

jugoslovanskih književnikov marsikdaj v Beogradu, te prosim še, da se pozanimaš, zakaj in kako tako ravnanje do dela slovenske literature. Bo treba morda koga podkupiti, da se bo moja stvar kam premaknila? Ali je sploh kaka možnost, da se tako utesnjujoč in poniževalen odlok spremeni?

Jaz sem kot tuj državljan brez moči. In malce se me že loteva depresija. Veš, Italija, ki je sicer tako ozkosrčna do narodnih manjšin, le ne nadzoruje in posebej dovoljuje prodaje ne slovenskih ne italijanskih ne kakršnihkoli drugih knjig izza meje.

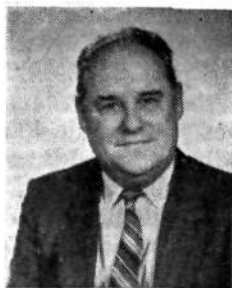
Tvoj Marko Kravos

27. april 1985.

KRONIKA

Dunajske sanje in resničnost

Zapis ob razstavi Sanje: resničnost — Dunaj 1870—1930



Igor
Gedrih

Težko se je ubraniti sicer subjektivni pomisli, da je sedanja razstava Sanje: resničnost — Dunaj 1870—1930 nastala kot posreden odmev na prezrto mesto Dunaja v času, ko so se oblikovali umetnostni tokovi, kot so jih zaznamovale znamenite pariške razstave, npr. Pariz — Berlin, Pariz — Moskva idr. Kakor koli že, ne kaže pozabiti, da je bil Pariz v času modernizma in avantgardizma izrazito mednarodno mesto umetniških evforij, po drugi strani pa je res, da je Dunaj sledil evropskim tokovom, se vzoroval v umetnostih, a hkrati zaznamoval dokaj samosvoje umetniško ozračje ter v kulturnem pogledu dal nepogrešljiva imena, ki so pomembna prek svojega časa v širšem evropskem prostoru, v krogu obče kulture. Dovolj je, če omenimo le Siegmunda Freuda, pa filozofa Wittgesteina; spomnimo se na dunajsko secesijsko šolo, posebej na arhitekturo, na slikarja in grafika Eгона Schieleja, zgodnjega Kokoschko, pa na književnika, kot sta Robert Musil in Karl Kraus. Nepogrešljivi za tokove moderne glasbe so Arnold Schönberg, Alban Berg, A. von Webern.

Kdor je videl lani beneško razstavo o Dunaju ob fin de siècle, dunajsko secesijo, se ne more izogniti primerjavi s sedanjo razstavo v dunajskem Künstlerhausu. Ne gre le za časovno razširitev od beneške razstave, ki je zaključila prikaz z razpadom avstro-ogrske monarhije, pa do sedanje, ki je razpotegnila čas od sedemdesetih let 19. st. do 30 let 20. st. S številko povedano: poprej 1200 eksponatov, sedaj za tisoč več. Pa spet ne gre le za mehanično povečano količino, ampak za vsebinske poudarke, kot so nastali po zamisli glavnega arhitekta

razstave Hansa Holleina, predvsem pa po idejni zasnovi Roberta Weissenbergerja. Ne da bi bil namen izvajati primerjavo med obema razstavama, pa bodi spotoma povedano: beneška razstava je vključila imena, ki so širše pomembna, po narodnosti tudi neavstrijska, ker so te osebe delovale za časa krone, npr. J. Plečnik, Maks Fabiani. Verjetno bi tedaj brez posebnega pomišljanja lahko vključili Ivana Cankarja, ki je ustvaril v več kot desetletnem življenju na Dunaju niz umetnin iz Ottakringa z dunajskimi motivi. Kakor koli že, sedanja razstava je kljub razširitvi razstavnih možnosti izpustila to ali ono osebnost, poprej upoštevano, vnesla druga, vendar pa se je prireditelj usmeril predvsem k avstrijskim osrednjim ustvarjalcem in osebnostim. To dejstvo ni moglo uiti tudi manj zahtevnemu obiskovalcu, po drugi strani pa je spet res, da zapletene zgodovinske komponente pod Avstro-ogrsko terjajo občutljiv in široko razgledan premislek, najsi je celotna intonacija razstave: Dunaj.

