

PRISPEVEK K PROBLEMATIKI SLOVENSKEGA KIPARSTVA OB PRELOMU STOLETJA

Sonja Žitko, Ljubljana

Tako Alojzij Gangl (1859—1935) kakor Ivan Zajec (1869—1952) že od vsega začetka svojega ustvarjanja nista bila brez posluha za razgibano »slikovito« plastiko.¹ Za Gangla govori med drugim *arhitekturna plastika ljubljanske Opere* (1890—1892) v poznohistoričnem stilu s prevladujočimi novobaročnimi elementi, kjer je še veliko poudarjene draperije, teatralne drže in scenerije.² Zajec ustvari 1894 svojega *Prestrašenega satira*, realistično delo, a s polno mero dramatične napetosti in gibanja, ki sta preračunana na določen učinek.³ Tudi pri obeh reliefih za Prešernov spome-

¹ Prispevek se omejuje le na zanimiv izsek iz slovenskega kiparstva ob prelomu stoletja. V okviru pojava impresionizma v evropskem kiparstvu in ob orisu vplivov in možnosti vzorovanja pri pomembnih evropskih kiparjih predstavlja nekatera izbrana dela (iz obdobja od okoli 1904 do okoli 1918) kiparjev Alojzija Gangla in Ivana Zajca. Oba sodita h generaciji kiparjev, ki so se ob prelomu stoletja šolali na dunajski akademiji. Značilno zanje je bilo dolgo bivanje na Dunaju tudi še po končanem študiju, nekateri med njimi so tam celo ostali, saj so bili pogoji za ustvarjanje in ekzistenco v domačih utesnjujočih razmerah izredno težki. Ze samo dejstvo, da so živeli na Dunaju, torej v enem največjih evropskih umetnostnih središč tistega časa, pomeni, da so lahko spremljali dogajanje v evropskem kiparstvu, tako na bogatih razstavah, npr. dunajske Secesije (nekateri v prispevku navedeni tuji kiparji so bili tam skoraj stalni gostje), kakor tudi iz tedanjega umetnostnega revialnega tiska, ki je posvečal kiparstvu dovolj pozornosti. Osnova prispevka je magistrsko delo avtorice S. Ž. z naslovom *Slovensko kiparstvo ob prelomu stoletja*, Ljubljana 1977 (tipkopis).

² Alojzij Gangl (Metlika 1859 — Praga 1935) se je učil v domačih podobarskih delavnicah, nato študiral na dunajski akademiji od 1885—88; njegova profesorja sta bila E. Hellmer in K. Zumbusch. Pomemben je njegov študijski obisk v Franciji in Italiji (1890). Od 1894 je poučeval kiparstvo na ljubljanski umetnoobratni šoli. 1905 so ga zaradi bolezni upokojili. Živel je na Dunaju. 1910 je sicer poučeval na umetnoobratni šoli v Splitu, vendar ga niso hoteli reaktivirati. Nekaj časa je bival v Metliki, od 1914—1917 na Dunaju, nato pa se je za stalno preselil v Prago.

³ Ivan Zajec (Ljubljana 1869 — Ljubljana 1952). Učil se je pri svojem očetu kiparju Francu Zajcu, nato je po enoletnem študiju na dunajski umetnoobratni šoli obiskoval dunajsko akademijo (1889—96), kjer je bil njegov profesor K. Kundmann. Na Dunaju je ostal do 1906, odpotoval v Pariz do 1908, nato je do 1912 živel v Ljubljani, od 1912 do 1918 pa v Italiji. Poučeval je na Tehnični srednji šoli v Ljubljani od 1920—27 ter na arhitekturnem oddelku Tehnične fakultete do 1940.

nik (*Slovo Črtomira in Bogomile, Ribič*, okoli 1901) je Zajec z mojstrskim prijemom obvladal reliefno tehniko in dovolj zgovorno predstavil pri-zora iz Prešernove poezije.

