

IZ JAMOVIH SPOMINOV

Gradivo za monografijo o slikarju Matiji Jami

Dr. Fran Sijanec, Rijeka

V dogovoru z Ivanom Zormanom, prvim ravnateljem Narodne galerije v Ljubljani, sem pričel takoj po svoji preselitvi iz Beograda v Ljubljano, februarja 1942, sredi vsch nadlog prisilne nacistične izselitve, okupacije in vojne vihre, pripravljati gradivo za katalog razstave o Jamovi sedemdesetletnici. Pri tej priliki sem Jamo tudi osebno spoznal, torej dovolj kasno, če pomislim, da sem od impresionistov že mnogo prej poznal Jakopiča in Sternena. To, kar mi je v študentovskih letih pripovedoval o Jami Stanko Vurnik, se je v glavnem nanašalo na umetnikovo osebno življenje, na njegovo splošno znano samotarstvo. Bolj kot pred vojno, ko sem služboval v Celju, me je pričel zanimati Jama šele na Zormanovo pobudo, češ da naj sodelujem s krajšo uvodno študijo pri slikarjevi jubilejni razstavi.

Tako sem pričel zahajati k Jami, na njegov dom v Podmilščakovi ulici št. 49, kjer je prebival sam do svoje smrti (4. IV. 1947). Njegova samska hči Madelaine (druga je živela pri materi Lujizi van Raders na Holandskem) je stanovala in še danes stanuje v Ljubljani drugod.

Jama je bil za vsakogar, kdor ga je poznal, ljubeznjiv, uslužen, za resne in šaljive pogovore pristopen gospod. Napram sebi je bil strožji kot napram drugim, to je res, vsekakor pa je bil na splošno manj strog, kakor bi ga smeli soditi po nekaterih zunanjih potezah. Videl je mnogo sveta in je rad potoval. O stvarih, ki so ga zanimale, in to z nenasitno željo po pridobivanju resnega znanja, je imel dokaj ustaljene nazore. Ljubil je red in mir, a poštenje in resnicoljubnost sta mu pomenila vsaj toliko kot umetniške izkušnje in umske sposobnosti.

Bil je skromen, preprost, kar se da naraven in nič prisiljen ali narujen. Znanje vsake vrste je visoko cenil, zlasti tehnično; za znanosti, iznajdbe in napredne pridobitve je kazal vedno mnogo razumevanja. Jama je bil na Kranjskem eden prvih lastnikov dvokolesa. Družbe pa ni imel mnogo; posedavanja, kavarniške in gostilniške družabnosti, h kateri so nagibali zlasti bolj »bohèmsko« razporeženi umetniki, ni poznal. Čas mu je bil vedno zelo dragocen, za delo in študij ga je do kraja izkoristil. Trezno in razsodno se je vsega izogibal, kar bi ga pri delu kakor koli oviralo. Slehernega uspeha se je iskreno veselil, drugače pa je bil morda bolj tihe in molčeče narave, saj hrupnega življenja in preglasnih nastopov ni maral, niti kot človek, niti kot umetnik. Bil je

umirjen, umerjen, raje za srednjo pot kakor za nasprotja in ostrine, pač pa je bil pripravljen svoje nazore tudi braniti, kadar je to smatral za potrebno.

Pet let po svoji dokončni naselitvi v novi »modernistični« Ljubljani se je zatekel k peresu in je napisal v obrambo svojih impresionističnih nazorov kar majhno razpravo (O impresionizmu in kritiki, Življenje in svet, 1927, št. 23, 24, 25). Tokrat se je čutil od ekspresionistično usmerjene kritike izzvanega, kakor je bil sicer tolerant in liberalen. Videl je, kam se nova umetnost razvija. Smatral je za potrebno, da izpove svoje mišljenje, svoja načela, da obrazloži nazore, ki so se zdeli tedanjim »avantgardistom« že preozki, če ne celo zastareli. Saj so zares bili plod v mladih monakovskih letih prevzete impresionistične estetike. Toda Jamova sistematičnost in neomajna doslednost v reševanju umetniških nalog je bila sama po sebi na zavidanja vredni stopnji. Delal je z železno disciplino in z redko marljivostjo, varoval pa se je stranpoti, skokov v neznano, čeprav mu je bil »eksperiment« izvor mnogostranega iskanja. Bil mu je predvsem tehnični, tehnološki, svetlobno-pleinairistični poizkus za dosego še večje popolnosti, a vselej v službi »narave«, v spopolnjevanju že utrjenih podlag svetlobno-tonskega slikarstva. Nikoli in nikjer ne meri Jama na prestop v kaj drugačnega, v sistem, ki bi bil z impresionističnim čutenjem načelno nezdružljiv.

Jama, ki se je pripravljaj na vsako razstavo zelo vestno, ki je vse zasebno življenje podredil svojemu delu in ki se za okolico nikoli ni več zanimal kakor da je izvedel za »glavne« dogodke v Ljubljani in po svetu, ni nikoli iskal priznanja, ki ne bi izviralo iz čisto umetniških nagibov, iz priznavanja umetniških stvaritev. Tako je v času med obema vojnama priredil v Jakopičevem paviljonu več samostojnih razstav in razstavljal čisto sam. Tega preprostega, dovolj skromnega načina vzdrževanja stikov z občinstvom ni poznal ne Jakopič, ne Sterneni. Ni iskal niti popularnosti, niti službe. Ker je živel »solidno« in skromno, za ljubljanske pojme morda celo filistrsko odmaknjeno, je imel vse misli asketsko zbrane pri svojem delu. Izmed vrstnikov iz svobodnega umetniškega poklica mu je bil drag in zaupanja vreden tovariš samo Jakopič, ki ga je zares cenil. Spominjam se, da mi je to potrdil s pikro pripombo, da Sternena osebno ni maral. Znano je tudi, da Jama, ki družine ni imel v Ljubljani, svojih del ni rad ponujal v odkup, vsaj ne v zrelejši dobi, da se v materialnih stiskah ni »razodel«, da so mu njegovi prištedeni prihranki omogočili relativno vzdržnost v ponudbah, tako da so dosegle Jamove slike že dolgo pred vojno razmeroma višjo ceno kakor dela njegovih tovarišev. V tem pogledu je bil vselej previden in se ni rad prenaglil. Z eno besedo, pazil je na svojo pridobljeno umetniško veljavo, na dober glas svojih del; za trg in prodajo ni ustvarjal in se zato tudi ni dal »izkoriščati«. Brez nujne potrebe ni šel nikamor, — neštetokrat in dokler je dopuščalo zdravje pa je hodil slikat v naravo, ker je hotel samo delati, samo študirati, samo oblikovati slikarske valeurje, t. j. slikarsko uporabno osvetlitev.

Ko sem pričel 1942 zahajati k Jami, — včasih sem prišel sam, včasih v družbi z Zormanom, ki je bil star Jamov znanec, — torej v času, ko

smo z napetim pričakovanjem zasledovali novice z domačih in zavezniških bojišč, sva bila po izmenjavi le-teh kmalu pri razgovoru o Jamovi umetniški »stvarnosti«. O tem, kar mi je pripovedoval bolj mimogrede in nepripravljen, sem si napravil beležke, ki jih podajam v naslednjih odstavkih v duhu in smislu Jamovega pripovedovanja. V glavnem priobčujem še neobjavljene ali manj znane stvari (F. Šijanec, Matija Jama, Narodna galerija 1942; F. Stelè, Matija Jama, Letopis Akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani 1947).

I

Prve Jamove barve so bile sokovi nabranih cvetlic. S cvetličnim sokom je barval svoje otroške risbe, zraven pa tudi črnobeke ilustracije, ki so mu prišle pod roko. Pravi, da je risal, odkar je na svetu. Doma so imeli trgovino z usnjem na starodavnem Starem trgu v Ljubljani. Bukove »dile« za čevlje je vse počéčkal. Osnovno štirirazredno šolo je obiskoval na Grabnu, kamor ga je spremljala mati. Njuna običajna pot v šolo je vodila po nabrežju Ljubljanice. Nekoč mu je kupila barvice; seveda je bil ves srečen. Tudi okolje starinarjev ga je nenavadno prevzelo. Koliko pisane šare in starinske navlake se je trlo v teh skrivnostno mračnih štacunah, v katerih je pasel svojo radovednost tudi na barvnih tiskih, na zanj čudovito lepih podobah. Med šolarji je bila navada, da so zbirali med drugim tudi »podobice«, otroške lepljenke, tiskane sličice, prerisane risbe itd. Mladi Jama jih je pričel nabavljati kar sistematično, običajno v zameno za kos kruha, ki ga je odstopil manj premožnemu sošolcu.

