



# UMETNOST

*Mesečnik*  
*za umetniško kulturo*  
*z literarno prilogo*  
**ŽIVO NJIVO**

## Spoštovanim naročnikom „Umetnosti“!

Z današnje trojno številko smo zaključili osmi letnik Umetnosti, Naslednji IX. letnik prične izhajati z mesecem septembrom t. l. Vljudno prosimo spoštovane naročnike, da nam še v bodoče ostanejo naklonjeni.

Položnice smo priložili samo tistim, ki še nimajo poravnane naročnine.

Izvirne platnice za Umetnost oskrbi tudi letos knjigoveznica Jože Zabjek, Ljubljana, Dalmatinova ulica 10, po zmerni ceni.

---

### ZA TISKOVNI SKLAD »UMETNOSTI« SO DAROVALI:

Anton Krisper, veletrgovec, Ljubljana . . . . .	70.— Lir
Jurij Verovšek, veletrgovec, Ljubljana . . . . .	50.— Lir
Neimenovani učitelj . . . . .	22.— Lir
Inž. M. Pirkmajer, Ljubljana . . . . .	20.— Lir
Dr. Vlad. Guzelj, primarij, Ljubljana . . . . .	20.— Lir
Filip Šibenik, Adria Coloniale, Ljubljana . . . . .	20.— Lir
Dr. Bogdan Zužek, odvetnik, Ljubljana . . . . .	20.— Lir
A. Zlender, veletrgovec, Ljubljana . . . . .	20.— Lir
Franc Grčar, Ljubljana . . . . .	20.— Lir

Plemenitim darovalcem se iskreno zahvaljujemo za blagohotna darila — s tem so dali dokaz, da podpirajo našo narodno umetnost.

Ob tej priliki prosimo tudi druge ljubitelje slovenske umetnosti, da po svojih močeh podpirajo revijo s prispevki v njen tiskovni sklad, kar bo omogočilo, da bo ta že redki slovenski obzornik še nadalje izhajal.

Uredništvo in uprava Umetnosti, Ljubljana

---

### PREJELI SMO V OCENO:

- Alojz Gradnik: *Pesmi o Maji*. Založila Narodna tiskarna v Ljubljani.  
Severin Šali: *Srečavanja s smrtjo*. Založila Ljudska knjigarna v Ljubljani.  
J. J. Hirschler: *Kakor v zrcalu*. Poslovenil Franjo Tominec. Zal. A. Sfiligoj, Ljubljana.  
Vida Rudolfova: *Sončece, siji!* Založila Tiskovna zadruga v Ljubljani.  
M. Kitek: *Prigode malega murenčka*. Ilustrirala inž. arh. M. Vogelnikova. Založila knjigarna Schwentner (Erbežnik) v Ljubljani.  
Bratec Branko in sestra Mica. Založila Tiskovna zadruga v Ljubljani.  
Zbornik za umetnostno zgodovino, XIX. Ljubljana.  
Ljubo Babić: *Boja i sklad*. Zagreb.
- 

## NARODNA TISKARNA D. D.

## LJUBLJANA

TELEFON ŠT. 31-22 — 31-26  
POŠTNI ČEKOVNI RAČUN  
V LJUBLJANI ŠTEV. 10.534

*Izvršuje različne moderne tiskovine  
okusno, solidno in po nizkih cenah*

---





Adolf Karpellus / »Pod oknom«

## ILUSTRATOR PREŠERNOVIH POEZIJ ADOLF KARPELLUS

Vprav v onih letih, ko je pripravljala založba I. g. pl. Kleinmayr & Fed. Bamberg znano ilustrirano izdajo Prešernovih poezij, ki jih je uredil skriptor L. Pintar in ki so izšle po dolgotrajnih pripravah za stoletnico pesnikovega rojstva, nismo imeli v Ljubljani nobenega primernegega umetnika, ki bi utegnil vzbuditi pozornost imenovanih založnikov kot izrazit umetniško dozorel ilustrator. Koga izmed domačih umetnikov bi mogli tedaj počastiti z oddajo naročila tako pomembne in slavnostne kulturne knjige? In kdo bi bil v resnici sposoben ustreči postavljenim zahtevam take vrste udeještvovalja, kakršnega dotedanja slovenska umetnost še ni preveč poznala in gojila, če izvzamemo naša edina mojstra risarja, Janeza in Jurija Šubica? Desetletje po njuni smrti pa je bilo čas šolanja mlade impresionistične generacije, ki je zaradi svojih čisto slikarskih teženj naravno le zavračala ali vsaj nerada in po sili razmer sprejemala ilustratorsko pripovedno snov. Mladim iz 90. let 19. stoletja je bila barvno dojeta slikarska forma vsekakor važnejša od »literarne« vsebine predmeta, ki so ga zato že načeloma rade volje prepuščali akademskim starinam, epigonom romantike in klasicizma. Mladim, nepriznanim, dasi talentiranim monakovskim študentom Bamberg ni želel poveriti prestižnega naročila svoje založbe, čeprav je med tem pričel objavljati v »Domu in svetu« svoja pričetna dela, prav risbe, ilustracije in vinjete, kasnejši ilustrator Cankarjevih del Matija Jama, če-

prav se je v podobnem žanru uveljavila prav v istih letih mlada Ivana Kobilca, ki je opremila s svojimi še pristno romantično občutenimi in prav nič modernimi ilustracijami prvi zvezek Jenkovih pesmi, najzgodnejšo ilustrirano slovensko pesniško zbirko (v založbi Otona Fischerja, 1896). Jenkovih poezij drugo knjigo pa je okrasil 1901 slikar, ki se je kasneje razvil v najizrazitejšega in morda najpomembnejšega ilustratorja polpretekle dobe, risar, ki je po vsem svojem idealističnem pojmovanju in slogovni zaostalosti kar najbolj soroden Karpellusovemu meščarskemu akademizmu in psevdorealizmu: Ivan Vavpotič.

Oba umetnika zajemata iz istega usihajočega umetnostnega vrela konvencionalnega biedermajskega čustvovanja, oba se izživljata v oficijelno priznanem ozračju popularnih zgodovinskih nauk, ki jih je prehitevalo življenje bolj in bolj. Kakor koli že rešuje tudi njuno siceršnjo kvaliteto slikarskega izdelka kultiviran čut za dekorativne učinke v risbi, barvi in kompoziciji, vendar je poprečna proizvodnja avstrijskih provincialnih središč, ki jim je vzlic secesijskim reformam za vzor še vedno le dunajski osladni žanr 19. stoletja, dejansko že obtičala v »slepi ulici« (St. Mikuž, Umetnost slepe ulice, Umetnost, VI, 10—12). Spomnimo se Ljubljane 90. let, Antona Koželja, Simona Ogrina, Antona Gvajca, Josipa Germa, Ludvika Grilca, utilitarne in priložnostne službe, ki jo opravlja umetnost kot pripraga neumetniških ambicij domačega malome-



Adolf Karpellus / Ilustracija k Prešernovim poezijam (Nova pisarija)

ščanstva. V pomanjkanju rodnih in samoniklih domačih moči je pogosto odločalo zgolj zunanje naključje, ki je pripeljalo v našo sredino včasih boljšega včasih slabšega tujca. Tako je prišel po tej poti v naše tedanje okolje tudi mladi slikar Adolf Karpellus, ki se je rodil kot sin avstrijskega častnika 1869 v gališkem garnizijskem mestecu Novem Sonču in ki je imel za seboj dunajsko akademijo ter enoletno študijsko bivanje v Parizu in Bretagni.

## I.

Glavne življenjepisne podatke o pri nas malo znanem slikarju prinaša poleg kasneje navedenih Belè-Aškerčevih zapiskov v Ljubljanskem Zvonu 1898 in 1900 tudi prispevek, ki ga je napisal Benjamin Schier za umetniško prilogo tednika »Osterreichische Illustrierte Rundschau« (I. Jahrg., No. 25, Wien, 27. III. 1914). Sliko Karpellusovega delovanja v Ljubljani pa bo mogoče spopolniti s pritegnitvijo onega domačega ustnega in pismenega izročila, ki še ni zbrano in pregledano. Schierov članek je splošno, a toplo in prijateljsko pisano opozorilo, namenjeno širšim krogom tednikovih bralcev, poljudno kramljajoče priporočilo, ki ne sega globlje v problematiko in oceno dela.

Karpellus izvira iz stare oficirske rodbine in je pokazal svoj talent v rani mladosti. Po gimnazijskem študiju se je vsega posvetil slikarstvu. Kot 16leten deček je poizkušal s slikanjem gledaliških dekoracij, nato pa se je vpisal na dunajski umetniški akademiji, kjer je študiral pri slovitih mojstrih Griepengerlu in Trenkwaldtu. Pisec omenja nato Ivana Belèta, umetnostnega ljubitelja iz Kranjske, ki je s svojo naklonjenostjo omogočil mlademu nadebudnemu slikarju nadaljevanje študija v Parizu. Karpellus je sprva posečal atelje Lefebrea in Flenrya, nato pa se je posvetil v Bretagni krajinarstvu in študiju v naravi. V tem času je bil tedanji korektor državne tiskarne na Dunaju, bivši domači učitelj in kasneje na ljubljanski realki nameščeni profesor francoščine Ivan Belè (1853—1937) edini podpornik Karpellusovih umetniških stremeljenj. V tej zvezi omenja pisec Schier prof. Belèta kot zaslužnega posredovalca pri naročilu, ki ga je izposloval slikarjev prijatelj iz Ljubljane pri svojem znanu založniku Bambergu. Tudi ni izključeno, da se je ljubljanski založnik v zadevi ilustriranja jubilejne izdaje Prešerna sam obrnil do svo-

jega znanca v državni tiskarni na Dunaju, ga obvestil o namerah založništva in Belèta kar poprošal za primernega ilustratorja. Schier pravi, da se je Karpellus 1894 vrnil na Dunaj in da se je slikar nato srečno oženil. Na Dunaju, kjer se je trajno naselil in kjer je razvil svoje delovanje, je verjetno tudi umrl, vsekakor po izidu Schierovega članka iz leta 1914.

Karpellus je zaslovel kot ilustrator humorističnih listov, obenem pa kot risar lepakov: po Schieru jih je bilo nad 150 izvršenih še do 1914, nekaj najboljših lepakov je bilo razstavljenih v Künstlerhausu 1905. Pri raznih natečajih je dosegel prvo nagrado. V Karlovih varih je 1909 še poleg te prejel tudi naročilo za poslikanje stene v glavni zdraviliški dvorani. Nadalje je omenjena umetnikova vsestranost, ki je plod vztrajnega dela in napredka: poleg uporabnih dekoracijskih in grafičnih nalog se javljajo zlasti v novejšem času večje slikarske kompozicije najrazličnejših snovi, vendar si Karpellus tudi sedaj prizadeva, da ne zapade ne snovni ne tehnični enostranosti (po Schieru). Kot najznamenitejša in najboljše dela se omenjajo slike »Megla«, »Evica«, »Resignacija«, »Plavalka«. Med najbolj uspela portretna dela pa je treba šteti umetnikovo najlepšo sliko, podobo Karpellusove matere, delo, ki je bilo 1897 nagrajeno z državno kolajno in ki je poleg drugih del v članku reproducirano. Na fotografskem posnetku je upodobljen slikar pri delu v ateljeju; vsega skupaj je priobčenih 9 različnih kompozicij, največ oljnih del.

## II.

Od vsega početka je jasno, da je Belètovo posredovanje pripeljalo Karpellusa v okolje slovenskih naročil, zlasti pa v pestri svet slovenske narodne pesmi, ki je pritegnila slikarjevo tvorno fantazijo in jo do neke mere uspešno zaposlila. Slikarjev stik z Ljubljano je bil očitno priložnostne narave, vendar dovolj intenziven, da je mogel obogatiti umetnikovo snovanje s slikovito motiviko naše narodne in umetne pesmi, kakor nam to dokazujejo poleg ilustriranih Poezij še posebej tudi poedini primeri samostojnih risb. Karpellus se je seznanil z Belètom na začetku 90. let (1891 do 1893), kakor nam priča najstarejša signirana letnica 1894 na risbi za Turjaško Rozamundo: Karpellus Paris 94 (Poezije doktorja France-ta Prešerna. Uredil skript. L. Pintar. Ig. pl.

Kleinmayr & Fed. Bamberg v Ljubljani, 1900: št. ... numerirane krasotne izdaje poezij dokt. Fr. Prešerna, subskribiral blagor. gosp. ...). Ugotoviti bo treba z ozirom na šestletno razdobje med najstarejšo signirano risbo in letom izida Poezij, kdaj so se začele priprave za izdajo Poezij in zakaj je obravnaval Karpellus snov znane Prešernove romances po narodni pesmi o Turjaški Rozamundi že celih 6 let pred izidom Poezij. Videti je, da se je nemški slikar seznanil z našo književnostjo že dolgo preje in sigurno le preko svojega prijatelja in podpornika Belèta, čigar vpliv je bil gotovo merodajen, bodisi v prvotni zasnovi ali le v posredovanju zamisli o umetniško ilustrirani izdaji Poezij. Tako se sprašujemo, kdo je tako zamisel sploh spočel in če je med zgodnjo Karpellusovo risbo iz leta 1894. in kasnejšo izvedbo, ki jo je predočil in uresničil založnik, kakšna prvotna genetična zveza. Saj je možno, da je zorela misel o ilustriranem Prešernu že preje samostojno tudi izven založbe in da je bila pobuda za njeno uresničenje založbi v kasnejših letih tik pred jubilejem le predložena. V tem drugem primeru se namreč dvigne vloga Karpellusovega inspiratorja in mentorja prof. Ivana Belèta preko zgolj priložnostnega posredovanja med založnikom in tem neznanim ilustratorjem do iniciativnega kulturnega činitelja v zgodovini naše književne ilustracije.

Karpellusovo delo v Sloveniji tvorijo tri snovne in tehnične skupine: zgoraj omenjene ilustracije Prešernovih Poezij v Pintarjevi izdaji, posamezne risbe in olja z motivi iz slovenskega umetnega in narodnega pesništva ter oljna dela različne vsebine. Zanimajo nas v prvi vrsti le dela prvih dveh skupin, tretja obsega dva portreta (prof. Fran Erjavec in ga. Juliette Belè), figuralno kompozicijo bolnice »Pri smrtni postelji« in edino v Ljubljani ohranjeno delo, Kolumbovo odkritje Amerike: »Terra, terra!« Alegorična apoteoza Kolumba z angelom, ki



Adolf Karpellus / Ilustracija k Prešernovim poezijam

plava nad ladjo z lovorjevim vencem, in z romantično luno na nočnem nebu je dovolj naivno začetniško delo, ki ga z ozirom na kvaliteto tudi druga oljna dela v bistvu ne prekašajo (n. pr. »Mea Kulpa!« po Aškerčevi pesnitvi, objavljeni v zbirki »Lirske in epske poezije« v Bambergovi založbi 1896, »Ujetega tiča tožba« po Gregorčičevi pesmi in orientalska figuralna fantazija »Pramloča« po Aškerčevi indijski legendi iz leta 1893.). Belètovi rodbini je znano, da je pisal pokojni profesor Belè baje neko razpravo o Kolumbu. Ta kakor tudi ostali snovni motivi so plod Karpellusovega znanstva z Belètom, ki je odkril ukaželjnemu slikarju poetično fabulo in bujnopestre like Aškerčeve zanosne lirike, razvneajoče tedaj mlado stremečo generacijo izobražencev, skušal razodeti sprejemljivi umetnikovi do-



Adolf Karpellus / Ilustracija k Prešernovim poezijam (Strunam)



Adolf Karpellus / Gospod Ravbar





Adolf Karpellus / Kralj Matjaž



Adolf Karpellus / Mea culpa I.

mišljiji očarljivo lepoto Prešernovega pesniškega razpoloženja ter v zvezi z obema prvakoma naše lirike tolmačil romantično razgibani svet junakov in junakinj slovenske narodne pesmi. Redka in v celoti bržkone še neznana Karpellusova ljubljanska dela so nastala v 90 tih letih preteklega stoletja, torej prav v mladeniški in začetni dobi umetnikovega razvoja. Zato so včasih okorna, neurejena, mestoma primitivno nevesča. Predvsem velja to za poizkusna dela v olju. Več kot zgolj dokumentarno zanimive pa so nedvomno risarske kompozicije, živahno dojeti in bistroumno risani prizori posameznih narodnih pesmi, v katerih se je Karpellus razživel in razodel kot spreten oblikovalec zelo značilnih risarskih kvalit (»Kralj Matjaž«, »Gospod Ravbar«, »Pegam in Lambergar«). Če so ti trodelni listi zamišljeni v slogu dekorativno ornamentiranih in v polja razdeljenih diplom, tedaj govori tudi iz take tradicionalne kompozicije triptika le romantični duh časa, v katerem so nastale.

Karpellus je za Prešerna imel na razpolago tudi nemške prevode (n. pr. »Prešeren-Klänge«), za nenavadno slikovito in celo bogato ponazoritev narodnih pesmi pa je moral uporabljati gotovo le živega tolmača v osebi literarno večšega in v znanju pod-

kovanega profesorja Belèta. Slikar je tu upodobil glavne in najbolj značilne prizore pesmi, posamezne dele pa je sestavil v lepo skladno celoto. Izredno bogastvo snovnih detajlov priča o izraziti fantazijski iznajdljivosti in poetični rahločutnosti, ki po svojem čustvenem vživetju v primeri z bolj poprečno, včasih celo pusto vsebino ilustriranega Prešerna skoraj preseneča. Zares umetniška izvedba risb narodnih pesmi je najboljša, kar nam je Karpellus zapustil v Ljubljani. Tu se javlja v risarski dognanosti in kompozicionalni izrabi prostora ono mojstrstvo, ki je plod stoletne književnoilustracijske tehnike in ki črpa svojo izrazno silo in oblikovno znanje iz vzorov Schwindove romantičnoklasicistične zakladnice. Za iste ideale romantičnega izživljanja v zgodovinski, pravljici in legendarni pripovednosti ljudskoepične snovi sta se ogrevala že Janez in Jurij Šubic, ki sta prva ilustratorja slovenske pesmi (Levstik, Stritar). Modernejši Karpellus stoji še vedno na isti razvojni črti, o tem govore njegove risbe na prvi pogled. Na evropsko univerzalnih tleh Schwindove romantične šole so bujno poganjale še preko secesionističnega konca stoletja cele vrste obnavljalcev ljudske epike in zgodovinske narodne folklore. Tudi Karpellus je



Adolf Karpellus / Mea culpa II.

še v svojem času eden izmed mnogih risarjev ilustratorjev, ki živi od dediščine svojih velikih prednikov, od znanja že ustaljenih oblik, od idejnega bogastva in še živega etičnega zanosa starih meščanskih pokolenj. V takem duhovnem in socialnem ozračju pomeni tudi dekorativna primes secesijske linearne in ploskovne stilizacije, ki nebstveno in mestoma prerašča ornamentalno formo vinjete, le neznatno koncesijo »modernizmu«.

