

Robert Simonišek

Vagabundske figure v slovenski likovni umetnosti in literaturi na začetku 20. stoletja

Ključne besede: razmerje slika : tekst, vagabundske figure, popotniki, pot, cesta, slovensko slikarstvo na začetku 20. stoletja, likovni motivi, ikonografija, literarni motivi, likovna hermenevtika

Uvod

Zagovornik likovne hermenevtike Oskar Bätschmann meni, da je začetek vsake interpretacije opazovanje, ki v prvem koraku vzpodbudi nerazumevanje (Bätschmann, 1977, 155).¹ Naslov je pogojen z razmerjem med sliko in besedo, zato na tem mestu hermenevtiko uporabimo kot metodo raziskovanja in pot k razumevanju umetniškega dela.² Ta se na eni strani veže na preplet vizualne umetnosti in jezika kot posrednika likovne interpretacije, v ožjem pomenu pa kaže na skupna izhodišča likovne umetnosti in literature, kot jih razkriva ikonografija. Hermenevtične razprave konfigurirajo mostove med sintaktičnim in vizualnim, opozarjajo na prepade med njima ter predlagajo strategije za razvozlanje bistva na sliki oziroma v tekstu. Likovna hermenevtika pri obravnavi problema vprašanj ne eliminira, temveč jih dopušča dojem kot integralni del interpretativnega postopka, ki teži k cilju, da slika spregovori »sama na sebi«. Izbrana umetniška dela s profano vsebino, ki so paradigmatična za slovenski prostor, bomo pomensko ovrednotili in jih formirali v skupine.³ Te bomo prilagodili strategiji »odprtega«

-
- 1 Bätschmann je natančneje utemeljil likovno hermenevtiko in opisal postopne korake pri analiziranju umetniškega dela, ki interpretacijo privedejo do t. i. »kreativne abdukcije«. Pri tem je upošteval vse umetnostnozgodovinsko metodološko znanje in pri interpretaciji izpostavil pojem intuicije. Poleg Bätschmanna je zagovornik filozofiranja v umetnosti Gottfried Boehm. Že Erik Forssman in Lorenz Dittmann sta kritično nadgradila ikonološko metodo Erwina Panofskega, Boehm pa je poudarjal samostojno entiteto slike in tematiziral aporetično razmerje med jezikom in sliko. Panofskemu in strukturalni analizi je očital razslojevanje slike na fenomenološki, pomenski in dokumentarni del, ki naj bi zatemnili bistvo dogajanja na sliki. V okvirih spoznavne estetike je znan po vpeljavi kategorije t. i. »spominjajočega se gledanja« (Gavrič, 1987, 5–11). Tako Bätschmann kot Boehm sta uvedla dvom v absolutno sistematizacijo in dešifriranje slike na jezikovni ravni, odrekla veljavo strogi analitični metodologiji in nanovo opredelila opazovanje kot pomembno sestavino. S kritično dekonstrukcijo uveljavljenih metod v likovni umetnosti sta sliki vrnila »romantično dimenzijo«.
 - 2 Hermenevtika je znotraj umetnostne zgodovine na naših tleh neujeljavljena, medtem ko je v filozofiji prisotna že več let.
 - 3 Tematika izhaja iz poglavja doktorske disertacije, ki natančneje opredeljuje opus posameznih slikarjev, ki se pojavljajo v nadaljevanju. Prispevek s pomočjo teh in novih primerjav natančneje oriše različne aspekte, povezane z vagabundstvom.

razločevanja, ki bo podvrženo intuitivni interpretaciji in kritičnemu samoizpraševanju. Tujka vagabund izvira iz latinske besede »vagabundus« in jo prevajamo kot potepuh ali klatež (Snoj, 1997, 703), medtem ko je beseda »vagant« v srednjem veku v ožjem pomenu označevala potujoče pesnike, ki so ustvarjali po ljudskih napevih (Drosdowski, 1999, 4164). Z omenjenim pa se povezujejo pojmi, kot so cesta, pot, (brez)ciljnost, v figurativnem pomenu pa govorimo tudi o potovanju duha (Boeckl, 1998, 685).

Klasične transzgodovinske študije s področja ikonografije na to temo ločujejo med profano (npr. Jazon in argonavti, Odisej, Enej ...) in sakralno motiviko (potovanje sv. treh kraljev, Kristus v peklu ...). Za prehod, ki ponazarja slogovna in idejna nasprotja v evropski likovni umetnosti na prelomu stoletij, navedimo realistično sliko *Popotnik* (1883) Francoza Jacquesa J. Tissota, kompozicijo simbolista Odilona Redona *Oko kot bizarni balon* (1882) in *Potujoče ženske* (1915) ruske konstruktivistke Lubov S. Popove (Gibson, Faxon, 1998, 435–449). Analiza omenjenih del demonstrira anomalije, ki zaznamujejo začetek 20. stoletja v slikarstvu: postopno »razgradnjo« figure in perspektivnega ponazarjanja prostora ter razpustitev urejenih odnosov med deli v alogično strukturo, kar je vodilo v abstrakcijo. Spremembe na osi realizem : simbolizem : modernizem je na začetku 20. stoletja mogoče zasledovati tudi na slovenskih tleh, pri čemer vagabundska motivika ni izjema.⁴ Navedeni parametri sicer lahko služijo kot okvir za razbiranje motivične variabilnosti, vendar so z vsebinskih vidikov precej togi. Gre za čas rojstva moderne umetnosti, za t. i. *la belle époque*, ki povečuje senzualizem, obožuje lepoto ter potencira vrednost umetniške individualnosti in svobode (Grdina, 2007, 62). Slovenska umetnost, ki je bila več stoletij tradicionalno vpeta v nemško-avstrijsko-italijanski milje, na začetku 20. stoletja ni več opredeljena z zgodovinskimi, političnimi, religioznimi ali socialnimi okoliščinami, temveč se vanjo vpleta zahteva po umetniški emancipaciji. Literarnozgodovinske študije na temo vagabundstva so bolj sistematične, kar kaže na to, da je ta motivika v literaturi lažje zaznavna. Lev Tolstoj, Henry D. Thoreau, Charles Baudelaire, Paul Verlaine in Thomas De Quincey so le nekatera imena, ki jih povezujemo s horizontom razprave (Rickett, 1968, 1–15).

