

Igor Kranjc, Ljubljana

»PRAGA ZA VOGAĽOM,
NA KONCU DOMAČE ULICE«

Želja po likovni opremi praške literarne revije *Souvislosti* z reprodukcijami del Franceta Kralja in povabilo uredništva, da poskusim spregovoriti o vlogi Prage, kamor so zlasti od leta 1920 do nekako srede dvajsetih let hodili na izpopolnjevanje umetniki in razumniki, sta botrovala nastanku tega besedila. V nekoliko skrajšani različici je to »Praga je za rohem, na konci naši ulice« (*Souvislosti, Revue pro krestanství a kulturu, Praha, 1/31/1997, str. 67–71*).

Pomen tega kulturnega in tedaj tudi političnega središča, ki je vse bolj dobivalo veljavo v srednji Evropi, je bil za naše ustvarjalce nedvomno izjemen. Praga je imela vse značilnosti evropskega vele mesta s tradicijo, zaznamovano s prvovrstnimi umetnostnimi spomeniki od gotike do baroka, nemara še pomembnejši pa je bil utrip sodobne Prage, prežet z zmagošlavnim občutkom nacionalne osvoboditve, ki sta si jo priborila naroda tedanje novonastale države. Pod vodstvom demokratično usmerjenega in vizionarskega politika Tomaža Masaryka sta jo Češka in Slovaška še utrdili. Tedanja država z glavnim mestom Prago se je zdela zgledna, če so se sanje številnih narodov, dotlej vpetih v okvir črno-žolte monarhije, še podaljšale. Med najbolj privlačnimi značilnostmi Češke in Prage je izstopala njena modernost – od liberalne politike z močnimi socialnimi poudarki, industrializiranosti, univerze in akademij, kjer so predavali uveljavljeni profesorji, do gledališč, koncertnih dvoran, muzejev in galerij, zabavišč in nasploh razgibanega družabnega življenja. V tedanji Pragi je resničnost postala otipljivejša od sanj.

Svoboda se je tedaj zdela nekaj samoumevnega, naravnega, kar je klicalo po obliki in je postalo snov, iz katere je nastajala umetniška resničnost. Z neizbrisnim pečatom je na novo pridobljeno samozavest in svobodo Prage dvajsetih let sooblikoval arhitekt Jože Plečnik. Ideal miru in utelešenje minulih bojov sta razumela v značilnem sožitju, skoraj programsko in reprezentativno politik Masaryk in arhitekt Plečnik v epskem zamahu kot demokracijo, zasnovano na klasič-

nem izročilu in anticipirano v prihodnost. Četudi zveni nekoliko metaforično, toda leta 1923, ko je bil Plečnik še prevelik za Slovenijo in Ljubljano, je bil ravno pravšen sodelavec Franceta Kralja. Plečnik je leta 1923 za Kraljevo Pietà napravil kapelico, ki še danes, s spremembo namembnosti deformirana, stoji na horjulskem pokopališču. Ko omenjam arhitekturo, naj spomnim, da je župan Ivan Hribar po katastrofalnem potresu v Ljubljani leta 1895 nagovoril arhitekta, naj mu s stavbami na tedanjem Slovenskem trgu v središču mesta pričarajo nekoliko romantično vizuro stolpastega horizonta praških palač, kar sodi v genozo nastajanja tistih javnih manifestacij (med drugim Sokolske organizacije, finančnih ustanov, industrije, do mestnih palač in vključitve kulture v aktualni evropski kontekst), ki so tudi Slovence nezadržno izvlekle iz nacionalne anonimnosti. Toda to so že teme, ki bi si zaslužile posamične obravnave, kamor sodi še marsikaj, tudi založništvo, prevajalski dosežki in končno tudi prijateljske vezi med ustvarjalci, kar je bil najpogostejši pogoj, da je iz sodelovanja med kulturama lahko nastalo kaj pomembnega. Posamezni projekti tega sodelovanja so že doživeli ali pa še bodo monografske predstavitve, saj so v določeni zgodovinski dobi pomenili vidno znamenje medsebojnega prepletanja duhovnih tokov, pa je žal toliko vsega docela zdrsnilo z zaslona zgodovine, kajti tudi v češko-slovenskih odnosih so skriti vsi paradoksi poversajskega miru. Dinamičen razvoj mesta in vsaj pol stoletja intenzivnega zблиževanja med Čehi in Slovenci še v času obstoja avstroogrške monarhije je prispevalo k dejstvu, da je postala Praga »slovanska kulturna prestolnica«, tudi naša, kar smo doma sprejemali z navdušenjem, a tudi z zadržanostjo.

