



Janez Pirnat

UNIVERZALNOST JAKOPIČEVEGA SLIKARSTVA

TURBULENCA IN SAMOPODOBNOST OSEBNEGA STILA

Uvodno besedilo Jakopičevega jubilejnega zbornika, izdanega leta 1929 ob slikarjevi šestdesetletnici, je napisal Izidor Cankar. Esej z naslovom Jakopičeve skrivnosti se končuje z besedami: »Zadnja skrivnost Jakopičeva, iz katere vse ostalo organsko raste, je torej tista neprizvojljiva, od previdnosti božje dana in na svojstven, toda smotrni način delujoča življenjska moč, ki ji je ime genij.« France Mesesnel, avtor naslednjega prispevka v Jakopičevem jubilejnem zborniku, je označil smoter slikarjevega genija: »Obogatil je našo fantazijo z največjo pridobitvijo, ki jo je mogel slovenski umetnik ustvariti po velikih epohah gotike in baroka. Kajti slovenski človek je z Jakopičevim slikarskim delom zopet objel svet in njegovo podobo.« Jakopičevo slikarstvo je bilo tako označeno kot pojem slovenskega modernega slikarstva »po velikih epohah gotike in baroka«, njegovi osebnosti pa priznana središčno mesto »genija« v naši novejši likovni kulturi. To je potrjevala elitna izdaja Jakopičevega jubilejnega zbornika, v kateri so poleg obeh navedenih avtorjev sodelovali s svojimi prispevki še Oton Župančič, Juš Kozak in Fran Albreht kot urednik te izdaje Ljubljanskega zvona.

Vsak pojav je možno pogledati linearno in se vprašati, kako velik je in koliko traja. Na podobna vprašanja je dala strokovna publicistika v nadaljnjih šestih desetletjih dovolj odgovorov v zvezi s pojavom slovenskega impresionizma. V okviru evropske umetnosti je to retardiran pojav, po velikosti pa preneznaten, da bi lahko vplival. Po položaju je preveč obrozen, da bi obstal v evropski kulturni zavesti. Zato tudi na svetovnem tržišču ne kotira. Pozitivistična merila so v mnogočem relativizirala tudi pomen Jakopičevega slikarstva. V okviru slovenskega impresionizma je sicer zadržalo središnji položaj, zanj so se in se še uporabljajo izjemne oznake v obliki poetičnih parabol. O kakšnem univerzalnem pomenu tega slikarstva ni bilo več govora in velika beseda genij, ki jo je uporabil dr. Izidor Cankar, je bila pozabljena. Vzporedno s tem je uplahnil tudi splošno kulturni odnos do Jakopičeve osebnosti. Hiša, v kateri je živel s svojo družino in kjer je umrl, je ostala vse do danes brez spominske plošče, čeprav je ta stavba sosedu zgradbi Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Jakopičev paviljon, ki je bil prvi namenski galerijski hram, je bil podrt brez večjega zgražanja javnosti ob preurejanju železniške proge na začetku šestdesetih let. Bili so mučni zapleti s postavitvijo njegovega spomenika in končno je njegov spomin pristal v kleti sodobne zavesti v obliki razstavišča, ki nosi njegovo ime ter je nasilno stisnjeno pod mogočno ljubljansko stanovanjsko zgradbo.

Petdeseta obletnica slikarjeve smrti je zadosten razlog za vprašanje, če današnji čas lahko potrdi – pred šestdesetimi leti izražene ocene, ki so Jakopičevemu slikarstvu pripisale univerzalen značaj. Genij je univerzalna kategorija, ki prehaja merila in gre tudi preko meja impresionizma ali slovenstva.

V zadnjih tridesetih letih se je razvijala vzporedno z glavnim tokom znanosti nova nelinearna znanost. Pregledno je njen razvoj opisal James Gleick v svoji knjigi *Kaos – rojstvo nove znanosti*. Skozi to optiko je možno na novo pogledati tudi na Jakopičevo slikarstvo. Ta pogled je usmerjen mimo umetnostno zgodovinskih meril, čeprav ni z njimi v nobeni opreki. Gre preprosto za to, da še pred dvema desetletjema ni bilo mogoče gledati na ta način z gotovostjo, ki je sedaj izpričana.

»Po svoje je likovna umetnost teorija o tem, kakšen je svet videti ljudem. Povsem očitno je, da sveta okoli sebe ne poznamo do podrobnosti. Umetniki so spoznali, da je potreben le droben del vsega, potem pa so preučili, kaj to je. Zato lahko del mojih raziskav opravijo namesto mene. Če pogledate zgodnja dela Van Gogha, vidite fantastično število podrobnosti. V njegovih slikah je vedno ogromno informacij. Očitno je pomislil na vprašanje, kaj je najmanj potrebno vstaviti v sliko. Ali pa lahko preučite obzorja na holandskih tintnih risbah okoli leta 1600, na katerih so drobna drevesa in krave videti tako resnični. Če pogledate od blizu, imajo drevesa nekakšen listnat obris, a če bi bilo to vse, ne bi delovalo – v njih so tudi drobni koščki vejastih struktur. Gre za pomembno ravnovesje med mehkostjo in ostro začrtanostjo. Kombinacija je tista, ki naredi pravi vtis. Ruysdael in Turner sta očitno iterativno konstruirala razburkano vodo. Je neka osnova, potem pa so nanosi barve na njej, pa novi popravki na teh nanosih. Ta slikarja sta turbulenco videla z idejo meril.« – Mitchel Feigenbaum, matematični teoretik, je eden izmed utemeljiteljev nelinearne znanosti. Njegova misel, da je umetnost neke vrste »teorija o tem, kako je svet videti ljudem«, je vredna pozornosti. Saj se svet res kaže ljudem zelo različno, enkrat urejeno in simetrično, potem pa zopet zapleteno in kaotično. »Čudoviti obet tega sveta je, da so na njem lepote, čudežne in privlačne stvari in po naravi svoje stroke jih hočeš razumeti«, je še govoril omenjeni teoretik. Če je likovna umetnost tudi neka stroka, je v njeni naravi, da »želi stvari razumeti«. Razume pa jih lahko samo, če jih vidi, ali, kakor je nekoč rekel častitljivi Alberti, da so likovniki podaniki »telesne Minerve« in zato želijo, da jim »stoje stvari pred očmi«. V tem smislu se postavlja vprašanje, kako je svet videl Jakopič in na kakšen način je svoje videnje izrazil?

Namesto s primerne razdalje (od daleč) je mogoče pogledati Jakopičevo sliko tudi z neprimerne razdalje, čisto od blizu – toliko, da z nosom ne obregnemo vanjo. Potem pa je možno drseti s pogledom sem in tja ter gor in dol. In kaj se tedaj kaže? Da je Jakopič slikal (da je izražal svoja videnja) na zelo divji, vihrav, neurejen, hlastajoč, dinamičen način. Ne iterativno kot Ruysdael in Turner z vedno novimi in novimi ponavljanji in popravki na prvotni podlagi, ampak scela vehementno ter spontano. Omenjena slikarja sta videla turbulenco vode z idejo meril, *merilo Jakopičevega videnja pa je turbulenca sama*. V tem načinu izražanja svojih videnj je dosegel Jakopič izjemno stopnjo samopodobnosti. Nemogoče ga je bilo zamenjati s komerkoli. Bil je popolnoma samosvoj slikar prvega desetletja tega stoletja, kar je razvidno iz vrste dobro izbranih izrezov slik iz tega časa, ki so bile reproducirane v njegovi zadnji monografiji leta 1971.

– »Turbulenca je znamenit problem. Vsi veliki fiziki so se tako ali drugače ukvarjali z njo. Gladek tok preide v vrtince. Divji vzorci burijo tekočinsko plast ob trdni meji. Energija hitro prehaja od gibanj v velikem merilu h gibanjem v malem. Najboljše razlage za to so podali matematiki. Za večino fizikov je turbulenca preveč

nevarna, da bi z njo izgubljali čas. Skoraj je videti, da je ni mogoče razumeti. Anekdota pravi, da je Werner Heisenberg na smrtni postelji izjavil, da bo Bogu postavil dve vprašanji: »čemu relativnost in čemu turbulenca. Mislim, da bo na prvo vprašanje morda imel odgovor, je rekel« – Pri turbulenci gre torej za zmešnjavo na vseh ravneh in je videti, kakor da odpovedo vsa pravila zakonov narave. Tako je z neredom v ozračju, v viharinem morju, v kolebanjih bioloških populacij, v nihanjih srca in možganov. Tako je pokazala računalniška tomografija, da pride med epileptičnim napadom do pravih »električnih eksplozij«, ki potegnejo celotno sivo možgansko maso v »ritmični kolaps«. To je pravi »ognjemet v možganih« – živa podoba turbulence. Ni mogoče povsem zanemariti usodne soodvisnosti med Jakopičevo boleznijo, ki se je v mladosti sporadično oglašala, in obliko, v kateri se je manifestiralo njegovo slikarsko videnje.

O tem, da je imel Jakopič v mladosti napade epilepsije, mi je pripovedoval kipar Jakob Savinšek, ki je v mojstrovih poznih letih redno zahajal v njegov atelje. Savinšek je bil prvotno študent medicine, sicer pa umetniški zanesenjak, ki je Jakopiča oboževal in je morda pretirano povezoval njegovo genialnost z boleznijo ter v podporo tej tezi navajal primere, kot so bili Cezar, Dostojevski in drugi. Jakopič sam omenja dvoje svojih bolezni: Zavoljo prve je moral leta 1887 prekiniti študij na Dunaju in se vrniti domov. Druga pa mu je v Kölnu leta 1906 preprečila pot v London tako, da se je po okrevanju v ondotni bolnišnici preko Pariza vrnil domov. Vse kaže, da se je Jakopič varoval vsakršnega pretiravanja – »ekscediranja« in menil, da mu to ne koristi.

Brez nepotrebne psihologiziranja je mogoče dvakrat podčrtati organski izvor njegovega slikarskega »rokopisa« takoj na začetku slikarske poti. Hkrati pa se pri tem ne sme prezreti Jakopičeva organska zavezanost slikarskemu poklicu v smislu *poklican biti za* – kakor je sam zapisal: »Nekaj je, kar nam v življenju ravna korake – nočem reči poklic ali naloga; vendar nekaj je, v vsakem človeku, kar je potrebno, da se izpolni oziroma izpolnjuje. Vse, kar živi, ima v semenu ta nagon. In tu, v tem izpolnjevanju mora človek pozabiti sebe, da je oko svobodno za presojo in srce za ljubezen in resnico. Hoditi korak za korakom, delati – brez osebnih računov in ozirov, brez najmanjše špekulacije za osebno korist – to je ukaz vseh vrednot. To je šola duhovnosti. In to so obenem stroga vrata v tempelj umetnosti. Kdor ni pozabil samega sebe do zadnje misli, do zadnjega spomina, se v templju spotakne in pade.«

Približno ob stoti obletnici Jakopičevega rojstva je priredila Moderna galerija v Ljubljani obsežno retrospektivo njegovih del, izdala katalog, kasneje pa še monografijo. Obe besedili za katalog in monografijo je napisal Zoran Kržišnik in z njima umestil Jakopičevo slikarstvo prvega desetletja tega stoletja kot avantgardno v evropskem merilu: kot predhodniško, se pravi napovedujoče nadaljnji razvoj evropskega slikarstva – kasnejšega abstraktnega ekspresionizma – informela. Ta opredelitev je prva nadgraditev vsega tistega, kar je bilo o Jakopičevem slikarstvu povedano ob njegovi šestdesetletnici.

Če primerjamo na linearen način Jakopičevo turbulentno slikarstvo sredi prvega desetletja s stopnjo slikarstva, kakršno je ob svoji smrti (1906) zapustil Cézanne, se more postaviti vprašanje o tem, kateri od obeh slikarjev je predhodnik pretežnemu delu kasnejšega slikarskega razvoja. Cézanne je zapustil svoje slikarstvo globoko v evklidski geometriji, ki je omogočala tako kubistično analizo predmeta kot ploskovno členitev slikarskih površin. To je vodilo do slikarskega stila (geometrične abstrakcije), ki je bil skop, linearen, redukcioničen, geometričen. »Geometričen – beseda ima enak pomen, kakor ga je imela tisočletja. Geometrične zgradbe so iz preprostih oblik, ravnih črt in krogov, ki jih je mogoče opisati le z nekaj števili.

