

	1933.	1934.	1935.
t	4,3	5,3	6,0 mm
f	30,4	26,7	26,5 mm
v	38,1	17,3	18,0 mm

Največ padavin prineso Ljubljani v splošnem frontalno nevihtni dnevi, kmalu nato vrtnčasto in končno toplotno nevihtni.

V toplotno-nevihtnih dneh pade v Ljubljani z ozirom na okolico malo padavin in v veliki večini le do 5 mm. Dneve, v katerih pade več kot 10 mm dežja v Ljubljani, pa moramo smatrati že za izjeme, kajti oni stoje že pod vplivom drugih ne samo toplotno nevihtnih situacij.

Radi važnosti, največ za turistiko, je sestavljena še četrta tabela. Števila predstavljajo pogostost pojavljanja toplotno nevihtnih dni v letih 1933.—1935., v katerih je padlo od 0 do 0,9 mm, odn. od 1 do 4,9 mm dežja itd.

	1933.	1934.	1935.
0— 0,9 mm	15	22	11
1— 4,9 mm	8	6	5
5— 9,9 mm	0	5	1
10—19,9 mm	4	4	2
20—več mm	2	4	1

Pojavljanje neviht z ozirom na dnevno dobo nam kaže tabela 5.

Leto	1933.			1934.			1935.			1933.-35.		
nevihte	t	f	v	t	f	v	t	f	v	t	f	v
dop.	2	1	0	3	0	2	3	0	2	8	1	4
pop.	21	2	5	30	1	5	11	2	2	62	5	12
zvečer	1	0	3	6	2	4	4	0	7	11	2	14
zjutraj	0	1	1	0	0	1	0	0	2	0	1	3
ponoči	0	0	3	0	0	5	0	0	2	0	0	10
dop.+pop.	3	1	2	2	0	4	0	0	0	5	1	6
neopazov.	2	0	0	0	0	1	2	0	2	4	0	3

V absolutni večini se pojavljajo nevihte v popoldanskih urah. Radi toplejšega ozračja zvečer se v tej dobi nevihte raje razvijajo kot zjutraj in celo raje kot dopoldne. Malo je bilo opazovanih dni, ko so se nevihte razvijale obenem dopoldne in popoldne odn. ponoči. Od tod je razvidno, da so vse nevihte močno navezane na dnevno dobo in da se pri toplem ozračju preko dneva najraje razvijajo.

Vpliv hribov in oblike tal na razvoj neviht nam deloma predstavi poslednja tabela 6.

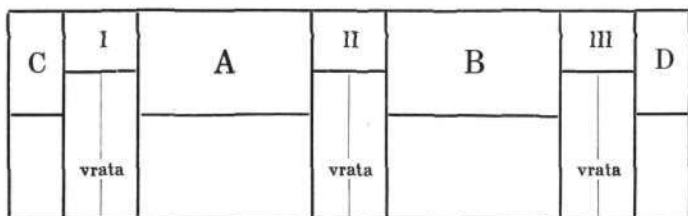
Leto	1933.			1934.			1935.			1933.-35.		
nevihte	t	f	v	t	f	v	t	f	v	t	f	v
sev. stran	11	1	2	23	0	1	8	0	1	42	1	4
juž. stran	3	0	0	2	0	3	2	1	0	7	1	3
celo obzor.	9	4	11	14	3	15	7	11	2	30	18	28
na vzhodu	2	0	1	0	0	0	0	0	0	2	0	1
na zapadu	2	0	0	0	0	0	1	0	1	3	0	1
neopazov.	2	0	0	2	0	3	2	0	3	6	0	6

Iz tabele je razvidno, da se nevihte najčešče pojavljajo po vsem obzorju, dalje na severnih straneh Ljubljane in končno v drugih predelih. Poznan je vpliv hribov na razvoj neviht, v okolici katerih se začno pojavljati navadno najprej nevihtni oblaki. Pojavljajo se v toplotno nevihtnih dneh že v zgodnjih dopoldanskih urah, kar moremo redno opazovati in često tudi opazimo prve nevihte v bližini Kamniških planin in Karavank.

Razgled je v nevihtnih dneh v splošnem precej dober, ovirati ga morejo le pojavljene padavine, ki predvsem v toplotno nevihtnih dneh niso stalne, bodisi krajevno bodisi časovno.

ZGODOVINA SLOVENCEV IN NAŠA UPODABLJAJOČA UMETNOST

RAJKO LOŽAR



Skica stene

I.

Med umetnostnimi naročili zadnjega časa se vedno češče pojavljajo natečaji za umetniška dela javnega značaja in večjega obsega, ki postavljajo umetnike pred težavne, a tudi hvaležne naloge. Med njimi zavzema posebno važno mesto natečaj za izdelavo slik iz naše zgodovine, ki ga je oktobra 1938. razpisal ban dravske banovine g. dr. Marko Natlačen.

Okrasiti bi bilo treba notranjo steno glavnega hodnika v reprezentančnih prostorih banovinske palače v Ljubljani. Stena sestoji iz 2 m visokih in 7,30 m dolgih medvratnih stenskih polj (A, B), ki sta glavni, dalje iz dveh ožjih, a enako visokih kotnih polj (100/200) na obeh krajih stene (C, D), ter končno iz treh nadvratnih polj (113/160), ki se nahajajo nad trojimi vrati stene (I, II, III). Skupno je za umetniško okrasitev na razpolago 7 ploskev v treh različnih velikostih. Prostor, kjer se stena nahaja, to je hodnik sam, je zelo svetel, ker ga razsvetljuje vrsta visokih oken na nasprotni strani, je pa tudi toliko širok, da nudi gledalcu dober pogled na sliko, umetniku pa omogoča monumentalnejšo zasnovo forme. Kar se kompozicije tiče, daje nekoliko bolj prednost kompoziciji v smislu friza, manj pa centralno zamišljenim zasnovam.

V razpisu natečaja, ki so se ga udeležili le člani Slovenskega umetniškega društva, je bila zahtevana



Sl. 1. G. A. Kos: Umestitev koroškega kneza pri Krnskem gradu.

naprava idejnega osnutka za opremo naznačene stene s slikami na platnu na taki tehniki, ki se najbolj približuje tehniki freske. Platna bi bila napeta v slepih okvirih ter snemljiva, freskasti značaj slik pa narekuje močna direktna luč oken nasprotne stene, ki bi pri oljnatih slikah povzročala močne reflekske.

Najvažnejša je bila pri razpisu natečaja zahteva glede snovi. Vsaka izmed obeh velikih kompozicij A in B je morala po pogojih razpisa predstavljati najmarkantnejše prizore ali momente iz slovenske zgodovine. Njih izbiri je ban prepustil prosti volji vsakega udeleženca, zahtevano je bilo le, naj tudi obe stranski sliki predstavljata momente iz slovenske zgodovine v primerni skladnosti z upodobitvama glavnih polj. Za supraporte je imel vsak udeleženec skoro popolnoma proste roke.

