

IDEOLOŠKE KORENINE SLOVENSKE MITOLOGIJE V DELIH GVIDONA BIROLLE IN MAKSIMA GASPARIJA

V umetnosti vesnjanov,¹ risarjev in slikarjev, ki so si zadali kot cilj oživitvev slovenskega v likovni kulturi, nas bolj ko motivika zanimajo nekatere idejne osnove, ki so združevale umetnike v trdno skupino — predvsem pa dejstvo, da je izrazito konservativna in iz nemškega nacionalizma porojena likovna »smer« postala v naših razmerah nekaj bistveno drugega; iz orodja germanškega ekspanzionizma se je spremenila v ljubezniv folklorni dokumentarizem in v svojevrstno politično orožje za obrambo pravic malega naroda.

Hkrati pa je folkloristična smer v likovni umetnosti pri Slovencih identična s podobnimi pojavi pri Čehih in Poljakih, le da gre za nekoliko zapoznel pojav in za gradnjo na drugačni tradiciji — oba večja slovanska naroda sta svoj moderni nacionalizem navezovala na državnostno tradicijo, na lastne kralje in plemstvo — folklorna osnova pa je bila neke vrste narodna, ljudska baza za družbene vrhove. Pri nas pa je bila »baza« hkrati tudi vrh — do neke mere je tradicijo lastnega plemstva in družbene smetane nadomeščalo nekaj mitoloških figur, med katerimi so najznačilnejše kralj Matjaž in nekatere osebe iz epskih pesmi. Tega protislovja so se slovenski avtorji verjetno tudi zavedali — zato je njihovo narodno prebudno sporočilo, kljub vsej mitološki navlaki, za tiste čase naprednejše, ker je opredeljeno s socialnim stanjem zatiranega družbenega sloja — kmeta, ki je bil v tistem času sinonim za slovenstvo.

Ob objektivnem in hkrati preroškem slikarstvu slovenskih impresionistov, ki so tvegali korak v umetnost velikega sveta, je torej cvetela tudi romantično obarvana, otožna in hkrati v mali svet izumirajoče kmečke kulture usmerjena umetnost vesnjanov. Dela najznačilnejših predstavnikov, posebej Gvidona Birolle in Maksima Gasparija,² so postala pojem; ob njunih slikah, risbah in ilustracijah se je na likovni ravni razvil poseben odnos do folklore, ki je v marsikaterem primeru dobil dimenzije identifikacije: konsumenti (ljudje iz najrazličnejših slojev) so se s to umetnostjo tako rekoč poistovetili.

Morda gre za srečno okoliščino, še verjetneje pa je, da imamo opravka z zahtevami, ki so v okolju obstajale in ki obstoje še danes. V sociološkem pogledu je razvijajoče se slovensko (pretežno kranjsko) meščanstvo potrebovalo zgodovinsko opravičilo in tradicijo. V okvirih avstro-ogrske monarhije, ki je že kazala prve krepkejše razpoke, je nemška buržoazija ustoličila historične sloge, ob njih pa prenapet »domovinski stil«,³ ki je iz elementov kmečkega stavbarstva in umetnosti, križanih s poznogotskimi prvini, ustvaril repertoar nacionalnih in rasnih simbolov, ki naj bi opravičevali nemško ekspanzijo in dokazovali samobitnost nemške kulture.



Maksim Gaspari, Lastna podoba s klobukom (olje na platnu, 1905)

V spletu okoliščin, med madžarskimi historicizmi in nemško nacionalgigantomanijo, se je v prvem desetletju 20. stoletja kot rešitev pojavila lirčno in pravljичno obarvana inačica slovenskega tradicionalizma, slikano dokazilo o osnovah in samobitnosti slovenskega naroda, saj se je o noši, umetnosti in kulturi nižjih socialnih plasti (posebej kmečke) govorilo kot o narodni kulturi, pojem ljudstva so istovetili z narodom in z nacionalnimi ter rasnimi posebnostmi.

