti družbe in mišljenja, a nič manj neobhodna jim ni podlaga objektivnostne individualnosti umetnika. Jakopič brez dvoma pripada temu tipu, dočim se n. pr. Tone Kralj, ki edini prihaja glede tega za primero v poštev, nagiblje bolj k subjektivnostnemu tipu. A zunanjo kapaciteto, ki je za taka dela potrebna, prejema Kralj iz objektivnejše strukture pripadajočega mu stilskega kompleksa, dočim J.-u impresionizem v tem pogledu nima nič dati. Primerjanje njegovega dekorja s Quaglijevimi slikami v stolnici je točno, le da imamo razlikovati med Quaglijevim na objektivnostnem temelju slonečim subjektivizmom in Jakopičevo objektivizacijo skoz in skoz subjektivnih prvin.

Ta zadnji njegov spomenik stoji v znamenju močnih idealističnih teženj, ki bodo v prid tudi njegovemu oljnatemu slikarstvu. Do neke meje je motivično sicer delan v stilu table, vsaka skupina je koncepcija zase in kompozicija — skromno soresjanje skupin — na noben način ni J.-eva zadnja beseda. Po motivih iz dekorja je dovršil že nekaj podob v olju, n. pr. monumentalno Selitev (122, sl. na pril. 5) in Družino (123), katere so nemara glasnik novega sugestivnejšega in globljega figuralnega stila, ki ga napoveduje tudi njegova skoroda edina lastna podoba iz l. 1929. (Jub. zbornik).

VII.

Ena zadnjih J.-evih podob iz serije Sestric (95, sl. na str. 160), ki je bila vsaj zame višek užitka na razstavi, naj posluži za sledeče končne opombe o mojstru. V primeri z obema starejšima podobama istega motiva (36, 41) J. na tej snovno ni imel povedati nič novega in tako pripada onim maloštevilnim tematskim vrstam, ki se vlečejo skozi vse njegovo delo. Tudi to, da je v nasprotju z onima dvema delana v temnovioletnih, že skoro črnih tonih, nas tu ne zanima več. Saj je zdaj ne bi več hoteli gledati kot spomenik impresionistovske barvne lirike, nego kot izdelek, kot realen produkt mojstrove roke, to je s strokovne strani.

In takoj naj imenujem ta produkt slikarski emajl. S tem imenom hočem združiti pojem dovršene barvitosti, kakršno nahajamo na podobi, s pojmom dovršenega dela, dogotovljenega izdelka, kakršen je nedvomno ta slika. Je to neprekosljiv J. in zame isto kot najboljše podobe Liebermannove: dovršen slikarski emajl. Kdor je imel kdaj vsaj toliko skromne prilike, uživati ta dela, kot sem je imel jaz, je najbrž uvidel praznoto očitkov, ki so leteli na račun impresionistovskega skicizma. Saj je to v primeri s poliranimi in izračunanimi formami starih slik res skicizem, a obenem je že tudi gledana impresionistična forma v stilu starih mojstrov. In tako odličen je J. še večkrat v svojih delih, da spomnim samo slike kot so Na Ježici (27), Križanke (57) in Spomini (48), zlasti Sestricam slična Studija za spomine (55), Hiša ob močvirju (54), Križanke (Nar. Gal.) ter Dekle z nakitom (Nar. Gal.), ki so tak emajl v zelenem. Je to dovršen oljnati stil in dokaz, da umetnost in kvaliteta ne tičita samo na strani invencije in inspiracije, nego tudi na strani do konca izdelanih platen in do kraja smotrno, to je stilsko pristno porabljenih izrazil.

A vselej J. v svojih delih ni tak in če tedaj zavija v pastoznost (Pomlad na Savi, 90), ki jasno priča o hitrici, zaradi katere drugod sploh ne pride do oblikovanja (Dvorišče, Južina); če celo na delih kot so 92, 95, 123 in 125 slika cele partije z barvo neprevlečenega platna: tedaj dam pač priznanje suverenemu obvladanju sredstev, toda žal mi je lepot, ki jih J. s tem zapravlja. Ne morem namreč videti podobe kot je Selitev, ki je monumentalna koncepcija, pa zgrajena tako rekoč samo na barvi grundiranega platna, katera je n. pr. na Družini naravnost določila njen glinastordeči ton. Kot tak skicizem si impresionizma nisem nikdar predstavljal, si ga morem še manj danes in še manj pri mojstrih kot je J. Rad bi zato še več onega emajla v njegovih slikah in mislim, da si ga po tistem, katerega nam je že dal, upravičeno smem želeti.

¹ Številke v oklepajih se nanašajo na katalog njegove jubilejne kolektivne razstave. — Literatura: Iz. Cankar, Jakopič (Slov. bijogr. leks.); R. Jakopič, Veža v mestni hiši na Ahacljevi cesti (DiS, 1929, 31 sl.); R. Ložar, Po zatvoritvi Groharjeve razstave (Slovenec, 1926, 175, 175). — Nočem podcenjevati sledečih stvari, dasi jih navajam pod črto. Kolektivne razstave zlasti zrelih mojstrov so nekaka dragocenost in Jakopičeva je gotovo tudi med njimi. Vendar je bila nalašč ta razstava jako pomanjkljiva in je vzbujala vtis, da mnogo važnega manjka, a nevažnega visi. Razstava in katalog sta diferirala za 18 števil, da o katalogu sploh ne izgubljam besedi. Popolnoma neprimerni so se pokazali spet prostori in upati je, da vsaj odslej ne bomo več čakali privatne inicijative za zgradbo novega razstavnega doma, ki je sicer dobrodošla, a prepočasna. Drugo vprašanje zadeva fotografiranje razstavljenih kot umetniških del sploh, glede katerega se nahajamo v slovenski prestolici še na najprimitivnejši stopnji.