Ob predpisanem terminu se je na Bleiweisovi cesti nabralo 11 osnutkov oz. predlogov za izvršitev razpisane umetniškega okrasa, ki so jih vposlali: Hinko Smrekar, Saša Šantel, Fran Tratnik, Gojmir A. Kos, Tone Kralj, Albert Sirk, Maksim Sedej, Mira Pregljeva, Rajko Slapernik, Marij Pregelj ter Tine Gorjup. Došle osnutke je pregledala strokovna komisija, v kateri so bili univ. prof. dr. Fr. Stelè, konservator dr. Fr. Mesesnel, kustos dr. R. Ložar ter višji tehn. svetnik ing. arh. Josip Černivec. Na njen predlog je g. ban prisodil prvi odkup v znesku din 4000— predlogu G. A. Kosa, drugega v znesku din 3500— predlogu Maksima Sedeja in tretjega v znesku din 3000— predlogu Fr. Tratnika. Štiri nadaljnje odkupe v znesku po din 2500— so prejeli predlogi T. Kralja, M. Preglja, Alberta Sirka ter Rajka Slapernika. Naročilo za izvršitev umetniškega okrasa je prejel G. A. Kos.

II.

Ta natečaj je pomemben zlasti radi glavne zahteve, ki tiče predmet upodobitve: zahtevane so bile slike z najmarkantnejšimi prizori naše zgodovine. Najbolje je, če si v kratkem popisu predočimo, kako so umetniki tej zahtevi ustregli in kakšen je rezultat njihovih študij, pogledan v luči slovenske zgodovinske umetnosti. Pri večini izmed predlogov se nahaja kratek komentar, ki podaja glavno misel, ki je umetnika vodila pri delu.

Slikar G. A. Kos je v generalni skici cele stene, katero je izvršil v akvarelu, podal svojo koncepcijo razpisane naloge v naslednji obliki. (Pri sledečem opisu zaznamujemo obe glavni sliki s črkama A in B,

krajni sliki C in D, supraporte pa od leve na desno s št. I, II in III. A: Umestitev koroškega kneza ob knežjem kamnu pri Krnskem gradu, 13. stol. (Sl. 1.) B: Bitka pri Krškem 5. febr. 1573. Kmečke čete se umikajo premoči plemiške vojske. Na končni sliki bi bila pokrajina upodobljena v zimski odeji. Iz slikarjeve utemeljitve posnemamo: Upodobljeni niso grofje in vitezi, temveč kmet, ki je bil vselej steber slovenske zgodovine in našega naroda. Na A je le-ta prikazan, ko si po svobodni volji postavlja glavarja dežele. C prikazuje v zvezi s celoto prihod Slovencev v novo domovino. Simbolično je upodobljeno prvo jutro pod gorskimi velikani: oče kaže sinu na gore, žareče v jutranji zarji. V ozadju vidimo taborjenje novodošlih Slovencev. Na D je upodobljeno osvobodjenje 29. okt. 1918. Pogled je vzet z balkona univerze na Kongresni trg, ki je poln ljudskih množic. V supraportah I, II in III vidimo dekorativne motive: cvet in sad polja. Osnova je dekorativna kompozicija z rastlinskim predmetom, v posameznih slikah rahlo variirana.

Iz utemeljitve k sliki A posnemamo še: koroški palatinski grof posreduje med knezom in kmetom. Za njima se nahajata njuni spremstvi. Noše figur so upodobljene po opisu štajerske rimane kronike, ki se nanaša na umeščanje goriškega grofa Majnharda leta 1286.

Maksim Sedej si je zamislil okras v naslednji obliki. A: Ustoličenje koroškega vojvode, slika izvršena v temperi. Nekoliko iz sredine podobe vidimo na knežjem kamnu sedečega kneza, ki z roko dviga meč, simbol oblasti (slika 2.). Okrog njega je zbrano ljudstvo. K tej sliki je Sedej predložil še varianto, kažočo kmeta, sedečega na kamnu in obrnjenega v levo. Za izvedbo bi prišla v poštev le prva varianta. B: Sv. Ciril in Metod med Slovenci. Na generalni skici je slikar upodobil blagovestnika, stoječa pred cerkvijo in propovedujoča Kristusov nauk. Cerkev tvori nekako središče slike, levo vidimo sv. Cirila in Metoda obdana od ljudi, desno pa kneza Koclja na konju ter s spremstvom. Inačica k tej sliki (slika 3.) pa kaže v detajlu dva prizora na isti podobi, ločena med seboj z belim navpičnim robom: levi prizor kaže sveta brata med Slovenci zunaj pred cerkvijo, desni prizor pa prikazuje, kako izročata blagovestnika knezu Koclju v cerkvi slovenski prevod sv. pisma. Na C je upodobljen Primož Trubar v celi figuri, na D France Prešeren. Supraporte. I: Bitka s Turki. Vinjetna dekorativna kompozicija jezdeca na konju v boju s pešcem. II:

Bog vas sprimi, kraljeva Venus! Kompozicija stoječih figur. III: Kmečki upor. Dekorativen vložek po vzoru I. Kmet v boju s plemičem, ki je na konju.

Fran Tratnik. A: Beg pred Turki. Risba z ogljem. (Slika 4.) Na levi vidimo del fasade stare cerkve, v katere obzidje se zateka prestrašeno ljudstvo pred Turki. Ljudstvo prihaja z desne v ozadju, kjer vidimo gorato krajino, na hribih pa goreče cerkvice. B: Kmečki upor. (Slika 5.) Risba z ogljem. Od leve prihaja truma kmetov pod vodstvom majhne deklice, oboroženih s kosami itd., ter koraka preko pozorišča na desno. Tu se v ozadju odpira globoka krajina, na hribih gradovi, študirani po motivu Starega in Malega gradu v Kamniku, v ozadju pa Kamniške planine. Za ponazoritev izvedbe in barvah je slikar predložil tudi kolorirano skico A - kompozicije. Barve so pretežno gorečerumene. C: Gola figura v vezeh, alegorija sužnosti. Risba z ogljem. D: Gola ženska figura s tehtnico v rokah, alegorija pravice ozir. zgodovine. Risba z ogljem. Za supraporte ni bilo posebnega predloga, kot detajl je bila izdelana skica grupe bežečih žen z otroki. Barve so pretežno žarečerdeče do rumene.

