

zdavnaj našel svojo končno obliko, pa se vendar še vedno pogloblja v novo zorenje. Njegova poteza je fina, kajti poslušno roko vodi živčna, občutljiva narava, zmožna slediti pesniku v nenapisane daljine. V Jakčevih lesorezih se je sedaj pričela melodična linija umikati umirjeni sproščenosti, ki ni morda posledica manj zemeljske refleksije, ampak globlje pogreznjenosti v življenje. Na meji med dnevom in nočjo, med tem in onim svetom stoji nekaj njegovih inspiracij, med katere štejejo Večni studenci, Mrtvi materi, Kmet govori in v največji meri Stara ura. Tu se je do sleherne poteze prelila vsebina v grafiko, ki zvezana s stavkom tvori celoto visoke kulture.

Kot bibliofilno izdajo je izdala Bibliofilna založba osemnajst izvirnih lesorezov Franja Goloba. Njegovi lesorezi so ilustracije koroških narodnih pesmi, ki so natisnjene v sočni dialektični obliki. Slikarja F. Goloba, mladega koroškega rojaka, je v kratkem uvodu s toplimi besedami predstavil France Stelè. Golobovi lesorezi govore le prejasno o šoli in vplivih, ki jih je slikar doslej doživel, kar je v mladosti razumljivo. Ti vplivi se tičejo večinoma formalne plati, umetniška invencioznost pa se zdi zdrava in bo mogla premagati vse tisto, kar z nepregledno goščavo današnje formalne dekadence bega začetnika. Skromne so ilustracije, kakor so skromne in naravne koroške pesmi: v bodoče se bo treba odločnejše upreti vplivu intelektualnosti, ki bi s svojimi kratkoživimi tehničnimi efekti mogla zamoriti še tako nedotaknjeno zamisel. Vsak korak iz domačega začaranega kroga bi mogel koristiti Golobu, kajti tedaj bi mogel obogatiti našo umetnost s svojo radostno naravo, kakor je ostala slovenska obrobna umetnost po vojni obogatila našo slovstveno tvorbo.

O izdaji, ki se imenuje bibliofilna, pa ni mogoče zapisati dosti pohvalnega. „Japonski način“ opreme, udomačen v predvojnih pesniških izdajah, ne more postati permanentna oblika sodobne slovenske lepe izdaje! Tvegane so proporcije uvodnega stavka, tvegana rdeča barva platnic ob črnih straneh lesorezov, fin de sièlski okraski, s kakršnimi so krasili odpustke, so danes prav tako neokusni, kakor so bili v časih, ko pri nas še niso vedeli za „bibliofilno“ označbo. Zaradi teh lastnosti, za katere ni odgovoren F. Golob, bi bilo treba revidirati pojem bibliofilnosti. Če kje, se labilnost merila v tiskarstvu slabo obnese: naši lastni napori zadnjih dveh desetletij nam s svojimi uspehi to potrjujejo. (Dalje sledi).

Francè Mesesnel.

Oko v roki

Arhimedov izrek: „Pokažite mi, kje naj zastavim vzvod, in dvignil bom zemljo iz tečajev!“ morejo kiparji zasukati v stavek: „Dajte mi prostor, kjer bi stal, in preklesal bom zemljo!“ Še v najmanjšem tanagrajskem kipcu je odsev mogočnosti, ki jo daje vsakemu kiparskemu delu teža snovi in brezmejnost zamisli, ki je odrejena le po gmoti, iz katere raste. Nikdar niso slike, pa naj bodo še tako preveličane, tako mogočne, kakor je najmanjši kipec. Slika namreč nima težnosti, ker ni snovna, in nam vzbuja le videz nekega sveta.

Gradivo je kiparska prvina, katera določa oblike, ki jih mora izvabiti kipar iz nje, kakor da so kristali, ki jih je gradivo samo spočelo. Kadar ni kiparju mar za značaj gradiva, v katerem oblikuje, greši nad njim in ustvarjeno delo trpi ob tej neskladnosti. Zato so najskladnejša dela tista, kjer je zrastel kiparski izraz iz kamnitega kosa samega. Michelangelo je doživel kamen, ko je klesal svoje likovne zamisli neposredno v kamniti kos brez ilovnate predloge. Liki so nastajali iz oblike kosa kamna, ki je stal pred kiparjem. Pri Rodinu pa je izgubil kamen svoj značaj, ker mu je kipar hotel dati volhkost mesa, dosegel pa je samo mehko ilovico. Odlitki nimajo svojstvenega snovnega značaja, pa naj bodo

v bronu ali pa v mavcu. Pri tekočem gradivu ne morejo doživeti kiparji težnosti gmote, ki bo tvorila kip. Zato so odlitki le snimki del, izdelanih v drugem gradivu, in nosijo njegov pečat. Odlitki so radi tega nekam plehki, učinkujejo rahlo, površno in neresno. Kiparji čutijo to in jih skušajo osvežiti s slikarskim sredstvom, z barvo, ki jim jo daje patina.

