

PRISPEVEK K PROBLEMATIKI SLOVENSKEGA KIPARSTVA OB PRELOMU STOLETJA II.

Sonja Žitko, Ljubljana

»Vse kaže, da je bila tudi umetnost fin de siècle samó dragocena prosojna tančica nad razdejanji, nad resničnim mišljenjem in čustvovanjem vladajoče družbe, ki so jo kot vselej tudi zdaj prav v času njenega največjega zunanjega razcveta, po na videz dokončni utrditvi ekonomskih položajev in kulturnih vzorov, pričeli obhajati mračni dvomi — o dejanski zanesljivosti njenih institucij, o nedotakljivosti njenih tabujev, o obetih prihodnosti, o samem njenem nadaljnjem obstoju in zato tudi smiselnosti vsega, kar jo je obkrožalo in kar ji je še do včerajšnjega dne pomenilo varni, pametno urejeni svet.«¹ Luc Menaše

Umetnosti fin de siècle sta dali svoj pečat simbolizem in »nova umetnost« — Art Nouveau; obe smeri sta bili opozicija historizmu in akademski umetnosti in sta najizrazitejšo stopnjo dosegli v času okrog 1900 v svetovnih velemestih. Med njimi je bil tudi Dunaj kot sedež habsburške monarhije, monarhije z usodno nerešenimi problemi konglomerata narodov, kjer so se še zlasti izostrila nasprotja med »sanjami in resničnostjo«, med bliščem in bedo, med pompom in ceremonialom cesarskega dvora in naraščajočo stisko proletariata ter grozečo gospodarsko krizo.² Kljub za Dunaj značilnemu zastiranju resničnosti ni bilo mogoče zaustaviti pesimističnega razpoloženja in napovedi o začetku konca nekega samozadostnega, le na videz varnega sveta.

V evropskem kiparstvu so se pojavljala znamenja krize. Art Nouveau mu je bil le slogovna komponenta in se ni dotikal temeljnih kiparskih problemov.³ Historizem, ki je obvladoval javno, reprezentativno kiparstvo, kakršno je npr. spomeniška in arhitekturna plastika ter sakralno kiparstvo, je zašel v slepo ulico. V svojih poskusih obnove se je reševal tudi z vključevanjem prvih Art No-

Članek je pendant k besedilu z istim naslovom, objavljenemu leta 1985 v *Zborniku za umetnostno zgodovino*. Tokratno besedilo obravnava nekatera izbrana dela slovenskih akademskih kiparjev z vidika simbolizma na eni strani in Art Nouveauja ter novega klasicizma na drugi. Temelji na gradivu iz avtoričinega magistrskega dela in članka o kiparju Francu Bernekerju v reviji *Sinteza/Ekran*. (Cf. Sonja Žitko: Prispevek k problematiki slovenskega kiparstva ob prelomu stoletja, *ZUZ*, n. v. XXI/1985, pp. 155—161; ista: *Slovensko kiparstvo ob prelomu stoletja*, 1977, Filozofska fakulteta v Ljubljani, magistrsko delo, rokopis; ista: Nekatera izbrana Bernekerjeva dela — Dunaj in evropsko kiparstvo, *Sinteza/Ekran*, 11/XXIII/1986, pp. 97—103.)

¹ Luc Menaše, *Likovna umetnost fin de siècle*, *Likovna revija*, 1/1962, p. 131.

² Prim. med drugim: Werner Hofmann (ed.): *Experiment Weltuntergang: Wien um 1900*, Hamburger Kunsthalle, München 1981 [r.k.]; *Traum und Wirklichkeit: Wien 1870—1930*, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1985 [r.k.].

