

Kronika

MATIJA JAMA V MODERNI GALERII

Likovna
umetnost

Velika retrospektiva, ki je do sedaj nedvomno najbolj v celoti pokazala življenjsko delo tega slikarja, enega izmed velike četverice slovenskega impresionizma, nam ponuja priložnost, da ponovno ocenimo izhodišča, cilje in dosežke njegovega slikarstva. Že samó tako obsežna razstava (225 eksponatov) pomeni izreden napor organizatorjev, iskalcev neznanih ali neregistriranih del in restavradorjev, ki so reševali dostikrat hudo prizadeta platna. Tudi spremni katalog, posebej s seznamom vseh dosedaj odkritih del ter s študijo o Jami dr. Mirka Juterška, ki je prispeval tudi obširno bibliografijo o tem temeljnem slovenskem slikarju, bo poslej trdno izhodišče za vsa nadaljnja raziskovanja o Jamovem mestu v naši in širši likovni panorami ter o njegovem žarčenju na sodobnike. Že Juterškova ugotovitev o Jamovem preraščanju pravovernega impresionizma pomeni korekturo gledanja na tega umetnika, ki smo ga vse doslej predstavljali kot francoskim impresionistom po duhu in po praksi najbližjega izmed naše impresionistične četverice. Zakaj Jama je sam pravilno ocenil impresionizem za naturalizem, z dodatkom »subjektivni« pa je hotel razložiti svoj osebni odnos do slikane resničnosti, odnos, ki je bil vsaj v zadnji tretjini njegovega ustvarjalnega navora v mnogočem drugačen od klasično impresionističnega. Poskusimo se sprehoditi po razstavi, sledeč pravkar omenjenemu aspektu.

Večkrat se nam osnovne značilnosti ustvarjalne podstati umetnika pokažejo že na začetku. Še več, nemalokrat celo bolj očitno v vsej mozaični pisanosti kot pozneje, ko se simbiotično zlite spremenijo v osebni kreatorjev slog.

Tudi v Jamovih začetkih ugotavljamo lahko dosti več kot le na prvi videz očitne povezave z Münchensko trdno modelacijsko in tonsko realizacijo gledane resničnosti in morebiti še Jamovo obotavljivo seganje po »modni« secesiji. Iz ilustracij in vinjet lahko predvsem razberemo njegovo ne zgolj čustveno reakcijsko sposobnost odzivanja na živeti svet, marveč — večjo kot pri drugih naših impresionistih — intelektualno iskateljsko zagnanost. Mala vinjeta *Krim ob povodnji* nas prese- neča s tehnološkimi eksperimenti podlaganja risbe in doseganja končnega vtisa z izpraskavanjem črnih površin. Tudi vinjeti *Gosi* in Cankarjeve *Ob zori* (z okostnjakom) pričajo, da ustvarjalcu ni šlo zgolj za samozadovoljno prezentacijo svojih čustvenih doživetij, marveč je povrhu tega skrbno preračunal, kako bi z likovnimi sredstvi po- ustvaril ta občutek pri gledalcu, pa naj bo to z ritmično gradacijo črtovja in belo-črnih enakovrednih likov pri prvi ali z grozljivo perspektivo v krajino razpotegnjenih kosti v drugi. Podobne poiskane novosti izražanja opazimo še pri vinjeti z ženskim aktom, kjer vari- ira različne objekte s črtami, s ploskvami ter s pikčasto robljenim ženskim aktom v ospredju. Tudi tu torej ne gre le za umetnikovemu doživetju adekvatno realizacijo, gre še za nekaj več: za iskanje in najdenje temu doživetju no- vih ali vsaj manj privajenih načinov izražanja. Ta razumsko novatorski, ana- litično poustvarjalni dodatek je ne- dvomno očitneje navzoč v Jamovem delu kot v delu drugih treh impresio- nistov.