Med skoraj triletnim bivanjem v Parizu je Zajec spomladi 1906 v pa-riškem Salonu razstavil relief *Kozakove sanje* (sl. 83).⁴ Delo je nastalo že na Dunaju, kjer je imel kipar po končanem študiju svoj atelje in sodi v vrsto »umetnoobrotnih del«, »modernih plastičnih umotvorov« (mednje sodita tudi kipca *Rusko dekle*, *Japonski vojak* idr.), kakor so jih sloven-ski javnosti predstavili v reviji *Slovan* leta 1905.⁵ Kipar je tukaj očitno črpal iz ruske in japonske motivike, kar nikakor ni čudno, saj so bile »oči vsega sveta vedno bolj uprte v rusko državo«, ki se je tedaj (1904—1905) borila z Japonci.⁶

Kozakove sanje so kombinacija plitvega reliefa s samostojno stoječim likom kozaka na konju; v ozadju je upodobljena notranjost hiše z nje-govo družino, v ospredju pa kozak na vetru in mrazu. Pripoved je do-volj nazorna in značilno anekdotična za Zajca, to potezo bo ohranila tudi večina njegovih poznejših del. Zanimiv je dobro izdelan konj, motiv, ki je bil Zajcu vedno pri srcu, saj ga zasledimo npr. že v reliefu *Slovesa* na Prešernovem spomeniku in tudi pozneje ga je upodobil še večkrat. Lik konja bi lahko pridružili romantičnim bronastim kipcem iz bogate zakladnice 19. stoletja ali znameniti vrsti plastik francoskih animalistov. Vendar se z njim na eni strani bolj odziva svojemu vzorniku Constan-tinu Meunierju (1831—1905), belgijskemu kiparju, čigar konji pogosto prav tako simbolizirajo trpljenje in izkoriščanje kot liki delavcev in ru-darjev, na drugi strani pa plastikam znanih ruskih animalistov, ki so radi prikazovali mužike na konjih. Od tu ni daleč do skicozne, žanrske bronaste male plastike z izstopajočimi socialnimi poudarki ruskega, bolje internacionalnega kiparja Paola Troubetzkoya (1866—1938).⁷ Troubetzkoy je bil v tistem času močno popularen kipar, znan po upodobitvah svojega prijatelja Tolstoja, npr. *Tolstojovo doprsje*, *Tolstoj na konju* (sl. 84) ali *Tolstoj za plugom*.⁸ Naš Vavpotič ga ob obisku pariške svetovne razstave

⁴ Ivan Zajec, *Moji spomini*, Um, IX, 1944—45, p. 59. *Kozakove sanje* so signi-rane »Ivan Zajec Paris 1906«, vendar je datacija prirejena, saj je bilo delo reproducirano v *Slovanu* že 1905. Po vsej verjetnosti je nastalo ok. 1904—1905 in letnica 1903, ki jo navaja F. Šijanec, zaenkrat še ni preverjena. Prim. Ivan Zajec, Iz svojega življenja, Sn, III, 1904—05, repr. p. 310; Fran Šijanec: *Ivan Zajec*, Narodna galerija, Ljubljana 1949 (rk), p. 16; idem: *Sodobna slo-venska likovna umetnost*, Maribor 1961, p. 280.

⁵ —, Ivan Zajec, Sn, III, 1904—05, p. 192 in repr. p. 308, 309, 312, 313.

⁶ —, Rusija, DS, XVIII, 1905, p. 255. *Tolažnica v zadnjem boju*, delo kiparja Josipa Urbanja (1877—1943) je tudi eden izmed odzivov na te dogodke. Plastiko (1905, les, zdaj v Narodni galeriji v Ljubljani) sta priobčili reviji *Dom in svet* ter *Slovan*. Prim. —, Naše slike, DS, XVIII, 1905, p. 377, repr. p. 325; —, Naše slike, Sn, III, 1904—05, p. 192, repr. p. 182.

⁷ Troubetzkoy se je sicer rodil in umrl v Italiji, a je živel v različnih mestih in deželah (Milano, Moskva, Leningrad, Pariz, ZDA). Njegov priimek so pi-sali zelo različno, kipar pa se je podpisoval na dva načina Paul ali Paolo in Troubetzkoy ali redkeje Troubezkoj. Prim. John S. Grioni, *Studi sul Troubetzkoy*, *Arte Illustrata*, VI, 1973, pp. 271—277.

