



jutra, iz tistega, kar je v tistem hipu drevelo plesaje mimo nje, je polagoma nastajala v meglenih obrisih prava Dragonjeva podoba... Nekajkrat v življenju so bile v sumu zagorele njene oči. O tistem misliti je bilo pregrozno, nemogoče; vselej se je misel osramočena umaknila. Tudi v tistem hipu je v enakem ognju zablestelo v njenih zenicah. Ni več ugasnilo, širilo se je, plapolalo, požiralo vse drugo... Radi mržnje, ki jo je zdaj gojila do Dragonje, je lahko sodila hladneje, videla jasneje... Nenadoma je začela trepetati, dvignila je roke do glave, se zgrabila za lase... Bilo je grozno, grozno — in vendar slika, ki se je bila v hipu porodila v nji, ni hotela ugasniti. Prvič se je bila pojavila v nji popolnoma jasna, grozna,

neizpodbitna slutnja, ki jo je navdala z blaznostjo in izvabila presunljiv krik iz nje.

»On... on ga je ubil! On je ubil Antona!«

Bilo jo je groza, kakor da stoji morilec ob nji in umorjeni poleg njega. Zgrabila se je za prsi. To ni bila več slutnja, ki je kovala v nji, bilo je živo spoznanje. Zmečkala je pismo v rokah, vrgla se je na posteljo. Jok se ji je trgal iz prsi, v groznici se ji je treslo telo, ko se je zvijala kakor v neznani bolečini, njen glas je bil vsak hip tišji.

»On ga je... o, on ga je... Antona.«

Medtem se je bila napravila noč. Na cesti je zagorela svetiljka. Svetloba je prodrla skozi zastore in zagrnula na postelji sključeno, v bolesti in grozi zvijajočo se Berto. (Dalje)

SODOBNA CERKVENA UMETNOST

Povodom mednarodne razstave v Antwerpenu

France Stelè

Po vojni sta se nam nudili doslej dve večji priiliki, da dobimo pogled v sodobno snovanje cerkvene umetnosti, njene smeri in uspehe, pozimi leta 1925/6. v Secessiji na Dunaju, letos pa v Antwerpenu. Prva izmed teh razstav je obsegala dela nemških cerkvenih umetnikov, a jo v njenih osnovnih potezah kljub temu lahko smatramo za splošno značilno, druga je bila mednarodna, čeprav tega svojega cilja ni popolnoma dosegla. Obe skupaj sta nam povod za kratko označbo idealov, smeri in uspehov sodobne cerkvene umetnosti.

1. *Razstava cerkvene umetnosti v Secessiji na Dunaju* je bila prirejena po arhitektih Clemensu Holzmeisterju in Petru Behrensu ter kiparju Ferdinandu Andriju tako, da je tvorila svoje vrste cerkveno uglašen prostor, kjer je vsak posamezen razstavljeni predmet dobil svoje mesto, na katerem je dosegel potrebno učinkovitost. Ta nameravana enotnost splošnega učinka cele razstave je imela namen pokazati, koliko je zmožna, kakor v zgodovini, tudi danes arhitektura, ako se ji podredijo vse druge stroke umetnosti, voditi celotno umetniško ustvarjanje k reševanju prav velikih umetniških nalog. To stremljenje po ustvaritvi skupne umetnine, ki se tudi v novi dobi tolikokrat predstavlja kot končni cilj cerkvene umetnosti, je bilo še bolj poudarjeno s tem, da so postavili v razstavo tudi orgle in v določenih dobah izvajali cerkveno glasbo, ki je ustvarjala razpoloženje,

