

posest: „Če misli kateri blaznik oropati Francijo njene kolonijalne posesti, se bodo temu poskusu zaperstavile vse francoske sile in vsa pravična stremljenja v svetu.“²

Pri tej Jaurèsovi nedoslednosti moramo ločiti med subjektivnimi motivi in objektivno danimi pogoji. Jaurès je bil osebno največji in najidealnejši borec zoper svetovno vojno, vendar je zaradi svojega idealističnega gledanja na svet često zastiral prave povzročitelje vojne, francoskega, angleškega, nemškega in druge imperializme, ter je bil objektivno s tem ovira revolucionarni borbi proletariata proti vojni. Osebno pa je bil Jaurès gotovo ena najbolj svetlih, poštenih in močnih osebnosti v predvojnem svetovnem delavskem gibanju. Potisnil je tudi vse druge struje v francoski socialistični stranki v stran ali pa jih popolnoma pridobil za svojo politiko.

Po vojni se je francosko delavsko gibanje, kakor povsod po svetu, razdelilo v skrajno levo in socialistično politično stranko. Za slednjo je značilno, da je edina menda na evropskem kontinentu, ki vse do nastopa fašistične nevarnosti v Franciji in do ustvaritve Ljudske fronte ni hotela sodelovati v vladi skupaj z meščanskimi strankami, katerih vlade pa je večkrat podpirala v parlamentu (levičarski karteli). Dočim so povojne koalicije z različnimi meščanskimi strankami nemško socialno demokracijo onesposobile za borbo zoper fašizem, je omenjena rezerviranost francoski socialistični stranki omogočila v pravem trenutku ostvariti enotno fronto z drugo delavsko stranko in obrambno zvezo z malomeščanstvom proti fašizmu. Z novo formacijo je francoski delavski razred spet zavzel vodilno mesto v delavskem gibanju ter postal v enem najtežjih mednarodnih položajev po vojni glavni varuh svetovnega miru in borec za socialno pravičnost in družbeni napredek.

Vito Kraigher.

Likovna umetnost

○ živi umetnosti

1938. — Parada. Z vzhoda in severa, z juga in zahoda korakajo vrste v iztegnjenem koraku, z izenačenimi obrazi. Passo romano, Stehschritt je izraz dobe. Kolektivnost misli, po ukazu v geometričnih likih pregibajoča se gmota je ideal leta 1938.

Menda je neki urad, ki mu je poverjena skrb za likovno umetnost, dal tvorcem navodila, naj s svojimi slikami pospešujejo narodovo plodovitost in vzbujajo predvsem seksualno-erotična ugodja, naj junačijo in prikazujejo idilične prijetnosti družine. Morda je to le anekdota, vendar je tipična za plažo, o kateri trdijo nekateri narodi, da je njihova umetnost. Razen izenačenih umetnikov, ki so v vseh zemljah za svoje „narodnostno“ delovanje in obrtniško popolnost podpirani ter nagrajeni s kolajnami in profesorskimi naslovi, pa živi umetnost, ki ji ni mar ne okus občinstva, ne želja trgovcev. Kakor parijski so izločeni iz vseh umetniških ustanov in očitajo jim, da hočejo s svojo umetnostjo uničiti vse estetske dobrine, da maličijo, kar je „priznано“ lepo, da so kulturni boljšeвики. Sami umetniki-

² Jaurès. zbrana dela I. zv. str. 212.

Opomba. Klub neodvisnih likovnih umetnikov pričinja s pričujočim člankom v naši reviji vrsto sestavkov, ki naj obrazložijo delo in nazore klubovih članov ter seznanijo javnost z njih težnjami. Vsakokratne umetniške priloge se bodo nanašale na izvajanja v teh sestavkih.

pariji pa verujejo sredi parad in kolektivov v osebno umetnost živih ljudi in je njihov anarhizem le v tem, da so sredi lutk, ki korakajo po poveljih vodij, nepopustljivi v svoji edini dogmi, da ima vsak umetnik samosvoj izraz resnice ter je umetnost sestavni del kulture ne pa koristni posredovalec družbenih nauk.

1850. — Parada. V zravnanih vrstah triumfira izraz Fritza Pruskega, ki dviga lutkam noge v nenaravni izproženosti, se bohota v pridni in natančni plehkosti v otrplost nibelunškega stava rimskih Horatijev in uživa v brezdušnem obnavljanju klasične lepote.

V to urejenost in izenačenost malomeščanskega oboževanja rokodelsko prefinjenega, postavljenega in osebno nedoživetega klasicizma udari v letu po revoluciji krik zanesene krvi, ki plapola preko neklasično živih prsi razgaljenega dekleta v baročnem zanosu v ledene višave klasično umirjene akademije.

Do julijske revolucije umetnost ni poznala pojma akademizma. Iz brezimnih cehovskih umetniških zadrug so nastale z verizmom renesanse slikarske šole, kjer je pritegnila osrednja sila velikega mojstra učence v svoje izrazje, ne da bi jim z zakoni zastavila gledanje. Šele francoska revolucija je dala s svojim oboževanjem razuma zakone odmišljene lepote, ki si jih je sposodila pri rimskem klasicizmu. Kakor je revolucija povzdignila v življenje na mesto Horatijevega „Carpe diem“ strogi, pri tem pa malomeščansko omenjeni Catonov videz republikanske vrline, tako je hotela prenesti tudi v umetnost toge like republikanskih asketov. Toda rimska umetnost ni poznala zatajevanja, republikanska virtus ni bila nikdar likovno tvorna, zato je bil ves klasicizem revolucijske dobe miselni prerok iz govorniške publice in je ostalo le pri pruskem koraku bratov Horatijev.

