

Ivan Prijatelj in likovna umetnost

TOMAŽ BREJC

Kdor bere opise pokrajin v Prijateljevih zgodnjih črticah, še posebej v Monologu pomladnjega večera,¹ lahko naglo uvidi, kako vizualni tip človeka je bil pisec – in v tem popolnoma moderen, kajti stavki v Monologu, ki z občutenimi primerami skoraj na ravni Murna in Župančiča orišejo domovino, so v resnici ekfrazе, besedni opisi slikovne podobe, sredi teksta se znajdemo v sliki. Krajina in njene simbolne vsebine, ki jih opisuje svoji prijateljici, so seveda nastale zaradi osebne, nostalgicne in hrepenenjske podstati ter pesniško doživete resničnosti (v središču so odnosi med spoloma), toda pisane so v povišanem razpoloženju vživetja in »štimmunge«, mogoče celo rahlega pretiravanja, na robu patetike; da pa je Prijatelj segel tako visoko, mu ni zadoščalo sočasno branje poezije in proze sodobnikov pa tudi takšnih slovenskih slik takrat nismo imeli, temveč si je na koncu črtice domačo krajino naslikal v predstavnih in duševnih projekciji, ki mu jo je ponudila Segantinijeva umetnost. Ko je iz ozkosrčnega mestnega življenja, v katero je bil, kot pravi, vkljenjen, stopil pred Segantinijeve slike, je videl sončno planjavo, holme in njive, gozdove in travnike, obdane z visokimi gorami. Polastilo se ga je »hrepenenje po naši zemlji«, iz tujega kraja si je želel »v naše zaskrbljene dolinice«, ki jih zdaj vidi, kot bi napovedal še nenaslikano Groharjevo, Birollovo ali Gasparijevo sliko: »Po-

Ta spis, pravzaprav bolj študijsko gradivo, skuša pojasniti nekaj umetnostnozgodovinskih okoliščin in vzporednic k razlagam in opombam, ki jih je Anton Slodnjak napisal k *Izbranim esejem in razpravam Ivana Prijatelja* v izdaji Slovenske matice v dveh knjigah (gl. op. 16 in 17). Skoraj ni vsebine ali samo teme, ki je Slodnjak ne bi nadvse pozorno in domiselno obrazložil; njegovi izsledki do danes niso izgubili svoje veljave. Tu nadaljujem razmišljanja, ki sem jih v nekaj odstavkih začel v knjigi *Realizem, impresionizem, postimpresionizem* (Ljubljana 2006) in v članku o likovni kritiki impresionizma v katalogu Narodne galerije *Slovenski impresionisti in njihov čas 1890–1920* (Ljubljana 2008). Navedki iz spisov Ivana Prijatelja so res dolgi, toda kaj, ko ga danes skoraj nihče več ne bere, obenem pa se le redkokd tako doživeto in neposredno izraža o likovni umetnosti. Rad bi se še zahvalil gospe Vesni Krmelj za strokovno pomoč in Bredi Ilich Klančnik ter Katri Meke za kritično branje. V Portorožu, maja 2015.

¹ Ivan PRIJATELJ, Monolog pomladnjega večera, *Ljubljanski zvon*, XXI/11, 1901, pp. 610–618.

hlevni holmci se ti odkrivajo drug za drugim. Ko greš po prvem, ne vidiš drugega, šele pod vrhom se ti pokaže: okrogel in ljubeč kakor nerodno ostrizena glavica pastirja, ki pase na njem visokokolke krave. In ko greš dalje, se ti odkrije drugi, dalje tretji in konca jim ni tem ljubeznivim dečakom. A ozri se na desno in levo, in videl boš, kako so sedle ob obeh straneh mogočne, resne gore kakor postarne velikanke v temnozelenih, širokih krilih na zemljo.« In potem tudi človek v njej ne more biti samo vsakdanji, ponižni kmet, ampak simbolna figura:

Prijateljica moja, kadar hodim po naši zemlji, razodevajoči mi skrivnost prirodne čistosti, mi pride neka misel, ki mi vselej z vzvišenostjo napolni dušo. Pred oči mi stopijo slavni predniki, ki so hodili po razoru in z ljubeznijo gledali v zemljo, – si videla Segantinijevega Orača? (sl. 1)

Čiste in krepke misli jim je budila ta zemlja in radovoljno odklepala svoje skrivnosti in zakone. In v takih mislih so molili, in zemeljske moči so jih poslušale. V takih trenutjih me prime živa želja: iti tja, v našo deželo, poslušati, kaj govori naša zemlja, kakor Antej si nasrkati novih moči iz nje, h kateri spadam kakor v materino naročje, postati močan in silen in pisati zakone v vsa debla naših gozdov ...

Potem bi več ne bilo naše življenje kakor podgorska pot, ki teče pod hribom, da se izgubi sredi gozda ... Bilo bi naše življenje ko gorsko jezero, mirno, a vedno živo, gibajoče se, a neprenehoma kakor eno samo zatopljeno oko, gledajoč vase in okrog sebe, zlasti pa neprestano vprto v nebo ... Takšno naj bi bilo naše življenje: polno gibanja in polno cilja: velika simfonija. Potem bi bil tudi njega konec krasen finale. Kadar bi prišel, bi ne jokali več, ampak zavzeti in prevzeti od njega veličasti, bi ga občudovali in šepetali tiho molitev Njemu, ki je skladatelj harmonije sveta.

Kdaj nam bo vzplamtelo srce za to veliko harmonijo življenja, in kdaj pride njen glasnik v naša sela?²

In kakšna bo videti ta nova podoba? To bo široka, svetla in barvita, v prostor razpotegnjena segantinijevska panorama, ki mu bo odgovorila na vprašanje: »Domočina, kaj hočeš od mene? – Potem bo prekrasno vstalo jutri sonce. Morje luči se bo razlilo v svet, zaplameneli bodo oblaki, zažarele naše gore, zazibale se v svetlobi naše vode, in bela cesta se bo videla, vijoča se v srcu naše dežele.«³

² Ibid., pp. 617–618.

³ Ibid., pp. 615–618.



1. Giovanni Segantini, *Oranje*, 1891. München, Neue Pinakothek /
Giovanni Segantini, *Ploughing*, 1891. Munich, Neue Pinakothek

Ta panteizem je slikovit (*malerisch*), skoraj animističen, kot ga bo Prijatelj pokazal v članku o psihološkem paralelizmu v ljudski pesmi, in impresije se že premikajo v območje simbolov. Svoji prijateljici pripoveduje o praznikih telesa in življenjski moči, ki so se izgubili v mestnem življenju, o brutalni pohoti, ki je izničila lirično, pa zdravo občuteno ravnovesje telesne in duševne sreče, ki so jo predniki nekoč poznali in so jim »krepka slovenska dekleta stala ob strani, ko so branili našo ljubo grudo pred sovražnikom«. ⁴ Zato se zateka nazaj v rodno grudo (dunajski naslov Segantinijevega *Oranja* je bil *Die Scholle*) in prijateljici ob tem predstavlja krajinske podobe, ki ga bodo rešile »blede melanholije« mestne osamljenosti. ⁵

Seveda za takšne stavke ni izrecno potreboval Segantinija, toda sam je naslikal folijo, pred katero se dviguje Segantinijevo *Oranje*, dal nam je primer in napotilo. Segantini se vživlja v svoje motive – krajino, prav posebej živali, njemu bližnje preproste ljudi, dékle, pastirje, mlade matere – in išče duševne vrline, ki se lahko razodenejo samo v naravi. Človek brez tega stika izgubi svojo življenjsko moč, svoje najgloblje etično spoznanje in duhovni temelj. ⁶ V občudovanju Segantinija se je

⁴ Ibid., p. 615.

⁵ Ibid., p. 610.

⁶ Giovanni SEGANTINI, Betrachtungen über die Kunst, *Ver sacrum*, 5, 1899, pp. 1–7. V bistvu gre za Segantinijev odgovor na Tolstojev spis *Kaj je umetnost* (Lev Nikolajevič TOLSTOJ, *Was ist Kunst*, Berlin 1898).

Prijatelj pridružil dunajski družbi, ki je množično obiskovala Segantinijevo retrospektivo v okviru velike evropske razstave v Secesiji, in kritikom, ki so jo v en glas hvalili kot pravo razodetje. Na njej so bile številne ključne slike iz opusa tega slikarja, tudi veliki nedokončani *Alpski triptih* (Segantinijev muzej, Sankt Moritz), ki mu je prinesel zlato medaljo na svetovni razstavi v Parizu leta 1900.⁷

Za Prijatelja je bila ta razstava prvi neposreden stik s Segantinijem, seveda pa je o njem lahko bral v časnikih in revijah, ki so ob slikarjevi nenadni smrti leta 1899 prinašale obsežna biografska in umetnostnokritična poročila z množico ilustracij.⁸ Iz Sternenovega pisma Jakopiču je razvidno, da se je ta takrat še kako zanimal za Segantinijevo slikarstvo. Slovenski slikarji so videli njegovo *Oranje* iz Münchenske Nove pinakoteke, toda Segantinija so bolj poznali po reprodukcijah, originalov so videli le malo,⁹ in spet je izjema Jakopič. Le tako si lahko predstavljamo tele stavke iz Sternenovega pisma iz Münchna:

O razstavi moram reči, da enake še nisem videl, da bi bilo toliko dobrih reči ob enem razstavljenih in med njimi niti jedne slabe, to je nekaj posebnega. O tistih treh Landschaft (Segantini), kakor si Ti hotel fotografije, morajo se videti, drugače nimaš nikakor pravega pojma, kako original izgleda. Meni se v barvah dopadejo, nikakor pa ne v koncepciji. »Werden« je spomladanska Landschaft s snežniki (kakor po navadi, s par kravami in materjo, ki otroka doji). »Sein« je zahajajoče sonce, spredaj žene pastir nekaj krav domov. Pri tej sliki je najbolje nebo (zrak). »Vergehen« je zima, v ospredju sanke s starimi kljusami, iz ene kočice prinesejo možje črno mrtvaško krsto, tudi jokajoče ženice ne manjkajo. Ta slika še ni popolnoma dogotovljena, ker je Segantini umrl. Nekaj drugih stvari od njega se še skoro dopade, tudi tista iz Pinakoteke [Oranje] je tu, seve ni najboljša.¹⁰

⁷ *Katalog der IX. Kunst-Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession* (Wien, Januar–Februar 1901), Wien 1901, s seznamom razstavljalcev: Giovanni Segantini, P.-A. Bessnard, Gari Melchers, Henri Martin, Charles Woodbury, Max Klinger, Auguste Rodin, Gustave Coortois, René Ménard, Auguste Pointelin, Ludwig Herterich, Ignacio Zuloaga, Henri Le Sidaner.

⁸ Segantini je na Dunaju razstavljal že leta 1896 (več slik v Künstlerhausu) in na prvi razstavi Secesije leta 1898, ki je Prijatelj ni videl. Za razstave na Dunaju se je Segantini resno pripravljaval in imel je mesto za odskočno desko za mednarodni uspeh. V slavospevu ob slikarjevi smrti ga je Ludwig Hevesi primerjal z novim soncem, ki je vstalo na dunajskem nebu; cf. Ludwig HEVESI, *Acht Jahre Sezession*, Wien 1906, p. 185. Jakopič se je prav v Secesiji leta 1898 prvič srečal z več originali in je tudi po tej strani kasneje lahko vplival na Groharja, da je opustil »simbolizem« in po svoje odkril Segantinija.

⁹ Ivan Grohar je v začetku leta 1896 videl monografsko predstavitev Segantinija v Münchenski Secesiji; toda potem je potreboval kar nekaj let, do ok. 1901–1902, da se je lahko s tem izzivom ustvarjalno spoprijel.

¹⁰ Sternenovo pismo Jakopiču, 8. februar 1901 (Arhiv Moderne galerije; vsa v članku navedena pisma so iz tega vira). Razstava je bila odprta 18. januarja, Jakopič je tja nepričakovano naglo odpotoval konec meseca, pred 23. januarjem 1901. Pismo je prišlo v Jakopičeve roke, potem ko je že videl originale.

Kako drugače kot Jakopič (in tudi Grohar) je razmišljal Sternen, je razbrati iz nadaljevanja pisma, ki nazorno pokaže, kako so takrat presojali sodobne umetnike in kaj so navsezadnje sploh vedeli o njih:

Tri stvari ima Herterich, med njimi že znani »Hutten«, ki je bil lansko leto v Secessionu v Monakovem, tukaj ne izgleda tako dobro, ker je stena fineja v tonu kot slika, zato je napravi trd vtis. Jako dober Halbakt ima in svojega obligatnega mit dem Ritter oder der Ritter mit dem Schimmel, kakor se vzame. Eine ganz neue Auflage, jaz ga še nikjer nisem videl. Šimmel je najboljše slikan (tehnično), kar je na razstavi. Da mu je glava nekoliko premalo ratala, je mogoče šimmel sam uržah.

V isti sobi kakor Herterich je tudi Španec Zuloaga, ravno kontrarno od Hertericha, brez tona, skoro malo trd, pač pa v karakteristiki figur kolosalen, jaz sem malo enacih videl, risano je tako grandiozno, da se človek čudi, da dandanašnji kateri slikar še tako riše. Ena skupina na cesti (v ospredju par Španjolk). Ko bi imel denar, takoj jih kupim, tako so živo risane v karakteristiki kakor tudi v barvah. Razstavljenih ima kakih 8 stvari, večina jako fine. Besnard (Francoz) ima en portret (gledališka igralka), jako dobro zadeta pozicija, in dve studiji, kateri mi pa boljše ugajata kot portret. Potem je še par družih Francozov. Melchers, etc. in Klinger (Nemec), kateri je pa za sedaj s svojo malarijo čisto propadel, stvari čisto diletantske, mogoče bode kak filozof kaj nadnaravnega v teh Landschaft našel.

Rodin nima sedaj tako kolosalnih stvari kakor pred par leti, razen tistih 5 meščanov je skoro najboljše, tudi Balzac je jako dobro modeliran, vendar se mi skoro bolj dopade neka mala statueta, menim, da se kliče »Nubierin«, jako fino modelirano. Seveda, moraš si pa predstavljati stvar tako, da je najslabša stvar od Rodina bolja kakor najboljša kakega [Gustava] Eberleina. Kako ta človek modelira, je skoro neverjetno, z malimi potezami (seveda energičnimi) pa doseže vtis, katerega drug ne bode zadel, če še tako maže po ilovci in prste oblizuje, prirojeno ali priučeno je dvoje.¹¹

¹¹ Sternen je bil med vsemi najbolj seznanjen z münchenskim slikarstvom. Hertericha so vsi poznali še iz Münchna, saj je Jakopič še leta 1902 razmišljal, da bi se vpisal v njegovo šolo; Besnard je bil zelo popularen (znana *Dama v modrem*, igralka Mme Réjane), vendar ga naši slikarji niso marali, zlasti ga je črtil Jakopič, četudi sam priznava, da je bil okoli leta 1900 v veliki modi. Herterichova slika *Pred zrcalom*, ki je Sternen v pismu ne omenja, pa mu je zagotovo ostala v spominu, ko se je sam loteval takšnih »stvari«. Tudi komentar o »šimlu« je čisto osebna zadeva, ker je takrat slikal takšne študije (*Ježa, Manevri ...*). Ob tem bi veljalo opozoriti, da so naši slikarji ves čas imeli svoje predstave in mnenja ter sočasna dunajska kritika na njih niti približno ni vplivala tako, kot beremo danes. Hevesija na primer ne Prijatelj ne slikarji sploh nikoli ne omenjajo. Še manj so se ubadali z umetnostnozgodovinskimi ali teoretičnimi vprašanji (delna izjema je Jama), živeli so svoj boemski vsakdan, več kot o slikarjih in slikah so si pisali o denarju, ki jim ga je vedno primanjkovalo, organizaciji razstav, o prepirih v umetniškem »poslovanju«. O francoskih modernistih si niso dopisovali, o van Goghu, Gauguinu, Cézannu, pa tudi Kokoschki in Kandinskem itn. pa zelo pozno, Jama leta 1913 tudi odklonilno.

Jakopič si je razstavo zagotovo ogledal, kar zvezmo iz Murnovega pisma Župančiču, v katerem je Murn osamljen v Ljubljani potožil:

Kako pa je žal meni samemu, da nisem v tem času med vami na Dunaju, Ti ne morem opisati. Zlasti Alpe [Murn misli na Segantinijev veliki ciklus *Alpski triptih*, op. avt.] bi videl čez vse rad in pa – Uprko. Tistih par poljskih stvari od Uprke, ki sem jih videl v »Volnih Smereh«, ugajalo mi je skoro bolj kakor enaki motivi pri Segantiniju. Segantini se zdi resnejši, Uprka pa je v mojih očeh prav neposredni in pravi kmet. Srečni ljudje vi, ki gledate kaj tacega iz oči v oči; za nas pa je že praznik, če samo slišimo o čem takem, kaj pa šele, če zares iztaknemo kje kak takšen album! Švajger ima par tacih rečij, Grohar pa ima Segantinija.¹²

Murn je vedel, kaj zamuja. Jeseni 1898 bi skoraj zagotovo obiskal drugo razstavo Secesije: le kdo na Dunaju bi izpustil spektakel, ki so ga ponujali nova Olbrichova stavba ter domači in zunanji, mednarodni člani združenja v njej.

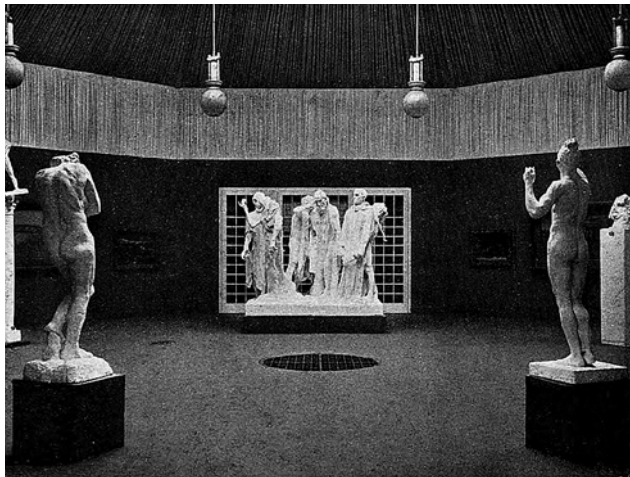
Župančič, nadarjen risar in akvarelist, pa piše Aškercu: »Letos Vam je lahko žal, da niste prišli na Dunaj gledat Uprke in 'Mánesa'. To so vam dečki, ti Čehi! Kako zmagonosno so prodrli! V meni je skakalo slovansko srce! In sedaj se veselim razstave Segantinija. Nekoliko ga poznam že od prej, a zdaj se pokaže skoro ves. Človek bi pisal tudi o tem, če bi imel malo več tehnične izobrazbe, a kaj hočemo!«¹³ Berti pa sporoča: »Jutri pojdem tudi na razstavo. Sami jeleni: Segantini, Rodin, Klinger. Ne vem, kako misliš Ti, a jaz imam od slik in kipov velikanški užitek in težko se mi je od njih ločiti. Rajši kot vse na svetu bi bil slikar, seveda jalen, drugače ne!«¹⁴ Tako kot Murna je Župančiča ob Segantiniju posebej navduševal Joža Uprka (v pismu Berti Vajdič, 17. novembra 1900), seveda pa je umetelno veseljaški kontekst, v katerem si Župančič želi biti *slikar* takšen, da spodbija kakšne globlje namere v tej smeri.

Rihard Jakopič, Matej Sternen, Ivan Prijatelj, Oton Župančič, Josip Mantuani, Ivan Cankar, Josip Regali in še kdo, spisek obiskovalcev te razstave je prese-

¹² Josip MURN, *Zbrana dela*, II, Ljubljana 1954, p. 147, Murnovo pismo Župančiču, 23. januar 1901. Revija *Volne smery* je imelo naročeno Slovensko umetniško društvo, dva letnika sta ohranjena v Jakopičevi knjižnici. V njej je leta 1897 izšla številka, posvečena Uprki, in potem je bila skoraj v vsaki številki objavljena kakšna reprodukcija. Grohar je imel Ritterjevo monografijo (Wien 1897). Te razstave ni videl. Švajger je češki slikar narodnih prizorov, pravljic in krajin Hanuš Schwaiger.

¹³ Oton ŽUPANČIČ, *Zbrano delo*, XI, Pisma II, Ljubljana 1989, p. 51, pismo Otona Župančiča Antonu Aškercu, 14. januar 1901. Urednik Joža Mahnič je opozoril, da je bilo to v času Župančičevega velikega miselnega in duhovnega preobrata, ibidem, p. 529.

¹⁴ Oton ŽUPANČIČ, *Zbrano delo*, X, Pisma I, Ljubljana 1986, p. 65, pismo Berti Vajdič, 17. januar 1901.



2. IX. razstava Secesije.
Dunaj, 1901
(Rodin – Segantini) /
9th Secession Exhibition.
Vienna, 1901
(Rodin – Segantini)

netljiv. Poleg tega ni šlo samo za Segantinija, ki je v glavni dvorani, osmerokotnem svetišču, z *Alpskim triptihom* obvladoval vtise obiskovalcev. Ta slikar je bil na Dunaju že udomačen, resnični poznavalci so bili takrat še dosti bolj navdušeni nad veliko predstavitvijo Rodina. Na razstavi so bili mavčni odlitek *Calaiskih meščanov*, *Bronasta doba*, *Eva*, *Balzacova glava*, skupaj štirinajst kipov in osem študij (sl. 2).

Tudi Prijatelj je bil prav dober risar, nadarjen za slikarstvo, toda obenem ga je privlačilo kiparstvo. Že na italijanskem potovanju je izvrstno orisal kip počivajočega *Hermesa*,¹⁵ *Michelangela*,¹⁶ zdaj sta bila v središču njegove pozornosti Rodin in grof Trubeckoj. Zanimanje za likovno umetnost ter za primerjave med slikano in upesnjeno krajino je razvidno iz uvoda v Murnove *Poezije*, ki ga je Prijatelj dokončal avgusta 1902 v Gersthofu pri Dunaju.

Pomembna so že mesta, kjer se v tekstu pojavi slika ali kip kot tretje v primeri; kot bi Prijatelju zmanjkalo metaforičnega presežka ali predstavnega dokaza in se sklicuje na likovno umetnost:

Ko [Murn] govori o kmetih, ni poseben žanrist, ne pripoveduje zgodb in anekdot. Samo dve, tri najdeš v tej knjigi. S tem večjo ljubeznijo in négo pa se mudi pri onih kmečkih rečeh, ki laskajo umetnikovemu očesu: blesk

¹⁵ Ivan PRIJATELJ, A. P. Čehov. K njegovim črticam »Momenti«, *Ljubljanski zvon*, XXI/4, 1901, p. 259. Knjigo je izdal Schwentner leta 1901 (Anton Pavlovič ČEHOV, *Momenti: iz spisov A. P. Čehova*, Ljubljana 1901).

¹⁶ Ivan PRIJATELJ, *Izbrani eseji in razprave Ivana Prijatelja*, II, Ljubljana 1953, p. 343 (odslej: PRIJATELJ 1953). Gre za odstavek v drugem Izprehodu po Parizu: Père-Lachaise. Tu se podrobneje ukvarja z Bartholomejevo skupino Spomenik mrtvim (1899).

starih, pisanih omar, svetlikanje hiš z modrim pasom, okajena starost svetniških podob in vriskajoča pestrost prazniških ženskih oblek. Koplje se v kmetiških barvah: slovenski Uprka v pesmi! In kakor slovaški slikar tudi on ljubi vse kmetiške stvari. Srečen je že, ako jih samo imenuje z njih krepkimi, kmetiški izrazi ... In ravno zaradi ljubezni in zanimanja za krepke, določno izražene linije, ki jih nosi na sebi vse, kar je kmetiškega, je bil na najboljšem potu, da premaga verbalizem, da si prisvoji plastiko, ki v nji temelji sugestivnost poezije. V nekaterih kmetiških pesmih vidimo, kako se modro omejuje na eno samo glavno podobo, kako v nekaj kriticah pripravlja čitatelje na poslednjo, kako vse barve teko v eno poanto, kako fino odstranja vse, preden odgrne sliko. In potem vidimo ko živo pred seboj deklico, ki gre čez polje, in vidimo, kako »vsa ko mak cvete«. ¹⁷

To pa je ravno ključna razlika med kmetiškim žanrom starejšega, defreggerjevskega tipa ¹⁸ in moderno impresijo, ki ujame ključni trenutek v življenju kmeta in narave ter mu s plastično zaokroženostjo podeli simbolni status. To je potem segantinijska vizija, ki brez realnega izkustva ne bi bila možna, toda realizem je sedaj samo metonimična trdnost, ki zagotavlja verjetje v metaforo. Kako pomembna je Prijateljeva misel, stran od zgodb in anekdot, stran od afektiranega žanrskega stila, četudi so vsebine »narodne«, kajti šele potem je *trenutje – momenti* ¹⁹ – lahko stopnjevano v *občutje* in nastane slikovita »štimumga«! Prijatelj je bil takrat prestrog, ko se mu je zdelo, da Murn še ne obvlada svoje pesniške forme – *v verzu strog in trd* – glede na njeno lirično vsebino, impresijo: »Preveč ima še v ospredju besedje, da bi mu misli, čustva, predstave lile v plastične jasne slike. Kot otrok se veseli vsake malenkosti, posebno v prirodi ljubi vsako mično privlačnost« [tu se kar sama vsiljuje primera s *Poletjem* Ivane Kobilca]. »Njemu je vse važno in vse imenuje, vse omenja, vse poudarja. Zaradi tega zanemarja perspektivo. V nekateri njegovi pesmi bi bilo treba mnogo črtati, da bi se razločilo ospredje od ozadja, važno od nebitvenega ali takega, ki se samo ob sebi razume.« ²⁰

Takšen »realizem«, ki nas danes niti malo ne moti, je bil za Prijatelja preveč blizu stvarem in premalo odmaknjen v videnja, bližina stvari je omejevala njihov

¹⁷ Ivan PRIJATELJ, *Izbrani eseji in razprave Ivana Prijatelja*, I, Ljubljana 1952, p. 546 (odslej: PRIJATELJ 1952).