Karpellus v teh delih ne rešuje toliko formalnega znanja kolikor bolj epsko razpredeno pripovedno snov, ki jo najraje prepleta z arabesko, alegorijo in poljudno razumljivo simboliko. Včasih se zdi, kakor da se hoče približati preprostosti in idealističnemu tipiziranju v duhu ljudske umetnosti, ki je dobila svoj najpopolnejši izraz baš v narodni pesmi. V tem stremljenju pa je nastal tudi obratno izčrpen popis dogodkov in scenerije, kakor ga imamo pred seboj n. pr. v nazornem prikazu krvave rihite po bitki pri Sisku, to je na oljni sliki »Mea Kulpa!«, ali pa na pendantu »V šotoru Hasan paše«. V tolmačenju teksta literarne predloge je moral kajpak pomagati Belè. Tudi ti sliki pripovedujeta vernim gledalcem to, kar je zanimalo pesnika balade, vendar v

konfiguraciji po Karpellusovem trdem čopiču precej okorno in robato:

(Pred bitko): Kaj bahà se Hasan paša?  
On kristjane oponaša:  
»Mea culpa — mea Kulpa!

-----  
Sred ostroga šator krasen,  
pod šatorom pir je glasen.  
Hasan paša god praznuje,  
zmag sijajnih se raduje.

-----  
(Po bitki): Teče Kulpa vsa krvava —  
Hasan paša mrtev plava.

Originalnih in šegavih domislekov je na tej groteskno šaljivi Karpellusovi ponazoritvi storije že toliko, da bi prav ugajale preprostemu človeku in tudi otroci bi imeli z njo največje veselje. Kdo bi si mislil, da je isti slikar kmalu nato dobil avstrijsko državno kolajno kot nagrado za veliko seriozno kompozicijo »Moja mati«, ki mi je sicer znana le po reprodukciji, a vendarle kaže kaj več, predvsem pa salonsko uglajenega portretista, ki se je za svoje oficielno občinstvo »zares potrudil«. Rekel bi, kakor da je nekaj omalovaževanja v teh zabavnih ljubljanskih podobah, res pa je, da so za naročilo in razpečavanje izvršene risbe 25 do



Francišek Dobnikar / Marija (1903)

30 letnega mladeniča (v letih 1894 do 1899) vse drugo kot površne, o tem ni dvoma. V mislih imamo ciklus risb za Prešernove Poezije in poedine ilustracijske liste k narodnim pesmim, skratka gradivo, ki je nastalo po prizadevnosti in pobudi mentorja Ivana Belëta.

Karpellus je stopil pri nas pred širšo javnost že v letu svojega bivanja v Franciji (1894), in sicer z 12 akvarelnimi risbami za ilustracije k narodni pesmi »Ravbar«, ki je bila priobčena v *Domu in svetu* (1894, VII, str. 40, 41, 42, 43). Zanimivo je, da izvirajo iz istega leta tudi prva dela za ilustracije k Prešernu in so dominsvetovske podobe drugače zasnovane kot veliki list kasnejše ilustracije »Gospoda Ravbarja«: tam so le majhni krasilni vložki med tiskano besedilo pesmi, tu velika celostranska in enotno povezana kompozicija v obliki triptika. Ob ugodnejših prilikah bo mogoče zbrati in podrobneje opisati celokupno ilustracijsko gradivo, v kolikor se nanaša na slovensko narodno pesem in v kolikor je v zvezi s Karpellusovim delovanjem v Ljubljani, odnosno v tujini za slovenska naročila.

### III.

Najzanesljivejši in gotovo tudi najobsežnejši ohranjeni literarni vir, ki govori o nastanku Karpellusovih risb za Prešernove Poezije in še o drugih slikarjevih ljubljanskih delih, je ohranjen v Aškerčevi recenziji Pintarjeve Prešernove izdaje (Ljublj. zvon, XX, 1900, str. 116—122) in v Aškerčevi beležki »Ilustrovana slovenska poezija« (Ljublj. zvon, XVIII, 1898, str. 757). Tako nam pojasnjuje tedanji urednik Ljubljanskega zvona Aškerc sam v svoji kritični oceni Pintarjeve priredbe Poezij, ocenjujoč tudi umetniško vrednost ilustracij, epizodični značaj Belëtovega in Karpellusovega nastopa (o. c.): »Gosp. Belë je bil tako prijazen pa mi je o Karpellusu napisal naslednje vrste: »Slikar Adolf Karpellus, star blizu 30 let, je rojen v Galiciji in je sin c. in kr. podpolkovnika (trije bratje slikarjevi služijo kot aktivni častniki). Zvršil je višjo realko na Dunaju ter istotam akademijo obrazovalnih umetnosti. Pozneje se je izpopolnjeval v Parizu in na specialni šoli za pokrajinsko slikanje v Concarneau-u v Bretanji. Že kot gojenec posebne šole za zgodovinsko slikarstvo na Dunaju je uspešno debutiral na razstavi umetniške družbe s podobo »Pri smrtni postelji« (ki visi v gosp. Bamberga pi-

sarni) in nje duhovitim pendantom »Slaba vest«. Vsled zasebnega naročila je zvršil potem po pisanih podatkih risane ilustracije za štiri slovenske narodne pesmi in oljnato sliko »Ribič«. Ta krasna kompozicija je bila povod, da je g. Bamberg poveril g. Karpellusu ilustriranje Prešerna. Žal, da se mu je ista hvaležna snov pozneje, dasi je trikrat poskusil, vselej ponesrečila. Ker slikar slovenščine ne ume, dobival je prevod pesmi, sposobnih za slikarsko tolmačenje, potrebne fotografije, figurine itd. iz Ljubljane. Večino podob je zvršil za časa svojega bivanja na Francoskem l. 1894./5., tedaj ob času, ko sta bila brata Šubica že mrtva, umetniški naraščaj naš se pa še ni bil pojavil. Vrnivši se na Dunaj, je g. Karpellus razstavil pohvalno sprejeti sliki »Bretonska deklica« in »Materina ljubezen«. Vpregel se je potem v sladki jarem sv. zakona, in to je bržkone krivo, da se danes bavi največ s praktično stroko svoje umetnosti ter slika reklamne podobe in riše ilustracije za dunajske in monakovske liste, dokler mu milejša usoda ne razveže kril za svobodno umetniški vzlet...«

Iz Belètovih podatkov izvemo torej tudi o slikarjevih prvencih. Po izjavah svojcev pokojnega, l. 1937. umrlega prof. Belèta, se nahaja fotografski posnetek oljne slike »Pri smrtni postelji« v posesti Belètove rodbine v Ljubljani, original sam, ki ga je na podlagi istega vira naročil Karpellusov podpornik, pa je bil nekaj časa na prodaj pri Bambergu, kjer ga je kupil g. Edvard Regnard v Ljubljani (Ulica stare pravde 3). O podobi »Slaba vest« ni zaenkrat nič znanega. Oljna slika »Ribič« (po Prešernu) je v posesti Belètovega sina Marcela v Zagrebu (Rusanova ulica 4). Dajalec »zasebnega naročila« ni nihče drugi kot Belè sam, ki nastopa v Ljubljani poleg Bamberga (Poezije) kot edini umetnikov naročnik. O omenjenih »risanih ilustracijah za štiri slovenske narodne pesmi« pa govori Aškerc že preje,



Francišek Dobnikar / Pomlad (1903)



Jurij Šubič / Slovo od doma

in sicer v svoji beležki »Ilustrovana slovenska poezija« (1898, o. c.): Galerije slik domačih umetnikov mi Slovenci še nimamo. Pri nekem uglednem ljubljanskem meščanu, ki ve ceniti umetnost, pa sem videl pred kratkim nekaj takega, kar bi se smelo imenovati nekaj narodni slikohram v miniaturi. Dotični izobraženi meščan (prof. Ivan Belè, op. pisca) je znan s slikarjem Karpellusom, ki je ilustroval poezije Prešernove, pa je pri njem

naročil celo vrsto zanimivih slik in risb. Nisem se mogel nagledati lepih podob, visečih po stenah. Štiri podobe predstavljajo prizore iz slovenskih narodnih pesmi; to so: Peggam in Lamberg, Kralj Matjaž, Ravbar in Lepa Vida. Karpellus je motive dotičnih epskih pesmi tako klasično vpodobil, da bi jih ne bil mogel menda nobeden drug slikar boljše! Ko gledaš te slike drugo za drugo, se živo spominjaš lepih



Jurij Šubic / Vrnitev z bojišča

naših narodnih pesmi, in tu šele spoznaš, kak dragocen zaklad leži v teh navidez preprostih spevih za upodabljaljivega umetnika! — Izmed modernih pesmi naših je ilustroval Karpellus tri, namreč Prešernovega 'Ribiča', podpisančevi legendi 'Pramločo' in 'Mea culpa' ter Gregorčičevega 'Ujetega ptiča'. Poleg teh motivov sem videl še portret Erjavčev in pa oljnato sliko, ki predstavlja hip, ko ugleda Kolumb Ameriko. Zares

zanimiv domač muzej!« — Prav značilna za naše tedanje meščanstvo je citirana Aškerčeva beležka, ki opozarja na redke pojav domače umetniške zbirke. Po Aškerčevem mnenju »klasično« upodobljeni prizori iz slovenskih narodnih pesmi gotovo niso samo Belètovo naročilo, temveč v marsičem tudi sadovi Belètovega prikazovanja in vsebinskega tolmačenja narodnih pesmi. Prve tri ilustracije so danes v Ljubljani (»Pe-

gam in Lambergar« v originalu neznan, foto v lasti Glasbenonarodopisnega referata, »Kralj Matjaž« in »Ravbar« v lasti rodbine Belètove, »Lepa Vida« pa je na Dunaju v posesti Belètove hčerke ge. Renée Gottlob. Zanimanje za narodno pesem je bilo v tej dobi tako splošno, da ni prav nič čudnega, če je tudi I. Belè opozarjal in navajal tujca Karpellusa na prebogato pripovedno zakladnico, na neizčrpni ilustracijski vir slovenskega folklornega izročila. Baš v teh letih so bile aktualne za slehernega našega izobraženca poleg modernih pesniških zbirk (Aškerc, Gregorčič) in poleg naraščajočega kritičnega, v diskusije dozorevajočega slovsstva prešernoslovcev Štrekljeve vsebinsko monumentalne izdaje Slovenskih narodnih pesmi. Iz narodnih pesmi sta pogosto zajemala svoj izraz klasik Prešeren na začetku in modernist Aškerc na koncu v bistvu globoko romantičnega stoletja. Zato zahtevata tudi oba najvidnejša ideologa kot kritika Pintarjeve izdaje Prešernovih Poezij, Aškerc v Ljubljanskem zvonu, Frančišek Lampé v Domu in svetu, da bi se moral ilustrator Karpellus čim bolj poglobiti v duha in svojstvo narodovega čustvovanja, kakor se to izraža v samonikli pesnikovi besedi. Vzlíc vsemu siceršnjemu kulturnobojnemu nasprotstvu soglašata Aškerc in Lampé v složni zahtevi po takih ilustracijah, ki bi poleg svoje splošne umetniške kvalitete ustrezale še posebej tudi duhu »onega čutenja in mišljenja, ki izvira iz srca našega naroda in ki je izviralo iz srca Prešernovega« (Fr. Lampé, Dom in svet, XIII, 1900, str. 92), tako da bi bilo boljše, »da se je ilustrovanje Prešernovih poezij poverilo kakemu slovenskemu slikarju. Delo bi se bilo izročilo kakemu Hrvat, Čehu, Poljaku ali Rusu... Toda — kar je, to je! Na novo ali boljše ilustrovanega Prešerna menda ne doživimo tako kmalu« (Aškerc, Ljubljanski zvon, XX, 1900, str. 121).

V primeri z risbami za Poezije, ki v originalu niso znane, prekašajo ilustracije za ciklus narodnih pesmi vsa druga Karpellusova ljubljanska dela, bodisi risarske ali slikarske izdelke v olju. Mladi slikar se je tedaj uril predvsem v uporabni grafiki, v ilustracijski stroki in kasneje še v lepakih. Tudi umetniške razglednice so mu pomenile na Dunaju vir eksistenčnega zaslužka, s strogo umetniškega vidika torej malo tolažljiva zaposlitev, dasi se slikarju čez nekaj let obeta že lepša bodočnost. Iz ljubljanskega nara-

čila je treba še omeniti portretno oljno podobo ge. Juliette Belètove, profesorjeve soproge, iz l. 1896. (v Zagrebu, last Marcela Belèta) in portretno oljno kompozicijo v interieuru, ki predstavlja našega prirodoslovca pisatelja Frana Erjavca (v Zagrebu, M. B.). Aškercéva v bistvu dobrohotna kritika slikarjevih del je v prvi vrsti izraz osebne naklonjenosti, izvirajoče nedvomno iz Belètovega priporočila, sicer pa je tudi znano, da so bile pesnikove sodbe v zadevah likovne umetnosti dovolj enostranske, pomanjkljive in konservativne. Tako Aškercéev, kakor tudi Lampéov okus je bil v tem pogledu okus poprečnega meščana, razodevajočega večji ali manjši čut za »pravilnost« klasicistične forme, usmerjenega predvsem v dojetanje idejno »vzvišene« vsebine, torej snovne »pomembnosti« in predmetne »zanimivosti«. Literarno in estetsko naobraženi uredniki obeh ljubljanskih revij stoje v svojih sodbah v bistvu na isti črti kot mladi ilustrator sam, odklanjajo in sprejemajo s pohvalo po onem splošnem merilu »ljubkosti«, ki je bilo v celotni javnosti ob zori larpurlartističnega impresionizma še trdno zasidrano. Dah novega realizma, ki je pomenil naprednejšo kulturno stopnjo razvoja, je bil na tem področju še komaj viden. Skromno, iskreno, preprosto, zlasti pa jasno in odločno v poštenem prepričanju, ki je s svojo naivno sigurnostjo še daleč stran od iskané bistroumnosti moderne skepse in relativizma, se izreka Aškerc v končni sodbi v umetnikov prid: »Kakor sem že omenil in poudaril, je A. Karpellus brez dvoma velik umetnik. O tem pričajo njegove krasne ilustracije slovenskih narodnih pesmi, o katerih sem poročal v 'Ljubljanskem zvonu' l. 1898. na strani 757. Ta mož je tujec, in ne moremo mu zameriti, če s svojim risanim peresom ni vselej prave pogodil. Gospod Ivan Belè, ki je posredoval med 'Prešernom' in slikarjem, je imel gotovo veliko truda, da je poslednjemu raztolmačil tekst. Za to požrtvovalnost mu moramo v obstoječih razmerah biti samo hvaležni.« (Ljublj. zvon, 1900, str. 121.)

#### IV.

Glavno Karpellusovo delo pri nas predstavljajo ilustracije za Pintarjevo »krasotno« izdajo Prešernovih Poezij, ki so izšle za božične praznike 1899 z letnico 1900 ob jubilejni proslavi stoletnice pesnikovega rojstva in petdesetletnice smrti. Urednik L. Pintar



pravi v svojem predgovoru (str. II): »Odlična je torej ta izdaja bolj po podobah in vinjetah, ki jih je zanjo narisal gospod Ad. pl. Karpellus, nego po popolnosti svoji, kajti novega ponuja le, kolikor je bilo dobiti v prepisih iz Levstikovega gradiva...« Na str. I.: »... založnik pa naj izdajo po svoje okraši z ondaj vže nabavljenimi ilustracijami, ki bodo občinstvu gotovo mnogo bolj ugajale, nego bi ugajal tolmač, ki je po sodbi nekaterih učena navlaka in nepotrebno slovničarjenje.« Omejili se bomo tu zgolj na obravnavo ilustracijskega gradiva in ne posegam v literarnokritična vprašanja, kar je docela naravno. Povrh pa še dvomim, da bi bilo mogoče razprostrti celokupno množico podrobnih opisov in vprašanj, ki zadevajo umetniško plat ilustrirane knjige, da odgovorov njihovega metodičnega reševanja niti ne omenjam. Za vse to je čas prekratek in prostor preozek, zato naj služi pričujoča študija zgolj kot nepopolen, a do neke mere informativen osnutek za delo širšega obsega in temeljitejše priprave gradiva.

Iz navedenih urednikovih omemb in že preje citiranih Aškerčevih in Belètovih navedb je razvidno, da so bile ilustratorjeve risbe izvršene že mnogo let pred izidom knjige in da je uvedel slikarja pri Bambergu Belè. Da se je Bamberg odločil za Karpellusa spričo »krasne kompozicije« »Ribič«, kakor to omenja Belè Aškercu, je bilo nekako v skladu s patriarhalnimi razmerami stare Ljubljane. Belè je svojemu varovancu utrl pot v ugledno ljubljansko založbo, ki se je hotela postaviti z luksuzno opremljeno in v vseh ozirih brezhibno izdano knjigo. Na podlagi signatur pa bi bil časovni red nastanka posameznih risb takole določen:

- 1894: (Paris): Turjaška Rozamunda (celostr.), str. 47  
(Concarneau): Ribič (celostr.), str. 74  
1895: Pri Blejskem jezeru (celostr.), str. 175  
Begun (celostr.), str. 181  
Krst (celostr.), str. 189  
1896: Naslovni list  
Vinjeta Pesmi, str. IX  
Vinjeta V spomin Valentina Vodnika, str. 25  
Nezakonska mati (celostr.), str. 35  
Vinjeta V spomin Matija Čopa, str. 93  
Vinjeta Gazele, str. 113  
Nuna in kanarček (celostr.), str. 203

- 1897: Vinjeta Strunam, str. 3  
Vinjeta Različne pesmi, str. 89  
Vinjeta Sonetje, str. 123  
1898: Vinjeta Krst pri Savici, str. 167

Celostranske podobe, ki jih po signaturi ni mogoče datirati, so še listi Pod oknom (str. 7), Mornar (str. 19), Zadnji boj (str. 171) in Dostavek (Procesija pred božjim prestolom, str. 197). Celostranskih velikih ilustracij je 11, naslovne vinjete krase glave posameznih poglavij, vsaka stran velikega kvarta (VIII + 244) pa je nad besedilom okrašena s čelnim pasom. Lavirane risbe je odtisnila znana in tudi pri nas vpeljana dunajska klišarna Angerer & Göschl. Tiskarna in založba I. g. pl. Kleinmayr & Fed. Bamberg v Ljubljani je izdala 200 luksuznih v usnje vezanih izvodov v subskripciji in 1200 navadnih izvodov. Ni znano, kje se danes nahajajo originalne risbe in klišeeji in če so poslednji sploh še ohranjeni. Tozadevne poizvedbe so ostale zaenkrat brezuspešne. Vemo samo, da so bile originalne ilustracije v Ljubljani razstavljene l. 1900. Tozadevna beležka v Ljubljanskem zvonu, 1900, str. 262, se glasi: »Razstava Karpellusovih ilustracij. Z modeli za Prešernov spomenik so bile obenem razstavljene v Mestnem domu tudi izvirne ilustracije, ki jih je bil naredil slikar Adolf Karpellus za Prešernove poezije. Te zanimive risbe je podaril založnik in tiskar, g. Otom. Bamberg, odboru za postavljenje Prešernovega monumenta. Teh slik sedaj ni treba posebej opisovati, ker imajo čitatelji itak že ilustrovane Prešernove poezije v rokah, in ker smo govorili o njih že v februarški številki ‚Zvonovi‘. Omeniti nam je le, da se nahajata med temi podobami dve novi: ‚Nezakonska mati‘ in pa ‚Ribič‘. Moramo reči, da sta obe ti dve ilustraciji dosti boljši nego oni dve, ki sta reprodukovani v Poezijah. Zlasti nam je ugajala ‚Nezakonska mati‘, ker je veliko bolj karakteristična in izvirna nego ona, ki je natisnjena v knjigi. Karpellusove ilustracije so bile tudi zato razstavljene, da bi našle — kupceve. Zeleti je, da bi se prodale za prav — visoko ceno.« To je zadnja sled za risbami, o katerih zaenkrat ne vemo, ali so bile tedaj prodane ali ne.

