



UMETNOST

Mesečnik za umetniško kulturo z literarno prilogo „ŽIVA NJIVA“

LETO VI.

7-9

1941-1942
XIX-XX

Našim spoštovanim naročnikom!

Današnja trojna številka »Umetnosti« je posvečena predvsem našim mojstrom impresionistom. Prihodnja številka bo posvečena slovenskim predimpresionistom (S. Ogrin, F. Franke, A. Progar, A. Gangel, J. Urbanija, A. Repič, F. Pengov, J. Germ, A. Gvajc, A. Koželj, G. Porenta i. dr.). Razpravo bo napisal dr. Stane Mikuž.

Vse ljubitelje naše upodablajoče umetnosti, ki so prejeli »Umetnost« na ogled in jo obdržali, vljudno prosimo za poravnavo naročnine, ker so s tem, da so revijo obdržali, postali naši redni naročniki.

Za „Tiskovni sklad Umetnosti“ so darovali:

- 300.— Lir Fran Bonač, industrialec, Ljubljana
- 250.— Lir Dore Ogrizek, Pariz
- 50.— Lir Neimenovani, Ljubljana
- 10.— Lir Ivan Novak, Ljubljana.

Vsem darovalcem se zahvaljujemo za blagohotno naklonjenost in prosimo ob tej priliki tudi druge ljubitelje slovenske likovne umetnosti, da po svojih močeh podpirajo revijo s prispevki v njen tiskovni sklad, kar bo omogočilo, da bo ta že redki slovenski mesečnik še nadalje nemoteno izhajal in vršil zlasti v današnjih časih važno kulturno poslanstvo v naši domovini.

Plemeniti darovalci bodo s tem dali dokaz, da podpirajo našo narodno umetnost, v kateri je največje jamstvo za naš obstoj, razvoj in napredek.

Nova reprezentativna knjiga slovenske umetnosti

»Tiskovni sklad Umetnosti« izda monumentalno knjigo Slovenski lesorez. Uvod in razlago je napisal vseuč. prof. dr. France Stelè. Velikost knjige 26×36 cm. Knjiga je že v tisku in izide v bibliofilski izdaji (skoro vsi lesorezi bodo tiskani po izvirnih ploščah), zato bo naklada omejena in bo imela knjiga posebno umetniško vrednost.

Vsebovala bo lesoreze sledečih umetnikov: Šantla, Šantlove, Smrekarja, Cotiča, Peruška, Kambiča, Jakca, Piona, bratov Kraljev, Kosa, Černigoja, M. in R. Šubica, bratov Vidmarjev, Stiplovška, Maleša, Pregljeve, Sedeja, Mušiča, Omerze, Remčeve, Piščančeve, Goloba, Kupferjeve, Mežana, Bezlaja, Poljanca, Bucika, Goršeta, Klemenčiča in Šušmelja.

Preko 130 skoro celostranskih lesorezov. Štiri umetniške priloge — lesorezi v petih barvah!

Rezervirajte si pravočasno izvod!

UPRAVA »UMETNOSTI«
LJUBLJANA, Pod turnom 5.

»UMETNOST« z literarno prilogo »ŽIVA NJIVA« — mesečnik za umetniško kulturo. Vsak letnik izhaja od septembra do septembra naslednjega leta in obsega dvanajst števil. Polletna naročnina Lir 40.—, za inozemstvo Lir 46.—. Uredništvo in uprava v Ljubljani, Pod turnom 5. Poštno-hranilnični račun št. 17.794. Telefon 22-88. Nenaročeno gradivo se ne vrača. Reklamacije se priznajo le prvi mesec po izidu številke. Izdaja Bibliofilska založba v Ljubljani. Za uredništvo odgovarja Miha Maleš. Tisk Narodne tiskarne d. d. v Ljubljani — predstavnik Fran Jeran.

Važno opozorilo cenj. naročnikom „Umetnosti“!



Visoka podražitev vseh stroškov, združenih z izdajo revije (klišeji, tisk, papir), so nas žal prisilili, da zvišamo naročnino za drugo polovico tekočega letnika za Lir 10⁻. Vsem našim cenj. naročnikom smo priložili položnice in jih prosimo, da blagohotno upoštevajo sedanje izredne razmere in nam nakažejo poleg redne polletne ali celoletne naročnine še gornji povišek Lir 10⁻.

Vse spoštovane naročnike in prijatelje „Umetnosti“, ki jim sredstva dopuščajo, pa prosimo, da prispevajo, kot so to že storili nekateri izmed naših podpornikov, primerne, četudi skromne zneske za naš tiskovni sklad, da bo „Umetnost“ lahko še nadalje nemoteno izhajala.

Vsem plemenitim darovalcem se bomo posebej poimensko zahvalili v prihodnjih številkah.

Uprava „Umetnosti“

Poštno hran. račun št. 17.794

RIHARD JAKOPIČ O UMETNOSTI IN ŽIVLJENJU



Umetnik gre pač svojo pot in je naravno, da je vedno nekoliko pred ljudstvom. V starejših časih se je ravno tako godilo. Kljub temu mislim, da bi ga ljudstvo razumelo, če bi ga le poslušalo. Toda nesreča je ravno to, da ga sploh ne posluša; pred sliko stoji tako, kot stoji pred govornikom in sliši zvok njegovih besed, a ne misli na njih pomen. V prvem trenutku ljudstvo umetnika morda res ne bo razumelo, toda čimbolj se bosta spoznavala, tem ožji bo stik med njima.

(Izidor Cankar „Obiski“ 1920.)

Umetnost je materijalizacija duha po volji neke skrivnostne, s človeškim telesom združene sile. Je torej bistven del človeka in zato potrebna človeku in posamezniku, in ker je znanost dognala, da spada tudi proletarec v družbo pravega človeka, torej tudi temu. Brez umetnosti bi bil človek pohabljenec, kakor tiger brez krvoločnosti.

Vse stvari na svetu, materija in duh, drobci in celote žive razgibane od dveh mogočnih sil v medsebojni odvisnosti, v neprestanem menjavanju in izpreminjanju, in kadar bi prenehale te sile, tedaj se podere svet. Istemu zakonu je podvržen ves človeški rod, ravnotako posameznik, kakor tudi pravi umetnik, seveda vsak na svoj način, po količini svoje energije.

Vsakemu človeku je dano toliko moči, kolikor je potrebuje, da prehodi določeno mu pot do konca. Če mu pa pridejo naproti nepričakovane sile in ga tarejo skrbi in beda in se mu krči srce v gneči neumnosti, da ga jame zapuščati pogum, tedaj

se ga usmili Bog in mu da zreti košček svoje neskončnosti, da more zopet sesati sok življenja kjerkoli: iz žarkov sonca, iz teme noči, iz radosti srečnih, iz solz zavrnjenih, iz duha lilije, iz daljave zvezd, iz paradiza mladosti, iz temne zarje bodočnosti

Impresionizem torej ni impresionizem, niti ni umetnost lenobe, ampak je ravno nasprotno atentat na duševno lenobo, je po stoletja trajajočem izkoriščanju in uživanju tradicionalnih sredstev do onemoglosti edino razodetje, ki razširja možnosti umetniškega izražanja do nedoglednih mej.

(Miha Maleš: Pogovor z Rihardom Jakopičem
Ljubljanski Zvon 1927.)

Mrzel veter mi zabrije v obraz in klobuk mi pade z glave. Z dlanjo potegnem preko čela. Vroča solza mi kane na lice in se vleče v zamrznjeno razmršeno brado. Začuden se ozrem naokoli. Dvorišče je prazno in zapuščeno in cvetice so zvenele in metulji ne letajo več. Sneg leži po strehah in povsod naokoli, sneg krije krakovske vrtove in Mirje in kamor segajo oči, povsod sneg. Žalosten pobrem klobuk in se napotim proti stopnicam. Še enkrat postojim in se ozrem nazaj, kjer počiva moja mladost in potem stopim po ledenih stopnicah v pusto vsakdanjost. Pogledati hočem, kako je doma. V skrbeh so in v strahu, vse je narobe, premog je pošel in drv ni, vsega je zmanjkalo. Dan za dnevom postaja hujši in trpljenja neče biti konca. Prokleta življenje! Z gnevom v srcu zaloputnem železna vrata za seboj in stopim na ledeno cesto. Veter mi meče snežinke v obraz, da komaj še vidim predse.

Skrjančki in vrabci čepe klaverno sredi ceste, oh! tako klaverni kot bi pričakovali smrti, potrti zaradi mraza in lakote prosijo žalostno čivkajoč usmiljenja. In žalosten potipam po žepih, če imam še kaj užitnega zanje — kaj malega se bo že dobilo — in z otrplimi rokami jim jamem drobiti krušne skorjice. Oh! uboge živalice! Koliko ste pretrpele!

Le za to neumno, zlobno in ubogo paro, ki se imenuje gospodar zemlje, ne bo konca trpljenju, ker v njegovi duši je zima in nevoščljivost, častihlepnost, napuh požrešnost, strahopetnost, zahrbtnost, ničemurnost in zaniknost mračijo njegovo pamet in z lažnjivimi teorijami, programi, sistemi in podjetji slepi samega sebe in druge. — Pa nikar stokati in omahovati! Tudi njega se bo Bog usmilil, ko bo mera trpljenja in ponižanja do vrha polna, tudi njega se bo usmilil! Pogum in glavo pokonci, da vam od groze srce ne otpne, predno pride čas. Ker tisti, ki je junaškega srca, bo ostal, plašljivci in slabiči pa bodo podlegli. Le še malo potrpljenja! Kmalu pride odrešenik. V rožnati zarji se nam bo prikazal in oči mu bodo žarele kot dvoje sonc in na licih mu bo plamenela radost. In ko bo prihajal, se bo tresla zemlja in ljudje bodo padali na tla v strahu. In z nepogasljivim ognjem neskončne ljubezni bo ukrotil to degenerirano nadbeštijo in ji vcepil sveže seme novega življenja.

Hitimo mu naproti!

(Jakopičev jubilejni zbornik 1929.)

MOJSTRI SLOVENSKEGA IMPRESIJONIZMA

I.

Devetnajsto stoletje je bilo za evropsko upodabljajočo umetnost stoletje usodnih odločitev, ki so postavile mejnik med umetnost preteklosti in ono sedanjosti. Spremenile so se v tem stoletju vse vnanje okoliščine umetnostnega življenja, ravno tako pa se je spremenila notranjost, umetniško gledanje na predmet, na sredstva ustvarjanja in na ideale ter cilje umetnosti same. Zavladal je nov duh, poti, ki drže iz tega usodnega veka nazaj v umetnost klasičnih dob, leže globoko pod površjem, so zasute od sprememb in dogodkov časa in le z veliko mujo jih je mogoče odkriti. Začetek stoletja in njegov konec ležita bolj vsaksebi nego v prejšnjih časih dvoje, troje stoletij in ob delih, ki so nastala ob tzv. fin de siècle, so ona, ki so se rodila v svitu romantike, skoro res otroci drugih časov.

Razmak v stilu in umetnostnem obličju začetka in konca 19. stol. je podoben ogromnemu loku, ki veže bregova silno široke reke; s tega brega ni videti na onega, reka je skoro brez meja, zagotovo pa so na onem bregu ljudje, ki govore drugačen jezik nego ljudje na tem bregu, drugače mislijo in čutijo in so drugačnih običajev ter naziranj. Umetnost ljudi na enem bregu je romantika, porojena v svitu občudovanja starih umetnosti, klasik, je umetnost Ingres'a, Delacroix'a in drugih; umetnost ljudi na drugem bregu se sicer imenuje neoromantika in bi se torej mogla imenovati njeno sestro, je umetnost Cezanne'a. Najti med obema skupnih točk in vezi, je sila težavno, kajti tu smo tik pred koncem idealov, ki so toliko stoletij oplajali evropsko umetnostno ustvarjanje.

Na svoj način se je to pomembno stoletje uveljavilo tudi v naši, slovenski umetnosti, ki kaže podobno razliko med deli, nastalimi ob njegovem početku in koncu. Na začetku stoji generacija naših romantikov in romantičnih realistov Matevža Langusa, Franca Tomince, Mihaela Strojca in drugih, umetnost, ki je zagotovo živela v senci in svitu bogatih tradicij pretekle umetnosti, spoštovala predmet, se držala že dognanih sredstev izražanja in preko teh ni silila, in ki ji je ta svet dajal merilo in pravilo tega, kar je v umetnosti možno. Na koncu stoletja pa stoji oni mladi rod, ki so iz njega izšli mojstri našega impresionizma, to so Rihard Jakopič, Matija Jama, Matej Sternen in Ivan Grohar, rod, ki čuti v sebi toliko bogastva in moči, da povzdigne prav ta notranji svet v ono merilo in pravilo, po katerem se mora poslej ravnati ves vnanji svet. Tam Langus, tu Jakopič; tam tehnika starih mojstrov, tematika klasičnega, historičnega značaja, oni večni nespremenljivi repertoire visoke umetnosti, zgrajen predvsem na figuri, tu narava in njeno bogato življenje, potem življenje sploh, spreminjajoče stari repertoire v nešteto novih predmetnosti in tudi tehničnih možnosti. Že kot mladeniča so zanimali Jakopiča svetlobni problemi, megla v solncu, mračnost, jarka svetloba solnca, svet svetilke skozi drevje ponoči, Krim v megli itd. in nikjer ni videl tega naslikanega, niti v cerkvah, niti v slikah, čutil pa je, pravi, da se tudi to mora kako dati naslikati. Seveda — v šolah je bila šablona, zato je bilo treba spoznati življenje, ki je bogato, najti slikarstvo, njemu primerno.



Anton Ažbe — študija glave — Olje

Ob koncu stoletja tedaj umetnikovega dela ne usmerja več ustaljeni svet in red predmetov, vrednot in tehnik, temveč lastni notranji svet, umetnikova prekipavajoča duševnost, ki je porodila ali obudila čute, doslej nedelujoče, čute za stvari, ki jih umetnost dotlej ni bila videla. Zdaj pa je nenadoma začutila, da jih mora izraziti.

2.

Generaciji Langusa in njegovih sodobnikov je pri nas sledila generacija treh slikarjev, ki so nekaki prehodniki in se je v njihovem delu že pojavil dualizem, zelo značilen za kesnejše 19. stol. A. Karinger in M. Pernhart sta bila pretežno krajinarja, po svojih idealih in ciljih nekaka poetična realista, ki pa sta v svojem delu zaslutila že to in ono sodobno problematiko. Tretji, Janez Wolf, ni bil krajinar. Osnova njegove umetnosti je bila figura in v ozadju njegovega dela stoji kanon klasicistične romantike, njena umetnostna teorija in njen lepotni ideal. Glavno polje Wolfovega udejstvovanja je monumentalna umetnost. Po svojem umetnostnem domovinstvu je stal Wolf tudi kot pedagog na sličnem stališču, in še več: ravno radi tega je čutil v sebi takšno nagnjenje za umetnostno učiteljstvo. Kazalec na uri časa je seveda kazal drugače.



Anton Ažbe — Zamorka — Olje
Narodna galerija v Ljubljani

Tem trem mojstrom sledita kot tretja generacija našega 19. stol. Janez in Jurij Šubic. Njuna umetniška pot je bila v začetku povezana z Wolfvim imenom; pri njem sta se šolala. Kesneje se niso ločila le njuna pota od Wolfvovih, temveč tudi Janezova od Jurijevih. Tudi kraljestvo monumentalnega slikarstva, čeprav na videz nedotaknjeno od sodobnih umetnostnih razvojev, je polagoma začutilo težo novih umetnostnih dogodkov; poglejmo samo, kako zelo se je Janez Šubic, ki stoji kot umetnik vendarle na Wolfovi strani naše umetnosti, v svoji monumentalni tvorbi oddaljil od Wolfa. Ideal monumentalnega se je bil med tem močno spremenil, ne v njegov prid, kajti mnogo dekorativnega je zašlo v to področje in po tej potezi si podajata ta čas in fin de siècle roki. Jurij Šubic se je od Wolfa že koj spočetka odmaknil, ker njegovi ideali so bili drugje in drugačni.

Jurij je bil po svojem umetniškem hotenju realist in je stal na strani narave. To se vidi tako iz njegovih cerkvenih naročil, kakor iz ostalih del. Njegova izvoljena domovina je bila Francija, kakor je bila Italija Janezova.

Jurij je že v mnogočem okusil problematičnost slikanja v starem smislu, nasprotje med slikarsko tehniko in predmetom, med snovjo in svojim hotenjem

in je neutrudno stremel po novem. Do končnih rezultatov v svojem delu ni prišel, za to je bilo predvsem njegovo življenje prekratko.

3.

Delo in življenje Jurijevo je ona točka, kjer zgodovinar naše umetnosti lahko naveže sledeče generacije na doslej navedene, tako da se prepad med stari in novim časom čimbolj zmanjša. Ko je prišel l. 1884. Josip Petkovšek v Pariz, se je oglasil pri Juriju Šubicu, ki je imel tedaj tam atelje in svoje delo. Jurij je o tem srečanju spregovoril v pismu svojemu bratrancu. Po Petkovškovem odhodu iz Pariza se je Jurij preselil v njegov atelje. To je en, zunanji podatek, ki je važen tudi umetnostno. Podoben, čisto notranji podatek pa daje Jurijev slikarski stil, ki dosega proti koncu Jurijevega življenja umetniška spoznanja, probleme in gledanje, s kakršnimi se je kako desetletje po Jurijevi smrti jel baviti Anton Ažbe. To sta dve točki, na katerih je mogoče izpod vrhnjih plasti dognati ono, ki družiti staro in novo, dognati tudi kontinuiteto razvoja.

Josip Petkovšek (1861—1898) je po raznih poizkusih šolanja v Benetkah in Monakovem l. 1884. prišel v Pariz. Tu je obiskoval šolo pri prof. Boulengerju in Cabanelu, dveh slikarjih, ki sta bila usmerjena konservativno, če ne sploh nazadnjaško. Prišedši tja, da bi svojemu hotenju dal primerno šolsko podlago, te ni nikjer zadobil, kajti moderni še niso bili priznani, v šolah je pa vladal akademizem. Zato je skušal, to vrzel nadomestiti s študijem narave in z delom po starih mojstrih.

Po svoji izobrazbi, kakor tudi po svoji umetnostni domovnici je Petkovšek že koj spočetka tesno povezan s slikarstvom genrea. Genrea je v svojem bistvu zadeva naturalizma, ne le predmetno, tudi slikarsko. Problem genrea obstoji tudi v delu Janeza in posebno Jurija Šubica. Dočim vodi Jurijeva rešitev genrea od starega slikarstva že v nekaj plein air, vodi Petkovškova po svoji vsebinski strani v obližje tega, kar je iz genrea napravil Van Gogh: iz teh zatišnih motivov nastajajo tvorbe splošno človeških in avtobiografičnih vrednot. V tem nosi Petkovškovo delo na sebi pečat novih dni. V slikarskem pogledu je ohranjeno delo priča le tega, da je končni slikarski stil, ki ga je Petkovšek dosegel, harmoničen sopotnik duhovnih ali vsebinskih rešitev. Stara temna paleta je pretežno slonela na slikarjevem delu in borba med plastično formo ter slutnjami novega kolorita je bila še preveč vroča, da bi bila mogla pri že itak krhki Petkovškovi duševnosti roditi trajne končne uspehe.