Tone Kralj je predložil dva osnutka, prvega pod geslom Kralj Matjaž, drugega pod geslom Stara pravda. Izbran je bil osnutek Kralj Matjaž. Generalni skici obeh predlogov sta bili izvršeni v akvarelu, detajlni v olju. A: Umeščanje koroškega vojvode. B: Knez Kocelj sprejema sv. brata (sl. 6.). Na C so upodobljene tri moške figure v narodni noši, na D pa tri ženske figure v enaki noši. Supraporte. I: Jezdec na konju z bodalom v roki, alegorija turških vojn. II: Kralj Matjaž in Alenčica. III: Ugrabljenje Alenčice. Osnutek Stara pravda je vseboval na A bitko s Turki, na B kmečko vojsko, na C sejalec in na D žanjico. V prvi supraporti je bil upodobljen vojvodski prestol, v drugi skupina žen z otroki, bežečih pred Turki, na tretji knežji kamen.

Marij Pregelj je predložil svoje skice izvedene v tempera-tehniki in si je zamislil okras kakor sledi. A predstavlja umeščanje vojvode na Gosposvetskem polju. B: Prihod sv. bratov Cirila in Metoda v Koceljevo prestolnico ob Blatnem jezeru, kjer jih Kocelj sprejema. (Sl. 7.) C: Žena doji otroka. D: Vrtnar. Supraporta I: trofigurna vinjetna kompozicija kot alegorija turške vojne. II: isto kot I. III: Sejalec, podobna trofigurna skica. K sliki A je pripomniti, da je zasnovana dvodelno kot centralna kompozicija. V sredi slike se

nahaja kamen s knezom. Na sliki B je zelo važen način kompozicije glavne grupe, o čemer bo še govor nižje doli.

Albert Sirk je predložil generalno skico v akvarelu, detajle v olju. A: Prihod Slovencev na morje. Pogled je vzet s planote nad Devinom proti Gradežu. (Sl. 8.) B: Prisega zvestobe kmečkih puntarjev na meč; motiv je vzet po Grudnovi Zgodovini. C: Staroslovenski vojaki. D: Orožje naših pradedov. Supraporta I: Družina iz dobe preseljevanja narodov. II: Delo-orač. III: Slovo, ev. prizor iz kmečkih vojn, Gubec ali podobno.

Rajko Slapernik je vse osnutke predložil razvrščene na tabloju, ki je majhna kopija stene. A: Knez Kocelj sprejema nadškofa Metoda, ki se je vrnil od papeža v Rimu (sl. 9.) kot panonski cerkveni poglavar z mašno knjigo v glagolici. Iz utemeljitve posnemamo, da je upodobljen tudi salzburški duhoven Richtbald, ki po prihodu Metoda odhaja. B: Konjeniška bitka ob priliki slovenskega kmečkega upora pod Matijem Gubcem, I. Gregoričem in dr. (sl. 10.). Koncept bi se po pisni izjavi slikarja na željo lahko spremenil v bitko s Turki. C: Ustoličenje. Svobodni kmet izroča vojvodi klobuk. D: Prevrat 1918. Upodobljena je žena, ki pohodi avstrijski grb in dviga grb Ilirije. Zraven nje razvija vojak slovensko trobojnico. Supraporta I: Stari vek. Dekorativna skupina v podobi treh žen s pergamentom in azbuko, s sv. pismom v stari slovenščini ter slovensko historijo. II: Renesansa — reformacija. Analogna skupina treh žen, predstavljajoča nasilje Turkov, vsiljevanje Trubarjevega nauka po plemičih ter željo ljudstva po izobrazbi. III: Majniška deklaracija. Podobna skupina treh žen, ev. bi se naznačila na knjigi, ki jo drži srednja žena, imena naših slavnih mož.

Saša Šantel je v kompoziciji A upodobil, sledeč po pisu žitja Konstantina Koclja, ki sprejema sv. Cirila in Metoda. Noše so posnete po motivih iz karolinške in bizantinske dobe. B: Slovenski preporod. Slika je delana kot triptih (sl. 11.). Levo vidimo Cojzov krog leta 1794., upodobljeni pa so Cojz, Vodnik, Japelj, Kumerdej, Linhart, Deu in Pohlin. V sredi je zbran Prešernov krog, 1843.: Slomšek, Čop, Ahacelj, Kastelic, Chrobat, Smole, Langus, Pesjakova, zase pa stoji Vraz. Desno se nahaja Bleiweisov krog, 1860.: Miklošič, Koseski in Bleiweis. C: Kralj Samo kot vladar. D: General Maister kot simbol osvobojenja. V ozadju top in mariborski grad. Supraporta I: Sv. Ciril in



Sl. 2. *Maksim Sedelj*: Ustoličenje koroškega vojvode.



Sl. 3. Maksim Sedej: Sv. Ciril in Metod pri knezu Koclju (levo), sveta brata izročata Koclju slovenski prevod sv. pisma (desno).

Metod pri pisanju slovenskih knjig v Kocljevem gradu ob Blatnem jezeru. II: Trubar si v tiskarni ogleduje pravkar dotiskano delo. III: Korošec, Krek in Žerjav med vojno pri posvetu o ukrepih za združitev Slovencev z Jugoslovani. Generalna skica, izvršena v tušu, daje pogled v njegov predlog.

Hinko Smrekar je v A upodobil prihod sv. Cirila in Metoda h Koclju na Panonsko, v varianti k temu polju pa umeščanje. B predstavlja Napoleona l. 1797. v Ljubljani, v varianti pa predstavlja prihod regenta Aleksandra v Ljubljano. C: Frankovski jarem. Frankovski vojak žene zvezanega slovenskega kmeta. D: Svoboda. Kmečki fant v narodni noši jo ponazarja. I: Sv. Ciril in Metod ter Rastislav. II: Trubar in Hren. III: Prešeren, Cankar, župančič.

Predloga Mire Pregljeve in Tineta Gorjupa sicer v besedah tudi navajata momente iz narodne zgodovine, iz skic pa to ni bilo zadostno razvidno.

III.

Po tem popisu vpisanih osnutkov se lahko obrnemo k razmotrivanju nekaterih vprašanj, ki jih je ta nadvse važni natečaj spravil v ospredje in ki morajo zanimati tako naše umetnike kakor vsakogar, ki slovensko umetnost kot dobrino naše kulture zasleduje. Predvsem je treba premotriti to konkurenco s stališča predmeta ali snovi, pogledati, kakšne vidike nam odpira in česa nas uči. Iz tega, katere momente naše zgodovine so posamezni umetniki sploh izbrali za osnutke zahtevanega okrasa in katere so posameznim

poljem namenili, t. j. kako so jih kompozicionalno pretehtali, obenem pa tudi vsebinsko vrednotili, je mogoče spoznati, v kakšni meri predstavlja njihovo doživljanje zgodovinske snovi plodne zametke naše zgodovinske umetnosti. Razmotrivanje se nanaša le na opisanih 9 predlogov in deli v prvo skupino slike A—D, v drugo pa supraporte I—III. O ožjih umetniških in oblikovnih vprašanjih bo govor nižje doli.

