

ŠKOFJA LOKA — SLOVENSKI BARBIZON

Ob 100-letnici rojstva slovenskega slikarja Riharda Jakopiča

Zadnja leta se vse pogosteje v dnevnem časopisju pojavlja za Škofjo Loko vzdevek — slovenski Barbizon. Predvsem smo se že navadili nanj v zvezi z Groharjevo slikarsko kolonijo, ki je bila ustanovljena leta 1967 ob 100-letnici rojstva slikarja Ivana Groharja. Naziv pa se prideva Škofji Loki tudi takrat, ko govorimo o slikarjih, katerih rod izvira na loškem ozemlju, ki ga sicer tudi imenujejo zibelko slovenskega slikarstva. V strokovni literaturi umetnostnozgodovinske stroke je ob pisanju o slovenskem impresionizmu in impresionistih vedno znova polno primerjav načina dela z barbizonsko slikarsko šolo. Tako npr. dr. France Mesesnel, ko piše o slikarju Mateju Sternenu: »Ko je poleti živel v deviški prirodi svoje domovine, je Sternen slikal krajine in portrete ter se družil z drugimi slovenskimi impresionisti, s katerimi ga je vezala sorodnost umetniških teženj. Kot ostali je tudi on živel izven mesta... je odhajal na Godešče pri Škofji Loki in tako nadaljeval delovno tradicijo slovenskega Barbizona.« Ta Mesesnelov zapis datira iz leta 1940 in je verjetno med prvimi, ki dobesedno primerjajo delovanje naših impresionistov z delovno tradicijo barbizonske šole. V knjigi Slovenski slikarji je dr. Francé Stele med biografijami štirih impresionistov točno po letih omejil bivanje posameznega slikarja v Škofji Loki, oziroma v njeni okolici, vendar ni uporabil niti v tekstu vzdevek »slovenski Barbizon«. Pač pa je v monografiji Ivana Groharja zapisal, da je tudi zgodovina slovenskega impresionizma potrdila skušnjo, ki jo je ugotovil H. Read v Zgodovini modernega slikarstva leta 1959, da se umetniki družijo bolj po praktičnih kot po ideoloških pobudah. Namen združevanj je praktičen: pomagati si v gmotnih težavah s skupnimi ateljeji in z vzajemno propagando ter skupno prodirati skozi zapreke. Pogosteje se to javlja v težkih dneh na začetku kariere teh umetnikov, z gospodarsko samostojnostjo pa se vedno bolj uveljavlja individualnost in se skupnost razide. Taka umetniška skupnost traja poprečno štiri do pet let. To velja tudi za slovenski impresionizem. Njegova najožja skupnost se omejuje na tri leta od 1904 do 1906, širše vzeto pa na prvo desetletje 20. stoletja... to je čas prijateljskih povezav skupnih naporov za osvojitve tehničnega načina »slikanja svetlobe« in borb za priznanje v sredini, ki jih ne razume in jih odklanja. Tu je prava umetniška pomlad našega slikarstva, dobesedni ver sacrum naše sodobne umetnosti, kateri je bil žrtvovan kot njena najzlahtnejša mladika prav Ivan Grohar. Žariščnica slovenskega impresionizma je okrog 1904/6 v njegovem Barbizonu — Škofji Loki; najdelavnejši motor pa je bil Ivan Grohar.

Vsi opisi so si približno sorodni in omenjajo čas približno od leta 1902 do 1906 kot čas skupnega slikanja Jakopiča, Groharja in Sternena v Škofji Loki