Glavni namen razstave v Künstlerhausu je optično prikazati duha časa, ki je v takem razponu dokaj raznolik. Sanje in resničnost — po videzu dvoje heterogenih silnic, ki nista spojilivi. Kot tudi iluzija in stvarnost. Naj ima razstava daljno ozadje izpred 21 let, ko so pripravili »Dunaj okoli 1900«, pa je vsebinska, spoznavna, miselna naravnost sedanjega bistveno drugačna. Preveč bi poenostavili, ko bi uvrstili umetniški svet v sfero sanjskega, dokumentacijo, konkretne postavitve pa k goli realiteti. Preplet obojega je na razstavi razviden, tako kot tudi ločnice, pa spet tisti del, ki nakazuje pretoke. Že navzven želi razstava sugerirati sanjsko in resnično: na vrhu Künstlerhausu je na levi po Klimtu izdelani ženski akt Medicina ter je pročelje krila prekrito v pozlati, na desni strani pa je detajl zgradbe iz Karl Marx-Hofa. Razstavo je zasnoval Robert Weissenberger, tematsko je razvrščena na 24 »postaj«, kjer naj vsaka kaže specifiko časa in dogajanja. Precej večjo vlogo kot na beneški razstavi ima sedanji prikaz socialnih razmer v luči družbenopolitičnih dogajanj. Pri mejnih letnicah dunajske razstave se je težko ubraniti pomisli, da je nekje pač treba pričeti in nekje končati. Leta 1870 bi lahko zaznamovali množične delavske demonstracije, zgraditev vzhodne železnice, rojstvo Alfreda Adlerja, pa Adolfa Loosa in Josefa Hoffmanna, ustanovitev prve ženske realne gimnazije v Avstriji. Pri letnici 1930 pa bi omenili zadnje svobodne volitve v prvi republiki, kjer so bili socialdemokrati najmočnejša stranka, prvič so kandidirali nacisti in ostali brez mandata; tega leta je umrl Karl Landsteiner, Nobelov nagrajenec, ki je odkril krvne skupine, odprli so Karl Marx Hof, v Državni operi so prvič izvedli Bergovega Wozzeka, izšel je prvi del R. Musilovega romana Mož brez posebnosti.

Take in drugačne letnice so zdaj zgovorne v preseku dogajajočega se, zdaj manj ilustrativne, ne da pa se izogniti zavesti o času in prostoru ter vsebinskih poudarkih, ki jih taka razstava lahko nudi. 1873. so na Dunaju z velikim pompom odprli svetovno razstavo, osem dni zatem je sledil finančni polom na borzi; leto kasneje z lahkotnostjo in eleganco uprizorijo Netopirja, opereto Johanna Straussa. Straussi so postali ne-ločljiv pojem dunajske glasbe — naj bo to komu vseh ali ne. Opereta pa dunajska glasba fin de siècle. Tedaj je J. Straussa portretiral Franz von Bayros, sicer morda bolj poznan po drugačnih »podobah«. V sedem-

