



UMETNOST

Mesečnik
za umetniško kulturo
z literarno prilogo
ŽIVO NJIVO

Spoštovanim naročnikom „Umetnosti“!

Danes smo priložili vsem fistim c. naročnikom položnice, ki še nimajo poravnane naročnine za tekoči letnik Umetnosti. Vljudno prosimo, poslužite se položnic, ker moramo poravnati naše obveznosti v tiskarni in klišarni.

Izdatki za izdajanje Umetnosti so se med letom znatno povežali — vendar naročnine nismo povežali in ostane še nadalje celoletno Lir 80.—. Po možnosti pa prosimo, spomnite se Tiskovnega sklada za Umetnost.

ZA TISKOVNI SKLAD »UMETNOSTI« SO DAROVALI:

Stane Novak, Ljubljana	50.— Lir
Milena Sitar, Ljubljana	50.— Lir
Ivan Lokar, Ljubljana	20.— Lir
Neimenovani	10.— Lir

Plemenitim darovalcem se iskreno zahvaljujemo za blagohotna darila — s tem so dali dokaz, da podpirajo našo narodno umetnost.

Ob tej priliki prosimo tudi druge ljubitelje slovenske umetnosti, da po svojih močeh podpirajo revijo s prispevki v njen tiskovni sklad, kar bo omogočilo, da bo ta že redki slovenski obzornik še nadalje nemoteno izhajal.

Uredništvo in uprava Umetnosti, Ljubljana

PREJELI SMO V OCENO:

R. Balsamo-Crivelli: RAFAEL SANTI.

Dimitrij Merežkovskij: MICHELANGELO.

Založila Ljudska knjigarna v Ljubljani (Naša knjiga 24).

Danilo Gorinšek: ZLATA TIČKA, pesmi za mladino. Ilustriral Milko Bambič. Založila Knjigarna Tiskovne zadruga v Ljubljani.

Lojze Zupanc: VKLENJENA MLADOST. Povest za mladino. Ilustriral M. Bambič. Založila Knjigarna Tiskovne zadruga v Ljubljani.

Mestna hranilnica ljubljanska

izplačuje „a vista vloge“ vsak čas, „navadne“ in „vezane“ po uredbi.
Sodno depozitni oddelek, hranilniki, tekoči računi.

PUPILARNO VARNA!

Za vse vloge in obveze hranilnice jamči

MESTNA OBČINA LJUBLJANSKA

NARODNA TISKARNA D. D.

*Izvršuje različne moderne tiskovine
okusno, solidno in po nizkih cenah*

LJUBLJANA

TELEFON ŠT. 31-22 — 31-26

POŠTNI ČEKOVNI RAČUN

V LJUBLJANI ŠTEV. 10.534





Auguste Rodin / Balzacov spomenik v Parizu

ZADEVA Z RODINOVIM „BALZACOM“

Konec 19. in v začetku 20. stol. je Francija preživljala eno izmed svojih najsijsajnejših dob. Po porazu 1871 si je hitro opomogla, gospodarsko in kulturno je zopet tako lepo uspevala, da je bila še vedno dežela, v katero so se pri vsakem dogodku upirale oči vsega sveta. V Parizu, v novodobnem kulturnem središču, so se zbirali umetniki iz bližnjih in daljnih krajev, kajti ta edinstvena prestolnica je usmerjala vsa moderna umetnostna stremjenja. Številni umetniki, umetnost ljubeče občinstvo in splošno blagostanje, vse je dajalo temu mestu pogoje za uspešno umetniško ustvarjanje. V Parizu je cela vrsta velikih slikarjev ustvarila moderno evropsko slikarstvo; tam so literati in umetniki vseh strok iskali izraz čustvovanju novega človeka. Tam se je rodil tudi mogoče največji kipar modernega časa, Auguste Rodin, ki je dal človeštvu veliko število neprekosljivih mojstrov, med njimi spomenik Balzacu, s katerim je povzročil največjo umetnostno »afero« modernega časa. Borba, ki se je sprožila ob tej priliki med Rodinovimi pristaši, ki so kipu priznavali umetniško vrednost, in njegovimi nasprotniki, ki so mu jo odedkali, ni zanimala samo Francije, temveč je odmevala po vsem kulturnem svetu. Dosegla je za kulturni boj nenavadno ostrino; potegnila je za seboj umetnike, literate in inteligente vseh vrst ter celo politike in vzbudila zanimanje tudi med širšim občinstvom, ki se sicer za umetnost ne briga. Veliko in močno umetniško delo ima pač to lastnost, da vznemiri tudi najbolj brezbržnega človeka ter vzbudi v njem občudovanje ali odpor, ne pusti ga pa hladnega. Da je temu tako, nam dokazujejo zgodbe iz grške in renesančne zgodovine — pomislimo samo, kakšen odpor je vzbudil Michelangelov David — posebno zgovoren pa je v tem pogledu prav primer z Rodinovim »Balzacom«. Umetnina ima, kakor pravi Rodin, skrivnosten značaj in s svojo skrivnostnostjo vpliva na ljudi. Zato je občinstvo tudi »Balzacu« ohranilo neko spoštovanje, ki ga imamo do kipov božanstev, dasi ga ni razumelo in ga je po večini odklanjalo. Tako vpliva »Balzac« na nas tudi še dandanes.

Rodinova elementarna ustvarjajoča umetnost je pomenila v francoskem kiparstvu nekaj novega. Predstavljala je v marsikaterem pogledu odstop ali celo odločno reakcijo na umetnost, ki jo je zastopala francoska umetniška akademija »École des Beaux-Arts«, s katero je imel kipar med svojim dolgoletnim ustvarjanjem nepretrgane boje. Ker je bila sodba akademije odklonilna, je njegova umetnost vzbujala odpor tudi pri oficialnem javnem mnenju in pri nerazumevajočem občinstvu. Na prvo nasprotovanje je naletel, ko ga niso sprejeli v »École des Beaux-Arts«; akademija je po vsej priliki že tedaj slutila, da bi se Rodin ne znal ali ne hotel vključiti v tradicionalno umetnost Davida in Ingesa. Poslej je vsako njegovo večje delo povzročilo odpor med čuvarji oficialnega izročila. Ti so mu namreč očitali, da njegova umetnost nima nobene zveze s preteklostjo. In vendar je bil Rodin prvi tradicionalist, občudoval je umetnost svojih prednikov, ne sicer romantično, temveč gotsko umetnost katedral. To umetniškemu vodstvu razstav tedaj ni bilo jasno; zato ni hotelo sprejeti v »Salon« njegovega zanimivega doprsnega kipa »L'homme au nez cassé«. Ko je hotel razstaviti sijajno moško figuro »Age d'airain«, mu kip zopet odklonijo, češ da ga je odlil po živem telesu, kajti niso mogli verjeti, da bi utegnil začetnik tako temeljito poznati človeško telo. Spomenik Bastien-Lepageu je moral celo popravljati, tako močan je bil odpor občinstva; tega se je pozneje kesal. Silno se je moral boriti, da so sprejeli njegove »calaiske meščane«. Kip Victorja Hugoja so postavili na drugo mesto, kot je bilo določeno, ko ga že niso mogli odkloniti; toda naročili so mu, naj napravi drugega. Tudi »Peklenških vrat« nikdar ni izročil državi, ki jih je naročila, pač pa je rajši vrnil denar, ki so mu ga bili med delom že izplačali. To so bili hudi boji, ki so mu sicer prinesli slavo, ga pa obenem tako izmučili, da se je proti koncu svojega življenja vsakemu sporu izogibal ter se ga naravnost bal. Z umikom iz boja se je končala tudi zadeva z »Balzacom«. Zaradi nje je na smrt zbolel in skoraj izgubil svojo ustvarjalno moč.

Umetniki so se morali vedno boriti z olicialno umetnostjo ter z ustajenim javnim mnenjem, ko so dajali človeštvu nove umetnostne oblike ali nove misli. Take spore že poznamo iz zgodovine in smo lahko prepričani, da se bodo vedno ponavljali. Rodinov boj za »Balzac« je bil pa nekako edinstven: izredno je bil oster ter je pritegnil zanimanje umetnost ljubčega občinstva po vsem svetu. Za stvar je vedela tako Evropa kot Amerika, tako umetniki kot intelektualci ter velik del širokega občinstva. Ta velika borba za uveljavljenje umetniškega dela nam jasno kaže, kakšne so psihološke osnove takih nasprotij, ter nam lajša razumevanje podobnih dogodkov v daljnji in bližnji preteklosti. Ker so njihovi vzroki navadno zmerom isti, je vredno, da si stvar z Rodinovim »Balzacom« pobjže ogledamo.

Literarno društvo (Société des Gens de Lettres) v Parizu je že l. 1883. mislilo na to, da bi bilo treba Balzacu postaviti spomenik. Ker se je že bližala stoletnica pisateljevega rojstva (1899), je stvar polagoma postala nujna. Dolgo so preudarjali, komu bi delo oddali, dokler ga niso nazadnje zaupali Rodinu, ki se je obvezal, da bo kip napravil v osemnajstih mesecih.

Rodin se je sam zelo potegoval za to naročilo. Balzaca je zelo cenil, brčkone je tudi čutil neko sorodnost med genialnim pisateljem in seboj. Že dve leti prej, preden se je sploh pojavilo vprašanje, da bi delo oddali njemu, je pisal tedanjemu predsedniku društva Émilu Zolaju, da ga je zamikala lepa arhitektura Balzacove rojstne dežele, da je kot po neki predestinaciji obiskal Tours, se dolgo izprehajal ob bregovih Idra, zvečer pa v svoji sobi prebiral roman »Le Lys dans la vallée« in odlomke iz drugih del, ki v njih Balzac opisuje te kraje. Njegovo živo umetniško čustvovanje je kar vzplamtelo ob dotiku z mislijo tega velikega pisatelja. Že tedaj je mislil, da bi morali podobo nesmrtnega umetnika viliti v bron ali vklesati v marmor.

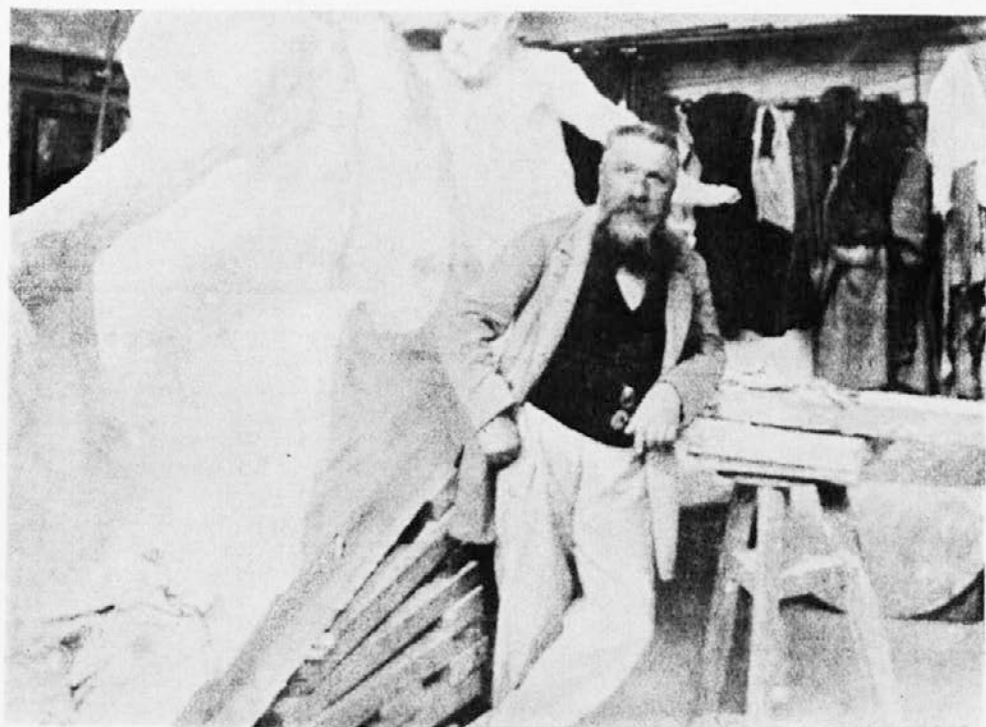
Ko je sedaj dobil naročilo, ki si ga je tako želel, se je lotil dela z velikim navdušenjem. Postopek je bil enak kot pri njegovih prejšnjih delih: bliskovito hitra zasnova ter globoko premišljena izvedba, pri kateri se mojster ni prav nič utrudil, ko je moral vedno znova začeti svoje delo z namenom, da bi se čimbolj približal zamišljeni idealni po-

polnosti. Zato je razumljivo, da je bila februarja 1892. to je manj kot eno leto po naročilu — po vesteh nekega časopisa — maketa že skoraj dovršena in da je bila zelo lepa, delo pa ob dogovorjenem roku kljub temu še ni bilo dogotovljeno. To je bil znak za začetek napadov na Rodina.

Ali naj torej mislimo, da Rodin med tem časom ni nič delal? Nasprotno, delal je ves čas, in še zelo, toda po svoje. Eden glavnih problemov celotnega dela je bil, kako izraziti fiziognomijo tega izrednega človeka. Da bi jo pravilno podal, si je nabiral potrebne podatke med Balzacovimi sodobniki. Dobro vadilo so mu bile vrstice, ki jih je bil o genialnem pisatelju napisal Lamartine, posebno znani stavek: »Balzac je bil podoba elementa.« Taka slika Balzaca mu je bila nenehno ves čas njegovega dela pred očmi. Imel jo je za pravo, saj mu je potrjevala, kar je sam mislil o njem. Izražala je dobro vse, kar je bilo na Balzacu velikega, vzvišenega in duhovno neprekosljivega.

Toda tak intuitivni privid je za umetnost premalo. Umetnost zahteva kot osnovo najtrdnjšo realnost, reprodukcijo natančne morfologije in anatomske vernost; vsaka podrobnost na kipu mora biti človeški dokument. Rodin si je zato poiskal vso ikonografijo o Balzacu, ki jo je mogel dobiti. Dekorativni, neizraziti kip Davida d'Angers, nekaj litografij in risb po naravi ter oljnata slika Louisa Boulangerja so bila edino zanesljiva podlaga njegovi fantaziji. Razen kipa mu seveda vse drugo ni nič pomenilo glede na Balzacovo anatomijo, le s kipom si je dobil nekaj podatkov o razsežnosti Balzacovega telesa. Ti podatki so pa bili kaj pičli. Da bi jih izpopolnil, se je zatekel — kot vedno v takih težavah — k naravi sami. V veri, da se mora v istem kraju isti tip človeka ponavljati in da daje to ponavljanje prebivalstvu tistega kraja določno značilnost, je šel v pisateljev rojstni kraj, da bi si poiskal model.

V avgustu 1891 je odpotoval znova v dolino Indra ter se nastanil v Toursu. Ni se zanimal, kakšni so bili Balzacovi predniki, in najbrže niti ni vedel, da Balzacov rod ne izhaja iz turenške pokrajine. Poiskati si je hotel le tip domačina, ki bi bil podoben velikemu pisatelju. Kmalu je naletel na več takšnih mož ter si po vrsti modeliral njihove obraze. Iskal je še dalje ter dobil ne-



Auguste Rodin v svojem ateljeju

kega trgovskega potnika, kateremu je napravil zelo dobro izdelan doprorni kip z rabelaisovim nasmehom. Tako je nastal mladi Balzac, poln zaupanja v življenje in vase, toda to še ni bil oče »Človeške komedije«.

Proti koncu oktobra se je vrnil v Pariz. Se vedno si ni mogel ustvariti dokončne podobe svojega kipa. Znova je začel prebiti vse, kar se je nanašalo na njegov model. Prijatelji so mu donášali nove podatke, po večini malopomembne. Eden izmed njih mu je povedal, da živi še Balzacov krojač. Rodin je takoj naročil pri njem hlače in telovnik po meri velikega moža. Krojača je prosil, naj si vse to obleče, nato pa je napravil osnutek. Veliko odkritje pa predstavlja šele posnetek slovite Nadarjeve dagertipije, ki kaže Balzaca iz zadnjih dni njegovega življenja: ves bolan je in resen, roko si drži na prsih. Ta slika je šele dala Rodinu tisto zadnjo konkretnost, ki je njegovi zamisli Balzaca še manjkala. Sedaj je imel Balzaca jasno pred očmi; vedel je, da ga

mora upodobiti kot suverena moža, ki mu gleda genialnost iz obraza.

Ta problem je bil sedaj rešen, preostalo pa je še dosti drugih. Balzac je bil po telesu podoben plečatemu menihu z debelim trebuhom, ki mu ga kuta ni mogla prikriti. Njegovo telo je bilo tarej nemogoče upodobiti golo, kot je Rodin upodobil Victorja Hugoja, čigar telo je bilo še v starosti lepo. Zaradi estetike se je odločil, da ga bo prikazal kot meniha v kuti — Balzac se je pri delu res zavijal v kuti podoben plašč — in tako skrnil njegovo deformirano telo. Njegove roke, ki bodo spredaj prekrizane, pa bodo izpolnile prostor nad trebuhom. Pri vsem tem gledalec ne bo smel imeti občutka, da je obleka le neke vrste vreča, v kateri nič ni, temveč bo lahko sledil črto telesa pod plaščem ter v vsakem obrisu čutil, kako ta nesorazmerna telesna gmota diha in trepeče. Da bi to dosegel, se je Rodin lotil studija golega telesa. Poiskal si je robusten model, si po njem izgnedel maketo, ki pred-



Honoré Balzac v delavni kuti

stavlja moža z eno nogo izproženo naprejekot pri kipu Victorja Hugoja in pri modelih za »calaiske meščane«. S tem osnutkom pa ni bil zadovoljen, ker je izražal preveč nebrzdane življenjske sile. Balzac ni bil tak. Balzac je bil mislec, ki je okamenel sredi dela in sedaj premišljuje. Zato je Rodin svoj model venomer popravljal; trudil se je, da bi izrazil, kako se Balzacovo telo stara, kako je v napornem delu že popolnoma otrdela. Polagoma se mu je nakopičilo pet, šest, sedem osnutkov, od katerih je imel vsak drugačno držo in drugačno lice.

Kipar mora poznati tudi mesto, na katerem bo spomenik stal. Tudi to vpliva na velikost dela in način izdelave. Zato je Rodin pogostoma hodil na Place du Palais-Royal ter poskušal z očmi izmeriti, kako velik bi moral biti njegov kip. Kmalu je ugotovil, da

bo moral biti Balzac brez podstavka tri metre visok, da bi se med visokimi stavbami ne izgubil. Razen tega bo moralo biti delo zelo treznih linij, ker se črta okolišnih stavb večkrat neenakomerno pretrga. Balzac bo moral popolnoma obvladovati množico, ki se bo gnetla ob njegovih nogah, množico, iz katere je jemal prvine za svoja dela. Rodin je zopet izpremenil zasnovo celotnega dela. Novi osnutek je bil precej različen od prejšnjih: Balzac ima sedaj noge skupaj, roke spredaj prekrizane, v silnem naporu je telo vzel ter vrgel glavo nazaj. To bo sedaj morda pravi genialni, epski Balzac...

Rodin se pa še ni dokončno odločil za ta novi osnutek. Da bi presodil umetniško učinkovitost in dognanost vseh osnutkov, so vrgli njegovi pomagači čez vsako maketo platneno haljo ter jo polili z redkoraztoplje-

nim mavcem. Potem so pustili, da se je mavec posušil ter platno otrdilo. Te bele fantome si je sedaj Rodin neprenehoma ogledoval, dokler si po dolgem premišljevanju ni izbral definitivnega modela.

Težki kiparski problem je bil rešen, za njegovo rešitev je napravil Rodin nič manj kot sedemnajst osnutkov in figur!

Tako vestno in resno je ravnal Rodin pri svojem delu. Vsem prijateljem, ki so kiparja poznali, je bilo jasno, da bo moral biti kip, ki bo sad tako osredotočenega in neutrudnega študija, dognana umetnina. Delo se je pa seveda zavleklo, kar je vzbujalo jezo in nerazpoloženje pri tistih, ki Rodina niso mogli ali niso hoteli razumeti. Posebno je bilo vznemirjeno literarno društvo, ki je bilo zaradi te »neverjetne« počasnosti najbolj prizadeto. Dobavni rok je že davno potekel in nihče ni vedel, kdaj bo kip gorov. Odbor za postavitev spomenika je bil verjetno užaljen že zaradi tega, ker ga Rodin nikoli ni povabil, naj si ogleda kip v njegovi delavnici. Ko ga je julija 1893 končno povabil k sebi, je bil proti njemu že tako nezaupen, da ni našel na kipu nič hvalevrednega. Pač pa so bili odborniki silno razočarani, ker je delo šele tako malo napredovalo. In tedaj se je začel odločni boj proti »Balzacu«. Že na prvi seji so izbruhnili hudi napadi nanj, da je tedanji predsednik Émile Zola komaj pomiril svoje tovariše. Sam je obiskal Rodina in ta mu je obljubil, da bo maketa čez zimo končana, spomladi bo pa izdelal povečan kip in ga vliil. Odbor se je s tem zagotovilom zadovoljil ter pristal na to, da se dobavni rok podaljša za eno leto. Med letom se je predsedstvo izmenjalo; Zola je opozoril novega predsednika Jeana Aicarda na to nerešeno vprašanje. Ker je Rodina zelo cenil, bi mu rad pomagal. Obenem pa je poznal svoje tovariše v društvu; zato je svetoval Aicardu, naj stopi v stik z Rodinovimi prijatelji in si tako pripravi pot za sporazum.