¹⁸ Prijatelj ne imenuje po nepotrebnem prav Defreggerja: malo pred tem je imel priliko videti veliko retrospektivo Defregger-Ausstellung. Gemälde, Studien, Skizzen. Künstlerhaus, Dunaj, 15. november–15. december 1901, s 123 deli.

¹⁹ Prijatelj piše: »Črtice Čehova so kratke, in kratki so njegovi momenti, a so momenti duše. Duša pa je nekončna, večna. In zato je vtisnjen tem kratkim momentom pečat večnosti«, cf. PRIJATELJ 1901, cit. n. 15, p. 262.

²⁰ PRIJATELJ 1952, cit. n. 17, p. 545.



3. Pavel Trubeckoj, *Moskovski izvošček*, 1898. Sankt Peterburg, Ruski muzej / Paolo Troubetzkoy, *Moscow Cabby*, 1898. St. Petersburg, Russian Museum

simbolni presežek, premalo je bilo nians, ki imena stvari spreminjajo v pojave, jih postavljajo v simbolno luč. Ob njih se trga totalnost simbolnega doživetja, »stimunge«, ki je praviloma vezana na pogled od daleč. Prijatelju se je zdelo, da te mere, takšne poetične razsežnosti in jedrnatosti obenem »Murn še nima popolnoma v oblasti. A da bi bil tudi to dosegel, priča pesem 'Vlahi'. Tako kot ti Vlahi 'gredo', niso še šli ti markantni obiskovalci naših vasi skozi slovensko slovstvo. Ti Vlahi so vredni Trubeckega skulpture.«²¹

Koliko je ta primera utemeljena? Najprej, razumeli so jo itak samo prej navedeni obiskovalci dunajskih razstav in seveda slovenski kiparji, če so jo brali. Grof Pavel Trubeckoj je bil takrat medijsko znana osebnost z naročniki iz mednarodne aristokratsko-finančne elite, vendar blizu popularnemu okusu, kar priznava tudi Hevesi. Še bolj pa je upravičena njegova kritika. Trubeckoj je res mojster slikovitega modeliranja na ravni elegantnega modernega okusa, toda kaj, ko resen ruski motiv (*Russischer Kutscher*) (sl. 3) spremeni v utrinek iz ciganskega življenja. Tudi velika

²¹ Ibid. Trubeckoj razstavlja na IV. razstavi Secesije, 1899, šest kipov: *Ruski izvošček*, *Na paši*, *Mlada žena z otrokom*, *Mlado dekle*, *Portret*, *Otrok s psom*. V Umetniških ciljih, napisanih v Peterburgu 8. maja 1904, Prijatelj omenja Trubeckojvega »cunjastega mužika z nerazločljivim mršavim, v zemljo pogreznjenim sivčkom« in pa poprsje Tolstoja. Trubeckojvega *Segantinija*, več verzij med letoma 1894 in 1897, je takrat videl v risbi (in na številnih reprodukcijah), originale pa jeseni v Parizu.

plastika ni nič drugega kot povečava drobnih študij, ki pa imajo svojo virtuoznost v modeliranju in igri luči svetlobe na površinah. Toda umanjka trdna prisotnost materiala, zbledi umetnikovo soočenje z njim, kar je bistvo moderne skulpture. Toda resno delo, kakršnega vidimo pri Meunieru ali Rodinu, to ni.²²

Od kod potem Prijatelju takšna hvala? Gotovo je prvi vzrok njegova »ruska« naravnost, toda njegovo načelno rusofilstvo zdaj še nima potrditve v kiparskem gradivu. Trubeckoja bo zares videl šele v Parizu oktobra 1904 na Jesenskem salonu. Problem je drugje in zadeva tako poezijo kot likovno umetnost. Za Prijateljevim doživljanjem pesmi, slik in kipov leta 1902 tiči psihološki paralelizem Aleksandra Nikolajeviča Veselovskega: »V njem se ne izenačuje, tudi se ne primerja, ampak svoje razpoloženje, proces svoje duše stavi človek paralelno poleg na zunaj sličnega procesa v prirodi. Psihologični paralelizem, ki torej temelji na prisposodabljanju subjekta z objektom in narobe, je služil prvotnemu človeku pri tvorjenju besed, danes pa se ga poslužuje zlasti pesnik, da ž njegovo pomočjo plastičneje izraža svoja čustva.«²³

Osnovni znak psihološkega paralelizma je naiven pogled na naravo, v njem se družita nekdanji animizem in sodobna lirika:

Oba izhajata iz čustva, ki bi se moglo imenovati lirični čut. Lirični čut umetniško pretvarja afekt in sicer na ta način, da ga objektivira, da ga gleda in pokaže na kakem predmetu v prirodi. Potem šele, ko je afekt objektiviran, vpodobljen, takorekoč viden, je v stanu pokazati se v svoji polni plastiki in luči. Treba je, da vidimo s svojimi telesnimi očmi notranji afekt takorekoč upodobljen na kakšnem vidnem predmetu, da ga vsprejme celega naša dojemljivost. Pravi pesnik ničesar ne popisuje, ampak vse stavi pred oči.

Recimo: človek je žalosten, in zdi se mu, kakor da bi vsi predmeti okolo njega žalovali. Brezo vidi, javor, ki se upogibljeta pod vetrom. Tudi on od žalosti poveša glavo. Pri tej priči vidi svojo žalost v drevesu. To je prenos. Sedaj sledi nov vtisek. Svojo žalost vidi takorekoč na lastne oči pred seboj, in bolj hudo mu je.²⁴

Toda take primere ne najdemo le v ljudski pesmi. V umetni mora biti pesnik še bolj sposoben, da ne zamegli afektivnega učinka s prozaičnim naštevanjem predmetov v diahroni sekvenci:

²² HEVESI 1906, cit. n. 8, p. 169.

²³ Ivan PRIJATELJ, Psihologični paralelizem s posebnim ozirom na motiv slovenske narodne pesmi, *Zbornik znanstvenih in poučnih spisov* (ed. Luka Pintar), IV, Ljubljana 1902, p. 1.

²⁴ *Ibid.*, p. 3.

Pravi pesnik pa imenuje samo glavne poteze s podobo, ki se v nji potem pokažejo postranske poteze same od sebe. To doseza s pomočjo metafor, takozvanih »močnih izrazov«. ²⁵ Pravi pesnik jemlje izraze iz analognih prikazni iz prirode, pri katerih se ne krije samo glavna poteza s potezo njegovega afekta, ampak so tudi stranske poteze take, da izpolnjujejo in osvetljujejo podobo. Od pesniškega jezika torej zahtevamo, da tako govori, da v istem hipu, ko slišimo izraz, obenem vidimo podobo.

V psihološkem paralelizmu je iskanje sozvočja, iskanje osebnega v prirodi. In v tem je ona strastnost, oni žar in patos, ki označuje pesnika. Pozezija tu dobiva svojo plastiko, pokrajina človeško vsebino.

Sopostavljanje subjekta v narodni, kakor tudi v pravi umetni pesmi ne temelji na popisovanju, ampak v hipni plastiki, v impresionizmu. Obrisi rastline, nahajajoči se v neprestanem oblikujočem gibanju, se zde na prvi pogled podobni živim postavam; prav tako tudi sence v mesečni noči. Ne predmeti, ampak osebe so pred nami, in te osebe žive. ²⁶

Prijatelj je s tem pogledom bral Murnovo poezijo in njegove »slike« ter s takšnim pojmovanjem presojal slikarske slike. Bolj vizualno in zvočno kot lingvistično je iskal sozvočje med predmetom in afektom v občutenih trenutkih. Tudi sam je pisal takšne (proto)impresionistične slike:

Visoko je kipela gora v tihi jesenski zrak: rumenkasta, rdečkasta, rjavkasta v bakru in karminu. Vse te barve so se poželjivo mešale v suhem listju ... Vsemu stvarstvu je bilo odvzeto breme. Zadnje listje je trepetalo po zraku, se oprijemalo za hip za odrastke grmov, se pozibavalo in nihalo ter se v krogih spuščalo v travo. Čez vresje je nesel veter celo oblak lahkih pestičev z belimi, mehкими resicami, migljajočimi kakor peroti mravljinčnih mater o vročem julijskem poldnevu. Skozi bližnji bukov gozdič

²⁵ V tekstu *Literarna zgodovina* (rokopis predavanja na ljubljanski univerzi, datiran z 8. decembrom 1919) pojasnjuje: »V čem je bistvo poetične metafore ali figure sploh? Bistvo prisposodnega izražanja je v spretnosti, prisiliti, počasi ali pa malo izražajočo, da pove več in hitreje, nego je v moči opisujoče besede. A svoj namen dosežajo metafore samo, dokler so nove, individualne. Kakor citati prehajajo namreč tudi one neverjetno hitro v vsakdanjo govorico in postanejo ne samo kot obrabljene citati banalne, vsakdanje, ampak naravnost neme in plehke« (PRIJATELJ 1952, cit. n. 17, p. 29).

²⁶ PRIJATELJ 1902, cit. n. 23, pp. 3–5. S stališč moderne psihologije se zdi psihološki paralelizem takrat precej anahrona pojava, ker je povsod prevladoval empirični fiziološki pristop (Fechner, Helmholtz, Wundt, Francis Galton z odkritjem sinestezije leta 1880 itn.), po drugi strani pa se je že uveljavljal Dilthey, ki se mu je kasneje Prijatelj zelo približal. Na Prijateljovo razumevanje umetnosti je gotovo vplival tudi Tostoj (TOLSTOJ 1898, cit. n. 6) z idejo doživljanja umetnine, ki v bralcu/gledalcu vzbudi enaka čustva, kot so se dogodila v resničnem življenju. Nasploh je Prijatelj v tem času veliko globlje v ruskih študijah kot v sodasni avstrijski literaturi. Glej dobro dokumentirano razpravo Dirka NIEFANGERJA, *Raum und Landschaft in der Wiener Moderne*, Tübingen 1993.

je sijalo sonce. In videla so se bela debla, mahovite skale in cel holmec. Vse naokrog je bilo prozorno, lahko, brez teže.²⁷

To seveda ni razviti, naglopotezni slikarski impresionizem Jakopiča ali Sternena, ampak ruski plenerizem Repina, Levitana, Ostrouhova. Tu je še preveč tistih detajlov, za katere je Prijatelj vedel, da jih je Murn sijajno izostril in posplošil obenem – *Prešla pomlad, po bliskovo prešlo poletje*. Toda v eseju o Murnu, ki povzema tako ideje iz psihološkega paralelizma kot iz Monologa in njegovega razumevanja trenutja ter občutja (posebej Čehov in Tjutčev), se je Prijatelj še enkrat vzpel k pesniku in zjedril svojo pripoved o njegovem življenjskem okolju med Poljanami in Marijo Devico v Polju, kot bi hotel naslikati realistični žanr en *plein-air* na pesnikovih poteh:

Blizu je vasica ob cesti, potem pa je malo niže zopet cerkev: Marija Devica v Polju. A pravzaprav je tu vse v polju.

Tukaj okrog stanujejo čudni ljudje. Po telesu so močni kakor kmetje, a obraza so bledega. Moški so plavalasi in nosijo v mesto perilo kakor ženske. Vsem se pozna bližina mesta, nobenega koščaka ne dobiš med njimi; vse na njih je izgajeno in omehčano. Celo kadar so robati, niso kmetiško robati, ampak poulično. Pred menoj kopljejo ženske krompir, gizdavo se pripogibljejo in pokukavajo izpod rut, ali jih gledam. Vidno pazijo, da jim lepo pada krilo po nogah. Na klopi za fužinskim parkom sedim. Na večer gre. Sončni žarki trepečejo med starodavnimi alanti [bot. Inula helenium] grajskega parka, odskakujoč od lista na list liki solze. Bori pred blaznico [na Studencu] so polni trde, trpke lepote; sinje ko nebo so njih krone, krepkorjava so debla odspodaj. Ob strani je viden košček Golovca [kadriranje motiva!], pobarvan z vsemi barvami jesenskega lista. Dišečo, domačo zemljico čutiš okrog sebe, plodno polje, a tam odspred žare gorenjske gore in vabijo. Tudi tam so naša polja, pa svobodna in brez mesta v bližini.²⁸

Tako postavlja pred nas Prijatelj svoje videnje pesnikove pokrajine. Žanrska slika izgublja pripovednost in nas prestavlja v sredino pisateljevega afekta, v njegovo vizualno jedro; metaforično okolje si moramo izdelati sami. Taka optična slika se po svojem trenutnem občutju, »štimumgi«, odmika od Kersnikovih Kmetskih slik, ki jim je Prijatelj dal ime. Zadobi status ekfrazе, katere izhodišče je vživetje (*die Einführung*), oblikovno pa se iz realističnega opisa/scene seli v impresionistični motiv.

²⁷ Ivan PRIJATELJ, Stari Boc. Kmetiška študija, *Ljubljanski zvon*, XX/11, 1900, pp. 591–610.

²⁸ PRIJATELJ 1952, cit. n. 17, p. 524 ss.

*

Preden je Prijatelj konec marca 1903 odpotoval v Peterburg, je imel priložnost videti veliko razstavo evropskega impresionizma z njegovimi predhodniki in nasledniki v dunajski Secesiji. Takšne razstave do takrat Dunajčani niso poznali. Pred njih je bila postavljena velika zgodovinska tradicija »slikovitega slikarstva« od Tintoretta, El Greca, Vermeerja, Velázquez, Goye in Delacroixa, ki se je iztekla v francoski impresionizem in potem v sodobni simbolizem: tu so bili neoimpresionisti, pa van Gogh, Vuillard, Bonnard, Toulouse-Lautrec, Odilon Redon, Whistler, Puvis de Chavannes, bretonska La Bande Noire itn. Vzporedno je šel razvoj v kiparstvu od Carpeauxa do Rodina, Meuniera, Bourdella in Medarda Rossa. Poseben oddelek so predstavljali japonski lesorezi.²⁹ Tako celovite predstave, ki sta jo sicer podprla trgovca Durand-Ruel in Paul Cassirer, ni bilo takrat mogoče videti niti v Parizu. Močno obiskani javni predavanji (z ministrom von Hartlom v prvi vrsti), v katerih sta utemeljevala razstavni zasnutek, sta imela Richard Muther in Julius Meier-Graefe, največji imeni tedanje likovne kritike. Za Prijatelja je ta razstava utegnila biti neke vrste izhodiščna osnova za kasnejše pisanje, še večji pomen je imela za slovenske slikarje, ne le za savane, temveč tudi za člane 19. junija 1903 ustanovljenega kluba Vesna.

Prijatelj je v Peterburgu sicer imel priložnost spoznati rusko slikarstvo, najprej zagotovo Repina in peredvižnike ter potem umetnike iz skupine Svet umetnosti (Mir iskusstva). O tem v pismih Nahtigalu ne sporoča, je pa malo verjetno, da bi na njih ne naletel vsaj v sočasnih revijah in časopisnih poročilih. Ko je bil na obisku pri Pypinu, je videl v salonu dobro reprodukcijo Repinovih *Zaporožcev*, ki pišejo sultanu:³⁰ »V slikarstvu je njegov ljubljenec sočni, v realnosti tičoči poglavar

²⁹ *Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik. XVI. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession* (Wien, Januar–Februar 1903), Wien 1903. Čeprav je razstava takoj obveljala za prelomno, pa je njeno ozadje šele leta 2001 pojasnil Kolja KRAMER v članku Eine Dreiecksbeziehung für den französischen Impressionismus. Die Impressionisten-Ausstellung in der Wiener Secession, *Belvedere*, 2/2001, pp. 48–65. Njegova disertacija *Die Ausstellungspräsenz des französischen Impressionismus im Wiener Künstlerhaus und in der Wiener Secession*, Bern 2003, še ni publicirana. Zmotna je predstava, da je bila ta razstava presenečenje le za obiskovalce, ki so prišli iz province, recimo za Jakopiča, ki se je namenil napisati članek o njej. Tudi dunajski slikarji in gledalci so bili šele na tej razstavi kompetentno, z originali seznanjeni s širšimi implikacijami slikovitega načina v zahodni umetnosti. Dotlej so videli malo originalov: v Künstlerhausu Maneta (šest slik na dveh razstavah) leta 1877, eno Sisleyjevo sliko in pastel (1894 in 1899) ter dve Monetovi sliki (1898). V Secesiji: po eno Renoirjevo in Pissarrojevo grafiko na veliki grafični razstavi 1899/1900 ter tri Degasova dela na VIII. razstavi leta 1900. Odmevni Bahrov članek o impresionizmu je nastal šele pomladi leta 1903. Herman BAHR, Philosophie des Impressionismus, *Illustrierter Zeitung*, 26. 4. 1903.

³⁰ Slika je bila reproducirana v *Domu in svetu*, XVI/11, 1903, p. 655.



4. Peter Žmitek, *Berač s cerkvico*, 1903. Ljubljana, Narodna galerija /
Peter Žmitek, *Beggar with a Church Model*, 1903. Ljubljana, National Gallery

'peredvižnikov' ... Na to sliko človek vedno znova naleti v salonih ruskih literarno izobraženih družin, dokaz za to, kako široko in globoko je bil pognal znameniti ruski realizem korenine v ruski družbi. Vrhu tega krasi belo tapecirane stene večje število snimkov skulptur kiparja Antokoljskega, osebnega prijatelja Pypinovega. Podaril mu jih je umetnik sam in signiral vsako podobo z lastnoročnim podpisom.«³¹

Potem ko se je predčasno vrnil iz Peterburga, se je Prijatelj naselil pri znancu v Ribnici in hodil naokrog. »Sedaj pišem majhen člančič o Žmitku, s katerim sva se v Ljubljani sešla, ko je bil razstavil svoje umo- in rokotvore (v izložbi pri Schwentnerju),« piše Nahtigalu 10. novembra 1903.³² Žmitek je v Peterburgu študiral do leta 1902 in od tam pošiljal vrsto spisov, poročil in kratkih vesti o ruskem umetniškem življenju. Tega pisanja je presenetljivo veliko, po večini pa ne preseže faktografskega navajanja imen in del umetnikov, predstavlja vsebine slik, le tu in tam zasledimo prodornejše stilne oznake.³³ Žmitek se je vživel v slikarstvo Repina in peredvižnikov, intelektualni simbolizem slikarjev okrog Sveta umetnosti mu je ostal tuj. V Peterburgu se je srečal tudi s francoskim slikarstvom, to velja posebej za delni prenos pariške svetovne razstave v prostore imperatorskega društva za vzpodbujanje umetnosti leta 1901 in mednarodne razstave skupine Svet umetnosti.

Prijatelj, ki se je že kot dijak navduševal nad vsem »ruskim«, je imel na steni re-produkcijo Venecijanova z Gogoljem in je že taki enostavni grafiki pripisal veliko domišljije v izrazu in sporočilu.³⁴ Žmitkovi preprosti spisi ga niso mogli kaj dosti informirati. Bolj je šlo za slovansko vzajemnost, pri čemer je bil Žmitek samo en glas v večjem zboru, ki ga je s svojimi literarnimi in kritiškimi podjetji skušal orkestrirati Anton Aškerc. Žmitek je v letih 1903 in 1904 objavljajal slike, risbe in vinjete v *Domu in svetu*, Evgen Lampe ga je vzel kar za hišnega avtorja.³⁵ Ob oktobrski predstavitvi pri Schwentnerju je opisal nastanek Žmitkovega *Berača s cerkvico*:

³¹ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, p. 111.

³² Rajko NAHTIGAL, Pisma Ivana Prijatelja s študijskega potovanja 1903–1904, *Ljubljanski zvon*, LVII/5, 1937, p. 422.

³³ Najobsežnejši Žmitkov tekst, ki je bil napisan v Peterburgu – Rusko slikarstvo. Zgodovinske črtice iz 18. in 19. stoletja, *Dom in svet*, XVI/1, 1903, v petih nadaljevanjih (pp. 40–44; 90–92; 163–165; 239–241; 427–430), je verjetno bolj posnetek po nekem drugem viru. Žmitek in Prijatelj sta bila v stiku že leta 1901. Leta 1902 sta se v *Domu in svetu* znašla na skupni strani: zgoraj je objavljeno poročilo o Prijateljevi bibliografiji prevodov Puškina v slovenščino, na sredi strani pa je Žmitkova portretna risba *Srba Ivanoviča, ki je popotovavši skozi vso Evropo obiskal sejo srbskega akademičnega društva v Peterburgu leta 1900*. (*Dom in svet*, XV/9, 1902, p. 568).

³⁴ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, p. 117.

³⁵ Evgen Lampe je Žmitka spoznal konec julija 1902, ko mu je slikar ponudil v objavo svoje ruske študije. Žmitek je pri njem tudi slikal (3. oktober 1903). Matjaž AMBROŽIČ (ed.), *Dnevniški zapiski dr. Evgena Lampeta (1898–1917)*, Ljubljana 2007, p. 29.

Na stopnjicah blejskega otoka je sedeval včasih berač Janez Dolar, po domače Poc, in je peval ljudem ter zvonil v stolpu svoje cerkvice, katero si je sam izdelal. Vzel je svojo cerkvico tudi na ramo in šel ž njo po svetu. Tako je prišel v Kropo, kjer ga je videl g. Žmitek še kot otrok. In zdaj – čez dvajset let – je porabil naš umetnik ta mladostni spomin za lepo, veliko kompozicijo. To je res narodna slika, polna zdravega, krepkega realizma. Ta slika pač mora ostati v deželi in se ne sme izgubiti v tujino! Najiskrenejše želimo, da bi g. Žmitek dobil dovolj gmotne podpore, da nam v tej stroki, katero je tako dobro pogodil, ustvari še več pristnih slovenskih del!³⁶

V prvi številki *Doma in sveta* leta 1904 je Lampe objavil kvalitetno barvno prilogo z Žmitkovim *Pocem* (sl. 4).

Drugačno stališče je imel pisec v *Slovencu*: »Slika je izvedena vseskozi v moderni maniri. Barve so suhe in mrzle; in ravno radi tega ne moremo opaziti posebnega življenja na sliki. Obrazi so obče pravilno risani, a kljub temu se da na ostalem telesu opaziti kaka napaka v anatomiji. G. Žmitku svetujemo, naj opusti moderno maniro, ki se itak dolgo časa ne bo vzdržala na površju, ter naj se poprime klasicizma, tako da bo na slikah več jasnosti in kontrastov.«³⁷

V prvih dveh številkah Ljubljanskega zvona za leto 1904 je izšel Prijateljev članek Moderna manira in Žmitkov Poc. Sestavljen je iz dveh neenakih delov. V prvem Prijatelj razglablja o razvoju in pomenu moderne umetnosti, v drugem zagovarja Žmitka in narodno umetnost. O Žmitkovi sliki ne gre izgubljeni besede: bila je slabo delo takrat in je tako tudi danes. Kar pa je od tega verjetno precej naglo spisanega članka ostalo in je vredno premisleka, so Prijateljevi pogledi na moderno in narodno umetnost.³⁸

³⁶ Evgen LAMPE, G. Peter Žmitek, *Dom in svet*, XVI/11, 1903, pp. 699–700. O sliki je Žmitek detajlno poročal Jakopiču (pismo iz Kropo, 3. oktobra 1903), ki je te informacije porabil za svoj precej domišljjski opis v članku: Rihard JAKOPIČ, Štiri nove slike Petra Žmitka, *Slovenski narod*, XXXVI/240 [17. 10.], 1903, pp. 1–2. Jakopiču Žmitek poroča tudi o težavah, ki jih je imel z reproduciranjem slike. Moral jo je poslati v Stuttgart itn. O redkokateri sliki iz tistega časa imamo toliko podrobnih podatkov. Slodnjak je naredil vzporednico med Prijateljovo »sliko« Stari Boc in Žmitkovim *Pocem*: »Bralec se ne more ubraniti, da se mu med branjem ne bi vsiljevale Žmitkove suhe in mrzle slike kot neke paralele k Prijateljevim pripovednim poizkusom. Od teh morebiti tudi Prijateljeve simpatije za Žmitkov način slikanja.« (Anton SLODNJAK, in: PRIJATELJ 1952, cit. n. 17, p. XVI.)

³⁷ *Slovenec*, XXI/236 [13. 10.], 1903; prav mogoče je, da sta se Prijatelj in Žmitek sešla, potem ko je bil ta zapis že objavljen. Vsekakor pa je bila za nastanek Prijateljevega spisa ključna oseba Jakopič, tako njegov članek (JAKOPIČ 1903, cit. n. 36) kot tudi njegov osebni angažma zanj. Cf. Beti ŽEROVC, *Rihard Jakopič – umetnik in strateg*, Ljubljana 2002, p. 173.

