



Špelca  
Čopič

## Slovensko kiparstvo v prvi polovici 20. stoletja

Prvemu poglavju umetnosti 19. stoletja v znani zbirki Propilej je dal Rudolf Zeitler naslov »Nepoznano stoletje«.<sup>1</sup> Poglavje pa je govorilo o slikarstvu, ki je mnogo bolj poznano kot pa kiparstvo. Mnogo težji je danes položaj raziskovalcev kiparstva v 19. stoletju, ki je bilo noro na kiparstvo. Domnevali bi, da je delo z umetnostjo 20. stoletja lažje. Naša snov zajema konec 19. stoletja in prvo polovico 20. sto-

letja in odkriva že pri malo bližjem ogledu presenetljivo veliko belih površin neznanega, izgubljenega, uničenega. Ta prav nič oddaljena preteklost, katere lepo izravnane stratigrafske plasti sta porušili dve vojni, je bila zaradi bližine — saj so še živi njeni ustvarjalci — zaradi estetskega odklona nasproti preteklosti, ki jo velja preseči, zaradi političnih nasprotij, zaradi pomanjkanja ljudi in denarja v odgovornih institucijah in predvsem zaradi intenzivnega ukvarjanja s problemi sodobne umetnosti ali tiste mnogo starejše, ki privlači modernega človeka, prepuščena potapljanju v minuloost, zaupajoč, da bo časovna oddaljenost omogočila pravilnejšo in pravičnejšo sodbo o njeni vrednosti. Parcialne raziskave so dobile v knjigi Frana Šijanca »Sodobna slovenska likovna umetnost« (1961) najboljše predstavitev.

Muzej savremene umetnosti v Beogradu je priredil 1967. leta prvo razstavo iz obsežno zasnovanega programa o jugoslovanski umetnosti 20. stoletja. Štiri razstave so bile doslej posvečene slikarstvu prve polovice stoletja, ena srbski arhitekturi in zadnja, leta 1975, kiparstvu med 1870—1950.<sup>2</sup> Poleg kritik, ki so spremljale razstavo in ugotavljale pomanjkljivosti izbora, nejasnosti koncepta razstave, zgrešene interpretacije in podobno, je veljal prvi ugovor sami zamisli tako obsežne razstave in izbora iz gradiva, ki ni raziskano v celoti. Odgovor za Slovenijo bi se glasil, da ob sedanjem tempu izhajanja umetniških monografij morda dobijo do leta 2000 vsi prizadeti pomembni umetniki svoje nadrobne življenjepise s pripadajočimi katalogi del. Do takrat pa jugoslovansko občinstvo ne bo imelo kje iskati celotnostne podobe tega, kar se je v našem kiparstvu dogajalo v prvi polovici stoletja.<sup>3</sup> Prva misel sodelavcev beograjske razstave je bila tudi razdelitev razstave na dva dela, enega, ki bi zajemal čas do prve svetovne vojne, in drugega, za dobo med obema vojnama in obdobje socialističnega realizma. Drugi predlog je bil, da bi priredili samostojne razstave kot za arhitekturo — in bi imeli Slovenci svojo razstavo v Beogradu. Z raziskavo podzavesti pri samem sebi je težko, posebno če je človek prepričan, da nekaterih kolektivnih nacionalnih kompleksov nima, pa pri delu odkrije, da se je navzel strahu ob

<sup>1</sup> Propyläen Kunstgeschichte, zv. 11, Berlin 1966.

<sup>2</sup> Katalog: Jugoslovenska skulptura 1870—1950, Muzej savremene umetnosti, Beograd, maj—september 1975.

<sup>3</sup> Slikovno lep prikaz s tekstom: Oto Bihalji-Merin, Jugoslovenska skulptura XX veka, Jugoslavija, zv. 10, Beograd 1955.

trdovratnem podcenjevanju slovenskega kiparstva — vedno v senci bolj dinamičnih slikarjev. Organizator razstave je odklonil vsako drugo varianto, saj je sedanja razstava z 200 kiparskimi deli po finančnih in tehničnih zahtevah dosegla mejo zmogljivosti njihove institucije. Priznati moram, da mi je razstava dala ne glede na to, da bi želela nekoliko večje število slovenskih eksponatov, s soočenjem vsega gradiva več informacij in doživetje, ki je odtehtalo njene pomanjkljivosti.

Nekateri so sodili, da je bil na razstavi »žrtvovan« Ivan Meštrovič, čeprav je bil predstavljen z večjim številom del kot katerikoli drugi kipar. Izbor njegovih del ni bil najboljši — mimogrede, muzej je ob tej razstavi zadel na problem statike in je bil razstavni red del nekoliko oviran zaradi tega, ker so lahko težki kipi stali samo na določenih dovolj trdnih mestih — toda tudi še enkrat večje število kipov ne bi izčrpalo Meštrovičeve mnogostranske ustvarjalnosti. Vsi avtorji tekstov, ki smo predlagali dela, in umetniški svet muzeja, ki jih je dokončno izbral, pa smo se trudili, da predstavimo vse kiparstvo Meštrovičevih učencev z deli, v katerih se kaže njihovo samostojno iskanje, kar je na razstavi dejansko brisalo Meštrovičev vplivni radij. Edino tako pa je bilo mogoče v omejenem obsegu razstave pokazati širino nastajajočega kiparstva.

Razstavljeno gradivo je zajemalo ozek izbor prosto stoječih kipov, reliefov ter nekaj manjših plastik in večjih plaket. S fotografijami so bili predstavljeni nekateri spomeniki. V katalogu je izbor eksponatov dokumentiran z reprodukcijami, umetniki pa s sezname razstav in bibliografijo, doba s kronologijo razstav. Teksti v katalogu so svojevrsten dokument težav v približevanju in obvladovanju obsežne snovi, vlogi inovacij, odnosov do avantgardnih smeri, interpretaciji stilno mešanih del in drugega. Če bo izzvala razstava s katalogom vred intenzivnejšo raziskavo predstavljenega kiparstva, je svoj namen dosegla.

Obnova slovenskega kiparstva se je začela v devetdesetih letih, ko je prihajalo evropsko kiparstvo 19. stoletja v krizo. Po sporadičnih konfliktih starejšega datuma so se spori zgostili ob Rodinovem kiparstvu in hitro doživeli svetovni odmev. Nato se je začel dialektični odklon od Rodinovega koncepta kiparstva. Kaj se je v tem procesu dogajalo, o tem nas informirajo knjige o modernem kiparstvu. Za Slovenijo bodo raziskave kiparstva v 19. stoletju pokazale njegovo razširjenost in kvalitetno stopnjo, ki so jo dosegle podobarske delavnice in posamezni kiparji, domači in tuji, katerih dela so bila na slovenskem ozemlju. Odkritja, ki jih raziskave lahko prinesejo, ne bodo ovrgla dejstva, da gre tedaj v Sloveniji za začetek novega kiparskega programa, da nastopi več akademsko šolanih kiparjev, ki se javno vključijo v živahno kulturno snovanje, navezujejo nove stike z občinstvom in počasi širijo domeno slovenskega kiparstva. V beograjskem katalogu je časovni okvir, ki omejuje obravnavano gradivo, leto 1900, ko je na slovenski umetniški razstavi prikazalo 9 kiparjev svoja dela, in leto 1950, ko nastop mladih prinaša nove oblike. Dodajmo pojasnilo, da sega tekst nazaj do leta 1889, ko je bil v Ljubljani slovesno odkrit spomenik Valentinu Vodniku, delo Alojzija Gangla. Tudi zadnja letnica 1950 ni bila v kiparstvu prelomna, strnjeno so se pojavljala kiparska dela novih oblik od 1953 dalje, z življenjem in delom starejših kiparjev pa so se nadaljevale tudi njihove — sedaj tradicionalne — kiparske oblike.

Izvenkiparski členitvi sta zarezali v ta časovni izsek obe svetovni vojni. Gradivo je tako razdeljeno na (prvič) dobo pionirjev (drugič) čas med obema vojnama in (tretjič) socialistični realizem. Znotraj teh treh poglavij pa je sledil tekst izrazitejšim stilnim tendencam in skušal prikazati tudi razvojne možnosti posameznih skupin kiparstva.