V prvi skupini A—D so umetniki upodobili: umeščanje oz. ustoličenje petkrat (5), sv. brata v Panoniji šestkrat (6), prihod Slovencev v novo domovino in sorodne motive petkrat (5), turške boje enkrat (1), kmečke upore štirikrat (4), Napoleona enkrat (1), preporod enkrat (1), Trubarja enkrat (1), alegorične snovi sedemkrat (7), osvobojenje štirikrat (4) in Prešerna enkrat (1). Trdne postavke v tej skupini so motivi: umeščanje, blagovestnika, kmečke vojne ter prihod Slovencev. Ti motivi dokazujejo, da gledajo umetniki v splošnem dokaj enotno na ono zgodovinsko snov, ki prihaja pri naši zgodovinski sliki v prvi vrsti v poštev. Če iz te skupine oddelimo glavni kompoziciji A in B, je stanje motivov naslednje: umeščanje je upodobljeno štirikrat (4), sveta brata pri Koclju šestkrat (6), prihod Slovencev enkrat (1), kmečki upor štirikrat (4), turške vojne enkrat (1), Napoleon v Ljubljani enkrat (1), slovenski preporod enkrat (1). S presežkom dveh točk odnaša iz te ožje konkurence prvenstvo kulturnozgodovinski motiv blagovestnikov, za njim pa prihajajo umeščanje in kmečki upor.

To razmerje se pa močno spremeni, če pogledamo A posebej in B posebej. V A je zastopano umeščanje



Sl. 4. Fran Tratnik: Beg pred Turki.



Sl. 5. *Fran Tratnik: Kmečki upor.*

štirikrat (Kos, Sedej, Marij Pregelj, Kralj), sveta brata trikrat (Slapernik, Smrekar, Šantel), prihod Slovenov enkrat (Sirk) in beg pred Turki enkrat (Tratnik). V kompoziciji B pa so upodobljene kmečke vojne štirikrat (Kos, Tratnik, Slapernik, Sirk), sveta brata trikrat (Sedej, Marij Pregelj, Kralj), Napoleon v Ljubljani enkrat (Smrekar) in preporod enkrat (Šantel). Tu v tej specialni konkurenci, kjer gre za to, katerim motivom je dati prednost, odločno stojita na čelu svojih kategorij umeščanje in kmečki upor kot vodilna motiva. Razpis je v tej točki gotovo našel pravilno in jasno rešitev.

Manj jasnosti nam nudijo poslani predlogi glede slik C in D. Tu je skoraj ravno toliko motivov, kolikor je predlogov. V C se nahaja umeščanje enkrat (1), prihod Slovenov enkrat (1), Trubar enkrat (1), staroslovenski vojščaki enkrat (1), alegorične odnosno sorodne simbolične podobe pa štirikrat (4). V B pa je zastopano osvobojenje štirikrat (4), alegorična ozir. simbolična snov trikrat (3), staroslovensko orožje enkrat (1), Prešeren enkrat (1). Ako smemo celi kompoziciji reči program, program v onem smislu besede, kot ga je izdelalo baročno freskantstvo, ki se je pri svojem delu oslanjalo na dokončno ustaljeno ikonografsko in predmetno sistematiko, potem kaže naša konkurenca v tej točki delno nihanje. Razveseljivo je, da se nahaja osvobojenje kot okvirni motiv štirikrat, temu nasproti je pa prihod zastopan le enkrat. Presenetljivo močno je v teh dveh, po svoji naravi okvirnih kompozicijah, zastopan neobvezni in nejasni alegorični motiv.

Še večje nihanje razodevajo osnutki za supraporte. V vseh treh supraportah skupaj so upodobljeni: osvobojenje enkrat (1), kmečki upor dvakrat (2), prosvetitelji, Trubar, Hren itd. trikrat (3), motiv dela in poljedelstva dvakrat (2), Kralj Matjaž in Alenčica dvakrat (2), Bog vas sprimi, kraljeva Venus enkrat (1), motiv družine enkrat (1), blagovestnika dvakrat (2), alegorične skupine v ožjem smislu trikrat (3), turške vojne štirikrat (4) in dekorativno tihožitje trikrat (3). Iz tega pregleda je najprej razvidna velika negotovost umetniškega repertorija na dekorativnem področju. Upoštevati je treba, da so imeli umetniki tu proste roke. Dalje je važno, da zopet prevladuje alegorični in polalegorični motiv, kajti k ožjim alegoričnim motivom, kot so n. pr. Slapernikovi osnutki, prištejemo lahko še motive, kot so delo (2), mitološki motiv kralja Matjaža z Alenčico (2), dru-

žino (1) in sceno Bog vas sprimi. Ta premoč je pa še večja, če k tej že itak močni alegorični skupini prisodimo konec koncev tudi čisto literarno in kulturno-zgodovinske motive; z njih skupnim številom 14 imajo v skupini supraport alegorije absolutno večino vseh natečajnih osnutkov. To je dovolj značilna poteza, ki se je izobličila v tej konkurenci.

Česa nas sedaj uči ta tabelarični pregled predmetov?

Misel razpisa, ki je zahteval napravo slik z najmarkantnejšimi prizori iz naše zgodovine, je v skupini obeh glavnih slik brez dvoma padla na plodno zemljo. Slikarji so se, če se sme tako reči, zedinili za zgodovinski motiv umeščanja, ki je poglavje iz našega državnopolitičnega in organizatoričnega življenja, državno- in političnopravna starina, katera sodi v našem zgodovinskem repertoriju na prvo mesto. Pri tako omejenem številu podob stoji upravičeno takoj za njim motiv kmečkih vojn, ki je gospodarsko-socialnega značaja, vendar pa najtesneje zvezan s političnim življenjem našega kmečkega naroda v preteklosti. Dokumentaričnemu dejanju umeščanja, ki je po svoji naravi statično, stoji tu nasproti dejanje pozitivne volje, dinamike. Oba ta dva motiva sta se nehote objektivno ustalila kot stalni sestavini repertorija zgodovinskih snovi naše upodabljaljoče umetnosti.