Minila je zima, minila pomlad, pa so se strasti znova razvnele. — Rodin je kip že skoraj dokončal, toda kip odboru ni bil všeč. Na vsaki seji »Literarnega društva« so velikega kiparja ostreje in pogosteje napadali. Sedaj je začel pihati na ogenj tudi Institut, ki je bil Rodinu že dolgo gorak. Odbor za postavitev spomenika je znova obiskal umetnikovo delavnico konec maja in izjavil na prvi seji, da je Rodinov »Balzac« »umetni-



Auguste Rodin / Portret kiparja Falguièrea

ško nezadovoljiv, da je brezlična, brezimna gmota, velikanski zametek«. Nadalje je brezobzirno ugotovil, da je kipar tako bolan, da bo moral z delom začasno prenehati in kip bo gotov bogve kdaj. Rodin je bil tedaj res slabega zdravja, toda še vedno je delal kip z najboljšim namenom, da ga čimprej dovrši. Literarno društvo se seveda še zdaleč ni balo za umetnikovo zdravje, saj mu kiparja ni bilo dosti mar. Toda ali bo kip dogotovljen za stoletnico pisateljevega rojstva, ko ga nameravajo odkriti z velikimi slavnostmi, s katerimi se hoče odbor postaviti? Odbor, ki mu je bilo v mislih samo to, da bo spomenik pravočasno pripravljen, v tem času še ni mislil kipa odkloniti. Nasprotno, hotel ga je čimprej dobiti. V tem hotenju pa so prestopili nekateri odborniki v odnosih do mojstra meje najosnovnejše obzirnosti. Nekdo je predlagal, naj

se Rodinu pošlje strgo pismo z zahtevo, naj izroči delo ali pa odpove pogodbo. Predsednik in nekateri odborniki so proti takemu načinu ogorčeno protestirali, češ, umetniku je treba pustiti časa, da delo dovrši, ne da bi ga pri tem kdo omejeval. Razen tega bi moral biti odbor do kiparja zaradi njegove telesne oslabeledosti sedaj obzirnejši kot prej, ne pa narobe. Vse te besede pa so bile bob ob steno. Predsednik je dosegel samo odlog za nekaj dni. Toda že konec oktobra je odbor soglasno sprejel predlog, da je treba zahtevati od Rodina izročitev kipa v štiriindvajsetih urah, sicer se mu bo pogodba preklicala, on pa bo moral vrniti deset tisoč frankov, ki so mu jih bili že izplačali, in to z obrestmi vred. Predsednik Aicard je le z največjo muko dosegel, da se je izvršitev tega sklepa odložila.

Medtem je Rodin izvedel, da se odbor boji, da bi bil ta znesek zanj izgubljen, če bi on umrl. Zato je sporočil predsedniku, da bo vložil protivrednost predplačila v banko, kjer bo odboru na razpolago, če bi se pogodba ne izvršila. Sedaj se je odbor pomiril ter kiparju odobril eno leto odloga. S tem bi bila stvar urejena, če ne bi Rodinovi sovražniki izrabili te ugodne prilike, da uničijo umetniku sloves ter ga tudi telesno docela izčrpajo — morda za vedno. Zaradi neke formalne ovire banka pod takimi pogoji ni mogla sprejeti denarja v depozit. Zato je Rodin vložil denar pri svojem notarju. Toda ta previdnost mu ni nič pomagala, nezaupanje do njega je bilo tako veliko, da so nekateri odborniki zlahka prepričali večino o nujnosti ostrejših ukrepov. Tako je odbor proti predsednikovi volji sklenil, da je treba poklicati k seji društvene sodne izvedence in Rodinovega odvetnika. Predsednik Aicard se je dobro zavedal, da s takim ravnanjem ne žalijo samo umetnikove časti, marveč tudi njegovo, saj on predstavlja društvo v javnosti. Čutil se je prizadetega v svojem predsedniškem dostojanstvu, zato je na seji dne 26. novembra nenavadno ostro protestiral proti tistim, ki so zaradi nerazumevanja umetnosti ravnali z Rodinom kot z obrtnikom ter bi mu radi naložili celo nekakšno globo, češ, da ni kipa pravočasno napravil. Menil je, da Rodin gotovo stremi za tem, da bi bil njegov kip čim popolnejši, kajti le popolno delo je resnična umetnina. Kdaj bo dosegel to po-

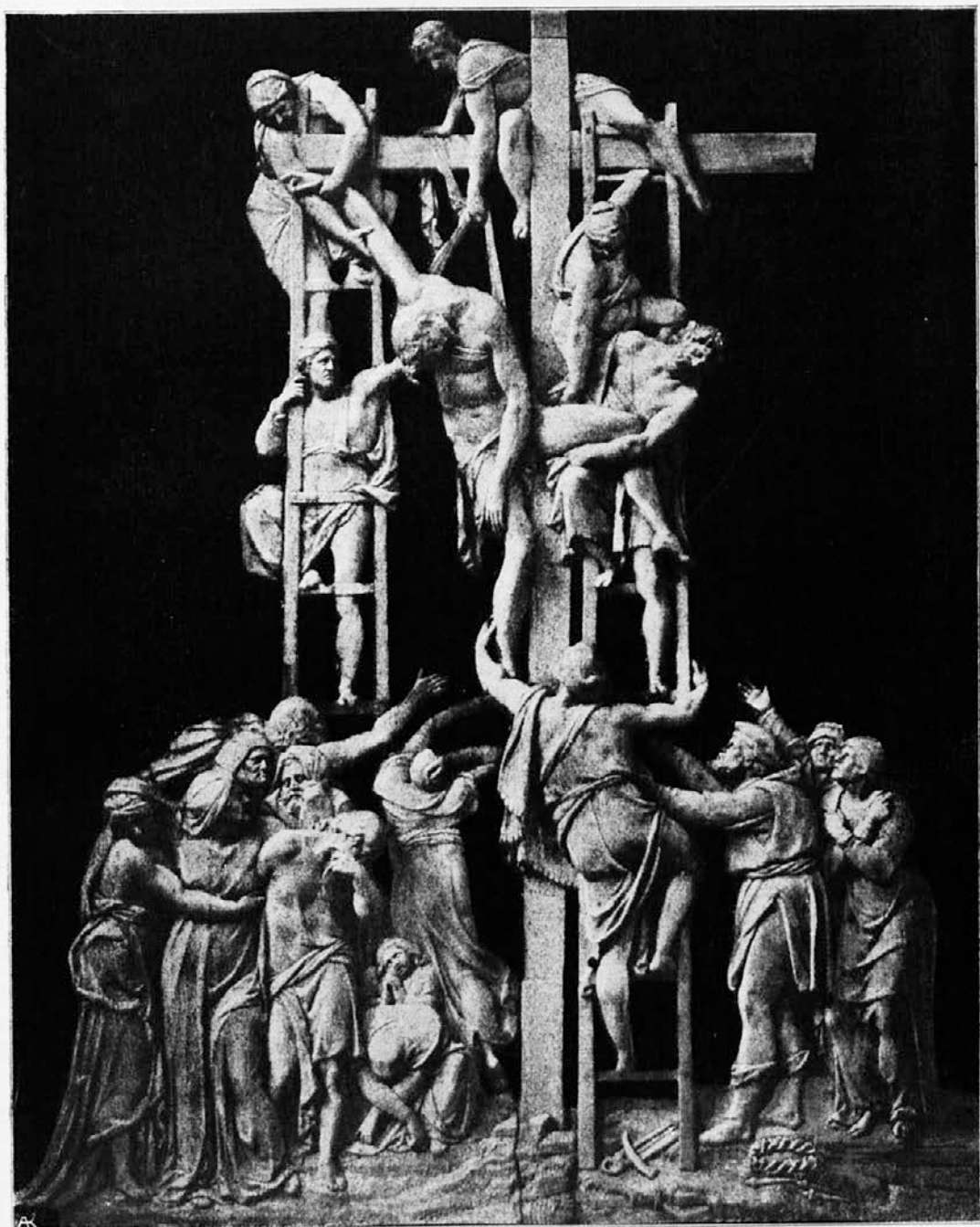
polnost, pa ne more reči niti kipar sam. Zato naj bi odbor rajši občudoval umetnikovo vestnost, ne pa da ga brezobzirno napada. Ker je odbor drugačnega mnenja kot on, odloga predsedniško čast. Med silnim začudenjem je zapustil Aicard dvorano. Z njim je odšlo še šest odbornikov, med njimi Marcel Prévost.

S tem nepričakovanim dogodkom je vsa stvar nenadoma dobila kulturnobojni značaj ter prodrla v javnost. Občinstvo je instinktivno začutilo, da ne gre več samo za Rodina ali proti njemu, temveč za borbo dveh različnih naziranj o umetnosti. Aicarda so začeli napadati časopisi, ta pa se je branil v dnevniku »Le Figaro«. Njegove jasne besede so postavile problem na širšo osnovo v poudarjanju absolutne svobode umetnika v njegovem delu, ki je tako individualno, da ga ni mogoče utesnjevati v neka pravila ali ga kakor koli omejevati.

Sedaj je bil odbor v veliki zadregi in ni hotel sprejeti predsednikove ostavke. Toda skoraj vsi odborniki so s predsednikom vred vztrajali pri svoji odločitvi. Težavni položaj je rešil Aurélien Scholl, ker je sprejel predsedniško mesto. V pogovoru, ki ga je imel z Rodinom, se je obvezal, da bo vse stroške za spomenik plačal iz svojega žepa, če bi društvo ne hotelo poravnati svojih obveznosti. Stvar se je zopet nekako poravnala in med društvom in Rodinom je zavladal mir, toda le mir pred viharjem, ki je izbruhnil z vso silo prihodnje leto 1898.

V javnosti pa Rodin ni imel miru. Stvar z njegovim »Balzacom« je presiopila meje »Literarnega društva« ter postala predmet časopisov, ki so se takoj razdelili v dva tabora. Število časopisov, ki so to stvar obravnavali, je bilo zelo veliko in zanimanje javnosti velikansko. Niti Dreyfusova afera, ki je vznemirjala javno mnenje tega časa, je ni zatemnila. Kulturno občinstvo je zaslutilo, da gre za uveljavljanje nove umetnostne smeri proti tradicionalnemu kiparstvu, da gre za boj, ki ga je moral izbojevati že marsikateri umetnik na francoskih tleh pa tudi drugod — saj se je spominjalo boja za impresionizem — ter se strastno udeleževalo razpravljanja.

Ves ta trušč je postavljajl kiparjevo ime in delo v sredo splošnega zanimanja. Rodin je bolj in bolj slovel. Obiski v njegovih delavnici so se množili, njegov nabiralnik je bil zmerom poln časopisnih odrezkov,



Michelangelo / Snemanje s križa

ki so govorili o njem, najrazličnejši ljudje so ga izpraševali za mnenje o umetnostnih in drugih problemih. Prav tedaj so odkrili tudi spomenik calaiskim meščanom in Claudiu Lorrainu. Toda kipar je od vsega tega zelo trpel, kajti pri delu ni imel več tistega miru, ki si ga je želel pri resnem ustvarjanju. Silno se je izčrpal in bil živčno tako razrvan, da je končno resno zbolel. Ni mogel spati, imel je hude notranje bolečine in zbolel za močno influenco. Najbolj ga je pa mučila misel, tako lastna vsem ustvarjalcem, ali je njegova umetniška pot prava ali ni morebiti v zmoti?...

Vsi ti dvomi pa so prenehali takoj, ko je odpotoval na deželo, kjer je užival zaželeni mir. Vse bolezni so čudežno hitro izgubile, saj so bile le posledica silnih telesnih in duševnih naporov; Rodin pa je bil zdravega rodu in bolezni do tedaj skoraj ni poznal.

V njegovi odsotnosti polemika ni prav nič ponehala, temveč se je še bolj razbesnela. Kiparji tretje in četrte vrste — nek novinar jih je imenoval »sculptiers« — so zaslutili, da bo literarno društvo kip odklonilo, ali pa mislili, da bo Rodin umrl in kip ne bo dovršen, ter se začeli na skrivaj sramežljivo ponujati, da bodo izvršili delo po naročnikovih željah. »Taki kiparji«, je pisal Jean Aicard, »komaj čakajo, da lahko postavijo svoj kip na kakšen javen trg. Ponujajo se, da bodo dobavili svoje blago v osem in štiridesetih urah.« Res je bil med temi kiparji eden, ki ga je bilo še manj sram kot druge ter se je celo v časopisih ponujal, da izvrši Balzacov kip v najkrajšem času. V »Salonu« 1896 je že razstavil svoj mavčni osnutek, toda s svojim neznanjem je vzbujal le pomilovalen posmeh.

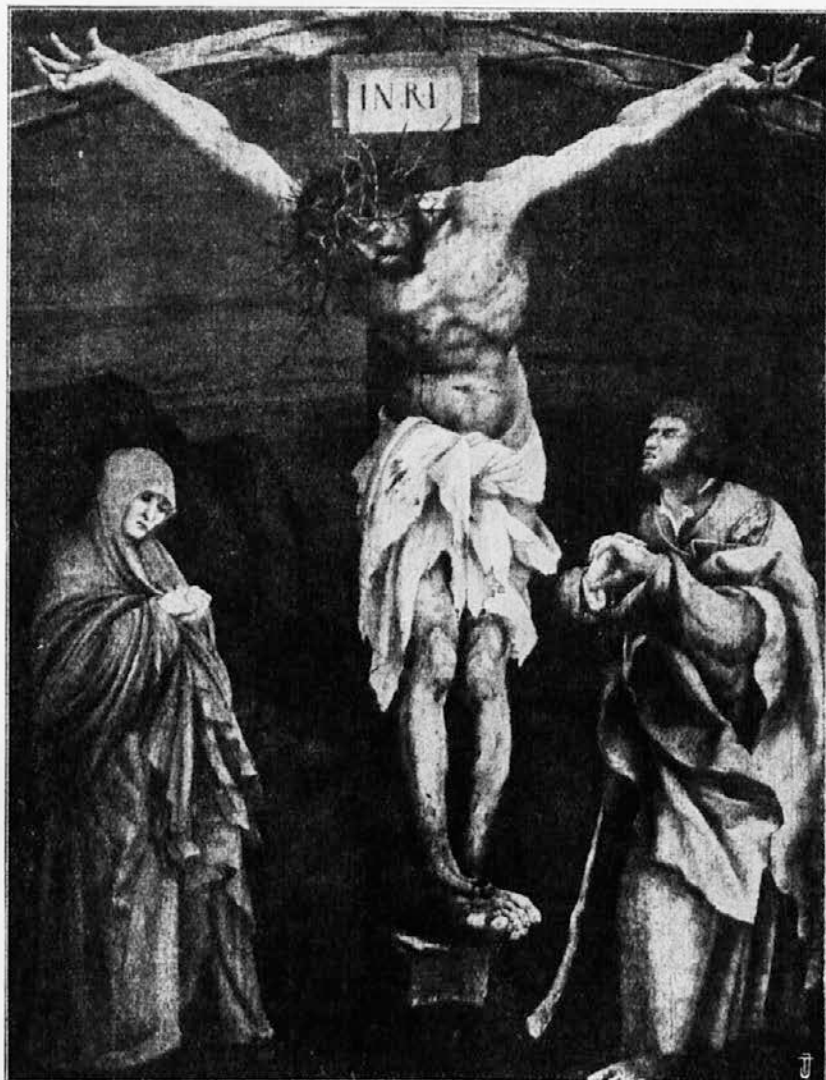
Ne vemo, kakšen vtis so napravljali na Rodina vsi ti članki, od katerih so bili nekateri zelo ostro pisani, ker nanje nikoli ni odgovarjal. »Če sem izrazil v svojih delih nekaj čustev,« je dejal nekoč pozneje, »je popolnoma brez smisla, da jih nadrobno razlagam z besedami, kajti jaz nisem pesnik, temveč kipar; ljudje morajo ta čustva na svojih skulpturah razbrati, saj bi sicer to pomenilo, kot da jih nisem občutil.« Vsekakor člankov ni dosti čital, saj za marsikaterega splah ni vedel. Je pa gotovo zelo trpel, dasi tega ni kazal.

Tako je minilo leto ter napočilo 1897., kip pa še vedno ni bil končan. Odbor se je

znova začel vznemirjati, tokrat že malo upravičeno. Društveni predsednik je bil Henri Houssaye. Alfred Duquet, največji Rodinov nasprotnik v odboru, je zopet predlagal judirični postopek. Znova je grozila nevarnost, da bo ta predlog sprejet, ko je sporočil Rodin, da je kip izgotovljen in da ga bo razstavil v »Salonu« 1898. Sedaj je bil odbor potolažen; menda je mislil, da bo sedaj kip bolj popoln, kot je bil tedaj, ko so ga zadnjič videli. Obenem je bilo tudi že precej gotovo, da bodo kip lahko odkrili ob stoletnici Balzacovega rojstva, in to je bilo glavno. Kip je postal že slaven, dasi ga ni prav za prav še nihče videl, radovednost občinstva pa zelo velika. Zanimanje za »Salon« je bilo to leto vprav nenavadno. O njem je govorilo tudi široko občinstvo, ki je že slutilo, da se bo iz vsega izčimil škandal. Rodinovi nasprotniki pa so molčali v pričakovanju razstave ter upali, da bosta občinstvo in uradna kritika umetnikov kip odklonila.

Rodin je medtem svoj kip še vedno izpopolnjeval, izvrševal pa tudi druga dela. Nkega aprilskega dne 1898 je ukazal prenesti dovršeni kip iz delavnice na prosto, da bi si ga še enkrat ogledal, preden ga odpošlje na razstavo. Judith Cladel nam popisuje, kako je dobila tedaj Rodina na velikem dvorišču pred njegovo delavnico v Rue de l'Université. »Bil je proti svoji navadi nebrizen za lepi dan in pomladno zelenje ter je ostro motril svoje delo. Vedel je, da je to za kip huda preizkušnja, saj se zdi vsak kip na prostem nenavadno dosti manjši kot v zaprtem prostoru, kajti močna svetloba vzame telesu plastičnost. Ali bo prenesel kip neusmiljeno svetlobo dneva? Rodin je plašno gledal na svojo stvaritev, o kateri se je lahko že tedaj sodilo, da bo vzbujala silne proteste. Bil je že star, obraz je imel razrvan in veke so mu bile rdeče. Sel si je z roko preko čela, kakor da bi si hotel pregnati to silno moro, ki ga je težila deset let...« »Iztrgali mi bodo moje delo,« je tožeče zamrmral. »Kiparstvo zahteva mnogo časa; umetnik mora že pozabiti na svoje delo, cele mesece ga ne sme videti, da ga lahko potem sodi kot delo tujega človeka. Toda kako naj bi to razumeli birokrati...!«

Dan razstave se bliža. Prijatelji, ki kip poznajo, vedo, da ne bo šlo brez boja. Zato se še bolj strnejo okoli Rodina. Njim se pridruži na dan pred odprtjem razstave še



Matthias Grünewald / Križanje / Karlsruhe

Émile Zola, ki počasti umetnika na vprav ganljiv način. Zola je bil Rodinu vedno naklonjen ter mu je, kot smo videli, že prej pomagal. Sedaj ko ve, da gre morebiti za najodločilnejšo bitko v kiparjevi umetniški poti, hoče zastaviti v njegov prid sloves svojega imena ter pošlje delegatu Literarnega društva naslednje pismo:

Dragi tovariš! 25. aprila 1898.

Ko sem pred osmimi leti v časopisu »Le Figaro« zahteval, da se postavi Balzacu spomenik, sem rekel, da bom dal v ta namen 1000 frankov.

To vsoto vam danes pošiljam.

Prisrčno pozdravljeni. Émile Zola

V »Salonu« je Rodin razstavljal »Balzaca« v kotu glavne dvorane, nasproti pa je postavil skulpturo »Poljub«, eno izmed svojih najboljših mlajših del. Ta skupina je bila »Balzacu« pravo nasprotje. »Poljub« se nanaša še na francosko tradicijo ter je po svoji izvedbi popolnoma nekaj drugega kot »Balzac«, ki predstavlja po svoji stilizaciji in izredno močni izraznosti zaključek dolge poti. Zdelo se je vprav neverjetno, da je oba kipa ustvaril isti umetnik. Tak učinek je najbrž hotel doseči mojster, ki je rad povzročal pri občinstvu začudenje ali celo zgražanje. Na tej razstavi je bilo res obojega dovolj.

Rodinov kip se je dvigal kot duh pet metrov visoko ob visoki stekleni steni v svoji brezmadežni obleki iz mavca. Nad silnim telesom se je močno odražala njegova sijajna, a žalostna glava, njegova usta so izražala ironijo in usmiljenje, njegove oči, »ki so iskale sonca in jih je že zagrnila tema,« so presunljivo zrle množico pred seboj. Vsa ta izredna osebnost, tako silna v svoji izrazni moči, tako presenetljiva v svoji stilizaciji in tako drzna v izvedbi, je bila za občinstvo nekaj povsem novega. Pri večini gledalcev je vzbujala začudenje, pri mnogih posmeh in le pri redkih občudovanju. Niso razumeli, da je hotel izraziti Rodin v »Balzacu« neprimerno več kot zgolj pisateljevo podobo. Navdušil ga je silni duh ustvarjanja te mogočne osebnosti, njena genialnost. Presunila ga je moč tega duha, ki je brezobzirno ukazoval telesu in ga trl pod seboj, dokler ga ni popolnoma uničil. Želel je prikazati heroizem zmage duha nad telesom; iz Balzaca je nastal heroj. Osnova Rodinovega Balzaca je postala mnogo širša. Ni mu zadostoval osnutek, ki je bil po pričanju očividcev tako zelo podoben velikemu pisatelju. Začel je poudarjati črte, ki so izražale genialnost in heroizem ter napravil tako bolj stiliziran kip, ki je ohranil podobo velikega pisatelja, postal pa hkrati nekakšna samostojna tvorba, neodvisna od osebe, ki jo predstavlja.

