

priporočam vsem onim, ki bero samo dnevno časopisje, za deco je vzgojno in estetično nezadovoljiva, povrh tega so pa tudi risbe surove.

Narte Velikonja.

Josip Kozarac: Tena. Predgovor napisao dr. Branko Vodnik. (Narodna knjižnica sv. 70—72.) Zagreb, 1922. Strani 64. (V cirilici.) Modernega slavonskega Reljkovića Josipa Kozarca je Slovenecem predstavil Plešič. Vodnik pravilno veli o njem, da ni ne velik umetnik ne globok sociolog. V noveli o Teni (Terezi) riše Kozarac nekaj tip slavonske ženske. Ni se mu posrečilo, da bi v tisti globini predočil kakor Rusi, v tisti meri ogrel za študijski predmet kakor Francozi. Ni psiholog, ni artist. Nima ljubezni in je kaj začetniški posnemalec tujega. Ker je motivno rastel preveč iz »Nane« (divje kože) in iz »Oblomova« (leni Tenin oče), bi človek dvomil celo o istinitosti barev in fiziološko-krajnega okolja. Kljub vestnosti v tisku je vendar opaziti nekaj tiskovnih napak, pa še v uvodu. So pač v cirilskem pismu — neizogibne. Dr. I. P.

UMETNOST.

Dve razstavi. (Bucik-Dolinar v Jakopičevem paviljonu v Ljubljani; Vesna v Mariboru.)

Po daljšem presledku smo imeli zopet enkrat priliko, videti nekaj del naših živečih umetnikov. V Ljubljani sta razstavila skupno slikar Bucik (Primorec) in kipar Dolinar. V Mariboru pa so pod firmo Vesne nastopili Saša Šantel, Kopač Fr., Marčič R., Šubica Mirko in Rajko, Hinko Smrekar, Gašpar Porenta in Bucik. Ti dve razstavi medsebojno v marsičem izpopolnjujeta sliko naše sedanje umetnosti, kolikor jo zastopata; zastopata pa nedvomno njen slabotnejši in konservativnejši del. O kakem globljem iskanju z malimi izjemami, in med temi je nedvomno Dolinar, tu ni sledi, še manj o kakem revolucionarnem propagiranju nove estetike, ki je za napredek umetnosti neobhodno. Ljubljanska razstava je imela namen, pokazati najnovejša dela dveh umetnikov, v čemer je bil tudi njen relativni pomen; mariborska pa predstaviti umetniško organizacijo, toda predstavila jo je s starimi, povečini že zdavnaj znanimi deli in nikakor ne reprezentativno. Prednjačil je Fr. Kopač, in to je simptomatično; organizator Šantel je stal nekako v ozadju. Etiketa razstave je bila preračunjena na učinek na množico, za tako vlogo pa je Šantel preintimen. Kopač stoji v svojem hotenju nekje vzporedno z Bucikom, sevé na čisto drugem nivoju in z razliko, da je Bucik rafiniran rabilj svojih sredstev, Kopačeva pa so sploh samo na efekt preračunjena in človek niti ne vé, kje je njegovo resnično globlje znanje. Rad bi bil simbolik, to pričajo že naslovi njegovih glavnih del: Življenje in smrt, Greh, Maska, Judita, Pogled v bodočnost, pri čemer je simbolizem vselej tako dobeseden, tako vsakdanje razgledniški, da zadovolji kvečjemu še prav primitiven umetniški instinkt. Je v teh slikah sicer neko doživetje mikavne forme, ki pa se mi zdi bolj podoživetje, ni pa globljega duhovnega pojmovanja teh skrivnosti in posebno ni

vizionarne resničnosti, ki bi bila neobhodno potrebna.

Saša Šantel je razstavil risbe in nekaj oljnatih slik. Kot marljiv ilustrator in grafik je zadosti znan, in ta razstava je dala nekaj pregled njegovega ilustrativnega dela. Priznati mu moramo — skromnost in pridnost, kar ga prijetno razlikuje od mnogih drugih. Vendar pa je ravno v risbah slaboten, neduhovit in se mu redko kaj, a to le motivno, posreči. Mnogo boljši je v slikah. Tudi tu je skromen in intimen v koloritu, kakor tudi v tehniki in kompoziciji. Svoje predmete doživlja neposredno; po večini so to pokrajine (morje, Bled, Ljubljana). V primeri z efektnim Marčičem ravno radi svoje skromnosti odnese zmago.