desetih in na začetku osemdesetih let so zgradili v notranjem mestu Dunaja reprezentativne stavbe kot: Burgtheater, Državno opero, Rathaus, votivno cerkev, Umetnostnozgodovinski muzej s Prirodoslovnim. Želja po sijaju, eklektika v arhitekturi, zgodovinski stili. Otto Wagner je zaznamoval prehod k novemu, dokler ni zazorel v secesijski šoli arhitekture, dekoracije. Z besedo in dejanjem. In zatem Adolf Loos, Josef Hoffmann. Ob hudih ugovorih konservativcev nastajajo palače, cerkve v secesijskem slogu. Žal sedaj nista z načrti in maketami zastopana M. Fabiani in J. Plečnik. Že zaradi cerkve Sv. Duha, prve sakralne stavbe v železobetonu, bi kazalo vključiti maketo Plečnika, kot se je to zgodilo v Benetkah, pa tega dela niti v tabelni razpredelnici ne najdemo. Prodor secesijske arhitekture je odmeval tudi drugod in gotovo ima dunajski vpliv posreden ali manj posreden odsev vse do Ljubljane. Dunajska secesija sovpada s časom, ko je ob koncu stoletja Karl Lueger komunaliziral mesto tja do 1910. Po drugi strani pa se je oglašal »ljudski tribun« Franz Schuhmeier z vse bolj pritiskajočimi socialnodružbenimi problemi vsakdanjosti, kot je to pokazala socialna demokracija. Na povsem drugem področju pa 1900 prične Siegmund Freud z Die Traumbedeutung in je z deli, ki so sledila, utemeljil moderno psihoanalizo, njegova dognanja so imela daljnosežne posledice, ne glede na kasnejše korekture. Docela nasprotna stališča je zastopal Otto Weininger. Še pred iztekom 19. st. je Theodor Herzl objavil knjigo o judovski državi, pred tem pa je prišlo na Dunaju (ne le tu) do ostrih antisemitističnih nastopov.

Literarni Dunaj je ob koncu stoletja zaživel v kavarni Griensteidl, ki je nekaj desetletij ostala pojem »mladega Dunaja«, zbirališče raznih umetnikov in sečišče idej. Tu so se zbirali Hermann Bahr, Felix Salten, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal in mnogi drugi. Težko si je zamisliti fin de siècle na Dunaju brez senzibilnega boema Petra Altenberga. Najsi so prihajale ideje in vplivi raznih struj iz Francije (in drugod), je ozračje kavarne Griensteidl sevalo novega duha v dobrem in slabem, predvsem pa se da zaznati protislovje časa in družbe in kipeče hotenje prerasti skrepenelo umetnost v stičišču s stvarnostjo, novo senzibilnostjo. Najsi so te in druge poteze tedanje literature posamezniki pojmovali dokaj različno, pa zadostuje ilustracija: zanimivo bi bilo primerjati »dunajskega Sokrata« P. Altenberga z njegovimi impresionističnimi »študijami«, kot je imenoval svoje črtice, z ostrim kritikom in satirikom meščanstva Karlom Krausom, piscem epske tragedije Die letzten Tage der Menschheit. Ob začetku stoletja je literarni »mladi Dunaj« utripal v duhu nerovne dekadence in senzualnosti, estetike smrti, o krčeviti krizi priča H. v. Hofmannsthalovo Pismo iz 1902, katerega odsevi segajo vse do današnjih časov (P. Handke, I. Bachmann). Jezikovni problem ne kaže gledati zgolj v luči tega ali onega literata, kritika, Wittgsteinov traktat ima svojevrstno mesto. Za književni krog pa je pomembnejši fizik in filozof Ernst Mach, ki je mnogo bolj ustrezal dunajskim književnikom, če vzamemo za primer le Roberta Musila kot izstopajočega književnika mlajšega rodu v primeri s poprejšnjimi.

Tisto, kar obiskovalca dunajske razstave posebej pritegne, pa je slikovit prikaz arhitekture, slikarstva in grafike ter glasbene inovativ-