³ Prim. med drugim: Alastair Duncan: *Art Nouveau Sculpture*, London 1978.

uveauja in novega klasicizma ter t.i. monumentalne umetnosti.⁴ Kiparstvo, ki je imelo zagotovljen uspeh na razstavah v Salonu in na velikih svetovnih razstavah, je obstalo v t.i. akademskem realizmu oziroma naturalizmu. Tako si je ta likovna disciplina zastavljala temeljna vprašanja, od dileme o materialu in delovnem postopku, tj. modeliranju ali klesanju, problema plastike v prostoru pa do alternative: avtonomna, torej »čista« oblika ali upodobitev človeka; abstrakcija ali človeška figura. Še zlasti je bila zahtevna naloga, kako zdaj oblikovati figuralno skupino in skupino prototipskega človeškega para: tedaj ga je znal prepričljivo upodobiti le francoski kipar Auguste Rodin in še nekateri redki kiparji. Ti problemi so kaj malo vznemirjali tedanje dunajsko kiparstvo. Ena izmed različic mednarodnega gibanja Art Nouveau, dunajska secesija, ki je uveljavljala predvsem strogo stilizacijo in geometrijsko oblikovanje ornameta, je plastiko podredila arhitekturi.⁵ Art Nouveau je Dunaj dosegel razmeroma pozno. Med drugim je priklical simbolizem in njegove teme. Nasploh so bili najpomembnejši dunajski kiparji tistega časa, večinoma profesorji na akademiji, zmerni, previdni in so se izogibali ekstremom; takšno je bilo tudi tedanje slovensko kiparstvo. Naši kiparji, rojeni predvsem v šestdesetih, sedemdesetih in osemdesetih letih devetnajstega stoletja, so se brez izjeme šolali le na dunajski akademiji. Za Alojzija Repiča, Jakoba Žniderja, Ivana Zajca, Jožefa Ajleca, Franca Bernekerja, Josipa Urbanjo in Svetoslava Peruzzija je bilo značilno, da so po končanem študiju še dolgo časa živeli na Dunaju. Nekateri od njih, kot npr. Žnider, Ajlec in Urbanja, pa so ostali tam do konca življenja.

Alojzij Repič (1866—1941), učenec Kundmannove specialke, je leta 1898 ustvaril figuralno skupino *Čas, sovražnik mladosti* (sl. 54) in zanjo na akademiji prejel tudi nagrado. Repič, soliden mojster, znan po svojem *Vilharjevem spomeniku* v Postojni, je bil pozneje učitelj na ljubljanski umetnoobrtni šoli in je vzgojil rod naših najpomembnejših kiparjev. Zdaj izgubljeno Repičevo skupino so že sodobniki označili za simbolistično delo.⁶ Mlado žensko, poosebljeno mladost, objema krilati stavec — čas. Figuri stojita na okroglem podstavku, prizor, mišljen le za pogled od spredaj, pa bi bil kljub oblosti figur lahko tudi slika. Veliko je pripovednosti, čutnosti, dinamike in teatralike. Pri starcu je brada vzvalovala v načinu gibanja linij Art Nouveauja, podobno so oblikovani tudi lasje pri ženski. Art Nouveau je bil s svojo značilno vegetabilno valovito linijo močan predvsem v ilustraciji, grafiki in umetni obrti, v kiparstvu pa se je z njo uveljavljal predvsem v obrobnih detajlih. Obe figuri pozirata, tako ženska z baročno teatralnim gibom odpora in obrambe kot stavec z anatomsko dobro oblikovanim, mišičasto poudarjenim telesom. Njegovo močno telo je v nasprotju z nežnim, zaobljenim ženskim aktom: značilnost, ki jo bomo še srečali. Simbolično sporočilo kiperskega dela o minljivosti človeške lepote pa se skriva za slikovito, gostobesedno in patetično sceno.

Eros, ki se pojavi pri Repičevi skupini, se lahko predstavi tudi drugače. V letih 1902—04 je Svetoslav Peruzzi (1881—1936) še kot Bitterlichov učenec na akademiji izdelal skupino *Smrt je ljubezen, smrt je življenje* (sl. 55). Zdaj izgubljeno delo je bilo razstavljeno tudi na prvi jugoslovanski razstavi leta 1904 v

⁴ Cf. Richard Hamann & Jost Hermand: *Stilkunst um 1900* (Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus; IV), Berlin 1967.

⁵ Cf.: Maria Pözl-Malikowa: *Die Plastik der Ringstrasse; Künstlerische Entwicklung 1890-1918* (Die Wiener Ringstrasse: Bild einer Epoche IX; 2), Wiesbaden 1976.