Transcendentalni in družbeno aktivni vidiki vagabundstva

Prva asociacija v kontekstu razprave je Cankarjeva pripovedka *Kurent* (1909), v kateri ima glavno vlogo lik podoben človeškemu bitju, a z nadnaravnimi sposobnostmi. Pojavlja se kot godec oziroma potujoči umetnik (it. corrente pomeni

⁴ Slovenski impresionisti se s tovrstno motiviko načeloma niso identificirali, medtem ko so jo vesnani integrirali (Simonišek, 2009, 30–39, 237–253). Popotnik je bil priljubljen nagrobniški motiv v kiparstvu 19. stoletja v smislu življenja kot romanja. Kiparske upodobitve, ki so bile na začetku 20. stoletja usmerjene v reprezentativna javna naročila, nagrobno plastiko in prenovno cerkva, so to tematiko opuščale. Model za ekspresivni kip Alojzija Gangla *Kristus – osamljeni popotnik* (1917), ki prikazuje stopajočega romarja z grozdjem, klasjem in palico, je eden izmed redkih primerov na to temo (Žitko, 1997, 36–67).

«tekoč») in zavetnik vedrine, ki z orfičnim ritmom poslušalce začara ter jih popelje v ekstazo (Kornelj, 2002, 25–53). Korenine slovenskega kurenta segajo v ljudsko izročilo. V eni izmed verzij nastopa kot lepotec, ki se mu ženske ne znajo upreti, zaradi česar se naveličan umakne v puščavo in prosi Boga, da mu skazi obraz. V drugi na poti po svetu podarja beračem vinarje, dokler mu Bog ne izpolni želje in mu podari čudežne gosli (Lah, Inkret, 2001, 216–217). Cankarjev *Kurent* v duhu novoromantične literature poudarja nasprotujoče si aspekte, zaradi česar je postal vir kontradiktornih interpretacij.⁵ Na začetku pripovedke nastopa kot ničvredni vaški klatež, ki brez uspeha hrepeni po lepotici. Njegovo trpljenje prekine kupčija z grbavcem, ki mu izpolni željo, da bi razveseljeval ljudi. Faustovski grbavec iz karikature ustvari poželenja vzbujajočega muzikanta s čudežnimi goslimi. »Novi« Kurent s pesmijo zabava ljudi, jim služi kot »evangelist veselja«, odpira pota v sanje, osvetljuje mračne pokrajine in zdravi siromake (Cankar, 1909, 20–36). Lik nemirnega in po svetu potujočega godca se v Cankarjevem opusu pojavlja tudi pod drugimi imeni: v pripovedki *Potepuh Marko in kralj Matjaž* ta »roma na konopcu goljufivega koprnenja« in se na poti (iskanje mrtvega kralja Matjaža simbolizira hrepenenje) zaljubi v črno ciganko ter najde svojo srečo med cigani (Cankar, 1973, 94).

Tako transcendentalna kot družbeno kritična komponenta Kurenta sta bili sprejeti pri slikarjih. Klatežu skozi slovenske vasi, s klobukom in z zatemnjenim obrazom, z goslimi in rdečo ruto okoli vratu, ki jo je snel dekletu, se je psihološko približal Maksim Gaspari (1946; slika 1) (Lah, Inkret, 2001, 216–217). Barvo rute povezujemo z makom in dekletovimi ustnami, kar je prisposoda telesne poželjivosti in ljubezenskega hrepenenja (Cankar, 1909, 6).⁶ Kurentovo »eksistencialno dvojnost« je tematiziral slikar Božidar Jakac. Linorezi, ki se nanašajo na prvo poglavje – še preden se je zgodil vsebinski preobrat –, ga kažejo kot ubogega fantiča, medtem ko na risbah nastopa kot prebujevalec s čudežno violino, ovit v demonsko temo (1920; slika 2).⁷ Variacijo na bohemski motiv pri Jakcu zasledimo tudi na sliki *Kurent* (1922) in skici za razstavo v Pragi. Najmanj tendenciozno ga je upodobil slikar Saša Šantel, ki mu je bila kot skladatelju motivika glasbe imanentna in je Kurentovo muzikalčnost približal dojemanju preprostega človeka.⁸ Slikar Gvidon Birolla je v simbolistično koncipirani

5 Kornelj je v cankarjanski figuri dognal »simbol umetništva oziroma umetnika, ki je po bajeslovni tradiciji povezan z demonom in osvaja srca s čarom svoje ustvarjalnosti«, ter hrepenenje Kurentu sledečega naroda primerjal z Župančičevo pesmijo *Duma* (Kornelj, 2002, 38); Ocvirk ga je uvrstil med slovenske »najelementarnejše mitične simbole« (Ocvirk, 1931, 245). Bernik je poudaril socialnokritično noto (gospodarska kriza, alkoholizem, prostitucija, emigracija ...). Po njegovem prepričanju naj bi pisatelj »upodobil temeljne arhetipske lastnosti slovenskega človeka« (Bernik, 2006, 311–323).

6 Vedremu razpoloženju, kot ga je znal artikulirati Gaspari, velja prišteti tudi druge slikarjeve motive, ki prikazujejo »vaške vagabunde«: npr. potovka, godci (Kornelj, 2002, 42).

7 Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica.

8 *Dom in svet*, XXXVI/5, 1923, 133.



Slika 1: Maksim Gaspari, *Kurent*, nedatirano
vir: Lah, Inkret, 2002



Slika 2: Božidar Jakac, *Kurent*, okoli 1920
vir: Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki

kompoziciji *Minljivost* na vrhu hriba naslikal figuro skrivnostnega godca, ki bi ga lahko interpretirali kot Kurenta (Simonišek, 2009, 119).⁹ Karikaturist Hinko Smrekar je na risbi ponazoril njegovo lahkoživost in mu dodelil vlogo vrvohodca, ki zabava Ljubljančane. V aluziji na politično dogajanje je upodobil deželnega glavarja Šuštaršiča, ki pleše z nemško pošastjo (Globočnik, 2010, 89–93), in ironiziral zgodovinske okoliščine. Inventivno povzet lik večkrat nastopa kot hudomušen zapeljivec v plesnih čevljih, s skuštranimi lasmi, klobukom in z značilnimi trakci (slika 3). Na drugi Smrekarjevi risbi se Kurent posmehuje politični situaciji in se zaradi smradu drži za nos.¹⁰ Slikar je figuro vključil tudi v kompozicijo *Božja pot na Višarje* (1917) in jo nameraval uporabiti v seriji dvanajstih slik, ki naj bi prikazovale najpomembnejše slovenske junake (Komelj, 2002, 40).