nosti, torej tisti delež, ki ima evidentno mesto v evropskem, širšem prostoru. Pričelo se je 1897., ko je skupina mladih umetnikov zapustila tedaj konservativni, k akademizmu naravnani Künstlerhaus in se združila v Dunajski secesiji, osnovala svojo revijo ter pripravila razstave, ki so ostro razločile okus javnosti, kritikov in umetnikov. Drugo pomembno dejstvo za secesijo je ustanovitev Dunajskih delavnic leta 1903, kjer so izdelovali uporabne predmete od pohištva, keramike, pribora do kovinskih izdelkov in mode v duhu novega oblikovanja, podvrženega zahtevi po lepem, dekorativnem. Umetniki so si postavili geslo: Času njegovo umetnost. umetnosti njeno svobodo. Nastop dunajskih secesijcev je pomenil zlom slavljenskega slikarja, personae gratae in umetniškega diktatorja Hansa Makarta. Ustanovitev Dunajske secesije in Dunajskih delavnic je treba pojmovati kot vezivo pri materializaciji idej, kot so jih zastopali posamezni ustvarjalci na področju slikarstva, grafike, uporabne umetnosti in arhitekture. Kakor je pri Secesiji stal na čelu Gustav Klimt, ob njem Kolo Moser, Josef Hoffmann, Alfred Roller, pa ni naključje, da sta pri Wiener Werkstätte vodilni osebi Josef Hoffmann in Kolo Moser. V slikarstvu zagotovo izstopa Gustav Klimt — ne le v Avstriji, saj malone personificira pojem evropskega secesijskega ustvarjalca, saj je za »zlati obdobje« možno trditi o profiliranem umetniku eksotike, morbidity, čutne prisotnosti in izjemnem občutju za dekorativno, arabesko. Čutno je prisotno že pri Makartu in razstava ponazarja, da se je sprva Klimt vzoroval pri njem, nato je sledil oster zasik v samosvoj umetniški izraz. Istega leta kot Klimt je umrl Egon Schiele (1918.), mlajši umetnik, ki je sprva izhajal iz poznanstva s Klimtom, vendar pa je njegova risba, grafika, slika zgodaj naznanila ekspresionista, ki je slikarsko našel samosvojo vzporednico s človeškimi erotičnimi travmami, kot jih je na povsem drugi ravni odkrival S. Freud. Oba sta bila prekleta, vsaj v teh letih neupoštevana. Schielejeva dela so bila še po vojni prepovedana. Drama človeške osebnosti v erotični napetosti ni nikoli poprej doživela tako odkrite in umetniško polne upodobitve kot pri Schieleju. Za gledalca je dragoceno, da lahko vidi na razstavi več eksponatov iz Schielejeve ostaline, ki so bili nedostopni, iz privatnih zbirk. Z današnjega zornega kota pa postaja očitno, da Klimtov zanos ob vsej živopisnosti, pa tudi miselni komponenti, ne prevzame v tolikšni meri in s tako polnostjo kot E. Schiele. Nerazumljivo pa je, kako to, da mladi Oskar Kokoschka ni dobil vidnejšega mesta na razstavi, poleg tega ne gre le za slike. Alfred Kubin je že v svojih zgodnjih delih docela drugače preoblikoval svet in videnja, ne le ekspresivno, že bliže fantastiki nadrealnega.

Posebnost z razstave — ko gre za Klimta — je Beethovnov friz. To stensko delo je G. Klimt razstavil 1902. na razstavi Secesije in se hoče tematsko navezovati na Beethovno IX. simfonijo in ima spodbudo v kipu Maxa Klingera Beethoven. Sedanji prenos oziroma restavrirana predstavitev Beethovnovnega friza želi natančno prikazati Klimtovo nedokončano delo v vseh pogledih. Svobodni prenos idej in misli iz Beethovne magistralne simfonije dobi pri Klimtu zanosne poteze, ne brez kritične ali celo satirične primesi. Beethovnov friz je ostal nedokončan, tudi v razlagi nezaključeno delo. Če je v sliki Ljubezen (1895) Klimt šele najavljal tisto zlato fazo, ki je sledila, je v

Juditi (1901) upodobil morbidno, čutno sodobnico z moško glavo, kar neprimerljivo z ikonografijo, kot jo poznamo pri Boticelliju. L. Cranachu st. ali pa pri našem F. Jelovšku. Živopisna pozlata, ki se navezuje z drugimi barvami, pride do tipične kompozicije v ploskem pri Portretu Adele Bloch-Bauer (1907/08). Z vso secesijsko tipiko v ornamentaliki, barvi in ploskvi je tudi Poljub iz istega obdobja, rahlo ekspresivno intoniran.

