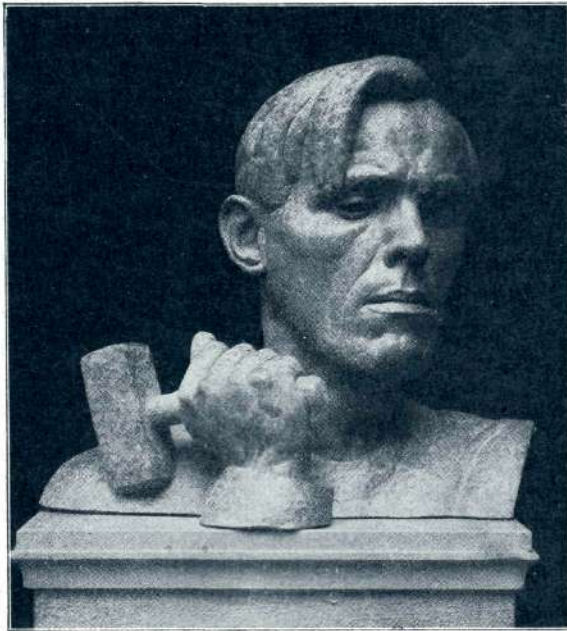


PROSVETNI DEL



TINE KOS: AVTOPORTRET. 1927

KIPAR TINE KOS

RAJKO LOŽAR

Motto: Was wir begehren von der Zukunft fernem:
daß Brot und Arbeit uns gerüstet stehn;
daß unsre Kinder in der Schule lernen,
daß unsre Greise nicht mehr betteln gehn.

I.

Vprašanje, ali proletarska umetnost je ali ni, leži principiarno tam, kjer ono, pri nas zadnji čas zopet »aktualno« (?) vprašanje, ali katoliška umetnost je ali ni. In samo teoretična glava, ki absorbirana od dialektike lastnega mišljenja ne vidi konkretnih dejstev in vrednot, rešuje poslednje s krilatico »ali kristjan ali umetnik« (v resnici diletantska rešitev), kakor odgovarja na prvo s krilatico »ali marksist ali umetnik« (Vidmar, LZ, 1929, 490). V resnici in življenjski praksi je pa stvar taka, da imenovani krilatici upravičeno spremenimo ter rečemo »tudi kristjan tudi umetnik« in »tudi marksist tudi umetnik«, s čimer pridobimo vse drugačno podlago za presojanje umetnostnih kvalitet. Vse namreč zavisi od individualne empirično dane vrednote in nič od teorije, ter od tega, kam polagamo poudarek v sledečih besedah Martina Raschkeja (po Kurtu Kläberju v Die Literarische Welt, 1929, 28), katere se nanašajo na problem proletarske poezije. Te besede so: »Wo ein Arbeiter (čitaj tudi: ein Katholik!) d i c h t e t, lassen sich seine Verse und sein Rhythmus in jede D i c h t u n g einreihen.«

Ako v tej formulaciji poudarjamo pojem »dicht«, tedaj nas ne smeta bloditi katolik in delavec, če pa nam gre v prvi vrsti za ta dva, bi bilo dobro, da damo umetnosti mir. In govoreč v našem slučaju o katoliški umetnosti, bi zato in dokler se gremo umetnostne kritike, pač morali govoriti le o umetnosti, kar bi si Vidmar že lahko zapomnil, odnosno bi že sploh moral vedeti, če ne bi namreč kljub temu, da je svoboden kritik, na vsa ta vprašanja in na kritiko samo gledal tako tipično slovensko skozi provincionalne očali nekakšne umetnostno-uradniške morale.

Te vrste naj pa mimogrede poslužijo tudi kot odgovor onim od »domačega ognjišča«, po katerih mnenju je slabost, ako človek trdi, da katoliške umetnosti ni. Po moji sodbi je namreč danes ni, res pa je, da več kot svoje sodbe ne morem imeti. In da se povrnem k vprašanju proletarske umetnosti, moram reči, da tudi nečesa takega ne poznam, ker je ni, s čimer pa ne izključujem možnosti, da bosta kdaj kesneje, recimo v dobah sublimatnega katolištva in proletarstva, nastopili obe v evidentni, izdelani in nedvoumni obliki kot je n. pr. krščanska umetnost že v srednjem veku in bizantinskem kulturnem krogu.