Druga značilnost, ki je prav tako konstantna v mojstrovem delu, je vztra- janje pri sklenjeni risbi. Impresionizem je rahljaj in dostikrat razbil obrise predmetov v težko omejljivo barvno

trepetanje. Jama se mu odzove tako, da tonsko in barvno mehča slikane predmetnosti v migotajoče barvne površine, vendar pri tem vselej ohranja zunanji obris, pa naj je ta docela nekontrasten z okolico. Pri takem slikanju dosega na začetku (v letih od 1902—1916) povečini rahlo napete površine, se pravi, ne vztraja pri ploskovitosti vtisa barvne mavrice, marveč sledi predmetnim tridimenzionalnostim. Šele pozneje se močno poplošči in prisega zgolj na barvne značilnosti. In prav tu se nam odkrije zanimivost Jamovega poustvarjalnega »dualizma«: na začetkih pušča predmetom njihovo, rekli bi, temeljno plastično vrednost celo v impresionistični mavrici, toda skoraj docela zanika njihovo lokalno barvo in ton! Njegove slike te dobe niso predstavitve stvari in reči, marveč predstavitve svetlobe in sence teh, saj le deloma upošteva njihovo realno obarvanost. Zato so vse tja do Dürnsteina z malimi izjemami močno »enako barvne«, in to brez razlike, ali je to slika *Hrvaškega pastirja*, vrt, most čez Donavo ali *Vrbe*. Malo več rumenil pa malo manj mrzlih modrin — v takem rahlem paletnem niansiranju se gibljejo začetki tega najbolj liričnega Jamovega obdobja. Faktografnost je skrčena na najmanjše — na poenostavljen, poetično predelan zapis o fenomenu luči in sence, brez poudarjanja oblikovnih, tonskih ali barvnih posebnosti njunih nosilcev. Skrčena skala te dobe je lahko razločljiva. Rumnila so bolj kot kdaj koli poslej bledikasta, violetna sinjina bolj mrzla kot tista, ki je pozneje postala sinonim za Jamovo doživljanje senčnih predelov. Vmes so redki poskusi bolj pointilističnega ali kar divizionističnega interpretiranja narave. Ti širijo barvno skalo in se razbohotijo v lokalno inspiriranih barvitostih. (Iz *Laxemberga I. in II.* ipd.). Toda že v znanih *Hišah v snegu* se spogleduje prej nepredmetna slikarjeva paleta s pisanostjo barvnih tonov patinastih sten in bolj kot kdaj koli dotodaj želi doseči v impresioni-

stični mavrici snovni videz. In prav to je tisto, kar je začelo slikarja odmikati od pravovernega impresionističnega gledanja, ki ni nikoli prisegalo na snovno barvitost predmetov, pač pa na njihovo svetlobno barvno mavrico, ki je z zračno gradacijo reševala predvsem prostorsko barvni problem. V tēm tiči na videz malo opazna, a v resnici globlja secesija od impresionizma k postimpresionističnim gledanjem. Tudi Cézanne s svojimi kromatskimi modulacijami ni sledil več svetlobnemu izzivu motiva, marveč kolorističnemu, navdihovanemu ob barvni različnosti slikanih predmetov. Nema lokrat moremo pri njem ugotavljati, da »s čistimi barvami« pričara snovnost poustvarjene predmetnosti, brez tonalitetnih imitacij, ki so vse do njega veljale za osnoven pogoj vsakega približevanja predmetni snovnosti. Šele proti koncu njegovega razvoja zasledimo pri njem enotenje barvnih namazov ne glede na predmetnost — kar pa je bilo porojeno iz drugačnih spoznanj, iz takih, ki so preraščala impresionizem in se trudila vrniti iluzijske globine zračnih perspektiv v ploskovitost.

Jama ni nikoli dospel tako daleč. V svoji najbolj zreli slikarski zmogljivosti se je predajal bogatejši barvni paleti, ki je segala od pomarančno rumenih do toplo vijoličastih odtenkov in se bogatila z vrsto na novo privzetih zelenil in rdečin. Na prvi videz se namreč to obdobje loči od zgodnjega predvsem po toplejših žoltinah ter zelenih vstavkih, opaznih v ciklusih njegovih Bledov, Šenklavžev, pogledov na bežigradske vrtnarije ali še malo pozneje na krave ob Kolpi. Slika mu poslej ne pomeni le dvojno igro svetlob in senc, marveč prerašča v skrbno grajen in stopnjevan organizem mnogoterih barvnih vrednosti predmetov, kajpa izražanih še vedno v žarečih ali hladnih barvah verjemljive sončne osvetlitve. Izjema so avtoportreti, ki domalega vsi poudarjajo toplo lestvico, katero bi lahko v svetlobi in v senci razlagali za

interiersko mehkejšo in koloristično manj kontrastno.