O ljubljanski razstavi so zadosti pisali dnevnik. O Buciku je bila sodba vseh enaka, naj so jo že povedali bolj ali manj nezastrito. Odklonilna! Zakaj? Bucik je v svojih zadnjih delih skoro izključno portretist, in sicer damski portretist. Podal se je torej na pot, ki je že večje kot je on zapeljala v laskajočo frazo brez globlje vsebine. Bucik je spreten, pa ne porabi svoje spretnosti za reševanje recimo strogo umetniških problemov, ki mu jih nudi model; značaj portretiranega ga sicer zanima, toda enostransko, in tako govoré vsi njegovi portreti z malimi izjemami eno pesem o gladki koži, rožnatih ustnih, zapeljivih gestah in vabečih očeh. Ker od umetnosti danes pričakujemo več kot to, ker pričakujemo od nje razglabljanj, odkritij, značajev, izpraševanja vesti, novih čutnih senzacij v barvnem, linearnem in izraznem doživetju, zato je naravno, da je Bucik našel tako malo milosti. In vendar je zmožen globljih stvari. Na mariborski razstavi se me je globoko dojmila njegova deklica, v portretu izvršen obrazek blondinke, našminkanega polotroka z zasanjanimi otožnimi očmi v zlatem okviru. Tu je bil Bucik skromen, skromen je bil bržkone tudi model, ki ni zahteval od njega več kakor pokaže zrealce, in tu je segel v dušo. Na drugi strani pa je visel na mariborski razstavi drug pol njegove umetnosti, portret igraleca Danila, — to pa je običajni Bucik najslabše izdaje. Je to Danilo po gotovih potezah obraza, a vendar ni to Danilo niti po izrazu obraza niti po pozi, in milje, ki ga diha slika, sploh ni njegov, pa če bi tudi on sam smatral ta portret za dober.

Bucika je spremljal v javnost Dolinar. Ne rečem, da po zunanem aranžmaju razstave nista spadala skup in da se nista dobro izpopolnjevala. Pokazalo pa se je zopet, da ima naša publika za kiparsko umetnost zelo slabo razvit čut, kajti šla je mimo Dolinarja k Buciku, njega pa je skoro prezrla. In vendar so bila to dela, ki so zanimiva že po svojem materialnem značaju, naj je to marmor, glina, bron ali les. Dolinar polaga na material in njega estetiko veliko važnost, in to mu štejem v dobro. Dolinarju očita formalni eklekticizem, in tega je res kriv. Posebno malo se mu podá Meštrovičev vpliv, ki je najbolj viden v Sfingi, Budi, kralju Matjažu. Da je res izredno sprejemljiv za vtise, naj prihajajo od koderkoli, kaže tudi leseni kipec Mati, kjer so govorili po-

ročevalci o Kraljevem vplivu itd. Zakaj posnema, zakaj se tolikokrat odziva na dela drugih, tega bržkone Dolinar niti sam ne vé razložiti. Instinkt vodi človeka po različnih, pogosto težko razumljivih potih h končnemu cilju, in jaz nad Dolinarjem nisem obupal, čeprav se mi osnutki za Jadransko banko v Beogradu zdé malo prelahki, za kar pa bodo mogoče vseeno prav dobro opravljali svojo krasilno vlogo na stavbi. Če bi Dolinar ne bil ustvaril drugega kot Krekov spomenik, kjer je doživel monumentalnost in jo tudi izrazil, in pa Matijo Gubca, ki je od vase zagrizene bolečine ožarjen, monumentaliziran domač kmečki tip, enakopraven Meštrovičevi kreaciji ali katerikoli kakega ljudskega tipa, bi ga ne smeli popolnoma zanikati, kakor bi nekateri radi.

S tema razstavama nam letošnja umetnostna sezna ni prinesla novih doživetij. Za poletje se obeta razstava bratov Kraljev v Ljubljani in slovenska razstava v Hodonínu na Moravskem. Tam upamo več izvedeti o stanju in potih slovenske umetnosti. Frst.

Jos. Mantuani: Paulinische Studien. I. Die Bedeutung des Wortes »purpura«. Posebni odtisk iz Buličevega Zbornika. — V temeljiti filološko arheološko in ikonografsko podprti študiji je Mantuani rešil vprašanje pomena besede »purpura« v titulusu sv. Pavlina, škofa v Noli (353—431), v katerem popisuje mozaik Feliksove bazilike v Noli. Zadevno mesto se glasi dobesedno z očitivnim paralelizmom pomenskih zvez med štirimi izrazi takole: »Regnum et triumphum purpura et palma indicant.« Pred Mantuanijem sta se s to zadevo pečala Garucci in Wickhoff. Zapeljan po nekem mestu iz pesnika Statija je Wickhof zašel na čisto napačno sled, ker je po osamljenem pomenu besede purpura na tem mestu kot pomladanske cvetlice skušal tudi Pavlinov izraz v tem smislu razlagati; za to je našel navidezno oporo tudi v ohranjenih spomenikih. Oprt na obširen filološki material iz sodobne in Pavlinove literature dokaže Mantuani, da pomeni običajno in tudi na tem mestu purpura škrlatno tkanino kot simbol kraljevske časti. Ikonografski dokaz za pravilnost tega naziranja pa mu podá mozaik iz kupole cerkve Sta. Maria in Cosmedin v Raveni, nastal pred l. 526., kjer nahajamo na tronu, posejanem z biseri, belo preprogo in na nji s škrlatom pretegnjeno blazino, na kateri stoji križ, okrašen z biseri, preko čigar ramen je obešen kos purpurne tkanine. Križ simbolizira Kristusa, sedečega na prestolu, obdanem od apostolov, škrlat pa označuje njegovo kraljevsko dostojanstvo. Na tem mestu popravi Mantuani tudi razširjeno krivo mnenje, da pomeni tkanina, obešena čez križ, Veronikin potni prt.

