

PROSVETNI DEL



M. KOGOJ: »ČRNE MASKE«. SCENA IZ 1. DEJANJA

FOTO »ILUSTRACIJA«

LIEBERMANN IN CORINTH

RAJKO LOŽAR

Nobenega posebnega povoda ni, da govorim v nastopnem o teh dveh zastopnikih nemškega impresijonizma, ker je Liebermann imel osemdesetletnico že pred dvema letoma in Corinth že od 1925 ni več med živimi. Edini povod bi bil, da sem letošnjo pomlad, ko je bila v Ljubljani otvorjena Jakopičeva razstava, imel priliko na Dunaju videti Liebermanna v manjši (Künstlerhaus) in Corinth v večji (Hagenbund, Neue Galerie) kolekciji in tako so se ob tej priliki srečali v mojem notesu trije mojstri, s katerimi je debata o slikarstvu gotovo poučna.

Z izjemo nekaterih prav maloštevilnih podob so v dunajskih kolekcijah manjkale vse glavne slike obeh mojstrov in popolnoma nemogoče je, podati vsaj do neke meje zaključeno in na avtopsiji slo-
nečo interpretacijo celotne Liebermannove in Corinthove umetniške osebnosti. Izgleda, da lastniki umetnin v rajhu zelo neradi, in če, z bojznijo pošiljajo svoje zaklade v Avstrijo na razstave, zato le-te po vrsti šepajo. V Ljubljani pa je Jakopičevi razen popolnosti v tej smeri manjkalo še primernih prostorov, ki so za impresionistično slikarstvo zelo važni.

I.

Liebermann je edini pravi impresionist Nemčije, njen edini zares moderni slikar, a tudi že lahko pristavimo, da njen klasik. On zastopa to strujo med Nemci na klasični način, ne sicer zato, ker je že 1911 Gustav Pauli izdal njegovo monografijo v vrsti »klasikov umetnosti«, nego zato, ker je vsaka njegova slika dokument klasične osebnosti. S stališča snovi, predmeta bi nam to bilo sicer težko dokazati, ker delavke v tovarni konzerv in odrto tele v mesnici, židovske ulice, šivilje in čevljarji niso baš klasični motivi. Toda to je ravno, da je snov za take resnice najirelevantnejši faktor, faktor brez slehernega pomena, in da tiči klasika edino v oni notranji kvaliteti in proporcionalnosti duha in dela, ki sta v najvišji meri iracionalni, zadeva osebnosti in nič drugega. Tako se godi, da je vsaka L.-ova slika eminenten primer klasičnosti, dasi ni na njej upodobljenega nič razen banalnosti, celo v njegovih znamenitih portretih tolikokrat nič razen nje. In nisem do danes še videl slike tega mojstra, kjer bi bil mogel zdvomiti nad onim, kar je L. v njej dal; kjer bi bil mogel reči, da L. ni dosegel in dal tega, kar je bil hotel; da je obšel slikarsko rokodelstvo in da je mislil mimo sredstev svoje stroke. Pred slehernim njegovim delom — to seveda je zastoj

pridigovati in konkretno citirati — imaš občutek, da je ob pravem času dovršeno, več: ob pravem času načeto; ne morda, da je vse že ipso facto tudi purificirana klasika in najboljša rešitev, pač pa redoma njen pristni predznak, kjer ne klasika sama. To je slikarska umetnost visoke kulture in prav lahko razumem navdušenje, katero je zašlo v nemškega ljubitelja z L.-ovimi deli, ko pa je bilo vse dotlej razen pičlih izjem nemško slikarstvo podobnejše slikanju zadreg nego resni umetnostni produkciji. Ko pa gledamo nanj s tega vidika, ne smemo v isti sapi pozabiti Jakopiča, ki je bil desetletje ka-li kesneje iz sličnih težav rešil slovensko umetnost.

»Ne kakor so, nego kakor bi slikali stari mojstri v letu 1880.«, je delal L., pravi Karl Scheffler (*Die europ. Kunst*, 1927, II. 110), pri čemer se ta »bi« nanaša na moderni slikarski interes nemškega impresionista. In ko stojiš pred njegovimi podobami judovskih ulic v Amsterdamu, luk v Delftu, šol za šivilje, amsterdamske sirotišnice, parkov in drevoredov, prideš nehote v zadrego, ali bi se prej čudil, da je ves ta slikarski svet šele sedaj odkrit, ali pa, da je že upodobljen na tak paradigmatičen način. Prenešeno v Slovenijo torej ne boš vedel, ali bi se bolj čudil temu, da je šele Jakopič odkril slikarju zimo, ali pa temu, da jo je že v isti sapi na ta način upodobil. To pa, mislim, je stalen pojav reformatorjev in učiteljev in tudi umetnostnega razvoja, da resnice stoje v začetku posameznih dob ali generacij.