Ne da se ubraniti pomisli, kako malo dolguje Egon Schiele secesiji, najsi je ustvarjalno rasel ob njej. Najlaže je izreči, da je Schiele umetnik med Klimtom in Kokoschko — s čimer ne povemo kaj dosti. Schiele je samosvoj celo tedaj, kadar ima lahko sorodnosti z drugimi umetniki. Njegove risbe, pri čemer mislimo na ženske akte, so lahko sorodne tistim, ki jih je risal G. Klimt, pa vendar ne gre le za individualne razlike med potezo in linijo obeh umetnikov, že psihološki faktor je pri Schieleju latentno ali neprikrito prisoten. Schielejevo olje Umetnikova soba v Neulengbachu (1911) nam prikliče v spomin van Goghovo sliko Soba v Arlesu, vendar veje iz slik povsem drugačno, različno razpoloženje, pri Schieleju celo pridih zoženosti, ujetosti. Tedaj je Schiele v Neulengbachu po nasvetu prijatelja in zgodnjega interpreta njegovih del Arthurja Roesslerja slikal v malem formatu. Tu ni prostora za dekorativno poetizacijo, vmes je drama, ki jo razodeva zdaj prostor, zdaj potret, npr. Žalujoča (1912), zdaj Avtoportret z razprtimi prsti (1911), ali pa Objem (1917). Drama človeškega življenja se prične pri Schieleju pri posamezniku, individuum pa je posebno izpostavljen v svoji nepopolnosti v spolu in biti. Obraz in roke — najizrazitejše v umetnikovem izražanju. Golo ali poloblečeno telo ni nikoli zgolj študija, nekaj, kar bo šele nastalo, pač pa izraža globljo resnico, največkrat je Schiele odstrl tisto, kar je bilo poprej tabuizirano, prikrito, zatajevano. Erotiko je pojmoval kot primarno človeško energijo, brez težnje po lepotnemu učinku je izražal tihe, notranje drame. Gotovo je vmes erotična čutnost, vendar brez Klimtove lahkotnosti in morbidnosti. O resnobi in dramatični intimi govori Družina (1917/18), ki se jo da večplastno doumeti. Pri Schieleju nikakor ne gre zametavati tihožitja, ekspresivnih predelov mesta; pri naravi spregovori univerzum, pri teh in podobnih tovrstnih motivih ni najti navzočnosti človeka — kar je značilno za Schieleja in za njegovo slikarsko pojmovanje kvintesence izraza, čutenja in misli.

Literarni posredovalec, kritik, teoretik in pisatelj Herman Bahr ima na razstavi častno mesto, njegova osebnost je s književno navzočnostjo v marsičem naznanjala tokove in ideje v tedanji umetnosti. Ob še drugih književnikih, posebno tistih, ki so se bolj ali manj držali dunajskega kroga. Vendar je očitno, da je Robert Musil med drugimi literati že z Zablodami mladega Törlessa (1906) globinsko zajel ljudi in čas, kar je kasneje razvil v kritično in vsestransko razmerje do Kakanije, ne brez ironije. Kakor je v prozi R. Musil osebnost, ki je daleč prerasla čas in prostor, lahko nekaj podobnega velja za Karla Krausa z Zadnjimi dnevi človeštva (1919), apokaliptične drame združuje malone aforistično etična vprašanja s satiričnimi ostricami na izredni jezikovni izraznosti. Krizi družbe se je dalo slediti na različne načine že od dunajsko barvitnega naturalizma dalje.

