

zanimati, nameravati, pivo, opozarjati itd. Z aprilom l. 1870 je vzel Zvon v roke Levstik, ki ga je pravopisno pilil po svoje in dodal tudi nekaj slovanskih besed (boja, čitati, razlika, tolpa, laskati itd.); ko Levstika ni več pri listu, tudi ti izrazi zginejo. Po l. 1876 je sprejel nekaj slovanskih besed (krut, podel, skromen, večč, razjariti, javen, javnost, slučaj, priroda, težnja, postopati), toda poleg njih rabi še vedno tudi domače izraze in ne more prikriti nevolje do izposojenih. Nove besede ironizira večkrat celo v umetnostni prozi: Torej gospodična? Gospodična, ali gospica, kakor se zdaj govori; vi ste nekoliko zaostali, gospod (satira »Ljubezen«, Zv. 1876, 153). »Naši pisatelji, zlasti mladi, imajo svoje ljubeznjive gospodične, ali gospice, da jih nagovarjajo« (Zv. 1880, 168). Le tu pa tam bi smel pač ogovoriti »čestitega bralca«, ali »čitatelja«, kar je menda bolj imenitno, ker je malo bolj na hervaško stran, kakor če se nosi klobuk »po strani« (r. t. 168). »Slavna gospoda!« Gospôda bi jaz rekel, ne góspoda, kakor se zdaj čestokrat pri nas naglaša, češ menda, da je to bolj imenitno, bolj gosposko. Zlasti naši bratje Štirci kaj radi tako po hervaško naglašajo. Molčati ne morem in gledati, kako se dela z našim ubogim slovenskim jezikom. Zlasti tista mešanica, tisto posiljeno hervatenje mi kar preseda (Zv. 1880, 218).

V času, ko so že polno srbskohrvatskih in drugih slovanskih besed pisali, je on še vedno rabil domače besede, tudi take, ki so se v tedanjem času že pozabile, pisal je še vedno n. pr. posilstvo, zrcalo, pomirje, prizadeva, dobrikati se, dobrikanje, spominek, novica, obnebje, čutnica itd. za nasilje, zrcalo, premirje, težnja, laskati, spomenik, vest, obzorje, živec.

FRANCE STELE

LIKOVNA UMETNOST V L. 1933

Kadar pišemo o umetnostnem življenju sodobnosti, smo prisiljeni, da pišemo kroniko tistih pojavov v umetnosti, ki so končno najmanj neposreden izliv tega življenja, kroniko umetnostnih razstav. V naši dobi je namreč popolnoma prevladalo naziranje, da so razstave merilo in zrcalo življenja likovne umetnosti, čeprav je le nasprotno res, da so prav razstave najmanj nujno iz življenja umetnosti izvirajoči pojav in zato tudi zelo nezanesljivo in površno merilo zanje. Razstave so pač nujno zlo, brez katerega bi bila orientacija v umetnostnem življenju zelo težka, ako ne sploh nemogoča. Za orientacijo namreč nujno potrebujemo širših pregledov in prerezov, ki nam kljub slučajnosti slike, ki jo podajajo, vseeno nudijo vsaj verjeten prerez; vemo namreč, da vladajo v delih vsakega organskega pojava isti zakoni kakor v njegovi celoti. Razstave so nam torej do-

brodošel pripomoček, niso pa izraz življenja umetnosti same. V današnjem občinstvu se je pa vseeno kar vgnezdilo naziranje, da je umetnost radi razstav in da razstave občinstvu posredujejo umetnost. Celotni nekateri likovni umetniki nekam žive v ti sugestiji in mislijo, da je njihova naloga ustvarjati umetnine radi razstav. Pri tem so eni in drugi prezrli najvažnejše dejstvo pri presojanju življenjske vrednosti in aktualnosti umetnosti, da more umetnost, ako je res funkcija življenja, ustvarjati samo za edinega zavestnega nosivca in oblikovavca življenja v vidnem svetu, za človeka; če pa ustvarja zanj, ustvarja za njegove potrebe, to se pravi: ustvarja umetnost tam in tako, kakor jo more človek neprisiljeno, ako že ne nujno, porabiti v dopolnilo, zaokrožitev in ojačenje svojih duhovnih in gmotnih doživljanj. Poleg človeka, ki živi z umetnostjo neprisiljeno in naravno, je namreč brez ozira na to ali je človek sam umetnik ali samo uživalec, vedno obstojal drugi tip, človek zbiratelj, ki uživa v tem, da zbira umetnine, jih kopiči, se pogloblja vanje estetsko ali znanstveno, jih ureja in primerja in stremi po vedno večji posesti, kakor zbirajo drugi razne spominske predmete ali zgodovinske dokumente. Ako pogledamo v sedanje življenje, vidimo, da ta tip danes radi nekega usodnega nesporazuma prevladuje in da je prav on posredno ali neposredno tudi vzrok mnogokaterih sicer nerazumljivih in mogoče naravnost nenaravnih pojavov v življenju umetnosti. Ta tip človeka je vzrok, da so razstave dobile zmotni ugled in da je občinstvo začelo misliti, da je umetnost radi razstav; ta tip je vzrok, če je umetnik začel misliti, da je njegova naloga, ustvarjati za razstave in radi razstav, in ta tip je tudi vzrok smešnega *circulus viciosus*, v katerem je umetnostno pasivni del družbe, nevede kedaj, ves prešel v tabor zbirateljev, tako da danes skoro nihče več ne sprejema umetnosti radi njene življenjske vrednosti, ampak samo še radi zbirateljske mode. Gorjé razstav, ki naj bi bile pripomoček za orientacijo psihološko, statistično ali znanstveno interesiranih posameznikov, je objelo ves svet, ker je umetnost iztrgalo iz živega življenja in jo postavilo pod stekleni zvonec podobno umetno gojeni dragoceni rastlini, s katero v življenju ne veš kaj početi, ker je za življenjsko borbo duhovno ali gmotno nesposobna. V ti odrezanosti od resničnega življenja je velik del krize sodobne in polpretekle umetnosti. Pa ne samo duhovne, tudi gmotne. Ako naročnik nima zbirateljske žilice, navadno ne ve, zakaj in čemu naroča ali kupuje umetnine. Ko jih kupi, ne ve, kam ž njimi in so mu kvečjemu za bahaštvo ali za znak, da je premožen ali celo za videz, da se po svojem duhovnem življenju in potrebah dviga nad povprečnost. Kje so danes sploh še naročniki? Saj bo kmalu zadnji izumrl. Naročnike namreč mislim, ki bi naročali portrete, lastne ali drugih, iz prepričanja, da ima to tudi svoj smisel. Naročnike, ki bi naročili umetnika v hišo, da jim s svojo umetnostjo poživi okolje, v katerem živijo, naročnike, ki bi mu ponudili v izvršitev velike naloge, pri katerih bi se lahko razživela njegova domišljija, razkazalo nje-

govo znanje in spretnost in bi tudi opravičeno toliko zaslužil, da bi si ustvaril gmotno podlago življenja. Kje so še naročniki, ki živijo življenje intimnih duhovnih stikov z umetniki, ki ž njimi soustvarjajo in umetnine, katerih duhovno rojstvo in muke polno rast iz duhovnega v materialni lik so sodoživeli, pri katerih rojstvu so z umetnikom vred zavriskali od zmagoslavja, tudi ljubijo kakor lastne misli, čuvstva in dejanja? Par izbrancev pripada še temu za umetnost plodonosnemu tipu, vse drugo je okužilo gorjé razstav.