³⁸ Ivan PRIJATELJ, Moderna manira in Žmitkov Poc, *Ljubljanski zvon*, XXIV/1, 1904, pp. 18–23, XXIV/2, pp. 73–76. Prijateljovo prizadevanje za slovensko narodno umetnost v Ljubljani so morada vzbudile tudi razstave nemških umetniških društev v Kazini. Pomladi 1903 je bila v njej pomembna razstava Münchenske skupine Die Scholle, s posredovanjem graške podružnice so v letih

Nastanek tega polemičnega spisa je spodbudil zadnji stavek ocene v Slovincu, v katerem pisec trdi, da je moderna manira samo neka minljiva zadeva. Zato Prijatelj dokazuje, da so kritiki, ki na tak način odločajo o usodi slovenske umetnosti, v zmoti:

Moderna umetnost se je rodila, kakor hitro so začeli umetniki živeti s svojim časom ter nehali kopirati klasične modele. Novi stil je posledica povratka na zemljo iz podnebnih, hladnosončnih višin, posledica realizma, ki se je globoko zaril v zemljo in resničnost ter se poglobil v vse male in neznatne podrobnosti življenja. Vrhu tega je novi stil naravna posledica razvitka točnih znanosti na vseh področjih umstvenega dela. Odkritja v fiziki in neštivilni poskusi XIX. stoletja so pomagali temu slogu na svet ... Eksperimenti s svetlobo so porodili plenerstvo, potem pa pointilistvo, ki barv ne meša na paleti, ampak jih na platnu črtoma sestavlja po Helmholtzovih pravilih o sestavi svetlobnih barv.³⁹

Podobno velja za Wundtove raziskave zaznavanja gibanja in z njim spremenjene oblike predmetnosti. Ti eksperimenti so bili osnova moderne psihofiziološke estetike.⁴⁰

»S tem spoznanjem je storila umetnost velikanski korak naprej. Isto je storila na področju svetlobe. Zagorska vasica je videti pri jutranjem soncu čisto drugačna nego pod pekočim vriskom poldneva ali v svitu mehke večerne zarje. Travnik pod vasjo je zelen, a postaja pod različno sončno razsvetljava rdečkast, modrikast ali rumenkast ... Gibanje in svetloba sta dve znameniti pridobitvi moderne v drugi polovici minulega stoletja.«⁴¹

Zgodbo o impresionizmu in moderni umetnosti je Prijatelj oblikoval po treh virih: prvi je *Zgodovina slikarstva* Richarda Mutherja, drugi razstava *Razvoj impresionizma v slikarstvu in kiparstvu v Secesiji* leta 1903, ki je bila tako in tako pod Mutherjevo idejno taktirko, tretji in najbolj ponesrečen vir pa je anketa Edmonda Clarisa *De l'Impressionnisme en sculpture* (Pariz 1902).⁴²

1904–1911 sledile razstave dunajskega umetniškega društva, ki so bile tudi finančno kar uspešne. Načrti za slovensko galerijo na Gradu so dodatni odgovor na kontinuirano velikonemško kulturno prevlado. Razstave v Kazini so bile po številu avtorjev sorazmerno obsežne, pospremljene s katalogi so prinašale tudi po 4000 kron prodajnega izkupička.

³⁹ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, p. 372.

⁴⁰ Carla CUGINI, *Er sieht einen Fleck, er malt einen Fleck. Physiologische Optik, Impressionismus und Kunstkritik*, Basel 2006. O pomenu teh raziskav pišeta že Ivan Šubic in Francišek Lampe, kasneje tudi Izidor Cankar. Pri nas so brali Ernsta MEUMANNA, *Einführung in die Ästhetik der Gegenwart*, Leipzig 1908, predstavnika fiziološke estetike.

⁴¹ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, pp. 372–373.

⁴² Prijatelj je imel v rokah Mutherjevo *Geschichte der Malerei*, Leipzig 1899–1900 (Sammlung Göschen), v petih drobnih zvezkih. Hans Rosenhagen je izdal Mutherjev tekst v novi, s številnimi

Richard Muther (1860–1909) je bil za naše slikarje in kritike od Kobilce do Ivana Cankarja in Vojeslava Moleta vrhunski avtoriteta. Njegovo razvpito publikacijo *Slikarstvo 19. stoletja* so ob različnih časih brali Frančišek Lampe, Josip Dostal, Josip Regali, Josip Mantuani, Fran Govekar in Matija Jama. Ruski prevod je bil na voljo Žmitku.⁴³ Mutherjev povzetek *La Centenale*, pregledne razstave francoskega slikarstva ob svetovni razstavi v Parizu, sta imela v svojih knjižnicah Jakopič in Sternen, ohranil se je izvod v licejski knjižnici, v nekaj zasebnih ljubljanskih knjižnicah itd.⁴⁴ Še bolj razširjena je bila njegova *Zgodovina slikarstva*, ki jo je ob drugi izdaji ocenil Vojeslav Mole.⁴⁵ Še leta 1908 Grohar opozarja Jakopiča na neki Mutherjev članek v *Die Zeit*, kar je nasploh ena redkih omemb kakega kritika v njuni medsebojni korespondenci. Toda njegove prispevke v *Münchener Neueste Nachrichten* so vsekakor brali. Za Ivana Cankarja, ki zagotovo ni bral umetnostnozgodovinskih knjig, je bil Muther le za spoznanje višje, kot so siceršnje »strupene krote«, kot je Zola poimenoval kritike. In vendar je bil za generacije ljubljanskih umetnostnih zgodovinarjev in ljubiteljev še vse do druge svetovne vojne glavna referenca – seveda niso nikoli citirali teksta, ker Muther ni bil več v modi, so se pa učili ob številnih reprodukcijah.

Ob njegovem imenu se najprej spomnimo velikih, sprva še v gotici tiskanih začetnih knjig ali celih kompendijev, na katerih se ob zlatih obrezah na hrbtih svetijo imena, kot so Lübke, Springer, Woermann, Kuhn. Kar je te knjige s konca 19. stoletja ločilo od še starejših pregledov, je bila masivnost: veliko teksta in na stotine reprodukcij v mogočnih debelih enciklopedičnih »zvezkih«. V primerjavi s temi pogosto dolgočasnimi knjigami so bile Mutherjeve napisane v spretnem pripovednem načinu, ki je veljal za elegantni žurnalizem in so ga mnogi enako brezskrbno posnemali. V opise slik je Muther vpletal pikantne podatke iz sočasne mode, glasbe, gledališča, iz popularne literature in družbenih navad, včasih se je zdelo, da berete nekaj, kar je pravkar prišlo iz umetnikovega ateljeja, podrobno je znal opisa-

reprodukcijami opremljeni izdaji leta 1909 v treh zvezkih (Leipzig: Konrad Grethlein's Verlag). Citiram to izdajo: Richard MUTHER, *Geschichte der Malerei*, III, Leipzig 1909, pp. 107–111. Za Clarisa cf. n. 55.

⁴³ Cf. Richard MUTHER, *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, München 1894. Dvomim, da bi jo Prijatelj takrat uporabil. Izšla je pri znani münchenski založbi Hirth v letih 1893–1894, pri nas je bila redkost. Izvod v Narodni in univerzitetni knjižnici je iz Mantuanijeve knjižnice. Cf. Rotraud SCHLEINITZ, *Richard Muther – ein provokativer Kunstschriftsteller zur Zeit der Münchener Secession. Die »Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert«: Kunstgeschichte oder Kampfgeschichte?*, Hildesheim 1993.

⁴⁴ Richard MUTHER, *Ein Jahrhundert französischer Malerei*, Berlin 1901.

⁴⁵ Vojeslav MOLE, Richard Muther: *Geschichte der Malerei*, *Ljubljanski zvon*, XXX/2, 1910, pp. 120–121.

ti vsebine slik ali pa elegantno posploševati, da je imel bralec občutek, da je še sam vpleten v umetniško življenje. Ta nagla domačnost z vsemi in vsakomer, kot bi bil z umetniki od Giotta do Puvisa de Chavannesa »na ti«, je povzročala nejevoljo resnim raziskovalcem, posebej vplivnemu Georgu Dehiu. Očetu Heinricha Wölfflina, klasičnemu filologu Eduardu Wölfflinu, se Muther ni zdel primeren za docenta v Münchnu in zato je ta predaval v Vroclavu (Breslau).⁴⁶ Muther je namreč svoje »vire« od Goetheja, Heineja do sodobnih kritikov in literatov dokaj spretno prikril, kar je sprožilo celo sodne procese zoper njegovo plagiatorstvo. Toda kljub temu je vsako leto izdal novo knjigo ter neumorno potoval, pisal in predaval do prezgodnje smrti. Kot se ga natančno spominja Ivana Kobilca, so bile njegove šibkosti *Weib, Wein und Gesang*,⁴⁷ toda vse to je nadvladala strastna želja biti glasnik (moderne) umetnosti ter s pomočjo Taina in Heineja *slaviti moderni kult podob* (Baudelaira). Mutherjeva je že osnovna intonacija Prijateljevega članka – apologija moderne umetnosti zoper sočasni filistrski okus in zanikanje njene univerzalne veljave.

Značilno za ljudi historičnega 19. stoletja je bilo, da so novosti skušali pojasniti – ali ubraniti – z neko potezo ali lastnostjo iz tradicije. Samo tako lahko razumemo, da so skušali že Leonardov sfumato razlagati impresionistično:⁴⁸ le na podlagi dejanskega opazovanja (bili so zavezani Machovemu empirizmu) je lahko Leonardo storil prvi korak k impresionizmu, ko je

opazoval prozornost oblakov, od oblakov presejane sončne žarke, razliko sence in megle zjutraj in zvečer, razne prirodne pojave in zlasti vpliv ozračja na oblike in barve. Neposredni predhodnik Maneta se mora imenovati Španec Goya, od katerega so zahtevale že fantastične španske ljudske veselice, ki jih je slikal, da je lovil na platno vrveče, pisano življenje. »Nekaj barvnih lis, nekaj dobro pomerjenih, smelih udarcev s čopičem, pa vidimo, kako se procesije pomičejo po cestah, potresenih s cvetjem, kako se mladi pari vrte v divjem plesu in sulice bikoborcev rdečé pesek arene.«⁴⁹

⁴⁶ Cf. Eduard HÜTTINGER, Richard Muther – eine Revision, *Porträts und Profile. Zur Geschichte der Kunstgeschichte*, St. Gallen 1992, pp. 23–56. Članek je bil prvič izdan v *Jahrbuch/Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft*, 1984/86 [1986?], pp. 9–24.

⁴⁷ Ivana KOBILCA, Spomini, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, III, 1923, pp. 100–112.

⁴⁸ Cf. Hermann BAHR, Impressionismus, *Dialog vom Tragischen*, Berlin 1904, pp. 78–87; prvič objavljeno v: *Neues Wiener Tagblatt* [10. 4.], 1903. Prijatelj je bil takrat že v Peterburgu, članek je bral v knjižni izdaji.

⁴⁹ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, p. 373; MUTHER 1909, cit. n. 42, p. 145: »Er braucht nur den Pinsel anzusetzen – da sieht man Prozessionen über rosenbestreuten Boden ziehen, Majas kokettieren, Strolche das Messer zücken, junge Paare toll im Tanze sich drehen und die Lanzen der Stierkämpfer den Sand der Arena röten.«

Pri Turnerju, drugem predhodniku Maneta, je Prijatelj povzel učinek znane slike *Dež, para, hitrost* (1844) v eni sami razpotegnjeni sekvenci:

[D]revi vlak preko poljane, lokomotiva gleda žareče, vozovi so rumeno razsvetljeni, dežuje in vihar divja. Čutiš: z neznansko brzino leti vlak. Edouard Manet je prvi glasno zaklical: razsvetljava v slikarstvo! Risba je postranska stvar, oblika naj se čuti iz tonov barve. Stalnih barv ni v prirodi, vsak predmet ima v drugačnem miljeju drugačno barvo. Rdeče vino v kozarcu meče na bel prt rdečkasto senco, nag človek, ležeč pod zelenim drevesom, ni mesnatordeč, ampak zelenkast, rdeč pred žarečim kaminom v sobi. »S tem, da je Manet spoznal izpremembe barv pod vplivom svetlobe in jih opazoval z natančnostjo fizika, je začel novo poglavje v zgodovini umetnosti,« pravi Muther.⁵⁰

Muther je bil predstavnik »vsebinske razlage« (*Inhaltsaesthetik*), njemu je bila forma bolj posledica opisnih in pripovednih nalog slikarstva, medtem pa ga je popolnoma prehitela *teorija* forme, zlasti dunajska šola umetnostne zgodovine (Wickhoff, Riegl) ter Wölfflin, ki sta zagovarjala popolno formalno avtonomijo umetnosti. Te Prijatelj takrat ni poznal,⁵¹ a se je zavedel, da z empiričnimi opisi v slikarstvu ne pridemo daleč in da se vprašanje forme postavlja takoj, ko vprašanje, »kaj« je na sliki, zahteva takojšen kvalitativen odgovor, »kako« je kaj naslikano.

Vprašanje neizogibnega subjektivnega, individualnega izraza v moderni umetnosti je posledica nove empirične, zaznavne usmerjenosti umetnosti, ki se je kazala že v realizmu: »Literarni realizem preteklega stoletja je našel človeka, takrat ko je filozofija, sociologija, politika rekla: Samo človek je in nič ni višjega in pomenljivejšega od njega. Tudi novi slog v umetnosti je apoteoza prirode in človeka. Pravo osebnosti umetnikove je stopilo šele sedaj na dan. Rodil se je individualizem in z njim boj proti akademijam.«

⁵⁰ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, p. 373; MUTHER 1909, cit. n. 42, p. 223.

⁵¹ V nastopnem predavanju na univerzi leta 1919 omenja knjigo Richarda HAMANNA, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Köln 1907, ki je imela velik odmev v predvojnem času, potem pa jo je moderna umetnostna zgodovina z dunajsko šolo preglasila. V tem predavanju tudi zapiše: »In v resnici ni lahka stvar prodreti v zadnje skrivnosti literarnega upodabljanja. Za upodablajočo umetnost imamo razne priročnike – Nemci imajo n. pr. Vollove 'Vergleichende Gemäldestudien', Brandtovo 'Sehen und Erkennen', Waetzoldovo 'Einführung in die bildenden Künste' in so dobili 1915 knjižico Lujize Potpeschniggove 'Einführung in die Betrachtung von Werken der bildenden Kunst' – za literarne umetnine takih navodil ni, ker se dajo že tehnično težko sestaviti. Teoretik upodablajoče umetnosti lahko operira nazorno s posnetki slik, skulptur itd., kako naj literarni cenitelj stavi novelo ob novelo, ko nima drugega ko besedo, ki tako počasi in nezadostno gradi in predstavlja. Po pravici je rekel Ivan Cankar, da je 'za vsako deveto stvar beseda, za najglobljo je ni'.« (PRIJATELJ 1952, cit. n. 17, p. 27.) Vse te knjige so bile leta 1919 že zastarele, ker so sodobniki že uporabljali Wölfflinove *Temeljne pojme umetnostne zgodovine* (1915). Prijatelj je te poznal posredno iz Walzlovih spisov in knjig.

Prijatelj vidi v akademijah vzporednico s kompromisnimi in konvencionalnimi postopki državnega aparata, vlade.⁵² Gre le za zunanost in golo tehniko, v kateri je vse znano in vnaprej določeno: metoda in kompozicija, anatomija in kostumi; dolgčas in puščoba. Da bi privabili gledalce, jih ti »akademiki« »ščegečejo z drastičnimi, pretresljivimi sujeti, pisanimi kostumi in žarkimi barvami, polnimi kričече 'jasnosti', načičkanega 'življenja' in vnebovpijočih 'kontrastov' ... A široka masa potem v zahvalo razvpije vse te panoptikarje: Pilotyje, Munkacsyje, Brüllove, Vereščagine, Matejke, Siemiradzke, Brožike ... za – klasike. In da je smešnost popolna, jih stavi naposled še pravim umetnikom v vzgled«. ⁵³ Kdo se ne bi prepoznal v tem seznamu korifej: od Stritarja do Aškerc se vrstijo zahteve po veliki zgodovinski in narodni sliki te vrste, in kar je še bolj nebogljen, pri nas so marsikoga izmed naštetih šteli kar za impresionista.⁵⁴ Že s tem, ko je v pisanju postavil v središče človeka in ne Boga, se je Prijatelj zameril klerikalcem, toda ta imena so bila vzor tudi liberalcem, recimo Ivanu Tavčarju in Henrikumu Tumi. To je tudi njegov odgovor na kritike ob drugi razstavi Slovenskega umetniškega društva leta 1902.

Žal se je pri tem skliceval tudi na problematičen vir, na anketo Edmonda Clarisa o modernem kiparstvu (*La Nouvelle Revue*, junij 1901), ki je leta 1902 izšla kot samostojna publikacija *O impresionizmu v kiparstvu*.⁵⁵ Claris je bil časnikar, zares sta ga zanimala samo Rodin in Medardo Rosso. Ker samo od kiparjev ni bilo pri-

⁵² Knjiga Hermanna Bahra (Hermann BAHR, *Studien zur Kritik der Moderne*, Frankfurt 1894) je zanesljivo vplivala na Prijateljeve poglede na razmerje med državo in umetnostjo, akademijami, muzeji in likovno kritiko, tu mislim posebej na ciklus člankov *Bildende Kunst in Österreich*, pp. 200–248.

⁵³ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, p. 374. Aškerc, ki je v pismu Vatroslavu Holzu 30. oktobra 1897 obžaloval, da ni postal slikar, je bil okrog leta 1900 kar vodilni kritički glas pri nas. Njegov vzor je bil Vereščagin in na svoj čudaški način je tudi pojasnil, zakaj: »Mi Slovenci se moramo vselej smatrati za del slovanstva. Ako se postavimo na občno slovansko stališče in ne poudarjamo preveč svoje p o s e b n e narodnosti, potem lahko rečemo, da imamo tudi mi Slovenci z drugimi Slovani vred umetnike svetovnega imena; kajti vsi umetniki drugih Slovanov so dosledno tudi naši in tudi mi se smemo z Vereščaginom, Rjepinom, Bukovcem, Brožikom, Siemiradzkim, Ajvazovskim in Antokolskim ravnno tako ponašati, kakor se s temi umetniki njih ožji, najbližji rojaki.« (Anton AŠKERC, II. slovenska umetniška razstava v Ljubljani, *Ljubljanski zvon*, XXII/11, 1902, p. 714.) O Aškercu kot likovnem kritiku cf. Marja BORŠNIK ŠKERLAK, *Anton Aškerc*, Ljubljana 1939, pp. 324–327.

⁵⁴ Več o tem Tomaž BREJC, *Realizem, impresionizem, postimpresionizem*, Ljubljana 2006, pp. 48 ss.

⁵⁵ Če navedem celoten naslov Clarisove knjižice, sem podal že večji del njene vsebine: Edmond CLARIS, *De l'Impressionnisme en sculpture, lettres et opinions de Rodin, Rosso, Constantin Meunier, Bartholomé, Frémiet, J. Desbois, Félix Charpentier, Camille Claudel, Claude Monet, C. Pissarro, J.-F. Raffaëlli, L.-W. Hawkins, G. Geffroy, Camille de Saint-Croix, Arsène Alexandre, Camille Lemonnier, Octave Uzane, Armand Dayot, E. Müntz, Faure, Noblet et Rouart*, Paris 1902. Sicer se Clarisov pamflet občasno še uporablja: *L'impressionismo nella scultura* (ed. Luciano Caramel), Milano 1989, predvsem zaradi pisanja Medarda Rossa. Ko so izšli Rilkejev *Rodin* (1903) in Rodinovi pogovori s Paulom Gsellom (1911), je Clarisova publikacija potonila v anonimnost.

čakovati kakšnega pisanja, se je obrnil na kritike, publiciste, zbiralce in slikarje ter objavil vse mogoče, od vseh strani nabran in že prej objavljen material, samo da bi anketi dal videz pomembnosti. Če sta Camille Claudel in Claude Monet napisala samo vrstico ali dve, je tudi to priobčil zaradi imen. Toliko bolj uporabno se mu je zdelo pismo Raffaëllija, precej bledega sopotnika impresionistov s konca stoletja, ki je pograbil priložnost in se spretno vrnil med »inovatorje«, antiakademike, individualiste, ki v sodobni umetnostnozgodovinski reviziji 19. stoletja znova prihajajo na dan. Ker pogosto ne gre za velike izrazne in raziskovalne umetnike, ampak za tehnično sposobne epigone, si interpreti pomagajo z raziskovanjem konteksta in recepcije: sočasna družba, naročniki, čas in medij slikarstva v razmerah modernega urbanizma in kapitalizma, fotografija, časopisi, revije, literatura – Taine, Zola, Huysmans, pariška borza, skratka, milieu in la vie moderne; ampak vse te zanimive in koristne raziskave jih ne naredijo prav nič boljše slikarje, so pa ravno dovolj pozabljeni ali neobdelani, medtem ko je celotno področje impresionizma danes že »nadinterpretirano«. Na primer: Jean-Francois Raffaëlli bi brez vztrajnega Degasovega vsiljevanja težko razstavljal med resničnimi impresionisti. Ko so se leta 1880 (peta razstava) Monet, Sisley, Renoir, Cézanne odrekli sodelovanju, ker so iskali druge poti k uspehu, Monet in Renoir predvsem v uradnem Salonu, si je Raffaëlli takoj omislil veliko osebno »retrospektivo« (41 del) in bil potem v popularnem tisku močno hvaljen, četudi ga nihče izmed poznavalcev ni uvrstil med impresioniste, pač pa je iz tega ozadja naprednih *Intransigeants* ta učenec akademika Gérôma začel novo in uspešno kariero.⁵⁶ Nasploh je veliko epigonov, potem ko je bila Caillebottova donacija impresionističnih slik sprejeta v Musée du Luxembourg (1897) in so cene impresionistom ves čas rasle, kar naenkrat – in še za nazaj – slikalo impresionistično.

Samo tako si lahko razlagamo Raffaëllijevo iz trte izvito zgodbo, ki jo navaja Prijatelj: »Okoli leta 1874, ko je bila akademija vsemogočna in je kraljevala neka vrsta novogrške umetnosti, se nas je združilo s – sedaj dovolj pozabljenim – Cabanelom na čelu malo število neodvisnim umov, sprva celo brez jasno določenega cilja. Hoteli smo se samo združiti, da bi podprli drug drugega in bi ne bili razdeljeni. ... Novemu slogu so dali ime impresionizem bolj kot psovko. Raffaëlli pravi,

⁵⁶ Več o tem v katalogu *The New Painting. Impressionism 1874–1886* (Washington, National Gallery of Art, 19 Jan–6 Apr, ed. Charles S. Moffett), Washington 1986, posebej pp. 302–304. Raffaëlli je sodeloval še na šesti razstavi leta 1881. Za pozicijo Raffaëllija v francoskem slikarstvu cf. Gabriel WEISBERG, *The Realist Tradition. French Painting and Drawing 1839–1900* (Cleveland, The Cleveland Museum of Art, November 12, 1980–January 18, 1981) in ID. *Beyond Impressionism. The Naturalist Impulse*, New York 1992. Ključni avtor novih interpretacij je Marnin YOUNG, *Realism in the Age of Impressionism. Painting and the Politics of Time*, Yale University Press 2015 (zbirka predhodno objavljenih ali predelanih člankov)..

da so se hoteli sami imenovati 'karakteriste', a potem jim ni bilo za ime in so kakor dekadentje sprejeli psovko za ime.«⁵⁷

Zakaj je Prijatelj verjel tej prirejeni anekdoti? Po eni strani so bili teksti o Rodinu in Rossu v Clarisovi anketi dovolj prepričljivi, da se mu je zdelo, da je takšno tudi Raffaëllijevo pismo, poleg tega pa je imel občutek, da navaja izvirno mnenje, ima svoj vir, ne pa samo posnema Mutherja. Knjižica je imela ugledno zaslombo v *La Nouvelle Revue*, eni starejših in uveljavljenih družbeno- literarnih revij, ki je izhajala že od leta 1879 in so jo brali tudi na Dunaju. Kljub temu pa se ni mogoče izogniti pomisleku, da je ta knjižica Prijatelju prišla v roke čisto po naključju in jo je vzel s seboj, ko se je vračal z Dunaja.

V takratnih likovnih poročilih z dunajskih ali münchenskih razstav v časopisih in revijah je z oznako impresionizem povezanih dosti avtorjev in del, ki z današnjega stališča niti približno niso impresionistični. Razlog je v tem, da se je sam términ razširil prepozno (in pri tem izgubil negativni predznak) ter se je mešal s sočasnimi, aktualnejšimi pojmi, kot so dekadenca, secesija, jugendstil, novi idealizem, simbolizem. Tudi v Mutherjevem pregledu slikarstva v 19. stoletju je impresionizem skoraj samo epizoda, ki ji sledijo obsežna poglavja o novem idealizmu.⁵⁸ Kdo pa je na Dunaju lahko obšel Bahrov klic *Überwindung des Naturalismus* in njegovo utemeljitev poduhovljene moderne?⁵⁹ V tem smislu je treba razumeti tudi Prijateljeve stavke:

Takrat, ko so literaturo napolnili največji individualisti, dekadentje, posvetivši se samo svojim čustvom, takrat je rekel tudi slikar. Samo to, kar moja čustva spravlja v ekstazo, bom slikal in ne kaj »večno lepega« ... In čim bolj čustvena in velika in silna v občutkih je umetnikova duša, tem večje je to, kar ustvarja ... Kakor so literarni dekadentje časovni in stvarni potomci realistov, tako so tudi dekadentje v slikarstvu sinovi impresionistov. Saj se ne razločujeta njih začetnika Puvis de Chavannes in Gustav Moreau v svoji tehniki od impresionistov v ničemer drugem, kakor da sta stilizirala njih pijanost barv in njih atmosfernost z linijo in obrisom. Seveda nam slika dekadenta govori nekaj čisto drugega nego umeštnina impresionista. Impresionist uživa samo določen prizor v njegovih

⁵⁷ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, pp. 372–373, 375; CLARIS 1902; cit n. 55, pp. 82 in 85.

⁵⁸ MUTHER 1894, cit. n. 43.

