



Janez Pirnat

SLIKA POMLADI IN POMLAD NEKEGA SLIKARSTVA

Ob 90-letnici Groharjeve Pomladi

Med aprilom in majem 1903

Ne vemo, ali je kak poseben namen mešal karte ter metal kocke, da so potem padali polni zadetki za slovensko slikarstvo prav v mesec april. Tako je z Jakopičevim rojstvom pa tudi s smrtjo, katere obletnice se letos spominjamo. Nič drugače ni s prvim uspehom v tujini, ki so ga slovenski impresionisti doživeli na Dunaju leta 1904, o katerem je poročal v domovino Ivan Cankar prav na Jakopičev rojstni dan. Slednjič je prav tako s sliko, ki je najbolj izstopala na razstavi pri Miethkeju in je postala sinonim za pomlad slovenskega slikarstva – letos je dočakala častitljivih 90 let. Njen avtor Ivan Grohar je umrl 19. aprila 1911 v Ljubljani. Groba pri Sv. Križu nima več. Znamenja kje v bližini tudi ne.

S peresno lahkoto si kdorkoli lahko domišlja, da pozna Groharjevo Pomlad, saj je to navsezadnje že dovolj stara slika, o kateri je potemtakem možno sklepati, da o njej vse vemo. Mislimo, da je ta preprosti »izrez kranjske pokrajine« prav tak, kakršen je bil Hejblarjev Janez: tipičen kranjski Janez – tipična kranjska pokrajina. V resnici pa se je, nasprotno – kaos v njej prvič izrazil: izšla je iz sila zapletenih, splošnih ter zasebnih razmer, in vse to se je v njej znakovito izoblikovalo, kar se je naknadno odrazilo v tem, da je postala sinonim za pomlad slovenskega slikarstva.

O zmešnjavah, ki so nastale okoli 2. slovenske umetniške razstave v Ljubljani leta 1902, se bomo letos lahko podrobneje poučili. Naši impresionisti ali »Kozolčarji« so bili tistikrat označeni kot »tujci« slovenskega narodnega telesa. V razmerah, ki so po razstavi nastale, je bil Grohar kot blagajnik umetniškega društva obsojen »defraudantstva«, na sodišču spoznan za krivega ter zaprt. Ta obsodba mu je za zmeraj zapahnila vsa uradna vrata v monarhiji. Ko je kazen prestal, sta mu njegov položaj olajšali dve zasebni naročili, eno v Benečiji in drugo na Kranjskem. Ob zaključku prvega naročila se je s pismom oglasil Jakopiču dne 8. 4. 1903.

»Včeraj sem se vrnil iz Trnovega, kamor sem bil spravlil sliko. Dr. Kržišnik je bil precej šarmanten. Bila je seveda izpiljena, slikal sem jo celih 10 dni, to je najkrajša doba, kar si mora človek misliti za toliko sliko (200 × 106 cm). Nikar pa ne misli, da sem kak »Kunstwerk« napravil, ne čisto navaden kič, sladek kakor med in mleko... Pa še nekaj od dr. Kržišnika. Svetoval mi je, naj naredim »zgodovinsko sliko« seveda iz slovenske zgodovine; ponudil je celo svojo pomoč. Seveda on je mnenja, da se »proslavit« ne da, ne z genri, ne s pokrajinami in ne svetniki!!! Jaz sem seveda popolnoma drugačnega prepričanja in imam popolnoma drugačne načrte...«

Zadeva ni dodobra poznana: razni Kržišniki »et consortes«, pa tudi njihovi ideološki nasprotniki, so imeli enako predstavo o tem, kakšna bi morala biti »slo-