Ne iščem češkega priokusa v slovenski umetnosti, četudi sta se kulturi neposredno plemenitili, želim pa izslediti pot, kako je v določeni dobi naša umetnost našla češko občinstvo, ki se je izkazalo do vzetno za našo ustvarjalnost in s tem pripomoglo h krepitvi ustvarjalne samozavesti številnih avtorjev.

Spominjam se, kako me je v otroštvu vse, kar je bilo povezanega s Češko, navdajalo s posebnimi občutki. Bogvedi zakaj, mogoče ima s tem kaj opraviti nezavedna povezava z arhitekturo telovadnice na Taboru sredi Ljubljane, delom Plečnikovega sodobnika, pa tudi tekmeča arhitekta Ivana Vurnika (kar sem izvedel kasneje). Od prvega trenut-

ka se mi je zdela veličastna, nekako skrivnostna in s stadionom, obdanim z lesenimi tribunami, nekakšna nema priča neznanega, minulega, nedvomo »velikega« časa. Na uho mi je prišlo tudi to, da so gradnjo te »telesnokulturne« palače sredi dvajsetih let podprli prijatelji iz češkega mesta Tabor, kar je zame predstavljalo Češko v moji sosesčini, dobesedno za vogalom domače ulice.

To pripovedujem zaradi slutnje, h kateri se nagibam, da je češki *topos* nekje na zemljevidu naše ne toliko slikarske kot grafične umetnosti opredeljen s težnjo po skorajda posvetni transcendenci, če se spomnim lesorezov, litografij ali suhih igel Božidarja Jakca, in neke posebne trpkosti, ki jo je tudi v Pragi v svoja dela znal vplesti raziskovalec ponotranjenega bistva vidnega Venó Pilon. Obe prvini se skoraj nepovezano, a vendarle v trenutni ekspoziciji domišljije razodevata v delih včasih tako prostodušnega likovnika, kakršen je bil sanjavi Miha Maleš. Toda bojim se, da ga je prav zaradi njegovega značaja praški navdih nehote zapeljal v sentimentalnost. Na drugi strani pa se je Stane Kregar lahko sredi tridesetih let prav tam tako na široko navznoter odprl nadrealizmu, ko se je potlačena bestialnost totalitarizmov pričela grozeče obračati navzven.

Toda prave kulturne izmenjave si ni mogoče predstavljati drugače, kakor da teče po dveh vzporednih tirih v obeh smeri. Slovenski umetniki so v Prago večinoma odhajali kot talentirani študentje, kjer so poglobljali svoje zamisli. Na Češko pa so se vračali kot zreli umetniki, celo v domišljiji, če ni šlo drugače.

Od leta 1919 je v Pragi študirala pisana družčina likovnih umetnikov ter literatov in kritikov: Venó Pilon, Božidar Jakac, France Kralj, Tone Kralj, Ferdo Kozak, Josip Vidmar, France Mesesnel in še kdo. Tedaj je kritik Karel Dobida pisal Venu iz Ljubljane: »Saj veš, kakšna puščoba je tu vsepovsod, odrezani od sveta, si moramo sami s svojim balkanstvom imponirati.« Vendar pa Ljubljana ne bi bila tudi drugačna, predvsem kar zadeva likovno življenje, če ne bi tu deloval slikar Rihard Jakopič, hkrati tudi lastnik razstavnega paviljona in galerist, ki je dajal ton sodobnemu umetniškemu življenju, tedaj z razstavljanjem del pripadnikov ekspresionistične generacije, za kar se je moral pred nazadnjaki celo javno zagovarjati. Jakopičevo prepričanje in slikarstvo se je v tistem času nagnilo od impresionizma k ekspresionizmu

