



FRANCE KRALJ: RODBINSKI PORTRET.

K SODOBNI UPODABLJAJOČI UMETNOSTI.

(Razmotrivanja spričo jesenske umetnostne razstave.)

DR. STANKO VURNIK.

Na ljubljanskem velesejmu od 4. do 13. septembra je bila tudi umetnostna razstava, katere se je udeležilo 43 slikarjev, kiparjev in arhitektov s skupno nad 600 deli. To je bila ena izmed največjih dosedanjih domačih razstav in če bi se je bili udeležili od slikarjev še Sternin in Kobilca ter Spacapan, od arhitektov Plečnik in Vurnik s svojima šolama, bi bili imeli razstavo slovenske umetnosti v l. 1926 sploh. Naj se torej spričo te, bi rekli vseslovenske razstave, ozrejo po rezultatih moderne sploh in po slovenskem obolu v evropskem okviru.

Težko je danes že točno očrtati razvoj od impresionizma dalje, lažja bo ta naloga čez čas, ko se očesu ne bodo več vsiljevale tolike nebitvene podrobnosti, ampak le glavne črte. Če pa

kljub riziku v splošnih potezih to storimo, kolikor se da, treba reči, da se je z nastopom impresionizma v sedemdesetih letih, s preobratom snovnega realizma v novo subjektivno-individualno stilno smer začela nova doba, ki je zavrnila stari »kaj« v umetnosti in postavila načelo individualnega »kako«. Ta reforma je bila odločilnega pomena: poprej tako enotni umetnostni nazor je pod novim načelom hitro razpadel v nebroj oddeljenih, često nasprotnih si nazorov, ti so pognali množico originalnih -izmov, ki so se kot umetnost majhnega, »elitnega« kroga le po malo mesecev držali na površju. Padel je socialni pomen umetnosti in nje kvaliteta, in že med vojno je nastopila stagnacija in utrujenost. Tudi optimisti so tedaj verjeli, da je umetnost mrtva.

Doba s tako deljenimi umetnostnimi nazori je rodila v istem času skoraj dispartne ali celo antipodne ptičke v svojem gnezdu. Komaj si je impresionizem s svojim l'art pour l'art utrdil položaj, že se je zaredila tudi reakcija na njega »brezdušnost« v idealistični umetnosti tako

zvanega simbolizma in ekspresionizma. Kakor se kaže, so tako reagirali na impresionizem večidel severni in srednjeevropski narodi, ki jim je po zatrdilu mnogih »duhovni« izraz umetnostno nekako v krvi; romanski narodi so pognali intelektualistični kubizem, ki je vedel na eni strani (Picasso, Braque) v klasicizem, na drugi v dekorativni artizem (Gleizes, Gris, D'Herbin, Metzinger i. dr.), na tretji v futurizem, artistično igranje z izrazom gibanja, Rusi so po nemškem ekspresionizmu prikrojili »imaginizem«, pa so kazali tudi čisto nesnovno umetnost Kandinskega. Med temi -izmi je bilo stilno malo skupnosti. Naturalizem in idealizem, objektivna in subjektivna umetnost, filozofski meditativna in čisto formalistično-artistična stremjenja se mešajo v prečudno spačenem obrazu dobe, ki je tudi politično in gospodarsko razbita. In vendar svet pri tej gonji za originalnostjo ni ustvaril nič novega: impresionizem in ekspresionizem smo bili videli že v preteklih dobah, Picasso je začel z Egipčani in nehal z Ingresom. Silnih, v bodočnost kažočih kvalitet ni bilo nikjer, velik, trajen, enoten stil ni mogel vzkliti, če so vsi posamezni umetniki tiščali v individualne smeri.