Namesto daljšega pojasnjevanja, od česa vsega je odvisna rast kiparstva, bi obravnavano gradivo uokvirila med dva spomenika, ki vsak zase izpovedujeta svoj čas. V Mariboru so leta 1878 postavili v stolnici marmornati kip škofa Antona Martina Slomška, ki ga je naredil kipar Franc Ksaver Zajec (1821—1888), oče kiparja Ivana Zajca, ki je študiral na akademiji na Dunaju in v Münchnu. V tem kipu »je dosegel Zajec v obrazu največjo sličnost z živim Slomškom, večjo kakor jo podaja katerakoli Slomškova slika«<sup>4</sup>. Spomenik so mogli tedaj postaviti le v cerkveno notranjščino, ker ga v nemškem Mariboru na javni trg niso smeli. Nedaleč od tega spomenika so odkrili leta 1975 na javnem prostoru spomenik revolucije, delo kiparja Slavka Tihca (r. 1928), ki je študiral na akademiji v Ljubljani. Stoletje med tema dvema spomenikoma je prineslo v majhno slovensko skupnost globlje spremembe, kot so jih poznala prejšnja stoletja. Tihcu je razumljivo kiparstvo Fr. Zajca, saj ima kiparstvo, zvesto naravnemu modelu, še danes bolj ali manj spretno zastopnike. Leta 1929 so Vrhničani izbrali na natečaju za spomenik Ivanu Cankarju (1930) proti volji žirije osnutek Ivana Jurkoviča (1893—1934), ki jim je prikazal slavnega rojaka v prepričljivo resnični podobi. Neki kronist pa je kip imenoval »mislec«, pač zaradi roke, ki podpira glavo in zaradi zamišljenega izraza na obrazu, ki sta podobna drži Rodinovega Misleca. Fr. Zajec bi verjetno sodil, da Tihčev spomenik ni kiparstvo. Tihčevo kiparstvo ni več izključno vezano na antropomorfn model, nima več vsebinskih in formalnih referenc do grško-rimske antike, nima več jasnih razmejitev med plastičnim in neplastičnim, ima nove materiale in nove tehnike, nov odnos do gibanja in do prostora in je ideološko vezano na novo družbeno strukturo. S tem niso izčrpane značilnosti sodobnega kiparstva, v katerem je prevzela konceptualistična struja vlogo pionirjev. Ti so sedaj manjšina, okoli katere se zbira druga manjšina somišljenikov, in oboji postopoma integrirajo v našo stvarnost in v naše miselne koncepte kali novih transformacij. V primerjavi z njimi se zde spremembe, ki so vzemirjale prvo polovico stoletja, skromne, površinske in nekako raztresene. Ekskurz v prihodnost bi končala z opozorilom na položaj sodobnega raziskovalca pretekle dobe. Stavek »Tihcu je razumljivo kiparstvo Fr. Zajca« velja le s pridržkom, da njegovo razumevanje ni izenačeno z razumevanjem Zajčevih sodobnikov. Za spoznavanje valovanja senzibilnosti za kiparsko obliko in spreminjanja misli o pomenu kipa bi potrebovali več tekstov iz preteklosti in slikovno gradivo, ki manjkata temu skopemu zapisu.

Slovenski kiparji so delali v utesnjenih okoliščinah, ki so znane in jih pač ni potrebno posebej naštevati. Nobenega kiparja nismo imeli, ki bi bil dovolj premožen, da bi bil lahko — razen spomenikov, ki so javna zadeva — ustvarjal po svojih željah. Tudi tako usodno zaznamovanega kiparja ni bilo, ki bi bil zapustil dom in se odpravil peš v Pariz, da tam odkrije novo kiparstvo, kot je storil Romun C. Brancusi. Niti ni bilo podobnega Meštroviću, ki je s svetovno slavo izsilil kiparju ugled tudi doma. Od tod nastaja vtis nekake

<sup>4</sup> Vodnik po Mariboru, Ljubljana 1932, str. 127.

izenačenosti celo med vodilnimi kiparji. Pionirsko skupino je ogrožala šibka stanovska organiziranost in še bolj pomanjkanje primernih služb, ki bi jim omogočale kiparsko delo tudi ob pomanjkanju javnih naročil in majhnem zanimanju kupcev za njihove izdelke.

Do osvoboditve nismo imeli svoje akademije. Pred prvo svetovno vojno so študirali kiparji na dunajski akademiji, ob začetku vojne in po vojni tudi v Münchnu in Pragi. Nato je prevzel Zagreb glavino študentov, izjemoma še Praga. Iz teh središč so izvirali odločilni vplivi in prav tako sta večja umetnostna odprtost ali zaprtost kraja študija omogočali stike z drugimi evropskimi umetnostnimi centri. Študijske podpore so bile skromne, zato je bila temeljitost študija večkrat žrtvovana delu za preživljanje. Tudi štipendije za študijska potovanja so redko dovoljevala poglobljeno spoznavanje tuje kulture.

Študij v velikih mestih z razvitim kulturnim življenjem je bil ploden za mlade kiparje, vrnitev domov pa je večkrat odkrila nemoč prilagoditve okolju, ki je moralo za nov umetniški program šele dozoreti in kjer se je bilo treba bojevati na različnih frontah naenkrat. Strokovno organizacijsko so se kiparji pridružili aktivnejšim slikarjem in delili z njimi razstavno življenje, njim pa je bilo pridržano nastopanje na natečajnih razstavah in bolj ali manj slovesna odkritja javnih spomenikov. Delno so nadaljevali kiparski program iz preteklosti in ga včasih tudi modernizirali. Kot tradicionalna veja je bilo na prvem mestu cerkveno kiparstvo, ki so ga v 19. stoletju v glavnem oskrbovale podobarske delavnice, te so izdelovale tudi drugi cerkveni inventar. Cerkveno kiparstvo se je spreminjalo počasneje, ker je njegov naročnik v 19. stoletju izgubil odločilno vlogo v vodenju in presojanju moderne umetnosti, čeprav je ostal za slovensko kiparstvo ekonomsko pomemben naročnik. Sicer bomo v nadaljevanju srečali kipe religiozne vsebine, ki pa so ostali galerijski eksponati in smo jih vključili v pripadajoče programske skupine. Celote tega kiparstva in naslednje skupine nagrobnih spomenikov, ki so se stalno množili, ne bi omenjali z izjemo nekaterih spomenikov.

V posvetnem kiparstvu, ki je prevzelo pobudo razvoja, smo razdelili gradivo po velikih skupinah: mala plastika, portret, spomenik in figura v naravni velikosti. Izpustili pa smo pomembno arhitekturno kiparstvo. Iz teh grobo očrtanih skupin, ki poznajo prehajanja, smo poleg nekaterih glavnih karakteristik skupine izbrali tudi posamezna dela, ki odkrivajo premike v obstoječih vsebinskih in formalnih konceptih. To ni seznam vseh kiparjev, imenovani pa tudi niso označeni v svojem celotnem razvojnem obsegu. Ob zasledovanju novega pa je upoštevan tudi široki, komaj se izpreminjajoči tok akademskega realizma, ki terja študij po naravi in ga ne preseže. Podobarji-rezbarji delajo včasih po naravi, pogosteje po starejših ali novejših kiparskih predlogah. Ko so ti kiparji opustili historične sloge, so se zblížali z akademskimi realisti.

Stilne oznake in druga umetnostnozgodovinska terminologija sta v glavnem isti za Pariz in za Ljubljano. Do razlik v kiparstvu pa se beseda težje prebija, posebno okorna je pri razločevanju obdelav kiparske površine. Če jih prezremo, pa prinašajo neupravičene primerjave. Evropska stilna pobuda je lahko doživela v delih slovenskih kiparjev večje ali manjše spremembe, in tako redko ohranila prvotno stilno čistost. Pogoste so bile kombinacije različnih stilnih prvin, ki so povzročile — pri ohranjenem ali spremenjenem izvornem pomenu — prave novotvorbe. Slovensko kiparsko gradivo odkriva

v prvem obdobju neposredno sprejemanje stilnih pobud dunajskega kiparstva in prva rahla tipanja v smeri Rodina. Mimo J. Šturse, Meštrovića, Barlacha, Kršinića se pred drugo vojno krog končuje pri Despiauju. Vmes so še druge, kratkotrajnejše povezave, ki vnašajo med to dovolj homogeno duhovno družino vzornikov nekaj nemira. Po drugi vojni sta slovenska umetnost in z njo kiparstvo do srede stoletja komaj navezovali pretrgane stike z zahodno Evropo, naglo pa so bile vzpostavljene zveze s Češkoslovaško in novo odprte s Sovjetsko zvezo. Nekoliko oddaljen vzornik je bil C. Meunier, ki je bil že pred prvo svetovno vojno znan pri nas. To niso vsa imena, podrobne navedbe učiteljev in kiperske orientacije omenjenih študijskih središč bi dale popolnejšo sliko obzorja, ki se je odpiralo pred mladimi umetniki. Njihova zgodnja dela, ki so nastala na šoli, smo upoštevali le v nekaj primerih, ker odkrivajo zanimanje za »drzne poskuse«, o katerih pa nato v samostojnem delu ni bilo več sledu.

