

PRVI POSKUS VPELJAVE ZGODOVINSKEGA SLIKARSTVA
V SLOVENSKO UMETNOST

JURE MIKUŽ

Za razvoj slovenskega slikarstva je značilno dejstvo, da devetnajsto stoletje, ki je v upodabljaljoči umetnosti vzpostavilo historično tematiko kot enega izmed opredeljujočih dejavnikov, v slovenski umetnosti ni pobudilo zgodovinskega slikarstva.¹ Ta pojav je tako iz politične kakor tudi iz umetniške potrebe zajel vso Zahodno in Vzhodno Evropo ter zelo odločno Ameriko, na plodna tla pa je naletel celo pri drugih jugoslovanskih narodih. Slovenci smo dobili prve historične slike šele tik pred začetkom druge svetovne vojne in še to na razpis s precej omejujočimi pogoji. Čeprav je dejstvo, da smo morali Slovenci toliko časa čakati na zgodovinsko slikarstvo, že samo po sebi zanimivo in vredno premisleka in analize, pa ga na tem mestu puščamo ob strani. Naš namen je namreč zopet — tokrat morda iz nekoliko drugačne (tudi časovne) perspektive — spregovoriti prav ob osnutkih, ki so bili poslani na prvi razpis za slovensko zgodovinsko sliko.²

Že leta 1935 (se) je spraševal Saša Šantel, »zakaj je sploh zgodovinsko slikarstvo pri nas tako zanemarjeno.« Temeljno misel je razširil na vrsto vprašanj: ali daje naša »borna« zgodovina dovolj zanimivih snovi za zgodovinskega slikarja, ali je tako slikarstvo za našo izobrazbo sploh potrebno ali pa imamo morda kakšne načelne pomisleke; morda nimamo denarja ali pa umetnika? V nadaljevanju spisa je ugotovil, da ni nikakršnih (razen morda materialnih) zadržkov za realizacijo slovenske zgodovinske slike, saj jo vsi pogrešajo. Da bi podkrepil nujnost svoje zahteve, je v drugem delu priobčil reprodukcije in opise vseh znanih mu (sedem) podob na temo ustoličenja koroških vojvod, od dveh bakrorezov iz Valvasorjeve »Ehre« do znane sli-

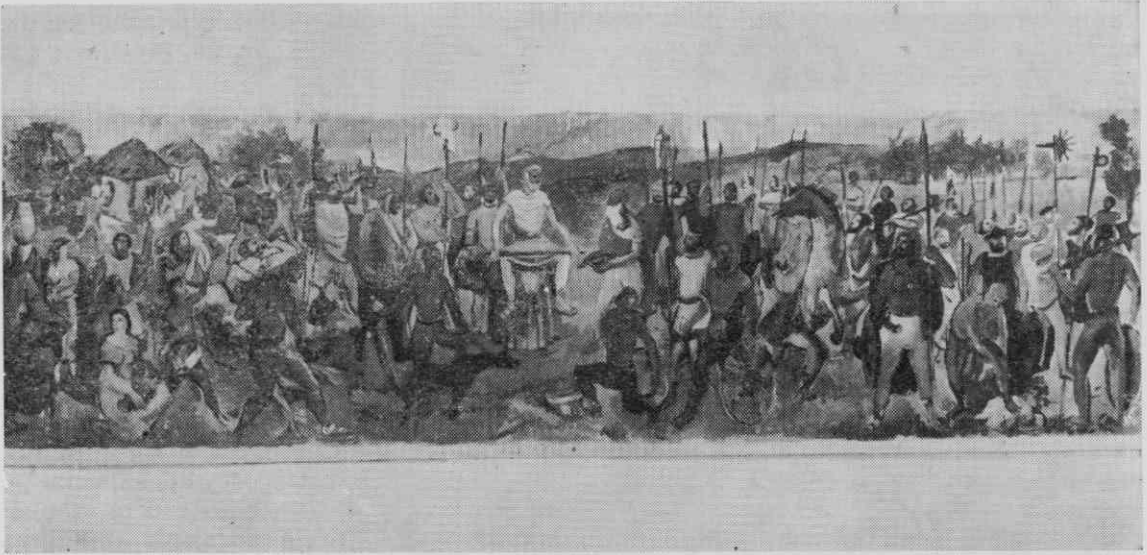
ke H. Schmidta iz leta 1911 za celovško deželno hišo. Pri zadnji je še posebej poudaril njene razširjene in popularne barvne reprodukcije. V nasprotju s konceptom vseh predstavljenih slik je priporočil slovenskemu slikarju »zgrabiti dejanje iz obratne strani«, tako da bi bil poudarek na pomembni vlogi kmetov pri dogajanju, kajti »taka slika bi prijala našemu čutenju ter bi skrivala v sebi eno pravično tendenco, ki bi narodu govorila o časih, ko je bil še sam svoj gospod.«³