Kiparske kompozicije razpadajo v figuralne in v tekoče. Figuralna kompozicija se je razvila iz stebra. Čeprav se je bila že davno osamosvojila in izluščila iz obdajajoče jo stavbe, je še vedno ohranila zvezno vrednost podpornega stebra. Zato mora biti figuralna kompozicija predvsem stojna. Stojnost je poudarjena prav posebno s stisnjeno gmoto. Prvotni likovni izraz figuralne kompozicije — podporni slop, je jasen v najstarejših egipčanskih in helenskih kipih, kjer se zliva človeško telo v zravnano gmoto brez vsakih predorov. Doba razcveta grškega kiparstva je ponovila v karijatidah, ki nosijo streho Erehtejona, figuralno kompozicijo v njeni prvi nalogi, da je s tem povečala okrasno vrednost nosilnega slopa. Toda prvotna strnjena figuralna kompozicija deluje v svoji težki negibnosti okorno in trdo. Kipar jo je skušal razgibati in je razklenil postavi noge v korak. Likovno vrednost koraka, ki poudarja prostor in ga predoči preprostemu gledalcu, so spoznali egipčanski kiparji ob stenskem figuralnem okrasju. Razkoračene noge so povečale podporno ploskev postave in podčrtale stojnost figuralne kompozicije.

Razvoj kulture je spreminjal pojmovanje lepote. Ljudski okus se ni več zadovoljil s samim vtisom močnosti, zahteval je, da je kip čim vernejši posnetek narave in njenega življenja. Kipar je to dosegel s tem, da je prenesel težišče postave in njenega središča na rob v eno nogo. V novi kompoziciji stoji postava na eni nogi, druga je razbremenjena in se je omehčala. Toda postava je izgubila pri tem svoje ravnotežje. Da ne bi padla, ji je moral kipar poiskati podporo. Mesto osrednjega težišča ima postava v novi kompoziciji dve težišči, ki sta postavljeni križno kakor ročici tehtnice na robove postave. Težišču v stojni desni nogi odgovarja težišče v podprti levi rami. Neobtežena leva noga in prosta desna roka pa služita pri takem kontrapostu za izražanje resničnosti ritmike človeškega telesa. S kompozicijo v kontrapostu je bil povečan dojem stvarnosti, zmanjšan pa je bil dojem veličastnosti, ki ga diha korakajoča postava. Kompozicija v kontrapostu je bila zadnje veliko spoznanje, ki so ga odkrili kiparji do danes. Vse, kar je bilo ustvarjano poslej, je bilo le obnavljanje in ponavljanje teh kiparskih izsledkov starih dob.

Kiparstvo hoče izražati oblost predmeta z vseh strani. Zato ima le figuralno kompozicijo. Tekoča kompozicija, kakor jo poznamo iz pridvigov, je most, ki spaja kiparstvo s slikarstvom. Njegova osnova je risba. Pridvig ni nikdar samostojen likovni izraz. Do veljave pride le v najtesnejšem sklopu z zgradbo, kateri služi v okras. Sliki in figuralni kompoziciji pa je obdajajoča ju zgradba podrejena. Služi jima le v okvir.

Doslej smo govorili o posebnostih kiparskega dela, ki jih narekuje gradivo in način obdelave. Še večja pa je razlika med kiparjem in slikarjem v gledanju na predmet, ki ga oblikujeta. Slikar išče barve, ki jih izžareva predmet, in jih sestavlja v skladne skupke. Kipar pa tiplje predmete pred seboj in jih prenaša na gradivo. Z očesom išče samo obrise danih oblik. Pri njegovem gledanju ga barve, ki so na predmetu, samo motijo, ker mu s svojim sojem spreminjajo predmetovo obliko. Razlika med kiparjem in slikarjem je v tem, da je slikar od predmeta, ki ga upodablja, oddaljen, kipar pa stoji tik ob njem. Kakor slepec sledi predmetovim krivinam s prsti, ker skuša upodobiti predmet, kakor je, ne pa kakor je njegov videz. Rodin je to občutil in je oblikoval tudi v temi, da bi s samo roko dojel predmetove oblike.