Nujno je bilo, da je akademija, ki je učila odmišljeno lepoto, katere v prirodi ni, dajala svojim učencem predvsem le rokodelsko izvežbanost in zahtevala od njih prav malenkostno natančno izdelavo, kajti v tem je bila pač tuči vsa vrednost umetnine, ki bi ji duh in čuvstvo samo škodila, ker bi razbila njeno umirjenost. Vzor malomeščana je bil in je Urbinec Rafael, ker nudi s svojimi sladkavami ženskami očem ugodje uživanja. Tiziana so akademiki pač še priznali, ker ga je spoštoval Rafael, ni jim pa bil prijeten v svoji moški trpkosti in barvni pretkanosti. Zanešenjaštvo baroka pa je bilo odvrtno njihovi „plemeniti preprostosti“; ljudje, katerim je bil Beethoven blaznež, Mozart in Shakespeare pošasten, so morali verjeti: „Rubens et van Dyck peuvent plaire au regard mais ils le trompent, ils sont d'une mauvaise école coloriste, de l'école mesonge.“ (Ingres).¹

V profesorsko dogmatično vzdušje akademskega pojmovanja likovne umetnosti je sinil z julijsko revolucijo odsev življenja s sliko „Na barikadah“, kjer je Delacroix udaril urejeno in plemenito lepoto akademikov z „ogromnimi grudi“ dekleta v ospredju slike. Zanos novega življenja je pognal umetnika, da je razbil vse zakone akademsko lepega s sliko „Pokolj na Kiosu“, ki je bila imenovana „Pokolj slikarstva“, bila pa je pokolj akademizma.

Dokler je slikarska šola vadila učence le v rokodelski veščini, ki so jo potem po svoje uporabljali pri oblikovanju, ni govora o akademizmu. Šele ko je šola postavila umetnostne dogme in uzakonila edino veljavne lepote izraze in vrednote, je nastal med umetniki odpor vseh onih, ki so premočno dojemali zunanje, vidne dražljaje, da bi mogli ostati v mejah filozofskega esteticizma akademikov. Samo človek z dušo malomeščana, ki je kljub revoluciji, katera mu je dala odločilno mesto v državi, iskal in priznaval enakomeren razvoj in urejen napredek,

¹ Rubens in van Dyck pač lahko ugajata očem, vendar jih varata, sta iz slabe slikarske šole, iz šole laži.

kakor ga ne dosežeš z zanosnim pogonom, temveč z mravljično pridnostjo, je pozdravljaj in brez prigovora sprejemal nežive zakone akademije ter izpovedoval: „L'art n'arrive jamais à un plus haut degré de perfection que lorsqu'il ressemble si fort à la nature qu'on le prend pour la nature même. Et au contraire, la nature ne réussit jamais à être plus belle, que quand l'art y est caché.“ (Ingres).²

V smislu tega gledanja akademija ni poznala dela izven ateljeja. Narava ni urejena, je samovoljna v postavljanju nasprotij brez ugodnih prehodov. Slika, neposredno v naravi slikana, je za akademika neplemenita, divjaška. Samo v ateljeju se da postaviti lepe, strogo urejene skladbe s prijetnimi toni zasenčenih posrednih svetlob. Barve v soncu kriče, so odurne v svoji prvobitnosti in preprostem žaru. Zato se akademik skriva pred soncem v hladno luč ateljeja ter mu je barva le drugotna kompozicijska osnova, ker goji predvsem tonsko izoblikovano risbo. Tej odtujenosti luči pa so se morali upreti vsi oni oblikujoči umetniki, ki so prvotno doživljali snov in barvo, katerim je dajalo slikarsko vsebino likovno in barvno doživetje a ne filozofsko, profesorsko sestavljanje in literarno pripovedovanje.

Sliki „Na barikadah“ in „Pokolj na Kiosu“ sta začetek zavednega boja proti uradni, od države in družbe potrjeni umetnosti akademij. Čeprav je slikar Delacroix rastel iz istih korenin kakor njegov antipod Ingres in se v svojem slikarskem delu ni vedel in znal odtrgati od vabljenih romantičnih motivov svoje dobe, čeprav je ostal v svojem izražanju slikar v ateljeju postavljenega, je bil vendar človek Delacroix tako močan, da je dal v slikah izraza svojemu prvotnemu veselju nad snovno dražjo rdeče krvi na olivno rumenem človeškem telesu. Morda je sprožilo v njem čut za snovno dojemanje barve silno doživetje umiranja ranjenih ljudi, ki so mu ga dali poulični boji julijske revolucije.

Da nam bo vdor človeškega v umetnost bolj jasen, primerjajmo izraz istega osebk pri Delacroixu in akademiku Ingresu. Oba sta slikala odaliske, ženske akte v sladkobno orientalski domačnosti, ki jo je odkrila pozna romantika. Ingresova „Odaliska“ kljub vsej svoji mojstrski izdelanosti in pretkanem odnosu barvnih tonov ni živa žena. Kiparsko uravnano položena med blazine ne vzbuja vtisa živega, gibljivega telesa, ki bi le za trenutek onemelo v naslikani stoji. Izglajena gmota je. V Delacroixovi „Ženi s papigo“ pa utriplje lenobna lagodnost južnega poldneva, ki se more vsak čas preokreniti iz zasanjane igrivosti v živčen zanos neutemeljenih solza in pohlepni poljubov.

Delacroixovo delo je zopet počlovečilo umetnost. Pahnilo jo je s podstavka božanskega, nadčloveškega, popolno in zato odmišljeno lepega. Z visokih koturnov plemenitosti, nevsakdanjosti je stopila v sredo življenja, postala je zrcalo človeka in ne njegovih vzrokov. To ponižanje običajnega razumevanja umetnosti je bilo za občinstvo svetoskrunstvo, ni mu hotelo priznati vrednosti ter je verjelo v rokodelsko neznanje in umetniško nesposobnost umetnikovo.

Toda Delacroix ni bil edini človek, ki se je upr učenu ter življenju odtujenemu lepotičenju akademije. Ob njem so vstali ljudje, ki jim zaradi njih samosvojesti ni bilo poti na akademijo, ki so živeli preveč samo dnevu in trenutku, da bi si mogli izmišljati po zakonih lepe skladbe, ljudje, ki so bili prepolni krvi, da bi mogli ustvarjati brezkrvne zamisleke z leporečnih čajank. Ker pa so občutili odpor občinstva in poklicnih estetov, so skušali podpreti svoje težnje s primeri enakih hotenj pri starejših priznanih mojstrih. To so bili Tizian in Španci.

² Umetnost nikdar ne doseže najvišje stopnje popolnosti, kadar koli tako močno sliči naravi, da jo sprejemo za naravo samo. In nasprotno ne more biti narava nikdar lepša kakor tedaj, kadar je v njej skrita umetnost.