V obeh krajnih ali okvirnih slikah je bila koncentracija v izbiri snovi slabotnejša. V večini primerov ni videti nikake notranje logične zveze med kompozicijama CD na eni in AB na drugi strani, temveč so odnosi ali zgolj vnanji (orožje, vojaki, kralj Samo itd.), ali so v nekem smislu enciklopedični (Trubar in podobno) ali pa alegorično-simbolični (sužnost, vrtnar, družina itd.). Tak način izražanja je tam, kjer gre za koncept historičnega slikarstva, nejasen in deloma tudi neumesten. Zgodovinsko slikarstvo je slikarstvo dejstev, izraženih s sredstvi upodabljaljoče umetnosti. Rimljani, ki so bili veliki mojstri v tem resoru, so vselej natančno ločili mesto, kjer stoji dejstvo, od onega, kjer stoji apoteoza, alegorija ali podoban motiv.

Iz rešitve obeh krajnih kompozicij CD je tudi razvidno, ali je posamezni umetnik položil v celotno skupino teh štirih slik (A—D) kako notranjo logično zvezo, ali jih je logično in stvarno zamislil. Kaj takega se dá trditi samo o treh primerih, izmed teh pa o dveh pogojno in le o enem s popolno gotovostjo. Na prvem predlogu (Sirk) je v sliki C motiv staroslovenskih vojakov, na D pa orožje naših pradedov.



Sl. 6. *Tone Kralj: Knez Kocelj sprejema sv. brata.*

Slikar je bil sicer na pravi sledi, a zapeljal ga je s pota sam predmetni motiv (orožje), tako da je ustvaril z dvema identičnima kompozicijama notranje nediferenciran okvir. Na drugem primeru (Šantel) vidimo na C kralja Sama, na D pa osvobojenje, označeno s figuro generala Maistra. Ti dve kompoziciji sta mnogo preveč figuralno vezani, motiv kralja Sama niti ni srečno izbran. Edino na tretjem predlogu (G. A. Kos) se nahaja nedvomen dokaz notranje logične kompozicije slik, ker prikazuje slika C kot uvodni motiv prihod Slovencev v našo domovino, slika D pa kot zaključni motiv osvobojenje. Glede na prej imenovana predloga se ta odlikuje tudi po harmonični izvedbi kompozicij A in B.

V supraportah samih vlada končno v tem pogledu še večja svoboda. Vloga supraport je, da se pravilno razumemo, razbremenilna, kajti tu mora imeti dekoracija svoje odmore, zareze, ki ustrezajo že tektoniki slikarske kompozicije, pa tudi tektonski funkciji stene na dotičnem mestu. Le malo natečajnih osnutkov je to stvar upoštevalo, večina supraport je figuralno zelo obremenjena. V večini izmed onih, ki so motivično vzete iz zgodovine (turški boji, kmečki upor itd.), je snov sicer v zvezi z glavnim ciklom, ali vinjetne ornamentalne kompozicije, katerih so se umetniki večidel posluževali, se zadovoljujejo z dokaj šablonskim motivom jezdeca na konju, ki napada pešca ali z enako šablonsko skupino treh borcev, v ostalih alegoričnih supraportah je pa tak šablonski tip skupina treh sedečih figur. Zveza med supraportami in glavnim ciklom mora biti v prvi vrsti logična s stališča tektonike okrasa, v pravilni združitvi s predmetno-

logiko, in v tem pogledu je problem najuspešneje rešil predlog G. A. Kosa, ki navaja tu troje variant enega in istega motiva, podrejenega smislu stene in ostalim kompozicijam. S takim dekorativnim motivom pridobi celota ne le predmetno, temveč tudi tektonsko.

Ta dejstva vsakogar uče, da je pri takih in enakih konkurencah treba globoko doživeti ne le posamezni člen programa, temveč celotni program, njegovo funkcijo samo na sebi pa tudi v zvezi s prostorom oz. z arhitekturnim nosilcem. To zahteva seveda poglobitve v tektoniko obdajajočega prostora in ploskve, radi česar je v danem primeru prej upravičena popolnoma dispartna snov, kot pa snov, ki ima navidezno zvezo s predmetnostjo glavnega cikla. Ni cenejšega umetniškega tipa kot je alegorična figura. Ali v historičnem naročilu nima ravno prve vloge. Alegorije in mitologije je hitro zmožen kak umetnik — dobre alegorije sicer le kak velik umetnik — pri zgodovinskem naročilu pa gre za to, ali umetnik je zmožen na videz trmoglavu in neumetniško snov v sebi tako prekrasiti, preživeti in preoblikovati v smislu zakonov dotične umetnosti, kateri pripada, ali ni.

Natečaj za zgodovinske slike je po dosedanjih razmotrivanjih spravil v ospredje najprej vprašanje programa ali repertorija snovi. Prvi primer, ki so imeli ob njem naši umetniki priliko to stvar reševati, je razveseljiv začetek, kolikor pa ni popolnoma uspel, služi vsakemu kot pobuda za nadaljnja razglabljanja. Cilj mora biti organska zveza vseh sestavin, tako glede posameznih delov med seboj in celoto, kakor tudi glede istorodnosti posameznih predmetov.



Sl. 7. *Marij Pregelj: Prihod svetih bratov h knezu Kocelju.*

IV.

Zdaj prihaja na vrsto v ožjem smislu umetniška ali oblikovna stran natečaja, to so n. pr. razmerje celotnega dekorja do stene in prostora, kompozicionalno oblikovanje snovi, posebna interpretacija predmeta, forma in kolorit ter ostalo. Ker imamo na razpolago samo osnutke, t. j. neizvedene umetnine, naravno ni mogoče napravljati onih zaključkov, kakor pri poglavju predmeta, temveč gre samo za nekatera navodila ali smernice, ki jih predlogi nudijo in ob katerih je lahko spoznati težnje posameznih umetnikov pri reševanju te in takih nalog.

V najsplošnejšem razmerju dekorja do stene kažejo skoro vsi predlogi kolikor toliko enotno lice. Olajšano je bilo umetnikom delo s tem, da je razpis zahteval dela na platnu, s čimer so najvažnejše točke skoro a priori rešene. Stene same so v glavnem mirna indiferentna ploskev, ki zahteva na eni strani poživitev in oblikovne razčlenitve, na drugi pa ne prenese nikake prevelike dinamike. Oni predlogi, ki so ta njen značaj upoštevali, imajo brez dvoma prednost pred tistimi, kjer je dinamični princip premočan. Sorazmerna statičnost in vezanost kompozicije v posamezni sliki je bila tu a priori nakazana. Ravno tako pa tvori notranja stena tudi kot celota vezano polje in sicer simetrično polje. Ravnesje mas in grup v tem smislu je bila kardinalna umetniška zahteva, ki sicer ni bila izražena v razpisu, vendar pa zadosti vidna iz značaja prostora. V tem oziru centrifugalna kompozicija obeh velikih slik A in B, ki jo kaže n. pr. Tratnikov predlog, gotovo ni dokaz posebnega doživetja individualnega značaja teh stenskih polj, temveč je porojena iz notranje polarnosti kompozicijskega tipa kot takega.