Šele par let po vojni se je pokazal popek drugačnega, treznejšega časa. Evropa se je jela vnovič pečati z mislijo enotnega političnega organizma, vnovič so bile mogoče mednarodne in meddržavne organizacije, vstale so prve podlage novemu, socialnemu, bolj v materialnem usidranemu življenju in okrevati je začela tudi umetnost. Po vojni se je iz mrtvila izločil ojačan realistični stilni element, ki je ponekod nastopil v klasicistični, drugod v kvatrocentistični obleki kot neorenesansa. V Franciji se je pokazal v Picassovem obratu in v Rousseaujevem »primitivizmu«, v Nemčiji so mu stopili na čelo nekdanji »izrazniki« Beckmann, Kandoldt, Schrimpf, Gross, Dix, v Rusiji sta se zgodaj strnili v to smer leningrajska in moskovska šola: Šuhajev, Grigorijev, Chagal, Bakst, Sorin. Gre za nov predmetni realizem (primeri nemško geslo »die neue Sachlichkeit«) objektivnejšega značaja, v katerem se več ali manj družijo klasično-renesančni kompozicionalni elementi s plastično obdelavo teles v lokalnih barvah. Novi stil se je izrazito javil v arhitekturi kot najbolj »porabni« panogi umetnosti z novo, res realistično obdelavo prostora, potem v plastiki v naslonu na orient in antiko, dočim so abstraktnější, manj prijemljiva muzika, literatura in slikarstvo v produkciji nekam v ozadju. V muziki najbolj živi plesni ritem poleg resnejših poskusov v renesančni plastični maniri, v literaturi zabaven šund poleg resnejših poizkusov v »surrealismu«, v slikarstvu dekoracija in portret. Znak novih, nekam amerikansko materialističnih razmer, v katerih baročna glorijska in rokokojski sentiment nimata več prostora, kjer je inženjer več vreden od pesnika (Corbussierjeva polirana krogla), jazz več od simfonije. Novi čas ima neko materialistično-epikurejsko noto v umetnosti.



D. VIDMAR: POKRAJINA.

Je li ta novi realizem, purizem, verizem ali kakor se že vse zove, odrešenje? Absolutno nov morda še ni, saj vidimo klasične ali renesančne bergle, s katerimi si pomaga na noge, toda v arhitekturi, ki je nastopila z absolutno novim materialom in absolutno novim prostornim programom, je upanje, da se razvije v tem znamenju umetnost bodočnosti, ki danes kaže, da bo bistveno drugačna kakor je bila dosedanja »moderna« izza impresionizma: trajnejša, enotnejša in socialno vrednejša, mednarodna vrednota.

Slovenska umetnost kaže v literaturi in zlasti muziki zelo zaostalo lice spričo ugotovljenega evropskega dosegljaja, naprednejša je pa upodablajoča umetnost. Stari so v boju z mladimi razpadli tudi organizacijsko, mladi, kompaktno organizirani in nastopajoči reprezentativno tudi v inozemstvu, so se pririnjili do veljave in si letos nadeli reprezentativno ime Slovenskega umetniškega društva. Značilno za novi čas je zlasti, da so se vendar enkrat, po vsem dosedanjem zaprtem klubarstvu in klikarstvu, dala zediniti vsa taborišča k enotni, vseslovenski razstavi in baš prav tako značilno za sodobni socialni položaj umetnosti je, da so razstavila skupno s trgovci in industrijci med avtomobili, vrtiljaki in modnimi oblekami in bari.

Impresionizem si je nekam trdokožno pri nas ohranil kali življenja prav doslej. Povsem čistokrven pa ni več niti pri Veselu, Kobilci ali Jami, ki tu pa tam že gradi in zostruje konture, moderniziral se je i pri Vavpotiču, Šantlu ali Zupančevi v rahli meri, vodja pa je že davno pred vojno dozorel s svojim kolorizmom do novega, liričnega idealizma. Na tej razstavi je poleg starejše zasnovanih del pokazal novejšega Slepca, ki z izoliranim likom in ekspresivno gesto, čisto idealno barvitostjo že daleč posega v ekspresionizem po analogiji poznega Koskoschke ali van Gogha. Tratnik, ki je še pred vojno cikal k »izraznikom«, je topot pokazal močno chiaroscurno modeliran akt »Jutro« v nekam cinquecentistični kompoziciji (Michelangelo, Tizian), ki iz impresionističnega tabora

sluti novi, plastični stil. B. Vavpotič je namesto abstraktnega, dekorativnega starega stila pokazal nov, realističen obrat. G. A. Kos je opustil simbolična ozadja in nagiblje v barvno dekoracijo in k plastičnim studijam (Morje 1926). Za moderno važnega ali visokokvalitativnega pri starih na razstavi ni dosti najti, le »Slepec«, kot vrhunec Jakopičevega razvoja, moli kot kvaliteta iz kupa, Smrekar je ostal pri karikaturah I. Cankarjevega časa, Gaspari pri folklorju in pridni diletanti so »dozoreli« v svojih akvarelih končno v neoromantiko in staro, pacasto maniro.