venska umetnost«. Ob 2. umetniški razstavi so v Slovincu tako označili svoj credo: »Že to (razstavni plakat) kaže, da so vodilni duhovi te razstave slavili kot namen prireditve, podati neko apartno umetnost – ne v slogu klasicizma, kateri je danes večinoma zaničevan, ampak v slogu one umetnosti, ki išče svojih uspehov v postranskih efektih. To je duh modernizma, onega nestalnega genija, kateri ne čuti duha večne lepote, ki živi v visokih idejah, ampak se raduje ob manjših vzorih... Mi pa želimo velike, idealno vzvišene, narodne, programske umetnosti slovenske. Dajte nam jo!« V Ljubljanskem zvonu je bilo tedaj mogoče brati: »Kdaj pojdejo naši umetniki k morju, k našemu morju, ki poljublja tudi slovenske obale? Kdaj bomo videli na razstavi kako veliko platno naše slovenske zgodovine? Želimo narodnih snovi, želimo, da postane naša umetnost narodna v višjem pomenu besede.« V javnem, političnem življenju tako nepomirljivo sprti strani sta imeli identičen umetniški program. Toda pomembno ni bilo to, kar se je sanjalo o slikarstvu vodilni družbi tedanjega slovenstva, temveč prav nasprotno, kaj si je predstavljal Grohar. Bil je *popolnoma drugačnega prepričanja* in imel je *popolnoma drugačne predstave*.

Ni si mogoče zamišljati čisto natančno, toda s precejšnjo mero verjetnosti lahko sklepamo, s kakšno predstavo o slikarstvu je prišel Grohar na Brdo pri Lukovici, kamor ga je povabila družina notarja Rahneteta, da bi izdelal portret gospe Jele. Odtod se je javil Jakopiču s pismom, ki je datirano 30. 4. 1903: »Prišel sem tri slike, portre in dve pokrajini, v kratkem jih bom še več. So lepe stvari, no pa kaj bom o tem pisal, saj so povsod pod božjim solncem, samo narediti je treba. Jaz se nadjam, da bom en par dobrih stvari napravil, z najboljšo voljo sem začel študirati posebnosti tega ozračja. Je precej razlike med tem in onimi kraji, kjer sem bil. Tu je vse bolj težko in ni toliko finih nians, kakor tam. To pa je tudi dobro za spremembo, se človek vsaj nauči, da se vsako stvar namala, če bi tudi *hudič* bil. On, mislim, je posebno *interesanten*. Kako pa ti kaj napreduješ? Ali si že kaj dovršil? Vreme je sicer bolj malomestno, pa že gre. Prav za prav, če bi tako ostalo, tudi bi ne bilo napačno, bi se naslikal pač oblačni dan, kar bi tudi ne bilo ohne.«

Iz pisma je lepo razvidna Groharjeva impresionistična drža: z najboljšo voljo začne študirati posebnosti *tukajšnjega ozračja* in pri tem ugotavlja razlike med tem in onimi kraji, od koder je pravkar prišel. Tu se mu zdi vse *bolj težko* kot v Benečiji, brez *finih nians*. Ugaja mu sprememba, ob kateri se človek nauči vsako stvar *namalati*, če bi bil tudi *hudič*! Ta se mu zdi še posebej *interesanten*, kot prisposoba slikarjevih težav, ki mu jih postavlja pred oči prebujajoča se spomladanska kranjska pokrajina, medtem ko mu je obmorska Benečija še živo v spominu. In končno misli, *bi se naslikal pač oblačni dan*, se pravi, čisto po soriško prešerno – bi ne bilo *ohne*!

Očitno je bil Grohar tako razpoložen, da se mu je zdelo vse dosegljivo, ko ga za *hudiča* ni bilo mogoče ustaviti v njegovih namerah, da bi *vsako stvar namalal*, ki se mu je zdela tega vredna. Čemu je tedaj moč pripisati, da je na njegovi Pomladi *toliko finih nians*, ko pa jih v resnici ni bilo in je bilo vse *bolj težko*, pa še vreme je bilo tudi sicer bolj *malomestno*? Vse kaže, da je želel videti Grohar svojo Pomlad – po svoje – namreč skozi mrežo tistih *finih nians*, ki so mu bile še živo pred očmi iz Benečije. Med slikanjem v naravi se je torej dogajala ena tistih transformacij, ki so tako značilne za ustvarjalni proces, v katerem se videni predmet in oblikujoči se predmet postavljata vzporedno z opazovalcem in tistim, kar on želi videti. Analogen odnos – med gledanim obrazom in ljubljanim obrazom – je med slikanjem oblažil vse tiste *težke* ostrine kranjske pokrajine in jih zniansiral v sliko, o kateri se je na dunajski razstavi največ govorilo. Nemški kritiki so pisali o načinu, s katerim je Grohar dosegel učinkovitost Pomladi. Slovenski gledalci so bili zavzeti predvsem

z njenim učinkovanjem, z njeno »štimungo«. Groharju pa je bilo v prvi vrsti do tega, da mu je od pomladi leta 1903 *nekaj* zares ostalo:

V naslednjem pismu Jakopiču, ki ga piše Grohar iz Lukovice 31. 5. 1903, beremo: »... Jutri bom portre dovršil in do konca tedna pa upam, da bosta dve večji pokrajini gotovi in to mislim, precej dobri. Tako bom vsaj nekaj imel od letošnje pomladi...«

Da je Grohar *res nekaj imel* od pomladi leta 1903, so potrdile dunajske kritike že na začetku prihodnjega leta:

»Pravilno v delu kakor kak Segantini, toda z lopato namesto lopatico, dela Ivan Grohar. Ta pastozna tehnika daje krasne efekte, ki skoro nikoli ne delajo sile nežno melanholičnemu občutju. Naravnost sijajno deluje ta manira na primer v sliki: »Spomladi«. Kaos barv, predelan z lopatico, zgleda na distanco kakor s cveticami posejan travnik.«

Dalje so dunajski kritiki pisali o Groharjevi »pastozni tehniki«, ki je značilna po svojem »kontrastnem čudnem nametu z lopatico, ki je v bližini jedva znosen« in se razlikuje od Segantinijeve, saj Grohar nima »mojstrove lahke gibčne roke«, pač pa je to »grobo delo – z lopato namesto lopatico«.

Učinek slike pa so kritiki opisali takole: prvi govori o »nežnih barvnih vplivih«, drugi piše o »nežnih barvnih občutjih, ki spominjajo na Sisleya, tretjega spominja slika na »preproste poljske cvetice«.

Slikar se vsekakor ne muči zato, da bi nam pokazal izrez iz narave. On uporablja – če hočete podzavestno načrtno – določene postopke, s katerimi želi vplivati na naše mišljenje in čustvovanje. Upravičeno se je tedaj spraševati o tem, kakšni so ti njegovi postopki? To je – *grobo delo z lopato namesto lopatico, s kontrastnim trdnim nametom kaosa barv, ki je v bližini jedva znosen, brez lahke, gibčne mojstrske roke*, pač pa – tega si ni težko predstavljati – s težko, žuljavo kmečko roko kranjskega kmetiča s Hejblarjev, kjer je Janez odraščal kot sin soriškega gostača, ki je moral najprej izkrciti gozd, da si je pridobil novino, na kateri je omogočil skromno preživetje zase, za družino, za Groharjevino. Gori na Sorici je bilo vse to v petdesetih letih še popolnoma razvidno, kdor bi želel, pa se o tem lahko prepriča še dandanašnji. Hejblarjev Janez je svojo generično bit s Soriške planote vnesel v svoj slikarski postopek, da bi obvladal vse tisto, kar se mu je zdelo pred motivom kranjske krajine *težko in brez finih nians*, da bi se naučil, da se *vsako stvar namala, če bi bil tudi sam hudič*.

Kar je bilo že zapisanega o odnosu med krajino, ki stoji pred očmi slikarja, ter krajino, kakršno ima v očeh od nekje, lahko bi se reklo – med tem, kar vidi, in med onim, kar želi videti, – vse to se naknadno pojavi v recepciji slike, če je bila ta res plod ustvarjalnega procesa. Toda: ko je stal Groharjev oče pred pustoto, ki je bila debelo uro hoda oddaljena od vasi, čisto na samem, – je tudi imel v očeh predstavo o tem, *kaj želi imeti!* Koliko grobega dela je bilo potrebnega, da se je pustota preobrazila v rodovitno polje? Koliko skupnega dela je bilo vložnega po vseh naših gorskih področjih, kamor so nas Slovence stoletja potiskali močnejši in bogatejši, da so se naposled ta divja in pusta področja preobrazila v domačijska? Po planotah nad obema dolinama Sore, Idrijce in Soče, se pravi na Vojskem, Trebuši nad Baško grapo in kje vse ne? Ali je po vsem tem res potrebno ugibati o tem, kaj je bilo tipično slovensko občutenje lastne pokrajine? Nobene posebne učenosti ni treba klicati na pomagaj, da bi zares videli, kaj je želel naslikati Grohar in kaj je kot potomec naših, na planotah živečih kmetov nosil v sebi kot predstavo o tem, kaj bi zares *želel imeti!* Saj imamo navsezadnje pri roki Sternenov izjavo, da »Grohar ni maral gozda, ljubil je travnike in polje in iskal idiliko.« Idilika že, idilika, toda