Kar se diferenciacije upodobitve v posameznih poljih tiče, jo kaže samo predlog G. A. Kosa, ki je perečo zadevo supraport rešil z zgledno individualno potezo. V nekaterih predlogih se je opazilo, da je pozornost umetnikov ravno pri supraportah nekam popustila, kot da so ta polja manj važna naloga programa. Izkazalo pa se je, da je ta račun napačen in da zavisi od pravilne in dobre rešitve takih navideznih malenkosti uspeh sorazmerno v mnogo večji meri nego od dobre rešitve glavnega dela natečajnega razpisa.

Tudi kar se kompozicije slik tiče, se je zdela naloga na prvi pogled zelo preprosta in enostavna, dasi v resnici ni bila taka. Stroga simetričnost obeh glavnih polj A in B je bila važno opozorilo, obstoječe v tem,

da je treba to simetričnost s tem kolikor mogoče razrahljati z uporabo takšnega kompozicionalnega tipa, ki bi jo kar se da zabrisal, vendar pa v bistvu ohranil. Izbira je bila možna v glavnem med simetrično-frontalno ter dvokrilno kompozicijo in pa med svobodnejšo trokrilno kompozicijo nefrontalnega značaja, približujočo se že deloma obliki friza. Vposlani osnutki so kazali: G. A. Kos trokrilno kompozicijo nefrontalnega tipa; Maksim Sedej simetrično dvokrilno kompozicijo, v B manj izrazito, v varianti pa tip, o katerem bo še govora; Tratnik odprto centrifugalno kompozicijo; Tone Kralj simetrično in strogo frontalno kompozicijo; Marij Pregelj svobodnejšo dvokrilno kompozicijo; Slapernik v A popolnoma frontalno kompozicijo skoro odrskega značaja, v B pa manj jasno uredbo podobnega tipa; Sirk enako dvokrilno simetrično kompozicijo; Šantel trokrilno. Ob takem stanju kompozicijskih tipov je G. A. Kos za svoj predlog iz razumljivih razlogov odnesel največ točk, ker je prinesel v simetrično vezanost obeh polj ritmiko trokrilnega kompozicijskega lika ter s tem ugodno rešil najtežji, to je ritmični problem. Dalje je ta predlog tudi dobro upošteval prostor hodnika. Stroga simetrično frontalna kompozicija, kot jo kaže n. pr. Slapernik, v tem hodniku ni upravičena, kajti dojemanje umetnin se vrši tu sukcesivno; ta hodnik ni niti centralen, niti simetričen prostor, temveč je longitudinalen. Tudi med kompozicijama Tratnikovih predlogov in med značajem prostora ni soglasja. Kar se ponovno Slapernikove kompozicije slike A tiče, obenem pa onih, ki so ji po kompoziciji sorodne, je to zelo zastarela rešitev in ne bi bilo želeli povratka v dobo Makartovih aranžmajev.

Zelo dobri potezi sta prinesla v svojih kompozicijah Marij Pregelj in Maksim Sedej, ne da bi jih bila žal do konca predelala in dognala. Marij Pregelj je na sliki sprejema sv. bratov pri Koclju uporabil dvokrilno kompozicijo, levo grupo vodi Kocelj, desno sveta brata. Med obema skupinama pa je zareza — presledek. Ti v ospredju na videz med seboj nepovezani krili pa veže popolnoma v sredino slike postavljeni grad kneza Koclja v ozadju in zasluga tega originalnega kompozicijskega tipa je, da prinaša v sliko mnogo prostorne ritmike in sploh prostorne globine, v katero je slikar zelo uspešno vkomponiral tudi gladino jezera. Kar se tiče motiva jezera oz. morja, je tudi Sirk na sliki A upodobil morje, vendar je pa to v sredini slikovnega prostora ležeče morje, čeprav



Sl. 8. Albert Sirk: Prihod Slovencev na morje.



Sl. 9. *Rajko Slapernik: Knez Kocelj sprejema nadškofa Metoda.*

hoče služiti kompoziciji, ravno kompozicionalno prešibko in prazno.

Maksim Sedej je na generalni skici upodobil kompozicijo B v enotni krajinski pozornici. To kompozicijo je pa na varianti spremenil v tem smislu, da je upodobil na isti sliki dve sceni, ki se odigravata v različnih prostorih: dočim se leva vrši zunaj pred cerkvijo, se desna v cerkvi, obe pa sta med seboj ločeni z navpičnim belim robom. Ta način komponiranja je v sorodu s tzv. kontinuirajočo kompozicijo, kjer vidimo v enem in istem prizorišču naslikane scene, ki so se vršile v med seboj različnih časih. Sedej ga je uporabil v svoji skici najbrž po golem naključju, vendar je to tip, ki je v historičnih kompozicijah zelo važen in bo morda tudi pri nas še rodil kdaj bogate sadove. S primerno združitvijo obeh variant bi bil Sedej svojo nalogo lahko mnogo bolje rešil, kajti značaju njegovega slikarstva ta mehki kontinuirajoči princip kar nekako ustreza.

V neposredni zvezi s kompozicijo je podajanje in oblikovanje figuralnih mas ter figuralna prepojenost prostora. Motivnost sama na sebi povzroča tu mnogofigurne scene, hkratu z njo pa nujnost komponiranja. Za umetnika nastane vprašanje, kako združiti mnogofigurnost s kompozicionalno preprostostjo in jasnostjo. Na tem področju natečaj zaenkrat v večini primerov ne pomeni nič drugega kot začetek nalog, katerih zlasti naši mlajši umetniki doslej še niso imeli prilike obravnavati, ki pa jih bodo, če se bodo taka naročila ponavljala, vedno uspešneje zmagovali.

V obvladovanju figuralnih grup kažejo predloženi osnutki dokaj različno lice. G. A. Kos je mnogofigurnost skrčil na najpotrebnejše, t. j. na one figure, ki so smiselno nujne in ki tudi kompozicijo resnično nosijo. Sedejev predlog kaže tu prirejenost figur, ki so upodobljene v mirnem stanju ter ne vsebujejo nikakih izrazitih gibanj. Tratnik se je naslonil v kompoziciji na svoje znane ekspresivno-dekorativne skupine iz starejših let, kot so Begunci in podobno. Te skupine so malofigurne in močno poudarjene, vendar obresti starega kapitala in ne nova glavica. Tone Kralj pojmuje svoje grupe absolutno dekorativno v smislu svojih najzgodnejših del. Marij Pregelj prinaša izredno mnogo figur v prostorni kompoziciji in kaže drznost v porabljanju tega tipa, s časom bo pa te kompozicije gotovo dognal. Slapernikove kompozicije trpijo radi gneče in so nejasne. Motiv konjeniške bitke, porabljen v sliki kmečkega upora, je najbrž

zelo neupravičen. Sirk je upodobil na A številnofigurne skupine ter se poslužuje figuralne perspektive kot važnega kompozicijskega sredstva. Prostor je s tem dokaj poživil, ali kompozicija ni brez neke retrospektivne, celo zastarele poteze. Na sliki B je skušal Sirk s posameznimi v globino postavljenimi grupami obvladati mase in oblikovati prostor. Šantel se je na sliki B poslužil tipa, ki ga poznamo iz njegovega skupinskega portreta slovenskih glasbenikov.