V tistih časih je bilo risanje na osnovnih šolah obvezno samo do četrtega razreda. Na najnižji stopnji so risali mehanično, že vnaprej natislane pike so spajali v črte. Take enostavne in puste metode so likovno fantazijo bolj utesnjevale kot pa pospeševale. Starokopitni način šolskega vzgajanja še ni poznal modernih metod delovne šole. Ta apelira na tvorno silo otroške fantazije naravnost in kar se da sproščeno. O svojem otroškem veselju do barv iz zelišč in cvetlic pa je Jama kasneje pripovedoval že starosti domače likovne kritike, Vatroslavu Holzu, ki je prvi pisal o njegovih prvencih. Po tedanjem običaju so slikarji razstavljali svoja dela še v izložbenih oknih uglednejših ljubljanskih trgovin (»Matija Jama in njegove slike«, Ljubljanski zvon 1900, str. 63).

Jamov oče Matija je imel svoj trgovski lokal in stanovanje na Starem trgu št. 7 (prej št. 39), umrl pa je zelo zgodaj (1875). Matija Jama (roj. 1872) je bil takrat komaj tri leta star. Maloštevilna rodbina je živela v solidnih meščanskih razmerah, tudi po očetovi smrti ni bilo pomanjkanja. Oče je lahko zapustil Jamovi materi Neži nekaj premoženja, sicer pa je tudi mati Neža (Agnes) dovolj zgodaj umrla (1889). Oče se je rodil v Dravljah, mati, roj. Kuhar (Kochar), pa je izvirala iz stare nemške rodbine v Velesovem (srednjeveški Adergas). Jama se spominja, da so nekateri starejši velesovski domačini, med temi tudi rodbina njegove matere, še pogosto rabili nemške besede. Tako je bilo tudi pri Ja-

movih v Ljubljani. Jama je celo domneval, da je bil slikar Grohar tudi še potomec srednjeveških gorenjskih kolonistov in da se je Groharjev rod v toku časa poslovenil, podobno kakor rod Jamove matere. Videti je, da Jama ni kazal mnogo smisla za romantično koncepcijo o »čistokrvnosti« narodnostnega porekla svoje sredine. To pa nikakor ne pomeni, da bi bil zaradi tega narodnostno mlačen. Splošno rečeno, Jamov kozmopolitski liberalizem (v kulturnem in apolitičnem smislu) je vseboval primesi prakticizma in empiričnega pozitivizma, njegov filozofski humanizem se namreč opira na napredek razumskega razvoja, na napredek racionalistične znanosti v službi uspešno razvite civilizacije. Jakopič je v tem pogledu skeptik, njemu znanost ne imponira mnogo, bolj važna sta mu intuicija in emocionalnost čustvenega doživetja, »notranje gledanje«. Jama je objektivni naturalist, Jakopič vizionar, ki si predočuje svet z imaginarno domišljijo, torej predvsem subjektivno.

Jama zatrjuje, da ga učenje ni preveč veselilo in da spčetka ni kazal nobene nadarjenosti. Bil je povprečen dijak, šola mu je bila naravnost zoperna. Od početka mu je trda predla, tako da je prvi gimnazijski razred ponavljal, ker je padel iz nemščine in matematike. Pri obveznem petju ga je organist Strnad odklonil kot učenca brez posluha. Poleg petja je bilo tudi risanje neobvezno. Jama se je vpisal v nižji risarski tečaj, ki ga je vodil z dvema tedenskima urama prof. France Globočnik (1825—1891), ded slikarja Olafa Globočnika. Jama je obiskoval risanje od prvega do četrtega razreda. Učenci so morali prerisavati, kar je pred njimi narisal na tablo suhoparni, jezljivi in zadirčni Globočnik, običajno šolmašterske risbe iz opisne geometrije. Barv niso mnogo uporabljali, slikanje je pomenilo koloriranje risb: ploskve likov je bilo treba z akvarelnimi barvami enakomerno izpolniti.

Ljubezni do risanja ni znal vzbuditi; kar je Jama nosil v sebi, do tega šolska šablona ni prodrla. V Globočnikovih očeh je bil Jama slab risar, pravi mazač (»šmirfink«), profesor je namreč cenil samo čistočo in natančnost. Mnogo višjo ceno in priznanje pa so dosegle risbe Jamovega sošolea F. S. Finžgarja, ki je veljal zaradi svojih čistih in lepih risb za pravega »ženija«, za Globočnikovega ljubljenca. Morda ga je nesrečni Jama na tihem kar zavidal, kajti Finžgarjevi risarski izdelki so vzbudili občudovanje, Jamovi pa grajo in posmeh. Jama mi ni ostal dolžen pojasnila, rekoč, da je najraje delal na vrtu in da je moral pomagati materi pri gospodinjstvu, češ morda je bil zato bolj umazan kot bi bil sicer. Poudarja, da je najraje delal kaj praktičnega, da je za igro in zabavo najraje zidal, gradil, konstruiral.

»Najraje sem kopal jarke in jih polnil z vodo, ki sem jo nosil iz Ljubljanice čez cesto na domači vrt. Moji vodni kanali in okopi so sijajno funkcionirali, vsekakor bolj natančno kot Globočnikove projekcije. Fizično delo in ročne spretnosti so me vedno veselile. Naravi se tudi kasneje nisem nikoli odrekel.« Smisel za praktično delo je bil Jami vrojen.

V najzgodnejših ambicijah se javlja solidno, praktično preizkušeno utilitaristično in racionalno usmerjeno mišljenje, sicer pa je bil Jama mnenja, da njegova dijaška leta niso bila v nobeni zvezi z razvojem

njegovih umetniških stremljenj. Klasična izobrazba naj po možnosti skrbi za poplemenitenje značaja, žal so bile učne metode pogosto zelo problematične. N. pr. v drugem ali višjem risarskem tečaju (v tretjem in četrtem gimnazijskem razredu), v katerega so napredovali tu pa tam tudi spretnejši risarji, so končno pričeli delati tudi po modelu, po mavčnih odlitkih in motivih. Na šolskem dvorišču so sicer smeli risati kolonade in oboke hodnikov, a spet je bila glavna stvar — perspektiva. Še vedno nič barvitega, nič svetlega, nič svobodnega. To je bila bolj dresura z uporabo dekretiranih »regele« kot pa igra sproščene fantazije. Čim so se učenci začeli dolgočasiti, je pričelo zbijanje šal, ure neobveznega risanja so postale zato zabavne in krajše. Tudi na tej stopnji ni prinašalo risanje nobenih posebnih koristi, navzlic temu ali ravno zato je Jama kasneje risanje visoko cenil: »Risanje je povsod potrebno. Kleparjevo, čevljarjevo in drugih obrtnikov delo bazira na risbi in risarskem znanju.«

Jamovi sošolci na gimnaziji so bili: F. S. Finžgar, ki je vstopil v prvi razred v letu Jamovega ponavljanja, Mihael Opeka, kanonik Nadrah, mons. Jos. Dostal, Fran Govekar. V spominu je ohranil profesorje Kermavnerja, Borštinarja, Šukljeta. Jama se je spominjal slikarja Janeza Wolfa, videl ga je, kako je slikal fresko Marijinega oznanenja na zunanjščini stolnice. Freska je nastala po Quaglijevem kartonu in jo je Wolf samo obnovil (1885). Jama se spominja tudi Jurija Šubica, ki ga je videl pri delu, na odru, visoko pod stropom ladje šentjakobske cerkve (1886).

»V Ljubljani in splošno v slovenskem slikarstvu so slikali vse do Janeza in zlasti do Jurija Šubica v temnih barvah, naravnost črno. Če bi ostal v Ljubljani, ne bi nikoli našel poti do impresionizma.« Prvo pobudo k novemu svetlejšemu slikanju je dal Slovencem Jurij Šubic. Nekaj svežega je občutil v Jurijevem slikarstvu tudi Jama, že od nekdaj mu je ugajala »modernost« Šubičeve palete.