Navdušenje za geometrijsko arhitekturo in slikarstvo se je pojavilo in spet splahnelo. Arhitektom ni več do tega, da bi gradili kvadrataste nebotičnike, kakršen je Seagramova stavba v New Yorku, ki so jo nekdanj opevali in posnemali. «Mandelbrotu, matematiku, ki je k novi znanosti prispeval potreben jezik in katalog presenetljivih slik narave (fraktalna geometrija), ter njegovim privrženecem je bilo to jasno in o vsem so lahko govorili popolnoma prostodušno: Preproste oblike so nečloveške. Ne ustrezajo temu, kako je organizirana narava ali kako človek zaznava svet. Z besedami nemškega fizika Gerta Eilenbergerja, ki se je po specializaciji v superprevodnosti začel ukvarjati z nelinearno znanostjo: »Le zakaj dojemamo obris ukrivljenega golega drevesa na zimskem večernem nebu kot lepo, obrisa katerekoli večnamenske univerzitetne stavbe pa ne, pa če se je arhitekt še tako potrudil? Po mojem sledi odgovor iz novih dognanj o dinamičnih sistemih. Naš občutek za lepoto dobi navdih ob harmonični kombinaciji reda in nereda, kot jo najdemo v naravi – v oblakih, drevesih, gorskih hrbtih ali snežnih kristalih. Vse te oblike so dinamični pojavi, izoblikovani v fizične forme. Zanj so značilne določene kombinacije reda in nereda.«

Harmonična kombinacija reda in nereda, ki jo najdemo v Jakopičevem slikarstvu že v prvem desetletju stoletja, vse bolj ustreza našemu občutku za lepoto sedaj, ko smo na koncu stoletja. Sodobni občutek za lepoto – jutrišnja estetika bo znova »odkrila« Jakopiča kot tistega občutljivega slikarskega predhodnika, ki je anticipiral občutenje univerzalnega pogleda na svet, kakršnega nam postopoma odkriva nova nelinearna znanost.

Vprašanje o tem, kdo je bil predhodnik pretežnega dela kasnejšega slikarstva, Cézanne ali Jakopič, je bilo nalašč postavljeno na neumen način. Dinamičnih, zapletenih življenjskih pojavov ne moremo v bistvu izmeriti s časovnimi ali metriškimi enotami. Ljudje, ki so od Cézannovega slikarstva vzeli za doto samo njegove »kocke, krogle, stožce in valje«, so pač dobili kar so hoteli. Slikarstvo velikega Francoza pa daleč prehaja merila teh geometričnih igrač in »živi« v prostoru svojega pristnega sveta.

Besedilo zadnje Jakopičeve monografije vsebuje pravzaprav le namig na Jakopičevo predhodništvo v evropskem merilu. Slednji je bil tu izpeljan do konsekvence zanalašč, da se izrazi neustreznost te vrste razmišljanj ob slikarstvu, ki prehaja preko meril. Podoba božje matere Leonarda ali Michelangela je lahko okrogla ali pa oglata, velika ali majhna, malo starejša ali pa malo mlajša – »umetnost je ali pa ni«, je rekel Jakopič in prav tako tudi je. Ni nujno, da so vse podobe, ki jih je naslikal kak slikar, tudi umetnine. Prav v tem je težava s slikarstvom in sploh z vsemi pojavi, ki imajo dinamičen, zapleten, življenjski značaj. Jakopičevo slikarstvo je še vedno pojav, če mislijo to Slovenci dognati ali ne, ki mu je »popolnoma vseeno, kje se dogaja« in »kako veliko ali kako majhno je«. Njegovo slikarstvo je samopodobno. Prehaja merila in je s seboj nosilo bistveni element univerzalizma že davno pred tem, ko ga je znanost začela spoznavati.

»Naš občutek za lepoto dobi navdih ob harmonični kombinaciji reda in nereda...« Jakopič je svojo intuicijo vstavil v svoj stil. In ker je bil slednji dovolj nenavaden tako po fakturi slikarskega rokopisa kot po barvni kompoziciji, je vse skupaj ponovno vstavil v okvir najpreprostejših slikarskih obrazcev, ki jih poznamo vsaj od holandskega slikarstva dalje. Na ta način je kompozicijo naravno uravnovešal kar »v oblakih, drevesih, gorskih hrbtih ali snežnih kristalih« z raznoliko kombinacijo med trdimi in mehkiimi potezami barvnega namaza, med večjimi in manjšimi ploskvami, med toplimi in hladnimi barvnimi vrednostmi. Vse skupaj pa je uokviril kar v splošno sprejete obrazce slikarskega metierja, kot so: pokrajina, notranjščina,

figura, figuralna kompozicija, portret in tihožitje. Ti obrazci so zadosten, razpoznaven konstrukt, element nekega splošno sprejetega slikarskega reda ali konvencije, ki uravnoveša spontane slikarske izbruhe v harmonično celoto, odkoder se lahko navdihuje »naš občutek za lepoto«. Če bi vzeli samo tiste »obrise ukrivljenih golih dreves na zimskem večernem nebu«, ki jih najdemo med začetnimi tridesetimi reprodukcijami Jakopičeve monografije, bi jih lahko uporabili v učbeniku nove znanosti za zgledne primere bifurkacij, ki jih je pred znanostjo našla slikarjeva imaginacija.

Res je likovna umetnost neke vrste teorija o tem, kako je svet videti ljudem. Včasih ga vidimo zelo različno. Ohranila se je zanimiva anekdota v televizijskem razgovoru Jožeta Hudečka z Maksimom Gasparijem. Jakopič in Gaspari sta sedela v kavarni »Prešeren« ob oknu, ki je gledalo proti toku Ljubljance, s Šuštarškim mostom in Matico v ozadju. Bil je tipičen ljubljanski dan, pust in megleno siv. Naenkrat se je Jakopič zamaknil skozi okno in opozoril Gasparija: »Poglej kakšne čudovite barve!« Gaspari je pogledal, videl pa nič. Nobene barve, samo meglo. Jakopič pa ni odnehal: »Glej tamle tisto čudovito modro, pa vijoličasto in rdečo...« »Tokrat sem spoznal,« je pripovedoval Gaspari, »da je Jakopič res videl barvo tam, kjer je drugi nismo.«

– Ena manjših prask v znanosti se je v prvih letih devetnajstega stoletja razvila zaradi razlik v pogledih na naravo barve med Newtonovimi privrženci v Angliji in Goethejem v Nemčiji. Za newtonsko fiziko so bile Goethejeve ideje le psevdoznanstveno ovinkarjenje. Goethe na barvo ni gledal kot na statično količino, ki jo merimo s spektromerom in jo pritrdimo kakor metulja na buciko. Trdil je, da je barva stvar zaznav, »a tako se porodijo vse raznolikosti in vse okoliščine pojavov, ki jih doživljamo v prostoru in času.«

– Goethe je med svojim raziskovanjem barv dejansko izvajal izjemne poskuse. Tako kakor Newton je tudi on začel s prizmo. Newton je postavil prizmo v svetlobo in je razklonjeni curek prestregel na belo površino. Goethe je podržal prizmo k svojemu očesu in je pogledal skozi njo. Prav nobene barve ni videl, ne mavrice, ne posameznih odtenkov. Če je skozi prizmo gledal na belo površino ali na jasno modro nebo, je bil rezultat enak: enakomernost. Če pa je bila na beli površini drobna pega ali če se je na nebu pojavil oblak, je nenadoma videl barve. Goethe je menil, da »izmenjava svetlobe in sence« povzroči barvo... Barva je »stopnja teme«, je trdil Goethe, »povezana s senco.« Predvsem pa, če uporabimo sodobnejše izrazje, se pojavi barva zaradi robnih pogojev in singularnosti. – Medtem ko je bil Newton redukcionista, je bil Goethe holist. Newton je svetlobo razstavil in odkril temeljno fizikalno razlago za barvo. Goethe pa se je sprehajal po cvetličnih vrtovih, preučeval slike in iskal veliko, vseobsegajočo razlago. –

Razlika med redukcionističnim in holističnim gledanjem na naravo barve je razlika med nekim slikarjem, ki bi si ga morali zamisliti kot idealno robot sliko impresionista, ter Jakopičem, ki je bil holist ne le v pogledu svoje očesne optike, ampak tudi po življenjskem nazoru. Dovolj je bilo, če se je na enakomernosti meglene sivine pojavila drobna temna pega, že se je zanj razvil dinamičen spekter prelivajočih se barv. Gotovo, da gre tu za posebnost očesne optike, saj to poznamo iz zgodovine umetnosti (El Greco). Gre pa tudi za izrazito barvno občutljivost, ki se je pri njem pojavila že zelo zgodaj v otroštvu in je iz njega napravila pravega zaljubljenca barjanske megle, krakovskih in trnovskih meglic, skratka, vsega, kar se živahno preliva v razkošnem kalejdoskopu na robu med dnevom in nočjo. Jakopič je zaljubljen v večer, v svetlobo »čim bolj proti večeru«, v mejne barvne vrednosti, ki

se pojavljajo na robih dneva in noči. V svojih spisih nam daje za to vrsto prepričljivih, izjemno lepo opisanih spominskih razpoloženj.

– »Feigenbaum je menil, da je imel Goethe pravo predstavo o barvah. Njegove ideje spominjajo na lahkoverno prepričanje, priljubljeno med psihologi, ki razlikujejo med trdo fizikalno realnostjo in spremenljivim osebnim zaznavanjem te realnosti. Gotovo je lahko reči, da se barve, ki jih zaznavamo, spreminjajo od časa do časa, od človeka do človeka. Feigenbaum je imel Goethejeve ideje za resnično znanost. Bile so trde in empirične. Goethe je spet in spet poudarjal ponovljivost svojih poskusov. Zanj je bila univerzalna in objektivna prav zaznava barve. Ali razen naše zaznave obstaja kakšen dokaz za količino iz realnega sveta na primer za rdečo barvo?« –

Toda pomembno ni to, da nekdo razlikuje med »trdo fizikalno realnostjo in spremenljivim osebnim zaznavanjem«, temveč prav nasprotno, da je zanj »univerzalna in objektivna prav zaznava barve«, ki se, kot se ve, spreminja od »časa do časa, od človeka do človeka«. Maksim Gaspari je izpričal, kako čisto subjektivna je bila Jakopičeva zaznava barve. Primerjave med »trdo fizikalno realnostjo« ali tako imenovano resnično barvitostjo ter Jakopičevimi barvnimi kompozicijami so bile izključene kot brezpredmetne že davno. In vendar je nekaj o tem povedal, kako prehaja čisto subjektivno v univerzalno, že sam Jakopič. Kakor vedno, kadar je govoril o umetnosti ali o življenju, je povedano tudi to pot preprosto in skromno, da je ostalo domala neopaženo: »Tale megla je lepota naše Ljubljane. Tole migotanje, ta pestrost vsepovsod razmetane luči – in skozi meglo vstajajo komaj zaznavne skupine tega ali onega bloka – tu podčrtanega, tam zabrisanega –. Veste, jaz ljubim slike, ki so kakor sanje. To je sploh moj najljubši način. Pri meni se najprej porodi ideja in potem se dvigne nekje v duši podoba, kakor vizija. Slika meni ne sme nuditi otipljivega predmeta. Kakor je bila rojena, v tako obliko se mora preliti na platno. To so sanje, tam nekje v dnu duše ali človeka vroče zasanjane, iz neznanosti poklicane v življenje. Vse okrog se preliva za zibel določeni svet in nekje na sliki strmi iz njega predmet, ki ni otipljiv, pač pa izražen in živ. Vizija je zgrabljena v širino in globino, sanje zažive.«

Optična senzacija (tale megla, tole migotanje, ta pestrost) je pri Jakopiču *mejnega značaja*, nič otipljivega, nekaj *nenatančno določenega*, kar se pojavlja zdaj tu zdaj tam. Ta senzacija je nek *zabrisani začetek* – *point de départ*, odkoder se potem porodi, dvigne ali izsanja zopet neodrejen, *neotipljiv predmet*, ki ga obdaja *prelivajoči se svet*, (še) določen za zibel. Končno je *vizija zgrabljena v širino in globino in sanje zažive*. Analogija med Jakopičevim opisom nastajanja njegove slike in med tem, kako so med ustvarjanjem nove znanosti doživljali nastajanje »čudnega atraktorja« – iz kaosa nastajajočo dinamično ureditev – oblike, ki je *samopodobna*, a se nikoli ne ponovi, ki se ponavlja, a je vedno druga, nekakšna *utripajoča brezkončnost*. Toda za Jakopiča – in tega ni nikoli prenehal ponavljati – je to *zavedno* ustvarjanje, nič naključnega, noben avtomatizem: »Vsakdanji dan nam gospodari kakor morje lahkotnim čolničkom, mi imamo pa jadra in vesla in sidra. Vse za svoj čas, za pravo, potrebno pot. No, in kadar poje delo svojo pesem, kadar gre skozi srce ura spočetja – takrat odpade vsa telesna teža – kakor sen se topi vsakdanjost v luči notranje volje; vse je tako jasno, vse izravnano, duša je polna in tiha. Utripajoča brezkončnost. In kakor da bi nam kdo v dlani nalil veselje, tako blizu, tako enostavno se pretaka pred vami vse življenje, do konca pregledano, občuteno in spoznano, v izenačeni, isti bistvenosti poenostavljeno in zaradi tega tako topla in prisrčno ljubljena...«

Kakor zmeraj tudi v tem primeru ni mogoče zaobiti problema, ki se ponavlja:

ustvarjalčeva koherentnost z njegovim delom je lahko očitna, skladen z obema je lahko tudi življenjski nazor. To pa prav nič ne pomeni, da bo recepcija njegovega dela ustrezala avtorjevimi intencijam. Nasprotno. Intencije bodo sprevržene in konstitutivni elementi dela bodo ostali zakriti. Jakopičeve slike so bile videti preproste (kot *skice, osnutki ali študije*), kot tiste slovite Lorentzove nelinearne enačbe, s katerimi je simuliral podnebje. Vsem, ki so jih videli, so se zdele *preproste* in kazalo je, da se jih bo dalo *zaobiti*. V resnici pa niso bile take. Prav nič se niso dale ukrotiti. Bile so take kot vreme – *nenapovedljive*.