ali bližnji okolici. Jama se je selil naokrog in je bil povezan predvsem z Jakopičem samo v pismih. Zaradi načela, da slikajo na prostem, so iskali primeren kraj in hkrati težili v ožjo družbeno skupnost. Najprej v Ljubljani, nato pa v Škofji Loki. Jakopič in Jama sta že poprej slikala okoli leta 1900 v Stranski vasi pri Dobrovi in okoli leta 1902 ob Sotli na Hrvaškem. Sternen je slikal na Godešču in v sosednji Gorenji vasi, Jakopič in Grohar pa okoli Suhe, za Kamnitnikom vse do Crngroba. Skratka, impresionisti so si izbrali v prvem desetletju dvajsetega stoletja Škofjo Loko za izhodišče slikarskih pohodov v prosto naravo, podobno kakor so si nekako od leta 1830 dalje francoski slikarji izbrali Barbizon, vasico v Franciji v bližini Fontainebleaua. V Barbizonu so se zbrali francoski slikarji, ki so opustili slikanje v ateljeju in se posvetili slikanju krajine v prosti naravi. Ateljejski način slikanja krajine je tako odmaknjen slikanju pokrajine v njej sami, da je prav to vzbudilo reakcijo slikarjev barbizonske šole proti tradicionalnim oblikam akademizma. Tradicionalna krajina je imela svoje korenine še v slikarstvu 18. stoletja. Slikar je komponiral svojo krajinsko sliko z izbiranjem tistega, kar narava proizvaja največje in najlepše in v tako ustvarjeno okolje je postavljaj figure, katerih medsebojni odnos naj bi zamikal gledalca in mu vdihnil plemenite občutke in vzbudil domišljijo. Takemu konvencionalnemu in preišljenemu stališču akademskega klasicizma so obrnili hrbet slikarji romantičnega verizma in lirizma. Romantika je nudila slikarjem možnost ustvarjanja v svobodi in prav zato so hoteli obnoviti slikarstvo pokrajine. Ker v Franciji ni bilo slikarjev, po katerih bi se zgledovali, so svoj pogled uprli v tujino. Prav v tem času (1824) so v Parizu razstavljali angleški slikarji J. Constable, R. P. Banington in C. Fielding krajine, naslikane v prosti naravi, polne svetlobe in atmosfere. Tako jih je Constable opozoril in naučil slikarstva, s katerim lahko pričarajo varljivo lepoto zelenih barv v polni svetlobi ali v rosnem jutru. Od Holandcev so prevzeli slikanje neba tako, da atmosfera lahko cirkulira, od Rubensa in Flamceev pa so prevzeli dekorativne efekte. Vse prevzete elemente so strnili v originalno sintezo, kjer je dominirala njihova privrženost patetični pokrajini in čustvu. To je bila nova formula, ki je bila prav tako daleč od angleško-nizozemske resničnosti in flamske gostobesednosti, kakor tudi od novoklasične francoske tradicije. Barbizonci so šele slutili realizem. V slikarstvu narave so iskali poetične in idilične občutke. Ustanovitelj in najpomembnejši slikar barbizonske šole je bil slikar Theodor Rousseau (1812—1867), ki se je v Barbizonu naselil leta 1847. V skupino Barbizonceev sodijo še slikarji: Jules Dupré (1811—1889), Narcisse Diarde la Peña (1807—1876) in Charles Francois Daubigny (1817 do 1878) ter slikar živali Constantin Troyon (1810—1865). Vzporedno z barbizonci je gradil svoj lastni realistični izraz slikar Millet, a Camille Corot ustvarjal intimno pokrajino, prepolno srebrnkastih tonov. Barbizonska šola, kakor danes imenujemo skupino slikarjev, delujočih v Barbizonu od 1830 pa do približno 1875, torej skoro vse do afirmacije francoskih impresionistov, je vplivala na razvoj evropskega krajinarstva v 19. stoletju. Bila je pravi začetnik slikanja v naravi — plenerizma, ki je s poudarjanjem kolorističnega momenta predhodnik impresionizma.

Razmerje realistov do krajine je docela drugačno od romantičnega gledanja. Realist ne išče v naravi ogledala svoji duši, ampak jo gleda stvarno, opazuje jo hladno in študira njene probleme svetlobe, barve in zračne perspektive. Ko tako vse bolj in bolj rešuje vse te probleme, ko se vse bolj in bolj pogloblja vanje, pripravlja pot impresionizmu. Že Jurij Šubic je pod vplivom barbizonske šole začel slikati pod milim nebom, kar je bila na Sloven-

