

**TOMAŽ BREJC**

Slovenska umetnost 1880–1918

*Čas prebujenja*

|                                    |                                            |
|------------------------------------|--------------------------------------------|
| I. <i>Moderna estetska kultura</i> | • 9                                        |
| Prihod vlaka                       | 27                                         |
| Slovo od 19. stoletja – žanr       | 71                                         |
| Alegorija                          | 107                                        |
| Verska podoba                      | 133                                        |
| Umetniki                           | 153                                        |
| Paviljon                           | 161                                        |
| Galerijski kipi                    | 181                                        |
| Govorica teles                     | 205                                        |
| Rodin                              | 213                                        |
| Portreti                           | 223                                        |
| Spomeniške naloge                  | 237                                        |
| Fotografija in slika               | II. <i>Ikonizacija krajine</i>             |
|                                    | • 281                                      |
| Preludij                           | 295                                        |
| Impresija                          | 329                                        |
| Impresionisti v zimi               | 353                                        |
| Ver sacrum                         | 371                                        |
| Jakopičeve figure v krajini        | 379                                        |
| Iz naroda za narod                 | 391                                        |
| Sejalci                            | 401                                        |
| Ljubljanske slike                  | III. <i>Prizori iz modernega življenja</i> |
|                                    | • 413                                      |
| Moški                              | 427                                        |
| Ženske                             | 445                                        |
| Otroci                             | 457                                        |
| Intimizem                          | 473                                        |
| Gole figure: modeli in vsebine     | • 499                                      |
| Epilog                             |                                            |



I.

*Moderna estetska kultura*

**V salonu hotela „pri Maliču“  
(„Stadt Wien“)**

**od ponedeljka 16. do nedelje 22. novembra (vključno)  
razkazavanje**

# **živečih fotografij**

**v življenjski velikosti.**

(3246—2)

## **Edisonov idejal**

**predstavljan po Kinetografu.**

**Predstave:** ob delavniških ob 5., 6., 7. in 8. uri;  
ob nedeljah ob 3., 4., 5., 6., 7. in 8. uri zvečer.

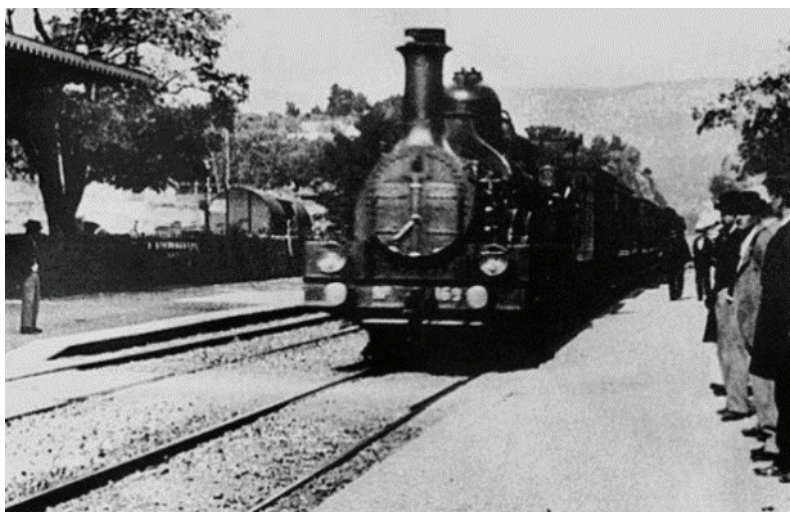
**I. prostor 50 kr., II. prostor 30 kr.**

V ponedeljek, 16. novembra 1896 ob treh popoldne, se je v salonu hotela »pri Maliču« (kjer je zdaj Nama) vršilo prvo predvajanje »živečih fotografij« v Ljubljani in med njimi so gledalci videli Lumièrov *Prihod brzovlaka na postajo La Ciotat*: leto po tem, ko je bil filmček posnet. Nihče ni bežal iz prostora, ko se je vlak približeval peronu, toda anekdote o tem ne pojenjajo. Gledalci so bili tolikokrat priča takšnim prizorom v vsakdanjem življenju, da ni nihče niti za trenutek pomislil, da ne prihaja resničnost sama. Toda ta posnetek je bil živ, njegov iluzionizem je bil bližje vsakdanji izkušnji kot katerakoli fotografija, ker so se stvari v njem premikale. Čas v fotografiji je bil zmerom preteklik, zdaj pa je z gibanjem vstopil v bližino neposredne izkušnje – resda le njene ponovitve, vendar s prepričljivostjo, ki je gledalce spreminjala v priče realnega dogodka, ki se ravnokar odvija. Sedanjik je postal pretočen: živahno gibanje ob prihodu, še trenutek, in vlak bo odpeljal – torej so sredi dogajanja. Natančno tako je z vlakom Južne železnice prek postankov v Mariboru in Celju v prestolnico pripotoval tudi Edisonov potujoči kinematograf »Ideal« s svojim lastnikom in upravljavcem Charlesom Crasséjem.

Izkušnje gibajočih se fotografij so bile osupljive in nanje niso mogle pripraviti nobene optične priprave 19. stoletja, nobene diorame, stereoskopske naprave ali premikajoče se

## Prihod vlaka

Izsek iz Lumièrovega posnetka *Prihoda brzovlaka na postajo La Ciotat* (1896)



Izsek iz časnika *Slovenski narod*,  
16. novembra 1896

podobe v risanih ali fotografiranih animacijah (zoetrop, praksinoskop). Fotografija je gledalca zamejila v posameznika, ki gleda posnetek za posnetkom po svojih željah in času, filmska predstava pa je kontinuirana, kolektivna izkušnja, kjer se doživetje v občinstvu kvečjemu stopnjuje s slikovno dinamiko – in vendar popolnoma drugače kot v gledališču, kjer se dogodek z odra čutno preseli v posameznika in nehote zahteva poglobljeno individualno sodelovanje. V zgodnjem filmu prevladata prostorska in časovna enosmerna optična pozornost, ki je za vse enako veljavna in pomensko »izravnana« v svoji dokumentarni resničnosti. Gledalec postane nekakšen »odjemalec« slikovne podobe.

