

ZBORNIK

ZA

UMETNOSTNO ZGODOVINO



ARCHIVES

D'HISTOIRE DE L'ART



1

IZDAJA

UMETNOSTNO ZGODOVINSKO DRUŠTVO

LJUBLJANA

„Zbornik za umetnostno zgodovino“ izhaja štirikrat na leto. — Urednika dr. Izidor Cankar in dr. Francè Mesesnel. — Naročnina (skupaj s članarino Umetnostno-zgodovinskega društva) 60 Din, za inozemstvo 70 Din na leto. — Upravništvo in uredništvo: Ljubljana, univerza.

VSEBINA 1. zvezka:

	Str.
Anton Ažbè (Francè Mesesnel, Emil Pacovský, Rihard Jakopič, dr. Ivan Prijatelj, Matej Sternen)	1
Tri slike Žalostne Matere božje (Izidor Cankar)	19
Jožef Petkovšek (Marijan Marolt)	26
Obnova ljubljanske stolnice ob dvestoletnici l. 1907. (Viktor Steska)	38
Narodna galerija. — Varstvo spomenikov. — † Ivan Šubic. — Bibliografija. — Književnost. — Razstave. — Rimsko pismo.	

TABLE DES MATIÈRES;

	P.
Antoine Ažbè (par Francè Mesesnel, Emil Pacovský, Rihard Jakopič, dr. Ivan Prijatelj, Matej Sternen)	1
Trois images de la Vierge (par Izidor Cankar)	19
Joseph Petkovšek (par Marijan Marolt)	26
Restauration de la Cathédrale de Lioubliana lors de son bicentenaire, en 1907. (par Viktor Steska)	38
Galerie nationale. — Sauvegarde des monuments. — † Ivan Šubic. — Bibliographie. — Littérature. — Expositions. — Lettre de Rome.	

Archives d'histoire de l'Art paraissent 4 fois par an.
Abonnement d'un an 70 Din pour l'Étranger.

ZBORNİK

ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO

LETNIK IV.

1924.

ŠTEV. 1.

Anton Ažbè.

Le peintre slovène Anton Ažbe (1862—1905), fondateur et chef de la célèbre école de peinture, à Munich, est mort à l'étranger; ses amis et ses élèves font paraître les présents mémoires pour contribuer à sa biographie ainsi qu'à l'appréciation de son œuvre.

Mojster, ki je utrl pot slovenskemu modernemu slikarstvu, Anton Ažbè, je odšel iz potrebe svojega časa v tujino in je v tujini skončal svoje kratko življenje. V mnogem oziru je bil monakovski milje pogoj za njegovo slikarsko delo in razvoj, za človeka in umetnika pa je bilo življenje daleč od rodne grude usodno. Danes lahko presodimo, da je bila Ažbetova šola tudi za naše mlade slikarje nujna potreba, prav tako pa se nam vidi razumljivo, da so jo isti mladi učenci po kratkem času šolanja zapustili in se vrnili pred domačo prirodo, ki jim je edina mogla nuditi plodna tla za umetniško ustvarjanje. V razmeroma kratki dobi so učenci umetniško prerasli mojstra, ki je moral svoje najboljše moči posvetiti vzgoji in odlagati uresničenje slikarskih načrtov na poznejši čas, ki ga nikdar ni doživel. V času, ko njegovi nekdanji učenci ustvarjajo doma — sicer brez razumevanja in sodelovanja v narodu — v pravi pomladanski tvornosti dela tolikega pomena, se udaja njihov mojster vzhičenim načrtom in umira, ko je zgodaj prispel na konec svojih moči. Domovina je vedela malo o njegovi usodi; njegovi učenci in znanci pa so mu ohranili spomin in njemu so posvečeni naslednji sestavki.

Anton Ažbè se je rodil l. 1862. v Poljanski dolini, ki je dala slovenskemu novejšemu slikarju najpomembnejše umetnike. Po

slovenskem običaju je bil namenjen za duhovnika, a ker je zgodaj osirotel, ga je varuh poslal v Celovec k nekemu trgovcu v uk. Zvičajno se je potem preselil v Ljubljano, kjer je vedno premišljeval, kako bi zamenjal vatel za čopič. Ko je Janez Wolf leta 1882. slikal fresko na fasadi ljubljanske frančiškanske cerkve, se je Ažbè po dolgem opazovanju odločil in povprašal mojstra, če bi ga sprejel v svojo delavnico. Wolf ga je preizkusil in sprejel. Še pred Wolfovo smrtjo odhaja na Dunajsko akademijo, kjer se šola pri profesorjih Griepenkerlu, Eisenmengerju in L'Allemandu. A sloves monakovskega umetniškega življenja, ki sta ga srečno podpirala dva bavarska vladarja, ga je zvalil v mlado središče nemške umetnosti in Ažbe pričinja sedemletni študij na monakovski akademiji. Zapisan je bil pri profesorjih Hacklu, Müllerju, von Löfftzju in Wagnerju. V zadnjih letih študija je že razstavljal v Glaspalastu in dobival portretna naročila od nemških aristokratov. Ob istem času sta študirala akademijo Ferdo Vesel in Ivana Kobilca. Kmalu po Jakopičevem prihodu je ustanovil Ažbè svojo slikarsko šolo spomladi 1891. leta in jo vodil, po vsakokratnem razširjenju premenivši delavnico, do svoje smrti 6. avg. 1905.

Ažbetova slikarska šola je bila dobro obiskana, povprečno je imel po 80 učencev v delavnici. Organizacija šole je najboljše razvidna iz tiskanega prospekta, ki tu sledi:

Prospekt der Ažbe-Schule. München Georgenstrasse 16, Amalienstrasse 57.

§ 1. Die Schule besteht aus zwei Abtheilungen.

1. Herrenschule.
2. Damenschule.

§ 2. Den Unterricht ertheilt der Inhaber der Schule Anton Ažbe (Privatatelier Georgenstrasse 40/I.) Es wird gelehrt: Zeichnen und Malen nach lebenden Modell; Anatomie und Perspektive; Kopf-, Costüm- und Aktmodelle.

§ 3. Stundenplan.

a) im Sommer:

- 8—12 Uhr: 2 Kopfmodelle oder 1 Kopf und 1 Halbakt.
- 2—5 Uhr: 1 Kopfmodell und 1 Aktmodell.
- 5—7 Uhr: Anatomiezeichnen nach vorhandenen Gypspräparaten.

b) im Winter:

- $\frac{1}{2}$ 9—12 Uhr: 3 Kopfmodelle, oder 2 Köpfe und 1 Halbakt.
- $\frac{1}{2}$ 2— $\frac{1}{2}$ 4 Uhr: 1 Kopf und 1 Akt.
- 5—7 Uhr: Abendakt. 2 Modelle, abwechselnd jede Woche männlich und weiblich.

§ 4. Correctur: zweimal wöchentlich.

Anatomie und Perspektive werden jeweils bei der Correctur erklärt.

§ 5. Honorar (pro Monat): im Sommer	M. 26—
„ „ „ : „ Winter	M. 27—
„ Abendakt allein	M. 10—
Honorar für den Vormittag allein	M. 18—
„ für den Nachmittag allein	M. 15—

Das Honorar ist pränumerando zu entrichten.

Besonders fortgeschrittene und talentirte Schüler können ganz oder theilweise von der Zahlung des Honorars befreit werden. Andere Ausnahmefälle nach Übereinkunft.

§ 6. Der Eintritt in die Schule kann jederzeit erfolgen. Die Anmeldungen zum Eintritt nimmt der Besitzer der Schule, wie auch der Obmann der betreffenden Abtheilung entgegen.

München, 1900.

Anton Ažbe.

Ažbetova šola je uživala velik ugled. Akademija jo je celo priporočala, kar ni čudno, ker sta na nji poučevala dva Ažbetu sorodna slikarja, Ludwig von Herterich in Heinrich Zügel. Poseben sijaj pa je dobila šola od svojih učencev, med katerimi so bili pozneje znani umetniki in pa visoki aristokrati. Med zadnjimi navajam princa Friedricha Karla Hessenskega, princa Ernsta von Sachsen-Meiningen, kneza Ščerbatova, kneza Kudaševa, kneginjo Wrede, grofa Firmiana in grofa Crenevilla. Med umetniki je bila večina tujcev, v prvi vrsti Slovanov. Od Rusov imenujem Igorja Grabarja, današnjega ravnatelja in konservatorja Tretjakovske galerije v Moskvi, ki je bil nekaj časa Ažbetov asistent ter vodja kurza za tihožitje (okoli l. 1900.) in pa Alekseja Javlenskega. Čehov je bilo več: Ludovik Kuba, Emil Pacovský, grafik in urednik revije „Veraikon“ v Pragi, Ferdo Vele in † Pelikan. Od današnjih srbskih slikarjev so bili Ažbetovi učenci Risto in Beta Vukanović ter † Nadežda Petrović. Iz te šole je izšla cela slovenska generacija in sicer: Rihard Jakopič, Matija Jama in Lujiza van Raders-Jama, Ivan Grohar, Matej Sternen in Roza Klein-Sternen ter deloma Ferdo Vesel. Razen naštetih so bili med Ažbetovimi učenci Nemci, Francozi, Amerikanci, Nordijci, Poljaki in Madžari.

Slikarsko delo Antona Ažbeta je bilo vsekakor številnejše, kot ga pa danes poznamo. V začetku monakovskega življenja je delal po naročilih in je prodajal lastne kompozicije. Ob njegovi smrti se je marsikaj zgubilo, nekaj slik je prešlo v last berlinskih kupcev, tako Wolfov portret in nedokončana replika „Odaliske“, katere prvotno sliko je bil že v začetku devetdesetih let prodal v Berlin. V slovenski lasti se nahajajo sledeče slike:

1. „Pevska vaja“ (162 × 123 cm, olje, platno, okoli 1890) Narodna galerija.
2. „Glava starejšega kmeta“ (46 × 56, olje na platno.) Narodna galerija.
3. „Ženski polakt“ (80,5 × 100, 1888, olje na platno). Narodna galerija.

4. „Zamoroka“ (39,5 × 55, olje in pastel na les, okoli 1900). Deželni muzej.
5. „V haremu“ (51 × 41, oljnata skica na platnu.) Narodna Galerija.
6. „Ženski polakt“ (olje na platno — Ažbetova šola). Ing. M. Šuklje.
7. „Glava starca“ (ogljje, 1887). Ing. M. Šuklje.
8. „Moški akt“ (kreda). Matej Sternen.

Razen naštetih in v naslednjih spominskih sestavkih imenovanih slik omenja M. Jama (Artifex) še sliko „Leda“, ki jo je videl l. 1900. v začetnem stadiju na stojalu Ažbetovega privatnega atelijeja. V monakovski krčmi „Simplicissimus“ (Türkenstrasse 57) pa še danes visi Ažbetov avtoportret iz leta 1895. Razen te slike je znanih še več Ažbetovih portretov. Rihard Jakopič je hranil portretno risbo nordijskega slikarja Ankerja Krona in je poznal mavčno masko, ki so jo odlili, ko je Ažbè še živel. V deželnem muzeju se nahaja portretni tondo v mavcu brez umetniške vrednosti. Dr. Ivan Prijatelj hrani portretno fotografijo, Matej Sternen pa amaterski snimek cele postave. Ažbè je bil tudi predmet karikiranja. Graefova karikatura, priobčena l. 1906. v monakovski „Jugend“, ga predstavlja v razgovoru z Reachom, karikirala sta ga tudi Olaf Gulbranson (A. Gaber) in Dunajčan Stubenrauch (I. Zorman). Ažbetovih pisem se ni ohranilo mnogo. Dr. Ivan Prijatelj poseduje odgovor na svoje vprašanje, pod kakšnimi pogoji bi bila gdč. Simoničeva sprejeta v Ažbetovo šolo. Ga. Fanči Baeblerjeva v Celju ima tri pisma, ki se nanašajo na njeno namero, vstopiti v Ažbetovo šolo in pa prospekt te šole. Ga. Sternenova hrani tri razglednice in Ažbetovo zadnje pismo, datirano 11. VII. 05. Ažbe je pisal takoj po operaciji in se v pismu informira, če je izvoz kranjskih klobas že dovoljen.

O Ažbetu so izšli sledeči članki: Artifex (M. Jama), Slovenski slikarji v Monakovem („Ljubljanski Zvon“ 1900, str. 166). Ažbè se pripravlja za I. slovensko umetnostno razstavo v Ljubljani. „Sport und Salon“ l. 1902. je prinesel dva članka Arturja Roesslerja „Meister Ažbe in seinem Atelier“ (s sliko Ažbetovega atelijerja) in „Meister Anton Ažbe: ein Lehrer der Schönheit“ (z Ažbetovim portretom). R. Jakopič je napisal v „Slovanu“ 1903 članek „Anton Ažbe“ (s sliko delavnice). Ta opis je takratni urednik F. Govékar bistveno spremenil. Ob priliki Ažbetove smrti so prinesle nekrologe sledeče revije: „Ljubljanski Zvon“ 1905, „Dom in Svet“ 1905, „Slovan“ 1905 (F. Govékar), „Kunstchronik“ N. F. XVI. 505, „Brankovo kolo“ skupina 29/30, str. 1011—1012. V reviji „Velhagen und Klasings Monatshefte“ 1908, str. 468 se govori v sestavku o monakovski bohemi o Ažbetu (J. Glonar v „Ljub. Zvonu“ 1910, str. 54) in v Thieme-

Beckerjevem „Allgem. Lexikon der bildenden Künstler“, II. del (Lipsko 1908), str. 292 se nahaja Ažbetov življenjepis z napačnim rojstnim letom.



1. Anton Ažbè.

Anton Ažbè je razstavil „Zamorko“ na prvi slovenski umetnostni razstavi v Ljubljani l. 1900. in isto sliko na I. jugoslovanski razstavi v Beogradu l. 1904. Podaril jo je v zahvalo za vitežki red

Franca Jožefa avstrijskemu poslaniku v Monakovem, ki jo je potom prosvetnega ministrstva poklonil ljubljanskemu muzeju. Razstava v Beogradu mu je prinesla red sv. Save II. vrste.

Kako zelo je bil Ažbè priljubljen pri svojih tovariših, pričajo darovi, poklonjeni mu v znak spoštovanja. A. Roessler omenja pri popisu Ažbetove delavnice studijo Fritza von Uhde iz pariške dobe, skico Pettenkofenovo in pa studijo Brauna, slovečega slikarja bitk. Obča simpatija se je tudi pokazala pri Ažbetovem pogrebu, ki ga popisuje nekrolog „Dom in Sveta“. Udeležili so se ga prof. von Stiebler, slikar Hoffmann von Vestenhof, člani literarnega društva „Dichtelei“, mnogo umetnikov in literatov, učenci, šola in prijatelji. V imenu umetniškega podpornega društva se je poslovil slikar Nonenbruch in položil venec na grob. Isto je storilo društvo „Dichtelei“, mnoge korporacije in prijatelji. Vsi so povdarjali s pisateljem Edgarjem Steigerjem Ažbetovo dobro srce, nesrečno usodo in njegov slikarski ter učiteljski pomen.

F. Mesesnel.

Anton Ažbè, slikar in učitelj.

Rad ustrezam želji gospoda urednika in z radostjo pišem to spominsko črtico, obenem se pa zavedam, da podajam tu le malo bistvenega za ocenjevanje ali popis umetniškega karakterja monakovskega učitelja, ki sem mu hvaležen za mnoge izkušnje.

Ko sem se napravljaj l. 1899. v Monakovo z namenom, nadaljevati slikarski studij, mi je priporočil Ažbetovo šolo češki slikar Otakar Pauer (pozneje učenec F. Bilka; je mlad umrl), ki je bil sam Ažbetov učenec. Močno je hvalil Ažbeta kot dobrega učitelja in zato sem se ravnal po njegovem nasvetu ter vstopil istega leta v Ažbetovo privatno šolo v Monakovem. Vzdržal sem v nji kakih pet mesecev. V tem času sem se sestajal z Ažbetom najčešče v šoli, kamor je prihajal približno trikrat na teden h korekturi. Nekako trikrat sem bil pri njem v zasebni delavnici in parkrat sem bil po kako urico v njegovi družbi v vinarni „Simplicissimus“, kjer se je takrat shajala monakovska umetniška bohema in kjer ni bil Ažbè samo priljubljen gost, ampak tudi predmet sedaj dobrohotne, sedaj zlohote pozornosti, posebno mladih umetnjakarjev.

Kar se tiče telesa, je priroda Ažbeta po mačehovsko obdarila. Bil je mal, koščen grbec, neznamen človek in le iz oči mu je sijala dobra, mehka, inteligentna duša in le v njegovem boleznem usmevu se je javljalo čuteče in hvaležno srce. Bil je dober človek. Toda boleče ni vsekaj nikdar in nikogar. Proti svojim učencem se je ob-

našal jovijalno in kolegijalno. Mnogi ne samo da mu niso plačevali šolnine, ampak so si celo izposojevali denar pri njem — do sodnega dne. Zlatnik za deset ali dvajset mark je bil za take zaupne prošilce vedno pripravljen v žepu njegovega telovnika.

Ažbè je dobro živel. Privoščil si ni samo dobre jedi in pijače, ampak tudi spodobno obleko. Kadil je samo avstrijske viržinke, ki

München 1860 07.

Sehr geehrter Herr Prälat!

Ihr höchst werthbare
 und W. habe mich für die
 Angelegenheit der Restauration der Hof-
 Simonide, in meine Class & Kunst-
 Schule, für die Restauration der
 W. empfohlen, viel Talent, großen
 Fleiß, mit Vortragskunst, meine
 Lectur, damit ich Resultate zeigen
 kann. Schulgeld beträgt monatlich
 im Sommer 26 Mark im Winter 27 Mark
 inclusive Haus & Kost, alles näheres
 im beigefügten Prospekt zu finden.

2. Rokopis A. Ažbeta.

jih je večno na novo prizigal. Če je sedel kje pri mizi, je vedno ležala pred njim škatljica vžigalic. Ne morem reči, da bi bil živel neurejeno. Slišal sem, da ima prihranjen lep imetek. Razen šolske delavnice si je plačeval še svoj zasebni atelier s stanovanjsko sobo. Tu so po več let stale na stojalih pričete slike, ki jih nikdar ni dokončal. Ni se bavil ž njimi. Kot pravijo, sploh ni več slikal.

Tudi razstavljal ni ničesar niti ni javnosti ničesar kazal. Med neštevilnimi slikami na stenah je visel tudi njegov portret, ki ga je baje naslikal njegov učitelj. Na nekem stojalu je stala velika slika, predstavljajoča golo ženo z zamorcem v orijentalnem interierju. Posebno rad je slikal zamorce in kakor hitro se je ponudila prilika, je tudi v šolo privedel zamorca za model, da je lahko pokazal novim učencem, kako težavno je naslikati tako temen obraz, kako se da z barvo doseči njegova življenjska resničnost, njegov topli vijoletni lesk, žametasta koža in vse te nenavadne ter zato težavne stvari.

Šolska delavnica je bila v nekaki leseni stavbi, ki je bila pridružena stanovanjski hiši. Naokoli so bili vrtovi. Na vratih delavnice je bil napis „Nur fest“ in pod njim je bila naslikana krogla s svojim leskom, svetlobo, senco in njeno lastno senco. Pod tem napis „Kugelprinzip“. To so bila gesla in znaki, karakterizujoči Ažbetovo šolo, Ažbetovo metodo poučevanja. Anton Ažbè in Ludwig Herterich (kakor tudi slikar živali Zügel) so prinesli v monakovsko slikarstvo ono široko slikanje v velikih ploskvah, ki se je pozneje uveljavilo v generaciji takozvane „Jugendgruppe“, reprezentujoče svoj čas monakovsko slikarsko šolo. To je bilo slikanje s čistimi barvami, ki so jih posnemali s palete na čopič tako, da so ostale nezmešane druga poleg druge. In tako so jih polagali na platno. Ažbè je rekel temu „Kristallisierung der Farben“, kajti barve so ostale poleg sebe kot v spektru. Slike, ki so bile na ta način slikane z zelo širokimi čopiči, so učinkovale v barvah približno, kot biserna matica. Če je imel učenec na ta način previdno zložene čiste barve v čopiču (n. pr. belo, rumeno, toplo rdečo, hladno modro in hladno rdečo), je lahko z eno samo potezo prima slikal na pr. celo čelo, obraz, ramena ali katerokoli drugo partijo akta v svetlobi, polsenci ali v senci z vso barvno prelestjo dotičnega objekta. S par potezami je bilo mogoče naslikati glavo ali ves akt. Toda zato ni bilo potrebna le neka zvedenost, ampak tudi pogum in sigurnost: sigurno nasaditi čopič in zelo premišljeno ga voditi z ozirom na formo. In k takemu pogumu je vzpodbujal Ažbè svoje učence s stereotipnimi „nur fest!“ — To je pomenilo — ne boj se! Ta način slikanja je zahteval temperamenten značaj. „Sie müssen schmieren“ — je vzpodbujal Ažbè kakega manj temperamentnega učenca — „sonst weden Sie nie anständig malen können!“ — „Schmieren's nur fest!“ Barva se je morala razlivati po sliki in ne sesedena čepeti. Morali smo s čopičem suvati v platno, fizično delati, biti se z materijalom, slišati se je moralo, da slikamo, da de-

lamo! In če je kdo v Ažbetovi prisotnosti — navadno nalašč — s tako silo sunil čopič v platno, da je zlomil držalo, tedaj se je ozrl Ažbè iskrecih se oči v ono smer in zabrundal z veliko zadovoljnostjo svoj „nur fest!“ — To mu je bilo všeč!

Za slikarsko razumevanje forme je imel Ažbè svoj „Kugelprinzip“: vsaka stvar v prostoru, ki se plastično uveljavlja, se da izvajati iz kroglice. Vse plastično je oblo in je podrejeno zakonom plastičnega upodabljanja idealnega oblega predmeta — kroglice. Zato smo se morali najprej naučiti slikati kroglico. Potem je učenec lahko naslikal glavo, akt, drevo, lonec, draperijo ali pa tudi oglat predmet. To je bil torej Ažbetov „Kugelprinzip“.

Ažbetovi učenci so se naučili v resnici slikati. In to je baš hotel doseči učitelj. Kaj bo dosegel ta ali oni s tem slikanjem nadalje, za to se ni brigal. To je bila stvar vsakega posameznika. A vedno se je močno razveselil, če je zvedel, da je kdo od njegovih učencev kje dosegel uspeh. Monakovska Ažbè-Schule je bila na dobrem glasu. Učencev je imela vedno dosti. Tu so se sešli člani najrazličnejših narodov. V mojem času so jo obiskovali razen Nemcev tudi Rusi, Poljaki, neki Francoz, Rumun, neka Finlandka, neki Amerikanec in jaz — Čeh. — Tu se je govorilo v glavnem nemško in francosko, pa tudi rusko. S Slovani je občeval Ažbè zelo prijateljsko in vedno se je kot Slovenec priznaval bratsko k njim. Nekateri so obiskovali njegovo šolo celo vrsto let. Tako na primer je bil Rus Filkovič, dober portretist, skozi šest let Ažbetov učenec in vedno ga je hvalil kot izbornega učitelja. Tudi par diletantov se je našlo med njegovimi učenci. Ažbè se je tudi proti njim obnašal korektno, a nikdar ne tako prijateljsko, kot s svojim učencem-umetnikom po poklicu.