– »Ni treba drugega, kakor da smo enaki vsemu temu, kar je okrog nas. In to je končno ves namen našega življenja. Sijati bi morali kakor sonce, divjati kakor nevihte, tišine in skrivnosti noči bi zalivala jutranje rose, srca bi cvetela, prevzeta od najvišjih sladkosti – in ničesar več. Bili bi ljudje in več ni treba.« Jakopiču res ni bilo treba drugega, kot je zgoraj zapisal sam: biti spontan. Toda njegovim sodobnikom na začetku stoletja tudi ni bilo potrebno nič več kot to, da so bili *samo ljudje* in da so njegove slike spoznavali samo kot *skice, osnutke ter študije*; v njih so odkrivali *nedovršenost, ekstatičnost, nedokončanost, nedozorelost, skratka, slikani anarhizem*. Ob drugi slovenski razstavi v Ljubljani leta 1902 so sicer imele take ocene negativno konotacijo, a so nekaj vendarle govorile o slikah. Vse kaj drugega pa se je takrat porajalo iz očitnega prostaštva in malopridnosti, v politično spletkarjenje zapletenega poročevalstva.

Neko opažanje preperečuje utvaro o tem, da so močno odklonilna kritična stališča o določenem slikarstvu tudi škodljiva za nadaljnji potek recepcije dotičnega slikarstva. Prav nasprotno: čustveno nabita, negativna kritika često zadene središče ali pa zelo blizu sredine predmeta, katerega cilja. V bistvu, v stilski gradbi, v svoji strukturi je bilo Jakopičevo slikarstvo *turbulentno, kaotično*, to je bil res »slikani anarhizem«. V njegovem slikarstvu se je na ta način prikazovala *nedozorelost, nedovršenost* ter *nedokončanost* nekega prirodnega dogajanja, nature in *statu nascenti*, vsega, kar v naravi *ekstatično* sili k nastanku. *Nastajanje je središčna tema Jakopičevega slikarstva*. Motivi tega slikarstva so le obrazci v smislu – »saj se razumemo« – krajine, tihožitja, figuralika, same znane slikarske zadeve. V to središče postajanja, v to »delavnico sem tvojo zrl«, postavlja Jakopič vse, kar mu pride pred oči, ne oziraje se, ali je to »mrtva« ali »živa« priroda. V njegovem *optično-materialnem* prostoru je eno samo »obnavljanje in presnavljanje«, eno samo prehajanje preko meril. Ne tistih linearnih, ki obvladujejo tako imenovano normalno ali običajno življenje in so podlaga pozitivne klasifikacije, pač pa tistih, ki segajo od kvantno-mehaničnega nivoja pa do galaksij:

»Upoštevanje pojavov, neodvisnih od meril, se je morda paradoksalno pojavilo z isto vrsto širjenja človekovega pogleda, ki je ugonobilo prejšnje naivne zamisli o samopodobnosti. Proti koncu dvajsetega stoletja so podobe nerazumljivo drobne in nepredstavljivo velikega postale del vsakogaršnje izkušnje – česar si prej sploh ni bilo mogoče zamišljati. Videli smo fotografije galaksij in atomov. Nikomur si ni bilo treba, kakor Leibnizu, predstavljati, kakšno bi bilo videti veselje pri mikroskopskih ali teleskopskih merilih. Mikroskopi in teleskopi so poskrbeli, da so te podobe postale del vsakdanje izkušnje. Glede na zagnanost uma za iskanje novih analogij in izkušenj so bile neizbežne nove primerjave med velikim in majhnim. Nekatere od teh primerjav so obrodile sad. – Pogosto so znanstveniki, ki jih je privlačila fraktalna geometrija, čutili čustvene vzporednice med novo matematično estetiko in spremembami v umetnosti v drugi polovici stoletja. Občutili so nekakšno povezanost z notranjim navdušenjem celotne kulture.«

»Notranje navdušenje« je tukaj obojestransko: na tem mestu je treba dvakrat

poudariti, da sta dvosmerni tudi analogiji, brez katerih pričujoči spis ne bi bil mogoč. Kazno je, da je nastala splošna analogija med Jakopičevim slikarstvom in znanostjo kaosa prav spricho omenjene dvojnosti »notranjega navdušenja«. Če se hoče postaviti načelno vprašanje o upravičenosti postavljene analogije, je to seveda možno, vendar se bo treba pri tem vprašati tudi, s kakšno pravico so znanstveniki primerjali svoje izsledke z likovno umetnostjo in o njej tudi sodili. Danes je možno dvomiti o vsem, hvala bogu, če nas argumenti niso zmožni prepričati o nasprotnem.

Svoje *notranje navdušenje* je črpal Jakopič iz neprestanega stika z naravo, z življenjem. Ponovno se v svojih izjavah znova in znova vrača k tej temi, katero dobro povzema prisposoda »umetnika, ki se bliža stvarjenju z vso vdanostjo, kakor otrok veliki materi, z ljubeznijo in zaupanjem...« Ne glede na visoko stopnjo njegove kritične zavesti, pa zavesti o tem, da ustvarja iz samega sebe, je zanj narava »edina pot do umetnosti«: »Vse življenjske prikazni oživljati v sebi in iz notranjega dožitka oblikovati, to mi je bil vedno edino pravi način umetniškega proizvodjanja in iskren stik z naravo edina pot do umetnosti.« Narava je zanj vir navdiha, hkrati pa tolažnica ter vitalistično občutenje neprestanega obnavljanja in nastajanja, ekstatične enovitosti z VSEM:

»Saj ta svet okrog nas, saj to smo pravzaprav tudi mi. Saj je človek v majhnem ves ta dom, kjer prebiva in raste njegovo bitje. Vse, kar je vidnega in nevidnega, razodetega in komaj slutnega, saj je vsa harmonija stvarstva z vsemi navideznimi nasprotji in posameznostmi obraz, ki je kakor v kaplji ujet v vsakem človeškem bitju. Ves kozmos je v nas in do konca, do slehernega utripa smo podrejeni njegovi zakonitosti. Tako pojmem besede, da je bil človek ustvarjen po podobi božji!«

Neprenehno občutenje celote, zmožnost, da se preko cvetlic, drevs in oblakov vedno znova občuti VSE, to je Jakopičevo vezilo, dota ali glavnica, ki je ni nikoli načel zavoljo kakšne posamične domislice: Slikal je DELO – L'OEUVRE – SLIKO, ki je nosila naslov Nastajanje. V tem smislu ga je vse, kar je že nastalega, zanimalo toliko, kolikor je prispevalo k novemu postajanju. V njegovem *turbulentnem* načinu slikanja ima svoje nezamenljivo mesto tudi naključje, ki se tako rado poigrava z našimi dejanji. Tako nastanejo mnoge slike pokrajini ali cvetlic ali voda, katerih kompozicija je polivalentna: gledamo jih lahko ne glede na to, kako so obrnjene, kakor da bi gledali v zvezdno nebo, kadar se poleti uležemo vznak na zemljo in se zagledamo navzgor v Rimsko cesto ali Gostosevce ali Kasiopejo, ne da bi mislili na orientacijo ali karkoli drugega, saj nam slika nad nami sama po sebi polzi skozi najmanjšo mrežico našega telesa in nas izpolnjuje do poslednjega vlakna. Naključje je obrnilo na glavo n.pr. sliko št. 208 Kopalke (1905) v knjigi Slovenski impresionizem in evropsko slikarstvo. Vtis »kozmičnega« v tej kompoziciji pride tako močno do veljave. Vse skupaj spominja na anekdoto, ki je v poznih tridesetih letih krožila po Ljubljani. V neki ugledni meščanski hiši so odkrili na častnem mestu narobe obešeno sliko, ki so jo lastniki s ponosom razkazovali: »To je pa naš Jakopič!« Anekdoti je sledil obvezen smeh, temu pa pripomba, da je pri Jakopičevem slikarstvu tako in tako vseeno, kako je slika obešena. In ponavadi se je pogovor zaključil češ, da prave slike, kot je na primer Kofetarica ali Pred lovom »ni mogoče obesiti narobe.« Čeprav imamo opraviti z negativno konotacijo, je vseeno blizu središčnici »kozmične« urejenosti Jakopičevega slikarstva. Mnoge njegove krajine in kompozicije je res zanimivo pogledati z vseh možnih strani.

Glasba in slikarstvo je Jakopičev zadnji spis. Nastal je leta 1940, tri leta pred njegovo smrtjo. V njem je opredelil svoje stališče do abstraktnega slikarstva: »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.«

Zveza med glasbo in slikarstvom pa sega pri Jakopiču daleč nazaj v mladostna leta. Ko je hodil na realko, si je sam sestavil citram podoben inštrument in kasneje je poskušal napraviti celo klavir. Med študijem na dunajski akademiji je vneto obiskoval koncerte in operno hišo: »V glasbi se mi je odprl povsem nov svet, poln čudovite, neizčrpane lepote in včasih sem od navdušenja kolebal ter se hotel posvetiti glasbi.« Kasneje se je v družinskem krogu redno muziciralo. Iz tega intimnega sveta so v obdobju pred prvo vojno nastale slike kot glasbeni motivi: nokturni, etude, impromptuji, sarabande v barvnih kontrapunktih in v značilni Jakopičevi rdeči, vijoličasti, modri ter opalni tonaliteti. V celi vrsti Pri klavirju lahko prisluhnemo temu razkošnemu barvnemu muziciranju. Včasih pa se zgodi, kot da bi se glasba močno zgostila v en sam ton intenzivno rdeče stisnjene sonorne vibracije pod površino platna (*Interier 1905, Interier 1917*). Ob teh slikah je možno uporabiti samo Jakopičeve besede: »Ne najdem besed, s katerimi bi to, kar se v mojih mislih vrši brez besed, mogoče povedati s pravilnimi besedami.«

Kot da bi Jakopičeva intuicija »vedela« za globjo, stvarno zvezo med zvoki in svetlobo, se je v znanosti pojavila v letih okoli njegove smrti – *sonoluminiscenca*, eden redkejših učinkov sonokemije: Del tekočine, na primer vode, skozi katero potuje zvočni val določene frekvence, oddaja modre in vijoličaste bliske svetlobe. Po razlagah, ki so doslej sprejete, je oddajanje modre svetlobe iz omejene količine vode posledica »kavitacije« – oblikovanja in postopnega upadanja miniaturnih mehurčkov – votlinic v vodi. Sedanje teorije poskušajo razlagati pojav neobičajne konverzije zvokov in luči s prisotnostjo močnih elektromagnetnih polj v notranjosti materije. Po mnenju nekaterih fizikov bi lahko sonokemija pomagala razrešiti kompleksne teoretične probleme. Najbolj raziskovan in nenavaden je efekt sonoluminiscence. Glede na meritve, ki sta jih nedavno (1991) izvedla dva kalifornijska fizika, Seth Putterman in Bradley Barber, je proces konverzije luči in zvoka naravnost presenetljiv. Zvočna energija nizkih frekvenc se, razdeljena med velikim številom vodnih molekul, transformira v svetlobno energijo s frekvenco, ki je sto milijardkrat večja in se emitira iz atomov. Proizvedena svetloba je modra ali vijoličasta in dovoljuje sklepanje (glede na relacijo med temperaturo in barvo), da je temperatura v notranjosti »mehurčkov« višja od sončne. Svetloba pa je bolj urejena, bolj koherentna kot laserska.