kakor da smo pri božji službi v resnični cerkvi. Pri tej razstavi je bila močno poudarjena obrtna stran, posebno tehnična solidnost in pristnost, kar je naravno v mestu, kjer si je tako zvana Wiener Werkstätte pridobila radi uspešnih reformističnih tendenc v predvojni umetni obrti svetovni sloves. Značilno za to razstavo je bilo tudi, da jo je spremljal poseben oddelek izbranih cerkvenih umetnin iz gotske in baročne dobe, kot nekak ideal za umetniško in rokodelsko dovršenost, po kateri stremi sodobna cerkvena umetnost. To spremstvo nikakor ni brez pomena za cerkveno umetnost iz dobe ekspresionizma, ker so na Dunaju razstavljena sodobna dela le prepogosto dokazovala, da se stilistično in po umetniškem duhu zavedno naslanjajo na kasno, po svojem temperamentu baročni sorodno gotsko umetnost. To je dokazoval tako kapelni prostor, ki ga je poslikala Andrijeva delavnica po načrtih Herberta Dimmela (stenske slike) in Rudolfa Holzingerja (stekleni mozaik v dolbinah). Vsebinska je bila religiozno simbolična s središčem v slikanem oknu s temo »Upanja«. Dokazoval je to dalje Andrijev Križani pri vhodu v kapelo, Marijini oltar Antona Reisseggerja, Hansa Scheibrerja in Rudolfa Scherrerja, sv. Ana Viljema Frassa, Križani Josefa Furthnerja, plastike starejšega in mlajšega Franca in Walterja Barwiga ter v učinkovito razsvetljenem prostoru s predmeti za Behrensovo dvorano novega benediktinskega samostana sv. Petra v Salzburgu razstavljeni srednjeveško grozni Križani Jakoba Adlharta. Po misli in po formi stremi sodobna nemška cerkvena umetnost, kakor je bila zastopana v Secessiji, za ideali srednjeveške umetnosti, ne gre pa to pot več kakor v sredi in drugi polovici 19. stoletja za kako znanstveno eksaktno,



a zato vsebinsko hromo renesanso srednjeveških slogov, ampak za vzporednost stremljenja, za sorodnost duha in načina izražanja vsebine, za umetnost, ki ji je ideal srednjeveška skladnost duha in forme pri sodobnem, do viška razvitem stopnjevanju osebnih stvariteljskih zmožnosti, pri tem pa vzdrževati pri posameznostih ozir na celoto kulturnega prostora in osredja, pri stopnjevanju delavniške rokodelske kvalitete, ki omogoča ustvarjanje kolektivnih izdelkov, pravih anonimnih umetnin v zmislu davne prošlosti ter pri absolutni iskrenosti, ki se javlja v brezobzirni pristnosti materiala, forme in izvršitve. Nobena forma, nobeno stilno hotenje se ne odklanja, in posebno v religiozni porabni obrti, v devocionalijah in drobni ter intimni religiozni umetnini so se deloma s pridom uporabljale formalne, dekorativne in izrazne pridobitve in posebnosti ekspresionizma in kubizma. Razstave so se udeležili avstrijski in nemški umetniki in umetno-obrtna podjetja. Končni ideal cerkvene umetnosti, kakor jo pojmujejo prireditelji razstave, je, to priča tudi uvod k Katalogu, liturgična umetnost.

2. Važno dopolnilo k ugotovitvam dunajske razstave nudi letošnja *mednarodna razstava cerkvene umetnosti v Antwerpenu*. Kakor je bila ona osredotočena v misli po nekem sistematiziranju, po skupni umetnini, kjer bi se vse stroke kakor v srednjem veku ali v baroku pod vodstvom arhitekture in sodobnega liturgičnega gibanja uklonile enemu in zadnjemu cilju — združitvi občine v liturgiji, tako je tudi umetnost glavnega dela antwerpenske razstave, skupine »Romarjev« (Pelgrim) osredotočena v eni misli, službi božji potom umetnosti, še več, njo preveva ideja kristocentrične, v Kristu osredotočene umetnosti, ki v nasprotju s tem, kar je pokazala dunajska razstava, umetnike te smeri žene v simbolizem, da, celo da pretiravanj v ti smeri.