Ko je prejel Ažbè okoli leta 1900. nekak avstro-ogrski red kot odlikovanje za svoje blagoslovljeno kulturno delovanje za mejami svoje c. kr. domovine, je bil zelo zadovoljen. Tudi to ga je veselilo, da so nekateri zbadljivci nazvali njegovo šolo „Ažbè-Ritterschule“.

V razgovorih o umetnosti je vedno kazal zanimanje za moderna stremjenja. Drugače je ljubil italijanske renesančne mojstre in je postavljaj njihove umetniške zmožnosti nad sodobno tvorbo. Njegova priljubljena trditev se je glasila: „Tudi če bi se bil Raffael rodil brez rok, bi bil vseeno velik slikar.“ Nato mu je odgovoril nekoč neki hudomušnež iz Simplificissima, da pozna slavnega slikarja, ki sploh slika samo z gobcem! — Menil je Ažbeta. A to je bila samo šala. Vsi so vedeli, da je Ažbè talentiran človek, ki mnogo vé in zna, da bi mnogo napravil in pokazal, če bi... Njegovo življe-

nje je bilo tako usodno urejeno, da do posebne lastne umetniške tvorbe ni prišel. Vseeno, kot učitelj je gotovo tudi dovolj napravil.

V P r a g i, v decembru 1923.

Emil Pacovskij.

(Iz češkega rokopisa, napisanega za ZUZ, prevel F. Mesesnel.)

Začetek Ažbetove šole.

Hrepenenje po čistem umetniškem izobraževanju me je privedlo na jesen leta 1890. v Monakovo. V tujem mestu sem našel starejša tovariša Ažbeta in Vesela; kmalu po mojem prihodu je odpotovala iz Monakovega Ivana Kobilca, skoro istočasno je prišel Lojze Šubic iz Kaiserslauterna v Gysisovo šolo. Vesel, s katerim sva takoj sklenila prijateljsko zvezo, mi je svetoval, naj se vpišem na akademiji v šolo profesorja Raupa, nazvanega zaradi njegove priljubljene pokrajine „Chiemseemaler“. Ažbè in Vesel sta imela že samostojni delavnici v „Komponierschule“ profesorja Wagnerja. Od bolj znanih slikarjev sta bila še Gysis, ki je z Ažbetom prav prijateljsko občeval, in pa Ludwig Herterich profesorja na akademiji. Vsi našteti slikarji so bili prav dobri učitelji in učencev je bilo v njihovih šolah še preveč. A nam mladim pouk na akademiji ni zadostoval, tudi so nam bile šolske meje pretesne za naše slikarsko stremljenje. Zato smo nagovarjali Ažbeta, naj bi prevzel korekturo v ožjem krogu, ki smo ga tvorili Vesel in jaz, neki Viktor Schramm, slušatelja filozofije Leiblin in Veit ter še dva druga, ki se jih pa ne spominjam več. Glavno vprašanje se je seveda tikalo financ. Ker je bil Ažbè takrat že izstopil iz akademije, ni pa imel v onih časih malega interesa za umetnost nikakršnih sredstev, smo sklenili, da bomo sami najeli delavnico in Ažbeta honorirali za korigiranje ter da bomo sami plačevali modele. Ažbè je bil s predlogom zadovoljen in spomladi l. 1891. je bila šola ustanovljena. Razmerje je bilo popolnoma kolegijalno, risali in slikali pa smo po modelu glavo in akt ter večerni akt. Ta obrat je trajal kaka dva meseca, potem pa so se jeli priglašati učenci v tolikem številu, da smo svetovali Ažbetu, naj neglede na nas osnuje javno šolo. Ažbè je res najel večjo delavnico v Türkenstrasse, kjer je vodil šolo v lastni režiji in je imel zaradi velikega števila učencev gmotno stran zasigurano. Vesel, ki se sploh ni mnogo udeleževal šolskih vaj, v novo šolo ni več prišel. Jaz sem se mu priključil in sem v prvem času v njegovi družbi, ko sva skupno hodila slikat večerne in nočne pokrajine, mnogo pridobil. Vendar sem bil vsega skupaj tri do štiri

leta gojenec Ažbetove šole, seveda z daljšimi presledki. Kajti ta šola je bila posebno za študiranje akta zelo pripravna; zaradi svobode, ki je vladala v nji, so jo tudi učenci iz akademije radi posečali. Akademija je bila v tistih letih prenapolnjena, privatni šoli sta bili pa samo dve, Holosyjeva in še neka druga. Ažbetova šola je ta čas tako narasla, da je mojster končno najel leseno stavbo v Georgenstrasse, v kateri je poučeval do smrti.

Razen Vesela in mene je bil v Ažbetovi šoli tudi Jama. Po prihodu iz Zagreba se je najprej vpisal pri Holosyju in šele čez par let pri Ažbetu, kjer se je seznanil s svojo poznejšo ženo Luizo van Raders. Za Jama je prišel Sternen, že absolvent dunajske akademije, in je ostal od vseh Slovencev najdalje pri Ažbetu. Lojze Šubic, gojenec Gysisov, ni bil nikdar Ažbetov učenec, pač pa sta mnogo občevala in skupno veseljačila. Ažbè je vedno ljubil domačo družbo in nas je pogosto vabil v gostilno. Jama se je že zaradi svoje bolehnosti izogibal nerednemu življenju, meni pa tudi ekscediranje ni bilo v korist. Zato smo se po kratkem času izneverili Ažbetu. Umetniško pa meni ni mogel dosti koristiti, ker sam ni mnogo slikal. Ko sva se z Veselom podala v naravo in pred njo začela študirati probleme, nisva mogla s tem delom več prenehati, ker je polje narave brezmejno. Jama pa je prišel z Ažbetom v konflikt in se je pozneje vpisal v Herterichovo šolo.

Rihard Jakopič.

Obisk pri Ažbetu.

Spomladi leta 1901. sem potoval z Arturjem Schneiderjem z Dunaja v Monakovo, kjer sem hotel spoznati takratne mlade literature in se razgledati po moderni umetnosti. To priliko sem uporabil, da sem obiskal tudi slikarja Ažbeta, ki je takrat vodil znano slikarsko šolo in je bil pokrovitelj mladih slovenskih umetnikov. Poiskal sem ga v neki krčmi, in ko sem se mu predstavil, se je rojaka mončo razveselil. Mož je bil majhne postave, imel je mogočno glavo, a prekratke noge. Nosil je košate brke, razmršeno frizuro in ščipalnik. Dobrodušno se je ponašal, pravi tip poljanskega „kmečkega barona“. Iz krčme me je peljal v svoje stanovanje, obstoječe iz velikega atelirja. V sobi je bil med redkim pohištvom divan, pregrnjen z odejo. Izgledalo je, da se je nekdo izmotal iz te odeje, ki je ostala nepogljajena, kakor je tudi v ostalem bila soba nepospravljena. Manjkala ji je pač urejajoča ženska roka, nosila je pečat njenega boheemskega gospodarja. Po stenah je viselo vse polno slik, ki so bile po večini zelo zaprašene, le ena, veliko platno na

stojalu, je bila sveža in šele v delu. Ažbè mi je razložil, da bo to platno sinteza njegovega slikarskega dela; slika je predstavljala odalisko, ležečo približno v pozi Manetove „Olimpije“ na zeleno pregrnjenem divanu. V levem kotu je čepel, negiben kot kip, črn evnuh z jataganom v roki. Pred divanom je stala orijentska mizica s karafo, na desni pa na tleh stoječa svetilka z rdečim senčnikom in je s svojo pestro lučjo ustvarjala komplicirane barvne kontraste. Velik del ozadja je bil še neposlikan; mojster je pravil, da ga pokrije z bakanalom, ki bo upravičil naslov slike „Wein, Weib und Gesang“. Pravil je, kako zelo težko da je dobiti primerne modele in kaj da ga vse ovira pri delu. Zamorca da je iskal dolgo časa in je končno zvedel, da ima neki kavalir v Benetkah primernega sužnja. Ažbè je torej poslal znanca k njemu z naročilom, naj fotografira to redko prikazen, naj ga zmeri in prinese potrebne podatke. A odposlanec je našel zamorca na mrtvaškem odru. Odlil je torej mavčno masko in to masko mi je Ažbè pokazal. Razen te pričete slike sem videl še „Pevsko vajo“, ki visi sedaj v „Narodni galeriji“.

Ažbè je pripovedoval o svoji šoli in o raznih narodnostih in stanovih svojih učencev. Med njimi je bilo posebno dosti ruskih aristokratov, ki so mu poklonili v znak hvaležnosti dragocene darove. Dobro se spominjam težkih priborov, pokritih z ruskim emajlom, katere je hranil v predalu. Tudi Hohenzollerce je štel med svoje absolvente in tudi nanje je bil zelo ponosen. S posebnim zadoščenjem pa je povdarjal, da hodijo k njemu absolventi akademije na izpopolnjevanje in da je v začetku imel mnogo nekdanjih kolegov v svoji šoli.

Ažbetova šola ni bila daleč od stanovanja. Pot je vodila med vilami in vrtovi, od nje se je cepila ozka ulica med dvema plotovoma do lesene stavbe. Tu je neki šaljivec pritrdil leseno tablo z napisom: „Ažbegasse“. Stavba je bila iz brun zgrajena in je imela zadaj nizko nadstropje. Nad vhodom je nosila zelo plastično sliko, po mojem spominu zvonec in pod njo napis „Nur fest!“ V šoli sami, v prostranem atelierju, so bili mnogobrojni učenci in učenke pri delu. Na podiju je stal moški akt, ki je nosil palico preko rame. Ažbè me je opozoril na pozo in me vprašal, če jo poznam. Na moje zanikanje mi je ponosno razložil, da je to isti model in ista poza, ki jo je Franz von Stuck upodobil v svoji „Vojni“. Med razgovorom, ki sva ga vodila sprehajaje se med stojali, je pristopila neka gospodična in prosila mojstra, če bi pridržal isti model še prihodnji teden. Da je ta teden zaposlena in da bi svojo pričeto študijo

rada dokončala. Ažbè se je takoj postavil v smešno-dostojanstveno pozo in ji skozi ščipalnik mežikaje odgovoril, da bo najbrže osebna simpatija do modela vzrok te prošnje. Gospodična se je našobila, izgledalo pa je, da pozna mojstrove šale in da mu ne zameri. Ko se je odpravila, mi je Ažbè samozavestno razložil, da je to Nađežda, hči srbskega ministra Petrovića. Imel sem vtis, da je merilo Ažbetovo ravnanje na to, da pokaže omalovaževanje žensk. Tudi družabna štopnja učencev mu ni bila v šoli prav nič mar. Razlagal mi je, da zahteva od svojih učencev v prvi vrsti tehničnega znanja, ki se da pridobiti le s trdim in vztrajnim delom. Zato navaja svoje učence k opazovanju, zato jih postavlja pred vse težavne možnosti, da si pridobe solidno rokodelstvo, ki naj bo podlaga za poznejše eksperimentiranje in za individualni razvoj. Najbolj ga je bolelo, da njegovi slovenski učenci niso dolgo vzdržali v njegovi šoli. Talenta imajo mnogo — Grohar, Jakopič in njihovi tovariši — sami genijalni mladeniči, ki so bili po par mesecev pri njem, potem so pa vse popustili in odšli v domovino, kjer zdaj mažejo na lastno pest. Ves trud lastnega tehničnega iskanja bi jim ostal prihranjen, če bi vzdržali pri njem potrebno dobo. In skrivnostno je nadaljeval: „Kajti jaz imam Wolfovo umetniško oporoko, meni jo je izročil pred svojo smrtjo. To je bilo takrat, ko se je že bližal njegov konec in je ležal v svoji delavnici v Medjatovi hiši na goli žimnici. Tresla ga je mrzlica, in ko ga je zazeblo, se je vlegel na tla ter se pokrnil z žimnico, dokler ga ni mraz poda prisilil, da se je zopet povrnil v prvotno lego. Jaz sem ga v tistem času obiskal in takrat mi je zapupal tajnost svoje umetnosti, ki jo skrbno čuvam kot oporoko za naš genijalni naraščaj. Zato pa zahtevam od mladega slovenskega slikarja, ki se pride k meni izobraževati, naj zdrži osem let v delavnici. Nobene odškodnine ne zahtevam za šolanje. Tekom te dobe ga vpeljem v Wolfovo dediščino slovenske umetnosti in potem se lahko uda lastnemu delu. A dosedaj se še nihče ni podvrgel temu strogemu predpisu. Po kratkem času mi je vsak odšel po lastnih potih. Sedaj sem navaden šolmašter, a ko dobim pravega učenca, ga bom naučil slikati, da bo svet gledal, kaj zmoremo Slovenci.“

Zapustila sva šolo in sva se domenila, da se zvečer sestaneva v literarni krčmi „Simplicissimus“. Ažbetu je gladko tekkel jezik v poljanskem narečju. Rad je vpletal nemške stavke, posebno, če je moral izraziti kaj teoretičnega, za kar mu slovenski besedni zaklad ni zadostoval. Čutil se je pa zavedno Slovenca in v svoji želji, združiti vse slovenske slikarje v svoji šoli in pokazati svetu, kaj da znajo, je bil ves njegov bahavi, a dobrodušni poljanski značaj. Živo

me je spominjal v tej potezi na svojega rojaka drja. Ivana Tavčarja, ki si je tudi želel same premožne občane, ki kaj zmorejo. Slišal sem, da je Ažbè zelo radodaren in da ima potezico nečimernosti, ki se kaže posebno v tem, da rad razdaja svoje fotografije z avtogramom. Tudi meni jo je poklonil. Zveze z visokostojnimi ljudmi, ki mu jih je naklonila šola, so mu zelo laskale in se je rad pobahal ž njimi.

Zvečer je sedel Ažbè v „Simplicissimu“ med samimi nadebudnimi mladimi možmi. V družbi literatov je bil dramatik Wedekind, ki je tedaj še pel pesmice ob kitari po malih odrih in je bil precej zapit, potem Herrmann grof Keyserling, današnji filozof, dramatik Max Halbe in drugi. Ažbeta so splošno imenovali „Professor Nämlich“, ker je pogosto rabil to besedo. V veseli družbi, kjer so se dobrodušno zafrkovali med seboj, je Ažbetu minil marsikateri večer in potem se je, s širokim klobukom pokrit, gugal domov. To postavico je Artur Roessler v nekrologu prav dobro primerjal z veliko gobo, ki hodi po nočni ulici. Tako mu je minevalo življenje, nekoliko ga je ubijala šola in načrti so ostali neizvršeni. Čutil je tudi sam svojo nedovršenost, a vedno je prerokoval popolen preobrat, dokler ga ni pobrala zgodnja smrt.

Pozneje Ažbeta nisem več videl. Z Dunaja sem mu še enkrat pisal, če bi hotel sprejeti hčerko bibliotekarja drja. F. Simoniča v svojo šolo. Odgovoril mi je takoj z nemškim pismom in stavil glavni pogoj za sprejem: talent. Pismu je priložil fotografijo. Gospodična Simoničeva je res preprosila starše, da so ji dovolili šolanje v Monakovem in je bila nekaj časa v Ažbetovi šoli. Kmalu pa se je poročila na Rusko.

Dr. Ivan Prijatelj.

Spomini na Ažbeta.

Po enem letu dunajske specijalke, ki sem jo absolvirал pri profesorju Kazimirju Pochwalskem, sem se namenil leta 1899. v Monakovo. Že na Dunaju me je Lojze Šubic opozoril na Ažbetovo šolo in prišedši v Monakovo, sem se takoj zglašil pri mojstru. Takrat je že imel šolo v dveh delavnicah, v Georgenstrasse in v Amalienstrasse. Drugo je čez nekaj časa prevzel praški slikar Reach, Ažbetov absolvent. A ker v denarnih zadevah ni bil posebno vesten, mu je Ažbè kmalu zopet odvzel vodstvo in ga do smrti ni več oddal.

Šola v Georgenstrasse 16 se je nahajala v leseni hiši, nekdanji vili, ki jo je knez Ščerbatov pri odhodu iz Monakovega prodal arhitektu Emanuelu Seidlu, ta pa jo je oddal Ažbetu v najem. Tu je



3. Rich. Graef: A. Ažbè in Reach.

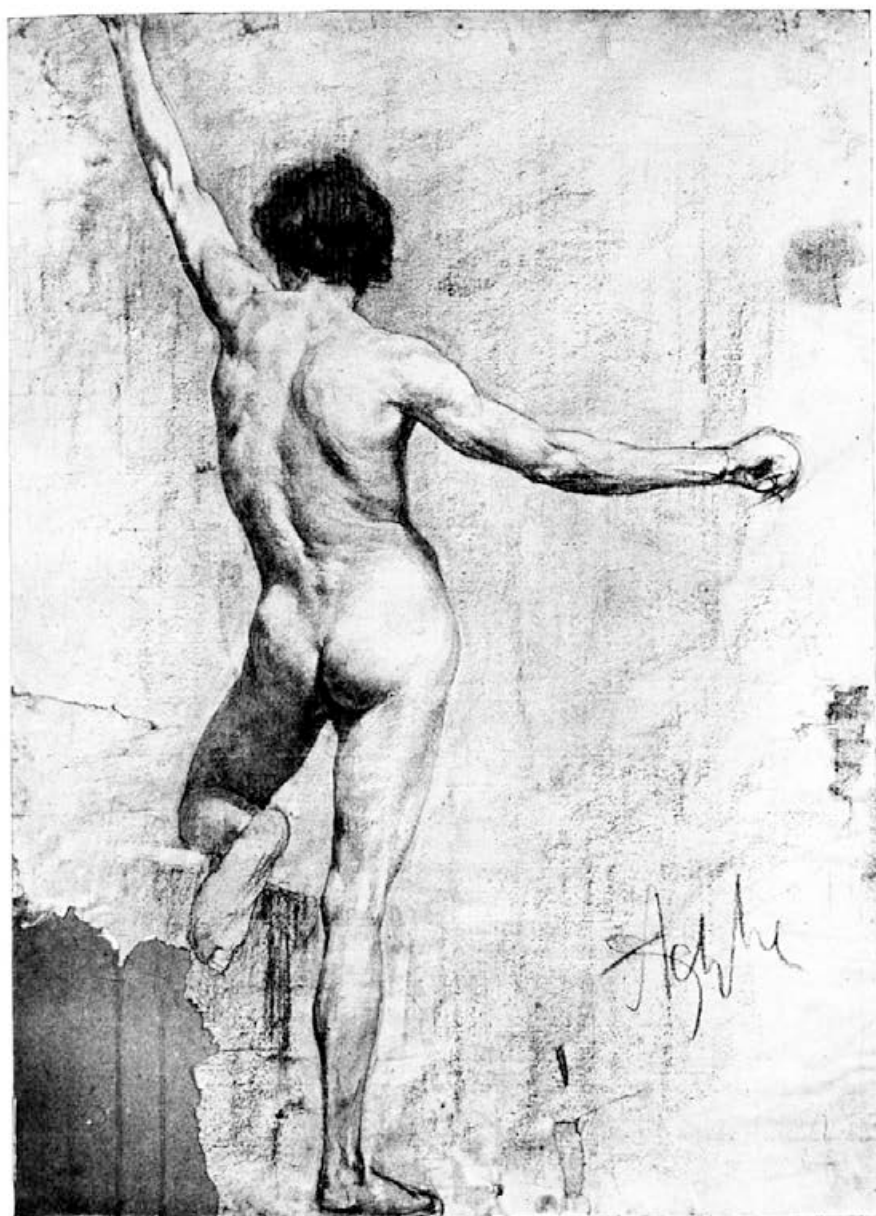
bila Ažbetova takozvana „Herrenschule“ v nasprotju z „Damen-schule“ v Amalienstrasse 57; vendar učenci niso bili ločeni po spolu.

V Georgenstrasse sem se tudi jaz šolal. Ker sem ostal dolgo v Monakovem, — s presledki do spomladi 1905 — in sva z Ažbetom dobro shajala, me je mojster vzljubil ter postal moj prijatelj. Pravtako je bil prijatelj moje žene Roze Klein, ki se je po štirih letih študija na dunajskem muzeju za umetnost in industrijo preselila l. 1901. v Monakovo. Glavna prednost njegove šole je bila precejšnja svoboda v postavljanju modela, prostornost delavnice in individualna svoboda v nasprotju z avtoritativnim poukom na akademiji. Ažbè je imel svoje principe za slikarski pouk, svoj „Kugelprinzip“ za oblikovanje glave, svojo kristalizacijo barv. Zadnje je bilo v nasprotju z dotedanjo akademsko maniro, ki je mešala barve v kolo-barju na paleti. Ažbè je zahteval, naj mešamo barve s križanjem čistih barv, ker ostane v tem slučaju barva tudi na platnu lepa in vibrira dalje, kot je prej vibrirala na paleti. Na akademijo sta uvedla ta način slikanja Zügel in R. Herterich. Razumljivo je, da je imel Ažbè svoje vzore med onimi starimi slikarji, ki so imeli pomen v prvi vrsti za barvno pojmovanje. V šoli so visele fotografije del Velasquazovih, Goyevih in Tintoretovih. Tudi eleganco Lenbachove poteze nam je večkrat hvalil. Raffaella ni posebno ljubil

in ko ga je nekoč na podlagi Lessinga hvalil v „Simplicissimu“, je žel zato posmešen dovtip, R. Graef ga je pa povrh še karikiral v „Jugend“, sedečega z Reachom pri čaši vina v krčmi, v živ razgovor o umetnosti zapletenega. V svoji znani prostodušnosti Ažbè seveda takim šalam ni zameril. Kar jaz pomnim, je prišlo do nesoglasja samo dvakrat: z že omenjenim Reachom, pozneje tudi z Jamo. Antipatičen mu je bil Josip Petkovšek zaradi domišljavega obnašanja in rad se mu je izognil. V ostalem je živel Ažbè s svojimi znanci in priljubljenimi učenci nekako družinsko življenje, kateremu je posvečal ves prosti čas.

Ažbè je bil ob času mojega šolanja že ves Monakovčan. Ostal je seveda Slovenec in menda tudi sklepa ni storil, da ostane za vedno v tem mestu. A vendar se nam je zelo čudno zdelo, ko nam je nekega dne povedal, da mu hoče njegov učenec, upokojeni polkovnik grof Creneville, preskrbeti profesuro na dunajski akademiji. Grof Creneville, po rodu Madžar, je imel prav vplivne zveze pri avstrijski vladi in z njihovo pomočjo je želel doseči novo čast za njemu tako simpatičnega mojstra. Ko je Ažbè videl Crenevillov resni namen, je bil popolnoma prepričan, da se mu bo namera posrečila in je za slučaj odhoda določil mene za naslednika v šolskem vodstvu. Jaz nisem mnogo verjel v srečen izid akcije, ker sem vedel, da Ažbetovo bohemsko privatno življenje ne bo ugaajalo merodajnim Dunajčanom, ter sem na koncu šolskega leta 1903. odpotoval s svojo ženo na običajne počitnice v domovino. In 22. avgusta je res prejela moja žena razglednico s sliko novoizvoljenega papeža Pija X. ter sledečimi vrsticami: „Rampolla ino Jaz sva zdrčnila. Jaz sem ga tolažil s tem, da se bode prihodnjič ravno taisto zgodilo. Le naprej. Pozdrav Ažbe.“ Crenevillov neuspeh ga ni posebno potrl, svojega veselega življenja ni spremenil.