Slogovni značaj ilustracij kaže za to dobo splošno priljubljeno mešanico secesijsko dekorativne stilizacije in žanrskega realizma tradicionalnega kova. Kvaliteta risb je v resnici zelo različna, kakor to po pravici

omenjata Karpellusova kritika Aškerc in Fr. Lampé [tudi F. (ran) D. (obnikar) v svoji »strokovni« oceni ob zaključku Lampétove recenzije na istem mestu]. Lampétova bojazen glede »modernizacije« Prešerna je bila gotovo pretirana in utemeljena bolj s formalno neumetniškega vidika njegovih moralno-vzgojnih pomislekov, poleg tega pa le upravičena glede podajanja duhovne pristnosti Prešernovih pesniških doživetij, v čemer se strinja z narodnjakom Aškercem. Lampé namreč pravi (l. c.): »Napoveduje se nam nova, celo ilustrirana izdaja, katere se pa skoro bolj bojimo nego veselimo, ker nam utegne našega Prešerna »modernizirati«... Žal, kakor neradi, a vendar odločno izjavljamo, da se je umetniški del te izdaje ponesrečil... Namen založnika je bil lep... Zato pravimo, da je bila nesrečna misel, tako tujemu, če tudi sicer spretnemu umetniku izročiti ilustriranje našega Prešerna... Ne rečemo, da so vse slike neprimerne, nekaj jih je tudi lepih, in tiskane so vse krasno, kakor je vse tiskarsko delo vzorno: a slovenskega duha, duha Prešernovega pogrešamo. Obžalujemo, da se ni tako drago dovršilo z domačimi umetniki.« V istem smislu se je izražal v glavnem tudi Aškerc (glej preje navedene izjave), tudi Aškerc ugotavlja n. pr., da je že leta težko pričakovani Prešeren končno izšel, da je bilo znano, da je vse že urejeno, da so ilustracije vzvišene, da pa je bilo treba še »par let« zaman čakati. L. c.: »tako elegantne zunanje oblike še ni imela dozdej nobena leposlovna slovenska knjiga, ... če ne ugaja, ni kriv tiskar, ne založnik, nego g. urednik in pač tudi ilustrator... Karpellus je v svoji stroki znamenit mojster in odličan umetnik. Ako se mu pa vse ilustracije niso popolnoma posrečile, prihaja odtod, ker Prešerna ni čital v izvorniku in ker pogostokrat morda ni dovolj razumel pesnika našega.« Tudi F. D., ki ga uvaja Lampé v svojem Dostavku z besedami »Naš sotrudnik v umetniškem delu našega lista, g. F. D., je ocenil slike ... še posebej,« trdi: »Splošno bi se moglo reči, da so slike srednje vrednosti. Nič genialnega od tega, kar je Prešeren z besedo izrazil.« Milejša in dobrohotno naklonjena je nedvomno Aškercova kritika Karpellusa, toda bolj stvarna in konkretna ni niti ena niti druga. Zlasti podrobni kritični pretres poedinih slik izvira bolj iz splošnega občutja kot iz določenega in jasneje obrazloženega estetskega razmotriva-

nja, v kolikor pa se to poslednje izraža, prav gotovo ne sega preko stilnega čustvenega območja Karpellusovih del samih. Maksimum tega, kar danes imenujemo »strokovna« kritika, je mogel v tedanjih razmerah nuditi samo široko naobražen in po svetu razgledan književnik, ki je prihajal naravnost iz literature ali znanosti. V zgodovini naše umetnostne kritike pomenita torej tako Aškerc kot Fr. Lampé (s F. D. vred) — sodobnika V. Holza — dva značilna izpovedovalca miselnosti časa pred nastopom slovenske moderne. Najbolj kulturno pomembni so bili tedaj klici naših mladih umetnikov samih, ki so prvič javno zahtevali uveljavljanje in upoštevanje domačih slovenskih umetnikov. Ena najznačilnejših notic te vrste je objavljena v Ljublj. zvonu — ki je leto dni nato sam odprl svojo posebno rubriko »Upodablajoča umetnost« — l. 1898., str. 256, pod naslovom »Slovenski umetnik v tujini« (sign. \*\*\*).

Na drugi strani pa nikakor ne smemo prezreti, da zaslužijo uvaževanja vredno pozornost vprav taki kritično mišljeni glasovi, ki zahtevajo pred o. 50timi leti tudi že v slikarstvu čisto umetniško kvaliteto, izvirnost in vernost duhovnega značaja, silo umetniške zmogljivosti in uresničenje pristnih ustvarjalnih sposobnosti. Po splošnem kulturnem merilu sodeč pripravljajo težnje v taki smeri vedno bolj zavestno potrebo po lastni in samonikli narodni umetnosti, dasi naj predstavlja tedanji konkretni ideal Slovincem ustrezajoče umetnosti, kakor čujemo, po svoji formi konservativno in epigonsko preživelo razvojno stopnjo, klasicizem, romantiko in dekorativno folklorno ornamentiko. Že kmalu nato je generacija modernega impresionizma najlepše dokazala, da »narodna umetnost« v resnici ni odvisna toliko od zgolj snovnih in formalnih oblik preteklosti, n. pr. narodne noše in ornamentike, temveč od pogojev take notranje umetniške izrazne sile, ki je plod neposredne življenjske danosti in ki spet sama oblikuje novo socialno obličje sedanjosti: da je predvsem gibanje in ne mirovanje ustaljenih pogledov.

Nasprotje med zahtevo po resnični umetniški kvaliteti in med istočasnim vztrajanjem na razvojno preživelih oblikah je torej v času našega realizma (Aškerc!) bolj skrito, zavestnemu obvladanju umetniških problemov na višini opredeljujoče analize nepristopno in odmaknjeno. Karpellusov primer



Tintoretto / Sv. Miklavž (ok. 1582). Kapiteljska cerkev v Novem mestu

v tem zatišju ni osamljen, marveč le dober in značilen primer nerazvitega smisla in nedoslednega ravnanja naših prvakov. Tudi širši javnosti je bilo področje umetnosti tuje in najbolj neznan poglavje, v cel kup nejasnih predstav je bilo zakopano tudi vprašanje samobitne »narodne umetnosti«, komaj da se je pričela probujati zahteva po umetnikih slovenskega, domačega porekla. Da pa še s tem samo po sebi ni bilo nič opravljenega, tega se je morala prva zavdati šele peščica v tujini šolanih slikarjev impresionistov naslednje generacije. Res je, da je ta v svoji enostranosti ilustracijsko panogo in njene umetniške ter tehnične pripomočke skoraj načelno opuščala. Absolutno slikarski pokret, ki zametuje risbo kot izrazilo plastike in prostornosti, gotovo ni bil naklonjen ilustraciji, ki je bila in bo vedno ostala vezana na svoja risarska izhodišča. Toda to, kar bi končno tudi kak Karpellus utegnil imeti skupnega s prvaki našega ilustracijskega žanra, s Kobilco, Vavpotičem, Smrekarjem, Šantlom in Gasparijem, sevé izven razlik v kvaliteti in značaju porekla, to je mogel zaslutiti šele rod impresionistične moderne, ki je prvi razbistril duhove, proglasil načelo čistega umetništva in s sredstvi »vseh spon« sproščene slikarstva posegel v mladostno borbo za obraz slovenske umetnosti.

Ob sklepu razprave je prejel pisec še naslednje življenjske podatke: A. Karpellus je umrl na Dunaju 19. decembra 1919. (Akti v Künstlerhausu.)

## SEZNAM ZNANIH KARPELLUSOVH DEL IZ KROGA LJUBLJANSKIH NAROČIL.

1.) **Ilustracije za Prešernove Poezije** (lavirane risbe) so znane le v knjižni reprodukciji (lg. pl. Kleinmayr & Fed. Bamberg, 1900). Čas nastanka: 1894—1898.

2.) **Ilustracije za nar. pesem »Ravbar«** (12 akvarelnih risb v Domu in svetu, 1894, VII, str. 40—42; znane le v reprodukciji).

3.) **Pegam in Lambergar**. Lav. risba s per., pap., 63×48, sign. d. sp. Dolo Karpellus Paris 94. (I.: Marion Belè, Ljublj., Lončarska steza 8).

4.) **Kralj Matjaž**. Lav. risba s per., pap., 63×48, sign. d. sp. Dolo Karpellus Paris 94. (I.: Marion Belè, Ljublj., Lončarska steza 8).

5.) **Gospod Ravbar**. Lav. risba s per., pap., 63×48, sign. d. sp. A. Karpellus, verjetno 1894 (I.: kot št. 4).

6.) **Lepa Vida**. Lav. risba s per., pap., (63×48?), verjetno 1894 (I.: Renée Gottlob, Wien XIII, Wattmangasse 25).

7.) **Zdravilo ljubezni** (po Prešernu). Akvar.

risba, pap. (I.: Marcel Belè, Zagreb, Rusanova ul. 4).

8.) **Ribič** (po Prešernu). O. pl., 60×80. D. 1894. (I.: kot št. 7).

9.) **Pramloča** (po Aškercu). O. pl., 60×48, sign. l. sp. A. Karpellus 93. (I.: kot št. 4).

10.) **Mea »Kulpa«** I. V šotoru Hasanage (po Aškercu). O. pl., 50×83, sign. l. sp. A. K. Pred 1898 (I.: kot št. 4).

11.) **Mea »Kulpa«** II. Po bitki (po Aškercu). O. pl., 50×82, sign. l. sp. A. K. Pred 1898. (I.: kot št. 4).

12.) **Ujetega tiča tožba** (po Gregorčiču). O. pl., 38×46, sign. d. sp. A. Karpellus. Pred 1898. (I.: kot št. 4).

13.) **»Terra, terra!«** (Kolumb zagleda Ameriko). O. pl., 60×80 (I.: kot št. 4).

14.) **Pri smrtni postelji**. O. pl., okoli 1894. (I.: Edvard Regnard in dediči, preje v Ljublj., Ulica stare pravde 3; foto l. Marion Belè, Ljublj.).

15.) **Fran Erjavec** (portretne kompoz. v interieuru). O. pl., pred 1898 (I.: kot št. 7).

16.) **Juliette Belè** (portret). O. pl., 1896 (I.: kot št. 7).

Poleg omenjenih del je v posesti Marion Belètove, Ljublj., tudi foto »Bretonjske deklice«. — **Dodatek k št. 3:** Glasbenonarodopisni referat v Ljubljani (g. Francé Marolt) hrani fotografske posnetke risbe »Pegam in Lambergar« pod sgn. Fotoalbum, 8, št. 756—859 b pod št. 858, 859, 859 a, b. Iz zapiskov tam hranjenega arhiva bivšega **Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi** v Ljubljani je razvidno, da se je Odbor zanimal med drugim tudi za ilustracijsko gradivo slovenskih narodnih pesmi. V to svrhu je fotografiral risbo redni član Odbora ces. svetnik prof. Ivan Franke l. 1914. Slovenski delovni odbor pa je dobival tozadevna navodila od centralnega Odbora za publikacijo avstrijskih narodnih pesmi na Dunaju, čigar predsednik von Wiener je pozval v Ljubljani delujoči slovenski pododbor (= Odbor za nabir. slov. nar. pesmi), da pripravi za publikacijo »Das Volkslied in Österreich« (osnutek za prospekt in subskripcijo) nekaj narodnih pesmi, opremljenih s stvarnimi podatki in potrebnimi dopolnili. Glavni Odbor je namreč smatral za potrebno, da doda k stvarnim pojasnilom tudi ilustracije, slike in podobno gradivo (po naročilu predsednika von Wienerja Dr. Kurt Rotter, predsednik delovnega odbora za narodno pesem na Salzburgem, v svojem dopisu Wien, am 28. Mai 1913./III./2, Marxergasse 46, [ad št. 13 ex 1913]). V dodatnem poročilu, Wien 10. XII. 1913, prosi Rotter ljubljanski Odbor: »... Bilder jeder Art sind zur Sacherklärung erwünscht...« Umetniški informator, svetova-

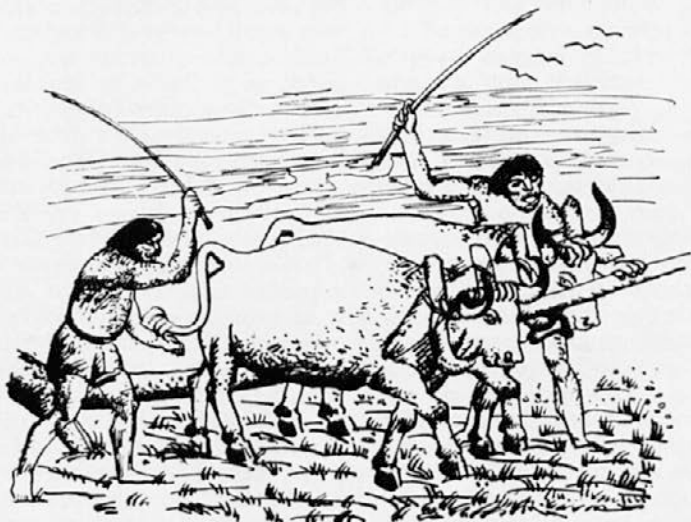
lec, delni izvršitelj in urednik gradiva odnosno vpslanih prospektov v Ljubljani je bil Ivan Franke, ki je zbral in uredil ilustracije za omenjeni prospekt (poročilo von Wienerju z dne 18. I. 1914, št. 53, pod Illustrationen (No. 4): »... Aufnahmen verschiedener Szenen aus dem Kampfe zwischen Pegam und Lambergar nach einer Komposition des Malers Karpellus, in der Mitte das Hauptbild, umgeben von kleinen Szenenbildern: a) die Gesamtkomposition dreimal verkleinert, b) das Hauptbild in der Mitte, c) und d) zwei seitliche Höhenbilder. Das

Original wurde von dessen Besitzer, Ivan Belé, städtischen Volksschullehrer in Laibach, dem Ausschusse zur Verfügung gestellt...») Primerjaj še sejni zapisnik (stenogram) Odbora za zbir. slov. nar. pesmi z dne 23. I. 1914, ki omenja zadevo ilustracij za prospekt, in Delovni zapisnik Odbora, št. 54, pripomba: odposl. 27. I. 1914. sub Odposlani vzorci s pismom na Murka. — Predsednik Odbora je bil M. Murko, ki je tedaj bival v Pragi, člana sta še bila tudi M. Hubad in tajnik Anton Stritof (zapisnikar sejnih zapisnikov). F. Š.

## GORŠETOVE ILUSTRACIJE K JALENOVIM »BOBROM«

S tretjo knjigo, ki je izšla okoli letošnjega Novega leta, je Slovenčeva knjižnica zaključila Janeza Jalena barjansko trilogijo »Bobri«. Celotno delo, obsegajoče 714 strani, predstavlja tako velik tekst in zasluži posebno pozornost tudi zaradi ilustracij, katere je oskrbel akad. kipar Francè Gorše. Jalenovi »Bobri« so nedvomno najrazkošnejše ilustrirana slovenska povest med vsemi dosedanjimi, saj jo krasi nič manj ko 205 risb, h katerim je treba prišteti še pisateljev portret, zemljevid nekdanjega Ljubljanskega jezera (sedanjega Barja) in tri ovojne strani.

Jalenova trilogija »Bobri«, z naslovi »Sam«, »Rod« in »Vrhe«, obnavlja življenje nekdanjih koliščarjev na Barju, praprebivalcev Ljubljane in njene okolice v sivi davnini pred več ko 3000 leti. Pisatelj se je mogel pri snovanju in pisanju tega velikega pripovednega teksta le malo naslanjati na arheološke viire, neposrednih zgodovinskih sporočil mu pa sploh ni bilo na razpolago. Kakor vsi literarni obnavljevalci življenja pračloveka, se je moral tudi on zateči pred vsem k svoji izvorni pisateljski domišljiji. Pičli arheološki viri nam prikazujejo tedanjega človeka kot kulturno primitivno bitje, fizio-



France Gorše / Ilustracija k Jalenovim »Bobrom«



France Gorše / Ilustracija  
k Jalenovim »Bobrom«

loško pa kot robustnega bojnika z neprijazno mu okolico, soljudmi, svetom zveri in sploh živalstva in s prirodnimi elementi.

Kakor pisatelj, je bil torej tudi ilustrator postavljen pred težavno nalogo, upodobiti koliščarskega človeka in njegovo življenje tako, da bo vsaj v temeljnih črtah ustrezalo verjetni resničnosti. Vendar je bila ilustratorjeva naloga še težja ko pisateljeva, kajti ilustracija je kot neposredno vizuelno učinkujoča upodobitev tudi neposrednejše izpostavljena opazljivosti eventualne zgrešenosti. Tada Francè Goršè je bil, že po svojem običajnem načinu umetniškega ustvarjanja, kakor nalašč izbran za to, da bo morda edini med živečimi slovenskimi likovniki mogel najti potrebi in namenu ustrezajoči stil. Zato ga je tudi res našel, in njegove ilustracije »Bobrov« so v tem oziru tako do podrobnosti uskladene z literarno snovjo in »zgodovino«, kakor le malokatero ilustrativno delo pri nas in drugod.