II

Leta 1886 se je štirinajstletni Jama preselil v Zagreb, kakor zatrjuje, z materjo in sestro. Zakaj ravno v Zagreb, ne vem, tudi tega ne vem, ali je umrla Jamova mati, ki se je drugič poročila z nekim Šarabonom, v Zagrebu, Ljubljani ali na svojem domu v Velesovem (1889). Jama je v Zagrebu pohajal gimnazijo na Gornjem gradu in je tu maturiral leta 1891.

S posebnim priznanjem in z veliko hvaležnostjo omenja Jama svojega zagrebškega učitelja risanja, Milana Roguljo. Pravi, da mu je bil Rogulja prvi umetniški mentor, pravi vzgojitelj in pospeševalec dotlej še nerazvitih slikarskih nagnjenj. Rogulja navaja Jamo k prvemu študiju v naravi; ko je zahajal profesor na akvareliranje v Maksimir, ga je spremljal njegov učenec Jama, ki dolguje Rogulji prve slikarske pobude. V Maksimiru sta delala po naravi, neredko tudi sama, kajti Rogulja je Jamov talent z vso pozornostjo pospeševal. Profesor je včasih

celo dopuščal, da je smel Jama samostojno korigirati dela svojih součencev. Toliko zaupanje je imel v Jamove sposobnosti, in Jama pravi, da se je izvežbal pod Roguljevim nadzorstvom zlasti v tehniki akvarela. Spominja se, kako je slikal neko tihožitje (pehar s karfijolo, čebulo in česnom), kako je slikal z okna šolskega razreda pogled na spodaj ležeče mesto, na Donji grad in na posavsko ravnino v ozadju. Takrat je nastal tudi akvarelni portret Jamovega sošolca dr. Vladimirja Rajzerja iz Samobora. Kasnejšega banskega svetnika Muževiča, ki je bil leto pred Jamo, je narisal s svinčnikom. Risba je nastala še pred Rajzerjem. Po Roguljevi zaslugi so pričeli Jamo v šoli vse bolj ceniti. Jama je doletela »častna naloga«, da je naslikal sv. Alojzija z angeli za naslovni list posvetilne knjige, ki so jo poslale zagrebške gimnazije na Alojzijeve grob v Italijo ob proslavitev stoletnice svetnikove smrti. To je bilo v sedmem ali osmem razredu. Kot osmošolec je narisal za Marnov »Riječnik za Homera sa izvadkom starina« (v zvezi s »Pregledom grške in sicilijanske literature«) okoli 18 tablic arheoloških ilustracij, in sicer sloge grških svetišč, staro grško ladjo po Homerjevem opisu, razne rekonstrukcije in pod. To delo je izšlo v tisku. Kot predloge je uporabljal Guhl-Konerjevo knjigo in tudi češko Ottovo enciklopedijo, iz katerih je prerasaval slike.

Filolog Franc Marn, ki je bil doma iz Štange pri Litiji, je bil Jamov profesor v višjih gimnazijskih razredih. V počitnicah po maturi je povabil Marn mladega Jama, ki je bil brez staršev in sošolec starejšega profesorjevega sina Vladimirja, na svoje posestvo pri Št. Jurju pri Litiji. V teh prelepih počitniških mesecih je portretiral hvaležni učenec gostiteljeva otroka: mlajšega fanta Bogdana, ki je postal, ko je odrasel, lekarnar in je podedoval znani Ivanićgrad (Ivanić-tvrđja) in okoli 16-letno hčerko Darinko. Jama je naslikal rdečelasega Bogdana, ki je moral imeti sedem do osem let, z modrim predpasnikom. To sliko so obdržali Marnovi. Oba mlada portretiranca sta bila naslikana pred hišo, torej na prostem, v pleinairu, in za tedanje čase že močno barvito. Franc Marn, brat književnega zgodovinarja, ljubljanskega kanonika in Jamovega kateheta Jožefa Marna, je študiral filologijo v Pragi in je sodeloval pri Janežičevem Cvetju iz domačih in tujih logov. Za Slovensko Matico je napisal slovensko-hrvatsko in slovensko-češko slovnico. Hvaležno se spominja Jama tako prof. Rogulje kakor tudi Marna. Zagrebška leta so ostala Jami v prijetnem spominu, imel je prijazne in talentirane sošolce, med katerimi se je dobro počutil. Pri maturi so mu dali obravnnavati Lessingovega Laokoonta, češ mladi abiturient se zanima za likovno umetnost. Pozornost te vrste je morala mlademu slikarju samo laskati. In kljub temu se je Jama sprva raje odločil za študij prava, ko se je jeseni 1891 vpisal na zagrebški pravni fakulteti. Slikarstvo ni obetalo sigurnega kruha, pa tudi umetniške akademije še ni bilo.

V času mojih obiskov se je Jama ob imenu Rogulje kar razživel. Pravi, da je Rogulja Srb iz Bjelovara, da je študiral na obrtni šoli v Gradcu, da je bil inteligenčen človek, sicer kot slikar nič posebnega in bolj komodne narave, pač pa v šoli dober pedagog. Jami je dal slikati najtežje motive, medtem ko so dobili drugi učenci bolj običajne stvari.

V Jami se je vzbudila samozavest, pridobil je zaupanje v lastne sposobnosti, v samega sebe. Bil je ves srečen, ko je mogel uporabljati čiste in svetle barve, take, kakršne so mu pomenile v zrelih letih zavestno sprejemanje impresionističnih načel tudi v oljni tehniki. Temno slikanje in *chiaroscuro* sta mu bila zoperna. Že samo Globočnikovo ime mu je vzbudilo asociacijo na umazane, mrtve, črnorjave barve, na galerijsko patino.

Nekoč so slikarji silovito mnogo in zelo hitro ustvarjali, za naglo sušenje oljnih barv so uporabljali sikativ, ki je z barvo vred sčasoma potemnel: slike so postale črne. Prvotno so sijale tudi svetle barve Metzingerja, Ribere, Spagnoletta, toda pod sikativom so ugasle in oslepele. Najbolj so trpele sence, ki so postale naravnost črne. Črno-belo ali svetlo-temno slikanje ni moglo dojeti narave in barvitosti predmetov v sončni luči, torej ni podajalo vtisov »resničnosti«. Jami pa je resničnost optičnih vtisov izhodišče in končni smisel vsega slikarskega izražanja. V Jamova zagrebška leta segajo torej prvi poizkusi pleinarističnega slikarstva.

Kakšno sodbo pa je imel Jama o tedanjem umetniškem življenju v Zagrebu? Slikarji na obrtni šoli so delali le dekorativne stvari. Na primer Robert Auer, ki je leto dni starejši od Jame, Slavonec Ivan Tišov in Zagrebčan Ferdo Kovačević, ki sta dve leti starejša od Jame. Svetli pleinair je prinesel iz Pariza Vlaho Bukovac (roj. 1855 v Cavtatu), ki v svojih mladostnih letih, v Ameriki, še ni bil slikar in se je preživljal v borbi za vsakdanji kruh tudi kot kafedžija. Slikarstva se je naučil šele pri salonskem Cabanelu v Parizu, iz bivšega samouka je napredoval v pariško šolanega akademskega slikarja, ki je kmalu postal ljubljeneц vsega »moderno« usmerjenega zagrebškega meščanstva. Medović, Csikos-Sessia in Iveković so bili po Jamovem mnenju nesposobni, da bi se mogli kaj naučiti pri Bukovcu, češ akademjski epigoni dunajskega klasicizma so gledali na preprostega Bukovca precej zviška, toda Bukovac jih je kmalu prekosil. Pridobil si je vse večjo naklonjenost mlajše zagrebške generacije. Drugi modernejši slikar Jamovih zagrebških let je bil pleinairist Mašić, ki je kazal še nekaj Kaulbachove tehnike (»sicer je pričel slikati svetlo tudi že žanrski Mašić«). Mašićevi posavski pejzaži, seveda ne vsi, in Mašićeva slika Ličanina (v beli noši) so mlademu Jami kar ugajali. Mislim, da se dado Jamov Kmet s Sotle, Jamova belokranjska motivika (noše!) in razpoloženja Jamovih slik iz Pokolpja, ki ga od časa do časa pritegnejo na hrvatsko stran, precej otipljivo povezati na doživetja zagrebških naivno mladostnih let, na vtise iz zagrebškega okolja. Ko je bil Jama na univerzi, je bil Bukovac že v Zagrebu, tega se točno spominja.