Tekom celega življenja je ostal naš mojster samec. Dasi je bil male postave in komičen pojav, je vendar nekoč poskusil srečo pri ženski in se je celo zaročil s hčerko nekega monakovskega trgovca. Ljubezen je trajala kaki dve leti, potem sta se razšla. Ažbeta je ta konec močno prizadel, kajti mislil je resno na ženitev. Večkrat se je še v poznejših letih spominjal tega razmerja in je ob takih prilikah postal žalosten. V veseli družbi pa je kmalu odgnal žalostne misli, mahnil resignirano z roko in vzdihnil: „Nämlich, die Weiber!“ Poslej mu je bila družba literatov in tovarišev v krčmi „Simplicissimus“ priljubljeno zavetišče. Tu je visel v galeriji znamenitih gostov njegov avtoportret iz zgodnje monakovske dobe. Slikan je bil z asfaltom v dveh tonih, kot je slikal Lenbach v začetku. Ažbè



4. Anton Ažbė, Moški akt.

(Last. M. Stern, Ljubljana.)



5. Anton Azbe, Glava starca.

(Last. M. Suklje. Ljubljana.)



6. Anton Azbė, V haremu.

(Nova pridobitev Narodne galerije.)



7. Francè Kralj, Žena. (Kamen.)
(S 5. razstave Kluba mladih.)



8. Veno Pilon, Toskanska krajina (radiranka.)
(S 5. razstave Kluba mladih.)

je nosil takrat še bradico ter je zgledal v primeri s poznejšimi leti prav sveže.

V tem lokalu se je torej Ažbè udomačil. Tu je izmenjeval nazore z Wedekindom in Keyserlingom, tu je bil predmet občega zanimanja. Sem je vodil svoje znance, nas učence in pa tudi goste, ki so ga prišli obiskat. V njem so vsi spoštovali srčno dobrega človeka, ki ne stori ničesar iz slabega namena in ki tudi razume dobro mišljeno šalo. Vsi so poznali njegovo izredno radodarnost ter slutili njegovo notranjo razdvojenost, ki ga je privedla do nerednega življenja in kvarnega popivanja. V začetkih monakovskega življenja je imel Ažbè nekaj naročil, večinoma portretnih, in je tudi mnogo kopiral za nekega berlinskega kupca. Tudi po ustanovitvi šole je še precej slikal, a ravno dohodki šole so mu dali možnost, da je lahko zahajal v gostilniško družbo, kar ga je odvajalo od umetniškega ustvarjanja. Čez dan ni imel mnogo časa misliti na lastno delo, šele zvečer v zakajeni in fantastično razsvetljeni krčmi je pričel pripovedovati o svojih zasnovanih slikah, meditirati o barvnih efektih in tako je včasih sanjaril celo noč; a ko se je pripravil k delu, je delal dolge premore in med začetkom in izvršitvijo slike je potekla pogosto dolga doba, daljša, kot je bila delu koristna. Nekaj slik je ostalo sploh nedovršenih, platna so ostala v prvotnem stadiju. Vedno znova si je dajal pogon z načrti in z razglabljanjem, ob tem pa se je vedno hujše pogrezal v neredno življenje in je telesno propadal. Hrane je sploh malo vžival in ker je bil od narave slaboten, mu je vino tem preje škodovalo. Zadnja leta sploh ni več hodil na sprehod; če se mu je zahotelo zraka, se je vsedel v tramvaj in se vozil okoli Monakovega. Tak izlet je hvalil kot najvišjo krasoto in tudi mene je bil nekoč pregovoril, da sem se vozil ž njim. Večer pa je pričeval v krčmi „Dichtelei“, potem se je podal v „Simplicissimus“, kjer je prebil navadno do jutra, odtod pa se je na potu domov še ustavil v lekarni, kjer je popil redno požirek konjaka. Z doma se je navadno odpravil naravnost na akademijo po modele, in ko jih je v šoli postavil, je za cel dan izginil. Če je veseljačil v noči iz nedelje na ponedeljek, smo ga šele v sredo zopet videli pri korekturi. To življenje je postajalo v zadnjih letih sklenjen sistem. Ker so bila vsa imenovana mesta v soseščini šole in stanovanja, se je gibal Ažbè kot v začaranem krogu, iz katerega se ni mogel več izmotati.

Naravno je, da je njegova slikarska produkcija v tem času popolnoma prestala. Zadnje veliko platno, odaliska z evnuhom, je samevalo v začetnem stadiju in mojster je le razmišljal, kako bo

sliko dovršil, za delo pa ni mogel več prijeti. Ne da bi kdo dvomil o njegovi zmožnosti: poznali smo vsi njegovo izredno znanje iz prejšnjih del, posebno iz krasnega Wolfovega portreta. A dvomi in razglabljanja so ga vedli do opajanja, ki je ohromelo njegovo energijo. Resignaciji se ni nikdar udal, načrtov in domislekov je bila vedno polna njegova glava.

Spomladi leta 1905. je bil Ažbè že zelo uničen. Često mi je pripovedoval, da so ga v noči obiskali njegovi preganjalci, ki jih je z imenom našteval, in med njimi sem bil včasih tudi jaz. Vedel sem, da ne bo dolgo živel, in ko je v avgustu sicer srečno prestal operacijo v grlu, so ga njene posledice v par tednih spravile pod rušo. Umrl je, ne da bi se mu bila izpolnila vroča želja po vrnitvi v Poljansko dolino, o kateri je vedno sanjal; ob prihodu vsakega Slovenca se mu je močneje oglašalo domotožje, a odhod je vsako leto odložil na prihodnje. Za grob je skrbel svojemu učitelju grof Creneville.

Ob času Ažbetove smrti me ni bilo v Monakovem in tudi pogreba se nisem udeležil, ker so me prepozno obvestili. Pismeno zapuščino je pregledal Ante Gaber. Korespondence je bilo 38 kg, pa samo malo važne stvari. Našel je Ažbetov koncept zahvalnega pisma, ki ga je naslovil na cesarja ob priliki odlikovanja s Franc Jožefovim vitežkim redom in pa korespondenco z Risto Vukanovićem zaradi reda sv. Save. V ostalem je bilo mnogo prošenj za denar in veliko fotografskih računov. Korespondenca z bratom Lojzetom je uničena.

Slikarska zapuščina je prišla v Ljubljano in je tri večje slike kupila mestna občina, ostalo pa so pokupili zasebniki. Ažbetovo šolo je prevzel po njegovi smrti Rihard Graef, ki jo je pa kmalu zopet oddal v tuje roke. Leta 1914. se je še nahajala v isti zgradbi. Na slovenskega slikarja nesrečne narave spominja danes v Monakovem samo njegov avtoportret v „Simplicissimu“.

Matej Sternen.

Tri slike žalostne matere božje.

Trois images de la Vierge.

Sont examinées trois *Pieta* dont la première est signée du nom de Quaglio; la deuxième, lors de l'exposition historique, fut attribuée à Metzinger; la troisième, assignée à Langus. L'article s'attache à prouver que les deux premières ont été peintes par Metzinger, la troisième copiée d'après lui. Les trois toiles ne sont qu'une imitation d'une *Pietà*, par Agostino Carracci, conservée au Musée de Naples et dont l'esquisse, tracée par Carracci, est gardée à Vienne.

1. V grajski kapeli v Puštalu pri Škofji Loki je pod veliko oltarno signirano Quagliovo fresko, ki predstavlja snemanje s križa, na oltarju oljnata slika Žalostne Matere božje z mrtvim Zveličarjem v naročju, ki je tudi signirana: Julius Qualeus, anno 1706 pinxit. Slika je podolgovate oblike, predstavlja sedečo Mater božjo, ki se nagiba malo na desno, dviga oči v nebo, izteguje levico, dočim leži mrtvi sin naslonjen na levo materino stegno iztegnjen na tleh; proti desni sedeč putto, ki se ukvarja s Kristusovimi mučili, na desni zadaj grob in kamenit pokrov na njem, sredi v ozadju vzhodno križa in spodnji del obenj naslonjene lestvice.

Frančiškanski samostan v Ljubljani ima podobno sliko, ki se razlikuje od prejšnje zlasti po formatu, ker vzbuja močno kvadratičen vtis (191 × 144 cm), potem pa tudi po nekaterih novih motivih (sl. 11). Mati božja je ista po noši, seji in gibu, sin ji enako iztegnjen leži v naročju, namesto putta, ki je na zgornji sliki sedel ob strani, pa se je v figuralno skupino tesno privila klečeča Marija Magdalena; nežno je dvignila Zveličarjevo desnico in mu poljublja rano. Grob je isti na obeh slikah, v ozadju se enako ponavlja motiv podnožja križa z lestvico, le da so sedaj vidni trije križi, na levi zadaj se pojavljajo stolpi Jeruzalema. Katalog Zgodovinske razstave slovenskega slikarstva, na kateri je to delo bilo razstavljeno, je sliko brez obotavljanja pripisal Metzingerju.

V župni cerkvi v Braslovčah na Štajerskem (kapela Žal. Matere božje) je enaka kompozicija, zopet le nebitveno spremenjena (sl. 8). Slika je visokega formata, skupina Matere božje, Zveličarja in Magdalene je ista (pri Magdaleni le zamenjava aktivne roke), ponavlja se motiv križev in lestvice ter Jeruzalema; nova je figura

sv. Janeza, ki stoji s sklenjenimi rokami ob križu za sprednjo skupino. Slika ni signirana, toda župnijska kronika, ki jo je začel pisati l. 1881. župnik J. Bohinc in ki je te zapiske v njej prepisal in nadaljeval l. 1892. vmeščeni župnik Matija Stoklas, poroča o njej: „V kapeli Žalostne Matere Božje je v stopnici pri oltarju vdolbena letnica 1750. Leta 1852. je dekan Mihael Stojan za to kapelo oskrbel nov oltar. Okusno delo je vršil podobar Tomc v Št. Vidu nad Ljubljano, lepo sliko Matere Božje je slikal sloveči Langus v Ljubljani.“

Kompozicija se torej trikrat ponavlja in imenujejo se trije avtorji. Kakšno je razmerje med temi tremi slikami?

2. Podpis na puštalski sliki in letnica sta ponarejena, in sicer po analogiji pristne signature Quaglieve na freski v isti kapeli, kjer se je mojster podpisal: Julius Qualleus Pt. Anno 1706. Atribucija Quagliu in pridejana letnica je kombinacija kakega domačega ljubitelja umetnosti, dočim priča stil slike z vso jasnostjo, da jo je izvršil Metzinger, ki je tudi nedvomljiv avtor slike ljubljanskih frančiškanov. Gotovo se mi vidi, da je puštalska slika prvotna, starejša; skoraj kvadratični format frančiškanske slike je zahteval, da se figuralna kompozicija puštalske slike, obstoječa v glavnem iz dveh oseb, ki se jima pridružuje le kot formalno polnilo v desnem kotu putto s trnjevim vencem, pomnoži z Magdaleno, zakaj v tem višjem formatu bi velika praznina na desni delovala puščobno; zato je Metzinger pomaknil poprej ekscentrično glavno skupino v sredo, jo dogradil z novo figuro, putta pa izpustil, ker je postal tej v sebi na nov način osredotočeni figuralni kompoziciji nepotreben. Kar se tiče braslovške slike, je sporočilo župnijske kronike, čeprav je pozno, vendar zanesljivo; stil ga potrjuje, ki pričuje, prav tako odločno kakor beseda kronike, za Langusa. Ta slika je od ljubljanske odvisna kakor kopija od originala; letnica njenega postanka (1852) pojasnjuje, kako da si je Langus izbral prav to Metzingerjevo delo za predlogo — bilo je ob času, ko je bil zaposlen pri ljubljanskih frančiškanih. Med delom za njihovo cerkev je dobil naročilo iz Braslovč in kaj naravno je bilo, da je segel po vzorcu, ki mu je prijal po svoji klasični kompoziciji in ki mu je bil pri frančiškanih vedno pred očmi. Spremembe, ki si jih je dovolil pri svoji kopiji, izvirajo zopet iz novega formata: nekdanja nizka in podolgovata slika se je najprej spremenila, ko se je približala kvadratični obliki, sedaj se je zopet spremenila, ker je dobila ozek pa visok format, kakršen je bil potreben za oltar. Metzingerjeva frančiškanska figuralna kompozicija treh oseb se ni dala raztegniti navzgor, če naj se ne poruši, in Langus jo je zato dopolnil s stoječim sv. Janezom,

s čimer je figuralno skupino vendar dvignil v zgornjo polovico slike, ter s tem, da je poprej le nakazano podnožje križev in lestve močno zvišal (čeprav se mu ni posrečilo zabrisati zgoraj vtisa praznote, kakor je tudi nova Langusova figura sv. Janeza, ki je v stojnem motivu nejasen, prekratkih ram, preozkih prsi, predolгих rok, najslabša med vsemi).



9. M. Langus, Pietà.
(Braslovče, žup. cerkev.)

Ta kompozicija, ki jo je Metzinger sam dvakrat ponovil in potem še stoletje pozneje Langus posnel, pa ni Metzingerjeva izvirna misel, marveč je nastala zopet poldrugo stoletje pred Metzingerjem.

3. Originalna kompozicija, po kateri je Metzinger svojo posnel, je v napoljskem muzeju (sl. 13). Mnenje je deljeno, ali je to lastnoročno delo Agostina Carraccija (Weisbach), ali le delo njegove šole, toda za nas to vprašanje ni važno. Razen te oljnate slike pa imamo tudi skico, ki kaže, da je mojstrova prva misel za ono

kompozicijo (sl. 9). Skica je bila nekoč v dunajski Albertini (od l. 1916.), a je danes v zasebni lasti nadvojvode Friedricha (prim. J. Meder, *Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und aus Privatbesitz*, Wien, 1922) in ima od poznejše roke podpis Agostina Carraccija. Ta slika je izhodišče vseh poznejših kompozicij; Metzinger ni seveda nje poznal, poznal pa je po njej izdelano kompozicijo napoljskega muzeja, ki jo je mogel videti v bakrorezu.

4. Pa tudi Agostinov zasnutek ni popolnoma izviren, povzel ga je po Michelangelovi Žalostni Materi božji v cerkvi sv. Petra v Rimu. Že v času, ko je nastajala ta Pietà, so se v titanski Michelangelovi osebnosti zbirale one silne energije, ki so ga storile strahotnega sodobnosti in učitelja bodočim stoletjem; ustvaril je z ono svojo skupino vzorec, ki umetnosti ni več mogel iz spomina. Tedaj in pozneje so strmeli nad igravo lahkoto, s katero je položil vse telo odraslega moža ženi v naročje; kult individualnega čuvstva, ki se je izražal v kipu, je bil napoved baročnega subjektivizma in s tega vidika tedaj mnogo bolj občudovanja vreden nego danes, ko nam je oko otopelo za take učinke; klasična umerjenost kompozicije, tako pristen izraz visoko renesančnega mišljenja, ji je dajal neko večnostno potezo. Tako je ta misel, plapolajoča po poliranem mramorju v cerkvi sv. Petra, tlela dalje, da vzplamti četrtnisočletja pozneje v neznatni kapeli majhnega gradiča pri Skofji Loki in slednjič zopet po sto letih z medlim sojem ugasne v Braslovčah. Neštevne so slike, ki so nastale po onem pravzoru, toda nespremenjena se Michelangelova misel ni podedovala; spremenil jo je Carracci, kakor so jo spreminjali drugi, toda tudi Metzinger jo je po svoje preoblikoval.

Carraccijeva skica je bližja Michelangelu, nego izvršena slika napoljskega muzeja, in sicer po potezi, ki je programatične važnosti. Žalostna Mati v cerkvi sv. Petra je sklonila glavo, malo, prav rahlo iztegnila levico, pogreznila se je v svojo bolečino in tvori z mrtvim sinom svoj lastni svet bridkosti; to je ograjen vrt bolečine, zakaj njena gesta ne velja gledavcu, marveč je nema. V tem osnovnem naziranju se sklada Carraccijev dunajski osnutek z Michelangelom: Mati je oprla glavo na levico, se odvrča od sina, se utaplja sama vase; torej objektivna tragedija, ki naj deluje s svojo lastno notranjo močjo.

V naslednjih variantah iste kompozicije se ta značilna lastnost izgubi; celo na Carraccijevi skici opažamo nove, od osnovne misli različne elemente. Ne zgolj iz kompozicijskih ozirov, ki so zahtevali, naj se trikotnik matere in sina dogradi, marveč iz čuvstvenih

razlogov je mojster vstavil v glavno skupino putta, ki se privija k Mariji in prijema Zveličarja za roko, in v desni kot je del drugega. Prvotno mirno, docela vaše uklenjeno tragedijo Michelangelovo je torej začel z novimi motivi razživljati, patetizirati, kar je še mnogo bolj razvidno na izvršeni sliki napoljskega muzeja. Poprej nema, od bolečine otopela mati se je na tej kompoziciji razživela: Ne obrača očesa več od sina, marveč strmi naravnost vanj; gesta njene levice, ki je posneta po Michelangelu, ne izraža več udanosti, tihe in trajne onemoglosti, marveč se je obrnila s pogle-



10. Agostino Carracci, Risba.
(Dunaj, zbirka nadvojv. Friedericha.)

dom vred k sinu, sili vanj, govori z njim; to ni več molk po katastrofi, marveč zadnji dialog. Razživelo glavno skupino podpirata živahna dečka na desni, ki sta še bolj glasna, nego je materina gesta, resnično preglasna za tragični prizor: prvi angel drži še Kristusovo roko, a njegove misli niso pri svetem truplu, marveč se obrača k svojemu tovarišu, ki je počenil pred mučili in naravnost s kazavcem sili opazovavca slike, naj si jih ogleda. Namesto tragične umerjenosti patos, namesto mirnega in trajnega duševnega stanja trenotnost razgibane akcije. V zvezi s tem je izprememba, ki jo opazamo na tipih oseb; dostojanstveni, a abstraktni obraz Michelangelove Marije se je tu močno približal lepemu ženskemu

modelu, kakor je tudi sicer na Carraccijevi sliki poudarjena ženskost Marijinega telesa, kakor je tudi Kristusovo truplo brezprimerno „lepše“, bolj graciozno, nego pri Michelangelu.

Naslednji razvoj kompozicije se vrši zlasti v teh dveh smereh: vedno bolj dramatična, razgibana, zunanja postaja in snov se vedno bolj naturalistično pojmuje, s čimer sta označeni obe glavni misli poznejšega slikarskega razvoja sploh. Naj navedem en sam primer.

Van Dyckova *Zalostna Mati božja* v Anversu (sl. 10) je poznejša varianta iste kompozicije, razlikuje pa se zlasti po močnejši patetičnosti in po krepkejšem naturalizmu. Marija ni več strta mati, marveč tragična heroina, ne grudi se vase v tihi bolesti, marveč je razpela obe roki do najširje geste, ne poveša pogleda, marveč ga dviga v nebo, vesoljstvu razkazujoč svoje trpljenje. Angela sta dobila tovariša, sv. Janeza, ki tudi dramatično posega v akcijo: kazavec upira v strašno rano Kristusove roke, s čimer je pri angelih dosegel zaželjeni tragični uspeh; obadva sta ganjena od sočutja. Tudi narava se je patetično razgibala; za prizorom ni več indiferentnega ozadja kakor pri Carracciju, marveč viharo nebo, po katerem se trgajo oblaki, kakor se trgajo duše Kristusovih prijateljev. Opaža se pa tudi napredek v naturalistični smeri. Mati božja ni več nekdanja lepa žena, tem bolj pa je poudarjeno njeno trpljenje; Carraccijev Kristus je bil pravi Adonis, dočim je Van Dyck upodobil telo mučenika z nenaravno izbočenim prsnim košem, nabrekli žilami na rokah, trdimi nogami, obrazom mrtveca po nečloveškem trpljenju. Prizor se je točneje lokaliziral; Carracci je označil prostor le z dvema kamenoma, ki bolj simbolizirata, nego predstavljata grob, Van Dyck pa je postavil skupino pod strmo skalovje, v katerem je Zveličarju pripravljena grobnica. Ko se je tako razdril nekdanji ideal mirnega, takorekoč večnega trpljenja ter ideal telesne, nespremenljive lepote, se je seveda porušila tudi nekdanja kompozicija, ki je uklepala figure v idealne, v sebi umirjene in trajne like (trikotnik), ter se svobodno razvila, kakor so se razplapolala čuvstva ljudi, ki jo tvorijo.

Tudi Metzinger je ravnal s starim vzorcem dovolj svobodno, prikrajajoč ga svojemu lastnemu mišljenju, in sicer opazamo spremembe zopet prav v onih dveh poprej omenjenih ozirih. Mati božja je živahnejša od Michelangelove in Carraccijeve, daleč je iztegnila roko in visoko uprla pogled; pristopila je tudi Magdalena, da Zveličarju poljubi roko. Toda v primeri z Van Dyckom se je čuvstvo upodobljencev na zunanje umirilo; poprej je bilo bolj patetično, sedaj je bolj intenzivno, poprej je bilo bolj burno, sedaj

je bolj nežno. Van Dyckova Mati božja je odeta v težak plašč tragične junakinje, Metzingerjeva je lažja in bolj gibka; široka in masivna postava je zrasla, sloka je in šibka pri Metzingerju, kakor je njen pogled dvignjen sedaj do zadnje možnosti (sl. 4). Če



11. Van Dyck, Pietà.
(Anvers, muzej.)

je Van Dyck učinkoval v svojem času z okrutnim motivom sv. Janeza, ki s prstom bode v raztrgano in krvavo dlan Zveličarjevo, je uvedel Metzinger neznansko nežno sv. Magdaleno, ki pritiska ustnice na čisto roko Gospodovo, a si je niti prav držati ne upa — stara slika je dobila novo vsebino. — Še bolj pa je viden napredek naturalističnega mišljenja, ki se je stalno, vsa stoletja po Michelangelu, krepilo. Na Metzingerjevi sliki sta se spremenila Marija in Kristus; obadva sta se postarala. Pri materi je izginila nekdanja lepota mlade, mikavne ženske, obraz se je podaljšal, lica so prozorna, oko trudno (sl. 4). Kristusu je trpljenje razrilo čelo, to je obraz upehanega človeka, na katerem ni več spomina o nekdanji mladostni lepoti, kakor je tudi Magdalena dovolj daleč od nekdanje vzorne ženske lepote. Toda čut za realno resničnost se je še drugače pokazal; vse prizorišče se je mnogo bolj konkretiziralo. Nekdanji Carraccijev simbol groba je pri Metzingerju natančno izveden sarkofag, v ozadju so se pojavili križi in lestvica, označena je Kalvarija, zadaj je podrobno opisan Jeruzalem, in kakor da hoče po-

jasniti dogodek do zadnje pike, je postavil slikar pred mrtvo truplo božje še trnjevenec in žeblice.

Stara kompozicija Agostina Carraccija, ki jo je Metzinger posnel, nosi torej v sebi vendarle vse mene časov; telo ji je ostalo isto, duša ji je druga. O Langusovem posnetku Metzingerjeve slike pa tega ni mogoče trditi; to je le trda in ne zelo posrečena kopija tujega dela.

Izidor Cankar.

Jožef Petkovšek.

Première biographie du peintre slovène Joseph Petkovšek (1861—1898), liste de ses œuvres conservées, caractéristique succincte de son art.

Tako se glasijo vse naše biografije: „Rojen je bil, boril se je, umrl je. Še petelin mu ni zapel v slovo. Po smrti pa so ga izkopali.“ Meier-Graefe).

Petkovškovo življenje.

