

Uvodoma sem dejal, da smo ob Plečnikovih delih neprenehoma v tesnem stiku z osnovnim bistvom arhitekturne umetnosti: njegova dela so neposreden produkt stika izrazite suverene umetniške osebnosti z bistvom danega problema, z neizčrpno zakladnico večnih idej, ki čakajo samo na stvariteljski akt umetniške osebnosti, ki jih dvigne v vidni, našim čutom dostopni realni svet umetnin. Ob velikem kompleksu starih obstoječih zidov, ki jih je narava obdala z nebrom mikavnih razglednih točk, hodimo ob priobčenih delih z arhitektom, ki pesni ob starem novo s svojimi deli, ki spontano priraščajo po njegovi gibki fantaziji tako rekoč iz tal, daje obstoječemu oni poudarek, ono točko na i, ki ga z eno potezo dviga iz malo pomembnega in malo opaženega bitja do monumentalnosti, intimnosti ali iz mrtvila v življenje, ki ga diha primerna razporeditev mrtvih predmetov (dvorana s pozlačenimi stenami z zlato harfo v sredini [sl. str. 1], ki je bila poprej izrazit primer mrtvega prostora). Njegova fantazija doživlja in izpopolnjuje, z izmišljanjem sredstev se ne trudi preveč, ampak sega po njih v klasično, po tisočletjih preizkušeno zakladnico ter skrbi v prvi vrsti zato, kako jih porabi. In ta njegov kakor je navadno tako sam po sebi umeven, da se zdi, da ga je ustvarila naravna sila iz preobilice svoje energije, da povzdigne po njem kak svoj pomemben proizvod (terasa ob stari lipi, sl. str. 9); tako stoji enajst metrov visoki tenki monolit (sl. str. 3) kot klicaj na važni razgledni točki in ne pusti mimo potnika; tako se je odprl vhod skozi staro ozidje, kot da je bil od nekdanj tam (sl. str. 11), tako se je resna kolonadna arhitektura v vrtu združila z naravo v enoten akord, ki govori o resni vedrosti (pril. I) itd. Enak je pri ureditvi notranjih prostorov: ureja, dopolnjuje, mrtve predmete dviga do stanj, v katerih prav določno, brez sentimentalne primesi izpregovoré kot elementi organizmov, v katerih si vse odgovarja, se vse podpira in se odstranjajo učinki zevajoče praznote ter oživljajo »mrtvi« kotiči (sl. str. 5).

Ako se po tem, kar so nam povedala ta dela, obrnemo k Plečnikovemu največjemu delu zadnjega leta, k frančiškanski cerkvi v Šiški (sl. str. 21, 25, 27), nam bodo osnovne poteze njene same po sebi postale jasne. Kakor vsako dobro umetnino, je rodila to delo predvsem čisto določna estetska ideja. Učinek kvadratične, od močnih stebrov obdane dvorane, na katero pripravi vstopivšega predprostor pod korom s slikovitimi pogledi med manjšimi in velikimi stebri naprej in na strani, je lebdél ustvaritelju pred očmi, ko je snoval in oblikoval to stavbo. Posebna lastnost vsakega posameznega elementa, posebno stebra, njih medsebojna razmerja in slikovita izpodbudnost grupacije je bila vsestransko pretehtana in izrabljena do skrajnosti. Namenoma je bil izbran najstrožji, dorski red, kjer je funkcijska in estetska vloga vsakega elementa posebno jasna in opredeljena in kakor se vsaj lajiku zdi, izrazitev zamišljene ideje monumentalnega prostora, združenega s celo

vrsto slikovitih akordov, posebno težavna. In ta težavnost naloge je bila nedvomno poleg drugih potez tista, ki je arhitekta posebno mikala. Da se kalkulacija, katere uspeh je bil odvisen od toliko in toliko imponderabilnih momentov čuvstvenega dejstvovanja, ki jih nikdar ne bo mogoče vkleniti v matematične formule, ni ponesrečila in vstaja pred nami umetnina podobnih kvalitet, kakor naš najučinkovitejši in v svojem bogastvu neizčrpni prostor v uršulinski cerkvi v Ljubljani, je danes že gotovo. Kakor kažejo študije za fasado in stolp, bo ta stavba kljub navidez skoro puritanski strogosti in dekorativni skromnosti, vendar tudi dekorativno tako bogata kakor v današnjem praktičnem času nismo več vajeni. Da ni v zadnji vrsti na to stran učinkoval predmetni in precej enolični pokrajinski miljé, v katerem stavba nastaja, je gotovo.

Šišenska cerkev torej ni v prvi vrsti stavbno tehnična in praktična naloga, kakor bi se na prvi pogled komu zdela, še manj produkt kake suhoparne papirnate klasicistične ideje o kolonadi antičnega templja<sup>1</sup>, preneseni iz zunanjske arhitekture v notranjost, ampak izrazito moderna umetniška, na estetski učinek celote bazirana zasnova, rešena s pomočjo prastarih elementov: umetnik je v svoji duši negoval idejo o učinkoviti sakralni dvorani in jo sedaj pred našimi očmi oblači v materialne vidne oblike. S tem, da je utelesitev njegove umetniške ideje zvezana s socialno idejo namena te stavbe, postaja njegovo umetniško dejanje, kateremu v naši dobi radi pripisujemo egoistične cilje, obenem socialno dejanje, aristokratsko odlična oblika te rešitve pa socialno umetniški faktor, podobno odličnim baročnim stavbam pred 150 leti, katerih umetniški čar še do danes ni izčrpan in bo večno vir estetskih pobud, dokler ne izmrjé umetniški problemi, h katerih rešitvi se približujemo z vsakim takim delom.