II.

Proletarske umetnosti zaenkrat še ni in nemogoče je pritrčiti kriterijem za njeno agnosciranje, katere navaja v sicer duhovitem članku o tem vprašanju Rühle-Gerstelova (ibid.). Zdi se namreč, da ne morejo biti specifičen simptom proletarske umetnosti vidiki, pod katerih streho bi lahko spravili vsa novostrujarstva tega sveta, vse tako zvane »mlade generacije«. Da ne morejo biti zaradi tega, ker hoče proletarska umetnost biti v bistvu in celoti nov pojav, nova forma, radi česar določevanje njenih simptomov niso mačje solze, in to posebno zato ne, ker teh simptomov še ni.

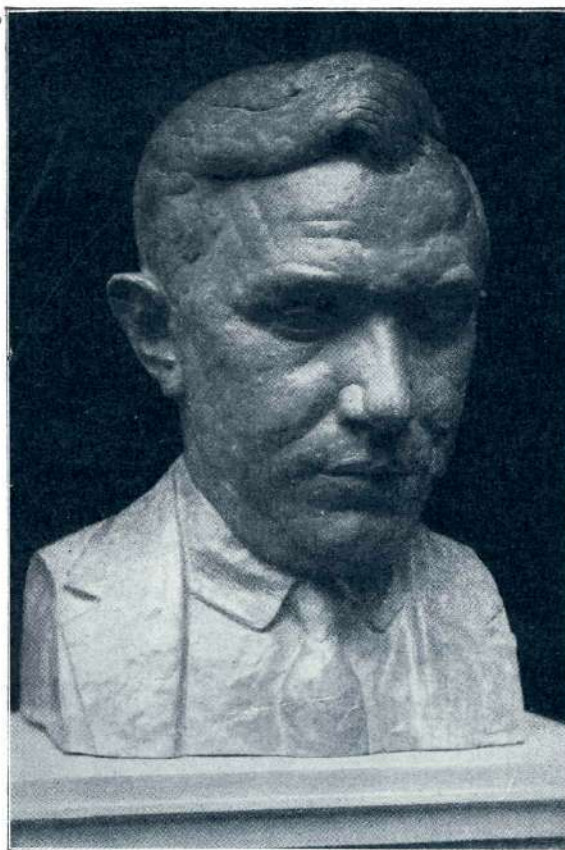
Za motto članka sem postavil strofo, ki jo je vsako leto prvega maja nosil portal dunajskega magistrata. Socialističnega magistrata seveda, kar naj nas pa tu ne moti, dasi se pri specialistih že razlikujeta socialistično in proletarsko. Je to proletarska lirika, nedvomno najboljša šola, klasični mojstri, akademija. Novega na njej ni nič. Če si prestavimo notranjo formo te pesmi v slikarstvo, dobimo pravo meščansko literaturno slikarstvo kova Klingerjevega, ki ga na Slovenskem zastopa zelo dobro Fran Tratnik. V bistvu taka umetnost zelo malo pove, a zato nas odškoduje po zunanjem sijaju in patosu. Verz je dinamičen, barva simbolična, na delu so vsi registri, da nam vbijejo v glavo praznoto notranjih idej, ritem teh produktov se da zelo dobro primerjati z dimom tovarniških dimnikov na tako zvani proletarski grafiki, kateri se gnan od vetra sproti spreminja v simbole vihrajočih zastav delavskih mas. Verzi z dunajskega portala mi prihajajo na misel zlasti

ob tako zvanih veličastnih prilikah in dasi je njih notranji obraz nonsens, se da ž njimi vendar dobro marširati in težko biti brez godbe. V tej zvezi ni nezanimivo dejstvo, da gre cela vrsta nemških delavskih pesmi po napevih starih patriarhalnih nacionalnih koračnic (Rühle-Gerstel ibd.), kjer so si izposodile klišeje. Verzi z rdečega magistrata bi bili vzorec proletarske poezije 1929, ki zaenkrat še ne sodi v umetnost, ki pa nas bo pri presojanju te lirike, dasi je starejši in bodo temu ugovarjali, le redkokdaj pustil na cedilu: razredno pobarvan romantično-patriarhaličen sentiment. Če se primerja funkcija takih poetov funkciji olupševalnih društev, je to popolnoma točno; prava delavska lirika — anonimna ali neanonimna — spada že danes pod rubriko umetnost in jo ta tudi reklamira zase, ker ima pač Trockij prav, da je škodljivo, rusko literaturo sedanosti cenzurirati z vidika proletarske umetnosti in da je slabo delo slabo delo, dobro pa dobro.