Drugačen je položaj pri mladih. Prvič so topot doma kompaktno nastopili, pred Ljubljano jih je videl Hodonin, Split, Sarajevo, Praga, Berlin, Benetke. In nastopili so v znamenju modernega realizma.

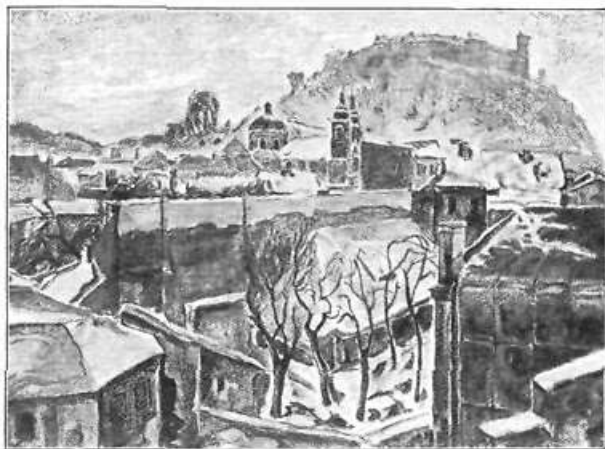
Osebnosti F. in A. Kralja ter V. Pilona vodijo. Prva dva sta sredi med bujno rastjo impresionizma začela z radikalno idealistično smerjo in se preko najrazboritejšega simbolizma in vizionarizma v liniji in barvi jela dokopavati že v letih 1922 in 1923 do plastičnega realizma, pri katerem moreta uporabiti sedaj stara, dekorativna spoznanja in psihološki studij. Tonetov lškariot iz l. 1924. kaže še staro, deformirano izrazno gesto že v novi, plastični formi in skoro realnem prostoru ter monumentalni kompoziciji, veselje nad novim, plastičnim idealom je v formah Delavcev pred tovarno (1924), žal, da ni razstavil še najnovejšega, letošnjega dela, Slovenske svatovščine. Slika je bila za časa ljubljanske razstave izložena v Pragi, kaže pa Eros v novi, v svojem sebe veselem realizmu in na Brueghla spominjajoči formi. V ospredju glavni tema, maska, kmečko nerodno objemajoč dekleta, v ozadju odmeva ta tema v variantah na vse načine v več ljubezenskih skupinah pri ženitovanjski mizi. Vsi tipi so zelo ostro psihološko karakterizirani, vzeti iz vsakdanjosti slovenskega človeka. France je poleg starejših stvari iz let 1915. do 1925 razstavil edino najnovejše delo, Rodbinski portret iz l. 1926. Ta slika je važen mejnik v razvoju slovenske moderne iz ekspresionizma v plastični realizem in se kot taka uveljavlja na takšni razstavi kot visoko nadpovprečna kvaliteta, ki si tudi med mladimi po notranji sili in modernem zagonu ne najde para. Niti za portret končno ne gre več v tej sliki, ki kaže v ospredju slikarjevo ženo z otrokom na desni, na levi pa kip žene z otrokom kakor zrcalni sliki, v ozadju v sredi šele med zagrinjali opaziš avtorja. Šlo je za vrhunec plastičnega in statičnega izraza in taktične eksaktnosti, to kaže naravnost brutalna modelacija, kateri se podreja luč kot sredstvo, kaže nenavadna, za Kralja nova tehnika bele podlage in črne površine, ki se da z iglo izpraskati v lasasto fine svetlobne nianse. Tu je konec slikarstva, barv, poprej silne epičnosti in izraznosti, to je zmaga plastike na vsej črti, v tej objektivni, uravnovešeni, simetrični kompoziciji, v sebi zaključeni kakor renesančen ornament, je obsežen novi umetnostni