Pa četudi poročevalec tako, in kakor je prepričan, edino pravilno gleda na pojav razstav, vseeno ne more izhajati brez njih in mu morajo biti kot zrcalo, v katerem spoznava obraz naše sodobne likovne umetnosti. Priznati mora tudi, da so smotrno izbrane razstave precejšnjega pomena za vzgojo občinstva in za uravnavanje njenega razmerja do umetnosti. Pedagoško vrednost jim poleg orientacijske mirno priznava. Razstava pa, ki je prodajna, ki je nastala kot trgovsko podjetje, in takih je danes največ, se mu zdi s te strani popolnoma brezplodna, umetniku pa daje le potuho. Govorimo o idealih, vidimo pa kruto realnost in vemo, da za sedaj tudi s temi ugotovitvami in z nobenimi obsodbami ne bomo izboljšali stanja. Življenje sodobnosti s svojimi krutimi in nekulturnimi oblikami bo šlo svojo pot dalje kljub poročevalčevemu prepričanju na škodo kulturi, duhovnemu napredku in umetnosti. Poročevalec tudi predobro ve, da bi praznih rok ostal, če bi šel našo likovno umetnost iskat tja, kjer bi morala biti, v središča privatnega in javnega življenja, v hiše uglednih someščanov, v javna poslopja in zbirališča modrih, uglednih in vplivnih mož. V ateljejih umetnikov bi jo pač našel, toda našel bi jo v samih zarodkih, v načrtih, na katerih uresničitev skoraj noben slovenski umetnik več ne more resno misliti. Tam bi ga res zavzela njena magična sila, razkrile bi se mu sanje in slutnje, ki bi mu pričarale pred oči pravo fato morgano, toda kaj naj počne ž njimi, ko je njegova naloga, da ugotovi v resničnih otipljivih likih uresničene ideale. Zato je prisiljen slediti obupanemu umetniku in zbirateljsko zaslepljenemu sočloveku v paviljone, galerije, muzeje in razne razstavne in prodajne dvorane, da iz iverjev tragično spočetih odlomkov v sanjah umetnikov počivajočih duhovnih celot razbere obraz naše umetnostne sodobnosti.

Kakor že prejšnja leta, nam posebno letošnje razstave nudijo samo zelo površen in slučajen vpogled v snovanje naše likovne umetnosti. Razlikovati pa moramo, kakor že zgoraj omenjeno, razstave propagandnega značaja od onih trgovskega značaja. Izrazito v to drugo vrsto spada lanska razstava slovenskih umetnikov, ki jo je v septembru priredil v Jakopičevem paviljonu trgovec z umetninami Kos; na zunaj propagandno pobarvana razstava sodobne arhitekture je bila propagandna bolj v gmotnem kakor v duhovno propagandnem smislu; prav tako imajo razstave slikarja M. Jame, ki se zadnja leta redno pojavljajo, precej prodajni značaj; ker so redne, nam pa pri tem edinem

umetniku omogočajo kolikor toliko stalen pregled njegovega dela in razvoja. V prvo vrsto, v vrsto informacijskih razstav so spadale: Razstava »Oblika«, razstava zagrebške Trojice, razstava slovenske cerkve in razstava »Slovenska Madona«, čeprav je tičala nekoliko v prodajnem značaju. Poseben pomen v letošnjem umetnostnem življenju pa ima otvoritev stalne zgodovinske razstave slovenskega slikarstva v Narodni galeriji. Grupi Trojice je bila priključena razstava odličnega poljskega grafika Wł. Skoczylasa, tej in Obliku pa razstava del slovenskega slikarja Fr. Pavlovca. O Narodni galeriji in Skoczylasu je naš list že posebej poročal. Tu nameravamo kratko strniti svoja opazovanja o ostalih razstavah in posebno o tem, koliko so nam posredovale vpogleda v življenje naše sodobne likovne umetnosti.

Matija Jama je razstavil 78 slik in študij, ki predstavljajo pretežno krajine iz Ljubljane, gornje savske doline, z nad Blejskega jezera in Plitvičkih jezer. Med ljubljanskimi in gorenjskimi krajinami je bilo veliko novih, ostale so nam bile znane že s prejšnjih razstav. Jamove razstave so kljub precej enolični tematiki vselej uvaževanja vreden dogodek, ker je njegovo delo izraz zaokrožene, močno stvarno usmerjene umetniške osebnosti, ki razpolaga z redko zrelostjo obvladanja barve v izrazito impresionističnem smislu. V tem oziru in če je že potrebno, da iščemo vzporednih pojavov v zunanem svetu, bi ga najlažje primerjali z Nemcem Liebermannom, le da je v njegovem delu več topline, s katero doživlja in podaja izbrani motiv. Jama je popoln plein-airist; element, s katerim deluje barvna lisa, pogosto na videz neorganizirana in kapricasta, ki pa se, ako se zatopiš v njegovo delo, izkaže kot dobro pretehtana, vsa v službi trenutne razpoloženske vsebine slikanega motiva, zajetega v neotipljivem tkivu atmosferskega elementa in zračne perspektive. Izredno močen je v občutju sočnega značaja barve, posebno njegovi zeleni toni so neizčrpani v slučajnih variacijah, ki izrabljajo vso lestvico od senčno hladnih do solčno toplih prelivov. Moč njegovega iluzionizma je tolika, da njegova voda, tako se zdi, zares teče, njegova senca zares hladi, njegovo solnce zares greje, njegovo ozračje zares trepetá. V podajanju razpoloženske vsebine je med živečimi slikarji pri nas nenadkriljiv. Kljub izrazitemu impresionizmu pa je vedno stvaren, za kar so značilni n. pr. njegovi impresionistično podani portreti. Svoje slike konstruira v zadnjem času večinoma mozaično. Ker podaja vtis celote, kakor jo objame enkratni pogled, je za pravo delovanje njegovih slik, kakor pri vseh pravih impresionistih, potrebna distanca, v kateri se sestavni organizem slike šele umiri in je gledavcu omogočen nemoten užitek. Kljub podobnosti motivov pa nikakor ne zapade v banalnost, shematičnost in tisto enoličnost, ki je tako značilna za diletanta. Primerjava slik Srečka Magoliča, ki so pri naši publiku tako popularne in na videz vzporeden pojav Jamovim, je v tem oziru skrajno poučna.

Na prodajni razstavi slovenskih umetnikov v Jakopičevem paviljonu smo videli slučajno zbrana dela Lojzeta Dolinarja, Maksima Gasparija, Olafa Globočnika, Božidarja Jakca, Riharda Jakopiča, Elka Justina, Franca Klemenčiča, Franca Koširja, Tineta Kosa, Mihe Maleša, Franca Pavlovca, Nika Pirnata, Maksa Sedeja, Rajka Slapernika, Hinka Smrekarja, Franca Tratnika, Ivana Vavpotiča, Bruna Vavpotiča, Ferda Vesela in Anice Zupanec-Sodnikove. Večino teh umetnikov poznamo in nam ta razstava ni pokazala novih vidikov za njih presojanje, vseeno pa smo srečali tudi tu par presenečenj: Tako je Rihard Jakopič pokazal vrsto cvetličnih tihožitij, naslikanih s prav neposrednim občutkom za njih barvni pojav. Razen del pokojne Ivane Kobilce jim moremo le malo novejših slik te vrste postaviti ob stran. Elko Justin je predvsem rutiniran in pogosto v svojih učinkih zares zanimiv tehnik lesoreza, kar je s svojimi listi ponovno dokazal. Franc Pavlovec, ki smo ga razen tu videli letos še dvakrat v družbi jugoslovanskih slikarjev skupine Oblik in hrvatske Trojice, se je med našimi krajinarji v zadnjih letih povzpел na eno prvih mest. Njegovo doživljanje motiva in njegovih razpoloženskih vrednot je izrazito impresionistično, način njegove obdelave pa je sodoben, rutiniran v okviru barvne poezije, po načinu tkiva pa soroden sodobnemu zagrebškemu slikarstvu, tako, da so njegove slike v družbi Trojice prav dobro uveljavile svoj značaj. Razlikovale so se predvsem po temperamentu, ki je pri njem skoraj izključno liričen, pri onih pa umetnostno borben. Nov pojav v naši likovni umetnosti je bil Maksim Sedej, ki je prišel iz zagrebške šole in se je v Ljubljani vpeljal z mapo linorezov s socialnimi motivi iz delavskega življenja. Njegova ilustrativna umetnost, ki ima svoj zgled v priznani grafiki socialnih motivov in v stremljenju zagrebške Zemlje, je prinesla z javno doslej še malo znanimi grafičnimi deli drugega talentiranega novince Miheliča v našo umetnost novo noto in nove upe za bližnjo bodočnost. Z veliko ambicioznostjo je nastopil na ti razstavi posebno Hinko Smrekar s svojim ciklom »Zrcalo sveta«, ki je vsebinsko in formalno značilen zanj. Njegova deloma satirična deloma polemična vsebina je zadostno označena, če navedemo naslove posameznih listov: Človeška menežarija, Življenje-karneval, Mamila, Vzgoja podanika, Politika nad vse, Bog naše dobe, Angel miru, Socialna skrb, Možgani in biceps, Fortuna, Bussines, Idealist in realist, Razlika le v — dekorju, Napredek medicine, Brezposelni, Zahvalna pesem svetovni vojni, Nova umetnost, Znanost in umetnost, Javna dobrodelnost, Žlindra, Drevored diktatorja, Dumping, Mistiki, Najvišja boginja, Kapital in Sovjeti, Mis Senzacija, Pravica, Parvenu in umetnost, Morala mode in Reklama. Za krog Smrekarjeve domišljije je ta obsežni ciklus zelo značilen, v naši grafiki zavzema po naporu domišljije izredno mesto, njegova vrednost pa je predvsem osebno, v drugi tudi kulturno dokumentarična. Zanimiv je bil na tej razstavi tudi Ferdo Vesel, ki se podobno kakor Jama ne mara vdati svoji starosti in