Mala plastika je lahko osnutek za kasnejši večji kip ali pa je finalno delo, narejeno v žgani glini, bronu, marmorju ali lesu in še drugih materialih. Del tega kiparstva je bil neposredno namenjen trgu in v slovenskih razmerah je bila mala plastika privilegirana domena le redkih kiparjev, toda občasno so jo mnogi osvojili. Tematski razpon male plastike je bil najširši — in da spoznamo, kaj je bilo leta 1900 moderno v kiparstvu (velikem in malem), citiramo slikarja Ivana Vavpotiča, ki si je ogledal svetovno razstavo v Parizu in napisal obsežno poročilo o kiparstvu, v katerem je kljub nekaterim negotovostim odkril tiste kiparje, ki so pomenili z Rodinom na čelu prehod evropskega kiparstva iz 19. v 20. stoletje. O tem, kaj vse so razstavili kiparji v Grand palaisu, je pisal: »kakor da sem v Olimpu, so me obklopili bogovi in boginje antike: Afrodite čiste in pohotne, v vseh pozah: stoječe, iztezajoče se, ležeče, čepeče, rastoče iz penecih valov — o, kakor listja in trave jih je tu, in vse hočejo biti krasne, občudovane; sirene, prevračujoče v valovih kozolce; satiri, ki piskajo na piščali, nagajajo svojim devicam; kentavri, ki jih love in preganjajo, pegazi, iskri, ognjeviti, kakor da so se vsi splašili, in nehote se sklonim pred groznimi njihovimi kopiti, da je ne dobim po glavi; — Diane in Herkuli, Meduze in Erinije, Prometeji in Dedali, no, prav ves Olimp! Pa tudi našega ne manjka: — Eve, bolj ali manj sramežljive, Adami, skesani in srditi, oh, in Kajni in Abli, teh pa je že kar na tucate, Salome z mačjimi očmi in ledenim pogledom, Janezi Krstniki in veličastni Kristusi v dolgih haljah, Madone in kerubi; niti ne zaostajata zgodovina in sodobni svet; poleg slavnih vitezov v železju in oklepih, poleg slavnih knezov in vladarjev v bogatem ornatu na krasno osedlanih žrebcih, poleg Ivane d'Arc, poleg sodobnih suverenov na prestolih si brišeta raz čelo pot delavec in kmet; in glejte jih v lesenih coklah ribiče in mornarje, glejte jim matere z deteti, vse, vse vprek siromake in Kreze, baletke in pierote, ovce in volke, krave in vrabce, labode in zmaje, portrete slavnih mož, poprsja neznanih dam, starih in mladih — do ušes zabaljenih in dekoletovanih.<sup>5</sup> Marsikateri motiv, ki ga je zabeležil I. Vavpotič, pa je dobil slovensko varianto, toda simpatije je uživalo kiparstvo, ki je služilo nacionalnemu programu. Na prvem mestu javni spomenik.

<sup>5</sup> Ivan Vavpotič, Iz svetovne razstave pariške, Ljubljanski zvon, XX, 1900, str. 465—466.



Želja, da bi dobili kiparstvo, ki bi bilo kiparska vzporednica prizadevanju slikarjev Vesnanov in bi doseglo široko občinstvo, še ni pomenila materialne podpore. Zato se je oprijelo to kiparstvo manjših mer. Skupina je stilno heterogena, v njej ni bilo osebnosti, kot je bil Maksim Gaspari, temveč so različni kiparji prispevali posamezna dela. Omenjamo jih v okviru male plastike zaradi tega, ker nam odkrivajo, kako raznorodno je bilo tedaj naše kiparstvo, koliko korozivnih sestavin je nosilo v sebi in kako protislovno je bilo v svojih konceptih. Tak ni bil samo naš položaj, temveč vsesplošen, toda naši kiparji so začeli na tem slavnem razpotju fin de siècle.

Alojzij Repič (1866—1941), dober portretist, je s svojim kipom »Slepi berač« (1895), ki je kiparski predhodnik Žmitkove slike »Berač s prošnjo cerkvice« (1903), odprl pot sentimentalnemu žanru, ki se je naglo širil. V nasprotju s to revno upodobitvijo je v lesenem paru »Vipavca« odkril kvaliteto materiala z novim načinom obdelave. V plasteh rezane oglate oblike so bile pravo nasprotje skrajno nadrobnemu, do popolne opisnosti dognanemu lesenemu kipu Josipa Urbanije (1877—1943), ki je prikazoval usmiljeno sestro in vojaka in je nosil naslov »Tolažnica v zadnjem boju« (1905). Do te stopnje verizma socialistični realizem ni segel. Urbanija je bil nemiren duh, ki je nihal med domačijsko umetnostjo in patetičnimi fin de sièclevskimi vizijami. V lesenem reliefu »Z doma« (objavljen 1908) je ujel Urbanija čar ljudske pesmi, tu je vse preprosto in prepričljivo: popotnik se poslavlja od domačega kraja, ki ga vidimo v zelo plitvem reliefu v ozadju, vse zajeto v okvir iz vej in listja.

Les je glavni material slovenskega kiparstva v preteklosti in je v podobarskih delavnicah ohranil veljavo tudi skozi evropsko »marmornato« in herojsko bronasto 19. stoletje. Spremembo, ki je nastopila v omenjenih delih, pomenijo različni načini obdelave. Les ni bil več uklenjen v stilno enotni koncept kiparstva, začel se je uveljavljati kot samostojna moč. Ta prva znamenja so bila skromna. Nobene zveze z Gauguinovo ali afriško plastiko, toda podobno kot je Barlach odkril ljudsko rezbarsko plastiko in na njej zgradil svoj koncept kiparstva, katerega stilne značilnosti so odmevale pozneje tudi pri nas, so naši kiparji povzeli tradicionalni les in ga začeli različno oblikovati, niso pa razvili novega koncepta kiparstva. To so storili šele njihovi nasledniki takoj po prvi vojni.

Na tem mestu se vsiljuje še en problem, ki je bil pereč že pred prvo svetovno vojno in je ostal do danes. Na razstavah so tedaj pokazali svoje umetniške izdelke — ne samo cerkvene kipe — tudi rezbarji, ki so lahko študirali na ljubljanski umetno-obrtni šoli ali pa so bili priučeni v podobarskih delavnicah. Reliefna slika Franca Ropreta (1878—1952), izrezljana v lesu in kolorirana, je predstavila pokrajinsko panoramo Bleda z dekletom v gorenjski noši na levi, in na nebu nad hribi urezanim verzom: »Dežela Kranjska nima lepšega kraja, ko je z okolščno ta podoba raja.« Vojeslav Molè je odločno izjavil: »Tu ne velja noben izgovor in noben zagovor, zakaj umetnost in rokodelstvo sta bila in ostaneta še vedno dva fundamentalna različna pojma, ki se ne dasta spojiti.«<sup>6</sup> Sodba esteta, utemeljena v renesančni konceptiji umetnosti, ki ni vzela ljudskemu rezbarju občinstva, je postajala vprašljiva že tedaj, ko je bila zapisana.

<sup>6</sup> Vojeslav Molè, Junjska slovenska umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu v Ljubljani, Ljubljanski zvon, XXXIII, 1913, str. 390.

Vesnan Svetoslav Peruzzi (1881—1936) se v narodni umetnosti ni posebno razdajal. Pač, naredil je dve bolj domačijsko prijazni kot ostri karikaturni plastiki slikarjev M. Gasparija in G. Birolle. Več narodnega blaga je v spominskih plaketah in medaljah, ki so bile naročene za različne društvene in narodne slovesnosti in so jih priložnostno naredili tudi kiparji, ki niso bili specializirani medaljerji. I. Zajec (1869—1952) je ustvaril bogato zbirko male plastike, po navadi v žgani glini. Med anekdotičnim žanrom, tujo folkloro ter eksotičnimi motivi iz Japonske in Indije je dosegel v kmečkem žanru včasih trdno, izrazito obliko, v kasnejših letih svojega življenja pa se je njegovo »naivno« ustvarjanje sprostilo v plastično živih erotičnih motivih. Oznaka naivno ustvarjanje je bila zapisana 1905. leta ob sporih o Zajčevem Prešernovem spomeniku.

V mali plastiki imamo tudi nekatere prve izrazitejše stilne premike. V »Naplavljenic« (1903) je Franc Berneker (1874—1932) presegel svojo starejšo realistično formo, ki se je sicer še vračala. Modelacija je bila potegnjena, prelivajoča, telesi skoraj zlit z dnom. Ivan Cankar je pisal: »Izgnila je lepa gesta, klasična forma; vtelešena štimunga je vse. Najdovršenejše delo Bernekerjevo v dunajski razstavi sta bila »Naplavljenca«. Pri Ivanu Povirku (1892—1920) pa je v redkih ohranjenih delih zaznaven prehod od deloma bolj slikovito modelirane, deloma poenostavljene male otroške plastike do prvih ostreje zarezanih obrisnih linij na plaketah. Tako je vsa notranja modelacija na plaketi »Mati z otrokom« podrejena učinku linije profila. Plaketa »Kralj Matjaž« pa je secesijsko stiliziran motiv s popolnoma sploščeno modelacijo anatomije in linearno ostro profiliranimi objekti v ozadju. To delo lahko povežemo z zgodnjimi reliefi Franceta Kralja (1895 do 1960), katerih oblike so nekoliko mehkeje modelirane, stisnjenost teles v ploskev in njihovi nenaravni obrati pa enako močni. Leta 1912 je razstavil Ivan Napotnik (1888—1960) »Egipčanko«, togo, hieratično, eksotično figurino; vzeta je bila iz secesijskega programa in ni bila pomembna zaradi eksotike, temveč kot možnost za kiparja, da se odmakne od celotnostne realistične predstave in pojmovanja človeškega telesa, kakršnega mu je zapustilo kiparstvo 19. stoletja. Iz istega leta je »Sfinga« Lojzeta Dolinarja (1893—1970), obetajočega mladega kiparja. Vse do 1923. leta lahko sledimo Dolinarjevemu prizadevanjem, kako izvabiti človeškemu telesu nove izraze za morbidne modele velikih mest. Površina kipa se je zapirala, postajala vse bolj zglajena, tekoče, paralelne gube so skoraj grafično urezane, anatomija človeškega telesa pa je prisiljena v nenavadne drže. Običajna oblost se je večkrat umaknila bolj sploščeni centralni masi.