V oblikovanju figuralnih grup čaka naše umetnike še mnogo dela. Predpogoj uspeha pa je študij in zopet študij, pravi neprestani študij anatomije, kompozicije, perspektive, gibov in gibanja, vse isto kakor pri starih mojstrih. Ravno na področju oblikovanja mas in kompozicije je moderna slika majhnih mer dovedla sodobno umetnost v zagato, kajti dajala je prednost posameznim redkofigurnim skupinam ali sploh samo posameznim figuram, to je izvlečkom iz velikih figuralnih sistemov. Iz te zagate lahko popelje umetnika samo intenzivno študiranje, ki bo omogočilo tudi obvladanje velikih monumentalnih celot. Pri tem ni odveč poudariti važnosti dveh osnovnih načel monumentalne slike. Obravnavani osnutki kažejo figuralne kompozicije večinoma v ospredju in radi tega nastaja oni skoro absolutni ploskoviti značaj podob, ki ima za posledico gnečo v ospredju ter neizdelano ozadje. Cilj naše umetnosti mora biti sinteza teh dveh elementov: monumentalna umetnost je res umetnost idealne ploskve in ravnine, a zato še ne umetnost ploščatosti. Kajti tudi prostor je njena domena, in le iz sinteze teh dveh sestavin more kdaj vzkliti ona umetnina, ki nam bo ponazarjala pomembne zgodovinske dogodke iz narodne zgodovine v prav tako pomembni umetniški obliki.

Moderno slikarstvo pa je izpodrezalo tla monumentalnemu tudi s tem, da je od impresionizma sèm forsiralo barvo samo kot ploskev, formo pa kot zadevo barve in subjektivnega pojmovanja, medtem ko je zanemarjalo dejansko, naravno obliko, n. pr. okroglo, plastično formo telesa in podobno. O tej stvari se lahko prepriča gledalec tudi na tem natečaju. Edina, ki še vztrajata pri plastični formi, sta G. A. Kos in Tratnik. Tratnik ima v slikah močna plastična telesa, ki so nam znana iz njegovega grafičnega stila, dočim jih v svojih slikah ne vzdržuje v isti plastiki. Oba najmarkantnejša zastopnika mladih, Sedej in Pregelj, sta pa zvesta učenca moderne; forma je v njunih delih samo barvasta ploskev in radi tega se zdi, da sestoje



Sl. 10. Rajko Slapernik: Kmečki upor.

slike iz samih raznobarnih lis, dasi imajo ravno radi tega v sebi velike koloristične vrednote. Od te ploskve bo morala nekoč slikarjeva paleta prodreti v telesnino forme in tedaj bosta na sliki zavladata mir ter kompozicionalni red, česar danes še ni ravno videti. Slapernik, ki je prav tako učenec modernih šol, ljubi v slikah pastelni sfumato, toda ta način mora biti v monumentalni sliki zelo točen in jasen. V svoj dekorativni način prav iz prvih let je vklenjen Tone Kralj, medtem ko Sirkova tehnika podlega nekemu naturalizmu detajla, ki se ne povzpne do kolorističnega obvladovanja celote.

Že iz povedanega je pač postala jasna zveza, ki vlada med plastično ploskovitim podajanjem oblik ter koloritom, ker je pač eno od drugega odvisno. Jasna plastično-monumentalna izvedba telesnih in prostornih oblik ima vselej za posledico enostavnost in velikopoteznost kolorita, ki postane s tem smiselna, dočim je v nasprotnem primeru le prerad podoben sestanku raznobarnih lis na platnu. Če bi s tega vidika na nekaterih osnutkih polja istih barv nadomestili z geometričnimi liki, kot je krog, kvadrat itd., bi šele videli, koliko nereda in neenotnosti je v koloritu zanesla v umetniško optiko moderna s svojim enostranskim subjektivnim kultiviranjem barve. Dočim imamo pri starih mojstrih ravno s takimi eksperimenti priliko opazovati veliko, spontano redovitost in zakonitost, vlada v moderni zakon konvencionalne pisarnosti in polihromnosti in ena poglobitnih zahtev bodoče monumentalne umetnosti je povratek k naravnim načelom slikarskega kolorita.

V.

Tega natečaja pa ne smemo zapustiti, ne da bi se ozrli na psihologijo posameznih umetnikov, na ono, kar nam nudi za študij njihovih umetniških temperamentov. Tu, ko so vsi imeli v diskusiji eno in isto temo, se še posebno jasno vidijo njihove individualnosti in prav hvaležno je z nekaj besedami ustaviti se ob njih.

V predlogu G. A. Kosa sta snov oz. motiv podana tako rekoč v čisti zgodovinski obliki in dokumentarčni naravi. Umeščanje vojvode, ta statična politična zadeva, je prikazano v suhi realni stvarnosti, kakor bi je kronist ne mogel bolje, ravno tako pa je kmečka vojna, izraz dinamične volje, upodobljena le v najpotrebnejših oblikah. Umeščanje samo je z vsemi po-

drobnostmi postavljeno v naš visoki srednji vek. Stil tega predloga je stil onega strogega realizma, ki ga poznamo iz ostalega Kosovega dela. V kompoziciji in sploh vsem oblikovanju nahajamo mnogo sestavin klasičnega zgodovinskega slikanja, prilagojenega moderni dobi, in zlasti mnogo stremjenja, doseči tu zares individualne in v našem smislu utemeljene rešitve. Za pojem, problem in nastanek naše historične slike v najčistejšem pomenu besede, je ta predlog med najpomembnejšimi. Snov je tu dobila takšno obliko, da so dela res ono, kar imajo biti: umetniška kronika zgodovine v pomembni formi, za katero stoji osebnost umetnika v primerni oddaljenosti. Ta stvarni dokumentarčni stil je zahteva sedanjega časa in prav radi njega so tudi Kosove supraporte polne prikladnega in sodobnega umetniškega občutja.