Dasi se je Petkovšek na potu v Pariz 1884. in že prej seznanil in ustavil tudi pri Ažbetu, se vendar ta dva moža nista ožje spoznala, kar je bilo nemara za Petkovška precejšnja škoda.

Anton Ažbe (1862—1905) je znan skoro bolj nego po svojih delih, po svoji privatni šoli, ki jo je v Monakovem cdprl in ki so jo okrog začetka našega stoletja obiskovali umetniški kandidatje vseh narodnosti. V Ažbetu se skrivata dve osebnosti: umetnik in vzgojitelj. O prvi je skoraj manj podatkov kakor o drugi.

Ažbe kot umetnik že v polni meri čuti prihod novega časa, spremembo umetniških idealov, tehnike in gledanja v splošnem. Vendar se njegova po številu del majhna tvorba s težavo poslavlja od tradicije, še vedno prevladuje stari plastični stil, za katerega je Ažbe v svoji šoli imel naziv »das Kugelprinzip«. V mlajših delih, kot je na pr. slika »V haremu«, se pozna že tudi v tehniki slikanja sprememba, ker Ažbe prehaja k prosti potezi, ne da bi jo bil do kraja uveljavil.



Anton Petkovšek — Doma — Olje — Narodna galerija v Ljubljani

Tehnično kaže njegovo delo marsikako sličnost z Jurijevim. Do slikanja s čistimi barvami Ažbe še ni prišel, ravno tako ne do slikanja v prosti prirodi oz. v prosti luči. Še vedno je atelje izbrano mesto slikarskega dela, ateljejska svetloba je vodnica in »Pevska vaja« je kot slika ateljejski otrok. Je pa v svojih delih, zlasti v »Pevski vaji«, umel izraziti Ažba že vso poezijo svetlobe, ki napolnjuje prostor z mehkim občutjem. Večina Ažbetovih del je ostala v slikarjevi zamisli, načrtih, neizvedena.

Ažbe-vzgojitelj je bil v večji meri obrnjen v preteklost nego Ažbe-umetnik. Kako tudi ne. Sodobna stremljenja so komaj šele nastajala in še daleč niso bila zrela za akademijo. Kot umetniški učitelj se je zato Ažbe mogel naslanjati le na neko za oni čas že preteklo pravilo; tako njegov lepotni ideal, kakor tudi slikarsko-tehnični ideal, sta bila s stališča modernih že ostarana, zlasti morda prvi. Da pa samega sebe ni smatral za poljubnega učitelja v Monakovem, temveč da se je zavedal svojega mesta v razvoju slovenske umetnosti, to dokazuje njegova trditev, da ima »Wolfovo oporoko«.

Seveda je skupaj s to zavestjo hodilo spoznanje, da so oči mladega rodu obrnjene drugam, proč od tradicije, ki jo je — tako je gotovo bil prepričan in tako je bilo tudi res — zastopal Ažbe in da išče na svojo pest odgovora na



Petkovškov model — Foto — (Podoba neznana)

probleme, kateri se mu stavijo. »Sami genialni mladeniči,« toži tačas Ažbe, »ki pa zdaj mažejo po svoje.« To spoznanje je bilo gotovo polno tragike za moža, ki se je do dna svoje duše zavedal, da predstavlja važen člen v razvoju in poslanstvu slovenskega umetnostnega življenja, da nadaljuje, kjer je bil nehal Janez Wolf: »Kajti jaz imam Wolfovo umetniško oporoko, meni jo je izročil pred svojo smrtjo.« V teh in takih spoznanjih se zrcalijo vsa nasprotja, ki morejo včasih obstojati med generacijami in dobami in kakršnih je bila polna slovenska umetnost tega časa.

4

Oni genialni mladeniči, nad katerimi se je Ažbe tedaj pritoževal, so bili naši impresijonisti, R. Jakopič, M. Jama, F. Vesel, malo kasneje M. Sternén, ter I. Gráhar, ki so zapovrstjo prišli in prihajali v Monakovo, se tam ustavili ob Ažbetu, tudi obiskovali njegovo šolo, v bistvu pa vendarle študirali mimo nje, vsak v svoji šoli. Le F. Vesel in M. Sternén sta se ob Ažbetu intenzivneje pomudila in most med njim in impresijonisti držita v bistvu edino ta dva.

»Narava nam je bila vrhovna učiteljica,« pravi Ferdo Vesel (* 1861) in s tem dobro označuje duha in smer nove ter svoje umetnosti. V nasprotju s starimi akademijskimi programi je tedaj tu prvo narava. Z njimi vred so moderni zavrgli tudi ustaljena kompozicijska načela in namesto njih se je pojavilo



Petkovškov model — Foto — (Podoba neznana)

novo — ne načelo, nego sredstvo, čigar ime srečamo poslej pogosto v izjavah tedanjih umetnikov: »aranžman«. Ta aranžman je bil nekako vodilo proste kompozicije, delane po naravi, odkar so prenehala veljati klasična načela. Monakovska šola je gojila predvsem plastiko v sliki, ki je morala zbujati vtis življenja in sočnosti in močna je v tem pogledu vplivala na Vesela. To so tudi bila že kar moderna spoznanja, da zrak modelira in daje plastiko, spoznanja, ki jih Vesel v svojih delih zgodnje dobe v polni meri oživotvarja.

Na ta način prihajajo Veselove stvari čisto do praga impresijonističnega programa, ne gredo pa čezenj. Kajti ničesar ni impresijonizem manj iskal kot plastike v sliki in ničesar ni bolj zanimal kot ravno vrednote plastičnega slikarstva. Zato Veselove slike zgodnjega časa tudi tehnično še ne kažejo prodora k impre-



Ferdo Vesel — Kranjski kmečki starček — Olje 1893



Ferdo Vesel — Mati in sin
Olje 1927

sijonizmu, temveč se drže kar moč tradicijske tehnike. Tehnika je organičen izraz in posledica slikarjevega gledanja in Vesel je podobno kakor Ažbe gledal svet skozi prizmo svojega ateljeja oz. ateljeja sploh. Svetloba na njegovih slikah je vselej razpršena, ni neovirana, prosta svetloba, temveč posredna. Je pa pač Vesel prešel k tehniki proste poteze, ki je tem svobodnejša in zrelejša, čim starejši je umetnik. Njegovo bogato življenjsko delo je tvorba, ki je nastala iz plodovitih kali tega razdobja med starim in novim časom.

Organično se uvršča tu v razvoj Matej Sternen. Ker pa se radi mnogih potez, ki jih ima njegova umetnost, predvsem v koloritu, skupne z impresijonistovsko, omenja navadno pri njih, se ga bomo dotaknili kesneje.

V tem razdobju med dvema programoma je doma delo Ivane Kobilčeve (1862—1926), naše največje umetnice-žene. Tudi ona se je mimogrede oglasila pri Ažbetu, toda njena duhovna domovina je bila Francija. Občudovala je delo Puvisja de Chavannes, ugajal ji je Bastien-Lepage, ki je bil pritezal nase

že Petkovška, a kasneje tudi Sternena. Njeno delo označuje predvsem velika tehnična spretnost in izredna ljubezen do umetnosti. Problemov v oni jasnosti kot impresionisti ni nikdar čutila, zato je prvotno tudi mislila, da je impresionizem le neke vrste virtuoznost.

Tudi njeno delo bi bilo brez ateljeja nemogoče, se pravi brez onega gledanja, ki ga ustvari atelje s svojo specifično svetlobo. Prave proste poteze, slikanja s čistimi barvami in vsega, kar še označuje impresionistični program, v njenih slikah ni. Zato pa je v njih neizmerno bogastvo izrednega čuta za poezijo prirode in stvarstva, prisrčnost razpoloženj in toplina čustva, ki se izražajo tako v pretehtanih tonih kakor v intenzivni melodiki linij in risbe sploh. Pariški vplivi so zaznatni zlasti v teh.

5.

Novemu stilu sta prva dala izraza Richard Jakopič in Matija Jama, ki sta si bila že v časih monakovskega učenja in tudi pri Ažbetu med seboj najbližja. To pomeni, da sta potrebo novega slikanja najintenzivneje čutila in tudi nosila vso težo problemov. Dejstvo, da jima šola ni dala zaželenih osnov, je bilo vzrok, da sta jo kmalu opustila.

Jakopič (* 1869) se je vsako pomlad in vsako jesen vozil v domovino, takrat je bilo za slikanje najlepše; poleti in pozimi pa se je vračal v Monakovo nadaljevat svoje študije. (Podobno je bilo pri vseh ostalih.)

Glavni predmet Jakopičevega slikanja je narava, vedno ista narava ob različnih razsvetljavah in vremenskih razmerah, vedno isti kozolci, sipine, cerkve, drevje, skupine hiš, rože itd. To ne velja le za prvo dobo, temveč za vse čase njegovega življenja. Ta predmet je pa tedaj postal popolnoma nevažen, kajti pomemben je le še kot objekt, ob katerem je mogoče ugeniti skrivnosti svetlobe in barve. Torej ne gre več zanj, temveč za svetlobo in barvo in za to, kako bi umetnik to skrito in dotlej nerazumljeno življenje najbolje izrazil, upodobil.

Kjer je predmet tako malo važen, bi mogla nastati skušnjava, slikati brez predmeta. Dejansko je Jakopič tudi to poizkušal. »Toda brez podlage ne gre,« je dejal. »Skoro gotovo je nekaj takega hotel Kandinsky, pa je zabredel.« Je pa kljub temu Jakopičevo slikanje tesno na meji absolutnega slikarstva in zelo blizu glasbeni umetnosti. »Na Dunaju sem pol časa prebil na akademiji, pol časa pa na koncertih in v operi in pri muziki.« Da je glasbi v tem pogledu mnogo lažje, nego slikarju, leži v notranjih osnovah obeh umetnosti.

Iz ateljeja je šel slikar zdaj na prosto, v polni zrak (plein air). Večina slik nastaja zunaj. Kadar svetloba ne nudi več slikarju opore, se delo prekine, kajti delo ne mora biti dovršeno, ker ga tudi narava ni dovršila. V tehniki je zdaj popolnoma zavladal prosti verz, slika je nov naravni objekt, ki vsakokrat drugače vpliva na človeka, v vsaki svetlobi drugače. Barve niso spojene, temveč nespojene, tako, trdi slikar, da jih je videl v naravi in edino tako je mogoče dojeti njih življenje, ki ga dotlej ni bilo mogoče upodobiti.

Kot predmet novega stila je tudi portret sam na sebi popolnoma nevažen, je le prizma barvnih in kolorističnih ustvarjanj umetnikovih.

Kljub temu, da slikar meni, da je sedaj stik z naravo popolen in da je to najpravičnejša podoba, je impresionizem Jakopiča kar se da subjektivna, individualna tvorba. Ta umetnost ni toliko polna nature same, kolikor doživljanja, subjektivnega doživljanja nature in življenja, zato je tu natura še vedno spremenjena, to že po tem, da se oblikuje pred vsem s pomočjo svetlobe in barve. Barve na sliki ne zastopajo toliko konkretnih barv iz prirode, kolikor



Ivana Kobilca — Poletje — Olje — Narodna galerija v Ljubljani

čuvstva, katerih simboli oz. izrazi so. To velja tembolj, čimbolj se približujemo sedanjim letom slikarjeve tvornosti. Nekoč, s početka, je bilo mogoče impresionizem pri Jakopiču videti v čistejši obliki, danes, ob njegovih rožah, je že težko o njem govoriti. V teh poznih delih postaja stil pokorno izrazilo umetnikovega doživetja, ki zanikuje kar se da snovno in naravno podlago in z barvo izraža premoč vsega duhovnega.

Beseda, ki je v Jakopičevih izjavah in govoru najbolj pogosta, je življenje. Tudi ob njegovih slikah se ta beseda največkrat rabi. Te dokazujejo, da za to besedo resnično nekaj tiči. Je to življenje, ki ga je Jakopič vselej zalezoval, da bi ga upodobil, življenje, za katerega je svetloba in barva samo najsubtilnejši simbol, oprijemljiv atribut, življenje v svoji širini, polnosti in globini, večnem spreminjanju, rojstvu in odmiranju. Danes, ob teži let in časov, življenje umira v njegovih številnih rožah kakor je na začetku kipelo v mladih brezah in gabrih, prava prisposoba časa, ki ga ne drži več nobeno ogrodje.

Slikar življenja, življenja na sebi je Jakopič. A slikar nature Matija Jama (* 1870) je z Jakopičem mnogo skupno delal, tako že na začetku svoje umetniške poti. Nekaj časa je njuna pot precej sorodna, to zlasti v oni dobi, ko se oba slikarja posvečata študiju svetlobe in barve v naravi. Potem pričneta hoditi vsaksebi. Jama ostane zares pri naravi, zares in do konca, prav do današnjih dni, v njeni šoli, in zdi se, da vedno bolj. Impresionistični stil je po pričevanju njegove umetnosti možen in dosledno izpeljiv le pred naravo; tu pride do polnega izraza ta tehnika, novo gledanje in pojmovanje barve, zračne perspektive, atmosfere itd. Novi stil in upodabljanje narave sta za umetnika eno in isto, zato uživa Jama pri svojih tovariših sloves »najdoslednejšega in najčistejšega impresionista«. Saj impresionizem prvotno ni bila metoda slikanja notranjega, temveč zunanjega sveta.

Ravno tako kot Jakopiču, je tudi Jama predmet brezpomemben. Razlika je le v tem, da dočim Jakopič še vedno visi na neki ustaljeni, skoro podedovani predmetnosti, Jama tudi predmete pobira iz same nature: so to pastirci, krave na paši, kozolci, sadonosniki, hlevi, mestne ulice, ki se povračajo vedno znova. In dočim je Jakopič kmalu obrnil oči navznoter, v ono življenje, za Jamo priroda ne neha biti lepa. Življenje je za Jamo predvsem v nepotvorjeni, čisti naravi, katere služabnik je on. Da je vsak kotic te narave poln barvnih čarov in poezije preprostega življenja v njej, to je odkril šele Jama. In krajino v solncu je tudi odkril šele Jama.

Njegovemu naravnemu stilu ne prija toliko naša zgoščena in tesna pokrajina, kolikor pokrajina, kjer so obzorja daleč, ravnine velike, reke lene, nebo pa kakor težka snov, kjer živi pokrajina polno življenje. Ni izključeno, da je našel pot do doživljanja takih pokrajin tudi na svojih potih po Holandski. Razvoj njegovega slikarskega stila pa je sam prinesel priliko in trenutek, ko je Jama lahko v pointilizem svojih slik vpredel preprosto motiviko ljudskega ornamenta, ki je jel iznenada ugajati očesu, dotlej navajenemu na izbrane optične vtise. Čisti impresionizem Jamovega slikarstva se je tako prevesil v epično rapsodijo nature in prvotnega življenja.

Ivan Grohar (1867—1911), tretji izmed naših impresionistov, je tudi prišel v 90. letih v Monakovo k Ažbetu, a je ravno tako malo obiskoval njegovo šolo, in Ažbetovih vplivov v njegovem delu ni. Groharjeva umetniška pot se pričinja s slikanjem svetih podob za cerkve in privatnike, portretov v starem temnem stilu, in krajin, ki niso v ničemer razodevale prihodnjega razvoja. Potem je prešel k novemu stilu, v katerem je našel izrazilo, ki ga je že dolgo iskal. Jakopiču



Ivana Kobilca — Podoba deklice — Osnutek

in Jami je soroden Grohar po tem, da je v svojem slikarstvu dosledno uveljavil svetlo paleto in to v neki dobi svojega dela celo bolj od ostalih dveh. Slikal je na prostem, pretežno v okolici Škofje Loke, pa tudi v Ljubljanski okolici. Po svoji osebni noti se to slikarstvo od Jakopičevega in Jamovega bistveno loči, Grohar je naš tretji mojster, ki ima izrazito samosvoj slog. Čeprav s čistimi barvami, v polnem zraku in v naravi, vendar njegova narava ni brez vseh reminiscenc na figuralnost, ni v tem smislu, da se mu narava vselej in povsod prikazuje v obliki take ali drugačne podobe, in predvsem je svetloba sama, ki v izredni meri priteguje nase to Groharjevo doživljanje ter ki v izredni meri ustvarja v naravi neko vizionarnost. Tako je Grohar postal nehote slikar večne spremenljivosti kozmosa, presnavljanja, dogajanja, pojavljanja, izginjanja in v nasprotju s statičnim Jamovim slikarstvom slikar dinamičnega, dramatičnega dogajanja

v kozmosu in naravi. Pri Groharju vsebuje vsaka poteza v sebi vse polno neizvedenih potez in vsaka barva neskončnost nijans.

Groharjeva verska podoba v impresionističnem stilu je organičen izraz duševnosti, ki je tudi v profani snovi vedno na svoj način religiozno-vizionarna in je nehote dokaz, da je bil Grohar kot umetnik res tak.

Nevidna, a vselej pričujoča figuralnost, ki je izraz nastrojenosti za doživljanje sveta v nekakšni podobovitosti, se izraža tudi v oni Groharju lastni lineariki, ki hoče biti neposreden tolmač ali simbol čuvstva. Najvidnejša ostvaritev tega so Groharjeve slike sejancev. Je nekaj gotično-čuvstvenega, mističnega v delu tega rano umrlega mojstra.

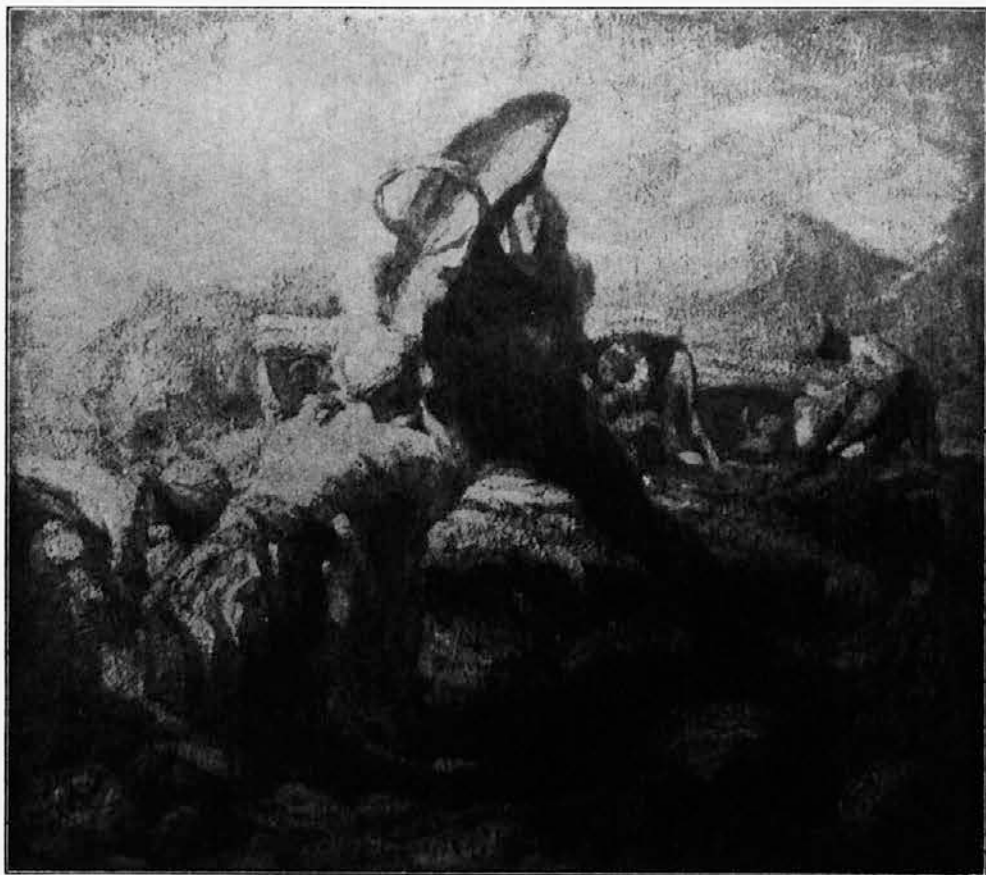
Pri Ažbetu se je oglasil tudi četrti mojster našega impresionizma, Matej Sternen (* 1870) in to srečanje ni bilo brez vpliva na Sternena. V našem impresionizmu pomeni Sternen ono točko, na kateri je moderni stil neposredno zadel ob svet historične, tradicijske umetnosti, mnogo neposredneje nego pri Veselu. To je postalo še bolj očitno sčasom, ko je Sternen imel intenzivnega opravka s historično umetnostjo samo.