Slika 3: Hinko Smrekar, *Kurent*, 1918
vir: Kurentov album

Eksemplifikacija kurentskih variant kaže na intenziteto Cankarjeve pripovedke na disjunktivni ravni oddaljevanje : približevanje. Razmerje tekst : slika ni na ravni ilustracije, pri čemer je prvo neposredno izhodišče likovnega izraza, temveč je »odprto«. Pripovedka kronološko sodi pred prvo svetovno vojno, medtem ko večina likovnih upodobitev ne pripada več *la belle époque*. Birollov kurent je v krajini vizualno komaj razviden, vendar ima v zgodbi o fazah človeškega življenja (štirje pari

9 Gvidon Birolla, NUK, Gr. V, 1837.

10 *Kurentov album*, 1918, 1, 17.

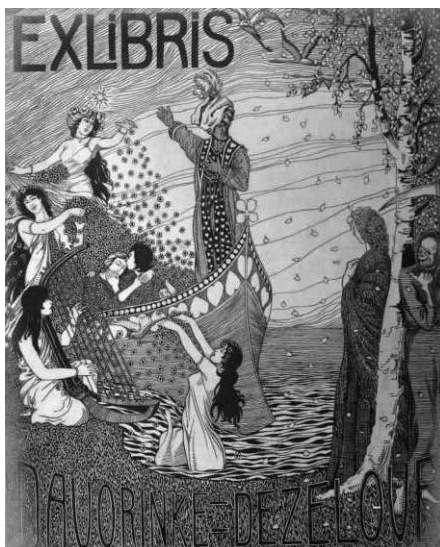
najverjetneje simbolizirajo otroštvo, mladost, zrelost, starost) simboliko ljubezenskega glasnika. Kot figura predstavlja kontrapunkt melanholičnemu razpoloženju na sliki in pomeni precej nekonvencionalno ikonografsko rešitev. Vzvišeni in poetični Cankarjev slog, ki ga zaznamuje findesièclovska vzdušje, je umetniško najbolj razumel Jakac, ki se je prav takrat navduševal nad minulim simbolizmom. Njegov Kurent, ki izžareva v brezprostorju in se približuje abstrakciji, je osamljena ter vzvišena figura.¹¹ Identični poudarki so na Jakčevi oljni verziji, na kateri v gosli zatopljen pevec stoji na komaj razvidni poti oziroma cesti. Antipod predstavlja Gasparijeva deskriptivna različica, zadržana v shemah poetičnega realizma, ki se topografsko »prilega« v katero koli slovensko vas. Šantlov lik je umetniško nevtralen in bolj od metafizičnih dimenzij izraža šegavost. Smrekarjev Kurent, ki poudarja igrivost in zrcali družbeno-politične oscilacije v propadajoči monarhiji, je edini umeščen v mestno okolje. Vse to kaže, da so kurentske strukture različne in da so bolj odvisne od idejno-umetniške fiksacije in osebnega vživljanja slikarjev. Vsaka na svoj način diskvalificira celoto Cankarjevega lika in v izostreni luči osvetli določen aspekt (umetniški, satirični, ljudski).

Z vidika vsebine se zdi vprašanje vagabundstva v *Hlapcu Jerneju* (1907) relevantno, čeprav ne sodi med »klasične« tavajoče like. Ko je Jernej postavljen na cesto, postane moderni vagabund s ciljem prebiti se skozi plasti institucij in si vzeti pravico, ki mu moralno pripada. S to klateško figuro je Cankar povzdignil idejo o novodobnem iskalcu božje postave, ki se pred državno avtoriteto naivno bojuje z mlino na veter. Obubožan hlapec stopa pred »sodnike« z vzravnano hrbtenico. Ko sprva donkihotsko verjame v pravičnost in božjo intervencijo, ki naj bi povrnila njegove privatne zahteve v naravno stanje in ponovno ustvarila red na Zemlji, naposled spregleda, se odreče iluzijam in katarzično vzame pravico v svoje roke. V tekstu kontroveržno odzvanjajo biblična etika in ideje socialnega humanizma, čemur poskuša slediti Smrekarjeva podoba na naslovnici (Zadravec, 1999, 79).¹² Ilustrator se je držal pripovednega sloga, kot je bilo značilno za vesnane, in je simboliko figure poudaril v realističnih okvirjih. Hlapec je prikazan kot onemogel starec s palico in culo, ki se oddaljuje od Sitarjeve domačije (Cankar, 1907, naslovnica). Kot družbenomoralni korektor pa vsebinsko ustreza Smrekarjevi ideji uporništva, ki se je skozi travmatične izkušnje manifestirala v umetnosti. Na to dejstvo opominja predvsem obsežen fond karikatur, pri katerih naletimo na like, ki sicer ne izvirajo iz določene literarne predloge, a bi jih lahko imeli za parafrazo hlapca Jerneja oziroma sorodnih (anti)junakov, prisotnih v Cankarjevih tekstih.¹³