in dobilo iz pesniških ust oznako »barvni ekspresionizem«. Prijatelj ga je izza kavarniškega omizja videl nekako tako: »Z njim, se pravi Jakopičem, in Tratnikom pogosto debatiram v Unionu... vselej me zanese k njuni mizi in potem smo brž nekaj tisoč milj še nad Olympom. Jakopič je pri vsej svoji izkušeni in modrosti včasih tako strahotno naiven, da se kar v dno duše začudim. Idealist, do neba segajoč optimist, z eno besedo – otrok v najbolj vzvišenem pomenu te besede...« Jakopič se je s svojo očetovsko držo tudi zavzemal, da so se mladi podajali na izpopolnjevanje v Prago, menda na njegovo posebno priporočilo Tone Kralj. Nedvomno je bila Praga razgibano mesto in zagotovo iz velike razdalje, Ljubljane ali Firenc, celo očarljiva.

V Firence se je v jeseni leta 1920, po zaključku študija v Pragi spomladi, napotil Venó Pilon. Prijatelju, ki je v Pragi študiral umetnostno zgodovino, Francetu Mesesnelu je pisal iz Firenc: »Nisem prišel sem z iluzijami in zato tudi nisem razočaran, še manj pa presenečen. Prišel sem na ‚Italienreise‘, kakor se spodobi vsakemu ljubitelju umetnosti in turistom na Parnas in raznim ‚forestierom‘, ki imajo polno boršo (denarja?); za slednjega me tudi res smatrajo, ko vidijo, kako se razgledujem z ‚guido‘ po raznih cerkvah. Hočeš-nočeš, moram igrati buržuja... Ni koncerta, ne razstave, nič!«

Ko je Pilon na tamkajšnji akademiji izdal, da prihaja s praške akademije, ga je eden od profesorjev razočaral z odgovorom; kaj zato, študentom koristi kopiranje (paragonere – del minulih časov). Pilon je osupnil, tako da se je že hotel vrniti nazaj v Prago. Prijatelj ga je potolažil: »Premisli, če prideš... Mogoče se ti zdi zdaj Praga boljša, kot je v resnici«. Prosi ga, naj mu iz Firenc pošlje »...kake dobre reprodukcije Masaccia in Giotta. Sploh imam zgodnjo renesanso rad. Tam so še podzavestni viri za ono poznejšo bogatijo.« Podobno kot prijatelj v Firencah je bil na začetku svojega študija v Pragi tudi Mesesnel videti precej obupan. Kar naravnost pravi: »Sedaj sem šel tudi k Nemcem.« Z nelagodjem dodaja: »Za vse, kar ima Praga danes starega, se ima zahvaliti tujcem. In sodobna, kolikor je Češka, je dosti zoprna. Bog se usmili! Slišal sem par predavanj na nemški univerzi; kot da pride od aktuarja k zgodovinarju; tam debata, ali je bil mojster Čeh ali Nemeč, tu govor o umetnosti. Šovinizem je gotova smrt vsake znanosti in umetnosti.«

Pilon s prijateljem sicer deli zanimanje za zgodovino umetnosti, že v naslednjem hipu pa si želi v svet, kjer je čutiti »utrip sedanjosti«, to pa je za Piona iskalca Praga. Takole pojasni prijateljevo stisko: »Kar ti pišeš o Pragi in severnih bratih, ni zame nič novega... Vzroka temu ni težko najti; vzgojeni bolj po nemško, omamljeni bolj po nemških pridobitvah na vseh poljih znanosti in umetnosti, iščemo v vsaki kopiji vzorec istega, čez učenca gledamo k njegovemu mojstru... To je stara stvar, da se gre v Prago učiti pobratimstva, v Italiji pa se gre kot ‚forestiere‘ z Baedekerjem uživati umetnost in življenje pred 500 leti, le sonce in ženske večno isti! Naj se ne zahteva tega, česar ne nudi! – Praga mi je postala draga šele sedaj, draga le kot veliko mesto, kipeče življenje; nisem muzejski človek, temveč človek ulice.«

