

nostne dobe. Umetnina je stvarstvo z visoko vsebino izraženega življenja in kot pozitivna vrednost ne more izginiti, niti ne more prej ustvarjeni umetnini škodovati. Kdo je premagal Michelangela, katera umetnost, ki je res izraz, je premagala impresionizem? Velika umetnina ohrani svojo vrednost za vse večne čase, pa ne kot vzorec za posnemanje, ampak kot merilo duha in kot zahteva naši dobi, naj producira v svoji umetnosti novo življenje.

Teh par primerov naj zadostuje za spoznanje, da je vse naše mišljenje odvisno od večjih ali manjših predsodkov, da je le z velikim naporom mogoče doseči bistvo umetnine, ga uživati in se z njenimi darovi okoristiti. Umetnina sama in umetnik sam sta proti konvencionalnemu mišljenju mase brez moči. V naši dobi je zato toliko nerazumljene umetnosti in toliko pozno po njihovi smrti odkritih umetnikov, ker so predsodki ob času njihovega življenja zgradili neprodiren zid okrog njihove tvorbe. Da je temu res tako, spoznamo iz eksistence umetnostne kritike, ki se je pojavila nujno iz opisanega modernega razmerja ljudi do umetnosti.

Kritika je uredba, ki jo umetniki in publika složno odklanjajo kot nepotrebnost, ki se po sili vriva med oba pola. Umetniki jo odklanjajo posebno zato, ker ji pripisujejo neprimerne zmožnosti in zahtevajo od nje nemogoča dejanja. Tudi ti nazori so posledice predsodkov, nerazjasnenih dejstev. Najbolj razširjeno je mnenje, da kritik lahko samovoljno škoduje ali pa koristi umetninam pri klasifikaciji, izvaja joč jo po učiteljsko. Priladniki tega mnenja seveda mrzijo kritika kot nezaželenega samozvanca. Kritika smatrajo tudi za strogega sodnika, ki deli lepo od nelepega z absolutno veljavno sodbo. Tretje mnenje vidi v kritiku komentatorja umetnin, človeka, ki zbira in daje podatke, govori o lastnostih umetnine in jo popularizira.

Mnenje o nekakem pedagoškem poslanju kritike gotovo ni nastalo brez podlage. V vseh časih so se pojavljali kritiki, ki so skušali voditi umetnika v določeno smer, v dosego lastnega ideala, in so pri tem s svojimi zahtevami prekoračili meje umetnikove samostojnosti v produciranju. Največkrat se ta tip kritika pojavlja med upodabljačimi umetniki samimi, kajti prepojeni so z energijo lastnega dela tako močno, da nimajo občutka za tujo voljo. Toda ta način kritike je v nasprotju z naravo umetniške produkcije in zato neupravičen. Tudi vloga sodnika v pravdi lepo — nelepo ne sodi kritiku, kajti to pravdo je že rešil umetnik s svojim delom, ko je ustvaril lepoto in izločil grdo. Da pa umetnina potrebuje razlage, smo spoznali v poglavju o predsodkih, vendar ta okolnost še ne daje popularizatorju pravice do naslova kritika.

Pravi kritik združuje v sebi lastnosti pedagoga, sodnika in razlagovalca. Umetnost je polje za njegov razvoj, za njegovo sodbo; zgodovinski podatki pa so potrebna snov za delo njegove fantazije. Vse tri lastnosti so predpogoji kritike, da more stvoriti reprodukcijo v svrhu uživanja. Bistvo kritike pa leži v naslednji stopnji: reprodukcija se spremeni v sodbo in problem kritike se glasi: ali je umetnikova intuicija — izražena v umetnini — resnica ali neresnica? Resnica pomeni v umetnosti lepoto, neresnica pa nelepoto. Kritik torej sodi, ali je stvar umetnina ali ne. V kratkem podano kritikovo delo se zaradi svoje resnobe uveljavlja v našem življenju kar najplodneje. V razlagi bistva kritike je seveda že vpletena zahteva po kritikovi osebnosti, ki je tudi podvržena evoluciji. S svojo sodbo sili kritik ljudi k sodbi, to se pravi, k samostojnemu razmišljanju, ki je smrt vseh predsodkov in začetek uživanja umetnosti. Na zahtevah kritike baš lahko spoznamo ideal modernega človeka v razmerju do umetnosti. Ta ideal je njegova kritičnost, zmožnost, spreminjati fantazijo v spoznanje, s katerim lahko objame komplicirano individualno tvorbo sodobnega umetnika.