Konkretna možnost za uresničitev zgodovinske slike se je slovenskim slikarjem ponudila oktobra 1938, ko je ban dravske banovine dr. Marko Natlačen razpisal natečaj za izdelavo slik iz naše zgodovine, to je, njene »najmarkantnejše prizore ali momente«. Pri natečaju je bilo treba upoštevati arhitekturo konkretnega prostora, glavnega hodnika banovinske palače v Ljubljani. Natečaja so se udeležili sledeči slikarji, vsi člani Slovenskega umetniškega društva: Hinko Smrekar, Saša Šantel, Fran Tratnik, Gojmir A. Kos, Albert Sirk, Tone Kralj, Maksim Sedej, Mira Pregljeva, Rajko Slapernik, Marij Pregelj in Tine Gorjup. Strokovna komisija umetnostnih zgodovinarjev (France Stelè, France Mesesnel, Rajko Ložar in kot arhitekt Josip Černivec) je prisodila prvo nagrado G. A. Kosu, drugo Maksimu Sedeju in tretjo Franu Tratniku. Poleg tega je odkupila še osnutke štirih umetnikov. Naročilo za realizacijo velikih platen (v funkciji fresk) je tako prejel G. A. Kos, ki je delo končal leta 1940.

Rajko Ložar je že v navedenem članku⁴ podrobno analiziral vse prejete osnutke ter ugotovil, da se kot motiv največkrat pojavljajo: ustoličenje, Ciril in Metod v Panoniji, prihod Slovanov v novo domovino, kmečki upo-



Kosov osnutek Ustoličenja za natečaj banovine (Osnutek hrani Muzej ljudske revolucije Slovenije, Ljubljana, foto C. Stoka)



Pregljev osnutek Ustoličenja za natečaj banovine (Muzej ljudske revolucije, Ljubljana. Foto C. Stoka)

ri itd. Dalje je iz njegovega pisanja razvidno, da je komisijo vodilo poleg ocenjevanja vsakega osnutka posebej (celotna poslikava je namreč obsegala dva večja in dva manjša prizora ter supraporte) tudi zanimanje za zamišljeno celovitost slogovne in vsebinske zasnove pri opremitvi prostora. Danes se zdi, da je bila za rezultat natečaja odločilna misel, da ima »plastično — monumentalna izvedba telesnih in prostorskih oblik vselej za posledico enostavnost in velikopoteznost kolorita, ki postane s tem smiseln...«, kar pomeni, da sta »edina, ki še vztrajata pri plastični formi, G. A. Kos in Tratnik...«, »oba najmarkantnejša zastopnika mladih Sedej in Pregelj pa sta zvesta učenca moderne; forma je v njih delih samo barvasta ploskev in zaradi tega se zdi, da sestojeta slike iz samih raznobarnih lis, dasi imajo ravno zaradi tega v sebi velike koloristične vrednote. Od te ploskve bo morala nekoč slikarjeva paleta prodrati v telesnino forme in tedaj bosta na sliki zavladata mir ter kompozicionalni red, česar danes še ni ravno videti.«⁵

O Kosovi realizaciji je obširno poročal Stelè, ko je bila slika Umestitve končana,⁶ in Mesesnel, ko so bile vse slike razstavljene v Jakopičevem paviljonu.⁷ Stelè je predvsem poudaril, da je Kos v natečajnem osnutku pojmoval slikovno ploskev kot friz z »vrsto figur, ki so enakomerno razdeljene po ploskvi« in ki ga »formalno najprimerneje obvladamo z enakomerno ritmičnim nizanem navpičnih sestavin drugo ob drugo.« Končana slika pa je rezultat umetnikovega čuta za monumentalni izraz in je »izrazito statična, le malo razgibana kompozicija prvega zasnuteka.«⁸