Globoko pronicanje v notranjost materije, življenja, duhovnosti, »razodevanje« opisane intencije, to je bila Jakopičeva življenjska obsesija vse do konca: »čim bolj mučim svoje možgane, tem čudežnejši in skrivnostnejši se mi zdi problem umetniškega ustvarjanja in razodevanja, kakor je skrivnostno sploh vse naše življenje.«

»Njegov Slepcec ni niti barvno niti risarsko slika naravne resničnosti, marveč je kaos barve okrog figure simbolična vrednota in slepčev klecajoči korak ter negotova kretanja rok smiselno pretirano in na ta način okrepljeno izrazno sredstvo preko naravnih, duhovnih senzacij.« Lapidarna definicija dr. Izidorja Cankarja velja v bistvu za celoten kompleks Jakopičeve monumentalne figuracije, ki sodi v njegovo kasnejše ustvarjalno obdobje in katerega izreden »stranski produkt« je ciklus risb. Veža v mestni hiši na Ahačjevi cesti je bila njegovo največje naročilo, ob katerem je uvodoma pomenljivo napisal: »...bilo bi seve še bolje, če bi se bilo zgodilo pred

dvajsetimi ali vsaj desetimi leti.« Tedaj so se v Jakopičevem slikarstvu dejansko razvile vse značilne poteze njegovega »načina videnja«.

Brez pretiravanja in z vso verodostojnostjo je mogoče trditi, da je notranje organizacijsko načelo Jakopičevega slikarstva *kozmičnega značaja* pod pogojem, da ta značaj razumemo od nerazumljivo drobnega do nepredstavljivo velikega. V prvem desetletju in do konca prve vojne je bilo »kompozicijsko načelo« v njegovem slikarstvu razvito v vse smeri, na vse slikarske »obrazce«, ki so bili že opisani tako, da lahko govorimo o zaokroženem slikarskem opusu. V obdobju med obema vojnama do svoje smrti je Jakopič svoj opus razširil do končnih razsežnosti in ustvaril vrsto izjemnih umotvorov. Svojega *načina videnja*, svojega osebnega stila, ni več spreminjal. Izraz »kompozicijsko načelo« je potrebno staviti pod dvojni narekovanj, saj nima nič skupnega s formalnim komponiranjem v klasičnem ali v Cézannovem ali v kakršnemkoli kasnejšem smislu. To je spontano ustvarjanje – proces, v katerem se izvor intuicije neprestano prežema in spopada s slikarsko izvedbo.

Cézanne je ob smrti (1906) zapustil slikarstvo v evklidski geometriji. Nasledniki so želeli videti v njegovem slikarstvu samo poenostavitve in preko kubizma je prispelo evropsko slikarstvo do popolnih redukcionističnih formulacij. To je bilo dobrodejno za funkcionalizem v arhitekturi in oblikovanju. V slikarstvu pa je postajalo vse bolj dolgočasno. Kdor je imel priliko videti razstavo velike serije Cézannovih Kopalok leta 1989 v Zürichu, se je lahko prepričal, kako je slikar od čisto baročnih kompozicijskih začetkov z vztrajnimi redukcijami naposled zložil telesa kopalok v pregledno kubistično skladovnico. Ljudje takih poenostavitev niso vzljubili. Prav tako čudne pa so se jim zdele tudi Jakopičeve »Kopalke«, ki so bile bolj podobne raztrganim krpam svetlobe, razmetanim okoli sferičnega sončnega žarišča. Obe sliki sta z različicami nastajali v približno istem času. Imamo ju lahko za dva pojavi, ki sta se dogajala drug mimo drugega. Prvi je postal splošno znan in je pospešil razvoj optičnega redukcionizma. Drugi pa je ostal sramežljivo skrit, napovedoval pa je optični univerzalizem ob koncu stoletja.

Proti koncu dvajsetega stoletja so podobe nerazumljivo drobnega in nepredstavljivo velikega postale del vsakogaršnje izkušnje – česar si prej sploh ni bilo mogoče zamišljati. Prav to pa je ustvarjala Jakopičeva umetniška intuicija že na začetku stoletja. Jakopič je o tem dokumentirano razmišljal vse od dvajsetih let dalje. Zelo sumljive vrednosti bi bila trditev, da sta njegovo delo in razmišljanje pri nas postala del »vsakogaršnje izkušnje«. Tudi v primeru, da bi pod besedico vsak razumeli vsakogar, ki ima karkoli opraviti s slikarstvom, bi bil sum še vedno dovolj upravičen. Toda ne glede na sumničenja in kakor je bilo že zapisano, Jakopičevost slikarstvo je *samopodoben* pojav, ki prehaja merila in je univerzalno.

Tu je bil podan pogled na osebni stil Jakopičevega slikarstva skozi »optiko« nove, nelinearne znanosti, imenovane tudi kaos. »Relativnost se je znebila newtonske iluzije absolutnega prostora in časa; kvantna teorija se je znebila newtonskih sanj popolnoma natančnega merjenja; kaos pa se je znebil laplaceovske fantazije o deterministični predvidljivosti. Od vseh treh revolucij se le kaos tiče sveta, ki ga vidimo in čutimo, torej sveta človeških razsežnosti. Predmet raziskovanja so lahko vsakdanje izkušnje in podobe dejanskega sveta.« V Jakopičevem slikarstvu je intuitivno zajeta zelo zapletena struktura življenja. Njegovi pogledi na življenje in umetnost so bili usmerjeni k univerzalizmu, kakršnega pojmuje nova znanost. V obojem je bil Jakopič občutljiv predhodnik novemu pogledu na svet in življenjske pojave, senzibilen tudi kar zadeva etično poslanstvo umetnika. Zadnji stavek Jakopičevega pismenega odgovora na vprašanja, ki mu jih je zastavil dr. Stane Mikuz

leta 1941, je hkrati tudi njegovo zadnje pisno izročilo. Glasi se: »Le nravstveno velik umetnik more ustvarjati umotvore, katerih lepota je prežeta z resnico in čistostjo.«

Uvodoma je bila navedena zaključna misel dr. Izidorja Cankarja iz znamenitega eseja: Jakopičeve skrivnosti. Za konec pa si velja ogledati še začetne besede: »Slučaj, ki se tako rad poigrava z našimi dejanji, kakor da ga veseli spravljati v duhovno in za nas pomembno zvezo hotene dogodke ter sedanost, preteklost in bodočnost, je odločil, da je Ivan Cankar natančno pred pet in dvajsetimi leti in prav na Jakopičev rojstni dan, ki zanj niti vedel ni, zapisal o tedanjem mladem, borbenem slikarju in njega komaj pričetem in tveganem početju te besede: »Največje upanje slovenske umetnosti in že danes njen največji ponos je Rihard Jakopič... ali kakor so dovršena njegova dosedanja dela, vendar mislim, da je izmed vseh naših umetnikov pred Jakopičem še najdaljša in najvišja pot. Kolikor večji je talent, toliko daljša in težja mu je pot do vrha.«

Velik talent ali genij? Kateri od obeh Cankarjev bo imel prav?

(Nadaljevanje in konec prihodnjič)



Janez Pirnat

UNIVERZALNOST JAKOPIČEVEGA SLIKARSTVA (II)

(Nadaljevanje in konec)

FAZNI PROSTOR SLIKE

Turbulenca je bila nemalokrat opisana na posreden način kot osebni stil Jakopičevega slikarstva. Tako slikarju narava »vzplamti, reka se nemirno giblje, vse je nasičeno s prepleti energije in živo«, »vse se preliva in prehaja« in si daje »duška v divjih, neurejenih zanosnih potegih, v besnenju vijug in polkrogov, ki so podobni gomazenju planktona v morju« kot »okrutno večno gibanje in valovanje vsega«. Ta stil je kot »notranja sla silaške narave«. Poetične parabole, zapisane na raznih mestih in od različnih avtorjev, zbuja verodostojnost ter potrjujejo enotnost učinkovanja Jakopičevega stila: »Drzne divjaške barve brez ostrih obrisov« so enkrat kakor »od predmeta neodvisna eksplozija energije«, drugič spet eno samo »prelivanje žive energije«, »ena sama luč«, »Luč prevzema središčno vlogo in izpodrine vse drugo.« Njegova »vizija barve in notranje luči«, kot »samovoljna notranja svetloba«, kot »materializirana barvna energija« – »z lastno dinamično naravo, življenjsko prežarja in spaja v enovitost vso dinamiko sveta.«

Zgoraj navedeni opisi so bili objavljeni v znanih strokovnih publikacijah, ki so posvečene umetniku. Drugače pa zvane ušesu tisti poskusi od navdušencev, ki so čistili slikarja preko vseh meja in seveda z najboljšimi nameni, ki, kakor vemo, vodijo v pekel ali kam drugam v onstranstvo. Za slednje je Jakopič »kakor vulkan, v katerem je nenadoma izbruhnil ogenj, segajoč visoko pod nebo«. Malodane vsaka njegova slika je – »tako rekoč pesem o soncu, o božji vsemogočnosti, o Bogu«. On sam je kakor »glasnik Boga, ki nam odpira oči za veličastnost božjega stvarstva in nas vodi iz časnosti v brezčasnost«.

Vse bi bilo od sile lahko, ko bi s preprostim ne mogli izničiti preteklosti, z vsemi nesporazumi, izničevanji in pretiravanji, če ne bi bila često prisotna tudi prostaška brezčutnost v odnosu do Jakopičevega celostnega izročila. Slednja se je najprej pokazala ob razstavi sovjetskega slikarstva brž po zadnji vojni, kasneje ob porušitvi Jakopičevega paviljona, nazadnje pa v neprestanih, skrajno »levih« postavitvah stalne zbirke Moderne galerije v Ljubljani, kjer so odmerjeni Jakopičevim slikam trije, štiri tekoči metri razstavnega prostora, medtem ko se živeči slikarji raztegujejo preko vseh mej. Na eni strani to, na drugi pa pretirano navdušenje brez mere, je gojišče, na katerem se koti izvrnjen odnos do slikarjevega izročila, neke vrste mit, cepljen na deblo slovenske narodnjaške navdušenosti in narodnjaškega razočaranja nad »modernostjo« tega slikarstva na začetku stoletja. Če je preteklosti končno le uspelo miniti, naj ne bi minila zato, da bi ponavljali iste debele neumnosti v novih preoblikah. Kar je od minulega preživelo, tisto velja znova zagledati tako,

kakor to lahko danes vidimo. Vsakemu sedanjiku je dodeljena ta pravica v odnosu do preteklosti in toliko bolj je, če lahko iz nje kaj vrednega zopet povzamemo.

Na prvi pogled je Jakopičeva slika res videti izsek iz krajine ali notranjščina s figuro ali portret ali tihožitje, se pravi nekaj znanega iz standardnega repertoarja evropske slikarske prakse, kar vse daje neko trdnost v občutku in končno v presoji, da je s sliko vse lepo in prav in da sodi v okvir tiste znane slikarske usmeritve, ki je dobila ime po Monetovi sliki *Sončni zaton* – impresija. Toda Jakopič je tistega dneva 15. aprila 1874 komaj napolnil pet let, ko je bila omenjena slika prvič razstavljena na Boulevard des Capucines 35 v Parizu in je kasneje postala sinonim za preobrat v razvoju evropskega slikarstva. Res je mali Rihard tedaj že – »risal prizore na vrata, vse v velikem formatu in poživiljal skice po možnosti z rdečo kredo. Pri stari materi je porisal vsa vrata in omare, do koder je segel« – toda manjkalo je še devetnajst let, da se je potem v Monakovem prvič srečal z originali slikarjev iz Boulevard des Capucines. Pri nas ni bilo pretirane radovednosti za to, kako so bili razumljeni francoski slikarski prevratniki. Prav narobe bi sklepali, če bi mislili, da je šlo pri Francozih vse gladko in da so bila prevratniška prizadevanja razumljena ali sprejeta sama po sebi. Če izvzamemo vse začetne nesporazume, ki so bili kakor 27 let kasneje pri nas, polni posmehovanja vključno z imenom »impresionisti«, so se sodbe o tem slikarstvu ustalile šele po prvi vojni, ko je bilo gibanje v celem spoznano in sprejeto kot »začetek slikarstva moderne dobe«. Ta doba je začela porajati vedno hitreje in vedno v krajših časovnih razdobjih vedno nova prevratništva. Pojem »moderne« je postajal vse bolj razdrobljen, nastala je vrsta diferencialnih zornih kotov, s katerih je bilo mogoče zagledati le neke posamezne segmente. Interpretacije so se vračale na začetek, k prevratnikom iz Boulevard des Capucines, da bi od tam dalje kolikor toliko logično sledile razvoju, ki je postajal vse bolj asimptotičen, približujoč se neki nedoločljivi abstraktni limiti.