Impresionističnega programa nove barve, slikanja na prostem, zanikanja starega plastičnega stila in vsega, kar je s tem v zvezi, Sternen ni v nobeni dobi svojega plodovitega dela zastopal v oni obliki kot njegovi sovrstniki, niti ga ni uveljavljal. Že predmetno je velika razlika med njim in ostalimi, saj figura, in sicer figura kakor jo pozna predimpresionistično slikarstvo, zanj ni nikdar prenehala veljati; spomnimo se samo njegovih portretov. Z njo pa je obstalo tudi mnogo onega, kar figuro spremlja, v čemer ta lahko živi. Predvsem sta to risba in plastika. Impresionizem ni v Sternenovem delu teh dveh vrednot nikdar mogel porušiti in se jima je moral novi stil podrediti. Radi tega morda ni nepravilno trditi, da Sternen nadaljuje tam, kjer je prenehal Ažbe, čigar nauk je v marsikaterem oziru v Sternenovem delu oživotvorjen, pa tudi spopolnjen. To so tudi točke, v katerih se stika Sternen z Veselom, dasi je kot osebnost od njega popolnoma različen.

Ob Ažbetovem stilnem mestu je stare kompozicije že konec, načela, dotlej veljavna, prenehajo veljati. Na mesto njih se pojavi, to je poudaril že Vesel in se vidi iz Sternenovega dela, princip nekakšne proste kompozicije, aranžmaja, ki skuša kompozicionalni problem rešiti v skladu z novo, prosto slikarsko tehniko. Zgovorna priča teh sprememb je tudi Sternenov delo, v katerem so enaki vzroki rodili enake posledice, le da je pri Sternenu ta »prosta« kompozicija ali »aranžman« še bolj vidna, ker je njegovo slikarstvo v večji meri figuralno. Sternen pa tudi ni nikoli opustil stare barve, barve starih mojstrov, kakor tudi ni nikoli zares stopil iz ateljeja.

Tako je njegovo delo dokument prehoda dveh svetov, umetnostna tvorba, v kateri sta se združila stari in novi stil in v kateri tradicija ni zamrla. Svojestveno mesto, ki ga Sternen radi tega zavzema v našem slikarstvu, ni nikjer tako razvidno kot v njegovem stropnem delu pri ljubljanskih frančiškanih.

Tem štirim mojstrom je priključiti še umrlega Petra Žmitka, ki je prvotno tudi ustvarjal v stilu novega časa. Dasi učenec popolnoma drugače orientiranega ruskega akademskega historičnega slikarstva, je v slikah kot so Berači tesno prisluhnil in dojel smisel impresionizma, vendar to ni bilo več kot epizoda v drugače potekajočem življenju. Iz količkaj intenzivnejšega poizkusa, najti spravo med vzhodnim in zapadnim načinom, bi bil Žmitek lahko ustvaril dela visoke pomembnosti in svojstvenosti.



Ivan Grohar — Krompir — Olje — Narodna galerija v Ljubljani

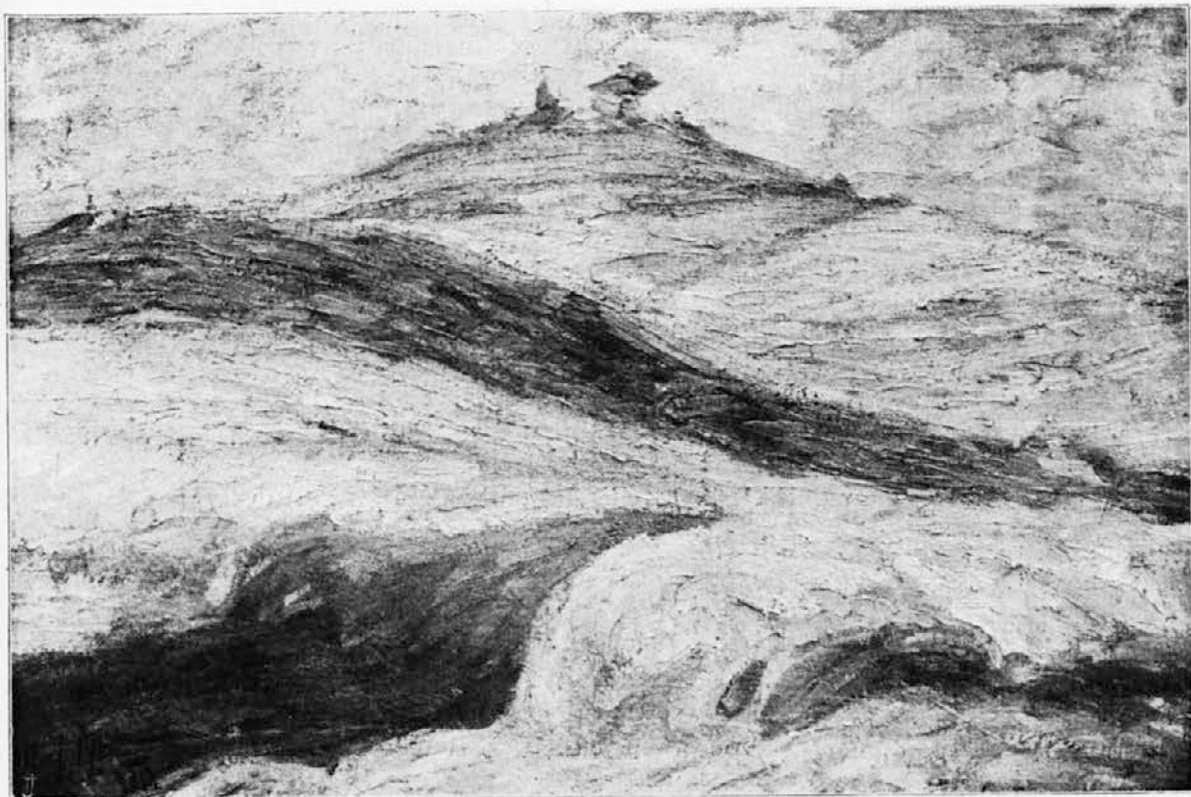
Od naših impresionistov žive še Jakopič, Jama, Vesel in Sternen; Grohar in Žinitek sta že mrtva. Še živečim je bilo dano, ustvariti veliko in polno delo, ki ga ni, kot pri tolikih izmed naših umetnikov, prekinila zgodnja smrt. To, da se je stil vsakega izmed njih razvil do kraja in pokazal vse skrivnosti svoje rasti, med katerimi je prva gotovo ta, da vsi štirje ustvarjajo tudi v svoji visoki starosti mladeniško sveži dela prave stare modrosti, zrelobe in dovršenosti, je velika prednost naše impresionistične generacije v primeri z drugimi. Na ta način je evolucija novega umetnostnega izraza tudi sama dokazala, koliko so njene podlage zares avtohtone, samorodne in da so. Zunanji, vidni izraz tega so neke zakonite nalike med našo novo in staro umetnostjo oz. med svojstvenostmi slovenskega umetnostnega gledanja sploh, katerih je še obilno število. Če bi ta stil ne bil v taki meri samoroden, tudi teh nalik ne bi bilo in zlasti ne bi bilo onega bogatega dela, ki ga sedaj že posedujemo.

Druga, posebna dragocenost našega impresionizma je dejstvo, kako zelo je v tem stilu, ki na videz vse izenačuje, poudarjena osebnost vsakega izmed



Ivan Grohar — Cvetoča jablana — Olje — Narodna galerija v Ljubljani

umetnikov, je ta osebna prvina. Kolikor slikarjev, toliko osebnosti. Te so pomembne zlasti radi tega, ker vsaka izmed njih predstavlja, zastopa in poseblja posebno stran problema — like našega umetnostnega življenja, posebno njeno obličje, tako da v delu vseh skupaj zremo usodo in bistvo naše umetnosti sploh. A mož, ki ga iz tega zbora ne smemo izločiti, ker mu je bilo naročeno, da so se v njem kakor v prizmi lovili žarki in se odbijali, postajali problemi jasni, naši in evropski obenem, čigar življenje in delo je kot ozadje, ki skriva v sebi globino preteklosti ter odraža od sebe v svetli jasnosti vse prednje in torej kesnejše — ta mož je bil Anton Ažbe.



Ivan Grohar — Kamnitnik — Olje — Narodna galerija v Ljubljani

Franjo Šijanec

PREGLED ZGODOVINE SLOVENSKE LIKOVNE UMETNOSTI

V renesansi, še bolj pa v baroku, se snovno področje slikarstva razširi na portret, zgodovinsko, mitološko in alegorično sliko, na žanr in zlasti na obsežno dekorativno slikarstvo. Srednjeveška stenska slika je propadla, dekorativno slikarstvo novega veka pa se večji del omejuje na stropne freske cerkva in palač. Mesto slike na deski se pojavi oljna slika na platnu. Simbolične alegorije in mitološke scene zavzemajo zaenkrat poleg religijozne snovi najvažnejše mesto. Humanistična naobrazba postane slikarju in gledalcu neobhodno potrebna.



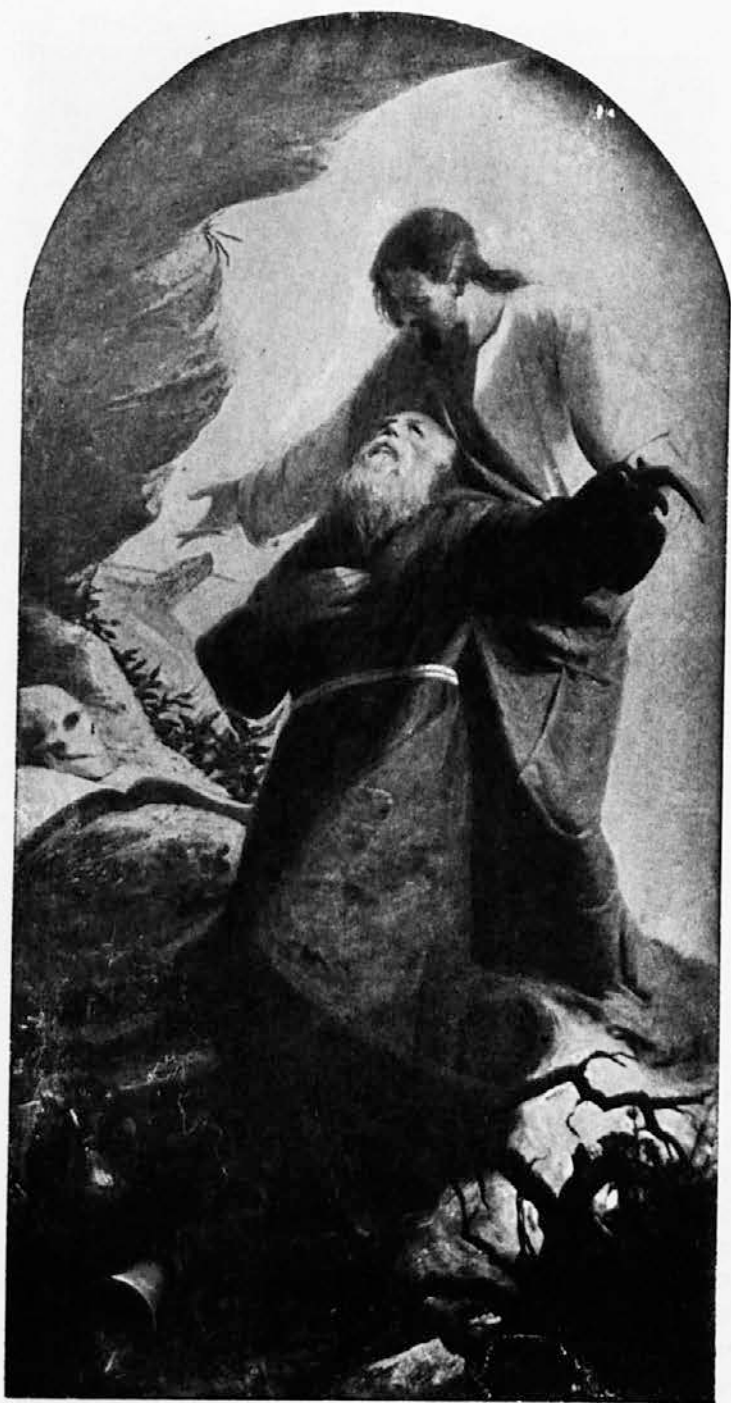
Ivan Grohar — Lastna podoba — Olje

Komplicirani snovni in kompozicijski programi nastajajo često na podlagi grafičnih reprodukcij ali predlog, ki popularizirajo in razširjajo v nešteti variantah priljubljene kompozicije italijanskih mojstrov). Po tej poti so prišle v Celje na strop Stare grofije o. 1600 slike v temperi, ki pomenijo najodličnejše slikarsko delo in pravo stilno posebnost ob začetku baroka. Prvikrat se tu pokaže perspektivno podaljšanje realnega prostora v višino s sredstvi zgornje-italijanskega iluzionističnega slikarstva. Giganti in figuralne skupine na slikani balustradi odpravljajo prostor v višino do odprtine nebes in so v smislu te funkcije gledani od spodaj. Na sredi stropa je naslikana arhitektura stebriščnih lop, balustrad in 4 stolpov, naokrog pa so 2 sliki bitk, 4 slike letnih časov in v kotih



Ivan Grohar — Očanec — Olje

po en gigant. Bolognsko kvadraturno slikarstvo arhitektur in bližina slikarskih Benetk soodločata glede iluzijonističnega sloga, ki ga oblikuje in posreduje za Štajersko kot najbližje in najpopolnejše umetniško središče Gradec. Delo je najbrž iz rok neznanega gornjeitalijanskega mojstra, ki je izvršil naročilo za lastnike dvorca (Thurn-Valsassina). Umetnostna in kulturna stremjenja domačega plemstva pa se najidealneje manifestirajo v osebi Janeza Vajkarda Valvasorja (1641—1693), zgodovinarja, topografa, narodopisca in zbira-

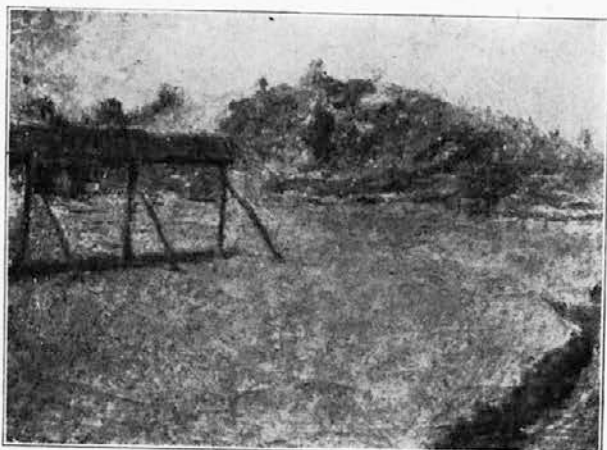


Ivan Grohar — Sv. Anton puščavnik — Olje 1900



Ivan Grohar — Sv. Ciril in Metod
Narodna galerija v Ljubljani

telja umetnin (grafičnih listov in slik). Veliki mecen Kranjske si je uredil na Vagenšperku grafično delavnico, kjer so od časa do časa delovali najboljši bakrorezci njegove dobe. Valvasorjevi podatki o Kranjski in Koroški v 2 monumentalnih delih in bogato ilustrativno gradivo so priča univerzalne humanistične naobrazbe in kulturne zavesti, kakršne še doslej v slovenskem zgodovino-pisju nismo srečali. Iz Valvasorjeve grafične zbirke, ki se danes nahaja v Univerzitetni



Rihard Jakopič
Zimska krajina — Olje

biblioteki v Zagrebu, spoznamo celo vrsto todobnih umetnikov, ki so posredno ali neposredno v stiku z našo umetnostjo 17. stol.: Elija Wolf, Almanach, Bartolomej Ramschüssl, Andrej Trost, Ivan Verex, Ivan Koch, Pavel Ritter-Vitezovič itd. Zlasti krog nizozemskih mojstrov - grafikov kaže na odlične Valvasorjeve zveze z evropskimi kulturnimi središči. Zahteve in ambicije naše najbolj izobražene naročniške plasti se kosajo z onimi drugih narodov. Važen in poučen je v tem pogledu Dolničarjev seznam in popis ljubljanskih cerkvenih slik iz l. 1715.

S srednjeveško umetnostjo in severno renesanso propade sčasoma še stara stenska freska in slika na tablo, na mesto obeh pa stopi slika na belež in oljna slika na platno. Donavskoalpski maniristični slog severnega poznogotskega območja se končno čisto umakne naprednemu baročnemu slogu, kakor ga je v celoti izoblikovala Italija ter ga prenesla v umetnostno življenje ostalih narodov. Slovenci zaznamujemo v baročnem slikarstvu po gotiki najbolj znamenito umetniško razdobje. Svoj višek je doseglo v mojstrskih delih 18. stol. Glasom Dolničarjevega popisa ljubljanskih cerkvenih slik (*Annales Urbis Labacensis*) so bila v osrčju Slovenije že začetkom tega stoletja (1715) dela priznanih in slavnih mojstrov Italije (M. Altomonte, N. Bambini, A. Belluci, P. Liberi, Palma il Giovane, J. Quaglio, J. Tintoretto), Nizozemske (Almanach, A. Schoonjaus) in Avstrije (F. M. Rottmayr). Edino večje ohranjeno delo pristno baročnega značaja v stenski dekoraciji predstavljajo v 2. pol. 17. stol. freske v gradu Bokalce pri Ljubljani, delo slikarja Almanacha, ki je sicer izpričan še s freskami v lškem turnu, v frančiškanski obednici v Ljubljani, z Erbergovimi portreti v Dolu in s 3 risbami iz Valvasorjeve zbirke (škof. biblioteka v Ljubljani). Od Tintorettovih del se je ohranila le slika sv. Nikolaja v kapiteljski cerkvi v Novem mestu. Palma il Giovane je zastopan s sliko sv. Janeza Krst. v uršulinski cerkvi v Ljubljani in s sliko Pietà v ljublj. škofijskem



Rihard Jakopič — Zeleni pajčolan — Olje — Nar. galerija v Ljubljani

dvorcu. Učenec Karla Maratte je bil Napolitanec Martin Altomonte (1657—1745), čigar ohranjeni deli sta v Ljubljani v Križankah slika sv. Jurija in v kapeli gradu v Veliki Nedelji slika M. božje. V ljubljanski cerkvi viteškega reda je videti še Schoonjausa iz rimske šole. Preveč je del, da bi jih mogli tu naštet, preveč jih je žal tudi uničenih in izgubljenih. Velike italijanske šole so zapustile v svojih posrednih in neposrednih učencih dela, ki so se zasedrila v domačem okolju in strnila z umetniškim naporom domače produkcije.