Razprava je važen donesek k starokrščanski arheologiji in le želeti moramo, da bi ji kmalu sledile nadaljnje, napovedane v uvodu. Frst.

Dr. Paul Wilhelm von Keppler: Aus Kunst und Leben. 6. do 8. izdaja. Freiburg i. Br., 1923. Znani škof rothenburški, Keppler, podaja v ti knjigi vrsto popularnih člankov o umetnosti, med katerimi so res izredno živahni in zajemljivi:

Der Freiburger Münsterturm; Wanderung durch Württembergs letzte Klosterbauten; Raffaels Madonnen; Siena; Bilder aus Venedig. Sestavki o Rafaelovih Madonah, o Sieni in Benetkah spadajo nedvomno med klasične poljudne spise o umetnosti. Odveč se mi pa zdi na str. 163 zagovor Rafaela pred mnenjem nekaterih, da je porabil za model Sikstinske Madone svojo znanko Margheritó, ki nam je znana iz njegovih del kot Fornarina, odveč zato, ker ga Keppler samo idealno brani pred tem mnenjem, a faktično ne more dokazati nasprotnega. Rafael, kot renesansa sploh, je idealiziral svoje modele, zato je izključeno, da bi bil prevzel v tako idealistično zasnovano kompozicijo kakor je Sikstinska Madona svojo ljubico; pa tudi v slučaju, da se posreči dokaz, da je njo vzel za izhodišče, jo je teliko idealiziral, da o navadnem prevzetju ne more biti govora, s čimer je onemogočen vsak vsakdanji očitek. Po tem spoznanju je itak vse ostalo dokazovanje odveč, posebno pa z mnenjem, da za umetnika ni drugega pota kakor tudi najsvetejšemu in najvzvišenejšemu dati v umetnini resnične poteze, ker mora ustvarjati v resničnih oblikah. To velja pač za renesansko in klasično umetnostno teorijo, ki jo zastopa Rafaelova umetnost, nikakor pa ne splošno in za vse čase. Rafael ni mogel drugače; ni pa treba izgovarjati renesanse, ki je bila tudi v svojem idealizmu precej čutna in jo v poduhovljenju naravnih form daleko nadkriljuje romanska in gotška umetnost severa. Vprašanje Rafaelovega in sploh renesanskega idealizma na tak način ne bo rešeno, ker predstavlja v bistvu podobno antiki, s katero je renesansa paralelno stremila, vendarle idealizirano čutnost. S tem pa Rafaelova veličina ni nič zmanjšana. On izgubi sicer nekaj kot posebno verski umetnik, za kakršnega ga smatra splošno mnenje, ne izgubi pa nikakor v okviru takrat živega umetniškega hotenja in njegove estetike, ampak samo s stališča drugače uglašene razpoloženja današnjega človeka ali izrazito duhovno razpoložene dobe, kakor bi naša semintja rada bila. Če pa abstrahiramo od osnovnega razpoloženja sedanje dobe in mu hočemo biti pravični, bomo ravno z ozirom na razpoloženje njegove dobe morali priznati, da zna v tem okviru držati mero, kakršno zmore samo velik umetnik in da je ravno s te strani gledan tudi kot verski umetnik večji nego bi bil z nekega abstraktnega stališča, s katerega bi ga rad presojal Keppler. Studijo o württemberških samostanih porabi pisatelj za zagovor baročne umetnosti, ki so ji dolgo časa odrekli cerkven značaj, češ, da je plod izrazito posvetnega duha. Tudi tu je naše stališče isto kot napram Rafaelu: soditi je treba delo po dobi, njenem splošnem razpoloženju in estetskem hotenju; le tako bomo pravični, kajti to, kar danes množica občuti za cerkveno ali necerkveno, gotovo ni merodajno. V obeh teh dveh slučajih se mi zdi, da se Keppler nekoliko preveč »borí« proti nasprotnim stališčem, išče preveč protiargumentov za očitke, namesto da bi zadevo kar pozitivno vzel in sestavku samemu dal tisto notranje prepričevalno moč, ki sama podere vse pomisleke. Frst.