11 Pri interpretaciji likovnih del je možno več »pravih interpretacij« (Bätschmann, 1977, 183).

12 Ocvirk je v njem dojel vseslovenski simbol in Cankarjevo »apologijo slovenske zgodovine« (Ocvirk, 1931, 248).

13 Smrekarjevo navdušenje nad Cankarjevimi liki je razvidno iz pisem (Smrekar, 1963, 733–736).



Slika 4: France Podrekar, *Ex libris Davorinke Deželove*, okoli 1918
vir: NUK

Argument, da Lepo Vido prištejemo k vagabundskim figuram, leži v aktu njenega pobega, v želji po neznanem in svobodi, ki se sprevrže v tujstvo. Tematika zapuščanja moža in otroka je v umetniških predstavah na začetku 20. stoletja sovpadala s poudarjanjem novoromantičnega koprnenja in s hrepenenjem naroda (Lenček, 1943, 144–148). Baladični poudarki se razlikujejo po koncih: Lepa Vida na poti v tujino skoči v morje; Lepa Vida se vrne v domači kraj; Lepa Vida odide iz domovine in se ne vrne ... Čeprav motiv izvira iz narodne pesmi in je bila med Slovenci najbolj prepoznavna Prešernova verzija, je kot »prva dama slovenske književnosti« zadihala s Cankarjevo *Lepo Vido* (1912) (Lah, 1988, 42–43). Dramo odlikuje tematika hrepenenja, nastalega zaradi konflikta med željo po svobodi in dolžnostjo: »Lepa Vida je posebljeno hrepenenje, hrepenenje po čemer koli ... Sreča ni cilj, ampak pot ...«¹⁴ Pod okriljem ljubezenske tematike se pri Župančiču z njo srečamo v pesmi *Skrinja*, ki sodi v obdobje pesnikovega zanimanja za narodne motive (Župančič, 1894, 599). Pesnik idealističnih nazorov Cvetko Golar je njeno tragiko razvrednotil v idilični pesmi o dekletu, ki čaka snubca: »Lepa Vida se sprehaja / po zelenem travniku / pomlad jasna jo obdaja na / zelenem travniku« (Golar, 1900, 405). Na likovnem področju preseneča dejstvo, da je bilo lepovidanskih upodobitev manj, kot bi pričakovali. Kot primer navedimo secesijsko doživet motiv na ex librisu Davorinke Deželove (slika 4) z začetka 20. stoletja, ki je delo slikarja Franceta Podrekarja. Čeprav ni podatkov o vsebini motiva,

14 Anonimno, Lepa Vida, *Slovan*, X/3, 1912, 93–94. Cankar naj bi z Lepo Vido opozoril na globine hrepenenja, ki izhajajo iz ljubezni, revščine in nepriznavanja umetniške osebnosti (Zadravec, 1999, 77–88).

ikonografski detajli indicirajo, da gre ali za alegorijo skušnjave ali za domiselno parafrazo Lepe Vide (moški v eksotičnem oblačilu stoji na ladji, morske zapeljivke, deklice ob brezi, smrt s koso ...).¹⁵ Ena izmed poznih variant je Gasparijeva Lepa Vida v narodni noši (1928). Slikar je poleg njenega obraza dodal verze iz narodne pesmi in z ladjo v ozadju izpostavil slo po potovanju (Bogataj, Čičerov, 2000, 163, 178).

Pasivne figure in ideja poti kot inventivni princip umetniškega izražanja

Tematika vagabundov je najizraziteje prisotna pri slikarjih Gvidonu Birolli in Franu Tratniku. Če je obema skupna artikulacija mladostnih doživetij, so njune korenine različne. Prvi je, navezujoč se na vesnansko geslo »približati umetnost narodu« in na slovensko folkloro, ustvaril tip slovenskega podeželskega vagabunda, medtem ko se je drugi napajal iz širših virov evropskega slikarskega simbolizma (Simonišek, 2009, 4–30, 113–126, 140–151). Značilnosti Birollovega opusa otožnih podeželskih »izgubljenec« in beračev sta lirična naglašenost in vključevanje škofjeloške pokrajine, kot jo je doživljal na lastni koži. Topografsko prepoznavna krajina kot narodnostno-identifikacijski moment je značilna za vesnane in tudi pri tovrstni motiviki izraža »domovinsko pripadnost potepuhov«. Na kompoziciji *Stari popotnik* je glavni lik moški, ki se ozira po vasi v dolini (slika 5).¹⁶ S popotniki se srečamo tudi pri *Muzikantih* (1906) in kasneje pri *Harfistu* (1940).¹⁷ Sorodni ikonografski poudarki so prisotni tudi na Birollovi karikaturni risbi *Samov potomec*, ki ima zaradi namigovanja na temno usodo slovanskega naroda družbeno kritično noto. Prikazuje nemočnega starca s palico, ki ga obdajajo pojevski krokarji kot metafora zlih slutenj. Usoda reveža 20. stoletja je v naslovu povezana s Samovo državo, kar daje motivu politično-zgodovinski oziroma slovanofilski akcent. Groteskni toni so evidentni tudi na karikaturni *Zavedni klerikalec*, ki prikazuje možakarja s pipo in molitvenikom v rokah.¹⁸ Obrazna mimika, njegova raztrgana oblačila in naslov ponazarjajo klerikalno politično strujo. Na omenjenih karikaturah je vsebinske razsežnosti možno razumeti znotraj politično-socialnih napetosti v času zatona Avstro-Ogrske monarhije.

15 <http://www.dlib.si/v2/Results.aspx?query=keywords%3dEx+libris+Davorinke+De%9eelove>.

16 Čeprav naslov ne kaže neposredno na to, je kompozicijo možno razumeti kot variacijo na literarno predlogo desetega brata (naslov *Stari popotnik* se nanaša na pojem starodavnosti in ne na fizično starost).

17 Slikar je motiv harfista vključeval v kompozicije z začetka 20. stoletja (npr. *Pesem, Stara pesem*). Najdemo ga tudi v Birollovi ilustraciji Župančičeve antološke zbirke *Mlada pota* (Župančič, 1920, 125–171). Komelj je v figuri harfista iskal literarne vzporednice s piscem zgodovinskih romanov Matijo Prelesnikom (Komelj, 2008, 34). Podobno kot pri Finžgarju je oporišče Prelesnikovih del snov iz časa naseljevanja Slovanov in konflikt s krščanstvom (Zadravec, 1970, 134–135).

