

Najdemo pa pri njem ostro oznamenovanje negativnih črt obeh konservativnih slovenskih taborov sploh in njunega konkretnega ravnanja posebej. Ta kritika tvori pretežno miselno vsebino njegovih člankov, ki so izbrani v tej zbirki, pri vrsti člankov celo izključno vsebino. Značilen je v tem pogledu njegov prvi večji politični članek „Stari in novi program“ iz I. letnika „Naših zapiskov“ (1903), v katerem se je kritično lotil vsezaverodomcesarjevstva in liberalnega nedela, skritega za velikimi besedami, ter skušal presaditi k nam Masarykovo geslo vztrajnega „drobnega dela“. Tudi v edinem članku, kjer se je lotil važnega taktičnega problema socialistične politike, ali naj bi z vidika protiklerikalizma podpirala liberalno stranko zoper močnejšo nasprotnico, se nam kaže Dermota v bistvu le kritični obsojvalec bankrotnega slovenskega liberalizma; njegovi „naprednosti“ je odrekel vsakršno vrednost in zato vsakršno podporo. Povojna socialna demokracija se tu od Dermote ni učila... Iz spominskega članka „Masaryk in Slovenci“ (l. 1910.) vstane pred nami ostro začrtani duhovni obraz slovenskih masarykorcev, ki so morali zaradi svojega doslednega demokratizma pristati v socialni demokraciji. V člankih „Socializem na Slovenskem“ (pravilen bi bil naslov „Slovenski socializem“) in „Naši socialni problemi“ imamo samozavesten zagovor nazorskega dela Dermotovega kroga, ki si je prizadeval presaditi socializem v posebne slovenske razmere in tako ustvarjal „slovenski tip socializma“. Kakor sem razložil že v študiji „Prepeluhov idejni razvoj“ (poglavje V.) zasluži tako oznamenovanje edinole Prepeluhovo delo; v sodelovanju med masarykovi in Prepeluhom so glede socializma sprejemali idejno prvi od drugega.

Največkrat se je v bližnji preteklosti imenovalo Dermotovo ime v zvezi z njegovim odločnim zastopanjem slovenskega stališča zoper novoilirstvo. V zbirki imamo njegov članek o „slovenstvu in jugoslovanstvu“ iz „Naših zapiskov“ l. 1912., v katerem razodeva svojo živo vero v bodočnost slovenskega naroda v polemiki s črnogledimi malodušneži, ki so utemeljevali utonitev slovenstva v jugoslovanstvu z razlogom, da Slovenci nimamo bodočnosti, ker smo premajhni, da bi mogli vzdržati pritisk mogočnih sosedov. Morda bi bilo bolje, da bi v zbirki izšel obširnejši Dermotov sestavek o tem vprašanju in hkrati njegov poslednji članek „Ilirizem, novoilirizem, jugoslovanstvo in Slovenci“, ki je bil priobčen v težko dostopnem praškem tedniku „Přehledu“ (marec-april 1914, št. 20—25/6) in ki ga v slovenščini sploh nimamo. Tudi tej, najvažnejši sestavini Dermotove idejne dediščine, njegovi veri v slovenstvo, povojna socialna demokracija ni sledila.

Kakor smo zgoraj ugotovili, bi moralo danes biti težišče pri obravnavanju Dermote in njegovega kroga v kritični analizi, ki bi premagala njegovo nezadostno idejno pozicijo ter njegovo pozitivno dediščino postavila na trdnejšo osnovo. Izdaja „Cankarjeve družbe“ take analize niti ne nakazuje. Zato je pozitivna le toliko, kolikor veje iz nje ostri kritični duh Dermote, ki je že pred tridesetimi leti zastavil bistveni slovenski politični problem (glej zadnji članek zbirke), koliko časa bodo Slovenci politično v službi koristi in smotrov, ki nimajo nič opraviti z resničnimi koristmi slovenskega ljudstva in ki so naravnost nasprotni tistemu, kar naj bi bila „ideja slovenskega naroda“.

Dušan Kermauner.

Likovna umetnost

FRANCE STELÈ, MONUMENTA ARTIS SLOVENICAE II. Akademska založba v Ljubljani, 1938.

V drugem zvezku svojega monumentalnega dela o slovenskih umetnostnih spomenikih obravnava Francè Stelè slikarstvo baroka in romantike. Da bi ustvaril večjo celoto in obenem označil novo dobo v odnosu do obširno obdelanega slikarstva sred-

njega veka, je v novem zvezku opisal tudi slikarstvo renesanse na Slovenskem, kolikor jo avtor pač priznava in je v XVII. stol. še vedno ne pripisuje severnemu, kasnogot-skemu, realizmu.