Čeprav je bila ta razstava prirejena kot mednarodna, ji njeno pravo vrednost daje končno le znanje z umetnostjo skupine flamskih umetnikov »Romarjev«, ki so jo priredili. Zato je predvsem potrebno, da se seznanimo z ideali te skupine, ki ima idejno podrobno izdelan program in ima ambicijo, osredotočiti okrog sebe tudi cerkvene umetnike drugih narodov.

Umetniška skupina »De Pelgrim« (Romarji) se je ustanovila leta 1925, v zvezi z gibanjem za rekristijanizacijo mas, ki ga vodi opatija Averbode. Cilj nove skupine označuje njen tajnik slikar Herman Deckers iz Antwerpena kot trojno skupnost: Skupnost vere, življenja in umetnosti; skupnost vseh umetniških strok,

slikarstva, kiparstva, stavbarstva, glasbe, govornišva in drame; skupnost članov, ki so bratsko združeni, da dosežejo svoj veliki ideal. Njihov manifest označuje zmisel njihovega umetniškega dejstvovanja takole¹: Človek je romar na zemlji, prav tako umetnik, ki je umetnik samo kolikor je človek. Njegov poklic je, da se približuje po ustvarjanju formalnih lepote večni lepoti, ki je Bog. Tako pojmujejo »Romarji« svojo umetnost, in njihovo umetniško življenje je izraz njihove vere in njihovega duhovnega življenja; vsako svoje delo motrijo z umetniškega in duhovnega stališča kot etapo na svoji romarski poti k Bogu. Umetnosti priznavajo njen socialni poklic in stremijo po kolektivni umetnosti. Vendar po njihovem nazoru kolektivna umetnost ne pomeni one umetnosti, ki jo more kolektivnost razumeti, ampak ono, ki po svoji lepoti plemeniti človeka in ga približuje Bogu. Po Deckersu je umetnost Romarjev pripovedovanje o Jezusu, ki je edini predmet katoliške umetnosti. Njih umetnost je torej, kakor smo že zgoraj rekli, izrazito kristocentrična. Ta tendenca gre tako daleč, da je arhitekt Flor van Reeth (Antwerpen) cerkev Gospodovega vstajenja zasnoval v florisu kot geometrično shematizirane na križ razpetega Kristusa z žarom okrog glave, da je poglobitev v mistiko trpljenja in milostnega učinkovanja Kristusovega najprihljubljenejši in gotovo najgloblje proživeti motivi umetnosti Hermana Deckersa, Dirka van Sina-e, Leona Pareta in drugih, da jim je križ s Križanim najprihljubljenejši glavni predmet na oltarju itd.

Umetnost »Romarjev« izvira iz mističnih podlag najglobljih religioznih doživetij in je zato vizionarna in simbolična, kakor predvsem pri Hermanu Deckersu: gre ji predvsem za izraz vsebine in se ne ogiblje nobene, tudi ne najmodernejše forme, če ta služi stavljenemu namenu. Zato srečujemo pri njih tako impresionistično kot ekspresionistično in kubistično formo, kakor na drugi skoraj formo abstraktnega simbolizma ali beuronske smeri. O pretiranem formalizmu ni govora, zato izgledajo njih dela tako v plastiki kot v slikarstvu nekoliko nemoderna, prej predvojna kakor izrazito povoj-

¹ V informacijo lahko služi: Herman Deckers: *De eerste Pelgrim-Tentoonstelling* (Propagandni spis povodom t. razstave »Romarjev« leta 1927.). — *Pelgrim Tentoonstelling*. Katalog (katalog letošnje razstave) in *L'artisan liturgique*, *Revue trimestrielle d'art religieux appliqué*, leta 1929. (III), št. 14, ki je ves posvečen Pelgrimom, njih ciljem in delu (to revijo izdaja *L'apostolat liturgique de l'abbaye de St-André*, par Lophem, Belgija).



na. Posebno se to čuti na vsem področju arhitekture, kjer srečujemo poleg dunajsko wagnerijanskih oblik z začetka 20. stoletja ali konsekventnega železobetona s pogosto pretirano tendenco v vsestranski simbolizem, tudi arhitekture s pristno domačo stvarnostjo in solidnostjo brez posebnih tendenc po novini in simbolizmu.