⁵⁹ BAHR 1894, cit. n. 52, pp. 242–245, je bil dunajski vir za Prijateljeve informacije o sočasnem slikarstvu; za Bahra so ključni avtorji novega slikarstva Whistler, Carrière, Forain, Burne-Jones in Khnopff. V primeri s takrat popularnimi slikarji (Bahrov seznam: Puvis, Munch, Degas, Besnard, Boldini, Raffaëlli, Moreau in prej naštetih slikarji) se presenetljivo malo ukvarja z resničnimi impresionisti. Njegov poljudni, dialoški način pisanja in prepričevanja je ob Mutherju vsekakor vplival na Prijateljev feljtonistični slog.

razsvetljava, barvah in gibanju. Iz dekadentske slike pa mora govoriti ves sodobni človek, vsa neizmerna njegova erudicija.⁶⁰

Zato, sklepa Prijatelj, se Puvis vrača k Giottu, Burne-Jones k Botticelliju in Nestorov k bizantinskim ikonam.⁶¹

Naslednjo prelomnico v razvoju moderne slike so pobudili japonski lesorezi. Zdaj je Prijatelj razumevanje japonizma lahko oprl na lastno izkušnjo. Na razstavi impresionizma v Secesiji leta 1903 je bil poseben prostor posvečen japonskim grafikam.⁶² V njih je Prijatelj videl radostno, skoraj fotografsko trenutno pogreznjenost v prirodo,

do katere se ne bi nikoli povzpел izmučeni evropski duh ... Tako je bila pridobljena svežost drobnosti, ki je je manjkalo Evropcu, utrujenemu od logične posledstvenosti in zveze in teže v mislih in čustvih. V Japoncih se je našla slučajnost, nepričakovanost, mila prirodna realnost brez evropskega zagrizenega realizma ... V Evropi je japonizem genialno udomačil Francoz Degas. On ga je potreboval za svoje slike iz velikega sveta, v katerih mirna kompozicija ne opravi ničesar. Na baletnem odru, v plesni dvorani, na dirkališču ni mogoče komponirati. Tu se je izkazala ostrookost Japonca in njegova na videz čisto slučajna umetnost komponiranja. Skupina je izginila iz slike, samo prostor je na njej kakor v prirodi, in v ta prostor se je pomolila tu iztegnjena glava dirkajočega konja, tam sključen život suhega jockeja, ali pa tukaj gesta z roko in tamkaj zavihтена nožica plešoče baletke. To je življenje samo v vsej svoji sugestivnosti.⁶³

Toda tudi sprejemanje japonske umetnosti je za evropskega umetnika posebna vrsta »teorije«. Kje najti vire, ki bi dosegli tisto neposrednost izkušnje, kakršno vidimo v japonski umetnosti? Zagotovo ne v mestni civilizaciji, temveč se mora slikar zdaj napotiti tja,

⁶⁰ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, p. 375.

⁶¹ Te zamisli je povzel po MUTHER 1909, cit. n. 42, p. 366, toda utemeljitev je videl v za tisti čas značilnem mišljenju iz Raffaëllijevega pisma iz leta 1901 (CLARIS 1902, cit. n. 55), ki impresije povezuje »z idejami in naravo«, ker je Impresija v osemdesetih letih dokončno izgubila primat ter jo je po simbolističnem manifestu (Moréas) in tekstih Gustava Kahna, Alberta Auriera, Charlesa Moricea nadomestila Ideja. Impresionizem se znova vrne v obtok po letu 1900 s Cézannom kot botrom modernizma dvajsetega stoletja (fauvizem, kubizem).

⁶² Muther je japonske mojstre obravnaval v svojih knjigah in člankih, posebej ob Degasu (MUTHER 1909, cit. n. 42, pp. 224–225). Japonizem se je na Dunaju trdno zasedel že z razstavo v Secesiji leta 1900, z navdušujočimi kritikami Hevesija, Bahra, Berte Zuckerkandl, Servaesa itn., z zavzetim študijem, ki so ga lokalni umetniki posvetili temu pojavu, in ni ga omajalo manjše število gledalcev od pričakovanega.

⁶³ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, p. 377; MUTHER 1909, cit. n. 42, pp. 225–226.

kjer se še dela s srcem in čustvom, tja, kjer zaljubljen v zemljo preobrača kmet brazdo svoje njive, tja, kjer verujoč v Boga-Križanega s pobožnostjo rezlja vaški podobar razpelo, da potem moli pred delom svojih rok. Daleč od civilizacije v Karpatske gore je šel Schwaiger ... Za njim je prišel iz Slovaške Uprka s svojim poljanskim soncem in širokoustnimi slovaškimi kmečkimi barvami; tam gori visoko, v osrčju hladne Finlandije pa samuje ob jezeru Tusula morebiti eden največjih modernega slikarstva, Gallén, in govori s svojimi slikami v Evropo tako mogočno, kakor da bi ves narod vstajal in pričeval govoriti svoja razodetja.⁶⁴

In zdaj, po tako mogočnem uvodu, se začenja za Prijatelja spust na zemljo: pred seboj ima Žmitkovega *Berača s cerkvico*, blejskega Poca. Žmitek je šel v Kropo, postavil modele in se lotil dela. Kar je nastalo, pa je po Prijateljevem mnenju »problem slovenske umetnosti«, problem in še ne dosežek, kajti Žmitku manjka »višja matematika slikarstva: realizem je še tu pri tleh in še ni dobil stilističnega zamaha. Vse je snov, anekdota ... Žmitkova slika je skrbno seštevanje drobnih opazovanj na foliji sujeta, ki je ideja. A to še ni množenje in ni še potenciranje. Ko si bo Žmitek prisvojil tudi te operacije navadne matematike, bo dal slovenskemu pobožnemu uboštvu stil.«⁶⁵ Tu je problem, kako naj bo videti slovenska umetnost, samo nastavljen. Prijatelj se je zavaroval z jasnim opozorilom: »Slovenski slikar ne boš, ako boš slikal Krjavlje in Mozole, ampak šele takrat, kadar upodobiš nekaj, česar je polna tvoja duša, kar bodi s teboj vse dni in noči, kar je del tebe, ki si Slovenec, s čimer se čutiš eno. Šele takrat se bo zableščalo na našem obzorju nekaj, kakor vedrina bodoče slovenske umetnosti.«⁶⁶

To obzorje je potem predstavila razstava društva slovenskih umetnikov Sava pri Miethkeju februarja 1904, ki je Prijatelj ni videl. Tam je visela Groharjeva *Pomlad*, središčna slika razstave, ob kateri je bil Žmitkov Poc videti kot dokončna pomota. Ivan Cankar se je ob njeni vizualni lepoti in likovni obravnavi krajine zlahka otreseel mnenja, da je žanrska snov pomembna za resnično narodno podobo:

Da namreč narodna umetnost ni odvisna od zunanje snovi, da je odvisna komaj od motiva in da je odvisna v prvi vrsti od občutja, od tiste štimunge, ki je lastna samo slovenskemu umetniku in drugemu nikomur. [O] Žmitkovem Pocu pa govorim le s težavo in samo zategadelj, ker so govorili nekateri ljudje o tej sliki kakor o nekakem začetku slovenske narodne

⁶⁴ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, pp. 377–378.

⁶⁵ Ibid., p. 382.

⁶⁶ Ibid., pp. 380–381.

umetnosti. Tukaj se je videlo natanko, kako postranska stvar je zunanja snov, posebno še za obrazujočo umetnost. Jaz mislim, da izbira in presoja umetnik svoj motiv le po kolorističnih posebnostih, po zanimivostih v kontrastih; to se pravi, po umetniški, ne po vsebinski štimungu ... Žmitek pa je hotel menda pomagati slovenski narodni umetnosti iz povojev in je naslikal genrsko podobo, kakor bi jo bil narisal lahko tudi kak nemški začetnik na monakovski akademiji. Jaz nisem našel na tem delu ničesar narodnega in le žal mi je, da je Žmitek, ki je drugače vsekakor nadarjen, stopil med svet s to ponesrečeno stvarjo.⁶⁷

Prijatelj je Cankarju odgovoril s pismom iz Peterburga z naslovom Umetniški cilji. Poudaril je, da je snov pomembna podstat v vsakem vzponu umetnosti k formi in da bo »naša narodna duša našla svoj izraz v umetnosti v apolonski harmoniji vsebine z obliko, ko ne bo kazala samo v tehniki sledov dela naše narodne duše, ampak dušo samo v vsebini svoji«. ⁶⁸ Izkazalo se je, da je to nerešljiva naloga, ki rojeva nadaljnje aporije, ne pa želene sinteze. Vprašanje je bilo napačno zastavljeno in ga je na prave osnove postavila šele moderna kritika. *Heimatkunst* ni nikarkršna naravna danost, temveč je ideološka fikcija, ki je na prehodu stoletij urenjevala želje političnega in družbenega, tudi modnega nacionalizma. Pri nas je hotela imeti vzpodbuden afirmativni značaj, toda kot umetnost se je naglo prelevila v ilustracijo precej ozkega kroga motivov, kompozicij in je zakrknila v žanrske formule, ne da bi vzporedno razvijala svojo posebno formalno govorico, ter se je pogosto zaustavila v žanrskih pripovedih, ki niso bile dovolj občutljive, individualizirane, da bi presegle načelno programsko shematičnost. Formalno vprašanje pa načeloma odpravlja težo narodne ideologije in jo prestavlja v drugačno ideologijo, v avtonomijo umetnosti. S stališča modernizma je forma, epistemološko gledano, tako univerzalna paradigma, da je ni mogoče označevati samo navzdol, k naravi ali običajem, temveč tudi v Prijateljevem smislu, navzgor, proti duhu. Takrat je to v likovni umetnosti označevalo pot od impresije k simbolu in izrazu pod krovnim pojmom posebnega umetniškega razpoloženja in občutja, »štimunge«, ⁶⁹

⁶⁷ Ivan CANKAR, Slovenski umetniki na Dunaju, *Slovan*, II, 1903–1904, pp. 185–187. Župančič je pisal Prijatelju: »Zakaj se poteguješ za Žmitka? V 'Pocu' je snov brez dvoma domača, a vsebina? Jaz je pri Žmitku ob najboljši volji ne morem najti. Kolikor poznam Petra iz osebnega občevanja in iz druge roke, on ni umetnik.« Slodnjak omenja, da se je Prijatelj branil Župančičevih očitkov, kakor priča osnutek odgovora. Ponovil je, da ne zagovarja Žmitkove slikarije, temveč misel, da mora umetnost vsakega naroda tudi v vsebini odražati njegovo neposredno življenje (Anton SLODNJAK, in: PRIJATELJ 1952, cit. n. 17, p. XXIX).

⁶⁸ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, p. 388.

⁶⁹ Ivan PRIJATELJ, *Perspektive, Ljubljanski zvon*, XXVI/7, 1906, pp. 411–417.

v Prijateljevi teoriji pa sprva sintezo Taina in Moricea, pozneje Diltheya, v območju simbolne forme.

Celoten zaplet zaradi Žmitka je posegel tudi v medsebojne odnose med Cankarjem, Prijateljem in Župančičem.⁷⁰ S stališča likovne kritike ta debata ni bila več produktivna, je pa Prijatelju pustila grenak okus, ki ga je skušal premagati z novimi teoretskimi načrti in s poročilom z Jesenskega salona 1904 ter se ga je kolikor toliko znebil z zanosnimi stavki iz dunajske Secesije leta 1905 ob Groharjevih, Jakopičevih in Jamovih slikah – in nehal pisali o likovni umetnosti.⁷¹ Za čuda – ali pa pričakovano – ta debata med našimi impresionisti ni pustila opaznih sledov. Jakopič je še naprej neskrupulozno vsiljeval Žmitka in vsi drugi so mu nasprotovali, pa ni nič pomagalo.

*

V Prijateljevo doživljanje Pariza se med vsakdanje izkušnje ter literarni in filozofski študij vpleta tudi likovna umetnost – in socializem.⁷² Kot bi bil Prijatelj šele s to urbano in likovno izkušnjo postal resničen modernist ter premaknil meje od ruskega realizma proti dekadenci in simbolizmu, torej postimpresionizmu. Seveda ga stare ljubezni niso zapustile. Diskurz o ulici začne v Parizu ter ga konča

⁷⁰ Anton SLODNJAK, v: PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, pp. X–XXII; Joža MAHNIČ, Ivan Prijatelj in slovenska moderna, in: *Prijatelj zbornik* (ed. Štefan Barbarič), Ljubljana 1975, pp. 94–129.

⁷¹ PRIJATELJ 1906, cit n. 69; Ivan PRIJATELJ, Izprehodi po Parizu. 3. Salon d'Automne, *Slovenski narod* [17. 10.], XXXVII/288, 1904; ID., Dunajska secesija I., *Slovenski narod* [27. 3.], XXXVIII/70, 1905; ID., Dunajska secesija I. (Dalje.), *Slovenski narod* [28. 3.], XXXVIII/71, 1905; ID., Dunajska secesija II., *Slovenski narod* [30. 3.], XXXVIII/73, 1905; ID., Dunajska secesija III., *Slovenski narod* [1. 4.], XXXVIII/75, 1905; ID., Dunajska secesija III. (Konec.), *Slovenski narod* [3. 4.], XXXVIII/76, 1905.

⁷² V izjemnem predavanju Domovina, glej umetnik, ki ga je Prijatelj napisal v enem zamahu med 16. in 23. februarjem 1919, še v povsem dunajskem optimizmu, ki ga bodo naglo razblinile ljubljanske razmere, si je privoščil nekaj pesniške svobode in se domišljijsko prestavil v Louvre, čeprav je Manetova *Olympia* do leta 1907 visela v Musée du Luxembourg. Ko je jeseni 1904 pohajal po Parizu, je opazil napis *Liberté, égalité, fraternité* na javnih poslopih: »Osupnil pa sem, ko sem zagledal isti napis na Louvru. In dogodilo se je, da sva stopila v galerijske dvorane Louvra jaz in delavec v modri bluzi. Jaz sem obstal pred Manetovo 'Olympio' v zbrani pobožnosti, delavec pa je potrepal Maneta po rami z besedami: 'Fejst si jo namalal, babnico, sodrug Manet!' In pozneje sem slišal v gostilni govoriti delavca o sodrugu Mojzesu, navadnem čudotvornem padarju, in dobrem sodrugu Kristusu, ki je bil pač malo epileptično-histeričen, kakor pripoveduje sodrug Renan. Takrat sem prvič občutil, iz kakšnega razpoloženja je mogel Ibsen iz Pariza pisati Brandesu, da bi človeštvu danes ne smelo več zadostovati trojno geslo francoske revolucije ... Senčna stran socializma je, da visoka gesla ne samo posplošuje, ampak tudi poplitvičuje. Vendar se mora reči, da socializem ni ponižal nikdar toliko svetlih, visokih gesel, kakor jih je izmaličilo buržoazno meščanstvo v svoji komodni samozadovoljnosti, na ravni ploskvi svojih banalnih vsakdanjosti. Zato pa je socializem dvignil nešteto mladih, svežih, nadarjenih sil iz nekulturnih nižin v kulturne višine, kjer so neredko kazale nove cilje človeštvu.« (PRIJATELJ 1952, cit. n. 17, pp. 560–561.)

v Peterburgu in Moskvi. Ko vstopi v Jesenski salon, je sredi moderne francoske kulture, toda tudi Pariza ne zapusti, ne da bi od Rodina prešel k mednarodnemu Rusu Trubeckoju. Zato so njegova doživetja pred slikami Cézanna, Toulouse-Lautreca, Renoirja tako pomembna. Še nihče pred Prijateljem ni pisal o moderni francoski umetnosti s tako neposrednega, izkustvenega stališča ter pri tem pogumno iskal sintezo med impresionizmom in novih idealizmom, dekadenco in simbolizmom. Pa saj Prijatelj ni bil umetnostni zgodovinar ali likovni kritik, a je vendarle rešil čast našim kritikom, ki razen Mantuanija in Regalija niso poznali originalov ter je bila večina spisov iz tistega časa narejena po drugotnih virih. Morda se je nehote zgledoval po Bahrovih pismih iz Pariza iz leta 1898 (v *Wiener Salonblattu*) in njegovih obiskih pariških pisateljev, gledališč in razstavišč, toda glede na to, kako osebno je popisal svojo pariško izkušnjo, je vsako primerjanje obstranskega pomena.

Za Prijatelja so bila na Jesenskem salonu 1904 ključna imena na poti v moderno slikarstvo idealist, luminist in karakterist (ter pri tem tudi »impresionist«) Carrière, materialist in kolorist Cézanne, moderni klasik Puvis de Chavannes, vizionar, erudit in fantast Odilon Redon, boemski risar, ki povzdigne bedo v barvno eleganco, Toulouse-Lautrec in na koncu optimistični, pristrčni slikar ženskosti in čutnosti Renoir. Ti umetniki so imeli na Salonu svoje posamične predstavitve, ločene od drugih razstavljalcev.⁷³ Prijatelj začenja svoj drugi sprehod po razstavi, kot ga je doživljal od prostora do prostora, od ene majhne retrospektive do druge, zato se njegov spis začne z Eugenom Carrièrom (1849–1906). Nanj je bil duhovno že pripravljen: »Na Francoskem se je bil rodil v velikih pesniških dušah nov ton, povsem ustrezajoč ondotni hiperkulturi: sedaj rafinirano nežen – kadar je govorila iz njega izmučena bolna duša ... Občutili so se novi gibljaji ali treslaji (frisson) duše, ki so zahtevali tanjše linije in mehkejše barve. Dobili smo sliko nove duše: veliko platno, sivo čezinčez, na njem pa rahle, skoraj nevidne in kakor dahnjene sledove dogodkov in stvari: občutja. To je bila čista lirika.«⁷⁴

Leta 1904 je bila za Carrièrom že dolga in uspešna kariera, ki se je začela z veliko revščino in končala s pravimi posvetitvami, ki so mu jih namenili sodobniki. Njegove čustvene podobe materinstva in v teman rjavosiv *chiaroscuro* potopljene figure njegove družine, redkih prijateljev ter kasneje tudi znanih javnih figur

⁷³ Podatke povzeman po *Salon d'Automne. Catalogue de la Deuxième Exposition* (Paris, Grand Palais), Paris 1904. Vsekakor je nenavadno, da ni opazil nabijev (Bonnard, Vuillard, X. Roussel, Denis) ali Rouaulta, medtem ko je Matisse – do fauvizma je še leto dni, toda takratni avantgardni čas je eksponentno naraščal – poslal na Salon precej neznačilne slike, predvsem tihožitja.

⁷⁴ PRIJATELJ 1952, cit. n. 17, p. 535.



5. Eugene Carrière, *Materinstvo*, 1892. New York, The Museum of Modern Art / Eugène Carrière, *Motherhood*, 1892. New York, Museum of Modern Art

in kulturnih delavcev (na primer Alphonse Daudet) izhajajo bolj kot iz zunanje-
ga sveta iz njegove osebne introvertiranosti – kot bi se pred slikarjem vse barvito
življenje ustavilo in se potopilo v sublimno intimo. Mogoče je njegova slogovna
stalnost, skoraj nespremenljivost tista lastnost, ki so jo občudovali, ker je znal vsa-
ko posvetno podobo spremeniti v nekakšen družinski intimni *sanctum*. Carrière
nikoli ni bil impresionist, toda prav tako ni sodil med salonske akademike. Stalno
produkcijo podobnih motivov v enakem načinu so kritiki, ki mu niso bili naklonje-
ni, primerjali s sočasno umetniško fotografijo, ki je z rahlim sfumatom nobilitirala
portretirance in jih – ker so izginili moteči detajli – poduhovila ali celo polepšala.
Degas se je ob teh zabrisanih afektnih neusmiljeno ponorčeval: »Zlomka, model se
je premaknil!« (Tako bi se pritožil fotograf.)

Prijatelj je natančno zaznal bistveno:

Njega ne zanimajo postranske stvari, ampak edino bistvo. Na človeku
samo obraz, za katerega ima vedno mehko svetlobo. Vse druge partije
pušča v rjavi megli in celo na obrazu tista mesta, ki niso karakteristič-
na. Njegov način izoliranja deluje zato kakor magično. Ko stopimo pred

sliko, se naenkrat posveti pred nami, in jasno in razločno vidimo pred seboj čelo, ki na njem leži misel, oči, ki govore idejo obraza in človeka, ki je sicer v megli ... Vsem tem njegovim razstavljenim glavam se vidi, da so portreti, a imenovali bi se lahko »usmiljenost«, drugi »materinstvo« – à propos! sedaj vidim, da stoji v katalogu pri tej številki v resnici – »Maternité«. (sl. 5) Carrière je umetnik živeč manj med stvarmi ko med njih idejami, Carrière je idealist, ne samo luminist in karakterist.⁷⁵

Trik z nenadnim prepoznavanjem vsebine je seveda časnikarstvo, je feljtonizem in tako si je Prijatelj tudi želel, da bi brali njegove prispevke v *Slovenskem narodu*, toda neposredna in zavzeta dikcija je samo njegova. Le da se je v označevanje z luministom in karakteristom znova vmešal Raffaelli iz Clarisove ankete. Take oznake je Prijatelj srečal seveda tudi pri Bahru in Mutherju, lahko da je upošteval mnenja Charlesa Moricea iz knjige *De littérature de tout à l'heure*, seveda, če je strani o slikarjih sploh prebral.⁷⁶

Potem pa pride presenečenje: na kratko rečeno, »Prijatelj« Cézanne (sl. 6). Kajti tudi če bi Prijatelj bral sočasne kritike, ki so bile za Cézanna kar povrsti negativne in pri tem zelo posplošujoče, pa jih očitno ni – spis datira v zadnji dan, ko je bil Salon še odprt –, se skoraj nihče ni zares spoprijel s temi slikami.⁷⁷ Torej bi bili Prijateljevi navdušeni metonimični opisi slik materialista Cézanna za večino Francozov presenetljivi. (Degas bi se lahko začudil: Mar piše o Courbetu?) Kljub zavzetosti za snovno vsebino teh slik je Prijatelj naglo razumel višjo sintetično formo, v kateri se slikar izraža. Ti stavki so tako privreli iz njega, da se zdijo Mutherjeve razlage o Cézannovih barvnih ploskvicah, ki da so kot pri mozaiku ali tepihu, in Meier-Graefejeve opazke o tapiserijah in tkaninah malone filistrsko površne in ozkosrčne.⁷⁸

⁷⁵ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, pp. 345–346.

⁷⁶ Charles MORICE, *De littérature de tout à l'heure*, Paris 1889, pp. 283 ss.

⁷⁷ Cf. Ambroise VOLLARD, *Paul Cézanne*, Paris 1914 – seznam razstav in izvlečki iz kritik, v katerih so najpogostejši zaničevalni izrazi: *gaucherie*, *maladresse*, *raté*, *infirme*, *incomplet*, *impuissant* itd. in so bili kritiki razburjeni, da so si razstavljalci upali postaviti Cézanna ob Puvisa; cf. *The Paintings of Paul Cézanne. An online catalogue raisonné under the direction of Walter Feilchenfeldt, Jayne Warman and David Nash*, <http://www.cezannecatalogue.com/> (28. 12. 2015), je glavni vir podatkov. Ključne so vse razprave Richarda Shiffa: Richard SHIFF, *Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago 1984; Richard SHIFF, Mark, Motif, Materiality. The Cézanne Effect in the Twentieth Century, *Critical Readings in Impressionism and Post-Impressionism* (ed. Mary Tompkins Lewis), Berkeley 2007, pp. 287–321; *Cézanne* (Paris, Grand Palais, 25 septembre 1995–7 janvier 1996, Londres, Tate Gallery, 8 février–28 avril 1996, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 26 mai–18 août 1996, ed. Françoise Cachin), Paris 1995. Prijatelj je Cézannove slike videl že na razstavi impresionizma v dunajski Secesiji leta 1903.

⁷⁸ Richard MUTHER, *Cézanne (1907)*, *Studien* (edd. Richard Muther, Hans Rosenhagen), Berlin 1925, p. 264; Julius MEIER-GRAEFE, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Bd. I, Stuttgart 1904, p. 167, kjer primerja Cézannovo koloristiko s kalejdoskopom.



6. Jesenski salon 1904.
Pariz (Salle Cézanne) /
1904 Autumn Salon.
Pariz (Salle Cézanne)

Prav s tainovsko zavzetostjo se je lotil opisov (tu velja opozorilo: tudi Tainovi opisi slik so po večini živahni, čutni, sočni, prav nič »pozitivistični«), obstal pred sliko, se kot v nekakšnem razodetju vživel vanjo in potem iz nabranih izkušenj pogumno sklepal naprej:

To je sin naše dobe, ravno potekajoče, znamenite bolj po svojih uspehih kakor po obrazu, ki ga je delala. Eden izmed tistih, ki so dodobrega spoznali vso to nas obdajajočo mehaniko, na videz dolgočasno in odurno, preko katere pa ne smeš iti, kakor ne preko prvih stopen na stopnicah, ker so v nji začetki nas in misterija in torej tudi lepote. Samo velik človek mora biti, da pravilno vidi to malo, kar nas vsak dan obdaja. In tak je Paul Cézanne. Stoječ pred njegovimi slikami si srečen, ko vidiš, da nimaš pred seboj širokoustega naturalista, ampak vernega umetnika s tistim globokim pogledom v materijo in njen mehanizem, ki prodira v stvarih do bistvenih, večnih črt, dostojnih večne umetnosti. Zato jih podaja po božno verno in ubrano. Malobeseden je in zato učinkovit, medtem ko naturalist besediči: »Samo to je in nič drugega«, pravi Cézanne kratko: To je! Zato so njegove slike tako delikatne.⁷⁹

Prijatelj potegne črto med pripovednimi naturalisti, kot so bili Béraud, Raffaëlli, Gervex, Carolus-Duran, Bastien-Lepage in seveda zgoraj naštetimi Munkacsyji, Brožiki, Vereščagini, ter Cézannovim prvinskim materializmom, v katerem ni umetelnih opisov in izsiljenih metafor:

⁷⁹ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, p. 347.