Tako pridemo do spoznanja, da dandanes kultura ni ideja, ampak individualna lastnost. Začetek reforme je vedno reformna lastne osebe. Če hočemo stopiti v pozitivno razmerje do umetnosti, če hočemo objeti njeno bistvo in si z njim obogatiti našo notranjost, moramo pričeti z delom pri lastni osebi. Da bo to delo obstajalo po večini v podiranju negativnega, je na prvi pogled jasno. Bogastvo pa ni le posest dobrin, ampak predvsem osvoboditev vseh pasivnih postavk.

VLADIMIR KIRIN.

BOGDAN RADICA.

Nekako takrat, ko so se pojavili pri nas Kraljević, Bečić in Račić, prvi slikarji, ki so postavili naše slikarstvo na resnejšo podlago in povzročili prav evropski preokret, ker so naravnali pozornost mlajše generacije definitivno na zapad ter ostvarili izfinjeno risarsko in slikarsko obliko, se je povzpел iz popolnoma drugačnih razmer, pod vplivom nekega drugačnega življenja prvi samonikli steber cele naše umetnosti Ivan Meštrović. Izšel je iz primitivne zemlje, kjer vse diha svežo in neizrabljeno poezijo in v kateri še danes najdemo prvobitno stvarnost življenjskega trpljenja, boli, radosti in smrti. Vzrastel sredi gromad belega kamna v puštinji naše precej nesrečne Toskane, je Meštrović začutil prvi potrebo, da se izrazi na popolnoma svojevrsten način in podal pri tem prve poteze našega sloga, ustvarjenega samo po samonikli konceptiji njegovega genija. Meštrovićevo delo je bilo poslanstvo,

postalo je vodivno. Mogoče nismo nikoli več po prvih izdajah naših narodnih pesmi stopili pred svet z nekaj tako samoniklo lastnim; pred Meštrovićevo umetnostjo so zastrmela zapadna središča, ki so se takrat izmzgavala v drznostih najbolj med seboj neskladnih modernizmov; v srečno izbrani obliki je bila tu bolj izražena naša duša nego kaj drugega.

In ko je moral cel naš narod prehajati preko svoje osebne tragedije, je Meštrović ustvarjal. Nastala je neka naša umetniška »narodna« generacija; takrat se je govorilo tudi o našem »slogu«, čeprav je bila četa, ki se je zbirala okoli velikega mojstra, epigonska in je producirala direktno pod njegovim vplivom pogosto brez razumevanja za bistvo iskrenih Meštrovićevih teženj. Kot vsi učenci, so tudi ti posnemali bolj pod zunanjim vplivom učitelja njegove zunanosti in do neke mere izpridili njegovo formo ter je samo poedincem uspelo, da so ustvarili dela jačjih vrednot. V tem ozračju so nastajale umetniške kvalitete znanih imen Rosandića, Račkega, Kljakovića, Deškovića in Marina Studina, da ne imenujem manjših. O tem času sta delovala Babić in Krizman samo malo in sta od začetka sodelovala z Meštrovićem. Potem pa je naše slikarstvo krenilo na druga pota. Pojavil se je naš najbolj tipičen slikar Petar Dobrović kot konstruktiven naturalist in njegov anti-pod Uzelac, ta za naš čas čudovito izrazni impresionist. Nato je nastopila generacija mlajših, Vilko Gecan, Tartaglia, Milunović, ki stoji pod vtisom eksperimentiranja v drugih deželah, kar je vzrok, da ima njih umetnost za enkrat slaboten izraz. Ob Savi Šumenkoviću, ki več piše o sebi kakor ustvarja, gredo steze mladine popolnoma z razvojem umetniških stremeljenj na zapadu.