se z mladostno živahnostjo še vedno bori s problemom slikarstva, zajemajoč motivno iz svoje najožje okolice.

Razstava sodobne arhitekture je imela na videz programatoričen značaj, ki je prav slabo zakrival pravi namen, da s to razstavo opozorijo javnost na pomen stanu arhitektov, ki se je po vojni med nami močno razmnožil in je razumljivo, da je začel terjati svoje pravice do življenja. Skupina mladih ljudi, ki so pred kratkim kot absolventi domačih in tujih šol za arhitekturo stopili v življenje, je hotela po zgledu svojih tovarišev v velikih evropskih središčih dokazati predvsem, da ne gre, da se zida brez sodelovanja arhitekta, ki ima v organizmu nastajanja stavbe čisto določen in nenadomestljiv pomen; v drugi vrsti pa je imela namen pokazati, kaj je doslej delala in kateri so njeni ideali. V tem drugem oziru je bila ta razstava nekak pendant knjigi, ki sta jo v Kosmosu izdala arhitekta I. Spinčič in J. Mesar, in propagandnemu delu, ki ga vrši revija Arhitektura. Udeležili so se te razstave: Duša Šantel, Avgust Ogrin, Jože Mesar, Ivo Medved, Jože Platner, Miro Kos, Herman Hus, Karol Hus, Mirko Oražen, Josip Costaperaria, Dav. Fatur, Saša Dev, Jaro Černigoj, Dušan Grabrijan, France Tomažič, Maks Strenen, Stanislav Rohrman, Boris Kobè, D. Serajnik, Ivo Spinčič in I. Omahen. Kljub enotnim geslom razstava ni pokazala enotnega značaja in sta se prav jasno kazali dve struji, katerih ena se opira na ljubljanski šoli za arhitekturo, ki sta vsaj, kolikor je ta razstava pokazala, dali v tem nemerodajnem slučajnem prerezu precej soroden rezultat praktično usmerjene, vendar romantično obeležene arhitekture, druga pa obsega privržence sodobne stvarne arhitekture, ki izvaja skrajne posledice iz nazora o popolnoma izpremenjenem načinu sodobnega življenja in iz novih, doslej izključene možnosti uresničujočih gradiv. V prvi skupini zavzema prvo mesto nedvomno najbolj talentirani med njimi, France Tomažič, s svojimi vrstnimi hišami Vzajemne zavarovalnice, hodnikom v Radečah in zanimivo konstruktivno a obenem krasilno zasnovano vilo pod Golovcem. Dobro prebavljeni vplivi arhitekture in šole Jos. Plečnika so pri njem kakor pri Ogrinu na dlani. V to prvo skupino spadajo dalje oba Husa, Duša Šantel z dobro grupirano in materialno pristno cerkvijo, deloma tudi D. Fatur s cerkvijo na Jesenicah. V drugi skupini pa sta zanimiva Dev in Černigoj s Hranilnico Dravske banovine v Mariboru, Mirko Oražen in Boris Kobè. Ivo Spinčič, Serajnik in Omahen se bavijo z uspehom z notranjo opremo stanovanj in podobnimi porabnimi nalogami. Čeprav te razstave ni mogoče smatrati za verno sliko sodobnega stanja arhitekture med nami, ki je brez Plečnika, Vurnika in Vl. Šubica nemogoča, nam je pa vseeno odkrila značilno dvojnost v stremljenju naše sodobne arhitekture, ki smo jo zgoraj označili. Na eni in na drugi so med mladimi zastopniki nekateri resnični talenti in, kakor je naravno, množica drugih, ki sledi geslom slepo brez vsake lastne zavesti. Prezreti ne smemo, ako presojamo ta pojav, da je vsako

globlje umetniško prepričanje in naziranje samo košček tistega velikega toka življenja, ki je za prave vrednote in nevrednote naših del edino merodajen in ena smer objektivno ne izključuje druge. Ne dvomimo tudi, da je možna sinteza obeh struj in da bi bila taka sinteza za bodočnost naše arhitekture edino plodnosna. Toda prave sinteze so mogoče samo v genialnih duhovih, ki se ne porajajo niti v vsaki generaciji. Naša dežela ima tako v poljudnem stavbarstvu kakor tudi v kulturnem stavbarstvu preteklih stoletij solidno tradicijo, tradicijo, katere enostavni, sami po sebi umevni zakoni so tako trdni in nedvomno pravi, da se nam zdi revolucija, ki se napoveduje iz velikih kulturnih središč, v ekstremni obliki za nas nesprejemljiva. Modrost instinkta, ki je lepoto in tektonsko zasnoval te spomenike, je po našem mnenju večji mojster kakor hladni račun sodobnega intelekta. Prepričani smo, da moremo prav tako malo nadomestiti s teorijami solidno tradicijo preteklosti naše arhitekture in njenih spomenikov, kakor je izključeno, da bi mogli s hladnim razumom bistveno izpremeniti edinstveno naravno bogastvo naše romantične pokrajine. Namesto da se zgledujemo na primerih drugih mest in dežel, bi bilo pravilno, da se okoristimo v prvi vrsti s tehničnimi in konstruktivnimi pridobitvami velikega sveta, ne žrtvujemo pa za njih uveljavljenje svoje osebnosti, ki je najdragocenejše, kar ima poleg svojega znanja človek stvaritelj novih vrednot. Novi arhitekturi, ki se je pokazala na ti razstavi, moramo priznati marsikaj pozitivnega, čeprav je kot revolucija za nas nesprejemljiva; tako predvsem poudarek na smotrenosti, boljše rešitve tlorisov, posebno manjših hiš in stanovanj, stvarnejšo in individualno udobnejšo opremo stanovanj, boljše lepoto ureditev vrtov in pa edino pravilno prepričanje, da je prava vrednota stavbe v njeni porabnosti in stvarni sestavnosti, ne pa v njenem bogatem videzu. Zasluga nove arhitekture je dalje v izboljšanju nivoja naših obrti vseh vrst in sploh v obrtni strani njenih izdelkov. Ko pregledujemo naše umetno obrtne in porabno obrtne stvaritve povojnih let, moramo pa le ugotoviti, da smo videli le pri redkih osebnostih lastno iznajdljivost, resnično in ne samo navidezno življenje s problemi in le prevečkrat posnemanje drugod že uveljavljenih vzorov. Kljub solidnosti našega pohištva je v naših stanovanjskih kulturah le malo ali nič lastnega duha; kljub razveseljivemu napredku naše grafične obrti, keramike, knjigoveštva in podobnega je le malo pojavov, ki nosijo pečat resnične stvariteljske osebnosti. Izjema so notranjščine in pohištva, ki jih je ustvaril J. Plečnik za ravnatelja Prelovška in druge, ali umetno obrtna dela, izvršena po iniciativi arhitekta Vurnika. Tomažič, Spinčič, Kobè, brata Kralja, Pajničeva in podobni so redka imena, za katerimi čutimo moč osebnosti in zarodke lastne kulture okusa.