Jožef Petkovšek je bil rojen dne 7. marca 1861 v Verdu pri Vrhniki, št. 24, kot sin očeta Andreja in matere Marije roj. Stopar. Oče je bil polgruntar; umrl je, ko je bil Jože star 3 leta. Fantu, ki je bil najmlajši izmed šestero otrok, je bil postavljen za varuha Andrej Petrič, ki ga je pa oblast čez 2½ leta odstavila; nato je njegovo mesto prevzel veleposestnik Franc Kotnik. Jožefov najstarejši brat Matevž, ki je po očetovi smrti prevzel posestvo, je umrl l. 1866. za kolero in je v oporoki določil Jožeta za glavnega dediča. Posestvo so takrat cenili na 5157 gld in ga dali v najem.

Ljudsko šolo je obiskoval na Vrhniki, kjer ga je poučeval Leopold Cvek, in v Idriji. Spričevala je dobival dobra. Tri leta je hodil v ljubljansko realko, a se je vrnil domov, ker je slabo napredoval. Tedaj je kazal veselje do kmetije in mati ga je pričela priganjati, da bi začeli posestvo spet obdelavati doma; varih se je pa uprl in je hotel spraviti Jožeta nazaj v šole. Franc Kotnik, ki je bil tudi Ogrinov mecen, je moral sicer popustiti, a zanimal se je še nadalje za Petkovška in ga bodril.

¹ Podrobnejše podatke je dobiti iz aktov okrajnega sodišča na Vrhniki: Verlassact IV 97/1864, IV 99/865; Verlassact IV 99/1865, 2. Teil; Curatelsact Josef Petkovšek von Verd VII 269/89; Verlassact A 73/98.

Po lastni izpovedi pozneje v blaznici se je vrnil l. 1882. iz Bosne od vojakov, kamor je šel prostovoljno, ko je bil star 18 let. V njegovi vasi so kmetje in fantje kaj potratno živeli; stavili so visoke svote, kdo more več popiti, in domačije so propadale druga za drugo. Tudi Jožef in mati sta slabo gospodarila, tako da je novi varih rekel pri sodišču, da je Jože „ein mißrathener Sohn“, ki dela dolgove. Mati se je pritožila, da potrači sin toliko pri hrani, obleki, denarju „und sonstigem Luxus“, da tega ni več moči prenašati. Zahajal pa je ta čas k Šimnu Ogrinu, ki mu je prigovarjal, naj se gre učiti slikarstva, za katero je že v realki kazal največ veselja. Sicer pa nista bila z Ogrinom nikdar posebna prijatelja in se tudi kot slikarja nista med seboj bogve koliko cenila.

Res se je odpravil v tujino, najbrže v Benetke. Ko je prišel pozneje v Monakovo, je pri vpisovanju dejal, da prihaja z beneške akademije; vendar ni bil nikdar vpisan na tej šoli.

Že v jeseni 1882 je prišel v Monakovo. Najprej je en semester hodil k Rauppovemu pouku; l. 1883. pa se je vpisal na akademijo ter obiskoval zopet specialno šolo pri Raupu. Spričevalo od 15. junija 1883 potrjuje veliko marljivost in dober napredek. V zimskem semestru 1883/84 je vstopil v Seitzevo šolo, ki mu je v spričevalu od 4. marca 1884 spet potrdil veliko marljivost, mnogo zmožnosti ter zelo lep napredek. Petkovšek pa s svojim šolanjem ni bil posebno zadovoljen. „Chiemsee-Raupp“ in novonizozemec Otto Seitz mu v resnici nista mogla mnogo dati. Cenili so takrat edinole Dieza in Löffftza, oba izborna risarja. Sploh pa so mladi monakovski slikarji škilili proti Parizu, odkoder so prihajali novi evangeliji. S slovenskimi slikarji, ki so bili takrat v Monakovem, Petkovšek ni mnogo občeval; bil je zelo samozavesten in je imel precej denarja, medtem ko je Ažbetu slaba predla. Ažbe se je pritožil, da je Petkovšek „hudičevo ošaben“ in tudi Vesel pravi, da je imel o sebi zelo visoko mnenje.

Spomladi l. 1884. se je odpravil v Pariz, kjer sta bivala Jurij Šubic in Vojteh Hynais. Z obema se je seznanil in vsi trije so dobro živeli na njegov račun za denar, ki mu ga je pošiljal Kotnik. Iz Pariza nisem dobil nikakih uradnih podatkov, zato prepisem tu ona mesta iz Jurijevih pisem svojemu bratrancu Ivanu, ki govore o Petkovšku. G. ravnatelj Šubic je objavil ta pisma v Ljubljanskem Zvonu l. 1900.

V Parizu, 3. maja 1884. — Te dni je prišel mlad slovenski slikar Petkovšek, rojen Vrhnčan k meni in pravi, da ostane dalje časa v Parizu... Salon, delo doma, slikar Petkovšek, skrbi zaradi očeta — vse to povzročuje, da sem za pisanje slabo razpoložen.

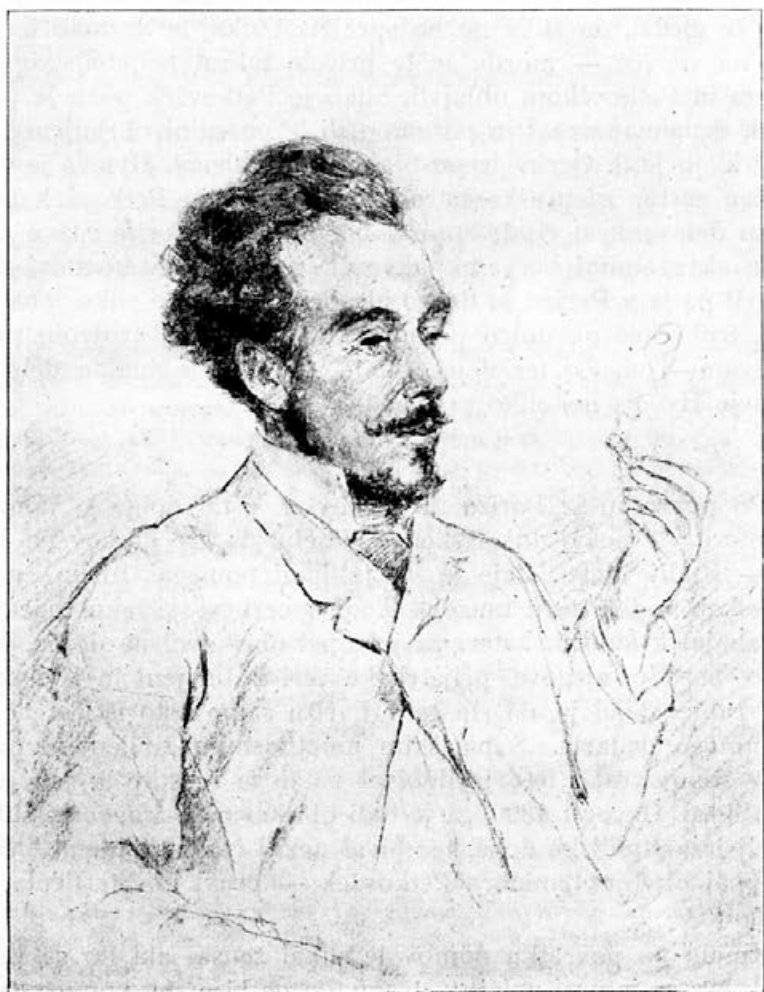
V Parizu, 26. novembra 1884. — Petkovšek je prav slabega zdravja in mora večjidel presedeti v svojem stanovanju. To je vzrok, da se sedaj redkeje vidiva, ker nimam časa, da bi pogosto zahajal k njemu. Sicer mi je pa družba njegova jako ljuba zaradi zabave v materinem jeziku in ker je on zelo dobra duša. Drugače pa mislim, da bi smodnika ne bil iznašel. Zelo mlad je in zelo neizkušen.

V Parizu, 19. februarja 1885. — Dragi moj! Pisal sem Ti že enkrat o svojem razmerju s slikarjem Petkovškom in Ti pravil, da je jako blaga in dobra duša ter se mi je v Parizu v marsikaterem oziru priljubil — zdaj je zapustil Pariz in ostal sem zopet sam. Nikogar nimam, da bi ž njim vsaj včasih nekoliko pokramljal v materinem jeziku. V spomin na prijatelja in ker vem, da zbiraš podatke o nas, „slavnih Slovincih“, Ti zapišem par vrstic o njem. Jože Petkovšek je doma iz Verda pri Vrhniki. Videl je nekaj realk, in ko je slekel vojaško suknjo, je šel najprej na akademijo v Benetke, pozneje pa je bival v specialni šoli prof. Seitza v Monakovem. Lansko leto je prišel v Pariz, kjer si je najel lastni atelier, zraven pa je obiskoval šolo pri profesorjih Boulangerju in Cabanelu. Dolgotrajna očesna bolezen ga je primorala, da je ostavil Pariz in odšel sredi meseca januarja zopet v Monakovo. Mladi mož ima mnogo talenta za kolorit in kaže obilno čuta pri svojih študijah in delih. V prvi vrsti kultivira „genre“ iz domačega, slovenskega življenja. Napravil je že dokaj čednih študij in priprav za večje delo, katero hoče potem pričeti. Jaz upam, da se jako dobro razvije in da imamo od njega mnogo pričakovati.

V Parizu, 17. aprila 1885. — Zdaj imam nov atelier in poleg njega svojo spalnico. Naslov je: Rue Turgot 25 — to je oni atelier, katerega je prej imel Petkovšek. — —

V Parizu je bil torej kake tri četrti leta. Ta čas je bival vsekakor nepretrgoma tam, medtem ko je prej v Monakovo prihajal le od časa do časa — vsaj Vesel trdi, da tu ni imel obstanka. Delal je v Parizu zelo veliko. S svojimi profesorji pa spet ni imel prave sreče. Hoditi je moral torej svojo pot sam, da je premagal spone akademizma; pri vsem tem pa mu je delalo preglavice pomanjkanje znanja, kar je sam tolikokrat občutil. Kopiral je ta čas v Louvru po Riberi „Polaganje Kristusa v grob“, nadalje „Izplačevanje koscev“ po Lhermittu in najbrže je takrat posnel „Ob košnji“ po Bastien-Lepageu. Iz pariške dobe sta skoraj gotovo obe ohranjeni študiji dekliških glav, „Pismo“, sedeča Slovenka v narodni noši, ki visi v Narodni galeriji, Bosenka in Napolitanski deček. Vse te slike so ohranjene. Sternen, ki je v naslednjih letih precej občeval s Petkovškom, pravi, da ni dvoma o tem, da mu je pri Riberovi kopiji pomagal Jurij Šubic. Ko je prišel iz Pariza nazaj v Monakovo, je pokazal Veselu študijo moške glave. Ta je bil prepričan, da je študija Munkácsyjeva, in sicer je sodil to po tehniki. Šubic je takrat že občeval z Munkácsyjem in lahko, da ga je poznal tudi Petkovšek, ki pa je trdil, da je študija njegovo delo. Ali je že

v Parizu napravil „Nevesto“, ni znano. Š. Ogrin pripoveduje, da mu je Jurij Šubic pomagal, in vidi zlasti v gubah materinega krila Jurijeve poteze, kar pa ni nujno. Sliko je imel pozneje doma v Verdu, če je ni sploh šele tu začel.² Popravljaj jo je dolgo časa,



17. Petkovšek, Portretna risba.
(M. Sternen, Ljubljana.)

² „Nevesta“ ni bila dogotovljena v Parizu, marveč doma; na fotografiji te uničene slike je jasno viden podpis: „J. Petkovich, 887“; ne samo najbolj verjetno, marveč celo gotovo se zdi, da je sliko tudi začel doma; soba in miza je ista kakor na galerijski sliki, imenovani „Doma“, ki je nastala v Verdu. Domneva o pomoči Jur. Šubica je torej napačna. — I. C.

preslikal jo ter na mesto figur v narodnih nošah napravil le-te v sodobnih kostumih, kar je za realista vsekakor značilno. Slika je merila kaka 2 m v kvadratu; figure so bile slikane v naravni velikosti. Hotel jo je poslati v Salon; Jurij je ob tej priliki rekel Ogrinu — moralo je biti to takrat, ko je slikal v ljubljanskem muzeju —, da bo že gledal, da slika ne bo sprejeta. Zakaj se je tako izrazil, Ogrin ne ve več — morda se je pričelo takrat prijateljstvo med Šubicem in Petkovškom ohlajati. Sliko je Petkovšek pozneje poleg mnogih drugih razrezal in poznamo jo le po edini ohranjeni fotografiji, ki jo je Š. Ogrin prepustil Narodni galeriji. Hynais je delal v Parizu zastor za praško narodno gledališče in Petkovšek ga je pri tem delu enkrat risal; kopiral pa je tudi alegorijo Slave z zastora z akvarelnimi barvami; akvarel je sedaj v Sternenuv lasti. Napravil pa je v Parizu še drugo alegorijo: doprsno sliko ženskega genija, trobečega na dolgo pozavno. Podaril jo je svojemu prijatelju Ivanu Tomšiču ter dejal, da je njegovo originalno delo, da pa mu je Hynais nekoliko pomagal.

* * *

Po povratku iz Pariza ni Petkovšek ostal dolgo v Monakovem, morda le nekaj dni. Rekel je Veselu, da gre domov na Vrhniko — študije delat. Baje je v Ljubljani pomagal Juriju Šubicu pri freskah v deželni muzeju. Tudi v cerkev sv. Jakoba je večkrat zahajal k Šubicu, kateri ga je zopet obiskoval na domu. Vendar so postale njegove prijateljske vezi z Jurijem in Hynaisom precej rahle; dejal je, da sta ga v Parizu samo izkoriščala, ker je imel mnogo denarja. S pariškim umetnostnim življenjem pa je ostal v stiku; vsako leto je dobival kataloge razstav in je v njih pridno listal. Okrog l. 1890. ga je tudi obiskal neki francoski slikar, prijatelj izza študijske dobe, ter bival nekaj časa pri njem. Slikala sta skupaj ob Ljubljani, a Petkovšek — pravi M. Stern — je delal bolje.

Kmalu po povratku domov je slikal ženski akt, ki ga pa ni dovršil, ker ga je prej uničil v strahu, da ne bi prišel komu v roke. Za model mu je bila neka bližnja soseda. Edino I. Tomšiču je nedovršeno sliko pokazal. Letnico 1886 nosi slika, ki jo ima g. Majdič v Kranju. V ta čas utegne spadati tudi krajina v Narodni galeriji.

L. 1888. se je zdravil v nekem hrvaškem kopališču, menda v Lipiku. Nekoč je odondod zašel v Zemun, kjer se je oženil z Marijo Filipesco, hčerko magistratnega uradnika. Brat njegove žene pripoveduje o ženitvi naslednje:

„Ko se je sprehajal po ulici, je srečal mojo sestro ter se zaljubil v njene kite. Vprašal je mimogredočega neznanca po dekletu. Šel je nato k mojemu očetu, se predstavil in prosil sestrine roke. Oče mu je rekel, da ga niti ne pozna, Petkovšek pa mu je začuden odgovoril: Saj sem se Vam ravnokar predstavil! Ko je prišla kmalu nato Marija domov, je bila takoj pripravljena poročiti se ž njim, ker je na vse napravil prav dober vtis. Poročila sta se po pravoslavnem obredu; nevesta je morala potovati do Verda v poročni obleki s pajčolanom na glavi. Potovala sta potem v Rim, Napolj in Sicilijo; na povratku se mu je v Benetkah v gledališču pričelo blesti.“

Kot deček je namreč nekoč padel pri telovadbi in se poškodoval na glavi. Odtlej ga je mnogokrat glava bolela. Bil je dedno obremenjen, mnogo je pil in veselo živel. Odslej se je njegovo stanje vedno slabšalo in 20. septembra 1889 so ga pripeljali v blaznico na Studenec. 13. oktobra tistega leta je njegova žena izpovedala sledeče:

„Od vsega početka ni moj mož kazal prave resnosti v svojem delu; le površno in v presledkih se je ukvarjal s slikarstvom, ki si ga je izvolil za svoj poklic. Brez pravega vzroka, posebno če je bil pri denarju, je potoval v Ljubljano, Trst ali v Benetke. Po naročilu njegove matere sem ga na teh potovanjih spremljala, a sem pri tem mnogo trpela, ker je bil skoro vedno pijan. Doma ni imel obstanka. Sredi zime ga je prijel policaj na kolodvoru, ker je stopil — tako mi je pravil — v napačen vlak in šel preko prepovedanega tira. Od takrat se večkrat boji policajev. Če smo kje v družbi tujih ljudi, še čuti po njihovem govorjenju prizadetega in živi v večnem strahu. Mnogokrat se je bal, da pridejo orožniki ponj; nenadoma se je v spanju ustrašil, skočil pokoncu ter jokal. Nekaj časa je bil čisto normalen. Šele meseca septembra ob priliki razprodaje premoženja, ki jo je sam uvedel, da je mogel Kotniku dolgove plačati, je začel zopet besneti. Takrat se je hotel zadaviti. Večkrat se je bal smrti.“

Decembra poroča blaznica, da se zdravje boljša, da pa še vedno trpi za melanholijo.

27. januarja naslednjega leta so sestavili protokol o premičninah. V kolikor govori inventar o slikah, ga podam dobesedno v prevodu: „V spalnici vise še naslednje od Josipa Petkovška slikane slike: Kristusa polagajo v grob. — Kristusa molijo v hlevu. — 3 študije (glave). — Kmečko dekle — Pokrajina: kanal v Benetkah. — Teh slik cenilci ne morejo oceniti. V atelieru v prvem nadstropju, desno, sta dve močni stojali za slike, dve slikarski stojali, poleg tega fantastične (?) rute (tu je prečrtana beseda ‚Makart‘) in različne podobe: Beneška kuhinja, velik format (2 m, 1½ m), z lepim zlatim okvirom (15 fl), na enem kraju strgana. — Isto, nedogotovljeno v nekoliko manjšem formatu. — Mati s hčerjo. — Kmetje pri obedu. — Starka s sv. pismom. — Deček mornar. — Portret njegove žene. — Klepec. — Madonna z otrokom. — Pokrajina (pot v Verdu) ter mnogo manjših; v izbi zraven skicirka. Slike so deloma nedogotovljene, deloma tehnično surovo izvršene ter bo sploh težko dobiti kupca zanje, nachdem deren Kunstwert gleich Null zu sein scheint.“

Torej je Beneška kuhinja nastala pred letom 1890., najbrže ob priliki kakega izmed onih potovanj, o katerih govori njegova žena. Na sliki, ki je zdaj last g. Polaka, je podpis J. Petkovšek Venedig. Žena mu je sedela kot model. Polakova slika je pač identična z ono nedogotovljeno v nekoliko manjšem formatu. Mati s hčerjo utegne biti „Nevesta“. Kmetje pri obedu je morda „Doma“. Svojo ženo je najmanj dvakrat portretiral. En portret je prišel v last rodbine Filipesco. Ko je bil Petkovšek некоč v Zemunu (tam je bil n. pr. 12. junija 1890, ko se je vrnil iz blaznice, in po drugem povratku s Studenca zopet) in je bil slučajno sam v sobi, v kateri je visela slika njegove žene, ji je napravil pod nosom brke, na kar so sliko zavrgli. Strnen pripoveduje še o drugem portretu, kjer stoji žena pred črnim ozadjem v naravni velikosti. Slika je nastala okrog l. 1889. in je bila baje poleg neke krajine, ki jo je komponiral k Bastien-Lepagevi „Ob košnji“, najboljše, kar je ustvaril. V „Klepcu“ je upodobil svojega oskrbnika in očma Lovrenca Ozvalda. Figuralno kompozicijo „Ob košnji“ je nekoliko izpremenjeno zasukal za 180°; poleg ženske je naslikal jerbas, krajino pa je slikal zadaj za svojo hišo ter naslikal oreh, v ozadju pa Javorč. Teh slik je napravil štiri.

Sploh je vsako sliko slikal večkrat, a nikoli ni bil z rezultatom zadovoljen. Vedno znova je popravljaj. Večkrat je poklical Ivana Tomšiča, da bi mu kaj svetoval, zlasti ko je popravljaj „Nevesto“. Tudi „Beneško kuhinjo“ je delal vsaj trikrat. „Ob Ljubljani“ je slikal 1886. leta, a vnovič je delal isto, preden je šel tretjič v blaznico. „Doma“ je risal tudi s peresom v velikosti ca 40 cm v kvadratu.

* * *

Poleti 1890 se je torej vrnil domov, kjer je pridno slikal, obnašal pa se je zelo čudno. Materi in ženi je rad lagal ter jima nagajal, kjerkoli je mogel. 13. januarja 1891 so ga vnovič odpeljali na Studenec. Vrnil se je meseca oktobra istega leta. Doma je teden dni popravljaj slike, potem je odpotoval v Zemun. Pri sodišču je beležka: „Jožef Petkovšek, ki je že tri mesece doma, se peča s slikarstvom z upanjem na dober uspeh.“ Mati je izjavila: „Moj sin je sedaj boljši videti, le izjeziti se ga ne sme. On zmiraj slika in njegova želja je v Monakovo iti, da bi tam slikal in že izslikane podobe v denar spravil. On ima dve podobi že gotovi, eno pa v delu.“ (8. jan. 1892). V resnici je poslal sodišču proračun, kjer piše: „Odpotovati mislim, ako mi preskrbite potrebno svoto, od 10. do 15. januarja 1892 v Monakovo, da bi si poskusil stroške za moje



12. Agostino Carracci, Pietà.

(Napoli, muzej.)



13. V. Metzinger, Pietà (del).



14. V. Metzinger, Pietà.
(Franciški samostan, Ljubljana.)



15. Jožef Petkovšek, Nevesta.

(Fotografija po uničeni sliki.)



16. Jožef Petkovšek, Glava dečka.

(Last. M. Sternem. Ljubljana.)

življenje sam preskrbeti in še napredek v slikarstvu pridobiti.“ Šel je za nekaj dni v Monakovo, a je obolel ter se je moral vrniti domov. Nekaj slik je razstavil v Ljubljani.

Bilo je najbrž pred zadnjim odhodom v blaznico, ko je poslal „Beneško kuhinjo“ v dunajski Künstlerhaus v oceno. Bil je prepričan, da jo bodo cenili na kakih 40.000 gld, vendar so jo cenili na 4000 gld, če smemo verjeti g. Filipescu, ker je to pač že precejšnja svota. (Ogrin je cenil manjšo „Kuhinjo“ na 40 gld!) V tem razočaranju se mu je zdravje zopet poslabšalo. Uničil je mnogo slik in 9. maja se je moral vrniti na Studenec. 19. maja so napravili zopet inventar; slike je cenil Simon Ogrin:

	fl.
1 velika slika v zlatem okviru, predstavljajoča beneško kuhinjo	40—
genre iz domačega življenja, podslikano, brez okvira	6—
genre z dvema figurama, v ozadju drevo	—50
skica iz beneške kuhinje brez okvira	1—
skica: beraški deček	—50
jezdec v trabu	1—
skica: Madonna z zlatim okvirom	150
10 skiciranih študij	1—
20 pokvarjenih kosov platna	—50
4 skicirane študije	—40
2 slikarski mapi z 22 fotografijami	—50

29. avgusta je bila zadnja razprodaja premoženja. Slike menda ni nihče nobene kupil; nekaj stvari so pobrali prijatelji. Pozneje so še enkrat poklicali Ogrina, da bi ocenil preostale risbe. Dejal je, da nimajo nikake vrednosti, in je verjetno, da so jih uničili, zlasti še, ker so bile po večini aktne študije. Poleg že omenjenih in v naslednjem poglavju opisanih del je pa napravil gotovo še več drugih. Nekatera so bila last rodbine Filipesco. Njegov svak pravi, da je bilo med njimi tudi več radirank. Svojemu prijatelju, krojaču Kunstlju je dal oljnato krajino, predstavljajočo pogled na Sv. Trojico na Vrhniki. Vse te stvari so izginile.