Čeprav nameravamo pisati o problematiki osnutkov z omenjenega razpisa in Kosove realizacije v okviru razvoja slovenske umetnosti, moramo na kratko opozoriti še na nekatere kasnejše poskuse zgodovinskega slikarstva pri nas. Prvem razpisu banovine je kmalu sledil drugi, katerega namen je bil, da »dobimo Slovenci sliko ali kip, motivno vzet iz naše zgodovine, ki ga bo mogoče (in tudi vredno) reproducirati in v domoljubne namene razširiti kot ilustracijo.« Kvalitetno popolnoma neuspelega razpisa so se udeležili trije kiparji in osem slikarjev. Poleg nekaterih udeležencev prvega razpisa še Nikolaj Omerza, Miha Maleš itd.⁹

V povojnem razvoju v slovensko umetnost komaj vpeljanega zgodovinskega slikarstva moramo opozoriti na zanimivo dvojnost. Tematika starejše slovenske zgodovine, ki so jo skušali nadaljevati v prvih povojnih letih, to je v času sloga socialističnega realizma, slikarji Marij Pregelj, Riko Debenjak, Maksim Sedej, Boris Kobe itd. je še zadnjič zaživela v freskah Slavka Pengova v novi skupščinski zgradbi v Ljubljani leta 1958. Tudi če upoštevamo nekatere manj znane poskuse (nekaj jih je ostalo samo v risbah: na primer dela Vita Globočnika, Maksima Sedeja itd., ali v ilustracijah), lahko ugotovimo, da je ta smer zgodovinskega slikarstva počasi zamirala, da po vojni nimamo realizacije, ki bi jo mogli primerjati celo z nekaterimi predvojnimi osnutki za prvi natečaj, ali pa po pomembnosti kakorkoli uvrstiti v razvoj slovenskega slikarstva. Po drugi strani pa je ljudska revolucija jugoslovanskih narodov pomenila slovenskemu (kakor tudi vsemu jugoslovanske-

mu) slikarstvu pravo zakladnico novih tem in motivov; še več, bila je vir novih navdihov in iniciativ. Slogovno in motivno strogo opredeljena upodabljača tvornost medvojnega časa Božidarja Jakca, Franceta Miheliča in seveda prav vseh drugih partizanskih umetnikov ter produkcija prvih povojnih let Toneta Kralja, Nikolaja Omerze in drugih je konstituirala podstat izkušenj, iz katerih so se realizirale resnično monumentalno doživete podobe (na primer Pregljeva Sutjeska itd.), ki nastajajo še danes (na primer Jakčeva risba ob tridesetletnici drugega zasedanja AVNOJ).

Po uvodnem, skiciranem orisu razvoja slovenskega zgodovinskega slikarstva se zopet vračamo k problematiki začetka. Od prispelih osnutkov na natečaj za okrasitev banske palače je komisija upravičeno prisodila nagrade G. A. Kosu, Tratniku in Sedeju, od drugih odkupljenih pa so predvsem zanimivi Pregljevi predlogi. Zato bomo pritegnili v analizo dela omenjenih avtorjev. Že v uvodu smo nakazali, da veje iz odločitve žirije nekak očitek mlajšim, ki ga lepo razberemo tudi iz sledeče Ložarjeve misli: »Moderno slikarstvo pa je izpodrezalo tla monumentalnemu tudi s tem, da je od impresionizma sem forsiralo barvo samo kot ploskev, formo pa kot zadevo barve in subjektivnega pojmovanja, medtem ko je zanemarjalo dejansko, naravno obliko, npr. okroglo, plastično formo telesa in podobno.«¹⁰ Opozoriti moramo, da je razpis sam zahteval »freskasti značaj slik«, ki ga »narekuje močna direktna luč oken nasprotne stene, ki bi pri oljnatih slikah povzročila močne reflekse.«¹¹

Da bo analiza slikarskih principov lažje razumljiva in da bo mogoča enostavnejša

komparacija, smo vzeli kot primere kar tri prizore ustoličenja: Kosovega, Pregljevega in Sedejevega.