Novi zvezek Monumentov je v prvi vrsti kompendij odličnih reprodukcij izbranih in značilnih spomenikov slikarstva. Temu kompendiju je avtor napisal uvod, ki že po naslovih svojih poglavij govori o mnogo bolj strnjenem programu, kakor pa v prvem zvezku. F. Stelè je sedaj opustil neprikladni in manj motivirani sistem ikonografske razporedbe in je v glavnem sledil slikarstvu v časovni zaporednosti posameznih stil-skih dob in pa mojstrov. V tem splošnem okviru je razen časovnih meril uporabil tudi snovna ter si pomagal s poglavjem o Vlogi tujih slikarjev; barok pa je razdelil na ol-tarno podobo in na stensko fresko, katero je v naslovu kar označil s stilskim pojmom Iluzionistično slikarstvo. Zaključno poglavje obravnava dobo klasicizma in romantike, omenja pa tudi nekatere realiste in se ustavi šele tik pred impresionisti. Tako imamo v tem zvezku opis zelo zanimive dobe našega slikarstva, iz katere se neposredno rodi polpretekli naturalizem.

V svojem uvodu je F. Stelè določil glavne kulturne tokove, ki so nekako gibalo slovenskega slikarskega nastajanja. Zdi se, da so mu posebno važne geografske zveze, kajti večkrat je poudarjena renesansa severnih dežel, ki je vplivala na slovensko umet-nost in tako ustvarila kontinuiteto kulturnega vpliva tudi za časa reformacije in Hreno-vega katolicizma. Tudi po narodnostni pripadnosti so gostje-slikarji večinoma iz se-vernih, nemških dežel, nekaj jih je pa tudi iz Nizozemske in Flamske. Vpliv graške šole, ki sama stoji v znamenju italijanske renesanse, je vpliv posredovalca, ki ga pa kmalu prerase domača umetniška tvorba: z ustanovitvijo jezuitskega kolegija in, skoraj sto let kasneje, Akademije Operozov, je odprta neposredna zveza z Italijo in njena umetnost je posledaj odločilna za slovensko slikarstvo.

To so pač splošne črte, ki dajo slutiti precej bogato umetniško delavnost na Slovenskem, toda z množico naštetih imen ni dosti pomagano, ker ni ohranjenih niti toliko del, da bi mogli ugotoviti vrednost posameznih osebnosti. Ostalo pa je mnogo brezimnih slik, ki kažejo na močan import ne-le italijanskih slik, ampak tudi na za-časno gostovanje raznih nizozemskih in flamskih slikarjev v naših deželah. Cerkvena umetnost tedaj ni več družila vseh umetniških energij, ampak je mnogo umetnikov delalo za posvetno rabo, posebno pa so pogosti portreti po gradovih in mestnih hišah. Zasluga tujih del in tujih slikarjev je posredovanje ne-le tehničnega znanja, ampak tudi stilskega razvoja, ki ga lastna kulturna in narodnostno-ekonomska neenotnost ni-sta še mogli organično podpreti.

S poglavjem o tujih slikarjih, ki jih je le s stališča topografske publikacije mogoče izločiti iz celote našega umetniškega dogajanja, je avtor prekoračil hronološki okvir ter segel nazaj in močno naprej, tako da v zbirki reprodukcij prihaja J. M. Kremser-Schmidt pred starejše domače slikarje. Podobna nedoslednost je tudi med domačimi slikarji v XIX. stol. In zaradi posebnega poglavja o tujcih je prišla v ta zvezek tudi reprodukcija Madone Gianfrancesca da Rimini (1460), kamor ne sodi ne časovno, ne stilistično.

Ko je avtor označil v splošnih potezah slikarstvo XVII. stol. in dal besedo raznim provincialnim šolskim vplivom, je na široko opisal umetnost baroka, ki je spo-četka sicer teoretično pripravljena in ima tudi pri nas svoje vnete (latinske) estete, toda mora se še v glavnem opirati na tuje umetnike, med katerimi so rutinirani Itali-jani izvršili najznačilnejša dela. Težišče je na stenskem slikarstvu, ki ga pri nas uvaja v iluzionizem Italijan G. Quaglio, njemu pa slede domači mojstri. Avtor je znatno raz-širil imenik doslej znanih freskantov na podlagi zelo značilnih del, ki so po večini na Štajerskem. Manj je upoštevano Primorje, kjer so izostale celo Jelovškove freske v

Vipavi. Toda pri vsem sijaju iluzionističnega freskantstva so dali pečat tej dobi domači slikarji, ki se po večini pečajo z oltarno podobo. Slej ko prej so oni v naši predstavi najznačilnejši baročni umetniki Slovenije, čeprav je poleg Slovencev Jelovška, Cebeja in Berganta plodoviti Mentzinger tuje krvi. Tuji dekoraterji, katere so posebno Attemsi klicali v svoje graščine, so sicer povečali dekorativni sijaj svoje dobe, ko so naslikali prenekatero mitologijo v štukirana polja dvoran, toda resnične umetnostne poglobitve nam niso prinesli. Šele od domačih mojstrov dalje kaže naš razvoj tradicionalno povezanost s preteklimi stilskimi dobami.