Italijansko renesančno slikarstvo je dobilo svoj pogon v klasičnih skulpturah ter je zaradi tega vrednotilo v svojih slikarskih šolah predvsem strogo obdelano risbo, ki jo je barva le tonsko globila. Nad to hotenje italijanske slikarske šole je vstal prvi Tizian, ki je zaradi premočnega slikarskega čuta podredil risbo kot neslikarski del slike barvi. Španci so se sicer kakor vse druge zapadnoevropske slikarske šole učili italijanske renesančne risbe, vendar njihova narav jim je zmaličila sladke italijanske modele v zanesene zatajevalce in smešne pošasti težkih sanj. Zemlja, kjer žge sonce na kamenito visoko planoto in so noči pekoče mrzle, ne pozna mehkih prehodov toskanskega gričevja, temveč se bohoi v kričočih nasprotjih Don Quixota in Sancha Panse. V sliki je vedela izraziti to divje neuravnovešeno čuvstvenost le barva, ki se je prelivala v mrzlih svetobah in vročih sencah preko in mimo risbe.

V Tizianu in v španskem skrajno osebnem slikarstvu so torej našli francoski slikarji vzornike proti rafaelškemu vzoru akademije. Izraz je dobilo to odkritje v Manetovi „Olimpiji“. Medtem ko je Ingresova „Odaliska“ natančno izdelana gmota in Delacroixova „Žena s papigo“ živo občutena ženska, je Manetova „Olimpija“ le še ustaljen barvni dražljaj. Manet je odvrigel v tej sliki risarsko oblikovanje in mu je ostala samo še barvna ploha. Zato je akt Olimpije lutkasto neživ, ker je ploskoven in le barvno enakovreden dražljaj barvnemu dražljaju zavese in osebe v ozadju. Manet prvi vrednoti slikarske predmete ne po njihovi čuvstveni vsebini temveč po njihovem barvnem dražljaju. Toda Olimpija je še vedno postavljena v ateljeju in zato nima prvotnega barvnega izraza. Tega ima delo v pokrajini v barvni lestvici sončne luči. Tu so našli Delacroixovi nasledniki vzornike v vtisnih slikah in risbah japonskih mojstrov, ki so jih Parižani prev v tem času spoznali. Slikarji so skušali posneti svetlobne odnose barv pod milin nebom in njihova paleta se je spremenila. Barve, ki so se v ateljeju skladno spajale, so bile v svetlem dnevu tope in mrtve. Zagoreli so novi barvni skladi, obrisi pa, ki so bili v mrzli, raztreseni luči ostro rezani, so se v soncu razkrojili v navrične pasove, se razblinili in prelivali drug v drugega.

Slikar ni več skušal z dvomljivim pomagalom risarskega oblikovanja prikazati privid postavljene scene, ki naj osvetli njeno pesniško vsebino. Bi je preveč otrok materialističnega meščanskega realizma. Zato je dojel ne toliko s čuvstvom kolikor z razumom predmetovo barvitost, ne pa njegove snovi ter jo prikazal v neodrejenem prostoru, ki je neodrejen, ker sam sestoji iz barve. Vzdušje je odkril Anglež Turner. Kjer pa se zgublja Turner v razblinjenost barvnih megla, je podprla črtasta podstava Holandca Jongkinda Moneta, da je našel mimo romantičnih gozdov barbizonske šole in mimo Courbetove ocrne Arkadije v seinsko, s svetlobo pretkano pokrajino. Barvni izraz slike pa mu podpre poteza, ki ne loči več, kakor je doslej, temveč v arabesknem drsenju veže in poživlja. S tem je postala slika, ki je izgubila literarno fabulo, to, kar ji je namen, postala je barvna pesem.

Manet, ki je odkril ploskovno vrednost barve, se je zlomil nad plein airom in se rešil nazaj v atelje. Postal je akademik in poplemenitil, dvignil v salon svoje barvno gledanje. Mimo njega pa so zabesnele barvne simfonije pokrajin srednje in južne Francije, da so verjeli ljudje naslednjim oznakam njih tvorcev: „La rue Le Peletier a du malheur. Après l'incendie de l'Opéra, voici un nouveau désastre qui s'abat sur le quartier. On vient d'ouvrir chez Durand-Ruel une exposition qu'on dit être de peinture. Le passant inoffensif entre et, à ses yeux épouvantés, s'offre un spectacle cruel. Cinq ou six aliénés, dont une femme, s'y sont donné rendez-vous pour exposer leurs oeuvres.“ — — — „Elles provoquent le rire et

sont lamentables. Elles dénotent la plus profonde ignorance du dessin, de la composition, du coloris. Quand les enfants s'amuse avec du papier et des couleurs ils font mieux. MM. Guillaumin, Pissarro, etc., ne méritent pas, en vérité, qu'on s'arrête devant eux." (Figaro).³

Z razstavami „impresionistov“ se je popolnoma ločila uradna ledena umetnost akademije, ki goji umetno razsvetljava in medlost ateljeja, od pijane zanesenosti dojemanja in spoznavanja luči. Meso je postal pojem živa umetnost — L'art vivant, ki gre svojo pot mimo dnevnega in uradnega okusa, ki je slučajnostna in brez zakonov. Zato ima živa umetnost nešteto izrazov. V svojih začetkih je potoglava in negotova, ker šele išče svoj izraz. Brez vodnikov je in brez svetnikov ter se razvija le iz nujnosti svoje življenjske sile. Zato je upravičena, da nosi ime — Neodvisna. Ker je mlada, je vsa borbena in nepopustljiva, nepomirljiva. Ve, da je le v njej razvoj in zato sili občinstvo, da jo mora priznati kljub nerazumevanju in posmehovanju.