Razstave v Antwerpenu so se poleg Flamecev, ki so bili njeno jedro, udeležili cerkveni umetniki iz Danske (Brigitta West), Nemčije (Peter Hecker, prof. Körner, Karl Koester, Hein Minckenberg, Willy Oeser, Ruth Schaumann in Emil Steffon), iz Francije (Dom Bellot, O. S. B., Charlier, Jacque Droz, F. Py in Valentine Reyre), iz Nizozemske (Asperlagh, P. Biesiot, Jan-Eloy, A. E. Bijvoet, Corn. F. F. De Bruyne, Gerard Gerrits, Thomas Groenendaal, Wielers in Gerard Baksteen), iz Italije (Cesare Tarrini in Orazio Toschi), iz Jugoslavije (Tone in Mara Kralj ter Lojze Žagar), iz Poljske (Henryk Jakowski, Wł. Rozuzki in Julja Smolkówna) ter Valonce Felix Jacques in Stassin.

Svojega namena, da združi v sebi najmarkantnejše stvarilce sodobne cerkvene umetnosti v Evropi, ta razstava, kakor se že iz tega pregleda razvidi, ni dosegla. Udeležba teh in onih je le slučajna, dočim ni videti drugih, ki jih težko pogrešamo na taki mednarodni tekmi. Zbralo se je pač okrog Flamecev z Romarji na čelu ono, kar jim je teritorialno najbližje, dočim je udeležba Mare in Toneta Kralja prav tako slučajna kakor par Poljakov. Lojze Žagar pa itak živi in deluje v Belgiji. Razstava pa je vendar zanimiva in za znanje s tendencami sodobne cerkvene umetnosti važna. Važna pa je tudi za presojanje tega, kar se v cerkveni umetnosti godi pri nas, posebno ker je iz kritik razvidno, da je Tone Kralj vzbudil veliko pozornost.

5. Med »Romarji« in Nemci, ki so priredili razstavo v Secessiji, je po povedanem važna in temeljita razlika, da Nemci streme za tem, da z zunanjo sistematiko in smotrno organizacijo vseh strok in sredstev ter z najvišjo izpopolnitvijo obrtne strani dosežejo ideal kolektivne skupne umetnine, ki naj bo po svoji vsebini liturgična, molitvena, dočim prenašajo »Romarji« težišče v religiozno doživetje ter iz njega ustvarjajoč, poglobljeni v mistično sožitje s Kristusom ustvarjajo svojo umetnost, katere pomen naj bi tudi bil kolektiven, a kolektiven manj po zunanji formalni organizaciji kakor po soglasnosti doživetja in čuvstvanja umetnikovega z doživetjem in čuvstvanjem verne mase. Kljub temu pa odločno odklanjajo stališče nekaterih vplivnih delavcev v religiozni