Med mojstre male plastike v lesu, ki so ustvarjali med obema vojnoma, šteje I. Napotnik, ki je takoj po vojni pokazal na razstavah tudi večja dela — kot »Dušice« (1919) in »Mati z otrokom« (1920), v katerih je še odmevala secesijska mehka krivuljasta ritmika. Kratko ga je pritegnil Barlach, nato se je z vrnitvijo na domačo kmetijo v Zavodnjah nemirno iskanje umirilo. Stvari se v bistvu niso več spreminjale. Umetnik je izstopil iz pritiska urbane civilizacije in odkrival stalnost pojavov sekularnih agrarnih kultur. V svojem delu se je osredotočil na les in postal v njegovi obdelavi prav virtuozen. Rezljal je otroke pri igri, ženske akte in pare v vedno močnejši erotični vznesenosti. Šolani kipar sicer ni mogel izbrisati iz spomina vse civilizacijske navlake in se otresti vseh zavrtosti svoje psihe, da bi dosegel elementarno bivanje in ga neposredno izrazil. Baročno bujnost oblik sta sla-

bili žanrska pripovednost in sentimentalnost. V marsičem je ta akademsko šolani kipar napovedoval nastop in vzpon »naivnih umetnikov«.

Brata Kralja sta takoj po vojni delala nenavadne plastike. Tone Kralj (1900—1975) je naredil dve plastiki, imenovani »Zločin« (1918) in »Glad« (1920). Skoraj amforno kepasta centralna gmota kipa je bila površinsko označena s še prepoznavnimi oblikami, toda tako brez reda prepletenimi, da je postala čitljivost kipa težavna, oblika pa strah zbujujoča. France Kralj pa je v plastiki »Umetnik« (1920) napravil eksperiment z negativno formo, ki je bila sodobnikom razumljiva predvsem po svoji simbolični vsebini. V četrtem desetletju pa je naredil F. Kralj različne kipe domačih živali, ki jih navajamo na tem mestu, čeprav so po merah večkrat presejali malo plastiko. Živali so imele precej pomembno vlogo v razvoju moderne umetnosti. Niso bile ljudje in jih je bilo zaradi tega lažje obravnavati kot objekte, jih deformirati in eksperimentirati z njimi. Kraljeva kipa »Koklja« (1937) in »Govedo« (1942) sta primera čistih kiparskih objektov, prvi je tektonski in sestavljen, drugi pa zlit in učinkuje bolj organsko. Kraljeva dela male plastike v žgani glini in v lesu ponujajo bogato zbirko kiparskih idej. Spontano — kot romanski ali naivni umetnik — je realiziral v kiparski formi vsako zamisel. Številni so ženski akti, figuralne skupine in erotični motivi; vse neposredno in skopo nakazano, je forma, ki se poraja iz mase in ima nekaj prvinske izrazne sile neolitskih statuet.<sup>7</sup> F. Kralj je bil med 1926 in 1945 učitelj modeliranja in vodja keramične delavnice na Tehnični srednji šoli, kjer je uvajal mlado generacijo v skrivnosti kiparskega ustvarjanja. Njegovi učenki Mara Kraljeva (1909) in Dana Pajničeva (1906—1970) pa sta dalje razvijali keramično kiparstvo male plastike.

Skoraj pojem pa je za slovensko malo plastiko postalo delo Franciška Smerduja (1908—1964). Njegov kubistično inspirirani relief »Harlekin« (1928) je ostal brez nasledstva, odkril pa je čut za forme malih mer in sposobnost oblikovanja brez modela. Smerdu je študiral po modelu, toda s svinčnikom v roki. Sijajne risbe so zabeležile pozo in očrtale volumen ter prožno sledile fantaziji, ko je le-ta korigirala naravo. Med figuro naravne velikosti in figurico, ki je visoka 20 cm, je bil potreben posrednik — risba, ki je bila nevsiljivo pri roki. Kipar pa je modeliral plastična telesa brez nadrobnosti, le obraz in prste jim je rahlo začrtal ter jih posadil ali položil na košček zemlje. Včasih spominjajo na tanagrejske statuete, po navadi nimajo nacionalnih oznak, včasih plešejo, se ukvarjajo same s seboj, navadno ne delajo nič, kasnejše pa so se lotile branja. Vse to jih ne obremenjuje s kakšnim posebnim pomenom — zanimivo, da pri Smerduju občinstvo tudi brez pomena lahko sprejme kip — in tudi za identifikacijske naslove se kipar ni vedno potrudil.

Manj ekskluzivno se je mali plastiki posvečal tudi France Gorše (1897), odličen v karakterizaciji bolj žanrsko dinamičnih tipov, medtem ko je mala plastika Karla Putriha (1910—1959) v bolj robustni obliki, nekako statuarična, bližja Smerdujevemu konceptu.

Tudi evropsko portretno kiparstvo je preživelo v 20. stoletju nekaj kriz, predvsem po drugi vojni. Po skromni portretni zapuščini preteklih sto-

<sup>7</sup> S. Mikuž, Jubilejna razstava Franceta Kralja v Jakopičevem paviljonu, Dom in svet, let. 51, 1939, str. 363.



letij se je portretno kiparstvo v Sloveniji razvijalo od prvih začetkov že v poznih osemdesetih letih z nezmanjšano energijo prek srede stoletja. Za portret je kipar laže našel model, ki sicer ni bil vedno dober plačnik, portret je omogočil kiparju v izbranih primerih srečanje z osebnostjo, ki ni prinesla le plastično inspiracijo, temveč ga je obogatila s spoznanji o sorodnih problemih na drugih umetniških področjih.

A. Gangl je 1894. leta na svojo željo portretiral Josipa Stritarja. Upodobljenec je o tem delu pisal, da je »zares mojstrsko delo, delo pravega umetnika, ne kakega, četudi še tako spretnega rokodelca«. <sup>8</sup> Ta portret, izjemno živ v obratu glave in skoraj divjem izrazu oči in razmršenih las, je presegel Ganglovo starejšo akademsko realistično in klasicistično stopnjo. Bolj po podstavku kot po samem načinu modelacije je pripadal portret novobaročnim tendencam, bližji rokokojski plastiki, ki jo še čisteje zaznamo v Ganglovem marmornem poprsju Franceta Prešerna (1895). <sup>9</sup> Vendar sta pripadala oba kipa moderni dobi, njuna modelacija ni imela več jasne razmejitvene mreže robov in urezov, ki so bili izraz nekdanjega reda. V slovenskem kiparskem portretu so počasi izginjali odmevi historičnih slogov in se umikali realističnemu, rodovinskemu, secesijskemu portretu.

S. Peruzzi se je s »portretom biologa Pavla Grošlja« (1903—1904, nahajališče neznano) zgodaj polastil secesijske simbolike. Upodobljencu je dal lobanjo primata v naročje, kar je bilo glede na podobnost s človekom pravi odtujevalni poskus. Z dvema portretoma iz leta 1904, pisatelja Frana Levstika in slikarja Gvidona Birolle, je dosegel Peruzzi svoj ustvarjalni višek. Posebno Birolla je občutljivo modeliran ter pomeni v drži in izrazu obraza poskus psihološke oznake. Pri Levstikovem portretu, ki je nekoliko trši v modelaciji, pa nam je tuje visoko poenostavljeno poprsje, ki je bilo namenjeno za spomenik.

Franc Berneker se je v portretu izkazal že v zgodnji realistični dobi in je nato skladno rasel z različnim kiparskim programom vse do časa med obema vojnama, ko se v Sloveniji ni mogel več uveljaviti. V znanem portretu »Oton Župančič (1905) je dosegel z nemirno rezano površinsko modelacijo živ izraz, ki ga stopnjujejo ostre izvotljene oči. V marmornatem kipu »Ženska glava« (1909) je ustvaril posebno harmonijo iz zaokrožene gmote glave, ki je le rahlo načeta v globino in iz prijazno nedostopne fiziognomije, ki plava, skoraj nematerialna v igri senc in bleščečih mirnih površin, nad strogim kvadrom podstavka. Tu se je Berneker — prek Hellmerja — približal Rodinu.

Kmalu nato je L. Dolinar v portretih »Avtoportret« (1912), »Oton Župančič« in »Rihard Jakopič« (1913) še stopnjeval razdrobljenost kiparske gmote in dinamiko površinske obdelave. V postavitvi in nagibu glave je prišla do veljave Dolinarjeva dramatična koncepcija kiparstva, ki je ostala konstanta njegovega kiparstva. Prav zato je dosegel kasneje nekatere odlične rešitve takrat, ko je do največje mere obvladal svojo potrebo po gestikulaciji in obratih. Prvi portret »Fili Župančič« (1913) in še drugi 1917. leta dokumentirata prehod od prejšnje patetike v secesijsko umirjeno površino z grafično vrezanimi linijami. Glava iz črnega kamna »Staša« (1923) je ver-

<sup>8</sup> Jos. Stritar, A. Gangl, Ljubljanski zvon, XVI, 1896, str. 184—185.