Moški, ženska v naravni velikosti, dva slikarjeva avtoportreta, pokrajine, hiše med drevjem, kopajoči se moški, kopajoče se ženske, polja, cvetlice in tihožitja. Same stvari, ki ne spominjajo na nobeno sliko in na nobenega slikarja izpred obličja prirode. Same skice. Priroda zateta [zasačena, zajeta, ujeta, nekaj, na kar naletiš] tu in zateta tam. In povsod se razodeva, gleda in govori. – Z eno besedo: največja, najnenavadnejša vsakdanjost, del tega, česar je okrog nas največ. To, kar je neskončno majhno v svojem posebnem stanju, a ogromno v svoji celotnosti, se je tu zavedlo svojih zakonov, priznalo svoje bistvo in se upodobilo. To čutiš od slike do slike.

Najprej v ljudeh: v tej ženski, ki je seveda taka, kakršnih je največ, delavka s stisnjenimi, ozkimi očmi, skozi katere gleda majhno duha. Vse drugo pa je materija, ena, večna, nerazločljiva v tem golem, zagorelem vratu, na rokah in na obrazu ista ko na krilu in kočmajki. (sl. 7) [Da gre za portret umetnikove žene, ni pomislil, op. avt.]

A priroda? Nikakršnih sončnih vzhodov, kopajočih se v biserih in sedmerih barvah jutranjega svita. Ampak prvi kos položnega hriba tam nekje v nekem dolgočasnem, neznanem brdju je naslikan na tej prelestni, dragoceni sliki, ki se imenuje »La montagne de Sainte-Victoire«, predstavlja pa zelenkaste lise, ki so na nekaterih mestih pretrgane od rumenkastorjavih, pripovedujoč s prepričljivim glasom veččega gorskega duha, da ni nič drugega tu ko les, trava, drevesni sok, fermenti, zemlja, glina, kamen in atmosfera, nebesna modrina, po kateri se vlečejo mlečne črte, ostanki oblakov, ker je bil včeraj dež. Tu pa ni bilo dežja in zato, vidiš, dani tako modro nebo in tudi prašno je in razpaljeno, zato ker je vročina in že tako dolgo suša.

»A dela človeških rok,« vprašaš tega Gasparja Hauserja, »jeli da so velika?« »So« – ti odgovarja, »ta in ta je zgradil s svojimi lastnimi rokami onole mogočno kmetiško hišo v Auvergni in v nji srečno živi. Ono za gozdom pa je zapustil gospodar gozdar in je zdaj prazna. Poglejte, kako se blešči njena gola sprednja stran, ko da bi vpila.«

In kje je videl Cézanne lepoto človeškega telesa?

Videl jo je tam seveda, kjer se ljudje kopljejo, ker drugje se navadno ne vidi. Lepo sicer ni to človeško telo, a ljubo nam je in pripravno, naj bodo že močne noge onega pešca ali prsi te rodovitne matere, ali mišičaste roke tistega tesarja, ki je vprav vstopil v vodo.

Toda Cézanne ima tudi svoja tihožitja in celo cvetlice. Na prvih so naslikana jabolka in hruške, v skromni porcelanasti skledi, z nožem in prtičem na mizi: divni, čudovito sončni kontrasti zelene in bele barve. A cvetlice



7. Paul Cézanne, *Portret žene (Mme. Cézanne)*, ok. 1888. Detroit, Detroit Institute of Arts / Paul Cézanne, *Mme. Cézanne*, c. 1888. Detroit, Detroit Institute of Arts

zastopa zagorela tulpa z nekaj cvetovi in šopom tistih debelih, mastnozelelenih peres, ki se ji tako podajo. Vsajena je v loncu, od zgoraj zeleno pocinjenem, od spoda – ker se morebiti vtakne v zemljo – glinastorjavem; samo v nekaj curkih se je čez sežgano glino pocedil zeleni cin. (sl. 8)⁸⁰

Zdaj razumemo, da je Prijatelj od Zbašnika zahteval, da objava teče kot podlistek, z nagovorom neposrednega gledalca in glasom slikarja ter s prisposodbo Casparja Hauserja. Mar se ni on sam postavil pred Cézannove slike kot s kulturo in zgodovino neobremenjeni »volčji deček« Caspar Hauser⁸¹ ali pa kot takratni obiskovalci slikarja v Aixu, najprej Emile Bernard (1904), Jules Borély (1905) ter potem grafika Rivière in Schnerb v ateljeju (1905), ki so na lastne oči videli vzporednice med naravo in Cézannovimi slikami. Ob tem je v Prijatelju še živ spomin na psihološki paralelizem med naravo in slikovnim doživetjem, ki je zdaj stopnjevan prav emfatično na raven vživetja (*Einfühlung*).

Prijateljeva doživetja pred Cézannom spominjajo na najboljše strani pariške kritike v letu 1904. Roger Marx, ki je že leta 1900 poskrbel za novosti na La Centenale, je tudi tokrat napisal kratko, a temeljno analizo, ki postavlja Cézanna med Courbeta in Matisa, ter tekoče, spretno in primerjalno (odnos do impresionistov, Daumiera, Corota, Poussina in francoskih »primitivov«) poudaril slikarjevo čudovito razvijanje barvne snovnosti v tihožitjih.⁸² Na trenutke se Marxov tekst bere kot kratek zgodovinski komentar k elementarnim in originalnim stavkom Prijateljevega doživetja, kar je zagotovo enkratni trenutek slovenske likovne kritike v vsem dvajsetem stoletju.

⁸⁰ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, p. 347–348)

⁸¹ Prijatelj je v Tolstojevem spisu *Kaj je umetnost* prebral tole zgodbo: »Pripovedovali so, da so na začetku našega stoletja v nemških pragozdovih našli divjaka, ki so mu dali ime Kaspar Hauser; bil je popolnoma podoben živali, porasel z dlako, ni govoril, temveč grčal; bil je boječ in okruten kot zver. Pripovedovali so, da so tega divjaka ujeli in ga začeli udomačevati in učiti in da so ga z velikimi težavami nazadnje le vzgojili, da je postal podoben drugim malo izobraženim ljudem, da je postal človek. Naj je zgodba o Kasparju Hauserju resnična ali ne, to ni važno«. Janko Moder je dodal svojo opombo: »Domnevno je bil rojen leta 1812, leta 1828 so ga našli in postal je evropska znamenitost. Za najdenčka se je zavzel Anselm Feuerbach, leta 1831 ga je posinovil angleški lord Stanhope. Duševno je ostal zelo omejen. Bil je v službi na sodišču v Ansbachu. Leta 1833 ga je nekdo zabodel.« (Lev Nikolajevič TOLSTOJ, *O umetnosti in družbi*, Ljubljana 1980, p. 48.) Gl. *Zbornik Kaspar Hauser* (ed. Zdravko Kobe), Ljubljana 1996.

⁸² Roger MARX, Le Salon d'Automne, *Gazette des beaux-arts*, III/32 [1. 12.], 1904, pp. 462–464. Na primer: »s'agit-il de figures, de portraits, ils seront modelés en pleine pâte dans la lumière du ton pur; l'ampleur de pratique habituelle à Courbet s'accompagne, dans les paysages, de la recherche de nuances tantôt profondes, tantôt délicates et qui font souvenir des anciens Corot d'Italie; par-dessus tout les natures mortes excellent à fournir la mesure de M. Paul Cézanne; il confère aux fruits, aux fleurs, aux objets usuels une vraisemblance, une réalité, un relief extraordinaires; ici le dons du coloriste arrivent à une telle intensité d'expression, que la peinture semble n'avoir jamais mieux manifesté la puissance d'animation du génie humain.« Škoda, da Prijatelj tega teksta ni poznal.



8. Paul Cézanne, *Vaza s tulpami*, 1890–92. Pasadena, Norton Simon Art Foundation / Paul Cézanne, *Tulips in a Vase*, 1890–92. Pasadena, Norton Simon Art Foundation

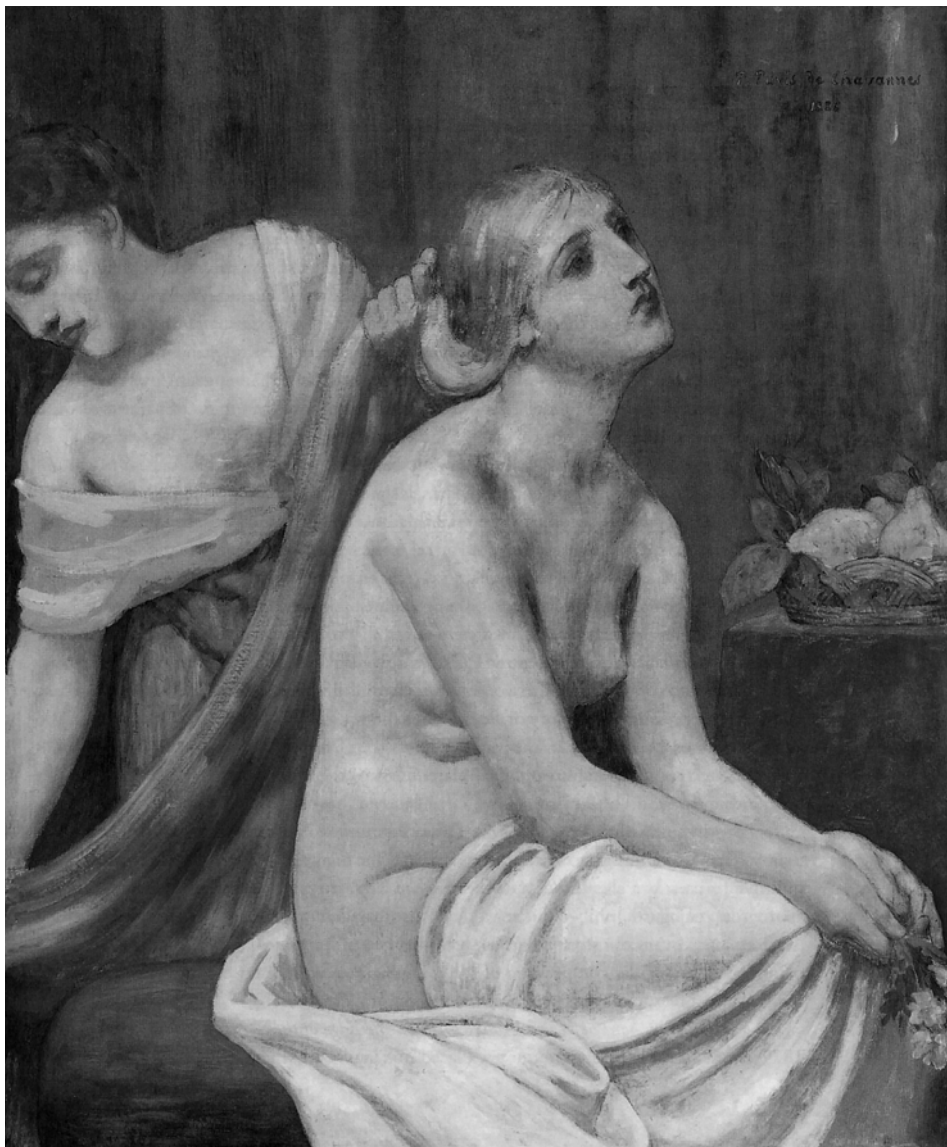
Puvis de Chavannes je

moderni klasik. Pri njem ni več parcialnosti, on je moderna sinteza, celotnost ... Tu smo v kraljestvu duha, in kolikor je tu materije, je poduhovljena, očiščena vseh pez, in izbrana ... Kako se je trudil ta sferični umetnik, da bi izgnal iz svoje umetnosti banalnost, kažejo najbolje njegovi akti in študije človeške nagote ... Ko gledaš te risbe, ... se ti nehote zazdi, da je na njih umetnik študiral kako podrobnost, kateri malenkostni in prebanalni detajl še lahko izpusti na človeku, ki ga je risal zopet in zopet. Zato je njegov človek tako vznesen, miren in strm kot ideja ... Njegov pogled je vedno celoten, in zavoljo tega so med njegovimi deli slike, dihaajoče čudežno neskaljeno harmonijo. V takem mehkem, blaženem soglasju je na sliki »La toilette« (sl. 9) ženska kot taka in estetična ideja lepote v linijah, na podobi »Izgubljenega sina« občutje kesajočega se človeka in borna krajina, na kateri ni videti drugega ko pasočje se krdelo črnih svinj.⁸³

Mogoče se danes čudimo, da Prijatelj ni omenil najznamenitejših slik s te razstave: *Magdalene spokornice*, *Obglavljanja Janeza Krstnika*, *Personnages romains*, *Upanja ali Dramatične poezije (Prometej)*,⁸⁴ toda očitno je vse te slike razumel v neki celostni predstavi – »v njegovi dvorani veje eterična atmosfera, vse je višnjevkasto, nežno blede: ta zrak, ti oblaki, ta drevesa, ta jezerca, drevesa in loze« – in tako povzel vtis gledalca, ki stoji sredi Puvisove dvorane, četudi so bile posamezne slike, denimo *Poletje*, zelo barvite, nekatere, na primer *Pesnikove sanje* ali pa *Prometej*, pa res zavite v neko modrikastosivo duhovno atmosfero.

⁸³ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, p. 349.

⁸⁴ Serge LEMOINE, *From Puvis de Chavannes to Matisse and Picasso. Toward Modern Art*, London 2002, pp. 549–550 (reprodukcije del iz Salona 1904). Prijatelj uvodoma opozori na povezavo med Delacroixovo *Pietà* in Puvisovo (ok. 1867, Fogg Museum of Art); v *Slovanu* je lahko videl reprodukcije dveh alegoričnih slik, *Počitek* in *Delo*, iz ciklusa velikih slik za muzej v Amiensu, ki jima je Govekar dodal tole, od drugod prepisano pojasnilo: »Veliki francoski mojster se je rodil l. 1824 v Lyonu ter se učil slikarstva v Parizu in Italiji. Imel je hude boje, preden so ga sprejeli v 'Salon', a ti boji so njegovo ambicijo le večali in njegovo umetnost poglobili. Njegova dela ostanejo večno kot vzori monumentalne dekorative. Našo sliko 'Odmor' (Le repos) je dovršil l. 1863. Čuvar narodnega muzeja v luksemburški palači, L. Benedite, je ocenil to sliko takole: 'Kolika intenzivnost v izrazu, ki je ni možno nadkriliti, – kolika epska zgovernost v onem starcu, ki pripoveduje neko osebno Odisejo, pri kateri sodelujejo vsi, ki ga poslušajo! Neki herojski značaj je vtisnjen vsem tem osebam: noge kakor prikovane v zemljo, roke prekrižane, čelo nagubančeno, kakor da poslušajo z vsem telesom. To je sposobnost karakterizacije na najvišji stopnji!' Bil je izboren anatom ter je ljubil silhuete čvrstih kontur, enostavno in lepo modelovanje ter umirjenost v uporabi luči in sence. Izraz ideje in vzbujanje dojma mu je bila naloga. 'Le carton c'est le livret, la couleur c'est la musique' njegovo geslo. Zato je med največjimi umetniki XIX. veka.« (Naše slike, *Slovan*, 1/12, 1902–1903, p. 396). Govekar očitno ni vedel, da je Puvis leta 1898 umrl. Cf. *Puvis de Chavannes* (Paris, Grand Palais, 26 novembre 1976–14 février 1977, Ottawa, Galerie Nationale du Canada, 18 mars 1977–1er mai 1977, ed. Louise d'Argencourt), Paris 1976, pp. 60 ss.



9. Pierre Puvis de Chavannes, *Toileta*, 1883. Pariz, Musée d' Orsay /
 Pierre Puvis de Chavannes, *The Toilette*, 1883. Paris, Musée d' Orsay

Podobno obsežen opis kot Cézannu je namenjen dvorani z deli Odilona Redona,

iskrivi mešanici realnosti in vizionarnih iskanj. Ne to, kar je zunaj človeka (stvari, dogodki ...), tudi ne to, kar nastaja v njem (čustva, misli ...), ampak na tistem polju nastaja ta umetnost, kjer se zunanost dotika notranjosti: čutnice. A produkti so tako imenovane ne »senzacije« in »im-

presije«. Kakor vsi francoski moderni, je tudi Redon človek najbogatejše erudicije in more uživati učinke najbolj kompliciranih zgodovinskih in pravljичnih vtisov in najbolj primitivnih hipnih realnih »senzacij« In da je vtis še polnejši, slika osebe, ki združujejo v sebi hrepenenja, nagnjenja in ideale celih pokolenj, narodov in časov: Kristusa, Budo, Kraljico iz Sabe, Semiramido, Brunhildo, Beatrice.⁸⁵

Kako je bil Prijatelj zagledan v likovna sporočila, kaže tudi popolno nezanimanje za literarne vsebine in ikonografijo, kar bi z opisi brez težav izkoristil za predstavnostne in sporočilne učinke, tudi Redonova »blasfemija« bi gotovo dodatno začinila te podlistke. Kot bi se izognil prav Redonovi ikonografski inovativnosti, »erudiciji«, ker bi ga pri priči zavedla v »literaturo«. Prijatelj pa je promoviral drugačno resnico: čista likovna umetnost je umetnost forme in ne literature. Tega je bilo že v 19. stoletju preveč in tudi »literatura« je bila zdaj do nespoznavnosti utopljena v Redonovih barvnih, simbolnih sporočilih, podobno kot v sodobni francoski poeziji.

Drugo področje, ki ga Prijatelj posebej občuduje, so Redonovi temni, dramatični obrazi, ki se potapljajo v težko izmučeno fantastiko. Toda tudi iz njihove realnosti rastejo »nareki sanj, vizij, more, fantastičnih bajk. Tu so vam najbolj čudaški vtisi eksotičnosti, perverzности in mistike: cvetlica, ki se imenuje 'Zaprte oči', 'Cvetlica močvirja' – z blede sijoco človeško glavo namesto cvetja; kaktus s človeško glavo in trnjem namesto las.«⁸⁶

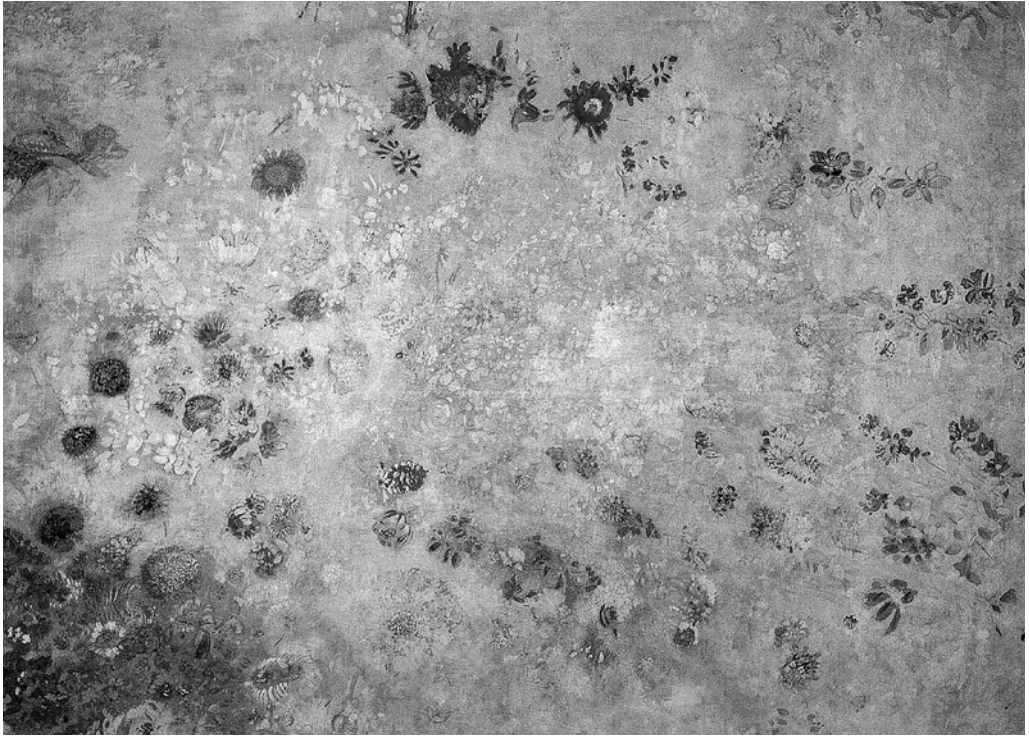
Vendar Prijatelju bolj kot ti težki »apartni vtisi« ustreza lahen dekorativni pano s čudovito osvetljeno in barvno razgibano podvodno floro in favno (sl. 10), veliki talent tega umetnika pa se po njegovem mnenju najbolje vidi na primitivnih »senzacijah«: v cvetličnih tihožitjih, torej kot pri Cézannu. Kako natančno je Prijatelj zaznal novo barvno svobodo in skrajno premišljeno barvno niansiranje Redonovih tihožitij; tu sploh ne gre za zavarovani žanr, tihožitje, podobno kot pri Cézannu gre za učno uro iz skrbno stopnjevanje barvne harmonije in sinteze. Tihožitje je zdaj samo izhodišče za najradikalnejše premisleke o skrajno saturirani barvni ploskvi, oblem telesu, prostoru in formi. Tu se začenja značilna paradigma 20. stoletja: slikati *naravo* zato, da bi videli *umetnost!*

Toulouse-Lautrec je

patron vseh bohemov. Človek ostrega, naglega pogleda, smejočih se ustnic in sigurne roke. Najspretnejši risar ... Lahna ironija ga dviga vi-

⁸⁵ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, p. 350..

⁸⁶ Ibid.



10. Odilon Redon, *Veliki dekorativni pano*, ok. 1902. Enschede, Rijksmuseum Twenthe /
Odilon Redon, *Decorative Panel*, c. 1902. Enschede, Rijksmuseum Twenthe

soko, nikdar ne postane niti za trohico sentimentalen: Tu so kričeče oblečene pevke, klovni, modeli, kavarne, restorani, plesišča, vse polno divjega smeha plešočin ogrodij, ljudi, ki gredo v smrt in to vedo in to praznujejo, ker jim je vse skupaj tako prokleta vseeno, ker taje življenje, ki je zatajilo njih. Nekaj ogromnega in strašnega je v teh rogovilastih konturah, teh robotih, umazanih barvah, markirajočih cinično, kakor mimogrede privzdignjena ženska stegna, vihrajoča krila, v skope kupčke sfrizirane lase, režeče se obraze, preklinjajoče namrdnjene ustnice, preko kosti napete kože pobarvanih prostitutk, predrznih, nesramnih in starih. Eleganca bede in na koncu smrt.⁸⁷

To naglo in prepričljivo zolajevsko podoživetje je samo po sebi ekfrastična mojstrovina: vsebuje vse, kar je res v Toulouse-Lautrecu – naglica, hitro zaznavanje psihološkega momenta sredi nebrzdanega, umetelnega življenja in barvna risba, ki je takšna zaradi umetelne razsvetljave in umetelnega gibanja, v katerem zagleda-

⁸⁷ Ibid.



11. Henri de Toulouse-Lautrec, *Ples v Moulin Rouge*, 1890. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art /
Henri de Toulouse-Lautrec, *At the Moulin Rouge: the Dance*, 1890. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art

mo znamenite plesalke tistega časa Loie Fuller, Yvette Guilbert, Jane Avril in po-kvečeno figuro slikarja (sl. 11). To je tisti feljtonistični opis, ki ne bi mogel nikdar nastati ne v Ljubljani ne na Dunaju, in Prijatelj je potreboval Pariz, da ga je zaznal in dobesedno »upodobil«.

Na koncu je Auguste Renoir, ki si je delil steno posebne dvorane s Toulouse-Lautrecom. Zdaj je kontrast toliko večji: tam je na koncu smrt, tukaj užitek. Izmed številnih slik si je Prijatelj (na razstavi je bil tudi znameniti *Zajtrk veslačev* – kako ga je lahko spregledal?) izbral prizor iz Moulin de la Galette, čisto drugačen od Toulouse-Lautrecovega. Renoir (in zdaj v njegovem imenu Prijatelj) je videl

prekrasno sliko, ki se imenuje »Sous la tonelle.« (sl. 12) Dve mladi šivilji in dva mlada delavca sede v utici, se gledajo prisrčno in zaljubljeno, pijo



12. Auguste Renoir,
V senčnici, 1875.
 Moskva, Puškinov muzej /
 Auguste Renoir,
Under the Arbour,
 1875. Moscow,
 Pushkin Museum

rujno vince, in tički jim igrajo in rožice jim cveto. Morebiti je to samo en hip in bo vsa ta nežna lepota še nocoj izginila in padla v blato, a sedaj je tu in toliko slajša, kolikor krajša in redkejša je. Renoir je slikar veselja ... Poln onega finega takta, okusa in mere je, ki mu brani postati kdaj omleden. Nikjer ne poliva dolgih širokih platen s slaščavo omako. Kakor v globok čist potok ob vedrem nebu, tako se vidi v njegovo umetnost ... A znamka njegove umetnosti je pravzaprav le ženska: ne taka, kakor je v svojih globinah, tudi ne zamorjena od vsakdanjosti in dolgega časa, ampak v oni nežni, pohabljivi, ljubeznivi in pristrčni lepoti, kot črnelaso deklico s prelestnim ovalom in očmi kakor mlado jutro, studenec – kot prožno, gibčno devojko v zeleni kopreni, z bistrim mokrocvetočim obrazkom in sijajnimi udki.⁸⁸

⁸⁸ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, p. 352.