18 Obe karikaturni po nastanku sodita na začetek stoletja: Gvidon Birolla, NUK, Gr. III, 1233; Gr. IV, 466.



Slika 5: Gvidona Birolla, *Stari popotnik*, okoli 1906
vir: NUK

Zgodnja Tratnikova dela so zaznamovana z motiviko poti, ki ima avtobiografsko dimenzijo, saj je bil slikar do prihoda v Ljubljano leta 1914 razpet med evropskimi prestolnicami, kar je v izjavah večkrat poudarjal. Po drugi strani je bil za njegovo tematiko vagabundov in ljudi, potisnjenih na rob družbe, vzpodbuden stik s praškim učiteljem Augustom Brömsejem. Ta se je navduševal nad večnim bibličnim popotnikom Ahasverom, zato bi lahko Tratnikove kompozicije razumeli kot reference na učiteljeva dela (Simonišek, 2010, 424–432). Kot primer teh tendenc je risba iz praškega obdobja *Moja pot* (1902), ki prikazuje popotnika, za katerim se plazi figura starke, poosebljajoča žalost ali skrb (slika 6).¹⁹ Čeprav s citati na religiozno tematiko, ji je vsebinsko sorodna risba *Judeževa zadnja pot*, ki obravnava motiv Judeževe vesti po Kristusovem izdajstvu.²⁰ Vendar je z vidika sočasnih Tratnikovih del risbo možno interpretirati v eksistencialno profanem horizontu, kot se kaže pri predelavi tradicionalnega krščanskega motiva *Izgubljeni sin* (1905; slika 7). Pri tem gre za modernizirano varianto, saj je slikar motiv umestil v sodobno okolje. Z navedenimi kompozicijami in risbo *Samotni potnik* (1906) se je Tratnik približal dekadentni temačnosti. Na omenjeni risbi je vzdušje poudarjeno z mesečevo svetlobo, ki razsvetljuje obrazne poteze mladeniča in ob njem upognjene starke.²¹ Za omenjena Tratnikova dela je značilno, da relativizirajo topografsko ozadje in prostor, s čimer naznanjajo pot v abstrakcijo.

19 *Dom in svet*, XL/8, 1927, 7.

20 *Slovan*, I/2, 1902–3; *Slovan* I/5, 1902–3, umetniška priloga.

21 *Dom in svet*, XVIII/11, 1906, brez paginacije. Motiv srečanja starke in popotnika »iz daljnih krajev« je prisoten tudi pri Cankarju (1973, 53).



Slika 6: Fran Tratnik, *Moja pot*, 1902
vir: Dom in svet, XL/8, 1927, 7



Slika 7: Fran Tratnik, *Izgubljeni sin*, 1902
vir: Slovan, I/2, 1902–3, umetniška priloga

Ikonografski poudarki, ki so doživeti v luči findesièlovske tradicije, nazorno kažejo, da je bil popotnik ali tujec v smislu izgnanstva oziroma človek kot iskalec v duhovnem pogledu rdeča nit Tratnikovega zgodnjega opusa. Z vidika geneze gre pri njegovi vagabundski motiviki za zapleteno razmerje slika : slika, ki pesimistično izraža avtorefleksijo mladosti. Ideja vagabundstva je bila pri piscih mlajše generacije na začetku 20. stoletja precej aktualna. Ivan Lah v noveli *Potnik nič* zatrjuje: »Življenje nam je bog / ljubezen imovina / in cesta domovina / in dom cel svet okrog.« Pisateljeva »filozofija ceste« je učinkovito definirana v preprosti izjavi: »Cesta je posledica hrepenenja, kakor je hrepenenje posledica dvoma in upora« (Lah, 1910, 331, 367). Za popotniško motiviko so bili dovzetni tudi pesniki. Znamenito Kettejevo pesem *Noč na poljani* je ilustriral Gaspari. Tako po vsebini pesmi kot na ilustraciji se zrcali romantično razmerje med naravo in osamljenim popotnikom, kjer ima prva vlogo antropomorfne tolažnice (Kette, 1949, 176–177). Sicer pa je bilo vagabundstvo pogost predmet Kettejevih premišljevanj, najbolj očitno v pesmi *Kamorkoli hodim*, kjer se primerja z Ahasverom. Nazorno je tudi v pesmih *Na otčevem grobu* in *Romarski berač* (Kette, 1949, 60, 97, 198, 116–120). Tudi Golar v *Begunčevi pesmi* govori o odtrganosti od domovine, zemlje in ljubljene ženske (Golar, 1923, 131). Med sodobniki slovenskih modernistov je po popotniški motiviki izstopal pesnik, novinar in potopisec Peterlin-Petruška Radivoj, ki je bil član Kettejeve »Zadruga« in Golarjev prijatelj iz »Cukrarne« (Peterlin, 1912, 98). Kot avstrijski vojak je iz Črne gore prek Italije mimo jonskih otokov zbežal v Grčijo, kjer se je identificiral s Homerjevim in Odisejevim iskateljstvom. Pristal je v Rusiji, kjer je bil 14 let domači učitelj pri bogatih posestnikih, in se vrnil v Ljubljano leta 1919, ko je bilo politično okolje bolj naklonjeno slovanskim idejam (Peterlin, 1936, 1–50, 97). Peterlin je potoval vse do Palestine in Skandinavije ter na kolesu prevozil Nemčijo, Belgijo in Francijo (Koblar, 1949, 322–323).

V zbirki *Po cesti in stepi*, v kateri slika norveško, rusko in grško pokrajino ter ljudi, med drugim zapiše: »Jaz pa pojdem po svetu kot brat naš cigan, / kot Ahasver od mesta do mesta, / življenje je moje popotni le dan, / zdaj krenem na jug, zdaj na severno stran, / saj brez kraja je svet in brez konca je cesta« (Peterlin, 1912, 19). V omenjeni zbirki izstopa podoba bohema, pregnanega v tuja mesta in vasi, ki sicer obžaluje spomine na dom (pesem *Moj rojstni kraj*), izgubljeno ljubezen in mladost, vendar mu kraji pomenijo duhovno oporo. Peterlinovo doživljanje tujine, ki izhaja iz življenjskih peripetij in marsikdaj fanatične zapovedi po nenehnem potovanju iz kraja v kraj, je koncipirano vitalistično in se družijo z ljubezensko motiviko. Značilno je, da se pesnik zateka k naravi (npr. pesem *Noč v norveških gorah*), čeprav je v številnih pesmih zaznati temne tone, kot npr. v pesmi *Nočni gost*: »Na razpotju križ stoji, / k njemu potnik pozni se odpravi, / tam se težki mu korak ustavi, / v sivo dalj pogled mu zastrmi« (Peterlin, 1912, 34). Pot, cesta, hoja, vožnja, potovanje, slovo, hrepenenje po

spremembi in z njimi povezano notranje tujstvo ostajajo rdeča nit Peterlinove lirike, medtem ko je v spominih opozarjal tudi na hlapčevstvo slovanskih narodov pod pritiskom Avstro-Ogrske monarhije. Peterlinova recepcija vagabundske motivike tako spominja na Tratnikovo, saj kljub »maski simbolizma« v ospredje vedno bolj postavlja osebno izkušnjo poti.