V marsičem je zgovorna vzporednica tistemu, kar razkriva književnost od fin de siècle do tridesetih let, dokumentacija o delavskem gibanju, socialni demokraciji in prvi svetovni vojni. Prav ta delež razstave predstavlja eno od opaznih pridobitev v primeri z beneško razstavo. Tudi laže razumemo, da se je I. Cankar navduševal ob organiziranosti delavstva in socialne demokracije, ko je živel v Ottakringu. Že v Cankarjevem času je bilo jasno, da socialna demokracija ni upoštevala kmečkega proletariata in ni imela posluha za narodna vprašanja, vendar pa se na Dunaju manifestira niz konkretnih dosežkov. Vse od prvomajskih shodov, ki niso bili sami sebi namen, do delavskih glasil in delavskega naselja v Karl Marx Hofu. Verjetno se da pomisliti ob tem stavbnem kompleksu — in še drugih z Dunaja — na vsaj posreden vpliv pri predvojni podobni gradnji za delavce v Ljubljani. Znotraj Karl Marx Hofa pa najdemo delavsko knjižnico, otroški vrtec, bolniške sobe ipd. V dvajsetih letih je Dunaj prvi pridobil inštitut za javno blaginjo. »Rdeči Dunaj« ima v delavskih naseljih protiutež poprejšnjim dosežkom arhitekture secesije z javnimi in poslovnimi zgradbami. Prva svetovna vojna je bila s fotografijami, razglednicami in drugim gradivom prikazana še dokaj s težnjo po objektivnem, kolikor se da presoditi v naglici, seveda ne brez svojega zornega kota. Začetek zaznamuje atentat v Sarajevu in v sredini prostora je razstavljena neizbežna uniforma Tronfolgerja Franza Ferdinanda. Naletimo na propagandne ilustracije, publikacije, tudi nacionalističnemu utripu kakega Petra Roseggerja bi lahko sledili; vsa dokumentacija pa govori današnjemu mislečemu obiskovalcu tako, da deluje nanj kot pena, ceneno propagandno pridobivanje; kot laž v izostrenih razmerah; verjetno je bilo na vseh vojujočih se straneh podobno, tam, kjer je šlo za osvajanje; fotografije o vojni in fronti pa izzvenijo kot uničenje, kot obtožba zoper nesmiselno prelivanje krvi. O protivojnem razpoloženju priča navsezadnje tudi upor »kranjskih Janezov« v Judenburgu, če dodamo svoj aspekt v premislek.

Uporabna umetnost v najširšem pomenu je dobila prav za časa secesije prelomne razsežnosti do tradicije in že kar okostenelega okusa; proizvodnja od pohištva, gospodinjskega pribora, keramike, okrasnega okovja, kostumov, knjižne opreme ipd. pa je zaživela od načrta do uresničitve, ko so osnovali Dunajske delavnice. Esteticizem, ki je že od J. Ruskina seval po Evropi, je seveda drugače odmeval pri oblikovalcih dunajske secesije, pa naj gre za J. Hoffmanna s širokim razponom izdelkov, za Kolomana Moserja, Dagoberta Pecheja, naj bo to Michael Powolny, Eduard J. Wimmer-Wissgril ali kdo drug. Tisto, kar lahko potisnemo na skupni imenovalac, je splošno spoznanje: ni potrebno, da uporaben predmet izdelujemo po večno istem vzorcu, estetika oblikovanja omogoča fantazijsko domiselnost, da najdemo raznolike rešitve, ko pri gledalcu zbujejo občutje lepega, ki je združljivo z uporabnim. Lep delež tega nam ni nepoznan, če se domislimo na skrbno pripravljeno ljubljansko razstavo secesijske (uporabne) umetnosti, kot se je ohranila pri nas. Brez tveganja je mogoče trditi, da je secesijska uporabna umetnost sprostila oblikovalne možnosti in spodbudno vplivala vse do danes. Za ljubitelje gledališča bo posebno mikaven tisti del, ki ponazarja delovanje Maxa Reinhardta v Theatru in der Josefstadt