Prav v omenjenih bogatejših barvnih paletah, denimo cikla *Pri vrtnarju*, se Jama prvič po svojih impresionističnih začetkih vnovič močno približa Richardu Jakopiču. Tudi temu je koloristični navdih narekovalo barvno bogastvo slikanih predmetnosti in ne zgolj izenačujoče niansiranje svetlobe in sence. Res pa je Jakopič v svojem naslednjem razvoju našel čisto svojo ekspresivno individualno barvno skalo, ki se ni podrejala fenomenu svetlobe ne mozaiku predmetno snovnih barv, toda to šele v času, ko dela tega mojstra slovenskega impresionizma že pripisujemo barvnemu ekspresionizmu.

Jamova prirojena stvarnost, objektivno tehtanje sprejetih vizualnih vtisov si česa takega nikoli ni moglo in ni maralo postaviti za cilj. Vseskozi je vztrajal pri sledljivi obrisni risbi predmetov. Nikoli jih ni maral interpretirati v barvah, porojenih iz svojih čustveno izraznih potreb, marveč jih je le variiral v mejah subjektivno doživetih barvnih fenomenov. Pri Jami ne bomo srečali zanešenjaške poteze, nekakšnega sproščevanja svojih doživljajskih napeptosti, zakaj vselej je uklepal poteze v strukturalni organizem slikanih objektov ali pa jih — kar je manj opazna značilnost njegovega slikanja — podrejal premeditirani strukturi slogovnega reševanja bodisi v pointilističnih bodisi v daljših fakturnih strukturah. Od začetka do konca ostaja Jama zvest tistemu »subjektivnemu naturalizmu« — za katerega je verjel, da »bo ostal ter bodo na njem gradili še pozni rodovi...« — pa najsi ga je luščil iz strukturnih snovnosti ali se zatekal v shematične vzorce impresionističnega reševanja. Vzlic tolikokrat poudarjeni »liričnosti« našega impresionizma učinkuje vselej »stvarno«, nezanesenjaško, vselej trdno. Bolj kot drugi naši impresionisti želi kolikor mogoče »objektivno« interpretirati zemljo, iz katere je zrastel.

Ne bo odveč, če raziščemo korenine te Jamove impresionistične trdnosti (ki pa je ne smemo razumeti kot dezavuiranje Cézannovega pritoževanja nad netrdnostjo impresionizma, saj je Jama tega v klasični ortodoksnosti, kot smo videli, že prerasel!) V mislih mi je njegov nepogrešljivi občutek za poustvaritev prostornosti pa nič manj zanesljiva kompozicijska pretehtanost. Dovolj bo, da si ogledamo njegove pastirje in pastirice, kola na travnikih, matere z otroki ali — še najlaže zapomljivo — veziljo, ki krasi naslovno stran kataloga. Hitro se nam odkrije, kaj pomeni občutiti prostorsko funkcijo barve, saj, denimo, rdeča lisa nekakšne borše, ki visi vezilji prek roke, malone do centimetra natanko določa njeno mesto v prostoru. Ugotavljati bi mogli prostorsko opredelitev bežnih rjavih lis krav na plavini reke, daljnih bregov in drevja na ozadju hribov. Presenečajoča slikarjeva zmožnost poustvarjanja iluzijske prostornosti z barvo in s tonom, kakršno smo mogli najti, denimo, pri »zamudniškem impresionistu« Albertu Marquetu.

Pa tudi glede kompozicionalne gradnje se Jamovo slikarstvo močno razlikuje od Jakopičevega, Groharjevega in Sternenevega. Pri Jakopiču sem že ob njegovi retrospektivi opozoril, da je njegova kompozicija pretežno centralna. Tako se lepo prilega njegovim psihološko-dramatičnim in ekspresivnim predstavitvam zlasti kasnejšega obdobja. Docela drugačna je pri Jami. Redke so slike, kjer je postavil glavno vsebinsko poanto v geometrijsko sredino. Največkrat jo odmakne na levo ali desno, bolj navzgor ali navzdol ter šele s spremljajočimi izraznimi vrednostmi ustvarja občutek centra slike na zelenem mestu. V kratkem, Jama vselej tehta likovno dejavne vrednosti in ne mara shematičnega centriranja. Še celo pa ne kompozicijskih shem, kot so trikotnik, deltoid ipd. V tem pogledu vztraja Jama pri »kompoziciji tehtnice«, ki je ena od pridobitev impresio-