V prvem boju žive umetnosti z občinstvom in uradnim pojmovanjem so Nepomirljivi-Neodvisni po dvajsetletni borbi zmagali. Toda ker je v bistvu žive umetnosti, da ne nosi umetniškega izraza šola, temveč da odgovarja za svoj izraz vsak umetnik sam, je bilo nujno, da so se poti umetnikov, potem ko so skupno doživeli prva osnovna spoznanja, razšle. Poskušalo se je, postaviti pod isto oznako vse upornike in zmagovalce iz prvih bojev. Toda ko je dosegel impresionizem svoj načrt, da sprostí in obnovi umetnost, ter je tako umetniku omogočil, da postavi v delo novo odkrite in bogate snovi po svojem občutju in gledanju ter po zakonih svojega genija, so se odločili od grupe prvih let posamezniki, ki jih je gnala njih osebnost in samosvojost. Ustvarili so nova žarišča novih umetnostnih stremljenj. Kakor se iz svetlobnih meglá stiskajo krožeča ognjena srca, ki potem izsijajo zvezde, katere se oddaljujejo in tvorijo nova osončja, tako se se razbegnili prvi borilci neodvisne umetnosti ter iščejo svoj izraz, kajti živa umetnost je pestra, „kakor je resnica mnogokratna in ne le dvojna.“ (Baudelaire).

Bogo Pregelj.

Naši problemi

Naloga sodobne vzgoje

Znamenja kažejo, da kapitalistični proizvodjalni sistem umira in da spremenjajo to smrt siloviti krči, ki pretresajo vse sodobno življenje.

Takó gospodarsko kakor politično in kulturno življenje trpi zaradi teh krčev in v milijonih src se je porodila tiha želja, da bi bila ta agonija z vsem trpljenjem vred čim krajša.

Umirajoči pa se smrti boji. Ta strah se ne odraža samo v mrzličnih gospodarskih ukrepih in drakoničnih političnih odlokih, pač pa tudi v vsem našem vzgojstvu.

³ Rue du Le Peletier je nesrečna. Po požaru opere, glej, novo hudo nesrečo, ki je zadela to četrt. Ravnokar so odprli pri Durand-Ruelu razstavo, ki naj bo slikarska. Slučajni obiskovalec nedolžno vstopi in njegovim očem se pokaže strahovit prizor. Pet, šest norcev, med njimi ena ženska, se je sestalo, da razstavljajo svoja dela. Vzbujaajo smeh in so obupni. Razkrivajo najglobljo nevednost v risbi, sestavu in barvitosti. Kadar se otroci igrajo s papirjem in barvami, napravijo boljše. Gg. Guillaumin, Pissarro itd. prav zares ne zaslužijo, da bi se ustavljali pred njimi.

ki sicer ni našla poti do hrvatske vasi, pač pa je imela sorodna stremljenja v avtohtonem svetovnem nazoru hrvatskega kmeta, se je razvijalo hrvatsko kmečko gibanje, ki je strnilo vse hrvatstvo v eno duhovno celoto in je zaradi svojih liberalnih in demokratskih nazorov pozitivno vplivalo tudi na sosede.

V obliki hrvatskega kmečkega gibanja so vstopili Hrvatje v zaključno stopnjo borbe za doseg svojih političnih in socialnih pravic. Od činiteljev, ki odločajo v politiki srednjeevropskih, sredozemeljskih in balkanskih držav, je odvisno, če se bo ta borba v tem delu Evrope odigravala z večjimi ali manjšimi pretresljami.

I. Vrščaj.

Uporabljena literatura:

Tomašić, Društveni razvitak Hrvata,
Tomašić, Politički razvitak Hrvata,
Maček, Bit hrvatskog seljačkog pokreta,
Kos, Zgodovina Slovencev,
Hrv. Matica, Spomenica Eugena Kvaternika princu Žeromskome,
Zoričić, Gospodarstva u Hrvatskoj i Slavoniji,
Ivšić, Problem seljačke svojine,
Kosić, Agrarna politika,
Bičanić, Kako živi narod,
Bičanić, Agrarna kriza u Hrvatskoj,
Antuna Radića Djela,
Božičnica 1925.
Vođa govori, 1936.

Likovna umetnost

Oko in razum

(Nadaljevanje članka „O živi umetnosti“.)

Slikarska revolucija, o kateri smo govorili v prejšnjem poglavju, je postavila na glavo utrjena pravila o lepem in dobrem v likovni umetnosti in poudarila tudi slikarjevo osebnost. Zato je bilo pričakovati, da se bo spremenil ne le skupni izraz likovne umetnosti dobe, temveč da se bo razbil v več obrazov, ki so imeli in imajo le eno skupno črto, namreč iskanje rešitve likovnih prvin; poti pa, po katerih se umetniki bližajo tem dognanjem, so osebno različne in svojstvene, utemeljene z umetnikovim značajem, njegovim svetovnim nazorom, okoljem in poudarkom, ki ga daje posameznim likovnim prvinam. Od te dobe dalje ne moremo več govoriti o premočrtnem časovnem razvoju, ki je bil svojstven vsem dobam normativne likovne umetnosti, ko so se razlikovale šole le po obdelavi postranskih likovnih vprašanjih, ki se niso dotikala slikarskih prvin. Sedaj pa je nastal dvojen razvoj: Poleg napredka v časovno globino se je razširil razvoj v istodobnost po različnem pojmovanju važnosti posameznih likovnih prvin. Vsa ta močno si nasprotujoča gledanja so istočasna in po svoje enako upravičena. Zato jih ni mogoče nizati zaporedno kakor so nanizane starejše slikarske šole, in ne gre po delih časovno omejevati umetnike, ker so nekateri poznejši slikarji v premočrtnem razvoju k začetnikom žive umetnosti, medtem ko so drugi že takoj ob nastopu v skoku prešli generacije in vrgli daljše in silnejše žarke svojega jaza v globine časa. Na razvoj moderne in žive umetnosti moramo gledati mozaično; le s sestavljanjem drobcev,

ki nam jih pokažejo stremljenja glavnih in najbolj vidnih slikarjev in njihovih učencev, si moremo ustvariti kolikortoliko točno in urejeno sliko vseh hotenj sodobne likovne umetnosti.