Prvi italijanski mojster, ki je sam neposredno posvetil svoje najboljše moči Ljubljani in odločno preusmeril tradicionalne umetnostne nazore, je bil Giulio Quaglio (1668—1751), učenec beneške šole (Antona Franceschinija). S sliko sv. Dizme v stolnici je beneški kolorizem zmagovito prodril tudi v Ljubljano. Ljubljanska akademija operosorum z risarsko šolo (academia incultorum, 1701) je bila tedaj zbirališče izobražencev in znanstvenikov in iz nje je tudi izšla inicijativa za naročilo slavnemu mojstru, ki je pravkar končaval dela v goriški stolnici. Quagliju so poverili slikarski okras stolne cerkve in semeniške knjižnice. Na teh delih, ki so kompozicično, tehnično in umetniško na višku ter v vsej Sloveniji edinstvena, je umetnik prvič na slovenskih tleh v najvzgledejši obliki uveljavil stil iluzionističnega slikarstva v freski. Perspektivno poglobljanje prostora nam je sicer že znano z osamljenega celjskega stropa Stare grofije, vendar je v stolnici ves prostor na stropu enakomerno izrabljen za enotno sliko in je iluzija prostornega poglobljanja obokov slikarsko najpopolneje predočena. Starejši primeri slovenskega iluzionističnega slikarstva (na gradu Bokalce 1693., dvorana nekdanjega knežjega dvorca v Ljubljani) še operirajo največ z videzom arhitekturne perspektive in tudi stropne dekoracije grajskih dvoran (na pr. Begunje, Grm, minoritski refektorij v Ptuj) še ne pomenijo uresničenja bistvene plasti iluzionizma. Šele Quaglijev princip izbranega določenega stališča, ki ga naj zavezame gledalec napram figuralni stropni kompoziciji, je merodajen za najvišjo stopnjo dozorelega iluzionističnega upodabljanja. Iluzionistično stensko slikarstvo je eden najbolj značilnih izrazov baročne umetnosti in že radi tega je Quaglijeva prisotnost v Sloveniji neprecenljivega pomena za nadaljnji razvoj slovenskega slikarstva. Celjski strop (1600) je v resnici osamljen slučaj, medtem ko je Quaglijeva osebnost ustvarila svoje lastno umetniško okolje in širok krog posnemalcev in naslednikov. Princip iluzionizma je prvič tu dosledno izveden in sicer na podlagi Guercinove slike v kupoli stolnice v Piacenzi, v smislu kompozicij Pietra da Cortone ter po načelih italijanskega poznega eklekticizma v 2. pol. 17. stol. Spojitev resnične arhitekture z irealnim prostorom slikarjev je Quagliju najvažnejša umetniška osnova. Freske so nastale v letih 1702 do 1706. Freske v kapeli stolnice in v semeniški knjižnici pa so bile slikane v letih 1721 do 1723, ko je Quaglio drugič prišel na izvršitev naročila. Ljubljanska akademija je postala v prvi vrsti po zaslugi dr. Janeza Gregorja Dolničarja pl. Thalberga, avtorja spisa *Historia Cathedralis Ecclesiae Labacensis* (med 1700 in 1714), središče umetniških pobud in estetskih nazorov, kakršni so bili v Italiji aktualni. Quaglijev prihod v Slovenijo je torej plod Dolničarjevih prizadevanj. Umetniške posledice delovanja Akademije in Quaglija se pokažejo končno okrog 1730 z nastopom najznamenitejših domačih mojstrov Franca Jelovška in Valentina Mencingerja (Metzinger).

Naš najodličnejši baročni freskant Franc Jelovšek (Ilovšek, 1700—1764) sledi prav tesno Quaglijevim vzorom in je glavni predstavnik slikarskega iluzionizma, ki ga je pri nas uvedel njegov mojster in učitelj Quaglio. V freskah kupole in obokov cerkve sv. Petra v Ljubljani (1731—34) je umetnikov naslon na



Rihard Jakopič — Orači — Olje

Quaglija najbolj viden. Spojitev figuralne kompozicije z arhitekturno v en sam neločljiv prostor je umetniško posrečena rešitev, ki se je odtod kmalu prenesla po vsej deželi in povzročila širjenje iluzijonizma po številnih baročnih cerkvah. Tudi Jelovškov kolorit je nastal v tesni zvezi s Quaglijevimi delom. Znamenitejše Jelovškove freske so še v župni cerkvi v gradu Turnu na Kodeljevem, v Lescah,

na Žalostni gori pri Mokronogu, na Sladki gori (1753), v Grobljah itd. Kot oljni slikar je manj znan, njegovi sliki sv. Družina in Noli me tangere v cerkvi sv. Petra v Ljubljani spadata med njegova najboljša oltarna dela. Od Jelovška je v največji meri odvisen na pr. Franc Jamšek, slikar cerkve na Skaručini (1748). Slikanje oltarnih sten je najraje prevzemal drug Jelovškov učenec: Janez Potočnik (na pr. v Tunjicah). Stilne spremembe v smislu bolj realističnega postavljanja scenerije, to je ločitev zemeljskih oseb od nebeških, prinaša Andrej Herrlein (1739—1817), ki je 1780. leta poslikal kupolo v stopnišču Virantove (Gruberjeve) hiše v Ljubljani deloma pod vplivom Kremser-Schmidta. Stenske slike v kapelici omenjene palače (pred l. 1781) so delo Kremser-Smidta samega. Herrlein je bil prvi učitelj risanja na normalki v Ljubljani (1778). Med oltarnimi deli naj omenimo Sv. tri kralje v frančiškanski cerkvi v Ljubljani. Tudi Leopolda Layerja slikana kupola v župni cerkvi v Tržiču kaže podobne tendence po ločitvi nebeške scenerije od zemeljskih prizorov. Matevža Langusa Marijino vnebovzetje v kupoli Šmarne gore (1847) je kompozicično na isti osnovi razdeljeno med nebeške in zemeljske dogodke, kar pomeni prilagoditev novi realistični smeri, ki se pojavlja že v rokokojski dobi in se kot temeljna sestavina umetniških stremeljenj začetkom 19. stol. in kasneje vedno uspešneje razvija.

Poleg opisane pretežno kranjske skupine s središčem v Ljubljani se slovenještajersko ozemlje izpostavlja graški iluzionistični šoli in tvori tako napram kranjskemu območju največ na Gradec, Dunaj in tudi na Hrvaško (v okrilju pavlinskega reda) oprto skupino. Freske v dvorani gradu v Brežicah se naravnost naslanjajo na Cortonova dela v Palazzo Barberini v Rimu. Zelo pomembno ulogo po Weissenkircherju zavzema Franc Ignac Flurer († 1742 v Gradcu). Slikal je v dvorani gradu v Slovenski Bistrici (1721). Tipično baročno dekoriranje fevdalnih dvoran (na pr. na Borlu, v Brežicah, v Dornovi, v Štatenbergu) Tej poslednji se več ali manj vidno priključujejo Janez Vogl († 1748), ki je slikal v cerkvah v Rušah in v Laškem, Filip Laubmann, ki je delal v cerkvi v Slovenski Bistrici, Adam Mölk, ki je poslikal Križno kapelo v stolnici v Mariboru, Matija Schiffer s freskami na oltarni steni Marijine cerkve v Celju, pri Sv. Roku v Brežicah in v prezbiteriju proštije cerkve v Ptuj. Našteli smo le najpomembnejše slikarje freskante. Žal neznani pa so mojstri fresk v Kamnici pri Mariboru, pri Sv. Roku nad Šmarjem, na Gradu pri Slovenjgradcu (Janez Andrej Strauss morda), v Petrovčah, v Galiciji, v kapeli gradu Novo Celje, na Koblju in drugod. Posebno »pavlinsko« skupino tvorijo dela v Dlimju (1740), v Rogatcu, na Pesku, v Zagorju pri Pilštanju. Tako štajerska kakor kranjska dela stenskega slikarstva nudijo hvaležen vpogled v silno plodovito delavnost cerkvene in profane umetnosti 18. stol., ki je na našem ozemlju le lokalni odmev najuniverzalnejšega slikarskega stila, kar pomnimo v evropski zgodovini, na drugi strani pa dokaz posebnih kulturnih sil slovenskega baroka. — Glavna osebnost med koroškimi freskanti, ki



Rihard Jakopič — Sestrici — Olje

so povečini tujci (A. Zoller, I. Mölkh, E. Gabriel — z izjemo Korošca Stainerja), je vneti častilec Rubensa Jožef Ferdinand Fromiller († 1760). Naslikal je veliko dvorano grbov v deželnem dvorcu v Celovcu — njegova je slika ustoličenja koroškega vojvode —, delal je v Osojah, na gradu Žrelcu in drugod. Med manj pomembnimi oljnimi slikami so dela za Vernberg in Žihpolje.

V baročnem oltarnem slikarstvu zavzema prvo in najpomembnejše mesto Valentin Mencinger (Metzinger), ki je sicer rojen v Loreni (1699), a je



Rihard Jakopič — Kompozicijska študija

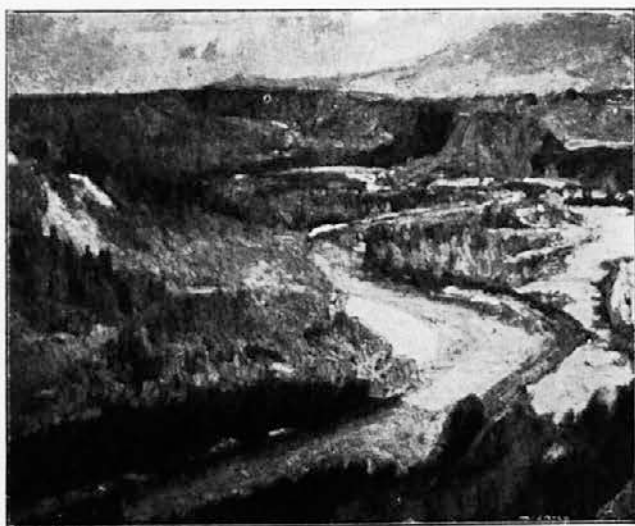
že 1727. izpričan kot slikar v Ljubljani. Do svoje smrti 1759. deluje ves čas nepretrgoma na slovenskih tleh, kjer se je popolnoma udomačil in postal naš najplodovitejši mojster baročnega slikarstva. Popularizacija baročne oltarne podobe je njegova prvenstvena zasluga, saj je ohranjenih iz njegove delavnice nad 250 slik, razširjenih ne le v Sloveniji sami, temveč tudi na Hrvaškem, kamor je segalo še delo drugih slovenskih umetnikov te dobe (Franc in Andrej Jelovšek, Anton Cebej itd.). Mencingerjev stil je že v začetku prekoračil temni kolorit starejše smeri, ki jo še predstavlja Janez Mihael Rainbalt (1666—1740), znan po svojih slikah sv. Frančiška Ksaverja (na pr. na Stražah pri Gornjem gradu). Mencingerjev umetniški razvoj je vezan na napredne smeri in na višku svojega ustvarjanja si pridobi umetnik jasen in sočen kolorit, ki radi izredne barvne slikovitosti daleč prekaša todobno poprečno slikarstvo. V Ljubljani sami si o Mencingerju lahko ustvarimo najboljše mnenje že na podlagi del v Narodni galeriji ali pred podobami cerkve sv. Petra, pri frančiškanih itd., v bližnji okolici pa nudijo najmočnejši vtis slike, ki se nahajajo v kapeli škofovega gradu v Goričanah (1753). Mencingerjeva slikarska koncepcija je na drugi strani ustrezala razpoloženju in potrebam širkega podeželja v pogledu slikarskega oltarnega okrasa, zato je vrsta njegovih učencev in naslednikov prav dolga.



Rihard Jakopič — Jesen — Olje 1910

Preden se je pojavil Mencingerjev vedri in prikupni umetniški značaj, je večina oltarnih del še zajeta v mistično mračnost patetičnega chiaroscuro, kakor ga še izražajo kot oznanjevalke prvih italijanskih baročnih teženj slike Zadnja večerja pri Sadnikarju v Kamniku iz srede 17. stol., Jezus v Emavsu pri Sv. treh kraljih v Slovenskih goricah iz konca 17. stol. ali Ramschüsslovo Križanje na Holmcu pri Kamniku (1695). Mencinger je ustvaril tako kompozicijo tradicionalne oltarne podobe, kakršna se je ohranila kot najbolj prilagojena panoga v našem cerkvenem slikarstvu.

Nadaljevanje v prih. številki



Matija Jama
Sava pri Radovljici — Olje

Ugo Ojetti

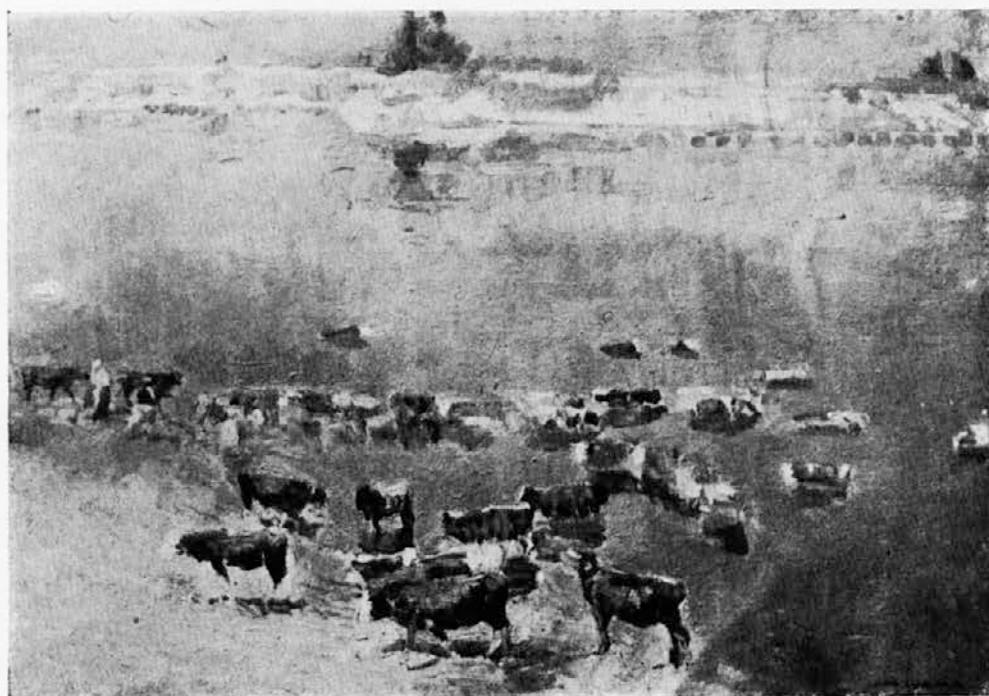
TIZIANOV ROJSTNI KRAJ

Z veliko ljubeznijo, drznostjo in srečo izvršena obnova rojstne hiše Tiziana Vecellia ni samo nadaljnji dokaz zvestobe Pieve in vsega Cadore spominu svojega najbolj slavnega sina, temveč daje tudi priliko Italijanom, da se ob čudovitem in sijajnem Tizianu v žametnih obláčilih, za katerega so se preekali, ga častili in zalagali z bogastvom papeži, cesarji in knezi, ob tem sinu prvorojenču narave, kakor ga je imenoval Michelangiolo, ki je imel še osemindvetdeset let star toliko moči, da je med bliski v viharju naslikal tragično »Pietà« za plačilo prostora za grob v cerkvi »dei Frari«, spomnijo preprostega in odkritosrčnega moža, kakršen je bil, spomnijo na primer moža, čigar sloves in delo obsevajo kakor žarki novega sonca ves omikani svet, a čigar srce je tesno povezano z visokimi hribi in majhnim krajem, kjer je najprej zagledal luč sveta.

Ko se štiriinšestdesetletni Tizian prvič počuti nekoliko trudnega in ker sam ne najde vzroka za ta premor svojih sil, vpraša za nasvet velikega benečanskega ranocelnika Nikolaja Masso. Temu zdravniku pripoveduje, da je vse najbrže odvisno od vpliva zvezd. Tudi v slabosti dviga tedaj velikan svoj pogled kvišku. Toda resnica je, da ga dolgo potovanje v Cenedo in Belluno do rodne kraja pričinja utrujati in v vročičnem delu v Benetkah se duši brez zraka domačih višin. Morda je bilo njegovo zadnje potovanje v Pieve di Cadore leta 1560., ko je triinosemdesetletnik postavil v oltar domače cerkve »Madono s sv. Tizianom«, na kateri je v ozadju svete podobe naslikal samega sebe, ko nekam po domače drži v rokah svetnikovo škofovsko palico. Morda v iluziji, da bi bil bližje svojim rojakom iz Cadore, se je leta 1531. preselil v Benetkah iz San Samuela v San Canziano pred Muranom v odprto svetlobo lagun in tam iz svojega vrta ob jasnih jutrih opazoval hribe Cenede in nad njo vrhove Antelaa, ko so ob sončnem vzhodu spreminjali barve in se v prebliskih izgubljali na obzorju.

Iz tega razloga je imel pri sebi več let svojega brata Frančiška in ženo Cecilijo, ki mu je bila dolgo časa »mačehica«, kakor so tedaj ljubeznivo imenovali take žene in s katero je imel dvoje otrok. Za svoje osebno udobje pa je imel urno in zvesto dekletce domačinko, hčerko brivca mojstra Jakoba iz Perarola. Kakor hitro pa je

Pisec članka akademik Ugo Ojetti, je eden najuglednejših italijanskih esejistov in umetnostnih kritikov. Avtor je imel govor, ki ga objavljamo iz knjige »Più vivi dei vivia« (A. Mondadori, Milano 1938), dne 7. 8. 1932 v Pieve di Cadore, ob slovesni otvoritvi obnovljene rojstne hiše Tiziana Vecellia. (Op. uredn.)



Matija Jama — Krave na Kolpi — Olje 1930

videl slavni slikar, ki je tedaj že postavil svojo »Marijo vnebovzeto« (Assunto) v glavni oltar v cerkvi »dei Frari«, mož, ki je bil tako zaželen v onih uživanja polnih Benetkah in ki ga je poslanik ferarrskega vojvode obtoževal, da preveč skrbi za mnogoštevilne lepe »gospice, ki jih vsak dan slika v različnih držah«, svojo Cecilijo bolno, se je hotel z njo poročiti. V pričevanju pred preiskovalnimi sodniki je ohranjen dvogovor med Tizianom in njegovim bratom Frančiškom. »Frančišek, nameravam se poročiti z našo Cecilijo, iz spoštovanja do nje in ker imam z njo dva sinova in ki je bolna.« Frančišek je odgovoril: »Zadovoljen sem. To je dobro delo in čudim se, da nisi tega že davno storil.« To je poštenost hribovcev, ki gradijo družine na trdnih temeljih domače hiše in kjer ta ni trdna, se vse zamaje.