skem tudi prva napoved konca slikarskega realizma. Tako se je Jurij Šubic pod navdihom teženj, ki so se sprožile v Barbizonu, odpravil leta 1882 v Normandijo slikat »naravo v naravi«, portretirat jo, bi mogli reči, na njenem domu in ne v svoji delavnici, in se je takoj znašel pred problemom svetlobe in barve ter se ga odločno polotil. Naše realistično slikarstvo si na začetku svoje poti sploh ni moglo predstavljati tako mogočnega plazu luči in barv, kakršnega je Jurij ujel v sliki Pred lovom, ki nosi pečat novih plenerističnih prizadevanj. Prav taka je tudi Jurijeva slika Vrtnar, ki tako kot ves izlet v Normandijo predstavlja globoko zarezo v njegovem delu, ko se je s slikanjem v naravi pod vedrim nebom približal celo prvemu rodu francoskih impresionistov, na katere nas spominja njegov Vrtnar. On je pripravljajal pot slovenskim impresionistom, ki so se morali zaradi formalnega obubožanja slovenskega realizma spoprijeti z okusom občinstva. Ta pa je sprejel pomirjeno slikarstvo, ki se je vdalo nevarnemu samozadovoljstvu s pridobljenim znanjem in je sestavljalo slike za okras mladih slovenskih salonov. Zaradi takega stanja je bilo gotovo, da reforma mora priti. Salonski slikarski način in poprečni okus občinstva pa sta jasno napovedovala trd boj ter nepriljubljenost novega slikarstva. Medtem ko je v Franciji položaj nekoliko drugačen — spremembe med romantičnim in neromantičnim doživljanjem krajine trajajo postopoma skoraj pol stoletja — je prišlo pri nas do preobrata brez pravega prehoda. V slovenskem slikarstvu je bila afirmacija neromantično pojmovane pokrajine nepričakovana, zato je učinkovala svojsko, kar postane jasno v luči kritik ob II. slovenski umetniški razstavi. Tedaj so impresionisti prvič močno izstopili iz poprečja in padli pod udar meščanske kulturne javnosti, ki jim je očitala, da vse to ni slovensko slikarstvo, ni narodno in da je preveč pokrajinskih slik. Kritik v Ljubljanskem zvonu je ugotavljal: »Kdor si ogleda razstavo le površno, vidi, da prevladujeta na njej posebno še dva žanra upodabljajoče umetnosti: pokrajina in portret. Pokrajina je letos absolutno in relativno več nego jih je bilo pred dvema letoma... Ali se ne zdi kakemu umetniku samemu, da so npr. pokrajinske slike s samim drevjem že nekoliko monotone?« Nato nadaljuje: »Vohče bodi rečeno, da se zdi gledalcu razstava podobna slikarsko-umetniški šolski razstavi. Preveč enakih motivov! Drevesa, hiše, vasi, to se ponavlja vedno in vedno...« Ivan Franke je v Slovanu branil stari pojem predstavljanja pokrajine takole: »...Oni, ki žele uživati prirodo, radovati se nad lepimi razgledi, pohajati lepe, zanimive kraje, takih šteje naše občinstvo obilo, spominjam le na beg meščanov v letovišča, na moderno turistiko — iščejo pa velike, obširne razglede, mogočne gorske pokrajine, rekel bi heroizem prirode. Takih stvari pa razstava ni nudila.« Drugi kritiki so zahtevali: »Mi pa si želimo velike, idealno vzvišene, narodne, programske umetnosti slovenske. Dajte nam jo!« Bilo pa je seveda še več in predvsem žolčnih napadov na Jakopičevo skupino slikarjev. Ni samo občinstvo krivo za odklonilno stališče umetnosti impresionistov. Gre še za globlje korenine, ki tičijo v ideologiji slovenskega srednjega stanu, kjer sta se pojavili kultura in umetnost kot imetje. Program slovenske umetnosti pa je zahteval idealno vzvišeno narodno slovensko umetnost v slikah z motiviko iz slovenske zgodovine s figuralno kompozicijo in herojsko pokrajino. Srednji stan se pojavlja kot »branilec« svoje »stare« in »tvorec« bodoče kulture. Zdi se, kot da je na kulturo dedno upravičen. Opazujemo lahko docela jasno povezanost obravnavane predstave umetnosti z določeno stopnjo proizvodjalnih odnosov. Zato se je lahko pojavila v stvarnosti kot »objektivna sila«, čeprav je bila vnaprej omejena z ozirom na družbeno celovitost. V nadaljnjem razvoju je tudi ostala taka, namreč omejena,