nizma. Zato tudi ni naključje, da je Jama mnoge svoje slike koncipiral kot izreze iz narave, uporablja pri tem fotografske posnetke, saj je prav taka »naključna izrezanost« iz narave značilna za impresionistično pojmovanje lovljenja motiva. Bolj kot pri katerem koli od naših impresionistov je bil Jama do konca svojega dela »izrezovalec« motiva iz vizualne resničnosti. Njegove pastirice so dostikrat rezane z robom slike na polovici, obrobno drevo moli v slike le nekaj vej ipd. Vsaj po tej plati je Jama vseskozi dosleden sledilec impresionistične doktrine. Za razumevanje slikarjevega bistva ni brez pomena ugotovitev, da tako imenovane »negativne centre« v kompoziciji, preračunane zgolj na ravnovesje dejavnih likovnih elementov, opazimo že v njegovih najzgodnejših *Oračih* v naslovni strani Cankarjeve *Knjige za lahkomišelnih ljudi* ali v *Lučeh lokomotive*; to priča, da je ta impresionistična kompozicijska novost ždela v njegovi podzavesti že zdavnaj prej. Tudi zgodnji portret Lea Souvana kaže s svojo diagonalo, da je bil Jama že v teh letih novatorsko nasproten vsem monumentaliziranim, a zgolj tradicionalno negrešljivim kompozicijskim shemam.

Ustavimo se v letih, ko postaja očitno upadanje umetnikove ustvarjalne moči. Že okoli leta 1939, ko slika *Križ ob vodi*, opazimo, da se nekdanji polnokrvni odziv slikarja na motivno doživetje le tu pa tam dokoplje do nekdanje neponovljive kreacije. Vse bolj občutimo v slikah ponavljanje samega sebe, ne torej več variiranje določene teme, marveč shematično ponavljanje že doseženega. Kajpada se še tu pa tam dvigne njegovo slikarstvo do novih, zavidanja vrednih dosežkov, tako v barvni kot v oblikovno kompozicijski gradnji. Barvno je Jamova paleta v zadnjih letih pred vojno in med njo močno »potemnela«, se približala bolj nevtralnimi rjavim in sivim, čeravno so te še »rezane« z odtenki modrin,

zelenil in vijoličastih odtenkov. Tudi kompozicijsko je začel bolj »centralno« fiksirati izbrane motive, manj očitna je poslej naključna izrezanost iz narave. Vendar moremo tudi v tej »zamočkli« dobi Jamovega slikarstva odkriti tako enkratne kreacije, kot sta denimo oba *Sadovnjaka v snegu*, ki nakazujeta pot iz našega impresionizma v mnoge različice našega dosti bolj tonskega postimpresionističnega nasledstva. *Mesec vzhaja* nas znova opozarja na končno možnost tonsko in prostorsko grajene izpeljanke iz klasičnega impresionizma, kakršno smo doživeli pri že omenjenem Marquetu. In nekateri pogledi iz Tivolija ali z Rašice nas spomnijo, da je vzlic docela drugačni osebno ustvarjalni in slogovni usmerjenosti našega Pavlovca le opazna dediščina, ki jo je Jama podaril temu in drugim nadaljevalcem slovenskega krajinstva.

Jamovo delo izzveni kot mogočna hvalnica naši zemlji in ljudem, ko potrdilo slikarjevo do kraja trdne vere v smisel kar moč objektivnega, toda hkrati tudi privrženega, angažiranega interpretiranja vizualne podobe obeh. Slavospev, ki je morebiti prvi hip zavoljo svoje razumske korektive manj vabljev za naša povečini zanesena podživiljanja »vsega našega«, toda je vprav zavoljo svoje »objektivnosti« trdnejši in za tuje občinstvo dostikrat tudi dostopnejši del našega impresionizma.