* * *

V celem opisanem kompleksu razmer, ki smo ga morali vsaj površno pregledati, stoji pojav Vladimirja Kirina nekako izven celega tega kroga.

Redko kdo od naših umetnikov je bil tako oddaljen od umetniškega življenja, prezirajoč vso ceneno barnumščino našega polevropskega, bolj kavarniškega kot čisto umetniškega središča, daleč od blestečega in iskrenega se »dernier cri« in od neumetniških in neokusnih poz kakor on. V njegovem ustvarjanju in njegovem vsakdanjem življenju je veliko osebne in lastnega, ki ga je tako aristokratski oddaljilo od reklame, ulice in brezplodnih diskusij. Njegov značaj je tak, da redko rad o sebi govori in če govori, se izogiblje vsakega solipsističnega akcenta; za doživljanje ima fin čut, večni potnik je, nekaj Don Quixote s paleto v roki, ki neprestano bega, lovi in išče emocij in razpoloženj. — Spominjam se ga samo, kakor sem ga videl v Splitu: s svojo eleganco je neprestano opazoval in borbno iskal predmete od starih hiše na Marjanu do srednjeveških fasad.

Kirin se je rodil l. 1894¹ v Zagrebu, kjer je študiral na Obrtni šoli; bavil se je z arhitekturo, a vsled vojne ni dovršil teh študij. Od svoje najnežnejše mladosti, prav od detinstva, je imel priliko, da se razvija v umetniškem osredju. Bil je sin očeta igralca in je pogosto zahajal v gledališče, ki mu je dalo jako pobudo za razvoj umetniškega čuta. Zato ni slučaj, če se Kirin nagiblje prav pogosto k razpoložem, ki jih označa neki nenavaden romanticizem in čudna fantastičnost.

Svetovna vojna ga je prisilila, da zapusti Zagreb. In takrat se je začelo njegovo romanje po svetu, ki ga je privedlo tudi v Rusijo; tu se je divil arhitekturi cerkev, pisanosti njihovih barv in bizarnosti vseh mogočih oblik. Po dolgem vojnem tavanju so se njegovi duševni vidiki izpremenili in precej razjasnili. Doživel je takrat ista spoznanja, ki jih je doživela skoro vsa naša inteligenca v emigraciji. Baš ob razsulu po dolgi vojni se je Kirin napotil na sever v Holandijo in v London. Iz hrepenenja po teh krajih se je Kirin, ki je bil takrat v Zagrebu še neznan (saj je imel šele nekaj skic iz Rusije in študije o češkem baroku), napotil tja v upanju, da bo našel v Londonu odziv za svoje delo.

Ko je prišel tja, je začel opazovati življenje ponizanih in razžaljenih in je imel v sebi mnogo sočutja za ta ubogi in zaničevani rod, ki gine po dockih, na obalah rek in po rudokopih izmučen in izčrpan. Ta London ga je osvojil prej kakor njegove umetnostne zbirke. Takrat je nastala popolnoma spontano cela serija njegovih litografij iz tega podzemnega in razbitega življenja. Nedvomno so to njegove najnežnejše stvari. Rodile so se iz resnične bolesti nad tragiko teh trpinov in »Bednih«, kakor jih je sam nazval; to je tudi najjačji izraz njegovega socialnega zanimanja; v posameznih slučajih je zmožel tudi jačji izraz, četudi ta vsebina ni bila ono glavno, za čimer je stremel in česar je iskal. Kirin in čeprav so ta dela bolj rezultanta razpoložanja dobe in njegovih slučajnih zanimanj kot pa gotovih duševnih zahtev, ki bi v njem težile k izrazu. Njegovi »Bedni« s Temze, z vsem, kar izražajo poteze njihovih lic, delujejo nedvomno globoko radi grozot življenja, ki odsevajo iz njih. Jačje poantirana misel pa je našla izraz v sliki »Pri siromaku« (sl. str. 151): V ubožni delavski sobi sedi blag ožarjen človek in govori o miru, enakosti in dobroti; ostali navzoči ga tajinstveno gledajo in počasi razumevajo in sprejemajo smisel njegovih besed.