Na tem mestu bi bilo smotno povzeti poglede dveh francoskih avtorjev, ki sta s svojimi deli utemeljevala odnos do slikarstva »moderne dobe«, da bi bilo naknadno mogoče vsaj sklepati, kje je v tej splošni konstelaciji mesto Jakopičevega slikarstva. Ker pa bralec ne bere, da bi se kaj naučil, temveč narobe, zato da bi sam izrekal sodbe o tem, kar je prebral, naj bo tukaj pred njegovo izrečena, če že ne sodba, pa vsaj podmena, da Jakopičevega slikarstva v tej konstelaciji sploh ni. Predvsem ga ne more biti zato, ker je bil njegov osebni stil nenatančno določen glede na splošno razporeditev stilov »moderne dobe«, in dalje ter v prvi vrsti zategadelj, ker v odnosu do dveh temeljnih kategorij naše dobe – prostora in časa – ni bilo mogoče določiti Jakopičevih slikarskih postopkov. Umetnik se vendar ne muči zato, da bi nam podal izrez stvarnosti, ki nas obdaja, on nas navaja na določeno število postopkov, ki upravljajo našo misel, da bi sama prišla do določenih tolmačenj o svetu. Kako so njegovi slikarski postopki upravljali naše misli, smo videli iz uvodnih navedb, ki so kot parabole sicer poetične, navajajo pa nas na precej negotova tolmačenja o svetu, še posebej velja to za tiste parabole, ki so jih izrekli navdušenci. Potemtakem ne bo odveč, če se s poetičnih ali nebeških višin spustimo na tla med Albertijeve »podanike telesne Minerve«.

V prvem poglavju knjige *Les etapes de la peinture française contemporaine* (Paris, Gallimard, 1948) obravnava Bernard Dorival impresionizem. Najprej je poudarjena zveza tega slikarstva z znanostjo: zanima se samo za pojave, opazuje le to, kar je vidljivo, brez namere prodreti v »duha stvari«. Tako kakor uporablja znanstvenik številne eksperimente, ki se tičejo določenega pojava, podobno se na primer Monet ubada s celo vrsto slik istega motiva, dokler ga ne izčrpa ter s tem dokončno spozna. V impresionizmu preide realizem sam sebe in s tem doseže lasten

zaključek. Pretirana realistična težnja pogojuje določena čudaštva impresionizma. Eno od teh vidi avtor v dejstvu, da je s palete pregnalo črne, sive in rjave tone, češ da jih ni v naravi. Barvna skala teh slikarjev je bila na ta način osiromašena za »nežne posredne poltone«. Iz istega realizma izvira pri njih »naivna in šolska« tehnika razstavljanja barve, ki je sicer pri Monetu drugačna kot na primer pri Signacu. Pri prvem ne pride do pretirano izraženih intenzivnosti čistih barv, ker gre slikarju v prvi vrsti zato, da bi izrazil »trepetanje zraka in drhtenje atmosfere«. V želji prikazati minljivi značaj naravnih pojavov, puščajo impresionisti svoje slike v stanju nedokončanosti, da so videti kakor skice. Vsi ti načini slikanja so samo drobne pomanjkljivosti spričo neke druge posledice realizma, ki obtežuje njihovo slikarstvo: sistematično so namreč zanemarili element »trajnosti«, ki je morda najprikladnejši predmet umetnosti. Avtor pri tem navaja Baudelaira: »Moderno pomeni – minljivo, kratkotrajno in naključno, to je polovica umetnosti, medtem ko je druga polovica – večno in neminljivo.« Dalje ugotavlja, da je impresionizem »žrtvoval prostor, obliko in plastično lepoto«, ki tvorijo bistvena obeležja narave in so »najbolj nujni elementi umetnosti«. Tako je svet v njihovih slikah zveden na »razplinjeno igro čarobnih fantazmagorij«. Potem ko smo jih uživali kot »ognjemet«, nam zapuščajo občutek razočaranja. Nazadnje pride na vrsto največja hiba impresionizma, ki nosi v sebi »preveč realističnega duha, tako da mu preti ista nevarnost kot slikarstvu akademskega naturalizma – pomanjkanje prave in globoke človečnosti.« Govorec o impresionistih, misli Dorival na slikarje – Moneta, Sisleya in Pissarroja, nato zaključuje: Kakorkoli je impresionizem velik, nosi v sebi klince smrti, podobne tistim, ki so v času njegovega nastanka pokončale slikarstvo akademskega naturalizma.

Bralec bo pač sam presodil, kaj je tisto, kar iz navedenega lahko zadeva tudi Jakopičevo slikarstvo. Tu ni mesto za razpravo o Dorivalovih estetskih izhodiščih, iz katerih je izvajal na primer »pravo in globoko človečnost«, »najbolj nujne elemente umetnosti« ali »duha stvari«. Za domačo rabo pa utegne biti poučno, kako je presojal impresionizem profesor Louvrške šole v delu, ki ga je posvetil svojim učiteljem in učencem in v katerega predgovoru je zapisal: »Francija se čuti danes dolžna, da preveri svojo vest. Zato bo morda do določene mere koristno delo, ki preučuje eno najslavnejših aktivnosti francoskega intelektualnega življenja v poslednjih petdesetih letih: slikarsko umetnost, namreč v teku teh petih desetletij.«

Drug avtor je postavil v istem času pred umetnostno zgodovino naslednjo zahtevo: Zame je bistveno, »da se prizna nujnost preučevanja slikarskih del kot sistema znakov in da se zanje uporabi stroge metode raziskovanja, ki so toliko prispevale k napredku drugih znanosti.« Pierre Francastel je v uvodni študiji svoje posthumno izdane knjige *Études de la Sociologie de l'Art* (Gonthier, Paris, 1970) – citiral tole Matissovo besedilo: »Vsako delo je skupina znakov, ki so bili izumljeni med izvajanjem za potrebe določenega mesta. Izvzeti iz kompozicije, za katero so bili ustvarjeni, znaki ne učinkujejo več. Znak je odrejen v hipu, ko ga uporabljam za predmet, v katerem mora sodelovati.« V širšem pomenu besede je Francastel strukturalist. Nalašč je bil izbran semantični vidik, katerega on preučuje v sociopsihološki perspektivi, da bi odtod prešel k raziskavi renesančnega plastičnega prostora in pokazal, da je dialektika prostora in časa trajen element vsakega oblikujočega se dela. Delo, ki se oblikuje, ni kaka abstraktna samooblikujoča se entiteta, pač pa tehnična, rokodelska, materialna stvar, ki nastaja pod vplivom prostora in časa, želeč hkrati učinkovati nazaj – v prostor in čas. Veliki prostori, kakor na primer renesančni, po njegovem umirajo in se rojevajo kot človeške družbe. Vsi ljudje, piše Francastel, so brez dvoma sposobni, da se naučijo videti, kako se na horizontu

stikata oba, oddaljujoča se robova ceste, takoj, ko smo jih enkrat opozorili na ta optični pojav. Toda nič ne dokazuje, da se ne bi mogli prav tako navaditi zagledati popolnoma navpične perspektive ali pa na to, da bi čisto svobodno razbirali vrste slik, ki bi bile postavljene ena ob drugi ali pa druga vrh druge – na egiptčanski način. Varovati se je treba stališča, ki meni, da je zahodnjaški duhovni profil edina mogoča oblika umnega razvoja človeštva. Zelo dobro bi morali razumeti, da tu ne gre za pristop k stvarnosti, pač pa za ustvarjanje določenega sistema. Nikomur ne pride na kraj pameti, da bi zanikal teoretično ali praktično vrednost zahodnjaške logike začevši z renesanso. Ljudje naj bi se le zavedali, da gre tu za intelektualno in družbeno konstrukcijo, ne pa za konkretno, vzorno odkritje neke vrste bistvene stvarnosti. Plastični prostor renesanse ne predstavlja najboljše možne rešitve transponiranja »prostora«, on je le posebno srečen izraz izoblikovanja sveta za določen čas in za določeno ljudsko skupnost.

»Rušenje nekega plastičnega prostora« je zadnja študija njegove knjige, v kateri nastopa impresionizem kot eden izmed udeležencev rušenja renesančnega plastičnega prostora, ki ima obliko kubusa, v katerem se predpostavlja, da se vse oddaljujoče linije srečujejo na ozadju slike v eni točki. Tudi očišče je nepremična konstanta, s katere je možno opazovati vse predmete, ki so v notranjščini, s pomočjo fiksnega izvora svetlobe. Znotraj kubusa je tako zamišljena dvojna mreža perspektivčnih in svetlobnih linij. Predmeti se pojavljajo v kubusu na sečiščih svetlobnih in perspektivčnih koordinat. Celota tega kubusa je sicer del evklidske geometrije, še bolj pa je podobna scenskemu, gledališkemu odru. To je v svojem bistvu iluzija nekega prostora, ki se je v slikarstvu obdržala stoletja in je živela vzporedno z gledališčem. V 19. stoletju je najprej romantizem pregnal s tega odra bogove in uvedel nove, vznemirljive orientalske vsebine. Realizem je na oder pripeljal nove družbene sloje. Impresionizem, ki bi ga Francastel raje imenoval »Neodvisni« ali kar »Slikarji pariške šole«, pa je dokončno postavil zahteve po rekonstrukciji samega odra. Tako je prišlo do postopnih sprememb v zgradbi tega odra, in sicer na različnih stopnjah. Prve spremembe so zadevale rekonstrukcijo odnosa med obliko in svetlobo. Druge spremembe so se nanašale na novo triangulacijo prostornega kubusa. Tretja sprememba pa je zadevala vprašanje taktilnih vrednosti ali drugače povedano – polisenzorne predstave prostora.

V prvi skupini slikarjev, ki je razgrajevala odnose med obliko in svetlobo – Francastel jih imenuje *čiste slikarje svetlobe*, so bili Monet, Sisley in Pissarro. Klasičnim slikarjem je tehnika svetlo-temnega (chiaroscuro) slikanja omogočila, da so rešili neskladnost med linearnim predstavljanjem predmeta in predstavljanjem taistega predmeta s pomočjo barve. Omogočila je združitev obeh predstav v hkratno novo renesančno slikovno predstavitev posameznih predmetov. Ta združitev je bila kompromis, ki je bil dosežen z mehkim senčenjem robov predmetov. Impresionisti so obrnili ta princip tako, da so potisnili obliko v drugi plan, v prvi plan pa postavili barvne lise. Robovi barvnih lis imajo sedaj prednost pred obrisom predmeta. Prej se je barva prilagajala konturi oblik predmeta s pomočjo mehkebe *chiaroscuro*, s pomočjo nenatančnosti tonskih vrednosti v polsenci na robovih predmeta. Sedaj je postal obris predmeta samo še sled, komaj opazen pod robovi lis zmagovite barve. Francastel uvede za ta način slikanja pojem slikovne mreže, ki je položena na klasično geometrijsko mrežo scenografskega prostora. Ker slednja ostaja nespremenjena, meni, da »čisti slikarji svetlobe« niso menjali bistva klasične predstave o prostoru.