V nasprotju z nemškim ali madžarskim ekspanzionizmom ter nabuhlo retoriko francjožefinske umetnosti je slovenska varianta »Heimatkunst« izrazito obrambna. Vendar tu ne gre za nemoč meščanstva ali poseben psihološki profil njenih tvorcev, marveč za temeljno izhodišče — razumeti moramo, da so osnove slovenskega domovinskega stila identične z nemškim, le da gre za sistem nasprotnega dokazovanja. S tem, da so Slovenci pristali na izhodiščno platformo nemške historicistične in domovinske umetnosti (tudi zgodovine!),

pa so hkrati tudi izgubili moč. Nekoliko slikovito lahko pojav opišemo tako, da so slovenski nacionalisti oziroma umetniki te smeri ob nemških ekspanzionističnih prikazih vedno dodajali: »Tudi mi smo imeli nekaj podobnega, tudi mi nismo brez zgodovine, tudi, tudi...!« Skratka, gre za psihološko zavoro, ki je bila neposredna posledica šolanja na nemških gimnazijah in akademijah, še bolj pa rezultat sistematičnega vsiljevanja posebnega načina mišljenja, ki je nenemške narode silil v večno obrambo in dokazovanja na vsiljeni izhodiščni osnovi. Kot ustrezno likovno izhodišče pa so si vesnjani izbrali tedaj napredno dunajsko gibanje: Secesijo. Potemtakem gre vendarle za likovni sistem, ki je vse prej kot anahronističen in temelji na novem, tudi socialno naprednem pojmovanju umetnosti. O tem priča Gasparijevo občudovanje Klimtove umetnosti ter slikarstva češkega mojstra Kupke in kroga umetnikov, ki so bičali socialne krivice. Obenem pa je hotenje po ustoličenju »prave slovenske umetnosti« večino vesnjanov zapeljalo v poudarjeno folkloriziranje, ki je v mnogočem izničilo pozitivne pobude naprednega dela Secesije. Saj je od folkloriziranja do romantičnih predstav o narodu le majhen korak.

Najbolj značilen primer takega sistema obrambe je odnos do rasističnih teorij v tedanjem svetu, ki ga lahko razberemo iz misionarske literature. Naši razumniki niso stali na trdnem oporišču, da je rasizem na sploh nesmiseln, predvsem pa neznanstven, marveč na tipičnem narodnjaško obrambnem sta-



Maksim Gaspari, Pod lipo (olje na platnu, 1908)

lišču — Slovani nismo nič manj vredni od Germanov (pri čemer predpostavljamo, da so pa na neevropske narode gledali kot na dejansko manjvredne!). S tako pozicijo so nehote dali nemškimi ekspanzionistom dodatno orožje — če sploh obstaja več- in manjvrednost narodov, potem je nedvomno povsem upravičena favorizacija germanske »rase« — in končno so bili Slovani (razen Rusov) po vsej Evropi praviloma podložni narodi! Ekspanzionistična logika pa jemlje to dejstvo kot neizpodbiten dokaz. V tako vsiljenem sistemu vrednot, ki ga je po letu 1918 v veliki meri prevzela in gojila tudi vladajoča srbska plast v novoustanovljeni Jugoslaviji (SHS), je bil beg v romantiko in pravljичnost povsem logičen — ustrezal pa je tudi splošnemu nastrojenju srednjih, meščanskih plasti, ki so svojo nacionalno pripadnost in svoj večinoma neizživet nacionalizem manifestirali z nenevarnim šemljenjem v »narodne noše«. Morda je višek tega načina življenja in mišljenja izražen z narodnimi nošami redkih slovenskih dvornih dam po letu 1918.

Tako pravzaprav pridemo do mitološkega pomena in izhodišča umetnosti vesnjanov. Kolikor na prvi pogled kaže, da gre za izrazito reakcionarno usmeritev (tudi na čistem likovnem področju: konfrontacija z impresionizmom, naivne parole o umetnosti za narod), pa stvari le niso tako preproste, posebej če upoštevamo sistem vrednot, ki jih je slovensko meščanstvo izgrajevalo skozi vse 19. stoletje. V umetnosti Maksima Gasparija in Gvida Birolle srečamo namreč tudi elemente, ki jih v meščanski miselni kod ni mogoče vključiti in predstavljajo nehoteno diverzijo — ki pa je izzvenela dosledno in opredeljeno le v risbah in grafiki Hinka Smrekarja.