⁸ Eden izmed odmevov na omenjene Troubetzkoyeve upodobitve in seveda hkrati na daljnosežno duhovno moč Tolstoja je ohranjeni *Portret Leva Tol-stoja*, ki ga je zmodeliral kipar Ivan Meštrović 1904 na Dunaju. Le iz so-časnega vira vemo, da je tudi kipar Franc Berneker (1874—1932) v svojem

1900 ni mogel dovolj prehvaliti;⁹ prav tako je tudi Ivan Prijatelj kot vnet poznavalec ruske literature, pa tudi impresionistične smeri navdušeno pisal o Troubetzkoyu v letih 1904 in 1905 in ga imenoval »največji sedanji ruski kipar«.¹⁰

Lahko bi rekli, da Troubetzkoyev *Tolstoj na konju* botruje eleganci Zajčevega konja, po vsej verjetnosti pa je na njegovo poznejše delo *Orač* posredno vplivala tudi Troubetzkoyeva plastika *Tolstoj za plugom*.¹¹ Pri Zajčevih *Kozakovih sanjah* nas prijetno preseneti neposredno in prepričljivo ponazorjeno dogajanje in konkretno razpoloženje v zimskem času. Pomagal si je z nemirno, valovito modelirano površino kozaka in konja, podstavka in delno tudi ozadja, ki se nato izgublja v gladko obdelani površini prizora kozakove družine. Delo je torej z načinom modeliranja, še zlasti lika jezdeca s konjem ter z novim pristopom »moderno«, kot so zapisali v *Slovanu*.¹² Zajec se je resnično trudil, da bi vstopil v impresionistično smer, katere predstavnik je bil med drugim tudi Troubetzkoy, in posrečilo se mu je podati tudi rahlo vibriranje svetlobe, ki se lovi po razgibani površini. Kljub vsemu je to le previden poskus in še vedno podrejen moment v sicer povsem realistični upodobitvi. Izstopa pa nasprotje med statičnimi, zabrisanimi liki v ozadju ter med jezdecem in konjem, ki delujeta »slikovito«. Uporabljeni termin je označeval enega izmed dveh nasprotnih si stilov Salona, »klasičnega« in »slikovitega«. Tako so Rodina, Rossa, Degasa, Bourdella in Matisa družile značilnosti slikovitega stila, kar pomeni, da so se pri svojem modeliranju odločili za vključevanje močnih učinkov svetlobe in sence. To je bil hkrati njihov odgovor na francoski impresionizem in sorodne sodobne stile v drugih deželah, ki so izzivalno ogrožali ortodoksne klasične vrednote, saj so povzdignili optične prvine nad taktilne, atmosfero nad obliko, merili realnost v svetlobnih učinkih in jo izražali z barvo, tako da je celota postala nemirna, neotipljiva, prehodna, bežna.¹³ Največji delež v korigiranju sta-

takratnem ateljeju na Dunaju okoli 1902—1903 izdelal *Portretni kip Tolstoj*. Prim. Ivan Meštrovič, Muzejski prostor, Zagreb 1983 (rk); Fr. K-vec. (Fran Krašovec), Slovenski kipar Fran Berneker na Dunaju, *Sn*, I, 1902—03, p. 234.

⁹ »... dovolite, da vas povedem k Trubeckega bronsam. Te bronze ostanejo nepozabne onemu, ki je le enkrat užival njih čare! ... Trubeckoj je pravi analogon k Tolstemu, in kakor da ima Ruska kar dva Tolsta! Oba visokega aristokratskega rodu (Trubeckoj je knez!) živita s seljakom za seljaka. In nima ga cela Ruska umetnika, ki bi bil tako naroden ..., ki bi poznal svoj narod tako ... kakor veliki knez Trubeckoj ... Da sta Tolstoj in Trubeckoj tudi intimna osebna prijatelja, mi ni treba še posebe omenjati!«. Ivan Vavpotič, Iz svetovne razstave pariške, *LZ*, XX, 1900, p. 480.