Sicer pa so mladi sprejemali akademski študij kot bolj ali manj samo po sebi umevno, a tudi nujno zlo, le kot eno od prvin študija umetnosti in lastnega umetniškega razvoja. Akademija je v žargonu pomenila »staro lajno«. Zanimivo pa je, da so po prvi vojni na številnih koncih Evrope prenavljali načine akademskega študija, čemur so sledili na primer tudi v italijanskih bolj avantgardno usmerjenih krogih, denimo v reviji Uga Ojetija Dedalo. Vsekakor je moral biti še pred nedavnim študent praške akademije Pilon vesel, ko je razbral iz besedila italijanskega pisca v omenjeni reviji, »... da so Nemci in prejšnja Avstrija z Dunajem in Prago dosegli višek umetnostnega šolanja v Evropi, zato si je Italija ob reformiranju šolstva vzela za vzor ravno ti dve deželi, ker noče biti več poslednja v statistiki o produkciji umetniške obrti!« Pilon z mešanico zgroženosti in ponosa dodaja: »In v našem tajništvu so se smejali, ko sem povedal, odkod da prihajam!« Krog je bil sklenjen šele, ko je študij zaključil na Dunaju.

Leto 1921 je v Sloveniji oz. Kraljevini Slovencev, Hrvatov in Srbov potekalo v znamenju sprejemanja nove ustave (28. junija, na dan obletnice sarajevskega atentata!), ki je na koncu uzakonila unitaristično in centralistično upravo, ta pa je v Sloveniji dokončno odpravila vsakršno misel o politični avtonomiji. Politični pritisk na praške študente je slikovito predstavil Mesesnel, ki je pisal: »Slovenski študentje se sedaj dele na državotvorne, nedržavotvorne in komuniste. Prvi denuncirajo zadnje pri vladi in dobe potem centralne (državotvorne) študentske stipendije. Če bi bil na primer ti letos v Pragi in bi si nadel za 1. maj rdeč

nageljček, kot si to storil lani – z bogom štipendija! Torej vidiš, da smo končno dosegli pravi kriterij za presojo človeških umstvenih zmožnosti, obenem pa tudi pravi način ustvarjanja enotnega naroda. Kajti narodnost je sedaj popolnoma postranska, gre za državotvornost in plačilo za podlost je korito. Za en ideal dobiš drugega...»

Tedaj je v Pragi študiral slikarstvo ali kiparstvo kakšnih ducat slovenskih umetnikov, ki jim je Praga pomenila tudi izhodišče za obiske Berlina in Dresdna. Med njimi pa je bila živa zamisel, da bi v Pragi tudi razstavljali.

To se je zgodilo najprej v Hodoninu (1924), nato še v Pragi (1926), ob turneji Kluba mladih (Slovenskega umetniškega društva) v Prago, Berlin in na Dunaj pod vodstvom Franceta Kralja. Razmere doma so se tja do leta 1923 že tako poslabšale, da je France Mesesnel, ki je bil še nedolgo pred tem precej drugačnih misli, zapisal: »Praga je vsa po starem, zdi se mi, da sem prišel domov in to je slabo znamenje.« Če se ga je še pred nedavnim lotevala resignacija, ko je poslušal nacionalno zamaknjene profesorje, je o predavanjih vidnih kritičkih peres presojal bolj stvarno: »Pa povsod so zakulisne komedije. Takoj po prihodu sem slišal predavati Juliusa Mayer-Graefaja o nemškem deležu pri ustvarjanju evropske umetnosti. Začudil sem se, ko je končal s šovinističnim pozivom. Ali je mali človek ali pa so današnje razmere res Nemce tako zelo ponižale? Upam, da bom kmalu sam lahko presodil to reč, ko bom šel na Nemško. V torek predava filozof grof Kayserling in še mnogo se nam obeta.«