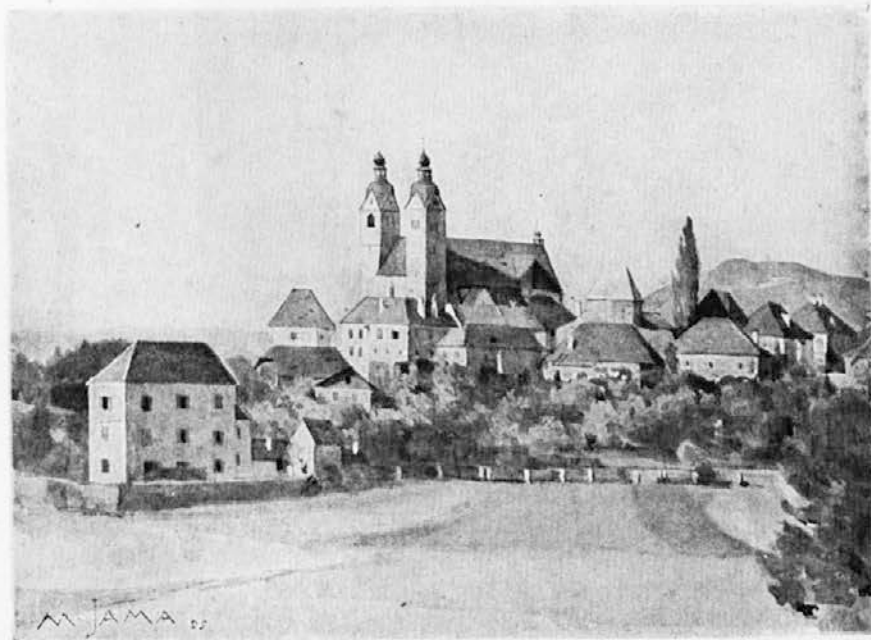
Ko mu je žena umrla, je poklical k sebi iz Pieve sestro Uršulo, da bi mu vodila razkošno hišo v Benetkah. Pri berlinski podobi ljubljene hčerke Lavinije, cvetoče plavalaske, ki z obema rokama dviga podstavek obložen s sadjem in cvetjem in se obrača nazaj, kot bi hotela primerjati sveže dehteče sadje s svojim gladkim okroglim obrazom, naslika Tizian v ozadju domače planine; pri »Darovanju v templju« postavi v daljavi, poleg razkošnih palač in stebrišč, pod katerimi gre sprevod, vrhove marmarolških hribov. Zdi se kot bi dvigal zastavo in hotel reči: »Izpod onih vrhov sem prišel v te palače iz gladkega marmorja, v to družbo mogočnikov, toda glejte, majhno Devico Marijo, ki stopa v žaru sonca po stopnicah v svetišče, sem oblekel v svetlo modrino mojih gorà.« Toda to še ni dovolj. Ko poroči hčerko Lavinijo z zanesljivim mladeničem, je to domačin iz Serravalla.

Prav do njegove razkošne in gostoljubne mize, pripravljene v vrtni uti pred laguno, je vidna prisotnost Cadora, kakor na ves glas pripoveduje v desetih pismih Pietro Aretino: »Edinstveni Tizian mi je pogostokrat ponudil za večerjo in kosilo prsa divjih petelinov v slavo Cadora.«

Očitali so mu, da je skopuh, ker se je podvzival napisati eno ali več pisem tudi



Matija Jama
Sveža piča — Olje 1897



Matija Jama — Gospa Sveta — Olje 1895

kronanim odjemalcem, ki so zavlačevali z izročitvijo, kar mu je po jasnih obljubah pripadalo in ker je zaupal bratu Frančišku v Pieve pomembne zneske, jih nalagal v trgovino z lesom, ki se je spravljal v dolino in v trgovino z žitom, ki ga je bilo treba spraviti v planine in ker je natančno pregledoval račune. Je pač iz Cadora, so mu očitali. Res je, toda v tem da je bil sin zemlje, kjer je zadostovala žetev polna naporav sejalcu komaj za skromno prehrano treh mesecev in je bilo treba ostanek na hrbtu mule nanositi iz doline v hribe, je bil morda prvi vzrok Tizianove neukrotljive marljivosti, njegovega nontranjega miru in reda sredi najbolj raznolikega in nemirnega dela. Kadar berem v opisih, ki jih je zapustil Palma mlajši, o načinu Tizianovega dela, ki je naprej naskiciral bodočo podobo, oziroma kot pravi Palma, obljubo bodoče podobe, z odločnimi potezami prstov in čopiča v bežnih rdečih, belih, črnih in rumenih barvah in potem platno obrnil k zidu, kjer ga je pustil več mesecev, da bi dozorelo, ne brigajoč se za opomine, očitke in grožnje naročnikov, četudi so imeli na glavah krone in mitre in se je vrnil k osnutkom s hladnim razumom samo tedaj, če je bil prepričan, da bo zagledal popolnoma novo stvar, tedaj se moram spomniti prav na to hribovsko poljedelstvo, kjer je treba setev in žetev opraviti v točno odrejenih dnevih in urah, da ne bi muhavost neba vsega uničila in pokvarila. Zdi se mi, kot bi videl starca, ki v svoji delavnici s čopičem ponavlja iste kretnje, ki jih ima hribovec na svojih poljih in travnikih z motiko in s srpom, eno oko obrnjeno v zemljo, da bi ga ubogala, drugo v nebo, da ga ne bi izdalo in potem žetev in košnjo hitro na varno v žitnico, da se umedi. In tako od letine do letine z vero, ki preskoči vse ovire in ne odneha pred mukami in ne pozna utrujenosti, razen one, ki ima svoje vzroke v vplivu zvezd, kakor je dejal Tizian, ki je tudi pogosto dvigal svoj pogled na vrhove.

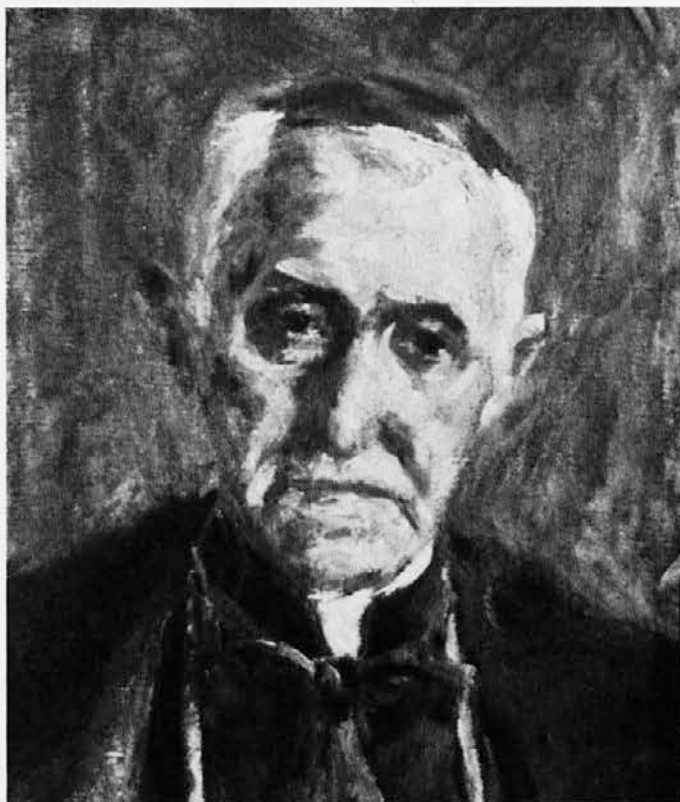
Res je, da je bil pameten in previden upravitelj zlata, ki si ga je cekin za cekinom prislužil s svojimi rokami, pripravljen boriti se tudi z davkarijo, ko mu je leta 1566. benečanska republika v denarni zadregi na mah odvzela davčno prostost in je moral devetdesetletnik pred davčnim odborom prijaviti svoje dohodke, je prav to hišo v Pieve opisal uradnikom kot golo kočo, ki je pripravna komaj za shrambo sena, ki se



Matej Sternen — Študija za podobo nadškofa dr. A. B. Jegliča

nakosi na bližnjih travnikih. Toda kadar se veliki Tiziano Vecellio, nadvornik cesarja Karla V., z verižico viteza zlate ostroge na prsih, spremljan od učencev in slug, spremlja po Rivi degli Schiavoni mimo ladij zasidranih v pristanu pred doževo palačo, mu mora biti vendar prijetna misel, da izvirajo oni glavni jambori, na katerih se blesti rdeči in zlati prapor sv. Marka, iz gozdov njegovega Cadora, da so tamkaj zdrknili po drčah in so jih zeleni tokovi Piave in Boite splavili v dolino in da je morda ta ali oni jambor, tako lep in visok, da bi se lahko dotikal samih zvezd, prav on sam pustil posekati in ga morda tudi on sam prodal ladjedelnicam.

»Ljubil sem svojo drago domovino in sem jo skušal proslaviti in vselej zavzeti se za njene zadeve. To lahko povem od vsega srca, ker ve vsakdo izmed vas, koliko uslug sem ji storil v raznih časih, ko se je to od mene zahtevalo ali ne.« Mnogo podobnih izjav lahko berete danes v listinah, ki so bile pobožno zbrane v tej hiši. Tizian govori kot knez. Potrebuje tak človek denarja? Nekega dne prideta v njegovo hišo dva kardinala Granvella in Paceco, ki izrazita željo, da bi z njim obedovala. Tizian vzame iz žepa denarnico in jo vrže služabniku, češ naj pripravi kosilo »kot če bi bil ves svet pri njemu na kosilux«.



Matej Sternen — Podoba nadškofa dr. A. B. Jegliča

To je skopuh Tizian. Toda ni treba misliti, da je bil svet, v katerem je živel, delal in se boril in zmagal, podoben bleščečemu, harmoničnemu in junaškemu svetu, ki ga vidimo na njegovih podobah. To je samo prispodoba sveta, ki ga je ustvarila in upodobila umetnost v eni izmed najbolj razgibanih in vznemirjenih dob v zgodovini Benetk in Italije.

Tizianu je bilo trideset let in je komaj pričel uveljavljati svoj sloves, ko se je preko prelaza Brunico pojavil v Italiji cesar Maksimilijan. To je bil oni Maksimilijan, katerega ošabni kip so našli vojaki leta 1500. v Cormonsu, kjer so ga postavili Avstrijci v nadi, da se ga Furlani in Benečani še vedno bojijo. In res so se ga tako bali, da se ga niso niti dotaknili in so se zadovoljili s tem, da so ga prekrstili in napisali na podstavek »Krištof Kolumb«, nato pa so šli dalje in zavzeli Gorico. Maksimilijan se je hotel onega 1508. leta spustiti v Italijo preko Cadora, do kamor je prišel in zavzel tudi pievsko skalo. Če jo je izgubil, je bila to zasluga tudi Tizianovega prastrica Andreja Vecellija in njegovega sina Tiziana, ki sta v februarju sredi zime hiteč preko hribov pri Lorenzagu, Savorgnanu in Langaronu uspela vzpostaviti zvezo med dvema generaloma republike tako popolno, da so bili Nemci pregnani in so morali prepustiti Benečanom vse topove. Maksimilijan je podpisal mir. Toda kmalu za tem je bil zopet duša zveze papeža, Nemcev in Špancev proti Benetkam. Ali naj vam pripovedujem o oni krivični vojni in o tem, kako so Benetke v kratkem izgubile Padovo, Verono in Vicenzo? Ob ponovnem zavzetju Vicenze je bil Tizianov brat Frančišek ranjen in se je



Matej Sternen — Studija za strop (levo) in freska na stropu (desno) v frančiškanski cerkvi v Ljubljani



zatem naselil tu v tej hiši. Tudi leta 1511. so Nemci navalili na Cadore, oblegali in obstreljevali Pieve in ga zasedli. Odposlanstvo Cadarinov v Benetkah je v decembru tega leta pripovedovalo dožju, da so se vsi prebivalci Pieve razbežali po hribih, kjer so se v smrtni bedi poskrili po kočah in jamah, toda hoteli so kljub temu popraviti in na novo sezidati svoj gradič in so prosili za sposobnega stavbarja. V Benetkah je 1500. leta razsajala kuga: v enem samem letu je bilo dvajset tisoč mrtvih.

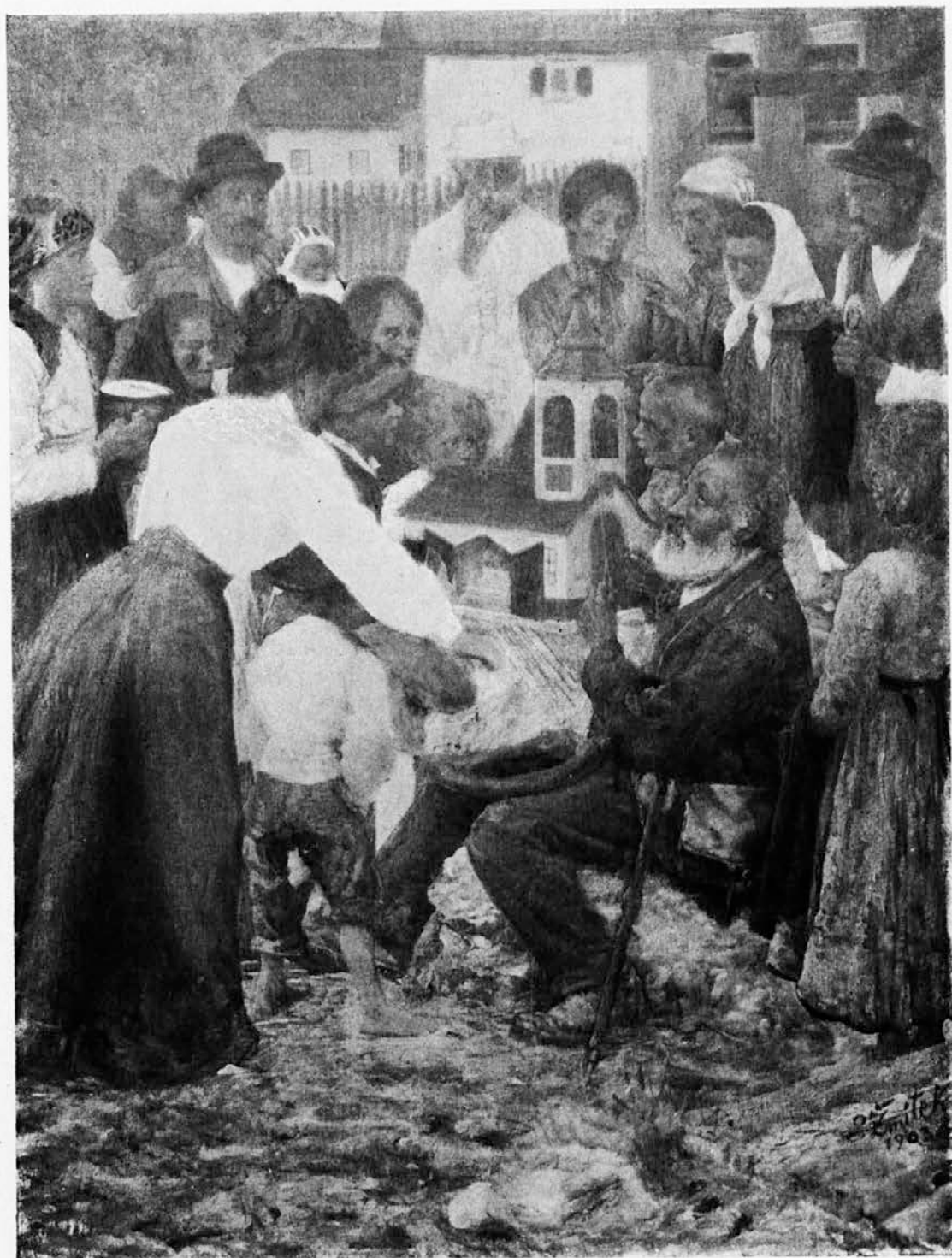
Toda oglejte si v cerkvi »della Salute« ob Velikem kanalu podobo »Sv. Marka«, ki jo je Tizian naslikal prav 1512. leta. Sv. Marko in Benetke. V rdeči tuniki, preko kolen moder kraljevski plašč, sedi svetnik na prestolu iz marmorja, vzvišen in veličanstven, glava je nagnjena nazaj, roko drži na knjigi, kakor če bi bili v tej pisani zakoni, ki bodo diktirani vsemu svetu. V ozadju svetnikove glave je brezmejno bleščeče se nebo z bežečimi oblaki, o katerih je dejal Aretino, da so živi in svetlikajoči in s katerimi Tizian nikoli neba ne zastira, temveč ga razsvetljuje in razširja.

Ob nogah Sv. Marka ob stebrih svetišča stojita Sv. Rok v spomin na kugo in v spomin na vojno Sv. Sebastijan s puščico v prsih, toda mlad, veder in nesmrten. Sv. Marko jih ne gleda. Pokolji, vojne, trpljenje so minuli, Sv. Marko in Benetka, ki sta se vrnila na prestol, gledata v daljavo in poveljujeta.