Kipar Francè Goršè je izšel iz šole Ivana Meštrovića in dobe, ko je pri nas obvlado-

val upodabljačo umetnost ekspresionizem, obnavljač v vsem spet veljavnost linij, katere je impresionizem razdrobil in zavrgel. Njegova prva dela so bila vidno pod vplivom obeh omenjenih vzornikov, ki sta se v nekih ozirih stikala ali dopolnjevala, toda počasi se je Goršè kot močnejša umetniška osebnost osvobajal epigonstva in si ustvarjal svoj lastni izraz. Ta izraz seveda ni mogel nastati brez neizogibne prilastitve nekih elementov šole in dobe, asimiliranih po osebnem umetnikovem estetičnem značaju. Med temi elementi je bila tudi trdnost linij in neka primarna, zdrava polnost ali voluminoznost teles, v prvi vrsti človeških teles, ki so kiparju vedno središče zanimanja.

Ta umetniška ustvarjalna svojstvenost, ki je dobila viden izraz v poznejših in najnovejših Goršètovih plastikah, je že sama po sebi določala tega umetnika tudi za najprimernejšega ilustratorja Jalenovih »Bobrov«, čeprav njegovo siceršnje udejstvovalno področje ni ilustracija. Prav po tem, da je kipar, in po svojem stilu primarno



France Gorše / Ilustracija  
k Jalenovim »Bobrom«

zdrav, je prišel brez prisiljenega ali umetno ustvarjenega eksperimentiranja do sloga, ki ustreza fiziološki in psihološki strukturi prardnega ljudstva nekdanjih koliščarjev na ljubljanskem jezeru.

Ilustratorjevo izhodišče je bilo, prikazati v ilustraciji davno primitivno preteklost barjanskega ljudstva. Pri tem prikazovanju je njegova anatomska preštudirana muskularnost s kiparsko statično zasnovano, a vendar dinamično kompozicijo, omogočila risbe, ki učinkujejo že na prvi pogled arhaično in bude v gledalcu močan učinek nazornosti, s tem pa tudi življenjske resničnosti. Linije so vedno čvrste, osenčitve krepke, zlasti pri ilustracijah prvega in drugega dela trilogije; prikaz je omejen večinoma le na najbistvenejše in najpotrebnejše, pri čemer je

opuščeno vse, kar bi moglo odvracati oko od bistvenega k nebistvenemu. Ponekod zadostuje že nekaj krepkih potez, da je dosežen zaželeni cilj. Osladnosti, ki bi bila v nasprotju z značajem dane mu naloge, ne nahajamo nikjer v vseh teh nad 200 ilustracijah.

Vse ilustracije seveda niso enako posrečene, in v nekaterih se je Gorše celó oddajil od tiste preprostosti risbe (vse so delane s tušem), ki mu je dala najkrepkejše efekte. Nekatere so preobložene z nebistvenim, nekatere, pretežno v tretjem delu trilogije, pa bi utegnile izdajati tudi neko bežnejšo naglico ustvarjanja. Večino tvorijo figuralne kompozicije, mnogoštevilni so lovski prizori, prizori z dela in potovanj, a veliko število je tudi vinjet ali zgolj okraše-

valnih risb. Posebno pozornost zasluži tudi pisateljev portret na čelu uvoda v prvo knjigo in troje pastelnih risb ovojnih listov.

Tako je Francè Goršè dovršil z »Bobrik« ilustracijsko delo, ki stoji po svojem obsegu skoraj osamljeno v slovenskem leposlovju in pomeni prav tako tudi v zgolj kvalitetnem

grafiènem oziru vse priznanje. Pri ocenjevanju celotnega Goršetovega opusa ne bodo mogle biti te ilustracije nikoli prezrte. Našim založbam, zlasti še Slovenèevi knjižnici sami, pa naj bi služile za vzpodbudo k pritegovanju resniènih umetnikov k ilustracijskemu delu!

M. Skalan.

## SLOVENSKA UMETNOST IN NARODNA DUŠEVNOST

Penetracija sredozemeljske kulture in civilizacije v celinski Evropi se je pričela že za časa osvojevalnih pohodov rimskih kohort v Galijo, Norik, Panonijo, Ilirijo ter postopoma še dalje proti zahodu, severu in severovzhodu. Njeni osnovni elementi so bili že tedaj po Rimljanih asimilirana in avtohtono dalje razvijana sinteza kulture starih prednjeazijskih, severnoafriških in južnoevropskih ljudstev, filtrirane najprej skozi duševnost antične Helade. Tako so napovedovali vsi znaki že pred Kristovim rojstvom, da bo postala Evropa prej ali slej civilizacijska in kulturna enota, in morda bi se bilo to zgodilo že v nekaj stoletjih, da nista prekinila te penetracije dva velika in usodna dogodka: pojav krščanstva in preseljevanje narodov. Prvi pojav je povzročil duhovni razkroj samega središča tedanjega evropskega sveta, Rima, drugi pa je tudi formalno zrušil njegov imperij. Toda medtem ko je bil pojav neciviliziranih evrazijskih ljudstev v srednji, južni in zahodni Evropi za Rim zgolj destruktiven, je postal vpad krščanstva zanj po dovršenem prevratu konstruktiven.

Kot mlado, radikalno in agresivno duhovno gibanje z nezadržljivo silo ekspanzije, je krščanstvo kmalu samo prevzelo prejšnje tendence antičnega Rima, čeprav na drugačnih osnovah in z drugačnimi cilji. Njegova zaletna duhovna sila je bila celó tako močna, da je mogla neokrnjena kljubovati nastopu v Evropo vpadajoèih vzhodnih ljudstev in jih postopoma asimilirati. In po čemer je antièni Rim samo stremel, je krščanski Rim dejansko dosegel: duhovno zedinenje evropske celine in na tej podlagi tudi razširitev osnovnih elementov civilizacije in kulture do najbolj oddaljenih perifernih narodov. S koncem pokristjanjevanja je bila že ustvarjena vsa podlaga za poznejšo ci-

vilizacijsko in kulturno nivelizacijo, ki je šla potem svojo ravno pot skozi srednji vek, da se je v novem povzpenjala do čimdalje oèitejše tendence popolne izloèitve še zadnjih ostankov individualnosti narodov. Te tendence ni mogel unièiti niti pojav pravoslavlja v srednjem, niti pojav protestantizma v novem veku, čeprav je bila težnja obeh — dasi nehotena — vplivati ohranjevalno na še preostalo civilizacijsko in še bolj kulturno individualnost narodov, katere sta si osvojila, kajti izhodišèni krščanski temelj je ostal še dalje vsem isti.

V okviru te postopoma vedno trdnejše evropske civilizacijske in kulturne enotnosti, je bila individualna narodna dejavnost nazadnje reducirana samo še na osnovne karakterne elemente, na samo bitno duševnost posameznih narodov. Ta pa je ostala več ali manj nedovzeta za vse tendence nivelizacije, kajti karakterna bitnost naroda je prav tako elementarna, kakor individualna karakterna bitnost ÷loveka kot posameznika; in v kolikor se evropski narodi danes razloèujejo drug od drugega, se razloèujejo v prvi vrsti po tej bitnosti. So pa mimo tega vendarle tudi še drugi elementi, zlasti moralnega in fiziološkega znaèaja, ki so sposobni upirati se deindividualizaciji, zlasti tedaj, kadar so njene tendence nasprotno splošnemu moralnemu èutu naroda, ali pa njegovemu fiziènemu in s tem duševnemu zdravju. Da se take reakcije tudi zares pojavljajo, nam dokazuje zgodovina, ne samo preteklih dob, ampak tudi novejšega in najnovejšega časa. Prav na njeni podlagi moremo tudi govoriti o »mladih« in »starih«, »zdravih« in »bolnih« narodih.

Èe izvedemo sedaj iz navedenega praktièni zakljuèek, spoznamo: da je postala Evropa pod vplivom krščanstva kot osnovne izenaèujoèe sile civilizacijska in kulturna





Zoran Mušič / Benetke (1944)

enota, da pa so tudi še v tej enoti ohranili posamezni njeni narodi svoje temeljne karakterne lastnosti. Te lastnosti kot celokupna vsota so »narodova duševnost«.

Tako lastno duševnost ima tudi naš slovenski narod. Sestavljena je iz karakternih praelementov rase, iz tisočletnih vplivov prirodnega in civilizacijsko-kulturnega okolja, fiziološke svojskosti in še nekaterih drugih primesi, katerih podrobnejše naštevanje ne sodi v pričujoča razmišljanja, katerih namen je uporabiti te ugotovitve samo kot izhodišče in podlago za cilj, ki prizadeva le umetnost. Ta duševnost ima mnoge zelo važne funkcije, katerih posebno pomembna je ta, da se zavestno ali podzavestno upira neposrednemu vdoru tujih elementov v njen duhovni — in s tem celokupni — narodni organizem. Če so ti elementi njej popolnoma tuji, neuporabni ali celo škodljivi, jih po svoji večji ali manjši odporni moči a priori odklanja, če pa so v njih tudi uporabni in koristni deli, jih skuša asimilirati, to

se pravi tako prilagoditi sebi, kakor to ustreza njenim potrebam in nazorom. V tem oziru ima torej ta narodna karakterna duševnost približno isto funkcijo v organizmu naroda, kot jo imajo v človeškem organizmu bela krvna telesa in podobna preventiva. Kdor bi zato skušal nasilno vrniti v narod neko tuje mišljenje, gledanje, pojmovanje ali vrednotenje, in bi to vsiljevanje bilo močnejše kakor je možnost naravnega odpora narodne duševnosti v primeru nesprijemljivosti, ali asimilacije v primeru možne delne prilagodljivosti, bi spravljal narodni organizem v prav tako nevarnost, kakor človeški organizem v vdorom tujega telesa v njegovo staničevje. Tak narod bi nujno moral izgubiti svoje naravno duhovno zdravje, in nasledek tega bi bilo hiranje ter izhiranje.

V normalnih razmerah tako nasilje nad narodom sploh ni mogoče, kajti narodni organizem se tedaj vdora nesprijemljivih ali neprisvojljivih tujih elementov sam ubrani, bodisi naglo, če je dovolj zdrav in mo-

čan, ali pa šele počasi, če je njegova od-  
porna moč šibkejša. Na vsak način pa gre  
njegova bodočnost preko tega, četudi ne  
vselej brez vsaj časovno kvarnih nasledkov.  
Posiljevanje naroda v nevarnejši obliki je  
mogoče samo v nenormalnih časih in po  
zunanjih silah, ki so za tak napad na na-  
rodno individualnost dovolj močne in brez-  
obzirne.

Kar velja za tuje elemente v splošnem  
življenju naroda, velja v enaki ali še bolj  
vidni meri tudi v njegovem umetniškem živ-  
ljenju. Vsaka narodna duševnost, ki je do-  
volj izoblikovana in v sebi trdno zaklju-  
čena, zdrava in odporna, ima tudi za po-  
jave umetnosti svoje lastne kriterije: moral-  
ne, estetične in tradicionalne. Tako ima  
n. pr. slovenski narod kot individualni so-  
cialni organizem svoje prabitno umetniško  
občutje, ki tvori vso podlago in izhodišče  
za individualno narodno umetniško ustvar-  
janje njegovih umetnikov. Samo umetnik,  
ki je po svojem značaju člen kolektivnega  
narodovega značaja, more ustvarjati umet-  
nost, ki izhaja po svoji temeljni osnovi iz  
naroda, ali pa vsaj asimilirati tujo umetnost  
po načelih karakternih narodovih umetniških  
bitnosti. Umetnik, ki je tujega pokolenja,  
ne more zato postati resnični glasnik na-  
rodne umetniške svojstvenosti, razen v edi-  
nem primeru, da izhaja iz zelo sorodnega  
narodnega osredja, pa še tedaj le v močno  
omejeni meri. Prav tako ne more nikoli po-  
statiti tuja umetnost slovenska umetnost, pa  
če jo ustvarja tudi Slovenec, če jo enostav-  
no kopira in presaja na naša tla iz tujine,  
ne da bi imel v sebi sposobnosti asimilacije,  
ki mu morajo biti prirojene iz zakladnice kole-  
ktivne karakterne narodove duševnosti.

Pri tem seveda ne mislim na stil ali smer  
(izem), kajti to oboje spada že davno v  
skupnost evropskega civilizacijskega in kul-  
turnega kolektiva, kakor ga je izoblikovala  
splošna nivelizacija v teku dveh tisočletij, o  
čemer govorim uvodoma in o čemer sem  
razpravljal že v razmišljanju o vprašanju  
slovenskega stila v 1.—3. številki »Umetnosti«  
letošnjega letnika. Konkretno mislim samo  
na tisto najskrivnostnejše notranje svojstvo  
umetnine, ki ga je mogoče vse bolj občutiti  
kakor eksaktno znanstveno analizirati, ki pa  
kljub temu obstaja, kakor obstaja osebna  
nota njenega stvaritelja. Vzemimo za po-  
nazoritev konkretno naš slovenski impresio-  
nizem! Kot smer upodablajoče umetnosti je  
izšel iz Francije devetnajstega stoletja, k

nam pa je prišel razmeroma pozno in prav  
za prav šele po ovinku čez Nemčijo (Mo-  
nackovo). Kot stil je bil torej nam Slovencem  
tuj, v kolikor ni bil evropski in s tem vsem  
Evropcem skupnosten, toda slovenski impresio-  
nisti so ga po svoji specifično slovenski  
karakterni duševni bitnosti tako asimilirali  
in prilagodili našemu umetniškemu čustvo-  
vanju, da so mogli v njem docela razločno  
izraziti našo svojsko bitnost. To so opazili  
celó tujci na dunajski razstavi in na vseh  
poznejših afirmacijah slovenskih impresionis-  
tov v tujini. Če torej zdaj govorimo o slo-  
venskem impresionizmu, ne mislimo pri tem  
zgolj na v impresionistični maniri ustvarjeni  
del umetnin evropske impresionistične stru-  
je, ampak konkretno na slovenski im-  
presionizem, ki se kot tak bistveno raz-  
ločuje od francoskega, nemškega ali ka-  
terega koli drugega impresionizma. Tako je  
n. pr. Jakopičev impresionizem docela en-  
kraten, brez primere v impresionizmu ka-  
terega koli tujega impresionizma. Pa tudi  
ostali naši impresionisti niso mogli nikoli za-  
tajiti, da so slovenski.

Impresionizma slovenski impresionisti torej  
niso preprosto presadili na slovenska tla,  
ampak so ga kot členi slovenske kolektivne  
karakterne narodne duševnosti najprej asi-  
milirali, to se pravi: poslovenili. Kakor je  
pa bil sposoben take poslovenitve po poti  
asimilacije impresionizem, tako so sposobni  
tega tudi vsi drugi stili in izmi — če niso  
že po svojem bistvu izrodek tujega, bolnega  
duha, ki nasprotuje slovenskemu tako zelo,  
da ga naš svojski organizem sploh ne more  
in brez škode tudi ne sme privzeti, niti ne  
v asimilaciji.

Slovenska umetnost, in večinoma tudi vsa  
ostala evropska, se je do razdobja med  
obema svetovnima vojnama razvijala pre-  
cej organično na temeljih tradicije po poteh  
evolucije. Asimilacija tujega se je izvrše-  
vala brez nasilnosti in neumetniških tendenc.  
Šele oslabitev, ki jo je ustvarila utrujenost  
vojnih let, je povzročila, da so pričele vdi-  
rati tudi k nam struje izrojene umetnosti,  
porojene iz zmede in degeneracije umetni-  
kov dekadentnih narodov, za katerimi se je  
včasih kril le bolni razkroj, včasih pa tudi  
strup nevarnih tendenc hotenega kaosa,  
stremečega po razvrednotenju tradicional-  
nih vrednot, po katerih uničenju bi bila

oslABLJENA ali celó ubita tudi narodna duševnost kot varovalka zdrave individualnosti, in pripravljena pot v vesoljno propast. Dotok teh pojavov je bil včasih podoben bombardiranju, preračunanemu na tako kratke presledke, da ni bila mogoča niti pravočasna odklonitev nesprejemljivega, niti asimilacija prilagodljivega. Mimo tega se je vršilo vse to s takim propagandnim hrupom, da je moralo zbegati celó kritične duhove, ki so potem le prečesto izgubili kompas in merilo ter dovolili, da jih je splošni tok potegnil s seboj in pokril.

Tako se je potem moglo zgoditi, da so se tudi pri nas Slovenci pričeli vsiljevati pojavi umetnosti vseh vrst, ne samo upodabljaljoče, ki je bila le izraz obolesti tistega dela tujega evropskega sveta, ki je že zapadel degeneraciji, medtem ko smo bili Slovenci kot prirodni, zato še mlad in zdrav narod, šele na začetku poti proti višku svojega kulturnega in s tem tudi umetniškega izživiljanja. Sugestija mode je bila močnejša od našega zdravja in odpora individualne duševnosti slovenskega naroda. Sprejemljivost te sugestije je pa pospeševala še okolnost, da so nam prav v tisti dobi manjkale velike, zares genialne umetniške osebnosti, ki bi bile sposobne ne le odoleti temu navalu, ampak tudi nastopiti proti njemu z vso potrebno energijo in avtoriteto. Redki posamezniki, ki so se temu upirali, so delali to večinoma iz drugovrstnih in zato napačno argumentiranih ozirov; drugi, ki so sicer čutili pravo bistvo nevarnosti, so pa rajši iz osebne udobnosti molčali, ker se niso hoteli izpostaviti očitku »reakcionarstva«. Kar je pa bilo le močnejših umetniških osebnosti, so se umaknile iz ospredja in ustvarjale dalje, ne meneč se za priznanje ali nepriznanje in tudi ne za zmerjanje modnikov.

Tako smo doživeli tudi Slovenci v tem razdobju v delu svoje umetnosti kaos, katerega nasledek je bil najprej ta, da je del naše umetnosti izgubil tla pod nogami in stik s svojim narodom, nato pa še sopomagal ustvarjati razkrajevalno psihozo. Toda postopno ponovno utrjevanje tistih dragocenih odpornih sil, ki izhajajo iz kolektiva individualne narodne duševnosti, je pričelo tudi pri nas delovati že več let pred sedanjo vojno s sicer počasi, toda stalno naraščajočo močjo. Pričela so se porajati drugo za drugim spoznanja, da je zašla naša umet-

nost po nekem svojem delu na kriva in nezdrava pota, in da se bo treba spet pričeti vračati k tradiciji in iskati v njej elementov za kontinuiteto na trdnih slovenskih temeljih. S porajanjem teh spoznanj so se množili tudi glasovi, ki so brez bojazni tvegali oznanjenje resnice. Mimo tega so mlajše in najmlajše generacije slovenskih umetnikov večinoma tudi že same pričele iskati taka ozdravljajoča pota, bodisi ker je bilo v njih dovolj zdravja, bodisi ker jim je kot močnejšim umetniškim osebnostim postalo očito, da mora biti izraz njihove umetnosti res njihov in s tem slovenski. Njihov in slovenski izraz pa ne more biti degeneracijski razkroj, ki slovenskemu narodu še ni lasten.

