
Moderna manira in Žmitkov Póc.

Napisal dr. Ivan Prijatelj.

I.



a članek pišem zato, ker sem bral o Žmitkovi sliki v „Slovincu“ z dne 13. oktobra 1903. leta naslednjo oceno:

„... Slika je izvedena vseskozi v moderni maniri. Barve so suhe in mrzle in ravno radi tega ne moremo opazati posebnega življenja na sliki... Gospod Žmitku pa svetujemo, naj opusti moderno maniro, ki se itak dolgo časa ne bo vzdržala na površju, ter naj se raje poprime klasicizma, tako da bo na slikah več jasnosti, življenja in kontrastov.“

Ne jemal pa bi peresa v roko, ako bi stala taka sodba o modernem slikarstvu zapisana samo med „dnevnimi novicami“ tega ali onega našega političnega lista in ne globoko v glavah malone vseh onih naših ljudi, ki se sploh kaj menijo za umetnost. Ti ljudje žive namreč v hudi zmoti, kakor da je moderna v umetnosti neko samovoljno novotarstvo, ki je nastalo, kakor nastanejo valovi na mirni vodni gladini, slučajno zadeti od kamena, ki ga je zalučil samopašen deček, in ki bo izginilo brez sledu, kakor izginejo gibke proge na vodi. Kako se motijo! Moderna umetnost se je rodila, kakor hitro so začeli umetniki živeti s svojim časom ter nehali kopirati klasične modele. (Moderno pomeni namreč odgovarjajoče sedanjemu času.) Novi stil je posledica povratka na zemljo iz podnebnih, hladnosolnčnih višin, posledica realizma, ki se je globoko zaril v zemljo in resničnost ter se poglobil v vse male in neznatne podrobnosti življenja. Vrhutega je novi stil naravna posledica razvitka točnih znanosti na vseh poljih umstvenega dela. Odkritja v fiziki in neštēvilni poizkusi XIX. stoletja so pomagali temu slogu na svet. In javil se je v ime sodobnosti kot protest okostenele preteklosti. „Okolo leta 1874., ko je bila akademija vsemogočna in je kraljevala neka vrsta novogrške umetnosti, se nas je združilo s — sedaj dovolj pozabljenim — Cabanelom na čelu malo število neodvisnih umov, izprva celo brez jasno določenega cilja. Hoteli smo se samo združiti, da bi podprli drug drugega in bi ne bili razdeljeni,“ pravi J. F. Raffaelli v svojem pismu, natisnjemem pri Clarisu (*De l'impressionisme en sculpture*. Paris 1902). Helmholtz

ni izdal svojih znamenitih optičnih študij in Wundt ne svojih genialnih poizkusov iz eksperimentalne psihologije za vse ljudi, samo za slikarje ne. Ravno ti so morali sedaj pričeti s „preocelitvijo vrednosti“ na polju svetlobe, barv, prirodnosti in lepote sploh. Eksperimenti s svetlobo so porodili pleinairstvo, potem pa pointillistvo, ki barv ne meša na paleti, ampak jih na platnu črtoma sestavlja po Helmholtzovih pravilih o sestavi svetlobnih barv. Wundtove preizkušnje človeških duševnih funkcij v različno dolgih časovnih intervalih so dale povod tako naslikanim podobam, kakor jih vidi človek na begu samo en hip: premikajoče se stvari se morajo vendar drugače slikati nego mirne. V vrveči gneči na ulici ne vidi oko nobenega določnega obrisa, na kolesih hitečega voza nobene napere. Ako zavihliš v zraku roko, boš videl samo neke meglene obrise. Večje ali manjše gibanje torej znatno izpreminja ton vidne vnanjosti predmeta. S tem spoznanjem je storila umetnost velikanski korak naprej. Isto je storila na polju svetlobe. Zagorska vasica je videti pri jutrnjem solncu čisto drugačna nego pod pekočim vriskom poldneva ali v svitu mehke večerne zarje. Travnik pod vasjo je zelen, a postaja pod različno solnčno razsvetljavo rdečkast, modrikast ali rumenkast. Stari niso delali takih študij, ne zato, ker še niso imeli Helmholtza in Wundta, ampak zato, ker niso potrebovali svetlobe in gibanja za svoje v notranjosti slikane, pretežno monumentalne, plastične slike. Tudi umetniki renesanse so bili še slikarji veličastnega miru. Rafaelove madone sedijo, Michelangelo pa je bil tako zaljubljen v človeško telo, da je videl to in nič drugega vaturi. Vrhutega je bil tudi on v prvi vrsti plastik.