Ljudje so kar onemeli pred to fantastično podobo, čutili so, da izhaja iz nje neka skrivnostna moč, toda razumel ni tedaj mojstrovine skoraj nihče. Bili so seveda tudi taki, ki so se zgražali, toda to šele pozneje, ko se je boj okoli kipa že razvnel in se je tudi občinstvo razdelilo v dve stranki.

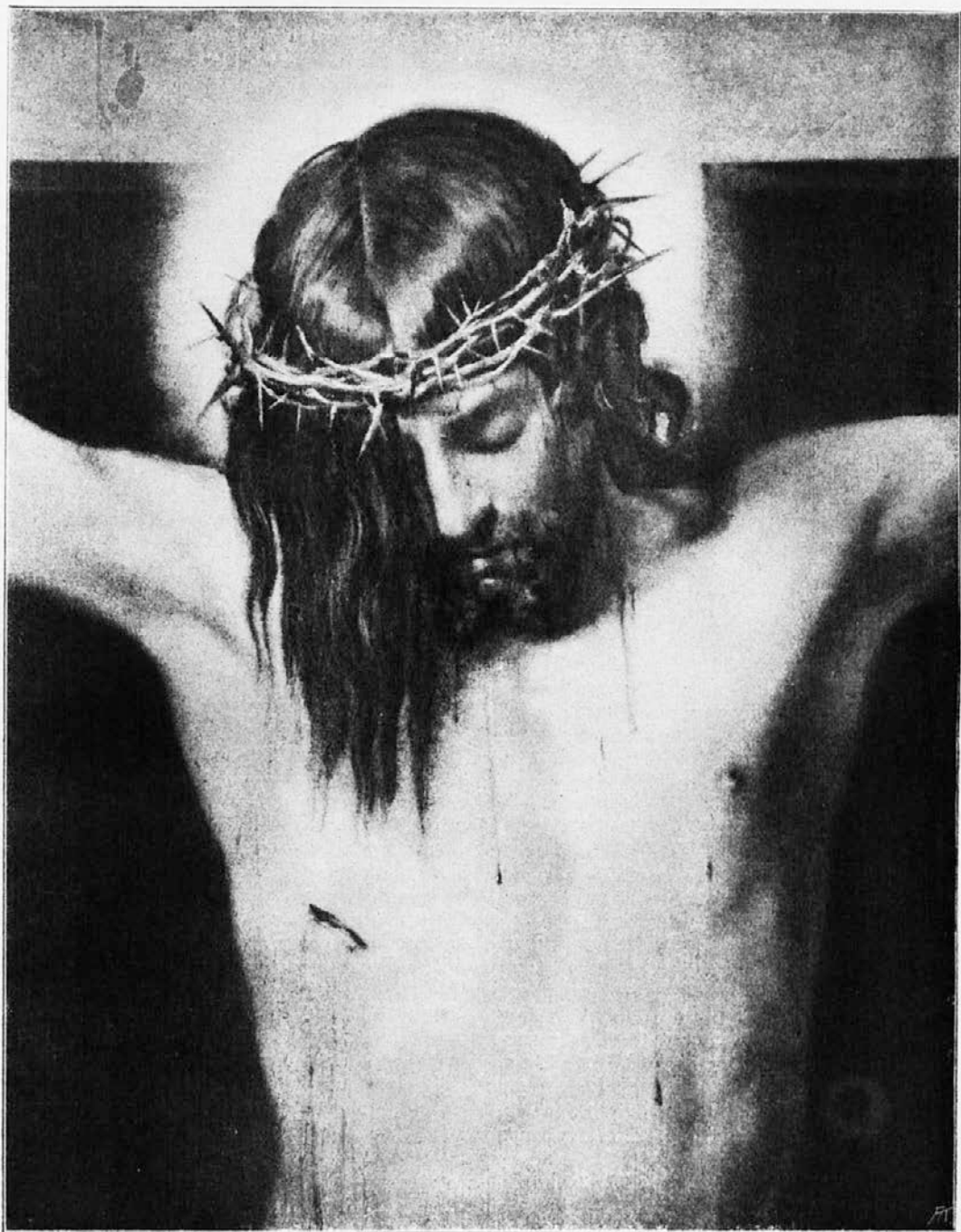
V časopisju je pa nastal pravi vihar. Rodinovi sovražniki so menili, da je prišel čas,

da Rodina umetniško ubijejo, zato so ga silno napadali. Rodinovi prijatelji, ki so se jim pridružili še novi, jim seveda niso ostali dolžni odgovora. Ker so bili na splošno bolj nadarjeni in duhoviti kot njihovi nasprotniki, so ti dobivali take udarce, da jih marsikateri od njih ni nikoli pozabil ali odpustil...

Polemika je z vsakim dnem pridobivala na ostrini in nič ni kazalo, da bi jo bilo kmalu konec. Nastajal je pravi škandal. Mladi ljudje so v skupinah obiskovali razstavo, kjer so zbijali šale ter se posmehovali spomeniku, ki so ga imenovali »sneženi mož« ali »tekač v žaklju«. Zadeve se je polastila ulica. Šaljivi listi so prinašali karikature; krošnjariji so prodajali majhne bele gmote, podobne kupu snega ali žaklju moke, predvsem pa mavčne figurice v obliki stoječega tjuljenja ali pingvina. Hodili so po ulicah in v zboru vpili: »Kupite Rodinovega Balzaca!« Nek trgovec z umetnostnimi predmeti je priredil doma ples v maskah. Dal si je napraviti iz kartona obleko v obliki tjuljenja, si jo nataknil ter sprejemal goste, preoblečene v Balzacov kip. S to domisljico je imel seveda silen uspeh.

Ljudje, ki Rodina niso razumeli, posebno pa njegovi nasprotniki, so začeli širiti glaso, da »Balzac« ni resno mišljen in da je hotel Rodin občinstvo samo potegniti. Eden izmed takih naivnežev, neki novinar, je bil tako predrzen, da je šel umetnika izpraševati, če je to res. Mojster mu je brez jeze odgovoril: »Jaz se ne borim več za svojo skulpturo; že dolgo se zna braniti sama. Če kdo trdi, da sem jaz svojega »Balzaca« zmašil, je to natolcevanje, zaradi katerega bi včasih zrohnel. Danes se za take reči ne zmenim več in rajši delam. Moje življenje je dolga pot študija; če bi se norčeval iz drugih, bi se s tem norčeval sam iz sebe. Če bo resnica morala umreti, bodo bodoča pokolenja moj kip uničila. Če je pa resnica neuničljiva, vam prerokujem, da bo moj kip dosegel priznanje.

Ob iskri te hudobnosti, ki se bo še razplamtela, vam pa želim povedati tole: prišel je čas, da vam povem, in to prav na glas, da je to delo, ki so se mu smejali in ki so ga toliko zasramovali, ker ga niso mogli uničiti, rezultanta vsega mojega življenja in pravi stožer moje estetike. Tisti dan, ko sem ga



Velasquez / Križani / Detajl

zasnoval, sem bil drug človek kot danes. Moj razvoj je bil radikalen: povezal sem veliko, že izgubljeno tradicijo z našim časom in to vez vsak dan bolj zozujem.

»Balzac« ima proti sebi doktorje estetskih zakonov, velikansko večino občinstva in večji del kritike. Toda kaj mi to mar. On si bo že odprl pot k človeškemu duhu s silo ali prepričevalnostjo. Že danes so med mladimi kiparji ljudje, ki ga hodijo gledat, ki nanj mislijo ter že ubirajo obratno pot, — pot k tradiciji — kamor jih kliče njihov ideal...«

Velikanski odmev, ki ga je imel razstavljeni kip v javnosti, je še poostрил nasprotstva v Literarnem društvu, katerega odbor je bil sicer že prej Rodinu gorak. Zdaj so vsi čutili, da se je treba dokončno odločiti. Društveni predsednik je bil tedaj Henri Houssaye, podpredsednika pa Alfred Duquet in Henri Demesse. Odborniki so v ostrih govorih poudarjali, da kip ni tak, kot si ga je želelo društvo, in da si ga torej ne sme pustiti vsiliti. Protesti manjšine niso nič zalegli. Toda pogodba je vezala kiparja kakor društvo, ki naročenega kipa ni smelo odkloniti ali delo oddati drugemu. Kaj storiti? Odbor je bil v zadregi. Alfred Duquet, Rodinov najhujši nasprotnik v odboru, je bil mnenja, da je treba vsaj protestirati, ter je predlagal dnevni red s tale kar neverjetno vsebino: »Odbor Literarnega društva prepoveduje g. Rodinu, da bi vtilil v bron figuro v mavcu, ki jo je razstavil v 'Palais des Machines', ker mu je naročilo kip, in noče sprejeti dela, ki nima s kipom nič skupnega.« Predsednik se je s to izjavo strinjal, predlagal je le, naj se dostavi, da kipar lahko napravi nov kip, če hoče.

Proti taki izjavi so protestirali številni odborniki in predlagali nov tekst, ki pa ni bil dosti milejši. Končno se je spomnil predsednik, da bi bilo vseh težav konec, če bi občinski svet odklonil mesto za spomenik. Ker pa se je bilo treba o tem še prej pomeniti z občinskimi svetniki in ker nekaj odbornikov še ni bilo na razstavi, so odložili končno odločitev za teden dni.

Pri naslednji seji so bili odborniki zbrani še v večjem številu. Zmernejši so predlagali, naj se ne začne z javnim protestom, temveč naj se Rodinu pošlje le pismo — seveda z isto vsebino — ali pa naj gre k njemu po-

seben odposlanec. Toda večina se na te predloge, ki so hoteli ohraniti vsaj najosnovnejšo vpljudnost v razmerju do Rodina, ni ozirala. Sklenili so, da bodo sporočili umetniku protest z uradnim pismom, obenem pa odpošljejo isti tekst tudi časopisom. Protest se je glasil: »Odbor Literarnega društva mora z obžalovanjem protestirati proti osnutku, ki ga g. Rodin razstavlja v 'Salonu' in v katerem ni mogoče spoznati, da predstavlja 'Balzaca'.«

S to obsodbo je Literarno društvo seveda obsodilo sebe ter svoje neznanje v umetnostnih zadevah, ki je pri literatih včasih res veliko. Človek se pa vendar čudi, kako je mogoče — dasi nam je težko razumeti duha časa — da je moglo zagrešiti tako zmoto društvo, ki je združevalo, če ne že prvorazrednih, pa vsaj pomembne pisatelje. Po imenih sodeč so v odboru prevladovali ljudje, ki so bili toliko boljši polemiki, kolikor slabši pisatelji. Kaj takega se večkrat zgodi. Dokazuje pa tudi, da je »Balzaca« tedaj razumelo le malo ljudi. Vsekakor je to ena izmed največjih pogrškov, ki jih je kdaj zagrešila kakšna inteligenčna skupina. Tega se je že tedaj zavedalo veliko število javnih delavcev vseh vrst in tudi nekateri odborniki in člani Literarnega društva samega. Na odobravanje je pa naletel protest pri občinskem svetu. Mestna komisija za umetniška dela je morala odkloniti več predlogov svojih članov, naj se Rodinu odkloni mesto za njegov spomenik.

Za časopise je bila objava tega protesta nova senzacija. Škandal je dosegel zdaj svoj vrhunec, bulvarno časopisje pa je našlo v stvari dobrodošel predmet za svoje šale. Mnogo časopisov se je strinjalo z mnenjem Literarnega društva, tako da je bilo društvo z uspehom svojega protesta lahko zadovoljno. Toda prenašati je morala tudi celo poplavo napadov. Članom Literarnega društva so očitali, da nimajo pravice presojudati skulpturna dela, da nimajo pravega čuta za umetnost in da so zagrešili razen tega veliko nevljudnost proti Rodinu. Zdravi čut občinstva se je posebno ostro odzval nevljudnemu ravnanju odbornikov, ki se jih je takoj prijel ime »comitards«.

Neki pisatelj, bivši odbornik Literarnega društva, je prav v teh dneh obiskal Rodina ter popisal svoj obisk v časopisu »Le Figaro«. Srečal ga je, ko je prihajal iz Meudona v svojo delavnico v Rue de l'Université. Ravno



P. P. Rubens / Smrt konzula Decija Musa

tedaj je dobil pismo Literarnega društva in ga imel še v rokah. Ni pričakoval take nelikčnosti, zato ga prvi trenutek niti ni razumel.

»Ali naj to pomeni, da mojega kipa nočejo?« je naivno vprašal.

»Za vruga, seveda,« je odvrnil pisatelj.

»Tudi vi ste bili nekoč odbornik in veste, da je moja pogodba pravilna in da o tem, kakšen je moj kip, sploh ne morejo razpravljati... Toda ali naj jih tožim? Izguba časa!... Hočem le miru in pozabe, hočem delati...«

Tisto popoldne so brzojavke in pisma kar deževala; obiskalo ga je nešteto ljudi, da bi mu izrazili svoje občudovanje ter ogorčenje nad nesramnim napadom. Znani slikar Albert Besnard mu je na primer pisal: »Zalosten je naš čas, ki dovoljuje genialnemu človeku le, da je nadarjen.«

Okoli Rodina so se zgrnili številni prijatelji, ki so ga pozivali, naj se ne smatra za poraženega, naj se sklicuje na svojo umetniško pravico in naj zahteva, da društvo kip kupi in ga postavi na določeno mesto. On se je pa instinktivno umikal vsem takim nasvetom ter ni hotel nič obljubiti.

»Jaz bi rad samo delal.« je vzdihoval s povešenimi očmi.

Rodinovi delavnici — imel je namreč dve — sta nenadoma postali silno obiskovan kraj. Mojstrovi prijatelji so v eni sestavljali pisмени protest za časopise, v drugi pa je kipar sprejemal znance in častilce ter se z njimi razgovarjal. V delavnici in pred njo na dvorišču se je zbralo mnogo radovednežev, ki so menda čakali novih senzacij. Na te res ni bilo treba dolgo čakati.

Nekdo vstopi in prinese ponudbo znanega pariškega podjetnika Pellerina, ki želi odkupiti spomenik. Za kip, ulit v bron, ponuja 20.000 frankov, ker podstavka ne potrebuje. »Spoštovani gospod,« piše v svojem pismu, »Literarno društvo je odklonilo Balzacov kip. Ker se moje mnenje v vsakem pogledu loči od njihovega, Vas prosim, da mi kip prodaste. Pri meni bo v dobri družbi poleg Manetove slike 'Artiste', ki je niso hoteli sprejeti v 'Salon' 1876...«

Rodin se je zahvalil za plemenito ponudbo ter si izprosil čas za premislek. Takoj nato je pritekel v delavnico nek izdajatelj umetniških del ter ponudil, da bo odkupil vsa dela, ki jih bo odslej mojster še napravil.

Kmalu za njim je prišla neka gospa in na mestu kupila skupino v marmoru.

Drugi dan je prispela še ena ponudba za nakup iz Belgije, kjer je Rodin bival več let ter imel nekaj iskrenih prijateljev. Edmond Picard mu je pisal v imenu cele skupine občudovalcev: »V našem opravičenem navdušenju smo si vedno srčno želeli, da bi Literarno društvo odklonilo vaš kip. Sedaj, ko se je to zgodilo, Vas prosimo, da ga izvolite prepustiti nam. V Bruxellesu imajo Balzaca radi. Vaše delo bo stalo na enem izmed naših trgov.«

Vsa ta javna in osebna priznanja pa Rodin niso spravila iz ravnotežja. Poklical je svojega pravnega svetovalca ter se na njegov nasvet odločil, da društva ne bo tožil, temveč bo kip obdržal, denar pa vrnil. Pravica je sicer na njegovi strani in bi pravdo moral dobiti, toda ta bi trajala leta in leta, na koncu bi se pa še lahko zgodilo, da bi mestna občina določila mesto spomeniku v kakšni zakatni ulici. S to modro odločitvijo, ki je bila v danem trenutku gotovo najboljša, je Rodin upal, da bo prišel do miru, dasi mu z njo nihče ne vrne niti materialne niti moralne škode. Za povrnitev te škode so sedaj skrbeli njegovi prijatelji. Medtem je namreč sklical Mathias Morhardt na spodbudno pismo, ki mu ga je pisal Eugène Carrière, nekaj najožjih Rodinovih prijateljev v Rue de l'Université. Na mestu so sestavili resolucijo ter jo odposlali ljudem, o katerih so mislili, da bodo razumeli, kakšna krivica se je mojstru zgodila. Resolucija se je glasila: »Smatrajoč, da je dnevni red, ki ga je izglasoval odbor Literarnega društva, umetniško nepomemben, pozivajo Rodinovi prijatelji in občudovalci umetnika z vso svojo naklonjenostjo, naj svoje delo dokonča in naj se ne ozira na sedanje prilike, ter izražajo upanje, da bo v tako plemeniti in prefinjeni deželi, kot je Francija, neprenehoma deležen tistega obzira in spoštovanja, do katerega mu dajeta pravico njegova velika poštenost in čudovita umetniška pot.« To okrožnico je takoj podpisalo mnogo ljudi francoskega javnega in umetniškega življenja, med njimi tale znana imena: slikarji Eugène Carrière, Toulouse-Lautrec, Albert Besnard, Paul Signac, Claude Monet; kiparji Bourdelle, Constantin Meunier; književniki Octave Mirbeau, Henri Becque, Courteline, Paul Fort, Jules Renard, Georges Rodenbach, Jean Moréas, Henri de Régnier, Anatole

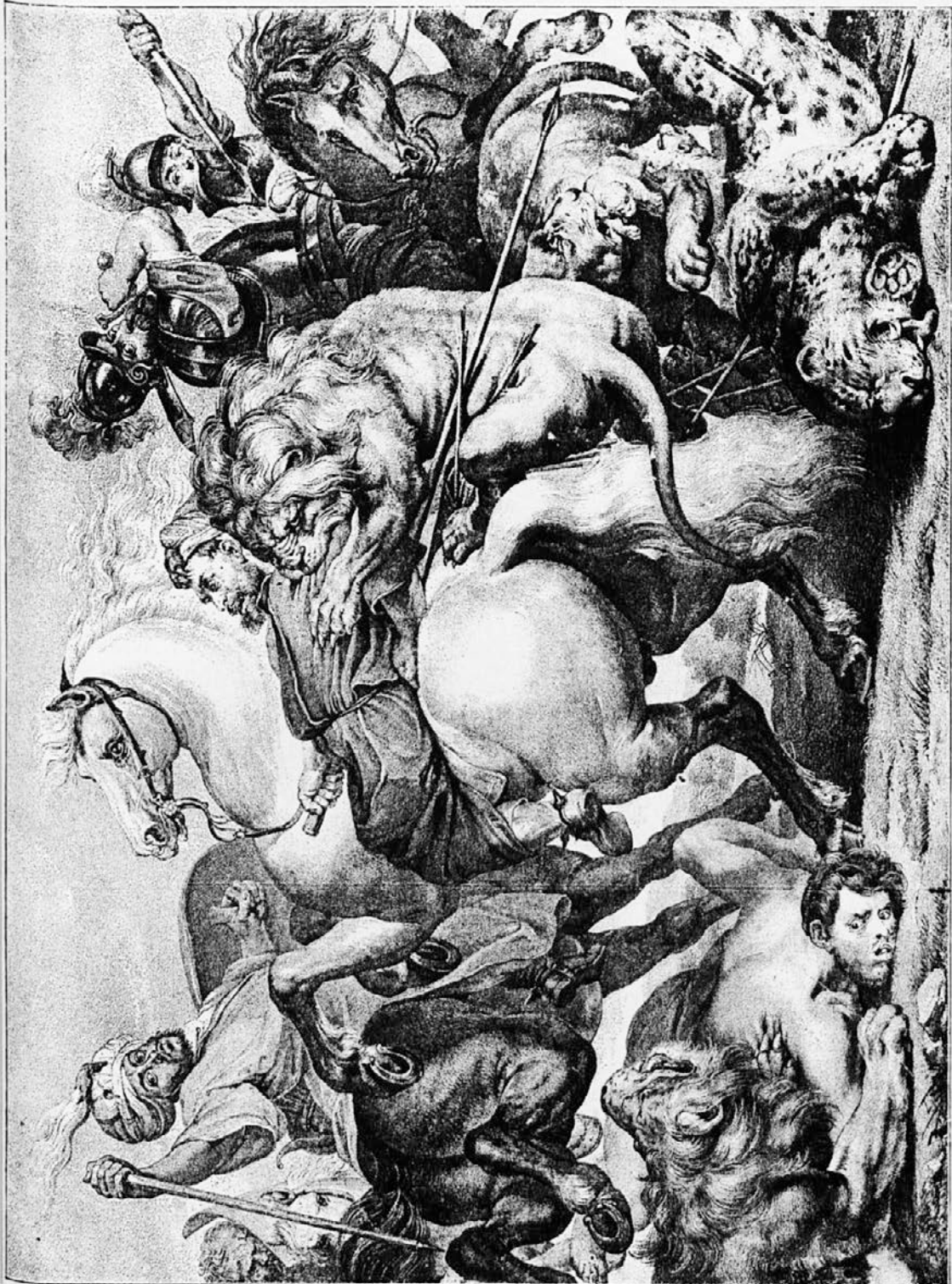
France; glasbeniki Vincent d'Indy, Paul Adam, Claude Debussy, André Berthelot, Alfred Bruneau; politika Francis de Pressensé, Georges Clemenceau itd. Nekateri so pa podpis odklonili ali pa izrazili pomisleke, češ da stvari ne razumejo, tako na primer Charles Maurras in Raymond Poincaré. Rodinov bivši prijatelj — napravil mu je lep doprni kip — sedaj njegov nasprotnik, kipar Dalou, je pisal odboru: »Prelep spomin, ki mi je ostal na prijateljstvo, ki je naju nekoč vezalo, mi brani, da bi bil udeležen pri tej novi zablodi, v katero ga zavajajo njegovi nespretni prijatelji.« Nekdo mu je pa celo nasvetoval, naj »Balzaca« razbije, češ da to ni njegovo delo.