Najvažnejši dogodek našega lanskega razstavnega življenja pa sta bili razen otvoritve razstave Narodne galerije nedvomno razstava slovenske cerkve in slovenske Madone na je-

senskem velesejmu. To pa brez ozira na večjo ali manjšo sistematičnost, nepopolnost ureditve razstavljenega gradiva in podobno. Važni sta ti dve razstavi po tem, ker sta sprožili toliko aktualnih problemov umetnostne sodobnosti, da ju ne gre podcenjevati. Bili so to prav toliko problemi naše kulturne preteklosti in našega duhovnega rodovnika, kolikor problemi njene sedanosti, ki so se nam doslej redko tako številno in tako vsiljivo postavili kakor pri teh razstavah. Naj kdo presoja stremljenje trgovskega podjetja, kakršno je Ljubljanski velesejem, kakorkoli, priznati mu moramo, da je sprožil že nekaj važnih pobud tudi v umetnostni sferi in da spada lanska razstava z geslom Slovenska žena in tudi obe letošnji razstavi med resnične dogodke na našem kulturnem obzorju.

Razstava slovenske cerkve, ki je imela namen opozoriti na bogastvo slovenske cerkve v preteklosti in na njen sodobni ideal, kakor ga zamišlja živeči umetnik, na njeno lepотно vlogo v slovenski krajini in pa na posebno stroko nabožne umetnosti, na kulturno zgodovinsko zakladnico tako zvane nabožne podobice, je imela pet oddelkov: 1. Slovenska cerkev v preteklosti, 2. slovenska cerkev v slikah sodobnih slikarjev, 3. sodobna kapela, 4. slovenska cerkev bodočnosti in 5. slovenska nabožna podobica. Razstava cerkve v preteklosti je obsegala razen fotografij spomenikov vseh dob, ki jih je prispeval arhiv banov, spomeniškega referata, nekaj pa jih je dala izdelati uprava velesejma, tudi akvarele po gotških freskah, izdelane po M. Sternenu in v modelih izvršene posnetke arhitektonsko najznačilnejših cerkvenih stavb vseh dob. Razstava je prvič pokazala javnosti rezultate znanstvenega dela, ki ga je v dvajsetih letih izvršil spomeniški urad. Jasno je stopilo v ospredje predvsem bogastvo naših gotških stenskih slik. Oddelek, ki naj bi bil predstavil slovensko cerkev v slikah sodobnih umetnikov in naj bi bil pokazal njeno lepотно vlogo v celoti slovenske pokrajine, barvno bogastvo njenih notranjščin in tudi posameznih predmetov, pa se je ponesrečil. Izkazalo se je, da je ta mikavni slikarski motiv pri nas še prav malo obdelan. Največ se je ž njim bavil Fran Zupan, drugi večinoma le mimogrede. Zdi se nam pa, da bi skrbno izbrana razstava te vrste slik mogla nuditi zanimiv vpogled v umetniško snovanje naših slikarjev.

Razstavo slovenske nabožne podobice je priredil gospod Pavle Winter. Ta danes že mrtva, a deloma zopet prerajajoča se stroka nabožne industrije hrani uvaževanja vredne kulturno zgodovinske pa tudi estetske elemente, za katere so se začeli zadnji čas sistematsko zanimati. Pojav tega zanimanja je bila lansko leto poleti velika razstava z geslom »Das kleine Andachtsbild« v Joanneju v Gradcu, ki je tudi nas opozorila na vrednost teh malih spomenikov, kateri pred našimi očmi naglo propadajo. Iz iste misli je bila zasnovana tudi ljubljanska razstava, ki je dala presenetljivo lep rezultat. Podobice so bile zbrane po skupinah, katerih ena je ilustrirala razne tehnike,

v katerih so jih izvrševali, druge pa razne vrste, v katerih se je ta stroka izživljala. Največji dve skupini sta božjepotna podobica in svetniška podobica. Kulturno in lokalno zgodovinsko je važna posebno prva, kjer so predstavljali razen božjepotnih podob tudi slike krajev, cerkva ali oltarjev in so te skromne sličice danes pogosto važen vir za zgodovino priljubljenih romarskih svetišč. Svetniška podobica, ki se ji pridružuje tudi posebna vrsta simboličnih podob, pa je zanimiva posebno s stališča nabožne ikonografije, ki je dokument pobožne domišljije tedanjih časov. Posebno vrednost imajo razne ročno izdelane, preprosto lesorezno tiskane ali ročno barvane podobice, katerih mnoge so lep dokaz splošne estetske kulture svojih dob. Višek razvoja te vrste obrti je v dobi srednjeevropskega baroka in rokokoja v XVIII. stol. Njena lepota, pa tudi kulturno pričevalna moč začne odmirati v drugi polovici XIX. stol. in je kljub raznim poskusom doslej ni bilo več mogoče obuditi k novemu razcvetu. Njen pomen, pa tudi zgodovina in nabožno kulturna vloga so deloma vzporedni s prav tako že mrtvo nabožno obrtjo slik na steklu.

Veliko pozornosti je upravičeno vzbudila sodobna kapelica, ki jo je s sodelovanjem tvrdek Toman, Erman in Arhar postavil Tone Kralj. Dal je pravokoten prostor s polkrožno apsidno. Stene je zdržano ornamentiral z zlatimi križci, zvezanimi med seboj simbolično s trnjem kot križev pot, in večjim stenskim svečnikom. Ves poudarek je bil na oltarni steni. Na črni, s simbolično intarzijjo okrašeni menzi je stal istotako črn, na vratcih s simbolom pelikana okrašen tabernakelj; ob njem so bili razvrščeni na obeh straneh črni svečniki z močnimi svečami, tako da je bilo prvenstvo menze s tabernakljem vsestransko poudarjeno. Na tabernaklju — v bogoslužni praksi pač nemogoče — je stal velik v surovem lesu izdelan Križani do kolen, katerega se od spodaj, samo z glavo in navzgor stegnjenimi rokami vidna, oklepa žalujoča Marija. Razen naravne luči od sveč je imel oltar učinkovito umetno razsvetljava od zgoraj. Steno na obeh straneh apside oltarja sta pokrivali od vrha do tal dve veliki oljnati sliki, predstavljajoči Oljsko goro in Snemanje s križa. Učinek kapele je bil izredno enoten, res osredotočen na oltar in njegovo opremo. Priznati moramo tudi, da je bilo razpoloženje, ki je dihlo v tem prostoru, resnično versko. Kralj je s to svojo kapelo pokazal, kako si on predstavlja skupno umetnino kulturnega prostora. Pri svojih slikarskih delih na Primorskem je bil vezan po danih arhitekturah, ki niso dovoljevale tolikega poudarka na slikani in kiparski del zasnove kakor tu, kjer je bil popolnoma prost. Ideja kapele trpljenja Gospodovega, kakor bi jo lahko imenovali, je bila po duhu sorodna enemu njegovih glavnih del na Primorskem, slikarji župne cerkve na Katinari pri Trstu. Slutili smo, kakšen bi mogel biti učinek prostornine, kjer bi bil mogel s tako svobodo ko tu razvrstiti slike križevega pota, ki pokrivajo na Katinari vse stene cerkve, a dana prostornina ne dovo-

ljuje, da se razvijejo do zadnjega monumentalnega učinka, ki leži v duhu njihove zasnove.