Socialni elementi in posredna obtožba družbenih odnosov so v umetnosti vesnjanov imeli predvsem historično dimenzijo. Za bedo na vasi ni bil kriv družbeni sistem ali celo domači buržuji, marveč samo in zgolj nemški graščak v preteklosti in nemški oblastnik tedanje sodobnosti. Socialna drama in socialno vprašanje sta se odigravala na izrazito nacionalni ravni, zato slovenskega meščana nista prizadela, marveč sta imela paradoksen učinek: krepila sta njegovo razredno zavest, ki pa se je lahko razvila v polni meri šele v okvirih relativne nacionalne neodvisnosti. Stvar komajda spremeni dejstvo, da se v tem času uveljavljajo tudi na Slovenskem izrazito delavske stranke in da je celo del katoliškega življa pristajal na utopične postavke krščanskega socializma (Krek).

Po drugi strani pa je poleg neobvezujoče otožnosti »narodnih« motivov pri obeh vodilnih vesnjanih krepko prisotna tudi idealizacija, ki izzveni predvsem v idiličnih prikazih (motivih). Njena moč pa ni bila v koketiranju s precej dvomljivo kategorijo »poprečnega okusa«, marveč v jasno formuliranih mitoloških strukturah — v čemer gre spet za podobno pomensko raven kot pri nemški »Heimatkunst«.

V tem času (tudi nekoliko prej) gledajo likovni umetniki na kmeta in kmetstvo izrazito idealistično, izjema so le impresionisti — vendar tudi tu, predvsem pri Jami, mnogokrat začutimo za objektivnim barvnim prikazom belokranjskega pejzaža povzdignjen in z nadzemeljskim mirom prežet svet simbolov, umirjenega človeka — pastirja in mirne črede sitih krav. Tudi simbolistična plast Groharjevih podob (značilna slika je zlasti Sejalec) praviloma izhaja iz kmetijskega okolja. Sejalec ni le simbol na sploh, kot ga označuje sveto pismo, marveč je hkrati tudi simbol slovenstva in kmetstva — v Groharjevi interpretaciji nastopa kot edina zdrava sila v družbi, kot edini socialno opredeljeni nosilec zametkov novega družbenega življenja. Da gre za sloven-

stvo, nedvomno priča kozolec v ozadju — saj so že pred tem časom to arhitekturo sprejeli kot slovensko posebnost. Hkrati pa kozolec navezuje tudi na povsem realna izhodišča: Groharjev simbolični Sejalec je tudi figura v plainairu, v konkretnem pejzažu nekje v okolici Škofje Loke, ki pa je v celotnem slikovnem tekstu spremenjen v »Slovenijo«, in sicer tisto pravo, kmečko in izvorno.

Na mitološki in simbolni ravni se umetnost impresionistov in sopotnikov vesnjanov mnogokrat navidezno približa. Do identifikacije pa vendarle ne pride — čeravno je Ivan Grohar v svoji impresionistični varianti navezal na že »povsebinjen« likovni sistem münchenskega impresionizma; saj tudi v nanašanju barv in v formulaciji površine slutimo arabeske, kakršne je uveljavljal »Jugendstil«. Tu se slikarstvo impresionistov (posebej Groharja) navidez približuje hotenjem Vesne tudi na likovni ravni — vendar gre za kvalitativno povsem drug nivo; novoromantično razpoloženje pripovednikov, kot so Smrekar, Birolla in Gaspari, je v ostrem nasprotju z zametki ekspresionistov, ki jih spontano uveljavljata Grohar in Jakopič.

Morda je najbolj ostra razlika med njimi prav v podobah, ki so si navidezno najbliže. Sejalec, kot ga je formuliral Grohar, je sicer preinterpretirana in povzdignjena podoba zdravega kmeta, vendar nima tistih obeležij, s katerimi bi ga opremil (recimo) Maksim Gaspari: narodne noše z vsemi detajli in kar je še pomembneje, Gaspari sejalca ne bi uresničil kot figuro-simbol, marveč bi dal pripovedno simbolični karakter osebi šele v kontekstu ostalih opisnih detajlov, verjetno pa bi prizor navezal na ljudsko pesem o sejalcu.

Tako se spet približamo pomenskim plastem, ki so opredeljevale Vesno kot retardirano likovno in nazorsko gibanje, če jo primerjamo z impresionizmom ali pa s tistim sistemom slikarstva, ki ga je že med tem zgradil Jožef Petkovšek. Na pomenski ravni gre za podobno razliko, kot jo v literaturi zasledimo med Cankarjem in Finžgarjem, kjer je povsem jasen prepad med definirano zamisljivo o angažirani in hkrati avtonomni umetnosti ter izrazito utilitarni, poučujočo smerjo v pisanju literarnih tekstov.