<sup>9</sup> Zgodnejši dobi pripada tudi Ganglova »Davidova glava«, v beograjskem katalogu napačno datirana, prav 1886.

ticalno poudarjena, toga, ostro rezanih potez, ki že sledi Meštrovičevi kiperski rešitvi. Kritika mu je večkrat očitala spogledovanje s hrvatskim kiparjem, čigar fascinaciji se je Dolinar le s težavo upiral. Nato je sledila v začetku četrtega desetletja sinteza in pomiritev. V mogočnih hermah glasbenikov in drugih spomeniških portretih je prinesla robustno, jasno razmejeno in portretno živo zbirko glav.

Medtem pa je naredila mlada ekspresionistična generacija nekaj drznejših eksperimentov, ki so ostali pri začetku. Tako je zmodeliral slikar Venio Pilon (1896—1970) svoj »Avtoportret« (1923, uničen) v plastelin. Humorno skrajno zmečkana fiziognomija je bila vtisnjena v nekako krompirjasto glavo, kar je bila seveda privatna drznost. Portretno glavo »Ivan Cankar« (1923) v potegnjeni valjni obliki pa je označil kipar s prijaznejšo portretno karakteristiko. Še leta 1927 je nastal portret »Notar Lokar«, ki je bil zajet v zaprto okroglasto maso. Pilon je opustil kiparstvo, tako kot njegov goriški rojak Lojze Špacapan (1889—1958), kasneje italijanskemu kulturnemu krogu pripadli slikar Luigi Spazzapan), ki je 1925. leta zmodeliral »Pilonov portret« kot neusmiljeno ekspresionistično glavo v dediščini Daurmierjevih parlamentarcev. F. Kralj je v redkih, predvsem spomeniških portretih, kot sta Anton Verovšek in Ignacij Borštnik pred opero (1921), zgnetel kmečko učinkujoče fiziognomije, brez lepotnega ali genialnega žara, ki je bil še dosledno navzoč v vsem portretnem kiparstvu predvojnega časa, ki je presešlo goli portretni realizem. Izraz moči soustvarja gračasta modelacija, ki jo je v še izrazitejši stopnji uveljavila Karla Bulovec-Mrak (1895 do 1957) v mogočnih portretih, Lastna podoba, Ivan Mrak, Milan Skrbinšek. Z njenim načinom je dosežena meja, do koder je segel razkroj plastičnega ovoja — mišic in kože — lobanje, ki je ostala sorazmerno nedeformirana, razen pri Pilonu. F. Kralj je napravil 1927. leta »Žensko glavo« v cementu, stereometrično dezindividualizirano obliko s poenostavljeno velikopotezno fiziognomično razčlenitvijo, ki je bila pomensko neopredeljena in pravzaprav ne več protret. In še enkrat je prinesel v portretno skupino novo rešitev, ko je 1943—1953 izklesal za družinski nagrobni spomenik polkrožni portretni relief, na katerem je v ploskev stisnjena množica prekrivala celotno površino. Stilno je delo predhodnik kiparstva naivnih, podobno kot njegov uničeni kip slovenske kmetice (1938).

Meštrovičevi učenci so prinesli dva načina oblikovanja portreta, enega z ostrimi grebenastimi robovi, ki na razmejitvenih mestih nadomeščajo okrogline, in drugega z živahnejšo prelivajočo modelacijo, pri kateri je vsak prehod mehko zaokrožen. Portreti ostrih robov so imeli razmeroma kratkotrajno življenje, pri Francetu Goršetu na primer »France Bevk (1931), pri Nikolaju Pirnatu (1903—1948) »Portret žene« (1933), dalje Aškerčev, Puškinov in drugi portreti. Njim je sledila ob koncu četrtega desetletja v Pirnatovem kiparstvu sinteza. Kipar je ohranil iz prejšnje faze izraznost čistega volumna in način, kako stoji na valju vratu jajčna oblika glave, površina pa je dobila novo finejšo površinsko modelacijo, kot opazimo v portretu »Lado Košak« (ok. 1939). Iz Goršetovega portretnega opusa izstopa »portret« »Boksar« (1935), pri katerem se je indentifikacija določene osebe umaknila širši oznaki človeka, ki ga karakterizira njegov način aktivnosti. V kamen vtolčena fiziognomija je pripadala s svojim surovim izrazom med redka dela četrtega desetletja, ki so odkrivala pod navidezno pomirjenostjo ždeče nasilje.

Boris Kalin (1905—1975) je prehajal od nemirnejše modelacije v bronastih portretih, ki je ohranjela na površini glave žive sledove kiparjevih rok, tako v kipu »Slavko Pengov« (1938) ali glavi »Tomi« (1941), do izglajene površine marmorja, ko nič več ne ovira mirnega drsenja svetlobe po vedno jasneje označenih obraznih sestavinah, na primer na portretni glavi »Nives« (1944), ki se približuje klasični tradiciji. Od omenjenih imamo v portretnem opusu kiparjev Evgena Sajevica (1891—1972), Petra Lobode (1894—1952), Alojzija Kogovška (1909) in drugih kvalitetna portretna dela. Trije kiparji medaljerji: Anton Sever (1886—1965), Vladimír Štoviček (1896) in Stane Dremelj (1906) so dopolnili portretno kiparstvo z medaljami in plaketami. S svojimi osebnimi načini so variirali temeljno realistično upodobitev, katera je moraba biti v plitvem reliefu in v majhnih merah preoblikovana, da je kipar dosegel zaželeni monumentalni učinek.

Boris Kalin in Frančišek Smerdu sta se občasno pridružila na razstavah kiparjema skupine Neodvisnih Karlu Putrihu (1910—1959) in Zdenku Kalinu (1911), kar je prineslo skupini močno kiparsko zasedbo. V portretnem kiparstvu je našel Putrih po zgodnjih — praško-rodinovsko — nemirnih načinih modelacije pot do kompaktnejše in čistejše gmote, ki je postala trdna in nekako skopa, na primer v kipu »Portret B.« (1942). V voščnem portretu »Punči« (1939) je potegnil kipar ves izraz napetega notranjega življenja — v nasprotju z zabrisanim vtisom plastik Medarda Rossa — iz senc, ki ždiyo v očesnih vdolbinah in obkrožajo trmasta usta. Zaobljeni volumen glave in las pa je ostal strnjen in strog. V isti tehniki narejeni portret »Ančka« (1945) je v nagibu glave čustveno bolj komunikativen, romantičen. Tudi Z. Kalin je ohranil v portretih podobnost le v nekaki globalni oznaki upodobljenca, očitni v obliki glave in razčlenitvi obraza. V razvoju njegovega portreta je kip »Moj oče« (1937) modeliran v rodinovski tradiciji velikopotezno nanesenih porezanih plasti gline, ki jim daje bron še energijo z lomom svetlobe; finejši je portret »A. Gradnik« (1942) in različni otroški portreti. »Portret kiparja I. Zajca« (1945) je prinesel novo karakterno študijo upodobljenca z drobnejšim členjenjem obraza. Med bronu redek portret v marmorju »Marion« (1940) je dosegel izraz intenzivnega notranjega življenja tako, da so delovale gladke svetle obline kot nasprotje temnih urezanih oči in ust. V portretnem kiparstvu Z. Kalina je upodobljenec sicer navzoč v polni telesni formi, ki nosi oznake podobnosti, toda kiparjevo grebenje za upodobljenčevo psiho, kakorkoli zadržano je že bilo, spreminja fizične danosti v korist neplastične psihe.

Po osvoboditvi so se nakazane smernice portreta nadaljevale do nastopa novih generacij. Doba socialističnega realizma je bila portretu naklonjena, zanj je našlo novo vlogo v tradicionalni skupini spominskih portretnih poprsij za junake narodnoosvobodilnega boja. Portreti v tej prvi dobi niso presegli razpona izraznih možnosti, ki jim je bil v domači tradiciji na voljo.

Izenačenost in kvaliteto kiparske dediščine so dosegli kiparji v ugodnejših okoliščinah nastanka, kot so jih imele nekatere druge kiparske skupine. Meje in možnosti je postavljalo temeljno pojmovanje kiparstva v celoti in portreta posebej in vnaprej so bili obsojeni vsi eksperimenti, ki bi te meje razmaknili, ker bi tako prizadeli portretnemu kiparstvu »smrtni« udarec, vsaj za nedoločen čas.

S spomeniki je prodrlo slovensko kiparstvo v zavest javnosti, ob njih so se razvile polemike, ki so segle prek ozkega kroga v umetnosti razgledanega in za njeno rast vnetega ljubiteljstva. Od srednjega veka in predvsem od baroka so Slovenci hodili mimo znamenj, večjih cerkvenih spomenikov, vodnjakov in mimo ograj, ki so varovale parkovno kiparstvo baročnih graščin. V 19. stoletju se tej dediščini ni pridružilo veliko novih spomenikov, nekaj spomenikov cesarjem in zaslužnim vojskovodjem, nekaj arhitekturnih ter spominskih plošč je našlo mesta tudi v Sloveniji. V zadnjih dveh desetletjih pred koncem stoletja pa so se vedno glasneje oglašale zahteve po umetniško materializiranih pričah narodove ustvarjalnosti in oznanjevalcih njegove samobitnosti. Na pobudo agilnih posameznikov, s podporo različnih društev, posebno Pisateljskega podpornega društva in Slovenske matice, so bile izpeljane vsenarodne nabiralne akcije in kmalu postavljeni prvi spomeniki, ki so bili vse drugače zahtevna naloga kot vzdane spominske plošče in nagrobni spomeniki.