Trdijo, da nastaja proletarska umetnost zlasti na dveh področjih modernega kulturnega dela, in sicer v novi arhitekturi na eni in v novem filmu na drugi strani. Pod novo arhitekturo imamo razumeti predvsem delavske komunalne in naselbinske zgradbe velikih mest ter industrijskih centrov, pod filmom pa film ruske sovjetske produkcije.

Proletarskost nove arhitekture se veže zlasti s pojmom nova smotrnost in nova stvarnost in kolikor prihajajo te pridobitve modernega arhitekturnega mišljenja v prid proletarskim masam, dasi ne kot vzrok, ampak kot posledica, temu tudi ni ugovarjati. Pravilno je, da bivaj delavec v dostojni in higienski arhitekturi in ne več v umazanih, prej smetiščem kot stanovanjem podobnih zgradbah. Zdi se pa z vso upravičenostjo, da bistvenost kakega pojava ne prihaja iz neklih aposteriornih form porabe, nego iz njegove apriorne forme, ideje, potrebe. In če premotrimo omenjeno arhitekturo s tega vidika, ali ni zagonetno dejstvo, da je nastopila šele pred dobrim desetletjem, to je ob času, ko so završala po Evropi gesla novega realizma? Kaj pa je bilo vendar z bedo delavskih stanovanj pred tem časom? Ali je postala akuten in proletarski problem res šele tedaj, ko so socialistične stranke zavzele glavne komunalne uprave Evrope in ni bila morda že pred tem dovolj velika naloga za ono ogromno mrežo socialističnih organizacij, ki bi bile zmožne, iz svojih več kot zadostnih sredstev ustvariti zares proletarsko, iz konkretne socialne potrebe izvirajoče in njej služee arhitekturno delo? Ali ni morda s tega vidika naša Rožna dolina za sto odstotkov čistejša proletarska naselbinska arhitektura nego vsa kasarska gradnja recimo dunajske občine, katera temelji vendar na elementih — da se tako izrazim — kapitalističnih arhitekturnih vzorcev? Umetnost, stavbna umetnost, posebno še proletarska stavbna umetnost pa ne izvira iz železobetona, jekla in stekla ter mašinojdnih oblik, temveč »žal hvalabogu iz notranje nujnosti« (Haas) in potreb človeštva.

Nič manj kapitalistične, recte buržuazne niso podlage tako zvane proletarske filmske umetnosti, ki jo danes zastopa ruska produkcija. Willy Haas



TINE KOS: PODOBA ANTONA SELIŠKARJA. 1929

je nekje duhovito zanaliziral sredstva likovnega izraza v filmu »Mati« ter prišel do zaključka, da je to prava pristna impresionistična precioznost. »Revolucionarna sovjetska umetnost gor ali dol: tako je že stari Degas postavljaj svoje baletke.« Kjer pa ta film ne operira z impresionizmom, se poslužuje pravih »ekspresionizmov« in »novih realizmov«, izposojenih pri slikarstvu, naravnost iskanih in apartnih. Apartnih prav v tistem zmišlu, katerega tako vneto pobija v vsej arhitekturni zgodovini Adolf Behne (Neues Wohnen — neues Bauen), imenujoč ga »nesmrtni vitez«. Toda ali se ni v tega gospoda tudi skrila duh pristne umetnosti in prave vrednosti dela, duh, katerega socialistične organizacije delavskim množicam tako nerade privoščijo, če pa, tedaj vselej le v obliki lepo etiketiranih in s proletarskimi emblemi opremljenih doz?