* * *

V blaznici je še vedno delal. M. Sternen mu je nosil papir in druge potrebščine. Največ je kopiral in risal. Naslikal je grob so-proge ravnatelja dr. Prajniča. Slika pa ni ugajala in je izginila pod streho. Umrl je 22. aprila 1898 in je pokopan pri D. M. v Polju.

Petkovškova dela.

Petkovšek ni bil nikdar prav zadovoljen s tem, kar je napravil. Kljub temu pa je svoje slike le visoko cenil in zato tudi ni nikoli ničesar prodal. Svojim prijateljem je več slik podaril; če se

je pozneje z njimi skregal, jih je zahteval nazaj. Edini izmed njegove tovarišije, ki ga je cenil, je bil Ivan Tomšič. Drugi so v teku let zavrgli, kar so imeli njegovega. Kakor sem že povedal, je tudi sam pred tretjim odhodom v blaznico večino večjih del uničil, tako Nevesto, portret svoje žene, Klepca, Ob Košnji in bržčas tudi veliko Beneško kuhinjo. Od nedotaknjene pa je mnogo neizvršenega. Izmed slik imamo ohranjene še naslednje:

1. Študija dekliške glave. Ljubljana, Narodna galerija, platno, olje, 29 × 40. Nastala najbrže v Parizu.

2. Študija dekliške glave. Ljubljana, privatna last, platno, olje, 33 × 43, sign. J. Petkovšek, Paris, 1884.

3. Ženska v narodni noši. Ljubljana, Narodna galerija, platno, olje, 35 × 64. Ženska v narodni noši sedi na stolu pred temnim ozadjem nazaj v desno stran obrnjena. Študija za „Nevesto“.

4. Bosenka. Ljubljana, privatna last, platno, olje, 45 × 72. Bosenka v narodni noši stoji pred drevesom, ki zavzema $\frac{3}{4}$ pokrajinskega ozadja. Poleg figure v skali studenec, iz katerega teče voda v vrč. Na levi strani v ozadju kraj z mošejo. Na okviru podpis s svinčnikom: Petkovich Josip. Na platnu zadaj je pečat pariške, na okviru pa etiketa monakovske firme.

5. Napolitanski deček. Ljubljana, Narodna galerija, platno, olje, 45 × 60. Kolorit je soroden Bosenki. Deček napol klečeč, napol sedeč, ima položeno desno nogo čez levo koleno in je naslonjen na ozadju. Tudi zadnje tri slike so, sodeč po stilu, iz pariške dobe. Ob koncu njegovega bivanja v Parizu ali pa že doma je nastalo:

6. Pismo. Ljubljana, Narodna galerija, platno, olje, 33 × 42. Deklica z ruto na glavi, napol v levo stran obrnjena, čita pismo. Na notranjem okviru je napis: Šubic.

7. Perice ob Ljubljani. Kranj, privatna last, platno, olje, ca 90 × ca 130. V ospredju travnik, na katerega desnem robu je zidana vrtna ograja in drevje. Z leve strani teče proti ozadju reka, čez katero pelje brv. Na levem bregu vode je drevje, v ozadju hiše. Ob vodi pereta dve ženski, v ospredju travnika razpenja mož vrv. Podpis in letnica 1886.

8. Krajina. Ljubljana, Narodna galerija, les, olje, 34 × 24. Na levi v ospredju teče voda, zadaj drevje. Na desni drevje, skozi katero se prikazuje poslopje.

9. Ob košnji. Ljubljana, Narodna galerija, privatna last, platno, olje, 99 × 90. Za 180° zasukana kompozicija, prosto po Bastien-Lepageu. Krajina ni dogotovljena.

10. Beneška kuhinja. Ljubljana, privatna last, pl., o., 133 × ca 120. Sredi kuhinje stoji pogrtnjena miza, ob kateri sedita moška in ženska figura. Za mizo v ozadju ognjišče, nad katerim visi kotel. Vse je preobloženo z raznim kuhinjskim in jedilnim orodjem. Ob desni steni v ozadju sedi žena z otrokom. Za to skupino je okno, skozi katerega se vidi zid. V desnem kotu spodaj je podpis: J. Petkovšek, Venedig. Sliko je popravljal Kopač in sicer predvsem svetlobo, ki pada skozi okno v sobo, in mizo, ki je bila perspektivno napačna. Popravljeni pa so tudi drugi deli, zlasti obrazi in roke, tako da je značaj Petkovškovega čopiča precej izbrisan.

11. I s t o. Ljubljana, Narodna galerija, privatna last, platno, olje, 73 × 79. Slika ni popolnoma izvršena.

12. D o m a. Ljubljana, Narodna galerija, privatna last, platno, olje, 134 × 120. V kmečko opremljeni sobi sede v kotu za mizo 2 moški in 2 ženski figuri pri jedi. Na levi od mize vreteno, nad mizo visi svetiljka, zadaj v kotu križ in podobe. Na sliki je slikar upodobil sebe, mater in sestro.



18. Petkovškova fotografija modelov za sliko
Nevesta.

Ohranjenih imamo tudi še nekaj risb in kopij. Risbe, tri po številu, hrani g. M. Sternem v Ljubljani.

1. Hynaïs pri slikanju. Papir, tuš (čopič in pero). Slikar, sedeč gledan od zadaj, drži v levi roki paleto, z desno, nedogotovljeno, pa slika. Spodaj je sledeči napis: V. Hynaïs beim Mahlen für Burgtheaterbilder. Ob strani: Jožef Petkovšek.

2. Moški portret. Papir, svinčnik. Glava mladega moža, baje nekega francoskega slikarja, Petkovškovega prijatelja.

3. Ženska glava. Papir, svinčnik. Pod glavo speče deklice je napis: Zmagoslava; ob strani: Meine und Subic Geliebte. Venezia Magio 888.

Kopije:

1. Kristusa polagajo v grob. Po Riberi. Ljubljana, umetnostno-zgodovinski seminar. Podpis: après Ribera 886.

2. Izplačevanje koscev. Po Lhermittu. Verd, privatna last. V levem spodnjem kotu podpis Petkovich in letnica 1884.

3. Štorklja in zamorček. Po Fröschlu. Maribor, privatna last.

4. Alegorija Slave, akvarel po Hynaisovem zastoru. Ljubljana, M. Sternen.

Ta kronološka razdelitev je seveda le približna. Interes za oblikovanje forme postane elementaren šele v Pismu in se izoblikuje v delih, ki so nastala doma. Prinesel ga je vsekakor iz Pariza, saj je bil ravno na Francoskem izredno močan in v tem tiči tudi precejšnja razlika med francosko umetnostjo in umetnostjo severnih narodov v 19. stoletju. To dejstvo, da se je mogla Petkovškova umetnost prosto izživeti šele doma, in še bolj dejstvo, da bruhne ta težnja po oblikovanju v Pismu kar naenkrat z vso silo na dan, je pač najlažje razložljivo na ta način, da je bil v svoji učni dobi vezan na svoje učitelje. V teh sponah hirajočega klasicizma in romantike, ki sta umirala v sladkobnosti Boulangerjevi, Cabanelovi in še nešteti drugih, se Petkovšek seveda ni mogel najti. Tu je mogla nastati pač „Bosenka“, dekle, ki stoji tu le radi svoje noše pred kuliso-mošejo, tu so mogle nastati tudi študije naših noš in pa genri radi predmeta, ki je upodobljen. In morda je na teh tudi nekaj sladkobnosti in polizanosti, ki pa sta morali izginiti brez sledu, kot je sploh vse šolanje brez sledu izginilo. Realizem je vladal zmagoslavno, saj so mu ravno njegovi predniki pripravili pot v vsem in je moral izčrpati samo še barvo. Batignolcem, ki so šli na prosto, je sledil tudi Petkovšek in mesto kulis za figuro imamo v „Pericah“ lutke, postavljene v resnično pokrajino; lutke vsekakor, ki pa imajo še drugo funkcijo: tudi te naj rešijo problem oblikovanja forme.

Petkovšek, gledan v celoti svojih ohranjenih del, je pač do neke mere eklektik in to ravno tudi zato, ker so bile ob njegovem času še vedno žive smeri, ki so svojo pomembnost že bile izgubile. Da še več! Plenair, pri „Pericah“ in v pokrajini iz Narodne galerije vestno študiran, se je moral zopet in zopet umikati vedno močnejšemu interesu za oblikovanje, kateremu je mogel biti samo v zapreko. Zato se je Petkovšek vračal s prostega nazaj v atelier. Ta problem so reševali mnogi; vsak ga je rešil več ali manj na

svoj način. Tudi Petkovškova pot je posebna in se vedno bolj razlikuje od drugih, dokler ne pride do rezultata, ki nam slikarja danes tako približuje. Osnova njegovega upodobljanja je ploskev. Ta ploskev pa ni samo barva, kakor pri Cézanneu; ploskve nosijo predvsem pečat enotne razsvetljave v njih prostornih legah; skala njih barev ter svetlob in senc ni prebogata; položene so ena poleg druge ali druga na drugo. Vtis ni samo plastičen — saj ne gre zgolj za plastičnost — ampak tudi dekorativen. Ta način oblikovanja je najprej zaznaven pri „Pismu“ in nam služi tudi za datiranje nadaljnjih del.

Poleg tega pa se plaho poraja še druga slutnja. Zdi se, da je hotel Petkovšek ponazoriti tudi formo predmeta samo, nekaj, kar so znanstveno razrešili šele v najnovejšem času. Najjasneje je to spoznati pri gubah oblačil, pa pri glavah, katerih oblika je nazorno reducirana na pravilno elipso, ki je potem razčlenjena v ploskve, nastale po razsvetljavi in po kubičnosti lika.

Vsekakor vodi pot od Petkovška na eni strani v impresionizem, na drugi strani pa — seveda z občutljivim očesom — še dalje: tja, kjer so problem kubičnosti v slikarstvu razvozlali abstraktnim potom.

Te težnje so seveda morale zatreti vsako tendenčnost, katere je bilo v sodobnem francoskem realizmu še dovolj. Zato je tudi kompozicija pri Petkovšku do skrajnosti preprosta; ljudje niso pri važnih opravilih, ki bi bila za gledalca zanimiva ali ki bi mogla vzbujati sočutje ali katerokoli drugo čustvo v nas. Ti ljudje so tu samo zaradi sebe in svoje oblike. Čisto napačno pa bi bilo, če bi Petkovšku odrekli duševno vsebino v njegovih delih; ravno njegov avtoportret pri sliki „Doma“, postavljen v svojo okolico, priča, kako globoko duševno pretehtan je ves aranžma te slike.

Na sodobno umetnost na Slovenskem Petkovšek ni imel nobenega vpliva. Tudi zveza z Jurijem je bila bolj zunanja in oba slikarja sta delala vsak zase. V tistih, za slovensko umetnost dovolj pustih časih je mogel biti Petkovšek le epizoda, le poizkus s tragičnim koncem. Saj tudi on sam z domačo umetnostno preteklostjo ni bil v nobeni zvezi. Njegov realizem se ni razvil iz lokalne oziroma nacionalne tradicije, kakor postavim danski (Exner, Vermehren), temveč je bil importirano blago, zavito v domače platno. Naša umetnost pa je plavala še v nazarenskih vodah, medtem ko je nova generacija iskala cilje, ki se jim je Petkovšek le od daleč bližal. Tragika njegovega življenja je k temu tudi po svoje pripomogla.

Marijan Marolt.

Obnova ljubljanske stolnice ob dvestoletnici l. 1907.

Restauration de la Cathédrale de Lioubliana lors de son
bicentenaire, en 1907.

L'auteur décrit ce que l'on a fait pour rétablir en bon ordre l'ameublement de la cathédrale, notamment le décor et les ravissantes fresques de Quaglio qui avait souffert du fait d'un tremblement de terre ainsi que par suite de la poussière et de la fumée. Les fresques furent lavées, gerçures et crevasses méthodiquement comblées.

Knezoškof dr. Anton Bon. Jeglič je povabil 27. marca 1901 stolni kapitelj, naj se posvetuje, kako bi se dala ljubljanska stolnica obnoviti, da bi se mogla dvestoletnica posvečenja, 8. maja 1907, obhajati v dostojno okrašeni cerkvi.

Da se nameravajo pri ti priliki umiti tudi lepe Quagliieve freske, je čula c. kr. centralna komisija za umetnostne in zgodovinske spomenike na Dunaju in je vsled tega poslala vseučil. profesorja dr. Riegla, naj si potovaje koncem marca 1903 skozi Ljubljano ogleda stolnico in se prepriča o zmožnosti slikarja Antona Jebačina, ki je uprav takrat slikal z Jos. Kastnerjem v cerkvi sv. Petra in ki je bil določen, da bo umil freske v stolnici (dopis 18. III. 1903.). Ista centralna komisija piše 22. V. 1903., naj se pri obnovi fresk pazi, da se bodo samo poke zalile, freske umile in da se ne bo nič preslikalo.

L. 1904. si je „Društvo za krščansko umetnost v Ljubljani“ ogledalo stolnico in nasvetovalo naslednje poprave:

1. Pobeljene, sedaj že zamazane stene, naj se iznova pobelijo.
2. Oglajene ploskve (stucco lustro), spodnje stene in lizene naj se umijejo.
3. Pozlačeni oddelki: friz, kapiteli, okraski na stropu, se morajo umiti. Na novo naj se z zlatilom potegnejo le kake ozke črte čez proge ob oboku pod kupolo.
4. Freske po vsi cerkvi naj se pravilno osnažijo in umijejo, razpoke zamaše in prevlečejo z lokalno barvo. Izvršitev tega dela se poveri slikarju Antonu Jebačinu, ki je že pokazal svojo spretnost v enakem delu pri restavraciji Quagliievih fresk v knjižnici ljubljanskega semenišča po potresu l. 1895.
5. Marmorni oltarji in kipi naj se osnažijo. Pri velikem oltarju je dopolniti razpočene kovinske okraske.
6. Kanoniški sedeži v koru naj se osnažijo, lak odpravi, leseni pozlačeni medaljoni v naslonilih dopolnijo in utrdijo, ker so vsled črvivosti že mnogo trpeli.

7. Klopi se morajo popraviti, enotno izpopolniti, zlasti izrezljane končnice morajo ostati stare.

8. Ograja na velikem pevskem koru naj se izpopolni.

9. Nasveti glede naprave novih orgel se prepuste prelatu Josipu Smrekarju. Ohraniti se morajo dosedanje 3 orgelske omare.

10. Oljnate slike naj veščak osnaži.

11. Nove naj bodo izpovednice in okna naj se napravijo lahko slikana.

Proračun tega načrta se je glasil na ok. 70.000 K.

Najprej se je bilo treba dogovoriti o umivanju fresk. Stolni kapitelj je v svoji seji 29. marca 1905 sklenil, da se dogovori glede odra z zidarskim mojstrom Simonom Treotom in da naroči slikarju Ant. Jebačinu, naj potem precej prične z delom. Prenovo stolnice naj bi nadzirali stolni dekan Andrej Zamejic, gen. vikar J. Flis, kanonika Iv. Sušnik in Jos. Erker in kn. šk. tajnik Jos. Dostal.

Za nabirko darov naj bi skrbela stolni dekan Andrej Zamejic in kanonik Josip Erker.

Načrt je bil torej narejen; treba ga je bilo izvesti.

V aprilu 1905 je stavbni mojster Simon Treo postavil oder v prvi polovici cerkve: v svetišču, v prečnih ladjah in pod kupolo. Po minulih šmarnicah je pričel slikar Anton Jebačin z umivanjem fresk in je delo dovršil 16. decembra 1905. Podobar Andrej Rovšek je umil okvire fresk v svetišču in jih deloma na novo pozlatil, ker so že celi kosi barvo izgubili. Ker pa mu je zlatila zmanjkalo, je na manj vidnih krajih uporabil rumeno barvo mesto zlate, češ, da se v kratkem času ta ména ne bo več poznala, ker bosta dim in prah sled izbrisala.

Z dopisom 6. julija 1905 št. 12.898 je prosila c. kr. deželna vlada v imenu c. kr. min. za bogočastje in uk, naj se ji sporoči, kako se bo stolnica prenovila in glede fresk, ali jih bo res izmival slikar Ant. Jebačin. Tej želji se je ustreglo.

Barvana okna za kupolo in cerkev sploh so se naročila pri tvrdki Innsbrucker Glasmalerei (Neuhauser) v Inomostu. Okna naj bi bila le ornamentalno obrobljena, sicer brezbarvna. Le okno nad velikim oltarjem naj bi bilo figuralno slikano in naj bi predočevalo Kristusa kot Odrešenika. Od Langusovih časov je bilo to okno zastrto s sliko Odrešenikovo, naslikano s sepijo na platno. Prvo okno v ta namen narejeno, se je moralo vrniti, ker nikakor ni ugajalo.

V tem času je ministrstvo (20. okt. 1905 št. 26.558) zahtevalo, naj se novo slikano okno umakne prejšnji podobi; glede snaženja fresk v ladji naj se pa počaka na strokovnjaka, ki si bo v kratkem cerkev ogledal. Hkrati se je izrazilo tudi nepovoljno o uporabi rumene barve mesto zlatila.

Ordinarijat je 1. dec. 1905 odgovoril, da se je slikano okno že zavrglo, ker se tvrdka ni ravnala po naročilu, strokovnjak naj pa le pride.

C. kr. centralna komisija je res poslala vseučil. profesorja dr. Dvořáka in slikarja Ivana Viertelbergerja. Ta dva sta se izjavila, da se je pri prenovi grešilo: 1. Pozlačenje okvirov posameznih fresk v svetišču se je obnovilo, toda z rumeno-zeleno barvo, le robovi so se

pozlatili; zato se je rušilo soglasje in uničil starinski videz prostora. 2. Barvana okna kaže slike na stenah, ker ubijajo oziroma spremenjajo barvo. 3. Pri slikah je prenovitelj preveč storil, ker je manjkajoče dele dostavil, slabše konture ojačil in nekaj delov prebarval. Zato naj se barvana okna zamenjajo z belimi, pozlačenje pa v soglasju z ladjo napravi nekoliko motnejše. Slike v ladji naj se samo umijejo in poke zalijejo in z nevtralnimi barvami prevlečejo. Pri orgelskih omarah naj se okraski osnažijo in nič ne prevlečejo.

Na to je ordinarijat odgovoril, da je bila prenova potrebna. Vsled dima in prahu so bile freske silno zamazane in deloma kar nespoznavne. Treba jih je bilo umiti. Poškodovani deli so se najskrbneje izpunktirali z voščenimi barvami. Večjih poprva pa ni bilo potreba, ker so bile freske splošno prav dobro ohranjene. Ordinarijat ne more s c. kr. centr. komisijo soglašati v mnenju, da bi se ne smelo po cerkvah ničesar popravljati in obnovljati, ker cerkve niso muzeji, kjer bi strokovnjaki proučevali tehniko starih umetnin itd.; cerkve imajo pač drug namen. Sicer pa, ali se ne obnavljajo slike po vsem svetu? Čelo po muzejih se to godi. Kje je kak muzej, da bi se to ne dogajalo? Zato je ordinarijat prepričan, da se pri umivanju fresk ni prav nič grešilo proti umetniškim zahtevam. Da pa ni med obnovljenim prezbiterijem in še ne popravljen ladjo popolnega soglasja, je jasno. Večje soglasje se bo doseglo, ko bo tudi ladja osnažena. Ne sme se pa prezirati, da popolnega soglasja nikdar ni bilo, ker je način slikanja v svetišču drug, kakor v ladji. V prezbiteriju so posamezne slike in skupine zajete v stuciranih okvirjih, v ladji pa so slike na stropu kar združene brez okvirov izvršene; zato tudi ni praznega prostora med slikami. Dalje se je pojasnilo c. kr. centr. komisiji, da ni bila vsa cerkev slikana istodobno, marveč, da je Julij Quaglio poslikal svetišče, prečni ladji in strop v podolžni ladji od l. 1703—6, kapelice l. 1721—2., kupolo pa je slikal Matej Langus l. 1843—4., ki je tudi napravil Odršenikovo sliko, s katero je bilo zastrto okno v svetišču. Sedaj pa se je slika umaknila, da bo okno prosto in bo prihajalo nekoliko več svetlobe v svetišče.

L. 1906 je Jebačin pričel precej po veliki noči izmivati strop v ladji. Zadelal je z mnogim trudom poke sredi svoda in jih soglasno z drugimi slikami in njih deli tako prebarval, da se ne pozna, kje so prej poke bile.

Pozneje, ko so orgelske omare popravljali, je slikar Jebačin odkril dve pod beležem za orglami skriti freski. Ena je bila silno poškodovana, ker je bila uprav glava sv. Nikolaja preluknjana bržkone vsled bruna, ki je bilo ob kaki popravi porinjeno skozi zid. Ta potvora pa je bila morda povod, da so sliko kar prebelili, ker se jih niso upali popraviti. Tako so sedaj razen ene vse Quaglieve slike v stolnici odkrite. Manjka le še „izvolitev sv. Nikolaja za škofa v Miri“, ki se nahaja po dr. Greg. Thalnitscherju nad vrati, torej na koru za sedanjo srednjo orgelsko omaro.¹

¹ Subtus supra portam maiorem ultimo apte eo locorum efformavit factis dignam historiam divi Sancti electionem in Archiepiscopum Myrensem. Historia Cathedr. Ecclesiae Labac. P. 70 ed Koblar.

Spomina vredno je tudi, da je opazil A. Jebačič pri Dismovem oltarju pod sedanjim slikanim zastorom sliki sv. Petra in Sv. Magdalene, kakor jih omenja Thalnitscher.² Zastor je torej iz poznejše dobe, prejkone Langusovo delo.

Ko so bile freske umite, je bilo mogoče šele občudovati njihovo lepoto.

Popravo stolnice so nadaljevali. Po načrtih arhitekta Jos. pl. Vancaša je napravil Adolf Petrin, mizarški mojster v Ljubljani, vetrnico pri obeh vhodih v stolnico. Tlak pri vhodih je oskrbel Feliks Toman, ki je tudi oba portala popravil, obrusil kamen, potrebno zakital in polikal. Delo je dovršil od 27. julija do 15. avgusta 1908. Isti kamnosek je od 26. aprila do 15. maja 1909. popravil tlak v prezbitteriju. Poleti 1909. so tudi napeljali elektriko po cerkvi. V postu in po veliki noči 1910. so postavili nove klopi iz slavonskega hrasta s starimi končnicami, ki so jih novim klopem pritrdili.

L. 1911. je Feliks Toman od 4.—16. avgusta postavil štiri nove črne marmorne plošče pod tako imenovane „emonske škofo“ ter popravil in preložil plošče na cerkvenem tlaku pod kupolo in po ladji.

V oktobru 1911. sta Janez Vurnik in njegov naslednik Jos. Pavlin iz Radovljice postavila v kapeli sv. Janeza Nep. in sv. Trojice po dve spovednici. Pozneje (1912) sta mizar Anton Rojina in podobar Ivan Pengov naredila še štiri nove spovednice za dve naslednji kapeli. Ostali sta le stari spovednici v kapeli sv. Magdalene in sv. Barbare, ker sta bili boljše delo od drugih starih spovednic.