Slovcem je že napredno evropsko meščanstvo izbojevalo razširitev »pravice do spomenika« osebam, ki niso bile iz vladarskih hiš, ali pomembni predstavniki cerkve ali slavni vojskovodje. Tako je bilo potrebno le dobiti dovoljenje političnih oblasti, ki so prek svojih institucij lahko postavitev spomenika želele in jo tudi materialno podprle. Nato je bil ustanovljen odbor za postavitev spomenika, izvedena nabiralna akcija, razpisan natečaj, postavljena žirija, izbrana umetnik in arhitekt ter lokacija. Zadeva se je lahko razvijala po skrajšanem postopku in nekateri spomeniki so uživali nekako globalno privolitev, da so jih lahko postavljale tudi ožje skupine občanov. Spomenike lahko razvrstimo v štiri velike skupine: spomeniki ustvarjalcem slovenske umetnosti in znanosti so neenakomerno posejani prek celotnega obdobja; med obema vojnama so jim sledili spomeniki padlim v prvi vojni; v drugi polovici tretjega desetletja in v četrtem so se jim pridružili dinastični spomeniki Karadžordževićem in po osvoboditvi spomeniki narodnoosvobodilnega boja.

Z njimi je bila ustvarjena nova domena slovenskega kiparstva, povezana s kiparstvom ateljejske figure v naravni velikosti, sama del portretnega kiparstva, toda v novi odvisnosti do arhitekture, do urbanega prostora in do pokrajine. V novi odvisnosti do družbene strukture in njo obvladujočih ideologij se kipar spomenikov ni mogel uveljaviti z novimi koncepti, ki jih je lahko poslal na natečaj, če ni našel razumevanja že pri prvi javni kontroli, ki jo je pomenila žirija. Zaradi tega je pomembno gradivo natečajev, saj lahko ugotavljamo, da se je v tem ali onem osnutku zaiskrila nova ideja, toda ker spomenik ni bil postavljen, tudi ni bil preskušen v svojem delovanju v prostoru in ni mogel vplivati na ljudi.

Postavljanje spomenikov je tvegana zadeva, bolj krhki so, kot bi mislili o kamnu in bronu, in res pomembni so sinteza ustvarjalne moči umetnika in vsega naroda, ne samo tistih, ki so bili za njihovo postavitev zainteresirani in odgovorni.

A. Gangl je ustvaril spomenik Valentinu Vodniku v Ljubljani (odkrit 1889). Skromen, standarden spomenik z eno samo figuro, ki harmonično raste iz rahlo piramidnega členjenega podstavka. Z dolgo duhovniško obleko in plaščem je kipar poudaril vertikalnost, z rahlim obratom glave, korakom in kretnjo rok je ustvaril vtis zadržanega gibanja. Med osnutkom in dokončnim kipom je Gangl opustil klasicistični oporni stebriček, tako da je bila



klasicistična pravilnost ohranjena v podstavku, figura pa je bila bližja umirjeni novobaročni upodobitvi. Ta model spomenika — ne pa modelacija figure — je imel že staro tradicijo, toda ob postavitvi Vodnikovega spomenika je po svetu užival še veliko popularnost. Ganglov spomenik J. V. Valvasorju (1903) v Ljubljani je predstavil znamenitega polihistorja v historičnem kostumu. Čokata bronasta postava na rustikalno obdelanem podstavku je prostorsko bolj dinamična kot Vodnik. Kritik je sodil, da je obraz pregrd in podstavek presurov in previsok, priznal pa je spomeniku več monumentalnosti kot Vodniku. Prav v teh primerjavah se vidi, kako se je formiral okus, pa tudi pojmovanje spomenika.

Medtem se je odigravala usoda Prešernovega spomenika v Ljubljani, ki je bil slovesno odkrit 1905. leta. Njegov kipar I. Zajec in arhitekt M. Fabiani sta povzročila prvo krizo slovenske spomeniške kulture. Heterogene sestavine: akademsko realistično modelirani pesnik in njegova muza, negotovo oblikovana skala z drevescem, dva odlična reliefa v motivi iz Prešernovih poezij, dekorativno uokvirjeno ime pesnika in stopničasti postament se niso mogli zliti v tako »izcela« umetnino, kot je bil Robbov vodnjak ali kot so bile Prešernove poezije, kar si je želel Oton Župančič. Zajčev osnutek je kvalitetnejši, čistejši, le skala je bila šibka sestavina. Med osnutkom in izvedbo pa je preteklo šest let različnih pritiskov in spreminjivalnih predlogov. Spomenik je postal naglo popularen zaradi hude bitke, ki je razdelila javno mnenje za in proti. Glavnina tega, kar je bilo tiskanega, sodi v kulturno, politično in nravstveno zgodovino, le manjši del odkriva umetnostne nazore sodobnikov o tem, kakšen naj bi bil spomenik moderne dobe. V tej kritiki so bili močno angažirani književniki, zavrnilo so spomenik 19. stoletja z alegorično figuro, zavrnilo kiparja, arhitekta in lokacijo.

F. Berneker je v spomeniku Primožu Trubarju (1910) v Ljubljani ponostavil kostum do historične indeterminiranosti, pa tudi v portretni zvestobi, ki je povzročala I. Zajcu pri Prešernu velike težave, si je vzel precej svobode. Trubarjev kip je bil tako izraz Bernekerjeve introvertirane osebnosti in njegove kiparske ideje, da naj kip prikaže »neumrljivo notranjo podobo velikega moža«. Podstavek je močno znižal in podredil učinku figure, katere skladno vertikalno rast poživlja rahla asimetrija. Popolna strnjjenost mehkih in trdih delov kipa, krivulj in ravnih linij, ploskev brez profiliranih okvirov, vse brez okrasja, z enim samim sorazmerno majhnim napisom TRUBAR, je prineslo temu prvemu slovenskemu modernemu spomeniku lepa priznanja. Toda bila so premalo učinkovita, da bi bila prinesla kiparju nadaljnja naročila.

Med skromnejšimi spomeniki-hermami se odlikuje prav spomenik I. Zajca Juriju Vegi (1906) v Moravčah s tako prepričljivo kiparsko živostjo, da je vprašanje podobnosti res nebitveno.

V najboljši epski poeziji A. Aškerca je L. Dolinar črpal inspiracijo za spomenik Matiju Gubcu (1913, uničen). Iz literarne pobude in romantičnega navdušenja zasnovani spomenik je bil obenem potrjevanje nacionalne zgodovine in sodoben politični manifest. Prizor kronanja je kipar omejil na sedečo figuro z okovi na rokah kot edinimi rekviziti mučenja, izraz trpljenja pa je dosegel s stopnjevanjem muskulature in z držo. Ta način je našel pri Bourdellu, Metznerju in Meštroviciu različne nove načine stilizacije, pri Dolinarju je ostal bližji realističnemu konceptu, s prvim rahlim premikom v smeri ekspresionizma. Po fotografiji sodeč, je učinkovala patetična po-

stava, uklenjena v trden obris, monumentalno. Ohranjena pa je ena varianta glave.

Arhitekt Jože Plečnik (1872—1957), ki je bil med obema vojnama ustvarjalni pobudnik za vrsto spomenikov, je bil 1897 zmagovalec na natečaju za Gutenbergov spomenik na Dunaju. Realizacije mu pa kot Slovencu seveda niso zaupali. Bližji mu je bil arhitekturni spomenik in si je za kiparski del spomenika izbiral kiparja, tako za vodnjak Karla Boromejskega na Dunaju (1909) kot pozneje v Ljubljani, pomembno pa je njegovo spomeniško delo na Češkem.

Nekateri spomeniki, razpisani na javnih natečajih, so bili postavljeni na pokopališčih, tako spomenik J. E. Kreku (1920) pri Sv. Križu v Ljubljani, s katerim je L. Dolinar razvijal dalje pri M. Gubcu nakazano pot v ekspresionizmu. Dve gigantski skrčeni figuri, ki nosita v modelaciji še sledi secesijske stilizacije, je podredil kipar arhitekturni zasnovi groba. V zvezi s pokopališko plastiko, bi omenili Toneta Kralja<sup>10</sup> nagrobni spomenik pesnici Vidi Jerajevi (1933, sedaj Kostanjevica), ki je najbolj kvišku zagnana, v širokem kotu lomljena, stanjšana figuralna kompozicija, pravo »znamenje v prostoru«, klic, zarisan v nebo. Spomeniki, postavljeni padlim v prvi svetovni vojni, imajo velik tipološki razpon, dokazujejo sproščeno kombiniranje kiparskih, arhitekturnih, predmetno-simboličnih (bombe, križi, meči, lobanje) in tekstovnih sestavin. Mnogi so bili delo lokalnih kamnoseških delavnic, ki so delale z domačimi močmi ali v sodelovanju z izbranim kiparjem in arhitektom. Skoraj vsi kiparji, ki so bili med obema vojnama aktivni, so naredili kako figuro za te spomenike.