Tako je Prijatelj užival in se naslajal ter pisal v Ljubljano svoja podoživetja, da so ljubljanski filistri lahko samo vzdihovali. To je njegov »esprit«, ki ga udejanja zavestno kot pariški feljtonist, ki mora v vsebini in stilu pokazati, kako se ta žanr, po naše podlistek, sploh piše.⁸⁹

*

Spis *Perspektive. Estetičen načrt* je bil napisan v Parizu v literarno-filozofskem okolju simbolizma, in ko je izšel v *Ljubljanskem zvonu* (1906), je stopil do Prijatelja njegov takratni antipod, Ivan Cankar. »[N]i rad plezal po abstraktnih vrveh misli, a tisti moj članek (Perspektive) je bil čital, je prišel k meni, mi stisnil roko in dejal: 'Tako je Prijatelj, in nič drugače!'«⁹⁰

Likovni kritik postane ob branju pozoren predvsem na Prijateljevo vrednote in opredeljevanje – tega je manj – **forme**. Tu je zastavljen problem, pomemben za slikarje, in sicer kako se mimetična, posnemovalna podstat lahko dvigne v območje simbola: »Zato je v umetnosti forma izredne važnosti. Vzeta sicer iz vidne realnosti, ni nikdar gola realnost ali priroda sama. Brž ko je kos prirode [Zola] postal simbol, je izgubil svojo indiferentnost, neurejenost. Žarek večnega Misterija, ki je v vsem, se zazna in zasveti v njem kot samostojnem celku, stopajoč v njegovo središče in se zлива kakor enako uglašena struna z umetnikovim genijem v eno.«⁹¹ Forma torej ni samo minljiva vaba (Morice), ampak je živa predstavna snov. V vseh oblikah umetnosti se nam obeta neka nova ali vsaj drugačna ontologija v upodabljanju, v katerem se forma sama spreminja v duhovno sporočilo in je obenem njegov temelj.

Na videz se znajdemo v tautologiji, toda *razlike* niso več v območju miselne logike, ki je zavezana posameznostim in medsebojnim odnosom, »empirični mnogoličnosti«, kot pravi Prijatelj, temveč najprej blizu **čustvu**, »edinemu organu, ki z njim doznavamo božanstvo (Carlyle): najstriktnejša misel ne bi mogla izhajati brez elementov čustva. Nad atmosfero misli se razprostira eterno kraljestvo čustva ... Čustvo ne nosi v sebi mej in jih tudi ne upošteva. Združujoč v sebi vse delnosti, ne razdeljuje ničesar ... Na tej poti človeškega duha torej, na poti proti

⁸⁹ Prijatelj vpliv je viden v Levstikovih poročilih iz Pariza. Cf. Vladimir LEVSTIK, V Babilonu svobode, *Ljubljanski zvon*, XXVII/1, 1907, pp. 34–41, 75–79, 157–162, 200–205, 289–296, 549–553, 602–608, 667–672, 745–750.

⁹⁰ PRIJATELJ 1952, cit. n. 17, p. 567.

⁹¹ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, p. 27.

enemu Vrhu, tam, kjer misel odstopa mesto čustvu, tam, kjer na mesto resnice stopa nadresnica: 'pulchritudo, quae est supra verum'«⁹²

»Prvo iskanje resnice je bilo umetnost in poslednje bo tudi umetnost,« nadaljuje Prijatelj, toda v tem procesu ima vendarle glavno vlogo **imaginacija**, ne le mnogolična, četudi sintetična misel, ki se je izločila iz nje, kajti

tvorna imaginacija se dotika neprestano večne Enote, poslednje skrivnosti, odevajoč njene abstraktne žarke v blagodejno vednost širokih konkretnih simbolov. **Simbol** je umetnosti sredstvo in obenem predmet. V simbolizmu umetnost odpira nebo in sferska harmonija se izliva na človeštvo, žejno Misterija. In soglasje in slast 'onstranske gloriije' objema čustvo, misel in čute obenem. Pojem, zaključek in definicija dramijo v človeku samo misel, simbol pretrese celega človeka, ubere vse strune v njem in povzroči, da drhti ves človek v soglasju z osnovnim tonom večne harmonije.

Najvišje harmonije postaja poln najkonkretnější predmet-simbol; prozoren postaja od žarka v njegovem osrčju in genijske bližine je ves svetel. Blešči se in kakor prst sredi križpota prirode kaže v čisto določeno smer. V soglasju, v katerem je forma z idejo, simbol z večno iskanim, leži pravzaprav ves umetniški užitek. To je zadoščenje stvaritelja in zmagovalca, ki je združil oba kozmična konca, ki je odsev večnosti ujel v končnost, ki je reduciral simbol v to, kar ne pozna mej. Zato so simboli večni. In večna je umetnost.⁹³

In končno je umetnost v svojem bistvu religioznega značaja in takšna je bila vse dotlej, dokler je ni ponižalo dogmatiziranje religij, ko je misel o Bogu postala le formula, dogma, iz katere je izginila tudi lepota.

V takem stanju religije je umetnost religioznejša od religije. Svobodna slika ali pesem človeka bolj zbere kot predpisana molitev. In dogaja se zanimiv pojav, da pričenjajo duše, težko pogrešajoče plodoviti religiozno-umetniški dualizem, oživljati zamorjeni religiozni smisel s pomo-

⁹² PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, pp. 24–25; MORICE 1889, cit. n. 76, p. 32. Prijatelj je natančno bral prvo poglavje do strani 68, večina citatov je s teh strani, potem pa je šel po svoje, ni sledil Moriceovi precej zgodovinski analizi francoske literature in misli ter se je njegovemu razmišljanju znova približal na zadnjih straneh knjige; zato morda niti ni posebej pozorno prebral njegovih razglabljanj o sočasnem slikarstvu, na primer Monticellija v svojem pisanju sploh nikjer ne omenja. Prijatelj piše v navdihnenih pasusih, Morice je dosti bolj razviden, sistematičen, na primer, ko proti naturalizmu postavi svojo vizijo Integralne umetnosti (pp. 59–60). Verjetno je šele zdaj bral Hennequina v izvirniku, ne samo po Bahrovih in ruskih virih, prav tako bi bilo treba raziskati, koliko je res »bergsonizma« v Perspektivah, skratka, filološko-filozofske raziskave tega spisa so šele na začetku (cf. Boštjan Marko TURK, *Bergsonizem in njegovo mesto v duhovni zgodovini Slovencev*, Ljubljana 2000).

⁹³ Ibid., p. 28.

čjo umetnosti. A ta umetniška religija [s Chateaubriandom na čelu, op. avt.] je bila umetno dete. Zakaj organska umetnost ne more roditi religije. Ona samo išče razodetij Misterija, jih odkriva in ustvarja. A ona, ki z Misterijem živi, ga neprestano uživa in gleda od obličja do obličja, je religija in zato je poslednja najčistejši vir prve.⁹⁴

Zdaj si lahko zamislimo, kako globok intuitiven vpogled v Puvisovo in Redonovo umetnost je imel Prijatelj, kako so ti koncepti nadomestili enostavno »miselno« razmerje med naravo in umetnostjo, umetnostjo in religijo, kako je tudi on izvedel simbolistični obrat in »oblekel Idejo v čutnonazorno Formo« (G. Kahn). Filozofski uvidi v *Perspektive* še manjkajo, slavisti se jih nekako izogibajo, morda zato, ker so kot pripoved precej kaotične in nepredvidljive, umetnostni kritiki pa lahko v teh stavkih prepoznajo morda najpogumnejšo in najradikalnejšo teorijo simbolizma, ki daleč presega tedanji miselni in oblikovni horizont slovenske umetnosti.⁹⁵ Kot »teorija« pa so *Perspektive* značilen dosežek mišljenja na prehodu stoletij in nam kažejo, kako težko je bilo opustiti naturalistični mimetični model in ga preoblikovati v simbolno resničnost. Tu se odpirajo vprašanja o občutjih (*sensations*), ki ne temeljijo več v razpoloženjih (štimungah), o formah, ki niso posnetki, ampak izumi, o intuitivnem subjektu, ki z mišljenjem-čutenjem sega onkraj racionalizma odslikane misli in hoče mistične, duhovne vizije hipostazirati v like in forme, v **podobe** nove umetnosti.

V članku o kiparstvu grofa Trubeckoja je Prijatelj abstraktne teze *Perspektiv* prenesel v razvidnejšo kritiško govorico:

Kakor moderna v literaturi, tako stremi tudi moderna v slikarstvu in kiparstvu »po izražanju neizraženega in neizrazljivega«. To je geslo, ki odmeva že nekaj desetletij po vsej Evropi. Otipljiva realnost, katero nam je naturalizem naših očetov pokazal in razložil do poslednje nitke, nas je začela dolgočasiti s svojo dognanostjo in končnostjo. Naša doba je zahrepenela po neskončnosti, po veliki vsebini, ki ne gre cela v nobeno prirodno formo in nobeno formulo, ker je razum ne obseže, ampak jo more

⁹⁴ Ibid., pp. 28–29.

⁹⁵ Najbolj se Prijatelju približa Oton Župančič v Parizu leta 1905: »Kajti umetnost je sen, ki je dobil svoj obraz, svoj simbol. In ta simbol se je utelesil lahko ali v zvoku ali v barvi ali v kamnu ali bronu, v globini je izvor isti: prepolna duša hoče stopiti izven sebe, obraziti hoče brezoblični kaos, ki se mota v nji, samo sebe hoče pogledati v oči. Samo silen naval čustev in idej vzbudi v umetniku vibracijo vsega bistva, ki je trpljenje in borba, dokler ne izzveni in se ne prelije v umotvor, ki ni nikdar gol posnetek zunanjega sveta, ampak vedno istoroden mu stvar.« Oton ŽUPANČIČ, Misli ob Rodinu, *Zbrano delo*, VII (ed. Joža Mahnič), Ljubljana 1978, p. 53. Župančič o umetniškem ustvarjanju: »Umetniško ustvarjanje se vrši zvečine v polmraku nezavednosti; v vrtincu, ki se ga navadni smrtnik boji, ker bi ga potegnil v noč blaznosti, išče umetnik jasnine. Zato spada analiza umetniškega ustvarjanja med najtežje probleme psihologije, ker je toliko dejavnikov, ki se umikajo najskrbnejši avtopsiji.« (Ibid., p. 60.)

objeti samo čustvo in slutnja. Ali njen odsev nam sije iz poslednje realnosti v prirodi. In ta odsev je ona vez, ki druží posamezne predmete v eno, je duša, je enota sredi brezštevilnih reči in pojavov, je – Bog. Zato iščejo moderni nove forme, nove tehnike, ki bi izražala neomejeno umetniško imaginacijo in bi ne vklepala čitateljevega ali gledavčevega samotrnega čustva v suženjske galeje vsakdanje vidnosti. Ne s črtami, ampak plastmi deluje današnja umetnost. In zato je današnja umetnost – literarna kakor upodablajoča – umetnost občutij.⁹⁶

*

Ivan Prijatelj in Oton Župančič si nista bila blizu le kot sorodni umetniški duši, temveč sta delila skupno zanimanje za kiparstvo. Pesniku je bil posebej pri srcu Berneker, med evropskimi kiparji pa Rodin. Zanimanje za moderno »sobno« ali galerijsko plastiko je bilo takrat skoraj pomaknjeno v ozadje, ker so bile vse oči uprte v velike javne spomenike.⁹⁷ Manj je bilo opaznih analiz razvoja modernega, v primeri s slikarstvom so bili teksti z razstav pogosto samo mašila na koncu sporočila. Ob prvi in drugi razstavi Slovenskega umetniškega društva so kiparji potegnili krajši konec, četudi so po javnem pomenu (spomeniki) in obrti (anatomija) prekašali slikarje. Tu pa se je branje Clarisove ankete izkazalo za produktivno, saj je Prijatelj v njej dobil dovolj koristne informacije o Rodinu in Medardu Rossu. Problem je bil še vedno prevladujoč odnos do neoklasicizma kot glavnega stilnega vzorca 19. stoletja,

te zaspane zunanje pravilnosti, ki jo poraja posnemanje genijev, rojenih klasikov, katerih dela so polna višje harmonije, suverenega ravnovesja, živega dihajočega, individualnega in zato neposnemljivega. A dočim je bila romantika neposreden protest proti klasicizmu, ki ga je tudi strla, se je dvignil impresionizem na mesto premaganega naturalizma. – Impresionizem je iskanje, posezanje v nove sfere, impresionizem je silna napetost in polet duha. Rodin je klasik impresionizma. Zakaj on je pri vsej svoji mogočni potezi iskalca vendar še vedno uravnovešen, sintetičen, celoten. Njegov Janez Krstnik v luksemburškem muzeju poudarja po

⁹⁶ Ivan PRIJATELJ, Knez Pavel Trubeckoj. Pismo drja. Ivana Prijatelja, *Ljubljanski zvon*, XXV/3, 1905, pp. 156–157. Te stavke je bral tudi Jakopič in si ob njih kasneje zamislil svojo teorijo umetnosti; literarno ga je navdihnili Cankar, toda misli so Prijateljve. Cf. Rihard JAKOPIČ, *Jakopič v besedi*, Ljubljana 1947, passim.

⁹⁷ Prijatelj se je močno angažiral ob zasnovi in postavitvi Prešernovega spomenika ter pripravil in oktobra 1905 izdal poseben zvezek *Naših zapiskov*. Za zgodovino kiparstva je to dragocena publikacija, vendar se Prijatelj sam ni spuščal v podrobnejše analize, seveda pa je bil na strani Bernekerja, ne Zajca; Ivan PRIJATELJ, Prešernov spomenik, *Naši zapiski*, III/10–11, 1905, pp. 145–192.

impresionistno glasno eno glavno idejo: njegov Janez ni najprej človek, ampak je najprej in predvsem – prerok, korakajoč s počasnimi, dolgimi veličastno-resnimi koraki. Ta mož nima niti kameljega plašča, niti palice predhodnika Križanega, a vendar si ga nehote misliš prestavljenega v puščavo, tja k reki Jordanu, na brezmejno mogočen, molčeč in resen horizont⁹⁸ ... Najdlje pa je šel Rodin v impresionistični smeri v poprsju Balzacovem ... To je Balzac, kakor ga vidi današnji človek pod vtiskom njegovih del, v katerih živi večno. To je orjaška prikazen, materijalno nedoločna in že nejasna, a zato duhovno krepko izražena, smela, mogočna. To ni več telo, to je samo duševna gesta na obzorju sodobne duše.⁹⁹

Prijatelj sodi, da je slikarstvu z barvo in njenimi toni ter gibljivimi linijami uspelo označiti najrahlješe in najtajnejše intimnosti duše. V kiparstvu pa je še toliko sledov fizičnega dela, boja z materijo in tehničnih eksperimentov, da se nova forma šele išče. Medardo Rosso je vodilni raziskovalec hipne impresije, bolj eksperimentator kot dovršen umetnik, če ga primerja z Rodinom:

'Malade à l'hopital' je kepa voska brez določenih kontur, a z neodoljivim vtiskom predmeta. Voska samega in kakih določenih črt skoro ne vidiš, ampak samo težko, motno bolniško kinkanje. 'Enfant au soleil' predstavlja glavico otroka, kateremu se blešči. In samo ono značilno, hipno mežikanje je upodobljeno, vse druge podrobnosti obraza so opuščene in jih ni. Drugi način, ki ž njim dosega Rosso velike efekte mehkode in niansiranja na trdem predmetu, so padajoče sence. On ne gladi obrazov, ampak jih pušča v navidezno grobih gubah in robovih. Toda te gube in ti robovi so tako preračunani, da delajo pri vsaki razsvetljavi značilno senčenje. Od obrvi pada senca, od las in od nosnega hrbta ter podaja licu, čelu in ustom neko zabrisanost, ki je mehka,

⁹⁸ V Župančičevem neobjavljenem članku o Rodinovem kiparstvu (*Umetnost je sen, ki je dobila svoj obraz*, p. 56) beremo: »In Rodinov Sveti Janez Krstnik, ki je sam korak in čudovito energičen prigrigib celega telesa – prigrigib – h komu? To krepko moško telo ne stoji zase, obrnilo se je k tisočim, in tisoče, poslušajoče in čakajoče, slutiš okoli sebe, kadar stojiš pred tem surovim znanikom časov, ki so v kali. Ne s krikom in poudarkom, ampak edino onim tajnim – beseda je beseda, pa recimo – odom, ki ovi-ja vsaki pravi umotvor s svojo mistiko, je izražena socialna misel sedanjosti v tem delu. Rodin vem, da ni niti zdaleč na to mislil, ker je plastik in ne socialni filozof, in vendar je v njegovem delu. Brez parol in znamenj, ki so obča last, se pleto med umetnikom in duhom časa, v katerem živi, tajne niti; tudi brez njegove vednosti lahko; in to še v največ primerih.« Joža Mahnič je v opombi (ŽUPANČIČ 1978, cit. n. 95, p. 310) pojasnil, kaj je »od«: »Od (m. edn.) je neznana sila, ki se razodeva ob prstih, magnetih in kristalih, zaznavna posebno občutljivim ljudjem; izraz je vpeljal nemški kemik in naravoslovec Karel Reichenbach.« Cf. tudi Joža MAHNIČ, *Oton Župančič. Ustvarjanje, razvoj, recepcija*, Ljubljana 1998, posebej pp. 214–218 (O upodablajoči umetnosti). Prijatelj je za ta spis gotovo vedel, ker sta si bila z Župančičem dovolj blizu, vendar ga ni dobil v branje. Seveda pa sta oba prebrala navdušujoče stavke Zofke Kveder o Rodinovi razstavi v Pragi (Manes) – Zofka KVEDER, Izložba Avguščina Rodina, *Ljubljanski zvon*, XXII/8, 1902, pp. 501–502.

⁹⁹ PRIJATELJ 1905, cit. n. 96, p. 156.

živa, drhteča in topla. S tem je premagan mrtvi hlad, ki veje ponavadi iz skulptur, in umetnost se tako izpopolnjuje svoji tehniki, dobiva sredstev za finejše izražanje.

Spričo velikih umetnin Rodina in Rossa je Prijateljstvo navdušenje nad grofom Pavlom Trubeckojem razumeti le kot rusofilstvo in upravičeno ga da na konec tega pisma. Trubeckoj je imel na Jesenskem salonu obsežno kolekcijo (47 kosov) in zelo dober sprejem med obiskovalci. On je ruski impresionist, in vprav zanimivo je videti, kako se prilega ta moderna umetnost ruski duši. Odkar je Trubeckoj upodobil Tolstoja, se človeku zdi, da bi kak Antokolski – največji zastopnik ruskega klasičnega kiparstva – s svojo gladko umetnostjo sploh ne mogel kongenialno predstaviti te pristno ruske figure. Zakaj samo notranja umetnost Trubeckega, zaničujoča vsako formalno izgajenost, je mogla v vsej velikosti pokazati tega rezkega prenapeteža notranje dobrote, tega srepega, čustvenega zagrizenca ideje, ki nikdar ne gleda na pozo, nikoli ne pazi na obliko, ker je sploh še nima, kakor vse, kar je slovansko.¹⁰⁰

Prijatelj občuduje način, kako Trubeckoj oblikuje ljubkost otrok, živali in pripadnikov različnih ras ter plemen (kozaki, severnjaki, beduini) v drobnih pripovednih kipcih: »Koliko svetega miru, resnobe in važnosti je v teh kipcih! Trubeckoj modelira ruskega izvoščka z njegovim sivčkom-konjičkom, ki mu je dobrotnik in brat. Po zdravi sili hrepenti, ko upodablja atleta, po nedotaknjeni prirodi, ko stavi v zgled laplandca, stoječega široko in monumentalno v svojem kožuhu sredi surove prirode. Beli skočni severni psi sede pozorno ob njem in vpreženi severni jelen ga gleda s svojimi pokornimi, razumnimi očmi. Samozavest in moč dihata iz skupine.«¹⁰¹

In potem ga navdušenje zanese v pretiravanje: »Nad vsemi visokimi teorijami in estetičnimi zapadnimi finesami je prevladalo enostavno, a vsemogočno rusko čustvo, ga pričelo prevzemati vedno bolj, dokler se ga ni končno polastilo in zbudilo v njem naposled oni pristno ruski pretiravajoči, plemeniti čustveni patos, katerega vrhunec pomeni grof Lev Tolstoj. Danes je knez Trubeckoj kiparski pendant jasnopoljanskega preroka.«¹⁰²

¹⁰⁰ Ibid., p. 154.

¹⁰¹ Ibid., p. 154.

¹⁰² PRIJATELJ 1905, cit. n. 96, pp. 159–160. Likovna publika v Parizu je bila razdeljena, podobno kot na Dunaju: po eni strani so ga v popularnem tisku hvalili, tudi zaradi znamenitih kupcev, poznavalci pa so bili zadržani. Roger Marx ga je elegantno odpravil kot preveč »pitoresknega« (MARX 1904, cit. n. 82, p. 472). Tega se je zavedal tudi Prijatelj in stavek, ki komentira njegov avtoportret, vendarle uravnovesi pretirano hvalo. Na koncu članka si je privoščil zabaven spodrseljaj: dvodelna kompozicija v glini, ki ima naslov *Mangeurs des cadavres*, nima tistega družbenokritičnega pomena, kot ga domneva Prijatelj, ampak ilustrira Trubeckojovo pregovorno ostro vegetarijanstvo.

Prijatelj leta 1904 še zmeraj ne more pozabiti Segantinija, medtem ko je njegova slava na Dunaju kopnela in je bil v Parizu že pozabljen: ti stavki s pariškega salona nas vrnejo v leto 1902, ko je Prijatelj občudoval njegove slike in zdaj v izvirniku videl Trubeckojovo poprsje slikarja – sedaj ga domišljija postavi v območje simbolističnega panteizma:

Tu v kotu pa stoji znani Segantini kakor iz alpske zemlje vzrastel hrast z mogočnim vejevjem in vihrajočim listjem; Segantini v silni pozi, z rokami uprtimi ob prsi, in z dolgo brado in lasmi razčesanimi od vetra, orjak z vedrim čelom in jasnim pogledom. Ob tem hipu začutiš novo sorodno nit, ki veže ruskega Slovana z zapadno, drugoplemensko dušo. Kulturna družina Rodin-Rosso-Trubeckoj se povečuje s Segantinijem in poslednji je oni, ki veže sever z jugom. Oni Segantini, ki je svojo vročo romansko, življenjaželjno in po zunanji vdanosti hrepenečo dušo ohladil ob mrzlem granitu doline Engadinske, ublažil svoje strasti – glavna gibala romanske duše – ob molčanju alpskih poljan; oni Segantini, ki je zbežal iz romanskih tržnih prostorov igrališč in torišč južnih ljudi – v visoko prirodno samoto, kjer si človek s konjem prijateljsko deli delo na polju, kjer pod enim lesenim stropom doji žena svoje dete in krava svojega telička, kjer ljudje čutijo svoje sorodstvo z živalstvom in rastlinstvom in celo s studencem in goro, občudujoč v svoji verni domišljiji ž njih dušo, ki si jo predstavljajo v podobi vidnih mitičnih bitij. Pred pobožno božjo službo nekega starodavnega panteizma stojiš, pred skrivnostnim kultom, pred katerim beži vsa skepsa našega razuma, ki ni imel, nima in ne bo imel nikoli ničesar opraviti tukaj. In природа je veličastno svetišče.¹⁰³

Za čuda se v takšnih razmišljanjih sredi Pariza oglasijo odmevi psihološkega paralelizma, kot bi stik z naravo v simbolizmu napolnil prirodu

z alegorijami in miti; vrnile so se vile, ki se je zdelo, da so umrle, pa bile so se samo skrile, in glej, zopet so tu, vile poljske, vile brazd in gozdov ... one, ki jih srečujejo včasih kmetje pri žetvi v senci bilk, vile življenja in smrti, ki gospodarijo z našo usodo, ki žive in počivajo v naši duši. Vrnile so se nekoliko bolj pedantske, če hočete, učenejše: saj ni mogoče brez kazni ali brez koristi preživeti dobo znanosti in pozitivizma. A prostornost simbolov je naslednja: forma so, služehča za izražanje neznanega, in menjajo se samo toliko, kolikor pozitivne znanosti opredeljujejo in razvijajo naše razumevanje skrivnostnega.¹⁰⁴

¹⁰³ PRIJATELJ 1905, cit. n. 96, p. 159.

¹⁰⁴ PRIJATELJ 1902, cit. n. 23, p. 22.