Prva umetnostna zbirka, ki jo je videl, je bila Strossmayerjeva galerija, ki je imela nekaj del priznanih slovanskih mojstrov. Jami je n. pr. zelo ugajala Matejkova slika Smrt zadnjega polabskega kneza, pa tudi Siemiradzkega slika Jezus pri vodnjaku. Jama si je napravil skico Kristusove figure pod drevesom. — Največja domača avtoriteta tega časa pa je bil Iso Kršnjavi (roj. 1845 v Našicah), oficialni estetski arbir klasicizma, slikar in častni doktor filozofije, prvi hrvatski umet-

nostno izobraženi kritik. Prvo umetniško šolo v Zagrebu, iz katere se je kasneje razvila akademija likovnih umetnosti in v katero Jama ne bi imel pravega zaupanja, sta ustanovila v svoji mnogostrani prizadevnosti še Csikos-Sessia in dalmatinski krajinar Menci Klement Crnčić. Tudi prva hrvatska impresionista, Račić in Kraljević, ki sta trinajst let mlajša od Jame, sta pričela svoj slikarski študij v Monakovem, ki je bil naprednejši in mikavnejši umetniški center kot cesarski Dunaj, toda v času svojega preporoda so imeli Hrvati vsaj svojega Strossmayerja, prvega in najzaslužnejšega umetnostnega mecena Jugoslovanov.

III

Jeseni 1892 so proglasili Jamo za polnoletnega. Nato se je Jama odločil za slikarski študij in se odpravil v Monakovo, kjer mu je bil prvi učitelj Simon Hollósy, slikar stare epigonske šole (Bastien-Lepage, Dagnan-Bouveret). Tu je dobil najpotrebnejšo podlago v kompoziciji. Ko je kasneje dobil deželno štipendijo (1898-99), se je vpisal na akademijo, kjer mu je bil učitelj Ivan Herterich, brat znanega slikarja Ludvika Hertericha, učenca smeri Pilotyja, Dieza in Löffftza. Jama in njegovi tovariši iz Ljubljane so se z vso predanostjo postavili na stran modernega impresionističnega kolorizma (po nastopu monakovske Secesije 1895). — Vse to nam je v glavnem znano in bi zato nadaljeval z zapiski o nekaterih manj znanih Jamovih sodbah, posebej z Jamovimi sodbami o domačih in tujih slikarjih:

Jakopič, ki ga je Jama najbolj cenil in s katerim ga družijo prijateljska vez, »dostikrat ni imel poguma, da bi delal na sliki naprej«. Bal se je, da bi jo pokvaril. (Morda je mislil Jama bolj na zadnjo Jakopičevo dobo?). Jakopič ima zato mnogo nedokončanih stvari, začetja z osnutki, a marsičesa ne dovrši. Kakor Jama, tako je bil tudi Jakopič navdušen za modernejšega slikarja Ludvika Hertericha. »Poznali smo monakovske, torej nemške slikarje novih smeri, zelo malo pa Francoze. Nihče od nas se ni zmenil za Henry Martina ali za Monticellija, ki sta bila v našem krogu malo znana slikarja.« Monticelli je mnogo delal na Holandskem, sicer pa niti ni bil impresionist. Po svoji risbi in pointilistični tehniki je bil bolj podoben Veselu kot pa Jakopiču. Martinove freske pa so celo za nič, dasi je veljal Martin za nekakšno kapaciteto. Kasneje je prišel v Monakovo.

Segantini je bil izključno Groharjeva zadeva. Segantinijev divizionizem Jami ni ugajal. Grohar je bil preprost kmečki sin, ne glede na to, Jama mu ni prisojal preveč »razsodnosti«, čeprav ga je po svoje cenil. Groharjeva rodbina je izvirala baje iz Tirolske; stara mati je govorila precej nemško, slovensko pa le s težavo, vendar je izviral Grohar iz slovenske rodbine. Ko je videl Grohar v Monakovem Segantinijeve Orače, se je zanje ogrel, verjetno pa bolj zaradi snovi, ki mu je bila kot Gorenjcu blizu. Jama sodi, da gre za izživiljanje iz sorodne alpske domačije, za miselnost iz sorodnega okolja. Ažbè se je pritoževal, da Grohar noče pri njem študirati. V teh letih je bilo Groharju bolj do študija

cerkvenega slikarstva, za svoja krušna cerkvena naročila je potreboval predloge za kompozicijo oltarnih podob. Vzore takega klasicističnega slikarstva je mogel nuditi n. pr. Dagnan-Bouveret, čigar najbolj znane slike so bile *Le Pain Bénit* (gal. Luxembourg), *Žena z otrokom* (pariška Mestna zbirka), *Madona* (Monakovo, 1885), *Hlapec napaja konja*. Grohar je bil v svoji stiski prisiljen, da je kopiral v monakovski pinakoteki in v galerijah. Kadar je ustvarjal za sebe, je uporabljal žanrske snovi iz domačega kmečkega življenja, za kar se je inspiriral največ ob Segantiniju (Groharjeva in Segantinijeva slika *Pomlad*). Jama je mnenja, da Segantinijeva metoda slikanja, ki obstaja v izdelovanju detajlov od mesta do mesta, torej metoda sukcesivne adicije posameznih sestavnih delov, še ne predstavlja prave impresionistične tehnike. Segantini je slikal po klasičnem receptu. Začel je na določenem delu slike in je izgotavljal vsak naslednji del ploskve posebej (lokalno), ne da bi obravnaval celoto. Po Jami ima pravi pregled čez barvno celoto samo impresionist, slikar, ki kontrolira enovitost barvnih učinkov v vseh fazah izdelave sprti.

Ferdo Vesel se ni toliko ogreval za barve kolikor za tonalnost in valeurje. Vesel je bil na monakovski akademiji Ažbetov tovariš, torej je bil v Monakovem že pred Jamo. Jama je opazil, da mu je Vesel navdušeno govoril o nekih »Škotih«, ki so baje v tem času razstavljali. Jama se ne spominja v tej zvezi nobenih imen, ne ve, kakšne slikarje je imel Vesel v mislih. Morda Whistlerja. John Laveryja, katerega slika *Teniško igrišče* je visela v Novi Pinakoteki?

Slovenski slikarji, pravi Jama, so se največ učili na razstavah v Glaspalastu, torej pretežno in neposredno od Nemcev, ki so hodili v Pariz na študije k modernim Francozom. Ko so se vrnil, so presadili te vplive na svoje monakovsko slikarstvo. — Ažbè je bil po Jamovi sodbi »navaden akademski slikar«, ki se ni mogel meriti s kakim Herterichom ali Zügelom. »Morda se je pripetilo le to, da je Herterich iz usmiljenja do Ažbèta poslal kakšnega novinca v Ažbètovo šolo, a o večji sorodnosti teh treh slikarjev ni govora. Najmanj pa je res, da bi bil Ažbè tako izredno pomemben mojster, kakor ga predstavljajo njegovi biografi.« — Herterich je korigiral na akademiji večerni akt in je poznal Ažbeta z akademije. »Ni sile, mnogo se pretirava, Ažbè ni bil tako veljaven umetnik, kakor ga nekateri smatrajo. Kakšna sentimentalna izmišljotina s to Wolfovo oporoko, češ da jo je dobil naš Ažbè.« Jama je pikro pripomnil, da ne ve nič o kakšnem portretu, ki bi predstavljal Wolfa, kvečjemu če ga je napravil Ažbè po fotografiji. Ažbètova Pevska vaja je bila na akademiji narejena, a to na oddelku za kompozicijo. — Tudi psevdonim »artifex« (Mesesnel v SBL) ni bil nikoli Jamov, verjetno je to bil Milutin Zarnik ali kdo drugi. (Ljublj. zvon, 1900.) Jama me opozarja v zvezi s svojim feljtonom *Umetnost in kritika* (Slov. narod, 1897, št. 90, 91, 96, 97, 99, 100, 108) na to, da je Ivan Tavčar zabavljajl čez Jamovo pisanje, češ da je preostro, za Ljubljano »premoderno«. Tavčar in Govekar sta hotela odkriti »originalno okolje starih Slovanov«, tu sta pričakovala pristen in nepokvarjen svet. »Toda že samo naša gorenjska noša (avba) je splošna alpska posebnost. Slovenci so na zunaj, v politiki, zavedno

slovansko usmerjeni, bolj kot Hrvatje, toda bolj »slovanski« kot pri Slovencih je narodnosti značaj Hrvatov. Izobraženci so iskali nacionalne, romantične zgodovinske motive, pokazali so željo po pristnem starinskem okolju, kamor vpliv potujčevanja še ni segel in kjer so ostale stare šege in navade nepokvarjene.«