Ta pojav reakcije na import neprisvojljivih umetniških in često le pod plašč umetnosti skritih drugotnih tendenc, ki je nastal spontano, brez programatično pričetega boja, nam dokazuje dragoceno dejstvo, da je naš slovenski kolektiv karakterne narodne duševnosti še močno zdrav in sposoben izvrševati svojo velepomembno funkcijo obrambe pred nevarnostjo propada. Odvrčanje slovenske umetnosti od izrodov tujega razkroja nam je pa tudi razodelo, da se slovensko ljudstvo ni odtujilo svoji umetnosti, kadar je ta res njegova, t. j. slovenska, pa naj pripada sicer temu ali onemu prisvojljivemu stilu ali izmu. Da je v dobi razkrojvalnega kaosa zazijal tako globok prepad med umetniki in njihovo neasimilirano umetnostjo na eni ter slovenskim ljudstvom na drugi strani, je bil torej vzrok samo ta, da je to ljudstvo po svoji bitnosti instinktivno začutilo, da tista umetnost ni njegova, pa če so mu jo njeni ustvarjalci in zagovorniki tudi še tako kričavo vsiljevali. Prav v sedanji drugi svetovni vojni smo celo doživeli pojav, da to naše ljudstvo samo, iz lastnega nagiba in potrebe, išče vedno tesnejših stikov s slovensko umetnostjo vseh panog; in če ne bi bilo ovir splošnih vojnih razmer in nujnih utesnjevanj iz stisk in negotovosti, bi mogli prav zdaj govoriti o največji konjunkturi slovenske umetnosti z ozirom na ljudsko zanimanje zanjo.

Kar je bilo k nam presajenega nezdravega iz tujine, je usahnilo ali neizbežno usihalo in prehaja v pozabljenje. Še nekaj let in o vsem bo govorila samo še zgodovina kot kronistinja. Pozabljena bo vsa tedanja neasimilirana umetnost in pozabljeni bodo

njeni ustvarjalci, v kolikor niso našli v sebi dovolj sil in sposobnosti, pa tudi pogumne odkritosrčnosti, kreniti na drugačna pota in uveljaviti se v drugačni smeri. In medtem ko je bila prva svetovna vojna rušiteljica, se zdi, da bo postala ta v tem oziru pozitivna graditeljica.

Vendar bi bilo napačno, prepuščati vse le svobodnemu razvoju. Kakor je treba bolnemu telesu pomagati pospeševanje obrambe pred od zunaj vanj vdrilimi bacili, tako je treba tudi pri zdravljenju naše umetnosti pred razkrojevalnimi vplivi tuje kaotične dekadence poseči smotrno v zdravilni proces, kakor hitro smo opazili, da smo na pravi poti. Predvsem je pa treba poskrbeti za to, da se prepreči vsaka recidiva. Izkušnje nedavne preteklosti nam bodo mogle biti pri tem dragocena pomoč pri spoznavanju simptomov eventualnih novih bolehanj.

Toda kakor v vsem, je potrebno tudi v umetnosti, da ne pademo iz enega ekstrema v drug ekstrem, in ne skušamo zaradi lokalnih gnojnih tvorov odrezati cele, tudi še zdrave dele organov. Kajti če kje, v umetnosti prav gotovo ni mogoče predpisovati posameznim njenim ustvarjalcem, kaj in kako naj ustvarjajo. Ni jim mogoče vsiljevati neke določene, tendenčno propagirane smeri, ki ne bi ustrezala njihovi naravi, ali pa bi bila morda celo izkonstruirana iz enostransko in zato napačno pojmovane narodne bitnosti. Ne glede na to, da bi morala taka umetnost nujno postati »uniformirana«, bi postala tudi nedoživljena, brezkrvna in zato v samih temeljih neresnična in zlagana. Nedoživljena, brezkrvna, neresnična in zlagana umetnost pa sploh ni umetnost, ampak samo lahko često na pogled sijajno ponarejen, toda vedno le ponarejen nadomestek brez vrednosti. Resnična umetnost mora biti vedno zrcalo živlega življenja in izraz tiste notranje umetnikove ustvarjalne sile, ki je pristno njegova, kakor mu je bila prirojena, kar je tako mojstrsko povedal že Prešeren z besedami: »Komur pevski duh sem vdihnil, z njim sem dal mu pesmi svoje, drugih ne, le te naj poje!«

Gesla, ki so kulminirala v klicu, da je treba porušiti in zavreči vse poprejšnje, ker da je bilo zanič, so bila izrodek izrojenih umetnikov in izrojene umetnosti, kajti napredek je mogoč samo na kontinuiteti, ki raste organsko iz že ustvarjenega, stremeč

le k novim viškom; a prav tako kvarna bi utegnila biti gesla, da je treba ustvarjati umetnost po nekem ozko opredeljenem in utesnjemem tendenčnem namenu, ki morda niti ne zasleduje resničnih umetniških ciljev. Resnična in res kvalitetna umetnost je bila vedno avtonomna, svobodna v svojem nastajanju in uveljavljanju, ter samorasla v svojih hotenjih. Kjer in kadar so jo zunanji, neumetniški vplivi skušali podvreči svojim ciljem, je postala vedno le dekla teh neumetniških vplivov in hotenj ter zato izrodek. Tudi umetnost razkrojevalnega kaosa polpretekle dobe je postala taka, kakršna je postala, v prvi vrsti zato, ker so stale za njo neumetniške tendence in tendence obolenih umov, ki so hotele iz izrojenosti ustvarjati kaos.

Kdor bi torej hotel zavajati umetnost z ene na drugo krivo pot, ne bi nikoli dosegel tistega cilja, kateremu umetnost služi in mora služiti: plemeniti lepoti in resničnosti ter dvigu v višine nadvsakdanjosti. Doživel bi pa tudi prej ali slej polom, ne da bi s tem doprinesel svojemu narodu kakršno koli resnično korist. Boj proti razkrojevalni umetnosti polpretekle dobe mora biti zato obenem tudi boj za svobodo konstruktivno pozitivne umetnosti. Taka umetnost bo prosta neumetniških tendenc, ne bo ponižana dekla neke propagande, ne bo črpala svojih sokov in navdihov iz tujega razkroja in ne bo vnašala v naš slovenski narodni organizem neprilagodljivih dekadentnih izrodov tujine. Zgrajena bo na trdnih temeljih slovenske narodne duševnosti, v smislu njene tradicije, etike in estetike, vedno sposobna sproti odklanjati nesprejemljivo in asimilirati prilagodljivo, v kolikor je zdravo, pozitivno in napredno. S tem bo pa naša umetnost tudi edino mogla postati resnična last vsega naroda, torej tudi najširših plasti, s katerimi v preteklosti ni mogla najti zadostnih stikov, a je v času kaosa počasi izgubljala še tiste, kolikor jih je prej bilo. Zelo verjetno je pa, da se ji bo posrečilo doseči tudi v tujem svetu priznanje in ugled, kajti tuji svet ne pričakuje od naše umetnosti, da mu da ne-asimilirano kopijo tistega, kar že sam ima, ampak da mu razodene samolastnost slovenske umetniške svojskosti, duha slovenske karakterne narodne duševnosti.

Marij Skalan



Constantin Meunier / »Anvers«

# CONSTANTIN MEUNIER IN BELGIJSKA LIKOVNA UMETNOST 19. STOLETJA

Konec 18. stol. in začetek 19. stol. sta bila izmed najbolj mračnih dob belgijske zgodovine. Ozemlje je bilo zasedeno od vojnih trum francoske Republike in do 1815. leta priključeno k Franciji. Belgija ni samo izgubila tisto malo avtonomije, ki jo je ohranila pod avstrijskim režimom, marveč je bilo v burnih zgodovinskih dogodkih Republike in pod despotsko vlado Napoleona tudi popolnoma uničeno blagostanje, ki ga je Belgija dotlej uživala. Naravno da v takih okoliščinah ni bilo mogoče misliti n. pr. na gradnjo monumentalnih javnih poslopij, pa tudi zasebna poslopja so bila preveč poškodovana, da bi jih bilo mogoče razkošno na novo opremiti. Ko je bila od 1815—1830 Belgija združena s Holandijo, si je Belgija vsaj deloma opomogla od nastale škode, ni pa dosegla še tistega blagostanja, ki bi omogočalo zgraditev razkošnih zgradb. Redki javni spomeniki iz te dobe izpričujejo tisti akademski slog, ki ga je tako zelo častilo francosko cesarstvo.

Gospodarski napredek, ki je sledil revoluciji 1830. leta, pa je zelo pričel pospeševati zlasti arhitekturo. Komaj se je dobro povrnil mir, so Belgijci že pričeli graditi številne mestne in druge palače in cerkve, ne moremo pa še govoriti o kakem nacionalnem slogu. Arhitektura je v glavnem posnemala podpovprečne francoske tvorbe 19. stol., dočim se je flamski genij komaj vidno kazal v skromnem posnemanju narodnega stavbarstva starejših dob. Sčasoma je postala asimilacija s starejšimi dobami bolj harmonična in sodobne stavbe kažejo na poglobljeno študiranje srednjeveške stavbarske umetnosti in mnogo bolj posrečeno povzemanje njenih načel.

V zadnjih letih 19. stol so belgijski arhitekti pokazali še večjo pobudo v posrečenem prelitju ali prikrojitvi antičnih stilov in nekateri izmed njih so upravičeno dosegli zaslužen sloves. Alfonse Balat (1818 do 1895), Henri Beyaert (1823—1894), Léon Swys Fils (1824—1867), Léon in Henri Blomme, G. G. Van Ysendyck (1836 do 1901), so najbolj znana imena iz te dobe. Vsem na čelu pa stoji Joseph Poelart (1871—1879), ki je v letih 1868—1883 zgradil

svetovno znano justično palačo v Bruslju, ki spominja po svojih gigantskih proporcijah, ogromnih pilastrih, stebrih in impozantni kupoli naravnost na razkošne asirske palače. Arhitekt je s čudovito mojstrsko roko spojil forme raznih dob in stilov in z drzno barvitostjo, ki je značilna za flamskega duha, ustvaril monument ponosne in veličastne sinteze belgijske nacionalne manifestacije.

Kljub vsem tem napredkom pa se je v Belgiji le s težavo porajal kakršen koli novi izvorni slog. Posnemali so romanski, gotski in renesančni stil, ni pa prišlo do ustvaritve novih arhitektonskih form. Nekateri so se vznemirjali nad to nemočjo in so se pričeli boriti proti hlapčevskemu posnemanju starih slogov. Zahtevali so, da naj stavbe že takoj na prvi pogled kažejo njihov stvarni namen, kamen svojo resnično naravo, ta cilj pa naj bi se dosegel enostavno in neposredno. To je bila smrt tradicije in laži in neizprosna obsodba fantazije in osebne invencije. Toda tudi temu temeljitemu poenostavljenju ni mogoče odrekati lepote. Belgijci po tej poti sicer niso dosegli kake nespravljive revolucije, temveč so se omejili na umerjeno reformo, ki je obdržala stare forme, zavrgla pa vse tisto, kar je bilo starega in nepravilnejšega. Henri Van de Velde (roj. 1863), najprej slikar, zatem arhitekt, je bil eden izmed najbolj vplivnih apostolov nove struje. Nacionalno reformo je raztegnil na pohištvo in praktične uporabne predmete.

S temi reformami sicer ni bil ustvarjen kak novi stil s točno odrejeno linijo, ustanovljena pa je bila šola, ki je pomedla temeljito s pregrehami preteklosti in je odprla pot reformi, ki jo je s pridom izkoristil šele bodoči rod.

Ustanovitev neodvisne Belgije pa je nasprotno povzročila izreden razcvet kiparstva. Ta doba obsega dvoje razdobj: prvo 1830—1880 in drugo v zadnjih dvajsetih letih 19. stol. V prvem razdobju je bilo znamenitih šest bratov Geefs, ki so bili vsi kiparji, med njimi najbolj nadarjen najstarejši Viljem Geefs (1805—1883), avtor številnih javnih spomenikov po vsej Belgiji. Ublažil je akademsko strogost in znal vselej brez prevelike drznosti poiskati naravno



Constantin Meunier / Kosec

razgibanost, kar ga pa kljub vsemu še večino uvršča med klasiciste, prav tako kot vsa njegovo skupino. Vsi ti kiparji so temeljito poznali svojo obrt, imeli so smisel in okus za lepo formo, kljub temu pa je njihova umetnost bolj genialna, kot pa globoko občutena.

Na čelu onih, ki so vložili največ poezije v kiparsko umetnost, je korakal Paul de Vigne (1843—1901). Študiral je mnogo let v Italiji, kjer so posebno vplivala nanj dela Donatella, nič manj pa ga ni prevzela moderna francoska šola. Bil je fine nature, zaljubljen v eleganco linije človeškega telesa in rojen za izražanje plemenitega in nežnega čustva. Svojim harmoničnim stvaritvam je dal popolno formo in jih odel v neko izredno čistoto in moralno milino.

Drugo skupino kiparjev tvorijo realisti, ali bolje povedano, poveljevalci ročnega dela. Že preje so posamezni kiparji poveljevali delo in delavca in simbolizirali v svojih stvaritvah delavsko dejavnost.

Skromnega delavca so na ta način dvignili na raven epskih figur. Četrta stan, ki je prav v tedanjih časih pričel stremeti, da si pridobi tudi socialni vpliv, je na ta način zavzel tudi v likovni umetnosti pomembno mesto.

Najstarejši izmed kiparjev te nove šole je bil Constantin Meunier (rojen v Bruslju 1831, umrl istotam 1904), ki je bil obenem tudi najbolj izviren in najbolj borben. Pričel je najprej kot kipar, se je nato popolnoma posvetil slikarstvu in se je šele po petindvajsetletnem presledku l. 1885. ponovno povrnil h kiparstvu. Toda ta dolgoletni presledek je bil za umetnika čudovito plodovit in pomemben. V kratkem času ni imel Meunier med tedanjimi kiparji nobenega tekmeča. Bil je kot izbran za upodabljanje delavcev, od rudarjev v domačih krajih pa do ročnih delavcev vseh vrst in vseh dežel. Meunier je pravilno občutil in podal vso lepoto utrudljivega a koristnega dela, tako kmeta, ki seje, kot kovača, ki obdeluje razbeljeno železo, in je svoje modele odel v naravnost klasično lepoto. Delavci so postali v Meunierovih upodobitvah junaki veličastne drame, najsi jih je upodobil pri napornem delu pri visokih pečeh, v borbi z najstrahotnejšimi elementi narave, ali pa ob delu pri setvi in žetvi v žaru ubijajoče vročine razbeljenega sonca.

Mojstrstvo Meuniera pa je tako popolno, da je enako popolna in značilna njegova drobna plastika, kakor so dovršena njegova velika monumentalna dela.\*

Med kiparji realisti je omeniti še Jefa Lambeauxa (1859—1908), ki pa ni opeval kot Meunier dela in njegove lepote, marveč je bil bolj ilustrator viharnih čustev in atletskih gest. Lambeaux sicer ni bil manj pomemben kipar od Meuniera, toda v stremljenju, da bi dosegel čim večji zanos, je pogosto žrtvoval kvaliteto umetnine manj pomembnim zunanjščinam.

Belgijsko slikarstvo 19. stol. se je razvijalo pod vplivom voditelja mlade francoske slikarske šole Louisa Davida. Sodobni belgijski slikarji so ga zelo občudovali, zahajali v njegovo šolo v Parizu in propagirali njegove ideje. Ta lažniklasicistični slog Davidove šole je zadal zadnji udarec stari flamski šoli. Namesto plitvega meščanskega realizma 18. stol. se uvaja kult grških in rimskih junakov. Revolucija je bila temeljita in splošna, toda nastala je, kot vidimo, pod tujim vplivom. Mladi belgijski slikarji so stremeli edinole za tem, da so kolikor mogoče natančno prerisovali klasične modele. Porabljali so ogromna platna za glorifikacijo velikih domoljubnih gest, ali pa so se zatekali k pravljicam, ki so služile kot podlaga ljubkim kompozicijam. Risba je prevladovala nad vsem, dočim je barva postala podrejenega pomena. Živa resničnost, realnost pa je bila popolnoma žrtvovana lepoti forme. V tem duhu so slikali Van Brée, Navez in drugi.

Ko je l. 1825. David umrl v samem Bruslju, je njegov vpliv na belgijsko šolo kmalu ponehal. Vse je bilo že utrujeno od okamenelega neo-klasicizma, belgijski slikarji so pričeli stremeti k večji svobodi v interpretaciji življenja. V Franciji je romantika preobrazila tako leposlovje, kot tudi slikarstvo in Belgija ji je urno sledila. Politični revoluciji l. 1830. je sledila revolucija v umetnosti. Prvobornik novega gibanja je bil Gustave Wappers (1803—1874) in kaj kmalu je šola romantikov osvojila vso Belgijo. Nastala je zlata doba patriotskih kompozicij. Drugi slikarji zopet so se posvetili drugim nalogam. Tako De Keyser, ki je vse življenje upodabljal ganljive podobe z usmiljenja vrednimi berači in drugimi ubožci in

\* O Meunieru primerjaj tudi „Umetnost“ VI., str. 206 in 216. Op. uredn.





René Beet / Jezdci

je bil priljubljen zlasti pri ženskem svetu. Antoine Wiertz (1806—1865) je bil prvi, ki se je pričel zanimati tudi za socialne probleme, nato nahajamo slikarje žanra in družinskih idil, pikantnih anekdot in raznega drobnega slikarstva vse do l. 1850., ko se je pričela akademska šola bližati zatonu. V

tem razdobju je pomemben mojster Henri Leys (1815—1869), ki se je zlasti navduševal za Rembrandta, kasneje za nemško šolo, in P. Breughla, se je pa v svojih zrelih delih povzpел do neverjetnega mojstrstva. Sledila mu je vrsta učencev, ki so ga podzavestno vneto posnemali z deli, ki izpričujejo okus

in eleganco), ne brez neke prisrčne naravnosti, a učiteljevih del kljub temu ne dosegajo.

Vse do l. 1830. je bilo središče belgijske likovne umetnosti v Anversu in v vsej sodobni umetnosti je več ali manj prišla do izraza slavna preteklost tega mesta. Po tem letu pa si je Bruselj osvojil prvo mesto ob ognjišču flamske umetnosti. K temu je mnogo pripomogla bližina Pariza in vpliv francoske umetnosti se je pričel čim dalje vidneje kazati pri dovtetnih in živahnih duhovih umetnikov Bruslja. Tako smo dospeli do mlade šole ob zaključku 19. stoletja, ki je zanjo značilno, da nimajo njeni člani nobenega skupnega programa. Vsak umetnik je hodil svojo lastno pot in najdemo toliko smeri, kolikor je res pomembnih umetnikov. Tako se je razvil tisti moderni individualizem, ki je imel prednost, da je pospeševal izvirnost, slabo stran pa v tem, da se je ponekod

nagibal k anarhiji. S tem pa smo že pri umetnosti prvih desetletij 20. stoletja, ki presegajo naš okvir.