*

Ivan Prijatelj je svoje pedagoško zasnovano poročilo iz dunajske Secesije¹⁰⁵ (kot je sam označil spis uredniku Zbašniku) najprej razločno datiral – 26. marec 1905 – in oznanil, da piše prvi in neposredno z razstave, še preden bodo izšle druge kritike (razstava se je odprla dan poprej). Ko je bral poročila Cankarja in Župančiča z razstave savanov pri Miethkeju pred letom dni, je hitro ugotovil, da sta oba pisala svoje panegirike, potem ko sta že brala dunajske kritike in ju je dunajska pozitivna ocena očitno presenetila, nič manj kot ljubljanske bralce dunajskih časopisov, ki so kar nekako onemeli – toliko je bilo dvomov, nezaupanja in skoraj zgražanja, da si upajo slovenski slikarji s svojimi rečmi na Dunaj, da so potem te kritike postale temeljni kamen bodoče mitologije. In drugič, glede na kritike, ki so se na Prijatelja zgrnile po zagovoru Žmitkovega Poca in jih niti *Umetniški cilji, pismo iz Peterburga*, prejšnjo pomlad niso povsem potolažili, je sklenil napisati vzorčni primer podlistka, v katerem bo pokazal, kako se piše likovna kritika z razstave, v katero so vključeni tudi Jakopič, Jama in Grohar. Torej se bo lahko dokončno izrekel, kaj misli o slovenskem slikarstvu, in ga postavil v dunajski kontekst. Nikakršnega ljubljanskega lokalizma torej in še manj prevod domačih razmer na parket metropole. Seveda pa ni pisal kot Dunajčan, ki se je v desetletju dodobra nagledal mednarodnih umetnin na razstavah v Künstlerhausu in Secesiji ter zato takoj našel povezave in vire za avstrijske umetnike, temveč kot kritik, ki se je zavedal novih moči lokalnih šol na dunajski sceni. Zato mu je snobovski paternalizem, ki se mu dunajski kritiki kljub priznanju teh šol niso zmogli izogniti (Hevesi: »Unsere Polen«, »die Südslawen, Grohar und Jakopic, melden sich« ...), povsem tuj. Prijatelj ne pozna tiste samoumevne naveličanosti likovnega kritika, ki ga bolj kot razlike odbija vtis že znanega, *déjà vu* kontinuitete, odsotnost problematičnih novosti in stilnih prelomov.¹⁰⁶ V tem se kaže neko njegovo skoraj naivno verjetje v sodobno umetnost kot

¹⁰⁵ XXIII. *Ausstellung der Vereinigung Bilded. Künstler Österreichs Secession* (Wien, März–Mai 1905), Wien 1905, s seznamom avtorjev in reprodukcijami v katalogu. PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, pp. 355–368 (Dunajska secesija).

¹⁰⁶ 30. marca 1905 je v *Neue Freie Presse* izšla ocena Adalberta Franza Seligmanna. Gre za značilen primer afektiranega, vzvišenega pogleda navzdol, saj vse to že videli in se stvari samo ponavljajo: »Denn endlich ist die Fülle der Möglichkeiten erschöpft. Man ist im Wunderlichen, Grotesken, in Neuen um jeden Preis so weit gegangen als möglich. Wir haben Bilder von Van Gogh, von Walloton, von Seurat, Toorop und Cézanne gesehen. Was kann uns da noch passieren? Gewiss, die Landschaften von Jakopic und Grohar sind sehr dick gespachtelt. Aber wir haben noch dicker gespachtelte Bilder gesehen, von denen man noch weiter zurücktreten musste ... die gut beobachtete Schneelandschaft von Jama, oder die feinen Bildchen von Jäger ... lassen den Beschauer kühl,« itd. (Adalbert Franz SELIGMANN, Feuilleton. Frühjahrsausstellungen, *Neue Freie Presse* [30. 3.], 1905, pp. 1–3). Bettina Zuckerkandl je dosti bolj korektna in ugotavlja na koncu: »Das Erfreuliche Moment

strnjeno glasnico svojega časa, miljeja in narodnih značilnosti. Zato se današnji bralec začudi, da se Prijatelj ni bolj posvetil Wagnerjevi arhitekturi (posebna dvo-rana v Secesiji) in da se ni bolj poglobil v Plečnika, ki ga sicer postavlja na prvo mesto in je razstavo tudi z velikim okusom postavil, s katerim se na Dunaju ni mogel primerjati noben slovenski literarni ali likovni umetnik.

Slovenski kritiki so lastne spisateljske izkušnje še lahko povezovali s slikarstvom (*ut pictura poesis*), za arhitekturo jim je manjkalo občutka, znanja in tehničnega izrazoslovja. Zato so bile slike na razstavah pogosto tudi literarne »slike«, bolj premislek o vsebinah in izrazih kot o formi in stilu, in če niso natančno vedeli, kaj slike pripovedujejo, so si še vedno lahko pomagali s »štimumo«. Bahr, Muther, Taine so jim prenašali modele, ki so si jih lahko prisvojili in jih uporabili, sočasno likovno kritiko so brali le od daleč in – razen Mutherja – tudi z nekim nezaupanjem. Ne glede na vse omejitve, ki niso bile majhne, pa suveren slog Ivana Prijatelja vendarle kaže, da je bil domač z umetniki, o katerih piše, da je poznal več kot samo slike z razstave in da so njegove ocene samostojne, avtentične, skratka, med tedanjimi slovenskimi pisci o likovni umetnosti ni bilo nikogar (izjema je bil Josip Mantuani),¹⁰⁷ ki bi mu lahko konkuriral v slogu in vrednotenju.

Prijateljev izbor avstrijskih umetnikov je sestavljen iz znanih imen: Hohenberger, Kurzweil, Moll, Engelhardt, Jäger, Hänisch, Stöhr, Luksch-Makowska. Za dunajski pristop – vse, kar je prišlo s Severa, je bilo bolj kultivirano, čustveno distancirano in opremljeno s severno svetlobo – je značilna opomba ob ženskem portretu Wilhelma Lista: »List je po dansko moderen: hladen, jasen ko severno sonce. V njem je dosegel stil dunajske mlade umetnosti svoj vrhunec. Njemu ni za to, kar slika (dasiravno je dama, ki jo je dvakrat portretiral jako lepa), on streml samo za

dieser Ausstellung ist wieder mehr und mehr zutage tretende Überwindung der äusserlichen Technikfrage. Wo es nötig ist, wird pointillirt, wird gespachtelt, wird gestrichelt, oder mit grossen Flecken gearbeitet, ohne dass wie früher das technische Problem Ursache des Bildes war. Jetzt wird zu dem Bilde die beste passende Übersetzung gewählt. Ebenso aber hat das Publikum bereits gelernt, sich nicht von ungewohnten Vortrag verwirren zu lassen und gewöhnt sich wieder an ein reineres künstlerisches Schauen. Dies sind die erfreulichen Folgen einer rezipierten, in Fleisch und Blut überangenen Kunstentwicklung.« (Bettina ZUCKERKANDL, Die XXIII. Ausstellung der Wiener Sezession, *Die Kunst für alle*, XX, 1904–1905, p. 449.) Njena kritika je po umirjenosti in optimizmu še najbližje Prijateljevemu pisanju. To oceno je bral tudi Matija Jama: »Zadnjič sem v Kunst f. Alle našel članek o Dunaj. Secesiji z ilustracijami. Kar je bilo reproduciranega, mi se ni nič dopadalo, Meštrovicjev kip je pa še posebno slab. Si Ti bral, da so se v Secesiji razcepili, pa da so Moll, Klimt in še nekateri izstopili ter imajo sedaj menda svoje prostore pri Miethkeju. Meni bi bilo zelo žal, da bi radi tega Secesija kaj trpela, ker sem prepričan, da je to za nas najzgodnejše mesto za razstave.« (Pismo Jakopiču, 28. julij 1905).

¹⁰⁷ Josip MANTUANI, *Beethoven und Klinger's Beethovenstatue*, Wien 1902. Ta kratek, pa povsem profesionalno narejen spis je žal pogosto spregledan, ne le pri nas, tudi v dunajski strokovni literaturi.

takoimenovanimi 'harmonijami'. Iz prejšnjih let so znane njegove distingvirane 'Harmonien in Weiss', zdaj slika 'harmonije v beločrnem', v linijah gosposke in dostojanstveno vzvišene¹⁰⁸ – torej iz »štimmunge« proti Whistlerju in Knopffu ter nazaj v prečiščen dekorativni žanr.

Prijatelj opozarja na slikarje münchenske secesije, ki so jih naši impresionisti že poznali: Leo Putz, Rudolf Nissl in Adolf Hölzel, »človek izredno izvežbanega očesa za slučajno prirodno simetrijo. Njegove slike so zanimive po svežosti temnih barv in globokem vpogledu v prirodo. Sonca nima, a zato ima impresije predmetov, zemlje in njenega nakita – gozda. 'Waldesrand' je krasna kompozicija¹⁰⁹

Rudolf Nissl »spominja v svojih študijah sončnih efektov včasih naravnost na Renoira. Seveda s tem razločkom, da se pri Nemcu sončni žarek ne smeje tako baržunasto in mehko. A zato je zrak tako čvrst in priroda tako sočna, da slike žive in dihajo¹¹⁰. Tako kot Putzu v njegovi bidermajerski podobi parkov, krinolin, alej in bosketov (*Sommers Lust und Freude*) tudi Nisslu manjka finese. Njegov *Biergarten bei Sonne* je sicer prava nemška »Bierstimmung«, brez francoskega esprija: »A za francosko ali za pofrancozeno kulturo prve imperije, Ludovikovih parkov in vodometa, bledih salonskih barv in oblek, za vso to na zunaj neskončno fino in sijajno, na znotraj puhlo in gnilo družbo pa je premalo star in rafiniran. Taka je ruska moderna, tista peterburška, ki se je učila zapadne umetnosti na slikah v Carskem, Pavlovsku, Peterhofu in ondodnih parkih in zgradbah z Benoisom, Bakstom in Somovim na čelu¹¹¹, torej slikarji iz kroga Sveta umetnosti.

Stöhra omenja Prijatelj tudi zato, ker je takrat stanoval pri Sv. Janezu v Bohinju:¹¹² »On je simbolist prirode in slikar gorskih 'modrih vizij'. Samoten in patetičen, težak. Zato simbolizira s sferično lahkimi stvarmi: z nebom, sončnim žarkom, mesečino in njenimi sencami.« Tudi zdaj vztraja v tej smeri, čeprav ga je Richard Muther neusmiljeno kritiziral, češ da je takšen »gorjanski simbolizem« nesmiseln. V sliki *Mondnacht* »se mu je posrečilo vdihniti neposredno simboliko: vrh gora smo, na gorskem temenu, poraslem z drobno travo, v daljavi se vidijo vršički gorskih grebenov, nad ostalo sliko visi ogromno nočno nebo. Meseca še ni, a večernica sveti ča-

¹⁰⁸ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, p. 357

¹⁰⁹ Ibid., p. 358.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Ibid., p. 357.

¹¹² Beti ŽEROVC, Prvoobhajanke, Roza Klein in gole ženske v slikarstvu Mateja Sternena, *Acta Historiae Artis Sloveniae*, 15, 2010, p. 104, odkriva, da je bil Stöhr dejavno povezan z domačo likovno sceno, posebej z Jakopičem; cf. p. 104, n. 48: »Menda je za modele rad uporabljal mladenke, ki so delale v hotelu, ki ga je vodila njegova žena.«

robno in tiho, in vsa priroda je zavita v modrikasto kopreno: glej jo, kako lepa naga ženska leži in spi – priroda v svojih linijah trda, kakor da bi bila izklesana iz gor in obenem mehka v deviški glavici svoji kot drhteča gorska zelenica.«¹¹³

A dljše ko beremo, bolj postajajo Prijateljeve ocene dunajske umetnosti nenavadne, pa spet glede na njegove pariške izkušnje vsaj deloma razumljive:

V občno karakteristiko se mora reči, da nastopajo dunajski nemški umetniki kot zdrava, mlada četa sinov prirode ... Iz notranje zaprtosti in domosednosti so izšli na prosto, pod milo nebo, za katerega čare so dobili velik smisel in pristrčno ljubezen. Tu ali tam kateri izmed njih postane in potopi svoj pogled za kulise zunanosti, pomodruje v naturalistični simboliki kakor Altenberg ali Schnitzler. A slikarskega Hofmannstahlovega pendanta ni med njimi. In čudno je, da Dunaj kot veliko mesto še do danes ni razvil slikarskega tipa, ki bi temeljil namesto na prirodi – na kulturi. Zato dekadence ni v dunajskem slikarstvu. Ni sicer tudi njene senzitivnosti, živčnosti, ščemečih in ščegetajočih vtiskov, tudi ni nekega višjega, poduhovljenega čustvovanja, a zato je mladost, zdravje, svežost in lepa, dolga, jasna pot v bodočnost.¹¹⁴

Očitno nosi Prijatelj pariški Salon še v glavi, francoska simbolistična umetnost ne potrebuje nikakršne utemeljenosti v naravi, lokalna scena pa je od nje življenjsko odvisna. Toda da bi bila umetnost Engelhardtove Secesije mlada in sončna in prihodnosti polna? Od kod ta čudaški optimizem, in to potem, ko v Secesiji ni več ne Klimta in njegove skupine ne evropskih umetnikov tistega ranga, kot jih je Secesija predstavljala še leta 1903? Kako je lahko Prijatelj spregledal Klimta?¹¹⁵ Očitno ni vedel za trenja v Secesiji med Klimtovimi »Raum-Künstler« in Engelhardtovimi »čistimi« slikarji. Toda v vsakem primeru je bil v zmoti: Engelhardtova Secesija (podobno kot v Berlinu samo še Rumpf-Secession) je že tonila v okosteneli impresionizem s pointilističnimi prijemi, v secesijski meščanski žanr in narodno simboliko, iz njenih ozkih predstav in vse bolj postaranih oblikovnih postopkov ni mogla zrasti nobena »mlada« umetnost.

O poljski umetnosti je Prijatelj pisal poznavalsko, saj jo je videl poleti 1904 v Varšavi in Krakovu. Kot polonist je bil posebej pozoren na povezave med poljsko

¹¹³ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, p. 359.

¹¹⁴ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, pp. 359–360.

¹¹⁵ Leta 1903 je imel Klimt veliko razstavo v Secesiji (od 14. novembra do 6. januarja, 85 del), ki jo je Prijatelj še utegnil videti, ni pa jasno, kako je lahko spregledal *Beethovnov friz* leta 1902. Res pa je, da Klimt vse do Kunstschau 1908, razen pri Miethkeju (1907), na Dunaju ni razstavljal. Cf. Tobias Günter NATTER, *Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne*, Wien 2003, pp. 82 ss.

moderno literaturo in slikarstvom. Stanislaw Wyspiański je takšna izjemna osebnost. Lahko bi ga imenovali dekadenta ali novoromantika, kajti

njegov filozofični nazor je simbolizem, v katerem nahaja vsa realna drobnost, vsak narodni predmet svojo dotiko z vsemirom in velikim svetom in tako tudi razlago in upravičenost. V slikarstvu je njegova forma linija, stil. Ne tisti trdi, strmi pretiravajoči, preraphaelitski, ki ga poudarjajo ljudje, katere moti in pohušuje materija; ampak tisti živi, utelešeni, ki se imenuje: ideja sredi svojega predmeta.

Wyczółkowski je senzitivni Poljak, mehak in poetičen. Pokrajinski sliki »Črno jezero« in »Morske oči« pa sta naravnost bajki, skrivnostni, komplicirani, poljski. V vodi kakor v gori in oblakih so upodobljene samo prirodne sile, pred katerimi se preprosti Tatranec trese, križa in si skrivnostno šepetaje o njih.¹¹⁶

Mehofferja ceni Prijatelj predvsem kot portretista, kultiviranega slikarja intimnih hipov. Zmotila pa ga je nova poteza v zadnjih delih: »kakor da ga je 'linja' – s katero Wyspiański dosega take uspehe – trohico zmotila. Odtod menda nesrečni ornament v ozadju njegovega tu razstavljenega 'Portreta dame'. Na svojem velikem platnu 'Europa jubilans' je eleganten, polnozvočen, duhovito satiričen, a vendar pri vsej svoji priznani umetniški rezerviranosti in taktnosti malce aktualno nezadržan, skoraj bi rekel zaletel.«¹¹⁷

Čeprav so po mnenju dunajske kritike kiparji vzbujali več pozornosti kot slikarji (Hevesi), se je Prijatelj zaustavil pri Meštroviću (očitno ga vidi prvič, sklepa, da je Dalmatinec): »Sila koncepcije in žar čustev ga odlikuje, medtem ko njegov intelekt meji malone na banalnost. Njegova skupina 'Timor Dei' je v svoji zasnovi michelangeleskna, ideja njena pa je skoro poulična. Evangelij, da je ideja Boga ogromna težka noga, ki tlači duševne slabiče k tlom, a silnih ne premore, ker se izvijajo njeni peti, je ideja prvega boljšega, ki ga potegneš na ulici za kuštrave lase iz 'kulturne' tolpe.«¹¹⁸

¹¹⁶ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, pp. 362.

¹¹⁷ Ibid., pp. 361–363; Anton SLODNJAK, v: PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, p. XXI, navaja pozitivne ocene iz poljskih virov (*Swiat slowiański*, Krakov): »Ko bi taki feljtoni kakor Prijateljevi bili pisani francoski, zavzeli bi se za njih najbolj rafinovani sladostrastniki cele Evrope. Takega izvestja o izložbi se ne posreči čitati v nobenem drugem slovanskem jeziku.« (cf. prevod v: Fran ILEŠIČ, *Swiat slowiański*, Ljubljanski zvon, XXV/5, 1905, p. 319); tudi Murko je 24. maja 1905 sporočil Prijatelju to oceno in pripomnil, da so njega ti članki »ravno tako razveselili kakor sedaj uredništvo Sw. sl.« (Anton SLODNJAK, v: PRIJATELJ 1952, cit. n. 17, p. XXXII).

¹¹⁸ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, pp. 363–364.

Da gre za idejo *cenenih inteligentov* – bolj se ne bi mogel zmotiti. K temu ga je navedla predvsem brutalno neposredna, še vedno naturalistična alegoričnost Meštrovićeve skupine, ki ne dopušča domišljiji nobenega vzleta, ker je vsa že zajeta v fizični dejavnosti figur, in Prijatelju se je najbrž zdelo, da je glede na simbolno vsebino, *idejo*, naturalistično poenostavljena: pri Rodinu Božja roka, pri balkanskem umetniku gromozanska Noga. Dunajske ocene so bile veliko bolj razumevajoče in naklonjene.¹¹⁹

Jama je po Prijateljevem prepričanju

med našimi slikarji tisti, ki je v svojem razvitku najbolj završen. On natančno pozna svoje zmožnosti in je miren. Zato tudi vpliva pomirjevalno s svojo pastozno, zanesljivo in polno tehniko. Ne eksperimentira ... Ton njegov določuje skromna idiličnost slovenske pokrajine ... Ako stopiš pred njegovo sliko, ki jo imenuje »Hišica v snegu«, te navda z neizrečeno ljubko domačnostjo. Zimsko popoldne je. Debel sneg leži na gori, dolu in leseni hišici pod bregom, obdani z redkim drevjem, ostanki plotu in nekaterimi gospodarskimi poslopji. Vse je tiho. Nič se ne zgane. Samo sneg se beli na obronkih in hladno je in konca ne vidiš in ne čutiš od nikoder niti zimi niti pozabljenemu slovenskemu zakotju in še marsičemu drugemu doli pri nas. Jama je naš slikarski i d i l i k.¹²⁰

Groharjevi začetki so bili žanri (*Brna*),

polni skrbnih karakteristik, vsote različnih ne napačnih glasov. Danes Vam podaja Grohar akorde. Sto njiv je na položni rebri njegove slike, sto jarkov in brazd, sto razorov in črt in barv; drevesa so in za obrokom se vidi sadni vrt in za tem se sluti premožen gospodar pogorske samije, a vse to je ubrano v en akord, v en glas, ki je glas močne Groharjeve individualnosti. In ta je vse. Diletantska kritika pogosto trdi, da je lepa priroda, resničnost in ne vem še kaj. Pojdite no! Lepa je samo silna, enotno uglašena človeška individualnost, vse drugo je indiferentnost sama. In taka individualnost je slovenski fant in lirik naše pokrajine – Ivan Grohar.¹²¹

Zapostavljanje narave in poudarjanje ustvarjalne individualnosti: to je Prijateljeva pariška perspektiva, Engelhardtova Secesija je mislila drugače. Tudi za domače kritike je takšen pogled problematičen, saj se v njem izgubi primat »duha kraja« in prevladajo umetniške intence, vpisane v simbolistični duh časa. Naslov slike je

¹¹⁹ Irena KRAŠEVAC, *Ivan Meštrović i secesija*, Zagreb 2002, pp. 75 ss.

¹²⁰ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, pp. 364–365.

¹²¹ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, pp. 366–367.

bil nov: Iz moje domovine, slika pa je bila še lanska *Pomlad* (1903). Kljub resnim pomislekom, da je namreč v Secesiji visela prva verzija *Macesna*, ki je imel še v Beogradu (1904) naslov *Iz gorenjske krajine*, pa Prijateljev rokopisni komentar, ohranjen v katalogu razstave (napisan ob št. 143),¹²² ne dopušča veliko možnosti, da bi bila na razstavi »gorenjska krajina«. K temu je treba dodati še pojasnilo: Jakopič si je prizadeval, da bi po uspehu pri Miethkeju odslej savani nastopali kot samostojna in enotna skupina, torej, da bi bile njihove slike obešene skupaj in ločene od drugih, tako kot so razstavili svoja dela člani Manesa v Künstlerhausu in krakovska Sztuka v Secesiji. Žiriji, v kateri je bil tudi Plečnik in so nanj resno računali,¹²³ so poslali svoj izbor slik, toda ta je vse po vrsti zavrnila in sprejela samo tri.¹²⁴ *Iz gorenjske krajine* – kot se nam je ohranila na fotografiji¹²⁵ – je vse prej kot posrečena slika, kompozicijsko okorna in brez prave »štimumge« v primeri z blestečo *Pomladjo*, čeprav je bila zamišljena kot njen poletni pendant. Nastala je v precejšnji časovni stiski, ko je Grohar moral nekaj poslati v Beograd, pa se mu delo ni tako posrečilo, in ker z njim ni bil zadovoljen, je pred razstavo v Sofiji (1906) sliko obrezal, temeljito preslikal in ustvaril »novi« *Macesen*. V tem ni bilo prav nič posebnega. Iz pisem naših impresionistov lahko razberemo, kako so tako ravnali pogosto in brez zadržkov,¹²⁶ in če je Groharju motiv »ušel« ali je izgubil živahnost vtisa in njemu lastnega razpoloženja, ni okleval.

¹²² Nekaj odlomkov: »Vse posuto z rožicami, ko slovensko krilo je ta umetnost ... Zasončena reber z njivami, na omejkah dva kozolca, drevje se vleče po plitvi globeli. Tam zad za holmom pa je najbrž vas«, – in da sploh ne omenja izpostavljeno debela macesna? To vsekakor ni opis prvotne slike *Iz gorenjske krajine/Macesen*. Skoraj zagotovo je Grohar tudi to sliko poslal v Secesijo in jo je žirija tudi zavrnila. Razlog več, da jo je obrezal. Katalog hranijo v Narodni galeriji.

¹²³ Plečnik Groharju, 3. februar 1905: »Druga dela Save videl sem enkrat mimogrede v magazini zvečer. Zdi se mi pa – in dovolite mi da to rečem – da Slovenci niste na pravi poti. Vem, da ne gre brez iskanja, pa počemu iskati pod krivičnimi vplivi? Počemu se odстранjujete vročim željam in koprnenju, idealom slovenske duše – počemu vzdihni vsega bolnega sveta?« (NUK, ms 1078,C, p. 33.)

¹²⁴ Jamovo pismo Jakopiču, 22. marec 1905.

¹²⁵ Zasluga našega najboljšega poznavalca Groharja, dr. Andreja Smrekarja, je, da je fotografijo prvotnega »*Macesna*« sploh našel in napisal izčrpno razlago nastanka in konteksta te slike: Andrej SMREKAR, *Macesen. Iz gorenjske krajine*, Ljubljana 1996. Žal sta obe sliki veliko izgubili v času: danes si težko predstavljamo njuno izvorno barvitost in svetlobo, ki je navduševala Župančiča, Cankarja, Prijatelja. *Pomlad* je povsem izgubila navdahnjeno, srečno doživeto svežino ravnokar nanesene barve, kakršna je prišla iz Groharjevega dunajskega »ateljeja« naravnost na središčno steno Miethkejeve galerije. Jama je o svojih slikah sodil: »Dokler je stvar frišna, še nekaj zgleda, ko se pa posuši, so pa kar same kosti.« (Pismo Jakopiču, 6. april 1905.)

¹²⁶ Na primer Jama pred razstavo v Secesiji, 1905: »Poslal sem od starih samo tisto jutranje sonce, nekaj odrezal ga in v ozek okvir. Od tistih hrastov sem tudi na levi strani odrezal, tako da je zdaj kvadratičen format.« (Pismo Jakopiču, 20. februar 1905.)

Jakopič ve, kaj išče s svojim impresionizmom: sonca, sonca, sonca. Njegova slika »Zima« je v Secesiji najsmelejši poizkus, ker je poizkus: naslikati sneg ne z ledenimi, ampak ognjenimi barvami. Od njegove slike žari in gori vsa desna velika dvorana ... Kar jaz občudujem na Jakopiču, to je njegova nadnaravna doslednost, s katero govori o soncu, svetlobi in luči pri nas tam doli, kjer kraljuje samo mrak, cenena petrolejna razsvetljava, siva samozadovoljnost ... Celo naša najboljša umetniška kritika mu je pred leti svetovala, da bi »umiril barvo in zanos«. On tega ni storil in je s tem pokazal, da kot tak stoji in pade. Organično se v razvitek naše umetnosti ne uvršča. Toda, ali imamo mi sploh kak organični razvitek na katerem koli kulturnem področju? Ali je pojav Prešerna organičen? Kakor Prešeren stoji tudi Jakopič sedaj sam zase. Pa že pride čas, ko bo ne samo bleščal, ampak tudi oplajal našo umetnost. Saj zato je kakor ustvarjen, ker je bolj iniciator kot klasik.

Počasni, komaj vzbujeni in kulturno šele jecljajoči Slovenec še ne more recitirati tega zamaknjena, ekskluzivnega ditirambika slovenskega slikarstva.¹²⁷

V zboru kulturnih narodov, v katerem so Poljaki znali povezati »pristno poljska čustva z moderno svetovno izobrazbo«¹²⁸ in so Nemci »kot otroci prirode, katero uživajo v monakovskem impresionizmu, dosegli neko vrednost, ki bi se mogla imenovati naturalistični simbolizem«,¹²⁹ »prihajajo Slovenci 'brez srajce na svet' ko

¹²⁷ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, pp. 367–368. To je prvi primer neposredne »uporabe« Nietzscheja v slovenski likovni kritiki. Prijatelj je tedaj odkril *Rojstvo tragedije* in je vse branje in gledanje delil na apolinični in dionizični pol.