1911/12 s svojimi gledališkimi inovacijami ter Mednarodna razstava nove gledališke tehnike (1924). Oboje se navezuje na bistveno drugačne gledališke in uprizoritvene možnosti, kot so jih sicer izvajala dunajska gledališča. Uprizoritev opere *Wozzek* (1930) Albana Berga v dunajski operi ne pomeni le aktualizacijo Büchnerjeve literarne predloge, pač pa hkrati prelom z belcantom v operi in uveljavitev modernih principov v komponiranju novodobne glasbe. Pri Arnoldu Schönbergu je gledalec presenečen spričo bogatega slikarskega gradiva komponista, saj ga s te strani malokdo pozna. Pri glasbenikih pa lahko obžalujemo, da avtor razstave ni vključil zvočne ponazoritve in je ostal dosledno pri optični ponazoritvi. Koliko bi razstava pridobila, ko bi bili vključili »glasbeno spremljavo« h gradivu od J. Straussa pa do G. Mahlerja in Weberna! K dunajski pridobitvi — v primeri z Benetkami — je treba prišteti še avstrijski nemi film, ki mu je obiskovalec lahko sledil na videorekorderju. Seveda gre le za ilustrativne odlomke. Leta 1903 Dunaj ni imel več kot tri kinodvorane, 1908. je nastal prvi avstrijski film. Nič posebno vznemirljivega, pač dokument o tem, kar je nastalo do 1930 v skopem preseku; morda kaže omeniti nastop Marlene Dietrich 1927, pa dve leti poprej R. Wienejev ekspresionistični film *Orlacs Hände*. Režiserji, kot so Fritz Lang, Fred Zinnemann, Billy Wilder, so odšli na tuje in tam ustvarili svoje najboljše umetnine.

Obiskovalcu bo razstavni katalog v dragoceno oporo in hkrati spominski kondenz. Mnogo avtorjev je sodelovalo pri posameznih »postajah«, hkrati pa vsebuje katalog dovolj reprodukcij, tudi barvne. Verjetno je besedilo k posameznim naslovom namenjeno širšemu krogu resnejših obiskovalcev in želi dostopno posredovati bistveno, faktografsko in dokumentarno. Mestoma bi želeli bolj poglobljen poseg in sintezno jasnejše postavitve. Kakor je faktografski del pri posameznih eksponatih kataložno izdelan po skrbnih in utirjenih zahtevah, tako je tabelarni pregled na koncu kdaj pa kdaj obložen z obrobnimi podatki, žal pa manjka nekaj imen, letnic, opredelitev, ki so pomembnejšega značaja. Do začetka oktobra trajajoča razstava je atraktivna v dobrem pomenu in se bo zatem preselila v pariški Center Pompidou, nato bo potovala v New York. Vsekakor lahko posameznik najde na razstavi tisto, kar ga posebej zanima, kdor pa teži h kompleksnejšemu spoznavnemu loku, bo našel izobilje gradiva in misli.

25. aprila 1985.

Igor Gedrih

Od ponatisa do novitet pri Kondorju

Med petimi knjigami pri Knjižnici Kondor, ki so izšle kot zadnji zvezki, je ena knjiga posvečena slovenskemu pisatelju, druge so prevedene, pri eni knjigi gre za ponatis, ostale štiri so prvič knjižno zaživele. Pri ponatisu Shakespeara gre za enoknjižno predstavitev tragedije *Romeo in Julija*, *Julij Cezar*, *Hamlet*, torej za tista dela, s katerimi se uporabno najbolj srečujemo v šolski praksi, če to uporabnost ne pojmujemo pejorativno. Spremnno besedo je tokrat napisal Mirko Jurak ter vnesel nekaj vidikov, ki jih poprej nismo zasledili za tovrstno (šolsko) rabo. Pri tem se je omejil na najnujnejše, naj je predstavil elizabetinsko gledališče