Protestna akcija je imela tolikšen uspeh, da so takoj začeli zbirati prispevke za odkup spomenika, ki naj bi stal na javnem trgu v Parizu. Potrebni 30.000 frankov je bilo kmalu zbranih, tolikšen je bil odziv pri občinstvu. S prispevki pa je prejel odbor tudi celo vrsto navdušenih pisem. Oglašali so se ljudje iz najrazličnejših krajev Francije, prijavljali so se veliki časopisi, revije, založništva; svoj prispevek je poslal tudi nek odbornik Literarnega društva ter se kot tak tudi podpisal. Pomembno je, da so sicer nepremožni ljudje pošiljali velike vsote. Revni ljudje so prispevali, kolikor so mogli. Alfred Sisley, ki je bil tedaj na smrt bolan — nekaj mesecev pozneje je umrl v popolni revščini — je poslal pet frankov.

Vsa ta počastitev, ki je je bil deležen Rodin in ki je prav za prav pomenila zmago njegovega kipa, bi komu drugemu stopila v glavo. Rodin pa jo je sprejemal, kakor da ni namenjena njemu osebno, temveč da pomeni odobritev njegovega umetniškega gledanja, rehabilitacijo umetnosti, priznanje »stvari«. Menil je, da se s tem izraža priznanje vsem tistim preziranim umetnikom, ki so živeli pred njim, tistim, ki tvorijo verige v razvoju umetnosti, v kateri je on le eden izmed členov. Najganljivejše pismo je prejel od žene enega izmed dolgo nepriznanih umetnikov, njegovih predhodnikov, vdove po Jean-Baptistu Carpouxu. Pismo je tako lepo v svoji preprostosti:

Spoštovani gospod!

Kot svoj prispevek k zbirki za Rodinov spomenik imam za Vas pripravljen mavčni odlitek Ugolinove skupine v polovični velikosti in doprni kip iz žgane gline ene



izmed plesalk iz skupine na poslopuj Ve-
like opere. Dajem Vam na razpolago, da
si izberete eno izmed teh Carpauzovih
del, od katerih ima prvo umetniško, drugo
pa dekorativno vrednost. Čakam na Vaše
sporočilo, kateri kip Vam je bolj všeč, da
Vam ga pošljem. A. Carpauz.

Nasprotstva med Rodinovimi prijatelji in
sovražniki so se medtem še bolj zaostrila
zaradi Dreyfusove afere, ki je tedaj dosegla
svoj višek z Esterhazyjevim procesom, ob-
sodbo in izgonom Ęmila Zolaja in z volit-
vami, pri katerih sta se obe stranki končno
udarili. Po Ęudnem naključju — ali verjetneje
zaradi tega, ker izberejo pošteni ljudje v
nekem sporu pravo pot po zdravem ĉutu,
ĉetudi stvari popolnoma ne razumejo — so
bili skoraj vsi podpisniki za Balzacov spo-
menik tudi pristaši kapitana Dreyfusa. Rodin
se je tega ustrašil. Vedno se je znal zelo
spretno izogibati vseh političnih bojov in
tako tudi tokrat ni hotel, da bi se kakor
koli zapletel vanje. »Kaj vendar mislite,« je
prosil, »ali naj si nakopljem še večjih težav,
kot jih imam? Saj mi boj za skulpturo že
tako jemlje ves ĉas in vse moči in še v tem
boju ne morem zmagati!...« Njegov strah
je bil seveda pretiran, toda razumljiv, ĉe
pomislimo, koliko se je moral v življenju že
boriti in kako silno si je želel miru. Ko je
videl, kako postajajo polemike v ĉasopisih
vedno bolj divje in kako se dvobojujeta celo
njegov najboljša prijatelj, ga je vedno
bolj minevala želja, da bi dal postaviti spo-
menik na javne stroške. Vznemirjalo ga je
tudi, da je ĉlan odbora za postavitev spo-
menika Francis de Pressensé eden izmed
glavnih Dreyfusovih pristašev. Predlagal je,
naj se postavi v odbor tudi nekaj pristašev
nasprotne stranke. Ta previdnostni ukrep so
sprejeli, toda kmalu se je izkazalo, da je
brez koristi, ker so vsi naprošeni svoje sode-
lovanje odklonili. Rodin je postal še nemir-
nejši. S svojim strahom je pa vznemirjal tudi
svoje prijatelje, posebno tiste med njimi, ki
so bili Dreyfusovi pristaši. Ko je Clemenceau
zvedel za Rodinove pomisleke, je na mestu,
z brutalnostjo moĉa dejanja preklinal svoj
podpis.

Denar za spomenik je bil že zbran. Treba
se je bilo torej odloĉiti, mojster je pa še
vedno omahoval in odlašal. Loteval se ga je
kar paniĉen strah, da bi ga ne potegnili v
boj med obema strankama. Že je mislil, da
bi kip rajši prodal Pellerinu, ki se mu je že

prej ponudil. Razburjeni prijatelji so mu ne-
prenehoma prigovarjali, toda niso ga mogli
niti pomiriti niti pregovoriti, naj bi vendar
že vzel denar, njim pa prepustil kip in skrb
za vse drugo. Oĉitali so mu, da vendar ne
more razĉaliti svojih prijateljev in obĉudo-
valcev s tem, da bi prodal »Balzaca« enemu
ĉloveku, ko pripada kip prav za prav že
vsemu narodu. Rodin je vedel, da so ti
oĉitki opraviĉeni. Ker je pa hotel za vsako
ceno doseĉi mir, ki mu je bil pri delu po-
treben, se je konĉno odloĉil, da kipa ne bo
prodal nikomur, temveĉ ga bo obdrĉal zase.
Odboru za postavitev spomenika je to spo-
roĉil s temle pismom, ki je drugi dan izšlo
tudi v ĉasopisih ter vzbudilo zopet novo
veliko senzacijo:

Dragi prijatelji!

Nepreklicno želim ostati sam lastnik svo-
jega dela.

Moje prekinjeno delo in moje razmišlja-
nje zahtevata to odloĉitev. Od podpisni-
kov zbirke za moj spomenik si ne želim
drugega kot njihova plemenita imena v
znamenje povraĉila za moj trud.

Vam pa, dragi prijatelji iz vseh ĉasov
mojega življenja, ki ste kazali toliko na-
vdušenja in katerim morebiti dolgujem
moĉnost, da sem se sploh bavil s skulpturo,
izrekam poln ganotja najlepšo zahvalo.

A. Rodin.

Tej odloĉitvi se je nepouĉena javnost zelo
zaĉudila, Rodinu pa še ni prinesla miru. Na
razstavišču je bil njegov kip še vedno pred-
met zasmehovanja in neokusnih šal. Rodin
je zaradi tega zelo trpel, ne morebiti toliko
zaradi osebne uĉaljenosti kot iz ogorĉenja
nad neskonĉno hudobnostjo in neumnostjo
ljudi. Odloĉil se je, da bo kip umaknil iz
»Salona«, kajti »umetnik mora tako kot žena
varovati svojo ĉast«. Svojo odloĉitev je iz-
razil v temle obvestilu, ki ga je poslal ĉaso-
pisom: »V skrbih predvsem za svojo umetniško
ĉast sporoĉam, da bom umaknil iz »Salona«
svoj spomenik Balzacu, ki ne bo postavljen
nikjer.«

Sele ta umik iz boja mu je polagoma
prinesel zaĉeleni mir, dasi polemike še niso
takoj prenehale. Kip so napadali tudi, ko
ga ni bilo več videti. S temi silnimi napadi
so Rodinovi nasprotniki dosegli drugaĉen
uĉinek, kakor so si ga želeli. Namesto da
bi ga uniĉili, so ga napravili slavnega. Po-
stal je znan po vsem kulturnem svetu ter si



J. Führich / Vizija konjeniškega boja

je pridobil posebno velik ugled v tujini. Tujci, ki so obiskovali Pariz, so se še bolj kot sami Francozi zanimali za Rodinovo delo ter želeli spoznati izrednega moža. Vse, kar je odšel počel, je vzbujalo pozornost. Umetniki in časnikarji so se potegovali za čast, da bi jih mojster sprejel in se z njimi razgovarjal. Skoraj vsak teden je izšel v časopisih kakšen tak pogovor, ki so ga ljudje z zanimanjem brali, saj ni obravnaval zgolj umetniških, temveč tudi druge probleme.

Rodin pa je čutil, da se mora, če se hoče odpočiti, rešiti tudi naporov, ki mu jih je nalagala slava njegovega imena. Zato je začel take razgovore odklanjati ter se je vedno bolj izogibal vsaki družbi. Vrnil se je k naravi in delu, svojima najboljšima zdravnikoma, ter si res kmalu opomogel, telesna izmučenost in moralna utrujenost sta popustili in dobil je spet svoje prejšnje ravnotežje. Narava v svojem najširšem smislu je bila element, s katerim se je njegova duša opajala, in le v naravi je njegova duša živela. Če je bil od nje ločen, je životaril, če se je pa k njej vrnil, so njegove moči neverjetno zrasle, kot Anteju v antični pravljici. V tej njegovi povezanosti z naravo je bilo nekaj čudovitega. Bilo je nekaj tako izrednega kot njegova izdržljivost pri delu, ki je bila neverjetna.

Odslej je Rodin le redkokdaj omenjal ta najhujši boj za umetnost, ki ga je imel v svojem življenju: Preveč moči mu je bil vzlet, da bi se ga z veseljem spominjal. Vse časti, ki jih je bil deležen od svojih prijateljev in občudovalcev — in teh ni bilo malo — je po vsej priliki grenila misel, da je njegov kip večina vendarle odklonila. Nekoč pozneje je pisal nekemu prijatelju: »Balzac' je bil zame konec koncev le poraz.« To je v nekem smislu tudi res bil, saj je šele pred par leti doživel svojo rehabilitacijo.

Od tistega dne, ko je odbor Literarnega društva javno odklonil naročeni spomenik in je to dejanje povzročilo tako viharne proteste, društvo ni imelo več mirnega trenutka. Napadala ga je cela vrsta nadarjenih umetnikov in novinarjev, ki so z žgočo ironijo obsojali nezaslišano ravnanje društva proti Rodinu. Razen tega odborniki niso vedeli, kaj bo sedaj ukrenil Rodin, ki je nenadoma dobil tako močno zaslombo v predstavnikih francoske kulture. Vedeli so, da ima Rodin pravico na svoji strani, in so se bali, da jo

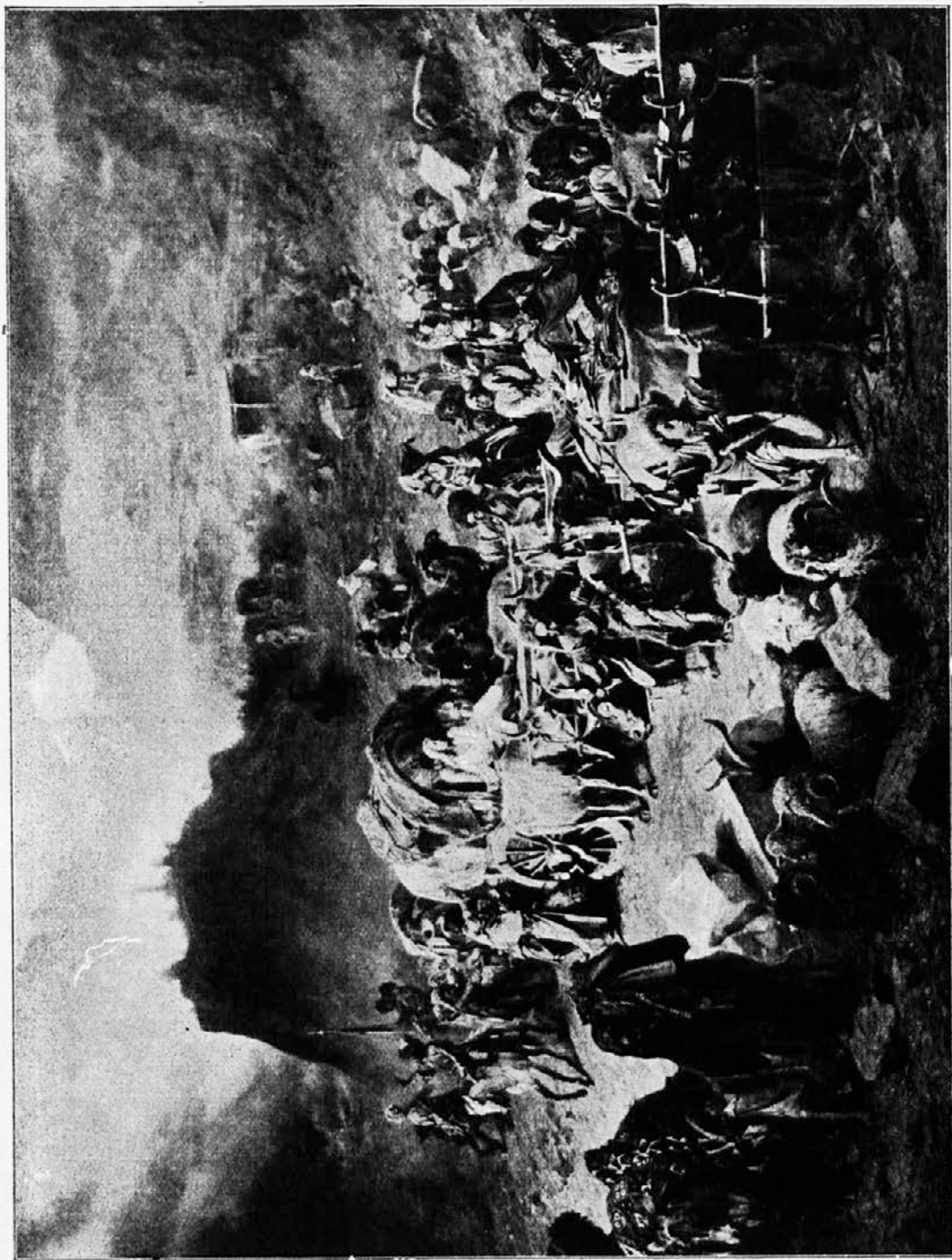
bo uveljavil. Skrbelo jih je, da ne bi kipar zahteval odškodnine, in so bili trdno odločeni, da mu je ne dajo. Nekateri odborniki so bili mnenja, da je treba nekaj ukreniti, ter so predlagali, naj se sestavi protest proti napadom v časopisih. Drugi so bili proti temu ter so želeli, da se o stvari molči. Kakšno olajšanje je bilo torej za odbor, ko je prišlo pismo Rodinovega pravnega svetovaleca s sporočilom, da se kipar odreka vsemu, tudi odškodnini, do katere je imel pravico. Kmalu so lahko dvignili tudi deponiranih 10.000 frankov — ter 320 frankov obresti.

Z Rodinom je bila stvar torej urejena, toda odbor je vsekakor hotel odkriti Balzacov kip za stoletnico pisateljevega rojstva. Zato je še na isti seji z velikim veseljem sprejel ponudbo kiparja Falguièra, ki se je obvezal, da bo kip napravil do spomladi prihodnjega leta 1899. Očividno je Falguière mislil in delal hitreje kot Rodin...

Rodin pa je dal prepeljati svoj kip v Meudon in ga postavil v vrt poleg svojega bivališča v Villa des Brillants. »Balzac« je sedaj stal sredi vrta na zasilem podstavku pod milim nebom. »V tej samotni je njegova nenavadna lepota dobila nek strahoten značaj; ob pogledu nanj je človeku nekaj čudnega presunjalo in vznemirjalo srce, nekaj, kar ni več pripadalo temu svetu. V mesečnih nočeh se je dvigal bel in kakor fosforescenten iz morja senc, ki so se valile po tleh, ter obračal proti svetlobi svoje nočni ptici podobno lice, kakor bitje, ki je prišlo iz skrivnostnega sveta in se bo tja vrnilo. Bil je kakor astralni dvojnik neumrljivega pisatelja, ki se je pokazal profanim očem. Človeku je pa v dušo pronical tisti nemir, ki ga občutimo ob prikazni Hamletovega očeta na elsinorski skali.«

Rodina samega je presenetil čuden izraz njegovega kipa: rad ga je študiral v tej pritajeni svetlobi, v kateri se je jasno odkrivalo, kako pravilno se na njem razporejata svetloba in senca. Ameriški fotografi so delo na tem mestu večkrat fotografirali ter nekatere sijajno uspele posnetke — zanimivo je, da Rodinova dela na fotografijah celo pridobe — tudi objavili v posebnih fotografskih revijah. Ti posnetki skrivnostno vzvišenost Rodinovega »Balzaca« prav dobro izražajo.

Ko je dobil Falguière naročilo za Balzacov spomenik, je takoj napravil vljudnostni obisk



P. Gruzinski / Presejjevanje gorskih prebivalcev

pri Rodinu. Oba kiparja sta se poznala iz časa, ko se je moral Rodin boriti še za priznanje svojih prvih del, »Bronaste dobe« in »Janeza Krstnika«. Da bi pokazal, da tovarišu nič ne zameri, da je prevzel delo za Balzacov spomenik, je Rodin ponudil Falguièru, da napravi njegov doprski kip. Falguière je ponudbo z navdušenjem sprejel ter se ponudil, da napravi on Rodinov doprski kip, vesel, da si v novih okoliščinah ni pokvaril Rodinovega tovarništva. Isto čustvo neprizadetosti in pa neka umetniška koketnost je vodila Rodina, ko je razstavljal v Salonu 1899 — kjer je bil razstavljen tudi Falguièrov »Balzac« — da je razstavil samo doprski Falguièrov kip, ko bi vendar lahko razstavil kakšno svoje sijajno delo, ki bi prvo postavilo v senco.

Falguièrov »Balzac« ni napravil na občinstvo nobenega vtisa, pustil ga je hladnega. Bil je brez sloga in brez vsake značilnosti. Upodobljen je bil sedeč na klopi in ognjen v svojo znamenito haljo. »Falguièru se kip ni posrečil. Ta umetnik je bil zelo dober kipar majhnih figur, pri velikih pa je po navadi odpovedal. Njegove velike skulpture so razblinjene, manjka jim moči in globine.« Tega se je moral sam prav dobro zavedati, ker je večkrat dejal svojim učencem: »Jaz sem se motil, jaz sem se motil vse svoje življenje. Rodin ima prav!«

Falguière je bil tedaj že zelo bolan, kar je videti tudi na njegovem doprskem kipu. Umril je, preden so odkrili njegov spomenik. Mestna občina je sedaj določila zanj drugo mesto na križišču cest Avenue Friedland in Rue Balzac. Rodin je sam želel prisostvovati odkritju in s tem počastiti spomin svojega

prijatelja. Skrit med množico je poslušal oficialne govore, ko so ga nenadoma spoznali. Ljudje so izbruhnili v enodušne, navdušene ovacije, ki se kar niso hotele poleči. Mogoče je množica šele pred tem novim »Balzacom« čutila, kakšno krivico je naredila Rodinovemu ter jo hotela s prísrčno manifestacijo deloma popraviti? ...

Rodin ni doživel, da bi njegov kip vlili v bron. Še tik pred vojno je mislil, da bi ga dal izklesati iz kamna, ter si je v ta namen izbral skoraj črn granit. Spomnil se je pri tem pač starih egiptovskih in kaldejskih kipov, ki jih je tako občudoval. Že je določil svojega najboljšega pomočnika Charlesa Despiau, da izvrši to težko delo, ko je izbruhnila vojna; med vojno je pa mojster umrl in tako je ta načrt ostal neizvršen.

Že leta 1912. je mesto Mannheim ponudilo, da odkupi »Balzaca« v bronu za svoj mestni muzej. Mojster je tedaj to ponudbo odklonil, ker je hotel, da bi prvi v bron uliti »Balzac« ostal v Franciji. Pred nekaj leti je konservator Rodinovega muzeja prejel enako ponudbo od muzeja v Antwerpenu. Tedaj je dal napraviti dva odlitka, prvega za Francijo, drugega pa za veliko belgijsko mesto. L. 1939. so postavili ta znameniti kip tudi v Parizu, in sicer na križišče bulvarjev Raspail in Montparnasse. Odkritje je bilo veliko umetniško slanje, počastitev dveh genijev, ki sta gotovo med tistimi, ki so najbolj razširili slavo francoskega imena v svetu. Rodin je tako dosegel javno zadoščanje in priznanje štirideset let po ustvaritvi svoje mojstrovine in dobrih dvajset let po svoji smrti.