V juliju 1911. je pričel orglarski mojster Ivan Milavec, vsled pogodbe z dne 19. nov. 1910., postaljati nove orgle z 52 registri, 13 manuali in s pedalom. Prvič so javno zapele 7. decembra 1911. pri večernicah; blagoslovljene so bile 11. februarja 1912. in orgelski koncert se je vršil 14. febr. 1912. Stale so orgle nad 30.000 K. Kranjska hranilnica je darovala v ta namen 25.000 K. Vse tri orgelske omare so ostale stare; pač pa jih je bilo treba osnažiti in okraske na novo pozlatiti.

Na pročelju in na severni strani stolnice sta bili od početka stavbe prazni po dve dolbini. L. 1912. je dal g. generalni vikar prelat Janez Flis postaviti na pročelju v dolbini sohi sv. Tomaža Akvinskega in sv. Bonaventura v spomin na svetovni eharistični kongres na Dunaju, ki se je sešel istega leta, l. 1913. pa na severni strani stolnice proti Ljubljani sohi dveh ljubljanskih škofov Sigmunda Lamberga (1463—1488) in Tomaža Hrena (1597—1630) in sicer na stroške častn. kanonika prof. dr. Jos. Lesarja. Te štiri sohe je izklesal iz moravškega peščenca podobar Ivan Pengov. Sliki obeh omenjenih škofov je objavil Dom in Svet, 1913., str. 448 in 449.

Veliki oltar so popravljali l. 1913. Ker je bil ta oltar posvečen l. 1774., smemo sklepati, da je bil istega leta v sedanji obliki postavljen. Pri njem ni več sledu baročnega sloga, ampak je zgled klasicističnih oblik. Na 12 stebričnih sloni baldahinova kupola. Baldahin in stebriče krasi kovinski okraski. Ti okraski so bili že močno po-

² Ibidem str. 68.

kvarjeni; nekaj jih je razpokalo, nekaj pa celo odletelo. Feliks Toman je kupolo in stebriče osnažil ter dostavil stebričem podstavke, ki jih prej ni bilo, Ivan Kregar pa je posnel po obrabljenih okraskih nove iz medu ter jih pozlatil.

L. 1914 je Ivan Kregar iznova s srebrno pločevino prevlekel tabernakelj pri oltarju sv. Treh kraljev in ga pozlatil.

Tako je bila prenova stolnice dovršena. Stala je nad 120.000 K, ki jih je razen daru Kranjske hranilnice skoro vse nabral g. gen. vikar Janez Flis, ki je tudi v resnici vso popravo vodil.

Viktor Steska.

Narodna galerija.

V odboru Narodne galerije zadnje poslovno leto ni bilo popolnega soglasja. Pojavljala so se nasprotja, ki so izvirala v glavnem iz nezaupanja med odborom samim in med umetniško komisijo, katere udje so bili deloma tudi odborniki Galerije. Odbor je po svoji večini hotel izpopolnjevati galerijsko zbirko zlasti z deli starejše umetnosti ter zbirati tudi studijski material, ena skupina odbornikov-umetnikov pa je želela, naj se nakupujejo predvsem dela najnovejše umetnosti z razstav in iz zasebnih ponudeb, češ, da bodi Nar. galerija moderna galerija in da kaži obiskovavcu tudi stanje slovenske umetnosti današnjega dne. Čeprav se zdi, da ta dva nazora nista po sebi nespravljiva, so nesoglasja v odboru postala vendar tako močna, da je le-ta v svoji seji dne 9. nov. 1923 sklenil, naj se skliče izredni občni zbor, ki bo ta vprašanja razbistril.

Izredni občni zbor se je nato vršil 31. jan. 1924 v srebrni dvorani hotela Union ob obilni udeležbi udov in z naslednjim dnevnim redom: Poročilo predsednika, sprememba pravil, slučajnosti. Predsednik Janez Z o r m a n je po pozdravu obrazložil povod in namen izrednega občnega zbora:

„Izredni občni zbor je načelnega značaja za društvo N. G. Gre za revizijo društvenih pravil in točno fiksiranje vsebine društvenega programa. Ustanovna pravila so bila sestavljena na široki, idealni osnovi najtesnejšega sodelovanja raznih elementov: finančnikov, publike, ljubiteljev umetnosti in aktivnih umetnikov. Danes vemo, da so velike svote mecenov izostale in da narod nima kontakta z upodabljačo umetnostjo. Petletna društvena praksa nas je učila. Zanimivo je, da je že prvi občni zbor leta 1920. uvidel potrebo revizije, zlasti v točki razmerja med društvom in umetniki, to je, med pojmovanjem Galerije v društvu in pri aktivnih umetnikih.

Med društvenim odborom in umetnostnim svetom so se pojavljale divergence. Dočim si je odbor vedno predstavljal kot rezultat svojega dela tako Galerijo, kakršne eksistirajo po vsem svetu, edino s to razliko, da bi naša bila lokalna, slovenska, da bi bili v njej zbrani produkti domačega umetno upodabljačega talenta, pretekle in današnje dobe.

Umetnostni svet si pa ni postavil nobenega programa. Iz poročil, ki jih je o priliki nakupov oddajal, je bilo pa jasno, da se svet ne krije z društvom. In ne samo svet, tudi del odbornikov je izražal mnenja in prepričanja, ki gredo za tem, da se predvsem uvažujejo današnje smeri slovenske upodabljalne umetnosti, da naj prevlada v vseh umetnostnih zadevah kompetenca „Udruženja“, oziroma ad hoc izvoljenega odbora, da se zbiranje del umrlih mojstrov, če je zvezano z denarnimi žrtvami, ukine in naj to delo opravljajo državni instituti, pri nas n. pr. muzej. Utemeljenih razlogov za ta dejstva nimamo in odbor nima nobenega vzroka upoštevati jih, ker mu je pred očmi vstajanje in dovršitev po § 2. zamišljene galerije.

Kaj je delal odbor pet let? Zbiral je prispevke in kupal, kar je svet odobril; uredil in sortiral zbirko, prevzeto od magistrata, to zbirko izpopolnil z deli Šubica, Petkovška, Kobilčeve, Vesela, Franketa, Jakopiča, Sternena, Tratnika, Jame, Dolinarja, Bernekerja, Napotnika, bratov Kraljev, Kosov itd. itd. S sredstvi, ki so mu bila na razpolago, se je do izčrpnosti oddolžil zahtevam moderne umetnosti. Priredil je veliko historično razstavo z nepremakljivim rezultatom, da bi se moral vsak društven krajcar le za njo porabiti in hraniti, če bi je še ne bilo!

In z ozirom na historično razstavo ni bil fantastičen korak odbora, ko je začel ventilirati vprašanje lastne stavbe. Tudi tu smo vrgli trdna sidra. Stavbeni fond eksistira in vprašanje lokala ni več fantazija. Odbor je prevzel od ljubljanskega mesta kupljeni Jakopičev paviljon v varstvo in v šestih mesecih priredil dve razstavi. Izdal je publikacijo brez deficita in v tisku ima drugo; izdeluje program za stalne edicije in razstave. Člani odbora so izdajatelji „Zbornika“, ki stopa v četrto leto, predavatelji umetno zgodovinskih kurzov in vodniki po razstavah.

Vse to se morda ne upošteva in se ne bi tudi v bodoče, če bi se ne zgodila sledeča zanimiva slučaj, ki sta med drugim pripomogla k današnjemu izrednemu občnemu zboru. Pietetna in rodoljubna roka je bila zbrala in ohranila umetniško zapuščino bratov Šubičev, obstoječo iz par sto risb, akvarelov, oljnatih skic in nekaj gotovih slik. Odbor je soglasno sklenil, da poskusi pridobiti to zbirko za Galerijo, in ponudba je bila v resnici sprejeta. Formalno je odbor predložil umetniškemu svetu zbirko v presojo — ta je pa nakup odklonil. Dalje je nekaj odbornikov zastopalo mnenje, da so v jurorskih stvareh, tikajočih se razstav, ki jih prireja Galerija, merodajni le umetniki. Tretji slučaj pride morda v kratkem na vrsto, ko postane vprašanje o pridobitvi neke druge slovenske zbirke aktualno. Jasno je po dosedanjih skušnjah, da bo svet nakup odklonil, tega in druge, ki se še namerijo. Po pravilih more odbor preko sveta nakupiti Šubičevo zapuščino in razstave prirejati, kakor ga je volja; te prakse pa ni uvedel, ker bi se tako uvedlo v odbor stalno nesoglasje, ampak se je odločil za izredni občni zbor, ki naj revidira pravila in končno javno odstrani iz njih vsako kolebanje med umetniškim in laičnim značajem društva.

To kolebanje so ustvarila leta 1920. spremenjena društvena pravila, s katerimi si je društvo postavilo ob bok umetnostni svet, katerega sklepi pa zanj niso obvezni. Ta umetnostni svet je bil pač še v idejnih smereh prvega idealnega programa, ki je društvo podredil umetniški

komisiji. Niti prvi niti drugi program nista zadovoljila in logično sledi iz tega, da more društvo eksistirati le kot čista umetniška ali pa kot laična korporacija. Praksa je pokazala, da dvema gospodarjema ne more služiti. Da bi N. G. mogla eksistirati kot izrazito umetniška korporacija, o tem dvomim. Bila bi subjektivna, iudex in propria causa, konstantno spreminjajoča svoj vsebinski in kritični nazor in zato za dosego namena, ki si ga je društvo postavilo, nesposobna. Ta namen more le doseči društvo z odborom na čelu, ki se postavi na objektivno stališče jasnega pravila o namenu društva; odbor, ki neprizadet opravlja delo, ki ga ima izvršiti, podprt z gmotnimi prispevki ustanovnikov in članov, oprt na zaupanje občinstva in na razsodnost znanstvenih raziskovavcev. Umetno delo ustvari umetnik, pismouki in privrženci ga oznanjujejo in povečajo. Pred 20. leti začeto delo Jakopiča in tovarišev visi še danes med nebom in zemljo in bo tam nihalo brez fundamentov, dokler ne bo zbrana Galerija slovenske upodabljaajoče umetnosti od početkov do danes v reprezentativni obliki in vrednosti pro foro. Kadar bo to izvršeno, takrat šele bo ustvarjen med narodom in umetnostjo živ kontakt, tedaj šele se bo vsak zavedal, da se umetniško delo tiče tudi njega. Iz tega kontakta bo izšel tudi respekt in ponos in materialno zanimanje. Materialni interes je pa neizogiben za razvoj. Če se tako ne pojmuje delo N. G., ostane vse ustvarjanje nekak luksus, za katerega nima nihče pravice zahtevati subvencij in nadlegovati naroda.

Prepričan sem, da ostane N. G. večni torso, če hoče Udruženje ali odbor aktivnih umetnikov prevzeti odgovornost za društveni program. Državna blagajna do danes ni dala niti vinarja subvencije, ker zneski, ki jih je društvo dobilo od ministra Hribarja, grede izključno na račun ljubitelja, ki mu je na srcu ideja galerije v smislu društvenega programa. V državni budget kljub vlogam in intervencijam društvo ni bilo sprejeto in spričo dokazov, da se kulturne subvencije v državi SHS dnevno krčijo, je vsako zanašanje odveč in je treba računati le s preizkušnimi sredstvi. Gmotno plat je odbor dozdej povoljno reševal in ne verjamem, da bi jo kdo bolje. Če pa more posameznik ali korporacija odborovemu delu ob bok postaviti za primer kaj boljšega in popolnejšega, se umaknem s svojimi nazori.

Nima pa smisla, v istem odboru vleči na dve plati in tratiti čas z debatami, ki vodijo v nevoljnost. Gotovo je težko z veseljem delovati v društvu, ki mu sodi nakupe svet, ki pošilja mojstre Šubice v muzej med nagačene opice in rimsko kamenje. Zato je potrebno, da se odločimo za novo formulacijo društvenih pravil."

Nato je predlagal predsednik spremembo pravil, ki je imela trojni namen: razdeliti društvene ude v redne (50 Din) in podporne (10 Din); skržiti število odbornikov na 12 ter odpraviti umetniški svet. Na predlog Riharda J a k o p i č a se je prvi del sprememb (glede članstva) soglasno sprejel. Glede sestave odbora pa je J a k o p i č stavil v imenu Strokovnega udruženja jugoslovanskih oblikujočih umetnikov naslednji predlog: „S. U. J. O. U. predlaga občenemu zboru Nar. galerije, da se odpravi deljeno poslovanje potom odbora in umetniškega sveta (ker zadržuje ta način poslovanja hitro in točno delo in povzroča še druge nepravilike), ter da se vse zadeve Nar. galerije koncentrirajo na odbor, ki je tako se-

stavljen, da more prevzeti javnosti in društvu nasproti odgovornost za pravilno izvrševanje § 2. društvenih pravil Nar. galerije (namen društva). — Odbor sestoji iz 12 članov, od katerih je polovica (6) upodablajočih umetnikov. (V odbor naj eventualno pošlje občina in vlada po enega zastopnika s posvetovalnim glasom.)“

Predsednik je otvoril debato o svojem predlogu in predlogu Udruženja, v kateri je izvajal tajnik Nar. galerije Izidor C a n k a r :

„Zmisel od Udruženja predlagane spremembe pravil je premoč umetnikov in posredno Udruženja v odboru Nar. galerije; če bi se izvolil za predsednika Galerije neumetnik, kar je verjetno, se umetniška polovica odbora spremeni pri vsakem glasovanju v večino. To pa je, mislim, nesporeljivo.“

Funkcija aktivnih umetnikov ne more biti, da organizirajo in upravljajo zavod, kakršen bodi Nar. galerija. Oni ustvarjajo, in čim večji so v tem, tem slabši bodo v organizacijskih poslih. Če mislijo, da je tako delo njih naloga in da ga morejo uspešno vršiti, se prav tako motijo, kakor se motijo umetnostni teoretiki, če mislijo, da morejo dajati navodil umetnikom, kako naj delajo. Umetniki so po svoji naravi enostranski; v odboru Nar. galerije in v umetniškem svetu so se večkrat pokazala zelo ostra nasprotja med starejšo in mlajšo generacijo, med takozvanimi impresionisti in ekspresionisti, pa tudi individualna nasprotja v isti generaciji. To je menda naravno in zato dobro; ta enostranost daje umetniku silo prepričanja, ki je vztrajnemu delu potrebna. Proti naravi Nar. galerije in zato slabo pa bi bilo, če bi se ta nasprotja prenesla v odbor društva, ki more uspevati le toliko časa, dokler je prosto vsakega klikarstva, bodisi političnega, bodisi umetniškega. Prepričan sem, da bi odbor z umetniško večino od svojega prvega dne hiral in društvo bi hiral z njim.

Umetniki po večini težko razumejo namen Galerije. V uveljavljanju svojih individualnih teženj, ki jim je po naturi lastno, a je danes še očitnejše, nego kedarkoli poprej, jim mnogokrat nedostaja mirnega in ljubečega pogleda za stvari, ki so jih ustvarili drugače usmerjeni ljudje in časi. Samo tako je mogla nastati zmeta, da bodi Narodna galerija zgolj moderna zbirka, ki naj hiti kupovat, kar ustvari dan. To je velika zmeta, potekajoča iz enostranosti umetniškega mišljenja, ki je razumljiva, a umetnika onemogoča kot upravnika narodnega zavoda, kakršen je Narodna galerija. Za narod je največjega pomena, da vidi svojo umetnostno preteklost zbrano in fiksirano; svojo lastno dušo, v nje najlepših dejanjih, gleda v taki galeriji. Tudi za umetnost samo, za živo, sedanjo umetnost, je taka zbirka ogromnega pomena; z njo se ustvarja tradicija, brez katere ni organskega razvoja. Le kratkomiselni in viharni ljudje mislijo slabo o preteklosti, kakor le mračni in okosteneli ljudje ne verujejo v bodočnost.

Odbor Narodne galerije ima še velikansko nalogo. Sedanja galerija še ni organizem; to je le novo strešno ogredje, ki leži na stavbišču bodoče zgradbe. Rešiti se bo moralo vprašanje lokala, ki je za Galerijo življenskega pomena. Delati bo treba na združitev slovenskih umetnostnih zbirk, delo, ki je težko, z mnogimi ovirami združeno, a

je neodložljivo in se bo prej ali slej tudi izvedlo, ker je taka združitev postulat organičnega razvoja našega naroda. Upravni aparat Galerije se bo moral izpopolniti; ko bo boljši, bo tudi dražji; treba bo iskati novih virov. To niso zavidanja vredne naloge in neodkritosrčen bi bil, če bi dejal, da jih bo odbor z umetniško večino najbolje rešil. Ko bi imeli časa in moči preveč, bi bil zato, da se napravi tak eksperiment; a ker je časa in moči premalo, mislim, da moramo odkloniti predlog Udruženja."

Nato je v debati o predlogih odgovoril Rihard Jakopič, da umetniki nimajo namena odločevati v odboru Narodne galerije, marveč da hočejo samo sodelovati. K sodelovanju jih silijo razmere, čeprav bi morda bilo bolje, da sploh ne sodelujejo. — Dr. Glonar dvomi, ali vodi pot, ki so jo izbrali umetniki, do bolj učinkovitega uveljavljanja v javnem življenju. Podoben poskus, ki so ga izvršili literati, se ni posrečil. — V nadaljnji debati je poudarjal dr. Regali, da predlog Udruženja tudi iz formalnih ozirov ni sprejemljiv, dr. Zarnik pa, da Galerija ni organizacija umetnikov, marveč organizacija za umetnost; predlog Udruženja je tudi zato neprimeren, ker je Galerija kupovavka in torej ne kaže, da bi umetniki prodajali samim sebi.

Pri glasovanju je dobil predlog Udruženja 9 glasov, dočim jih je bilo 34 proti. Nato so se po predsedniku predlagane spremembe pravil soglasno sprejele in občni zbor se je zaključil. Vlada je nova pravila potrdila dne 7. marca 1924.

I. C.

Varstvo spomenikov.

(Od 1. X. 1923 do 1. I. 1924.)

Poroča konservator dr. Fr. Stelè.

Črnelo pri Stični, cerkev. Konservator je zasledil v trgovini s starinami dva kipa iz te cerkve iz zač. XVIII. stol. in jih z nakupom rešil za muzej.

Čušperk, grajska kapela. Restavracija slike Matere božje v velikem oltarju je M. Sternén povoljno izvršil. Odstranjene so bile nekatere poznejše preslikave, posebno na Marijinih prsih.

Jurinja vas pri Novem mestu. Tri kipe iz sr. XVIII. stoletja iz te cerkve, ki so se pojavili v trgovini s starinami, je konservator z nakupom rešil za deželni muzej.

Kopanj, farna cerkev, Čebejeva slika Vnebovzetje Marije je bila povoljno restavrirana (M. Sternén) po svoj čas objavljenem programu in vrnjena cerkvi.

Kostanjevica, stara samostanska cerkev. Ker se je pojavila misel to zapuščeno stavbo zopet adaptirati v bogoslužne svrhe, je konservator dal napraviti načrt sedanjega stanja in vse važne

dele fotografiral. Stavba je iz dobe prehoda iz romanskega v gotski slog, triladijna, s prečno ladijo, ki ima po cistercijanskem običaju kapele na vzhodni strani. Posebnost je na zapadni strani širokost ladije zavzemajoč predprostor, ki se končuje v pravokotnem nosu. Na njem stoji sedanji zvonik. Cerkev je bila v XVIII. stol. barokizirana. Lepi kapiteli iz prehodne dobe. Pod streho na južni strani vidna prvotna okna glavne, bazilikalno vzvišene ladije.

Obenem so bili preiskani ostanki fresk v nekdanjem križnem hodniku (sedaj drvavnice). Ostanke kažejo, da so bile prvotno naslikane scene iz novega testamenta. Razločijo se še večji deli freske rojstva, freska sv. treh kraljev, umor betlehemskega otroka, beg v Egipt, po smislu nejasna scena z mnogo osebami in nad njimi doprsni Jezus od žarkov obdan (Vnebohod?) in Judin poljub. — Slikarija je močno rokodelskega značaja in nekako iz srede XVI. stol.

Rodine, podružnica (Gor.). Layerjev križev pot, ki je bil že v zelo slabem stanju (barva se je luščila, platno ob robu, posebno spodaj, je bilo preperelo in raztrgano) je bil oddan M. Sternenu, da ga restavrira. Spomeniški urad prispeva k stroškom 2500 Din.

Selce pri Dobrničju, podružnica. Prezbitarij in slavolok je surovo poslikal neki domačin samouk, ki je pokvaril že tudi polihromacijo oltarjev v Knežji vasi. Ko se je spravil nad veliki oltar (prav lepo bogato rezljano delo iz l. 1687.) je župni urad, ki je izvedel o samovoljnem postopanju ključarjev, delo ustavil in cerkev zaprl. Oglede je ugotovil, da je dosedaj preslikal samo manjši ornament vrhu oltarja. Naročeno je bilo, da se nedostojna slika kronanja Marije na slavoloku prebeli, prenovitev oltarja pa odda kakemu poklicnemu podobarju.

Št. Janž na Suhem vrhu, cerkev. Predloženi so bili proračuni za prekritje strehe in program nameravanih del odobren.

Višnja gora, cerkev sv. Ane v mestu. Prezbitarij je bil po nekem domačem samouku ornamentalno preslikan. Pri delu, ki se je izvršilo v veliki naglici iz bojazni pred uradno ali cerkveno intervencijo, so bili konstatirani na več mestih v prezbitariju ostanki fresk, verjetno gotških. Intervenciji župnika v pokoju dr. Mauringa se je zahvaliti, da so jih samo prebelili in ne uničili.

Vransko, zapuščina Wittenbach. Konservator si je ogledal predmete, namenjene za dražbo (večidel pohištvo slabše vrste) in ni našel kosov, ki bi mogli zanimati javne zbirke. Ob tej priliki si je ogledal vrsto portretov rodbine baronov Thurn und Valsassina, o katerih je bilo rečeno, da niso na prodaj. Med drugimi nekaj signiranih del.

1. Podoba Antona barona T. u. V. za Eppenberg z letnico 1774 in podpisom slikarja P. MAYER PINX. na hrbtu slike.

2. Podoba Viktorja v. T. u. V. z letnico 1745, „VON I. GEORG ULMER GEMAHLT DEN 25. JUNI.“

3. Podoba Marije Katarine v. T. u. V. z letnico 1745, I. G. ULMER PINXIT.

4. Podoba Marije Ane v. T. u. V. z letnico 1741. Močno preslikana, verjetno Ulmer.

5. Podoba J. Krst. v. T. u. V. (duhovnik), s podpisom MP (zvezana) MDCCXC.

7. Dve nesignirani podobi nun in ena neimenovane dame.

8. Dve sliki v pastelni tehniki, dama in gospod, komponirani kot protisliki. Podpis: BRANDENSTEIN PINXIT 1762.

Vrba, podružnica sv. Marka. M. Sternén je osnažil freske na južni steni ladje zunaj (sv. Krištof, Križanje in sv. Jurij) nesnage, s katero so jih zamazali pobiči, posedajoči pod streho. Delo je dobro uspelo, podstrešje nad slikami je bilo z deskami zaprto, da se onemogoči dostop ptičem. V lopi na fasadi cerkve na desno od portala je bilo odkritih nekaj ostankov fresk, ki so pa v tako slabem stanju, da se le s težavo razloči, da predstavljajo stoječe svetniške postave.