Pravilo o svobodni konkurenci, ki ga je postavil gospodarski liberalizem, nikakor ni umetnostni pojem; ko pa so ljudje, ki so likovno močno čutili, spoznali, da cene delu ne daje več firma, ki jo deli akademija, temveč da se likovna umetnina vrednoti predvsem po osebnosti, ki diha iz nje, jim je dalo vprav to gospodarsko pravilo pogum in voljo, da so se posvetili likovni umetnosti. Tako so nastopili prav v tem obdobju po slikarski revoluciji slikarji — samouki: Van Gogh, Gauguin in Rousseau, ki bi jim prej in v drugačni družbeni in gospodarski strukturi bila vsaka pot v krog likovnih umetnikov zaprta in njim samim vsaka taka misel nespametna. Tako pa so, nepoznani pri občinstvu, vklenjeni v svojem primitivizmu ter barvnem in linijskem simbolizmu, iskali izraza predvsem svojim čustvom in doživetjem. Poznali so jih in jim priznali vrednost le člani slikarske družbe nepriznanih, ki so tedaj bojevali boj za priznanje svojih hotenj. Šele kasnejše dobe so odkrile njihovo svojstveno delo in mlajši slikarski rodovi so jih postavili v krog svojih vzornikov.

Razstava v salonu Nadar l. 1875. je pokazala umetnostnemu svetu, to je Parizu, da je luč važna slikarska prvina. Slikarjeva naloga je predvsem, da z barvo prikaže svetlobo, ki nam odkriva predmete. Impresionisti, ki so poudarili to slikarsko prvino, so posvetili vse svoje težnje vprašanju, kako bi dobili v svoje slike čim več luči. Na svojo paletu so položili le čiste barve, ki naj bi dale čim več žara njihovim slikam. Toda luči, barve oko ne sprejema neposredno s predmeta, ki jo izžareva, temveč prinaša žar barve do očesa vzdrušje, ki obdaja predmet. Razumljivo je bilo torej, da impresionisti niso skušali prikazati predmetov v njihovi barvitosti, temveč so iskali izraz barvitemu vzdrušju, ki je le podtalno odrejeno z lokalnimi barvami predmetov v njem. Zajeti z vprašanjem, kako bi prikazali luč, so impresionisti zamenarili drugo prvino slike — prostor. Ker je bil njihov namen, da dajo neposredne vidne dražljaje, so se omejili na čim pripravnejše izseke življenja z ulice in na neurejeno pokrajino, ker je bilo to po svoji preprostosti najlažje zajemljivo v trenutno barvno občutje. Kompoziciji so se izogibali, ker po svojem značaju zahteva, da je prostor urejen, prirejen in so predmeti postavljeni; vse to pa nasprotuje prvobitnosti pogleda. Slikarji impresionisti so se zavoljo tega hote omejili na skoraj suženjsko prenašanje luči. Ker so slikali samo vzdrušje brez prostora in predmetov v njem, so zastali in niso videli možnosti razvoja.

Čeprav so impresionisti prikazovali luč s samimi čistimi barvami, so slikarji opazili, da so njihove slike često motne in umazane, Delacroix pa ima, čeprav je slikal z nečistimi barvami, izredno čiste barvne sklade. Začeli so iskati vzrokov temu. Znanstvena dognanja so jim pokazala, da ne privede slikarja k popolnemu obvladanju barve in njenih problemov le občutljivost očesa za barvne dražljaje, marveč da more vrednost in sij barve natančneje in popolneje določiti veda. Odkar je postavil Young teorijo o treh dražljajih mrežnice in je Delacroix spoznal zakon komplementarnih barv, je zvedela optika toliko o vrednosti in odnosih barv, da je mogel l. 1864. zahtevati Chevreul, naj poslušajo slikarji nauk o barvah, da bodo zvedeli, kdaj barve žaré in v kakšnih odnosih so. Ob njem so slikarji spoznali, da žaré Delacroixove barve bolj kakor pa Monetove zato, ker niso poljubno mešane. Sprejeli so izsledke znanosti in skušali z znanstvenimi formulami doseči največji žar barv.

„Neo-impresionisti poznajo kakor impresionisti le čiste barve na paleti,“ je povedal Signac v svojem delu: *Delacroix au Néo-impresionisme*. „Na paleti je dovoljeno le mešanje barv, ki so si v spektru sorodne. S temi barvami, ki jih

med seboj uglašujejo in belijo z belilom, skušajo doseči bogastvo sončnega spektra v vseh njegovih odtenkih. Oranžno, ki se meša z rumenim in rdečim, vijoličasto, ki prehaja v rdeče in modro, zeleno, ki je med rumenim in modrim, te barve so z belilom edine prvine neoimpresionistov. Z mešanjem barv v gledalčevem očesu se dadó te čiste barve, katerih razmerje moremo poljubno menjati, spremeniti v neskončno odtenkov, od najbolj žarečih pa do popolnom sivih. Vsaka črta pa, ki jo čisto prenesemo s palette, ostane tudi na platnu čista.“ To je bil torej prvi korak od impresionizma. Težnja slikarjev se je prevrnila iz neposrednega prejemanja in oddajanja na platno v postavljanje barvnih ploskev po razumskih merah in po razmerjih, ki so jih trdili zakoni vede. Prišlo je do barvnega konstruktivizma ob pravilu najmanjših opazljivih barvnih peg, ki se ravnaajo v svoji velikosti po velikosti slike. Signac je pokazal s svojimi pokrajinami, kako more tak slikarski način osvetliti sliko, ne da bi ji vzel strukturo prostora in predmetov. Z omejeno barvno lestvico pa je imel ta način omejen krog slikarskih predmetov, nasledniki so prehajali vse bolj in bolj v čisto dekoracijo, v umetno obrt.

Začetnik spektralnega slikanja Seurat je kaj kmalu začutil, da slika še ni popolna, kolikor je v njej razvozlal le problematiko luči. Občutil je praznoto slike in iskal dalje. Oprl se je na dejstvo, da zbudi v gledalcu vsaka barva z barvnim dražljajem še neki svojstveni odmev, podobno kakor toni v glasbi. To ga je pripeljalo h komponiranju po čustvenih vrednostih barve. Slike so dobile s svojo čustveno uperjenostjo na sorodne barvne sestave barvno simboliko. Toda slika bi ne bila skladna niti ne v sebi zaključena, ako bi bili spektralno in čustveno urejeni barvni skladi razvrščeni po poljubnih realnih predmetih, ki bi se s svojo postavo in vsebino upirali barvni simbolični enoti. Kakor je to v ikonskem slikarstvu, so morali predmeti urediti svoj videz in črte so se morale povezati v poenostavljeno in poduhovljeno arhitektoniko slike. V vzporedjih in s posplošenjem so se približevali geometričnim pralikom predmetov.