V oddelku Slovenska cerkev bodočnosti sta pokazala svoje zamisleke samo Herman Hus in Tone Kralj. Husu moramo priznati, da v svojih razstavljenih osnutkih za Kodeljevo v Ljubljani, za Bratislavo in Brno v učinku zunanjšega lica z uspehom združuje sodobne stavbne tendence z monumentalnim in cerkvenim značajem, pri čemer se obilno poslužuje tradicionalnih elementov kiparske umetnosti.

Tone Kralj, ki po svojem poklicu ni arhitekt, a že dlje časa kaže težnjo, da bi uresničil lastno celotno sakralno umetnino kot harmonijo arhitektonskega, slikarskega in kiparskega elementa, je razstavil model cerkve Kristusa Kralja. Že na prvi pogled je očitno osnovno nasprotje med njegovim osnutkom in osnutki arhitekta Husa. Ta sestavlja svoje gmote strogo struktivno kot lupino kubično pojmovani sestavini prostornine in ta značaj tudi na zunaj uveljavlja, čeprav ga dekorativno nekoliko zakriva. Gradbena konstrukcija in njena logika ovladujeta tudi lepotni značaj stavbe, ki je zato precej trezna in malo zanosna. Kralj gradi namesto gradbeno konstruktivne logičnosti v prvi vrsti ideal notranjega učinka svoje stavbe; temu se mora pokoriti v zamisli tako konstrukcija kakor posebno zunanjščina, ki dobi tako značaj nujne, po notranjem duhu izpahnjene lupine. Izvedba je mogoča edino v železobetonu. Iz značaja njegove konstruktivnosti izvirajo tudi sodobno značilna motivika fasade, grupiranja stavbnih gmot in zvonika. Notranjščina je zamišljena kot podolžna, bolj dekorativno kakor arhitektonsko po slokih, v fantastičen splet angelskih prikazni spremenjenih slokih stebrih v tri dele razdeljena podolžna prostornina. Prednji del te prostornine z glavnim oltarjem je poudarjen kot nekaka prečna ladja. Vse stene bi bile poslikane, tako bi bil vodilni element v učinku notranjščine slikarski, in sicer kot resnična slikarija, kot fantastična, slikovito preoblikovana arhitektura in kot na slikovit način vpeljana dnevna svetloba. Glavna oltarna stena je zamišljena kot ogromna slika Kristusa Kralja v njegovi slavi, ostale stene pa bi pokrivalo ogromne slike križevega pota. Iz njegovega dela v Katinari, iz kapelice na velesejmu in iz tega osnutka vidimo, da je Kralju pred očmi globoka ideja cerkve Kristusovega trpljenja, tu združena s sodobno mislijo Kristusa Kralja. Osnutek je bolj kakor po malo preišljeni, iz nagibov notranjščine in raznih sodobnih vzrokov sestavljeni zunanjščini zanimiv po svoji notranjščini, ki je kljub navideznemu modernizmu zasnovana čisto v duhu cerkvene tradicije. Ves učinek sloni na slikovitih momentih, oblika prostornine bi se dosegla z drznim, arhitektonsko vsaj tveganim, če ne sploh nemogočim modeliranjem stenske lupine. Ves osnutek izdaja kiparja in slikarja, ki stremi za tem, da bi arhitekturo podredil svojemu ž njo ne vedno lahko združljivemu idealu.

Razstavo slovenskih Madon je uredil slikar Olaf Globočnik, ki je že lansko leto z razstavo Žene v slovenski umetnosti zaslužil popolno priznanje. Obžalujemo samo, da tudi letos ni porabil pri izbiranju tistega strogega merila kakor lansko leto. Razstavili so kipe, grafike in slike sledeči umetniki: Božidar Jakac, M. Sajovic-Gressel, Hinko Smrekar, Elda Piščanec, France in Tone Kralja, Mira Kralj-Jerajeva, Fr. Gorše, Maksim Gaspari, Mira Pregelj, Maks Sedej, Olaf Globočnik, Karla Bulovec-Mrak, Janez Mežan, Ivan Vavpotič in E. Justin. Vrednost te vrste osnovno omejenih razstav je predvsem v tem, da vzbuja pri obiskovalcih debate o umetnostni vrednosti ali nevrednosti del, o bistvu umetnostnega pojmovanja in podobnih vprašanjih. Mogoče ni za lajika nikjer toliko prilike, da razmišlja o vlogi osebnosti v umetnosti, o pojmovanju naloge in o slogu oblikovanja dane umetnostne naloge, kakor kadar ima priliko presojati umetnine z istim motivom ali vsaj s sorodno nalogo. Ta razstava prav za prav ni reševala vprašanja, kaj je Madona v verskem smislu, kar bi bil navadni obiskovavec tudi nedvomno najprej iskal pri nji in tudi ni odgovorila na drugo, mogoče še bližje vprašanje, kako slovenski sodobni umetnik doživlja to versko Madono, božjo mater in izvir milosti, ampak nam je odgovarjala prav za prav edino na vprašanje, kaj si sodobni slovenski umetnik predstavlja pod Madono, kje jo išče in kako jo doživlja. Videli smo, da z malo izjemami vsem udeležencem razstave lebdi pred očmi, ako govorimo o Madoni, ideal človeške matere v doživljanju materinske sreče. Ker je ta ideal navezan na doživetje resničnega materinstva v idealni podobi, je tudi razumljivo, kako majhno vlogo igra pri vseh tu razstavljenih slikah tradicionalni ikonografski tip zgodovinske Madone v umetnosti. Edini France Košir je naravnost povzel baročni ideal Madonine slike in ga s sodobnimi oblikovnimi sredstvi po svoje obdelal. Edina Ivan Vavpotič in Miha Maleš sta vzela tip poljudne milostne podobe, da ga postavita pred gledavca kot predmet pobožnega češčenja. Pa še tega je Vavpotič premaknil v češčenje v sliki, tako da se ne obrača več na opazujočega vernika s pozivom naj jo počasti, ampak mu samo pripoveduje o takem češčenju. Vzoredno značaju tradicionalnih Marij je poskusil samo Janez Mežan, da ustvari njeno podobo po svoje. Tisti, ki so med razstavljalci še najbližji poljudnemu splošnemu idealu, kakor Maksim Gaspari in Ivan Vavpotič, jo predstavljajo nekam sodobno socialno občuteno kot kmečko Madono z avbo na glavi ali vsaj z vsemi zunanji znaki kmečke matere, obdano v smislu tradicionalnih renesanskih svetih družb od domačih kmečkih tipov, med katerimi nastopa ona kot ideal, vzrastel iz njihove vrste, ki vzbuja občudovanje, spoštovanje in češčenje okolice. Vavpotiču je v Madoni rudarjev ona naravnost delavska žena, ki je prišla med nje kot ideal njihove matere in žene in jih nehote ubrala v češčenje. Blizu jima je s svojim pojmovanjem tudi Maks Sedej s svojo simpatično Madono v polju, ki je idealizirana mlada kmečka mati, počivajoča v polju z oračem

v ozadju. Dočim je s svojo slovensko Madono Mara Kralj - Jerajeva izrazila to misel v tradicionalnem duhu zaščitnice slovenske vasi, nad katero plava vzvišena prikazen brez folkloristične ali socialne primesi, torej v smislu tradicionalne nabožne podobe v strogem smislu te besede, je tudi Francetu Kralju, ki je svoj čas v Madoni in koscu izrazil sorodno misel, kakor jo oblikujejo Vavpotič, Gaspari ali Sedej, Kmečka Madona, razstavljen na tej razstavi, kmečka žena, ki se s svojim detetom obrača od tega neprijaznega sveta in odhaja v kraje vzvišenejših idealov. Tudi Marija z angeli mu je socialni vsakdanjosti približana idealizirana mati. Dvojnost njegovega razpoloženja do tega predmeta pa je označena najbolj v umetniško enem najbolj zanimivih in najbolj rafiniranih del te razstave, v Mariji v pokrajini, kjer je obraz Marije človeško naravnost portretno izdelan, njeno telo pa je podobno kakor ozadje slike, ki je uglašeno v fin rožnat kolorit, oropano vsake vsakdanje oblikovnosti. Tako moremo tudi to mogoče najzanimivejše delo vse razstave, ki spada po umetniškem značaju v vrsto njegove lanske Kopalke, uvrstiti med dela, ki pripovedujejo o tem, kako naši umetniki iščejo Madone v življenju in jo šele iz lastnih doživetij in stremljenj dvigajo v ideal.