Gibanje in svetloba sta dve znameniti pridobitvi moderne v drugi polovici minolega stoletja. Novemu slogu so dali ime „impresionizem“ bolj kot psovko. Raffaëlli pravi, da so se hoteli sami imenovati „barakteriste“, a potem jim ni bilo za ime in so kakor dekadentje sprejeli psovko za ime.

Široki, polni impresionizem se začelja s Francozom Manetom. A prvo delo je storil tudi tukaj že Leonardo, ki je opazoval prozornost oblakov, od oblakov presejane solnčne žarke, razliko sence in megle zjutraj in zvečer, razne prirodne pojave in zlasti vpliv ozračja na oblike in barve. Neposredni predhodnik Maneta se mora imenovati Španec Goya, od katerega so zahtevale že fantastne španske ljudske veselice, ki jih je slikal, da je lovil na platno vrveče, pisano življenje. „Nekaj barvnih lis, nekaj dobro pomerjenih, smelih udarcev s čopičem, pa vidimo, kako se procesije pomičejo po ce-

stah, potresenih s cvetjem, kako se mladi pari vrte v divjem plesu in sulice bikoborcev rdeče pesek arene“ (Muther). Drugi predhodnik Manetov je Anglež William Turner. On slika mesta v jutrnjem solncu in oblake nad njimi in angleško meglo. Ladje gore, plamen poskakuje in iskre padajo na krov, ali pa drevi vlak preko poljane, lokomotiva gleda žareče, vozovi so rumeno razsvetljeni, dež gre in vihar divja. Čutiš: z neznansko brzino leti vlak. Edouard Manet je prvi glasno zaklical: razsvetljava v slikarstvo! Risba je postranska stvar, oblika naj se čuti iz tonov barve. Stalnih barv ni v prirodi, vsak predmet ima v drugačnem miljeju drugačno barvo. Rdeče vino v kozarcu meče na bel prt rdečkasto senco, nag človek, ležeč pod zelenim, obsevanim drevesom, ni mesnatordeč, ampak zelenkast, rdeč pred žarečim kaminom v sobi. „S tem, da je Manet spoznal izpremembe barv pod vplivom svetlobe in jih opazoval z natančnostjo fizika, je otvoril novo poglavje v zgodovini umetnosti,“ pravi Muther.

Literarni realizem preteklega stoletja je našel človeka, takrat ko je filozofija, sociologija, politika rekla: Samo človek je in nič ni višjega in pomenljivejšega od njega. Tudi novi slog v umetnosti je apoteoza prirode in človeka. Pravo osebnosti umetnikove je stopilo šele sedaj na dan. Rodil se je individualizem in z njim boj proti akademijam. Vladne akademije so bile vedno tako kompromisne in konvencionalne kakor vlade same. Vladno predavanje in učenje umetnosti pa ponižuje umetnost na nivo službe meščanskemu principu. Vrhutega se v akademijah polaga važnost v prvi vrsti na zunanost, na tehniko, ker se pravzaprav samo ta da učiti. Zato večinoma ni duha v akademijah, ampak samo delo. Za akademike ni nič problemov v umetnosti. Vse jim je znano, vse jasno: vse anatomske, barvne, skupinske in kostumske tajnosti. Pri njih je vse v redu kakor v šolskoslikarskih navodilih. In tako je na njih slikah vse kolikor mogoče pravilno in vse kolikor mogoče dolgočasno. Da pa bi puščoba preveč ne zehala, ščegačejo jo z drastičnimi, pretresljivimi sujeti, pisanimi kostumi in žarkimi barvami, polnimi kričeve „jasnosti“, načičkanega „življenja“ in vnebovpijočih „kontrastov“. In potem vozijo svoje slike od kraja do kraja, kažoč jih — proti vstopnini seveda — široki masi, pred mali krog izvoljenih se itak ne upajo. A široka masa potem v zahvalo razvpije vse te panoptikarje: Pilotyje, Munkacsyje, Brüllove, Vereščagine, Matejke, Siemieradzke, Brožíke . . . za — klasike. In da je smešnost popolna, jih stavi naposled še pravim umetnikom v vzgled. — Takrat, ko so literaturo napolnili največji