V. K.

R O D I N O V „ B A L Z A C ”

Rodin je dal Balzacu veličino, ki morda pretega resnično podobo tega pisatelja. Zgrabil ga je v temeljih njegovega bistva, toda ni se ustavil na meji tega bistva; ob njegove najbolj zunanje in oddaljene možnosti, okrog njegove nedosežnosti je potegnil tisto mogočno konturo, ki je upodobljena že v nagrobnikih davno izumrlih narodov. Leta in leta je živel Rodin samo v Balzacovi podobi. Obiskal je njegovo domovino, ki jo vedno znova najdemo v nje-

govih knjigah, bral je njegova pisma, študiral ohranjene podobe Balzaca, nenehoma je prebral njegova dela. Na najbolj razčlenjenih in zamotanih potih tega dela je Rodin srečaval Balzacove ljudi, cele rodbine in rodove, svet, ki je še vedno veroval v življenje njegovega stvarnika, živel iz njega in se v njem ogledaval. Rodin je videl, da je vseh teh tisočero figur, pa najsi so se bavile s čimer koli, nenehoma zaposlenih s človekom, ki jih je ustvaril. In

kakor je morda mogoče iz številnih izrazov gledalcev v gledališču uganiti drama, ki se dogaja na odru, tako je Rodin iskal v vseh teh obrazih podobo živega pisatelja. Rodin je, enako kakor Balzac, verjel v resničnost sveta in se mu je posrečilo, da se je za trenutek vanjo vključil. Živel je, prav tako kot bi bil Balzac tudi njega ustvaril, nevsiljivo pomešan v množici njegovih stvaritev. Tako si je Rodin pridobil najboljših izkušenj. Vse ostalo je bilo za Rodina manj zgovorno. Dagerotipije so nudile samo splošna oporišča in niso povedale nič novega. Obraz, ki so ga prinašale, je bil znan že iz šolskih let. Značilnejša je bila ena sama, ki je bila last St. Mallarméja in ki je predstavljala Balzaca brez suknjiča z naramnicami. Pomagati si je bilo treba z zapiski sodobnikov: besedami Th. Gautiera, beležkami Goncourta in z lepim Balzacovim portretom, ki ga je napisal Lamartine.

Poleg tega gradiva je obstajal edinole še kip, ki ga je za »Francosko komedijo« izvršil David, in majhna podoba, ki jo je natisnil Louis Boulanger. Ves prežet Balzacovega duha se je Rodin lotil zgraditve pisateljve zunanje podobe. Uporabljal je žive modele podobnih telesnih mer in je v raznih držah upodobil sedem popolnoma dovršenih aktov. Bili so to debeli, zavaljeni možje, okornih udov, s kratkimi rokami, in po teh pripravah je Rodin ustvaril Balzaca približno tako, kot ga predstavlja Nadarjeva dagerotipija. Toda Rodin je čutil, da s tem še ni ustvaril dokončne podobe.

Vrnil se je k Lamartinovemu opisovanju. Tam je bilo napisano: »Balzac je imel obraz elementa«, in dalje: »imel je toliko duše, da je z lahkoto nosila težko telo«. Rodin je občutil, da je v teh stavkih ležalo bistvo njegove naloge. Rešitvi se je približal na ta način, da je vseh sedem aktov oblekel v meniške kute, podobne oni, ki jo je Balzac nosil pri svojem delu. Nastal je Balzac s kapuco, ki pa je bil mnogo preveč intimen in vase zamaknjen v tišini te preobleke.

Toda polagoma je rasla Rodinova vizija od forme do forme. Končno je zagledal Balzaca pred seboj. Videl je široko korakajočo postavo, ki je v gubah plašča izgubila vso težo. Na močan tilnik so se naslanjali lasje, v lase pa se je nagibal nazaj obraz, gledajoč v opoju gledanja, prekipevajoč od sile ustvarjanja: obraz elementa. To je bil Balzac v vsej svoji rodovitnosti izobilja, stvarnik rodov, razsipnik usod. To je bil mož, ki ni potreboval oči. Če bi bil ves svet prazen, bi njegovi pogledi ustvarili ta svet. To je bilo ustvarjenje samo, ki se je poslužilo Balzacove forme, da bi se prikazalo; vzpon, veličina, omotica in opojnost ustvarjanja.

Nazaj nagnjena glava živi na vrhu te postave prav tako kot krogle, ki plešejo na vodnih curkih vodometov. Vsa teža je postala lahka, dviga se in pada.

Tako je ugledal Rodin Balzaca v trenutku neizmerne zbranosti in tragičnega pretiravanja, takega je tudi ustvaril. Vizija ni minula, samo spremenila se je.

Rainer Maria Rilke

A U G U S T E R O D I N

»Živa umetnost ne obnavlja del preteklosti.« Rodin.

Francoski kipar Auguste Rodin je bil rojen 12. novembra 1840 v Parizu. Oče mu je bil pisarniški sluga, mati sobarica. Že v zgodnjih letih kaže veliko nadarjenost za risanje. Vesten učitelj s pridom vzpodbuja nadarjenega dečka, ki ima eno samo željo, da bi čimprej vstopil v kiparsko delavnico mojstra Baryja. Skromna sredstva, s katerimi razpolaga Rodin, ga prisilijo, da se loti praktičnih stvari, najprej v obrtniški modelski delavnici, kjer izdeluje ornamente,

zatem v porcelanski tovarni v Sèvresu, kjer modelira pod vodstvom Carrierja Belleusa. Toda kmalu je v delavnici Baryja in sedaj gre njegov vzpon strmo navzgor. S 24 leti dovrši dvoje del: portret očeta Aymarda in »Moža z razbitim nosom«, ki pričata, da je bil rojen nov mojster. Zadnje navedeno delo razsodišče »Salona« odkloni, najsi je že ta mladostna Rodinova plastika tako dovršena, da so jo kasneje francoski kritiki primerjali z deli samega Michelangela.

Potovanja po Belgiji in parmesečno bivanje v Italiji nudijo Rodinu novih misli in po-



Fr. Bilek / J. A. Komensky

bud. Že se oblikuje močna umetniška osebnost. 35 let star dovrši znamenito moško figuro »Bronasta doba«. Leta 1877. razstavi prvič ta kip, ki predstavlja delo izredne kiparske energije in je obenem nad vse značilen za stilno spremembo moderne plastike. V enakem slogu dovrši Rodin bronastega »Janeza Krstnika« in zatem neutrudoma ustvarja umetnine v drznih realističnih obdelavah, kot so »Ustvaritev človeka« (1880), »Poljub« (1887), v katerih je trdna forma z močno razgibanostjo in svojstveno obdelavo površine spretno spremenjena v nekaj slikoviti impresionizem. Sledijo velike skupinske kompozicije, med njimi najbolj znana »Calajški meščani*,« spomenik Victorja Hugoja, pa vse do spomenika »Balzaca« (1898), o katerem poročamo na drugem mestu. Njegovo zadnje veliko delo so »Vrata v pekel«. Poleg teh glavnih del je Rodin dovršil še veliko število portretov in drobne

* »Calajški meščani« so bili na ukaz francoskega prosvetnega ministra spravljani na varno.

plastike, mimogrede se je bavil tudi uspešno z grafiko in so znane njegove dovršene in zelo duhovite suhe igle. Rodinovo izredno plodovito življenje je ugasnilo v Parizu dne 17. novembra 1917. leta.

To bi bil v grobih obrisih življenjski opis mojstra, ki mu je bilo usojeno, da ga bo zgodovina prištela med največje moderne kiparje vsega sveta.

Nikdar ni noben moderni kipar s toliko zvestobo do kiparske plastike upodabljal svojih mojstrov, in kar daje Rodinovim stvaritvam največjo vrednost je dejstvo, da nista njegov čudežni talent in izredni čut za opazovanje nikdar storila sile plemenitosti stila. Rodin je v svojih delih resnično našel tradicijo starih italijanskih mojstrov na eni strani, kar je vidno zlasti pri »Vratih v pekel«, na drugi strani pa se je opajal pri delih starih kiparjev francoskih katedral, katerih vpliv je zlasti viden v »Calajških meščanih«.

O Rodinu je možno diskutirati prav tako kot o vsakem genialnem mojstru, ki se je skušal izviti iz konvencionalnih spon in ustvariti nova gesla. In medtem ko Rodinove plastike iz zgodnjih let zadoščajo tudi najbolj strogim zahtevam klasicistične tehnike, dosežejo njegova zrela dela, ustvarjena v bujni fantaziji in vestnem rokodelskem delu z neprestanimi novimi poizkusi in okrepljena v vsakodnevni življenjski borbi, popolnost, ki presega delo vseh mojstrov Rodinovih sodobnikov in tudi naslednikov. Tak je zlasti »Balzac«, zrelo in trezno preiščeno delo, potrpežljivo in skoraj tragično iskano, toda obenem svobodna genialna interpretacija drugega genija Balzaca, hotena in zvesta sinteza enega najbolj zvestih opazovalcev Balzacovega dela.

Resnično, z nekaj besedami ni mogoče zajeti obsežnih Rodinovih del, od katerih vsako posebej ima svoj smisel, lastno zgodovino in posebno vrednost. Pri ogledu njegovih del, sodi francoski pisatelj Edouard Herriot, se nenehoma vsiljuje primera z nekim drugim kiparjem. Rodinovo življenje nas pogosto spominja na majhnega florentinskega dečka, ki je dolgo časa neslaven delal v cerkvi »Sv. Križa«, dokler ni postal slavni Danatello. Za desno ladjo te cerkve izkleše mladi Danatello visoki relief z očarljivimi otroki naivne ljubkosti in podobo Niccolòja Uzzana, ki spominja na podobo Rodinovega očeta. Pri obeh kiparjih je vidno enako pojmovanje in prepričanje, da se mo-

ra kiparsko delo skladati z arhitekturo. In ali nista oba kiparja razmišljala o Danteju? Ali nista Rodinov mladenič, imenovan »Bronasta doba« in Donatellov »David« kot bi bila resnična brata? In končno ali nas Rodinova »Vrata v pekel« ne spominjajo na vrata v zakristiji Sv. Lovrenca? Enaka inteligenca v obravnavanju vsebine je značilna za obe deli, ista nežnost v obdelavi materije, enako usmiljenje izražata upodobljena mati in otrok. Primerjave bi lahko nadaljevali. Zgodil se je zgodovinski čudež, sodi dalje Herriot, ki je povzročil, da se je pet sto let pozneje rodil med nami novi Donatello, prav kot njegov prednik iz 15. stoletja povezan z antično tradicijo, poln zanosu in liričnega nastroja, strastno ljubeč življenje, pogosto razvrn in celo misteriozen, toda nenehoma hrepeneč za novimi harmoničnimi formami.

V zadnji četrtini 19. stol. je postalo izražanje v evropskem kiparstvu mnogo bogatejše in živahnejše. Najizvirnejši in najmočnejši v tem rodu kiparjev je bil nedvomno Rodin. Cela vrsta mladih umetnikov si je izbrala Rodina za umetniškega vodjo in Rodinovo delo služi za karakterizacijo najnovejšega razvoja vsega modernega kiparstva. Njegov vpliv je segal preko mejá Francoske. Naj omenimo samo češkega kiparja Šturso in hrvatskega Meštrovića, pa tudi zgodnja Dolinarjeva dela očitno kažejo Rodinov vpliv.

Rodinova umetnost izpričuje neke vrste lirizem, ki včasih moti naše objektivno pojmovanje kiparske forme. Toda v vseh njegovih delih je dobro vidno, kako je mojster plastično modeliranje podredil volji svoje genialnosti. Realizem v njegovih delih ne presega onega, ki ga je Delacroix izpričal v slikarstvu. Rodin je do potankosti poznal anatomsko znanost, toda ta ga ni nikoli vodila. Življenjske forme je Rodin podredil svojemu lastnemu pojmovanju predmeta in je brez pomislekov žrtvoval tako imenovano eleganco in korektnost. Linije, ki jih kleše Rodin, bi zamenjali v fotografskem posnetku modela. Pogosto ostanejo telesa nedovršena, komaj označena v materialu, ker sodi Rodin, da je s temi na videz nepopolnimi formami zadostno izrazil svojo misel. Michelangelovi giganti vklepajo vase prav tako ognjevito življenjsko silo, a izpričujejo obenem dovršeno eleganco, toda Rodinove figure gredo preko teh mejá, ker



Fr. Bílek / Slepci

izražajo obenem valovanje človeških strasti in hrepenej.

Tak način izražanja se naravno upira pojmovanju klasičnega kiparstva. Od renesanse dalje nobeden izmed kiparjev, niti Michelangelo, ki je bil najbolj ognjevit, ne pozablja na pravilnost in lepoto klasike. Zato je pravilno, če že hočemo govoriti o Rodinovih predhodnikih, da jih iščemo v 14. in 15. stol., v času tedaj, ko je prenehal gotski idealizem, dočim klasični idealizem še ni bil rojen (Louis Hourticq).

Rodin za časa življenja, kot noben umetnik, ki je zrevolucioniral umetnost svoje dobe, ni doživel brezpogojnega priznanja niti s strani kritike, še manj s strani izobraženega in širokega občinstva. Afera, ki je nastala z njegovim »Balzacom«, to dovolj zgovorno dokazuje. Ena redkih francoskih pisateljic, ki je pravilno doumela Rodinovo umetnost, je bila gospa Séverine, ki je že 1898. leta, ko je videla Balzacov kip dovr-

šen v mojstrovni delavnici, napisala sledeče besede: »Že oči same vsebujejo vso človeško lepoto, plemenitost linije, nežnost gibanja in obrisa. Pod krepkim karijatidnim čelom sta vklenjeni duša in materija. Zdi se, da prsti na rokah kričijo do neba: Gospodje, odkrijte se do tal, zanamci bodo izgovarjali ime Augusta Rodina prav tako kot že štiri stoletja izgovarjajo ime Michelangela.

Zgodovina preteklih desetletij je pokazala, da se ta razgledana francoska pisate-

ljica ni motila. Tudi George Grappe, ravnatelj Rodinovega muzeja v Parizu, eden najboljših poznavalcev, a obenem najstrožjih sodnikov Rodinove umetnosti, je v svoji zadnji študiji o Rodinu mirne duše napisal, da so Rodinove stvaritve najlepše, kar jih je kdaj izklesala človeška roka od Fidija in Michelangela dalje.

Martin Benčina

V zvezi z gornjim člankom glej Rodinovo: Izročilo mladim umetnikom in njegove misli o risbi in barvi v „Umetnosti“ II, str. 38 in 70. Op. uredn.

MOTIV V UPODABLJAJOČI UMETNOSTI

Upodablajoča umetnost je bolj kakor katera koli druga vezana na v stvarnem svetu obstoječo snov, na stvar ali reč, torej na motiv in model. Ta navezanost na obstoječe je izražena že v samem njenem imenu »upodablajoča« ali »likovna« umetnost, in v tem je tudi njen prazvor v davnih časih ledene dobe in jamskega človeka, ter končno tudi ves namen. Kajti že težnja prvega človeka, ki je vzel v roke črtalo ali kepo ilovice, je bila, upodobiti na kamniti plošči ali v gnetljivi ilovici določeni lik živali, človeka ali motiva iz obdajajoče ga prirode. Osnovna težnja torej, ki je sploh rodila upodablajočo umetnost, slikarstvo in kiparstvo, je izvirala iz neke notranje želje, iztrgati trenutku neko vidno podobo in jo s čustvi duha in razpoloženja, s prirodno sposobnostjo in izvežbanostjo ter danimi sredstvi ohraniti poznejšemu času v sliki ali kipu. Dejstvo, da se je za to težnjo nedvomno skrivala neka nadnaravna mistika, stvari kot take ne menja. Kult primitivne religije ali čarovništva, ki ga je jamski slikar ali kipar zasledoval v svoji večini, je pa dajal upodablajoči umetnosti že takrat navdih nečesa, kar je bilo dvignjeno nad obrt, v sfero višje vrednote. Saj je moral tudi sam opaziti, da se njegova upodobitev modela razločuje od vzorca, da ni enostavna kopija, temveč kljub vsej siceršnji podobnosti vendarle njegova individualna stvaritev. Tako je bilo torej dana že v prvem začetku oboje, kar je osnovno svojstvo vsake likovne umetnine še dandanes: upodobitev danega motiva in čar osebne, individualne stvaritve.

Kakor prvi slikar in kipar v času jamskega človeka, je bil tudi v poznejših dobah suk-

cesivnega kulturnega dviganja vsak upodablajoči umetnik prisiljen segati po motivih svojega ustvarjanja v obdajajoči ga stvarni svet živega in neživega. To celo tedaj, kadar je slikal ali klesal božanstva, saj si tudi teh ni mogel zamišljati drugače kakor po dani podobi ljudi ali živali. Če je pa hotel vendarle kako ločiti božansko vzvišenost od umrljive pozemeljske vsakdanjosti, je to storil samo s tem, da je dal svojim višjim bitjem na sliki ali v kipu vzvišenejšo, včasih fantastično stilizirane poteze, ali pa posebne dodatke, n. pr. več rok ali nog, več oči ali sploh obrazov, ali pa jih je ustvaril iz bizarne kombinacije živali in človeka, živali ali človeka in rastline itd. Toda nečesa, kar v resničnem življenju sploh ne bi obstajalo, jim ni dal ali dodal nikoli. Tudi na videz najbolj fantastična bitja, ki so jih ustvarili likovni umetniki predzgodovinskih in starih zgodovinskih narodov, Asircev, Babiloncev, Egipčanov, Helenov itd., so bila motivno le odraz resnično obstoječega: sveta človeka, živalstva, rastlinstva in rudništva. Koncem koncev pa tudi sploh ni v človeški moči, da bi si celo z najbolj iznajdljivim duhom zamislil neke podobe, ki bi bile popolnoma brez vsake zveze z oblikami njemu znanega sveta. To pomeni, da je tudi človeška domišljija kot taka vedno in povsod navezana le na obstoječe, in se more izživljati le v ustvarjanju samovoljnih kombinacij iz znane stvarine. Preko tega začaranega kroga ni poti človeškemu duhu, zato tudi ne umetnosti.

Po svojem prazvoru in pranamenu, magiji in religiji, je bila prvotno in nadalje razvijajoča se upodablajoča umetnost nujno

vezana na tesno omejen krog motivov: motivov z magično-simboličnimi svojstvi in religiozno-kulturnimi izražaji. Prvi vseh motivov ji je bil vedno človek kot simbol krone stvarstva in s tem božanstva; drugi žival, v kateri se je po raznih verovanjih in verstvih prav tako kakor v človeku samem moglo izražati skrivnostno onostransko bitje; in šele tretji svet rastlinstva, ki je služil najprej samo v namene ornamentike. Krajina kot taka prvotno sploh ni bila motiv upodabljaljoče umetnosti, v kolikor ni v nadaljnji razvojni dobi postala potrebna kot ozadje upodobljenemu liku človeka ali živali; saj je dopomogel čistemu krajinarstvu do popolne, docela enakovredne veljave, prav za prav šele impresionizem v poznem devetnajstem stoletju. Tako je bilo torej v magični in religiozni dobi slikarstva in kiparstva skoraj predpisno določeno, kaj sme in kaj ne sme biti motiv upodabljanja. Število dovoljenih motivov je pa bilo izbrano redko.

Stoletja in tisočletja so upodabljaljoči umetniki slikali slike in klesali kipe vedno po istih priznanih motivih, in često tudi po uzuelni kompoziciji in stilizaciji. Tako je slikar ali kipar n. pr. natanko vedel, kako mora napraviti sliko ali kip določenega božanstva, pa tudi s katere strani, v kakšni drži in s kakšno stilizacijo ter simboliko sme upodobiti svojega vladarja, tega ali onega odličnika, ali pa navadnega smrtnika. To je bila tradicija, ki se je prenašala z rodu na rod, kakor se pronaša dandanes do neke mere samo še v upodabljanju svetih oseb: Boga, Kristusa, Marije itd. Originalnost v tem oziru ni bila cenjena, da, še več, bila ni sploh dovoljena, ker bi pomenila prekršitev ustaljene estetike in profanacijo. Sila umetnikov se zato tedaj ni kazala v originalni iznajdljivosti motiva in kompozicije, ampak izključno samo v večji ali manjši umetniški dovršenosti dela. Zato tudi slikarji in kiparji niso tekmovali med seboj v tem, kdo bo prej iznašel nekaj novega, ampak kdo bo že znano dotiral do čim višjega vrhunca popolnosti. Tako je skozi dolge dobe zorelo slikarstvo in kiparstvo, ki je v poznejših stoletjih ustvarilo nesmrtno umetnine.

Širitev kroga motivov se je pričela šele tedaj, ko je upodabljaljoča umetnost začela zapuščati izključno religiozno in mitološko področje in posegati v splošno življenje ter

služiti profanim, nazadnje že skoraj izključno profanim namenom. Vendar je še dolgo prevladoval tradicionalno določeni motiv religije in mitologije, kateremu so se postopoma pridruževali motivi iz vsakdanjega življenja človeka in narode. Kljub temu je tedanja estetika še vedno precej odrejeno določala, kaj sodi kot motiv v umetnost in kaj je že a priori izključeno. Svet motivov slikarstva in kiparstva je bil torej že znatno razširjen, toda še vedno omejen. Krajina je n. pr. smela biti le slika neke izredne dežele, če mogoče z gradovi ali podobnimi romantičnimi stavbami ter ljudmi, ki so ji dajali enak nadih. To je bilo slikarstvo, ki je zlasti na Holandskem, pa tudi drugod po Evropi, srednji in zahodni, doživelo poseben razmah in vtisnilo svoj pečat umetnosti tedanje dobe.

Večja in hitrejša revolucija se je v tem oziru izvršila šele v preteklem stoletju z nastopom realizma, impresionizma in sledeče moderne umetnosti, ko se je središče tvorilnosti preselilo v Pariz. Courbet, Manet, Cézanne in drugi začetniki ter ustvarjalci novih razmahov, nove estetike, nove forme in tehnike, so mahoma porušili večino ograj, ki so dotlej ločevale svet dovoljenih od sveta nedovoljenih motivov, pred vsem so pa dali čisti krajini njeno popolno veljavo ter jo povzdignili na enako mesto s portretom in kompozicijo. Toda kljub vsej svoji tudi motivni revolucionarnosti, so ti novi mojstri moderne upodabljaljoče umetnosti vendarle še vedno priznavali obstoj motivov, ki nikakor ne sodijo v umetnost, četudi bolj praktično kakor teoretično. Šele njihovi nasledniki ekspresionisti (Matisse in sledbeniki), kubisti (Braque itd.), ekstremistični eksperimentatorji (Picasso itd.) so šli do skrajnih konsekvenc tudi glede motiva, in nekateri med njimi so celo javno razglasili, da sploh ni motiva, ki ga ne bi bilo mogoče upodobiti na sliki (ali v kipu, v kolikor je po možnostih bolj omejeno kiparstvo tega sploh praktično zmožno).