ideal, ki se kaže i v objektivni težnji onih zrcalnih figur z namenom, pokazati figuro od čimveč strani naenkrat. Tako smo Slovenci brez kubističnega intermezza dosegli novi stil Evrope. Pri Kraljih je vedla pot do njega organsko razvojno, Pilon pa ga je tudi v letih 1922—1923 importiral k nam iz naprednejšega inozemstva, ko ga je razvil v svojem delu podobno iz »izraznih« početkov (primeri Sestro in Tihožitje iz leta 1923.), in žal, da na obravnavani razstavi ni razstavil več kakor stare picassovske aktne studije in studije plastiko nakazujočih obrisov. Podobno se je zadnja leta usmeril bivši impresionist Jakac, ki je zajadral sem direktno iz poznega impresionizma. Pariške in afriške risbe iz leta 1923, motivi iz Ljubljane, Novega mesta, Istre, Benetk kažejo njegovo novo konfesijo. Morda se je pri vzhodnoazijskem (primeri kiparske paralele, Meštrovič, Dolinar) slikarstvu navdušil za nov način plastično obliko ponazorjuočega senčenja, ki nima skupnosti z naturalizmom, — vsekakor pojmuje danes forme v ostro omejenih konturah in grupira mase v več ali manj statične kompozicionalne skupine, uravnovešene po »teži«, s čimer se na svoj način uvršča v skupino modernih. Stiplovšek se je pri Kraljih navdušil za novi stil (kolorit in plastika v Portretu gdčne N., 1925) po predhodnih ekspresionističnih poizkusih v več ali manj Kraljevi maniri (Lesorezi 1924/25); danes je pokazal moderne plastične in kompozicionalne težnje v Sedeči, Starcih in Krajini iz l. 1926. Brata Vidmarja sta že lani zavrgla svoj prvotni, kokoskijanski barviti simbolizem in ustvarjata v modernejšem duhu, ponekod se kaže daljen vpliv Picassa v tipih in kompoziciji (Poljedelca, 1924; Sedeči kmet, 1926; grafika) ali na Rousseaua spominjajoč »primitivizem« (Krajine iz leta 1926). F. Zupan v svojem kolorizmu še ni čisto zatajil svoje impresionistične provenience, v ravnovesnem komponiranju pa se priključuje modernim. Med mlade bi stilno uvrstili tudi † J. Gorupa, ki po eni strani kaže v svojih živalskih studijah novi smisel za naravo, po drugi pa se priključuje modernim po svojih plastičnih, kompozicijskih (Sudurad) in dekorativnih stremeljenjih (Gazele). J. Čargo je nov znanec; pokazal je »dinamične« portrete in »ritmične« studije, pri čemer ne gre ni za kubizem ni za futurizem, nego za dekorativen organizem in ravnovesje po vzorcu romanskih dekoraterjev psevdokubistične šole. Med »mlade« bi uvrstili tudi novince Cudermana, ki se stilno še ni opredelil, kaže pa posebno solidno tehnično spretnost. Diletantarhitekta Serajnik in Mušič se priključujeta; posebno prvi je pokazal omembe vreden dosegljaj v Očetu s cellom (1926), ko je plastično zamišljeno figuro komponiral v odmevajoč prostor in nakazal njeno dušo. Med plastiko, treba omeniti Dolinarja, ki je pod izrazitim Meštrovičevim vplivom (Mojzes) začel studirati plastični blok in kontrapost (Bol, Tuja gruda), Tineta Kosa z monumentalnimi plastikami (Sejalec, 1925), ki pričajo o omejitvi detajla v korist plastični preglednosti, v velikem pa tudi odmevajo velikega

Meštroviča in klasike, kakor pri večini jugoslovanskih kiparjev. Kralja sta razstavila med starimi plastikami le vsak po eno novo. Fran Zanjca (1926) v plastičen blok brez lukenj komponiranega, z minuciozno studiranim obrazom in roko, Tone Vstalega Kristusa (1925/26) v podobnem stilu.

Od arhitektov so razstavili Spinčič, Kregar, Fatur in Hus. Spinčič je pokazal moderni Glasbeni institut in arhitektonski zasnovane dekoracije k Lohengrinu, s čimer se pri nas, žal, malo kdo peča. Vsi pojmujejo arhitekturo več ali manj sodobno kot plastično modeliran resnično potreben prostor, ki je na zunaj v masah večalimanj uravnoveščen, pompozne in ornamentirane fasade so odpadle. Važen vpogled v stanje slovenskih arhitekturnih stremeljenj našega časa bi nudila dela Plečnikove in Vurnikove šole, ki pa, žal, niso bila razstavljena.

Tako kaže današnja slovenska umetnost, vsaj najmodernejša, podobno lice kakor velikoevropska, žal, da literatura in glasba ne moreta na isto višino. Stojimo v znamenju nove, realistično usmerjene umetnosti, izgleda da je konec starega, subjektivnoindividualnega stila.



BRUNO VAVPOTIČ: LJUBLJANA (AKVAREL).

KRAJNSKA ZHBELIZA V CENZURI.

DR. AVGUST ZIGON.