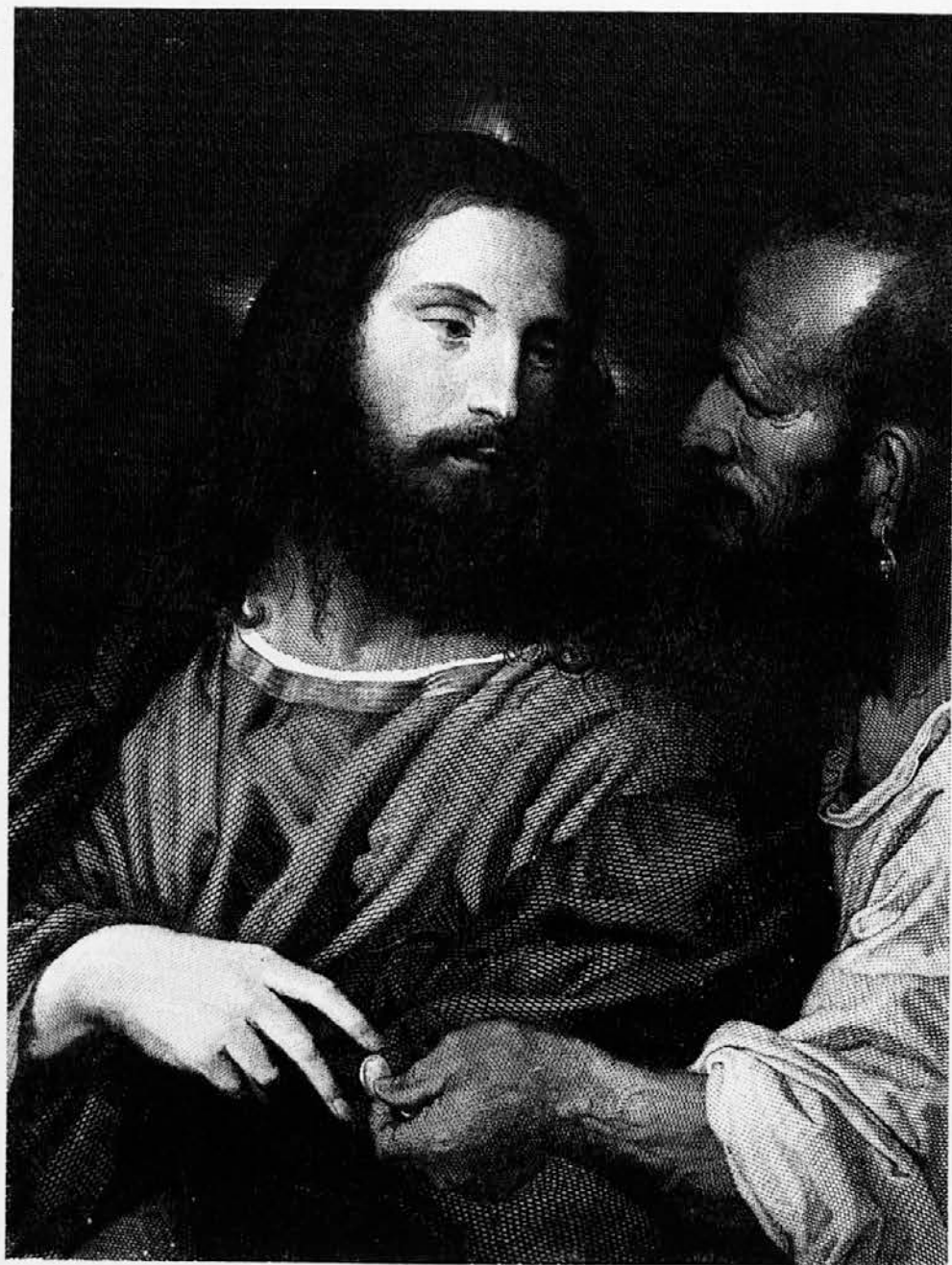
To je umetnost. Ni treba anekdot in trdno oprijemljivih podatkov, da bi uganili, kam gleda srce umetnika. Primerjajmo zmagoslavnega Sv. Marka s podobo »Bitke pri Cadore«, ki jo je Tizian naslikal pozneje za doževo palačo in ki je bila uničena ob požaru 1577. leta, sodeč po delni kopiji, ohranjeni v Uffizijih v Firenzi, občutimo v tej podobi z divje zamotano množico konj, sulic in praporov manj vzvišeno veličanstvo zmage in zaupanja, kot pa v podobi Sv. Marka. Rekli bi, da je ta podoba bitke, najsi hoče biti realna in grozna, le prilagodena alegorija in da je resnična upodobitev



Matej Sternen — Detajl freske v frančiškanski cerkvi



Peter Zmitek — Prošnja cerkvica — Olje — Nar. galerija v Ljubljani



Tizian — Jezus in davčni novčič — Olje



Tizian — Sveta družina — Olje

vstajenja vseh muk, bede in krvi mnogo bolj vidna v trezni podobi in kraljevski postavi Sv. Marka.

Toda če naj slikana podoba govori tako zgovorno, je potrebno, da slikar v toliki meri pozna človeka in umetnost, človeško srce in sredstva umetnosti, kot jih je poznal Tizian. Zadostuje, če si ogledamo portrete, ki jih je ustvaril — ohranjenih jih je nad sto — da presodimo vso popolnost in globino spoznanja, ki ga je, kot se dozdeva, pred upodobitvijo model odkril in izpovedal slikarju, pa najsi bo to pri podobi bledega cesarja Karla V. z veliko naprej štrlečo brado in z modrimi očmi, pri Francu francoskem s kljukastim nosom in smejočimi se očmi, predrznem Aretinu z volovskim vratom ali Pavlu III., ki sedi star, sključen kot iz pergamenta med kardinalom Farnesejem in vojvodo Ottavijem, vsi trije tako živo naslikani, da so se, kot piše Giorgio Vasari v pismu 7. febr. 1547 Benedettu Varchiju, mnogi sprehajalci, ko je bila podoba sveže preloščena in postavljena v Vatikanski loggiji, da bi se posušila, pred podobo priklanjali, misleč, da vidijo živega papeža.

Pri možeh ali ženah, svetnikih in junakih, prijateljih in kurtizanah, tudi kadar jih upodablja same na enem samem platnu, vedno občutiš, da pripadajo skupnemu življenju, ki se sklada z našim dihom, ker jih obdaja isto ozračje, ki jim daje življenje, zavito z nami v isto svetlobo. Ta mož iz Cadora, ki je prišel navzdol iz višin do benečanskih lagun, je napravil z neba gospodarja nad zemljo. Vedno je ostalo v njem nekaj, kar spominja na orla ali sokola, na napeto trepetanje peroti, ki so vznemirjene tudi, kadar so pri miru in za katero ne veš, ali je ostanek izbruha, ki se je umiril, ali pa začetek pričenjajočega se vzleta. Poglejte Tizianovo lastno podobo z ostrim nosom, golim okroglim, svetlečim se zgornjim delom lobanje, kot bi bila iz marmorja, z malo modrine v belini, senci pod nežno kožo, ki se tako prilaga kostem, da je



Andrea del Sarto — Pietà — Dunaj

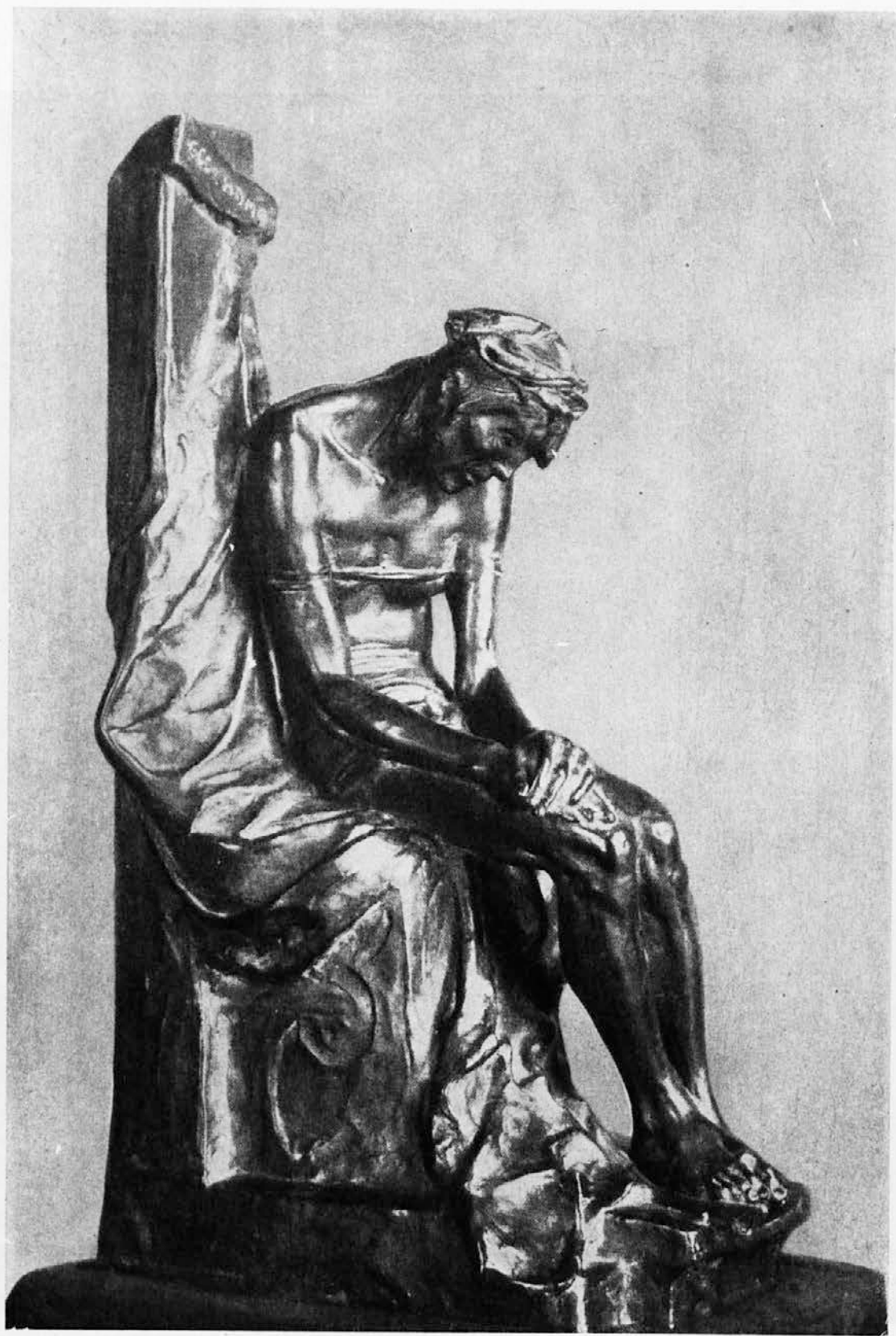
viden vsak posamezen stik, poglejte nazaj potegnjena ušesa, ki se zdijo zlasti v berlinski podobi, kot bi izrastla iz ozadja lobanje in ki dajejo temu nezlomljivemu starcu in njegovi naprej štrleči bradi pod belim lasiščem nekako podobo fauna; predvsem pa poglejte njegove temnomodre v očesnih votlinah uklenjene ostre oči pod vekami brez trepalnic, ki niso nikdar obrnjene proti gledalcu, marveč zro nekam v daljavo, ki razširja podobo vse do obzorja, tako da se moraš naivno vprašati, kam neki je ta pogled usmerjen.

Zdi se ti, da ne gleda, temveč da posluša. Slikarstvo je že pri Giorgioneju postalo pesem. Pri Tizianu je polno zvoneč orkester. Od oblakov in hribov pa do dreves, vode, otrok, rož in sadja, od vzvišenih Madon, kakor je na primer »Assunta«, pa do v poltemi na svili in platnu ležečih Vener, letajočih angelov in poklekajočih pastirjev, od sončnih žarkov med dvema nevihtama, pa do sijaja golega ramena med plavimi lasmi in škrlatnim brokatom, vse to uglasja v toplo simfonijo svetlo in temno rdečih, temno modrih, vlažno zelenih in viharno sivih tonov, nad katerimi se dviga kot trilček škrljančka kaka snežno bela ali zlato rumena barva, ali ozek rob tiste čudovite modrine, ki se razprostira nad ledeniki.

V tem, da je združil človeka z zemljo, ki ga obdaja in nebom, ki ga razsvetljuje, je bil Tizian utemeljitelj novega slikarstva vse do Velasqueza, Gainsborougha, Goye



Michelangelo — Pietà — Rim, cerkev sv. Petra



Constantin Meunier — Ecce homo!



Ivan Meštrović — Objokovanje Kristusa



Giovanni Segantini — Pri oranju

in Maneta in v slikanju krajine vse do Guardiija in Turnerja. Zaključil je renesanso tam, kjer je bil človek gospodar in mojster narave in sveta. Sedaj si človek s Tizianovo umetnostjo vliva formo za lastni spomenik, čudovitih a bežnih videzov, ki ga en sam oblak, bolelost ali rana, nekaj let ali nekaj ur spremenijo, skalijo, zlomijo ali uničijo. Tembolj neodvisna, rekli bi božanska, je ta umetnost, kateri je uspelo v nenehnih spremembah zadržati ta ali oni obraz, oči, ustnice, vrat napet od ljubezni, roka na meču, pridržati jih za stoletja v trdnih podobah. Toda v zadnjih letih dolgega in čudovitega življenja izgleda, da ta zanesljivost, ne roke, marveč srca Tiziana popušča in pojema v skrbeh na bližnjo smrt. Ali bo tudi Tizian umrl? V zadnji podobi »Pietà«, s katero je plačal prostor za grobnico v cerkvi »dei Frari«, se z druge strani velike vdolbine, v kateri počiva Kristus na kolenih Matere božje, poganja proti gledalcu razmršena Magdalena kričeča: da, tudi Tizian bo umrl. Pomislite sedaj na velikega starca, ki je bil na pragu stoletja in se je tako v svojem ponosnem molku izpovedoval in vzdihoval.

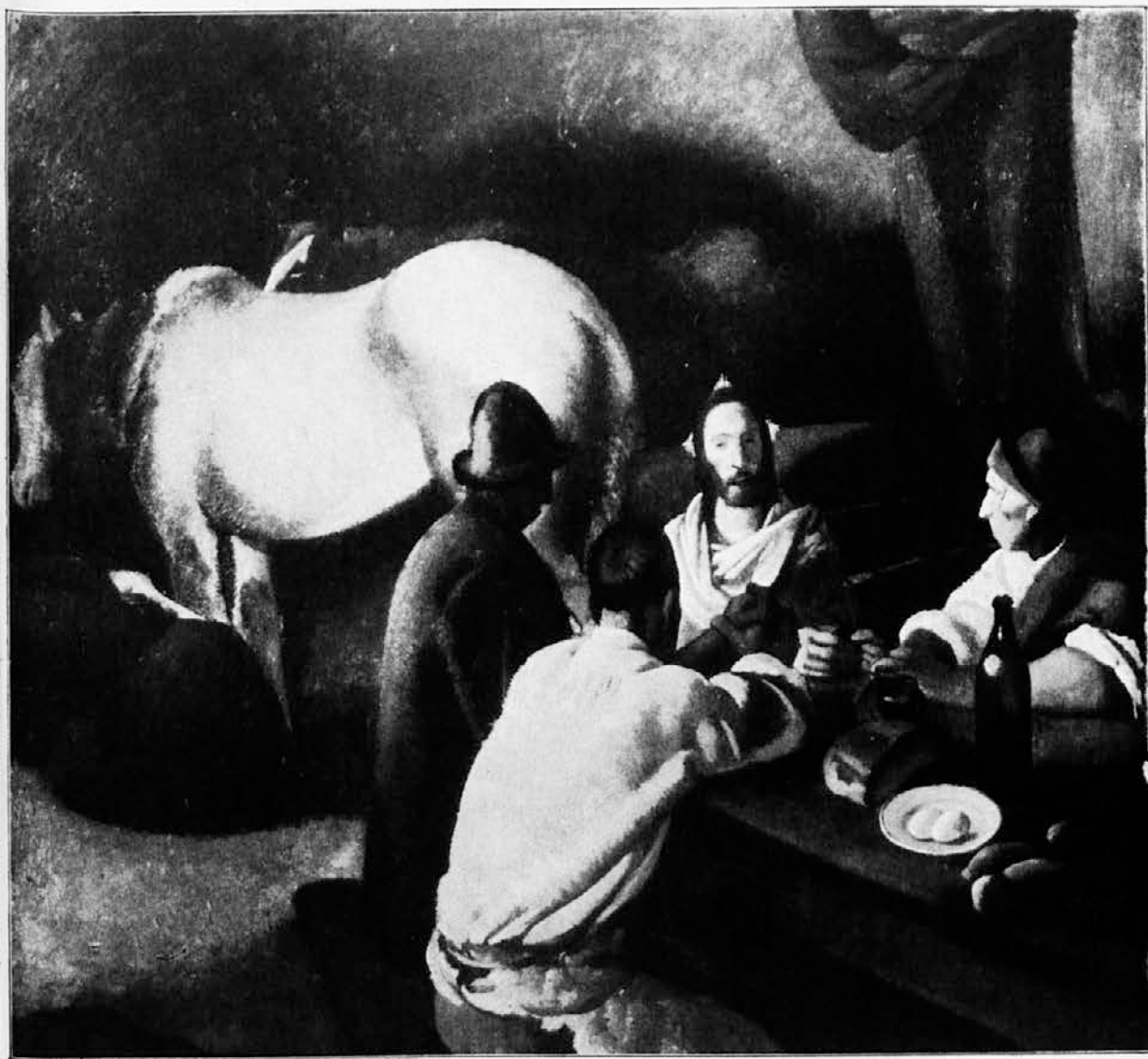
Tri stoletja pozneje je slišal ta krik in poslanico Giosue Carducci in je s svojim moškim glasom v antičnem ritmu oznanil preroško:

»Ko se bo na Alpe povzpel Mário!
in gledal na umirjeno dvojno morje,
bomo prišli v Cadore,
da zahtevamo od tebe dušo Vecellia.«

Mário se je povzpel na Alpe. Cadore je postal zopet vrh Italije v novo zavojevanih mejah in z današnjo slovesnostjo je cadorinska občina, ko vrača orlu njegovo prvo gnezdo, obenem izpolnila zaobljubo in proroštvo svojega pesnika.

Prevedel N. A.

¹ Mário Alb. (1828—1883) zagrižen rodoljub iz Lendinare, republ. pisatelj in večni zarotnik. Udeležil se je skoraj vseh osvobodilnih pohodov 1848—1866 in je bil ljubljeneč Garibaldijski. (Op. prev.)

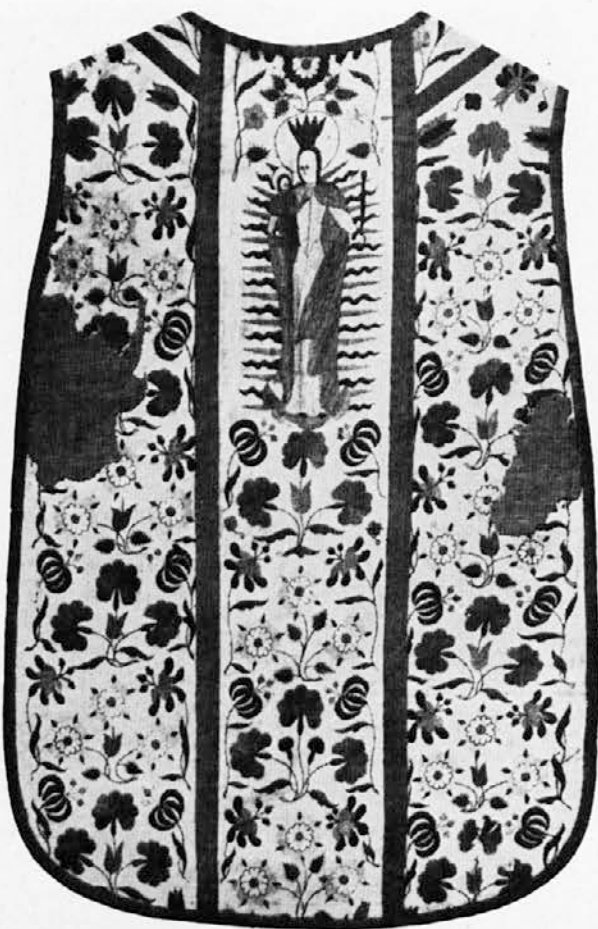


Felice Carena — Kristus v Emavsu — Olje

Ivan Vavpotič

SLIKAR ZORAN MUŠIČ

Stojimo pred deli mladega slovenskega umetnika Zorana Mušiča, ki si je za vsakega mladega umetnika kruto in trnjevo pot do uveljavljenja svoje osebnosti in priznanja že utrl v Zagrebu in Beogradu in to s stoodstotnim moralnim ter gnotnim uspehom.



Slovenska ljudska umetnost
Mašni plašč iz 16. stol. — Sadnikarjev
muzej v Kamniku

Le tu v Ljubljani, ponosni slovenski kulturni Ljubljani si mora slovenski človek šele utirati svojo pot...

Bral sem kritike gg. dr. Mikuša in dr. Kosa. Priznati moram, da so se glasile v celoti pozitivno, zdele so se celo dobrohotne, — toda kaj si naj mislim, ko se na koncu dr. Mikuš vprašuje »pa če bi me kdo vprašal, da li je Mušičevo delo v odnosu do slovenske umetnosti pozitivno (ali tako nekako), — bi tega ne mogel zanikati!«

Kakšne milosti in kako po ovinkih, kakor maček, ki hodi okrog vrele kaše!