Znamenitejši slikarji, ki so obiskovali Ažbetovo šolo, so navedeni v člankih raznih avtorjev (predvsem: Anton Ažbè, Mesesnelova redakcija, ZUZ, IV, 1924, str. 1—18). Jama se spominja od tujih slikarjev samo Ludvika Kube, Jawlenskega, Grabarja, Ščerbatova, spominja se tudi Nadežde Petrović. — I v a n a K o b i l c a ni študirala na Kgl. Bayrische Kunstakademie, kakor n. pr. Ažbè in Vesel, kot ženska se tu ni mogla vpisati. Verjetno je študirala pri Herterichu (Zeichen- und Malschule für Frauen), učila pa se je tudi pri Veselu. Tako je domneval Jama.¹

Vodilni in od mlade monakovske generacije najbolj upoštevani mojstri so bili Ludwig Herterich, Franz von Stuck, Wilhelm Trübner, Anders Zorn, Hugo Habermann. Za Jana Tooropa se Jama ni nikoli ogreval. Slovenci so bili po Jamovem mnenju najbolj nagnjeni k barvnemu izražanju. Tudi danski slikar Peter Severin Kröyer, ki je razstavljal v Monakovem, je vzbudil precej navdušenja. Za Böcklina ni kazal Jama nobenega smisla. Nanj učinkuje surovo, ordinarno. Böcklin je in ostane privatna švicarska zadeva. Izmed Böcklinovih del bi bil še najbolj sprejemljiv Favn, češ da še najbolj ustreza duhu klasičnega grškega sloga. Najbolj se je pač Jami dopadel Ludwig Herterich. Bil je, kakor se izraža Jama, nemška izdaja novih kolorističnih teženj, saj je največ delal v soncu, podobno kakor Fritz von Uhde in Artur Langhammer, ki sta se pleinairizma naučila v Parizu. Pleinairist Langhammer je Jami zelo ugajal. Tudi Lenbachov učenec Albert von Keller mu je bil všeč, posebej še slika Prebujanje Jairove hčere (Nova Pinakoteka). Slika sv. Jurija, viteza na belcu, ki jo je videl Jama v pinakoteki, mu je ugajala, vendar se ne spominja, ali je ta Kellerjevo ali Herterichovo delo. — V Glaspalastu je videl Jama mnogo lepih razstav in mnogo dobrih del. Pravi, da so ostala taka dela našim slikarjem še dolgo v spominu in da so o njih mnogo razpravljali. Debat, diskusij je bilo vselej dovolj.

Kakor drugi, tako se je tudi Jama navduševal za velike in svetle podobe, za figuralne kompozicije v sončnem ozračju. Veliki formati so kar najbolj ugajali, takih slik je bilo tedaj mnogo, zlasti v Glaspalastu. Za mlado generacijo so pomenile pravo senzacijo in odkritje (Primerjaj Veselove, Jakopičeve, Kobilčine, Sternenove spomine: Ažbè, ZUZ, 1924; Kobilca, ZUZ, 1923; Vesel, ZUZ, 1924; Frankè, ZUZ, 1923). Zato so bili Langhammer, Habermann, Zorn, Kröyer, Keller v posebnih časteh. Preden je šel Zorn v Pariz, je deloval v Monakovem. Pa tudi Hans Thoma bi imel nekaj dobrih stvari. Precej je ugajal seveda tudi starosta Wilhelm Leibl; Jami je bil všeč n. pr. Leiblov Živinozdravnik. Leibl sicer še ni pravi impresionist, vendar pa kaže vidne vplive impresionizma. »Kadar ni dosegel zaželeno celote v kompoziciji, je slike kar rezal, ob-

rezaval.« — Jama je bil odločno proti Böcklinu in Böcklinovi šoli, a Trübner mu je bil prehladen in izmučen. Tudi Munch ni bil po Jamovem okusu.

Jama je torej začel v Hollósyjevem ateljeju. Prof. Simon Hollósy je bil slikar figuralne kompozicije in tihožitja. Zvečer je redno zahajal v svoj »Stammlokal«, kjer je bil v družbi, največ z Madžari, prijeten in zabaven družabnik. Tu se je srečaval s svojimi učenci tudi privatno. Bil je bohémske narave, ljubil je razigrano in veselo družbo, toda Jama se ni mnogo gibal v takih krogih, vsaj ne s »krokarskimi« nameni. Ko je prišel v Monakovo, se je seznanil z raznimi Hollósyjevimi učenci, n. pr. s talentiranim Rudolfom Wilkejem iz Braunschweiga, ki je postal risar lista »Simplicissimus« in ki je delal samo pri Hollósyju. Niti Jama, niti drugi Slovenci niso nikoli objavljali svojih risb v tem listu. Tratnik je delal samo za list »Muskette«.² Pri Hollósyju se je Jama seznanil z Madžari Hortyjem, Nyilassyjem, s Kernstockom. — Ludvik Kuba pa je nekoč Jami zabrusil: »Če bi bila bela barva dvajsetkrat dražja, tedaj bi Vi, gospod Jama, bolje slikali.« Jama se je temu kar smejal. — Na monakovski akademiji pa so bili takrat (ok. 1895) Valdec, Iveković in Csikos že »stare bajte«.

Kdor je bil sposoben in je hotel delati, je našel svoj zaslužek tudi v Monakovem. Posebnost monakovske in sleherne secesije so bili namreč plakati ali lepaki. Podobno kot v Parizu so risali plakate priznani in slavni umetniki tudi v Monakovem. Tudi Jama se je bavil s to stroko, in to zelo rad, saj so osnutke za lepake vselej dobro honorirali. Plakatno slikarstvo je bilo Jami in tovarišem dober in hvaležen vir zaslužka, posebej še v časih denarne suše. Prav nič sramotnega ni bilo, če se je kdo ukvarjal z dekorativnimi nalogami, n. pr. z uporabno grafiko, z ilustracijo, vinjetami, plakati, prospekti itd. Secesija je bila umetni obrti kar najbolj naklonjena, hotela je reformirati obrt in industrijo v duhu sodobne estetske kulture; umetniška prefinjenost naj zajema življenje v celoti. Konjunktura za lepake, za litografsko tehniko, je cvetela kakor nikoli prej. Tako je tudi Jama izdeloval plakatne osnutke za čokoladne, tobačne ali kakšne druge firme. Monakovsko podjetje »Litografski zavod« je oddajalo naročila seveda tudi mladim talentom. In kako radi so se odzvali tej »pariški modi«, ki je obetala povrh še nagel zaslužek. Jama pravi, da so bila monakovska leta kljub gmotnim težavam in prehodnemu pomanjkanju (»kakor je pač kdo znal živeti in gospodariti«) — »lepi zlati časi mladostne sile, veselo in bujno kipenje življenja« itd. Teh sokov takrat tudi umetnost ni pogrešala. »To je bila doba blagostanja, izobilja in optimistične vere v bodočnost. Premagali smo z dobro voljo marsikatero bridkost in težavo, v srcih umetniške mladine je bilo vere in upanja v sebe in v svet dovolj, svet je bil videti velik in odprt na vse strani.«

Jama in Francozi: Kar se našega poznavanja Francozov na splošno tiče, je videti, da ne smemo pretiravati. Ne moremo reči, da bi se naši impresionisti takih vzorov navarnost in brez posredovanja oprijeli. Previdnost naj bo vselej na mestu. Nemško posredovanje se ne da tajiti niti pri impresionistih. V Parizu so bivali Jurij Šubic, Josip Petkovšek, Ivana Kobilca, kasneje tudi Ivan Vavpotič (1900-01). Naši so spoznali impresionizem v Monakovem in iz monakovske šole, a nekateri nemški monakovski mojstri so se učili v Parizu. Slovenci smo sicer vedeli, kakšno veljavo imajo francoski impresionisti, vendar smo njihova dela le bolj priložnostno in izven Francije spoznavali. »V Monakovem mi impresionisti nismo predobro poznali mojstrov, kakor so Monet, Renoir, Degas, Cézanne, ali pa ‚tmurni‘ Sisley« (po Jami). Bolje so Slovenci poznali druge in danes manj upoštewane slikarje. N. pr. »en vogue« je bil za nas celo Besnard.