Posebnost zgodnjih dvajsetih let je bilo sočasno umetniško dogajanje v prestolnicah, kakršna je bila Praga, in na obrobju, v Gorici, kjer je v bližini leta 1923 živel in ustvarjal Venio Pilon. Iz korespondence med njim in Mesesnelom je moč povzeti, da se je Marinettijev futurizem hkrati pojavljal na obeh koncih Evrope. Pilon ob goriškem futurističnem »spektaklu« ni mogel tajiti razočaranja, kakor ga tudi Mesesnel ob praškem ni. Tuj jima je bil igralski diletantizem, odet v hoteno avantgardistično pozerstvo, z vložki raznih »plitvih in varietejskih točk, pol futuristične, pol ekspresionistične navlake, vse s pečatom plitvega provincializma. V Gorici! Nova struja, katera naj oplodi in obremeni kulturo velikih mest. Celo Marinettijeva osebna intervencija in kumovstvo nista pripomogli pri porodu...« Marinetti v Pragi ni bil le

zvezda, temveč moda. Mesesnel poroča: »Marinettija so tudi tu igrali in sedaj igrajo še mnogo topejše češke stvari. Saj veš, če provinca raste, si hoče predvsem imponirati z velemestnimi plakati.«

Leta 1923 je po besedah Mesesnela tudi Praga »dobila svojega Rembrandta«, pravzaprav fragment nekega njegovega v požaru poškodovanega dela, kar se je zdelo »globoko razodetje«, verjetno zato, ker je postala posest »Rembrandta« statusni simbol. Tekle so priprave na veliko pregledno razstavo francoske umetnosti od leta 1800 do 1920. Praga je tedaj razkrivala tudi slikarstvo Ozenfanta in Jeannereta, toda šele s francosko razstavo so nastopili »veliki dnevi«.

»Užitek je silen, od Davida in Ingresa ti defilirajo vsi veliki do danes pred očmi. Od van Gogha in Gauguina gre črta nekako čez Deraina k Vlamincku in Kieslingu... Če imaš čas in par soldov, se pelji v Prago, moja postelja bo prazna!« Toda Pilon se ni mogel odzvati povabilu, sporočil je, da si Francoze ogleda raje v Parizu, kamor je leta 1925 odhajal in končno tudi odšel.

Nekako leta 1923 so se »učna leta« predstavnikov naše ekspresionistične generacije zaključila, s tem pa tudi čas, ki so jim bili prostori akademij in univerzitetnih predavalnic vsaj tako domači kot praški vrvež, kavarne, pivnice in bordeli.

Tok se je obrnil v nasprotno smer. Naši umetniki so s češkimi leta 1923 pripravljali razstavo v Hodoninu. Odprta je bila spomladi naslednjega leta kot *Vystava slovinskyh umelcu v Hodoníne v Dome umelcu*. Poglavitno vlogo pri pripravah te razstave je imel urednik revije *Umelecky list*, literarni prijatelj Franceta Bevka prevajalec Bohuš Vybíral, ki je nekaj let pred tem poskrbel za izid zbornika *Slovinské umeny*, 4. Zv. III. letnika (1921) omenjene revije s prispevki Izidorja Cankarja, Franceta Steleta, Ivana Vavpotiča in Frana Tratnika.

