

# PROSVETNI DEL



FRANCE GORŠE: LESOREZ

## KIPAR FRANCE GORŠE

RAJKO LOŽAR

I.

Pri pregledovanju slovenskega umetniškega ustvarjanja se nam razodene plastika kot najslabotnejši in najneplodnejši del naše umetnostne kulture. In dasi nas na videz utegne slepiti gozd tako zvane monumentalne in arhitekturne skulpture, ki danes poganja po novih stavbah v Sloveniji, in dasi končno tudi samostojna plastična produkcija ni ravno majhna: vendar drži ugotovitev, da je slovenska skulptura ob tem hipu še fikcija, v katero moremo verovati, da se nam prej ali slej uresniči.

Umetnost 19. stoletja na Slovenskem je pustila marsikoga na cedilu, a tako kot našo skulpturo, pač ni nikogar. Slovenski impresionist-slikar ni niti oddaleč stopil v takšno praznino, v kakršno je stopil njegov drug — kipar. Iz materiala, ki nam je ohranjen od slikarstva 19. stoletja, moremo nabrati zelo vrednih spomenikov slikarske kulture tega razbitega veka, napram katerih okusu in stilu je moderni slikar lahko preciziral svoje stališče. Bila je tam še oborina rokokoja, bila ro-

mantika in akademija, bil realizem in utilitarno-reproduktivna stroka in kljub vsej porazni različnosti vendar kolikor toliko enotna linija. Kaj pa je bilo v kiparstvu? Samo poslednje, namreč utilitarno omejena stroka — podobar. Napram temu je pa imel vsak resničen kipar že a priori določeno stališče in seveda — nič naročil.

Nemara je nas Slovence pustil na cedilu tudi kiparski talent, torej narava, in spričo grobo pedantnih lastnosti naših je to zelo verjetno; kajti kiparstvo je z izjemo dekorativnega v mnogo manjši meri nego arhitektura in slikarstvo ugodno prospehu tistih borniranih in vsaki finesi tujih gramatikarskih potez, ki so Slovencu tako prvenstveno lastne. A tak kipar bi bil propadel tudi da je živel kdaj med nami v 19. stoletju in propada enako danes, to pa po krivdi naročnika. Po krivdi naročnika, pravim, ki bi n. pr. s kipom nagega človeškega telesa niti estetično niti kazuistično ne vedel kaj početi in ki ga zato ni niti naročil niti, recimo, iz kiparjevega delovnega inventarja kupil.

Površen prorez skozi delavnice naših kiparjev bi nam pokazal, da je danes večina naročil plastika dekorativnega značaja, konvencionalna stavbna skulptura. Še en prorez dalje bi razodel dejstvo, da je naročnik v večini slučajev korporacija. In pred seboj imamo najčistejše »podobarstvo«, kar si ga moremo misliti. Dočim je ta bolezen še do nedavna strašila po naših cerkvah, odkoder jo pa resni poskusi zadnje čase vidoma odpravljajo, posega ta »podobarski« tok v našo sodobno profansko arhitekturo. Ko je namreč moderni arhitekt pospravil s fasade ornament in uvedel gladko steno, je le redko redkokdaj ustvaril tako zunanjščino, da bi estetsko vsaj toliko zadovoljevala kot prejšnja. Na zgradbah novejše Ljubljane tiče za vsakim oglom take disonance fasad in kjerkoli nekaj ne funkcioniira, naletiš običajno na — plastiko. Odveč pa govoriti o njeni vrednosti: podobarstvo! Sekanje v beton ali kamen, tjavendan in brez okusa, da se zamaši neestetska praznina bodisi pod čelom, nad portalom, na oglu itd. Popolnoma isti pojav je bil prej domač po naših cerkvah, kjer nad in okoli oltarjev, spovednic itd. ni smelo biti praznega prostora, nego na vsakem »lep« kipec iz porcelana, mavca ali podobnega barvastega blaga.