Jami je bil Claude Monet premrzal, preveč moder (plavkast), pač pa je dosegel po Jamovi sodbi navzlic temu mnogo več luči in svetlobnega ozračja kot Cézanne. Pozni Cézanne pa je Jami sploh premrzal in preveč kredast. Res je, da je hotel Cézanne še več svetlobe doseči, vendar v tej težnji ni uspel. Za Jamo učinkuje Cézanne preveč neizdelano, »poštrihano«, nedokončano. Tudi Van Gogh se je zelo mučil, njegova dela so videti včasih naravnost »izmučena«. Glede luči in ozračja je navsezadnje Monet vendarle še največ dosegel. Resnično »suveren mojster« pa je Edouard Manet. Kljub morebitnim nedoslednostim je slikal svoja dela čisto slikarsko in kakor iz enega zamaha zlito. Manet seveda še ni bil pravi pleinairist, impresionist postane šele kasneje, vendar samo deloma. Vzemimo n. pr. njegovo sliko »Mož na ladji«: Kako neenotno delo je sicer to, kar trije različni načini tehnike ali slikarske obravnave so tu vidni, kakor da sestoji slika iz treh različnih kosov. Sicer pa do povsem enotne tvorbe ni lahko priti, tudi impresionistu ne. Treba je vskladiti zelo različne sestavine, treba je spojiti v celoto pogosto zelo različne elemente. Tak postopek ni bil lahek. Kakor je narava enotna, tako naj bi bila enotno grajena tudi umetnina. V preteklosti so se borili za razne ideale, ta je pokazal te prednosti, drugi spet druge itd., šele vse te pridobitve skupaj bi tvorile v idealnem slučaju to, po čemer so stremeli umetniki sinteze. Toda končno je v prerezu ene dobe vsem ljudem nekaj skupnega, in to je tudi važno. Kadar gre za iste cilje in za iste potrebe, takrat nastajajo največje stvari. Vselej je treba videti celoto, toda pred tem notranje bistvo in notranje zveze, ki vežejo stvari v celoto.

V 19. stoletju obstoja notranja zveza in sorodnost med Murgerjevo »Bohème« in Zolajevim »L'oeuvre«. Predolgo so slikarji sedeli doma in slikali v svojih temnih mansardah, slikali so iz oken ali običajno kar pri oknu. Končno se je zahotelo sonca in luči tudi umetnikom. Odšli so v naravo, na prosto, v »pleinair«. Nujno se je sedaj spremenil način slikanja, oblikovanje barve in svetlobe je postalo v sončni luči drugačno. Kar je bilo dotlej temno, mračno, črno, postaja sedaj svetlo, barvito.

Sivkasto-zelenkasto podslikavanje je (poleg sikativa) pospeševalo potemnitev oljnih slik že v času renesanse. Tudi Michelangelo se je zavedal takih tehničnih pomanjkljivosti. V pleinairu pa je moral študirati že Leonardo da Vinci, ki je poznal številne zakone narode. Žal je uporabljal precej slabe barve, kakorkoli pomeni v slikarstvu zares velik napredek. Holandca Rembrandt in Jan Vermeer van Delft sta že vidno silila k oknu. Marsikateri detajl ali študijo sta napravila v prosti naravi, v pleinairu, torej v sončni luči in ne samo po modelu. Tiepolova osvetljava je mnogo bolj neposredna in živahna kakor Veronesova. Tudi o Tiepolu bi lahko rekli, da so nastali nekateri deli kompozicije v naravi in ne v ateljeju, da opaža predmete v menjavi svetlobnega ozračja, torej v zračni perspektivi. Sicer pa je videti pri Jan Vermeeru, da si on in njegovi sodobniki še niso upali podati vode, zraka in drevja po naravi v soncu. To jim je bilo verjetno še pretežko. V najboljšem primeru so obravnavali krajino in arhitekturo na podlagi faktografskega prerinavanja in naturalističnega opisovanja. Z vso minuciozno vestnostjo nastaja n. pr. »portret« hiše kot vsota številnih risarskih potez. Predmeti so na sliki bolj risani kot slikani. »Portret« pomeni sprva samo sestav vseh danih predmetnih značilnosti v smislu idealno zaokrožene resničnosti, pogosto bolj zunanjo obliko določene individualnosti. Pravo slikarstvo pa mora odsevati tudi notranje stanje človeške psihe, človekovo subjektivno duševnost, tisto, ki je slikarsko dosegljiva in ki se zrcali v barvnem optičnem vtisu, tako da ni zgolj mehanična vsota risarsko nadrobljenih detajlov. Nekoč je bila na starih slikah vsa krajinska štafaža »idealno po naravi« prerinana; barvno in svetlobno pa nikakor ni ustrezala naravni resničnosti, kajti ideal narave še dolgo ni bil dosežen, če je bil svetlobnobarvni pojav predmeta pomanjkljivo podan. Zaželen pa je vsaj relativna popolnost, vsaj subjektivni odsev ali vtis (impresija), ki ga povzroča narava s pomočjo človekovih fizioloških čutov. Pogosto je bilo na starih slikah tudi ospredje bolj po fantaziji kot po resničnosti »naslikano«. Šele polagoma si utira pot sodobno opazovanje narode. Slikarski izdelek, ki je samo plod fantazije, pa je od resničnosti oddaljen.

Po vsem tem se Jama tudi za Albrechta Dürerja ne more navduševati. Kopijo po Dürerjevi portretni sliki Oswald Krell, — sliko je videl v muzeju, — je napravil čisto slučajno: zato, ker je mislil, da gre za slovenskega protestantskega pisca Sebastjana Krelja. To bi bila edina Jamova kopija po starih mojstvih, drugih ni »zagrešil«. Vse kaj drugega kot trdi in leseno okorni Dürer pa je bil nedosegljivi Holbein ml. Dürer je napram temu velikemu mojstru naravnost suhoparen rokodellec. »Dürerjevo delo je v glavnem rokodelstvo.« — Od starih dunajskih mojstrov je Jami ugajal Waldmüller, ki je moral marsikaj naslikati v pleinairu; vsaj kakšen del narode, n. pr. drevje, napravi tak vtis. Pač pa manjka temu mojstru tonska celota, povezanost v tonu, to, kar so dosegli impresionisti. Nedvomno so Waldmüllerjevi Otroci, ki jih je videl na Dunaju, kar dobro naslikani (naravnost odlični).

Pogosto in zelo rad je govoril Jama o znanju starih mojstrov, vselej pa mu je bilo osnovno merilo presoje: približevanje naravni resničnosti

v smislu barvne svetlobe in impresionistične estetike. Zato je n. pr. tudi Perugino še daleč od naravne resničnosti. Šola stare slikarske tradicije deluje še vedno s pomočjo strogih formalnih predpisov. Novo pojmovanje slikarstva pa polagoma le prodre. Kako »moderno« učinkuje za našo dobo n. pr. Giorgione. Njegov odnos do narave je čisto svojevrsten (n. pr. odlična slika Nevihta). Kako bogat je že Tizianov kolorit! Tiepolo pa je bil mojster naglega slikanja, njegov fa presto zadrživa že čisto impresionistične oblike. Tiepolo je zares velik talent, žal so tudi njegove oljne slike potemnele. Tiepolove svetle barve in mehki tonski kolorit pomenijo napredek, ki se lahko meri samo z Velasquezom; slikarjem skoraj nenadkriljivega mojstrstva. Velasquezova slikarska in barvna kultura je fenomenalna. Jami niti El Greco niti Goya, čeprav sta po svoje najvrednejša mojstra, ne pomenita najboljšega slikarskega izraza, spričo starih mojstrov čopiča ne veljata toliko kakor Tiepolo ali celo Velasquez.