Ti seriji siromakov in trpinov pa lahko dodamo njegove slike verske vsebine. Četudi

¹ Biografski podatki so povzeti iz dr. Schneiderjeve študije o Vl. Kirinu, ki je izšla v francoščini v ugledni londonski reviji »The Architectural Review« l. 1921. O njem so pisali tudi Lunaček, Jiroušek, Iveković, Vojnović in Delalle.

religiozno ustvarjanje ni značilen moment v njegovem umetniškem delovanju, četudi je to bolj emocija dobe in osebe umetnikove, ki ima sočutje za vsako bol, so vseeno njegova taka posamezna razpoloženja izražena s silo sveže intuicije, ki nas gane. Slika »Križaj ga« in posebno ona »Po Golgoti« (sl. str. 159.) kaže, da je Kirin umetnik finih občutkov in nežnih lirskih emocij; iz teh del veje duh neke kulturne vzgoje, ki zna tudi take probleme obravnavati na svoj in nedvoumno zanimiv način. To ni nikaka talni osebna nadutost, ki je posebno danes znala otvoriti naravnost smešne ekscese; iz Kirinovih slik odseva topla otroška vera. Kirin je umetnik, ki zelo ljubi gotiko. Odtod oni zanos, s katerim je posnel v Parizu »Našo Gospo« in celo skupino pariških srednjeveških zgradb, katerim je posvetil mogoče najlepše svoje grafične liste. On, ki je sam dete gotike, krščen v eni divni naši katedrali in vzgojen v miljeju, sorodnem onemu, je bil zmožen, da jih obda s sijajem instinktivnega čuvstva.

Takrat nekako so nastali tudi njegovi listi, izdelani v londonskih mansardah, ko se je klatil po dockih in polmračnih mestnih delih, kamor ga je vlekel impulzivni ritem življenja, dela in gibanja. V tem mestu štrajkov in življenjskih borb ga je prevzelo življenje polno nervoznosti in energije. Docki na Temzi, tesne ulice in velika dinamika strojev so torišče njegovih umetniških inspiracij. Težka, globoka megla pa, ki objemlje vse to življenje, tvori tragično idilo teh listov, ki so izdelani v živahni tehniki, četudi ne tako subtilni kot je ona njegovega vzora Pennela (sl. str. 165.). V tem kompleksu strojev, gibanja in dela se Kirinov človek komaj giblje, tako je izčrpan in razbit po tem življenju. Vsa moč tega njegovega človeka je kak posamezen izgred v kaki poltemni ulici. Takrat je nastal tudi njegov avtoportret. Uglobljene, ugasle oči teži bol sočutja s tem življenjem.

V Londonu se je Kirin seznanil z deli velikih grafikov Méryona, Camerona, Legrosa, Brangwyna in Pennella, ki jih je dotodaj poznal samo iz reprodukcij. U British Museum je izdeloval kostimne in umetnoobrtne študije in sodeloval pri skoro vseh večjih revijah (*The Architectural Review*, *The Apple*, *The Studio in Colour*). Takrat je poleg drugega dobil tudi nalogo, da ilustrira Wildejeve pravljice (sl. str. 145.). Tu se je mogla izraziti cela nežnost in tenkočutnost Kirinove narave in tako so dobile najfinejše črte nežnih pravljič velikega angleškega dekadenta v Kirinu tolmača, ki je znal podati v njih vso njihovo sentimentalnost. V ilustracijah k Pripovedkam iz davnine Brlić-Mažuranića (W. Heine-mann) je izrazil Kirin, ki pozna v podrobnosti našo pravljico tradicijo, toliko našega brez tujih primesi, kakor nikjer dotlej, pri tem pa je ohranil vseeno svojo individualnost. S svojimi ilustracijami zavzema danes Kirin

eno prvih mest pri nas in spada po nekaterih zadnjih litografijah med najbolj znane umetnike pri širšem občinstvu.