¹²⁸ Cf. Anna BRZYSKI, »Unsere Polen ...«: Polish Artists and the Vienna Secession, 1897–1904, v: *Art, Culture, and National Identity in Fin-de Siècle Europe* (edd. Michelle Facos, Sharon L. Hirsh), Cambridge 2003, pp. 65–89.

¹²⁹ Kako je naturalistična podstat segla v najbolj odtrgane zamisli nemškega simbolizma, je bilo dobro videti na razstavi *Seelenreich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920* (Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 26. Februar bis 30. April 2000; Birmingham, Birmingham Museum and Art Gallery, 26. Mai bis 30. Juli 2000; Stockholm, Prins Eugens Waldemarsudde, 25. Avgust bis 5. November 2000), München 2000. (Po naključju sem jo videl v še bolj nenavadnem in toliko bolj kongenialnem okolju, v Prins Eugens Waldemarsudde na obrobju Stockholm, konec septembra 2000.) Princ Eugen je bil izredno talentiran slikar in oblikovalec Jugendstila, zgodnji podpornik Muncha, odkritelj Josephsona, velik zbiralec sodobnega slikarstva, v prostorih njegove vile je nemški simbolizem učinkoval bolj pristno kot v »beli kocki« Schirna.

V tem pogledu je bila dunajska razstava *Dekadenz – Positionen des österreichischen Symbolismus* (Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 20. Juni bis 13. Oktober 2013, ed. Agnes Husslein-Arco), Wien 2013, še korak nazaj v pritlehnem postmodernem okusu. Večino slik z razstave bi naši impresionisti postavili v kakšen *Lachkabinett*. Nasploh so medijsko razvpite razstave, ki jih prireja Agnes Husslein-Arco, bolj vaba za turistične množice iz nekdanje k. und k., za Ruse in Japonce ter se z njimi umetelno znova vzpostavlja Dunaj kot središče »nove podobe« srednjeevropske umetnosti. Nimalokrat imajo pompozno naslov z razkričanimi evropskimi imeni, tudi povprečne slike, ki so videti mojstrovine med povprečnimi lokalnimi slikarjimi. Pri tem pa so vsi srednjeevropski slikarji gledali v Pariz, ne v Peterburg, Budimpešto, Lemberg, Krakov ali Zagreb. Od pametne razsodnosti, ki je odlikovala Gerberta Frodla, ponovnega odkritelja lokalne dunajske scene od Schindlerja do Tine Blau, ni ostalo sledu.

pevec kmetiških pesmic Koljcova. Nič nimajo opraviti s preteklostjo, nič obdelovati in ne postajati v nikakršnih hramih in dvoranah. Zato so ves božji dan v prirodi, na soncu, lahna, brezskrbna deca trat in livad, z vedrimi očmi in samoglavostjo mladostnih idealistov. Avstrijski umetnosti podajajo peruti.«¹³⁰

Po takšnem panegiriku, s katerim se je Prijatelj dokončno opral »krivde« za Žmitkovega *Poca*, je sledila analitična streznitev, kratek članek Slovenski umetniki v dunajski Secesiji v *Ljubljanskem zvonu* (1905), pri čemer Beti Žerovc upravičeno domneva, da je Prijatelj pogled na slovensko umetnost in njeno predzgodovino sooblikoval tudi Jakopič, s katerim sta se že prej poznala in se verjetno leta 1905 v Secesiji tudi srečala.¹³¹ Zdaj je Prijatelj svoj pogled na predzgodovino modernizma in narodne umetnosti le še zaostрил:

Že od lanske razstave pri Miethkeju (je) znano dejstvo, da imamo tudi mi Slovenci umetnost, da je ta umetnost povsem sodobna in krepko narodna, ker so omenjeni razstavljalci krepke individualnosti in v našem malem narodu prvi, ki ustvarjajo svobodno iz sebe, ne glede na to, ali naroča pri njih naša čestita duhovščina, doslej edina organična (ne slučajna!) konsumentinja tega blagnosti. A ž njimi je bila stvar takšna: šli so v tujino, naučili so se svojega rokodelstva, in ko so obvladali slikarsko tehniko, stopili so v službo naših ali tujih društvenih krogov (pri nas izključno cerkve), krogov z natančno opredeljenimi slikarskimi tradicijami in šablonami. Naj je Šubic delal doma oltarne slike ali slikal Schlie-mannovo palačo v Atenah, vselej je slikal po gotovih, trdnih tradicijah in vzorcih. Pomnoževal je »ad nauseam« gotove linije, barvne lise itd. Sebe ni nikjer uveljavil. in zato ni njega v njegovem slikarstvu, ki je bil menda tudi individualnost in ki je bil Slovenec, in tako ni slovenske umetnosti v njem in njemu enakih.¹³²

Kakšen je bil ljubljanski kontekst Prijateljvega kritičnega pisanja v letih 1904 in 1905? Na kratko rečeno takšen: secesija, impresionizem, četudi uspe na Dunaju, že, že, toda kje je slovenska moderna narodna umetnost? Tu si liberalni in klerikalni tabor nista prav nič nasprotovala. Prijateljovo pisanje, od Žmitka do Vesne, je temeljilo tako na modernem umetniškem subjektu kot na narodni vsebini, ki jo bo simbolistična forma povzdignila v mednarodno veljavno moderno umetnost.

¹³⁰ PRIJATELJ 1953, cit. n. 16, p. 368.

¹³¹ Ivan PRIJATELJ, Slovenski umetniki v dunajski »Secesiji«, *Ljubljanski zvon*, XXV/5, 1905, pp. 317–319; ŽEROVC 2002, cit. n. 37, p. 173; Rihard JAKOPIČ, Epilog k jubilejni umetniški razstavi (1910), v: JAKOPIČ 1947, cit. n. 96, p. 30.

¹³² PRIJATELJ 1905, cit. n. 131, pp. 317.

Pogoj za tak dosežek pa je najprej avtonomen umetniški subjekt: »Slovenska umetnost se je rodila, ko se je odločil slovenski umetnik ne glede na vse konvencionalnosti izražati po svoje. In svetovna umetnost jo je morala vpošteti in uvrstiti v svoj hram, ko se je izkazalo, da je ta neznatna, pričenjajoča umetnost sodobna, da njeni nositelji stoje z zastopniki svetovne umetnosti pod istim znamenjem, da isto iščejo in po istem hrepene. – Znamenje pa, ki se je pod njim slovenska umetnost pridružila svetovni, se imenuje – impresionizem.«¹³³

Toda impresionizem se je v svetovni umetnosti že izpel, opravil je svojo zgodovinsko nalogo:

In zanimivo in koristno je misliti na to, kakšen bo njen prihodnji razvitek. Drugje je impresionizem ... raztrgal preozke, akademično zaspane meje in se mladostno razmahnil ... Pri nas ni našel ničesar. Zato imamo mi dosedaj samo impresionistiško umetniško parcijalnost, imamo polet, imamo krila, a nimamo jedra in vsebine... Barvna pijanost impresionizma se zopet zbira in konsolidira v modernem ornamentalizmu in stilizaciji. Stilizirati pa je mogoče samo tam, kjer je vsebina na razpolago, kjer je bogata raznovrstnost materialov (pri velikih narodih) nakopičena. Pri malih narodih si pomagajo umetniki na neki zanimiv način – moderni Finci gredo v narod, zbirajo vse dokumente, v katerih je narod projavljal svoj umetniški smisel in uporabljajo ta – vsekakor zelo neotrebljeni – narodno umetniški zaklad kot material svojih stilizacijskih stremljenj. Naš impresionizem ne bo slučajnost, ampak trdna baza naše umetnosti, bo narodno kulturni fakt, bo os velikega sveta, potrebna in podpisana lista, ki je nihče ne utaji in ne izbriše iz narodove prosvete.

Prihodnjo stopnjo bodo vzdali na višjem potu naše umetniške kulture drugi ljudje. In če me znamenja ne motijo, so ti že pri delu in v tem imenu združeni v dunajskem društvu, ki nam s svojim imenom obeta novo »Vesno«. Oni imajo še težji posel [kot impresionisti]: dati stil ne samo našemu mladostnolepemu impresionizmu, ampak tudi povečati in obogatiti umetniško vsebino. Čisto pravilno so – kakor Finci – posegli po narodnem umetniškem zakladu. A najti v tej mešanosti narodnega genija in etnofičnega barbarstva pravo pot, nikdar ne otopeti v okusu in čistoti, ki jo zlasti zahteva moderna linija, je velika težava. Najteže pa je sredi tega materiala poudarjati vedno sebe in ne zamenjati svoje in narodne umetniške vernosti in posebno umetniškoidejne vsebine z zunanjo nacionalno kostumiranostjo.¹³⁴

¹³³ Ibid., p. 318.

¹³⁴ Ibid., pp. 317–319.

Prijatelj je imel ves čas pred očmi Fince in Slovake.¹³⁵ Na Finskem je videl delovanje narodnega izobraževalnega društva, ki sega na vsa področja od športa do umetnosti in se zbira okrog nacionalnega heroja Galléna; Slovaki so pod umetniškim zgledom Uprke s svojimi slikami potovali po odročnih krajih in vzbudili takšno zanimanje, da so celo kmetje kupovali njihova dela. Tudi slovenski umetniki morajo vzgojiti svojo publiko, oblikovati nacionalne institucije, kakršna bi bila galerija moderne umetnosti na ljubljanskem Gradu. Brez takšnih institucij bo tudi slovenska umetnost živela v prazni snobistični mitologiji in ne bo nikdar postala potreba širokega kroga ljudi.

*

Izidor Cankar se je še leta 1917 pritoževal, da likovna kritika ne dosega literarne, ki si je že izoblikovala načela in standarde:

Slovstveni ocenjevalec je neprimerno bolj strog od umetnostnega; novejši čas, ki je začel meriti leposlovno delo z absolutnim merilom, ne za domačo rabo prikrojenim, je dosegel, da si prav vsaka knjiga, če si želi belega dne, vendarle ne upa zmeraj na solnce. Umetnostni poročevalec pa ni dosegel, da bi si ne upala skoraj vsaka slika v razstavo. Ob času prve slovenske umetnostne razstave ga je predvsem prevzemala vesela, toda nekritična zavest, da imamo slednjič tudi Slovenci nekaj takega; ko je Dunaj naše slikarje ljubeznivo sprejel, je pač moral tudi slovenski poročevalec, strokovno več ali manj neizobražen, hvaliti, čeprav je bil notranje negotov. Ta notranja negotovost in frazarska hvala ali rahla graja, notranje prav tako negotova, je sedaj prešla kar v navado, ima svojo terminologijo in veljavo.¹³⁶

Toda tudi Cankar bi lahko opozoril na Ivana Prijatelja, ne le na njegove izjemne kritike, temveč tudi na načelno stališče, ki bi ga brez težav upoštevala tudi takratna likovna kritika, ki takšnih navodil ni imela:

Od kritika se v prvi vrsti zahteva neka izvanredna dovzetnost. Kakor pesnik v življenju mora kritik v umotvorih videti več nego navaden človek. Drugič mora imeti kritik dar pregnantnega izražanja, ali kar je isto – temperament. Dalje mora odlikovati kritika neka prav posebna ljubezen

¹³⁵ Zanimivo, da redko navaja primere iz ruske umetnosti, zdi se, da ruske likovne kritike ni bral ali upošteval, medtem ko toliko francoskih literarnih in filozofskih virov prevaja iz ruskih, kasneje tudi poljskih in čeških publikacij.

¹³⁶ Izidor CANKAR, XIV. umetnostna razstava, *Dom in svet*, XXX/11–12, 1917, pp. 353–354.

do abstrahiranja, do sintetične resnice, ki se dviga iz ocenjevanih del. Znati mora pristopiti k predmetu in vloviti tipične črte umotvora. Razpolagati mora kritik z nagnjenjem in silo, razumeti individualnost umetnika kot takega in ono zvezo, v kateri je poslednji z razvojem človeštva. Postopati mora kot historik in čisti estetik. To dela, kadar enako upošteva vsebino in obliko. Nato primerja vsebino in formo drugih umetnikov in v primerjavi opredeli, v koliko je umetnik razširil pojme vsebine in oblike svojemu narodu.

Dve metodi krnita razvoj moderne primerjalne kritike: samovoljni subjektivizem in sterilni objektivizem. Samovoljno subjektivna, dogmatična in izključujoča je katoliška kritika, ki se zaradi svojih norm nikoli z ljubeznijo ne približa umetnikovem individualnem talentu in delu. Ker deluje samo z ekskluzivnimi kriteriji svojega nazora, nima nobene splošne veljave. Sterilna objektivistična kritika material reproducira, mesto da bi kovala iz njega pojme. Gre od pojava in pojava, ga našteva in reproducira, ne pojasnjuje pa primerjalnih in vzročnih vidikov, iz katerih je umetnina izšla in kako se vpenja v širši ustvarjalni kontekst. Tu zaradi naštevanja in reproduciranja sterilnih opisov nikoli ne zvemo, za kaj v umetnosti sploh gre in kako jo vrednotiti.¹³⁷

Seveda se za likovne kritike Prijatelj ni pripravljajl tako temeljito kot za svoje literarne študije, v katerih je najprej začel s strogim pozitivističnim raziskovanjem okolja, družine in družbe, kraja in časa. Tu je bolj improviziral, si pustil veliko pesniške svobode, sklepanja in povezovanja – bolj kot znanost ga je vodila ustvarjalna, »receptijska intuicija« in vendar je presenetljivo natančno zadel jedro stvari.

Prav nič ne bi škodilo slovenskim umetnostnim zgodovinarjem, posebej prvim študentom v Cankarjevem seminarju, če bi brali in upoštevali Prijateljeva stališča, napisana v nastopnem predavanju na univerzi decembra 1919:

V novejši literaturi dominira avtorjeva individualnost kot faktor, ki deluje ne samo s svojimi deli, ampak tudi s svojo neposredno in živo osebnostjo, ki ni nikdar vsa obsežna v njegovih delih. Umevno je torej, da

¹³⁷ Ivan PRIJATELJ, Dr. Jos. Tominšek: Jos. Stritar. Analiza njegovega življenja in delovanja. Ljubljana 1906. Ponatis iz »Ljubljanskega zvona« 1906, *Naši zapiski*, V/5, 1907, pp. 72–73. Poleg doslej navedenih avtorjev moramo posebej opozoriti na Emila Hennequina (Emile HENNEQUIN, *La critique scientifique*, Paris 1888), med sočasne vire pa lahko dodamo še Františka Xaverja Šaldo (František Xaver ŠALDA, *Boje o zitrhek*, Praga 1905) ter Wildov spis *Kritik kot umetnik* (Oscar WILDE, *Critic as Artist, Intentions*, London 1891) in njegove aforizme, ki jih je Prijatelj prevedel iz poljščine. O zgodovini literarne kritike je sicer Prijatelj predaval šele leta 1928 (Uvod v zgodovino kritike), toda glavne zamisli so iz predvojnega časa in segajo nazaj, vse do Dunaja, Peterburga in Pariza na prehodu stoletij. Barbaričeva razprava (Štefan BARBARIČ, Temelji Prijateljevega literarnega nazora, v: *Prijatelj zbornik* (ed. Štefan Barbarič), Ljubljana 1975, pp. 55–74) je danes le izhodišče za prihodnje raziskave, kaj je Prijatelj bral, videl in sprejel v svoje predstavo in miselno obzorje.

mora moderni literarni zgodovinar bolj nego današnji filolog stopati pot od avtorja k delu. A to pot hodi on sintetično na ta način, da postopoma podoživlja posameznega avtorja ali cele skupine in dobe v celoti, postajajoč pri njegovih ozir. njihovih delih, ki mu rabijo za oporo pri doživljanju osebnosti. On podoživlja potem tudi glavne zaklade in končni predmet literarne zgodovine – umetnine čisto drugače, ne kot izdelke, ampak kot žive stvore, za katerih umevanje prinaša s seboj doživljaje iz biografije avtorja, nadaljujoč to tako dolgo, dokler se mu obojni doživljaji iz subjekta in objekta ne strnejo v eno, ne zgošče v vrh, ki na koncu kakor sam od sebe požene živo pojmovno cvetje. Kakor smo delo prejšnjega [filologa] primerjali mozaiku, tako bi mogli delo tega [modernega literarnega historika] prispodobiti umetniški sliki. In v resnici: brez umetniškega talenta ni umetnostnega zgodovinarja, ker ni podoživljanja funkcije umetnostnozgodovinske sinteze.¹³⁸

Likovna kritika Ivana Prijatelja je značilen element estetske kulture v času od prehoda stoletij do prve svetovne vojne. Takšna estetizirana, umetniška kritika potrebuje vživetje (štimunga ni dovolj), da vstopi v visoko individualizirane in subjektivne simbolne forme, obenem pa ne opušča znanstvene podstat, ki je sprva pozitivistična, pozneje pa se vse bolj oblikuje po načelih duhovne zgodovine. Pri tem je izrazito individualna, odstopa od kakršne koli načelne in vnaprejšnje dogmatičnosti, iz neposrednega opisa umetnin vstopa v intuitivna sklepanja, od naravne in družbene splošnosti v posamično, ustvarjalno doživetje umetnine, izhaja iz umetniške osebnosti in jo interpretira v umetnini. Njena največja nerešena aporija – definicija narodne umetnosti – pa se zaustavlja v cikličnem, skoraj tavtološkem prizadevanju, da bi se narodni izraz stopil z moderno stilno formo; disegno in ljudska risba sta v neprestanem razhajanju, vizualni simboli so razklenjeni, umetniške intence razcepljene. Tako šele sodobne raziskave mitologije in psihopatologije vsakdanjega življenja, analize ideološkega konteksta in pogojev simbolne proizvodnje sto let pozneje razblinjajo stare mite in nas svarijo pred njihovo površno sentimentalno uporabo.¹³⁹

Viri ilustracij: © Narodna galerija, Ljubljana (4); avtorjev arhiv in starejše publikacije (ostalo).

¹³⁸ PRIJATELJ 1952, cit. n. 17, pp. 18–19.

¹³⁹ Začetnik teh raziskav je Andrej SMREKAR, Rihard Jakopič: Geneza mita (1900–1910), v: *Rihard Jakopič. To sem jaz, umetnik ...* (Ljubljana, Mestni muzej, Narodna galerija, maj, junij 1993), Ljubljana 1993, pp. 7–27; Barbara BORČIČ, Jure MIKUŽ (edd.), *Potlačena umetnost*, Ljubljana 1999; ŽEROVC 2002, cit. n. 37.

Ivan Prijatelj and Fine Arts

SUMMARY

During his studies in St. Petersburg, Warsaw and Paris (1902–1904), the literary historian Dr. Ivan Prijatelj (1875–1937) made a close study of contemporary fine art. He went to exhibitions and read aesthetic discussions and fine-art criticism (Hermann Bahr, Richard Muther, Charles Morice, František Xaver Šalda). In Vienna, where he lived between 1898 and 1919, he devoted special attention to the Slavic schools (the Czech Manes Association, the Polish Stzuka, Russian painters in Künstlerhaus and the Vienna Secession), while during his short stay in Finland, he was impressed by the organisation of national culture there, and also by the painter Axeli Gallén. He believed that Impressionism had completed its task, which is why he was captivated by the anti-Impressionistic painters who connected symbolist form with rural subjects (Giovanni Segantini, Joža Uprka, Hanuš Schweiger, Ivan Grohar, Vesnani).

Prijatelj was one of the few fine-art critics in Slovenia to recognise the expressive potential of modern sculpture (Auguste Rodin, Medardo Rosso) and it was only due to his Slavic inclination, his Russophilia as it were, that he appreciated Paul Troubetzkoy.

His rich essay-length report from the 1904 Autumn Salon in Paris is certainly the greatest achievement of Slovenian fine-art criticism of the pre-war period. For Prijatelj, the key names in the development of modern painting were the idealist, luminist and “characterist” (and also ‘Impressionist’) Carrière; the materialist and colourist Cézanne, the modern classic Puvis de Chavannes, the visionary, erudite and fantastic Odilon Redon; the Bohemian draughtsman who elevated existential misery into colourful elegance, Toulouse-Lautrec; and, lastly, the optimistic, affable painter of femininity and sensuousness, Renoir. He reached the height of such writing with his naturalistic analysis of Cézanne’s form. Roger Marx, who had already ensured that new approaches were seen at La Centennale in 1900, wrote a short, but fundamental analysis placing Cézanne between Courbet and Matisse and, in a fluid, skilful and comparative way (in relation to the Impressionists, Daumier, Corot, Poussin and the French ‘primitives’), emphasised the wonderful development of the materiality of colour in his still-lives (GBA, 1904). At certain points, Marx’s text reads like a brief historical commentary on the elementary statements of Prijatelj’s direct experience of Cézanne’s originality.

His attempt to see Peter Žmitek’s genre painting *Beggar with a Church Model* (1903) as a modern national genre painting was strongly criticised by Ivan Cankar and Oton Župančič. Prijatelj defended himself by saying that what he had had in mind was merely a basis for a symbolic national art, which he saw had been achieved by the Czechs, Finns, Slovaks and Poles. In his report from the 1905 spring exhibition of the Vienna Secession, he therefore wrote some deeply felt sentences on the lyrical nature of Slovenian modernism in Grohar, the colourful dithyrambs of Rihard Jakopič (this was the first time he referred to Nietzsche’s *The Birth of Tragedy*), and the methodical

Impressionism of Matija Jama. According to him, the only truly modern sculptor was Fran Berneker.

Ivan Prijatelj's fine art criticism was a characteristic phenomenon of aesthetic culture in the period from the turn of the 20th century to World War One. Such an aestheticised type of art criticism needed *einfihlung* (mood was not enough) to approach highly individualised and subjective symbolic forms, while at the same time not abandoning a scientific basis, which was positivistic at first (Hippolyte Taine), but later increasingly more shaped according to the principles of spiritual history (Wilhelm Dilthey). It was also distinctly individual; it diverged from every general and a *priori* dogma; from a direct description of artworks, it proceeded to intuitive reasoning; from the natural and social generality, it proceeded to a particular, creative experience of an artwork; it proceeded from the artist's personality, which it interpreted in the artwork (the key text is *Perspektive. Estetičen načrt*, Paris 1904). Its greatest unresolved *aporia* – the definition of national art – stopped in a cyclical, almost tautological endeavour for national expression to merge with modern symbolic form; however, academic *disegno* and folk drawing were in direct conflict, while visual symbols were torn between ethnographic tradition and modern literary and conceptual content. Thus, only contemporary studies of mythology and the psychopathology of everyday life, analyses of ideological context and the conditions of symbolic production at the turn of the 20th century debunk the old myths and warn us against their current superficial, sentimental use.

Translated by Maja Lovrenov

Sinopsisi / Abstracts

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Tomaž BREJC, Ivan Prijatelj in likovna umetnost

Ključne besede: Ivan Prijatelj, likovna kritika, 19. stoletje, 20. stoletje

Članek obravnava odnos literarnega zgodovinarja dr. Ivana Prijatelja (1875–1937) do likovne umetnosti. Četudi je v letih 1904–1905 objavil le šest tekstov, je z njimi postavil moderne standarde, kako pisati likovno kritiko. Vrh predstavljajo poročilo iz Jesenskega salona v Parizu 1905, še prav posebej njegovo navdihnjeno doživetje Cézannove likovne forme, in pa analize moderne kiparstva (A. Rodin, M. Rosso, P. Trubeckoj). Zavzemal se je za spojitev simbolnih form z nacionalnimi in etnografskimi motivi ter za duhovno-zgodovinsko razlago kulturnih pojavov na prehodu iz 19. v 20. stoletje.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Tomaž BREJC, Ivan Prijatelj and Fine Arts

Keywords: Ivan Prijatelj, fine-art criticism, 19th century, 20th century

The article discusses the attitude of the literary historian Dr. Ivan Prijatelj (1875–1937) to fine art. Although he published only six texts between 1904 and 1905, they set modern standards in art criticism. The high point of this work is his report from the 1905 Autumn Salon in Paris, especially his inspired experience of Cézanne's graphic form, and his analyses of modern sculpture (A. Rodin, M. Rosso, P. Troubetzkoy). He argued for the merger of symbolic forms and national and ethnographic motifs and for an explanation of cultural phenomena at the turn of the 20th century based on spiritual history.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Danijel CIKOVIĆ, Relikviarij sv. Kvirina iz krške katedrale: donacija vojvode Vijema V. Bavarskega škofu Giovanniju della Torre

Ključne besede: Viljem V. Bavarski, Giovanni della Torre, piksida, relikvije, Sv. Kvirin, München, Krk, začetek 17. stoletja

Članek predstavlja do sedaj nepoznano donacijo vojvode Viljema V. Bavarskega škofu in apostolskemu nunciju v Luzernu, Giovanniju della Torre, iz leta 1604. Gre za srebrn relikviarij v obliki pikside z relikvijami sv. Kvirina, hranjenega v zakladnici katedrale na otoku Krk, ki predstavlja izjemno kvalitetno delo južnonemškega mojstra iz preloma 16. v 17. stoletje in spominja na piksido iz Michaelskirche v Münchnu. Relikvije verjetno izhajajo iz bližnje benediktinske opatije v Tegernseeju, kjer prav tako gojijo kult čaščenja rimskega mučenika Kvirina. Viljemova donacija predstavlja relikvijo kot protokolarno darilo in značilno obliko dvornega ceremoniala.