Kakó pa je vsprejela III. letnik Zhbelize, kakó Čopovo prvo cenzuro — Ljubljana? Tista Ljubljana, ki je kričala: »Lenoro bere naj, kdor ne verjame!« Iz l. 1852 samega ni o tem doslej nobenega glasú, ne v pismih, ne v tisku. Čuden molk, grobna tišina — od obéh strani! In vendar je bila toletna Zhbeliza celó Čopu »besser — als die beiden ersten!« (ZMS I, 120.)

Dosledno in odločno, naravnost ostentativno gre Zhbeliza letos svojo začrtano literarno pot — v smeri programne »Nove pifarije«. Poezija »o ljubezni«, »srcu sladke melodije« (z Vodnikovo »Milico« na čelu, kakor so si Vodnika

Čebeličarji sploh jemali za programno noto!), — so v Prešernovih pesmih letos odločno razvit program; njim so letos pridružili iz Smoletovih zbirk naravnost programno pa še narodne pesmi, ki je njihov glavni, dà, edini motiv in problem — ženska, ljubezen, njena temna elementarna sila. In tudi problem o jeziku nadaljuje letos Zhbeliza popolnoma v smeri in tonu »Nove pifarije«, le da letos odločno za čisto pristnost domače besede — zoper »poptujčevavce« (zoper novi slog Ravnikarjeve šole, ki da ima »reine krainische Vocabeln, aber wenig krainischen Geist«: Čop, Veda IV., 113); in posebej zoper »ilirce« kot »ptujo-besedarje« (ko se je bil lani proti »Novi pifariji« s polemiko oglasil Zupan kot »Krajnez dolshén hrovatenja«: Zhb. II., 38; kakor sploh letos Prešeren tudi v »Serfhenih« obrača ost zelo ostro zoper Zupana! 1., 3.—6., 9.). Toda Zhbeliza je letos pa pritegnila v svoj literarni svet tudi še nov krog: Metelkovo tabor, že v »Novi pifariji« je bila prikrito, od daleč poprijemala ta visoko napeti, takrat pri nas literarno zelo dominantni ogradek: letos pa je agresivno sunila v to »zatišje« trdovratne odpornosti in odločne opozicije zoper Zhbelizo: doteknila se je zabavljivo slave »abecedarja« Metelka zaradi slovarja, ter drastično osmešila v sonetu o »Zherkarfki pravdi« borbo in trud za gole črke, stare in nove, kot — prazno delo: po vrhu pa je poredno kakor v sršenovo gnezdo dregnila — v takratno homeopatarstvo! Takó so si osvajali od leta do leta stopnjema probleme našega kulturnega življenja ter bolj in bolj širili horizont Zhbelize.

Ali je Ljubljana, ki je bila zakričala ob »Lenori«, pa zdaj morda utihnila in molčala? In zlasti, — kaj ob vsem tem Kopitar? Ne vemo. Poznamo le njegovo formulo: »Schlechte Poesie.« Toda Prešeren je bil pisal 13. II. 1852 iz Celovca Čopu: »Laß mich wissen, was *formularius* [etwa] über mich Dir geantwortet hat, oder allenfalls antworten sollte.« (Lj. Zv. 1888, 570.) Kaj mu je odgovoril Čop? Kaj pisal Čopu Kopitar? Ne vemo. Prešeren poroča Čelakovskemu 14. III. 1853: »De naß Kopitar morebiti lbe bolj, ko saflushimo sanizhuje, vemo is njegovih pifem Zhopu pifanih.« (ZMS VI., 179.) Ista vest in zavest, kakor v Prešernovem pismu 13. II. 1852: »daß Kopitar meine *carmina* für schwächer hält, als sie es sind!«* (Lj. Zv. 1888, 570.) Vse to priča, da so torej bile — izjave. A kar vemo mi, so le drobtinice, komaj iveri! Nismo si ohranili virov in dokumentov o svojih kulturnih utripih, zato težava zdaj izsledovanju in dokazovanju — z ugibanji in domnevanjem.

Vendar pa je povzeti iz drobcev in odlomkov, da je Zhbeliza, krog in ozračje zase, trajno visela kakor nad prepadom: zapuščenó sama; pripeta ob dvě zelo gibki, zelo nezanesljivi točki. Ogrožala jo je zatohla Ljubljana, ogrožal temni Dunaj. V Ljubljani vse tisto, kar je vpilo: »Lenoro bere naj...!«; na Dunaju mrki, vaše zaverovani, skrajno nezanesljivi Kopitar, — bivši

* Z dostavkom šele nad vrsto: »vielleicht/ sind«.