Dobo klasicizma uvaja F. Stelè v pravilnem spoznanju s F. Kavčičem, čigar umetniška kvaliteta se približuje francoskemu klasicizmu in zelo prekaša vse, kar so tedaj slikali v Srednji Evropi. Prvič je objavil tudi Kavčičeve risbe ter z njimi pokazal vzor za domače učence. Toda doma pravi klasicizem ni uspeval; zgodaj si je meščanstvo ustvarilo svoj specifični bidermajer, cerkev pa nazarenstvo. V obeh področjih pa ostane klasicistična miselnost odločilna. Glavne stvaritve so na področju meščanskega portreta, ki sega do realizma. Krajina se plaho uveljavlja, ima pa dva odlična zastopnika v A. Karingerju in M. Pernhartu. Na ta način se tudi narava uveljavlja kot model v slovenskem slikarstvu, ki si je bilo že dolgo dobo zapisalo idealizem na svoj program. Avtor omenja kot poslednja mojstra svojega pregleda oba Šubica, toda v reprodukcijah nista več zastopana. Tako konča slikarski del „Monumentov“ tik pred razmahom slovenskega realističnega slikarstva v izrazitejšim narodnim obeležjem.

Steletov uvod je močno razdeljen na posamezna poglavja, tako da stilski razvoj ni vedno jasen. Pri topografski publikaciji to ni odločilne važnosti, kajti množica podatkov je taka, da bo marsikoga zalagala pri razčlenjenem znanstvenem delu. Temeljita stilaska obravnava bo v nekaterih odstavkih možna šele po pripravi Steletovih „Monumentov“. Jaz bi si pri tem tekstu želel jasnejše distinkcije med zgodovinskim podatkom in njegovim stilskim pomenom, kar je pri obravnavi samih spomenikov prav posebno težko. Manjka enotnost v pravopisu naših umetniških imen (Jelovšek, Bergant, Štrus, Tominc, — pa Stroy, Scobl, Layer, Pernhart), ki bi jo bilo treba določiti za vselej.

H kolekciji reprodukcij, ki je zelo bogata in vzorno natisnjena, naj pripomnim, da so posnetki sedaj formalno skoraj dovršeni. Žal, je Jelovškova Sv. Družina posnetka še pred zadnjo temeljito restavracijo, domače iluzionistično slikarstvo pa je skoraj prepričilo zastopano. V zbirko bi sodil Bergantov portret opata Tauffererja, med Langusovimi portreti pa bi poleg odlične skupine Baragov želeli dela bolj izbrane kvalitete, zato pa manj Pernhartovih planinskih panoram. Steletova knjiga je prvič pokazala značilna krajinska dela A. Karingerja, ki je mnogo pomembnejši slikar, kakor so doslej sodili. Z njimi je poglobil podobo naše romantike, kolikor jo kažejo naši slikarji XIX. stol. Žal, ni med reprodukcijami zastopan naš edini kvalitetni nazarenc, Janez Wolf in je ta del zato ostal nepopoln.

Kakor se jasno vidi, kritični ugovori ne zadenejo bistva Steletove publikacije, ki je pa ne le prekornostna, ampak bi ostala brez človeka njegove informiranosti še dolgo časa desideratum naše umetnostne historiografije. In zopet je treba ponoviti, da ima pri izdaji tega dela veliko zaslugo tudi „Akademska založba“, ki jo je tako sijajno opremila, kar gotovo presega mero običajne založniške požrtvovalnosti.

F. Mesesnel.

RAJKO LOŽAR, KIPAR FRANCE GORŠE. Bibliofilska založba. Ljubljana. (1939).