Pri tem pa so te metode ne samo v večini slučajev za stavbe neugodne, nego tudi v največji meri nekulturne in sirove, kot vse, kar diši po takem normalizacijskem stilu. Denar, ki se izda za taka dela, je zavržen, ker bodo z vso ljubljansko dekorativno skulpturo 20. stoletja bodoča pokolenja pometla, naš umetnostno-kulturni inventar je s tem oropan drugih del, ki bi lahko nastajala, če bi vse te korporacije usmerile denar v naročila, odnosno kupovanje in podpiranje samostojne skulpture. Arhitekturni skulpturni kič vlada danes na vsej črti, v ateljehih pa ostajajo

nedovršeni osnutki v mavcu in glini ter pritlikavskih dimenzijah, od katerih bi sleherni, če bi ga kipar mogel izvesti po svojem zasnutku, že glede materiala pomenil za narod in mojstra samega več nego vsa ta povodenj fasadnega podobarstva.

## II.

Gotovo je, da 15—20 metrov nad cesto in zemljo nahajajočemu se reliefu, kipu, konzoli itd. ni bogvekakoli potrebno iti k naravi v šolo in da je celo primerno, če se v vsakem detajlu in v celoti od nje čimbolj oddalji. In to so se ta dela tudi, pošteno oddaljila i od narave i od skulpture. Kar skulpture danes gledamo nad našimi glavami po ljubljanskih in drugih novih stavbah svoje domovine, je nerodno grimasiranje v bistvu vedno istih spak, ki smo jih videli, recimo, pri nemški monumentalni skulpturi druge polovice 19. stoletja, če ne tam, pa najklesneje v začetku našega stoletja pri Behnu in dekorativizmu Meštrovića. Toda tu ne gre za ugotavljanje, kdo sploh je kumoval tem delom, nego za dejstvo, da taka skulptura ni nikaka prava skulptura in da more moda sličnih naročil zastrupiti resnični kiparski izraz časa in umetnika. In to se danes pri nas stvarno godi.

Od dekorativne, monumentalne ali porabne skulpture v šablono je zelo blizu, vsaj toliko, kolikor je od nje do narave daleč. Ne sicer v tem zmislu, kakor da taka skulptura ne bi mogla tudi biti živ izraz enkratne, individualne borbe z naravo, nego po tem, da je redoma bolj ali manj intenzivno prevzemanje izvestnih prvin iz stilov, ki so že na razpolago. Ta skulptura je jako malo umetniško resnična. Kdor pa vsaj do neke mere vidi našo današnjo kiparsko produkcijo, lahko ugotovi prav isto v drugi obliki: naša skulptura je brez statuaričnega lika človeškega telesa, ki je vselej bilo in v delavnicah ter centrih kiparskega ustvarjanja še danes je prvenstveni objekt kiparskega umetniškega dela. Ona je marveč v velikem delu osnutkov, kateri edini so na razpolago, asketična in to ali na religiozen ali na socialen ali pa formalno-formalističen način. Sicer res nismo ostali brez vseh aktivnih statuaričnih del, a če bi šli merit njih umetniški pulz, bi naleteli na — mašine. To vprašanje, ki ni tako enostavno, kakor smo si ga tu formulirali — v svojem filozofičnem jedru pomeni vendar vsebinski problem naše kulture in našega duha in vodi neposredno v metafiziko — je po mojem danes najakutnejše umetnostno politično vprašanje naše skulpture, ki jo je treba pahnuti pred resničnost z naročili, odnosno podporami v tu očrtanem zmislu statuarične plastike. Treba je že enkrat pričeti misliti na to, da naši kiparji ne bodo večno podobarji in njih delo ne večna kolonija tujih vzorov. Na ta način bomo zasidrili našo skulpturo v resničnosti in naravi. Kaj pa je boljše sredstvo, da ubiješ v sebi šablono genialnega učitelja, nego to oboje? In taka šablona, dasi res odlični kipar, Meštrović je in mora ostati, dokler mi sami nočemo drugače.