V fotografiji, »zrcalu spomina«, so lahko videli živahne prizore iz javnih in družinskih praznikov in vsakdanjega življenja, velikih veselic in še večjih pogrebnih sprevodov, vojaških spopadov in turističnih idil, fotografske zanimivosti »iz doma in sveta«, in pod mizo je krožila obsežna pornografska proizvodnja, toda nič ni moglo premagati zrcalnih podob gibanja teles, obrazov, množice. Sočasnost videnja in telesne izkušnje, ki jo je ustvaril film, je spremenila gledalčevo predstavo realnosti: ko so gledali film, se je ta dogajal njim, ne sposobnostim kamere in snemalca.

V fotografiji, ki je nastala nekaj let poprej, so lahko videli malone filmski kader: par se je na prehodu zaustavil na strmem parobku in gospod razlaga dami pokrajino, ki se panoramsko odpira z razgledišča. On živahno gestikulira, ker je poznavalec Kranja in okolice, in ona ga vendar drži za roko, ker je stopil s poti na strmi rob, in mu sledi s pogledom. Take prizore s figurami, ki jih vidimo s hrbta pred široko pokrajino, ki drsi v globino, bi seveda lahko našli v romantičnih in realističnih slikah, vendar ne doma, ampak v tujih galerijah in fotografskih almanahih. Gustav Pirc, ki je zrežiral ta posnetek, je bil dobro seznanjen s sočasno piktorialistično fotografijo, bil je član uglednega dunajskega fotografskega združenja Club der Amateur-Photographen in zagotovo likovno občutljiva oseba. Naredil je največ, kar zmore storiti fotograf pred izumom filma: postavil je gledalca v območje dogodka, pričevanja in pričakovanja. Vse drugo so naredile »živeče fotografije«.

Tako kot ni nihče bežal iz salona, kjer so predvajali film, ni nihče niti za trenutek pomislil, da je priča rojstvu nove umetnosti. Žive slike: to mora biti kakšen nov izum na področju javne zabave, cirkusa, varieteja, šarlatanski iluzionizem za prosti čas, kajti za umetnost se je treba potruditi v gledališče, kamor pa filmska publika ni zahajala. Duhovniki in uradniki, ki so skrbeli za javno moralo, so takoj sprevideli, da je za prihodom vlaka na vrsti prihod ljubimca in bo peron zamenjal budoar. Natančno to se je v naslednjih letih, ko se je film oklevajoč in s presledki le naselil v Ljubljani, tudi zgodilo: posamezni odlomki so bili cenzurirani, film je vodil v pohujšanje in razvrat (duhovniki in šolniki so na predstave pošiljali ovaduhe), navsezadnje so na platnu videli celo gole roke in poljub. Izidor Cankar je presodil, da dobrih filmov ni mogoče dobiti, »pokazalo se je, da jih izdeluje industrija, ki špekulira z neumnostjo duš in blodnimi nagoni človeških src«. Po drugi strani pa so gledališki direktorji sčasoma le prepoznali nepremagljivega nasprotnika. Film jim je korak za korakom kradel igralske zvezde in dramaturgijo, jih premagal s fantastičnimi scenami

in naravnimi lokacijami ter ponižal s cenenimi skeči in še cenejšimi vstopnicami.

Z vlakom so v Ljubljano prihajali cesarji in kardinali, trgovci, turisti in umetniki. James Joyce je 19. septembra 1904 zvečer Ljubljano zamenjal za končno postajo Pulj: toda na postaji je lahko videl palme, ki so takrat krasile železniško arhitekturo; ta je bila na Južni železnici na las podobna,



Gustav Pirc,  
*Pogled na Kranj* (pred 1893)

torej mu tega ne gre šteti v zmoto, postaja je bila lepo urejena in tudi park za njo je bil opremljen menda celo z zvezdogledom in sta z Noro Barnacle lahko opazovala zvezde. Tako sta, brez denarja, preživela noč v Ljubljani. Še danes na to prigodo spominja spomenik Jakova Brdarja, vdelan v tla železniškega perona.

Meščani so se do takrat že navadili na slavnostne prihode kronanih glav. Sedmega maja 1895 ob treh popoldne, štirinajst dni po znamenitem velikonočnem