Ta izvajanja naj ne pokažejo samo, kako bi bilo obravnavati vprašanja proletarske, katoliške etc. umetnosti, temveč tudi, kakšen notranji nonsens so te domnevane umetnosti v resnici. Samo pristaška enostranost ter interesi odgovarjajočih nosilcev spravljajo taka temata na dan in samo teoretična atletika o njih z vso krvavo resnostjo debatira. Ljudje s takimi naočniki pa pogosto ne vidijo najenostavnejših in najotipljivejših faktičnih vrednot in tako bo že imel oni prav, ki dvomi, recimo v nasprotju s Kreftom, nad »proletarščino« Maleševe grafike, ter oni, ki dvomi nad umetnostno

meritornostjo Vidmarjeve kritike. Teh zaletelosti varuje pač samo resnica, da je dobro delo dobro delo, slabo pa slabo.

III.

Lepa terakotna plastika Tineta Kosa, katero prinašamo danes med reprodukcijami tega umetnika, nazvana Delavski par, ni zastoj v bistvu le reliefna skupina dveh glav. Vse, kar bi bil Kos temu zasnutku dodal telesnosti v kvantitativnem zmislu, bi bilo v škodo umetnostnemu, čisto človeškemu pomenu tega dela. Ravno po tej kvantitativno popolni zasnovi, po do konca izpisani konceptiji take proletarske plastike šepa n. pr. tudi reproducirana skupina Z dela, šepa Težak, šepa Mlatič, šepa skupina Pri delu in šepa Delavec, ki še stoji v kiparjevem ateljeju. Ob vseh teh primerih se ne morem znebiti vtisa, da je Kos član takšnih socialnih olepševalnih društev in da opravlja v njih funkcije, ki bi jih z mirno vestjo in sebi v korist lahko odložil. V bistvu je vendar resničnost proletarskega življenja kruto nesentimentalna in nič drugačna ne bi smela biti njej odgovarjajoča »umetnost«. Za Kosa, čigar umetnost se ne pričena v rudniku, nego pri njem doma, pomeni to, da vsa kvantiteta proletarskih emblemov ne odtehta kvalitete poetične vsebine recimo Delavskega para, katera se tu kot na drugih sorodnih delih (Portret Seliškarja, Vasovanje, Kompozicija, Dekliški akt, Zamišljena) javlja v obliki nekega izredno občutenega, naravnost toničnega razpoloženja, štimunge.

Kako je vendar linija forme na Delavskem paru, na Vasovanju, na Dekliškem aktu itd. melanholična! Ali ne boli njena nemoč, da bi se sprostila svoje lastne sklenjenosti, svoje vselej k isti točki povračujoče se poti? Kako je vendar vse gibanje ujeto samo vase in preslabotno, da bi razdrlo ploskev tega krogoteka ter ušlo v prostor. Ali ni, kot poje Seliškar:

— To pa še pesem ni!

To je samo šumenje, rahlo šumenje,
okoli vaših src napeljanih transmisij —?

In v to melanholijo forme melanholija razpoloženja. Zraven čudovito nežnega obličja delavčeve žene — samó zakrijte si na sliki njegovo, da vidite grško lepoto te glave — je delavčevo kot zamolkel in trpek ton, ki podslikava melodijo otožno-mračno in čim lepše sije obraz žene, tem bolj boli po izrazu moža ustvarjeno občutje. V očeh samih pa se je celo, se zdi, ugnezdilo trpljenje, ki ne bo minilo.

V teh delih je sentiment, katerega je poetično izoblikoval impresionizem in katerega najdemo v likovni umetnosti zlasti v Lehbruckovi grafiki (Vasovanje me pa spominja Steinlenovega lista Ah, j'ai été si malheureuse avec un). Kos pa ga ne pripelje vselej do onih intenzivno čistih oblik, kot ga je n. pr. na omenjenem Delavskem paru, Vasovanju, Portretih Seliškarja in sebe, nego ostavlja duhovni karakter svojih figur pogosto v nekih praznih in gluhih ravninah.