⁶ Naše slike: Alojzij Repič: »Čas, sovražnik mladosti«, *Slovan*, I/1902—03, p. 168, repr. p. 157.

Beogradu.⁷ Skupina z zgovornim naslovom prinaša simbolistično temo Eros-Tanatos. Na podstavku, neke vrste skali, stoji ženska postava, ki naj bi z ogrinjalom in dvignjeno roko predstavljala smrt. Na vznožju podstavka so mrtniške glave, nad njimi pa sta ležeče moško in teže razločljivo žensko telo. Zdi se, kot da ju je tesno objeta naplavila voda. Peruzzi je moral poznati tedaj slavno, podobno paralelno komponirano dvojico *Paola in Francesca* z Rodinovih *Vrat pekla*. Soroden par je med drugim upodobil tudi nemški kipar Max Klinger v delu *Drama*; model zanj je že leta 1899 razstavil v Dresdnu. Nasploh pa so bile ležeče, sedeče ali klečeče figure in ne več stoječe ali vzravnanе, ena od redkih novosti, ki jih je Art Nouveau prinesel v monumentalno kiparstvo. Pri Peruzzijevi skupini vidimo pravzaprav le moško telo; tako kot pri Repiču gre za poudarjanje njegove moči. Vendar sta figuri pri Peruzziju sestavni deli podstavka, saj si kipar očitno prizadeva ustvariti sintezo, prav tako eno od zapovedi Art Nouveauja. Gladko obdelani figuri sta v nasprotju z grobim podstavkom. Neobdelan ali grobo klesan podstavek je vpeljal Rodin; od Michelangela naj bi prevzel njegov znameniti *non finito*. Rodinovo shemo so si prisvojili večinoma vsi tedanji evropski kiparji.

Simbolistična tema Eros-Tanatos se ponovi tudi pri figuralni skupini *Naplavljenca* (sl. 56), delu Franca Bernekerja (1874—1932). Kipar je majhno plastiko imenoval »Naplavljeni mrlič«, sodobnik, ki jo je še v osnutku videl v kiparjevem dunajskem ateljeju, pa »Združitev v smrti«.⁸ Mavčno, zelenkasto polihromirano delo je nastalo okrog leta 1903, leto pozneje ga je kipar skupaj s Savani razstavil pri Miethkeju na Dunaju. Trupli ljubezenskega para se tako po modeliranju kot po materialu skorajda ne ločita od podstavka. Po načelih Art Nouveauja je oblikovana tudi dinamično usločena, valovita ter sklenjena linija obrisa, ki jo zariše figuralna skupina. Trupli je preoblikovala voda in ju naplavila na pesek. Element vode, o katerem pri Peruzziju le ugibamo, je tu jasno prisoten. Umetnike nove smeri je namreč privlačilo vse, kar je bilo tekoče, gibljivo, spremenljivo; v slikarstvu in grafiki so bili še zlasti priljubljeni motivi dvigajočih se in upadajočih valov in potokov. Vode niso občudovali tako kot impresionisti, zaradi poigravanja svetlobe na površini, temveč zaradi gibanja in prelivanja ter simboličnega pomena, simbola življenja, porajanja, vira duhovne plodovitosti ali tudi uničujoče sile. Pri simbolistu Bernekerju je prej pojmovana kot negativni element. Morda jo pri *Naplavljencah* lahko razumemo kot zavetje nesrečnemu ljubezenskemu paru, vendar nas druga Bernekerjeva dela prepričujejo o nasprotnem. V njih namreč, morda tudi kot odsev kiparjeve bridke življenjske usode, vedno znova odkrivamo pesimistični ton. *Naplavljenca* je kipar želel izklesati v kamnu; zamisel se ni uresničila, tako kakor ne pri večini njegovih del.