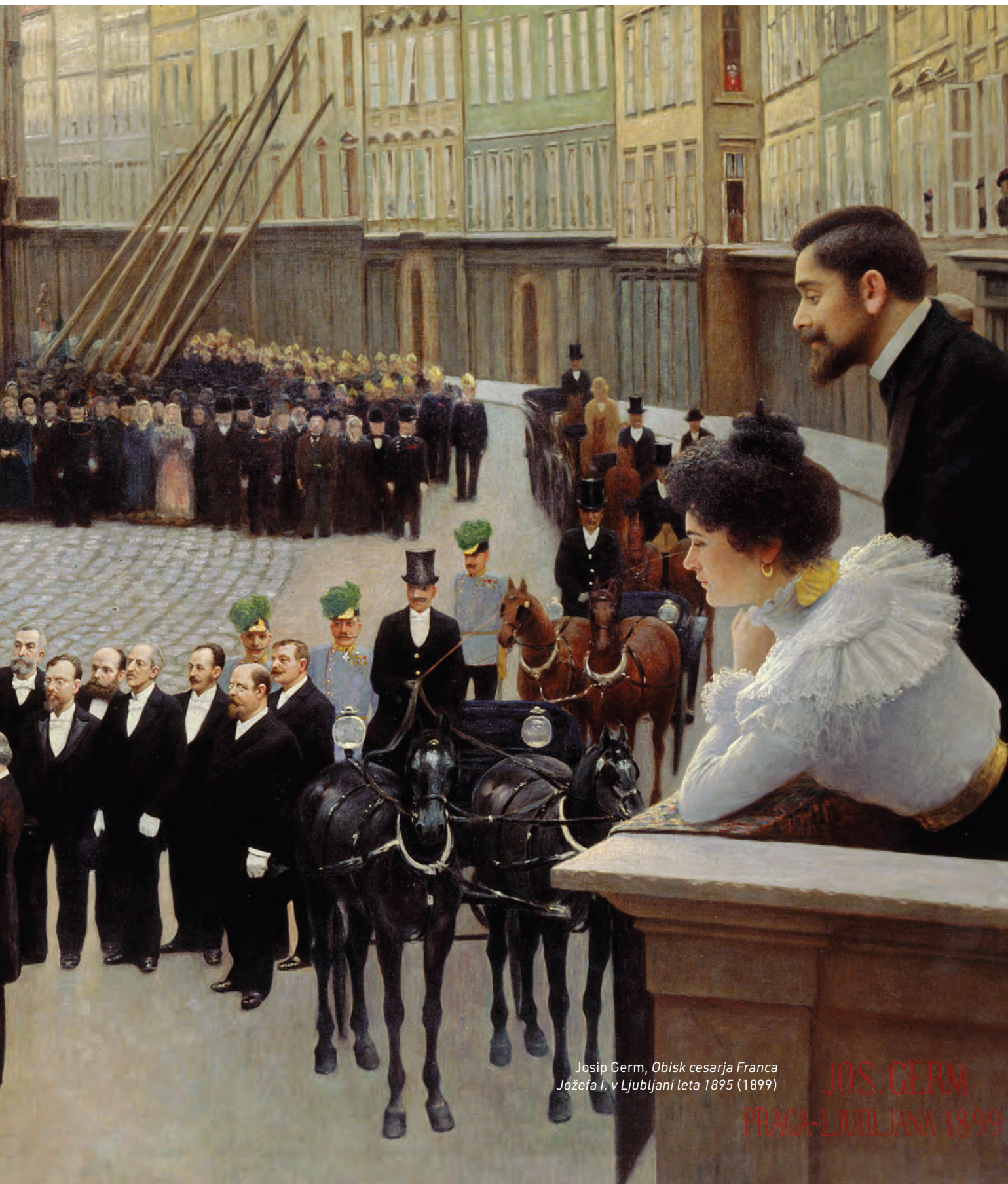
potresu, se je cesar Franc Jožef ustavil v Ljubljani. Ker je mesto iz prejšnjih obiskov že poznal, je lahko naglo pregledal stanje v popotresni Ljubljani, obiskal cerkve, vojašnice, urade, bolnišnice ter začasna prebivališča. Strogi protokol se je zavlekel za celo uro, vse do sedmih zvečer, seveda pa je prespal v vlaku, ker je bil resnični cilj njegovega potovanja Pulj. Tam je naslednje tri dni prisostvoval manevrom in splavitvi najmodernejše bojne ladje svoje mornarice ter jo krstil za *Monarha*.

Spomin na cesarjev obisk je upodobil Josip Germ, ki je veljal za najbolj izkušenega slikarja, ki lahko izpelje takšno nalogo. Reportažna slika velikega formata bi bila povsem korektna uradniška slika, če ne bi zlomila decoruma: na prizorišče z balkona silno zavzeto zreta navzdol dve postavi. Kako se je to lahko zgodilo? Mestni urad, ki je sliko naročil za veliko zbornico v rotovžu, je pričakoval podobo, kot jo kaže fotografija. Slikar je imel na voljo številne fotografije, priskrbeli so mu vrsto podrobnosti, na primer velikost oseb, in vse detajle je zares upošteval in naslikal. Množica je postavljena v varno razdaljo, hiše so podprte s tramovi, na oknih









Josip Germ, *Obisk cesarja Franca  
Jožefa I. v Ljubljani leta 1895 (1899)*

JOS. GERM  
PRAGA-LJUBLJANA 1899



ni gledalcev, povorka kolesljev se je ustavila, župan pa cesarju pravkar predstavlja mestne ugledneže. In vendar so videti kot svinčene figurice iz kakšne stare otroške zakladnice, slika je neskončno statična in pusta. Ko jo je Matija Jama videl, je bil prav zgrožen (pismo Jakopiču). Potem pa oživi z obema figurama, ki zastopata tako takratne kot današnje gledalce, priče velike javne slovesnosti. Že prvega popisovalca slike, vsestransko razgledanega urednika *Doma in sveta* Frančiška Lampeta, ki je bil tudi sam fotograf, sta figuri zmotili. Pa ne zaradi kompozicijskega prijema, to je bilo modernim umetnikom vendarle dopuščeno, temveč zaradi družbenega razmerja, ki se je vzpostavilo: od kod dvema sicer lepo in modno oblečenima vsakdanjikoma veljava in pozornost, ki bi morala sicer veljati cesarju, spremstvu, svečanosti? Navsezadnje pa sta figuri neženirano prepoznavni.

Razlogov za takšno kompozicijo je kar nekaj. Če bi se slikar spustil navzdol in pristal na trgu, bi moral izdelati množico portretov, kar bi bila pretežka naloga. Še Matej Sternen, ki je leta 1899 naslikal cesarja za veliko dvorano Mestnega doma, ga je postavil na konja in odmaknil v daljavo, da se je izognil neposrednemu portretiranju monarha. Germ ni bil človek, ki bi kaj slikal na pamet, iz domišljije, »narava in razum« sta bila njegovo vodilo, preudarnost njegova slikovna strategija. Toda samo preslikati fotografijo spet ni bila umetniška rešitev, zato si je omislil zavzete pričevalce dogodka, in ker ni mogel naslikati nekega »kogarsibodi«, ki ni obstajal, se je vslikal sam. Na tej strani trga ni imela nobena hiša balkona, pač pa bi lahko na ta način videli prizor z balustrade na pročelju mestne hiše. Torej le ni bil brez razlogov, da gledalci ne bi dojeli njegove zamisli pogleda od zgoraj navzdol. Še najbolj je spominjal na obiskovalca v gledališki loži: v sedanjiku sta samo dve postavi, prizor pa pripada dogodku, ki je minil in je samo znova uprizorjen.