¹⁰ Ivan Prijatelj, Knez Pavel Trubeckoj, *LZ*, XXV, 1905, p. 155. Prim. Ivan Prijatelj, Umetniški cilji, *SN*, XXXVII, 13. maj 1904, št. 108; *Izbrani eseji in razprave Ivana Prijatelja* (ured., uvod in op. A. Slodnjak) 1—2, Ljubljana 1952—1953.

¹¹ Troubetzkoyevo delo *Grof Tolstoj za plugom* in delo »Ki se z mrhovino rede ...« je priobčila revija *Dom in Svet*. Prim. *DS*, XXV, 1912, p. 160 in repr. p. 121, 129. Zajčeva skica *Orač* je nastala 1924. Nahajališče neznano. Prim. -ec., Slovenska upodablajoča umetnost: Ivan Zajec, *IS*, IV, 1928, pp. 212—213 z repr.

¹² *Slovan*, op. cit. p. 192.

¹³ Za obravnavano problematiko v prispevku prim. med drugim literaturo: Fortunato Bellonzi: *Italijansko sodobno kiparstvo*, Muzej savremene umet-

tičnih konceptov, ki so obvladovali kiparstvo vse od neoklasicizma dalje, in v utiranju poti v impresionizmu sta nedvomno prispevala Rodin in Rosso. Troubetzkoy, mojster v modeliranju zapletene mreže površin, na kateri se je poigravala svetloba in se porajalo impresionistično razpoloženje, se je seveda učil od obeh, veliko pa je pridobil tudi v milanskem ateljeju kiparja Giuseppa Grandija (1843—1894), pri katerem je delal leta 1884. Grandi je bil edini kipar napredne skupine *Scapigliatura* v Milanu in je s svojimi nekonvencionalno zasnovanimi, skicozno modeliranimi, »slikovitimi« deli korenito vplival na lombardsko umetnostno okolje ter bil med drugim tudi prvoten vir za italijanskega kiparja Medarda Rossa (1858—1928).

Leta 1894 zmodelira Rosso *Bookmakerja* (sl. 86), znameniti lik s cilindrom in paletojem, v svoji novi tehniki (vosek prek mavca), ki jo je začel uvajati že 1883, in kjer prosojni vosek na razbiti in razcefrani površini in vanj prodirajoča svetloba ustvarjata neke vrste spajanje oblike z okoljem in ozračjem. Rosso nam v *Bookmakerju* ne posreduje lika, kakršnega pozna, temveč kakor ga v danem trenutku vidi: z vsemi sencami vred in z visoko vrinjeno maso tal oziroma podstavka postane enotna optično zaznavna podoba. *Bookmaker* je zapustil sled v Ganglovi plastiki, imenovani *Žid* oziroma *Groteska* (sl. 85, 87).¹⁴ Težko določljiv debelušen tip, ki je upodobljen v tričetrtinski velikosti kot varianti portretnega doprsja in z namerno neostro podanim obrazom in rokami, pod sicer površno nakazano draperijo, izdaja krepak, trden, poenostavljen volumen. Lik naj bi naenkrat dojel v celoti, z enim samim pogledom, kot da bi šlo za prvi vtis, ujet spomin na določeno osebo, na naključen lik, na človeka z ulice. Površina je razdrapana, pozna se sled lopatice in kiparjev prstni odtis, svetloba drsi po njej, vendar je ujeta in ne dopušča nikakršne iluzije o prehodu oblike ter sklenjenega, ostrega obrisa v prostor; je torej kompaktno zasnovan lik, ki ga lahko gledamo z več strani in ga tako tudi bolje spoznamo. Takšno stališče do impresionističnega pojmovanja plastike pa Gangla veliko bolj približa francoskemu kiparju Augustu Rodinu (1840—1917), ki ima nasprotno kiparske konceptije od Rossa. Rosso je namreč poskušal zabrisati meje med slikarstvom in kiparstvom, tako da bi plastike učinkovale kot oblikovane površine, ki bi kakor slike imele en sam pogled. Zato je trdovratno iskal