Tudi kipar Jožef Ajlec (1874—1944) je upodobil golo žensko in moško telo, čeprav je izpustil simbolistične razsežnosti ljubezni ali smrti in nam skušal le slikovito predstaviti pripoved. Figuralno skupino *Ursus in Ligija* (sl. 58) so leta 1906 odlikovali na akademiji z nagrado.⁹ Tema je vzeta iz Sienkiewiczzevega romana *Quo vadis*. Neron si je za kristjanko Ligijo izmisлил prav posebne muke. Golo so privezali na bikov hrbet in mogočno žival pognali v areno. Za njeno življenje naj bi se boril Ursus, pravi atlet, velikan, do konca vdan svoji

⁷ Bojana Hudales-Kori, Kipar Svetoslav Peruzzi, *ZUZ*, n. v. VIII/1970, pp. 178—179, repr. p. 178.

⁸ Fr. K-vec. (Franc Krašovec), Slovenski kipar Fran Berneker na Dunaju, *Slovan*, I/1902—03, p. 234.

⁹ Cf.: Življenjepisni podatki Jožefa Ajleca v Korespondenci med J. Ajlecem in O. Plojem, Državni arhiv SRS, Maribor.

gospodarici. V borbi, pri kateri je množici zastajal dih, je zmagal Ursus in biku zlomil tilnik. Ajlec ju je upodobil že po končanem boju. Ligija je onesveščena obležala, Ursus pa jo nežno dviguje. Ob njej je le simbolično nakazana bikova glava in vrv, s katero je bila privezana. Erotike ni malo; očitno je nasprotje med mišičastim moškim in nemočnim ženskim telesom. Moški se pojavlja kot rešitelj, zaščitnik ženske — shema, ki jo najdemo pri slikarju Klimtu. Ženski obraz z odprtimi usti in njeno vznak položeno telo nas spominjata na Rodina. Nasploh pa je to pravoverno akademsko delo, pri katerem je vpliv Ajlečevega učitelja Kundmanna, podobno kot pri Repiču, zelo močan. Kundmann, klasično in renesančno usmerjen kipar, je zahteval zmerni realizem, skladno kompozicijo in jasno pripoved. Pri Ajlečevi skupini, tako kot pri večini akademskih del, prevladuje sentimentalno romantično razpoloženje. Svetovni popotnik Ajlec je poznal Italijo, Berlin, Dresden, Moskvo in Leningrad. V Frankfurtu je leta 1908 v ateljeju nekega dunajskega profesorja izdelal kompozicijo na isto temo: »*Sedaj sem izvršil to kompozicijo Ursos-Ligia in bika. Vsakemu, kateri jo je dosedaj videl, se vsem jako dopade, profesor reče, da je to ena briljantna kompozicija. Cela grupa ni velika, se lahko na vsako pisalno mizo postavi in tako interesantna, da si jo mora vsaki od vseh strani ogledati.*«¹⁰ Tokrat gre za akcijo (sl. 59): merita se človeška in živalska moč, še zlasti je odlično oblikovan bik. Ajlec je bil namreč velik mojster v upodabljanju živalskih figur. Kvalitetna mala plastika sodi v vrsto romantične male bronaste plastike, s katero so po tedanji modi krasili evropske meščanske domove. Kipar se je dokazal v paralelizmu linij, usklajenem gibanju figur, razporeditvi težišč in anatomiji. Art Nouveau je tudi tokrat dodal svoj nezamenljivi pečat: Ligijini lasje se kot ognjeni zublji spuščajo z bikovega hrpta.