Ko omenjamo vagabundstvo pri Tratniku, Smrekarju in Peterlinu, se v kontekst vpleta tudi pojem bohemstva kot specifičnega življenjskega sloga in značilnosti umetniških krogov, ki je bil na začetku 20. stoletja razširjen v evropskih velemestnih okoljih (Kosi, 2004, 44–58). Bohemsko življenje slovenskih umetnikov je bilo po eni strani posledica njihovega odhoda na tuje univerze in slabih socialnih razmer, po drugi strani pa je šlo za evropski umetniški trend, ki so ga zaznamovali uporništvo, neprilagojenost, kavarniško življenje, lov za užitkom, kritika meščanskih vrednot ipd. V takšnih razmerah so se znašli nekateri impresionisti, vesnani in modernisti. Za prototip bohema med slovenskimi modernisti zagotovo velja Cankar, čigar način življenja in pohajkovanja po Ljubljani, Dunaju in Slovenskem, kjer se je uveljavil kot urejen bohem akademskega tipa, je intenzivno tematiziran v njegovi literaturi (Kosi, 2004, 44–58). Klasičen primer vagabundskega disidentstva najdemo v pesimistični povesti *Popotovanje Nikolaja Nikiča* (Cankar, 1968, 41–91), v kateri sta osrednji figuri slikar Rekar in pesnik Dioniz. Oba sta svoje življenje posvetila umetnosti, vendar sta zaradi družbenih okoliščin obupala nad prihodnostjo. V zgodbi Dioniz umre v Cukrarni, kar namiguje na tragično preminula pesnika Ketteja in Murna (Bernik, 2006, 118–119).

Fatalistične figure

Pomemben delež znotraj vagabundske motivike zavzemata desetnica in profanizirana različica izgubljenega sina – deseti brat –, ki je rdeča nit istoimenskega romana Josipa Jurčiča (1866). Čeprav gre generično za zrcalna pojava, sta bila v slovenski umetnosti različno odzivna. Kljub zgodnjemu nastanku je roman dejansko zaživel na prelomu stoletja, kar dokazuje predvsem »medijska rehabilitacija« Jurčiča, ki so ga intelektualci označevali za »naš največji pripovedni talent« (Tominšek, 1923, 312–314). Jurčičeva popularnost se je kazala v portretih, kot je npr. na Gasparijevi razglednici, na kateri je prikazan v družbi z razcapanim popotnikom (Žebovc, 2005, 115). Kult »dolenjskega potohodca« je sprožil razprave, inventivne literarne verzije in definicije: »Prototip idealista, naš prvi vagabund, umetnik življenja« (Lah, 1911, 296–299). Roman, ki ga je pred prvo svetovno vojno ilustriral slikar Ivan Vavpotič, je izpostavil idejo potovanja mladeniča v svet in razgrnil ljubezensko zgodbo individuov iz različnih družbenih slojev. Ilustrator je dogajanje romantiziral, kot je npr. vidno na

risbi z mladeničem na konju (slika 8), posegel pa je tudi po komičnih prizorih (Jurčič, 1911, 12, 19, 20, 111). Očitno dejstvo, da se je ilustrator odmaknil od kmečko-šegavega dojemanja likov, si je možno razlagati s tem, da mu je bilo kot slikarju meščansko okolje bližje. Moderna oprema pulzira v ritmični risbi, ki se jo je Vavpotič navzel v Pragi in Parizu. Za ilustracije je značilna kompozicijska usklajenost, ki delo uvršča med vrhunce slovenske knjižne ilustracije.²² Med likovnimi primeri omenimo še Gasparijevo verzijo desetnika (1917), ki ne sledi predlogi romana in čigar brezdomstvo je radoživo združeno z igro vaških otrok.²³



Slika 8: Ivan Vavpotič, ilustracija romana *Deseti brat*, 1911
vir: Jurčič, 1911

Reminiscence na desetnika najdemo pri modernistih in njihovih sodobnikih, ki jim je bila folklorna tradicija inspirativna snov. Dober primer je Župančičeva pesem *Vihar*, v kateri se desetnik opoteka v vrtincu vetra.²⁴ Njegova hoja nasprotuje drsenju po jezeru umirjenega laboda, ki simbolizira harmonijo: »Spodaj na cesti – od kod in kam? – / pride, izgine – deseti brat. / Veter se mu je v plašč lovil, / ko je tam za jelovje zavil / v hudi uri prečudni svat ...« (Župančič, 1967, 58–59). Pesem, ki položi

22 Roman je po drugi svetovni vojni ponovno ilustriral Birolla, čigar risbe izzvenevajo še v slogu z začetka 20. stoletja.

23 http://cobiss.izum.si/mediacobiss/wcobib/0011989815_001.JPG.

24 Mahnič je v interpretaciji *Viharja* opozoril na stvarno geografsko ozadje (Bled) in sklepal, da je Župančič dejansko imel v mislih Ivana Cankarja (Mahnič, 2000, 126).

motiv desetnika v družbeni kontekst, izzveni modernistično.²⁵ Sledi najdemo tudi v Golarjevih verzih, ki je metaforo uporabil v istoimenski pesmi in v značilnem vzvišenem tonu orisal nasprotje med idilično pomladjo in eksistencialnim tujstvom človeka: »Ti sam si mati svojih ran / in oče bolečin in sanj / in hodiš sam srce orat, / nemiren, tuj – deseti brat« (Golar, 1915, 300). V pesmi *Deseti sin*, čigar dom je imenoval »roža vrh planin«, pa je spregovoril o suženjstvu samemu sebi (Golar, 1923, 137). Geneza desetnice, ki ji je določeno, da zapusti družino, sodi v okvir slovanskih ljudskih pesmi. Obe figuri, ki združujeta usodo ljudi iz nižjega sloja (dekel, hlapcev, beračev, popotnikov in umetnikov) ali naroda v celoti, sta kot žrtvi simbolično povezani z naravnimi silami (Zadravec, 1999, 37). V slovenski literaturi na začetku 20. stoletja najdemo številne variacije, ki kažejo na transformacije motiva. Pisatelj Fran Milčinski je v *Pravljicah* (1911) Alenčico »dvakrat poslal domov«; ob prvem povratku, ko ji mati zavrne prenočišče, ker je ne prepozna, dokler ne zasveti njen bleščeči prstan; drugič, ko jo mati prepozna, vendar tragično premine. Ilustrator Birolla je, izhajajoč iz teksta, poudaril njen ubožen in svečeniški značaj ter jo upodobil kot mladenko, izgubljeno v gozdu in počivajočo ob razvalinah med živalmi (srna, zajec, veverica, ptica) (slika 9) (Milčinski, 1911, 10, 126, 129). Tovrstni ikonografski poudarki so prišli do izraza tudi pri slikarju Tonetu Kralju, ki je desetnico upodobil v družbi srne in golih samotnih dreves (Kranjc, 1998, 21–122, 17, 22).