V umetnosti obeh vodilnih vesnjanov gre za povsem jasen ilustratorski pristop, za romantično in poetično obarvano opisovanje dogajanj, anekdot, pravljic, rekov, noš, običajev in dela kmečkega prebivalstva v bližnji in bolj oddaljeni preteklosti. Zelo zanimiva je tudi nadčasovna komponenta tako vizualiziranih pripovednih kompozicij. Kolikor se je (posebej) Birolla približal historicistični metodi atribuiranja nastopajočih oseb, predvsem pri tistih ilustracijah, ki opisujejo zgodovinske teme (Mlada Breda), se je pri opisih kmetškega življenja naslanjal na živo izročilo in sočasna dogajanja, ki jih je posplošil kot permanentno dogajanje v izjemno dolgem zgodovinskem izseku. Hočemo povedati, da je Gasparijev ali Birollov kmet ob koncu 19. stoletja prav tak kot v srednjem veku.

Tu se srečamo z vplivi mitologije, kakršno so v našem prostoru uveljavili (spet kot nujno posledico političnih zvez in odnosov) nemški etnografi in umetniki in ki v svoji najbolj groteskni podobi živi še danes na Koroškem (Heimattienst). Kmet je v teh teorijah simbol od boga dane in nespremenljive usode določene družbene plasti, zdravo jedro nacije in hkrati nacija sama. To je človek izven časa, ki raste iz nemških tal in je prepojen z nemško krvjo, skratka, je Nемец v tistem najbolj nabuhlem, polbožanskem pomenu, je personficirana sila in hkrati debela laž — saj kmet v nobeni od tedanjih družb ni imel družbene moči, od nje je bil tako daleč kot v Rusiji ali Španiji. Služil je le kot pretveza



Maksim Gaspari, Zobobol (kolorirana risba, 1908)

za opisovanje »zdrave« krvi in moči nemškega buržuja, ki mu je godil tak način opisovanja njegovih »prednikov«. Sicer pa se je še leta 1944 zapisalo slovenskemu zgodovinarju, da je kmet (kmetstvo) edini aristokrat ob pravem plemstvu — saj nosi vse viteške attribute: privezanost na zemljo (fevd), tradicionalnost, ohranjanje starih rodovnih imen itd. Ob aristokratu — kmetu, ki je kot figura in simbol prav blasfemična potvorba, pa dejansko živi mali meščan, sklicujoč se na zdravo tradicijo in večnost svojega družbenega položaja.

Vendar je kmet v slovenski inačici »Heimatkunst« le drugačen — (čeprav je tako kot pri Nemcih večen in zdrav) — zaverovan je v svojo idilično revščino in v pisane, vedno malce žalostno uglašene običaje, je malce boječ in kar je najpomembnejše — vedno se pred nekom brani in dokazuje svojo enakovrednost, zatorej lahko rečemo, da ostaja kot mitološka oznaka (in znak) še vedno v okviru pomenskega koda nemškega historicizma in ekspanzionizma: v tleh in krvi (Blutt und Boden), vendar kot negacija!

Tako so vesnjani po zgodovinski nujnosti (da ne gre za determinizem pa nasprotno pričajo dela vodilnih impresionistov) pristali na vsiljena pravila igre. Kljub temu pa so pojavu »Heimatkunst« dali še neko novo dimenzijo — iskrenost in poštenost; v sodobnem jeziku bi lahko rekli, da gre za posebno obliko likovnega ustvarjanja in sporočila, ki je po formalni in vsebinski plati nekje med tradicionalizmom in naivo. Naivna plast v interpretiranju slikanih predstav je verjetno najmočnejša prav v delih Maksima Gasparija — kaže pa se predvsem v tipizaciji in skorajda dosledni totalizaciji motiva, kjer ne ostaja ničesar nedorečenega, marveč je vsa izpoved povedana natančno in dokončno. Večjo odprtost (v smislu Molesove opredelitve) kaže predvsem sistem črt s strukturo barvnega svinčnika. Včasih pa srečamo suponiranje poznavanja vseh podrobnosti okrog ilustriranega motiva (pri kralju Matjažu in Alenčici moramo ob njunih likih obnoviti celotno pripoved, pogosto pa tudi natanko določeno varianto ljudske pesmi). Gre torej za »banalnost« elementov za poznavalca in originalnost za priložnostnega gledalca njegovih stvaritev, ki v ljudskem pesništvu (in pripovedih) ni razgledan.