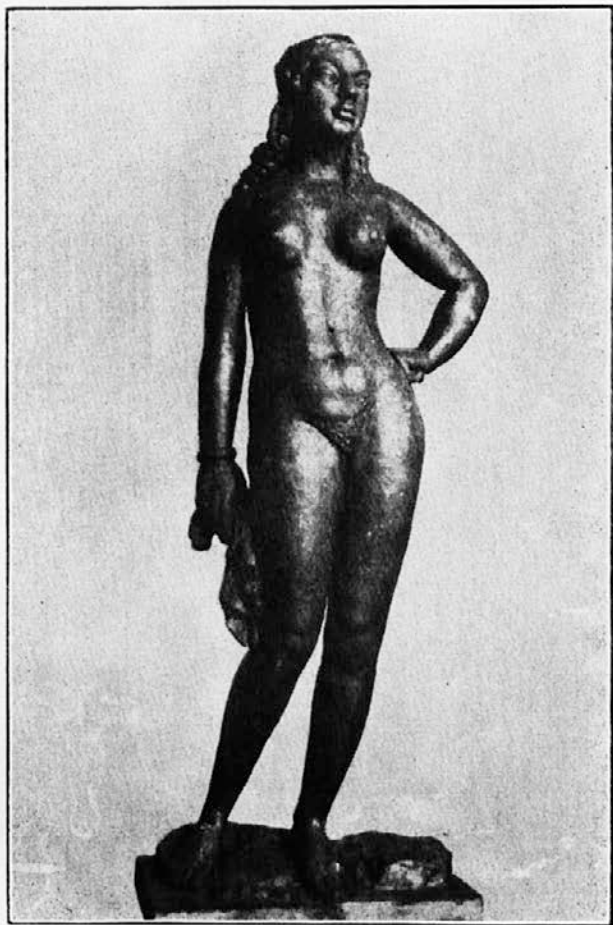
Tako smo potem doživeli, da so nekateri slikarji slikali stvari in reči ter konstrukcije in kombinacije, nad katerimi bi se bili zgražali vsi umetnostni esteti dolgih preteklih tisočletij. Svoboda, ki je zajela upodabljaljočo umetnost v tem oziru, je hotela biti absolutna do zadnjih nasledkov. Obenem pa je ta svoboda rodila sama po sebi mrzlično iskanje originalnosti za vsako ceno, vode-



Sreten Stojanović / Glava v bronu

če nazadnje do absurdov in bolnih izrod-
kov, ki se že ni moglo nadaljevati nikamor
drugam kakor v kaos in popolno dekadenco.
Ker je pa bilo v prav dotlej izbegavani
motiviki še največ možnosti za doseganje
za vsako ceno iskane originalnosti, poleg
samega sloga upodabljanja, so se ekstre-
misti zatekli najprej in najbolj k temu viru

ter uporabljali hoté tiste motive, ki so bili
nekoč anatemizirani, in se prav tako hoté
izogibali onih, ki so jih predniki izključno
priznavali. Vzporedno s tem se je pa pri-
čel tudi boj za razvrednotenje stare este-
tike in za poestetenje vsega, kar je le mo-
goče ustvariti na novo, kar je dovedlo do
zbeganja ne le množic, temveč v znatni



Sreten Stojanović / Akt

meri tudi umetnikov, kritikov in estotov ob koncu stoletja, in zlasti še v prvi četrtini sedanjega dvajsetega stoletja.

Kakor vsaka revolucija, je imela tudi ta svojo pozitivno in negativno stran. Njena pozitivna stran je bila v tem, da je porušila šablonsko okostenelost tradicionalno zakoreninjenih predsodkov glede motivov v upodabljalni umetnosti, v kolikor so ti resnično ovirali zadnji osvobodilni razmah do poslednjih možnosti; njena negativna pa v tem, da je šla predaleč in hotela à tout prix vključiti v likovno motiviko stvari, ki ostanejo tudi pri še tako razširjenem pojmovanju estetičnosti nazadnje vendarle neestetične in kot take a priori nezdružljive že s samim osnovnim notranjim bistvom umet-

nosti. Ker kakor so vsemu na svetu postavljene meje, tako so in bodo vedno tudi v motiviki upodabljalnoče ter navsezadnje sploh vsake umetnosti. Nobenega dvoma ni n. pr., da bi mogel slikar dovršeno upodobiti kot tihožitje kup iztrebkov, toda predmet sam kot tak ne bo nikoli sposoben učinkovati estetično. Je sicer res, da izvira to naše pojmovanje iz predsodka, toda njegov izvor izhaja iz globin naše bitnosti, ki ima svoje, vsaj začasno nespremenljive zakone, katere bi moglo spremeniti šele popolno prevrednotenje nam veljavnih vrednot.

Poslužil sem se namenoma drastičnega primera, da na njem vsaj približno označim ono skupino motivov, ki v umetnost abso-



Miloš Vučković / Moj oče

lutno ne sodijo. Takih skupin je več, so pa tudi, ki le relativno ne spadajo v slikarstvo in kiparstvo. To so sicer same po sebi nedolžne, ali vsaj ne že absolutno neestetične stvari in reči, jih pa izključuje bodisi njihova zunanjsčina, neprimerna oblika ali praznosta in nepomembnost. Absolutno grdo ostane absolutno grdo, umetnost pa ima svoje zakone estetične lepote, ki ni treba da je sfrizirano posladkana (kar sploh ne sme biti), mora pa vendarle predstavljati neko učinkujoče ugodje, neko ubranost in zadovoljstvo. Mimo tega namen upodabljaajoče umetnosti ni zvesto upodobiti izbrani motiv, marveč dati temu motivu v sliki ali kipu neko notranjo, višjo, skratka umetniško vrednost. Motiv pa, ki je že kot tak prazen in nepomemben ter mimo tega morda še nelep, ali vsaj v nobenem smislu ne značilen, tudi največji umetnik ne more dati

takega višjega notranjega navdiha. Ves njegov zadevni trud bi moral ostati brez haska.

Tako sta umetnost in estetika nazadnje dospela do sklepa, da je motivika v slikarstvu in kiparstvu koncem koncev vendarle omejena. V okviru omejenega so pa dane stopnje pomembnejših in manj pomembnih, prikladnejših in manj prikladnih ter hvaležnejših in manj hvaležnih motivov. Njih izbira zavisi seveda od bistva posameznega umetnika. Vsak umetnik namreč čuti po svojem stvarjalnem instinktu, po izbrušenosti in usmerjenosti svoje estetike in po notranjem hotenju izražanja, kakšen in kateri motiv s katerega koli motivnega področja: človeka, živalstva, rastlinstva, rudninstva in sploh obdajajočega ga okolja, more najbolj ustrezati namenu njegove umetniške izpovedi. Umetnik večjih kvalitiet se ne bo nikoli trudil z motivom, o katerem ve vna-



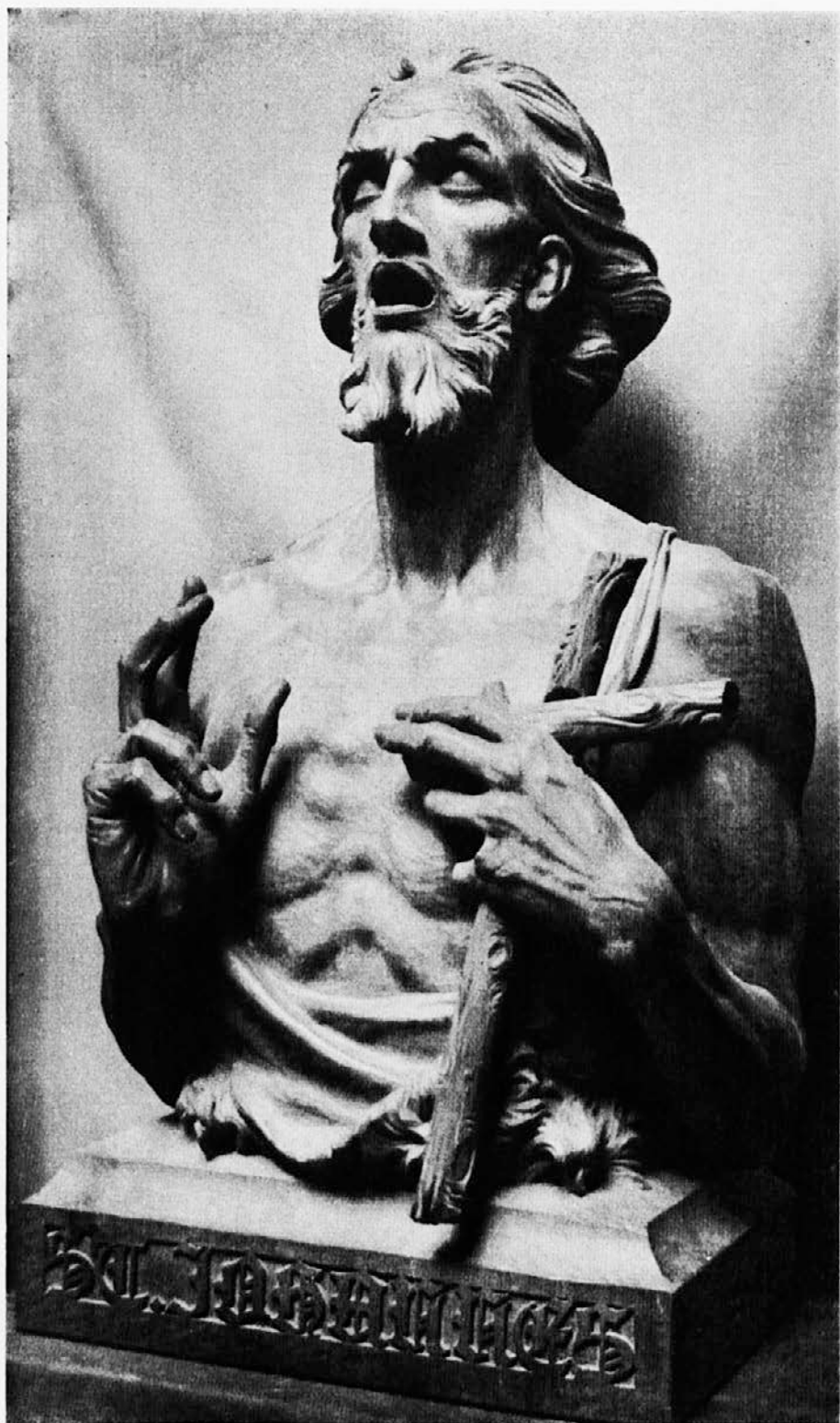
Leposava St. Pavlovič / V sobi

prej, da mu ne bo mogel poslužiti za adekvatno izpoved njegovega hotenja. Samo šibek slikar ali kipar se bo na slepo lotil motiva, ki ne ustreza njegovi stvarjalni bitnosti, ali pa bo hoté iskal take, s kakršnimi bi vzbudil vsaj zunanji, vizuelni videz originalnosti.

Iskanje namerno hotene originalnosti v motiviki, kakor v stilu, samo po sebi nikoli ne more nadomestiti stvarjalne kvalitete umetnika, če mu manjka ali je šibka. Učinek, ki ga s tem morda doseže, je le navidezen in bežen. Čas sodi in obsodi vse take eksperimente. V kolikor je vrednotno novo v motiviki (in v stilu) sploh še mogoče, nam more odkriti samo velik stvarjalec, morda le genij. V ostalem so pa motivične vrste v upodabljalni umetnosti tudi dandanes več ali manj skupinsko ustaljene v portretu,

kompoziciji, krajini, tihožitju itd. Mimo tega je po tisočletjih slikarjenja in kiparjenja izčrpana že vsa uporabljiva motivika, pred vsem glavna: človek, žival, krajina. Tudi mnogi isti motivi iz umetne in prirodne narave (naselja, krajine), so bili često ponovno uporabljeni.

Ali jih zaradi tega upodabljalno umetnik sedanosti in bodočnosti ne bi smel več uporabljati? So ljudje, ki se spotikajo nad tem, če kdo znova naslika isto skupino hiš ali krajino, ki jo je naslikal že kdo pred njim, kakor tudi nad tem, če je pisatelj na novo obdelal motiv, ki je, čeprav v drugačnih okoliščinah, služil že prej komu drugemu. Toda če kdaj in kje, velja v upodabljalni in sploh vsej umetnosti: Si duo faciunt idem, non est idem. Nikoli nista dve umetnini dveh različnih umetnikov enaki, ne



Wilhelm Gasser / Janek Krstnik



Paolo Uccello — Boj jezdecev — Olie



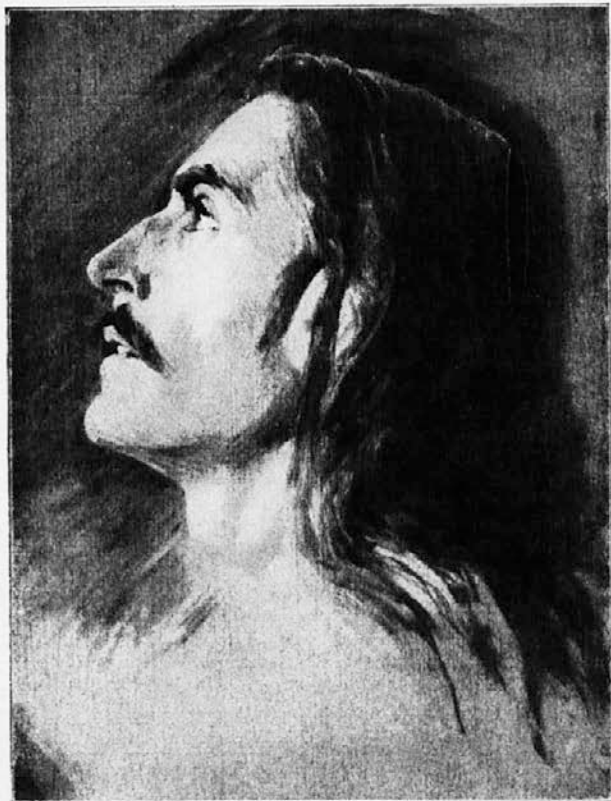
Ivana Kobilca / Pomponke

po bistvu ne po vrednosti, pa če porabita tudi do zadnjih podrobnosti isti motiv. Enaki moreta biti samo dve fotografiji. Kajti nikakor ni motiv tisto, kar daje sliki ali kipu umetniško ceno ali neceno, čeprav sicer res lahko vpliva na zaviranje ali sproščevanje umetnikove stvarjalne tvornosti ter na končni predmetni učinek dela; ustvarjalec je, ki vdihne motivu na sliki ali v kipu svoj umetniški značaj ter individualno noto. Noben, še tako srečno izbran motiv, ne more pod rokami neumetnika postati umetnina, ne na sliki ne v kipu, nedvomno pa more nesrečno ali nespretno izbran motiv, zlasti še v zvezi z neposrečeno celotno kompozicijo, znatno zmanjšati vrednost tudi sicer umetniško dognanega dela. Toda nadarjen in izkušen umetnik zasluži tako nevarnost že vnaprej in se ji izmakne. Zato pa uporaba že po drugih upodobljenega motiva v likovni umetnosti nikakor ne more veljati za ponovitev ali celó plagiat. Često se stvarjalno

močan slikar ali kipar hoté loti upodabljanja že po drugih uporabljenega motiva, hoteč tako pokazati, kaj je v resnici mogoče iz njega napraviti. Navsezadnje pa celó tudi samo kopiranje starih mojstrov, če ne gre za ponareditev, ne more pomeniti do-cela ponovitve dela, ker se vsaj spretnim očem poznavalca odkrije na sleherni taki kopiji več ali manj izražena individualna nota kopista.

Če ne bi bilo tako, bi se morali bati, da bo nekega dne zmanjkalo celó v svobodni prirodi (krajini) še neobdelanih motivov. Težnja po originalnosti v motiviki, ki so jo očitovali v prvi vrsti taki slikarji in kiparji, katerih stvarjalna potencia ni dovoljevala njihovega uveljavljanja na terišču resničnega umetniškega izživljanja, ali pa bizarni eksperimentatorji, ki jim sicer ni manjkalo talenta, so pa v svoji revolucionarni težnji hoteli prevrednotiti vse vrednote, je torej bila vsaj v svojih ekstremih zabloda na

Ivana Kobilca / Studija za Kristusa



stransko pot, po kateri ni mogoče priti do dejanske, umetnost kot celoto v nove razvojne možnosti vodeče rasti. Kar je od teh teženj ostalo pozitivnega, se pa skuša polagoma že ustaliti in prehaja kot osvežujoč element v najnovejše umetniško ustvarjanje, kar velja tudi za vse ostalo, kar je prineslo polpreteklo mrzlično hlastanje po »absolutni originalnosti« na področju kompozicije, linije, barve, obdelave itd.

Vsi znaki kažejo, da odpada in bo odpadlo vse, kar ni bilo zdravega in bo tudi v upodabljanju umetnosti spet zavlada splošno ustaljena, čeprav z novimi elementi obogatena estetika, v okviru katere se bo razvijalo bodoče tekmovanje med umetniki v podobnem smislu, kakor se je razvijalo v času, ko je bila glavna težnja le splošna kvaliteta, neglede na »originalnost«. V tej novi periodi ne bo več mogoče lažno

enodnevno briljiranje z bizarno zunanjo revolucionarnostjo, ki bi moglo prikrivati stvarjalno revščino »revolucionarjev«. Edino veljavno merilo bo spet umetniška potencia umetnika in umetniška vrednost umetnine. Rast napredka se bo kazala v zoritvi v globino, ne v zunanosti, ki so drugovrstnega pomena.

Na motive iz stvarnega sveta pa bo ostalo slikarstvo in kiparstvo vedno vezano, in v tem širokem svetu motivike bodo vedno višje in nižje vredni motivi ter tudi taki, ki se a priori izključujejo iz obsega uporabnosti. Na prvem mestu bo stal nedvomno do konca človek, človeško telo kot akt, v slikarstvu in skulpturi; v drugi še veliko bolj absolutno kakor v prvem. Šele za njim se bodo razvrščali vsi drugi motivi, od žive prirode do stvaritev človeških rok.

Marij Skalan

Zgodbi o Rodinu. Prvi francoski slavist, Louis Léger, je 1911 dobil od mesta Prage ne vem več kako odlikovanje. Ob tej slovesnosti so mu v Institutu privedli lep sestanek in mu podarili sliko, menda panoramo češke prestonice. Na privedite me je spraval tovariš Winter, poznejši publicist.

Naslednji ponedeljek sva šla k sivemu stercu kakor večkrat še na njegovo stanovanje v Passyju, kjer so se shajali vsi Slovani, lačni raznih novic. Pokojni Léger je zabaval družbo z nešteti anekdotami. Mali Winter je navedel pomenek na sliko, poklonjeno gostitelju v imenu zlate Prage. Tako je nanesel razgovor na soharstvo in slikarstvo. Stari govorčin odpre zavornico svojih domislic in pripoveduje:

Ali veste, kako je veliki naš Rodin ustvaril Viktorja Hugoja, ki ga vidimo na pol ležečega na vrtu Palais-Royala? Takole je bilo. Rodin je pravkar doglgnil veličasten pesnikov kip. Hugo stoji na koncu skale. Vsakovrstne Modrice in vile pomorkinje se vesijo in vórcájo (ringarajajo) pod njim.

Neko dopoldne privede kipar karavano novinarjev, ki so želeli videti novi umotvor.

Toda joj, prejšnji večer je bil pustil lino odprto. In ker je ponoči planila silovita nevihta, je pravcati smrk obsežno skupino premenil v brezličn močnik. Pečina se je bila sesula na plešoča božanstva, Viktor Hugo pa se je bil sesedel v morje blata.

Rodin odpahne duri in porine časnikarje pred seboj noter. Zdajci zapazi nezgodo. Toliko da si iz obupa ni brade izpulil.

Toda že se dviga zbor pohvale:

»Neslišano! — Cudovito! — Sijajno! — To blatno jezero, iz katerega moli Viktor Hugo, kak simbol! — Mojster, to je veleumen domislek! — Hoteli ste predočiti sramoto dobe, v kateri samo navdih vzvišenega barda še plava na površju, čist in plemenit. Kako je to krasno!«

»Ali menite?« boječe vpraša Rodin.

»Kako pa! To je mojstrovina mojstrovina. Oh, mojster, nikar ničesar izpremeniti!«

Pripoved je zabavna.

»Če ni resnično, je pa mično,« mi zašepeta vrli Winter laški izrek na uho.

*

Ob drugi priliki je Léger pravil, kako je Anatole France obiskal slavnega kiparja. Ta je gostu razkazal dela in osnutke, nato pa v obednico.

Roza, stara tovarišica kiparjeva, se hoče izmuzniti. Nič kaj ugodno se ni počutila vpričo znamenitih posetnikov. Rodin jo prime za rokav in veli oblastno:

»Roza, sedi sem!«

»Ampak, gospod Rodin...«

»Pravim ti, da se usedi!«

Roza je imela navado svojemu drugu reči »gospod Rodin, da bi ga počastila.

Zamomljala je še:

»Kako španski so moški! Mislijo, da more biti človek obenem za mizo in pri štedilniku!«

Vendar je prisledla, da bi posrebla juho.