On je danes naš najplodovitejši kipar, večina njegovih del pa je terakotna in mavčna plastika

majhnih mer, katere sicer odgovarjajo materialu, a ki so tudi simptom naše nerazvite kiparske kulture. Ta plastika je v svojem bistvu osnutkarstvo ter mala umetnost in bi upravičeno eksistirala poleg kamenite skulpture kot to, kar je, nikdar pa ne bi smela biti absoluten primer kiparskega dela niti pri posamezniku niti pri celoti in to v takšni meri, v kakršni je danes pri nas. Iz teh žalostnih dejstev človek navsezadnje celo razume, če si kipar sredi ordinarnega mavčnega miljeja privoščiči neestetizem muzejev mavčnih odlitkov ter kipe bronsira in polira, kar sicer Kos v prihodnje lahko opusti. Seveda bo zaradi tega mavec še naprej to in ne marmor, ker imata glavno besedo pač naročnik in denar.

Formalni tip Kosove in poslednje Goršetove skulpture je internacionalen in ker so internacionalizmi do neke meje tudi manirizmi, ne najdemo zlasti pri Kosu za marsikaj zadostnih umetniških razlogov. Vprašanje proveniencie tipov je v takih dobah zato jako nesmotrno in odločilna more biti samo individualna intenziteta in zaključenost poedinca v razmerju do stilskega pojava manirizem. V tem zmislu pa odnaša prvenstvo Gorše.

Saj rokodelstvo razume Kos izvrstno in ni dvoma, da je to ne samo siguren, nego tudi simpatičen in iskren fundament njegove plastike. Ponekod, recimo na Delavskem paru, je ta skromni delovni, to se pravi v vrednotah kiparskega rokodelstva izživljajoči se značaj naravnost važen in originalen koeficient celotnega učinka. Edina vsebina dela pa ta v svojem bistvu le obrtna in bolj estetsko-pedagoška nego umetniška poteza vendar ne more biti in na njen račun gre toliko in toliko slabosti Kosovega ustvarjanja. Poglejte podobarsko vsiljivi način gub na skupini Z dela, na Majdi in Mlatiču, prav tako vsiljiv kot prozaičen; pogledjte mrtvo tipiko obrazov, ki so obdelani prej z ravnilom in šestilom in šele potem s fantazijo, in pogledjte poedine telesne forme (nos, oko, obrvi), ki nele da se na celi vrsti del povračajo v isti obliki, nego ki za njimi tudi tiči svojevrstna resničnost — resničnost orodja. Ali ni Kos v svoja dela natrpal silno množino tehničnih bravur, ki ostajajo umetniško brez vsake vrednosti? Oči njegovih figur so dosledno stroka kovinskega delavca, pokrivala slična čeladam (brez ozira na to, da bi lahko predstavljala resnične klobuke!), robovi oblek prave metaloidne stvari, obraz Pastirice mojstrsko delo toreuta — tako tehnično eksaktno in brez fantazije leže metalna zrkla v duplinah, obrvi nad njimi simetrično kot tolčeno ali lito delo in lasje pristno kot členi nekega metalnega nastavka ali recimo kot polži antičnih fibul. Iz takih surovih, po obrtni delavnici zaudarjajočih tendenc izvira tudi ono bronsiranje in poliranje in kar hočem z vsem tem poudariti in Kosu položiti na srce, je sledeče: Da ta metaloidnost ni ona stvariteljska prvina slik Franceta Kralja in da tudi ni razumljiva iz modelnega, osnutkarskega značaja te plastike, ki bi se, odnosno se bo ulila v bron, nego da bi tudi ulita, odnosno izvršena v kovini, kamor edino sodi, bila manj umetnost, nego razkazovanje tehničnih znanj, ker je nastanku večine dosedanje Kosove produkcije kumovala

meja dela in ne neomejenost umetniške fantazije. To je ono, kar me spričo tipskega in v glavnem od Čehov prevzetega internacionalizma njegove plastike, v kateri se sicer nahaja toliko odličnih detajlov (nekje se namreč umetnost in rokodelstvo vendar srečujeta), navdaja s skepsjo in kar mi pojasnjuje, zakaj ta prevzeti manirizem pri njem največkrat ne predstavlja niti nivoja ter zakaj mu poedina dela v celoti nečejo in nečejo funkcijonirati.

V bistvu vendar je in ostane umetnost, biti zvest naravi in ne stilom, materialu in ne tehnikam. zlasti pa sebi in ne drugim. Morda je sicer odveč, če kritik o tem govori, gotovo pa ni odveč, ako naši umetniki tako ustvarjajo.