V teh relacijah pa je vtakna že prej omenjena, na poseben način časovno dimenzionirana socialna nota, ki ima predvsem nacionalno obrambni značaj in pomen. V mnogih primerih (podoba Krjavlja in njegovega okolja) pa je socialni status upodobljene figure sploh nebistven — saj gre za šegav prikaz topoumnega siromaka-šaljivca, čigar revščina in socialna degradiranost sta v kontekstu znakov, ki jih uporablja Gaspari, pač njegova krivda, torej ne prizadevata nikogar. To misel pa podčrtuje še simbolična vrednost figure — saj smo bolj ali manj vsi neke vrste Krjavlji.

Mitologija pa se v ilustracijah obeh vodilnih vesnjanov odraža tudi v uporabi izrazito nelikovnih sredstev — saj je vsaka zaključena podoba vedno ilustracija nekega znanega »teksta« in hkrati dobeseden prevod istega teksta v jezik slike, kjer ima izjemen pomen tudi naslov podobe. Šele naslov daje upodobitvi dokončen pomen in »vsebino«, saj jo opredeli bodisi kot dokument o nekam izumirajočem običaju bodisi kot ilustracijo znane ljudske pripovedi (pesmi, pregovora itd.).

Vendar moramo opozoriti, da relacije niso povsem premočrtne in da so si Birolla, Gaspari in seveda tudi Smrekar ustvarili izrazito osebni likovni jezik, ki pa je v večji meri odraz temperamenta in vsebinskih teženj kot pa likovnega iskanja. Tako lahko rečemo, da je kompliciran črtni sestav Smrekarjevih risb ustrezal predvsem njegovi satirično in groteskno usmerjeni angažira-



Maksim Gaspari, Berači (kolorirana risba, 1911)

nosti, ki je dokaj blizu cankarjevski satiri in socialni opredeljenosti. Vendar je v primeri s svetopisemsko monumentalnostjo Cankarjevih tekstov bolj razdrobljen in manj specifičen — hočemo povedati, da je pisatelj gradil z besedami in njihovim simboličnim zvenom, Smrekar pa je gradil predvsem na pripovednem motivu in na izrazito pripovedni način, torej tako, da bi lahko isto sporočilo posredoval tudi v kakem drugem umetniškem jeziku. Nekaj podobnega lahko trdimo tudi za likovni izraz v delih Gvidona Birolle in Maksima Gasparija. Prvi je s sijajno stilizacijo povzegal zgodovinsko dimenzijo svojih upodobitev, drugi pa je v karakteristični strukturi risarskih zapisov z razdrobljeno potezo barvnega svinčnika nakazoval idilične dimenzije svojih motivov, ki so prav zaradi specifične tehnike vedno nekoliko zabrisani in tako postavljeni na raven nekega odmaknjeneega dogajanja, pravljice.

V primerjavi z deli vodilnih impresionistov, ki so v duhu časa že nakazovali pot v bolj ekspresivno, izpovedno smer z močnimi simboličnimi poudarki, je umetnost vesnjanov konservativnejša, učinkuje pa tudi na povsem drugih percepcijskih nivojih, skratka, gre bolj za ustvaritev nove »slovenske mitologije« kot za nov likovni izraz. V tem okviru je potemtakem tudi primerjava skorajda nemogoča, saj ne gre le za drugačna izhodišča (ki so v umetnosti povsem logična), marveč tudi za drugačno funkcijo in pomen slikovne ploskve.