kulturi sodobnosti, kateri kakor jezuit Kreitmeier prezirajo pomen umetniške kvalitete v cerkveni ali verski umetnini ter mislijo, da je za versko kulturo enako vredna nekvalitetna devocionalija, samo da služi masi kot predmet ali pobuda verskega čuvstvanja in češčenja kakor kvalitetna umetnina. To stališče »Romarji« odločno odklanjajo in so se kot aktivni umetniki združili prav radi tega, da dvignejo poleg vsebinske posebno tudi formalno kvaliteto religiozne umetnine. Jedro vprašanja je namreč v tem, da je tudi v duhovnem življenju pristno več vredno od nepristnega, iskreno več vredno od neiskrenega ter molitev iz srca več vredna kot samo formalno točno ponavljanje molitvene formule. Religiozna umetnost pa ni nič drugega kot svojevrstna molitev, kar nazor »Romarjev« o nji tako točno označuje. Brez iskrenosti ni ne prave molitve, ne prave umetnine. Iskrenosti pa ni brez osebnosti. Vsi mehanični posnetki pa so neosebni, zato neumetniški in za cerkev nezadostni. V veliki umetnosti nas to za malo reproduktivno stroko tako jasno stališče vodi do zahteve, da ima vsaka doba pravico do lastne umetnosti in lastnih, svojemu čuvstvanju in potrebam primernih oblik. Zahteva po kvaliteti v cerkveni in religiozni umetnosti se torej mora vzdržati, ker tudi kvaliteta temelji v človeški osebnosti. V velikih dobah pretoklosti cerkvene umetnosti ne razlikujemo kvalitativnih in nekvalitativnih predmetov, ker ima vse, kar se nahaja v cerkvah, vsaj tisto minimalno kvaliteto, ki jo v novejšem času tako pogosto pogrešamo. Tu pa se srečavamo z izvajanji innsbrškega prošta, znanega umetnostnega zgodovinarja in pisatelja Josefa Weingartnerja, ki je v Hochlandu XXVII., 5. snopič (1929/30), stran 240 sl., v članku Religiöse Monumentalmalerei in Tirol zapisal tole: »Zgodovinarja ne preseče, če ugotovi ozko zvezo tudi na videz podeželske umetnosti s splošnimi razvojnimi tendencami umetnosti kake dobe. Mnogih ljudi in oblasti pa, ki soodločajo o usodi sodobne cerkvene umetnosti, ni mogoče dosti pogosto opozarjati na to, da se je tudi v starih časih religiozna umetnost posluževala vedno tistih oblik, ki so bile takrat moderne in sodobne ter da obsoja bojzljivo ograjevanje od splošnega umetnostnega razvoja religiozno umetnost na sterilno in brezizrazno zaostalost, ki ji jemlje možnost izpolnjevanja v svojem času oni visoki poklic, za katerega bi bila po svojem bistvu določena. ... Gotove plodovite pobude so sicer neštevilne; toda kljub temu ne sme postati cilj nova izdaja kakega nekdanjega sloga. Za umetnost velja prav isto, kar pravi P. Lippert o



religioznem življenju splošno: „Če naj krščanstvo tudi v sodobnem življenju obstoji in odreši in zveliča tudi sodobnega človeka, je treba, da ga sodobni človek kot tak izpove. Če ga pa izpoveduje, ga izpoveduje seve na svoj način. To pa ne more biti nespremenjeni način srednjeveškega ali antičnega človeka“ (Stimmen der Zeit, avgust, 1929). Iz tega sledi tudi spoznanje, da je neumestno, ako se cerkvena naročila oddajajo vedno le „preizkušeni“ umetnikom, tako zvani „modernej“ pa se kot še „ne preizkušeni“ vedno iznova odklanjajo. Seveda, nevarnost je, da ne bodo takoj zadeli cerkvenega tona. Toda kako naj se mu priučijo, če nimajo za to nikake priložnosti? Večja kakor ta nevarnost pa je druga, da ostaja cerkvena umetnost na ta način brez stvariteljskih sil in ravno brez tistih umetnikov, ki obvladujejo izraz svoje dobe.

4. Kaj sledi iz tega za nas? Kje smo mi s svojo cerkveno umetnostjo, ki je pri danem kulturnem stanju našega naroda za nas tako aktualna?