Janezova je bila posledica stoletnih skupnih izkušenj, nastajala je z grobim delom naših dedov, ki so preobražali pustote v travnike in polja, da se je po vsem tem nekoč lahko izrazila tudi v slikarstvu: skozi Groharjev odnos do naše pokrajine – in s kakšnimi grobimi postopki – je hkrati odseval dosti širši, precej bolj skupen odnos do taiste pokrajine. Znakovitost Groharjevega slikarskega postopka so očitno razvideli dunajski kritiki in ga preprosto definirali. Cankar in Župančič sta na podlagi teh kritik taisto znakovitost občutila kot nekaj tipično slovenskega, kot tisto štimungo, ki je *lastna samo našemu narodu in drugemu nikomur*. Pisala sta predvsem o lastnem doživetju, na katerega ju je navedel Groharjev slikarski postopek, na svojski način zajet v celoti, kot osebni stil njegovega slikarstva: »Pravilno v delu kakor kak Segantini, toda z lopato namesto lopatice«, se pravi – svojsko, saj Janez ni imel »mojstrove lahke, gibčne roke«, se pravi ne virtuozno. Recimo, da je to res majhna razlika. Toda veljalo bi vzklikniti po francosko: Naj živi ta majhna razlika! V takih distinkcijah, v komaj opaznih podrobnostih, se lahko skrivajo velike posledice.

V jeziku sodobne znanosti gre pri vsem tem za tako imenovano »občutljivost za začetne pogoje«. To je »metuljni pojav«, zapredek neke prihodnje »urejenosti« v še vedno zapletenem *kaosu barv*, ki je, gledan od blizu, *jedva znosen*. *Grobo delo z lopato* kot oblika osebnega stila se razvije kasneje v Groharjevem opusu v docela razviden, simboličen znak, v »Sejalca«, v »Krompir«, v »Snope« – z eno besedo v *Delo na polju*.

Ob »Pomladi« zapiše dr. Ivan Prijatelj, komaj leto za dunajskimi kritiki (1905), naslednje: »Sto njiv je na položni rebri njegove slike, sto jarkov in brazd, sto razorov in črt in barv... Lepa je samo silna, enotno uglašena človeška individualnost, vse drugo je indiferentnost sama...« V osebnem slikarskem stilu poenotene črte, barve, razori, jarki in brazde se zlivajo v celoto umetnine kot silna, enotno uglašena človeška individualnost. Prijatelj je prvi definiral znakovitost Groharjevega stila na način, ki se je kasneje z deli Romana Jakobsena – prek moskovskega in praškega krožka – razvil do sodobnih metodologij Noama Chomskega. Vse to se je zgodilo kar petdeset let pred francoskim strukturalizmom kakega Clauda Levi-Straussa in potemtakem predstavlja – v Prijateljovem subtilnem opažanju namreč – tudi svojski, »metuljni pojav«. Izrazita občutljivost tega literarnega zgodovinarja in esteta je preniknila v tkivo jezikovnih umetnin, se s tem spretno izognila ideološkim ter vsakršnim površnim razlagam ter zakoličila tista globlja področja, od koder se napaja besedna ali slikarska umetnost. V tem smislu velja še enkrat navesti odlomek, ki opisuje Cankarjev odnos do jezika: »... Sveto spoštovanje je imel do jezika Cankar, senzacije je doživljal v njem v zvezi z muziko, logiko in obraznostjo, ki jo je v jezik položilo stoletno delo naših pradedov. Sploh je imel jezik za največji čudež človeštva, naš jezik za največji umotvor našega rodu, v katerem je zapisano delo pokolenj, ki se o njem ne govori v nobenem drugem dokumentu...«