Dogajanje, ki ga je upodobil v osnutku Gojmir A. Kos, je razdeljeno v tri skupine. Osrednjo sestavljajo na kamnu v sredi sedeči kmet in okoli njega v polkrogu stoječe postave kneza ter njegovih in kmetovih spremljevalcev. Avtor se je torej pri upodobitvi osrednje, najpomembnejše skupine poslužil teatarskega principa, tako da je prerezal krog ljudi, ki obdaja osrednjo postavo v polkrog. Ta se iluzionistično sklepa v krog v prostoru med sliko in gledalcem, ki ga tako neposredno pritegne v dogajanje.¹² Stranski dve skupini služita osrednji le kot dopolnilo. Desna predvsem kot zgodovinska ilustracija, ki pomaga gledalcu prepoznovati in vzbujati proces upodobljenega dogajanja (naslikana sta zgodovinsko izročena lisasti vol in konj), leva pa predvsem kot pendant desne (kompozicijsko) in kot ilustracija vsakdanjega življenja (motivno). Obe skupini pa sta z osrednjo tudi formalno povezani: skupino radovednežev na levi vodi žena, ki je likovno poudarjena s svetlo barvo in s prstom kaže na osrednje dogajanje (gib, ki velja v enaki meri tudi gledalcu in je znan iz evropske umetnosti, tako na primer tudi iz slovenske gotike); na desni pa je prav tako osvetljen konj, čigar glava in vrat sta obrnjena proti sredini, za povodce pa ga drži vojak, ki že sodi k osrednji skupini. Konsistenco tako graje ne kompozicije soustvarja tudi izredno nizko postavljeni horizont — v spodnjo tretjino slike. V natečajnem osnutku je trodelnost kompozicije slikar poudaril tudi z zastavami, ki plapolajo nad glavami prisotnih, nad osrednjo skupino jih je več in verjetno želijo pred-



Sedejev osnutek Ustoličenja za natečaj banovine (Muzej ljudske revolucije, Ljubljana. Foto C. Stoka)



Detajl Kosovega osnutka
Ustoličenja

staviti knezove oznake. V končni realizaciji na platnu pa jih je strnil tako, da ne motijo osrednjega dogajanja, temveč ga le obroblija-jo z obeh strani. Barvno bi lahko označili osnutek bolj kot kolorirano risbo: anatomsko skoraj akademsko idealno obdelane postave — kar je razvidno tudi iz skrbno izrisanih pripravljalnih študij za osnutek — so pobarvane z nežnimi, prosojnimi barvami. Tako so v skladu s pogoji razpisa pa zato nekoliko v nasprotju z drugim Kosovim slikarstvom, na osnutku prav najneizrazitejše svetle barve tiste, ki pomenijo gledalcu oporne točke pri dojetju kompozicije.

Marij Pregelj je v svojem kompozicijsko dvodelnem osnutku ustoličenja postavil osrednje dogajanje — kmeta na kamnu in bližajočega se kneza — v središče. Ker se naslikani prostor pogloblja strmo navzgor, fungira kot osrednji drugi pas. Zato se v sprednjem, prvem pasu človeške postave z

vizualno predimenzioniranimi nogami in stopali v loku dvigujejo proti sredini, s čimer usmerjajo gledalčevo pot dojetja tako, da bodisi vodijo njegov pogled iz leve in desne skupine proti kmetu in knezu v sredini ali obratno. Dva svetova, skupino slovenskih kmetov na čelu s sodnikom oziroma vojvodskim kmetom na levi in desno kneza ter njegovega spremstva, loči ostra cezura, kjer se odpira pogled v krajino. Že v tem osnutku je prisoten element, ki je zelo značilen za kasnejše Pregljeve mnogofiguralne kompozicije. Slikarju bi lahko prvotna figuralna kompozicija razpadla v sicer gosto, a neorganizirano množico postav, iz katerih bi gledalec lahko izluščil posamezne, same v sebi zelo zanimive in kompozicijsko dognane skupine z dvema, tremi ali več osebami. V našem primeru se je zato poslužil že v renesansi uveljavljenega likovnega pomagala — dvignjenih kopij, ki ritmično razporejena po