Roka je kiparjevo oko. Z njo gleda like, ki jih tvori. Toda kiparjeva roka si ne izmišlja novega sveta kakor slikarjevo oko. Vedno ostane pri naravnem predmetu. Samo veliča ga ali pa pomanjšuje. Kajti „kipar ne more najti kaj več kakor to, kar ga obdaja, kakor se ne more bahati jablan, da je iznašla jabolko.“ (Maillol). Zato skuša kipar doseči skladnost prepletajočih se oblik, ki jih redči, ker veruje, da je oblika lepa le tedaj, če je preprosta. Nakopičene posameznosti mu jo kaze, ker ustavljajo gledalčevo oko, da ne more zajeti vse kompozicije hkrati.

Slikarjev prostor nima meje. Slika je le izseček v okviru. Kiparju pa je prostor zaprt v kos gradiva, ki ga hoče likovno obdelati. V tem kosu je zajet ves predmet. V njegovem jedru je središče težnosti, ki je nosilec lika. Vsa gmota gradiva sili k jedru. Zato mora biti vsaka kiparska oblika sredotežna. Kadarkoli se oddalji od središča, se mora vrniti k njemu. Vsaka kiparska kompozicija je nujno zaprta. Z obrisom omejuje prostor, zajema in objema ga. Zato je glava, ki je z vseh strani zaključena gmota, kiparsko najpopolnejši lik. To so čutili kiparji že od nekdaj in je bila prvi odlomek, ki so ga oblikovali. Ko pa so v zadnjih dobah spoznali ob polomljenih grških kipih, da je človeški trup brez udov, ki sili iz gmote telesa, kiparsko popolnejši lik od celega telesa, so začeli obdelovati trup kot samostojno likovno telo. Navedla so jih k temu dela kiparjev — klasicistov, ki so pokazala, kako izgube klasični odlomki na svoji kiparski vrednosti, ko razbijejo udje trupovo gmoto.

Slikarska revolucija devetnajstega stoletja ni imela enako močnega odmeva v kiparstvu. To je povzročila neka plašnost kiparjev, ki se niso mogli ločiti od svojih grških predlog in njihovih zakonov. Niso iskali novega, svojemu času primernega izraza, kakor je bil eginski Apolon izraz svoje dobe. Vsaka razlika kiparskega oblikovanja izvira le iz umetnikove narave. Vsakega pa je bilo strah, da bi poskušal in preskušal nekaj bitno novega. Vprašanje zadnjih kiparskih rodov je: Kaj je bolj kiparsko občuteno, ali v gradivo ujeti trenutek, ali predmet, zajet v vedno veljavnem položaju? Dve imeni predstavljata ti gledanji: Rodin in Maillol.

Svojo nalogo si je Rodin zastavil tedaj, ko je rekel: „Verno obnavljanje telesnosti nam pokaže samo zunanost, jaz pa izklešem še duha, ki je pač tudi del narave.“ Z vsem svojim hotenjem išče morda umišljeno kraljestvo neskončne resnice in svobode. Ker pa ni njegova umetnost le izrazna, temveč sklop izrazne in vtisne umetnosti, mu je pri vseh slučajnih gibih prva zapoved, da dobro obdela roko, stegno, telo. Kako močno je ustvarjal Rodin pod trenutnim vtisom, nam najjasneje pokaže nastanek kipa „Pensée“. Ko je videl nedokončano Michelangelovo delo „Sužnji“, ga je tvorno prevzela oblika, ki je šele nastajala. Rodinu je govoril trenutni vtis, ki je nastal ob napol obdelanem kosu kamna. Ni hotel izražati vedno veljavnih izrazov življenja. Slučajno kretnjo je hotel ujeti v gradivo. Ta slučajnost, ki je okamenela v njegovih likih, mu je zbrisala oblike in ga zavedla, da je grešil nad značajem in bistvom snovi, ker mu je bila pripravljalna stopnja že končni kiparski izraz. Ni mu bilo do tega, da bi prišlo do veljave gradivo, izraziti je hotel značaj naravne snovi oblikovanega predmeta. Tedaj pa je spoznal, da ni predmet likovit po svojih telesnih oblikah, temveč iz luči, ki ga obvlada. V njegovih predstavi je zaživel predmet kot tvorba iz luči in senc. Odstranil je iz svojega dela vsako snovnost in postavil nov kiparski zakon: „Skulptura je umetnost vzboklin in vdolbin.“ S svetlobno skulpturo je odmaknil kiparstvo od gradiva, približal lik živemu predmetu, mu vdahnil toploto in ga obogatil s podrobnostmi. Izražal pa je z njo skrivnostne zanose in dramatično stvarnost.