individualisti, dekadentje, posvetivši se samo svojim čuvstvom, takrat je rekel tudi slikar: Samo to, kar moja čuvstva spravlja v ekstazo, bom slikal in ne kaj „večno lepega“, opredeljenega in določenega, kakor dela akademizem. In čim bolj čuvstvena in velika in silna v občutkih je umetnikova duša, tem večje je to, kar ustvarja. Raffaëlli pravi: „Impresionist je oni, ki se čuti silno prevzetega od ideje prirodnega pojava, obvezanega, olicetvoriti ta hipni vtisk in ga predstaviti primerno svojemu temperamentu v podobi umetniškega produkta.“ Pravzaprav pa velja to za vsakega pravega umetnika. V tem sta edina z Raffaëlijem i Tolstoj i Zola. Kakor so literarni dekadentje časovni in stvarni potomci realistov, tako so tudi dekadentje v slikarstvu sinovi impresionistov. Saj se ne razločujeta njih začetnika Pouvis-de-Chavannes in Gustave Moreau v svoji tehniki od impresionistov v ničemer drugem, kakor da sta stilizirala njih pijanost barv in njih atmosfernost z linijo in obrisom. Seveda nam slika dekadenta govori nekaj čisto drugega nego umotvor impresionista. Impresionist uživa samo določen prizor v njegovi razsvetljavi, barvah in gibanju. Iz dekadentske slike pa mora govoriti ves sodobni človek, vsa neizmerna njegova erudicija. Impresionist se je veselil objekta samega, na sedanjega umetnika dela objekt vtisk samo takrat, ako je pogled nanj v zvezi s celo zgodovino, ako se šibi pod težo reminiscenc, polnih vtiskov, potencirajočih sto in stokrat prvotni vtisk objekta. Poleg tega se sedanji umetniki najbolj boje postajati pri rokodelstvu. Na delo, ono težavno spravljanje stvari na platno naj bi ne mislil noben ogledovalec slike. Oni hočejo biti neposredni, naivni. Oni hočejo samo pravljico, odkritosrčno in preprosto, za pripovedovanje jim ni. Oni tako znajo tehniko, da jo zanemarjajo kakor nekaj, ki se samo ob sebi razume (glavni znak dekadence!). Zato se vračajo k predrafaelskim primitivistom kot vzornikom. Pouvis dela stensko sliko, pa gre k Giottu gledat, kako jo je delal on. Proučujoč njegove freske, dožene, da je bila Giottu freska samo dekoracija stene in da ni kot taka nikoli kričala s podobami, z živo naravo. Nič ni tu živega, vse je ornament. Individualnost figur je po vsej pravici opuščena, ker ne žive, ampak samo krasi steno kot vzorci. Spoznavši to, je šel in je sam delal na tak način stenske slike. Razlika je samo ta, da je to delal Giotto v resnici naivno, Pouvis pa s pomočjo razsodka, teorije. — Moderni teoretik angleškega slikarstva je Burne-Jones. Tudi on se je šel učiti v XV. stoletje, in sicer k Sandru Boticelliju, čuteč, da pri njem naučna suhoparnost ne duši silnega