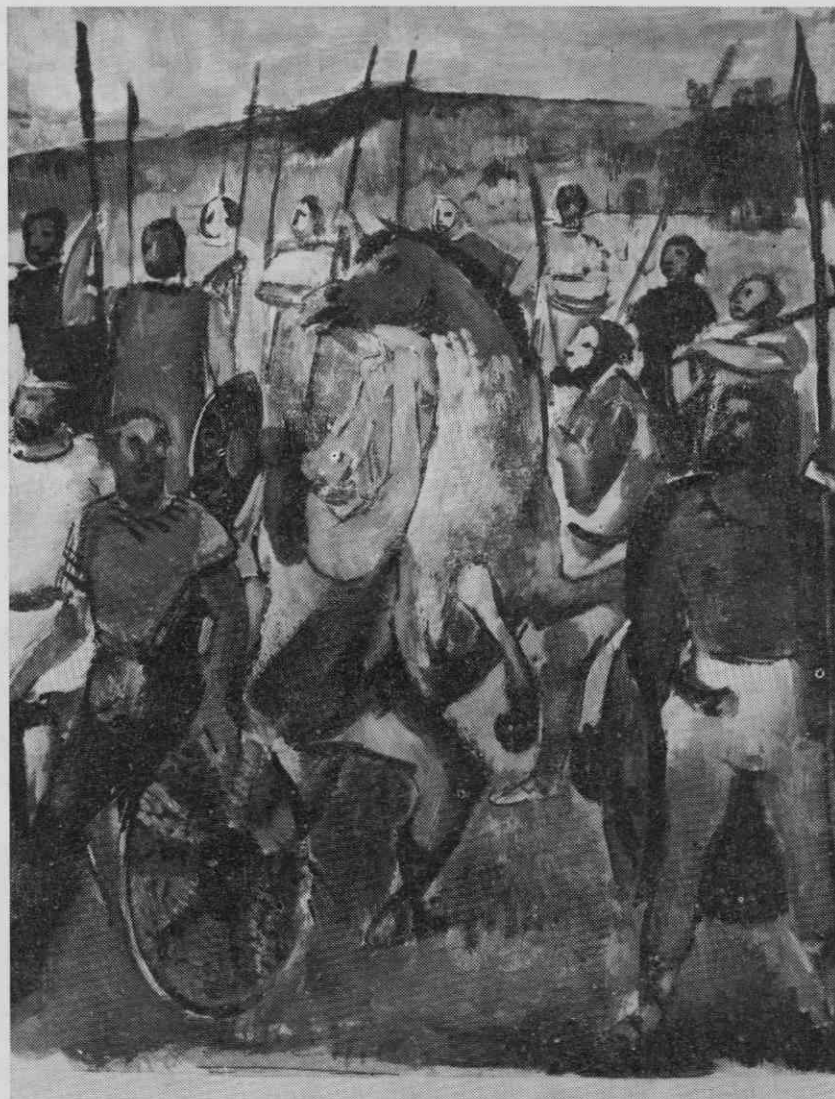
prostoru prispevajo k homogenosti celotnega grupiranja, da je uspel vse, lahko rečemo kar pregljevsko, notranje in zunanje razgibane individue vkleniti v logično celoto.¹³ Drugi element, ki soustvarja kompozicijo, so pastozne in zamolke barve. Predvsem je pomembna rdeča, ki v vseh mogočih odtenkih (inkarnat, draperija) sicer ne dominira, vendar z notranjo urejenostjo razporeditve po slikovni ploskvi povezuje kompozicijo v strnjeno celoto.

Maksim Sedej je v svojem osnutku ustoličenja (varianeta 5 b) kompozicijo popolnoma razbil na manjše skupine ljudi, ki so razgibano razporejene po prostoru. Vsaka skupina je zamišljena posebej, pogosto se nam zazdi, da jo spoznamo iz Sedejevih prejšnjih ali sodanih manjših figuralnih kompozicij, ali pa lahko njen izvor zasledimo v evropski zakladnici predvsem sakralnih ikonografskih tipov. Z ritmično razporeditvijo je uspelo umetniku vzbuditi vtis valovanja, v katerem se stapljajo ljudje in narava, v kateri se gibljejo.