† Ivan Šubic.

Zaslužni ustanovitelj in organizator slovenskega obrtnega šolstva, vladni svetnik Ivan Šubic, je umrl nenadoma 11. marca 1924 v Ljubljani. Pokojnikova izobrazba, njegova kulturna delavnost in še prav posebno njegov osebni umetniški okus so lastnosti, ki so mu v času, ko so bili resni kulturni delavci redko sejani, določila prav častno vlogo.

Ivan Šubic, bratranec slikarjev Janeza in Jurija Šubica, se je rodil 12. oktobra 1856 v Poljanah nad Škofjo Loko ter bil od mladih nog najboljši tovariš obeh, slikarskemu poklicu posvečenih sorodnikov. V času šolanja in v poznejšem življenju je ostala pismena vez med njimi nepretrgana. Korespondenca, ki jo je Ivan Šubic vestno hranil, obsega dragocene življenjske in slikarske podatke o obeh bratih, obenem pa je zrcalo nenavadno ljubeznivega razumevanja za njihovo delo. Kot upravitelj njihove zapuščine je ohranil tudi dober del risb in načrtov obeh rano umrlih bratov. Njegov umetniški interes pa ni bil omejen le na ozko sorodstvo, marveč je s finim instinktom posvečal pozornost vsem slovenskim mladim umetnikom. Posebno jim je pokazal svojo naklonjenost kot član umetniških razsodišč za vse ljubljanske spomenike, v katerih je redno sodeloval kot konservator centralne komisije (od 1897 do 1912).

Pokojnik je bil tudi literarno zelo delaven. Razen strokovnih in potopisnih sestavkov ter knjig je napisal vrsto poročil o umetniških zadevah. Pomembnejša so sledeča dela: Barve in njih vporaba v ornamentiki. (Letopis M. S. 1891.) — Janez Šubic. (Dom in Svet, 1892, str. 145 nasl., s slikami.) — Jurij Šubic. (Dom in Svet, 1892, str. 337 nasl., s slikami.) — Georg Šubic. (Laibacher Zeitung, 1890, 27. sept. šte. 222.) — Iz pisem Jurja Šubica. (Ljubljanski Zvon, 1900, str. 33 nasl., 41 pisem.) — Cesarjev spomenik v Ljubljani. (Ljubljanski Zvon, 1904, str. 157 nasl.) — Sodeloval je tudi pri ZUZ (prim. l. 1922, str. 71 nasl.) in bi nam iz svoje bogate zaloge spominov gotovo napisal še marsikak potreben prispevek, da ni odšel tako nenadoma od nas. Čast njegovemu spominu!

F. M.

BIBLIOGRAFIJA.¹

Priobčil M. Marolt.

I. Knjige.

- Bodulič M. Korčula. Historijski i umjetnički pregled grada Korčule. Ragusa 1922.
- Vreže Ivan K. Šmarje pri Jelšah. Zgodovina in opis njegovih svetišč. 1923. Založila romarska cerkev sv. Roka pri Šmarju. Str. 13 + 16 tabel.

II. Časopisi in zborniki.

1923.

- Glasnik Muzejskega društva za Slovenijo. Letnik I. in II. Ljubljana 1921—1923. I. Zgodovinski del. Uredil dr. Jos. Mantuani. Iz vsebine: Dr. Jos. Mantuani: Seznam muzejskih slik. Str. 16—23. (Nadaljevanje). Književna poročila: Sič Albert: Narodni okraski na orodju in pohištvu. Str. 46—48. — A. Sič: Kmečka hiša na Gorenjskem in Kmečka soba na Gorenjskem. Str. 48—49. — Starinar. Str. 49—50. — Narodna starina. Str. 50—51.
- Starinar. Organ srpskog arheološkog društva. Treća serija. Knjiga prva (za 1922). Uredio N. Vulić. Beograd 1923. (Publikacije v Ljubljani ni dobiti, zato pride vsebina po možnosti prihodnjic).
- Vjesnik za arheologiju i historiju Dalmatinsku izdan od Fr. Bulića i M. Abramića. God. XLV. Split 1922. Doštampan dne 24. maja 1923. — Sadržaj: Fr. Bulić, Escavi ad Est della Porta Cesarea a Salona presso i cosiddetti Cinque Ponti (kod Pet Mostova) negli anni 1916 e 1917. p. 3—13. — Trovamenti antichi nella località detta Rižinice a Salona. (Ager Salonitanus). p. 14—17. — Iscrizione inedita. Ager Salonitanus. Dujmovača. p. 20. — O. Fr. Antonin Zaninović, Doba, u koje bi napisan trogirski Evantelistar. p. 21—24. — Fr. Bulić, Illyrica de gente Petrus. p. 25—27. — L'Épi-

thaphe D'Apronia de Salone Par M. Clermont-Ganneau. p. 28—30. — (Nave Liburna. p. 30.) — Martin Hell, Eine Bronzezeit aus Cattaro. p. 31—33. — Jacques Zeiller Sur les Basiliques Gemines de l'Illyricum. — (Premrou Miroslav, Notizie archivali riguardanti la storia della Dalmazia. p. 40—44.) — Fr. Bulić, Osservazione all'iscrizione n. 4826 A pubblicata a pag. 13. p. 45. — Fr. Bulić, Iscrizione trovata a Nord del cimitero di Manastrine. p. 45. — Trovamenti antichi suburbani a Salona. p. 45—46. — Fr. Bulić, Trovamenti antichi intorno il Palazzo di Diocleziano a Split. I. Acquedotto Diocleziano. II. Necropoli presso il Palazzo di Diocleziano. — Recenzija: O. A. Posinković, Novak: Scriptura Beneventana s'osobitim obzirom na tip dalm. beneventane. p. 49—58. — M. Abramić, Il bassorilievo dei „cinque ponti.“ p. 58—63. — (Contributorio bibliografico alla questione dei martiri salonitani.) p. 64—102. — B. Desnica, Ko je Ser-tonaro Anticano? p. 102—104.) — Dr. Ljubo Karaman, O nekim novijim publikacijam o historiji umjetnosti u Dalmaciji. (Monneret de Villard o dalm. arhitekturi v Archivio storico lombardo 1914. — Svoboda: Römische und romanische Paläste. Wien 1919. — Kutschera-Woborsky, Das Giovanninorelief des Spalätiner Vorgebirges. Wien 1918. — Hans Folnesics, Die illuminierten Handschriften in Dalmatien. Leipzig 1917. — Haberlandt: Volkskunst der Balkanländer. Wien 1919. — K. Kovač, Nikolaus Ragusinus und seine Zeit. Jb. d. kh. Inst. Wien 1917. — Iveković, Petković, Vasić, G. Slade-Šilović, Bodulić, Tripković, Jurić, Cvjetković. — De Bersa prof. Bruno, Ricerche sulle origini della chiesa di S. Donato in Zara 1922.) p. 105—152. — Dr. Lj. Karaman, Bibliografia (opere, opuscoli e articoli concernenti la storia e la storia d'arte dalmata). p. 153—162. — Nekrolozi. (Duchesne, Jelić, Hirschfeld, Dvoržak, Bor-

¹ Do srede marca 1924.

mann, Granič, Kaer.) p. 164—195. Popis novih predmetov arheol. muzeja. — Dodatci. (I. Prilog: M. Perojevič, Ninski biskup Teodozije 879—892. — II. Prilog: Izvješće o djelatnosti Pokrajinskog Konservatorskog Ureda za god. 1922. Općenite akcije. p. 1—22. — Dr. Ljubo Karaman, Historijat osnova za regulisanje južnog pročelja Dioklecianove Palače u Splitu. p. 23—36.

1924.

Časopis za zgodovino in narodopisje. Izdaja Zgod. društvo v Mariboru. 1924, št. 1. Iz vsebine: Fr. Kotnik, Slovenska legenda o sv. Ožbaldu. (V članku so naštetih kipi, slike in cerkve sv. Ožbalda v Sloveniji.) Str. 9—20. — Fr. Kovačič, Mariborska umetn. obrt v Varaždinu. Str. 36—38. — Dr. B. Saria, Strauß: Studien zur mittelalterlichen Keramik. Str. 43—45. — Dr. B. Saria, Albrecht Chr.: Beitrag zur Kenntnis der slawischen Keramik. Str. 45 do 46.

III. Članki.

1923.

Iveković arh. C. M., Stolna crkva u Šibeniku i šibenska gradjeona škola. Knjiga Dalmacija. Izdanje Udruženja jugoslovenskih inženjera i arhitekta. Split 1923. Str. 95—106.

Karaman dr. Ljubo, Arheologija osobito obzirom na solinske ruševine i Dioklecianovu Palaču u Splitu. — Opći pregled. — Stara Salona. — Dioklecianova palača u Splitu. — Dalmacija: Izdanje Udruženja jugoslovenskih inženjera i arhitekta. Split 1923. Str. 61—94.

Stele Fr., Umetnost in Slovenci. (Kulturnozgodovinski poskus.) Nadaljevanje. Dom in Svet 1923, št. 9 in 10, str. 287 do 296.

Bele Venceslav, Dva tolminska umetniška spomenika: 1. Cerkvica sv. Jošta v Kosiču pri Drežnici. Str. 117 do 121. — 2. Cerkev sv. Daniela

pri Volčah. Str. 122—133. — Jadranski Almanah za l. 1924. Na svetlo dala Naša Založba v Trstu.

1924.

Stanič Stanko, Iz zgodovine upodablja juče obrti na Goriškem. (Luka Schar 16. stol., Ivan Štravs in njegov pomočnik Valentin 1723, Andr. Koban 1849, J. Tavčar, Jos. Zajc 1820—80, Jak. Raspet * 1836, Jos. Štravs 1843—1902, M. Dežela, Mih. Kosmač * 1862, Jos. Kosmač 1863—1916, Ant. Cej 1857—97, Mat. Kokelj * 1857, Val. Čadež * 1867, Peternelj, Val. in Pavel Subić.) Jadranski Almanah za l. 1924. Na svetlo dala Naša Založba v Trstu. Str. 143 do 147.

Steska Viktor, Pregled naše umetnosti. Nadaljevanje. Mladika V; št. 1, str. 23—25; št. 2, str. 60 do 61; št. 3, str. 103—104. (Nadaljevanje).

IV. Biografije.

1923.

Banović Stipan, Virgil Meneghello - Dinčić, Vijenac 1923; knj. III; br. 10, Hi 12; str. 327 do 328.

Radica Bogdan, Rihard Jakopič. Impresija. Novo Doba 24. XII. (Split).

1924.

* Marković Radoje, Dušan Jovanović. Razkrsnica II; febr. 1924; br. 11; str. 46—48.

V. Kritike in polemike. Razstave.

1923.

Glonar J. A., Ein Werk aus der Laibacher Schule Plečniks. Prager Presse 18. VII. 1923, št. 195.

Radica Bogdan, Slovenska moderna umetnost. Hrv. Prosvjeta X, št. 12.

Stele Fr., Ivan Meštrovič. Dom in Svet št. 9 in 10, str. 301—302. — XXVIII. umetnostna razstava v Jakopičevem paviljonu. Dom in Svet, št. 9 in 10, str. 302 do 303.

Žakavec Fr., Umění Slovinců. (K několika publikacím.) Národní Listy 1923, 29. VII. št. 206.

1924.

- B., Jakopičev paviljon v letu 1924. Jutro št. 4. (4. I.).
 Lk., Razstava Vesne v Celju. Jutro št. 8. (9. I.).
 Lovrič Božo, Meštovičev portret Masaryka. Jugoslav. Njiva, br. 2, str. 75—76.
 Mesesnel Fr., V. razstava Mladih v Ljubljani. Jutro št. 43. (19. II.).
 Radica Bogdan, Slovenski „mladi“. Novo Doba 26. II. (Split).
 Regali dr., J., Nove monumentalne zgradbe v Sloveniji in slovenska umetnost. Slovenec št. 63. (15. III.).
 Stele Fr., V. umetnostna razstava „Kluba mladih“. Slovenec št. 64. (16. III.).

VI. Razno.

1923.

- Bernik Franc, Podružna cerkev na Goričici. (Str. 23—30). — Kapela M. B. na Goričici. Str. 30—31). — Pripravljalna dela za faro. (Str. 79—104). V teh 3 poglavjih knjige „Zgodovina fare Domžale“ (1923, Samozaložba.) so opisane stavbe in oprema stare cerkve in kapele na Goričici ter nove domžalske župne cerkve.
 Delalle Ivo, Božič u umjetnosti. Novo Doba 24. XII.
 Marković Radoje, Primitivizam u umjetnosti. Razkrsnica II; br. 9; str. 32—36.
 1924.
 Kus-Nikolajev Mirko, Estetika borbe. Jugosl. Njiva, br. 3, str. 113—117.
 L. J. Elementislikarske umjetnosti. Vijenac II; knj. III; br. 4; str. 135—136.

KNJIŽEVNOST.

Spominski list ob tridesetletnici Muzejskega društva v Ptujju (1893—1923). Ponatis iz časopisa za zgodovino in narodopisje 1924. — Ponatis obsega razpravo Viktorja Skrabarja o Ferdinandu Raispu (1818—1898), prvi življenjepis tega slovenskega lokalnega zgodovinarja ptuj-

skega ter korespondenta c. kr. centralne komisije na Dunaju pa konservatorja germanskega muzeja v Nürnbergu, in razpravo Franceta Kotnika „Slovenska legenda o sv. Ožbaldu“, v kateri pisatelj dokazuje, da sloni slovenska (v Slov. Bčeli 1850 objavljena) legenda na nemški srednjeveški glumaški pesmi, ter objavlja podatke o kultu tega svetnika na Slovenskem. I. C.

Dr. Vlad. R. Petković: *Kalendar u starom živopisu srpskom.* (Freske sv. Djordja u Starom Nagoričinu). Iz Starinara za god. 1922. — Petković je podrobno preiskal freske cerkve sv. Jurija v Starem Nagoričinu (iz l. 1317./18.), ki so se historiki doslej zanje malo zanimali in jih deloma krivo tolmačili, ter opisuje razvrstitev teh kalendaričnih slik in tolmači njih snovni pomen. — V zvezi s to razpravo bodi omenjena tudi studija istega pisatelja, ponatisnjena iz zagrebske Narodne starine in naslovljena „Petrova crkva kod Novog Pazara“. Stavbo prisoja tradicija popapostolskim časom; pisatelj se ne bavi z vprašanjem natančnega datiranja zgradbe, pač pa se po naštevanju zgodovinskih dejstev, ki so z njo v zvezi, peča s stilnimi znaki te arhitekture in prihaja do zaključka, da spada cerkev v krog orientalnih ter posebe v bližino kavkaških cerkva. I. C.

Prof. N. L. Okunjev: *Serbskija srednjevekovija stjenopisi.* Praga 1923. 31 str. —

Razprava je, kakor avtor sam omenja, prav za prav le začasna skica večjega dela o spomenikih srednjeveškega slikarstva v Srbiji in Macedoniji, s katerimi se je imel priliko seznaniti kot profesor filozofske fakultete v Skoplju. Samo v glavnih potezah priobčuje nekatera opazovanja, hkratu pa tudi že končne izsledke. — Predmet razprave je že sam po sebi važen, saj je srbsko srednjeveško stensko slikarstvo bistven del poznobizantinskega slikarstva, cvečotečega v celi pravoslavni Evropi od XIII. do XV. stoletja; v tem slikarstvu se zrcali mogočno, sveže, novo življenje, v marsičem podobno porajajoči se italijanski prvi renesansi, kar je dalo povod mišljenju, da je ta osvežitev prišla prav iz Italije. V zvezi s temi problemi skuša Okunjev določiti mesto, ki gre v tem velikem umetnostnem pokretu srbskemu stenskemu slikarstvu XIII., XIV. in XV. stoletja, čigar ostanki so se ohranili v približno 40 cerkvah.

Avtor izhaja od karakteristike ikonografskih posebnosti srbskega slikarstva in ugotavlja najprej izpremembe, ki se pojavijo v njem v primeru s stenskim slikarstvom XI.—XII. stol. Predvsem se pojavi cela vrsta novih snovnih motivov, ki jih starejše stensko slikarstvo ne pozna in ki služijo v prvi vrsti čim podrobnejši ilustraciji Kristusovega in Marijinega življenja; poudarjajo se temeljni momenti teh dveh življenjskih zgodb, v ospredje stopa kult Bogomater, obenem pa se v slikah izraža mistično bistvo cerkvenih liturgičnih dejanj. V zvezi s temi izpremembami se deloma izpremeni tudi sistem razdelitve motivov po cerkvenih stenah, nastanejo pa tudi čisto nove kompozicije liturgičnega značaja, porojene iz predstav o „prinašanju žrtve“ pri liturgiji in o simboličnem bistvu obredov. Vse te izpremembe in novotarije povzročajo postanek novih kompozicijskih ciklov, razvrščenih v dolgih frizih po cerkvenih stenah; končni rezultat je veliko število motivov, ki so za stensko slikarstvo novi in se prvokrat pojavijo prav na teh spomenikih. Nekateri so se poprej uporabljali že v miniaturah, drugi pa so zloženi iz primarnih kompozicij. Obenem se nadalje razvijajo ikonografske posebnosti sujetov, ki so bili v cerkvenem slikarstvu že poprej v rabi, in privajajo do čedalje večje detajlizacije kompozicij ter hkratu čedalje bolj prehajajo od proste reprodukcije zgodovinskega dejstva k interpretaciji v mističnem duhu. Večina teh ikonografskih posebnosti srbskega slikarstva preide sčasoma v pravoslavno ikonografijo, vsekakor pa so — po avtorjevem mnenju — prvič zastopani v tem stenskem slikarstvu; druge postanejo istočasno običajne tudi za zapadno ikonografijo, na primer omedlevica Bogomater v „Križanju“ — toda avtor si tukaj ne upa trditi, kje so nastale.

V stilističnem oziru je za to slikarstvo predvsem značilna „oživljenost“, ki sicer še ni naturalistična, a teži po dramtizaciji in po izražanju duševnih preživljanj upodobljenih oseb. Figure se počlovečijo, kar velja zlasti za Bogomater, ki dobiva naravno-človeške poteze ženske, žalostne, radostne, nežne in trpeče. Oglatost figur nadomesti gracija, lepota; največ uspehov pa dosežejo ta „iskanja slikovitosti“ v načinu, kako so skomponirane figure, mnogokrat v popolnoma svobodnih pozah. Pojavljajo se tudi že okrajšave poedinih delov telesa, precej pogoste so figure v

burnih kretnjah. V XIV. stol. skušajo mojstri grupirati figure kolikor mogoče svobodno, posebno pa so priljubljeni prizori z velikimi množicami, ki se razvrščajo pred bogato arhitekturno štafažo. Največ realizma je seveda na portretih srbskih kraljev, velemož in škofov. V krajini teh slikarij vidi avtor v načinu, kako so oblikovane gore, najbolj zgodnji pojav škrljastih gor, značilnih za grške in ruske slike XV. in XVI. stol.

Vse te stilistične posebnosti približujejo srbsko stensko slikarstvo XIII. do XV. stol. skoraj istočasnemu umetnostnemu gibanju v Italiji. Ali in kakšna zveza obstoja med njima? Avtor se ne priključuje tradicionalnim nazorom o tem vprašanju. Kakor „bizantinska“ umetnost tega časa ni enotna, tako sestavljajo tudi srbsko stensko slikarstvo tri različne skupine spomenikov: 1. Najstarejši spomeniki, med katerimi zavzemajo prvo mesto starejše slikarije Uspenske cerkve v Studenici in v Žiči, ki so popolnoma bizantinske, neodvisne od Italije; kvečjemu se da na njih zaslediti srednjeevropski vpliv. — 2. Kraljeva cerkev v Studenici in vse slikarije XIV. stol. v Južni Srbiji in Macedoniji; v tej skupini je zastopana večina vseh važnih izprememb in novotarij, ki izvirajo iz posnemanja rokopijsnih miniatur; z Italijo jim je skupen kvečjemu „duh“. — 3. Slikarije konca XIV. in začetka XV. stol. v severnem delu Srbije in Ravanici, Ljubostinji, Kaleničiu in Manasiji; ti najpoznejši spomeniki izdajajo vsekakor italijanske poteze. — Italijansko slikarstvo je torej pač prodiralo na Balkan, toda umetnost je tudi tukaj ustvarjala samostojno in se je to začelo morda še prej nego v Italiji.

Avtorjeva izvajanja sicer niso povsem nova — i ikonografske i stilistične posebnosti srbskega stenskega slikarstva niso mogle uiti pažnji prejšnjih raziskovavcev teh fresk —, nova pa je vsekakor sistematična preglednost, s katero je prav na kratko obdelan tako ogromen in važen material. In zato je spis dragocen prispevek k zgodovini srednjeveškega srbskega slikarstva. Seveda — trditev o notranji zvezi med spomeniki druge skupine in miniaturnim slikarstvom je sicer prepričevalna, toda je za enkrat samo še sumarična in jo bo treba podpreti z dokazilnim spomeniškim materialom. Če so ti ilustrirani rokopisi bizantinski, potem se seveda zmanjša originalnost

srbskih slikarjih. Če se pa da ugotoviti časovna prioriteta pojava vseh teh novih motivov v srbskem stenskem slikarstvu, je to poteza, ki se povsem strinja z izsledki G. Milleta na polju srbske srednjeveške cerkvene arhitekture. Natančneje bo mogoče ugotoviti stanje tega in ostalih problemov, ki se jih dotika avtor, ko izide avtorjevo napovedano obširno delo o tem slikarstvu, ki bi moralo poleg zgodovinskega obsegati tudi izčrpen reprodukcijski material. Takšno delo je že zdavnaj potrebno in bo gotovo dobrodošel pendant k Milletovi knjigi o srbski arhitekturi.

V. Molč.

Josef Kreitmaier, S. J., *Beuroner Kunst, eine Ausdrucksform der christlichen Mystik*. 4. und 5. erweiterte Auflage. Herder, Freiburg in B. 1923.

V sedanji že dolgotrajni krizi cerkvene umetnosti, ki je gotovo le posledica splošne religiozne krize naše družbe, je beuronska umetnost morda najboljši poskus, kako spraviti liturgične ter umetniške koristi v sklad. Podoba o značaju te umetnosti, kakor bi si jo ustvaril zgodovinar, pa je nekako taka:

Postanek beuronske šole ni uganka, ne predstavlja zgodovinskega skoka, kot meni pisatelj o umetnosti te šole (13), marveč so nje zveze s splošnim časovnim tokom docela jasne. Da se je ustanovitelj šole P. Desiderius Lenz zgodaj jel odvrčati od klasične antike in renesanse ter se potapljal v studij arhaične grške in egipčanske umetnosti, ne pomeni načelnega nasprotja do teženj njegovega časa, marveč je v resnici nadaljevanje proučevanja zgodovinskih stilov, ki se ni moglo ustaviti pri posameznih dobah, je le snovno razširjanje programa, ne sprememba njegove smeri. Lenz je bil med prvimi, ki so se zanimali za to najstarejšo umetnost; tudi ga ni vodil do nje nagon zgodovinarja, marveč srčni nagon, njegova religiozna natura, ki je, spočetka pač še nezavedno, čutila v tej umetnosti sorodnega duha. Toda s tem še ni prišel navzkriž s svojim časom, marveč je le prednjačil tolikim drugim, ki so se — brez njega in po isti sili težnosti — šli učiti k njegovim starim učiteljem, zakaj vplivi egipčanske, asirsko-babilonske in arhaične grške umetnosti so v današnji umetnosti vidni vsepovsod. Glavna korenina umetnosti beuronske šole je torej v tleh zgodovinskega proučevanja stilov.