V svojih prizadevanjih za načrtno reševanje ljubljanskih urbanističnih problemov je arhitekt J. Plečnik pritegnil Dolinarja, ki je izdelal herme slovenskih glasbenikov (1932—1938) za novo oblikovano Vegovo ulico in reliefa za spomenik Napoleonovi Iliriji (1929). Tu je dala Plečnikova uspešna prostorska rešitev z baročnim posluhom za harmonijo sicer eklektičnih sestavin lepo spomeniško in urbano rešitev. V isto okolje Križank in narodne in univerzitetne knjižnice so bili postavljeni še Plečnikov spomenik Simonu Gregorčiču (1937), za katerega je izdelal portretno poprsje Z. Kalin, Goršev spomenik Ivanu Prijatelju (1941) in po vojni še drugi. V tem primeru je bila dokazana vloga okolja, v katerem lahko šele doseže spomenik vso vrednost; ta naloga poprej niti pozneje pogosto ni bila srečno rešena. Tudi to poglavje spomeniške problematike bi le omenili, čeprav je bistveno.

Dinastični spomeniki so bili večinoma uničeni. Narejeni so bili kot herme ali celopostavne figure in nekateri — zopet sooč po fotografijah — zelo revni. Z originalnejšo zamisljivo se odlikuje spomenik kralju Petru I. v Kranju (1926), ki ga je naredil kipar Tine Kos, »kjer je bila upodobitev kraljeve osebe zasenčena s figuro, ki je simbolizirala idejo osvoboditve.<sup>11</sup> Veliko energije arhitektov in kiparjev je bilo vloženo v priprave za spomenika kralju Aleksandru v Ljubljani in Mariboru. Urbanistične študije so bile dolgotrajne, da bi se izognili kritikam, ki jih je doživela postavitve spomenika kralju Petru I. (1929) pred magistratom v Ljubljani v pretesni sosesčini z Robbovim vodnjakom. Naredil ga je L. Dolinar v Meštrovičevem

<sup>10</sup> V beograjskem katalogu tiskovna pomota, prav T. Kralj.

<sup>11</sup> France Stelè, Likovni spomeniki v Sloveniji do 1941, Sinteza, št. 7, oktober 1967, str. 14.

stilu. Dolinar, ki je tedaj postavil tudi več spomenikov v Srbiji, enega v Skopju, je v Aleksandrovem spomeniku v Ljubljani (1940) dosegel zadržano napetost med konjenikom in čistim kvadrom, na podstavku so nekoliko klasicistično izčiščeni reliefi prikazovali Mir in Vojno. B. Kalin se je za mariborski spomenik (arh. Jaroslav Čenigoj, ni bil realiziran) odločil v osnutku prav tako za jezdeca, toda postavljenega na visok podstavek iz dveh stebrov. Natečaja sta bila nekaka šola spomeniškega kiparstva, tokrat seveda bolj velikopoteznega kot pri natečaju 1929. leta za spomenik Ivanu Cankarju na Vrhniki. Toda tam je bil odnos do nosilca vsebine spomenika pristen, pri dinastičnih spomenikih pa so se različni formalni modernizmi odbijali prav ob ideji oblasti in monarhije, pa kakorkoli je bila simbolizirana. Bil je slabo izbran čas za postavitev dinastičnih spomenikov. Prikrivali so resničnost. Vojna je bila na pragu.

Spomeniki narodnoosvobodilnega boja so bili izraz potrebe mlade socialistične družbe po jasni in manifestativni potrditvi njene ideologije. Tudi v obdobju socialističnega realizma so bili tuji vzori, posebno ruski — v svojih dimenzijah prilagojeni drugačnemu prostoru — malo primerni za slovensko kiparstvo, ki odkriva v spomenikih, ohranjenih iz vseh preteklih dob, tudi svoj merski, volumenski in proporcionalni razpon. Čeprav je tedaj strah pred ideološkimi odkloni pretiraval moč subjektivističnih antirealističnih »izmov« v slovenskem kiparstvu, je narekovala intuicija in zahtevala trezna presoja zaupanje v domače kiparje. Nova in neizčrpna je bila snov narodnoosvobodilnega boja, osebno doživeta in obča, nacionalna in revolucionarna, končno spominjanja vredni zgodovinski čas. Kiparstvo, ki se je po vojni polaščalo te snovi s formalnimi načini realistične tradicije, je posegalo nazaj do meunierovskega koncepta, dejansko so se pa slovenski že formirani kiparji s svojim znanjem in svojo ustvarjalno močjo trudili, da bi od spomenika do spomenika obvladali novo epsko snov.

Po osvoboditvi postavljeni spomenik zmage v Murski Soboti je bil narejen po načrtu ruskega arhitekta v železobetonski konstrukciji, preoblečeni s kararskim marmorjem, ki je nosila topova in odločno realistično modelirana kipa v bronu: Rdečearmejca, delo B. Kalina, in Partizana, ki mu je dal Z. Kalin portretne poteze slikarja-partizana Draga Vidmarja. Ta grandiozna zasnova v slovenskem kiparstvu ni postala zgled.

Domače realizacije so bile skromnejše. K. Putriha Spomenik talcem v Ulici talcev v Ljubljani (1945) je bil s hermo in vazo naslednik nagrobnih spomenikov. V realistični glavi talca pa je nekaj tistega zadržanega zanosa, ki kljubuje času bolje od patosa. Tudi B. Kalin je s Talcem v Gramozni jami (1947, arh. V. Glanz) z golo, padajočo figuro umirjene realistične modelacije odvzel premoč stvarnosti ustrelitve v korist kiparske idealitete. Naslednje leto so postavili v Mengšu spomenik talcem, ki ga je prav naturalistično zmodeliral mladi kipar Jakob Savinšek (1922—1961), lepo naravno okolje je spomeniku ohranilo značaj neponarejenega pričevanja o nekem minulem konceptu umetnosti.

Kiparja Z. Kalin in K. Putrih sta bila ustvarjalca kiparskih del na spomeniku fašističnim žrtvam pri Urhu pri Ljubljani (1948—1955), ki ga je projektiral arh. Boris Kobe. Tudi v tem spomeniku je bila težnja veliko povedati o preteklosti in sedanjosti skoraj nepremagljiva ovira na poti do popolne enovitosti. Disciplinirana zadržanost bronastih figur v prostorskih mejah nosilnega kubusa, ki ga tudi vogalni reliefi ne razjedajo, je omogočila

obvladanje nasprotujočih sestavin. Bolj elegično kot epsko učinkujoča, v modelaciji umirjena plastika je pomenila v obdobju socialističnega realizma višek iz domače tradicije ustvarjenega spomenika, ki ga je odlikovala tudi izjemna harmonija z naravnim okoljem.

Končali bi s spomenikom L. Dolinarja, ki ga je sicer namenil za Jajince (1946, skica), postavljen pa je bil 1959 v Kraljevu. Delo predstavlja enega izmed vrhuncev socialističnega realizma. Skupina 15 bronastih figur nadnaravne velikosti, ritmično grupiranih, namenjenih za krožni ogled, je bila še vedno odmev Rodinovih Calaiških meščanov. V tej skrajni obliki je izzivala že odpor. Vendar so v Dolinarjevem kiparstvu prav elementarni patos, samozavestna veličina, drznost predstavitve, ki je teatralna kot na ljudskih odrih, tisto, kar izraža najmočnejše duha prvih povojnih let, njihovega elana, poenostavljanj in umetnostnega nazora. Prava množičnost spomenikov NOB pa se je v sredi stoletja šele prav začela.

V ateljejskem kiparstvu je imela človeška figura v naravni velikosti, gola ali oblečena, privilegiran položaj. Čeprav so avantgardna gibanja že pred prvo svetovno vojno odprla kiparstvu nova obzorja prav s postopno destrukcijo tega ekskluzivnega modela, so bili udeleženi pri teh eksperimentih le maloštevilni umetniki. Njihova odkritja so se širila počasi, še počasneje jim je sledilo izpreminjanje pojmovanja kiparstva. Mnogi so novo sprejemali le po drobcih, ki so jih prilagajali svoji tradiciji. Vendar so tudi te majhne novosti, ki jim je bila odbita vsa ostrina, razkrajale obstoječe sisteme mišljenja in razvijale občutljivost za nove oblike. Tako je bilo tudi pri nas, ki smo se ozirali po Evropi za tistimi modeli, do katerih je segla naša intuitivna občutljivost in miselna sprejemljivost. Nekaj izbranih primerov figuralnega kiparstva, ki je bilo narejeno po kiparjevi svobodni odločitvi in namenjeno razstavam, naj dokumentira in nekako strne vse dispartatno gradivo, o katerem smo poročali.