Tu se je srečal simbolizirajoči neoimpresionizem s simbolizmom Gaugina in Van Gogha; njun simbolizem je učil slikarsko mesijanstvo. Vsi skupaj so vir, iz katerega so zajeli filozofsko navdahnjeni in v zavutih stavčnih periodah programov misleči nemški nasledniki, ki so načrtno vodili njihov občječloveški simbolizem v ekspresionizem; tu sta ostali barva in forma le likovno pomagalo za izražanje slikarjevih miselnih kombinacij in spekulacij.

Pri Seuratu in drugih neoimpresionistih je bila še okrasna arhitektonika slike drugotna in nedoživljena, ker je bil neoimpresionizem kljub novim odkritjem predvsem pod vtisom impresionističnega nauka o slikani luči. Kljub vsem dodatkom prevladuje v njegovih slikah spektralna analiza barve. Barva mu ni postala okrasna prvina, temveč je ostala tuj nesestavni del shematične kompozicije, ker je ohranila svojo realno vrednoto. Šele nekaj mlajši slikarski rod je pritegnil barvo v sklop slike kot izrazito okrasno prvino, da s svojim sijem in žarom poudarja okrasno nalogo slike. Kritiki so krstili to strujo za fauvisme; ta oblikuje predvsem s tremi barvami, z modro, rumeno in rožno. Začetnik ji je Matisse, ki se je učil okrasnega gledanja pri mavrijskih arabeskah in je spletel predmet z obdajajočim ga prostorom in širokimi barvnimi ploskvami v enoten, ponavljajoč se ornament.

Ko so l. 1875. impresionisti prvič skupaj razstavljali v ateljeju Nadar in je imela njihova razstava po pisanju tedanjih kritik precej obiska, ne ker so ljudje občutili umetniško vrednost razstavljenih del, temveč ker so hodili na razstavo, da bi se nasmejali, je razstavljal tam tudi Cézanne; ta pa ni zbuhal ljudem veselih domislic, temveč se jim je s svojimi deli gnusil. Monet, Renoir, Pissaro, Sisley in Degas so burkeži in slikarski šaljivci, Cézanne pa norec. Taka je bila sodba občinstva. Ta odpor do Cézannovih del se je stopnjeval iz leta v leto, medtem ko so

dobivali impresionisti, čeprav počasi, vse večji krog ljudi, ki so razumeli njihove težnje.

Med vsemi tistimi, katerim je dala osnovno znanje slikarske obrti skromna akademija Suisse, ker so jim bila vrata državne akademije des Beaux-Arts zaradi njihove samosvojsosti zaprta, in katerim ni ministrstvo umetnosti dovolilo razstavljati v salonu des Refusés (zavrženih) zaradi javnega reda in miru, je bil Cézanne najmočnejša in najbolj samosvoja osebnost in je s svojo sliko in učenjem položil temelje vsemu današnjemu slikarstvu. Zato ga je občinstvo med vsemi slikarskimi revolucionarji najmanj razumelo in je veljal še vedno za nemogočega anarhista, ko so službeni čuvarji umetnosti glavne predstavnike impresionizma že priznali in sprejeli. Toda Cézanne ni bil ne communard ne anarhist, za kar so ga hoteli razglasiti, marveč je bil le trdovraten in brezkompromisen izvajalec zakonov, o katerih je bil prepričan, da so bitni za slikarja in sliko. Razlagal jih je svojim občudovateljem, ki so prihajali k njemu v kasnejših letih, ko se je bil že davno umaknil iz Pariza v južno Francijo, kjer je delal „ne za razstave, temveč za galerije“.

Mlade slikarje je učil slikanja: „Allez au Louvre, mais après avoir vu les maîtres qui y reposent, hâtez-vous d'en sortir. Ce qu'il faut, c'est vivifier en soi, au contact de la nature, les instincts, les sensations d'art qui résident en votre coeur.“¹ Še jasneje je povedal, da mora imeti umetnina svoj zarodek v umetnikovem doživetju in ni dovolj le prenašanje vidnih dražljajev iz narave na sliko, ko je dostavil: „Dans la peinture, il y a deux choses: l'oeil et le cerveau. Tous deux doivent s'entraider. Il faut travailler a leur développement mutuel; a l'oeil par la vision sur nature, au cerveau par la logique des sensations organisées qui donnent les moyens d'expression.“² S tem je točno določil, kdaj je slika organska celota. Kadar jo ustvari ne le oko, ki sprejema dražljaje luči, temveč še v večji meri razum, ki jo uredi in utesni v zaključeno celoto.

Podstava vsem Cézannovim slikam je logična gradnja. Nikjer ni v njegovih zatišjih predmeta, ki bi ne bil nujen v zgradbi slike, ki bi bil v sliki tuj predmet. Načrti so v njegove slike jasno vstavljeni in strogo določeni, da ne moremo nikdar podvomiti o prostoru, ki ga polnijo. V njegovih slikah ni črte, ki bi nas vodila v negotovost. Logika likovnega mišljenja je Cézanna tako zajela, da je zgubil do predmeta, ki ga je slikal, vsak odnos razen slikarskega. Še človeka je postavljajl ne kakor živo bitje in osebo, temveč kakor tihožitje. Zato občutimo vse njegove postave kakor da so nežive, toda neskladnosti v odnosih tonov ali v kompoziciji ne najdemo niti v njegovih prvih študijah, ko se je popolnoma prepustil svojemu temperamentu.

Osnovna črta Cézannovega značaja je bila skrajna slikarska poštenost, ki mu ni dovoljevala, da bi bil kdaj zadovoljen s svojim delom. Najprej je dal vsakemu delu kompozicije njegovo obliko, barvo in odnos k drugim delom, da bi s tem dosegel harmonijo celote. Potem pa je nalagal nove in nove plasti, s čimer je dosegel, ker ni zanemarl nobenega dela, da imajo še celo nedovršene slike videz solidnosti, zbitosti in logike. To je značilno za vsako, najmanjšo Cézannovo skico.