FRANCE GORŠE: SAMO IN VLASTA. LES, 1928

## III.

Prinašamo danes vrsto reprodukcij po kiparskih delih Franceta Goršeta, ki živi zdaj na Goriškem. Gorše je bil rojen 1897 v Sodražici na Dolenjskem, dovršil je srednjo tehnično šolo v Ljubljani ter 1925 odšel na zagrebško akademijo k Meštroviću, kjer je bil dvakrat nagrajen. Razstavljal je že večkrat, pred kratkim v Gorici kolektivno sam, pri čemer je dosegel lepe uspehe. Kritika italijanskih časopisov in revij ga eno-dušno jako hvali. Gorše dela največ v lesu, najljubši mu je marmor; razen tega obilo ilustrira.

Reproducirani Lesorez nam razodeva kiparja: razmerje med ploskvijo in figurama je docela ono, kot ga vidimo na reliefu Materinstvo. To slednje priča, kako tesno v Meštrovićevih tirih je bil Gorše še 1928. Vendar razen lesa na tem reliefu ni nič lesenega, nego je vanj transponiran odlični, marmorni stil, ki ga je Gorše videl pri svojem učitelju. Tudi relief Samo in Vlasta (1928) bi mogel biti v tej svoji formi iz marmorja, le našlebljena osnova bloka daje nujno predstavo lesa. Sicer pa me ta relief po lepoti form spominja staroatiških portretnih stel. Drugačen je relief Dve sestri (1929). Rez v les tu ni več marmornata, nego postaja z materialom pristno skladna. V figuralnem motivu samem je zdaj vse drugačna razgibanost in globina izraza in kljub vezem, ki vodijo od tega reliefa k tipu Meštrovićevega, imamo tu močen dokaz Goršetovega tvornega elementa. V statuarični grupi Vesela prijatelja je pomagal Gorše lesu do popolnega izraza, a obenem tudi do popolne službe formi.

Čitajoča žena iz l. 1929. nas vodi drugam. Videti je, da konflikt z akademsko šablono ne gre brez težkih peripetij. Tudi Portret pisatelja Bevka, najnovejše Goršetovo delo, odločno kaže v druge smeri. Je voluminozna, po konceptih primitivistična skulptura z izrednim realizmom in drastiko, ki zdaj inspirira Goršetova dela in ki je napram prejšnjemu akademskemu štadiju

močno zapadnjaško pobarvana. Kje je neposredna iniciativa, je čisto vseeno, četudi spominja Portret Bevka na Čehe, dočim Čitajoča žena rajši na Francoze. Glavno pri teh dveh delih je zaenkrat pač to, da njih stilni predznak ni mehanično nataknen na dva motiva, nego močno osebnostno podan in preživet. Je še nekaj reliefne dediščine v njih, dediščine akademije iz l. 1928., toda tu sklenjene konture in v glavnem ploskovni pogledi ne učinkujejo heterogeno. Miniaturni realizem teh dveh del in zlasti renoirska okornost ženskega telesa postajata sproti zdrav izrazni lirizem, ki ga slovenska skulptura doslej ni poznala. Vidim v tem tudi način našega duha v kiparstvu in dasi je motiv čitajoče žene zelo blizu sakralnosti, to se pravi, da diha vzhod, je vendar poln afekta, ki bi ga še in še rad srečal. Spričo kiparske produkcije v domovini učinkujejo Goršetova dela name kot loddih in samo želim mu, da se izpolnijo naročila, ki se mu obetajo in katera bi on rad. Takih si namreč pri nas niti želeli ne bi več smel.

## NOVA SLOVENSKA OPERA

STANKO VURNIK

### 2. Sl. Osterc: »Iz komične opere«

V zadnji številki »Doma in sveta« sem pod tem naslovom skušal podati notranjo razvojno nit opere izza romantike do današnjih dni. Nato sem opisal stil Kogojevih »Črnih mask« in skušal to slovensko delo stilno uvrstiti v evropski razvoj. Po vsem tem naj sedaj opišem še Osterčevo operno delo in pozneje še Bravničarjevo ter skušam odgovoriti na vprašanje, kako je z moderno slovensko opero, kakšne stilne smeri ubira in kakšen je nje pomen v razvoju naše kulture in kakšno je nje notranje razmerje do sodobnega evropskega opernega dela.