Dr. Kos v »Jutru« pa pusti umetnika na vse mile viže obetati in kar mnogo obetati. Zanj se ti mladi umetniki kar v enomer iščejo in se niso še znašli, pa se bodo že še znašli, kot da bi se šli slepe miši...

Ne, cenjena gospoda, Zoran Mušič ni nebogljencek, ki mu je treba še vajeti dobrohotnih nasvetov, Zoran Mušič je zrel, polnokrven umetnik, kot jih imamo Slovenci, ki štejemo že vsakršnih umetnikov kot listja in trave, — le silno malo in vštevsji ves naš slavni impresijonistični kvintet.

In trdim to s polno zavestjo ter zavedajoč se svoje odgovornosti



Slovenska ljudska umetnost
Križani iz Svetine iz konca XV. stol.

Mušič je član Kluba Neodvisnih, ki so post tot discrimina rerum — mislim na post-impresionistično epigonstvo, klovnijade naših ekspresionistov —, prinesli novo pomlad v naše zimske letargije ter prilili sveže, mlade in zdrave krvi v krvotok našega likovnega življenja.

Naslonjeni na zapadno, predvsem francosko umetnost, izhajajoč iz vzorov Cézanna, Renoira, Matisa in Deraina pa se niso nikdar izneverili svoji slovenski prabitnosti, ki tudi drugega, kot slovenska, ni mogla biti po zakonu nujnosti psihe, vzgoje in okolja slovenskega človeka.

Stopivši v vrsto zapadnih borcev so pričeli tudi doma z bojem proti vsakršnemu akademizmu, tako desnemu, ki je prihajal od epigonov, kot levemu, ki je prihajal od megalomanega ekspresionizma, proti zastarelim dogmam, okostenelim kanonom in brezdušnim receptom.

Sneli so okove temperamenta, da se je do sita razdivjal, osvobodili izrazna sredstva, vrnili barvi njeno integralno, to je slikarsko funkcijo, liniji funkcijo ritma in izraza, prevedli svoje emocije v oblikovni dinamizem ter uvedli v arhitekturo slike stavbo in sklad, skratka v kaos, ki je nastajal v umetnosti, — disciplino.

Ne pozabimo, da so bile vse te mladostnosilne in revolucionarne težnje takorekoč že v zraku, da so bili postali med tem že splošna evropska last in mednarodna likovna govorica, ko so jih sprejeli naši Neodvisni za časa šolanja na zagrebški, — Stane Kregar in kipar Putrich na praški akademiji. Razumljivo, da ponajveč iz druge roke, iz umetniških revij, monografij in vsakršnih publikacij, — kajti v naši slovenski revščini je bilo le malokomu dano, da bi se napil iz pravrelca.



Zoran Mušič — Cerkev sv. Frančiška v Madridu — Gvaš

Tako se je zgodilo, da jih je večina zajela le vnanjosti Cézannovega vzora, Van Goghove elementarnosti, Matissove absolutne barve, Picassójevih akrobacij, — dogmo po črkah, ni pa pronikla v čudovite tajne tistih neizmernih strasti, iz katerih so se v izgorevajočih ognjih, mukah in ekstazah rodila brezprimerna, le enkratna dela teh gigantov.

Vse tako se mi zdi, da je edini med svojimi vrstniki Zoran Mušič, čigar brez-kompromisno, naravno in strmo pot navzgor sem ves čas z rastočim zanimanjem in ljubeznijo sledil, tisti, ki ni proniknil le v duha zapadnih oblik, marveč se približal



Miha Maleš — Glava deklice — Olje 1941



Avugst Černigoj — Italijanski motiv
Lesorez

v soutripu tudi najskritejšim srčnim globinam, ki so bile gonilna sila duha nove slikarske revolucije, ki jo je naš umetnik tudi polno sprejel.

Spominjam se, da sem dejal upravitelju Narodne galerije, g. Janezu Zormanu, ko sva odhajala z Mušičeve razstave, »za me je od vseh Neodvisnih Mušič najbolj francoski, edini, ki je polno proniknil v francoskega duha.«

Dasi moderen, tu problem ni v vnanjostih, problem stoji v živem življenju samem! Izven življenja ni umetnosti! Umetnost je strast, je nadaljevanje intenzivnejšega življenja, življenja takorekoč v vročici in zvišani temperaturi.

Za Mušiča velja *Carpe diem*, to je prenešeno, zagradi življenje kot Ti ga nudi trenutek, zagradi ga v celoti, ne po kosih.

Mušič ne pozablja, da je barva edina govorica, s katero lahko govoriš o življenju, da je trenutna vizija življenja tisto, kar Te zagradi za srce, da se spremeni motiv, ki si ga je bil izbral, v motor, ki sproži in požene umetnikov živčni stroj do delovanja skrajne napetosti in vrtoglave brzine, ki pomagata vstvarjati njegove vizije trenutka.

Znameniti češki sodobni slikar Špala pravi nekje v svojih esejih: »Slikarstvo je kot borba z rapirji. Na preži moraš biti brez prestanka, če hočeš, da zmagaš.«

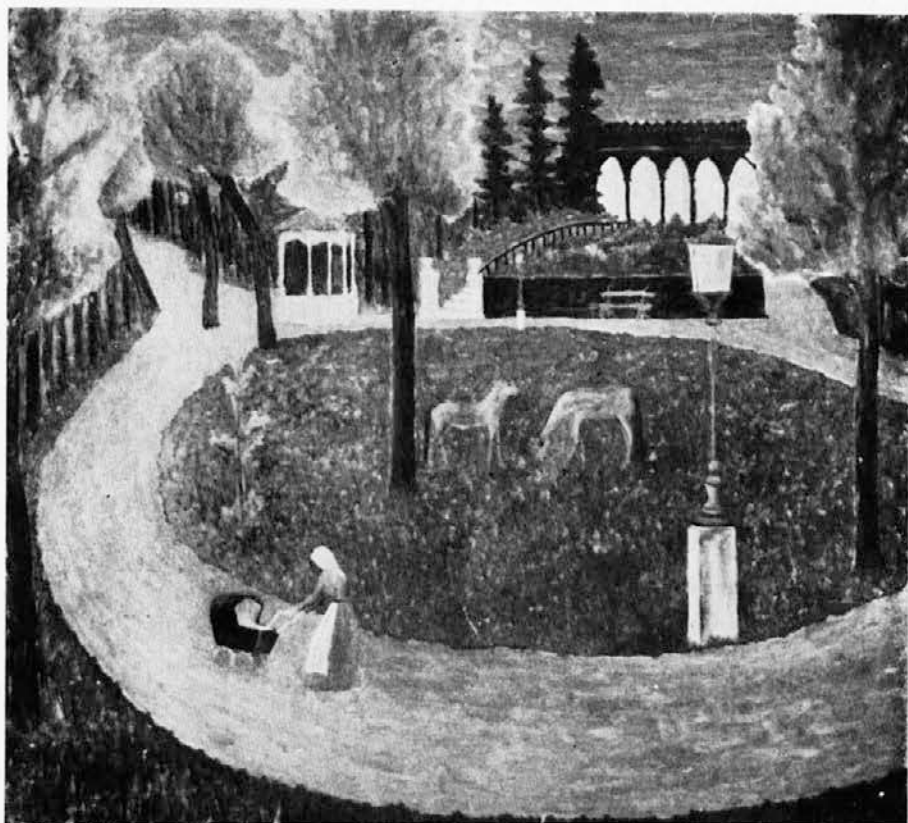
Slikarstvo je strast in Mušičevo slikarstvo je strastno, viharno in neposredno! Brez pomislekov, razumskih zadržkov, brezdušnih konstrukcij — tvegano, v bliskovitem sunku naravnost v srce!

Njegovo slikarstvo pa je tudi njegova izpoved in prikaz najglobljih tajn njegove duše.

Njegove slike se mi zde kot sanje, ki si jih že buden vlovil, kot valujoči refleksi v vodah, kot vriski in kriki razbičane duše.

Mnogo se je govorilo o Mušičevem potovanju po Španiji. Ob nekem vodstvu je omenjal tovariš S. Šantel, kako mogočno da so morali vplivati na mladega umetnika Velasquez, El Greco, Goya — no, omenil je tudi Zuloaga. Da, Goya prav gotovo, kje je še umetnik, ki bi ga ne bil vsega osvojil ta vražji Španec — toda Zuloaga? Mladi Mušič s svojim izrednim instinktom za kvaliteto je šel gotovo hladne duše mimo tega virtuozu. Morda je doživljal še od starih strahotnega Zurbarana, od modernih Anglada in Zabiaurra. Šantel je poiskal vzore tudi v domači tradiciji in imenoval Jakopiča.

Meni pa se zdi, da je razvojna pot mladega umetnika predvsem druga. Vsi omenjeni Španci niso vplivali in modelirali duše mladega slikarja kot veliki francoski Španec Pissarro. Od Pissarója gre ravna pot k Van Gogh, odtod prihajam k Groharju iz njegove škofjeloško-segantinijevske dobe, v mislih imam njegov znameniti »Snežni metež v Loki«, kjer se loteva problemov, ki so danes domena Mušičevih vizij in da ne pozabim na neposrednega Mušičevega učitelja na zagrebški akademiji, na prof. Ljubo Babiča, ki je bil baš za časa Mušičevega učenja zapisal dušo in telo svojemu božanstvu Van



Lojze Spacal — Vrt — Olje 1941

Goghu. V mislim imam Babičev Vangoghizem, ki se mu je ves predal in ki ni mogel iti neopažen mimo tako sensibilne in sprejemljive duše kot je Mušičeva.

Le bežen pogled n. pr. na njegov »Vrt na Korčuli« — in pred nami je vzplamtel spomin na Van Gogha, v njegovih ljubljanskih in mariborskih vedutih na čudovitega Pissarója — toda ne na ti veliki osebnosti kot taki, marveč na plamtečo strast, v viharjih razbičano dušo, ki je stvarjala edinstvena in večna ta dela.

Takole nekako sem pripovedoval ob vodstvu. Danes pa, ko gre tole razglabljanje v tisk, se vprašam: Kako je bilo mogoče, da na 1. kolektivni razstavi del umetnika tako prodorne in visoke kvalitete, tolikšnega znanja in kulture, kot je Zoran Mušič, da na prvi razstavi slovenskega umetnika v slovenskem kulturnem središču, za kakršnega se smatra in bi naj bila Ljubljana, ni bilo prodano niti eno samo delo? Razmetavali ste stotisočake za vsemogočo sumljivo umetniško robo na slepo zaupanje barantačem in najetim hvalisačem. Ko pa je razgrnil pred Vami svoja dela velik, res velik in vreden umetnik, pa ste dejali, — čestitamo Vam, g. Mušič, res velik talent, zelo interesantno — nato si umili roke — in zbogom, g. umetnik. Nič več ni nič manj. Tako so se oddolžili umetniku tisti, ki so in bi bili lahko v to poklicani in ki danes ne vedo, kam bi s tem denarjem.

Obžalujem, gospoda slovenski mecenji, zamudili ste krasno priliko!



Cicero Dias — Podoba — Pariški jesenski salon

IZ UMETNIŠKEGA SVETA

Med reproduciranimi deli omenjamo posebej »Emavs« Feliceja Carene. Avtor je eden najuglednejših sodobnih italijanskih slikarjev. Rojen je bil l. 1879. v Torinu in je razstavljal na vseh velikih italijanskih umetniških manifestacijah doma in v tujini. Leta 1929. je prejel Carnegiejevo nagrado v Pittsburghu. Carena je predsednik in profesor umetniške akademije v Firenzi in od l. 1933. tudi član italijanske akademije.

Constantin Meunier (1831—1905) je bil belgijski slikar in kipar, po rodu iz Bruslja. V svojih realističnih vpodobitvah se je mnogo inspiriral v življenju rudarjev in je v svojih podobah, plastiki in reliefih heroiziral delovnega človeka, kmeta, ribiča in delovca. Njegova najbolj znana umetnina je

»Spomenik delu«, na katerem je mojster delal polnih deset let prav do svoje smrti.

Nova Michelangelova dela odkrita. Ravnatelj umetnostno-zgodovinskega zavoda v Firenzi prof. dr. Kriegbaum je v svojem nedavnem predavanju v Nürnbergu prvič javno povedal, da je v katedrali v Sieni odkril nekaj kipov, ki so stali tako nerodno, da jih ni nihče prav opazil. Dr. Kriegbaum je ugotovil, da so to Michelangelova dela iz njegove mladosti. Gre za doprsne marmornate kipe, ki so stali 10 m visoko. Dva sta lastnoročno mojstrovo delo. En kip je umetnikov lastni portret, predstavlja pa Sv. Pavla. Michelangelu je bilo takrat 30 let. Med drugimi kipi je tudi velik Davidov, ki že kaže prve poteze



Louis Dussour — Freska — Pariz

poznejše Michelangelove dinamike in umetnosti. Ostali kipi so najbrž samo iz Michelangelove delavnice, niso pa njegovo delo.

Dobili smo žalostno poročilo, da je v Mariboru preminul mladi slikar Franjo Golob. Bil je talentiran, nadebuden umetnik; dober in iskren prijatelj.

O mladem pokojnem umetniku in o njegovem umetniškem delu bomo ob priliki še obširneje poročali. Bil je tudi sotrudnik »Umetnosti«. Slava njegovemu spominu!

Slikar Zoran Mušič je razstavljal v januarju t. l. v Galeriji Obersnel v Ljubljani. O njegovi razstavi objavljamo obširnejše poročilo na drugem mestu.

V isti galeriji sta razstavljala v februarju t. l. brata Drago in Nande Vidmar, prvi devetnajst podob, drugi enajst, predvsem krajin.

Srbski slikar Petar Dobrović, ki je znan tudi po svojih razstavah v Ljubljani, je umrl v Beogradu, kjer je bil zadnje čase profesor na umetniški akademiji.

Iz Srbije. S početkom novega leta se je pripravljala v Beogradu prva večja umetniška razstava, ki bi naj obsegala dela okrog 80 živčih slikarjev in kiparjev Srbije. Pobuda zanjo je dalo Ministrstvo prosvete. V času zimske in »božične« sezone ni bilo



Limourc — Maročanka
Pariški jesenski salon

omembe vrednih dogodkov: tu manjša skupina razstavljalcev, tam običajne umetniške priloge pomnoženih prazničnih številok »Novega vremena«. Ob takih prilikah se oglašajo k besedi zagovorniki preizkušene srednjeveške slikarske tradicije, ki bi naj očistila obnovljeno srbsko umetnost zmot različnih modernih -izmov, jo prerodila in privedla napravo pot nazaj, to je k duhu nacionalne samoraslosti. Poudarek novih umetniških stremljenj naj leži na velikem izročilu monumentalnih samostanskih fresk in mozaikov, na bogastvu najslavnejše dobe srbske umetniške preteklosti. Tako čujemo predvsem iz vrst tistih, ki so enako ali podobno mislili že dolgo preje, spomnimo se le historičistično programatičnega slikarstva v krogu beograjske »Lade« ali pa šole cerkvenega ikonskega slikarstva. Tudi med slikarji dekorativnega figuralnega stila si utegne ta ali drugi poiskati mojstre-vzornike iz slogovno najplodovitejše dobe srbske umetniške tradicije, iz duha monumentalnih srednjeveških stenskih kompozicij na pr. klasi-

cistično nastrojeni Vasa Pomorišac, eden prvih ideologov aktualizirajočega epigonizma; prav značilno delo njegovega tipa je freska »Carica Milica«.

Beograjska razstava, ki bi se naj vršila takoj po popravilu paviljona (marca?), bi glasom načrta zbrala naravnost ogromno število umetnikov (80!), seveda le vabljenih in z žiriranimi deli. Posameznik bo zastopan z največ 3 deli, udeležba naj bo vsestranska, torej za splošno poprečnost ustvarjanja značilna. Razstava bo v določenem pravcu dovolj informativna.

V Beogradu se istočasno snuje na podlagi avgustove uredbe o varstvu starin centralni spomeniški svet. Ministrstvo je že odobrilo uredbo o spomeniškem zavodu, muzejska uredba pa je v pripravljenosti. Danes je iz predvojne dobe v Beogradu — po podatkih oblasti — 12 muzejev, na področju današnje Srbije pa še 5 drugih (Petrovgrad, Vršac, Pančevo, Niš in Negotin). Med temi sta najpomembnejša Muzej

Gisèle Ferrandier — Podoba deklince
Pariški jesenski salon

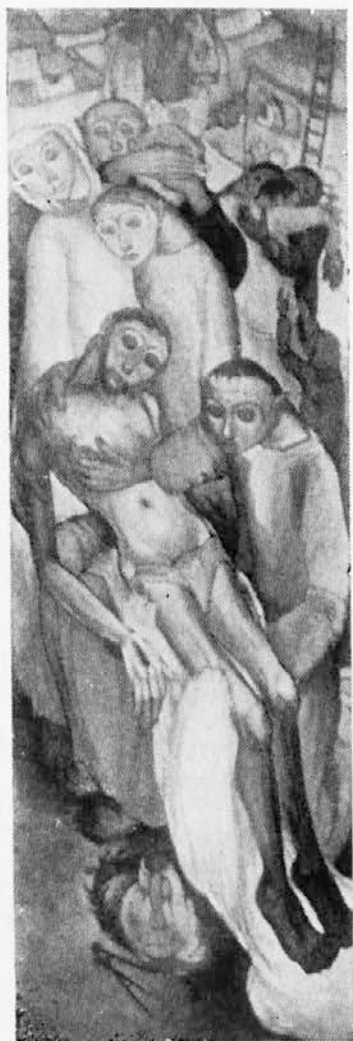


kneza Pavla in Vojni muzej v Beogradu, manj znani ali celo že vrsto let večinoma zaprti so na pr. Etnografski muzej, Muzej Srpske Zemlje, Gradski muzej, Cerkevni muzej, Muzej Kralja Petra in dr. Javnost za večino teh zbirk ni kazala dovolj zanimanja, deloma je pa bilo tudi razstavi namenjeno gradivo preskromno in tako prepuščeno pozabljenju. Zelo pereče je bilo tudi vprašanje strokovno šolanih muzealcev in muzejske zakonodaje. Referent za muzeje dr. Miodrag Grbić stoji danes na čelu prepotrebnega reformnega dela in ustvarja prvo podlago novi muzejski politiki, v kolikor mu to dopuščajo razmere. V načrtu je tudi ustanovitev umetnostno-obrtnega muzeja v okviru Škole za primenjenu umetnost (ustanov. 1937, ravnatelj Nedeljković).

Prvi temelj večji in stalni umetniški zbirki je bil položen v Muzeju Kneza Pavla (prvič odprt z ustanovitvijo 1936). Po zlomu

države je bil muzej drugič odprt v 2. polovici avgusta 1941. Stavba in zbirke niso utrpeli k sreči nobene vojne škode, pač pa je bila uničena starejša zgradba dvorskega kompleksa (stanovanjski trakt in biblioteka). Namestitev zbirk je v glavnem ostala nespremenjena. Poset muzeja je bil zlasti preteklo jesen izredno dober in je tedaj beležil skoraj isto število obiskovalcev kot pred vojno. Ravnatelj dr. Milan Kašanin upravlja z reduciranim osebjem (kustosa sta dr. Gjorgje Mano-Zisi in dr. Ivan Zdravković). »Umetniški pregled« je prenehal izhajati z drugo (febr.) številko IV. letnika (1941), marčna številka revije je bila še stavljena, a ne več dotiskana.