Mestne vedute, pogledi na ulice, na množico in promet se najbolj posrečijo z oddaljene višine, kot je videl v številnih slikah iz tistega časa (impresionistov ni poznal), prijem je bil povsem moderen: il faut être de son temps. Kakšen radoživejši slikar bi si lahko ob cesarjevem obisku izposodil dvoje nepričakovanih pripetljajev: najprej se je splašil konj prvega voza in se je moral cesar povzpeti na drugega v vrsti, to bi bila zadeva animalista; in potem je neka gospa Falk v Stritarjevi ulici nenadoma skočila s prošnjo naravnost pred cesarja (pripročnja na kolenih), pa so jo naglo odstranili: to bi bil motiv, vreden takratnega naturalizma in seveda filma, vendar ravno tako nerodna kršitev decoruma, se pravi tega, kar se spodobi ob tako velikem javnem sprejemu. In potem je morda še ena optična predstava, ki ga je vodila k odločitvi za ta motiv: Germ je vedel, da bo slika pritrjena v niši visoko nad zbornico, torej bo pogled naslikanega para tudi tu usmerjal gledalca navzdol k dogodku, pa ne zaradi prostorskega iluzionizma, temveč kot učinkovito napotilo, kako pomembnemu dogodku smo bili – in smo znova – priča.

V začetku 20. stoletja so množice tudi pri nas začele zasedati javni prostor. Z vlakom so v Ljubljano prihajali udeleženci političnih, verskih in športnih zborovanj in so paradirali po mestu. Prav poseben pa je bil vlak, ki se je v nedeljo, 7. oktobra 1900 ob pol desetih, ustavil na železniški postaji. Iz njega se je usulo 316 Tržačanov, ki so si prišli ogledat Prvo

Julius Müller,  
*Sprejem cesarja Franca Jožefa  
na Mestnem trgu po potresu (1895)*



razstavo Slovenskega umetniškega društva (SUD) v Mestnem domu. Po slovesnem sprejemu na kolodvoru je župan Hribar povorko Tržičanov, ki so jih spremljali člani narodnih, športnih in pevskih društev, povedel po Ljubljani tako, da so si ogledali novogradnje in na novo urejeno mesto ter dopoldan zaključili s pogostitvijo v Narodnem domu: gostom je »stregla sedmerica dražestnih gospic«. Potem so si ogledali deželni muzej in končali v veliki dvorani novega Mestnega doma. Razstava, ki so jo svečano odprli 9. septembra 1900, je obsegala kar 192 del različnih žanrov in stilnih usmeritev, prevladovali pa so umetniki, ki so študirali na Dunaju, v Pragi in Münchnu, za moderne so veljali predvsem Ažbetovi učenci: Ivan Grohar, Matej Sternen, Matija Jama in Rihard Jakopič, ki je s svojimi krajinami in barvnimi skicami temeljito razburkal publiko in kritiko. Liberalci so pogrešali narodne motive in zgodovinske slike iz slovenske preteklosti, klerikalci so obžalovali pomanjkanje religioznih vsebin. Razstavljali so malone vsi upodabljajoči umetniki in umetnice, od Ivane Kobilce (*Poletje* je bila središčna slika razstave) do kneginje Mary Wrede, od realista Ivana Franketa, doajena razstave, do Ferda Vesela, ki si je privoščil malo retrospektivo (nad 40 del). Tržičanom je tako ves dan minil kot kulturna slavnost, z večerno predstavo v operi in »komerzom« v Narodnem



»Prva razstava Slovenskega umetniškega društva«, z razstave 9. septembra 1900

domu, toda organizacija je bila strankarska: pokazati Ljubljano kot kulturno in politično prestolnico, v kateri vlada jo napredni »liberalci« s Hribarjem in Tavčarjem na čelu. Slovenska ljudska stranka in njeni udje, »klerikalci«, niso bili povabljeni. 22. oktobra se je s podobnim programom v Ljubljano pripeljalo še 180 štajerskih Slovencev. Razstava je bila velik uspeh in jo je obiskalo več kot 5000 obiskovalcev.

Če bi hotel pokazati, kako so takšne slavnosti potekale, bi moral uporabiti filmski dokumentarec, ki ga je 27. in 28. junija 1909 posnel Tržačan Salvatore Spina ob proslavi petindvajsetletnice delavsko-prosvetnega pevskega društva Slavec in bi imel lahko lakoničen lumièrovski naslov: *Praznični dan v mestu*. Seveda v slovanski Ljubljani, »naši Moskvi«, ki so jo obiskala pevska društva iz Prage, Zagreba, Varaždina, Ivanić-Grada, Celja in Koroške in so že na postaji skupaj peli himno *Hej Slovani*. Vendar se pri ogledovanju posnetkov ne morem znebiti vtisa, da je Spina film posnel po naročilu tržaških pevcev; vidimo slovenske in slovanske prapore, zborovske uniforme in narodne noše, domače govorce in pevce, toda hladna dokumentarnost Spinove kamere nam pokaže dogodke, ki bi se prav lahko zgodili v kakšnem drugem provincialnem središču monarhije, da je le imelo tramvaj. Mrgolenje množice, mestni utrip s kmečkim vozom in tramvajem, ki se srečata na mostu (kjer bo Plečnik oblikoval Tromostovje), slavnostni sprevodi, ljudje, oblečeni po najnovejši modi, dame z okrašenimi letnimi klobuki in sončniki, gospodje s slamniki: biti brez klobuka je veljalo za nedostojno – kako pa naj se sicer gospodje poklonijo damam ali jih dvigajo v pozdrav pevskim povorkam, posebej živahno Hrvatom na Marijinem trgu? Ljubljana je torej videti kot povsem sodobno mesto, nikakršna »dolga vas«, za kakršno jo je označil France Kralj, ko je leta 1906 prvič prikorakal vanjo z dežele.