Drobna knjižica, ki z mnogimi reprodukcijami vred obsega 68 strani, je ena prvih monografij o živečem slovenskem umetniku, ki hoče podati objektivno razvojno sliko njegove umetnosti. Kipar France Gorše, čigar kiparska in risarska dela že poldrugo

desetletje prihajajo na razstave in v knjige, je gotovo tako zanimiv pojav v naši sodobni umetnosti, da zasluži kritično knjigo, iz katere ne bo jasna le njegova precej bogata tvorba, ampak tudi njegova umetniška pot in njegov kiparski razvoj. Rajko Ložar je imel pri svojem delu bore malo domačega vzora in je opravil svoje delo tako, da je v prvi vrsti približal Goršetovo delo publiki, ki doslej še vedno s precejšnjim nerazumevanjem spremlja kiparsko ustvarjanje. Kakor morda za nobeno drugo stroko, je v ljudski predstavi obveljal predsodek o kiparjih, ki delajo za neznana monumentalna naročila in se tako nekoliko odtegujejo presoji z navadnimi merili, ker je njihovo delo po svoji naravi odmaknjeno življenju ter se približuje absolutnosti.

R. Ložar je v uvodnih odstavkih postavil Goršetovo začetno kiparstvo v popolno formalno odvisnost od njegovega učitelja Ivana Meštrovića, pri katerem je v letih 1920. do 1925. opravil akademski študij. Določeneje rečeno, je Meštrović vplival na mladega Goršeta s svojim medvojnimi ekspresionizmom, ki velja tudi še po vojni, toda se že meša v rasti z romantično realistikom. Meštrović je tedaj že svojevrsten virtuoz oblike, močan eklektik, ki mu ni mogoče odrekati svojstvenega, prav elementarnega občutka. Povrh je otrok ne-le dekadentno občutljivega časa, ampak tudi otrok z dežele, kjer je obdelovanje kamna samo bistrilo monumentalni duh. Njegov slovenski učenec je poln spoštovanja do mojstra, ga pokorno posnema, toda bilo bi slabo spričevalo zanj, če bi ne pokazal že tudi lastnih potez: njegov smisel za popolno obliko je mnogo manj razvit, zato pa se že v prvih lesenih reljefih, katere Ložar pravilno izvaja iz mojstrovega umetnostnega sveta, kaže neka preprosta oglatost in formalna neizkušnost, ki prej spominja na miselnost slovenskih kmečkih rezbarjev, kot pa na helensko oboževanje formalne lepote.

Morda je prav ta Goršetova lastnost premagala popolno hojo za mojstrom v kipih, katere R. Ložar prišteva med popolnoma lastna dela, a so vendar v tesni zvezi z Meštrovićevo motiviko: mislim predvsem na Bralko. V nji je še toliko statuaričnega miru, da se zdi res še šolsko delo v primeri z novejšimi rezbarijami, polnimi življenja in celo razglabljanja, ki pa njihova oblikovna plat hodi že svoja pota. Ta pota ne vodijo v ideale klasične plastike, ampak se presenetljivo približujejo časovnemu življenjskemu občutku, kakršnega je tedaj slovenska likovna umetnost polna. Pisatelj beleži okret k realizmu in boj proti ploskoviti obravnavi oblik, ki naj bi bila še dediščina po Meštroviću.

In res je odslej vsa Goršetova pot namenjena enemu cilju, in to plastični obliki, katero skuša doseči predvsem v kipih. Obla plastika ga sedaj največ muči, problem, katerega so kiparji od nekdaj reševali sami, če so hoteli postati samostojni tvorci. Tako postane tudi pri Goršetu ta problem osreden, rešuje ga s trdovratnostjo in vztrajnostjo morda bolj instinktivno, kot pa s teoretično pripravo. Kipov, ki so nekaka vaja za plastično obravnavo, nastane precejšnje število. Toda vsi niso posrečeni. Gorše ne more čez noč zavreči svoje oblike, ki je gotovo v zvezi z njegovo kiparsko naravo, ampak se ji mukoma, včasih celo s suhoparno posiljenostjo, vztrajno izmika. V lesenih rezbarijah, ki postanejo sedaj poseben Goršetov génre, se mu to ne more prav posrečiti in vendar nam še danes dajejo vtis svežega in občutenega doživljanja.