Ko smo tako v bežnih obrisih pregledali belgijsko likovno umetnost 19. stoletja, lahko ugotovimo, da ta doba ni bila nič manj pomembna od preteklih stoletij in da se je Belgija, kakor hitro ji je postala usoda naklonjena, blesteče dvignila iznad propada minulih neugodnih razdobj. Najsi je Belgija majhna deželica, uklenjena med mogočne narode, je vendar uspela obdržati svojo lastno izvirnost. Res je, da je zlasti v zadnjih sto letih bila pod vplivom svoje velike južne sosedice, toda uspelo ji je ostreti se pritiska in priboriti si svojo neodvisnost. Že v zadnji polovici 19. stoletja je bil sleherni resnično pomembni belgijski umetnik neodvisen in Belgija, ne samo da je lahko ponosna na svojo preteklost, temveč lahko tudi z zaupanjem gleda v bodočnost. M. B-a

## I Z U M E T N I Š K E G A S V E T A

### † REZBAR IVAN KLEMEN



Rezbar Ivan Klemen

V Kamniku je umrl 11. aprila 1944 eden zadnjih tistih romantičnih ljudskih rezbarjev in podobarjev, ki so v prejšnjih stoletjih dvignili svojo umetnost na tako višino, da še vedno strnimo pred temi zlatimi sohami, lestenci, ogromnimi oltarji, čudovitimi okviri in še sto in sto drugimi rečmi. Zal je danes ta tako lepa in tako iskrena umetnost v zatonu in je že skoraj več ni.

Podrobneje smo že poročali o Ivanu Klemenu in njegovem delu v »Umetnosti« l. III., št. 3—4, str. 72, kjer smo poudarili zlasti njegovo veliko spretnost v izrezavanju umetniških okvirov. Temu delu je posvetil celo zadnjo polovico življenja. Med večja cerkvena dela je štel velik rezljan oltar v svojem rojstnem kraju Spitaliču v Tuhinjski dolini.

Pokopan je na kamniških Zalah. Vsi, ki smo ga poznali, zlasti pa še vsi, ki imamo doma njegov zlat rezljan okvir, bomo obdržali v lepem spominu tega skromnega, tihega, pa iskrenega umetnika Ivana Klemena.

Razstava podob Saše Šantla je bila za Veliko noč v izložbah Kosovega salona v prehodu Nebotičnika. Obsegala je skupno 18 podob: 15 olj in 3 radiranke, nastalih večji del v najnovejšem času, zaključenih v lepo harmonično celoto.

V Galeriji Obersnel je bila od 25. marca do 16. aprila razstava, na kateri so bili zastopani sle-

deči živeči slikarji in kiparji: R. Debenjak, E. Deržaj, M. Gaspari, F. Godec, T. Gorjup, Fr. Klemenčič, L. Kogovšek, S. Kregar, F. Mihelič, N. Omerza, Fr. Pavlovac, Sl. Pengov, L. Perko, E. Piščanec, M. Pliberšek, M. Radin, Bara Remec, R. Slapernik, M. Sternen, Avgusta Šantel, Fr. Tratnik in Iv. Zajec, od umrlih pa R. Jakopič in Ivan Vavpotič, skupno torej 22 umetnikov z nad 70 deli. Razstava je bila deležna lepega obiska, imela pa je bolj prodajno-trgovski kot pa umetniški značaj.

Slikar Zoran Mušič je v aprilu priredil razstavo 26 svojih del, pretežno gvašev, v tržaški »Galleria d'Arte« na Corso Ettore Muti. Razstava je vzbudila veliko zanimanje tržaških in tujih ljubiteljev umetnosti, že takoj v prvih dneh pa je dosegla tudi pomemben gnotni uspeh, ker je bila prodana cela vrsta razstavljenih podob. O razstavi je poročal najprej 4. aprila tržaški »Il Piccolo«, ki je Mušiču objektivno priznal njegove izrazito slikarske kvalitete. Primerja ga s francoskimi impresionisti, mestoma pa naj bi bil Mušič blizu italijanskemu slikarju De Pisisu. Kritiki pa je obenem opozoril na Mušičev osebni, povsem svojstveni okus, ki ostaja zvest samemu sebi, in pa na individualnost živahnega in bleščečega kolorita.

Zatem je o Mušiču 5. aprila poročala »Deutsche Adria-Zeitung«, pri kateri sodeluje Mušič s članki in ilustracijami (tako 6. aprila s člankom o De Pisisu, 8. marca pa s kritiko o Art. Tosiju in ilustracijami iz Španije). Paul Niehaus zlasti opozarja, kako se je pri Mušiču risarska linija popolnoma stopila z barvo, vendar pa zaradi tega Mušičeve umetnosti ni mogoče imenovati impresionistične. Kar slika Mušič, predstavlja simfonijo barv in svetlobe, kar daje njegovim podobam svečan, slavnostni karakter. Po podrobnejšem opisu posameznih del opozarja recenzent, da je Mušič umetnik visoke umetniške nežnosti, sladkosec barvnih odtentov in »absoluten« kolorist.

Slikar Avgust Černigoj je priredil v isti tržaški »Galleria d'Arte« razstavo svojih del v času od 17. do 27. aprila, skupno 21 podob. O razstavi bomo obširneje poročali v prihodnji številki naše revije.

Razstava slikaric Bara Remčeve in Jele Trnkoczy je bila v maju v prostorih Obersnelove galerije. Prva je razstavila 16 olj in nad 25 grafik ter radirank, druga pa 20 olj. Trnkoczyjeva je razstavila večji del tibožirja in portrete ter nekaj krajin, Remčeva pa nekatere ljubljanske motive, dolenske motive, dva portreta, dalje grafiko in monotipije. Trnkoczyjeva je ljubiteljem umetnosti znana že z mednarodne razstave ženskih umetnic, nova dela pa kažejo nadpovprečno slikarsko zmožljivost, resnično nadarjenost in viden napredek zlasti v portretih. Bara Remčeva ima obsežnejši delokrog: mimo čistega slikarskega dela se uspešno uveljavlja še v grafiki, knjižni opremi itd. V izvedbi je preprosta, predmet pa je podan pristržno in neposredno. Razstava obeh slikaric je dosegla prav lep moralni uspeh.

## OPOMBE K REPRODUCIRANIM PODOBAM

Frančišek Dobnikar je bil rojen 10. oktobra 1878 v Topolu pri Sv. Katarini in je umrl 12. junija 1901 v Ljubljani. Kot gimnazijec v Ljubljani je z risbami zbudil zanimanje Fr. Lampeta, ki mu je postal mentor. Po maturi je 1901 stopil v ljubljansko bogoslovnico; imel je namen, pozneje obiskovati akademijo, a je v drugem letniku podlegel jetiki. Bil je nadarjen samouk; risal je kmečke tipe, otroške prizore in portrete; ilustriral je narodne pesmi, sv. pisno, »Lenora« in vinjete za DS, ki je njegova dela objavljala 1898—1903. Ker ni imel prave šole, je ostalo njegovo delo kljub študiju narave formalno nedovršeno; otroško-prisrčno pojmovanje je v zadnjih letih očitvidno nagibalo k nazarenski linearnosti (SBL, str. 137).

Jacopo Robusti, imenovan Tintoretto (barvarček, po očetovi barvarski obrti), je živel od 1518 do 1594 in je bil poleg Giorgiona, Tiziana in Paola Veronesa značilni mojster zrelega benečanskega renesančnega slikarstva in obenem med imenovanimi najpomembnejši za napredek slikarstva v bodočnosti, tako da ga imenujejo celo predhodnika impresionizma in vizionarizma. Njegove podobe izpričujejo nedoseženo virtuoznost, znana pa je tudi njegova izredna delavnost in plodovitost. Geslo mu je bilo: »Michelangelova risba in Tizianove barve.« — Eno njegovih značilnih del, ki ga objavljamo, se nahaja v proštijiški cerkvi v Novem mestu. Predstavlja nam sv. Mohorja in Fortunata in vstop sv. Nikolaja v nebo.

Vaclav Brožík, rojen 1851 v Tremošnji pri Plznu, umrl 1901 v Parizu, kjer je živel od leta 1876., je bil znamenit češki historični slikar. Zgodovinsko slikarstvo se je razvilo iz moralizirajočega, spodbudnega in poučnega slikarstva, ki ima svoje početje v drugi polovici 18. stoletja v francoskem slikarstvu, kot protistruje proti čutni grazioznosti rokokoja, ki ni več ustrezalo razpoloženju duš. Historično slikarstvo doseže svoj višek v sredi in drugi polovici 19. stoletja, ko oživlja zgodovinske dogodke z veliko teatralnostjo. Med Slovani je največji predstavnik te smeri Poljak Jan Matejko, enako uspešno se uveljavlja na Češkem Brožík. Njegova najbolj znamenita podoba je »Jan Hus pred koncilom v Konstanci«. Brožíkov sodelavec je bil tudi naš Jurij Šubic v pariški dobi 1880—1890. Šubic je stanoval pri Hynaisu, slikal zanj, za Brožíka in madžarskega historičnega slikarja Munkacsyja. Prav zgoraj navedeno podobo je Jurij Šubic vso sam poslikal, poleg tega pa je pomagal tudi Brožíku pri njegovih slikah za praško Narodno divadlo.

Heinr. Fügert, slikar, rojen 1751 v Heilbronnju, od leta 1795. ravnatelj akademije na Dunaju, kjer je umrl 1818. leta. Udeleževal se je največ v zgodovinskem slikarstvu.

Joh. Peter Krafft je bil rojen 1780 v Hanauju in je umrl 1856. leta na Dunaju, kjer je bil ravnatelj galerije »Belvedere«. Bil je zelo priljubljen slikar realističnih zgodovinskih žanrskih podob.

Franc Globočnik, rojen v Trziču na Gorenjskem leta 1825., je poučeval risanje in lepomis od 1865 do 1890. Umrl je leta 1891. v Ljubljani. Slikar-



R. Konopaa / Zopet vsi pri mizi

stva se je učil na dunajski akademiji, šel potem v Rabo na Ogrsko ter tamkaj slikal za razne cerkve. Slikal je tudi po cerkvah na Kranjskem in izdeloval razne portrete. Bil je priznan, dober slikar. Na realki so učenci rekli zaničljivo, da je bil Globočnik v mladih letih dimnikar, kar je bilo pozneje tiskano tudi v nekem časopisu. Dvomiti je, da je bil dimnikar, ker je bil sin okrajnega zdravnika. Toda če bi bil tudi svojčas dimnikar, ni na svoji časti prav nič izgubil, saj je bil slavnj nemški pesnik in pisatelj Peter Rossegger v mladih letih tudi učenec pri trgovcu Giontiniju v Ljubljani. Prav tako je bil Mihajlo Pupin, rojen v Idvoru pri Pančevu, pastir, postal pa je vseučilišni profesor, znanstvenik in izumitelj. Njegova knjiga »Od pastirja do izumitelja« je prevedena v vse svetovne jezike in tudi v slovenščino. Globočnik je umrl v Ljubljani in je zapustil vdovo, dve hčeri in sina.

Vnuk slikarja Franca Globočnika je slikar Olaf Globočnik.

Kako dolgo žive umetniki in učenjaki? Izmed upodabljaljivih umetnikov je dosegel najvišjo starost grški slikar Ephanor, ki je bil star 100 let, ko je umrl. Slavnj beneški mojster Tizian je dočakal 99 let in bi se bil najbrž uvrstil med stoletnike, če bi ga ne pobrala kuga. 93 let je dočakal francoski slikar Joseph Maria grof Vien, ki je živel ob koncu 18. ali v začetku 19. stoletja. Tizianov vrstnik, slavnj kipar in slikar Michelangelo Buonarroti je dočakal 89 let, flamski mojster Jakob Jordaens (16. do 17. stol.) 85 let, francoski slikar H. Rigoud (17. do 18. stol.) 84 let, Pierre Mignard (17. stol.) 83 let, francoski slikar Claude Lorrain (konec 18. in začetek 19. stol.) 81 let, slikar Noel Coypel (konec 17. in začetek 18. stol.) 79 let, slavnj italijanski slikar Guercino da Cento (konec 16. in začetek 17. stol.) 76 let, beneški mojster Tintoretto (16. stol.) 76 let, nizozemski slikar Gerard David (15.—16. stol.) 73, francoski slikar Jean Jouvent (konec 17. in za-

četek 18. stol.) tudi 73 let, slavnj francoski slikar Filip de Campagne (17. stol.) 72 let. 71 let sta dočakala francoski slikar Nicolaus Poussin (16. do 17. stol.) in angleški slikar J. Reynolds (18. stol.). 67 let sta dočakala italijanski klasični kipar in arhitekt Leonardo da Vinci in David Teniers sr. (16.—17. stol.).

Eden najstarejših pisateljev sploh je bil Francoz Fontenelle Berard le Bovier (17. do 18. stol.), ki je dočakal 100 let. Največji grški tragik Sophokles, ki je živel v 5. stoletju pred Kristusom, je dočakal 90 let. Slavnj francoski pesnik Voltaire (17. do 18. stol.) je dočakal 84 let, nemški klasik Goethe 83, rimski satirik Juvenal v času cesarja Claudia 80, nemški pesnik Wieland tudi 80 let. Francoski romanopisec Le Sage je dočakal 79 let, dramatik Pierre Corneille 78 let, La Fontaine 74 let, rimski pesnik P. O. Naso, ki je živel v prvem stoletju pred in po Kristusom, je tudi dočakal 74 let. Njima sledi italijanski predhumanist Petrarca s 70 leti, Miguel Saavedra de Cervantes, slavnj pisec Dona Quihota (16. do 17. stol.), je dočakal 69 let, Francoz Harrou de Beaumarchais (18. stol.) 67 let, angleški epik John Milton (17. stol.) 66 let, francoski pisatelj J. Rousseau (18. stol.) tudi 66 let. Sledi francoski pisatelj Fenelon (17. do 18. stol.) s 64, najslavnejši prozaik 14. stol. Giovanni Boccaccio z 62, francoski tragik Jean Racine (17. stol.) s 60 leti, rimski pesnik Horatius Flaccus (prvo stol. pr. Kr.) s 57 leti, duhovni prvak italijanskega humanizma Dante in angleški pesnik A. Pope (17. do 18. stol.) s 56, slavnj angleški dramatik William Shakespeare z 52, francoski dramski pesnik Moliere ter epični in didaktični rimski pesnik Virgilius Maro pa z 51 leti.

Izmed učenjakov so dosegli najvišjo starost angleški fizik Isaak Newton (17. do 18. stol.) 85 let,



H. Bource / Proti domu

zvezdoslovec Herschel (18. do 19. stol.) ter ameriški državnik in naravoslovec B. Franklin (18. stol.) 89 let, francoski naravoslovec grof Buffon (18. stol.) 81 let, nemški filozof Imanuel Kant (18. do 19. stol.) ter angleški naravoslovec in filozof Watson (13. stol.) 80 let, zvezdoslovec Hebelius (17. stol.) 77 let, grški filozof Platon (5. do 3. stol. pr. Kr.) 75 let, francoski fizik in zoolog Reaumur (17. do 18. stol.) in angleški kirurg Jenner (18. do 19. stol.) 74 let, znameniti angleški filozof John Locke (konec 17. in začetek 18. stol.) 72 let, švedski botanik Linne (18. stol.) 71 let, slavni zvezdoslovec Kopernik (15. do 16. stol.) in nemški učenjak Leibnitz (17. do 18. stol.) 70 let, orientalist Hervey-Saint Denys (19. stol.) 69 let, angleški astronom Edmund Halley (17. do 18. stol.) 68 let, Francis Bacon Verulamsky (16. do 17. stol.) 65 let, ustanovitelj primerjalne anatomije Francoz Cuvier (18. do 19. stol.) in grški filozof Aristoteles (4. stol. pr. Kr.) 63 let in italijanski zdravnik Galvani (18. stol.) 61 let.

Če vzamemo prvih deset iz vsake skupine in preračunamo povprečno starost, vidimo, da je starost vseh skupin približno enaka. Najvišji povpreček imajo pisatelji, za njimi umetniki in na tretjem mestu so učenjaki.

Lord Durham si je nekoč pri slavnem slikarju živali Blinku naročil zbirko slik — zajcev in srn za svoj novi lovski dom.

Ko so bile slike izgotovljene, sta jih prišla gledat lord sam in njegova gospa, ki pa se obema niso zdele dovolj naravne.

Mr. Blink je brez besede sprejel to neljubo sedbo ter odšel po dva lordova lovška psa. Ko ju je privedel v sobo, sta planila na slike kakor obsedena in raztrgala slike na drobne kose.

Ko je bilo opravljeno vse, se je slikar obrnil k gosposkemu naročniku z naslednjimi besedami:

»Tako, lord; zdaj sem vam prav nazorno dokazal dvoje: prvič, da so bile slike dobro posnete po naravi, in drugič, da imata vaša dva psa več smisla za umetnost kakor vi in vaša gospa.«



H. Fügler / Hektorjevo slovo

Dramatizirane odlomke iz življenja slikarja Vincenta van Gogha (Sla po življenju) je oddajal bratislavski radio 15. marca 1944 v režiji Andreja Baha.

#### NOVE KNJIGE

Alojz Gradnik: *Pesmi o Maji*. Založila Narodna tiskarna v Ljubljani, 1944. Strani 48 v 8°. Tisk Narodne tiskarne. Opremil akad. slikar R. Debenjak.

Cez svojo mehko občuteno, pretežno erotično in čustveno poezijo v »Padajočih zvezdah«, se je Alojz Gradnik s svojo poznejšo bogato pesniško žetvijo dvignil na zenit sodobne slovenske lirike. Postal je poleg Zupančiča vrh, ki ga bo težko doseči in še teže preseči. Medtem pa, ko je dosegel Zupančič celo prezigodaj svoj sloves, ko nam še niti ni bil dal svojega najbolj klenega pesniškega zrnja, je ostajal Gradnik skoraj prezrt, in v svojo sramoto moramo ugotoviti, da še vse do zdaj nimamo o njem in njegovem delu niti ene same izčrpne monografije. Mimo našega naroda so šli njegovi življenjski jubileji bolj tiho kakor jubileji ljudi, ki ne bodo v zgodovini slovenske kulture nikoli pomenili niti polovico tistega, kar bo pomenil Gradnik. Toda čas, ki je edini nepristranski sodnik,

bo prej ali slej postavil Gradnika tja, kamor že davno spada, poleg Prešerna in Zupančiča.