Žal ni posnetka prihoda vlaka in sprejemnih svečanosti, ker je prišel Spina v Ljubljano skupaj s tržaškimi Slovenci ob 11. uri. Toda potem je postavil kamero na strateške točke: prvo panoramo je posnel z gradu, nato pa je iz stolpiča Mladike zaokrožil mestno podobo od Krima do gradu in bližnjih poslopij, kjer je izstopala opera. Druga višinska





točka je bila streha Narodnega doma, od koder je posnetek s sprevedom, ki se je končal na Kongresnem trgu. Prvi dan je sledil povorkam od kolodvora prek Ajdovščine do Marijinega trga in magistrata. Pri Ajdovščini je s podesta snemal tramvaj, ki se premika skozi, in tu je mesto videti res moderno: široka cesta, skoraj bulvar z visokimi poslopji, medtem pa kamera ujame prave mestne »impresije«, z gospodičnami, ki klepetaje čakajo na spreved, moderno oblečenimi pasanti, ki se za trenutek zagledajo v kamero. Vse skupaj preveva elegantna mestna olika, vse poteka lahkotno, brez prerivanja; na posnetku izpred frančiškanske cerkve na nekdanjem Marijinem (Prešernovem) trgu je zalotil skupino gizdalinov, ki si krajšajo čas pred prihodom pevcev in med pogovorom sproščeno postopajo sem ter tja, medtem pa se množica zgosti pri magistratu, kjer je goste nagovoril župan Hribar, vmes pa se oglašajo topiči z gradu. Potem se razvije povorka pevcev, noš in gostov mimo Robbovega vodnjaka in eden lepših trenutkov je, ko se belo oblečene pevke premikajo mimo vodnjaka, ki je do vrha »nabasan s firbci«.



Več izsekov slavlja 27. in 28. junija 1909, ki ga je posnel Tržačan Salvatore Spina ob proslavi petindvajsetletnice delavsko-prosvetnega pevskega društva Slavec

Naslednje jutro je Spina posnel ljubezniv prizor šolark, ki se v vrsti »po dve in dve« vzpenjajo po Čopovi. Popoldne jih znova vidimo, ko radovedni mladi in stari gospodje naredo prostor sprevedu belo oblečenih malo starejših gojenk Mladike, Govekarjevih »institutk«, ki prihajajo na Kongresni trg. Veselica je zadeva množice in ta pri nas še ni imela svoje žive slike. Film, moderni medij, pokaže, da so široke ulice, trgi, parki, aleje, arhitektura in promet dejanski, aktivni prostor družbene, narodne, »optične« zavesti, zato je film tisti medij, ki bo v novem stoletju takšne prizore povzdignil v umetnost.

Ljubljana se zdi nenavadno običajna v svoji zakmašni opravi in ne moremo niti slutiti, da sta se dan poprej v mestu zbrala vojaštvo in policija, ves čas v pripravljenosti, da se ne bi ponovil 20. september 1908, ko so množične protinemške demonstracije zahtevale žrtvi, Ivana Adamiča in Rudolfa Lundra; njima se je šel na grob poklonit češki pevski zbor. Toda ob vsem praznovanju, spomenicah, napitnicah, slavlju in petju me vseeno čudi tole: v Ljubljani je bila 9. junija odprta prva umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu. In med izčrpnimi časopisnimi poročili,





Ivan Vavpotič, Naslovna ilustracija  
pesniške zbirke *Roma*  
Silvina Sardenka (1906)



kako so se gostje sprehajali po Tivoliju in Rožniku, nisem nikjer zasledil, da bi kdo vstopil v novi »tempeljček muz« in si ogledal razstavo ali da bi bila razstava del programa tridnevnega slavlja. Ljubljancani so gradili »secesijsko« arhitekturo, peli in brali, uprizarjali dramske igre in opere, za likovno umetnost pa niso imeli pravega posluha.

Če »filmsko« gledam na tisti čas, se ne morem znebiti presenečenja ob kolorirani risbi, ki jo je Ivan Vavpotič naredil za naslovno ilustracijo k pesniški zbirki Silvina Sardenka *Roma* (Katoliška bukvarna, 1906): saj je videti kot filmski plakat! Taka divjaška scena, pa tako nežni, sentimentalni Sardenkovi spevi, četudi se dogajajo kristjanom v Neronovi areni! Na srečo je Evgen Lampe, urednik *Doma in sveta*, pojasnil njen nastanek:

»K *Romi* je naslikal g. Ivan Vavpotič naslovno stran, ki je sama zase umotvor. Gospod Vavpotič ni čital Sardenkovih pesmi, ampak pisec teh vrst mu je le v par besedah označil glavni motiv, in je bil torej slikar čisto svoboden. Glejte, kako sta se našla dva umetnika! G. Vavpotič je združil v eno briljantno kompozicijo dva velika motiva Sardenkova: poganski in krščanski Rim. Triumfator Neron, ki mu vlečejo voz trije tigri, z vso karakteristiko poganstva na obrazu in v gestah zagleda Križanega z neskončno milobo na obrazu. Spodaj sta znaka rimske republike in cesarstva, zgoraj krščanstva in cerkve, v ozadju se pa nad Kolosejem v rožnati zarji spenja kupola matere vseh cerkev. Veliko svetovnozgodovinsko naziranje govori iz te slike z duhtečo poezijo rahločutnega umetnika. Kar opeva pesnik v sanjavih vizijah, je tu predočil slikar z gotovo roko.« Seveda Vavpotič ni bral Sardenka, pač pa Sienkiewiczzev neznansko popularni roman *Quo vadis* (1896; slab prevod Petra Miklavca je izšel pri Gaberščku v

Filmski plakat za *Quo vadis* (1913)



Gorici, 1901): od tam si je »sposodil« divjanje Nerona, motiv kvadrige pa je bil pogost tako v zgodovinskem slikarstvu kot tudi v popularnih kompendijih podob, kot je bila Gerlachova *Allegorien und Embleme* (Dunaj 1882 in v številnih ponatisih in novih izdajah). Če zdaj to ilustracijo primerjam z diletantskim filmskim plakatom za italijansko produkcijo filma, ki je postregel s spektakularnimi množičnimi prizori iz Neronovega Rima (1913) in so ga vrteli po vsej Evropi in Ameriki, je Vavpotičev bližnji plan Nerona, s tigri, ki se poganjajo iz podobe naravnost pred nas, neskončno bolj filmski – prava napoved filmskega plakata iz tridesetih let.