Med obedom je večkrat vstala, odnesla črepinje in oddrobnela v kuhinjo po jedi, nato pa znova prisledla. Rodin ni trpel druge dekle poleg sebe.

Roza je bila nadvse miło bitje. Življenje te boječe, plahe, obzirne, skromne ženske v senci tega trinoškega hrusta, ozarjenega s slavo, bi bilo vredno Balzacovega peresa.

Svoj čas je bila očarljivo krasna.

Včasih je Rodin pokazal v svojem atelieru diven kip boginje Belone-Vojskarice z razjarjenim pogledom. In obrnivi se k Rozi:

»Ti si sedela za Belono. Se spominjaš?«

Tedaj je zameketala:

»Seveda, gospod Rodin.«

Presunljivo je bilo različje med to malo staro dobrično in strašno božico v čeladi, ki jo je bil svoje dni zgnetel po njeni podobi.

Oboževala je svojega veljaka. Z njim je delila trde preskušnje muhaste usode. Pogosto jo je trafil. Kajti to je bil kar se da čuden in nestalen smrtnik. Videla je na dom prihajati lepe gospe, ki so zmagovito tekmovala z njo in jih je morala brez trpke besede gledati v svoji bližini.

Najmanjša pozornost, katero ji je izkazal, jo je napolnila z blaženstvom.

Na svojem vrtu v Meudonu je strastno gojila cvetje. Neki dan Rodin utrga cvet in ga ji ponudi:

»Na, Roza, roža je zate.«

Darilce ga pač ni stalo kdo ve koliko.

»Oh, hvala, gospod Rodin,« je hitela nebeško srečna.

Ko ji je zdravje uhajalo, se je Rodin poročil z njo. Bilo ji je, kakor da je raj regnil nad njo.

A. Debeljak

Ivan Meštrovič in Auguste Rodin. V življenjepisu Aug. Rodina, ki ga objavljamo na drugem mestu, smo omenili, da je imel znameniti francoski mojster več vpliv na večino mladih kiparjev po vsej Evropi, med drugim tudi na hrvatskega kiparja Ivana Meštroviča. Meštrovič je pred leti sam opisal svoja srečanja z Rodinom v zagrebških »Analih« (1937) z naslovom »Nekaj spominov na Rodina«. Rodina je srečal Meštrovič prvič na Dunaju l. 1902., ko je bil dijak umetniške akademije in ko se je s svojimi mladimi, naprednimi sovrstniki zelo navduševal za Rodina, Meuniera in druge revolucionarje evropske kiparske umetnosti. Mladji Meštrovič je našel Rodina z nekim spremljevalcem v zbirki antičnih kipov v dunajski akademiji in mu je s svojimi tovariši privedil bučne ovacije. Rodin se je zahvalil in vprašal Meštroviča, kakšne narodnosti je. Meštrovič je v zadregi zjecljal, da se učil kiparstva in da je Hrvat. Zadrega pri Rodinu, ki je to ime najbrž prvič slišal. Spremljevalec, češki kipar, je Francozu pojasnil Meštrovičevo slovansko poreklo, nakar se je Rodin nasmešnil rekoč: »Ah tako, Hrvat, to je tako kakor Čeh in Poljak.«

Leta 1907. je 24 letni Meštrovič razstavljal v pariškem »Jesenskem salonu«. Kratko Rodinovo pismo je razstavljalca javilo, da si je ogledal njegovo razstavo.



Tone Kralj / Križani

Rodin je Meštrovića obenem povabil, da ga obišče v Meudonu, kjer pa je bil razgovor zaradi velikega števíla gostov več kot konvencionalen.

Do ožjega razgovora je prišlo med obema umetnikoma šele tri leta pozneje v Parizu, kjer sta podrob-

neje izmenjala svoje misli in gledanja na kiparsko umetnost. Zatem je srečal Meštrovič Rodina za časa svetovne vojne v Rimu, kjer je imel Meštrovič svojo delavnico na n'Trgu neodvisnostja, v kateri je tudi dvakrat portretiral Rodina, dočim je slednji prav v



Mirko Šubic / Mati

tem času dovršil portret papeža, Rodin se je ves čas bivanja v Rimu strašno razburjal nad uničevanjem umetnin na vsem svetu. »Vojna uničuje lepoto,« je dejal, »to je blaznost, to je kolektivno barbarstvo.«

Nadalje omenja Meštrovič, da je Rodin zelo ljubil glasbo, zlasti Beethovna in Bacha. Svoje spomine zaključuje Meštrovič, kako se je poslovil od Rodina in kako se je vrnil v Pariz in na Angleško. Zatem ni Meštrovič Rodina nikoli več videl, Rodin pa je z največjo simpatijo spremljal delo vseh modernih kiparjev in celokupno umetniško ustvarjanje po vsej Evropi. V svojih mislih se je Rodin težko izražal, kadar pa je formuliral idejo, se je zdelo, kot da bi bila izklesana iz kamna.

Novica o Rodinovi smrti je bolešno prizadela tudi Meštroviča, »ne samo zaradi duhovnih vezi, ki so obstojale med nama dvema«, piše Meštrovič, »marveč še bolj zaradi tega, ker sem občutil, da je umrl drugi izmed obeh patrijarhov, katerih spomin je bil vklesan v moj spomin: patrijarh Rodin iz Meudona za patrijarhom iz Jasne Poljane«.

Reprodukcija Meštrovičevega portreta A. Rodina je bila objavljena v »Umetnostje V, str. 37. Op. uredn.

Musée Rodin v Parizu. Od velikih pariških umetnostnih zbirk jih je le malo, ki so v dobi sedanje vojne dostopne občinstvu. Umetnine, ki so jih hranili v Louvreu, so že davno zapustile svoje prostore ter se nahajajo v varnih zakloniščih. Težje vprašanje kakor slike so predstavljali kipi, zlasti originali iz marmora, in tako se je zgodilo, da je danes Musée Rodin skoro edina zbirka v Parizu, ki je občinstvu dostopna brez znatih vrzeli. Stari hotel »Biron« v bližini Doma invalidov je seveda tudi sicer svojevrstna zbirka. Palača, ki je nekoč sprejemala vase visoke politike, si je v novejšem času pridobila slavo, da je v nji bival kipar Auguste Rodin, in še danes je tu zbran velik del kiparjevega življenjskega dela. Rodina je v to palačo pripeljal njegov tajnik Rilke, znani nemški pesnik, rojen na Češkem.

Rodinova zbirka je razvrščena po vidikih, ki jih je določil sam veliki mojster. Znano je o Rodinu, da ni bil samo velik umetnik, temveč tudi neutrujen delavec. Njegovo, če se sme tako izraziti, ročno delo je bilo že samo na sebi ogromno. In šele v skupinski razstavi, katera je dostopna v hotelu »Biron«, spoznamo, kakšna je bila pot, ki jo je napravil Rodin



Mirko Šubic / Pomlad

od navdihnjenja do uresničenja. Balzacova glava s svojo skoraj komediantsko gesto, se zdi na prvi pogled, kakor da visi v zraku. In vendar, kako trdna je in kako konzistentna je oblika tega telesa! Preden je Rodin izdelal to glavo, je napravil niz Balzacovih kipov, ki so vsi združeni v njegovem muzeju. Med

njimi se nahaja celo Balzac kot akt, ki izpričuje, kako je Rodin študiral pisateljevo telo, da je na koncu od vsega tega ostala glava. Zato pa je Balzacova glava z vratom taka mojstrovina, da si jo lahko mislimo samo trenutno ločeno od ostalega života. In takšna umetnina kakor Balzacova glava so vse Rodi-



Trance Gođec / Šah

nove stvaritve. Tudi Victor Hugo je Rodina dolgo zaposloval in napotil mojstra k mnogim poskusom. Vsi ti so bili potrebni, da se je slednjič iz njih izločil dokončni kip.

V veliki osrednji dvorani vidimo sloviti Rodinov »Poljub«, v njegovi bližini pa več skupinskih aktov, ki so si vsebinsko med seboj povezani. Dela te vrste nam tolmačijo v vsej obsežnosti pravo Rodinovo bistvo. Viharni temperament in strastno prebujenje razodevajo vse njegove figure. Kamen, iz katerega je umetnik izklesal svoje umetnine, spričo tega izgubi vso togost in ves hlad. Ko človek stoji pred njim, se zdi, da živi, kajti vse točke njegove površine se živo obračajo proti očem gledalca. Površina — to ne pomeni za Rodina omejitve, zaokroženosti, marveč srečanje svetlobe in kamna, torej dramatičnega prizora. Tej dinamiki se imajo zahvaliti skupine, kakršna je na primer »Poljub«, za tisto čutno vedro strastvenost, ki jo jedva razodevajo umetnine v kamnu pred Rodinom.

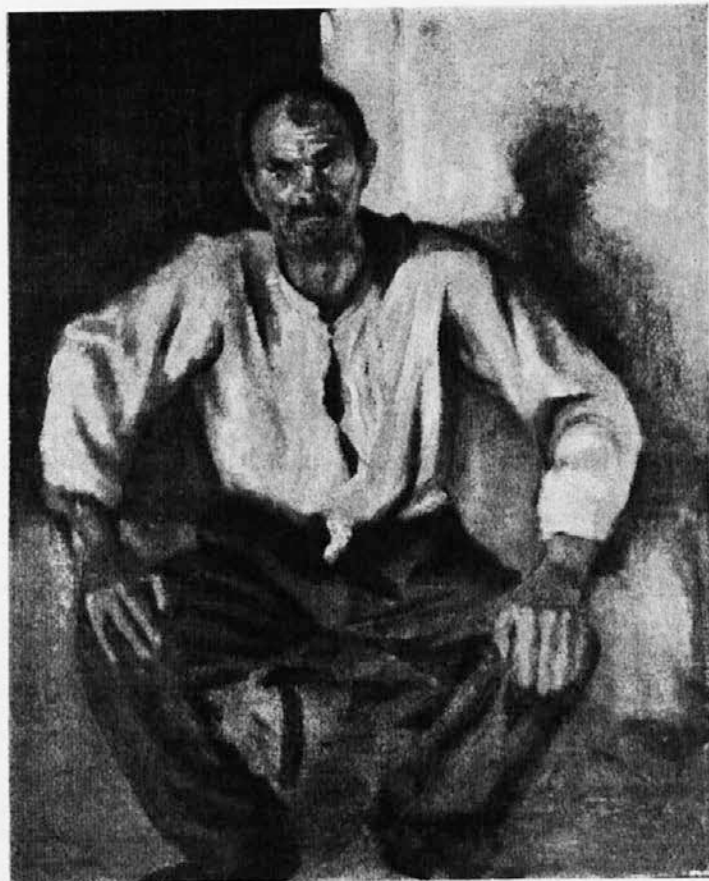
Popoln vtis Rodinove umetnosti pa dobi gledalec šele potem, ko si je poleg notranjosti hotela »Birona« ogledal tudi vrt. Tam stoji slovita Rodinova umetnina »Forte del'Enfer«. Ta vrata si je zamislil Rodin kot vhod k Dantejevemu »Pecklu«. Zdi se, da predstavlja prav ta umetnina orjaški odlitek celotnega Rodinovega življenjskega dela, kajti vse, kar se nam razodeva v posameznih plastikah in skupinah prejšnjega časa, je

tukaj združeno v veliko simfonijo, ki dviga gledalca. »Mislec«, »Prokleti«, vse to je predstavljalo časih posamičen problem za kiparja Rodina ter je našlo tudi svojo odgovarjajočo obliko. V muzeju najdemo vse te primerke. Toda »Vhod v pekla« je veliko življenjsko delo, nekakšna zaključna bilanca Rodina, ki prikazuje skupek Rodinovih zmožnosti in njegove umetnosti v desetletjih njegovega dela. Tudi tukaj prevladuje veliki Rodinov ritem. Človek odhaja iz tega muzeja v zavesti, da si oblik ne sme vtisniti v spomin kot nekaj širokega, marveč nekaj globokega. To je osnovno načelo, s katerim je Rodin oplodil vsa svoja umetnost, ki živi preko njegove telesne smrti.

Vlomilec in Balzac. Neko noč se je malo pridnež vtihotopil v stanovanje Balzacu, ki je po navadi dolgo bedel in ni vselej vrat zaprl. Tisto noč je slučajno že ležal v postelji. Zlikovec je brez šuma vetrihoval v pisalni mizi, kar ga prekine strahovit krohot, prihajajoč iz bližnjega pristenka. Okrene se ter opazi romanopisca, ki se pristrčno smeje v mesečini. Četudi preplašen, si tat ne more kaj, da ne bi vprašal:

»Kaj pa vam je, da se tako hahljate?«

»Smejem se,« odvrne pisec Evgenije Grandetove, »ker vi prihajate ponoči, brez luči, iskat denarja v



France Godec / Delavac

mojo pisalno mizo, kjer ga jaz pri belem dnevu nikoli ne morem najti.«

Grafologija in Balzac. Balzac se je ukvarjal z grafologijo ter menil, da je imenitno podkovan v njej. Neka gospa mu prinese šolski zvezek:

»Povejte, mojster, kaka bodočnost se obeta temu dečku?«

Balzac ogleda sešitek in namrši obrvi, češ:

»Ste vi mati temu otroku? Sorodnica?«

»Nisem.«

»Potem vam povem po pravici: to dete je lahko-miselno in zabito. Nikoli ne bo nič prida iz njega.«

Tedaj se gospa zahihita:

»Toda, gospod plemeniti Balzac, kako da ne spoznate svoje pisave? To je vaš zvezek!«

Zgodovina molči o mojstrvem odgovoru. A. D.

OPOMBE K PODOBAM

Michelangelovo »Snemanje s križem« je mladostno umetnikovo delo, ki ima vse značilne odlike

njegovih zgodnjih del, zlasti pa znanje in mojstrstvo v obdelavi kamna. Svoja mladostna dela je M. še na starost občudoval in je pravil, da spoznava, kadar koli jih vidi, kako zelo je grešil proti svojemu naravnemu daru, ko se ni takoj lotil kiparstva, ker iz teh del sklepa, kaj bi lahko v tej stroki dosegel.

Matthias Grünewald je bil rojen okoli 1480 v okolici Aschaffenburga in je umrl ok. 1529 v Mainzu. Njegovo življenje je prav tako malo znano kot njegovo umetniško poreklo. Odkril ga je prav za prav šele l. 1873. nemški umetnostni zgodovinar Wotmann, vendar pa ga je že Sandrast l. 1675, v knjigi »Teutsche Academie« imenoval »nemškega Correggia«. V nasprotju s Holbeinom in Dürerjem je stremel Grünewald namesto k jasni, bolj k slikoviti formi. Temu svojemu umetniškemu stremljenju je podredil vsa izrazna sredstva, tako barvo kot tudi risbo. Grünewaldovo glavno delo je isenheimski oltar v Kolmarskem muzeju, ki ga je poslikal z vizijami iz Kristusove in Marijine zgodbe, Rojstvom Jezusovim,



Elda Piščanec / X. postaja Križevega pota (1943)
Smartno ob Savi

Oznanjenjem, Vstajenjem in Kristusovo smrtjo na Križu. V tem delu je izvenela pristno severnjaška globoko ekspresivna smer nemškega slikarstva, predstavlja najboljšo nemško slikarsko delo in spada po mistični in vizionarni vsebini med najprezretljivejše ustvaritve svoje vrste. V Grünewaldovo pozno dobo spada »Križanje« v Karlsruhe, ki ga objavljamo, in pa Mavricijev oltar v Monakovem. Zanimivo je, da novejši nemški raziskovalci (Wilch, Rolf — Grünewaldova legenda, 1922) trdijo, da slikar Grünewald sploh ni nikoli živel in da je isenheimski oltar poslikal slikar Matthias Neithart-Gothart iz Würzburga.

O P. P. Rubensu primerjaj članek v »Umetnost« V, str. 164, o Valasquezu opombe v »Umetnost« VII, str. 144.

Jos. Führich (rojen 1800 na Češkem, od leta 1841. profesor na dunajski akademiji, umrl 1876 na Dunaju) je pripadal skupini nemških slikarjev, ki se je v začetku 19. stoletja slučajno sešla v Rimu, tam sklenila prijateljsko zvezo, skupaj stanovala, vzajemno delovala in se pridno učila in navduševala za skupne vzore. Bili so to pozneje tako znani mojstri: Overbeck (1789—1869), Cornelius (1786—1867), Schadow (1789—1862), Filip Veit (1793—1877), Schnorr (1791 do 1872) in kot zadnji Jos. Führich. Tem umetnikom ni ugajal tedaj navadni šolski pouk, ki je neprenehoma ponavljal, naj učenci posnemajo stare slike in naj jim bo antika vzor. Mladim slikarjem je bila

glavni vzor narava, kot je to napisal tudi Overbeck: »Narava je in ostane edina umetnikova učiteljica, vendar mora umetnik vedno s pametjo razločevati, kaj je umetnosti primerno in nje vredno.« Te slikarje, ki so slikali večinoma le zgodovinske in cerkvene slike, so imenovali romantike, pa tudi nazarene. V cerkvenem slikarstvu so dosegli nedvomno velike uspehe in so imeli na slikarski pomlad okoli leta 1800 vpliv, ki je viden tudi pri naših slikarjih te dobe, saj je naš Janez Wolf (1825—1884) izrazil predstavnik nazarenskega slikarstva. Znani so zlasti Führichovi »Križevi poti«, ki so v številnih kopijah zastopani tudi v naših cerkvah.

O češkem kiparju Františku Bílku primerjaj opombe v »Umetnosti« VI, str. 144, s podobami, in nadaljnje reprodukcije »Umetnost VII, str. 191, 192.

Paolo di Dono imenovan Uccello (1396—1475). Slikar se je umetniško razvijal pod dvojnimi vplivi Brunelleschija in Donatella. Največjo ljubezen je posvečal študiju perspektive, ki je postala bistvo njegove umetnosti. V težnji, da bi perspektivo kar najbolj poglobil in podal čim bolj plastično posamezne forme, pričel upodabljati predmete skoro v geometrični formi. Imel je fin čut za upodabljanje lepote narave, kar mu je tudi prineslo laskav pridevek »Uccello« (priček). Podoba bitke, ki jo objavljamo, je eno izmed najbolj znamenitih slikarjevih del in je v zbirki Uffizi v Firenci.

Pogled v sodobno srbsko umetnost nam kažejo dela Sretena Stojanovića, M. Vučkovića in St. Pavlovičeve.

Norveški slikar Edvard Munch, ki je bil rojen 1863. leta, je dne 24. januarja t. l. umrl v Oslu. Pokojnik je bil svetovnoznan slikar in grafik izrednih umetniških kvalit. Njegov vpliv je dobro viden tudi pri naši mladi grafiki in bomo v eni prihodnjih števil prikazali obširnejši pregled Munchovega umetniškega dela. Vso svojo umetniško dediščino je Munch zapustil z oporoko mestu Oslu.

Komisija za nakup umetnin iz fonda za »Zimsko pomoč« v znesku 100.000 lir se je sestala dne 12. januarja 1944 v Jakopičevem paviljonu. Navzoči so bili: dr. France Mesesnel kot zastopnik prezidenta pokrajinske uprave g. div. generala Leona Rupnika, člani Umetniškega sveta DSLU: G. A. Kos, Saša Šantel, Mirko Šubić, Stane Kregar, Boris Kalin in člani socialnega odseka: France Gorše, Nikolaj Omersa in Stane Kregar. V uvodnih besedah se je slikar Saša Šantel toplo zahvalil za vzvišeno pobudo in plemenito odločitev gospoda prezidenta Rupnika, nakar je slikar G. A. Kos kot predsednik Umetniškega sveta prevzel vodstvo seje. Komisija je pred izbiro posameznih del načelno sklenila, da se izločijo dela nepoklicnih slikarjev in diletantov in da se vzamejo v pretis le dela poklicnih umetnikov. Od 31 prijaviteljev je bilo glede na ta sklep zavrženih 5, tako da je preostalo 26 poklicnih likovnih umetnikov s



Elda Piščanec / XII. postaja Križevega pota (1943)
Smartno ob Savi

skupno 32 slikarskimi, 14 kiparskimi deli in 26 grafičnimi listi.

Pri končni odločitvi je bilo izbranih vseh 26 avtorjev z 8 kiparskimi deli, 20 podobami in 13 grafičnimi listi, s čimer je bil znesek 100.000 lir izčrpan. V tem okviru so bila izbrana sledeča dela: Rajko Slapernik: »Obisk«, Fran Tratnik: »Žensko poprsje«, Lojze Zagar: »Polhograjski dolomit«, Evgen Sajovic: »Zatišje z nageljni«, Tine Gorjup: »Pred ogledalom«, Janez Mežan: »Novo mesto-Kandijae in »Mlin ob Krki«, Ivan Čargo: »Risba«, Janez Trpin: »Krizanteme«, Ivan Kos: »Cvetlice in »Dolenjski motiva«, Fran Pavlovec: »Invalide«, Fran Zupan: »Drevoreda in »Kraške hiše«, Rudi Gorjup: »Ljubljanski motiva«, Fran Klemenčič: »Krajina«, Maksim Sedej: »Interieur«, Elda Piščanec: »Narcise«, Karla Bulovec: »Mati z otrokom« (risba), Stane Kregar: »Deklici s knjigo«, Marjan Tršar: 13 grafičnih listov, Ivan Zajec: »Pijanec« (plastika), Stane Dremelj: »Vesna« (plaketa), France Gorše: »Stamežljivi amore« (plastika), Tine Kos: »Samaritane« (plastika), Alojzij Kogovšek: »Marijanka« (plastika), Karel Putrih: »Torzo« (plastika) in Frančišek Smerdu: »Ivan Vavpotič« (plastika).