Tule bi ne bilo napačno prekiniti povzemanje; veljalo bi opozoriti na zanimivo sličnost med obema avtorjema, čeprav sta si po naravi diametralno nasprotna:

Dorival je tipičen duhovno-zgodovinski mislec, se pravi predstavnik humanistične znanosti, ki se je izgrajevala v nasprotju z vulgarnim materializmom preteklega stoletja, eden tistih, za katerega so pojmi – »duh stvari« ali »prava, globoka človečnost« naravne kategorije, na isti način kakor dejstvo, da si mora Francija – kdaj pa kdaj – »izprašati svojo vest« in da je to »dolžna« storiti, še posebej, kadar gre za proučevanje ene »najslavnejših aktivnosti francoskega intelektualnega življenja«. Čisto drugače, brez samo po sebi razumljivih pogledov zdravorazumske logike, ki tako rada zadremlje po kosilu, medtem ko se zunaj »vse podira«, postavlja Francastel vse – o čemer razpravlja – pod drobnogled z razpoložljivimi objektivni, ki mu jih nudi znanost. Tako prvi kot drugi sta se distancirala v odnosu do »slikarjev čiste svetlobe«; eden s stališča duhovnih kategorij, drugi skozi prizmo raziskave prostorskih dimenzij v slikarstvu. Obadva sta bila misleca, ki sta s precejšnje časovne razdalje za trenutek, prav tisti trenutek, v katerem sta definirala svoji stališči, pozabila, da je pariška publika tistega dnevnega 15. aprila 1874, ko je bila odprta razstava na Boulevard des Capucines, reagirala spontano, hipno in burno: odzvala se na je na barvitost. Vseeno, ali je vseboval ta odziv negativne ali pozitivne, konotacije – bil je takojšen: živ, neposreden, pristen in senzacionalen, skratka, impresiven. Kričeče odprta barvitost *čistih slikarjev svetlobe* je razkričala impresionizem po svetu. Oba avtorja sta poskušala odkrivati naknadno, kaj vse je zakrila ali zanemarila ali preglasila ta kričeča barvitost, česa vsega ni bilo zavoljo nje opaziti. Pri tem sta prezrla podrobnost, da je bil to vendarle poglavitni prodor – povratek k prostodušnemu, prvobitnemu, če že hočemo – k otroškemu dojemanju sveta. Najtežje je biti preprost. Navsezadnje ali najprvo: barva je svet slikarstva. Barvitost sveta vedno znova začudi, zbudi in razburi sivo povprečnost vsakdanjega gledanja na svet. In možno vprašanje o tem, ali so misli bele, sive ali črne, vzbolehne spričo barvitosti. Da bi se naposled dokopal do barvitega mišljenja o svetu, je moral človek storiti določen napor na področju svojih predstav o svetu. *Čisti slikarji svetlobe* so svojo pionirsko nalogo zelo dobro opravili.

Ugibanje o tem, kdaj se je Jakopič prvič srečal s *čistim slikarstvom svetlobe*, s posameznimi slikami tega slikarstva, je pravzaprav nespodobno stikanje za ljubezenskim odnosom med dvema platonskima polovičkama, ki se iščeta, dokler se končno ne najdeta in spojita v prvotno prispodobno enotnega človeka. To bi bil navsezadnje lahko tudi spomin na kozmogonično postavbo Adama – Kadmona, božjega odposlanca na zemljo, ki je bila zagnetena v svojo temačno, komaj gibno materialno bit – z nalogo, da bi jo skušal presvetliti in dvigniti iz mrtvoudnosti. Zgodba se nadaljuje o tem, kako se božji odposlanec vse bolj zapleta s tvarino sveta, kako se zapreda v zemeljske zadeve – spotoma pozabljaajoč na svoje začetno poslanstvo, pri čemer ugaša tudi njegova svetloba. Kakor vam drago, toda ugibanje o trenutku in kraju tega srečanja je prava neznanka in samo s površnimi približki si lahko lajša vest kak pretiran natančnež. Eno pa ostane pribito: Jakopič se je temu srečanju popolnoma predal. V njem je bilo že zdavnaj programirano, zato je bilo bolj potrditev kot odkritje: bil je *čisti slikar svetlobe*.

»Dobričina dobro pozna konja! Nedvomno, da slika kot mazač. Toda kaj za to, saj je vseeno, ker je originalen in ker podaja dokument.« Ko Dorival navaja Zolajev L'oeuvre, – da bi na ta način ilustriral slikarsko metodo Degasa, njegovo obsedenost za beleženje hitrih gibov, brzine in plesa, – pri tem vedno znova opozarja, da je impresionizem raziskovanje sveta, da daje dokumente. Četudi uporablja svobodne postopke nasproti narodi, je to realizem, več, je hiperrealizem s poudarkom na *hiper*. S svojega zornega kota vidi Francastel v Degasovem delu v prvi vrsti spremembo v triangulaciji prostora, do katere je prišlo tudi ob zvezi

z orientalsko umetnostjo. Tedaj modni »japonizem« je pomagal odkriti kombinirano uporabo diferencialnih prostorskih izsekov. Nekoč negibno očišče je moderni tempo življenja pognal v vse smeri. Svet menja najprej svoje naličje, počasi pa se začne spreminjati njegova notranja zgradba, medtem ko se opazovalčevo oko premika vedno hitreje. In kakor Mallarméjeve kocke, ki nikoli ne pozabijo na naključje, je padalo očišče Degasovih prizorov enkrat sem, enkrat tja. Klasična gledališka ureditev prostora se je v njegovem slikarstvu popolnoma menjala: v središče pozornosti je stopil detalj, kar naenkrat smo ga zagledali v velikem planu in zasnovan je bil pojem bodočega kadriranja, kateremu je Degas s svojo sugestivno, suvereno risbo odredil točne distance z najbolj nepričakovanih, novih zornih kotov. Umetnost je zvijača, je ponavljal odrezavi Degas, ki je bil prav tako brezkompromisen pripadnik prvotne skupine »Neodvisnih« kot prvi besednik vsakega umetniškega omizja. Bil je prava kristalizacija francoskega ostroumja in paradoksa, – slikar, ki je vedno znova snemal odjemalcem s sten svoje slike, da bi jih *dodelal* in da bi jih potem le-ti nikoli več ne videli. Mož, ki ga je na starost izdal vid, njegov čudoviti instrument, da bi nazadnje v popolni kartuzijanski osami poskušal prelisiti to hibo svojega telesa s čudovitimi, predsmrtnimi kipci. Šele velika pariška retrospektiva, ki jo je dobil Degas sredi osemdesetih let, je pokazala vso neverjetno inovativnost njegovega slikarstva, za katerega je upravičeno trditi, – kakor je zapisal Francastel, – da je razvilo docela novo analitično metodo in da je postavilo pred gledalca na filozofskem planu – problem analize neposrednih optičnih podatkov. Medtem ko je bil Degas oster intelektualni risar in je šele kasneje, med postopnim pojemanjem vida postajal vse drznejši kolorist, je Renoir kolorist od vsega začetka. Klasični prostor ga komaj zanima, kot Degas se približuje modelu, ki ga ima pred seboj, in ga na čuten način otipava in nežno modelira s svojimi čopiči. Zanima ga barvna igra reliefa na obrazih in na figurah, senzibilna barvitost na pokrajinah ženskih in dekliskih teles in ko jih na starost ne more več otipati, ker so njegove revmatične roke popolnoma odrevele, jih še vedno narahlo treplja z mehкими konicami čopičev, ki so mu jih navezali na zapestje.

V tej svojski, edinstveni atmosferi pariškega velemesta, v njegovi naključni igrivosti, nestrpni menjavi ritmov svetlobe in hitrosti, bi zaman iskali koticček, kamor bi se lahko umestilo oko našega Jakopiča. Zanimiv je komentar njegovega kratkega, tridnevnega bivanja v Parizu (1906): »Videl sem sicer mnogo zanimivih stvari, vendar nisem imel nikakega užitka.« Jakopič nima za mesto, za njegov urbani utrip nobenega smisla. »Jaz sem Krakovčan. Ljubljana je moje predmestje!« Analogen je njegov odnos do prostora: nikakršnih novih zornih kotov, nikakega detajla v prvem planu, niti vzporednosti diferencialnih izsekov. Analiza neposrednih optičnih podatkov ga ne zanima, nobenega smisla nima za hiperrealizem, pa tudi subtilno, čutno modeliranje teles je šlo mimo njegovega očesa. Na platnih njegovih slik so brezbrizno uporabljeni klasični obrazci kot dokaj iztrošene opeke evropske slikarske tradicije. V čisto zdravorazumskem smislu so to ali figure ali pokrajine, ali notranjščine ali tihožitja. Moč si je sicer zamisliti zvezo, ki pa jo je potrebno vzvratno vzpostaviti – z orientalsko prakso zen-budizma, s slikarsko sumie tehniko starih menihov, katere pravilo je, da med opaženim in naslikanim predmetom ne sme ostati niti vrzeli, v katero bi lahko vtaknili eno samo dlako čopiča – *čista spontanost*.

Spremembo prostorske predstave Francastel ne razume kot kakšne revolucije, v kateri bi se klasična, na evklidsko oprta prostorska predstava docela zamenjala z neko povsem drugo. Prihaja do sprememb v segmentih in nove predstave žive vzporedno s staro ter se z njo prepletajo na različnih ravneh, tako da se prvotna predstava počasi relativizira. Najprej so se začele spreminjati prostorske predstave

v matematiki in fiziki, zelo hitro po tem pa tudi v praksi slikarstva moderne dobe. Medtem ko »čisti slikarji svetlobe – klasični gledališki prostor – kričeče obarvajo in ga s tem na nek način postavijo pod vprašaj, ga Degas na novo triangulira: časovni element hitrosti, spreminjajočega se očiča, začne prostor »pregibavati« v vseh smereh. Tako končno pridemo do zametka novega – *imaginarnega prostora*.

Pri Paulu Cézannu obstaja paradoks med njegovo »majhno senzacijo« in zahtevu, da se prirodne oblike zvedejo na čiste geometrijske forme. Njegova posebnost pa temelji bolj na slikarski metodi kot na postulatih, pa čeprav jih s trmasto upornostjo ponavlja še in še: Slikati hoče kot Poussin, ampak pred prirodo. Ustvariti želi nekaj »solidnega, kot je muzejska umetnost«. Odkriti hoče »geološke sloje in devištvo sveta«. Pred njim je ena sama naloga: Ustvariti želi sliko! Dorival, ki ga ne zanima problem prostora v modernem slikarstvu, na široko citira Cézanna in opisuje njegovo slikarsko metodo: »kadar je barva bogata, je oblika popolna.« Dorival zaključuje, da je Cézannova slika »stvar, ki živi lastno življenje – stvaritev, ki je paralelna ustvarjalnosti prirode.« Ugotavlja, da sicer ni naslikal nobene religiozne slike, da pa ni nič »bolj religioznega od njegovega dela«, še več, njegova umetnost ni le poduhovljena, je »nadprirodna«.

O poduhovljenosti Jakopičevega slikarstva so pisali na zelo različne načine in ne more biti dvoma, da je tako. Toda sredstva, ki jih je uporabljal, njegovi slikarski postopki so tako različni od metod velikega Francoza, da bi jih bilo smešno vzporejati. Obstojajo pa nekaj, na kar bi veljalo biti pozoren, to je pojem »imaginarnega prostora«.

Za razumevanje prostorske problematike Cézannovega slikarstva se poslužuje Francstel eksperimentalnih dognanj iz otroške psihologije, ki sta jih utrdila Wallon in Piaget. Otrok v teku razvoja prihaja postopno do svojih prostorskih predstav. Prva doba razvoja je polisenzorna. To je svet brez trdnih oblik, brez meril in predmetov, to je svet prvotnih zaznav razvijajočih se čutov. V tem svetu so relevantni topološki pojmi bližine in odmikanja; vzajemnosti in zaokroženosti; zavetnosti in trajanja. V njem ni sheme niti meril.

V drugi dobi razvoja odkriva otrok predmete in oblike, raztegljive slike iz prvega obdobja se zamenjujejo z neodvisnimi predmeti in oblikami, ki se dajo razvrščati in razlikovati po velikosti, pa tudi na druge načine.

In šele nazadnje pride v tretjem obdobju do postopnega uvajanja odnosov med predmeti, do shematskega razvrščanja predmetov v logične nize, pride do uvajanja simetrije in do vsega drugega prostorskega označevanja, ki je naslonjeno na evklidsko geometrijo. Francstel opozarja na relativnost univerzalne veljave te stopnje razvoja, ki je za zahodnjaško civilizacijo tako samoumevna.

Za vsako dobo je bistveno, da si sama izoblikuje svoj pojem prostora. Ne obstaja nek PROSTOR kot absolut. Zato se soočamo z veliko skrivnostjo v prikazovanju prostora v sodobnem svetu. Živimo v času, ko se predvsem spreminjajo psihične prostorske razdalje in ne toliko geometrične. Zato nastajajo v slikarstvu povsem novi predmeti, pa tudi nov odnos med človekom ter predmetom, nova razmerja človekovega duha do stvari.

Ko v tem smislu Francstel analizira Cézannove slikarske postopke, pride do spoznanja, da je na novo postavil svoje razmerje do sveta: spraševal se je o stvarnosti predmetov, samovoljno je preoblikoval pobočja gore St. Victoire, ni bil zadovoljen z njeno silhueto, jabolko v prvem planu pa se mu je zdelo popolnoma neulovljivo in se je z njim ubadal dneve in dneve. V »imaginarnem prostoru« svojega slikarstva je poglobil Monetov panteizem, ker je kot moderen človek veroval, da je tkivo materije univerzalno in enotno: v imenu fizike je obnavljal zamisel o materiji.

ki je združujoča v enaki meri kot vera srednjeveškega simbolista, samo da tokrat ni utemeljena s filozofijo, pač pa z matematiko in slikarsko prakso.