Prva faza v raziskavanju zgodovinskih stilov je bila dogmatična v estet-

skih nazorih svojih, saj je izhajala iz prepričanja, da je našla bodisi v tem, bodisi v onem stilu klasično lepoto, ki more biti tudi novemu, sodobnemu umetniškemu ustvarjanju vzor; bila pa je dogmatična tudi v svojih umetnostnih emanacijah, zakaj tvorni umetnik je skušal oblikovati „pristine“ antične, renesančne ali gotske stavbe, ki naj bi bile izraz onih starih, absolutno lepih umetnostnih načel in sistemov. Pod pritiskom vedno novih zgodovinskih spoznanj pa se je vera v maloštevilne vzorne stile krhala, moderni, zlasti po historicizmu propagirani relativizem je glodal dogmatično estetiko in posledica je oni umetniški eklekticism, ki izbira iz starih formnih zakladov, kar je ustvarjajočemu individuu subjektivno najbližje, in tvori iz tega neko celoto, ki pa ni obnova ničesar, kar je bilo, marveč izraz sodobnega človeka. V današnji umetnosti je nešteto reminiscenc na tvorbe minulih dob, kar smatram za nadaljevanje „historičnih stilov“ preteklega stoletja, toda nadaljevanje, ki pomeni že novo fazo tedaj začete razvoja. In sem v to skupino modernih eklektikov spadajo tudi Beuronci, saj so v njih delih dovolj vidni spomini na egipčansko, asirsko, grško arhaično, starokrščansko, srednjeveško, giottovsko, zgodnje renesančno pa tudi nazarsko umetnost. Pisatelj knjige o njihovi umetnosti je brez dvoma tudi sam isto uvidel in je nepotrebno, če jih „brani“ s citatom iz Keplerja, da je eklekticismem le tista umetnost, ki združuje dispartne elemente (34).

Beuroncev pa ne družijo z ostalo sodobno umetnostjo zgolj isti pogoji historičnega postanka, marveč tudi osnovna poteza v značaju, to je subjektivizem. Ta značilna lastnost se pojavlja pri njih na zanimiv način. Cerkevna umetnost je gotovo liturgičnega značaja; ima namen sodelovati pri službi božji kakor obred ali glasba in sicer tako, da podpira vernika v religioznem čuvstvanju. To je pa hkrati nevarnost za cerkveno umetnost, zakaj ta njena funkcija je tako primarna, da se ji mora umetnik popolnoma podrediti; za cerkveno umetnost ni dovolj, da je privrela iz Boga vdanega srca in da je kot umetnina dovršena — to niti potrebno ni — toda zbor vernikov jo mora čutiti kot pomagalo v službi božji ali vsaj ne kot oviro. V tem obstoji spričo različnosti sodeb o umetnosti in zlasti spričo „ljudskega okusa“ težava cerkvene umetnosti. Beuronci pa so se tej

težavi na sila karakterističen način izognili, trdeč, da je njih umetnost „za Boga“ in ne „za človeka“. To stališče ni nič drugega, nego oni avtonomizem ustvarjanja, ki ga sodobni umetnik sploh brani pred množico uživavcev umetnosti.

Prav tako je beuronska umetnost sorodna ostalemu umetnostnemu udejstovanju svojega časa po odklanjanju naturalizma in mistični tendenci svojega dela, ki se javlja, še bolj nego v formi, v estetskih spekulacijah P. Desiderija, katerim bi dobili paralele tudi v drugih slikarskih šolah, kakor tudi slavni kanon P. Desiderija ni želja izključno beuronske šole, marveč bi smeli na pr. razglabljanja kubistov o prasestavinah forme smatrati za soroden kulturen pojav kljub diametralno različnemu efektu. — Zlasti ta moderni značaj beuronske umetnosti jo sodobnemu človeku tako prikuplja, dočim jo objektivno cerkveni temelj, na katerem stoji, a po katerem se ločuje od ostalih mistično navdahnjenih sodobnih umetnostnih struj, usposablja za iskreno cerkveno službo. —

Kreitmaierjeva knjiga se odlikuje zlasti po svojih številnih in izbornih reprodukcijah, tekst pa se omejuje večinoma na poljudno razlago beuronskih del ter na teoretično razpravljanje o nekaterih estetsko-teoloških vprašanjih (o monumentalnosti stila, o hieratiki, o beuronskem kanonu, o mistiki itd.). Nam bi se zgodovinski zasnovana knjiga zdela koristnejša. *Izidor Cankar.*

Dr. Paul Wilhelm von Kerppler, *Aus Kunst und Leben*. Freiburg i. Breisgau 1923. Herder & Co. (Str. 379, 6 tabel + 145 slik, v. 8°).

Šesta izdaja te knjige dovolj jasno priča o njeni popularnosti. Visoki cerkveni dostojanstvenik je dodal prejšnjim sestavkom o zvoniku freiburške katedrale, o würtemberških samostanih in o Raffaelovih Madonnah še Benečanske slike, popis sienske umetnosti ter nekaj potopisnih in cerkveno-zgodovinskih člankov. Knjiga je namenjena avtorjevemu stanu sorodnim krogom, v katerih bo gotovo spodbujala k umetnostni izobrazbi. *F. M.*

RAZSTAVE.

5. razstava „Kluba mladih“ (februar — marec, Jakopičev paviljon) je prinesla 91 del vseh panog upodablja-joče umetnosti. Klub je sprejel v zad-

njem času nekaj novih članov, med katerimi je pač najbolj dozorel Veno Pilon; kar se tiče sprejema naraščaja, bi bila večja izbirčnost na mestu. Razstava v umetniškem oziru ne nudi novih kvalit, pač pa postaja izrazito dekorativni talent Franca Kralja vedno bolj jasen. Ker ima v tem pogledu celo družinsko tradicijo, je upati, da bo z usmerjenjem svojega dosedanjega prizadevanja našel pot do plemenitejšega materiala, v katerem bo gotovo dosegel bolj harmoničen izraz, kot pa v često prisiljenem delu velike zunanosti. V ostalem manjka klubu resne izbere po enotnem kriteriju; zato je razstava preveč neenaka, skoraj po slučaju sestavljena. Težka kriza povojne umetnosti je zadela tudi „Klub mladih“ in zapletla programatične namene z resnično sposobnostjo v precejšen kaos, iz katerega se po izločitvi nadutih vsebinskih ekstaz lušči ljubeznivo delo skromnega notranjega in zunanjega formata. Ta revolucija se vrši brez besed, je pa mnogo naravnejša, kot prvi hruoni afront proti dosedanjemu slovenskemu ustvarjanju. Ko dozori, bo program pozabljen in spregovorila bo zopet umetniška kvaliteta.

Razstava Frank Brangwynove grafike, prirejena januarja v zagrebškem Salonu Ulrich, je obsegala 70 listov bakropisov, lesorezov in litografij značnega britskega umetnika.

Matija Jama je otvoril 18. januarja razstavo svojih slik v Beogradu, Skopljanska 5, v dvorani knjižarne „Polet“. Na ogled je postavil 31 slik, ki smo jih večinoma videli v njegovi lanski kolekciji, le tri so nastale v Beogradu. Obisk razstave je bil prav povoljen (bila je pristopna brez vstopnine), kupljena je bila ena slika. Dasi je trajala razstava mesec dni, ni beograjski tisk poročal o njej.

Veno Pilon razstavlja na povabilo rimskih umetniških krogov od 13. do 25. marca svoja dela v Casa d'arte Bragaglia v Rimu. Izbral je 20 oljnatih slik in 38 grafičnih listov, ki predstavljajo pregled Pilonovega dosedanjega dela. Po zaključku rimske razstave se odzove povabilu goriškega „Circolo artistico“, ki je ponudil njemu, Italicu Brasu in Ginu de Finettiju prostor za kolekcijo. Simpatični sprejem slovenskega slikarja v Italiji bo gotovo ugodno vplival na razvoj naših kulturnih odnošajev s tujino.

Slovenska umetnost v Hodoninu, Lanskemu vabilu društva moravskih

upodobljajočih umetnikov v Hodoninu se je združenje jugoslov. umetnikov v Ljubljani odzvalo šele sedaj in sestavilo kolekcijo za spomladansko razstavo. Tehnične priprave je vodil poseben odbor pod predsedstvom M. Jame, razsodišče je sodilo samo dela mladih in neveljanjenih umetnikov. „Klub mladih“, „Grohar“ in „Klub svobodnih“ so izbirali dela svojih članov sami. Razstave se udeležijo: Baumgartner Egon (5), Cotič Viktor (3), Dolinar Lojze (10), Gorup Josip M. (3), Gvaic Anton (6), Jama Matija (37), Janovsky Ivan K. (5), Kleinmondova-Janovska L. (4), Klemenčič Fran (2), Marčič Rudolf (4), Peteln Pipa (2), Podrekar France (2), Ropret Fran (1), Santel Saša (2), Santel Avgusta (3), Santel Henrika (6), Vahtar Drago (3), Zupančeva-Sodnikova Anica (7); „Klub mladih“: Jakac Božidar (23), Kos Tine (7), Kralj Fran (18), Kralj Tone (12), Napotnik Ivan (2), Pilon Veno (7), Spazzapan Luis (3), Stiplovšek Fran (7), Vidmar Drago (12), Vidmar Nande (11), Zupan Fran (8). Iz tega seznama je razvidno, da se reprezentanti naše slikarske generacije razstave niso udeležili in da je manjkalo enotno poslujočega razsodišča. Ker bo hodoninska razstava naš prvi povojni samostojni nastop v tujini, je oboje vsega obžalovanja vredno.

Narodna galerija se je dogovarjala s češkim kiparjem Františkom Bilkom o prireditvi pomladanske razstave njegovih plastičnih in grafičnih del v Jakopičevem paviljonu. Dasi je bil mojster Bilek z navdušenjem pripravljen žrtvovati delo in trud za to podjetje, so se pojavile v zadnjem času take težkoče, da se mora razstava preložiti na prihodnje leto. Posrečilo pa se je pridobiti večjo kolekcijo umetniškega društva „Mánes“ iz Prage, ki bo razstavljena ob času velikega sejma (avgust — september) v Ljubljani. Društvo „Mánes“, ki predstavlja večino pomembnejših čeških umetnikov, bo poslalo okoli 250 slik in grafičnih listov ter 30 plastičnih del. S to razstavo bo češka umetnost prvič dostojno reprezentirana v Jugoslaviji.

F. M.

RIMSKO PISMO.

Razgled po sedanjem Rimu je zelo poučen. Tudi semkaj se je zanesla epidemija oficijelnih mednarodnih razstav. Prva je bila še izključno nacionalna,

italijanska — v opozicijo mednarodnim v Benetkah — a koj druga letošnja, tekmuje že tudi v značaju z beneško. Ena odveč; morda obedve.

V splošnem so te razstave sorodne razstavam mednarodnih vzorčnih sejmov. Oficijelna parada vojščakov po doseženem cilju: vse očiščeno in svetlo, brez vsakih vidnih znakov prestanih bojov. Slika tik slike, menja se samo sujet in format. Nobenih močnih osebnosti ni.

Nemčija je poslala Liebermana v šibkem spremstvu ekspresijonistov. Anglija lepe slike z akademij in odlikovane. Švica že znana, sistematično zaokrožena (Hodler, Buri, Amiet). Belgija: Servaes, Laermans. Amerika sili nekako čez svoj okvir navadnih banalnosti. Rusija (oziroma pariški begunci), kakor se pričakuje: najbolj ekstremna, razkosana: Suhajev-Jakovljevič (skoraj ju ne ločiš), Larionov, Grigoriev, Gončarova, Stelecki, Zadkin. Zdi se, kakor da bi bili na pohodu „barbari“ s svojim zdravjem, svežo življenjsko energijo, da premagajo svoje učitelje. Francija kaže sledove večno odprte borbe, z večnim pretakanjem mladostnih sokov. Velika glava neoklasičnega Picassa, v sredi dvorane, je kakor živ opomin ekstremistom: Matisse, Friesz, LeGER, Lhote, Metzinger, Laurencin. Prijetno iznenadenje tvori Degas s številnimi plastičnimi impresijami, izredno bogatimi v gibanju in življenju.

V ostalem je plastika zelo, zelo slabo zastopana. Mnenja sem, da bi sveže organiziran jugoslovanski oddelek odkril mnogo mladosti sredi blazirane okolice.

Trenotni položaj v gibanju specijelno italijanske umetnosti je zelo pester. Programna parola futurizma, izdana koj v začetku, je postala za marsikoga ovira v razvoju lastne individualnosti, posebno bolj elastičnim, iščočim adekvatnega izraza večno se menjajočim doživljajem.

In tako so se marsikateri umaknili s fronte. Ardengo Soffici: slikar, pisatelj in kritik, eden izmed prvih zagovornikov futurizma, se je kmalu naveličal fraze in postal dober slikar, semtertje z reminiscencami na pariško fronto; postal je celo urednik mesečne publikacije, stoječe v službi političnega žurnala.

Giorgio de Chirico, oče „metafizičnega“ slikarstva, se potaplja v vodah eklektičnega pasatizma, in če splava na breg, bo to le otok Böcklinove romantike.

In takih primerov ni malo. Človek stoji skozi tisočletja vedno enako nag pred naravo, ki je vsestranska in nudi vsakemu ono stran, ki mu je bližja.

Ekstremisti, zvesti dani paroli, so zbrani okoli revije „NOI“: *Marinetti-Prampolini*, imajo pa več prestiža in uspeha v tujini kakor doma; ali jih predobro poznajo, ali pa je to ironija usode velike večine umetnikov sploh. Ne mislite, da jim je pot preveč posuta s cvetjem.

Toda posamezniki, četudi nositelji ideje, ne prihajajo v poštev, če padejo kot njena žrtev. Postanek futurizma je fakt, nujen življenjski izraz. Življenjska energija jedra se pokaže šele v razvoju. Dosedaj sama negacija. Naravno, da to ni končni izraz človeštva večno se borečega za svojo podobo.

Res pa je, da je refleks te struje v vsakdanjem življenju v njeni domovini najmanj viden. Prampolini mi je sam pravil, da ima več znanja in zaslombe v tujini; dobro pozna skupino praških „*Tvrdošijnych*“; zadnje čase je stopil celo v stik z Zagrebom („*Zenit*“). Rim spi ravnotako spanje pravičnega kakor pred tolikimi leti. Michelangela prav nič ne vznemirja ropot in žvižg okrog njega. Vsi imajo dovolj prostora v večnem mestu.

Edini vidni izraz novotarstva v Rimu je „*Casa d'Arte Bragaglia*“. Bivše starinske terme oživljene in prilagojene novemu namenu z baje večmilijskim stroškom. V sredini mesta z velikim številom podzemeljskih obokanih prostorov, adaptiranih in dekoriranih s sodelovanjem prvih futuristov. Obiskovavec sreča razne novotarske konstrukcije: sedeže (ne baš udobni in trdni), lestence, sempatje kakega pozabljenega mehaničnega možičlja; vendar se vriva — čedalje bolj — tudi marsikateri pasatizem, ki pa se tu doli ne počuti domačega. Zunanji vtis: vhod strogo antičen (toda današnjega datuma), notranjost futuristična, novotarska. Kakor da bi se umetnost bala dnevne svetlobe in morala iskati zavetja v katakombah.

Ta novi hram umetnosti, postavljen in vzdrževan z idealno mladeniško požrtvovalnostjo, je zaslovel daleč čez meje Italije, moderni Pariz je njegov

dober znanec. Anton Giulio Bragaglia, lastnik, obenem vodja tega podjetja, literat in kritik, je izdajal v začetku svojo bogato periodično publikacijo mlade umetnosti „*Cronache d'Attualità*“. Sicer fragmenti, tipanje, vendar marsikatero zdravo zrno. Ustanovila se je tu eksperimentalna scena neodvisnih, kjer se je v preteklem letu nanovo insceniralo nad 20 komedij, nad 20 muzikalnih pantomim in 50 plastičnih plesov nepoznanih in še nepriznanih avtorjev. Otvarjale so se zaporedoma razstave mlade upodabljajoče umetnosti, prvih domačih in tujih avtorjev.

Na vsak način se je v teh katakombah z električno razsvetljavo pretakalo in filtriralo mlado sveže življenje, polno smelosti in požrtvovalnosti.

Toda vsakdanost in čas sta tudi tu imela kmalu svojo neizprosno besedo. Elitna revija je skrčena na skromen „*Index*“, rimski brevir, kjer vodi še A. G. Bragaglia neizprosno, duhovito in strupeno kritiko proti vsem malikom publike, postavljenim v čiščenje na oltar umetnosti; tudi svojim prijateljem ne prizanaša. Umevno je, da je tako brezobzirno odkritosrčna beseda težak posel, ki zahteva možate požrtvovalnosti. Kratka strupena puščica je nevarnejša kakor cele kolone žurnalistične polemike. Duh časa zahteva tudi, da se ponoči zabavajo člani in nečlani pri godbi prave jazzbande s futurističnim akcentom.

V taki atmosferi se uživa razstava slik. Marsikaj pametnega je v tej novotariji (saj plačati ni treba človeku posebej za ogled slik), edino izključno umetna razsvetljava ne vpliva na vse slike enako ugodno. Pride pa človek najlažje tu v dotiko z elito domačih in tujih intelektualcev.

Brez dvoma je to eden prvih faktorjev v gibanju mlade italijanske umetnosti, ki ima sicer vse znake bolezni, toda tudi vse pogoje za ozdravljenje kakor njene velike evropske sestre. Gotovo se ozira večkrat po bogati tujini, ki je mlajša in svežejša po energiji, nima pa tako bogate izkušnje dolgih stoletij.

• Rim, 19. III. 1924.

Veno Pilon.

ZDRUŽENE PAPIRNICICE

VEVČE, GORIČANE
IN MEDVODE D. D.

V LJUBLJANI, DUNAJSKA CESTA 1b



PRIPOROČAJO SVOJE VSAKOVRSNE
PAPIRJE

KOMERCIJELNA IN TEHNIČNA
CENTRALA:

PAPIRNICICA VEVČE, p. D. M. v POLJU
TELEFON 167 LJUBLJANA

I. C. MAYER

LJUBLJANA

USTANOVLJENO L. 1834

MANUFATURA

EN GROS

EN DETAIL

ZABAVNE IN ZNANSTVENE KNJIGE VSEH JEZIKOV / ŠOLSKE
KNJIGE / VSE PISARNIŠKE POTREBŠČINE

N·O·V·A Z·A·L·O·Ž·B·A

LJUBLJANA / KONGRESNI TRG 19

POSEBNA STROKA:

UMETNOSTNO SLOVSTVO IN UMETNIŠKE IZDAJE

Trgovska banka d. d.

Ljubljana

Dunajska cesta (v lastni stavbi)

Kapital in rezerve 18,300.000.— D

Podružnice:

Maribor, Novomesto, Rakek,
Slovenjgradec, Slovenska
Bistrica in Konjice.

Ekspozitura:

Meža - Dravograd.

Telefoni: 139, 146, 458.

Brzjavlj: Trgovska.

Sprejema denarne vloge

na hranilne knjižice in tekoči račun in jih obrestuje najugodnejše

Kupuje in prodaja

vrednostne papirje, valute, devize, čeke itd.

Eskontira in vnovčuje

menice, devize, kupone.

Izvršuje

izplačila na vsa tu- in inozemska tržišča.

Daje predujme

na vrednostne papirje in blago.

Posreduje

pri borznih naročilih vestno in kulantno.

Izdaja

uverjenja in akreditive.

Finansira

industrijalna, trgovska in obrtna podjetja.

OBLAČILNICA

za Slovenijo

r. z. z. o. z.

v Ljubljani.

Manufaktura

en gros

en detail

Centralno skladišče v Ljubljani
v palači „Vzajemne posojilnice“
na Miklošičevi cesti.

Podružnici: Ljubljana, Dunajska
cesta št. 29 in Sombor (Bačka)
Aleksandrova ulica št. 11.

KREDITNI ZAVOD

za

trgovino in industrijo

LJUBLJANA

Prešernova ulica

št. 50

(v lastnem posloplju).



Obrestovanje vlog. • Nakup in prodaja vsakovrstnih vrednostnih papirjev, deviz in valut. • Borzna naročila, Predujmi in krediti vsake vrste. • Eskompt in inkaso menic in kuponov.

• Nakazila v tu- in inozemstvo.

Safe-deposits itd. itd.

Brzobjavni naslov: KREDIT, Ljubljana.

Telefon št. 40, 457, 548.

Jugoslovanska tiskarna

v Ljubljani.

Tiskarna izdeluje vse vrste tiskovin, revije, knjige, ilustracijski tisk v eni in več barvah.

Litografija izvršuje vsakovrstne ilustracije, eno- in večbarvne potom kamenotiska, off-set-tiska in aluminijevega tiska: plakate, etikete, slike, reklamne in merkantilne tiskovine in vsa druga dela po lastnih osnutkih in načrtih naročnikov.

Foto-kemigrafija dobavlja vse vrste klišejev po risbah, perorisih, fotografijah, akvarelnih in oljnatih slikah za reprodukcije v eno- in večbarvnem tisku. Klišeji se dobavljajo v poljubni velikosti in obliki, tako za preprosti, kakor najfinejši tisk.

Najboljša izvršitev. Umerjene cene.



Slovenska banka

Centrala:

LJUBLJANA

Stritarjeva ulica
(v lastni palači)

Deln. glavnica Din 7,500.000
Rezerve Din 1,500.000

Podružnici: Ljutomer in Dolnja Lendava
Afiliacija: Slavenska banka d. d., Zagreb.

— Izvršuje vse bančne posle. —

Obrestuje vloge na vložne knjige
žice po najvišji obrestni meri.

Tiskarski in litografični
umetniški zavod,

najstarejši in edini iz
prejšnjega stoletja
v Sloveniji.

J. Blasnik nasledniki

Breg
št. 12 v Ljubljani

Opremljen z najmodernejšimi
stroji in na splošno zmožen vsake
konkurence v vseh tiskarskih in litogr.
delih od preproste do mnogobarvne izvršitve.

Ustanovljena 1900 Ustanovljena

LJUBLJANSKA
KREDITNA BANKA

Ljubljana

Dunajska cesta
v lastni palači.

Delniška glavnica in rezervni zakladi okrog

Din 60,000.000

**Se priporoča za vse v bančno
stroko spadajoče
posle.**

Podružnice:

Brežice, Celje, Črnomelj, Gorica,
Kranj, Maribor, Metković,
Novi Sad, Ptuj, Split,
Sarajevo, Trst.

Čekovni račun št 10 509. Brzozjavni naslov
Banka Ljubljana.

NARODNA GALERIJA V LJUBLJANI

Izda v kratkem

DR. JOS. MAL:

ZGODOVINA UMETNOSTI SLOVENCEV, HRVATOV IN SRBOV.

Pregled umetnostnega razvoja pri vseh treh narodih
Jugoslavije.

Knjiga je bogato ilustrirana in je prvi vodnik po umet-
nostni preteklosti kraljevine. Pomožna knjiga šolam,
potrebna v knjižnici vsakega ljubitelja umetnosti in na
potovanju po Jugoslaviji.



Nattenli J. Blasnika nasledniki v Ljubljani.