nosti, Beograd 1977 (rk), pp. 12—54; Vincent Belrose-Huyghues, *Impressionisme en sculpture, Connaissance des arts*, No. 274, 1974, pp. 84—91; Ruth Butler: *Western Sculpture: Definitions of Man*, New York 1979; Jeremy Cooper: *Nineteenth-Century Romantic Bronzes*, London 1975; Albert E. Elsen: *Origins of Modern Sculpture: Pioneers and Premises*, Oxford 1978; H. W. Janson (in R. Rosenblum): *19th-Century Art*, New York 1984; Rosalind E. Krauss: *Passages in Modern Sculpture*, London 1977; *Paris—Moscou 1900—1930*, Centre Georges Pompidou, Paris 1979 (rk); Maria Pötl-Malikova: *Die Plastik der Ringstrasse: Künstlerische Entwicklung 1890—1918* (Die Wiener Ringstrasse: Bild einer Epoche, IX, 2), Wiesbaden 1976; Maurice Rheims: *19th-Century Sculpture*, London 1977; Werner Schnell, Anmerkungen zu Medardo Rosso 1858—1928, *Kunst-Revue*, XXXVII, 1984, pp. 124—129.

¹⁴ Kip je bil razstavljen na Jubilejni umetniški razstavi 1940 v Jakopičevem paviljonu in so ga imenovali *Groteska*. V komentarju k reprodukciji kipa v reviji *Mladika* leta 1940 je Karel Dobida dodal, da gre za »karikaturu gališkega Žida«. Prim. K. D. (Karel Dobida), Po jubilejni razstavi, *M*, XXI, 1940, p. 285, repr. p. 279.

dokončen vidik, ki naj postane obvezujoč pogled na njegovo plastiko. Rodin ostaja v mejah kiparske tradicije, oblikuje sicer valovite, lomljene, prisekane površine, ki lovijo svetlobo, vendar je pri njem vedno prisoten občutek za kiparsko obliko. Oblike oživlja z gibanjem in z zanj značilnimi vibracijami svetlobe na površini, ki so odsevi delovanja notranjih sil v volumnu. Rodin ni oblike nikdar prepustil svetlobi, celo podkrepil jo je s simboličnim in introspektivnim značajem. Med drugim ima te prvine njegov slaven kip *Balzaca*, na katerega naj bi vplival tudi Rosso *Bookmaker*, vendar je ta dilema, kakor tudi dilema o prvenstvu »iniciative pri uvedbi duha impresionizma v kiparstvo«¹⁵ med Rodinom in Rossom, zunaj dometa naše eksplikacije.

Datacija *Žida* je teže določljiva, a po vsej verjetnosti je plastika nastala v obdobju Ganglovega bivanja na Dunaju, tj. od 1905 do okoli 1910. O tem govori tudi dejstvo, da je bil Rosso leta 1905 ob svoji razstavi in obisku na Dunaju najbolj popularen in se je tedaj o njem na široko razpisal tudi dunajski umetnostni kritik Hevesi.¹⁶ Prav tako cela vrsta Ganglovih malih plastik, večidel kipcev iz mavca, kot so npr. *Jurij Šubic* (?) oz. *Portret slikarja*, *Dvojni portret*, *Snemanje s križa*, *Pastirček*, *Dekle z muckami*, *Prerod* idr.,¹⁷ ni datiranih, domnevamo pa, da so iz omenjenega obdobja ali pa so iz obdobja od 1914 do 1917, ko je Gangl ponovno živel na Dunaju in preden je dokončno odšel v Prago. Plastike učinkujejo kot skice (oziroma so skice), na hitro oblikovani osnutki, kar pa je ena izmed zahtev impresionistične smeri. Pri domnevnem *Portretu Jurija Šubica* (sl. 88) je očitno skicozno zbiranje in kopičenje plasti, na katerih se zaustavlja svetloba. Draperija navrženo prekriva grobo oblikovano telo, stoja je izrazita in jo lahko prepoznamo pri Rodinovem *Spomeniku slikarju Bastien-Lepageu* (sl. 89), podstavek se vrinja v lik in spominja tudi na Rossove rešitve. Zopet gre za enoten, celosten pogled, za bežen vtis, ki nam ga posreduje lik v časovnem izseku. Podobno stojo ima tudi *Pastirček* (sl. 91), delo, ki ga poznamo le po fotografiji iz Ganglove zapuščine. Ponovi se ozadje z oporo, noge so močno napete, skoraj preveč za takšno opravilo, kot je igranje na piščal, oblačilo je vzvihrano; to je ujet trenutek, specifično razpoloženje. Kako močno je Gangl pripadal območju Rodinovega vpliva, hkrati dokazuje naslonitev na plastiko *Flavtistka* (sl. 92), delo Rodinove učenke Camille Claudel (1856–1920), pri katerem morda melodija vodi vihranje dekletove draperije v nagli minljivosti trenutka. S kipcem *Dekle z muckami* (sl. 90) Gangl predstavi lik z že znano postavitevijo in prehajanjem podstavka v lik, posebnost pa je dekletov nasmejan obraz. V našem kiparstvu ob prelomu stoletja ni veliko podobnih plastik, Gangl pa se je v tem že poskusil pri *osnutku za Komedijo na ljubljanski Operi*, čeprav je obraz alegorije v končni iz-