Prav mitološke dimenzije tega slikarstva pa so botrovale neverjetni priljubljenosti vesnjanov, posebej Maksima Gasparija, ker so zapolnile prazni prostor med preteklostjo in sedanjostjo. V idiličnih podobah, ki so imele svoje mesto v vseh okoljih ob klasičnih »nacionalnih« simbolih — avbi, pisani ruti, sklepancu, izdelku ljudske umetnosti itd. — sta bila jasno izražena simbolika in hkrati narodni ponos. Ob teh podobah se je širok krog ljudi (ki

je segal od bogatega meščanstva pa do delavstva, ki je obešalo reprodukcije v svojih stanovanjih) vedno znova nacionalno opredeljeval in potrjeval svojo zgodovino na folkloristični ravni. Po logiki vsiljenih pravil igre (nemški sistem dokazovanja nacionalne večvrednosti) je bil repertoar mitoloških simbolov razmeroma ozek — kralj Samo, kralj Matjaž, figure iz ljudskih pesmi in pravljič, »samobitni« ljudski običaji, stilizirana in simbolično posplošena ljudska »narodna noša« in kar je po svoje zelo nenavadno: ni simbolov, ki bi bili kakorkoli vezani na velike kmečke punte ali na kmečkega »kralja« Matijo Gubca. Gre torej za nehoteni pristaneček na tezo o miroljubnosti in nezgodovinskosti Slovanov. V podzavesti so kmečki punt nehoti okarakterizirali kot upor zoper zgodovinski red, hkrati pa po logiki nostalgичno in poetično obarvane motivike iz idiličnega življenja slovenskega kmeta ni sodil v zastavljeni koncept.

Opredeljeno socialno kritično ost in oster antiklerikalizem pa najdemo predvsem v delih Hinka Smrekarja, ki je nasploh paradoksen in po tej plati premalo cenjen avtor. Čeprav je v formalnem pogledu navezoval na monakovske vzore, v precejšnji meri tudi na češke in poljske zglede, je njegovo ideološko izhodišče drugačno — saj izhaja iz pojmovanja naroda, kot ga je opredelil Ivan Cankar. Z risarskimi sredstvi »Heimatkunst« pa ironizira in smeši narodnjaštvo — torej pojav, katerega likovne simbole je utrdila prav Vesna. Zanimivo je tudi dejstvo, da se je Smrekarjev socialni gnev stopnjeval do smrti pod streli okupatorjev, kljub temu pa svojega risarskega sistema tudi po koncu prve svetovne vojne ni spremenil, ko se je s svojo satiro lotil drugih nalog.

Narodnoobrambni značaj Birollovih in Gasparijevih del je postal po zlomu monarhije v precejšnji meri nefunkcionalen. Gaspari ga je gojil v karikaturi, kjer je skušal smešiti velikosrbski šovinizem. Birolla pa je v tem času nehal ustvarjati. Ko je zbledela nekoliko radikalnejša narodnoobrambna plast njihovih sporočil, je v vsej širini zablestela mitološka struktura, ki poudarja predvsem idilično slovenstvo. V glavnem pa gre za kontinuirano življenje teze, ki je enačila slovenstvo s kmetstvom in ki je videla slovenski značaj umetnosti zgolj v ljudski (narodni) umetnosti in izročilu.

Zaradi ljubeznivosti na pravljični način posredovanega sporočila, so tezo o »narodni« umetnosti prevzeli tudi širši krogi. Pričeli so enačiti način likovnega izražanja vesnjanov s slovensko tipiko v umetnosti — posebej še zato, ker se je impresionizma in vseh drznejših smeri v kasnejšem razvoju umetnosti držala etiketa, da gre za zahodnjaške vplive in formalizem.

Delo vesnjanov je obdržalo funkcijo »sopotništva« tudi po končani 1. svetovni vojni in po pojavu ekspresionizma. Ta je uvedel v slovenski prostor poleg »grde« umetnosti tudi čustva nemira, razočaranja, nemoči in protesta. Zato je Vesna nudila zatočišče tradicionalno mislečim družbenim plastem, ki so skušale, vsaj na tem področju, zatisniti oči pred resnično nacionalno in socialno problematiko. Tako je dobila umetnost Maksima Gasparija in na področju meščanskega portreta Ivana Vavpotiča nov vzgon prav zaradi konfrontacije z brezobzirnim ekspresionizmom, ki je razburjal duhove na različnih straneh zaradi mistične religioznosti, zaradi vnašanja socialističnih idej in zaradi vnašanja kubističnih in futurističnih prvin v dotlej idilično in konservativno okolje.