* * *

Prostor Jakopičevega slikarstva, to je slednjič treba dvakrat podčrtati, je *čista imaginarnost*. To so *prikazni, vizije, razodevanja*. Kot čisti slikar svetlobe je izšel Jakopič prav tako kot Monet iz panteizma, da bi ga dalje razvil preko vseh meja, ga samopodobno pregnetal, poduhovil do *čiste spontanosti*, v kateri je življenje zapleteno z znanostjo, filozofijo in religijo ter prisotno v vsakem okrušku sveta, v vsaki stvari tega univerzuma. Njegove pokrajine, interieri, figuralne kompozicije in tihožitja so kot slikarska celota – prostor *čiste imaginarnosti*, univerzalna analogija faznemu prostoru, tej »najmogočnejši iznajdbi sodobne znanosti«. Prav zaradi svojega neevklidskega, nelinearnega pogleda na svet, zaradi kaotične občutljivosti do vseh pojavov tega sveta, zaradi smisla za univerzalnost vseh pojavov življenja, v katerem je duhovnost občutil globoko zapleteno v materijo, – je Jakopič tisti osamljeni primer samohodca – predhodnika, ki je edinstven.

V tem, kar je bilo doslej napisanega, je bilo Jakopičevo čisto svetlobno slikarstvo nalašč zapleteno v turbulentni kalejdoskop pariškega umetniškega dogajanja, s tveganjem, da se bo pri tem njegova čista svetloba obrabila in zbledela ob briljantni eleganci intelektualnega svetovnega križišča. Toda treba se je samo spomniti Goetheja, na njegove optične poskuse ter primakniti prizmo Jakopičevega očesa čim bliže našemu in že bo pred nami – čista vedra enakomernost Jakopičeve samopodobnosti. Vse, kar je bilo opisanega, znova najdenega, na novo odkritega in izumljenega, ima svojo veliko vrednost in je zanimivo. Jakopičevega slikarstva pa se tiče zelo malo ali sploh nič. Enakomerna, samopodobna, holistična drža njegovega očesa, njegovega čustva in pameti, vztraja v svojem skromnem, marljivem »Delu na Mirju«. Mir je okoli njega, sam v njem biva:

»Na Mirju sedim na gričku pod košatim orehom. Večer je; nebo žari oranžno; sonce zahaja; mehak rožnat sijaj plava po zelenkastem nebu. Vijóličasto pada mrak na utrujeno zemljo. Glej, iz močvirnih tal rastejo lahne meglice; kakor blede pošasti plavajo in se objemajo in družijo čedalje gostejše, dokler ne zagrnejo ves svet v skrivnosten pajčolan. – Takih prikazni in dogodkov nisem videl na nikaki omenjenih slik.« Na slikah iz 16., 17., 18. ali 19. stoletja, ki so se ohranile na naših tleh, nihče ni nikoli videl »prikazni«, ki jih vidi Jakopič in jih opisuje, ko komaj dve leti pred smrtjo zagotavlja dr. S. Mikužu, da slovenske umetnosti še ni, da je ona v bodočnosti: »Samo svoboden narod si more ustvariti svoje lastno kulturno življenje, katerega najpreprostejši in najčistejši izraz je umetnost.« Ali slednjič ni že nastopil čas Jakopičeve *bodočnosti*? Čas, da si izprašamo vest glede njegovega časa, in čas, da z osvobojeno optiko še enkrat pogledamo na njegovo slikarstvo?

Da bi ga bolje spoznali, se približujemo ljubljenu obrazu vse bliže in bliže, do stika nosov in mešanja dihov, do točke, v kateri se zamegli slika zelenih oči in se na dragem čelu ne pojavi kiklopsko tretje oko in kakor po čarovniji, naenkrat ne ločimo več levega od desnega očesa: tedaj zamižimo od bolečine v glavi in prepustimo koži, da čuti dalje.

Nekaj podobnega se je na začetku našega veka dogajalo, ko je človek želel, kar najbolj natančno prodrati v bistvo same snovi, pogledati vanjo čisto od blizu. Tudi tedaj se je slika zameglila, postala je nenatančna; med človeka in raziskovano snov se je vrinilo toliko pripomočkov, ki so podaljševali njegove čute, da se je na koncu

začel spraševati kot Feynman: »Čemu bi potrebovali neskončno količino logike, da bi izračunali, kaj se bo zgodilo v drobcenem delu prostora in časa?«

Kadar se na isti način približamo Jakopičevi sliki, se nam v glavi zavrti spricho *turbulence*, od tega *slikanega anarhizma*: zagledali smo se v kiklopsko oko njegovega *kaosa*. Zaprimo tedaj oči in če sami nimamo slikarskih izkušenj, če ne vemo, kako nastaja slika, si skušajmo to vsaj predstavljati. Ali smo slikarje kdaj spraševali, kako slikajo? In če smo jih in smo jim tudi prisluhnil, potem vemo, da so se njihovi postopki v zgodovini tolikokrat popolnoma spremenili, v našem veku pa so se začeli spreminjati od slikarja do slikarja. In slikarji se vendar ne mučijo zato, da bi nam podali izrez iz narave. Navajajo nas na določeno število postopkov, ki upravljajo našo misel, da sama pride do določenih spoznanj o svetu. Jakopič je Ferdu Kozaku leta 1929 takole opisal svoj postopek:

»Tole migotanje, ta pestrost vsepovsod razmetane luči – in skozi meglo vstajajo komaj zaznavne skupine tega ali onega bloka – tu podčrtanega, tam zabrisanega. Veste, jaz ljubim slike, ki so kakor sanje. To je sploh moj najljubši način. Pri meni se najprej porodi ideja in potem se dvigne nekje v duši podoba, kakor vizija. Slika meni ne sme nuditi otipljivega predmeta. Kakor je bila rojena, v tako obliko se mora preliti na platno. To so sanje, tam nekje v dnu duše ali človeka vroče zasanjane, iz neznanosti poklicane v življenje. Vse okrog se preliva za zibel določeni svet in nekje na sliki strmi iz njega predmet, ki ni otipljiv, pač pa izražen in živ. Vizija je zgrabljena v širino in globino, sanje zažive.«

Ne ve se, ali je pred Jakopičem kdo, kdaj sploh uporabljal surovo žakljevino kot slikarsko podlago, in tudi ni važno. Toda on jo je zagotovo. Na tej rudimentarni, grobi osnovi brez risbe, se začne njegov proces *nastajanja*: sprva iz dveh, treh prvotnih barvnih razmazov, med katerimi predstavlja opalna barva tisto nevtralno barvno osnovo, ki jo je nekoč predstavljala srebrnosiva ali rjava. Jakopičeva »opalasta« je barva žarenja snovi na točki faznega prehoda, na primer iz plinastega v kapljevinsko stanje. Na tej točki se barva lahko optično »razplini« ali pa »tekočinsko« pastozno zgosti. V teh začetnih odnosih med prvotnimi barvnimi razmazi so odprte še vse smeri, dokler se nekje ne začno postopno zarisovati ostrejši tokovi kontrastnih barvnih bifurkacij – kot dreves v pokrajini ali pa barvnih lis, kadar gre za mase predmetov notranjščin in tihožitij ali pa kombinacije obeh. Sama po sebi začne – iz nekega nepričakovanega dela površine prekrivajočih se barvnih razmazov – vznikati neka *prikazen*, tu in tam podprta z ostrejšim, raztrganim robom, vsa temna ali vsa svetla. Meje barvnih gmot se zlivajo z robovi poudarjenih ploskev, ki so razdrti, nezaključeni, raztrgani – *fraktalni*. Potem proces *nastajanja* nekje in v nekem danem trenutku zastane: ali je pojenjal notranji vzgon ali pa očičče, ki je bilo ves čas skrito za ekranom platna, kot zatopljeno pod barvnimi plastmi, nenedoma vznikne na površje, postane element presoje, končne odločitve in definitivnega zastoja slike: *nedovršenost, ekstatičnost, nedokončanost, nedozorelost*, skratka, *slikani anarhizem*.

Katerikoli slikarski motiv vzame Jakopič docela prostodušno: nanj začne polagati svojo »barvno mrežo«. Kot »čisti slikarji svetlobe« jo polaga preko perspektive klasičnega gledališkega prostora. To je, do tu – povsem retadiran slikarski postopek s to razliko, da so Jakopičevi motivi z gledišča triangulacije prostora prav trivialni; njegov izbor motiva pa skoraj malomaren. Toda od tu dalje gre vse drugače: Zelo svojsko in neobičajno nas začne približevati svoji »barvni mreži«. Naše oko navaja vedno bliže, tako da naposled strmimo v samo sestavino barve. Pred očmi nam stoji čista barvna materija, pred nosom imamo to snov, ki grobo, prav surovo strmi v nas s platna ali žakljevine. Tu, na tem stiku z očesom, začne delovati na nas, če smo

ugodno naravnani, prične učinkoviti energetsko na našo asociativno sposobnost in jo uravnavati dalje v vse smeri. Ko smo se enkrat znašli, ujeti v barvni mreži njegovega kaosa, smo v njej, kot v kaki »utripajoči brezkončnosti«, pripravljene tudi na to, da se od nekod naposled dvigne nek »predmet«, ki »ni otipljiv, pač pa izražen in živ«. »Vizija je zgrabljena v širino in globino«, ko smo znotraj procesa nastajanj – »sanje naposled zažive« in pred našimi čuti je *pojavnost nastajanja v svoji čisti spontanosti*.

Slikarsko je Jakopič dozorel nekako v času Cézannove smrti. Svoje navdušenje, ki si ga je okrepil v srečanju s francoskimi »slikarji čiste svetlobe«, je začel gnati *preko vseh mej*, do stopnje, ko je postalo njegovo delo docela *samopodobno*. Njegov odnos do klasične perspektivistične mreže gledališkega prostora je bil razumljiv sam po sebi. Ta klasična scenografija igra v njegovem slikarstvu *čisto simbolično vlogo*, toliko, da se lahko razumemo: to so pokrajine, interierji, tihožitja, figure in tako naprej, kratka, ves znani repertoar evropskega slikarstva od Holandcev dalje. V teh, čisto simboličnih formalnih okvirih, se odvija proces *nastajanja slike*, v katerem so uporabljeni *dinamični elementi materije-barve in luči oziroma svetlobe-energije*. Slednji se prepletajo med seboj in pred našimi očmi – tako rekoč *neprestano*. Element časa, ki nam ga Jakopič s svojim slikarskim postopkom sugerira, ni impresionistični trenutek, ampak *splošno stanje* mikro in makro sveta. Izraženo z njegovimi besedami: »in kakor da bi nam kdo v dlani nalil veselstvo, tako blizu, tako enostavno se pretaka pred nami vse življenje, do konca pregledano, občuteno in spoznano v izenačeni, isti bistvenosti poenostavljeno in zaradi tega tako prisrčno ljubljeno.«

* * *

Ali nimamo opravka z osamljenim primerom? Kdo nam lahko nalije v dlani veselja? Se to res lahko zgodi na ekranu ene same slike, v konstelaciji skromnega šopka krizantem, treh cvetic, skromnega tihožitja, ki ga usoda zanese na stene nekdanje kraljevske banovinske uprave v Ljubljani?

V resnici je to samo številka 107, predzadnja med vsemi slikami, ki jih je skušal Podbevšek v svoji knjigi opremiti z opisi, da bi: Dokumentiral? Obrazložil? Ali samo objavil?

Do cankarjanskega sloga, ki se ga Jakopič poslužuje, je vstavil naš čas dovolj razumne distance, da se ve, kaj pripisati preteklemu okusu in modi tedanjega časa in kaj je ostalo na dnu, še vedno sveže in živo: Obisk tiste neznane, hladnočrne gospe, ki ob srčnem napadu napove slikarju svoje nadaljnje obiske, prav nič pa ne da niti slutiti, kateri bo poslednji in dokončen. Nedvomno imamo opravka z zelo osamljenim primerom, ki nas spominja besed nekega drugega španskega osamljenca: »Vse pride samo po sebi. Tudi smrt.«

Objektivno pa je ta slika predmet: Krizanteme, o. pl. 80,7 × 4,7, l. 1935. Kaj pa je tega leta slikal Pablo? Je bila Guernica že naslutena? Tudi pri njem gre za neko drugo samotnost, za borbo proti vsemu. VSE je občutil kot tuje, sovražno, neznano, kot tisto srhljivo prikazen polčloveške, polživalske pojave z izostrenimi rogovi, zaprte v temačno zapletenost zgradbe zlomnega arhitekta: Minotauromachia.