izvrnjena predstava umetnosti. Našemu srednjemu stanu je bila potrebna zato, ker se je uveljavil kot samostojen gospodarski in politični činitelj sorazmerno precej pozno (v zadnjih desetletjih 19. stoletja), v času, ko je postal po svoji družbeni vlogi že reakcionaren. Naš meščanski razred ni imel »herojskega, velikega« obdobja svoje zgodovine in ga je zato moral ustvariti umetno. Prav zato pa je potreboval določeno »našo staro«, »veliko« in »vzvišeno idealno« umetnost. Ta oblika je bila izraz eksistenčnih potreb slovenskega srednjega stanu in identična z »narodnimi ideali« na ostalih področjih družbene stvarnosti ter je doživela najbolj ostre negacije v Cankarjevi satiri. Popolnoma drugačno stališče od tega »uradnega« je izoblikoval Jakopič v svojih člankih, kjer je kritiziral ideološke predstave o umetnosti ter opozarjal na zvezo med njimi in časi, v katerih so bili narodi duhovno nezreli in onemogli. Preživelo obliko umetnosti (alegorijo) je povezal z duhovno onemoglostjo vodilne družbe ter hkrati s tem zavrnil še historični ideal umetnosti: »... Človeku pa, ki ne čuti historično, ampak živi s telesom in duhom v sedanjosti, je težko korakati nazaj v tisto lahkomišelnost preteklosti, ki nima nikakršne podobnosti s sedanjostjo; težko mu je zatajevati svoje hrepenenje po spoznanju.« Ker je družba zahtevala drugačno umetnost, je popolnoma jasno, da so se impresionisti znašli v socialni zagati, iz katere je bil izhod samo v naravo. In res se je posvetil naš impresionizem v svojem začetnem obdobju pretežno pokrajinskemu slikarstvu. Povod za popolno odepitev Jakopičeve skupine je bil zunanji, vzrok pa je bil posledica položaja, ki je bil ustvarjen že s prvo razstavo. Jakopičevi skupini so se sicer lahko uprli samo s posmehom in oviranjem. Jakopič se je podal na popotovanje po domači zemlji že po prvi razstavi, ko je slikal z Jamo v Stranski vasi in ob hrvaški meji. Po ponesrečeni drugi razstavi, ki je okrepila spoznanje mladih slovenskih slikarjev, da ne morejo sprejeti nikakršnega kompromisa, se je Jakopič stalno naselil v Škofji Loki. V okolici Škofje Loke je poslej slikal naravo ter s svojimi deli izpodbijal veljavo vedutnemu slikarstvu, ki je bilo ukoreninjeno v prejšnjih dneh našega slikarstva. Čisti študij mikrajine v sami naravi in problem optičnega pojave z zračnimi in svetlobnimi mikavnostmi je potiskal v ozadje morfološko, historično in žanrsko vsebino krajine. Lepote, ki so lastne kraju in samemu trenutku ustvarjanja, je podajal brez izmišljenih idejnih primesi. Vse slikarsko iskanje se je prevesilo v nekakšen program, ki mu je bilo izhodišče spoznanje, da s sredstvi preteklosti ne moremo več doseči tistega, kar slikarju vелеva njegovo oko. Program je bil hkrati nujen in radikalen in je ob Jakopičevem zorenju spoznanj o barvnih in tehničnih posebnostih slikarstva tako preplasil občinstvo, da je po sodobnem poročilu »spačeno lice slovenskega filistra, na katerem je igrala zloba in zabitost v lepi harmoniji svoje melodije, zasledovalo slovenske umetnike podnevi in ponoči; ljudje so se čutili osebno užaljeni zaradi produktov moderne umetnosti«. Jakopič je v zavesti svoje mlade pogumnosti zasanjal idealno slovensko umetnost in zbral okoli sebe svojo skupino, na katero je Jakopičev odhod na deželo sugestivno vplival. Kmalu sta v Škofji Loki slikala, kot že rečeno, tudi Sternen in Grohar. Pomen izselitve iz središča, ki je bila videti kot kapitulacija v banalnem boju s publiko in pa tudi z umetnostno starino, je bilo dejanje veličine in spoznanja višjega pomena. Že v Münchnu pri Ažbetu je poskušal študirati plenerizem, kjer mu Ažbe ni mogel pomagati, ker so Ažbetove sposobnosti služile tradicionalnemu münchenskemu slikanju. S Ferdrom Veselom je prvič slikal na prostem v okolici Münchna, kar je bilo za tisti čas povsem neobičajno. Ker ni poznal dosežkov francoskih impresionistov, si je moral povsem sam ustvariti vsa sredstva za slikanje v plenerju.