Toda slikarsko 19. stoletje se nikjer bolj ne loči od filmskega 20. kot v jukstapoziciji Kobilčine oljne slike *Poletje* in filmskih posnetkov Grossmannovih otrok na domačem vrtu. Kobilčina slika je nastajala na domu njene matere v Podbrezju in je sprva imela delovni naslov *Na vrtu*. Zanj je posnela več pripravljanih fotografij. V ospredju je figuralna skupina, ki jo sestavljajo sestra Fani ter otroka iz njenega bližnjega sorodstva, potem se prostor diagonalno odpre v globino, pri čemer si je pomagala z vrtno ograjo, v dnu slike pa je videti bližajoča se fantiča. Scena se dogaja v Matjaževem vrtu, kjer se živahne sončne lise in rdeči barvni poudarki rožnih cvetov utaplajo v prevladujoči sočno zeleni barvi, ki kot »živa meja« prepreza celotno površino. Idilični, ljubki žanr, ki je žel priznanje na številnih razstavah in je postal kar nekakšen sinonim za Kobilčin ustvarjalni način in domet, razodeva preprosto poezijo, ki pa je vse prej kot spontana. Fotografske in modne predpriprave ter natančno delo dveh poletij na videz neposredno sceno spreminjajo v skrbno nadzorovano podobo, prav ateljejsko v svojih končnih učinkih. Ta vtis je še toliko pomembnejši, ker nas svari pred poenostavljenim pojmovanjem realističnega žanra, ki naj bi bil spontan in originalen prav zato, ker pomeni direktno odslikavo fizične stvarnosti na način, v katerem ne intervenirata ne šola ne zgodovina in ki razkriva samo umetničin slikarski temperament. Tako kot je takšna »spontana« predstava realizma zmotna sama na sebi, velja tudi za *Poletje*, da je ta realizem prej posledica določene estetske usmeritve kot pa preprosta in nedolžna odslikava ljubeznivega trenutka, v katerem se meščansko dekle znajde sredi vaškega okolja v enostavni poletni igri. Kobilca je bila izvrstno šolana, četudi je lahko obiskovala samo zasebne »ženske šole« (vpis na akademije je bil ženskam takrat še prepovedan). Osebno je poznala svojega takratnega vzornika, znanega münchenskega slikarja Fritza von Uhdeja, skratka, slika ni nikakršna naivna ali trenutna domislica. V skrbno sešiti ateljejski podobi, kjer ni neizpolnjenega mesta in negotove predmetnosti, se Fani spreminja v prispodobo *Poletja* in slika postaja »realna alegorija«.

Znani ljutomerski odvetnik dr. Karol Grossmann je na domači vrt postavil 17,5-milimetrsko kamero, ki jo je kupil v Dresdnu. Za »modele« so mu služili žena Matilda z dojenčkom v naročju ter hčerki Draga in Božena. Kobilčin motiv (videl je reprodukcijo v *Domu in svetu*) je oživel: deklici veselo tekata od verande po potki proti očetu/kameri, se za trenutek ustavita, nasmehneta in čudita novi igrači, stečeta nazaj, sedeta pred verando v travo, potem se žena z detetom dvigne in skupaj se sprehodijo do verande in nazaj – in

Ivana Kobilca, Pripravljalna  
fotografija za *Poletje* (1889–1890)



takrat je filmskega traku zmanjkalo. »Režiser« je natančno vedel, da ne gre več samo za premične fotografije, temveč za preizkušnjo kamere in oblikovanje filmske podobe. Ves drugi kader filmčka je namenjen upodobitvi gibanja, razvoja prostorske dinamike in ljubke igralka so očetu z veseljem ustregle. Grossmannova svetla, idilična »impresija« je za moderno estetsko izkušnjo vsaj tako pomembna, kot so slike naših impresionistov. Dvajseto stoletje bo stoletje filma, slikarstvo pa se bo le s težavo odvrnilo od pogleda nazaj in svojo lastno sublimno preteklost presnovilo v posvetni modernizem.







Izseka iz Grossmannovega posnetka  
domačega vrta (1906)



Ivana Kobilca, *Poletje* (1889-1890)







Slovenski modernizem se napove s krizo žanrske slike okrog leta 1900. To velja tako za Kobilco in Vesela kot za poznejše impresioniste. Tu se ločijo duhovi, tu se razklene slikarska praksa in potegne meja, ki jo ubesedi kritik Miljutin Zarnik ob prvi razstavi Slovenskega umetniškega društva v Mestnem domu. Na njej je bilo Kobilčino *Poletje* vsesplošno razumljeno in hvaljeno kot idilični žanr, ob Veselu pa so se že prebujala vprašanja, ali ni podoba *Slepih miši* leta 1900 samo preživetni odvod značilnega münchenskega žanra. Na božičnem razpisu münchenske akademije za kompozicijo leta 1891 je bila sicer določena tema Zima, Vesel pa je bil zmerom svojeglav in je v hladnih tonih naslikal otroško igro v »zimskem« interieru. Zarnik je poznal tamkajšnjo münchensko sceno, bral je smešenje žanra v Mutherjevi *Zgodovini slikarstva v XIX. stoletju* (1893/94) in je zato pisal bolj kritično: »Interieuri Veselovi so vsi izborni. Kar meni ne