Literarna misel, ki je verna spremljevalka vsakega monumentalnega načrta, spočetka celo ovira Goršetovo razvojno pot k oblim figuram, dokler se ne vživi popolnoma v lastne naloge in premaga večino zaprek. Po dosedanjem Goršetovem delu sodeč, je dosegel v portretu svoj najčistejši izraz in najbolj dognano obliko: takih glav, kot je portret Matije Murka ali pa zbiralca dr. F. Viranta, je v slovenski skulpturi malo. Zdi se, da je po tej poti prišel laže do dognane figure, za katero so služila prejšnja dela le kot nekaka študijska priprava. Dekliški akt iz l. 1938, je statično trdna figura in je njena oblika prav tako skrbna, kakor je njeno notranje življenje premagalo togo

neinteresiranost delavniškega modela. V bronu je Gorše izvršil svojo *Evo*, ki za sedaj zaključuje njegovo umetniško pot, kajti v nji je vteležena vsa kiparjeva narava: zaveden odklon od kristalizirane, harmonične oblike, s katerim je dosegel realističen izraz, toda z njim še vedno ni popolnoma dosegel svojega kiparskega ideala: oblost postane že pogojna za razne poglede, ni pa še razvita v pravo obliko, brez katere oko ne more objeti vsega kipa v njegovi atmosferi. Goršetov naravni element je tukaj postal skoraj karakteristika njegove umetniške osebnosti, kar ni zapreka za oblikovno dognanost.

R. Ložar spremlja v knjigi Goršetovo delo na področju akta, oblečene figure, portreta in religiozne umetnine. Za moderno monografijo bi si želeli sicer bolj strnjeno obravnavanje oevvra, toda avtor je ločil kiparsko delo od kiparja - umetnika do take mere, da se z njegovim življenjem peča le na zadnji strani knjige v obliki neznatne leksikalne biografije. Ne, da bi želeli anekdoto in podatek: toda vprašanje je, če je danes tak čas, da je mogoče dragoceno umetnikovo doživljanje in njegovo mnogotero povezanost z našim časom popolnoma izločiti iz monografije in sistematično obravnavati le njegovo delo, po vzorcu zapuščine brezimnih vekov? O Goršetovem delu je R. Ložar pisal s toplimi besedami in poudaril razvojno pot njegove skulpture. S tem je storjeno veliko delo, kakor smo nakazali v začetku recenzije. Pogrešamo Goršetovo risarsko in ilustrativno delo, ki ni le prav obsežno in v tesni zvezi z našo povojno kulturo na Gorškem, ampak tudi izdatno pojasnjuje formalno pot njegovega kiparstva. Toda R. Ložarju gotovo ni bilo do popolnoma zaokrožene podobe kiparja, ki je še v razvoju in še ni dosegel dozorelega odstavka v svojem ustvarjanju.

Jezik monografije o F. Goršetu je mnogo razumljivejši, kakor v marsikaterem starejšem Ložarjevem delu. Omenil bi le nekaj neslovenskih pojmov, ki naj izginejo iz naših knjig: Čitajoča deklica naj bi postala Bralka; prostoplastično delo je obel kip ali obla skulptura; nastoj je nastanek ali postanek, za „paradizičen“ pa služi slovenska beseda „rajski“. Morda bi bilo mogoče ugovarjati sintaksi, toda postala je že nesprenemljiva karakteristika naše povojne generacije. Dela, ki so v monografiji reproducirana, so res odličen izbor Goršetove tvorbe, oprema knjige in tehnika reprodukcij pa sta v čast založbi in tiskarni.

F. Mesesnel.

Film

O francoskem filmu

Ne vem, kaj pomeni film slovenskim izobražencem. V slovenskih revijah in časopisih ni, razen čisto navadnih poročil, filmske kritike. Koliko slovenskih pisateljev ali umetnikov bi priznalo, da je film umetnost, sicer „ars minor“, a umetnost vendarle? Koliko slovenskih izobražencev pozna zgodovino filma? Koliko jih čuti in si more razložiti globoke razlike med angleškim, ruskim in francoskim filmom? Zdi se mi, da zelo malo, in vzrokov tega nepoznavanja ni težko najti. Poleg vsega drugega je pač tudi težavno priznati, da so poleg pesniških in umetniških oblik, ki jih priznavajo univerze, tudi še druge. Drugače bi bilo, če bi imeli naslov doktorja kinematografije! Naj bo že kakor koli — predstavljajmo si, da so knjige tako dragi predmeti, da jih morejo kupiti ali si jih izposoditi samo bogate družbe. Človek bi kultivirani, a revni inteligenci ne mogel zameriti, če bi jih ne poznala. Film je tak estetski predmet, ki je dostopen samo tistim, ki lahko drago plačajo. Ne čudimo se torej, da so najbolj slavni filmi evropskih in ameriških avtorjev v Ljubljani nepoznani (pravim „avtorjev“, čeprav filmski žargon ne pozna te besede). Nasprotno pa se Slovenci (če izvezememo nepoštene razlage), ne morejo ubraniti krivde, kadar često iz nerazumljivih vzrokov sprejemajo nekatere in zavračajo druge filme. Zakaj je bil pomembni francoski film