V marmornatem kipu »Žrtve« (1906) je Berneker premagal realizem konkretnega dogodka. V Žrtvah je s kompozicijo dveh aktov izrazil pomenko odprto dogajanje. Da se je nekaj dogajalo, je očitno, toda goli figuri sta pretrgali zvezo s stvarnostjo. Delo je sprejela slovenska literarna moderna in ga napolnila s svojimi pomeni, toda ne izčrpala. V tem kipu je Berneker prišel v območje Rodinovega kiparstva.

Višek svojega kiparskega ekspresionizma je dosegel F. Kralj v leseni sohi »Pridigar« (1921/22). Vertikalno nategnjena plaščna figura z zglaženimi površinami, urezanimi očmi in pritegnjenimi kretnjami ni bila pretirano deformirana — manj kot na nekaterih slikah in grafikah — toda antropomorfna oblika se je tokrat spreminjala v nekaj novega, pri čemer človek ne pomisli več na telo, anatomijo in proporce. Nova samostojna znakovna vrednost oblike je bila z ritualno krettnjo in tradicionalnim nimbom vezana na religiozno vsebino. T. Kralja »Poveličani Kristus« (1923) je asketska, dematerializirana lesena soha, ki grabi z rokami v obdajajoči prostor in dovoljuje prostoru, da jo razjeda. V tem kipu je vendar živa usedlina slovenskega baročnega cerkvenega kiparstva, kar je pripomoglo k vsaj delnemu razumevanju in podpori kritike religioznemu ekspresionizmu.

Glede na to, da je bila materialna podpora kiparstvu in vsej ostali umetnosti močno odvisna od politične pripadnosti umetnika, je bila razumljivo ogrožena socialna veja ekspresionizma, ki bi ustvarila socialno anga-



žirana dela. Tine Kos je z mnogimi motivi iz kmečkega in delavskega sveta razširil tematski razpon slovenskega kiparstva. Po dobi nove stvarnosti, ki se je napovedala v kiparstvu po ekspresionizmu in prinesla prvo, težko pričakovano pomiritev, je T. Kos kot izrazit predstavnik plastičnega purizma iskal pot do Maillolovega kiparskega koncepta, ki se mu približuje v kipu »Stoječi ženski akt« (1931). Nasproti temu polu stoji Barlach, v odvisnosti do katerega je nastal isto leto kip »Plin«. Sledila je sinteza in v »Uporniku« (1953) srečamo delavca — novo obliko toge, vzravnane in koncentrirane sile.

Peter Loboda je ustvaril dva lesena kipa »Groba sila« in »Robot« (oba 1937/38), s katerima je stopila v slovensko kiparstvo surova sedanost s svojim mitom moči, grobosti in mehničnega nasilja. Groba sila ima v poudarjeno diagonalni kompoziciji izredno udarnost. Robot pa je v velikih ploskvah tesarsko obsekana, frontalna — skoraj je težko zapisati — figura. Temu v skoraj pravokotnih linijah rezanemu kolosu se je uprla estetska občutljivost sodobnikov. Kritik je očital kiparju, da skuša s »plastičnimi sredstvi podajati izrazito literarna, docela razumska spoznanja« in da je »forma temu hotenju neadekvatna«. <sup>12</sup> Literarna, docela razumska hotenja so igrala v razvoju modernega kiparstva precejšnjo vlogo.

L. Dolinar je izklesal 1927. leta stereometrično poenostavljeni »Ženski torzo«, ki se je približal učinku čiste kiparske gmote, zajete v okroglaste oblike, brez nadrobnosti. Višek in sintezo med patetičnim bočenjem mišic in med zaključenostjo kamnitega bloka je dosegel Dolinar v kipu »Težko življenje« (1928). Kljub ekspresionističnemu naslovu je v tem kipu črn podpeški kamen močnejši kot človeški element, ki mu členi površino in daje kamniti masi podobo organskega bivanja. Tudi France Gorše je v kipu »Ženski torzo« (1935) dosegel stereometrično čistost telesnih mas. Bronasti kip »Eva« (1938) pa ohranja v postavitvi in v gibu v prostor usmerjeno energijo.

B. Kalin je osvojil občinstvo že na samostojni razstavi 1938. leta s skupino marmornatih ženskih aktov, ki so bili občutljivo modelirani po izbrano lepim modelih. »Mladost« (1938), »Klečeča« (1943), »Jutro« in druge, ki so jim sledile po končani vojni, so dopolnile, kar je v slovenskem kiparstvu manjkalo: lepoto samo na sebi, samozadostno, razbremenjeno vsakega pomena.

Karel Putrih je za kiparje neodvisne skupine izjavil: »Nam gre za formo, statiko in volumen.« Višek njegovih predvojnih prizadevanj v tej smeri je bil »Moški torzo« (1940). Kipar je dosegel z natančno površinsko modelacijo, ki izraža skrite notranje napetosti, da sugerira ta okleščeni torzo vso vitalnost zapletenega človeškega organizma. Njegov kritik je zapisal: »Njegove plastike so sila realistične, in kakor vedno pri programskem prepričanju — celo mestoma brutalne.« <sup>13</sup> To, kar so sodobniki občutili kot brutalno, je postalo v luči kasnejših estetskih doživetij zelo umirjeno in lépo.

Prav tako je »Moški torzo« (1936) manifestativen za kiparski nazor Z. Kalina. V nasprotju z Rodinovim Korakajočim možem ne poudarja Z. Kalin niti gibanja niti vibrirajoče površine, hoče le skoncentrirano ener-

<sup>12</sup> K. Dobida, Likovna umetnost, Ljubljanski zvon, LVIII, 1938, str. 473—474.

<sup>13</sup> S. M. (Stane Mikuž), Razstava v Jakopičevem paviljonu, Slovenec, LXXI, št. 122, 29. V. 1943.

gijo čistega kiparskega telesa, ki ga ne vznemirja nobena izvenumetnostna ideja, ki je samo golo kiparstvo, utemeljeno na antropomorfnem principu. Njegov »Pastirček« (1942) in »Ženski akt« (1945) sta — prvi v svoji lirični intonaciji, drugi v svoji polni vitalnosti — zopet bolj dostopna neposrednemu doživetju.

Z zadnjim kipom smo prestopili v čas po osvoboditvi, ko je posegalo ateljejsko kiparstvo po novih motivih, za katere je bila primernejša oblečena figura. Dela zrelih mojstrov so nastajala v iskanju sinteze med prikazi človeka v minljivi enkratnosti dejanja in med tisto njegovo bistveno podobo, ki bi obetala trajnejšo moč izžarevanja. Tematski socialistični realizem je krivuljo petdesetletnega »razvoja« usmeril k izhodiščni poziciji. Nove generacije na pohodu pa so ga naglo potisnile v ozadje.

Anton Aškerc je zapisal ob I. slovenski umetniški razstavi leta 1900 v Ljubljani: »Plastike je razmeroma manj nego slik; vobče tudi razstavljeni predmeti ne stoje vsi na isti umetniški višini kakor slike. Z veseljem in ponosom pa mora priznati vsak obiskovalec razstave, da imamo tudi Slovenci svojo plastiko.«<sup>14</sup>

Beograjska razstava je petinsedemdeset let kasneje potrdila kvaliteto, kontinuiteto in samostojnost slovenskega kiparstva.

## Obdobje gomil

*Štiri leta so prešla, odkar so imeli bralci Sodobnosti priložnost seznaniti se s češkim pesnikom Antonínom Bartuškóm (1. številka 1972). Marsikaj se je spremenilo v tem času; marsikaj na žalost tudi ne. Antonín Bartušek ni več med živimi. Dne 22. aprila 1974 ga je zadela možganska kap, odšel je prezgodaj, pri triinpetdesetih letih, od delovne mize, prepolnjene z delom, tako pesniškim kot strokovnim (območje spomeniškega varstva). Če prihaja na eni strani Sodobnosti izmed čeških pesnikov ponovno Antonín Bartušek, ni to zato, ker bi ne bilo drugih, vrednih tovrstne predstavitve. Le da drugi niso tako usodno »zamudni«.*

*Bartuškovo pesniško delo (o njem ne bom ponavljal, kar sem zapisal leta 1972) je dočakalo pravo razumevanje prej v tujini kot doma. Osemnajstletni, samo na pol prostovoljni ustvarjalni molk (1947—1964) so sicer zamenjala prav plodna, tudi na zunaj plodna leta 1965—1971 (pet pesniških zbirk), še zdaj pa so pesnika javno sprejemali v glavnem malodane kot tujca, saj se je s svojo »ontologijo« precej oddaljal od splošno priznane struje ter od preverjenih poetičnih vrednot časa. Resnično je bilo torej pričakovati, da bo kmalu napočilo drugo »tiho razdobje«; četudi nismo slutili, da bo tudi zadnje. (Spomnimo se Bartuškovega Epitafa: Obudili so nas, da bi nas lahko pokopali žive.) Pismi, ki jih je Bartušek pisal v zadnjih letih, pomenijo vrhunec njegovega pesniškega prizadevanja in redko izvirno, močno silnico v razvoju povojne češke poezije. Pa vendar: Zbirka Období mohyl (Obdobje*

<sup>14</sup> A. Aškerc, Prva slovenska umetniška razstava, Ljubljanski zvon, XX, 1900, str. 678.