¹⁵ Rossova izjava, ki jo je objavil Edmond Claris v svoji znani knjigi *De l'Impressionisme en Sculpture — Auguste Rodin et Medardo Rosso* (Paris 1902). Prim. Bellonzi, op. cit. p. 13.

¹⁶ Rosso je 1905 na Dunaju razstavljal v umetniškem salonu Artaria. Prim. Ludwig Hevesi, Medardo Rosso, *Kunst und Kunsthandwerk*, VIII, 1905, pp. 174–182; idem, Medardo Rosso v: *Altkunst-Neukunst*, Wien 1894–1908, Wien 1909, pp. 554–566.

¹⁷ Navedena dela in fotografija plastike *Pastirček* so v Belokranjskem muzeju v Metliki, kjer je tudi Ganglova zapuščina.

vedbi bolj resen. Osnutek kaže med drugim na odvisnost od francoskega kiparja Carpeauxa, ta dekletov obraz pa ima svoj izvor tudi v znanih Rossovih smejočih se ženskih portretih, oziroma sodi v koncept upodabljanja trenutnega razpoloženja.

Rodin in Troubetzkoy sta s svojimi deli vplivala med drugim tudi na rusko kiparko, učenko Edmunda Hellmerja, profesorja na dunajski akademiji, Tereso Feodorovno Ries (1876—1950). Njeno delo *Nepremagljivi*, imenovano tudi *Možje, ki vlečejo barko* (sl. 93), nastalo okoli 1903, predstavlja skupino moških, ki vsak na svoj način izražajo fizičen napor.¹⁸ Leta 1912 je Zajec na Slovenski umetniški razstavi v Jakopičevem paviljonu v Ljubljani razstavil veliko svojih plastik, med njimi tudi kiparske skupine *Ribiči*, *Krotenje Samsona* in *Požar*. Koncept za *Ribiče* (sl. 95), si je po vsej verjetnosti sposodil pri Riesovi, čeprav je njegova izvedba bolj impresionistična, saj pri kiparkini skupini kljub siceršnjemu vibriranju svetlobe na detajliranih površinah prevladuje naturalistični prijem in monumentalnost. Zajec podobno predstavi moške like in njihovo naprežanje, vendar je krepkejši vtis gibanja pridobil z nasprotno pozicijo dvojic, površina je modelirana sumarno, svetloba pa se lahko zaustavlja v premišljenih prazninah med liki in v nakazanih vdolbinah. Reliefna tehnika je Zajcu vedno ustrezala in z njo si je pomagal pri ustvarjanju povezane kiparske skupine, ki je bila nedvomno najtežji problem za impresionistične kiparje, čeprav so Rodin, Claudelova, Degas, Rosso idr. že pokazali svoje rešitve. Zajec je svoje like razvrstil na podstavek, iz katerega strmo rastejo, a se ne morejo popolnoma osamosvojiti. Celota deluje kot visoki relief in potemtakem uveljavlja en sam najrazločnejši pogled, torej frontalen vidik. Poleg tega je dovolj pogumno odstranil reliefno ozadje, ki je bilo pri *Kozakovih sanjah* še zelo prisotno. V delu *Krotenje Samsona*, kjer zopet grupira moške like, je manj kvaliteten, operira tudi z obrazno mimiko likov, kompozicija ni dovolj uravnotežena, očiten pa je frontalen vidik. Bolj pretehtano je razporedil skupine bežečih ljudi v plastiki *Požar* (sl. 94) in s tem dal svetlobi veliko več možnosti, ponovno pa je uporabil ozadje za ponazoritev ognja in dima. S svojim veseljem do narativnosti in živahnega dogajanja je največkrat upodabljal skupino, ki je v našem kiparstvu tega obdobja zelo redka, vendar je preveč gostobeseden, anekdotičen in vedno znova mora prizore zaviti v romantičen ovoj. Vse to znižuje vrednost njegovi plastiki, ki je glede na tehniko modeliranja, kompozicijske rešitve in še kaj dovolj kvalitetna. Tako pa je npr. tedanji kritik Zajčevo plastiko označil le za »dekorativno kiparstvo«.¹⁹ Pri vseh treh Zajčevih delih so pomembni predvsem moški akti z izrazito poudarjeno muskulaturo, s čimer se je kipar poleg navezovanja na eksplicirane impresionistične tendence oddolžil tudi »monumentalizmu«, ki se je vztrajno javljal iz stilne heterogenosti tistega obdobja.