Ogledali smo si dela tistih slikarjev, katerih osnutki so obetali največ, morda lahko celo rečemo, da so obetali slovenskemu slikarstvu uveljavitev in razmah zgodovinske tematike. Kako naj bi se ta razvijala, so pokazali vsak na svoj način. Kosova vizija izhaja iz dejstva, da je postavil vse dogajanje v prvi pas. S strogo simetralnim uravnoteženjem mas in stabilno postavljenimi razkorajenimi figurami je hotel podati monumentalno mirnost, ki naj bi dajala prizoru vtis slovesnosti. Nič ne sme zmotiti pomembnosti dogajanja v osrednji skupini; šele v stranskih prizorih si slikar privoščil, da na desni nasliči psa, ki se je vzpel na zadnji taci in obljajal konja, na levi pa upodobi razgibano otroško skupinico. Nasprotno pa so pri Preglju vse postave razgibane. Primerjajmo samo oba naslikana konja: pri Kosu dostojanstveno umirjen belec, pri Preglju hrzajoča vzpenjajoča se žival, ki jo hlapec komaj kroti. Pregljeve postave so razgibane, razkoračenost ne pomeni monumentalne stoji, temveč razgibanost, korak, usmerjenost. Vse postave v ospredju opravljajo kaj, za bistvo dogajanja popolnoma nepomembnega in celo nezaželenega: vojak na desni se je na primer obrnil proč od slovesnega dogodka v sredini in si popravljata sandale. Tudi Sedejeva celota je razgibana, toda predvsem s pestro razporeditvijo figuralnih skupin po naslikanem prostoru. Vsaka skupina zase pa je umirjena, zasnovana prav klasično: trikotno, diagonalno itd. Kosovi ljudje so po vseh receptih zgodovinskega slikarstva študirane zgodovinske osebe. Pregljeve postave napovedujejo slikarjevo vizijo človeške podobe, ki jo je v marsičem zgradil prav na študiju zgodovinskih protagonistov; Sedejeve postave pa so tipi, tipi pasivnih opazovalcev, vzeti iz slikovne zgodovine vizualnih modelov: najdemo jih na slikah starih mojstrov v prizorih poklona pastirjev, žena ob grobu itd.

Kosova, Pregljeva in Sedejeva dela predstavljajo kvaliteten vrh med poslanimi osnutki. Pri opredelitvi načina pri iskanju možnosti za realizacijo zgodovinske slike jim lahko priključimo še nekatere druge avtorje: Kosovim zamislim Toneta Kralja, Sedejevim Frana Tratnika itd. Kosova ideja o zgodovinski sliki bi se realizirala po poti natančnega študija razpoložljivih zgodovinskih podatkov, to bi bila pot izgraditve na lastnem slogu sloneče in na izkušnjah monumentalnosti evropskega slikarstva temelječe slovenske historične podobe. Sedejeva zamisel je sinteza uporabe ustaljenih konceptov in njihova kombinacija v novo celoto — slovensko zgodovinsko sliko. Pregljeva ideja pa bi se uresničila skozi graditev lastnih vizij v odnosu realizacije do študija in študija do realizacije.

Skušajmo za konec ugotoviti vzroke za neodzivnost zgodovinskega slikarstva, ki je bila pred vojno še evidentnejša ob drugem razpisu. Neodzivnost predvsem v neizraži velikih manipulativnih ideološko-političnih, nacionalno-kulturnih in patriotsko-didaktičnih možnosti historične tematike. Pri predvojni slovenski (likovno) kulturni publici je bila zakoreninjena neka kolektivna optika, ki je rasla ob sledečih dejstvih in iz njih: nedorečenost skrajnih možnosti impresionizma, propad ekspresionističnih poskusov simboličnih abstrakcij itd. Ta dejstva so se manifestirala v konkretnih (kolektivnih) dejanjih: eno najznačilnejših je bilo prav v letu obravnavanega razpisa (1939), ko so »neznane Slovenke« razbile plastiko Franceta Kralja na Muzejskem trgu v Ljubljani. Ideologija, ki take vrste optiko usmerja, lahko sprejme in priznava za realizacijo konkretne narodno zgodovinske naloge le aspekt realnega, vsaka druga umetniška koncepcija ji namreč z vstopom individualnih prijemov uhaja iz polja možnosti pri podajanju historične vsebine. Tako vidimo, da je natečaj le delno uspel. Pripomogel je umetnikom samim obogatiti lastni likovni razvoj. Polnovredno je v slovenski umetnosti kot historična zaživela šele tematika ljudske revolucije, po obojestranski izkušnji — umetnikov in občinstva — narodnoosvobodilnega boja in prvih povojnih let.