Odpor zoper Rodinovo razgibanost je Maillolovo delo. Rodin zagradi življenje v njegovem ritmu in nazarositejšem gibu. Maillol pa zajema človekovo držo v njeni stojnosti in upodobi življenje v vsej njegovi napeti negibnosti. Kadar pokaže kretnjo, oblikuje njen konec, ne prikaže pa njenega nastajanja. Našel je znova veličastno ravnotežje in resnobo grških kipov, ki nas s svojo nepremičnostjo bolj prepričujejo, da se gibljejo, kakor pa da bi bili v premikanju.

Maillol išče obliko. Ni mu na tem, da bi izražal s svojimi liki misli in čustva. Hoče prikazati lik sam. Preproste oblike išče na predmetih, ki so njegovemu likovnemu čutu najprikladnejši. Najpopolnejše lepoto ugodje ima, kadar mu steče pogled po predmetu gladko in ga ne ustavljajo trdi preseki, ne begajo premnoge posameznosti. Žensko telo je sestavljeno iz oblin. Njegovi obrisi so mehki, preseki zabrisani in posameznosti zalite ter zlite v gladke like. Zaradi tega je likovno preprosto. Mirnemu Maillolovemu pogledu godi. Po njegovih oblikah drsi svetloba. Nikjer ni trdih, surovih prelomov. Vse je polovična senca. Vidnja gradnja, zasekana rebra, izrezljani sklepi, nabreklo mišičevje moškega telesa so ugajali Rodinu, ker so močno izrazni in bogate površino s podrobnostmi. Maillolu pa so še posameznosti na ženskem telesu prenemirne, izpušča jih, oblike miselno poenostavlja in skuša predmet približati likovnim prvinam, kolikor pač to pripuščajo zakoni stvarnostnega prikazovanja. Oblike, ki se na predmetu srečujejo, skuša zlit, da bi bile čim manj občutne. Površina njegovih likov je ustaljena in splošno veljavna. Ni spremenljiva in trenutna kakor na delih Rodina in renesančnih mojstrov, kjer so spojni preseki poveličani in razčlenjeni, da ima površina predmeta le še videz oblike.

Toda kljub gladkemu obrisu in mehki obdelavi ni Maillol nikdar sladkav in izlepitičen. Ker se strogo drži zakonov, ki določajo, da mora biti lik stopen in značaju gradiva ustrezajoč, se ne more njegova kiparska lepota sprijazniti z lepoto predstavo, ki jo uče lepote tekme. V debelih, kratkih nogah in zavaljenih, polnih telesih njegovih aktov je ohranjena vsa stojna težnost neobdelanega kosa kamna. Spoštuje gradivo in kadar bi mu odprtine in predori v skladu sekali polzečo luč, jih izpolni. Obleka pa mu je le del telesa. Mokra se prilepi nanj, ga ne zakrije in se nikdar ne osamosvoji, kakor pri Rodinovem učencu Meštroviću, kjer žive gube svoje lastno viharno življenje, da izgine telo v njihovi snovni gmoti.

Maillol oblikuje samo človeško telo brez vsakih duševnih gibanj. Prav poganško, helensko veselje ima nad zdravimi, napetimi oblikami telesa, kajti jedro človeško meso mu je že samo vse veselje nad življenjem in ne ve, kam z dušo in njenimi izrazi, ki jih je upodabljal gotski človek Rodin.

Iz vekov se ponavljajoče nihanje med mirovanjem in pogonom ima sodobno ime: Maillol - Rodin. Poglobila in prefinila sta svoje čutenje. Novega gledanja pa kiparjem nista dala. Nista jim pokazala novih svetov, ker se nista odmaknila od stvarnega predmeta. Novih zgradb ne bomo postavljali na stare temelje po starih narisih. Novo vino točimo v nove mehove. Lepotni izraz današnjega človeka ne more biti lepota dob, ki so tuje našemu pojmovanju. Občudujemo jo, priznamo ji vrednost, posnemamo je pa ne, ker ni zrastle v nas samih in bi bila pogreška v časovnem štetju. Da pa dobimo svoj izraz, moramo porušiti stare lepote in njihove zakone. „V človeku je namreč nagon, da vedno išče novo. Vse pa, kar obnavlja in enako dobro ponovi, je proti razumu.“ (Picasso). **Bogo Pregelj.**

Literatura; Hildebrandt: Kunst des XIX. und XX. Jhs. René Jean: Maillol. Casopisi: Volné směry, L'art vivant, Cahiers d'art.