Ko se je vrnil iz Londona in ustvaril litografije iz Pariza, Benetk (gl. sl. str. 147.) in Florence, je začel z ilustrativnim delom v Dalmaciji. Za to delo je prijel po vestnem študiju, ki mu je dalo jasne osnove. Njegov namen ni bil, da poda razpoloženje, ampak da poda Dalmacijo v slikovitosti, v igračkah njene arhitekture, v pokretu onih neizmernih slogov, ki so se, kakor bi dejal L. Vojnović, naslojili v toku stoletij na tem »tête du pont« ene cele kulture, ustvarjene na križišču dveh epoh, dveh življenj in tradicij. Pri tem je pripomogla k oni njegovi »duševnosti«, ki jo tako radi poudarjamo v kritiki, njegova virtuoznost, izražena v naravnost detajlnem risanju vseh značilnosti in posameznosti in katera virtuoznost je posledica njegovega bavljenja z arhitekturo. Ne bom ugovarjal, da je ravno ta virtuoznost vsled neke pretiranosti oslabila tu in tam čisti umetniški zanos in se je semintja neposredni vtis na litografijah izgubil, ali bolje: razblinil, tako da smo radi Kirinove risarske rutine opozorjeni na posamezne dovršeno izdelane detajle, namesto da bi našli v nekem konciznem tonu podano karakteristiko kraja ali predmeta, kljub temu pa pred temi litografijami občutimo oni privlačni čar, ki je lasten temu kamnu, klesanemu in umetniško razgibanemu od antike do baroka. Hladna lepota mavzoleja, kakor vdana popoldanska tišina srednjeveške cerkve z belo maso zvonika ob benečanskih oknih sosednjih patricijskih hiš se je znašla na Kirinovih listih tako harmonično kakor oni razmetani kup starih hišic iz stare ulice pod baročnim zvonikom sv. Križa. Vse odeva svojstven značilni mik.

Kirinov »Split« in tudi »Šibenik« trpi precej na neenotnosti; nekatere karakteristike so ostale le fragmentarične in nekako razmetane; nekatere poteze, posebno meglavita otožnost pa nas spominjajo bolj holandskega in sploh severnega tipa kot pa pravih naših romanskih in domačih karakteristik. Sinteza celega »Šibenika« je vsekakor »Procesija« (gl. sl. stran 155.). Šele tu je oživela vsa ona življenja polna lepota, polna gibanja in pokreta. Lepota renesanske kupole se spaja z eleganco gotskih lokov, vse to pa z vonjem kadila in sijajem ljudskih običajev, vse se je v tem liturgičnem momentu prepletlo in spojilo v eno.

Njegov »Trogir« je vsekakor konstruktivnejši od imenovanih dveh. Celó to mestece, zbrano okoli ene »pjace«, s svojimi »čakulami«, »ferali« in mamicami, s svojo tipično srednjeveško strukturo, s ponosnimi loki, biforami, levi, »loggjo«, mestnimi vrati, majhnimi hišicami, luko, s cerkvami in čipkastimi zvoniki — Kirin je to gledal skozi odprtino resnega gotskega okna (prim. sl. str. 149.) — je delovalo na umetnika celotno kot nekako

staro minulo življenje. Mesto miru kot kak Böcklinov San Gimignano in brez ljudi, ki se še danes skrivajo za lesenimi oknicami kot da ne zaupajo prišlecu. Kirin nam ga je podal brez ljudi, le eno figuro je postavil v temnem krilu katedrale kot zadnjo silhueto starih časov (sl. str. 162). Izza temnih lokov se belijo črte renesanske kapele Andreja Dračanina in Nikolaja Florentinca, domačih kiparjev, učencev Donatella. Cel ta mistični kraj, poln poezije in vonja prošlosti, je Kirin izrazil enako kakor z besedami Ivo Delalle: za uvod mu je dal oni steber s starim levom, na katerem je pustil stari izrek »Pax tibi«. S temi poslednjimi deli smo približno orisali vse Kirinovo slikarsko delo. In če naj ga na koncu opredelimo v razvoju naše današnje umetnosti, ga stavimo v red onih tihih slikarjev, ki žive in delujejo za slikarstvo, tuji vsaki pozi. Kirin nam je dal doslej nedvomno naše najboljše litografije; ker pozna izborna tehnika, je zavzel mesto enega naših najboljših ilustratorjev med mlajšimi in poleg Božidarja Jakca mogoče tudi edinega.