Človeški par je v marmorju znal ustvariti le Berneker. Kipar je bil dolgotletni učenec profesorja Edmunda Hellmerja, ki je v kiparskem oblikovanju poudarjal zlasti duhovno poglobljeno vsebino. Marmorno plastiko *Žrtve* (sl. 57) je Berneker ustvaril v letih 1905—06. Predstavljena je dvojica, moški od nekod rešuje žensko, bržkone spet iz vode. Kompozicija je še zlasti pretehtana, gibi rok so usklajeni. Zdi se, kot da bi zaživel v ritmu glasbe; ni čudno, saj je bila muzikalna prvina še kako značilna za Dunaj. V lirični ubranosti moškega in ženskega akta je prisotna ljubezen in morda tudi smrt. Moški je spet zaščitnik in rešitelj, vendar naslov dela opredeljuje dvojico z nečim, kar je nad njima in pred čimer sta nemočna. Ta nemoč, vzeta iz Klimtovega simbolističnega sveta, še najbolj ustreza osnovnemu razpoloženju Bernekerjevega dela. Ponočno se pojavlja kontrast med mišičastim, naprezajočim se aktivnim moškim in med težkim, mlahavim, nežnim ženskim telesom. Tokrat to nasprotje ni le površinsko, temveč izvira iz njune notranje napetosti in odseva v oplemenitenih oblikah marmorja. Okrog skupine lahko poromamo in jo občudujemo z vseh zornih kotov. Rodinovi umetnosti je očitno lahko sledil le Berneker. Podstavek, ki naj bi pomenil skalo ali breg, je po tedanjem načinu grobo obtesan, ostro zasekan. Pripovedi skorajda ni, ozadje dogajanja lahko le slutimo, anekdotičnost je izginila. Figuri nista več realni postavi moškega in ženske, temveč vedno bolj postajata simbol sam po sebi, simbol človekovih naporov in prizadevanj, denimo boja proti smrti. Pri Ajlecu smo tudi brez Sienkiewiczve zgodbe vedeli za srečen razplet, pri Bernekerju vanj nismo prepričani. Prevladuje nemoč, neenak boj proti smrti ali višji sili; če je to voda, jo lahko razumemo le kot zlovesči, uničujoči element.

Josip Urbanija (1877—1943) je pozno začel študirati na dunajski akademi-

¹⁰ Pismo O. Ploju, 5. 1. 1908.

ji. V specialki profesorja Hansa Bitterlicha je izdelal skupino nadnaravne velikosti z naslovom *Vrelec* (sl. 60). Delo so na razstavi leta 1911 celo opazili med množico šolskih del.¹¹ Urbanija je ostal na Dunaju in se pozneje posvetil sakralni plastiki; nekaj svetniških kipov je izdelal tudi za naše kraje. Bitterlich, ki je sprva učil mehko, slikovito modeliranje — navzel se ga je tudi Peruzzi — se je približno po letu 1908 oprijel novega klasicizma in monumentalne umetnosti. Novi slog je temeljil predvsem na teoretičnem delu nemškega kiparja Adolfa Hildebranda. Kakorkoli, Rodinovemu in Hildebrandovemu vplivu tedaj ni mogel uiti noben evropski kipar. V kiparstvu se zdaj pojavijo poenostavljeno oblikovani monumentalni atleti, silaki, pri katerih so poudarjali mišičevje, ki naj bi ga izzvali posebni napor. Tudi v Urbanijevi skupini mora moški dvigniti skalo, da lahko nežna ženska pije vodo iz vreca. Zdi se, da je motiv le izgovor, da je kipar lahko predstavil igro mišic na tudi proporcionalno veliko večjem moškem. Kompozicija je strnjena, tudi lahno detajliranje ne kvari vtisa sinteze. Prizor je preprost, nazoren, preračunan le za frontalni pogled. Simbolistični motiv moškega kot zaščitnika ženske, možna ljubezen ali erotični prizvok, vse se zoži na osrednjo osebnost monumentalne moške postave. *Vrelec* ali vodnjak je bil tedaj nasploh priljubljena tema ali objekt, ki ga je ne nazadnje predstavil tudi Ivan Meštrović leta 1908 na razstavi dunajske secesije. Pri Meštroviću je bil to *Vodnjak življenja*, pri Urbaniju pa je simbolični element vode obroben, enoznačen. Tukaj ni ne Bernekerjevega pesimizma ne ogroženosti, žrtev, nemoči ali smrti, temveč optimizem in veselje do življenja.