subjektivnega temperamenta. Napolnil je platna z arheologično-teoretičnimi idejami, a to, kar je vzel Boticelli iz sodobne duše, je privlekel Anglež XIX. stoletja iz muzejev in cerkev XV. stoletja. — V Rusiji zastopa idejo, da naj moderen slikar govori v polnem historičnem akordu, Viktor Vasnecov. On sloni ves na primitivnosti bizantijskih ikon in mozaikov katedrale ravenske in beneške sv. Marka. To je kompliciran efekt modernega Rusa, ki hoče v vsakem momentu s sedanjostjo čutiti vso preteklost. Njegov učenec je Njesterov, ki pa je v figurah milejši, blažji in poetičnejši. Nanj je že vplival, zlasti v pokrajinstvu, j a p o n i z e m.

Med tem, ko je namreč z znanostni vsake vrste obremenjeni Evropec zahajal iz enega ekstrema v drugega, vzdihujoč sedaj pod težo realizma, potem se loveč po morju svetlobe in barv, nato zopet zabarikadiran z antikvarnimi rekviziti, je naredila izneženi evropski duši največjo uslugo Japonska s tem, da jo je obdarovala z ono neizrečeno fino, harmonično umetnostjo, do katere bi se ne bil povzpel izmučeni evropski duh. Japonec je človek vtiska, nežna, senzitivna duša. On ustvarja docela neposredno: umetniški moment mu zablisne pred očmi, in že ga je obdržala njegova občutljiva duša kakor plošča momentnega fotografskega aparata. Ona splošnost idejnosti in npravstvenega razvitka, glede na katero ustvarja Evropec, ni lastna Japoncu. On je globoko pogreznjen v prirodu, ž njo živi in diše in ni še dvignjen iz nje v oni abstraktni svet, ki mu pravimo izobrazba. On sprejema z otroško radostjo posameznosti, slučajnosti, malenkosti prirode, vedno verno, nežno, čudovito. On ne sestavlja slike: v sredi glavno figuro in potem vse po vrsti prav do stafaže. On sploh ne komponira, ker ni idejni sintetik. Nikake zaokroženosti ni na njegovih slikah, ampak sama, nemotena harmonija prirode: kos pagodne strehe, konec veje kakega drevesa, leteča ptica in potem prazno ozračje, blažena, božajoča lahkota jasnega neba. V Evropi je japonizem genijalno udomačil Francoz Degas. On ga je potreboval za svoje slike iz velikega sveta, v katerih mirna kompozicija ne opravi ničesar. Na baletnem odru, v plesni dvorani, na turfu ni mogoče komponirati. Tu se je izkazala oostrookost Japonca in njegova na videz čisto slučajna umetnost komponiranja. Skupina je izginila s slike, samo prostor je na njej kakor v prirodi, in v ta prostor se je pomolila tu iztegnjena glava dirkajočega konja, tam sključen život suhega žokeja, ali pa tukaj gesta z roko in tamkaj zavihlena nožica plešoče baletke. To je življenje samo v vsej svoji sugestivnosti. — Tako je bila pridobljena svežost drobnosti,

ki je je manjkalo Evropecu, utrujenemu od logične posledstvenosti in zveze in teže v mislih in čuvstvih. V Japoncih se je našla slučajnost, nepričakovanost, mila prirodna realnost brez evropskega zagrizenega realizma. In tako je sedanja naivna realnost v evropski umetnosti japonska in kot taka zopet — teoretična.

