

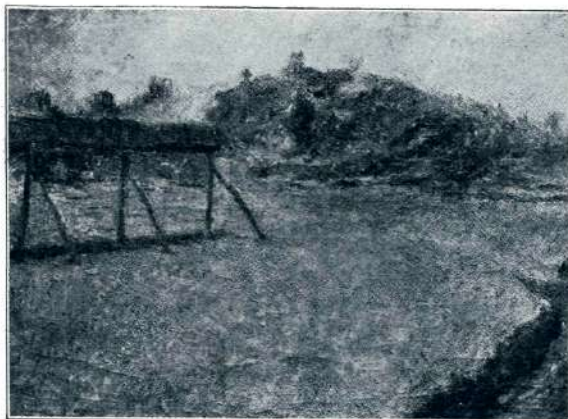
barvna vizija, mogli bi celo trditi: poedina barva izhodišče celih slikovnih koncepcij (prim. Raphael, 65).

Ena slika iz serije *Pri klavirju* (Nar. Gal.) otvarja vrsto tako pojmovanega figuralnega motiva. Delana je v modrem, kar je bila slikarju ob tem času ljuba barva in tvori z nekaterimi krajini: Zimska krajina (14), Barje (7), Križanke (37), s Studijo za Evangelij (12) ter z veliko sliko Spominov (48) modri štadij umetnikovega razvoja. In ta modrina je čisto posebne vrste, sploh ne modrina impresionističnih senc, nego kos lirike. Že Czerny je ves prepojen ž njo, a na muzejski sliki Križank slavi pravi triumf. Ali ni v tem prav za prav mnogo romantike in ali ni J. po nepotrebnem eksperimentiral, kadar jo je hodil iskat v občutja patinastih barv? Pri črni kavi (45), ki je tudi nastala ob tem času, ter kasnejšo Pomlad v sobi (62) sta namreč dve taki sliki, na katerih je J. šel ogledovat barvo od njene starinske plati. A ne morem reči, da bi me ogreli, dasi mi iste stvari pri mlajšem impresionistu-romantiku Pavlovcu ugajajo. J. je namreč občutje barvne patine in oni čar starih mojstrov realiziral uspešneje in bolje na slikah zelenega štadija, katere so poslej nastajale. Ali ni to klasika, kakor je slikana Dekle z nakitom? Ali ni to prava impresionistična »umetnost muzejev« (Cezanne)? In ali ni istotak njegov Zeleni pajčolan? J. je šel kasneje, nekako po nastanku Modre sobe (77) še enkrat reševati ta problem in v nadaljnjem bom govoril o njem kot o poti k absolutni sliki; toda vprašujem se, čemu je eksperimentiral, ko je vse, kar je naslikal v zelenem, tudi kasnejši portret ge. L. (76) in Teloh (59), naslikal za vse in vsako priliko. In tako je tudi Modra soba, dokler je »modra«, taka podoba; čim pa hoče biti več, postane slaba, ker tudi kot »soba« potem ni več dobra.

III.

Leta 1900 je nastala Studija (12) za Evangelij sv. Marka I, 8 in na to kompozicijo, katere sicer nisem nikoli videl, se nanaša oni največkrat citirani J. izrek: Bistveno v sliki je misel (Iz. Cankar, Obiski, 58). Vendar če sodim po Studiji sami, ne uvidim ravno, zakaj so s pomočjo omenjenega stavka skušali konstruirati nekega Jakopič-ekspresionista. Bistveno v sliki je misel, seveda in čisto gotovo, toda ne misel misli, nego misel slike. In samo če je to ekspresionizem, je J. tudi njegov zastopnik.

Kaj je ta njegova misel? Nič drugega nego, kar je Aristotel zahteval za estetskost umotvora, namreč adekvatnost vsega formalnega objektu. »Zakon objekta« (prim. Waldmann, Franz. Maler des 19. Jhdts., Breslau, 1925, 62) torej, ki je kot za vsakega velikega umetnika, tako tudi za J. en edin. »Jaz sem tudi kiparil,« mi je dejal nekoč, »toda ne vem, če bi se moja plastika danes skladala z mislijo, idejo, stilom kiparstva.« In ko je skritiziral sliko Ivane Kobilce za ljubljanski magistrat, ji je očital baš pogreške kot napako v pojmovanju predmeta, v izbiri barv z ozirom na konkretni prostor, napake v kompoziciji in deko-



RIHARD JAKOPIČ: ZIMSKA KRAJINA

raciji, torej napake v misli slike. In ako to ni še dovolj, nam jo pojasni še njegov tekst o veži na Ahaeljevi cesti, ki je odlično razmišljanje o tem, kako najorganičneje prilagoditi slikarijo arhitekturi, katero bo krasila. Zato nazivljem stvari primerno tako pojmovanje rajši tektonizem odnosno solidno umetniško delo, in česa drugega tudi J. sam ne bi hotel.

Važna in prava misel Studije je soglašanje likovne koncepcije z objektom, z besedilom Evangelija. Kako zelo je J. svojo nalogo pojmoval v zmislu objekta, nam dokazuje primera z Groharjevimi verskimi podobami. Menda je ta svojo kompozicijo Srce Jezusovo dovršil v istem letu, kar je še poučnejše. Njegov objekt je bil res nekoliko abstraktnejši nego Evangelij, ali nobena razlika v njih nam ne more pojasniti disparatnosti ene in druge rešitve. Mojster je skušal svojo nalogo rešiti direktno, barva naj bi bila izraz in to tudi je; bila naj bi neposreden nosilec ideje; slika sama naj bi tako predstavljala duhovnost kot materializirano onostranost. A kaj čuda, če visi za naše čuvstvo nekaj tragičnega nad tem hotenjem, ko ga ubija realizem snovi in tipov. Že precč pod konec svojega življenja je Grohar naslikal enega izmed Križanih in problem verske podobe se mu je rešil negativno: barva mu je vzela vse in če bi bile poslej nastajale še druge, bi bile njegove verske podobe že pravi ekspresionizmi.

O vsem tem pri J. ne more biti govora. Barva mu ni neposreden nosilec izraza, ni sama izraz, nego njegova šifra — simbol. Zato slika v celoti ni nikakšna barvna materializacija transcendence, nego navod do nje in pripovedovanje o njej, za impresionizem naravnost stvarno pripovedovanje. Dasi je v času nastanka Studije J. barvni stil tudi na drugih delih, recimo na slikah Drevesce (6), Ob Sotli (10), Na parobku (9) itd., še povsem ploskovit, torej dekoracijski, je vendar na Studiji to tako zelo, da o njegovi koncepciji posebej za ta objekt ni dvoma. Dekorativnosti se namreč pravi v impresionizmu poskus objektivne slikarije in poduhovljanja barvnih predstav ter podčrtavanja odnosno upodabljanja v absolut-