Vesna je zato v tem kontekstu zazvenela kot oživljanje sicer skonstruirane, vendar v svojem času žive in odmevne »narodne umetnosti«, k čemer je pripomogla tudi iskrenost, da ne rečemo kvaliteta stvaritev. Zanimivo pa je, da je precej struktur in mitoloških oznak, kakršne so uvedli vesnjani, proniknilo tudi

v etnografsko vedo, v precejšnji meri pa so vplivale tudi na porajanje posebnega, čustvenega odnosa do ljudskih starosvetnosti. Birollove ilustracije in Gasparijeve podobe v koledarjih, knjigah, na razglednicah in v časnikih so imele tudi izjemen pedagoški pomen — saj so marsikomu pomenile prvo srečanje z umetnostjo in mu še danes pomenijo spomin na prva intimnejša srečanja s preinterpretiranim ljudskim izročilom.

Opombe

1. *Vesna* — klub slovenskih umetnikov je bil ustanovljen leta 1904 na Dunaju, po imenu in programu se je naslonil na beograjsko Lado. Pripadali so mu Maksim Gaspari, Saša Šantel, Hinko Smrekar, Gvidon Birolla, Ivan Vavpotič in nekaj manj pomembnih sopotnikov. Njihov ideal je bila »umetnost iz ljudstva za ljudstvo« — program pa so očrtali predvsem z izborom motivov. Dogovorili so se namreč, da bodo po čeških, poljskih in drugih vzorih upodabljali kmečko življenje, vaško idiliko, izumirajoče običaje itd. Tako naj bi našli originalno slovensko obliko likovne umetnosti. — 2. *Gvido Birolla* (rojen v Trstu 1881, umrl v Ljubljani 1959), *Maksim Gaspari* (rojen v Selščku pri Cerknici 1883). Gaspari je dosegel svoj umetniški vrh sicer v času med obema vojnama, vendar je iz razvojnega in sociološkega vidika najbolj zanimiv njegov začetni opus, ki je nastajal z manjšo zamudo ob delih slovenskih impresionistov. Izraža pa tako kot dela Gvidona Birolle usmeritev Vesne v najbolj dosledni obliki. Birolla je intenzivneje delal do konca 1. svetovne vojne, nato je risanje in slikanje povsem opustil do približno leta 1939. Za oba mojstra lahko rečemo, da sta dala največji delež k razvoju slovenske knjižne ilustracije.

Literatura

1. *A. Cevc*, Maksim Gaspari. (Uvod v razstveni katalog), Ljubljana 1953, str. 5—17. — *Š. Čopič*, Slovensko slikarstvo. (Biografski in bibliografski podatki Melita Stele-Možina), Ljubljana 1966, str. 104—106. — 3. *S. Mikuz*, Maksim Gaspari in kamniško mesto. (Uvod v katalog), Kamnik 1973. — 4. *K. Dobida*, Hinko Smrekar. (Uvod v razstveni katalog), Ljubljana 1957. — 5. *Fr. Stele*, Slovenski slikarji, Ljubljana 1949. — 6. *Fr. Šijanec*, Sodobna slovenska likovna umetnost, Maribor 1961.

Résumé

LES RACINES IDÉOLOGIQUES DE LA MYTHOLOGIE SLOVÈNE DANS LES OEUVRES DE GVIDON BIROLLA ET DE MAKSIM GASPARI

L'auteur étudie la variante slovène de «l'art régional» qui se développa chez nous, dans la première décennie de notre siècle. Formellement, cet art s'appuyait chez nous sur les exemples tchèques et sur ceux de Munich. Il fut incité en Slovénie par les exigences de la bourgeoisie slovène qui voulait sa propre mythologie slovène. A l'aide des exemples des deux artistes principaux, Gvidon Birolla (1881—1959) et Maksim Gaspari, l'auteur constate que la mythologie slovène était fondée sur les fondements semblables à ceux allemands tout en s'agissant ici de prouver et de nier l'expansion allemande manifestée surtout par la thèse des peuples historiques et non-historiques. Puisqu'il s'agit d'un point de départ analogue à celui allemand, le système de valeurs est analogue aussi avec la différence qu'en cas slovène, il s'agit aussi d'une défense explicite et d'une argumentation peinte de l'originalité slovène. Cet art très en vogue est fondé sur la thèse omise et imposée plusieurs fois, ultérieurement, que ce qui est slovène est identique à ce qui est paysan, que l'art slovène est identique à l'art populaire.