Da bi se iznebili teoretizma, slikarske načitanosti in preračunjenosti, da bi mogli ustvarjati z ono preprosto otroško radostjo in vnemo, ki edina daje človeškemu delu pečat poezije, zahajajo sedanji slikarji tja, kjer se še dela s srcem in čuvstvom, tja, kjer zaljubljen v zemljo preobrača kmet brazdo svoje njive, kjer ponosen na svoje konje bolj nego na vse na svetu drdra kmetiški fant po cesti, kjer verujoč v Boga-Križanega s pobožnostjo rezlja vaški podobar razpelo, da potem moli pred delom svojih rok. Daleč od civilizacije, v Karpatske gore je šel Schwaiger. Tam se je pobratil s kmetišskimi umetniki, ki so iz vej, grč in gob rezljali pipe, konjičke, ribe in možičke. Oni so jih rezljali, on pa jih je slikal. In potem je poslušal zvečer v krčmi vse strašne lasoježne pravljice tako dolgo, da je sam veroval vanje. Nato pa je upodobil vso to prirodno in narodno fantastiko verno in neznansko odkritosrčno. Za njim je prišel iz Slovaške Uprka s svojim poljanskim solncem in širokoustnimi slovaškimi kmetišskimi barvami; tam gori visoko, v osrčju hladne Finlandije pa samuje ob jezeru Tusula morebiti eden največjih modernega slikarstva, Gallén, in govori s svojimi slikami v Evropo tako mogočno, kakor da bi ves narod vstajal in pričenal govoriti svoja razodetja.

(Konec prih.)

Potovanje.

Po širni zemlji moja misel gre —
saj nosijo peruti jo lahke —
iz mesta v vas in iz doline v goro,
ko sleme se zagrinja ji v blestečo zoro.

Razgleda tamkaj se na vse strani
in v želji vroči mi zahrepeni,
da bi kot solnce se na svet razlila,
ga poljubila, zanj se izčutila . . .

E. Gangl.



Moderna manira in Žmitkov Poc.

Napisal dr. Ivan Prijatelj.

II.



edaj ko smo po glavnih črtah zasledovali razvitek modernega slikarstva in spoznali neprecenljive pridobitve njegove, sedaj nam pač ni treba izgubljati nobene besede o prej navedeni slovenski kritiki „moderne manire.“ Veselimo se rajši, da je slovenski slikar naslikal podobo, ki se da res z modernega stališča govoriti o njej.

Slikar se imenuje Peter Žmitek, mož z železno voljo in nadnaravnim veseljem do dela. Nam je takih mož prekrvavo treba. Saj ženijev imamo itak dovolj, pa vendar nikamor ne pridemo ž njimi. Nam je treba ljudi, ki stokrat lačni, stokrat žejni, stokrat odgnani, stokrat razočarani, stokrat iznova verujejo, da pride čas, ko bodo siti, sprejeti, pogoščeni in priznani. Tega seveda nikoli ne bo. Ali dobro je vendar, ako verujejo. Edinozveličalna je vera! Tak fanatičen vernik je Žmitek. V Ljubljano je šel, na Dunaj, v Peterburg in Prago iz samega poguma. Imel ni ničesar in nikogar ne tukaj ne tam. In če ni imel kaj jesti, pa je šel na kor pet: „Gospodine, pomiluj!“ pa mu je odleglo. Naposled, saj so bili vsi naši umetniki v prvi vrsti kaj drugega, potem šele umetniki. Zakaj pa bi ne bil eden tudi cerkven pevec! O počitnicah je prihajal gledat domovino vselej z drugimi, bistrejšimi očmi. Ostre so te njegove majhne, urne oči, kadar iščejo, iztičejo po potih, ki bi se dalo po njih pri nas kam priti, ponižno - neustrašne, kadar ni zopet nič, a mehke in otroškosrečne, kadar se zasveti v njih odsev umetniškega momenta. Žmitek neprestano išče. V Peterburgu je videl v muzeju Aleksandra III. slike ruskih umetnikov iz ruske zgodovine in nekatere tudi kopiral. In ker velja muzej Aleksandra III. za hram ruske narodne umetnosti, mu je prišlo na um, da mora narodna umetnost pričeti z zgodovinarstvom. Začel je zasledovati historicizem in v svoje začudenje prišel do sedaj že občežnanega spoznanja, da ni nikjer več laži, našminkane teatralnosti in zlatopene neresnice nego v zgodovinskem slikarstvu. Slikar vam izbere iz zgodovine kakšen dogodek, ki se da lepo zgrupirati na platnu. Nato razvrsti figure v efektne poze in jih obleče v zgodovinske kostume, katere slika kolikor mogoče natančno. Toda ako imaš količkaj umetniškega čuta v sebi, čutiš