FRESKE NA KAMNEM VRHU.

FR. STELE.

Cerkev na Kamnem vrhu je podružnica fare Ambrus v Suhi Krajini. Predstavlja nam znani podeželski tip cerkve z obokanim prezbiterijem in pravokotno ladjo, prekrito z ravnim lesenim stropom. Na zapadni strani je k vhodni steni pristavljen zvonik. Lesen strop in trije oltarji iz l. 1660, 1709 in 1710 pa ustvarjajo milje skromne, toda okusne domačnosti. S slikami odlikovan je samo prezbiterij, v ladji nisem mogel zaslediti sledov razen naslikanih krogov s posvetilnimi križci, ki so pa sedaj prebeljeni. Prezbiterij, ki je majhen in nizek, obsega proti vzhodu samo eno polje in tristrani, na osmerokotnikovi podlagi zasnovani apsidalni zaključek. Ravno vsled teh majhnih razmerov pa je običajni ikonografski shema tu reducirana na svoje najnujnejše in najvažnejše elemente in nam predstavlja res skoro shematično bistvo slikarske okrasitve alpskega gotskega prezbiterija. Slikarija je izvedena v fresko tehniki in razmeroma dobro ohranjena; večina danes vidnih slik ni bila nikdar pobeljena. Prvotno je imel prezbiterij samo troje oken v vseh treh stranicah apside; pozneje, bržkone v baročni dobi, ko so obnovili opravilo, pa so napravili tudi v prvem polju v vsaki steni po eno okno in tam uničili slike 6 apostolov, od katerih se je ohranil samo na severni steni sv. Andrej, vse drugo pa je danes prebeljeno, kolikor ni bilo uničeno. Tudi slike v loku slavoloka so sedaj prebeljene. Uničen je, kakor običajno, tudi pritlični pas, ki ni vseboval figuralne slikarije. Ta pritlični pas završuje večbarven ornamentalni rob, pokrit s patroniranimi križci.



JOHANNES DE LAYBACO: GLAVA SV. JAKOBA ML., VISOKO (L. 1443).

Nad njim je v višini prvotnih oken glavni pas, ki vsebuje po vseh stenah prezbiterija razen slavoloka razvrščene slike 12 apostolov pod polkrožnimi arkadami. Počeni na severni steni sta prva dva uničena, oziroma, kolikor sta se ohranila, pobeljena, ohranjen je samo sv. Andrej; sledi jih ob oknih v apside šest, po dva ob vsakem oknu; četrti v celi vrsti je sv. Janez Evang. s kelihom, peti sv. Jakob s potno palico, šesti sv. Peter, sedmi sv. Pavel, osmi ima v roki gorjačo, deveti je brezbrad in ima knjigo in sekuro (sv. Matija?), naslednji trije (10.—12.) na južni steni so pobeljeni, kolikor sploh niso uničeni.

V tretjem pasu so v trikotnih jezicah, s katerimi se završujejo stene napram svodu, naslikane pred nizko balustrado svetniške figure do pasu, in sicer: sv. Marjeta, sv. Katarina, Mati božja z detetom, sv. Barbara in sv. Rozalija. Na svodu je naslikana rastlinska ornamentika, v polju nad zaključno stranico Jezus obdan od žarkov, do kolen, sedeč, z oblo v levici, z desno pa blagoslavlja. Druga polja zavzemajo štirje evangelisti in en klečeč moleč angel. — Slike na slavoloku so po-