Ni naključje, da razmišljanje ob kiparskih dvojicah sklepamo s skupino *Melanholija* iz leta 1913. Njen avtor je Franc Ravnikar (1886—1948), ki je tedaj na akademiji študiral z Urbanijem, le da je bil učenec v Hellmerjevi specialki.¹² Pri Ravnikarjevi skupini se spet srečamo s parom ženske in starca. Polno zaživi (sl. 61) misel na staranje, na minljivost življenja, na smrt, a tokrat brez kančka erotike. Ženska ima zaprte oči in poduhovljen izraz obraza, ki ga je učil in oblikoval Hellmer v svojih delih, kakršno je npr. *Kastalia*. Ravnikarjeva ženska figura drži v roki cvetice, odeta je v haljo, pod katero komaj slutimo telo: pravzaprav je angel smrti. Vodi starca, ki utrujeno in težko hodi ob njej. To ni Repičev starec, aktiven in mišičast, ampak ostarel, onemogel človek. V reviji *Dom in svet* so delo imenovali »Teža življenja«¹³, vendar je motivu, primernem za nagrobno plastiko, kipar izbral najustreznejši naslov. Simbolizem, ki so ga tedaj izrekli dunajski umetniki, je v vsem svojem razponu motivov in tem dosegel skrajno pesimistično točko. Preroški, kot je bil, je vedno glasneje in ostreje napovedoval konec nekega sveta, ki ga je kmalu zatem izničil kruto realni čas vojne.

¹¹ Schulausstellung der Akademie der bildenden Künste, *Österreichs Illustrierte Zeitung*, XXI/1911, Kunst-Revue, 1. zv., p. 15.

Delo *Vrelec* (= *Žejnim*) in figuralna skupina *Napor* iz leta 1913, imenovani tudi *Vodna in električna energija*, sta bili predvideni za projektirano deželno hišo v Ljubljani. — Prim. Rzn. (Ksenija Rozman), Urbanija (Vrbanija) Josip, *Slovenski biografski leksikon*, Ljubljana 1982, 13. zv., p. 302. Stane Mikuž, Slovenski kipar Josip Urbanija na Dunaju, *Umetnost*, IV/1939/40, p. 12.

¹² Franz Planer, Reflexionen: Anlässlich der jüngsten Ausstellung der Wiener Meisterschüler der Bildhauerei, *Österreichs Illustrierte Zeitung*, XXIII/1913, Kunst Revue, 1. zv., p. 28, repr. p. 25.

¹³ *Dom in svet*, XXVI/1913, repr. p. 365.

DER BEITRAG ZUR PROBLEMATIK DER SLOWENISCHEN BILDHAUEREI DER JAHRHUNDERTWENDE II.

Der Artikel setzt sich mit der Gestaltung des menschlichen Paares in der slowenischen Bildhauerei um 1900 auseinander. Ausgewählt wurden einige, vor allem akademische Schularbeiten von Alojzij Repič, Svetoslav Peruzzi, Franc Berneker, Jožef Ajlec, Josip Urbanija und Fran Ravnika. Diese Bildhauer, geboren vorwiegend in den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts, genossen ohne Ausnahme ihre Ausbildung an der Wiener Akademie, einige von ihnen lebten mehrere Jahre in Wien oder blieben sogar dort. Das besondere schöpferische Klima Wiens um 1900 ist, so wie das anderer Grosstädte jener Zeit, gekennzeichnet durch die Kunst des Fin-de-Siècle, welches einerseits den Art Nouveau, andererseits aber den Symbolismus geprägt hat. Bereits die Titel der ausgewählten Werke zeugen von der symbolistischen Thematik wie z. B. *Die Zeit*, *Feind der Jugend*, *Tod ist Liebe*, *Tod ist Leben*, *Die Angeschwemmten*, *Die Opfer*, *Die Quelle*, *Melancholie*. Bei den meisten der Werke taucht das Motiv des *Eros tanatos* in verschiedenen Varianten auf. Die Autorin erforscht den Einfluss der grössten europäischen Bildhauer jener Zeit wie Rodin und Hildebrand, die Elemente des Art Nouveau und des Neoklassizismus. Vor allem gehören diese bildhauerischen Werke mit ihrer Mitteilungskraft, mit ihrer sentimentalischen Note und ihrer Fin-de-Siècle-Symbolik zu dem sog. akademischen Realismus bzw. Naturalismus, nur Berneker erreichte mit seiner Plastik *Die Opfer* eine höhere symbolische Bedeutung und wuste seinem Vorbild — Rodin — näher treten als die übrigen.