Medtem so se razmere na domači umetnostni sceni bistveno spreminjale, nad delo mladih ustvarjalcev, tedaj splošno označenih za ekspresioniste, se je vse bolj odkrito spravljal reakcionarna kritika, ki si je na vse kriplje prizadevala nevtralizirati njihov vpliv v umetniških krogih in v javnosti. Umetniki so bili tudi zato v položaju, da se pokažejo mednarodnemu srednjeevropskemu občinstvu. Šele tako naj bi bila reakcija odbita, kajti po besedah enega od simpatizerjev mladih: »Našim filistrom je Dunaj še vedno važen argument.« To so seveda

zgodni primeri provincialne miselnosti. Lokalni žurnalizem je padel na raven izenačevanja, če že ne izničenja »mlade« umetnosti v odnosu do uveljavljenih mediokritet, čeprav so mladi umetniki zoreli in delali v izrazito svetovljanskem ozračju umetniškega ustvarjanja. Kritično so presojali preteklost in sodobno dogajanje ter iskali izviren način umetniške izpovedi, ki naj seveda nadaljuje tudi najboljše, kar je bilo na voljo iz domače tradicije modernizma od preloma stoletja dalje, vsega, kar ni bilo skregano s časom. Mlade so domače razmere gnale razstavljat v tujino, od koder so se vračali z odzivi vsekakor manj zmedene kritike.

Spomladi 1924, aprila in maja, je prišlo do prvega skupinskega nastopa Kluba mladih na Češkoslovaškem, v Hodoninu, v okviru Razstave slovenskih umetnikov. Udeležila so se je še tri umetniška združenja iz Slovenije: Grohar iz Maribora, Klub svobodnih in Strokovno združenje jugoslovanskih oblikujočih umetnikov. Uspeh mladih so v domačem tisku (Slovenskem narodu) sprejeli z naveličanostjo, namreč: »V ocenah se povečini govori o bratih Kraljih; govori se tako, kakor se je pisalo in se še piše po slovenskih kritikah.« Pisec z omenjanjem Matije Jame pove vsekakor več o »zabarikadiranosti s svojim lokalnim patriotizmom« kot o njegovem slikarstvu, če je že bila priložnost prikaza sodobne umetnostne produkcije na tujem. »Neumljivo pa je,« zapiše v pomenljivem tonu, »da je kritika prezrla naš vrhunec razstave, to je kolekcijo starešine slovenskega impresionizma Mateja (sic) Jame... In vendar si je češkoslovaška publika mogla ogledati bisere umetnika, priznanega in čislane pred inozemskim umetniškim forumom.« Znova se je potrdilo staro pravilo, da je pomembneje, kdo in v čigavem imenu („starešina“!) nastopa kot pa, kaj sporoča.

Jeseni istega leta je češko društvo Manes v Ljubljano posredovalo pregledno razstavo češke umetnosti z 250 grafikami in slikami in 30 kipi. Pisec informativne študije je bil Antonín Matejček, ki je še zlasti poudaril pomen naslona češke umetnosti na pobude, ki so prihajale iz »mesta luči« v češko prestolnico že ob koncu 19. in še zlasti v 20. stoletju. Poudaril je pomen ustvarjalnosti velikih osebnosti slikarja Emile Fille in grafika Maxa Švabinskega. Slednji je bil poleg kiparja Jana Stursa in Avgusta Brömseja profesor številnim našim umetnikom.

Leto 1925 je minilo v znamenju razstav Kluba mladih v Ljubljani, na Reki, v Splitu in se v letu 1926 nadaljevalo s sodelovanjem

Toneta Kralja in Vena Piona na Beneškem bienalu, samostojno pa se je Klub predstavil jeseni 1926 v Aleševi dvorani društva Umelecka beseda. Z besedilom Franceta Steleta v katalogu in razmišljanjem Emila Pacovskega o umetnosti mladih v reviji Veraikon. Uspešni predstavitvi v Pragi so mladi dodali ob koncu leta še nastop v razstavišču Herwartha Waldna v Berlinu Der Sturm. Dejavnost te skupine umetnikov se je naslednje leto nadaljevala na Dunaju in po ustaljeni navadi, vsaj po odmevnosti v domačem tisku, dosegla vrhunec z razstavo, ki jo je organiziralo Umetniško društvo Hagen.