Versko vzvišenemu, a človeško poglobljenemu pojmovanju so se približali izmed vseh po našem mnenju, pa naj so mnenja še tako deljena, samo Mara, Tone in France Kralji z nekaterimi svojih del. O preprosto liričnih delih Mare Kralj bi bilo odveč izgubljeni vsako besedo, ker sama zadosti govore zase. Tonetovo veliko križanje z žalostno Materjo, ki je izvršeno v skromni brezbarvni tehniki, je vzbujalo debato in ga radi njegove formalne strani niso takoj razumeli. Gre za dramatsko zamišljeno, v ozadju bogato pripovedno opremljeno kompozicijo prizora, ko se srečata pogleda umirajočega sina in žalujoče matere, ki se bo pravkar sesedla od prevelike bolesti. Marija je kompozicionalno nekoliko v ozadju, a je dramatična zveza obeh v pogledih jasno izražena. Nekaj srednjeveško trpkega in severnjaško resnega je velo iz te slike.

France Kralj je v svoji lepi marmornati Ave Mariji, ki jo je podal samo kot glavo v reliefu in jo strogo, skoraj hieratično oblikoval, podal neposredno umljivo, z izredno finim čutom podano umetnino, ki bi se mogla postaviti ob stran marsikateri renesanski. Brez težav razumljiva bo tudi njegova žalostna mati, ki jo je podal v sliki kot glavo na idealnem barvnem ozadju s čudovito, čeprav nekoliko človeško izraženo bolestjo. Formalno jo je postavil v vrsto dobrih, močno izrazitih tradicionalnih, na čuvstvo gledavca se obračajočih nabožnih podob. Težko razumljiv pa je bil za široko občinstvo v svoji Kraljici miru, ki je narejena iz barvanega štuka, in sicer kot sklonjena glava Madone, dvigajoče nad svojo glavo Dete, katero še više dviga golobčka z vejico miru. Po zamisli je bila to globoka, med vsemi razstavljenimi najbogatejša umetnina: Pred žalostno sedanjostjo vstaja vizija kolosalne Madone, ki v upanju obupujočim dviga,

kar visoko more, kralja miru, svoje dete, simbolizirano v svoji vlogi z golobčkom z vejico miru. Oblikovno je ta kip mnoge odbijal, to pa le zato, ker niso našli pravega razmerja do njega. Komur pa se je posrečilo prebiti se skozi njegovo na videz odbijajočo oblikovnost, ga je doživel kot fino kolorirano grafiko, kot na videz grobega nosivca čudovito učinkovite vizije nečesa vsakdanje telesno neizraznega.

V vzvišeno nadčloveško pozo je poskusila postaviti svojo Tolažnico žalostnih tudi Karla Bulovec, ki jo je podala nekam staromodno oblečeno, sedečo na obli, kako plava vernim nasproti v oblakih.

Monumentalno je oblikoval ta tema v kipu tudi Franc Goršè. Nenavadni motiv stoje skupine Matere z detetom je povzburjen pač po Meštroviču, kompozicija pa je za monumentalno delo hvaležna.

Zanimivo je bilo opazovati na ti razstavi tudi tole: Kolikor značajev, toliko konceptov! In prepoučno je bilo umetnine s te strani primerjati med seboj. Po Madoni je segel, a je ostal s svojim doživetjem vsakdanje svoj Božidar Jakac prav kakor France Kralj z Marijo v pokrajini, ki je po umetniškem smislu sorodna njegovi mnogo grajani lanski Kopalki. Za izrazom socialne bede in poezije rodne grude se je podal v svojem delu Sedej in je ostal značilno svoj tudi v svojih Madonah. Folklorističen je v svojem delu Maksim Gaspari in je tak ostal tudi v svojih Madonah. Neumoren iskatelj je France Kralj povsod, zato ga nobeden izmed razstavljalcev ni dosegel po množini obdelanih motivov. Pa poglejte, kar je razstavil H. Smrekar, in se boste prepričali, da je slog končno vendarle človek in njegov notranji nespremenljivi obraz; tudi se ne boste čudili, če so razgrnili naši umetniki na ti razstavi vse možnosti od nemadonskih, kar nič vzvišenih »madon«, preko idealizirane človeškosti do globokega pojmovanja in slutnje svetosti in vzvišenosti, ki more živeti samo iz resničnega doživetja in vere in njenih idealov.

Toliko smo mogli izvedeti o življenju naše umetnosti zadnja leta po razstavah. Da ta slika ne more biti izčrpna, je po tem, kar smo v uvodu povedali, naravno. Slediti bi morali umetnikom v delavnice, še več, v njihove misli in snovanja, o katerih zaupajo to in ono svojim beležnicam, da bi mogli dobiti vsaj približno sliko o snovanju tistega neugnanega nagiba v ljudeh, ki nikdar ne miruje, pa le majhen odlomek svojih hotenj uresniči tudi v družabno opaznih in ocenjenih oblikah. Mnogo je tudi umetnikov, in ti pogosto niso najzadnji, ki se iz razumljivih in celo opravičljivih razlogov ogibljejo javnosti, kakršno jim nudi ustanova razstav. Mikalo bi nas sicer videti enkrat ves zbor naših umetnikov zbran, da bi mogli njegovo delo od blizu primerjati, toda to se ne da uresničiti. Zavedamo pa se, kakor smo uvodoma razložili, da so življenjske vrednote umetnosti prav v tistem, česar najmanj vidimo na razstavah. Ako pogledamo za vidno kuliso razstav, opazimo še vedno stalen vzpon naše arhitekture, ki je med vsemi likovnimi panogami po vojni najbolj narastla v svoji notranji

sili. Sistematično se vrši pod Plečnikovim vodstvom naprej delo na lepotni izgraditvi stare in nove Ljubljane. Dozidana je bila v Beogradu po njegovih načrtih frančiškanska cerkev, ki jo je srbski kritik imenoval edino monumentalno sakralno stavbo vseh konfesij v Beogradu. Dozidana je bila in se opremlja cerkev Srca Jezusovega istega arhitekta v Pragi, o kateri smo v našem listu kratko pisali. Dovršeno je bilo četrto dvorišče na Hradčanih; marsikaj pa je bilo spočetega, tako osnutek za regulacijo pokopališča pri sv. Krištofu in za hram slave istotam in še marsikaj drugega. Arhitekt Ivan Vurnik je doživel na mednarodni razstavi sodobne arhitekture v Berlinu znaten uspeh s svojimi široko zasnovanimi načrti za Hrastnik, Grosuplje, Bled in drugo. Na 2. mednarodnem sestanku arhitektov v Milanu in Rimu v septembru l. 1933 je poleg najuglednejših predstavnikov arhitekture vseh narodov tudi on razložil svoje naziranje o vzgoji arhitekta. V svojih izvajanjih pravi, da je naloga arhitekturnega pouka v tem, da se ustvarijo ljudem, živalim, rastlinam bivališča, ki jim ustrezajo tako po svoji fizični kvaliteti kakor po svojem psihološkem značaju in ki so v vsakem oziru na višku razvoja. Delo arhitektovo bi moralo učinkovati vzgojno na one, ki se še niso dvignili do odličnih višin človečnosti. Vzбудilo naj bi v dušah razpoloženje, ki bi ustrezalo temu cilju. Arhitekturni študij naj, kakor historične stroke, daje učencu pobudo za samostojno raziskavanje in samostojno arhitektonsko delo. V toku svojih študij naj bi dijaki dobili priliko, da se pogloblje v študij posebne stroke, kateri se posvetijo. Izobrazba arhitektov naj se vrši po dveh potih: 1. Po vzgoji mišljenja, ki ustreza temu poklicu in po pridobitvi potrebnega znanja. Tako mišljenje mora biti zmožno razvoja, biti mora časovno, naslanjati se mora na življenje in na poznanje narave. Preden je mogoče nalogo poglobiti, je treba rešiti bistvo vprašanja. Površnost je glavna napaka mladih ljudi pri delu. Nasprotno se učitelj, ki najde v svojih učencih ljudi, ki so pripravljeni žrtvovati svojo udobnost in ki so vztrajni, ne bo mogel zadosti pohvaliti. Kakor hitro začuti najmanjši dvom o popolnosti kakega izdelka, ali pa da dijak ni zadel bistva naloge, ne sme nikakor dopustiti njegove izvršitve. Če v kakem izdelanem načrtu opazi kako pomoto glede rešitve osnovne misli, naj brez milosti zavrže ves načrt. Nasprotno pa ne gre prezirati niti najmanjši napor niti najskromnejšo misel. Dvigne naj jih s tem, da jih poglobi na najvišjo višino, ki je mogoča. Nepopolna poteza, pomanjkljiv detajl zmanjšujeta vrednost celotnega načrta. Kulturna vrednost izdelka ne zavisi od bogastva gradiv, ne od preobloženega bogastva oblik, ampak izključno od poglobitve izdelka. Zelo važno za izobrazbo arhitekta je, da se poglobi v bistvo popolnosti človeškega življenja. V načinu življenja kakor tudi v pojavih odličnosti se javlja naravna preprostost in moč. Tudi način, kako učitelj poda snov, je zelo važna. Vsako snov je treba podati tako, da učenec razume celotni pojav njenega postanka, tako da ga razume kot organsko celoto in da ga uvrsti kot