VSE je bilo na Mirju, ena sama mirna skrivnostnost bivanja; klitja, žitja in odmiranja in ponovnega porajanja in nastajanja. Čisto nekaj drugega. Pa vendar – vse to se da tudi opisati ali še bolje – skomponirati: to so neke prihodnje »Slike – razstave«. Sami nočni, etude, impromptuji, sarabande, v barvitnem kontrastu Jakopičeve palete. Vse je mogoče tudi romansirati v nek še nenapisan cikel besedil z naslovi: Selitev, Katastrofa, Brezdomci. Ali pa preprosto spesniti: Luna.

Res imamo opravka z osamljenim primerom. Kako bi zveneli čisto formalni opisi posameznih slik? Opisi z linearnimi merili diagonal, trikotnikov, krogov in kvadratov? Koliko srečnejši so bili znanstveniki, ko so se prvič srečali s kaosom in so se jim našle pri roki nelinearne diferencialne enačbe, pa tudi cela vrsta matematičnih sistemov, ki so pokazali, da je prvotna matematično-logična abstrakcija, za katere poetsko dimenzijo so že vedeli, končno zaživela kot del nepredstavljive celote tega sveta. Pred njo, pred VSEM je stal nekoč Jakopič, z odprtimi očmi in se čudil: »Ne najdem besed, s katerimi bi to, kar se v mojih mislih vrši brez besed, mogel povedati s pravnimi besedami.«

Govorjenje o slikanju. Ali ni to prazno početje? Nagonski slikarski čut ga odpravi z enim samim zamahom roke ali pa s krepko enozložnico, izrekom, kletvico, vzklikom oziroma vzdihom. S čim je možno napolniti praznoto kakšnega početja, kadar se lotimo pisanja o tem istem, če želimo govor izoblikovati, ga zabeležiti in zadržati, če že ne za koga drugega, pa vsaj zase? To, kakšne misli nas obidejo pred praznim, pred ekranom, ki je vključen, a se na njem zazdaj še ni pojavila niti naključno poiskana točka, – če pa vemo, da se bo neizogibno vendarle zgodilo; in ko se bo, se bo začelo tudi odmotavati samo od sebe, dokler se ne bo slednjič zarisala sled, neka prikazen, če ne drugega pa oblika našega prvotnega strahu pred praznino. Tu pa je tudi tista nepopisna lahkota pisanja o stvareh, ki so izmerljive, določljive, razstavljive in brez ostanka zopet sestavljive: točke, premice, kvadrati.

To že; kaj pa potem, ko se nekaj glasi takole: »Izrek (5.2). Naj bo X_n , enoparametrična družina C^k vektorskih polj na Hilbertovem prostoru H , tako da...« Tako, da je treba biti matematik in razumeti ta jezik, ki nekaj pove – na primer – »O naravi turbulence«, o kateri sta razpravljala David Ruelle in Florens Takens, ko se je tam prvič pokazal »čudni atraktor« – prikazen, za katero se potlej nista mogla čisto natanko spomniti, kdo si jo je izmislil: »Ali kdaj vprašaš Boga, če je ustvaril to prekleto vesolje? Ničesar se ne spomnim... Dostikrat ustvarjam, ne da bi se spominjal.« Toda spomniti se je kdaj pa kdaj vendarle treba, recimo Landaua in njegovega modela iz razprave »O problemu turbulence«: Neskončno lastnih nihanj, neskončno prostostnih stopenj, neskončno dimenzij. Ali pa se velja spomniti tistih dveh gospodov v znaniknem laboratoriju, v katerem sta, praktično brez denarja, izvajala čudovit eksperiment – začetek »dobrega, kvantitativnega raziskovanja turbulence« – Swinneya in Golluba. Takrat je namreč odpovedalo zaporedje Landaua, poskus ni potrdil teorije: nobenih novih frekvenc ni bilo, nobenega zložnega naraščanja kompleksnosti, ampak – kaos. Zapleteni sistemi, kot na primer neukročena narava v obliki kipečega slapa ali nepredvidljivih možganov, zahtevajo fazni prostor z neskončno dimenzijami. Kdo bi mogel kaj takega obvladati? To je neusmiljeno in neukrotljivo kakor Hidra.

Znanstveniki so se tega zavedali in iskali skritive faznega prostora k atraktorju. Poznali so preprostejše »atraktorje«: fiksne točke in limitne cikle. Tudi nam ni treba poznati enačb gibanja, pa vseeno vemo, da se nihalo z uporom ustavi v središču, v točki, ki je najpreprostejši možni atraktor – točkasti magnet. Toda prvi čudni atraktor bolj zapletenega sistema je kot »drobno, črtno risbo nepredstavljive pošasti« vključil v svoj članek o »Determinističnem neperiodičnem toku« Edward Lorenz leta 1963. To je bil začetek razpleta neprogramirane in spontane pustolovščine človeške misli, ki je danes znana kot nelinearna znanost in o kateri nas lepo poučuje knjiga Jamesa Gleicka: »Kaos«. Lorenzovo risbo atraktorja s petimi zavoji na levi strani, drugim znotraj drugega in dvema na desni, je omogočilo petsto zaporednih računov na računalniku. Znanstveniki so se spraševali, kako je mogoče,

da neskončno mnogo tirov leži v končnem prostoru. Leta 1977 je Robert Shaw taiste Lorenzove enačbe spravil na analogni računalnik. Več zaporednih noči je prebil pred zaslonom osciloskopa in opazoval zeleno begajočo pego, ki je spet in spet izrisovala značilno sovino masko Lorenzovega atraktorja. Obrisi oblike je ostal zarisan globoko na mrežnici očesa; ta trepetajoča, utripajoča stvar, ki je bila tako drugačna od vsega, kar je videl doslej v svojem raziskovanju, je pritegnilo dušo prav tako, kot jo pritegne plamen – z zaporedjem nikoli ponavljajočih se vzorcev. »Utripajoča brezkončnost«, bi rekel Jakopič.

* * *

Problem je dodobra znan iz Kržišnikovega besedila v katalogu Jakopičeve retrospektive (1970): »V kri in meso nam je prešlo, da imenujemo Jakopiča v prvi sapi »impresionista« in nato začnemo ta pojem omejevati. Oznako smo podedovali po tistih zgodnjih kritikih in teoretikih, ki so stali presunjeni in pravzaprav brez besed pred fenomenom »Jakopič« in mu skušali poiskati vendarle nekakšno oznako. Zakaj kritiki, ki mu niso bili a priori nenaklonjeni – ali katerih odklanjanje se je po prvem šoku ublažilo – so hkrati s širokim občinstvom občutili, da so se znašli pred umetnostjo, ki ima s slikarstvom, kakršnega so poznali poprej, le malo skupnega; pravzaprav samo dvodimenzionalnost, platno in barve...«

Kar takoj postavimo pred oči – tisto *malo*, kar ima Jakopič skupnega z drugim slikarstvom – namreč platno, barve in dvodimenzionalnost in pogledimo od tod dalje, kar se da točno, njegove slikarske postopke, da bi videli, kaj vse je poudarjal in kaj zanemarlil ali pa, česa vsega niti ni hotel opaziti, čeprav je znano, da je bil izobražen človek in dovolj obveščen slikar; potem nas bodo njegovi postopki sami po sebi navedli na analogije, ki so bile v predhodnem izvajanju opisane in ki, če drugega ne, vsaj osvetljujejo vsa znana, davno zapisana zatrjevanja: »Bil je videc, ki je z genialno intuicijo prehitel razvoj in odpiral povsem nove poti in vide slikarstva.«

Da. Bil je videc velike pustolovščine človeškega duha; s svojo turbulentno občutljivostjo je zaznal kaos, pa tudi vse tiste prikazni, neotipljive predmete in vizije, ki se kot samoorganizacijski, dinamični procesi dvigajo iz kaotičnega nereda, da bi nam kot *čudni atraktorji* zagotovili oaze urejenosti, pa tudi zavetrja miru in spokojnosti. Fazni prostor Jakopičevega slikarstva je čisti imaginarni prostor duha, v katerem VSE – še vedno nastaja.

Slikarsko umetnost lahko razumemo kot ukinitvev časa ali pa kot njegovo razširitev preko vseh meja: Je torej *tista neprivzgojljiva, od previdnosti božje dana in na svojstven, toda smotrni način delujoča življenjska moč, ki ji je ime genij*; je moč s *slikarskim delom zaobjeti svet in njegovo podobo* na analogen način, kot so to ustvarile *velike epohe gotike in baroka*. Potrebno se je vrniti k Izidorju Cankarju in Francetu Mesesnelu, ki sta občutila to moč Jakopičevega slikarstva kot skrivnostno in jo tudi razumela po definiciji razlike med genijem in talentom: »Kot vzvišeno, često najvišjo prirojeno nadarjenost, za razliko od visoke stopnje same zmožnosti; kot izvorno kreativno silo, često delujočo skozi imaginacijo, v nasprotju s sposobnostjo učinkovitega ravnanja z obstoječo materijo; kot intuitivno in spontano, v nasprotju s pretežno discipliniranim in priučenim; kot nerazložljivo in tisto, ki se upira analizi ter je bilo navdihnjeno, v nasprotju s tem, kar deluje pretežno in praviloma urejeno.«

EPILOG KOT PREMISLEK

Pričujoči spis sem želel posvetiti »neznani mladenki in neznanemu mladeniču«, če to ne bi bila pretirana gesta ob besedilu, ki je v najboljšem primeru le esej, in to res v prvotnem pomenu poskusa. Kajti strokovne teže si ne more pridobiti delo, ki ni vsestransko preverjeno ob vsem razpoložljivem materialu. Na žalost stanje stvari kaj takega onemogoča: Opus je razkropljen. Obstoječe postavitve Jakopičevih del so zminimalizirane. Za stalno zbirko naših impresionistov ni prostora. Zadovoljiti se je treba s približki in s tem, kar je bilo v tej smeri in kakor je bilo postorjeno. Opreti se je bilo mogoče na trdnost lastnega občutka in na prepričanje, ki je zraslo ob polstoletnem intimnem odnosu do tega slikarstva in osebnosti tvorca. Dalje, tudi na dovolj natančnem poznavanju del francoskih slikarjev, ki so razkropljeni daleč okoli po svetu, – na odnos do tega slikarstva, ki ni nič manj pristen od prejšnjega, saj se je od tam napajal. In slednjič se je bilo mogoče opreti na »notranje navdušenje« ob vsem, kar se na svetu lepega, umnega in »globokega« dogaja. Se pravi tudi na tistem, kar se je podobnega dogajalo nekoč, recimo ne tako zelo davno; ko so naše stare matere in očetje še živeli. Občutek imam, – zelo je živ, – da so prav oni nekaj »globoko« zakopali, nekaj, kar ni bilo zakopano kot »bojna sekira«, pač pa kot seme za bodoče klitje, čakajoč na ugodne premene podnebja, da bi potem vse, kar je bilo zakopanega, zraslo in končno tudi samo postalo predmet presoje: tudi tiste zadnje, da bo Gospod – To Pan, na sodni dan, ločil seme od plevela. Tako nekako je bilo zasnovano slovensko slikarstvo. V tem smislu ga je Jakopič vedno projiciral v prihodnost s tiho, toda resno vednostjo, da je zakopal skupaj s tovariši, s katerimi je delal na tem polju – *seme za bodoče klitje*.

VIRI:

- James Gleick: »Kaos« – rojstvo nove znanosti. DZS 1991. Prevod: Samo Kuščer
- Bernard Dorival: »Les étapes de la peinture française contemporaine«, Paris, Gallimard 1948
- Pierre Francastel: »Etudes des sociologies de l'art«, Editions Denoël, Paris 1970
- Tomaž Brejc: »Slovenski impresionizem in evropsko slikarstvo«. Partizanska knjiga, Ljubljana 1982
- Zoran Kržišnik: »Rihard Jakopič«. Katalog retrospektivne razstave 1970. Moderna galerija – Ljubljana
- Zoran Kržišnik: »Rihard Jakopič« Monografija, DZS – Moderna galerija 1971
- »Rihard Jakopič v besedi« SKZ 1947
- Anton Podbevšek: »Jakopič«, Založba Sežalec, 1941, Ljubljana
- »Jakopičev zbornik«, publikacija »Ljubljanskega zvona« 1929. Urednik: Fran Albreht