Gradnikovo močno samoniklost nam je moglo potrditi že samo dejstvo, da je hodil od vsega začetka dosledno svojo ravno in — kakor je razvoj časa dokazal — edino pravilno pot. Bilo je naravnost čudovito, kako trden je ostal pred skušnjavami zadnjih pet in dvajset let, ko je plavala več ali manj vsa slovenska pesniška produkcija v tokovih mod, nad katerimi so se sončili kot »priznani« in »veliki« pesniki, katerih imena so že zdaj pozabljena in se jih čez nekaj desetletij ne bo nihče spominjal niti toliko, kot nekdanjega »velikana« Jovana Vesela Koseskega. Toda Gradnik se za njihovo »slavo« ni zmenil, zato je ostal in rasel, oni pa so širali in izginili brez sledu, zapuščajoč za seboj ubito zanimanje za slovensko liriko, katero so zavozili na groblje daleč proč od življenja.

Gradnik je bil že od začetka refleksiivni lirik, čeprav so sprva prevladoval v njegovih pesmih še druge strune, v poznejšem razvoju je pa šel vedno bolj v globino vrtajoče misli, ne da bi pri tem trpela čista lepota občutja. In prav v tem je morda poglavitna skrivnost njegove nenavadne sile. Mimo tega je njegov motivni svet tako širok, kakor pri nobenem drugem slovenskem pesniku, in tudi prečesto zelo samonikel.



J. Peter Krafft / Slovo

Nadaljnja odlika je njegova dovršeno izbrušena forma, ki mu je dovolila ustvariti med drugimi take popolnosti, kakor je n. pr. nedosežni sonet »Vrnitev«: Rad bom počival tam, kraj naše hiše...

Dočim je pa Gradnik v nekaterih svojih starejših zbirkah še mešal med najdovršenejšo čustveno in refleksivno liriko politično barvane pesmi, ki so morda koga motile, je v svojih zadnjih do konca prečiščen, kakor najzlahtnejše vino njegovih rodniških sončnih Brd. Tak je tudi v tej najnovejši zbirki, v »Pesmih o Maji«.

Maja je Gradniku simbol ženstva in po njej izpoveduje v ciklični zaporednosti čustva in misli, v kateri se je znal vedno vživljati s prefinjeno senzibilitetnostjo človeka, v katerem ne živi samo ena sama narava in ena sama duša. V tem je v slovenski poeziji doslej sploh brez primere. Njegova uvodna pesem te zbirke, »Maja in pastir«, je do neke mere sorodna s Prešernovim »Orglarjem«, samo da daje tam pesniku Bog pesniškega duha in pesmi, tu pa Maja, ko pravi v zaključku: »Iz mene le boš pel: vseh pesmi melodije srce le moje krije. Jaz tvoja sem svirel.« V pesmi »Maja in morje« opeva pesnik v obliki, ki je metrično podobna »Zlatim lestvam«, občutje device ob erotični

simboliki morja, sorodni metaforiki v »Timandri in Alkibiadu«. Toda takoj nato se Maja že sreča s svojim ljubim in v pesmi »Maja in mladenič« sta že v dvogovoru, v katerem si priznavata svoja ljubezenska čustvovanja in mu ona pravi na koncu: »Vse si dal mi, ko si vse mi vzela.« Erotičen je tudi motiv v »Maji in pismu«.

Hitrobežnost in spremenljivost je našla izraza v »Maji in metulju«; večno obnavljanje rodov nam govori iz dialogov »Maja in mati«; minljivost nam zveni na ušesa iz pesmi »Maja in maja«; občutje spočetja zaslutimo v »Maji in mesecu«, a »Maja in Maziljenje« je prečudovita molitev grešnice h Kristu, ki se je bil nekoč že usmilil blodnice Marion iz Magdale. Vojna sodobnost je zajeta v pesmi »Maja in mrtvi brate«, in Maja pravi tu med drugim: »Mrtev si. Mrtvi smo vsi, nismo samó pokopani«, a pesem izzveni le v vero v vigrad novovzcvetelo. Zanimiv motiv predstavlja pesem »Maja in postelja«, v kateri prikazuje Gradnik, kako je le postelj priča vseh najvažnejših postaj človeškega življenja. Globoko občutena molitev do Marije v pesmi »Maja in Marija« nas pretrese kakor latinski vzvik Marije Stuart.

Od tu dalje se Majine pesmi poglabljajo v razmišljanja o višjih in zadnjih stvarih, vmes pa zvone toni sodobnih motivov. »Maja in sfinga« našuje večno skrivnost zagonetnosti nemega smehljaja simbolične pošasti z odsevom grozot, ki jih preživljamo. Istega problema se dotika pesnik v »Maji in meču« in zaključuje z modrim spoznanjem: »Sodnik naš boš na vekomaj.« »Maja in stara knjiga« je kontinuiteta kulture, »Maja in misel« pa iskanje in vrtanje do Boga, v »Maji in azilu« izraža Gradnik optimistično vero v boljše in bratsvo ljudi ter večni mir. V »Maji in mrličku« se srečujemo s smrtjo, ki se nam tu razodeva v usodi otročička. »Maja in mesto« je nostalgija za tišino selske rodne hiše, katere usoda je v viharju dni neznana. Brezupnost vrtanja po vprašanih odkod, zakaj in kam je izražena v pesmi »Maja in modrijan«, a podoben je tudi motiv naslednje, »Maja in jesene«, v kateri pravi pesnik: »Morda pa življenje sanje in privid so in prevara?« Zbirko zaključuje pesem »Maja in smrt«, v kateri smo pričeli Majinemu upiranju od mretja, a ko se mora ukloniti, ji pravi smrt: »Slovo je slajše od združitve omamila.«

Tako je zbirka smotno urejena in enotna. Z njo se je Gradnik spet pomaknil više na strmi poti svojih pesniških vzponov, katerih — kot vse dokazuje — še vedno ni zaključil. Knjižica je grafično vzorna, tako po zanimivi in simbolično dojeti Debenjakovi naslovni strani, kakor po papirju, tisku in vezavi. M. S.

Severin Šali: Srečavanja s smrtjo. Založila Ljudska knjigarna v Ljubljani, 1943. Str. 40 v 8<sup>o</sup>. Tisk Ljudske tiskarne. Naslovna stran: R. Debenjak.

Slovenska lirika je doživela v zadnjem četrt stoletju velike pretresljaje, katere je povzročilo iskanje po novih stilnih in miselnih oblikah, izrecno zlasti po ekspresionizmu, ki je zašel k nam iz svoje domovine Francije pretežno čez Nemčijo. Prvi ekspresionistični pesnik pri nas je bil Joža Lovrenčič s svojo »Deveto deželco«, nato je pa novo prizadevanje našlo stredo predvsem v »Domu in sveru«. Tako smo dobili Slovenci posebne vrste liriko, ki bi jo mogli imenovati »dominsvetovsko«. Z njo so se pojavili novi, mladi pesniki, ki so stopili ob svojem času močno v ospredje. Ob njih so nastopali literarni zgodovinarji in kritiki, ki so skušali prisoditi tej poeziji posebno slovensko samorodnost in osnovno narodno izraznost. Toda čas, ki je šel drugod po svetu neizprosno svojo pot čez temu sorodne pojave, nas je pripeljal z na novo razčiščeno estetiko in poenostavljeno notranjo dojemljivostjo že pred pričetkom sedanje vojne v tokove, ki so spet pričeli iskati vzorov v preteklosti, pri nas zlasti pri Prešernu. Poezija let po prvi svetovni vojni je pričela bledeti, in njeni pesniki so se pomikali v pozabljene. Dandanes je ostalo od vsega prav malo in bo v bodočnosti morda še manj.

Toda kakor vsaka revolucionarna umetnostna struja, tudi ta ni šla mimo nas, ne da bi zapustila v sledečem pesniškem ustvarjanju nekaj pozitivnih sledov. Koliko se ti sledovi uveljavljajo že sedaj in koliko bodo doprinesli v bodočnosti k slovenski liriki, zdaj še ni mogoče razglabljati, nobenega dvoma pa ni, da jih

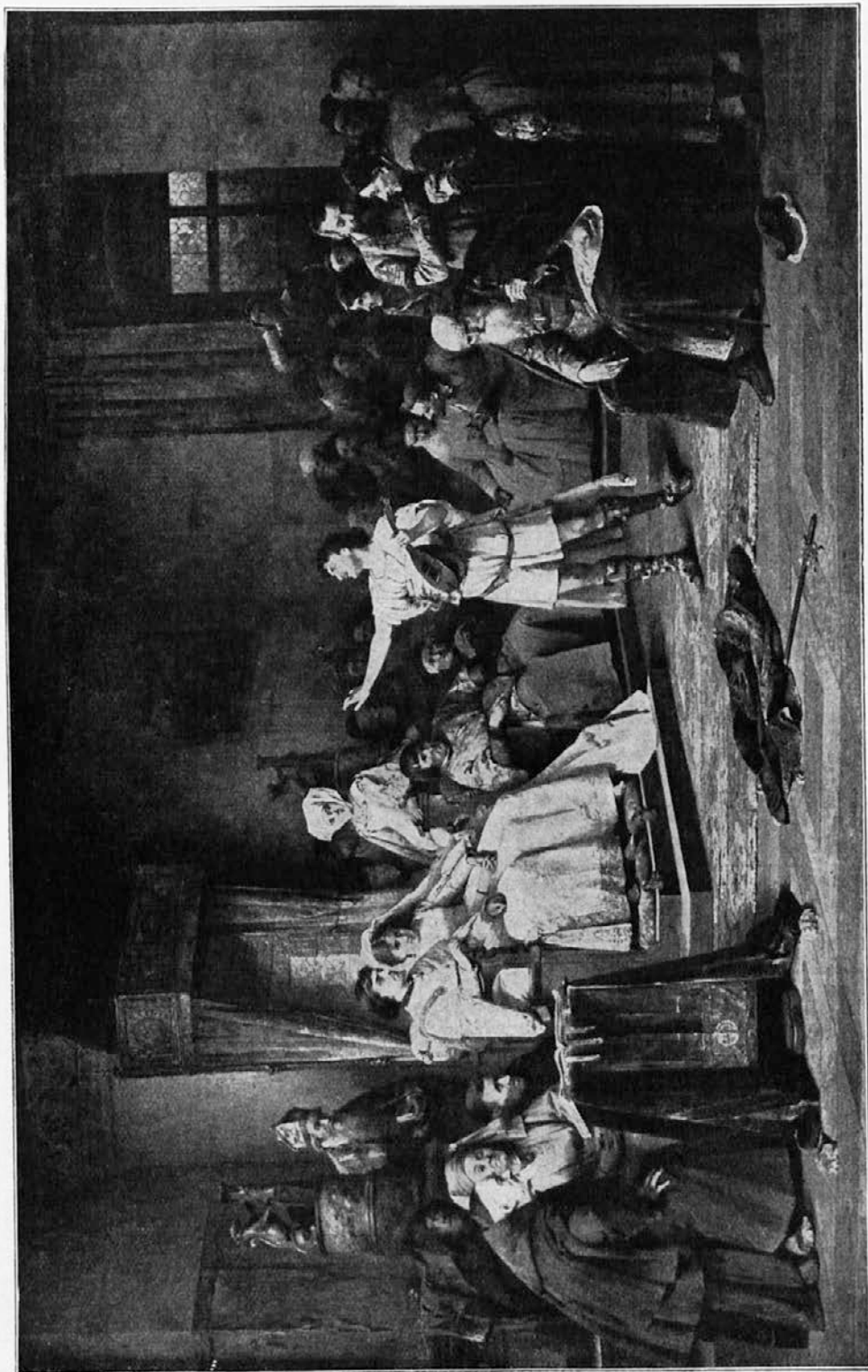
zasledujemo zlasti v pesniškem ustvarjanju najmočnejšega pesnika novejšega »Dom in svetove« dobe — Severina Šalija. Severin Šali je izšel v vsem iz kroga »dominsvetovceva«; v njem je dobil svoje prve oblikovne vzore in miselne usmeritve, toda njegova mladost, saj se je pričel uveljavljati že v času upadanja stare produkcije, in še bolj njegova samonikla pesniška sila, sta ga odtrgali od nevarnosti epigonskega posnemanja umirajoče mode. Od starega je prevzel samo tisto, kar je mogel koristno asimilirati, drugače je pa pričel hoditi svoja pota. Ta pota se navezujejo krepkeje na slovensko klasično tradicijo. V poeziji Severina Šalija ni nasilno iskanih, nebuloznih in paradoksalnih metafor, ni mučnega »pesnikovanja« po predloženih kalupih zaradi »sodobnosti«, ni nedoživljenih občutij, vrženih na papir samo zaradi leporečja, in ne abstrakcij, za katerimi se je često skrivala jalova praznina. Severin Šali je resnična pesniška osebnost, ki počasi dozreva in bo po vsej verjetnosti šele dala tisto, kar bo najpomembnejše.

Zdaj stoji pred nami s svojo drugo zbirko, »Srečavanja s smrtjo«, ki pomeni ne le znaten napredek od prve knjižice pred leti, ampak tudi že v marsičem zrelo žetev. Tu postaja Šali že »preprost«, toda refleksivna in čustvena globina je polna umetnin. Zbirka je ciklična in osnovni motiv cikla je smrt. Z njo se pesnik srečava v najrazličnejših položajih, na vseh križpotjih, v vseh urah, ob vseh ležiščih, kakor pravi sam v prvi pesmi »Smrti«. V drugi občuti grozo, ki se končuje v vzklík: »... zdaj večnost bije plat za mrtve«, potem pa nam razodeva svoja občutja v »Stvareh minuliha«, »Noči«, »Tihi uri«, »Zalostie, lepi« »Prošnji za mrtvega pesnika«, »Zarju«, čudoviti sodobni »Baladie«, »Pastirice«, »Na grobeha«, »Pro defunctis« in zaključni »Prošnja«, ki je psalmistično ubrana molitev za mir mrtvim in živim. Ni še povsod enako miselno in oblikovno zrel, toda njegova zbirka pesmi »Srečavanja s smrtjo« bo ostala kot tehten doprinos v nemajhni zakladnici slovenske lirike. M. S.

B o j a i s k l a d. Ljubo Babič, Prilozi za upoznavanje hrvatskog seljačkog umieća, Liepa naša domovina, knjiga peta. Zagreb, 1943. Izdanje Hrvatskog izdavačkog bibliografskog zavoda. Tisak Hrvatske državne tiskare, Zagreb.

Kakor je sicer znano bogastvo narodopisne zakladnice narodov jugovzhodne Evrope, nič manj pa tudi ni bilo očitno, da je bilo izdajanje tega gradiva vsaj v tehničnem in tiskarskoreproduktivnem oziru doslej zelo poprečno in pomanjkljivo. Res je, da je med tem napredovalo znanstveno in metodično proučevanje narodopisja, vendar so bile publikacije, ki bi ustrezale obenem tako vsebinsko kakor tudi tehnično reproduktivno, prava redkost. O pričujoči Babičevi knjigi pa lahko trdimo, da je naravnost idealen in v danih razmerah skoraj neprekosljiv primer izdajanja našega narodopisnega zaklada, da je piščeva študija o hrvatskih narodnih nošah zadobila reprezentativno in v reproduktivski kvaliteti naravnost vzorno in estetsko očarljivo obliko. Monumentalni folijant, ki obsega 40 strani teksta z vmesnimi slikami vzorcev in risbami, résumé v francoščini in 15 tabel, je zavidanja vredna in predragocena pridobitev nele domače hrvatske, tem-





Václav Brožík / Trubadur

več tudi evropske narodopisne stroke, ki je obogatela za vsebinsko tehtno in po ilustrativni plati zares odlično delo. Njegova vrednost je zlasti glede barvne popolnosti reproduciranih noš, ki jih je Babić naslikal v umetniško in znanstveno nadvse uspeli obliki, tolikšna, da mora zadovoljiti tako strokovnjaka, ki mu je v prvi vrsti do nazornosti in uporabljivosti ilustracijskih pripomočkov, kakor tudi ljubitelja naših folklornih zanimivosti in lepote.

Avtor pravi o metodičnih vidikih, ki so v celoti sprejemljivi, n. pr. sledeče: »Muzej, makar kakav bio, u stvari je mrtav. Ni u kojem slučaju ne mogu izloženi objekti, kolikogod bili vrijedni, onako djelovati pod staklom vitrine, koliko ti isti objekti djeluju u seljačkoj kući, u polju, na kršu ili na smotrama. Zbog toga su i svi moji primjeri zabilježeni ne u muzeju, nego u selima ili na smotrama; tek su kasnije neke od tih bilježaka naknadno dojerivane u detaljima prema čuvanim komadima... Stoga i čitav moj rad ide za tim, da utvrdi narav sklada samih boja kod narodne nošnje, promatrajući tu narodnu tvorbu kao umjetničko djelo svoje vrste« (str. 13). Babić je rešitev postavljene naloge najlepše uspela in zato ni čuda, če deluje tako tekst kakor tudi opisujoča slika v pastelu ali perorisba kar najbolj izvorno, sveže in neposredno iz dožvetja tolmačenih estetskih lepote samih. Babićeva umetniška intuicija se druži z bistrim, logičnim, metodično povezanim strokovnim opažanjem opisanih posebnosti hrvatskih narodnih noš v idealno zaključeno celoto, s kakršno se lahko ponašajo le redke, zelo redke edicije v evropskem književnem svetu. Glavno pozornost je posvetil slikar, umetnik in priznani narodopisec Babić vprašanju barvnega izraznega elementa v nošah, pri čemer upošteva v posebnih poglavjih še njih geografsko razširjenost (»U prostoru«) in časovno tradicijo (»U vremenu«). Babić ugotavlja v tretjem poglavju »U duhu« značilnosti in zakonitosti barvno likovnega sistema, kompozicionalno skladnost in barvno harmonizacijo splošno razširjenega tipa hrvatskih narodnih noš. Babićeve ugotovitve o medsebojnih odnosih hromatskih in ahromatskih barvnih škala tvorijo pri tem osnovno izhodišče raziskavanja tipike in duha hrvatske narodne umetnosti. Svojo sintetično formulacijo je podal pronicavi pisec v sedmerih temeljnih točkah, izražajoč misel o samoniklosti hrvatske ljudske umetnostne tvornosti v deduktivno jasnih in lepo formuliranih izjavah. Knjiga je v vseh ozirih dopadljiva in nudi polno užitek, je primer vestno sestavljene in tipografsko brezhibno tiskane izdaje, ki prav po svojem elegantnem umetniškem okusu dokazuje, da je mogoče doseči vsebinsko in estetsko zadovoljivo književno obliko tudi brez vsiljivega in potratnega luksuza in brez one zoprne bahavosti, ki jo prepogosto srečujemo kot ekstrem zgolj zunanjih dekorativnih teženj. Tudi bibliografu priporočamo knjigo kot pravo dragocenost. —ov.