Dandanes, meni Jama, ni več onih možnosti udejstvovanja, onega izobilja in mnogostranosti naročil, kakor jih je poznala preteklost. Takratnih ustvarjalnih možnosti ni zavirala nobena industrija, poti so bile odprte na vse strani, slikar je jedva sledil, jedva dohiteval naloge, ki so se mu nudile kar sproti. »Svoje dni se je mnogo bolje in tudi lepše delalo.« Tudi ljudje, občinstvo, so imeli več okusa. Pouk v šolah ne more nadomestiti vsega, kar nudi življenje. Kadar je bilo življenje urejeno, so bili umetniki in filozofi bolj uvaževani kot pa »življenjski praktiki«, ki jim gre samo za gmotne koristi. Renesanse pa ni treba zategadelj prav nič preširano idealizirati, čeprav jo po pravici občudujemo, pač pa jo bomo znali pravilno ceniti šele tedaj, ko bomo pravilno razumeli svojo lastno dobo, svoje lastno hotenje, umetnost in kulturo našega časa, n. pr. tudi pridobitve in odkritja impresionizma. Sicer je res, da se zavedamo pri vsem tem naše majhnosti in malopomembnosti in da hočemo biti pogosto za vsako ceno originalni in ekstravagantni. Nova in res vredna odkritja pa je treba vselej spoštovati in pravočasno uvaževati.

Še vedno so stari mojstri in narava najboljši učitelji. »Naravo je treba gledati naivno, tako, kakor jo občutijo otroci, podobno, kakor bi stali prvič pred njo: nedolžni in naivni, brez predsodkov in nepokvarjeni po obremenjujočih predstavah. Le tako smo vredni, da se nam razodene narava in da jo razumemo, da zaslutimo veliko osrečujočo ljubezen božanstva *Tô pav*, dih vesoljstva. Kakor ga vidim, tako ga hočem upodobiti.«

Stari mojstri! Michelangelov ideal se je ravnal po antiki, plastičnost teles in risba sta mu edini cilj. Njegove figure so klesani kipi, skulpirani reliefi. Vse bolj nam postaja jasno, da je ta svet drugačen od slikarskega, posebej od tedaj, odkar si osvaja prostorno in globinsko razsežnost tudi impresionistično slikarstvo, slikarstvo znanstveno utemeljene barvne analize in barvne spektralne perspektive. Če mora biti kiparstvo čisto in pristno, kakor to uči Michelangelo, tedaj naj bo tudi slikarstvo čisto in pristno, to se pravi na svojih lastnih tleh in z lastnimi sredstvi.

Tizian, Velasquez, Rembrandt, Tiepolo, impresionisti, tem prvakom je bilo slikarstvo v krvi. Končno je prodrlo po prizadevanju genialnih duhov tudi novo, to je prečiščeno slikarsko mišljenje, prerojeno in izvirno slikarsko občutje. Treba je bilo »vrniti slikarstvu, kar je slikarskega«. Razvija pa se lahko v dvoje smeri, ali v naturalistični pleinairizem (impresionizem), ki išče prostorno globino in svetlobno ozračje, ali pa v monumentalno okrasno slikarstvo, ki sledi zakonom dvodimenzionalne barvne tektonike in ki se poslužuje širokih arhitektonskih ploskev. Pri Slovencih se izraža n. pr. freskant Wolf plastično risarsko, saj posnema tradicionalne klasične vzore (Feuerbach, Nazarenci), s katerimi pa impresionisti ne bi vedeli kaj početi. — Raffael je Jami zadnje čase bolj všeč, saj je treba razumeti, kako spretno uveljavlja ta mojster svoje nenavadne dekorativne sposobnosti v dekoraciji arhitekturnih interieurjev. Raffael je občudovanja vreden risar, njegovi liki so barvno prej »kolorirani« kot slikani. Reliefno plastične forme so klasično modelirane, obdajajo jih konture umirjene elegance in ljubke lepote. Correggio pa je Jami vzlic razvojno pomembni vlogi, ki pripada temu mojstru visoke renesanse, manj simpatičen kot Raffael.

Vse predimpresionistično slikarstvo 19. stoletja je suhoparno, neresnično, brez življenja. Predmeti so kakor iz herbarija, portreti nimajo ne luči (ozračja), ne barvne svežosti. Meso je kakor iz voska ali testa, slikarski inkarnat pa vendar zahteva toplino in sočnost, torej živost in organičnost, ki jo lahko posreduje samo slikarsko občutljivo oko. Tonsko slikarstvo, medsebojno vezanje čistih barv, so gojili pred impresionisti že stari Kitajci in Japonci, toda v Evropi ga je zasenčila za dolga stoletja plastično usmerjena antika in deloma še tudi renesansa, kolikor se ravna po klasičnih idealih. Raffael in Rembrandt sta postala antipoda in tudi Velasquez iz 17. stoletja nima sebi enakega prednika. — Filozofsko znanstveno podlago pripravljajo impresionistom na začetku stoletja že Kantovi in Schopenhauerjevi nauki o subjektivnosti človekovega doživetja. Absolutno dane resnice ali objektivno uzakonjene lepote ne poznamo. Vse je minljivo, in edino, kar je trajno, je spremenljivost, je vrednost individualnega pojava napram splošnim spoznavnim kategorijam. Nadalje: Človeške zaznave izvirajo iz čustvene intuicije in iz razumskih podlag, iz fantazije in izkušenj, oboje predstavlja Jami nepogrešljivo dragocen in enako pomemben vir umetniške dejavnosti. Umetniški navdih in znanstveno spoznanje naj se torej dopolnjujeta. Slikar, ki se bavi s teoretičnim študijem fizikalnih zakonov, mora poznati tehnologijo, razprave o optiki in razne barvne teorije, n. pr. Helmholtzova proučavanja (Populär-wissenschaftliche Vorträge, Braunschweig, 1865, 71, 76, Goethejevo Farbenlehre, Schopenhauera, Wundta itd.).

Jama je skeptičen in ne veruje v slikarska pravila v smislu lepotnih kánonov in slogovnih predpisov, vendar se mu zde nekateri šolski nauki z akademije kar dobro uporabljivi, če jih apliciramo dovolj modro, na pravem mestu in ob pravem času, po potrebi. Izkušnje take vrste zbira vse življenje, lastne izkušnje so pač največ vredne. Na monakovski akademiji so opozarjali študente, da je treba strogo paziti na skladnost

tonalitet, na valeurje, zlasti na globinska barvna sorazmerja (»wie die Fläche vom Hintergrund absticht«). Zaželeni učinki so odvisni od pogojenosti medsebojnih barvnih in tonskih odnosov. Enotne barvne harmonije ni brez enotnega tonskega kolorita in obratno. Celotnost, ki jo vsebuje narava, pa je tudi slikarsko dosegljiv učinek, treba je samo zadeti barvno okolje predmeta, ki likovno ne sme biti iz njega iztrgan. Sicer bi bil prepuščen samemu sebi. Posebej velja to pravilo za figuro v interieuru ali v krajinskem okolju. Ozračje, svetloba in barvitost pomenijo v bistvu isto, če tolmačimo barvitost kot stopnjo tonalnosti. — Zakaj so divizionisti razkrojili (»delili«) komplementarno barvo? Zato, da barva še bolj sije in žari. Divizionistični postopek morda navidezno nasprotuje enovitosti barvnih učinkov, krši morda celo pravilo, ki si ga je sam postavil in zaradi katerega si osvaja načelo barvnega spektra, načelo reduciranih toplih in mrzlih barv, toda po svojem bistvu lahko nudi tudi možnosti novih in intenzivnejših svetlobnih učinkov, če ga uporabljamo dosledno in v skladu z zakoni barvne harmonije. Nedvomno je najenostavnejša in najpopolnejša tonska enota črno-bela, žal ima to pomanjkljivost, da je brezbarvna. Zato je treba doseči barvno tonsko enovitost s poenostavljanjem barvnih ploskev in s čim bolj omejenim številom barv.