JOŽE PLEČNIK NA HRADČANIH*

FRANCE STELÈ

Z ustanovitvijo češkoslovaške republike je stopil starodavni kraljevski grad na Hradčanih v Pragi pred novo dobo sijajnega razvoja: bil je proglašen za sedež prezidenta republike in s tem postal zopet pravo srce ne le češkoslovaške države, ampak še prav posebej češkoslovaškega naroda. S to odločitvijo pa so stopile pred češko sedanost tudi posebne naloge, kajti deloma že zanemarjenemu, posebno pa za sodobno življenje nepraktičnemu in za svojo reprezentativno vlogo ne zadostujočemu ogromnemu kompleksu monumentalnih in utilitarnih zgradb, trgov in vrtov je bilo treba dati tako obliko, ki bo v vseh označenih smereh odgovarjala svojemu namenu. Važnosti tega problema so se v polni meri tudi zavedali. Uprava gradu je bila poverjena prezidentovi pisarni in s tem tudi vsa odgovornost za podjetje. Prvi prezident republike, Tomaž G. Masaryk sam, se je energično zavzel za vprašanje in lahko rečemo, da vse delo od prvih začetkov do danes vodi njegova osebna avtoriteta. Za arhitekta, ki mu je poveril veliko nalogo, da preuredi in opremi nekdanji kraljevski grad v sodoben reprezentativni sedež vrhovne državne avtoritete, pa si je izbral takratnega profesorja arhitekture na šoli za umetno obrt v Pragi Jožeta Plečnika.

Problem, ki je stal pred upravo gradu in še prav posebej pred izbranim arhitektom, nikakor ni bil vsakdanji; mirno lahko rečemo, da je bil

* Za podrobno orientacijo opozarjam na monumentalno publikacijo *Novosti Pražského Hradu a Lan.* Vydala k 10. výročí stavební správa Pražského Hradu. Česká grafická Unie, Praha, 1928. — Mnogo slik, ki lahko služijo v ilustracijo našega članka, je priobčil Dom in svet v letu 1927., 1928. in 1929. — Najboljše o Plečnikovem delu na Hradčanih je napisal češki arhitekt Pavel Janák v listu *Volné Směry*, I. XXVI. (1928), str. 97 sl. (Josef Plečnik v Praze.) — Vse potrebne zgodovinske, položajne, kažipotne informacije glede sodobnih Hradčan pa dobiš v knjižici Dr. J. Morávek, *Die Prager Burg*, Praha, »Orbis«, 1929.



TINE KOS: MAJDA. 1927

naravnost sekularen in nedvomno eden največjih, a tudi najkočljivejših arhitekturnih problemov sodobnosti. Sevé, dal bi se omejiti, razkosati na reševanje posameznih, dnevno se porajajočih vprašanj, toda s tem bi bil postal pač eden tistih običajnih problemov, ki jih sproti rešuje vsakdanost po svojem vsakodnevno se menjajočem okusu ter krpa in dostavlja brez pogleda v bodočnost. Naročnik in arhitekt sta si bila v tem slučaju edina v prepričanju, da ugled samozavestnega, pravkar osvobojenega naroda zahteva od njih dela trajne vrednosti; za vsako delo pa je treba predvsem jasnega spoznanja bistva in obsega naloge. To pa zopet more poroditi le velikopotezen, daleč v bodočnost zamišljen okvirni program. Tako je bilo vprašanje preureditve praškega gradu od samega začetka postavljeno na tisto široko, dalekovidno podlago, ki je ustvarjala v baročni dobi arhitekturna veledela, katerim se je naša sodobnost samo čudila, mislila pa je, da nima več tiste energije, iz katere bi mogla kaj podobnega poroditi.

Tako pojmovano pa je arhitekturno vprašanje praškega gradu silno komplicirano, kajti treba je bilo združiti veliki okvirni program, ki naj eventualno služi za podlago delu cele generacije, z rešitvijo neposrednih nalog ter s soglasitvijo tega programa z drugimi, deloma že začetimi, deloma pa z absolutno gotovostjo pričakovanimi nalogami ter predvsem tudi s sodobnimi zahtevami varstva