potem pred tako sliko samo, kako je mož iskal po zgodovinskih knjigah snovi, kako je razpostavljal figurice in jih oblačil v stare, pisane cape. O kakem čuvstvu, toploti duše niti sledu. Morebiti kje kaj narodne šovinistne oholosti, a drugega nič. Po vsem svojem značaju je zgodovinarstvo kakor nalašč za akademije, kjer se tudi še neutrudno goji. A vendar je nekaj v zgodovini, kar vabi. Neka skrivna moč je v njej, ki vleče naše oko vedno zopet nazaj v prošlost. In naposled so tudi pravi umetniki slikali zgodovinske slike, pred katerimi se ne moremo ubraniti vtiska globoke resnice. Kje je tu meja, ki so jo vpoštevali eni, prekoračili drugi? Kaj pa nas veže s preteklostjo? Odgovor: sedanost. Davnina ni nikoli propadla, ako je v svojem bistvu zvezana s sedanostjo. Narobe pa je vtisk sedanosti glasnejši in v svojem učinku zmerom bolj zmagujoč, kadar ga spremlja jek iz davnine. Notranja zveza s sedanostjo naredi torej prošlost živo. Zato so za nas mrtvi vsi čisto slučajni zgodovinski dogodki, žive pa oni davni prizori, ki se je v njih razodela kaka osnovna lastnost naroda, ponavljajoča se še danes kot značilna črta narodne duše. Toda treba je najpoprej dodobrega spoznati sedanost, potem se šele da postaviti na resonančna tla preteklosti. Tako pravi Žmitok in se bavi začasno z neposrednimi vtiski sedanosti. Z zadnjo sliko je šel v polpreteklost, ki je pa na imenovani sliki živa kot sedanost.

Žmitkova slika je problem slovenske umetnosti.

Da se razumemo: slovenski slikar ne boš, ako boš slikal Krjavlje in Mozole, ampak šele takrat, kadar upodobiš nekaj, česar je polna tvoja duša, kar hodi s teboj vse dni in noči, kar je del tebe, ki si Slovenec, s čimer se čutiš eno. Šele takrat se bo zableščalo na našem obzorju nekaj kakor vedrina bodoče slovenske umetnosti. Pa to je lahko pokrajina, potujoč berač, obraz našega pesnika po milosti božji ali truma romarjev pri Materi Božji na Brezjah. Samo da tvoj predmet najprej tebi govori mnogo, potem si lahko uverjen, da bo govoril tudi nam. — Hvala Bogu: Žmitkova slika niso gartenlaubske pevke na koru v belih pečah, zlatih avbah, nabranih ošpetljih in gizdavih šapljih. To ni defreggerski prizor v vaški krčmi z neizogibno dečlo, debelo krčmarico, obligatnim župnikom, prepotrebim učiteljem in kratkočasnim gospodom gozdarjem. To so naši ljudje, kakor hodijo že stoletja in stoletja zvečer s težkimi koraki od dela domov: počrnjeni, glinasti, resni obrazi, ki se zvečer pred hišami trudno upro v mrak, kakor da bi pričakovali od nekod nadnaravne rešitve iz trdega stanja svojega. Nad drugim so že tako obupali.