neobhoden del v organični sestavi vsega svojega znanja. Iščimo merilo popolnosti za svoja dela v naravi sami. Samo ona nam more biti nezmotljivo vodilo. Rastline v svojem nepretrganem razvoju naj nam bodo vzor za zgradbo vsakega človeškega dela. Rak-rana vsake kulture je formalizem, in sicer prav tako zgodovinski kakor sodobni. Boriti se moremo proti tej bolezni pri mladini, ne bomo se pa najbrž mogli v praktičnem življenju, ker ima prevelik ugled v trgovskem svetu in pri preprostih ljudeh. V šolah bi bilo treba mnogo bolj ceniti arhitekturne publikacije, kakor jih sedaj cenimo. Te publikacije naj bi nas seznanjale z vsemi gmotnimi in psihološkimi pridobitvami borcev med arhitekti, bile naj bi zrcalo viška gradbene kulture svoje dobe in naj bi svoje naročnike informirale o vseh zanimivih pojavih v arhitekturnem svetu. Ne smejo pa služiti take publikacije graditeljem za zbirke vzorcev, kakor modni listi šiviljam. Vsak arhitekt naj stremi po popolnoma originalnih delih, ki bodo slonela na znanju, katero si je pridobil. 2. Izobrazba arhitektov naj se vrši po sistematičnem navajanju k praktičnemu delu. Začne naj se pri točni opredelitvi pojmov umetnost, arhitektura, slog in načina, kako nastaja arhitektovo delo. Dijak naj takoj ve, za kaj gre, s kakimi sredstvi je mogoče doseči cilj, in sicer, dokler ni prepozno, da se more vrniti na pot. Ne začenjajte praktičnih vaj z risanjem različnih klasičnih slogov. Ne trpite več vaj in risb, kjer nista misel in samostojno ustvarjanje na prvem mestu. Najprej dajte začetnikom določno nalogo kompozicije, ki naj jo učenci izvrše skupno pod stalnim nadzorom učitelja. Za začetek izbirajte naloge, pri katerih namen, poznanje gradiva in konstrukcije ne bodo delali težav. Učenec naj poskuša zasnovati, kar bo hotel povedati, s kar najbolj preprostimi sredstvi, brez formalizma in brez tradicionalnega simbolizma. Med delom bo imel učitelj priliko, da mu da vsa potrebna pojasnila, učenec pa se bo naučil izdelati popoln osnutek. Če je to doseženo, dajte naloge, pri katerih bo najboljša rešitev takoj mogoča: nagrobni spomeniki ali vodnjaki so zelo pripravni za take poskuse. Tako se bo učenec naučil zamišljati vse težje konstrukcije, dokler ne bo premagal ovir materije in bo poskusil izraziti intelektualne sile svoje duše. Ta način pouka pa zahteva veliko od učitelja, ker ga sili, da prebije ves svoj čas z učenci, kar je nemogoče, če učitelj ne zveže svojih osebnih interesov z onimi svojega pouka. Tako bodo učenci pridobili že med svojimi šudijami izkustva delavnice in pogosto celo stavbnega dela. — Navedli smo te misli obširneje, ker nam nudijo zanimiv vpogled v načela, po katerih se razvija naša arhitekturna šola, in ker nam zelo točno označujejo ideal arhitekture, do katerega je I. Vurnik dozorel iz arhitekta, ki je pričel v značilnem wagnerijanskem dekorativizmu, se boril potem za narodni izraz v svoji arhitekturi, nato pa poskusil svoje osnovno dekorativno razpoloženje spojiti v organsko enoto s tektonsko idejo svojih zgradb, sedaj pa ga vidimo, kako je pristal s Corbusierjem pri jedru vsake arhitekture, pri njenem najprvotnejšem

smislu, od katerega se je v zgodovini prav za prav vedno začel vsak pokret arhitekture in h kateremu se je sodobna arhitektura Evrope v zadnjem petdesetletju vedno iznova povračala v vseh svojih krizah in omahovanjih kot edino rešilnemu. Ta pojav nove orientacije pri enem izmed naših najvidnejših arhitektov vsekakor zasluži, da ga ugotovimo v tem letnem pregledu.

Drugače pa se v krogih naše likovne umetnosti v tem letu vedno močneje oglašajo gmotna kriza umetniškega stanu, ki je z novim letom privedla umetnike k poskusu, da se stanovsko organizirajo in s skupno akcijo poskrbe za izboljšanje svojega pogosto naravnost ogroženega življenjskega položaja. Nas manj zanimajo poskusi, kako skušajo najti izhod iz te težke krize, kakor samo dejstvo, da je ta kriza resnična in da je z vsakim dnem večja. Umetniški stan, ki si je pred vojno in posebno po svetovni vojni že priboril razmeroma ugleden položaj v našem celotnem narodnem organizmu, je obubožal in vse bolj izgublja tisti prav za prav še tudi malenkostni ugled, ki si ga je v prejšnji generaciji z lastno vztrajnostjo ustvaril. Mislim, da ne rečem preveč, če trdim, da je umetnik danes zopet postal nekam družabno nadležen in odveč. Kakor široka javnost krivo gleda na njegovo delo radi globljih vzrokov, ki smo jih razložili v uvodu, prav tako je sedaj začela krivo gledati tudi na pojav umetnika kot člana človeške družbe: Če umetnik ustvarja samo zato, da od časa do časa na razstavi pokaže, kaj je naredil brez ozira na tisto javnost, kateri sedaj ponuja svoje delo, je pač tudi on sam družabna količina, ki je odveč, saj ne izpolnjuje nobene resnične potrebe, ampak le vsiljuje družbi nekaj, brez česar ona prav dobro shaja. Tako široka javnost o poklicu umetnika, ki je tako rekoč resnično iztrosil svojo srčno kri, da je ustvaril svoja dela, nima sploh nobenega pojma. Odveč je razpravljati, kje je krivda. Bržkone tudi nekoliko pri umetnikih, predvsem pa v našem umetnosti resnično odtujenem času. Umetniki, ki so v času boljše konjunktore zasanjali sanjo o svojem izrednem položaju v idealni družbi, ki je bila tudi takrat idealna samo na videz, so prezrli, da bi bilo treba skrbeti tudi za suha leta. To pa bi bilo mogoče edino, če bi bili namesto na ozek krog tako zvanih ljubiteljev umetnosti, vezali svoje delo rajši na krog obrtnih producentov, ki so in bodo tudi naprej družabno najnujnejši od njih. Izboljšali bi bili, kakor n. pr. v Nemčiji višino umetne obrti, priborili bi se bili v tem stanu mogoče do odločilnih položajev, vzgojili bi bili okus široke javnosti, za katere estetsko vzgojo je porabna umetnost, ki jo ustvarja obrt, važnejša in zanesljivejša kakor »visoka« umetnost. Tu vidim glavni vzrok, da sta v današnjem vsestransko kritičnem času ostala usodno ločena umetnik in družba. Ta družba, ki je zelo pozabljiva in nehvaležna, je že zdavnaj pozabila na zasluge, ki jih ima umetniški stan za naš preporod, za naš splošni kulturni napredek, za našo duhovno zrelost, kolikor smo jo dosegli in na katero smo tako ponosni; ta ista družba, ki je danes duhovno razklana v vseh smereh, že zdavnaj ne gleda več v umetniku vzvi-