Za vse te razstave velja, da so bile plod organizacijskih sposobnosti Kluba mladih in njegovega vodje Franceta Kralja, ki je užival zaupanje umetnikov in galeristov v mestih, kjer je nekaj let prej študiral skupaj z večino klubskih kolegov. Težko si je predstavljati, kakšni bi bili brez teh razstav stiki med Češko in Slovenijo na institucionalni ravni, če bi do njih sploh prišlo. Uresničeni so bili leta 1927 s posredovanjem kustosa Narodne galerije dr. Franceta Mesenela ob razstavi Slovenskega modernega slikarstva v Obecnem domu v Pragi. Tedaj so se v častnem odboru razstave kar vrstila zvoneča imena češkega in slovenskega kulturnega in političnega življenja, s tem da je bil zlasti France Kralj z nekaterimi člani svojega kluba prepričan, da je nepotrebno aktualno umetnost vključevati v historični pregled slovenske umetnosti od konca 19. stoletja dalje. Čeprav sta zaradi tega brata France in Tone Kralj sodelovanje na razstavi odklonila, je Narodna galerija vseeno vključila njuna dela iz svoje zbirke, poleg tega pa se je kustos razstave Mesesnel s pismom obrnil na prijatelja Piona, naj napravi osnutek za plakat razstave.

Že tako zgoščeno nakazan razplet dogodkov najbrž dovolj jasno pokaže nekatere zunanje okoliščine, ki so počasi vodile k vse večjemu razhajanju članov Kluba mladih. Obstoje Kluba je bil upravičen, dokler je skupinski nastop umetnikov podpiral prodor določene likovne misli v javnost. Kakor hitro so se izkristalizirale osebne ustvarjalne poetike, so posamezniki pričeli ubirati samostojna pota. Po retrospektivnem pregledu skoraj desetletnega delovanja Kluba mladih na ljubljanskem velesejmu leta 1928, ko je že kazalo, da muzealizaciji sledi institucionalizacija sodobne ustvarjalnosti, je Klub začel pokati po šivih, dokler se leta 1934 s peščico nekdanjih članov ni na Kraljevo pobudo

preoblikoval v združenje, ki naj skuša vzdrževati kontinuiteto »neodvisne umetniške produkcije«, Slovenski lik.

Pomen Kluba mladih in njegovih ustvarjalcev zavzema v zgodovinski perspektivi umetnosti za svoj čas osrednje mesto, najbrž tudi zato, ker je prenehal delovati nekako na vrhuncu, ne da bi zvedel v nekakšno sindikalno združenje mediokritet, ki ne izbirajo klinov pri plezanju po nomeklaturi t. i. nacionalne umetnosti in kulture, še zlasti, če upoštevamo programirani družbeni kaos konca dvajsetih let.

Ravnanje Franceta Kralja je bilo povsem v skladu z njegovim tedanjim prepričanjem, ki mu je narekovalo, da je v svojem kiparstvu in slikarstvu napravil najradikalnejši rez v umetnosti svojega časa. Ker je bil zasidran v sodobnosti, je z ekspresionizmom pretrgal popkovo, ki je njegovo generacijo vezala na predhodnike z Jakopičem na čelu, likovno delo je postalo sredstvo zasuka pogleda od pasivnega, izrazito poetičnega opazovanja narave navznoter, v svet človekove eksistencialne izkušnje, razpete med čeri njegove zemske in božanske narave. Temu je sledila forma, v kiparstvu kot deformirana gmota, ki nastaja pod pritiskom avtorjevega videnja sveta, ne njegovega videza; medtem ko v slikarstvu iluzija otrdeva v geometrizirano kubično grajeno ploskev z detajli, ki dramijo spomin na izgubljeno čistost, v vrtinčenju posameznikovega iskanja tal, na katera bi se oprl.

Platno Marije Magdalene sooča gledalca z enigmatično eshatologijo urbane gmote na dnu slike, nad katero se dviga gola Golgota s tremi praznimi križi, nekakšno opustelo nietzschejansko nebo.