Zbornik za umetnostno zgodovino, XIX, 1943. Uredil dr. Franc Stelè. Založilo in izdalo Umetnostno zgodovinsko društvo. Tiskala Blasnikova tiskarna. Strani 108 v 4<sup>o</sup>.

Enaindvajseti letnik Zbornika za umetnostno zgodovino po obsegu ne dosega prejšnjih, posebno ne v

letih miru, zato pa je po svoji vsebini še vedno tehten doprinos za izgradnjo znanosti, ki spada pri nas Slovincih med najmlajše. Papir in tisk sta še vedno prvovrstna in zvezek je opremljen tudi z ilustrativnim gradivom.

Najobsežnejši prispevek je dr. Steleta razprava »Mariborska stolnica«. Stelè je kot konservator sodeloval pri prenavljanju mariborske stolnice v letih 1938 do 1940, katero je vodil arh. Marjan Mušič, in pričujoča študija je oprta predvsem na odkritja, izvirajoča iz te renovacije, katere glavni namen je bil, dati staremu mariborskemu stolnemu svetišču znova tisto slogovno obliko, ki jo je imelo pred nasilno gotizacijo. Mariborska stolnica je slogovno gotovo ena najzanimivejših zgradb, ker je svojevrstna kombinacija romanskega in gotskega stila, iz česar je mogoče sklepati na njen nastanek v tej obliki sredi 13. stoletja. Takrat je tudi nehala biti posvečena sv. Tomažu in je dobila kot patrona sv. Janeza Krstnika. Njen prvi začetek sega po vsej priliki v 12. stoletje. Zadnja preureditev je bila že deveta, in dvakrat je med tem postala plen požara. Stelè nam razkriva v svoji razpravi zanimive podrobnosti o posameznostih, največ po lastnih izsledkih. Tako izpopolnjuje starejšo literaturo o mariborski stolnici, ki ni neznatna. Mnoge ilustracije ponazorjujejo tekst, škoda pa, da ni med njimi celotne zunanje podobe svetišča, dasi bi bile na razpolago tudi umetniške upodobitve: lesorezi, ujedanke, akvareli in olja.

Drugo razpravo je prispeval dr. Milko Kos in obravnava v njej pečat in grb mesta Ljubljane. Začetki sedanjega grba segajo po Kosovih ugotovitvah v 14. stoletje, dasi je izpričan obstanek pečata tudi že za drugo polovico 13. stoletja, toda brez heraldičnih značilnosti poznejšega mestnega znaka. Sam grb je doživel od 14. stoletja do dandanes mnoge metamorfoze, ki so zanimive že zaradi ponazoritve, kako so tudi heraldična znamenja podvržena časovnemu razvoju. Zadnja stilizacija, ki jo Kos omenja in prikazuje, je delo Toneta Kralja, ki je služilo kot županova nagrada za I. mednarodno tekmo letalskih modelarjev v Ljubljani. Razprava je opremljena z 19 slikami mestnih pečatov in grbov.

Viktor Steskica je zastopan z zapiskom o slovenskih umetninah v zagrebškem Diecezanskem muzeju. Našteva jih 10 in pripadajo sledečim umetnikom: Ivanu Eisenhardtu, M. Brodniku, S. Deklevovi, T. Jurjeviču, A. Hertleinu, J. V. Kauperzu, V. Metzingerju, F. Robbi, K. Millerju in J. Šubiču. Ante Gaber je zbral drobiž iz starih (razstavnih) katalogov in poiskal v njih slovenske umetnike. Predstavlja nam jih iz kataloga razstave umetnikov in diletantov Accademie di belle arti v Benetkah l. 1838. Razstavili so tedaj sledeči slikarji Slovenci ali s slovenskega ozemlja: Tominc (Trst), Terezija Lipič (Langusova učenka), grofica Terezija Thurnova, Ivan Pilon (verjetno Slovenec) in Josip Batič (Gorica). V katalogu tržaške razstave, ki jo je priredila Societa triestina di belle arti l. 1840., nahajamo sledeče razstavjalce, ki nas zanimajo: Josipa Tomina, pl. Goldsteina (Ljubljana), Quaglio in Jakoba Metzingerja. V katalogu razstave dunajske Akademie der bildenden Künste iz leta 1837. najdemo: Antona Hayneja (Kranj), Ferdinanda Weissa (Maribor),

Ludvika Cetinoviča in Štefana Dolinarja. V katalogih iste akademije iz l. 1840., 1841., 1842. in 1843. naha- jamo Dolinarja, Hayneja in Batiča.

V kroniki piše Stelè nekrolog umetnostnemu zgo- dovinarju J. Gregoriču, Steska pa župniku Fr. Avsecu in podobarjem J. Grošlju, Fr. Jonteju in J. Je- rebu. Sledi poročilo o občenem zboru Narodne galerije in material o varstvu spomenikov (Uradno poročilo konservatorskega urada v Ljubljani za čas od 1. aprila 1941 do 30. avgusta 1943). Zvezek zaključuje ocene strokovnih del. M. S.

J. K. Hirscher: Kakor v zrcalu. Pre- vedel Franjo Tominec. Založba Anton Štiligoi, Ljub- ljana, 1944. Strani 138 v 4<sup>o</sup>.

Pred osemdesetimi leti je napisal in izdal nemški bogoslovni znanstvenik J. K. Hirscher knjigo o za- blodah človeškega čustvovanja, mišljenja in delovanja in moralnih napotkih v smislu čistega Kristusovega nauka. Knjiga ni kaka vsiljiva moralika in tudi ne ozkosrčna asketika, prav tako pa tudi ni obremenjena s težavnejšo filozofijo. Njen namen je govoriti srcem in dušam ljudi ter kazati zdrava pota skozi vsakda- njosti življenja do višjih ciljev popolnosti. To delo, ki je ostalo v nemščini živo še do današnjih dni, je zdaj lepo prevedel v slovenščino Franjo Tominec, uvod ji je pa oskrbel p. dr. Angelik Tominec. Grafično čedno knjižico je opremil arh. V. Gajšek. M. S.

Lojze Zupanc: Vklenjena mladost. Izdala Tiskovna zadruga v Ljubljani, 1943. Tisk Na- rodne tiskarne. Strani 78 v 8<sup>o</sup>. Ilustriral Milko Bambič.

Mladinska povest Lojzeta Zupanca, zajeta v realistič- nem slogu iz življenja delavcev v predmestju, je opis bojev in doživljajev bratca Justina in sestrice Olge, otrok revnega progovnega delavca, ki je bil s svojo ženo in družino po prvi svetovni vojni prisiljen zapu- stiti svojo domačijo na slovenskem jugovzhodu in se preseliti na rob večjega mesta, na Pobrežje. (Da bi bilo tu mišljeno Pobrežje pri Mariboru, iz opisa ni mogoče spoznati, in tudi Bambičeva ilustracija nima z resničnim Pobrežjem nobene podobnosti.) Nad Žvok- ljeve se zgrinjajo vse nesreče, toda nazadnje se Justin le prine do učiteljskega stanu in Olga do trgovinca na deželi, tako da se zgodba konča optimistično. V tem smislu je vzpodbudna, kar je njena najpozitivnejša stran. Bambičeve ilustracije ustrezajo zgodbi, so pa napravljene brez umetniške ambicije in vrednosti, ka- kor je postalo pri nas v zadnjem času v mladinskem slovstvu več ali manj že splošna navada. Tako slo- venska knjiga v ilustrativnem oziru (razen redkih izjem) počasi pada pod nekdanjo višjo raven in se — indus- trializira. M. S.

Bratec Branko in sestra Mica. Na- pisal in narisal G. Th. Rotman, poslovenil Vladimir Levstik, izdala Tiskovna zadruga v Ljubljani, 1944. Strani 54.

Kor sedmi zvezek svoje zbirke Polica za male je izdala Tiskovna zadruga znano Rotmanovo slikanico »Bratec Branko in sestra Mica«. Zgodba sama je pisana pristrčno in v skladu z željami mladine, kateri

je namenjena, lep pa je tudi Levstikov prevod. Slike same so obrtnije, kakor je v časniških stripih običaj. Z umetniško grafiko nima opravka. M. S.

Sončece, sij! Spesnila Vida Rudolfova, ilu- strirala Saša Dobrila, izdala in založila knjigarna Ti- skovne zadruge v Ljubljani, 1944. Str. 48.

V osmem zvezku Polica za male se je predstavila s svojo prvo pesniško zbirko mladinska pesnica Vida Rudolfova, ki je bila doslej znana le pod psevdoni- mom Stana Vinškova. Po tej zbirki moramo uvrsti Rudolfovo med tiste naše mladinske pesnike in pesni- ce, katerih stvarjalna moč ne presega povprečnosti. Njenim pesnim manjka tista notranja prepričevalnost, ki more dati tudi mladinski in otroški pesmi umetni- ško vrednost. Pesmi Rudolfove so mešanica lirsko- pripovednega genrea, za otroka često predolge in zato utrudljive, včasih pretežke (n. pr. Sončece, sij!, V spominsko knjigo itd.), včasih preveč izrazito didak- tične (Pastirica, Minka modruje itd.). Kljub temu do- kazuje zlasti »Kolo«, najboljša pesem v zbirki, poleg posameznih delov drugih, da bi utegnila najti pesnica sčasoma večjo učinkovitost in višjo raven. Morala bi pa seveda paziti na pravilnejše naglašanje besed, na večjo čistost rim in opuščati samovoljnosti, kakršne si je privoščila n. pr. v pesmi »Saljivka«, ko je spre- menila ženski spol množine Makole in Konjice v srednji spol ednine in napravila iz Rač Račje, samo da je mogla povedati, da daje to Račje — račke. Dobrilo ve ilustracije so brez umetniških kvalitet, ne- kako na ravni tistega risarstva, ki se je pri nas razbo- hotilo v stripih, a so kot take vendar sprejemljive in vsekakor boljše, kakor ilustracije nekaterih prejšnjih zvezkov Polica za male. M. S.

Prigode malega murenčka. Spisala Mi- lica Kitek, ilustrirala ing. arh. Marija Vogelnikova. Založila knjigarna Schwentner (Erbežnik) v Ljubljani, 1944. Str. 22, vel. 4<sup>o</sup>.

Zgodbica Milice Kitekove, »Prigode malega murenč- ka«, je pristrčna, toplo napisana stvarca iz življenja žuželk, ki so — kakor je v takih zgodbicah navada — prikupno počlovečene. Založnica je zato storila prav, da jo je izdala kot slikanico na močnem papirju, v kartoniranem zvezku in z bogato ilustrativno okrasit- vijo celo v večbarvnem tisku. Tako se je uvrstila ta slikanica med najbolj razkošne, kar jih premorejo slovenski otroci. Ne moremo pa tako brezpogojno po- hvaliti ilustracij samih. Po stilu so izrazito secesion- stičnega značaja in nas kar preveč spominjajo na ma- niro slik v tujih slikanicah preteklih dob. V njih zato ni slovenske domačnosti. Mimo tega je zlasti Muren- ček, glavni junak vse pristrčne pisateljičine zgodbe, prikazan v ilustracijah kot preveč mrk in nesimpatičen možak, kar je v očitni opreki z besedilom. Slike so tudi preveč neplastično ploskovite. Ob tej priložnosti je treba enkrat odkrito povedati, da poseganje arhi- tektov na slikarsko-ilustrativno področje, ki postaja zadnje čase pri nas vse češče, nikakor ni v korist kvaliteti naše ilustrirane knjige, kakor menda tudi ne bi bilo koristno za našo arhitekturo, če bi vanjo pri- čeli posegati slikarji. V bodoče naj torej ostane vsak pri svojem! M. S.



V marcu letošnjega leta se je natihoma poslovil od nas slovenski kulturni delavec Fran Vesel (rojen 20. decembra 1884 v Ljubljani). Vedeli smo, da že dolgo ni bil zdrav, a nihče ni mogel slutiti, da mu tečejo zadnji dnevi. Pokropili smo njegovo izmučeno telo v sobi, kjer smo se v lepih predvojnihi časih zbirali v njegovem stanovanju, ki je bilo obenem delavnica in muzej. Vsa mlada umetniška literarna generacija iz začetka tega stoletja je štela Frana Vesela za prijatelja. To je bilo v časih, ko je bilo zanimanje za slovensko umetnost še redko posejano na naših poljanah. Vesela je odlikovalo veliko empirično pridobljeno znanje, h kateremu je zlasti pripomogla njegova zbirateljska strast, ki mu je pomagala spoznavati vse kulturne vrednote prav konkretno. Zbral je na svojem domu vse, kar je bilo vredno zbiranja: knjige, revije, časopise, reprodukcije slik, predvsem pa je skušal zbrati čim več originalov. Veselova rokopisna zbirka, v kateri so Cankarjeva kaligrafsko napisana dela posebno dragocena, se je večala od leta do leta. Na stenah so se pričele množiti originalne slike, predvsem dela Gasparija, Birolle in Peruzzija ter članov bivše »Vesne«, kateri je sam pripadal kot podpornik.

Poleg tega se je Vesel med prvimi slovenskimi umetniškimi foto-amaterji lotil zbiranja zanimivih posnetkov iz naše kulturne zgodovine. Hranil je doma

portretne posnetke vseh živečih slovenskih kiparjev, slikarjev, literatov in gledališčnikov. Vsak je dobil svoj posebni »fascikelje in v njem so se zbirali vsi mogoči podatki iz njegovega javnega delovanja. Ni bilo časopisa, ki ga nečak našega slikarja Ferda Vesela ne bi bil pregledal in izrezal iz njega vseh kulturnih zanimivosti ter jih sproti uvrščal v svoje »fasciklje«. Odboroval je tudi dolgo vrsto let v naši Narodni galeriji, a tudi ko so drugi prevzeli njegove funkcije, je še nadalje zbiral gradivo v zvezi z Narodno galerijo, predvsem vse, kar je bilo napisanega o njej. Tudi v društvu »Probuda« je Vesel sodeloval vrsto let z veliko vnemo.

Večkrat sem se vprašal, čemu in zakaj to zbiranje, ki ga je stalo tudi mnogo denarja. Ali je hotel morda obogateti na stare dni? Niti govora o tem. K zbiranju ga je gnala edinole velika ljubezen do slovenskih kulturnih vrednot in prav gotovo želja, da bi tako koristil svojemu narodu.

Prišel bo čas, ko bodo naše Veselove zbirke — kakor je upati — svoje varno mesto v naših javnih zbirkah in takrat bodo poklicni ocenjevali njegovo delo.

Mi vsi pa, ki smo bili z njim v osebnih stikih in ki smo ga spoštovali kot prijatelja, dobro vemo, da bo zapisano ime Frana Vesela v naših kulturnih kronikah z vidnimi črkami.

—at—

V VIII. letniku časopisa »Umetnost« je na str. 104. zapisal dr. Anton Debeljak v članku o Josipu Murnu:

»Književnega zgodovinarja utegne še zanimati zadržilo ge. Jerasove, da je njen rajni oče 1922. poslal zbirko Murnovih popevčic v presojo drju M. Opeki, nato drju F. Mesesnelu. Ta pa jih doslej še ni vrnil.«

Poslednji podatek je netočen in prosim, da ga popravite tako-le: Rajni vipavski pesnik France Zgur mi je res izročil dve, po njegovem mnenju še neobjavljeni pesmi Aleksandrova-Josipa Murna, pa to je bilo leta 1913., ne leta 1922. Prosil me je, naj jih pokažem Otonu Zupančiču, ki naj jih objavi, če še nista bili natisnjeni. Ker je bilo tako, je Oton Zupančič izročil rokopis pokojnemu Milanu Puglju, takratnemu uredniku »Slovan«, ki je pesmi natisnil v Literarni praksi za leto 1914., na str. 32 »Ana«, na str. 99 pa »Zdravstvu«. Kaj je bilo kasneje z rokopisom, mi ni znano, ker sem čas od 1914 do 1919 preživel kot vojak daleč proč od Slovenije. Naknadna navedba Zgurjeve hčerke, ge. Jerasove, o izročitvi zbirke Murnovih popevčic je torej zmotna. Fran Zgur, ki je literarne in likovne relikvije zelo visoko cenil, bi bil gotovo kaj povedal o njih. Vem le za neko Murnovo pismo, katero je pisal za časa svojih počitnic v Podragi ter v njem opisuje tudi obris Nanosa, ki nanj ne vpliva dobro. O kaki presoji Murnovih popevčic z moje strani že zaradi tega ne more biti govora, ker se nikoli nisem pečal z literarno kritiko in sem prav tedaj obiskoval slikarsko akademijo poleg univerze. Tudi v tem primeru sem bil kot mlad študent le posredovalec med lastnikom rokopisa in urednikom. Dr. Mesesnel.

# MESTNA HRANILNICA LJUBLJANSKA

izplačuje „a vista vloge“  
vsak čas, „navadne“ in  
„vezane“ po uredbi. —  
Sodno depozitni oddelek,  
hranilniki, tekoči računi.

PUPILARNO VARNA!

Za vse vloge in  
obveze hranilnice  
jamči

## MESTNA OBČINA LJUBLJANSKA



Ferdo Vesel

# Salon Kos

V PREHODU  
NEBOTIČNIKA

Največja izbira umetnin  
vseh slovenskih umetnikov.  
Velika izbira del slovenskih  
mojstrov impresionistov.  
Stalna razstava v salonu v  
pasaži. Okviri. Antikvitete.

C e n e z m e r n e.

NAŠIM NAROČNIKOM PRIPOROČAMO SLEDEČE KNJIGE, PRI KATERIH UZIVAJO POSEBNE UGODNOSTI (DO PREKLICA):

**IVAN CANKAR V RISBI.** Uredil in uvod napisal Miha Maleš. Bibliofilska izdaja. V knjigi so zbrane vse risbe Ivana Cankarja, ki nam ga kažejo tudi kot genialnega risarja-umetnika. Miha Maleš ga v uvodu primerja z risbami A. S. Puškina. Poleg Puškinovih risb (primerjava) in uvodnega besedila so v knjigi zbrane najlepše misli Ivana Cankarja o umetnosti. Na posebnih prilogah so risbe Ivana Cankarja, potem še neobjavljene fotografije in risbe delane po naravi, ki so ga ustvarili njegovi prijatelji: H. Smrekar (barvasta), I. Vavpotič, M. Gaspari in F. Podrekar.

Cena 125.— Lir (za naročnike »Umetnosti«, če jo naroče pri upravi pa 100.— Lir in lahko na štiri obroke po 25.— Lir).

---

**MODERNA ŠPANSKA LIRIKA.** Prevedel Alojz Gradnik, ilustriral Miha Maleš, uvodni esej napisal Božidar Borke.

Je to edini izbor modernih španskih pesnikov pri nas.

Cena celo platno vezani izvod za naročnike »Umetnosti« Lir 60.—, za ostale Lir 75.—.