Z intenzivnostjo svojega umetniškega dojemanja je začutil, da igra važno vlogo pri umetniškem ustvarjanju tudi sam značaj krajine. Zato se je vrnil domov in se preselil iz Ljubljane v Škofjo Loko.

Predvsem nas zanima, kako so slikarji slikali v Škofji Loki in kako so uresničevali zamisel skupnega slikanja. Prav pri tem pa naletimo na dejstvo, ki govori proti vsemu, kar smo doslej povedali o skupinskem slikanju. Kot primer vzemimo ohranjena Groharjeva pisma Jakopiču in skušajmo iz datumov razbrati zapovrstnost bivanja Jakopiča in Groharja v Škofji Loki. Prvo pismo Groharja Jakopiču v Staro Loko št. 15 je brez letnice, toda po zaporedju sklepamo, da je iz leta 1903 in sicer od 26. julija. Temu Groharjevemu pismu slede 20. avgusta ter 12. in 24. septembra 1903 na naslov v Stari Loki, 1. oktobra pa v Puštal in 2. oktobra v Škofjo Loko. V pismu 2. novembra sporoča Grohar z Dunaja Jakopiču v Škofjo Loko, da se je vrnil na Dunaj. Torej je v vsem letu 1903 možno srečanje Jakopiča in Groharja in skupno delo samo po 10. oktobru od pisma, ki ni datirano in v katerem sporoča Grohar, da se je razstava pri Mietkeju izjalovila, ker dela niso prišla pravočasno, poslati pa bi jih morali do 10. oktobra. Izmenjava pisem se v novembru in decembru zamenja tako, da piše Grohar iz Sorice Jakopiču v Prago (pismi 30. novembra in 3. decembra 1903). Vse do maja 1904 si izmenjujeta pisma med Dunajem in Prago, nato pa piše Grohar iz Št. Petra ob Nadiži Jakopiču v Škofjo Loko (2. maja 1904). V maju, juniju, juliju in avgustu piše Grohar Jakopiču iz Sorice vsak mesec po eno pismo! Samo v enem pismu lahko zaslutimo tesnejše osebne stike. To je v znanem pismu 6. junija 1904, kjer pravi Grohar: »Tudi je tu isto kakor si omenil, prekleto zeleno, drugače jaz te barve ne vem označiti. Ravno sedaj bo najslabše, monotono, pusto za umret. Gotovo v tem času ne pridem nikoli več sem, nekaj pozneje bo zopet boljše. Vendar upam, da bom z eno gotov v štirinajstih dneh, ako ne bo posebno slabo.« In nato še pripis: »Ali boš prišel s kolesom?« 31. avgusta je Grohar v Ljubljani, 20. septembra pa v Škofji Loki, od koder piše Jakopiču v Beograd; na isti relaciji odpošlje Grohar še eno pismo 16. oktobra. V letu 1904 bi iz pisem sklepali, da je Grohar ostajal v Sorici, Jakopič pa v Škofji Loki vse poletje. Da pa sta se srečavala tudi osebno in verjetno tudi skupaj slikala, priča samo tisto vprašanje Jakopiču, če bo prišel s kolesom. Iz leta 1905 sta ohranjena samo dva pozdrava Jakopiču, ki ju je Grohar poslal iz Trsta in iz Malega Lošinja v Škofjo Loko, tretje pismo od 13. julija pa priča, da je Grohar prišel v Škofjo Loko, Jakopič pa odšel v Stransko vas pri Dobrovi. Bivanje Jakopiča v Škofji Loki pa lahko zasledujemo s pomočjo Jamovih pisem Jakopiču, ki so pogostejša in jih je tudi več ohranjenih. Jama je pisal Jakopiču v Škofjo Loko oziroma v Staro Loko v januarju in februarju 1905 osem pisem, nato pa si sledijo pisma, iz katerih ne moremo ugotoviti, kje je bil tisti čas Jakopič, ker so pisma od 9. marca dalje brez navedbe kraja. Od 10. maja naprej pa so zopet naslovljena na Staro Loko in nato šest pisem v juniju na Stransko vas. V Staro Loko pa se je Jakopič vrnil na zimo, ker je prejemal Jamova pisma od novembra naprej vse do konca leta.