Solnce zahaja: cesta se vidi, kako se vsa bela in oprášena vije proti selu. Na prag pride trgovčeva hčerka, ki je bila nekđaj v samostanu v šoli in je sedaj doma v prodajalni, dišeči po petroleju, a z mislimi in hrepenenjem daleč daleč. Popoten človek prihaja. Odkod? Pač iz daljnega, lepega sveta. A to ni noben popotnik, ki si ogleduje svet in vriska po cestah, ampak samo berač, star mož. Pri „prošnji“, cerkvi, ki jo je naredil sam, pozvanja in srenja se zbira. To je tem ljudem muzika in molitev obenem. Samo posvetno se naše ljudstvo, ki mu itak na svetu ni bilo nikdar dobro, sploh nikoli ne veseli. Doli na Belokranjskem pleše narod kolo „na čast majki božji“. To je ono razdeljeno, mešano, ščemeče veselje, ki je od daleč malo podobno francoskemu veselju, kakor ga je spravila v verze francoska moderna in na oder Yvette Guilbert. Danes ples, jutri giljotina. Juhé! Po naše pa bi se to reklo: Danes ples, jutri nebesa. „Za mizo smo sedli, smo svete pesmi peli . . .“ Na Žmitkovi sliki so dobili obliko oni kmetje, ki so stopili včasih pred oči njemu, ki je bil največji slikar slovenski, Wolfu. A on ni smel slikati teh svojih rojakov, zato ker je moral upodabljati svete nebeščane. Samo kadar so se mu le preveč rinili pod čopič, jih je naslikal kar pod kako Materjo Božjo.

Pristno slovenski moment je torej ujel Žmitk na platno. A tudi tehnično ga je obdelal tako, da je presenetil vse svoje prijatelje. Zlasti izborna je zadeto občutje večera. Vidiš: čisto počasi se bliža mrak, in predmeti se izenačujejo v tonih. Te „suhe, mrzle“ barve so naravnost izvrstne. In samo večerna svetloba je bila tu na mestu. Solnce bi naravnost bolelo. Ono naj sije drugam, ne na to skromno, sivkasto, hladno, polmračno življenje teh kovačev, mlinarjev, katerih očetje so vedeli povedati o boljših časih, teh izlečenih, izdelanih žensk, ki niso več ženske, ampak delavke. Žmitkova slika je barvna simfonija slovenskega uboštva, ki hodi na božja pota in propada. In naposled se zdi človeku še to pomembno, da sedi v njej na sredi vseslovenski berač.

Seveda, sliki se pozna, da je delana brez zadostnih sredstev in potrebnega časa. Na slikah umetnikov večjih narodov vidimo, kako so študirali, primerjali in poizkušali linije, figure, skupine in tone. Pobarvali so poprej platno za platnom, predno je zadnje obveljalo. A Žmitk, kateremu so baje celo berači-modeli ušli, češ, da v eni uri več priberačijo, nego zaslužijo v njegovem ateliéju — hlevu, si tega ni mogel privoščiti. Nedostatki so vidni: perspektiva gosposke ženske odspređaj — ki je sama na sebi v hipnem pri-

pogibu izborna ideja — moti, odzadi sili neka hiša preveč v ospredje. zvonček se hoče približati in pustiti cerkvico, kakor da bi ga Poc vlekel, in mali otrok v naročju stoječega moža bi moral dobiti milejši ton. A to so samo relativni pogreški, ki se dado popraviti. V karakteristiko pa bi se moglo reči: realizem je še tu pri tleh in še ni dobil stilističnega vzmeha. Vse je snov, anekdota . . . Žmitkova slika je skrbno seštevanje drobnih opazovanj na foliji sujeta, ki je ideja. A to še ni množenje in ni še potenciranje. Ko si bo Žmitek prisvojil tudi te operacije navadne matematike, bo dal slovenskemu pobožnemu ubožtvu stil. In bogve: morebiti se šele potem narodi mož, večč malokomu dostopni višji matematiki slikarstva.



Četrți februar.

Februar prišel je spet četrți
in ž njim čas, ko sem prinesel v dar
srce tvoji dušici odprti;
toda bilo njej daru ni mar,
in gorje mi novo dal četrți
februar.

In obstal sem beden kakor car
v svoji slavni stolici razdrti
in v tišini jokal ko nikdar.
Vsako leto zdaj po nadi strti
pojem „requiem aeternam“; kar
srečnih bilo dni je, razprostrti
so ta dan pred mano, a vsekdar
jih uniči hitro ko dih smrti
njih mogočni večni gospodar,
dan nesreče in teme: četrți
februar.

Petruška.

