

ročevalci o Kraljevem vplivu itd. Zakaj posnema, zakaj se tolikokrat odziva na dela drugih, tega bržkone Dolinar niti sam ne vé razložiti. Instinkt vodi človeka po različnih, pogosto težko razumljivih potih h končnemu cilju, in jaz nad Dolinarjem nisem obupal, čeprav se mi osnutki za Jadransko banko v Beogradu zdé malo prelahki, za kar pa bodo mogoče vseeno prav dobro opravljali svojo krasilno vlogo na stavbi. Če bi Dolinar ne bil ustvaril drugega kot Krekov spomenik, kjer je doživel monumentalnost in jo tudi izrazil, in pa Matijo Gubca, ki je od vase zagrizene bolečine ožarjen, monumentaliziran domač kmečki tip, enakopraven Meštrovičevi kreaciji ali katerikoli kakega ljudskega tipa, bi ga ne smeli popolnoma zanikati, kakor bi nekateri radi.

S tema razstavama nam letošnja umetnostna sezna ni prinesla novih doživetij. Za poletje se obeta razstava bratov Kraljev v Ljubljani in slovenska razstava v Hodonínu na Moravskem. Tam upamo več izvedeti o stanju in potih slovenske umetnosti. Frst.

Jos. Mantuani: Paulinische Studien. I. Die Bedeutung des Wortes »purpura«. Posebni odtisk iz Buličevega Zbornika. — V temeljiti filološko arheološko in ikonografsko podprti študiji je Mantuani rešil vprašanje pomena besede »purpura« v titulusu sv. Pavlina, škofa v Noli (353—431), v katerem popisuje mozaik Feliksove bazilike v Noli. Zadevno mesto se glasi dobesedno z očitivnim paralelizmom pomenskih zvez med štirimi izrazi takole: »Regnum et triumphum purpura et palma indicant.« Pred Mantuanijem sta se s to zadevo pečala Garucci in Wickhoff. Zapeljan po nekem mestu iz pesnika Statija je Wickhof zašel na čisto napačno sled, ker je po osamljenem pomenu besede purpura na tem mestu kot pomladanske cvetlice skušal tudi Pavlinov izraz v tem smislu razlagati; za to je našel navidezno oporo tudi v ohranjenih spomenikih. Oprt na obširen filološki material iz sodobne in Pavlinove literature dokaže Mantuani, da pomeni običajno in tudi na tem mestu purpura škrlatno tkanino kot simbol kraljevske časti. Ikonografski dokaz za pravilnost tega naziranja pa mu podá mozaik iz kupole cerkve Sta. Maria in Cosmedin v Raveni, nastal pred l. 526., kjer nahajamo na tronu, posejanem z biseri, belo preprogo in na nji s škrlatom pretegnjeno blazino, na kateri stoji križ, okrašen z biseri, preko čigar ramen je obešen kos purpurne tkanine. Križ simbolizira Kristusa, sedečega na prestolu, obdanem od apostolov, škrlat pa označuje njegovo kraljevsko dostojanstvo. Na tem mestu popravi Mantuani tudi razširjeno krivo mnenje, da pomeni tkanina, obešena čez križ, Veronikin potni prt.

Razprava je važen donesek k starokrščanski arheologiji in le želeti moramo, da bi ji kmalu sledile nadaljnje, napovedane v uvodu. Frst.

Dr. Paul Wilhelm von Keppler: Aus Kunst und Leben. 6. do 8. izdaja. Freiburg i. Br., 1923. Znani škof rothenburški, Keppler, podaja v ti knjigi vrsto popularnih člankov o umetnosti, med katerimi so res izredno živahni in zajemljivi:

Der Freiburger Münsterturm; Wanderung durch Württembergs letzte Klosterbauten; Raffaels Madonnen; Siena; Bilder aus Venedig. Sestavki o Rafaelovih Madonah, o Sieni in Benetkah spadajo nedvomno med klasične poljudne spise o umetnosti. Odveč se mi pa zdi na str. 163 zagovor Rafaela pred mnenjem nekaterih, da je porabil za model Sikstinske Madone svojo znanko Margheritó, ki nam je znana iz njegovih del kot Fornarina, odveč zato, ker ga Keppler samo idealno brani pred tem mnenjem, a faktično ne more dokazati nasprotnega. Rafael, kot renesansa sploh, je idealiziral svoje modele, zato je izključeno, da bi bil prevzel v tako idealistično zasnovano kompozicijo kakor je Sikstinska Madona svojo ljubico; pa tudi v slučaju, da se posreči dokaz, da je njo vzel za izhodišče, jo je tliko idealiziral, da o navadnem prevzetju ne more biti govora, s čimer je onemogočen vsak vsakdanji očitek. Po tem spoznanju je itak vse ostalo dokazovanje odveč, posebno pa z mnenjem, da za umetnika ni drugega pota kakor tudi najsvetejšemu in najvzvišenejšemu dati v umetnini resnične poteze, ker mora ustvarjati v resničnih oblikah. To velja pač za renesansko in klasično umetnostno teorijo, ki jo zastopa Rafaelova umetnost, nikakor pa ne splošno in za vse čase. Rafael ni mogel drugače; ni pa treba izgovarjati renesanse, ki je bila tudi v svojem idealizmu precej čutna in jo v poduhovljenju naravnih form daleko nadkriljuje romanska in gotška umetnost severa. Vprašanje Rafaelovega in sploh renesanskega idealizma na tak način ne bo rešeno, ker predstavlja v bistvu podobno antiki, s katero je renesansa paralelno stremila, vendarle idealizirano čutnost. S tem pa Rafaelova veličina ni nič zmanjšana. On izgubi sicer nekaj kot posebno verski umetnik, za kakršnega ga smatra splošno mnenje, ne izgubi pa nikakor v okviru takrat živega umetniškega hotenja in njegove estetike, ampak samo s stališča drugače uglašene razpoloženja današnjega človeka ali izrazito duhovno razpoložene dobe, kakor bi naša semintja rada bila. Če pa abstrahiramo od osnovnega razpoloženja sedanje dobe in mu hočemo biti pravični, bomo ravno z ozirom na razpoloženje njegove dobe morali priznati, da zna v tem okviru držati mero, kakršno zmore samo velik umetnik in da je ravno s te strani gledan tudi kot verski umetnik večji nego bi bil z nekega abstraktnega stališča, s katerega bi ga rad presojal Keppler. Studijo o württemberških samostanih porabi pisatelj za zagovor baročne umetnosti, ki so ji dolgo časa odrekli cerkven značaj, češ, da je plod izrazito posvetnega duha. Tudi tu je naše stališče isto kot napram Rafaelu: soditi je treba delo po dobi, njenem splošnem razpoloženju in estetskem hotenju; le tako bomo pravični, kajti to, kar danes množica občuti za cerkveno ali necerkveno, gotovo ni merodajno. V obeh teh dveh slučajih se mi zdi, da se Keppler nekoliko preveč »bori« proti nasprotnim stališčem, išče preveč protiargumentov za očitke, namesto da bi zadevo kar pozitivno vzel in sestavku samemu dal tisto notranjo prepričevalno moč, ki sama podere vse pomisleke. Frst.