¹⁸ Prim. Fr. K-vec. (Fran Krašovec), Rusinja Terezija Feodorovna Ries, *Sn*, I, 1902—3, p. 201; *Kunst für Alle*, XIX, 1903—04, repr. p. 80; *Österreichs Illustrierte Zeitung*, XVII, 1908 (Kunst-Revue), Heft 32, repr. p. 733.

¹⁹ »Ivan Zajec ima največ kiparskih del na tej razstavi; stvari so večidel dekorativne in ne segajo čez srednji nivo. Med boljšimi so ... *Ribiči*«. Joso Jurkovič, Umetniška razstava v Jakopičevem paviljonu, *LZ*, XXXII, 1912, p. 614.

A CONTRIBUTION TO THE STUDY OF SLOVENIAN SCULPTURE AT THE TURN OF THE CENTURY

In connection with the emergence of impressionism in sculpture, this contribution presents some selected figures by the sculptors Alojzij Gangl and Ivan Zajec, dating from the time between about 1904 and about 1918 and discusses the influence of important European sculptors and the opportunities to model one's work after them. Since they remained in Vienna after the completion of their studies at the Vienna Academy, or at least often returned there, Gangl and Zajec were able to keep abreast with the trends in European sculpture, both through the exhibitions as well as in the art magazines of the time. From the very beginning, they were both interested in animated »picturesque« sculpture. With his relief *Kozak's dreams* (1904—05), whose restlessly modelled surfaces create a palpable wintery atmosphere on the model of the famous Russian sculptor of the time, P. Troubetzkoy, Zajec embarked in an impressionistic direction. Troubetzkoy was a pupil of the Italian sculptor G. Grandi, a master of the small sculpture sketch, who also taught M. Rosso. Rosso's *Bookmaker*, the famous figure with a top hat, left its traces in Gangl's figure *A Jew*, but some of the components of this figure, such as the light caught on the otherwise torn surface and the compact comprehension of volume, bring him very close to Rodin's concept of sculpture. In what is presumed to be a *Portrait of Jurij Subic(?)*, Gangl also follows Rodin and he repeats the posture of the figure, the manner in which the base flows into the figure and the creation of a specific atmosphere in other small sculptures which it is difficult to date with any exactitude. Zajec tackles the problem of the group around 1912 in *Fishermen*, *The Downfall of Samson* and *Fire*, but despite the quality of the modelling and composition, he is too anecdotal and romantic. The muscles of the male figures are emphasized, which demonstrates not only the sculptor's attachment to impressionistic tendencies, but also his debt to the »monumentalism« which emerged time and time again out of the stylistic heterogeneity of the period.