Nadalje pravi Jama:

Slikar ima pred seboj vtis narave. Ta mora biti merodajen. Slika mora intimno delovati, zraven pa neprisiljeno, naravno. Neslikarsko gledanje likovni učinkovitosti samo škoduje. Literarna ali pripovedna vsebina bi bila primerna morda še za fresko ali arhitekturno dekoracijo, mnogo manj pa za slike intimnega formata. V nobenem primeru ne sme biti slika »skupaj znešena« ali izumetničena, vselej naj slikar upodobi le to, kar vidi oko in kar zajema čustvo. Vsiljiva naj bo očesu, ne pa razumu. Glavni problem izvedbe pa leži v pravilni rešitvi medsebojnih tonskih odnosov. »Razpoloženje barv« je nekaj konkretnega, iz njega raste notranja umetniška resničnost, zunanjo tehnično obliko pa daje temu doživetju samo znanstveno utemeljeno tonsko ali svetlobno slikarstvo. Umetniško dojemanje ne sme biti drugačno kot subjektivno, toda izražanje in oblikovanje izbranih sredstev navzlic temu ne more biti samovoljno, saj je vezano na obstajanje zakonov objektivne fizične ali naravne resničnosti. Gledalec doživi le to, kar je zanj zaznavno, kajti duhovni ali fantazijski preobrazbi zaznave resničnosti so dane določene meje, in to v okviru splošnih predstavnihi možnosti. Razlika med umetnikom in neumetnikom je med drugim tudi ta, da umetnik vidi naravo »ostreje«, da jo doživlja »globlje« in da jo podaja (obnavlja) v njeni tipično veljavni resničnosti kot estetsko dopadljivo celoto. To, kar je estetsko dopadljivo, je sicer podvrženo spremembam in številnim časovnim vplivom, toda v bistvu ne more biti nenaravno, človeku in njegovi okolici odtujeno. Ena temeljnih resnic naše dobe je spoznanje, da ni razvoj nikoli zaključen in z njim tudi ne slikarstvo, ki je odraz tega razvoja.

Jama o svojih delih: Pri slikanju podobe Ob Amperi (Haimhausen, 1905) se je počeno mučil. Te slike se je kmalu naveličal, sprva mu je

bila dolgočasna, šele po daljšem času se je z njo sprijaznil. Podobno je bilo s sliko Most čez Donavo (Puškarić selo, 1908), ki slikarju dolgo ni ugajala. Slika je prejela ob priliki razstave pri dunajski Secesiji izredno pohvalo, dunajska kritika jo je ocenila s posebnim priznanjem (1909). Danes je v Narodni galeriji v Ljubljani. Jama je zelo cenil sliko Pred hišo, ki so jo kupili Souvanovi leta 1941.

V.

Jama mi je pokazal naslednje dokumente:

1. Potrdilo vpisa na pravni fakulteti univerze v Zagrebu z dne 21. XII. 1891.
2. Sporočilo (dopisnica): H. O. Miethke Kunstverlag, Wien I, Dorotheergasse 11, dne 27. II. 1904; M. Jami v Schwabing-München, Herzogstrasse; naj javi cene del, ki so bila razstavljeni na razstavi slovenskih umetnikov; razstava je bila odprta na dan tega dopisa (27. II. 1904). — Jama mi izjavlja, da je poslal slike za Miethkeja iz bavarskega Haimhausena, medtem se je z rodbino preselil v Monakovo.
3. Sporočilo (pismo) Miethkeja dne 25. IV. 1904; M. Jami v Zagrebu (Hotel Lamm); sporoča, da je Jami telegrafsko nakazal še ostanek salda 355 K 42 h, in prosi za potrdilo o prejemu zneska; Jama ima na dobrem dne 29. III. 565,06 K, 31. III. telegrafsko odposlano 200.— K, stroški 9,64 K, skupaj 209,64 K, ostanek v dobro 355,42 K.
4. Sporočilo (pismo): I. R. Austrian Exhibition 1906, London, dne 31. VIII. 1906; Österr. Ausstellung in London 1906 (podpis. Adolf Schwarz) javlja M. Jami, da poroča Magazin of fine Arts, avgustova številka 1906, o Jamovih delih; istočasno pošiljajo navedeno številko revije.
5. Sporočilo (pismo): Wiener Bankverein, dne 15. VIII. 1907; M. Jami v Ogu-linu; sporočajo nakazilo po naročilu Narodne banke v Sofiji na račun bolg. ministrstva prosvete v znesku 602,55 K (650 Fcs laut Nota).
6. Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Sezession, Wien, dne 21. III. 1909; M. Jami sporočata prezident Anton Novak in sekretar Rudolf Lechner, da so sprejeli za razstavo sledeča Jamova dela: Most (Brücke), Mladi gozd (Junger Wald), Vrt (Garten). — Nedvomno Most čez Dobro (1908) in Vrt (1905), Podsused; Strossmayerjeva gal.).
7. Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Sezession, Wien, dne 22. III. 1908; M. Jami vabilo na društveni večer (gesellige Zusammenkunft) v Stefanskelleru ob otvoritvi XXXIII. društvene razstave.
8. Društvo »Medulić«, Zagreb, dne 11. VIII. 1910; M. Jami v Amsterdamu: predsednik Tomislav Krizman in tajnik Andrija Milčinić sporočata v odgovor na Jamovo pismo Meštrovicu, »da če se izložbeni odbor smatrati počaščenim svakom Vašom radnjom, koju mi pošaljete za izložbu na koju ste pozvani«; Zato naj pošlje Jama »obadva krajolika iz Hrvatske«; Jakopič je obljubil za to razstavo dve krajini in eno figuralno kompozicijo (ki pa ne bi bila določena za ciklus o Kraljeviču Marku).
9. Sporočilo Dr. Friedrich Dörnhöffer, General-Kommisär der österr. Abteilung der Internationalen Kunstausstellung Rom 1911, Wien, 4. X. 1911; M. Jami sporoča, da je razstava podaljšana od 31. X. do 31. XII. in da je številka Jamovega dela v razstavnem katalogu: No 93.
10. Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Sezession, Wien, dne 16. III. 1912; M. Jami sporočata prezident Robert Ortiz (?) in sekretar Rudolf Lechner, da je žirija sprejela za razstavo sledeča Jamova dela: Pomlad (Im Frühling), Na grajski livadi (Im Schlossanger), Iz Dürnsteina (Aus Dürnstein), Ob plavi Donavi (An der blauen Donau), Pogled na Dürnstein (Ansicht von Dürnstein), Ob Singelu (Am Singel).

11. Sopstvena velocipedska dozvola, Uprava grada Beograda, br. 508, 5. XI. 1925.

12. Organizacija loterije v korist slovenskih umetnikov leta 1925. — Dopis višj. računskega svetnika Bukovica M. Jami, češ da sta za loterijo R. Jakopič in S. Šantel, nasprotujeta pa brata Kralja z motivacijo, češ da bi prvo nagrado »opremil« vedno le Jama.

13. Sporočilo Trgovine Umjetnina Edo Ullrich v Zagrebu, 1. V. 1926: M. Jami na Bledu odgovarjajo na dopis z dne 28. IV., da so razstavní prostori za njegovo razstavo na razpolago od 14. do konca maja.

OPOMBE

¹ Kobilčin študij je danes že pojasnjen, glej razpravo: Silva Trdina, Ivana Kobilca, ZUZ 1952, str. 95—114, in Ljerka Menaše, Umetniški razvoj Ivane Kobilce, ZUZ 1952, str. 115—164.

² Tu se Jama gotovo moti. Glede Tratnikovega sodelovanja pri Simplificisimu glej: Zoran Kržišnik, Fran Tratnik, Mod. gal., Ljubljana 1952. — Jama zapušča Monakovo okoli 1904, Tratnik je pa bival v Monakovem od 1905 do 1905.

R é s u m é

QUELQUES SOUVENIRS SUR MATIJA JAMA

L'étude renferme une caractéristique de Matija Jama, l'un des principaux représentants de l'impressionisme slovène, comme homme et comme peintre, ainsi que ses jugements concernant les oeuvres importants de l'art mondial, les contemporains et les tendances de son art à lui.