Taki ljudje navadno ne povprašujejo dosti po priznanju, nego si ga pribore. L. je na nemškem poleg impresionističnega slikarstva vzgojil in postavil na noge tudi nov umetnostno-kritičen in sociološki ambijent, s svojimi deli namreč, ki so bila za povprečni okus sicer čudna, a bila — Liebermannova. Pri nas Jakopičevo delo v isti smeri ni uspelo, kar tiče pojmovanje slikarstva (še danes hantirajo z impresionizmom kot politikumom), je pa glede umetnostne klientele. Sličnost med obema sega tudi v literarično delovanje.

Počasi seveda bi jela ta skupna pota pri natančnejših razmotrivanjih iti vsaksebi in opazili bi, da vidi L. v impresionizmu nekaj bistveno drugega nego Jakopič. Da je zanj natura v mnogo večji meri estetski fenomen nego pri poslednjem, kateremu nosi isto vlogo barva. Zaradi česar dalje ni eno in isto, če slika L. neko stvar zdaj v modrem zdaj v sivem in če dela isto Jakopič. Dočim je namreč prvemu vselej za optično totaliteto sveta, je drugemu le za totaliteto barvnega pojava, barve. Jakopič ne gleda sveta v luči in barvi, nego svet luči in barve, radi česar sta mu prostorni in figuralni motiv v veliki meri nepotrebna. In izvira odtod, da moremo najglobljo razliko med njima najti v pojmovanju portreta, v katerem ni da bi zanikavali nadmoč L.-ovo, dalje v grafičnem oevvreu enega in drugega. L.-ova ujedenska in litografija (v čemer je bila dunajska kolekcija zelo dobra) sta klasična vzorca impresionistovske tonične risbe in za njima stoji v dolgih vrstah slik izčiščeno in dodelano podajanje sveta v enotnosti tona. Za čisto barvno usmerjeno slikarstvo kot je

Jakopičevo, katero namesto tona pozna le barvno dominantno, grafika jasno ne more imeti nobene vrednote in možnosti izraza.

II.

Slikar drugačnih registrov je bil *Lovis Corinth*, kateri je do impresionizma šele s časom prišel in zato tudi nikoli ni postal povsem njegov. L. in Jakopič sta prišla kot impresionista na svet, C. se je zanj izučil. Začel je s slikami v stari temnorjavi maniri, približno tako kot Šubic in Grohar in je do neke mere njegov razvoj obsežen z ugotovitvijo, da je namesto temnorjavo kesneje slikal modrosivo.

V primeri s snovmi C.-ovih slik je L. berač. C. je slikal vse od kraja, a največkrat faunovsko razigrane akte, dionizijske plesne scene neverjetnega vitalizma (*Veliko tihožitje* s kipom, *Pred zrcalom*), martirije itd. *Abundantia*, *abundantia* energij in sokov — lahko imenujemo to sliko simbolično za njegov osnovni krog. Te stvari sicer ne stoje tako blizu življenja kot L.-ove šivilje in ribiči, nego bolj pri strani, Scheffler pravi, da v ateljeju in tam da je tudi C.-ov impresionizem doma. In res je mnogo akademičnega in ateljejskega (C. se ni zastonj učil v Münchenu) v njegovih delih, toda kot celota in osebnostna tvorba je meni ta mojster jako ljub in nič manj ne cenim njegovih slik. Po zaletu temperamenta je zelo sličen našemu Jakopiču, poteza ga interpretira na isti način in z isto sigurnostjo, dejal bi tudi, da je enako naiven, a obenem svest si učinka. Kolekcijo mu je Dunaj slabo obiskal, a to si sme šteti tudi v čast.

C.-ovo slikarstvo je zelo neenotno in polno stilov ter ne očituje onega miru, jasne delovne zavesti in kulture kakor L.-ovo. V splošnem je mojster redko stal pred naturo, nego pogosteje pred stariimi tipi in predstavami. Na sliki *Družina slikarja Rumpfa* se je s silno gesto odtrgal od starega interieurskega stila, toda prva zares imenitna podoba za njo je bila na razstavi šele iz leta 1912.: *Pred zrcalom*. Nemški umetnostni kritiki govorijo, da je C. šele po svoji bolezni 1910 začel slikati enotneje in močneje in stvarno sledi tej letnici vrsta najboljših podob kot je baš *Abundantia*. Sugestivni barvni ritem te slike pa je C. na nekaterih sledečih (*Vilma z žogo*, *Dvojni portret otrok*) discipliniral s pravim linearizmom, dočim je cela serija drugih (*Podoba pruskega kronprinca* itd.) slikana pristno »feldgrau«. Iz 1922/5 ima nekaj zelo odličnih portretov, katerih vrsto krona *Podoba Thomasa v bojni opremi*. Pod konec življenja so nastajale njegove krajine z *Walchenskega jezera*, ki na splošno ne ugajajo.

C.-ovo umetniško delo ni brez visokih vrednot, dasi se le-te pojavljajo manj enakomerno nego pri L.-u in na drugih ravninah. Kar namreč nosi in je pri poslednjem neizrečena stabilnost kulturnega čuvstva — najboljši dokaz tega je pač ogromna vrsta L.-ovih lastnih podob — to je pri C.-u elementarno-eruptivna vitalnost, katere pad in rast je v najočitnejšem nasprotju z ravnovesno linijo L.-ovo. Mislim, da je po tem C. bližji Slovanom.