Iz leta 1906 je ohranjenih samo sedem Groharjevih pisem Jakopiču. Prvo je poslal Grohar Jakopiču iz Škofje Loke v Ljubljano (11. januar 1906). Tri pisma je odposlal iz Postojne v Staro Loko (18. januarja, 8. in 14. februarja), potem je Grohar zopet pisal iz Škofje Loke, Jakopič pa je bil v Kölnu, kjer je zbolel na poti v London. Grohar mu piše, naj nadaljuje pot in dogovarjata se o drugi jugoslovanski razstavi. Zadnje pismo je Grohar poslal iz Škofje Loke v Ljubljano, kjer se je sedaj Jakopič stalno naselil. Odslej si dopisujeta

na relaciji Škofja Loka—Ljubljana vse do Groharjeve smrti leta 1911. Vmes je samo nekaj Groharjevih pisem iz Varšave, kamor je spremljal razstavo leta 1908, dvoje pisem je iz Gorice in eno iz Bohinjske Bistrice. Vsa ostala pa je Grohar pošiljal iz Loke, kjer se je naselil, potem ko jo je zapustil Jakopič. Na žalost se Jakopičeva pisma niso ohranila, Jamova pisma Jakopiču pa nam ne morejo veliko pojasniti, razen za podrobnejšo ugotovitev, kdaj je Jakopič bival v Škofji Loki. Jamova korespondenca je zelo obširna in dokazuje nesporno Jakopičevo vodilno vlogo, predvsem pa dobrega organizatorja, ki je tudi vedno pripravljen poslati kolegom na »deželo« zdej barve, zdej okvirje in sprejemati njihova dela ter jih pripravljati za razstave.

Če smo po pismih ugotovili, da je bilo medsebojno srečavanje in skupno delo le bolj občasno, kakor so pač razmere dovoljevale slikarjem delovne in osebne stike, moremo vseeno trditi, da je bila Škofja Loka — slovenski Barbizon središče Jakopičeve »šole« in umetniške kolonije med leti 1903 in 1906. Toda Jakopič mesta ni zapustil, ne da bi imel v njem svojega odposlanca: ko Jakopič odide, svetuje Groharju, naj se naseli v Škofji Loki. Jakopičev vpliv na tovariše ni bil slikarsko tehničnega značaja, kajti vsak izmed štirih impresionistov je bil umetniška osebnost. Vpliv se je širil iz Jakopičevega zgloda in je bil prej idejnega značaja ter je prav zato zmožgal buditi pri tovariših njihove najboljše moči, s katerimi so razvijali svojo lastno slikarsko pozicijo.

Uporabljená literatura:

Fr. Mesesnel: Umetnost in kritika, DZS, 1953 — Fr. Stele: Ivan Grohar, DZS, 1960 — Fr. Stele: Slovenski slikarji, SKZ, 1949 — Bernard Dorival: La peinture Française (Francosko slikarstvo), Mladost 1959 — Janez Pirnat: Slovenska oblika impresionizma v delu Ivana Groharja, Problemi 1964 — Izidor Cankar: Slovensko slikarstvo v dobi realizma, Likovni svet 1951 — Špelca Čopič: Slovensko slikarstvo, CZ, 1966 — Rihard Jakopič v besedi, SKZ, 1947 — Jakopičev jubilejni zbornik, LZ, 1929 — Groharjeva in delno Jamova pisma Jakopiču iz Jakopičeve zapuščine (v prepisu).

R é s u m é

ŠKOFJA LOKA — BARBIZON SLOVÈNE

Dans une note de circonstance écrite pour le centenaire de la naissance du peintre Rihard Jakopič, l'auteur explique l'appellation de Barbizon slovène, obtenue par Škofja Loka en tant que centre de travail des impressionnistes slovènes dans les années 1903 à 1906. Nous entendons souvent cette comparaison aussi ces derniers temps pour la colonie des peintres à Škofja Loka.