## Slovo od 19. stoletja – žanr

ugaja, je to, da se nekateri preveč približujejo takozvanemu 'žanru'; slikar jih je pač napravil za kupujoče občinstvo in je bil prisiljen staviti se s pomočjo predmetne vsebine v službo filistrstva (kakor pravi Whistler).« Ferdo Vesel je pripovedoval, kako so v Münchnu slikali, da so sploh preživali: »Živeli smo od samega kiča, Bog nam grehe odpusti, živeti moraš nekako. Zjutraj smo sedeli na akademiji, popoldne smo dobili kak model, ga kostumirali in naslikali. Producirali smo za pogled mične reči, fletne punice, ganljive krajinice in često še sveže pobarvano, mokro platno nosili k umetninarju, ki je plačeval take stvari po okroglo 20 mark, kar ni bilo tako malo. Včasih sem po ves teden izhajal s toliko vsoto, toda – s kičanjem se človek ubije, brezpogojno otopi in še zapije zraven. Bog, kako tesen obroč je ustvarjajoči svobodi môra življenja!«

Načeloma nam žanrske slike pokažejo »vsakdanje življenje vsakdanjih ljudi«, toda to življenje je v žanru redko samo realistično: res nam kaže prizore iz življenja iz vseh









Ferdo Vesel, *Slepe miši* (1891)





Fritz von Uhde, *Ob oknu* (1890)



družbenih plasti (sem načeloma ne spada aristokracija, zato pa duhovščina), bodisi pri delu ali zabavi, toda vsakič je takšna scena opremljena s kakšnim moraličnim opozorilom, ki je lahko melodramatično, humorno ali satirično, še bolj pogosto pa vzgojno, vsekakor poučno. Stalna spremljevalka »meščanskega žanra« v 19. stoletju je sentimentalnost in na koncu se žanr skrči v ceneno anekdoto. Žanr v resnici ne upodablja »psihe« in še manj družbene kritike, jo prej dobrohotno karikira, odvzame realni sceni »resnično prisotnost« in nas postavi v vlogo prisluškovalca, voajerja, nekakšnega razsojevalca, ker je realnost hočeš nočeš idealizirana, prikrojena, gledališko uprizorjena. Matevž Langus je motiv posnel po nekem grafičnem viru, vendar je dobro ponazoril trenutek, ko se mladi mož še odloča, ali bo prisluhnil ženi, ki ubogo dekle priporoča za pestrno in služkinjo. Ko je bila slika razstavljena v ljubljanski Reduti, je bila ta odločitev naslovljena tudi na gledalca.

V drugi polovici 19. stoletja in vse do prve svetovne vojne je bil žanr največja komercialna proizvodnja, ki so jo širile reprodukcije v popularnem tisku. K nam so »meščansko« obliko žanra prinesli slikarji, ki so se šolali na Dunaju, v Münchnu in Pragi, Kobilca, Vesel in Germ pa tudi Grohar, z njimi je v naše predstave stopila ljudska folklor, njeni predmeti, kraji in običaji; žanri z meščanskimi vsebinami (interieri, družinske scene ob čaju ali obedu, svečane priložnosti) so redki, nastajajo že v 20. stoletju, so pa stalnica v sočasni fotografiji. Žanr je bil splošna vstopnica za realizem v slikarstvu, to je veljalo tudi za druga srednjeevropska umetnostna središča. Tudi če so bili slikarji akademsko šolani in so gojili vzvišene vsebine v zgodovinskem in religioznem slikarstvu, se jim je zdelo, da so že realisti, če naslikajo žanr. Kakšna

Gustave Courbet,  
*Drobilca kamenja* (1849)





napaka: meščanski žanr je imel kaj malo stika z radikalnimi oblikami realizma, kot sta ga slikala Gustave Courbet in Wilhelm Leibl. Nastajal je kot nekakšna razvodenela oblika načeloma stroge metonimične prakse, ki je vsakdanje stvari in običaje spreminjala v metaforične pripovedi.

Courbetova *Droblilca kamenja* domišljiji ne dopuščata veliko prostora. Slika kaže, kako bivajo stvari v svoji stvarnosti, vsebina pa je skrčena na golo predstavitev, kot bi slika ne imela svojega »sujeta«, ampak ostane na ravni fizičnega motiva in danega družbenega okvirja. Tudi če jo razlagamo v prenesenem smislu, da fanta čaka ista usoda kot starca, ne gre za upodobitev mladosti in starosti, temveč prej za njun degradirani družbeni status, ki se tudi v času ne bo spreminjal. Tudi kot podoba dela ni metaforična: nič na sliki nas ne napotuje na kakšno vzvišeno, zunajslikovno resničnost, višji smoter, seveda pa je postala slika uporabna v družbenokritični umetnosti in del njene tradicije, četudi je leta 1945 pogorela med bombardiranjem Dresdna. Toda metonimija še ni nikakršna napotnica za umetniško kakovost, še posebej, če samo preigrava fotografske ali žanrske motive štirideset let kasneje.

Kdo je bil največkrat omenjeni oziroma najpopularnejši francoski slikar ob koncu 19. stoletja pri nas? Claude Monet? Ne, to je Jules Bastien-Lepage in še prav posebej njegova slika *Ob košnji* iz leta 1878. Seznam je prav impresiven: prvi jo je videl (že v Salonu) Jurij Šubic in potem v Musée du Luxembourg Jožef Petkovšek (ki jo je skušal kopirati), Ivana Kobilca, Ferdo Vesel, Ivan Vavpotič, Rihard Jakopič, pa prelat Andrej Kalan, Ivan Šubic, Evgen Lampe, Ivan Prijatelj, Vladimir Levstik, Izidor Cankar, Josip Dostal, in kdor je ni videl v originalu – denimo v času svetovne razstave v Parizu 1900, ki jo je obiskalo kar nekaj Ljubljancev – jo je videl nešteto krat reproducirano v poljudnem in strokovnem tisku, na fotografijah in kartolinah. Leta 1914 je bila kot priloga objavljena tudi v *Domu in svetu*.