Komisija je končno sklenila, da bo tričlanska deputacija: dr. Fr. Mesesnel, S. Santel in G. A. Kos v

avdijenci poročala gospodu prezidentu div. generalu L. Rupniku o zaključkih seje in predložila sklepe komisije v proučitev.

Kipar France Gorše je naznanil januarja: Večerni tečaj risanja po modelu. S 1. februarjem bom odprl štirimesečni tečaj risanja po modelu, na katerem se bo vršil pouk redno vsak ponedeljek, torek, sredo, četrtek in petek, izvenzmi praznikov, od 5. do 7. ure zvečer v mojem ateljeju na Gosposvetski cesti 13. Ta tečaj je namenjen v napotek vsem onim mladim talentom, ki se čutijo poklicane ter se resno pripravljajo za svoj bodoči umetniški poklic. Zanimanci, ki bi se želeli udeležiti tečaja, naj se prijavijo najkasneje do 29. januarja ob navadnih urah pri meni, kjer bodo dobili tudi podrobna pojasnila. S seboj naj prinese vsak svoja dosedanja dela v pogled in presojo. Pripravniki se opozarjajo, da bodo šele po 14 dnevni preizkušnji definitivno sprejeti v imenovani tečaj.

Marsikateri mladi talent ima v tem tečaju priložnost izpopolnjevati svoje zmožnosti, zlasti v teh časih, ko je težka pot na Umetnostno akademijo v tujino. Zato upamo in želimo, da bo tečaj lepo uspeval — saj je v večjih rokah kiparja Franceta Goršeta.

Slovenski tržaški rojak slikar Lojze Spacal je priredil v januarju v tržaški umet-



Elda Piščanec / XIII. postaja Križevega pota (1943)
Smartno ob Savi

nostni galeriji »Na Korzu« razstavo svojih del: 20 oljnih podob, 16 monotipij in 12 risb. Spacal je bil rojen l. 1907. v Trstu in je dokončal svoje študije v Italiji, kjer je tudi pogosto razstavljal. Slovensko vabilo na razstavo, ki smo ga prejeli, spremlja uvodne besede Agnoldomenica Pica, ki pa kljub gostobesednosti o kvalitetni Spacalovi umetnosti ne povedo kdo ve kaj prida. Morda je kriv temu tudi očitno površen in nejasen prevod iz italijanščine. O slikarju samem homo ob prvi priliki še poročali, saj je njegova razstava, po prejetih časopisnih vesteh sodeč, lepo uspela.

NOVE KNJIGE

Ivan Cankar v risbi. V spomin na petindvajsetletnico smrti izdala Bibliofilska založba Umetnost in Ljubljana, uredil in uvod napisal Miha Maleš. Ljubljana, 1943, strani 32+16 prilog, velika 4^o.

Za petindvajsetletnico smrti našega največjega prozaista, Ivana Cankarja, je priredil akad. slikar Miha Maleš bibliofilsko spominsko publikacijo, ki se uvršča, tako po svoji pomembnosti kakor po grafični izvedbi in opremi, med naše prve knjižne izdaje vojnih let. Da je bil Ivan Cankar prav tako slikarsko nadarjen kakor literarno, je bilo v splošnem znano že pred to publikacijo, vendar nam daje še objava njegovih ohranjenih risb globlji vpogled v to stran njegovega genija. Maleš je zbral in objavil vse Cankarjeve risbe, kolikor mu je bilo v sedanjih razmerah mogoče. Ni jih dosti, vendar dovolj, da nas morejo prepričati, da bi bil naš velik pisatelj, če bi se bil posvetil slikarstvu, kakor je nekaj časa nameraval, dosegel tudi na tem umetnostnem področju visoko in pomembno mesto v slovenskem kulturnem snovanju. Saj moremo že nekatera dela, ki jih je izvršil samo mimogrede kot diletant, šteri med resnične umetnine, ki presegajo marsikatero stvaritev poklicnih slikarjev njegove dobe. Velika škoda je zato, da so se Cankarjeve risbe večinoma poizgubile, kajti dovršenost ohranjenih nas nedvoumno prepričuje, da je moral risati več kakor samo kdaj pa kdaj za trenutno razvedrilo, kar domneva tudi Maleš.

V celoti je tu reproduciranih 10 Cankarjevih risb in perorisb. Prva datira iz l. 1895., ko je bilo poznejšemu pisatelju komaj 13 let. To je podoba Marije Pomagaj z Brezj, ki pa vendarle razodeva individualne poteze in za tako mladega risarja nepričakovan uspeh. V starosti 20 in 21 let so nastale nadaljnje štiri risbe (zadnja je perorisba): Portret Ivana Grudna, Podoba gospoda (po fotografiji), Pismo (podoba Stanke Zarnikove) in Ilustracija k pesmi za spominski album. Dasi razodevajo vse štiri risbe Cankarjevo izredno nadarjenost, pomeni »Pismo« presenečenje in je sploh najboljše, najdovršenejše in najsvotvenejše Cankarjevo delo. V risbi se približuje tej višini samo še 17 let pozneje narisana Podoba otroka. »Pismo« je nesporna umetnina. V starosti 31 let je Cankar narisal (s peresom) dvoje ilustracij k svoji komediji »Za narodov blagor«. Tu se nam prikazuje s čisto druge strani, ki prav tako preseneča, ker bi mogli iz stila teh dveh risb sklepati, da je dobro poznal tedanjo sodobno francosko grafiko. V 34. letu je narisal svojo lastno

podobo (s svinčnikom), na kateri je dovolj markantnosti njegove resnične fiziognomije. Iz 37. leta njegovega življenja datira že omenjena »Podoba otroka«, druga svojevrstna umetnina; zadnja v zborniku reproducirana Cankarjeva risba pa izhaja iz 41. leta in predstavlja podobo prijateljice Vere. Tu Cankar ni več na prejšnji višini, zdi pa se, da se s to risbo tudi ni trudil, ampak jo je narisal le mimogrede, brez ambicije. To so Cankarjeva likovna dela, maloštevilna, a zadostna za že izrečeno sodbo. Morda bo mogoče sčasoma odkriti še nadaljnja. Nekaj jih je bilo celo znanih, a so se sledovi za njimi spet izgubili.

Maleš je dodal Cankarjevim originalnim risbam še nekaj njegovih fotografij, doslej še neobjavljeno fotografijo po posnetku Frana Vesela iz l. 1905., in prav tako še neobjavljeno po posnetku Avgusta Bertholda in Kramaričeve fotografijo pisateljave rojstne hiše na Vrhnikih. Izmed Cankarjevih karikatur in portretov vsebuje zbornik karikatur Hinka Smrekarja, ki krasi tudi ovoj publikacije, Maksima Gasparija karikaturu z belo krizantemo (perorisba), Franceta Podrekarja portret (ogljje) in Ivana Vavpotiča judenburško risbo pisatelja v avstrijski vojaški uniformi. Za uvod v publikacijo je napisal Alojz Gradnik prekrasni sonet »Na Cankarjevem grobu«, Miha Maleš je pa v uvodu predstavil pisatelja kot risarja in razčlenil njegove risbe ter dodal nato še več strani Cankarjevih misli o likovni umetnosti iz njegovih člankov in literarnih del. Tako nam je dala Bibliofilska založba Umetnost, ki je bila prva za to poklicana, za petindvajsetletnico smrti našega genija Ivana Cankarja delo, ki bo ohranilo trajno vrednost in bo nedvomno uvrščeno med najpomembnejše cankarjane. Grafična izvedba Narodne tiskarne in vezava Zabjekove knjigovoznice prav tako dostojno reprezentira našo moderno grafično obrt, čeprav je delo izšlo v petem letu druge svetovne vojne. M. S.

Rafael in Michelangelo. R. Balsamo-Grivelli: »Rafael Santi«, Dimitrij Merežkovskij: »Michelangelo«. Prevedel dr. J. Lovrenčič, založila »Naša knjiga« (Ljudska knjigarna) v Ljubljani, strani 256. Opremil arh. V. Gajšek. —

Kot prvi zvezek letošnjega letnika svojih publikacij je izdala »Naša knjiga« skupno življenjepisa dveh največjih mojstrov renesanse, Rafaela Santija in Michelangela Buonarottija. Balsamo-Grivelli, Italijan, spremlja v svojem spisu nesmrtnega slikarja Rafaela vse od njegovega rojstva v Urbino do smrti v Rimu, ko je, čeprav še mlad, star komaj 37 let, dosegel že vse viške svoje stvarjalne sile in vse mogoče časti. Kakor vesten biograf nas seznanja z vsemi postajami njegovega življenja v pogledu človeka in umetnika, zato pa manjka na drugi strani njegovemu delu tista globlja, intimnejša in troplejša nota, ki šele ustvarja iz biografije resnični biografski roman, kakor ga pojmuje naša doba. Mimo tega se je pisatelj premalo vživel v duševna doživljanja velikega mojstra in človeka in nam tudi ni naslikal na ozadju dovolj vidnega vzdušja dobe na prelomu petnajstega in šestnajstega stoletja, dobe, ki jo kot višek renesanse in humanizma štejemo med najvišje vzpone v dosedanjih človeški zgodovini, saj je s svojimi idejnimi zasnutki oplajala še čela stoletja do



Elda Piščanec / Žalostna mati božja (lesorez)

dandanašnjih dni. Kakor Arnaldo Fraccaroli, avtor lani v slovenščino prevedenega življenjskega romana skladatelja Bellinija (Nestanovito srce, izdala Dobra knjiga), je ostal tudi Ricardo Balsamo-Crivelli bolj na ravni literarne reportaže.

Rus Dimitrij Merežkovskij, znan tudi pri nas po več prevodih njegovih del, je segal pri pisanju svoje novele iz življenja enega največjih genijev vseh časov, nesmrtnega kiparja, arhitekta, slikarja, pesnika in iznajditelja Michelangela Buonarrotija, Rafaelovega neposrednega sodobnika in v slikarstvu celo tekmeča, dosti globlje, in nam ga je zato prikazal tudi s človeško bolj toplimi toni. Žal pa je

delo Merežkovskega le odlomek iz mojstrovega življenja. Ne pričena se pri njegovem rojstvu l. 1475. v Capreseju, in niti ne pri njegovi prvi rasti v Florenci, ampak šele l. 1505, v Rimu, v trenutku, ko se razhaja s tedanjim papežem Julijem II. ob zrušitvi velikih zasnutkov za njegovo grandiozno grobnico, ki ni bila nikoli zgrajena. Pisatelj spremlja potem Michelangela sicer do njegove pozne smrti leta 1564., dotika se pa le nekaterih njegovih doživetij. Škoda je zato, da Merežkovskij ni napisal ce'otnega biografskega romana Michelangela, ali pa da ni založnica segla po delu katerega drugega pisatelja, n. pr. Romaina Rollanda.

Kljub temu pa, da Crivelli ne sega pri Rafaelu dovolj v globino in da Merežkovskij ni obdelal celotnega Michelangelovega življenja, sta obe deli dovolj tehtni, da zaslužita zanimanje vseh Slovencev, ki se zanimajo za literarne biografije velikih zgodovinskih osebnosti, zlasti pa še največjih tvorcev likovne umetnosti. Posebno vrednost daje knjigi mimo tega strokovni uvod univ. prof. dr. Steleta, ki podaja na 15 straneh vse potrebne podatke o obeh nesmrtnikih, tako glede njunega življenja kakor dela, in pa poleg obeh portretov še vrsta celostranskih slik njunih podob, skulptur in zgradb. Michelangelov sonet »Giunto è già...« na str. 17 je prevod pesnika A. Gradnika, ki ima v rokopisu prevedene vse njegove sonete, in bi si le želeli, da bi čimprej izšli v samostojni publikaciji. Knjigo je odlično opremil arh. Vlado Gajšek, da spada med višje oprem naših knjig. M.S.

Danilo Gorinšek: Zlata tička. Četrty zvezek s Police za male. Ilustriral M. Bambič. Izdala Tiskovna zadruga v Ljubljani, 1943, strani 62.

Šesti zvezek zbirke »Police za male« se prijetno razločuje od prejšnjih petih, predvsem po literarni vrednosti Gorinškovih pesmi, ki znatno prekašajo prejšnje poizkuse, večinoma prigodniške, pa tudi mnogo drugih novejših pesniških zbirk za mladino. Danilo Gorinšek spada med reprezentativne mladinske pesnike zadnjih dveh desetletij in z »Zlato tičko« je le še bolj izpričal svojo rast in vsestransko dozorevanje. Njegova glavna odlika je, da se zna živeti v otroško dušo ter podati svoje pesmi v tudi formalno dovršeni obliki. »Zlata tička« se pa razločuje od prednic tudi po svoji opremi, katero je oskrbel Milko Bambič. Njegove ilustracije sicer ne ustrezajo resničnim umetniškim zahtevam, so pa kljub temu dosti bolj vsaj sprejemljive, kakor ilustracije nekaterih drugih ilustratorjev prvih petih zvezkov, med katerimi so bile celo tudi take, ki so naravnost odbijale in žalile vsak umetniški ter estetični čut. Mladinska knjiga ni niti v svetu in niti pri nas več pastorka. Načelo, da je za mladino najboljšje komaj zadosti dobro, se, hvala Bogu, pričinja uveljavljati tudi v slovenskih izdajah. Zato upravičeno pričakujemo, da tudi nadaljnje publikacije »Police za male« ne bodo zdrknile vsaj z ravni šestega zvezka, ampak se bodo počasi dvignile tudi v ilustrativnem ter sploh grafičnem oziru do višine resničnih umetniških stvaritev. M. S.

Slovenski dnevnik in umetnost. V svojem poročilu o 4.—6. zvezkem »Umetnosti« je g. recenzent »Jutra« pripomnil k omenbi mojega eseja, »Položaj umetnosti in umetnika v družbi«, sledeče: »Pisec se večkrat ozre na naše domače razmere in se brez utemeljene potrebe obregne ob slovenske dnevnikarje, ki baje premalo store za umetnost in nje popularizacijo med ljudstvom. Nočemo reči, da so slovenski listi dosegli pri tem zaželeno, idealno postavljeno višino. Toda pisec bi moral dobro vedeti, kaj in koliko so pisali slovenski dnevnikarji o umetnosti, literaturi itd. pred prvo svetovno vojno in kaj so kljub vsemu storili v tem pogledu v razdobju med dvema vojnama.« Prostor mi ne dovoljuje, da bi do-

kumentarično dokazoval, na kaj sem oprl svoje trditve v omenjenem eseju, kajti v tem primeru bi moral napisati zelo zelo obsežno razpravo, zato se moram omejiti le na dvoje, troje bežnih ugotovitev. O tem, kaj so pisali slovenski listi o umetnosti med dvema vojnama, vem dobro, saj nisem pustil neprebrane niti ene same njihove kulturne rubrike, in lagal bi, če bi hotel kakor koli zanikati ogromni napredek tega časa v primeri z onim pred prvo svetovno vojno tako v kvantitativnem kakor kvalitativnem oziru. Seveda, drugo je vprašanje, če je bila kulturna politika naših dnevnikov vedno pravilna in predvsem taka, da je res v vsem in brezpogojno sopomagala na eni strani rasti naše umetnosti, na drugi pa njeni popularizaciji. Na to bi nam mogla odgovoriti šele podrobna analiza in ocena te politike. Toda pri pisanju omenjenega eseja v »Umetnosti« nisem mislil toliko na delo urednikov kulturnih rubrik in na te rubrike same, kolikor na splošno mesto, ki ga je kultura zavzemala v dnevnem tisku. To je bilo tako razločno povedano, da o tem ne more biti dvoma. Saj je bil moj glavni namen pokazati prav na nesorazmerje, ki je vladalo n. pr. med prostorom in pomenom, ki so ga listi prepuščali kulturi na eni, športu na drugi strani. Menda ne bo g. recenzent »Jutra« hotel trditi, da je imel kdaj v svojem dnevniku na razpolago toliko stolpcev za razstave upodablajoče umetnosti, gledališče, literaturo itd., kakor jih je imel njegov tovariš športni urednik? Iz nedeljskih števil je bila kultura sploh izključena, enako iz ponedeljskih. Ocene posameznih nogometnih tekem so bile včasih več ko dvakrat daljše od ocen gledaliških predstav, razstav itd. O nogometnih tekmah so listi objavljali čisto tudi slike, o gledaliških predstavah, razstavah itd. navadno nikoli. Slike in karikature golmanov, krilcev itd. so v več ali manj rednih presledkih kazale občinstvu te osebnosti, ki so poznale svoj narod navadno le tako dolgo, da so postale »slavne«, nakar so se vdinjale kjer koli jim je bolje kazalo. In če bi imel na razpolago dovolj prostora, bi mogel z imeni naštetih dolgo dolgo vrsto slovenskih umetnikov, od katerih je bil tudi najneznatnejši za naš narod vsaj tako pomemben, kakor najslavnejši nogometni vratar ali najjemenitnejši »dolgoletni naročnik«, ki pa ob svojih petdesetletnicah, šestdesetletnicah itd. niso našli v naših dnevnikih prostora za kratek člančič ali skromno sliko. Mogel bi imenoma navesti pisatelje, slikarje, glasbenike itd., ki so bili ob smrti odpravljeni dosti bolj kratko, kakor brezštevilni docela nepomembni ljudje. Predvsem pa tudi v tej dobi, ki je stala glede kulturnih rubrik visoko nad ono pred prvo svetovno vojno, ni bilo smotrne propagande za to, da je umetnost (in sploh kultura) najvišji izraz in cilj naroda, in nikdar tudi ne resnega protesta proti pretiranemu kultu stvarne telesnosti. Znanstveno je ugotovljeno, da se ravna 90% ljudi po sugestijah od zunaj, zato je treba tej ogromni večinski množici, ki ne živi od svojih lastnih sodb in presoj, s propagandno sugestijo kazati pot, ne pa ji z ugotavljanjem njene nezainteresiranosti za umetnost dajati odvezo. To sem mislil pri pisanju omenjenega članka, in moje obregovanje je bilo vse prej ko brez utemeljene potrebe. M. Skalan.

NAŠIM NAROČNIKOM PRIPOROČAMO SLEDEČE KNJIGE, PRI KATERIH UŽIVAJO POSEBNE UGODNOSTI (DO PREKLICA):

IVAN CANKAR V RISBI. Uredil in uvod napisal Miha Maleš. Bibliofilska izdaja. V knjigi so zbrane v s e risbe Ivana Cankarja, ki nam ga kažejo tudi kot genialnega risarja-umetnika. Miha Maleš ga v uvodu primerja z risbami A. S. Puškina. Poleg Puškinovih risb (primerjava) in uvodnega besedila so v knjigi zbrane najlepše misli Ivana Cankarja o umetnosti. Na posebnih prilogah so risbe Ivana Cankarja, potem še neobjavljene fotografije in risbe delane po naravi, ki so ga ustvarili njegovi prijatelji: H. Smrekar (barvasta), I. Vavpotič, M. Gaspari in F. Podrekar.

Cena 125.— Lir (za naročnike »Umetnosti«, če jo naroče pri upravi pa 100.— Lir in lahko na štiri obroke po 25.— Lir.

SLOVENSKI LESOREZ uredil Miha Maleš, uvod napisal Francè Stelè, zunanja oprema Maksima Sedeja. — Vezano v celo platno. Bibliofilska izdaja.

V knjigi so zbrani vsi pomembni lesorezi vseh slovenskih lesorezcev-umetnikov. Vsebuje 140 lesorezov, ki so po večini odtisnjeni po izvornih ploščah; 32 je odtisnjenih na posebnih umetniških prilogah in še izvorne priloge (petbarvni signirani lesorezi: Šantel, Smrekar, Maleš, Sedej).

Velikost knjige je 34×25 cm. — Cena za naročnike »Umetnosti« Lir 250.— (plačljivo lahko tudi v obrokih), za ostale Lir 350.—.

UMETNIŠKI ZBORNİK. Uredil Miha Maleš. Ljubljana, 1943. — Oprema Riharda Jakopiča.

Zbornik predstavlja prerez sodobne slovenske upodablajoče umetnosti. Poleg razprav, esejev, aforizmov itd. vsebuje preko 400 reprodukcij del 109 sodobnih slovenskih umetnikov v enem in večbarvnem tisku.

»To je torej revija naših umetnikov in njihovih del, kakršne nam ne bi mogla prikazati nobena, še tako velika razstava. Kar je pa še več vredno, da je revija v obliki Zbornika trajna in dostopna vsakomur ter v vsakem trenutku. Tako popolen pregled naše umetnosti v podobi in besedi, kakor je v Umetniškem zborniku, do sedaj Slovenci še nismo imeli.« (»Jutro«.)

Cena za naročnike »Umetnosti« Lir 150.— (lahko plačljivo tudi v obrokih), za ostale Lir 170.—.

MODERNA ŠPANSKA LIRIKA. Prevedel Alojz Gradnik, ilustriral Miha Maleš, uvodni esej napisal Božidar Borko.

Je to edini izbor modernih španskih pesnikov pri nas.

Cena celo platno vezani izvod za naročnike »Umetnosti« Lir 60.—, za ostale Lir 75.—.

Salon Kos



V PREHODU
NEBOTIČNIKA

NAJVEČJA IZBIRA UMETNIN VSEH SLOVEN-
SKIH UMETNIKOV / VELIKA IZBIRA DEL
SLOVENSkih MOJSTROV IMPRESIONISTOV /
STALNA RAZSTAVA V SALONU V PASAŽI
OKVIRI / ANTIKVITETE / CENE ZMERNE

HRANILNICA LJUBLJANSKE POKRAJINE

PREJ HRANILNICA DRAVSKE BANOVINI

ustanovljena leta 1820

Sprejema vloge na hranilne knjižice
in tekoče račune, opravlja vse
bančne posle.