Kraljev uspeh na antwerpenski razstavi, v okolju, ki živi od poglobitve v religiozno življenje, in Weingartnerjevo svarilo nam morata že enkrat odpreti oči za resnično stanje: „Preizkušeni“ cerkveni umetniki naše polpreteklosti umirajo, za njimi pa ostajajo zijajoče vrzeli, ker ne maramo nikomur, ki stremi v cerkveno umetnost, priznati, da je izkušnjo prestal. Usoda naše cerkvene umetnosti po Wolfu in bratih Šubicih je ta, da priznavamo avtoriteto v cerkveni umetnosti samo polizobraženim, nedozorelim ali umetniško nesamostojnim in nepomembnim ljudem, pogosto celo samoukom in „rojenim talentom“ brez vsaj solidne rokodelske podlage, ogiblujemo pa se vestno vsakega osebnega pojava. Ko je slovenska kultura nasičena stvariteljskih energij, kakor mogoče še nikdar v zgodovini, vztraja naša široka javnost na nivoju neke „ljudske“ estetike in tava od umetniškega neuspeha k neuspehu. Preizkušnje nismo priznali doslej niti Plečniku, niti Vurniku, niti Kralju, ponašamo pa se, če nam je ožji

rojak začetnik z akademije kopiral nabožno podobo ali samouk N. „poslikal“ cerkev ali „prenovil“ oltar. Take zmede pojmov o kvaliteti in nekvaliteti, kakor je še danes med nami, prejšnja stoletja niso poznala. Glavna naša rana pa je, da se pod našimi prsti, ki oblikujejo obraz naše sodobne kulture, razblinjajo v nič naši tradicionalni podobarski, pozlatarski in cerkveno mizarski obrti.

Razstava v Secessiji pa tudi kvalitetno stremljenje »Romarjev« nas uči, da je rešitev naše cerkvene umetnosti v obnovi kvalitetne cerkvene umetne obrti, ki bo zmožna izvrševati najsmelejše zamisle umetniških duhov, ki nam jih ne manjka, četudi jih še nismo splošno priznali. Ta obrt mora dobiti nazaj svojo samozavest in avtoriteto, ki ji gre. Religiozno življenje ni samo individualističen, ampak predvsem kolektiven, družaben pojav. Kakor v starih dobrih časih, je tudi danes še ideal cerkvene in religiozne umetnosti sploh skupna umetnina, kolektivna umetnost, kolektivna ne samo po svojem učinku, ampak kolektivna tudi po postanku; spočeta v individualnem stvariteljskem izvoru, umetniku, je lahko s pridom anonimna in celo proizvod več rok v svoji uresničitvi. Tega cilja pa ni mogoče doseči brez pravilno organiziranih delavnic ali vsaj podjetij, ki se zavedajo obsega svojih področij. Od naših obrtnikov pa le prepogosto zahtevamo, česar ne zmorejo, oni sami pa niso toliko stanovsko vzgojeni, da bi vedeli, da s poseganjem v sfere, za katere niso zreli, sami sebi in svojim strokam škodujejo.

Še eno nas tare po vojni tudi v cerkveni umetnosti: Naši ljudje premalo pridejo v svet, kjer bi lahko marsikaj poučnega videli na razstavah in v cerkvah, ako bi naivno in brez predsodkov odprli oči. Oko za naše kvalitete se nam bistri šele v svetu ob spoznanju tujih avtoritativno priznanih. Če se povzpemo do spoznanja kvalitete starine v cerkveni umetnosti, se nam bodo oči same odprle za kvalitete novine in za nekvalitete psevdoumetnosti, ki se je od srede 19. stoletja tako razbohotila med nami.

J E S E N S K A N O Č

Na ustnicah mi večnostni okus lepi,
na meji večne groze sladka Smrt stoji.
Čuj, mramorna ležišča nekam tonejo,
o, kak me ves neznaní svet boli.

Skripnost curlja: utrip — utrip — utrip,
ljubezen moja se je v godbi tiho zmedla.
In ko se je polnočna straža menjala,
mi zopet je tihota k vzglavju sedla.

V bližini srca sveta kri zori
in angeli nas v zlato hišo kličejo.
Drsimo tiho, tiho kakor čoln po vodi,
v pregibih vésel sanje pojejo.

Edvard Kocbek