Vojni muzej je ostal nepoškodovan in je pripravljen za otvoritev. Gradski muzej je bil poškodovan od bombe, popravljen in je bil decembra preteklega leta ponovno odprt. Etnografskemu muzeju so po vojni dali



Lagage — Golgota — Pariz

okrog 40 prostorov v zasebni zgradbi, bivši Srednji Nastavi Ministrstva prosvete (med Terazijami in Balkansko ulico). Zbirke zanj pa se še pripravljajo. Cerkveni muzej je služil provizorno namestitvi izseljene Patriaršije, nato ga je zasedla menza svečnikov, od marca t. l. dalje se pripravljajo spet za prvotne muzejske namene. Niški muzej je ostal nepoškodovan. V zvezi z uredbo o čuvanju starin je bil s posebno uredbo proglašen beograjski histo-

rični trdnjavski pas (Kalemegdan in drugi kompleksi) kot narodna starina. Istočasno so bili trdnjavski pasovi oproščeni kasarn. Smederevski trdnjavski kompleks je bil deloma poškodovan od eksplozije, načrti za njegovo restavracijo so že končani. — Mnogo večjo škodo kot v umetninah in arhitekturnih spomenikih pa je Srbija utrpela v arhivskih in bibliotečnih zbirkah. Vrhovno evidenco o takih občutnih vrzelih, ki so nastale v dokumentarnem gradivu srbskega zgodovinarstva, vodi dr. Čremošnik, referent za arhive in biblioteke v prosvetnem ministertvu. F. Š.

Pomembna razstava moderne tržaške umetnosti se je vršila od 7. do 22. februarja t. l. v Milanu v prostorih galerije Permanente. Skupno so bila razstavljena številna dela sledečih umetnikov: Riccardo Bastianutti, Ugo Carà, Avgust Černigoj, Adolfo Levier, Maria Lupieri, Anita Pittoni in Lojze Spacal. (Pozoren bralec bo opazil imena, ki so bila v naši reviji že omenjena; od kiparja Caràja in slikarja Černigoja pa smo priobčili tudi reprodukcije njihovih del).

Ob tej priliki je bil izdan lepo ilustriran katalog z biografskimi podatki, v katerem je napisal uvod znani italijanski umetnostni kritik in pisatelj Agnoldomenico Pica, ki je razstavo tudi uredil.

Razstava je bila ves čas deležna velikega obiska, je dosegla lep uspeh in je vzbudila pri kritiki živo zanimanje. Dnevniki so prinesli ocene uglednih italijanskih umetnostnih kritikov.

O slikarju Černigoju piše kritik Dino Bonardi v dnevniku »Sera« sledeče: Pri Černigoju nam še posebno ugaja živahna sila tonov in pa tista prirojena eleganca, ki jo umetnik še posebno poudarja v lesorezih in v risbah, polnih čilega in preprostega okusa.

Kritik B. Moretti piše o Černigoju v »Giornale d'Italia«: Izvrstni so številni Černigojevi lesorezi, posebno kar se tiče močne in točne tehnične obdelave.

Prav pohvalno se je izrazila kritika tudi o delih ostalih umetnikov te skupine. S posebno živo pozornostjo in dokaj laskavo oceno je pozdravila kritika dela Lojzeta Spacala, mladega slikarja te tržaške skupine. O njemu piše kritik B. Moretti v »Giornale d'Italia« sledeče: Spacal je zelo izvi-

ren; on je umetnik, ki nam mnogo obeta. Ne rečem sicer, da je izviren radi kake nejasnosti ali radi kakega zabavnega odkritja, ki ju srečamo v njegovih slikah, pač pa radi neke njegove zmožnosti, s katero zna poiskati za vsak čustven razgiban zalet, za vsako, četudi lahko in težko senzacijo, pravilen, učinkovit in pa neposreden naglas. Spacalova umetnost pa vsebuje za tem neki ton, pa neko izbranost; skratka okus, ki jasno dokazuje njegovo najboljšo pripravo.

Dino Bonardi piše v dnevniku »Sera«: Pri Lojzetu Spacalu nas posebno zanima tista zelo neodvisna občutljivost, ki zna utrditi slikarjevo vizijo v zgoščeno barvitost in v elegantno perspektivo, kar opazimo v zelo lepi sliki »Mala luka«.

Constantini se takole izraža v dnevniku »Ambrosiano«: Spacal je brezdvomno umetnik sanj in pravljic; toda njegove sanje, njegove pravljice, njegova vizija se morajo ustvariti, pretvoriti v telo v vsebini slike. Skratka: v Spacalu živita poet in čustveni človek in pa tudi romanfik — posebno v njegovih samotnih pokrajinah; prepričani smo, da se ne bo izgubilo to njegovo razpoloženje, ki predstavlja dandanes pravo redkost.

Kritik Radius pa piše v »Corriere della Sera«: Spacal rešuje abstrakten, metafizičen in nadrealističen temelj njegove umetnosti s stalno milino in nežnostjo barvenih akordov.

O slikarstvu Lojzeta Spacala je priobčil kritik Agnoldomenico Pica v milanski reviji »Domus« sledečo oceno: V današnjih dneh živijo profesionisti ali celo spretni izkoriščevalci neke namišljene izvirnosti, neke novosti, ki je toliko vidnejša, kolikor bolj je neresnična in kratkotrajna. So pa tudi taki, in zlasti pogostoma jih najdemo med mladimi, ki novotarijo z že obrabljenimi novostmi in ki vlamljajo — na kratko povedano — v že vlomljena vrata.

Spacal na svojo in danes tudi na našo srečo ne pripada ne prvi ne drugi teh nesrečnih skupin.

Najboljši dokaz za to, kar pravim, je prav v tem njegovem slikanju, kjer včasih paradokсна kompozicija, nenavadnost povezovanja, zarez, ritmov, barv, tonov, luči in najbolj notranja vrednost ali — bolje — ni edina in najvišja lastnost slik, v katerih je,



Aristide Maillol — Afro-dita — Pariz

hvala Bogu, najvišja odlika prav in predvsem v bistvenosti slikanja, v slikarski snovi.

Zdi se, da je ta resnica vredna Lapalissa; kdor pa je, četudi bežno, znan z današnjimi slikarji in slikanjem, ne bo imel istega vtisa.

Spacalove slike moramo presojati predvsem kot srečne trenutke barvnih navdihov, ki so vedno budni in živi, vedno še zmožni svojstvenega odziva na najenostavnejši motiv, pri najnavadnejšem povodu.

Precioznost in bogastvo barv, prevejena modrost, s katero so barve vezane in ubrane, notranja nujnost, iz katere se rodijo nekatere slikarske rešitve, čut, ki je znatno onkraj nagona, kateri je zelo živ, s katerim so barvne skupine urejene in obsežene v nežnem zapletku, risbe brez popravkov, vse to tvori prvi in najmanj minljivi pomen tega slikanja.

Domišljija je torej že v načinu barvanja, še preden je bila v kompoziciji. V tem pogledu bi Spacalovo delo, ne glede na vsebino, zelo lahko merili s strogim in če hočete, asketično suhoparnim metrom naših prijateljev abstraktistov, z metrom purizma,



Karzon — Kompozicija — Pariz

ki odklanja celò sodelovanje s katero koli razumsko predstavo.

Znano nam je, da je to najtežja, a morda tudi najvažnejša prednost dela našega mladega tržaškega slikarja.

Spacalovo slikanje ima pa še drug smisel, ki je seveda notranje in nujno povezan s prvim: smisel nepretrganega dajanja. Slike tega slikarja so prave »pokrajine duše«, pravi »odlomki neznanega«, ter tvorijo neprestano razširjevanje našega sveta, nekakšno »povečanje« tega sveta. »Narava« v romantičnem, ali kar je slabše, verističnem smislu prihaja v poštev samo, v kolikor jo slikar razširja in v kolikor ustvarja nove nepričakovane pokrajine, ki se pridružujejo čutnemu svetu, kot nove in neizrazne stvaritve samo radi njega, samo zavoljo njegove notranje potrebe po petju.

Ako smo se prej sklicevali na abstraktno slikanje in na purizem, bi sedaj lahko omenili metafizično slikanje in surrealizem; opozarjamo pa, da nabeđen teh okvirov ne objema našega slikarja popolnoma. Niti surrealizem niti metafizične teorije bi same nomreč ne razložile tega slikanja, ki se niti kakor ne misli igrati s paradoksnostjo raz-

merij med čutnimi predmeti ali s prekinitvijo stikov z dejanskim svetom, temveč svoje predmete ustvarja kot otroke idealnosti, ki pa so kljub temu poduhovljeni z nekakšnim človeškim sočutjem.

Tako se rodi svet, ki ni samo kupičenje znanih, bolj ali manj krepko upodobljenih predstav, temveč je svet brez »tostranskih« korenin, čisto nov svet, ves »onostranski«, spremenljiv svet, katerega včasih bleščeče osvetlijo neverjetne luči, ki pa je bolj pogosto umirjen v nepremičnosti zasanjane zamaknjenosti, neznan in neizrazen svet, v katerem se pa vendar počutimo kot doma.

NOVE KNJIGE

Lea Fatur: Pravljičice in pripovedke I. in II. S slikami opremil France Podrekar, založila Ljudska knjigarna v Ljubljani 1941-XX.

Za božič je izdala Ljudska knjigarna v Ljubljani dve knjigi pravljic in pripovedk naše najstarejše živeče pisateljice Leje Faturjeve, ki je predlanskim praznovala petinsedemdesetletnico svojega rojstva. Te pravljice in pripovedke je pa že napisala pred tridesetimi leti. Tine Debeljak jim je napisal tople uvod, v katerem pove, kako so pravljice nastale, pa o Kači kraljici, o mačkah, ki so se shajale na križpotjih, zakaj so se javljali duhovi Zagorcu? itd. Na kraju še pove, da je pisateljica »čuvarica narodnega zaklada in posredovalka starih izročil bodočnosti«.

Gotovo je to najlepše in najpomembnejše čtivo za našo mladino, kar ga je podobnega bilo v zadnjem času v slovenskem izvirniku.

Obedve knjižici je ilustriral slikar France Podrekar. Podrekar je znan ilustrator iz Gaspari-Smrekarjevega kroga — to je dunaiske in deloma monakovske šole. Žal je duh šole pri Podrekarju še najbolj ostal. Vendar pa je Podrekar svojo nalogo odlično rešil: risbe so precizne, ljubke in duhovite — tako, da resnično pričarajo mlademu in starejšemu bralcu resnične, pa tudi pravljичne prizore in ga z njimi popelje v pravi svet — novi svet pravljic in pripovedk.

Založnici smo pa hvaležni, da si je izbrala ilustratorja iz vrst umetnikov!

Vida Taufer: Križev pot. Slike Križevega pota so posnetki po izvornih podobah slovenskega baročnega slikarja

Fortunata Berganta (Mekinje 1721—1769), katere je posnel Marijan Marolt.

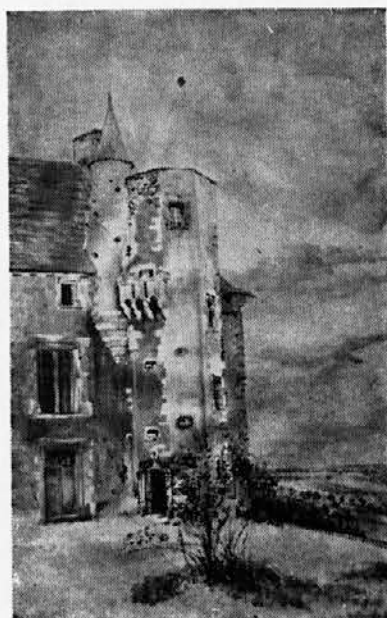
O tem znamenitem slikarju je v našem cbzorniku že poročal njegov raziskovalec umetnosti zgodovinar Marijan Marolt. Brez dvoma je pričujoči Križev pot najlepši in najpomembnejši, kar jih pozna naša slovenska zgodovina. Zato je lepa misel, da je našel tudi s pesmijo prvo pot v širšo javnost. Iskreno pa želimo, da izide čim prej monografija o Bergantu, ki jo pripravlja Marjan Marolt — in pa razstavo njegovih del, ki jo pripravlja isti pisatelj.

Besedilo na ta stiški križev pot je napisala lirično-religiozna pesnica Vida Tauferjeva. Kitice so šestvrstične ter so vse — šestnajst z uvodno in zaključno o romarju — zunanje in notranje enako zgrajene. V treh stihih sledi najprej, ponekod nekoliko tog opis prizora na sliki, ki pa se ga pesnica sicer ne drži tako strogo. V četrtem verzu je najbolj čutiti čustva in delo pesnice, ko z lastno, človeško prizadetostjo podoživlja veliko Tragedijo. Zaključna stih z naukom ali prošnjo sta v slogu starejših, med ljudstvom že znanih pesmic Križevega pota. Pesnica, vezana na sliko, nam je napisala lep, žensko in v duhu naše tradicije doživljen Križev pot.

Knjiga je vzorno tiskana na lepem papirju za umetnostni tisk. Opremila jo je Gizela Šuklje — sicer okusno — vendar pa strogo, prestrogo geometrično, kar ji daje neko trdost in oštrost, česar ni ne v podobah, ne v pesmih. Založila Ljudska knjigarna v Ljubljani, za adventni čas 1942-XX.

Prejeli smo Plečnikovo monografijo ARCHITECTURA PERENNIS. O monumentalni knjigi, ki jo je izdala Mestna občina ljubljanska in ki sta jo z besedilom opremila dr. France Stelè in dr. Anton Trstenjak, spregovorimo v naslednji »Umetnosti« obširneje.

Umberto Urbani - Piccolo mondo sloveno - Mali slovenski svet Ljubljana 1941. Založila Ljudska knjigarna, 272 strani. Broširano L 35.—, vezano L 45.—. Zaslužni italijanski slavist in odlični poznavalec našega kulturnega življenja prof. Umberto Urbani je izdal novo dvojezično knjigo z gornjim naslovom, ki bo tako v



Octave Jastrzembki — Grad — Paris

italijanskih kot domačih krogih gotovo vzbudila obilo pozornosti. Knjiga je posvečena Visokemu komisarju Emiliju Grazioliju in je po svoji zamisli brez dvoma namenjena v prvi vrsti italijanskemu čitatelju, kot poizkus uvoda v slovensko kulturno zgodovino, dvojezičnost pa bo omogočala velikemu številu ljudi, zlasti mladini, ki se postopoma uvaja v študij italijanskega jezika, koristno primerjavo duha, gradnje in slogovnih posebnosti obeh jezikov.

V prvem delu so ponatisnjeni avtorjevi kritični eseji iz slovenskih in italijanskih dnevnikov in revij, dodana pa dva nova, tako da obsegajo skupno deset imen (Prešeren, Gregorčič, Aškerc, Cankar, Tavčar, Župančič, Gradnik, Sardenko, Finžgar in Meško), v drugem delu so razni članki in poročila, ki jih je avtor objavil v italijanskem tisku, posebej je omeniti v tem delu esej o Franu Tratniku, ki je v knjigi edini predstavnik slovenske likovne umetnosti. Radi omejenega obsega knjige avtor ni mogel dovršiti in objaviti drugih študij, posebej še omenja v uvodu, da je iz teh razlogov izostal esej o delu arhitekta Plečnika. Tako je



Charles Vesnard — Dekliška glavica —
Pariz

le želeli, da bi mogel avtor započeto delo nadaljevati, tako da bi skupno Urbanijevo delo res lahko predstavljalo izbor podob,

»najbolj živih med živimi«, slično kot nedavno izšla knjiga italijanskega esejista in kritika Uga Ojettija »Più vivi dei vivi«.

Tretji del knjige obsega odlomek iz povesti dr. Ivana Tavčarja: Visoška kronika, ki jo je prof. Urbani izdal v celotnem italijanskem prevodu že leta 1929.

V četrtem delu so objavljeni Urbanijevi prevodi nekaterih pesmi Prešerna (5 pesmi, od katerih je bil sonet »Je od vesel'ga časa teklo leto« objavljen tudi že v »Umetnosti«), Gregorčiča, Aškerca, Župančiča, Gradnika, Sardenka, Jarca, Golarja in Tauferjeve, po večini nerimani v prostih stihih, deloma tudi rimani. Prevodi so verni izvornikom, ali vsaj skušajo ohraniti izvorno dikcijo.

Tako bo knjiga v vsakem pogledu služila svojemu namenu in predstavlja v obširnem slavističnem delu zaslužnega avtorja nov tehten prispevek za medsebojno spoznavanje obeh narodov, ki zasluži kot tak vso pozornost.

Knjiga je tudi po zunanji opremi (arh. VI. Gajšek) lična in prikupna.



France Podrekar — Ilustracije iz mladinske knjige L. Faturjeve

Hranilnica

Ljubljanske pokrajine

PRÉJ HRANILNICA DRAVSKE BANOVINE

SEDEŽ LJUBLJANA – TELEFON: 35-26, 35-27

EKSPozITURA KOČEVJE – TELEFON: 1

*Izvošuje navadna in klirinška nakazila, onovčuje
čeke in nakaznice ter opravlja vse banéne poste.*

**MESTNA
HRANILNICA
LJUBLJANSKA**

**PUPILARNO
VARNA!**

IZPLAČUJE



„A VISTA VLOGE“ VSAK ČAS, „NAVADNE“ IN
„VEZANE“ PO UREDBI. – SODNO DEPOZITNI
ODDELEK, HRANILNIKI, TEKOČI RAČUNI
ZA VSE VLOGE IN OBVEZE HRANILNICE JAMČI

MESTNA OBČINA LJUBLJANSKA

SALON K O S

V P R E H O D U
N E B O T I Č N I K A

Največja izbira del slovenskih mojstrov impresionistov: Ivana Groharja, Ferda Vesela, Ivane Kobilce, Richarda Jakopiča, Matije Jame, Mateja Stenena. — — Velika izbira del vseh starejših in mlajših slovenskih umetnikov. Stalna umetniška razstava. Okviri. Antikvitete. Cene zmerne



Matija Jama: Krajina, olje

S T R O J N O P O D J E T J E

R. WILLMANN

LJUBLJANA — SLOMŠKOVA ULICA ŠT. 3

Beneški jarniki, cirkularke, nihalne žage najnovejše sestave, brusilni stroji. Železni deli k pogonu mlinskih kamnov, zatvornice. Transmisijski deli kakor osovine, ležišča, spojke, jermenice vseh vist in velikosti. Rebraste cevi iz kovanega železa in s prav ugodnim grelnim učinkom. Elektrotovorna in jamska dvigala, vitli, dvigalne in transportne naprave. Projektiranje in opremljanje žag, mlinov in drugih industrijskih naprav. Vsakovrstna popravila strojev. Razne ponudbe brezplačno. Na željo obisk strokovnjaka.

TELEFON ŠTEV. 20-55

NARODNA TISKARNA

V LJUBLJANI, PUCCINIJEVA 5

IZVRŠUJE RAZLIČNE MO-
DERNE TISKOVINE OKUS-
NO, SOLIDNO IN POCENI

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