Tudi novostvarnostne slike, Jajčarice, Studenec, Slovenska vas, niso nikakršen žanr, vpet v tradicijo malomeščanskega češčenja vsakdanjosti in minljivosti, temveč je to deestetizirana otipljivost bivanja, ki se ponavlja v neskončnem ritualu neme gestikulacije bivanja. Portret družine se dotika najintimnejših zamikov umetnikovega sveta. Podvojena portreta in avtoportret so postavljeni v nek poseben prostorski in doživljajski ambient. To je nova stvarnost kot stilna oznaka in kot umetniško odkritje novega planeta v vesolju, ki pripada samo umetniku, in zdi se, da bolj ko umetnik odstira tančice vidnega sveta, bolj je skrivnost tega sveta razprta in hkrati zavezujoča.

Za Kralja ni bila takšna le umetnost, tudi življenje se mu je proti koncu stapljalo v sočasnost in sovpadanje krajev. Podobe, besede

in domišljija, vse se je pričelo prekrivati kakor v čudovitem doživetju Prage v avtobiografiji. Kakor da bi slikal, piše: »Pa se mi prično megliti Hradčani, Letna, Vltava, Karlov most, Vaclavsko namestje v medlo motno sliko. Nekje v meni se je nekaj zganilo, kar je povzročilo spremembo stvarnosti moje žive resnice iz dimenzionalnosti v sanjavost. Spred oči mi izginjajo ljudje, stavbe, nabreklo gričevje, razparano z breznastimi, temnimi, globokimi zarezi, izginjajo obrobki in polja živo oksidnih in permanentno zelenih barv, izginjata žgoča oranžna in karminata barva, vse se pretvarja in oddaljuje v zlatih pramenih v nezna-no sfero brez barve in oblike...«

Zdaj vem, Praga za vogalom, na koncu ulice ni le prostor, je zgodba v času.

UDK 72/73+75.071(437.1 Praga=163.6):378.67
930.85(497.4:437.1)19":72/73+75

“PRAGUE, AROUND THE CORNER, AT THE END OF OUR STREET”

This contribution is the result of the idea of the editors of the Prague literary review *Souvislosti* to publish reproductions of the works of France Kralj and their invitation that I discuss the role of Prague, which attracted many artists and scholars from Slovenia from 1920 to about the middle of the twenties. The present text is a somewhat shortened version of “Praha je za rohem, na konci naši ulice” (*Souvislosti, Revue pro křestanství a kulturu*, Praha, 1/31/1997, str. 67–71). Among the most attractive features of the Czech lands and of Prague was its modernity – from the liberal politics with strong socialist accents, industrialisation, the universities and academies where renown professors lectured, to the theatres, concert halls, museums and galleries, places of entertainment and altogether a lively social life. Slovenian artists usually went to Prague as talented students, and there they sounded their ideas. From the Czech lands they returned as mature artists, at least in their imaginations if nothing else.

On the whole these young people saw academic studies as something quite natural, but also as a necessary evil, as only one of the elements of the study of art and their own artistic development. In their jargon the academy was always just “the same old song”. But it is interesting to note that after the first war the methods of academic study were modernised in many parts of Europe, which attracted interest, for example, also in Italian more avantgarde circles, such as Ugo Ojetti’s *Dedalo*. We can imagine that Venio Pilon – who had

only recently been a student at the Prague academy – must have been pleased to read in a text by an Italian writer in the above mentioned review “... that the Germans and the former Austria with Vienna and Prague have the best art schools in Europe, which is why Italy has decided to reform its studies on the model of these two countries, because we have to get away from last place in the statistics on the production of applied art!”

The former students of the Prague academy were eager to exhibit in Prague. They were able to exhibit first in Hodonin (1924), then in Prague (1926), during tours of the Klub mladih [Club of Young Artists] (of the Slovenian Art Association) led by France Kralj to Prague, Berlin and Vienna. It is difficult to imagine what official contacts – if any – there would have been between Czechoslovakia and Slovenia without these exhibitions.