Slika 9: Gvidona Birolla, *Desetnica*, 1911
vir: Milčinski, 1911

25 Župančič je izbor svojih pesmi kasneje objavil v antološki zbirki *Mlada pota*, ki jo je ilustriral Birolla. Sam naslov kot tudi naslova ciklov *Proti razgledom* ter *Brez cilja* namigujejo na nostalgичno dožemanje mladosti kot potovanja. Med ilustracijami izstopata motiv ladje na razburkanem morju in skrivnostna figura harfista (Župančič, 1920, 125–171).

Josip Vandot je v planinski pripovedki »Lenčico« postavil v kmečko okolje, jo približal otroškemu čustvovanju, jo s posredovanjem dobrih bratov rešil iz »črnega prepada« in jo vrnil v naročje družine (Vandot, 1912, 154–158). V šegavi različici je zagledala luč pri Gaspariju; prikazal jo je kot starko, ki vaškim otrokom pripoveduje zgodbe.²⁶ Med upodobitvami, ki se na motiv ne vežejo v okviru ilustracije, omenimo še *Desetnico* risarja Frančiška Dobnikarja. Glede na njegov opus je verjetno, da se je oprl na verzijo, ki je bila objavljena v *Narodnih pesmih* (Simonišek, 2009, 227–254). Melanholija na risbi je poudarjena z gestami, brezami in s cesto, ki se dviguje proti svetlemu obzorju, nad katerim se boči tema.²⁷ Baladična desetnica je v obliki risbe zaživela pri Smrekarju (slika 10).²⁸ Na cesti stoječa in vetru izpostavljena popotnica s culo se oddaljuje od vasi, ki se pne pod mračnim nebom. Sorodne stigmatizirane figure najdemo v sočasni moderni prozi, kot je npr. novela *Zimska pot* pisatelja Milana Puglja. Zgodba, postavljena v mrzlo noč, se prične z vožnjo, v upanju, da bi mladenič spregovoril z umirajočim očetom. Glavnemu liku na poti delata družbo Lena in njen otrok (ime namiguje na desetnico); Lena se po dolgih letih z otrokom vrača v rojstno vas (Pugelj, Novačan, Golar, 1971, 27). Namig v dekadentno razpoloženi noveli služi kot sredstvo, ki diktira morbidni ton, končujoč se z dvojno smrtjo.



Slika 10: Hinko Smrekar, *Desetnica*, okoli 1910
vir: NUK

26 <http://cobiss4.izum.si/scripts/cobiss?ukaz=BAST&id=213276bno=50450&sid=4>.

27 *Dom in svet*, XIV/ 1, 1903, 17.

28 Hinko SMREKAR, NUK, Gr. III, 165.

Zaključek

Na podlagi eksemplaričnih primerov, prepletenosti med vizualnim in tekstom, je v konstelaciji vagabundske motivike na Slovenskem možno razbrati naslednje značilnosti. Variabilnost kaže na pluralizem vsebinskih poudarkov in na raznovrstne recepcije motivov, najsi jim je bila vir literarna, likovna predloga oziroma konkretna osebnogodovinska okoliščina. Diferenciacija motivike v likovni sferi je bila praviloma osmišljena prek tradicionalnih ali narodnostno obarvanih predlog, pri čemer je osebna nota očiten faktum in značilnost modernih umetniških tokov. Vzrok za pomanjkanje v slikarstvu in večjo prisotnost v ilustraciji je verjetno v naročnikih, ki so imeli »odpor« do socialno preobčutljive tematike. Liberalni meščanski sloj kot potencialni naročnik te tematike sicer ni odklanjal, vendar se zaradi idealiziranih estetskih predstav z njo ni identificiral v takšni meri, kot jo je sprejela umetniška srenja ali »manj zahtevna« publika. Vagabundska tematika, osvobojena vezi s preteklostjo, je najbolj izrazita v karikaturi in ilustracijah (Birolla, Gaspari, Smrekar, Vavpotič), umetniški risbi (Tratnik) in grafiki (Jakac). Ker je na začetku 20. stoletja tako pri likovnikih kot piscih postal pomemben ideal avtentičnost, ki naj bi dala prepoznaven pečat slovenski umetnosti (klub *Sava*, društvo *Vesna*, modernisti), je bilo sklicevanje na tradicijo ščit pred nemško-avstrijskimi vplivi. V prozi se je vagabundska motivika časovno prej otrešla reminiscenc na preteklost, kot se npr. kaže v Cankarjevi noveli *Pogreb Jakoba Nesreče*.²⁹ Literatura kot (bolj) množični medij je bila prej pripravljena sneti masko in stopiti v območje socialne kritičnosti, kjer je bilo vagabundstvo najbolj doma. Med slikarji ji je kot znanilec modernega in avtonomnega pojmovanja popotniške tematike z izgnanci, zazrtimi v »tukaj in zdaj«, najintenzivneje sledil Tratnik.

29 Pisatelj prikaže bridko usodo odpadnika (Antikrista), ki je zaradi prekletstva izločen iz družbe in tava kot nerazumljeni razbojnik (Cankar, 1970, 153–198).