Preden začnem razpravljati o Osterčevem delu, moram vriniti poprej še nekaj pojasnil k stilu tako zvane »čiste glasbe«, da bo opis enodejanke »Iz komične opere« razumljivejši.

Po vojni smo videli v operni produkciji precejšnjo stilno neenotnost. Trdovratno se je držala zapoznena romantika na odrih in v skladbah starejše struje, poleg te je živel impresionistični (slikanje, občutje, kolorizem, eksotičnost) balet, kot moderna pa je veljala »ekspresionistična« opera, reakcija na »brezdušni« impresionizem, rahel pogon v idealistično smer, čeprav le s sredstvom stopnjevanega akordičnega občutja in le deloma tudi novega linearne izraza.

Iz te mešanice pa so se po zgledu Stravinskega pojavili novi ljudje z novim stilom in so se proglasili v jezo starejše generacije za »protiromantike«. Imeli so soroden program kakor slikarska »nova stvarnost«. Dočim so romantiki proglasili za umetnost čustveno sugestijo oziroma rahel idejni poudar, impresionisti slikanje in občutje, so hoteli mladi zgolj »čiste glasbe« in so se prezirljivo nasmehnilo filozofiji, psihologiji in

posnemanju. Ustvarjati so začeli glasbo, ki ni ne slikala, ne sugerirala čustev, ne nosila s seboj idejnih tendenc, tako da so »stari« trdili, da ti novotarji nimajo ne talenta, ne duše, ne krvi, ne umetnosti, nego da so neke vrste papirni ljudje in obrtniki. Tudi nazunaj so namreč mladi zavrgli proroški nimb romantičnega umetništva, zametavali »individualen pečat« in bili prepričani, da so navadni duševni delavci, ki delajo zato, da žive in rabijo zato stika z — ljudmi...

Pa naj govori tu eden od najinteligentnejših teoretikov med temi, eden izmed reformatorjev sodobne opere, Ernst Křenek. — Iz teh odlomkov, ki jih citiram iz njegove razprave »Zum Problem der Oper«<sup>1</sup> gleda umetnostni nazor popolnega materialista, ki sovraži vsak subjektivistični element in mu je glasba glasba, tekst pa tekst; med obema negira direktno notranjo zvezo, s čimer pada vsa zveza z romantiko:

»Die Oper ist eine durchaus widerspruchsvolle Erscheinung. Der Musiker... wird niemals einsehen, was Worte, Gebärden, Bilder und die dahinter stehenden psychischen Realitäten mit rein musikalischen Geschehnissen zu tun haben sollen. Die Tatsache, dass etwa ein Verschworener eintritt, findet nicht das geringste Korrelat auf der musikalischen Seite... Beiden, dem Drama und der Musik gemeinsam ist nur der Ablauf in der Zeit.

Subjektive psychische Assoziationen, die der Laie beim Hören von Musik empfindet, sind reine Zufallswirkungen, welche nicht bei zwei Menschen vollkommen einig sind. Das objektiv Feststellbare, durch alle Zeiten von allen Menschen gleichmäßig Erkennbare an der Musik ist das Material der Musik und der im Material allein bedingte Zusammenhang der Elemente, die rein musikalisch-logische Folge der Teile.

Die wahren Beziehungen zwischen Text und Musik müssen in der rein musikalischen Lebendigkeit, in der Organisiertheit der Musik als Vorgang im Stoff versichert sein... Dabei ist nicht der Ausdruckssinn des Wortes maßgebend, sondern der dynamisch-metrische, denn das einzige, was die Musik überzeugend und allgemein verständlich mitmachen kann, sind die großen Intensitätszüge der dramatischen Dichtung. Dabei wird sie niemals Gefühlsinhalte aussprechen können, wohl aber Gefühlsquantität genau registrieren.

Tako Křenek o stilnem bistvu te struje. Naj mi čitatelj oprostí ta dolgi predgovor, toda pri nas se o teh rečeh doslej še ni razpravljalo, naši glasbeni vzgojitelji nas doslej v tej smeri niso

<sup>1</sup> Iz knjige »Von neuer Musik«, Köln, 1925, založba F. J. Marcan.