Delo pokolenj, položeno v jezik ali v preobrazbo pokrajine, ki smo ju prejeli v dedovino, sta dve vrsti izročila, ki ju imamo. Naši impresionisti so se intuitivno obrnili k temu izročilu, ki ni imelo nobenega drugega ideološkega predznaka. V tem smislu ni razloga, da se o njihovem delu ne bi moglo reči, da je res slovensko, se pravi nekaj tipičnega, česar ni mogoče najti v *nobenem drugem dokumentu*. V tem smislu je Jakopič uporno, prav vse pred samo smrt zatrjeval – da *slovenske umetnosti še ni, da je ona v bodočnosti*. Spor, če ga je moč tako imenovati, ki se je sprožil ob prvi zgodovinski razstavi leta 1910 v Jakopičevem paviljonu in je tedaj postavil nasprotje med »slovensko umetnostjo« ter »umetnostjo na slovenskih tleh«, ta spor ali točneje, razlika med Steletovim duhovno zgodovinskim pogledom na slovensko umetnost ter Jakopičevim »zavednim, lastnim duhovnim življenjem in delom«, je

mogel ostati zgolj spričo posebnosti, da sta se srečala oba principa na začetkih lastnih poti. Razlika med začetkom slovenske moderne umetnosti in začetki sodobne umetnostnozgodovinske stroke je bila neznatna. Šlo je za razliko ene intelektualne generacije, torej približno za sedem let: od leta 1903 do leta 1910. Toda spričo splošne zapletenosti se je problem zakompliciral in izgubil prvoten strokovni pomen. Zamazal se je v aktualni splošno politični zmešnjavi, ki je vse preglasila. Pristna umetniška problematika se je povsem zideologizirala.

V Groharjevem, časovno v eno samo desetletje silovito stisnjemem, ustvarjalnem obdobju, v še tesnejših osebnih in družbenih razmerah, zmoremo pregledno slediti premenam v razvoju njegovega osebnega stila: od kaosa barv, predelanega z *grobim delom* in *težko roko*, po katerem se loči od Segantinijevega začetnega vzora, do preskoka v simboliko motiva slike »Sejalec«, se že pri »Krompirju« spremeni slikarska obdelava: odpade lopata in lopatica, krepke poteze širokih čopičev sumarično obvladajo slikano površino – iz naše baročne slikarske delavnice prevzete, klasične trikotniške kompozicije. Njegov stil se osvobaja vsakršnih predlog in tako prek »Snopov«, »Moža z vozom« do »Črednika« postaja vse bolj samopodoben, po intenzivnosti spominjajoč na kasnega Jakopiča, se pravi, presegajoč meje razvoja našega takratnega slikarstva. O njem je bilo moč pisati na način, ki ga poznamo: – Groharjeve postavbe rastejo iz ozračja, podobne *silnim prikaznim*. Oblika njegovega slikarstva izraža *večne simbole* v *potencirani ekspresiji*. To so *svobodne himne*, *vizije nečesa nevsakdanje pomembnega*, *znakovito trajnega*, so nekaj, kar učinkuje kot *pobožna zamaknjenost v vizionarno veličino prizora*.

»Pomlad« – ta skromni izrez kranjske pokrajine, je mogoče zagledati kot »metuljni pojav« slovenskega slikarstva ali pa drugače, kot prvo lastovko pomladi slovenskega slikarstva in – slučaj, ki se tako rad poigrava z našimi dejanji, kakor da ga veseli spravljeni v duhovno, za nas pomembno zvezo hotene dogodke ter sedanjost, preteklost in bodočnost« – je želel, da ta prva lastovka ni bila osamljena.

Viri:

- Groharjeva pisma iz Jakopičeve zapuščine
dr. F. Vidic: »Spomini na Ivana Groharja« ZVZ, 1926
dr. F. Stele: »Ivan Grohar« monografija, DZS, 1960
dr. I. Prijatelj: »Izbrani eseji«, 1952