Maksimu Sedeju prija v mnogo večji meri kulturno-zgodovinski motiv blagovestnikov, kar je slehernemu poznavalcu njegove umetnosti umljivo. Temu slikarju kultiviranih figur in skoro paradizičnih občutij — umeščanje se vrši nekje na takih nebeških poljanah — energizem ni tako blizu, tembolj pa ume izražati umetnik mirno občutje posameznih dogodkov. Po tej skoro legendarično značilni potezi svoje umetnosti je Sedej blizu Puvisu de Chavannes, a nič manj italijanskim trecentistom, na katerih angelske kore nas spominjajo prirejene skupine figur z umeščanja, ali s slike sv. Cirila in Metoda. Odveč je poudarjati, kako podpira to religiozno občutje ves njegov kolorit; skoro vse njegove barve težijo konec koncev k beli barvi in so samo različna njena oblika.

Tratnik je med natečajniki po letnici umetniške generacije najstarejši. On je predhodnik našega ekspresionizma, a prav radi tega je tudi še danes njegov zastopnik. Historična slika zanj ni poseben problem, kajti on razpolaga s tolikšno množino vizionarno-ekspresivnega figuralnega inventarja ter splošnega čustvenega življenja, da radi tega sleherni problem lahko in hitro reši. To je nedvomno še odsev onih stilov, ki so vzdajali vsem snovem enotna obličja, porojena iz skrajne subjektivnosti, in naj so bile še tako banalne; v intimnem življenju subjekta so ti predmeti izgubili svoje konkretne obraze ter postali drug drugemu slični, bratje. Tratnik je upodabljalec pasivnega življenja, meječega že na trpljenje. Motiv Beguncev nam to jasno kaže, a kmetje, ki gredo v boj, ne razodevajo energije, temveč so polni nekega neosebnega trpljenja in bolečine. Osnova dela pri



Sl. 11. Saša Šantel: Slovenski prepород.

Tratniku je grafična, je ekspresivni izraz, barva ima vlogo polihromije.

Tone Kralj je predložil osnutek, ki je mnogo premalo izrazil, da bi mogli povedati o njem kaj več. Gotovo je, da je stil njegovih prvih del v njem presenetljivo močno oživel in da se je umetnikovo ustvarjanje rajši obrnilo nazaj nego naprej, da ni, kar se predmeta tiče, poseglo v one registre, s katerimi bi mu bilo dalo zares sodobno lice.

Marij Pregelj je umetniško učenec iste dobe kot Sedej, ki mu v marsičem sliči. Predmete je izbral iz naše zgodovinsko najbolj pomembne sfere. Značilno pa je, da umeščanja ni upodobil v onem ambientu kot Kos in sprejema svetih bratov ne tako kot Sedej. Oboje je položil v pradobo, v nekakšno našo prazgodovino. Na slikah vidimo še primitivne kočje, stare Slovence v zelo prvotnih oblačilih, volovske vprege in še druge podrobnosti, ki skušajo približati gledalcu pradedni značaj časa in okolja, ko so se ti dogodki vršili. Vse to so pri Preglju zelo srečne misli in polne bodočnosti. Tudi slikar takih primitivnih življenjskih oblik, takih pradob — in v nekem smislu je tudi Pregljev kolorit tako prvobiten — bo gotovo še imel priliko vsem tem značilnostim svojega originalnega stila dati strnjenega izraza.

Deloma mu je sličen Albert Sirk. En motiv je vzel iz prve dobe. Zanimiv je tudi interes slikarja za morje, ki ga je spraval v ožjo kompozicijsko zvezo. Tudi njegov kolorit izraža nekaj prvotnega, vendar pa ta njegova arhaika ne izvira toliko kot pri Preglju iz notranjih pogojev razvoja modernega kolorita, temveč iz nekega naturalizma, ki ni zmožen izrazitega razvoja in ki nudi manj pripravnih tal za nastanek monumentalne slike. V barvah živi mnogo južnjaškega občutja, v risbi pa so osnutki od blizu polnejši, dočim se mu v velikih dimenzijah celote rade zdrobe.

Slapernik, ki ima za seboj že natečaj za narodno skupščino, kaže na sedanjem predlogu mnogo reminiscenc na beograjsko zasnovo. Tudi stil je skoro neizpremenjeno obdržal. Na prvi pogled zanimiv in originalen, se njegov predlog sčasom vendarle izkaže kot premalo preštudirani. Najodličnejša poteza Slapernikovega čopiča je sposobnost, da vsem delom da primeren ton, ki rodi bolj ali manj intenzivno ubranost celote.

Smrekar in Šantel sta izmed natečajnikov spravila v svoje predloge največ literarnih motivov, Šantel zlasti v sliki preporeda. Literarni motiv v umetnosti je zagotovo velik problem in je ta natečaj dal priliko umetnikom, o njem razmišljati.

Pomembnost razpisa bana dr. M. Natlačen za našo umetnost je izven vsakega dvoma. V prednjih vrstah smo hoteli ta natečaj obravnavati glede na nekatera važna in aktualna vprašanja moderne slovenske umetnosti. Upoštevati je pri tem, da se ga zelo mnogo naših umetnikov ni udeležilo. Oni pa, ki so se razpisu odzvali, so s svojo udeležbo dokazali veliko zavest potrebe in važnosti natečaja, ki jo ima za ustvaritev slovenske monumentalne historične umetnine. Vse doslej Slovenci nismo obilovali del s tega področja, če izvzamemo velike cikle cerkvenih slikarij, ki so nastajali pri nas izza srede 18. stoletja. Toda prav na tem natečaju vidimo, da se monumentalno cerkveno naročilo razlikuje od historičnega.

Natečaj, ki je dal našim umetnikom skoroda prvo priliko, pokazati na tem področju svoje zasnove, je pa treba presojati tudi glede na celotno konstelacijo evropske umetnosti. Tudi v tej trenutno ni še mnogo podlag za monumentalno delo, ker jih je uničeval ves umetnostni obrat zadnjega časa, ki je dajal prednost samim ekscerptom ter indiferentnosti predmeta. Ali od dne do dne se množe ugodni pogoji za monumentalno umetnost in sicer radi notranjega razvoja umetnosti same, pa tudi radi vsega sodobnega življenja. Temeljne spremembe v narodnostnem in socialnem obličju Evrope zadnjih let, povratek od internacionalnih idealov k narodnim tradicijam in zgodovinom, večja strnjenost ljudskih organizmov, vse to zopet pospešuje renesanso predmeta v umetnosti, istočasno z njo pa tudi prepored monumentalne forme. Oboje je zunanji izraz upoštevanja naravnih zakonov. V tem usodnem razvoju, ki se dotika tudi našega naroda, sodelujejo po banskem natečaju tudi slovenski umetniki, in prepričani smo, da bo ob nadaljnjih razpisih, katerih jim želimo, naša monumentalna umetnost postala kmalu tako samo po sebi umevna in visoko stoječa umetniška oblika, kot je oljnata slika malih mer.