¹ Pojdite v Louvre, ko pa ste videli mojstre, ki tam počivajo, odidite hitro. Kar je potrebno, je to, da v stiku z naravo oživite v sebi nagone in občutja umetnosti, ki so v vašem srcu.

² V slikarstvu je dvoje: oko in razum. Oboje si mora pomagati. Treba je delati, da drug drugega razvijata; oko z gledanjem narave, možgani z logiko urejenih občutij, ki dajejo sredstva izražanja.

Za tako slikanje je bilo potrebno mnogo potrpežljivosti, zbranosti in vprav trmaste doslednosti. Svojega dela ni dokončal. Tudi ga ni mogel, ker je bil prevesten. Šele mlajši francoski slikarji, ki so šli po njegovih potih, so privedli njegova odkritja v končni izraz in našli pri njem pot naprej, ki jim je bila iz impresionizma zaprta zaradi preozkega razumevanja slikarskega izražanja. Nihče ga ni kopiral, toda kakor je Cézanne sam ponavljal, kultivirali so njegov temperament in prišli do spoznanj, ki jih je Cézanne doživel.

Edina čustvena doživetja, ki jih je imel slikar Cézanne, so bila doživetja harmonije barve in ravnotežja prostornine. Pri takem izrazito slikarskem čustvenem odnosu do predmetov je kaj lahko prišlo do konfliktov med čustvovanjem človeka in slikarja povsod tam, kjer se je moral slikar pokoriti zakonom slike proti željam svojega človeškega doživetja: „*Quel triste sort pour un peintre qui aime les blondes, mais qui s'interdit de les mettre dans son tableau, parce qu'elles ne s'accordent pas avec la corbeille de fruits! Quelle misère pour un peintre qui déteste les pommes, d'être obligé de s'en servir tout le temps, parce qu'elles s'accordent avec le tapis!*“³ (Picasso.) Slikar ni svoboden stvaritelj slike, pri ustvarjanju ga vežejo zakoni ravnovesja in skladnosti. Slika ni zaključena, je fragmentarna in nima ravnotežja, ako ji je ena stran preobtežena s toplimi toni, — tako imenujemo barvne tone, v katerih slutimo odtenek rdeče in rumene barve, v nasprotju s hladnimi toni, v katerih leži vedno modra barva, — druga stran pa je pretežno v hladnih tonih in ni med njimi toplemu delu slike ustrežajočih barvnih tonov. Tragika v slikarjevem doživetju je pač, ker ne gre plavalaska v zaključeno celoto z gmoto sadja; zato mora slikati slikar zelena jabolka, ker so le taka skladna s prtom na mizi.

V nasprotju z neo-impresionisti, ki razstavljajo barvo na njene spektralne prvine, analizira Cézanne barvo po ploskvah na predmetu. Ker je predmet v naravi po obliki različen in ima več strani, ki so različno osvetljene in zato tudi barvno različno močne, skuša prikazati Cézanne na sliki te barvne stopnje. Vzel pa je vsako stopnjo barvne intenzitete predmetno kot samostojno barvno telo. Ta barvna telesa je vzdal, zbil v barvne sklope, ki so vstavljeni na resnično prostornino predmeta. Od tod logika Cézannovega muzivičnega gledanja. S telesnim pojmovanjem barvnih ploskev je dosegel Cézanne sredotežnost barve in se izognil njeni sredobežnosti, ki obloži vsako osvetljeno telo s spektrom. V tem, da je zaprl barvo in jo posadil na prostornino predmeta, je bistvena razlika med Cézannovim gledanjem in gledanjem impresionistov; pri teh je razlit barvni spekter čez ves prostor slike. Telesnost je napravila Cézannovo barvo stojno, nespremenljivo.

Predmete, ki jih slika, postavlja Cézanne tako, da dobijo v sliki njihovi senčni in osvetljeni deli tako stojjo, da je kompozicijsko uravnovešeni realni predmet izražen s prostornimi liki kuba, krogle in valja. Cézanne riše obraze likov, človeška telesa, gmote v pokrajini tako, da se približujejo naštetim pralikom vseh oblik, ki jih je sam dogmatiziral kot prvine, iz katerih nastaja in v katere se vrača ves resnični svet, ki je zrastle iz prakaosa. Vsi ti osnovnim likom prisličeni predmeti pa so postavljeni v ravnotežje kompozicije s tem, da so vzdani v prostor, ki ga zapira slika, in ne plavajo v vzdušju kakor pri impresionistih. Posebno važna je bila torej za Cézanna določitev arhitektonske plastike prostora. Pri re-

³ Kako žalostna usoda slikarja, ki ljubi plavalaske, ki si pa ne dovoli, da bi jih postavil v sliko, ker niso uglasene s košarico sadja! Kakšna nesreča za slikarja, kateremu so jabolka priskutna, pa jih mora uporabljati, ker se skladajo s prtom.

ševanju tega problema se je naslonil posebno na arhitektoniko ladje gotske cerkve, ki je strogo strnjena in osredotočena v višino in globino. V vseh večjih Cézannovih kompozicijah srečamo globino in višino gotskih cerkva, ki se razvije v sliko ob poudarjeni središčnici.

Vse značilnosti Cézannovih kompozicij v barvi in postavi ima slika „Les baigneuses“ iz zadnjih let njegovega ustvarjanja. Zid listnatega drevja se odpira v gotsko okno, od koder je razgled na pokrajino. Že s to pregrajo je dobil slikar dva, za prostornino slike važna načrta s prostorom, ki je pred gledalcem in v oknu, in s pokrajino, ki se globi v narisu vode in livade v razgledu z okna. Scenarij pred oknom in razgled v oknu sta skupaj osrednji stožec, katerega zadnja stran oboda je vas z drevjem. Višina tega stožca je utrjena s plavalco in kopal-kama na livadi. Da bi pa še bolj poudaril stožčevo prostornost, je potegnil slikar polumer stožčeve osnovne ploskve od plavalke čez ogenj na sprednjo stran stožčevega oboda.