Še nekaj misli o razstavni predstavitvi Jamovega dela. Ta se je na začetkih dosledno držala kronološkega reda eksponatov, v zreli dobi prešla h koncentriranju ciklusnih motivov iz različnih obdobj (npr. avtoportreti 1928 do 1946, Šenklašč 1929 do 1935 itd.) in se proti koncu vnovič vrnila k časovni zaporednosti. S tem ni bil porušen enoten pogled na Jamo, je pa razstavna kombinacija z zgostitvijo tematike v ciklih pridobila nekaj poudarkov in pestrejših vstavkov sredi mirno tekočega kronološkega razvoja. Zamerimo pa

organizatorjem, da niso vztrajali pri estetski izbiri slik. Ne bi bilo stvarno zahtevati, naj bi retrospektiva prikazala le viške, razumljivo je, da se ne more izogibati kvalitetnim nihanjem, ki so nujna v vsakem življenjskem opusu in so pri Jami očitna zlasti po letu 1939. Toda prepričan sem, da ni bilo potrebno razstaviti očitnih spodrskov, kot je, naj navedem le enega, *Krajina z vodo*. Tudi če ne bi glede na njeno fakturo podvomili, ali je sploh izšla iz Jamovih rok, je njena podpovprečna raven zadosten razlog, da bi je ne upoštevali. Pri tem gre v bistvu za pieteten odnos razstavljalca do umrlega slikarja. Razstaviti slike, ki nižajo njegovo oceno po smrti in jih ne bi (afi jih celo nikoli ni) sam razstavil, se mi zdi poseganje v avtorske pravice umrlega, in krivica, ki mu jo storimo po smrti, ko se sam ne more braniti. Že pri retrospektivi kiparja Smerduja sem opozoril na podoben primer. Tudi če je bila razstava zamišljena kot študijski komplet vsega, kar je danes mogoče zbrati Jame — to pa očitno ni, saj manjka vrsta slik iz kataloga in celo tam niso vse zabeležene — potem bi morali slabša, še celo pa podpovprečna dela zbrati posebej v študijske namene, ne pa jih ponujati obiskovalcem v ogled kot enakovredna, dostikrat viseča zraven najvišjih dosežkov Jamovega genija. Taka neuspela ali manj uspela dela ne zmanjšajo avtorjeve vrednosti — to določajo njegovi viški — kvarijo pa celoten vtis razstave in tudi begajo obiskovalce, saj jim najvišje dosežke ponujajo hkrati s

spodrski ali vsaj s povprečnostmi kot kvalitetno enakovredne kreacije.

In še nasvet, ki bi se ga dalo morebiti še upoštevati: malo manj kot polovica razstavljenih del ni časovno fiksiranih. V katalogu so postavljene med vrsteča se obdobja, vendar ne vselej dosledno in tudi ne prepričljivo. Kazalo bi prav zdaj, ko je mogoča med njimi primerjava, kakršne bržčas zlepa ne bomo več zmogli — takšne obširne retrospektive si najbrž ne bomo privoščili deset, dvajset let! — bolj določno datirati slike. Pa čeprav z letnicami med oklepaji in z vprašaji. Težko bi si upal kdo trditi, da bo z leti laže fiksirati čas nastanka slik, kot pa danes, ko še žive slikarjevi sodobniki, ko so torej mimo pisanih tudi ustna pričevanja lastnikov in prijateljev. To delo bi vsekakor kazalo opraviti ob tej izredni priložnosti.

Veliko zanimanje za razstavo potrjuje, koliko je narastel uporabniški in estetski nivo najširših slojev občinstva od tistih herojskih let naše moderne, ko je naše prezirljivo imenovane »kozolčarje« večina še zametovala in obsojala. Tudi to je spodbudno potrdilo, da umetnost, ki hodi za korak pred doumevanjem sodobnikov, zavoljo tega ni nevedna, ampak narobe, bolj progresivna kot tista, ki streže le trenutnemu nivoju in potrebam. Le taka more usmerjati razvoj v napredni jutri. Pogoji pa je seveda, da je iskrena, rastoča iz čustvovanj in umovanj časa in prostora, ki iz njega raste. V kratkem, če v resnici zasluži ime umetnost in ni le njen ponaredek.

Marijan Tršar

A. BRVAR, F. FORSTNERIČ, D. JANČAR, M. KRAMBERGER, T. PARTLIJČ: SKUPAJ

odnosa do knjižnih izdaj takšne vrste, čeprav jih je izšlo v povojnem obdobju več. Spomnimo se Pesmi štirih, knjige

Književnost

Preden se ozremo po skupinski knjižgi petih avtorjev,* se zdi potrebno opozoriti na podlagi mnenj, ki so jo spremljala, da še vedno nimamo primerne

* A. Brvar, F. Forstnerič, D. Jančar, M. Kramberger, T. Partljič: Skupaj; opremil Igor Recer. Založila Obzorja, Maribor 1973.