Detajl Pregljevega osnutka
Ustoličenja

OPOMBE

1. Zgodovinsko slikarstvo pojmuemo v najstrožjem smislu definicije, njegov rezultat so v konkretnem primeru podobe slovenskih slikarjev, ki predstavljajo tiste prizore oz. dogajanja iz slovenske zgodovine, ki se ob ogledovanju izkažejo znana slovenskemu gledalcu (cf.: Roman Ingarden, O zgradbi podobe, slov. prevod: Problemi, 1968, str. 357—383). Tako se ne spuščamo v upravičenost raznih opredelitev historičnega slikarstva, ki jih je skoraj toliko, kolikor je o njem tekstov. Kot primer pisanja o zgodovinskem slikarstvu tu navajamo le nekaj lažje dostopnih člankov: Edgar Wind, *The Revolution of History Painting*, *JWCI*, 2, 1938-39; str. 116 do 127. Charles Mitchell, *Benjamin West's Death of Nelson*, v: *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, Phaidon, 1967; str. 265—273. Samuel Y. Edgerton, *The Murder of Jane McCrea: The Tragedy of an American*

Tableau d'Histoire, *The Art Bulletin* dec. 1965; str. 481—489. Kenneth C. Lindsay, *The Works of John Vanderlyn* (5. Four History Paintings; str. 71—103, 136—147) New York, 1970 itd. (Rezultate take pisanosti stališč lahko primerjamo na za to ne najprimernejšem mestu: glej geslo »Historical Subjects« v *Encyclopaedia of World Art.*) — 2. Ker je bilo ob natečaju in ob Kosovi realizaciji napisanega izredno veliko, naj tu navedemo (po časovnem zaporedju) nekaj člankov: Stane Mikuž, *Razstava osnutkov za zgodovinske slike v banski palači*, *Slovenec* LXVIII, št. 63 a. 16. III. 1939; str. 8. Stane Mikuž, *Natečaj za zgodovinske slike na banovini*, *DS* LI, 1939, št. 3; str. 172. Rajko Ložar, *Zgodovina Slovencev in naša upodabljačja umetnost*, *Kronika slovenskih mest*, št. 1, VI, Ljubljana, april 1939; str. 28—37. Stane Mikuž, *Obisk pri slikarju G. A. Kosu ob dovršitvi »Umestitve koroških vojvod«*, *DS*, LII, 1940, št. 2; str. 119—120. France Stelè, *Kako nastane zgodovinska slika*, *Kronika slovenskih mest*, št. 1, VII,

Ljubljana, marec 1940; str. 1—10. France Mesesnel, Ljubljanske razstave, Sodobnost VII, 1940; str. 371—375. — 3. Saša Šantel, O slikah ustoličenja koroških vojvod, Mladika 1935; str. 267—269. — 4. R. Ložar, Zgodovina Slovencev in naša upodabljalna umetnost, Kronika VI. — 5. Ib. str. 35—36. — 6. F. Stelè, Kako nastane zgodovinska slika, Kronika VII. — 7. F. Mesesnel, Ljubljanske razstave, Sodobnost VIII. — 8. F. Stelè, o. c. str. 7. — 9. Stane Mikuž, Razpis banovine za umetnostne podobe iz slovenske zgodovine, DS, LI, 1939, št. 5; str. 296—297. Stane Mikuž, Razstava slik in kipov. Z natečaja banovine za umetnostne podobe iz slovenske zgodovine, Slovenec LXVIII, št. 95 a, 26. IV. 1939; str. 8. — 10. R. Ložar, o. c. str. 35. — 11. Ib. str. 29. — 12. Ko je Stelè pri osnutku opazil le

cezuro na desni strani podobe (cf. F. Stelè, o. c. str. 7), je pri tem spregledal dejstvo, da gre za tridelno kompozicijo, na kar je opozoril že Ložar (cf. Ložar, o. c. str. 34); osrednjo, pomenko najvažnejšo, v sebi zaključeno skupino je Kos ohranil tudi pozneje v kartonu in obeh barvnih predlogah kompozicije in jo realiziral tudi na monumentalnem platnu (cf. Stelè, o. c. sl. 9, 10, 11). Še več; tudi levo postavlo kmeta, ki je na osnutku obrnjena proti gledalcu s sprednjim delom telesa, je v končani kompoziciji postavil tako, da jo vidimo v hrbet in s tem še bolj poudaril zapiranje kroga. — 13. Podobne elemente lahko sledimo skozi ves Pregljev opus: na primer ritmična izokefalija pri Sutjeski (horizontalne), kvadratni okvirji pogradov pri podobah taborišč (mreža) itd.