V scenarij je postavljen glavni predmet slike — kopalke. Vsi ti akti so podrejeni v risbi in barvi celotni kompoziciji in ponavljajo v manjšem prostorno predstavo celotne arhitektonike prostora. Vsi akti prvega načrta so postavljeni v dva prostorska stožca, ki sta obenem prednja stran osrednjega stožca in ga tako zaokrožujeta h gledalcu. Njuna naloga je dvojna. Prvič zbirata gledalčev pogled na središčnico, ki gre skozi njuno sečišče in se nadaljuje v višini osrednjega stožca; dalje pa pritegujeta gledalčevo pazljivost na barvitost aktov in ga s tem neposredno opozarjata na njihovo barvno vrednoto, ki pojasnjuje barvne vrednote načrtov v pokrajini, ker je z njimi v določenem barvnem odnosu, in nam tako posredujeta barvno predstavo prostora.

Figuralna stožca sestojita iz skupine ženskih aktov, ki so postavljeni tako, da sta stožca po gmotah figur in po gibih uravnovešena in povezana. Udi posameznih aktov se kompozicijsko podaljšujejo v sosednjih aktih, s čimer je slikar skupini risarsko povezal. Primerjaj: Podlahtnica levega stoječega akta prehaja v roko žene, ki gre v vodo, smer njegovega bedra pa se nadaljuje v roki spredaj sedeče žene. Pregibi rok obeh kompozicijskih skupkov so taki, da ima gledalec vtis, da si žene podajajo roke. Poudarka obeh skupin sta stoječa akta. Z debli drev- ves, ob kateri sta prislunjena, delata zvezno rebro gotskega oboka. Ker je bil desni stoječi akt kompozicijsko slabotnejši, stoji namreč globlje v prostoru in je manj osvetljen kakor levi, ga je slikar obtežil s pomožno gmoto kleččega akta v skrajnem desnem kotu. Sedeči akt v levem skupku, v katerem se nadaljuje gmota bedra stoječega akta, zaokrožuje s svojo gmoto prostor na sedeči akt v desnem skupku, kateremu je dodan radi ravnotežja ležeči akt. Teh šest aktov dela sprednjo stran oboda osrednjega stožca.

Osnovni ploskvi figuralnih stožcev je izpolnil slikar z enakima gmotama aktov ob vodi: Levo z ženo, ki si greje roke, z ženo, ki prihaja iz vode in z ženo, ki gre v kopel, desno pa z ženama, ki stopata v vodo in s sedečo ženo.

Analiza slike „Kopalke“ nam kaže, da je Cézannova slika kompozicijsko logično zgrajena. Toda kljub temu pa njegova slika ni le plod razumskega dela, temveč je nastala neposredno, je spontani izraz njegovega likovnega doživetja. To nam prav posebno kaže zapletenost in povezanost gmot, pri čemer je opustil slikar vse posameznosti, ki za celoto niso bile nujne.

Cézanne je prinesel slikarjem novo gledanje. Do konca ga ni izvedel. Dosleden svojemu temperamentu je zapustil nedokončano študijsko delo. Šele slikarji,

ki so šli po poteh, ki jih je on pokazal, so skušali uresničiti, kar je Cézanne zamislil in v svojih delih nakazal. Eno možno pot sta šla mladi Pablo Picasso in Georges Braque, ko sta skušala dosledno izvesti Cézannovo dogmo o pralikh. Medtem ko je Cézanne analiziral barvo na predmetu, ker je gledal samo slikarsko, so slikarji kubizma — tako ime je dobil ta način likovnega izražanja — poenostavili njegovo kompozicijo, ker so prevzeli lokalno barvo predmetov brez analiz in razbili celotni realni vtis predmeta s tem, da so projicirali tretjo prostorno dimenzijo v drugo, to je v ploskev slikanega platna. Vse sence, ki jih meče telo, so osamosvojili, gledali so jih predmetno in smatrali za telesne, kakor so telesa, ki jih mečejo. Na ta način so razbili realni predmet in dobili ploskovne prvine; te so razdelili in uredili po ploskvi platna, da so dobili kompozicijo, ki je godila njihovemu razpoloženju. Ves tvorni proces kubista, ki je pred vsem miselni, je nazorno prikazal Picasso: „Auparavant les tableaux s'acheminaient vers leur fin par progression. Chaque jour apportait quelque chose de nouveau. Un tableau était une somme d'additions. Chez moi, un tableau est une somme de destruction. Je fais un tableau, ensuite je le détruis. Mais à la fin du compte rien n'est perdu; le rouge que j'ai enlevé d'une part se trouve quelque part ailleurs.“⁴

Toda kubizem se je bil postavil na golo razumsko kombinacijo, na sestavljanje in razstavljanje in mu je bila želja in ideal, da se sprosti vsakega čustvenega odnosa do slike. Zato ni bilo v njem poti naprej, kakor je ni bilo iz neo-impresionizma. To je začutil sam začetnik Pablo Picasso in se mu umaknil išoč novih možnosti izražanja v veri: „Ce n'est pas ce que l'artiste fait qui compte, mais ce qu'il est... Ce qui nous intéresse, c'est l'inquiétude de Cézanne, c'est l'enseignement de Cézanne, ce sont les tourments de Van Gogh, c'est-à-dire le drame de l'homme. Le reste est faux.“⁵

Bogo Pregelj.

Literatura:

Georges Rivière: Cézanne.

Theodor Duret: Die Impressionisten.

Julius Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst.

Članki v revijah: Volné smery, Cahiers d'art, Minotaure.

Obzornik

Iz revij

Iz L. Z. 1938, št. 9—10:

Potrditev zavestnega slovenstva.

„Naravno pravo slehernega naroda do narodnostnega izživetja bo treba slej ko prej varovati (podčrtal K. S.), vendar pa to ne pomeni, da bodi vsak narod tudi

⁴ Najprej so izdelovali slike s tem, da so postopoma napredovali. Vsak dan je prinesel nekaj novega. Slika je bila vsota zbiranja. Pri meni pa je vsota razdejanj. Slikam, potem ko sliko razbijem. Toda konec konca se ni nič izgubilo, rdeča barva, ki sem jo nekje odstranil, je pač nekje drugod na sliki.

⁵ Ni to važno, kar umetnik, ki hoče, naredi, temveč to, kar on je. To kar nas zanima, je Cézannov nemir, je Cézannovo učenje, so Van Goghove muke, to je človekova drama. Ostalo je napačno.