šenega vidca in voditelja po potih tajnih slutenj, katerim sledijo generacije iz sedanjosti v bodočnost, ampak prav glasno in določno hoče imeti v njem samo orodje svoje ideološke, družabne ali stanovske propagande. Sodobna družba je brez življenjske zveze s preteklostjo, v katere miselnosti, strukturi in kulturi je zasidran umetnik, kakor ta poklic naš poprečni »umetnik« še danes pojmuje. Tak kakor je, družbi, ki ga obdaja, ne more ničesar potrebnega nuditi. Čeprav se je sicer mnogo izpremenilo tudi v umetnikovem gledanju na svet in življenje, v njegovi duši še vedno ni umrl ideal umetnika bohêma, ki je pri nas odmrl prej, nego se je sploh prav uveljavil. Preden se je prav ogrel med nami, se je umetnik bohêm že izprevrgel v umetnika proletarca. To pa je hujše od onega, ker umetniku proletarcu v razmerah, v katerih danes pri nas živi, manjka vsako družabno zaledje in visi še bolj med nebom in zemljo od milosti in nemilosti slučaja, kakor poprej njegov v meščanskem okviru zasidrani bohêmski prednik. Tragika pomanjkanja organskih vezi umetnika z družbo, v kateri živi in od katere pričakuje razumevanja, in kar je glavno, kruha, menda ni bila tudi med nami nikdar hujša, kakor je v sedanjosti. Umetnik, kakršen je danes, pri najboljši volji ne more ustreči zahtevam družbe, s katero ni niti socialno, niti duhovno resnično spojen. Družba pa tudi niti ne ve prav, kaj naj od njega zahteva, po čem naj presoja njegovo vrednost ali nevrednost. Tudi v polpreteklosti družba ni imela razumevanja za umetnostno na umetnosti in je v nji iskala predvsem sentimentalne, ako ne naravnost za umetnino drugovrstne literarne vrednote. Težko pa je reči, kaj je danes tisto, kar bi moglo zainteresirati široko javnost na likovni umetnosti. Umetniki sami so odgovorili na to z »novo stvarnostjo«. Ali je ta utemeljena v dušah te široke javnosti, je pač bistveno vprašanje pri uspehu ali neuspehu novega gesla. Vprašanje je še, ali je to geslo porojeno iz notranjega smisla tistega neopaznega globoko resničnega življenja vsake dobe, ki je za njen napredek in uspeh edino merodajno, ali ne. Gotovo je, da je ta nova stvarnost nastala na videz kot naraven, nujen pojav reakcije na svojo neposredno prednico ekspresionizem in na druge z njim kakorkoli zvezane analitične in sintetične poskuse, iz volje in duha preroditi likovno umetnost tako po futurizmu kakor po kubizmu in konstruktivizmu. Psihološko ta zunanji moment reakcije novo geslo opravičuje. Opravičuje jo tudi videz reakcije na notranje neorganizirani lik polpretekle impresionistične umetnine. Svoje globlje korenine pa ima to geslo v slikarstvu in kiparstvu največ v razmahu ideje konstruktivne, materialne in oblikovne stvarnosti v tretji izmed likovnih panog, v arhitekturi. Gesla, ki so obvladala podobno novi duhovni epidemiji njo, so bila prenešena tudi na oni dve. Poskus s tem recimo ideološkim naslovom na sorodno panogo rešiti notranjo krizo — posredno seve tudi zunanjo, gmotno — je gotovo ustrezen drugim pojavom v kulturi in življenju naše dobe. Vprašamo se pa, ali je kak izgled, da se po ti poti reši obupna kriza.

Naše mnenje je, da je na tej strani vsaj teoretično res možnost izhoda. Nobenega dvoma namreč ni, da je arhitektura danes družabno še najbolj zakoreninjena panoga likovne umetnosti. Z drugo besedo bi rekli, da je vodstvo zopet prešlo k nji. Če se druge likovne panoge opro na arhitekturo, je upanje, da se bodo uvedle zopet družabno, kar je predpogoj vsakega upa na izboljšanje. Zato se nam ne zdi zdravo, če opažamo tako malo tesnejših stikov med arhitekti in ostalimi likovnimi umetniki. Čas je sicer tak, da arhitekt danes za svoje namene manj potrebuje slikarja ali kiparja kakor nekdanj in mu pogosto mogoče celo bolje, ker poslušneje služi obrtnik. Naravno je torej, da bi morala iskati teh stikov predvsem slikar in kipar, ki sta v obupnem položaju. Ona dva bi morala zainteresirati arhitekta za svoje ustvarjanje. Med seboj in med njim bi morala ustvariti vez tistega plodnega razmerja soustvarjanja, o katerem smo v uvodu govorili. Skupni krožki slikarjev in kiparjev z arhitekti, kjer bi izmenjavali svoja umetnostna snovanja, bi bili edina pot k temu cilju. Edino arhitekt bi mogel slikarja in kiparja zopet vpeljati v živo razmerje z občinstvom. Brez škode za svojo arhitektonsko misel bi mu, kakor nekdanj, zopet ustvarjal možnosti za delo, ki ne bi viselo v neki abstraktni, nedružabni sferi, ampak bi živelo resnično in nujno življenje družabno opravičenega pojava. Po tej poti, tako sem prepričan, bi polagoma zopet prišli tudi do resničnih mecenov umetnosti. Po arhitekturi, ki je v veliki meri umetna obrt, bi umetnik prišel v stik tudi z obrtnikom. Korist od tega bi imela oba, obrtnik in likovni umetnik. Umetnost bi se po tej zvezi uvedla v vsakdanje življenje, obrt pa bi se oprostila obupne odvisnosti od posnemanja dolgočasnih vzorcev. Iz sotrudništva vseh likovnih in krasilnih panog so v vseh časih nastajala dela, ki so svojo vrednost obdržala dalj kot za svoj dan. To sotrudništvo pa mora biti sotrudništvo duhovnega interesa, ne pa slučajne mehanične zveze.

Če imamo umetniški proletariat, so torej zanj globlji vzroki. Da se ti vzroki odstranijo, morajo pomagati predvsem likovni umetniki vseh strok sami. Sami med seboj morajo uresničiti tisto duhovno interesno skupnost, brez katere ni uspeha. Sami med seboj morajo uveljaviti načelo tistega stanovskega spoštovanja in medsebojne cene, ki edina more dvigniti njih ceno tudi pred javnostjo. Združeno in v prepričanju, da je to njih dolžnost in skupni interes, si morajo ustvarjati možnosti dela. S podporami, slučajnimi odkupi, s prodajnimi saloni in podobnim kriza ne bo rešena; komaj bo komu za kratek čas beda nekoliko olajšana. Le duhovna in družabna preusmeritev in možnost dela za tiste, ki so ga voljni, moreta rešiti to krizo.