Literatura

- Bätschmann, O., Slika – tekst: problemski odnosi, *Slika i riječ*, Zagreb, 1977.
- Bernik, F., *Ivan Cankar – monografija*, Maribor, 2006.
- Boeckl, C., Path/Road/Crossroads, *Encyclopedia of Comparative Iconography* (ur. Roberts, H.), Vol. I, Chicago, 1998.
- Bogataj, J., Čičerov, S., *Maksim Gaspari, Bogastvo razglednic*, Ljubljana, 2000.
- Cankar, I., *Kurent*, Ljubljana, 1909.
- Cankar, I., *Zbrano delo, VIII*, Ljubljana, 1968.
- Cankar, I., *Zbrano delo, XIV*, Ljubljana, 1970.
- Cankar, I., *Zbrano delo, XIII*, Ljubljana, 1973.
- Drosdowski, G., *Das grosse Wörterbuch der deutschen Sprache* (Tach – Vida), Band 9, Mannheim, 1999.
- Dolar, A., Cankar Ivan: Kurent, *Slovan*, VIII/4, 1910.
- Gavrić, Z., *Gottfried Boehm*, Beograd, 1987.
- Gibson, A., Faxon, C., Journey/Flight, *Encyclopedia of Comparative Iconography* (ur. Roberts, E.), Vol. I, Chicago, 1998.
- Globočnik, D., Kurentov album iz leta 1918, *Revija Srp*, XVII/97–98, 2010.
- Golar, C., Deseti brat, *Ljubljanski zvon*, XXXV/5, 1915.
- Golar, C., Lepa Vida, *Ljubljanski zvon*, XIII/13, 1900.
- Golar, C., *Poletno klasje*, Ljubljana, 1923.
- Grdina, I., *Moč umetnosti in sila politike*, Ljubljana, 2007.
- Jurčič, J., *Deseti brat*, Ljubljana, 1911.
- Kette, D., *Zbrano delo I*, Ljubljana, 1949.
- Koblar, F., Peterlin-Petruška Radivoj, *Slovenski biografski leksikon, VII*, Ljubljana, 1949.
- Komelj, M., *Mitični motiv in temeljni obliki kurenta v slovenskem kulturnem izročilu*, Miheličev Kurent, Ljubljana, 2002.
- Kosi, J., Jedel je prav malo, kakor je bila njegova navada. Pil je več ... Ivan Cankar slovenski bohem – prispevek k zgodovini bohemstva na Slovenskem, *Zgodovina za vse*, XI/1, 2004.
- Lah, K., Inkret, A., Kurent, *Slovenski literarni junaki*, Ljubljana, 2002.
- Lah, A., Razsežna raziskava o naši gospe Lepi Vidi, *Jezik in slovstvo*, XXXIV/1–2, 1988.
- Lah, I., Potnik nič, *Slovan*, VIII/11, 1910.
- Lah, I., V kraljestvu desetega brata, *Slovan*, VIII/11, 1911.

- Lenček, R., Lepa Vida, Študija o izvoru, razvoju in razkroju narodne balade o Lepi Vidi, *Dom in svet*, LV/2, 1943.
- Mahnič, J., *Presoje in pogledi*, Ljubljana, 2000.
- Milčinski, F., *Desetnica*, Ljubljana, 1964.
- Ocvirk, A., Slovenski kulturni problemi, *Ljubljanski zvon*, LI/4, 5, 1931.
- Radivoj, P., *Popotne pesmi*, 1932, Ljubljana, 1912.
- Radivoj, P., *Ahasverjeva kronika I*, Ljubljana, 1936.
- Radivoj P., *Po cesti in stepi*, Ljubljana, 1912.
- Pugelj, M., Novačan, A., Golar, C., *Izbrano delo*, Ljubljana, 1971.
- Rickett, A., *The Vagabond in Literature*, London, 1968.
- Simonišek, R., Traces of Czech Art Manifested in the Works of Slovene Painters at the Beginning of the 20th Century, *Umeni: časopis Ustavu dejin umeni Akademie ved ČR*, 2010, V/VI, 2010.
- Simonišek, R., V valovito secesijsko risbo uvozani novoromantični motivi pozabljenega ilustratorja Frančiška Dobnikarja, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. XLV, 2009.
- Simonišek, R., *Duhovno ozračje v umetnosti slovenske secesije in tipične ikonografske teme*, doktorska disertacija, Ljubljana, Filozofska fakulteta, 2009.
- Smrekar, H., Prijatelju Ivanu Cankarju, *Sodobnost*, XX/7, 1963.
- Snoj, M., Vagabund, *Slovenski etimološki slovar*, Ljubljana, 1997.
- Tominšek, T., Jurčičevih zbranih spisov III. zvezek, *Ljubljanski zvon*, XLIII/5–6, 1923.
- Vandot, J., Desetnica, *Zvonček*, XIII/3–7, 1912.
- Zadravec, F., *Slovenska književnost II*, Ljubljana, 1999.
- Žeboc, M., *Slovenski književniki rojeni do leta 1899*, Ljubljana, 2005.
- Žitko, S., Nagrobna plastika akademskih kiparjev okrog 1900, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. XXXIII, 1997.
- Župančič, O., *Dela Otona Župančiča, II*, Ljubljana, 1967.
- Župančič, O., *Mlada pota*, Ljubljana, 1920.
- Župančič, O., Skrinja – svatovska pesem, *Dom in svet*, VII/19, 1894.

Robert Simonišek

Vagabond Figures in Slovenian Visual Art and Literature at the Beginning of the Twentieth Century

Keywords: relation between painting and text, vagabond figures, travelers, path, road, Slovenian painting at the beginning of the twentieth century, visual motifs, literary motifs, iconography, hermeneutics

The article explores the relationship between visual and literary motifs in Slovenian painting (and illustration, graphics, and drawing) and literature (both prose and poetry) at the beginning of the twentieth century. It uses examples to show the popularity and rich variety of vagabond figures and their transformations and reciprocity at the level of the painting/text. However, a distinctive feature of this article is that it places the subject within the context of hermeneutics, a method that has not been used in Slovenian art history. In addition, it also reveals the symbolic complexity of the vagabond figure in the context of writers, other works, and social-historical circumstances. The emphasis is placed on artists that showed enthusiasm for this figure as a subject during the *Belle Époque* and also those that followed the very popular bohemian lifestyle in their everyday lives. The reception of Slovenian folk and traditional motifs from the past produced visual and semantic oscillation in which the phenomena of vagabond figures were systematized and interpreted. Many painters (e.g., Gvidon Birolla, and Maksim Gaspari) and writers (e.g., Oton Župančič, Cvetko Golar, and Ivan Cankar) clung to the Slovenian tradition with romantic overtones and, in line with their artistic atmosphere, integrated vagabond figures into typical Slovenian landscapes or environments. Some of them followed Symbolism and modernized the figures with autobiographical references (e.g., Fran Tratnik). The situation among the youngest generation of artists in particular showed that they managed to “escape” from copying traditional motifs and instead used them in a modern form in the “here and now” (e.g., Ivan Cankar). The discrepancy between the lack of the vagabond theme in oil painting and strong diversification in illustration, drawing, graphics, and literature could be explained by consumers’ perceived difference between “high” and “popular” art.