Pariški gledalci, ki so se ravno navadili na povzdignjene prizore kmečkega dela v slikah Jean-Françoisa Milleta, Julesa Bretona ali Juliene Dupréja in na barbizonske krajine z redko posejanimi kmeti (Henri Rousseau, Narcisse Virgilio Díaz de la Peña, Charles-François Daubigny, Henri Harpignies), so bili šokirani: slika je bila brutalno naturalistična. Mlado dekle se je najbrž zbudilo iz opoldanskega počitka in strmi v svet, ne da bi vedela, ali je sanjala ali ne, roke so obstale, položene na razprtih stegnih, iz gibov ni mogoče razbrati, kaj se godi z njo ali kaj namerava, njen pogled je čudno prazen, kot bi se žival zavedela, da obstajata svet in psiha, toda ne ve, kaj zdaj. Tu ni upanja niti vere kot v Milletovih prizorih. Četudi je v daljavi že odzvonilo za počitek in se delo nadaljuje, smo tu na robu dogajanja: moški je še potopljen v spanje, njegove noge visijo čez rob polja, prostor se v rahli »negativni« diagonalni proti levi spušča navzdol, lonec je zdrsnil in obstal postrani, toda zdaj se nič ne premika – trenutek, ko je sedanjik grobo zaustavljen in imamo gledalci čas, da opazimo vse mogoče detajle: še nohti na njenih prstih so črno obrobljeni.



Anton Koželj, *Perici* (1898)

S to sliko se je začela prava naturalistična manija, ki jo je slikarjeva prezgodnja smrt leta 1884 še stopnjevala. Salon je bil poln kmečkih žanrov, prodaja (zdaj smo v Tretji republiki) je cvetela. Richard Muther je sodil, da je Bastien-Lepage močnejši slikar kot Manet, in v Münchnu so njegove slike dojeli kot »impresionistične«, pa samo zato, ker niso poznali pravih impresionistov in so se jim zdele pleneristične odprte in svetle slike salon-skih naturalistov takšne, tudi Ivani Kobilci:

»Spočetka impresionizem ni bil, kakor mislimo danes, tako izrazit kolorističen pokret, ampak je šlo morda bolj za to, da bi človek z eno samo široko potezo s čopičem nekaj ustvaril, šlo je, čisto tehnično vzeto, za neke vrste virtuoznost. [...] Tiste čase, ko se je začel uveljavljati v Nemčiji moderni pokret, Francozi še niso imeli tolikega vpliva na nemško slikarstvo. Šele pozneje, nekako od leta 1890 dalje,



Jules Bastien-Lepage,  
*Ob košnji* (1877)



so se pojavile pri Cassirerju v Berlinu in v stekleni palači v Monakovem moderne francoske impresionistične slike, izmed katerih so Monakovčani posebno simpatično sprejeli dela Bastiena-Lepagea. Jaz sem bila takoj vsa navdušena za novo umetnost, toda [njen takratni učitelj Alois] Erdtelt se ni mogel dovolj nahuditi nad menoj, ko je videl, da začenjam ‚moderno‘ eksperimentirati.«

Prav Münchenska recepcija salonskega naturalizma je povzročila podobno pomo-to tudi v Ljubljani: Jules Bastien-Lepage, Léon Lhermitte, Pascal Dagnan-Bouveret, Jean-Francois Raffaëlli so bili razumljeni kot naturalistični »impresionisti«, in kar je še huje, konservativni kritiki so naturalizem označili kar za »l'art pour l'art«, češ da se izživlja samo v tehniki in slika samemu sebi posvečeno surovo stvarnost brez najmanjše duhovne idealitete in vzvišenosti. Gola narava in posebej mestno življenje sta postali ozemlji brez navzočnosti Boga. Toda prav v sodobnem posvetnem plenerizmu so nastajale najlepše slike naših realistov. Institucionalno gledano se slovenski slikarji vpišejo v modernost z razstava-mi, na katerih sodelujejo, in sicer v Münchnu in Parizu. Dunaj je vse do ustanovitve Secesije (1897) le Makartova provinca (zgodovinski Ringstraße-Stil).

Na pariškem salonu leta 1883 je Jurij Šubic pokazal svoj kmečki žanr *Pred lovom*. Motiv in izvedba sta bila skrbno načrtovana. Žanrski motiv iz Normandije je izvedbeno povsem ustrezal detajlnemu slikanju, značilnemu za takratni salonski naturalizem, obenem pa spustil svetlobo v prostor, kot bi se atelje selil na prosto: plener kot predstavljeni model, ne kot impresionistična praksa. Za sliko je izdelal najprej prostorsko študijo sobe, zagoto-vo je enako natančno obravnaval postavo in držo lovca, in v pariškem ateljeju na podlagi predhodnih študij izoblikoval finalno sliko. To je bil edino veljaven postopek v salonskem žanru: svetloba v motivu, naj gre za zunanjščino ali notranjščino, mora biti naravna, kot bi se dogajala in situ, toda detajliranje, izvedba, je zadeva ateljeja. Slika postane v celoti razumljiva šele, ko jo pogledamo prav s pariškega, salonskega gledišča, saj nikakor ni samo splošna podoba lovca, ki se pripravlja na lov, temveč ima specifične pomene.

Septembra in oktobra 1882 je Šubic preživel pet tednov pri družini Desrivières v Ouézyju, v Normandiji: »Okolica je jako lepa in zelo zdrav zrak. Tukaj sem med samimi Francozi, imam se izvrstno in zdrav sem kot riba,« piše sestri. Slikarja Gabriela Desrivièresa je spoznal v Parizu pri Hynaisu, prav tako njegovo mater, ki je tudi slikala, in France Mes-sesnel piše, da mu je pri delu večkrat pomagal, posebej ko se je mudilo slike oddati žiriji Salona. Desrivières je študiral na akademiji in debitiral leta 1879 na Salonu. Leta 1884 je tako kot Jurij postal član novega Salon des Artistes Français, in potem je celo desetletje razstavljal krajine in žanre iz okolice Ouézyja. Kot Gérômov učenec je ostal plenerist v tra-diciji barbizonske in normandijske šole in se ni pridružil impresionistom. Krajine, ki so se ohranile v zasebnih zbirkah, so zelo blizu Jurijevim motivom in vse kaže, da je prav v času, ko je spoznal Jurija, opustil milletovske motive s figurami in se posvetil krajini. Drugače pa se je preživil kot Hynaisov pomočnik in z njim odpotoval tudi v Prago.