## UMETNOSTNE RAZSTAVE L. 1925.

FR. STELE IN R. LOŽAR.

Pri sodobnem družabnem ustroju imajo umetnostne razstave precejšen pomen kot ustanove, po katerih se seznanja občinstvo z umetniškimi življenjem sedanosti, s tendencami umetnosti sploh, ako pa je za temi prireditvami smotreno usmerjena volja, so one lahko faktor umetniške reprezentance pa tudi umetniške propagande. Vlogo take smotreno usmerjene volje umetniško propagandnega aranžerja je prevzela pri nas Nar. galerija, odkar je sprejela upravo Jakopičevega paviljona. Razlikovati moramo

<sup>1</sup> Misel o uklonitvi poganskega formalnega, blestečo zunanost negujočega principa, kakor je utelešen v antičnem templju, po krščanskem principu, ki je osredotočen na notranje življenje, je lepa in se ob tem delu sama po sebi vsiljuje, čeprav z umetniškega stališča ni njegov izvor.

forej v našem umetniškem življenju prireditve, ki gredo pod imenom Narodne galerije, in one, ki se vrše brez njene firme, kajti za prve prevzema imenovana ustanova neko moralno odgovornost, jih aranžira po nekem gotovem načrtu, dočim so druge slučajni pojavi, za katere kvaliteto nosijo njihovi prireditelji polno odgovornost. Galerijske prireditve smo imeli letos štiri, in sicer: kot peto prireditev razstavo francoske grafike XIX. stol.; kot šesto prireditev razstavo slikarja G. A. Kosa, kiparja L. Dolinarja, slikarja P. Dobroviča in arhitekta N. Dobroviča; kot sedma prireditev se je vršila zgodovinska razstava portretnega slikarstva na Slovenskem; kot osma pa razstava sodobne poljske grafike. Jasno je v teh prireditvah začrtana od začetka galerijinih razstav opažena tendenca, z razstavami razširiti obzorje našega občinstva tudi na tujo, posebno na slovansko sodobno umetnost, drugič pa za domače gradivo razširiti naše znanje o njem, posebno zgodovinsko, in razkriti vezi, ki vežejo našo umetniško sedanost z umetniško preteklostjo naše domovine. Galerijino delo pri tem se prepleta s tendencami Umetnostno zgodovinskega društva in Seminarja za umetnostno zgodovino na univerzi in ga člani teh inštitucij dopolnjujejo z vodstvi po razstavah in predavanji o umetniških problemih v zvezi s prireditvami.

Izven tega okvira pa so se vršile v Ljubljani še druge razstave, katere so imele kakor razstava konstruktivista A. Černigoja ali arhitekta Faturja propagandistični značaj ali pa kot razstava kiparja Tineta Kosa ali bratov Kraljev namen, seznaniti javnost z najnovejšimi deli teh umetnikov. Sploh se opaža, da se nastopi mladih umetnikov vrše izven okvira prireditev Narodne galerije in se tako v tem oziru ustvarja neka dvopolnost v našem umetniškem življenju.

Poglejmo najprej, kaj so nam te prireditve povedale o stanju naše sodobne umetnosti; zavedamo se pri tem prav dobro, da je ta vpogled le malenkosten in skrajno nepoln: saj ustvarja poleg teh umetnikov še vedno cela generacija impresionistov, ki le redko nastopajo na razstavah, in se je največja skupna prireditev mladih ognila Ljubljane in odšla po laborike v Split.

**Avg. Černigoj**, ki je lansko leto nastopil prvič na tehnični srednji šoli s propagando t. zv. konstruktivizma, s katerim se je seznanil v Nemčiji, je letos ubral pedagoško pot in si prvo razstavo, kateri bi šele imela slediti konstruktivistična (a se je medtem izselil iz Jugoslavije!), zasnoval kot nazorno utemeljitev pravosti svoje umetniške teorije z dokazom iz zgodovine umetnosti zadnjih desetletij, da je stara tradicionalna, ali če rabimo futuristični izraz »pasatistična« umetnost mrtva, da se je preživela in novi dobi odgovarja samo še estetika uporabljene oblike, estetika barve v življenju, estetika strojne konstrukcije itd. Da dokaže preživelost starih oblik, je Černigoj skušal predstaviti razkroj tradicionalnih umetniških oblik v impresionizmu, ekspresionizmu, kubizmu

in futurizmu; primere za te razvojne faze je priredil sam, pokazal pri tem nedvomno talentirane poskuse svoje umetnosti v preživelih oblikah in s to umetno konstrukcijo razvoja, obilo podprto s citati iz propagandnih teoretskih spisov o moderni umetnosti, skušal ilustrirati zágato, v kateri se nahaja moderna umetnost, iz katere je po njem edini izhod konstruktivizem, umetnost sedanjega tehničnega veka. Černigoj, ki je nedvomno umetniška potencia, je pri tem poskusu prezrl nepedagogičnost postopka, ko je na lastnem delu dokazoval razvoj delovanja celih generacij. Papirnato vrednost te teorije je moral prozreti vsak količkaj inteligenten gledavec. Za logičnega opazovalca pa je ostal Č. dolžen odgovora ravno tam, kjer so zame odpovedale tudi kolektivne razstave razvoja umetnosti P. Picassa in podobne, da bi nam namreč pojasnil usodni prehod od ekspresionizma k absolutnemu kubizmu. Dočim je razumljiva prva faza kubične interpretacije naravnih oblik, nam je absolutni kubizem dostopen in razumljiv samo toliko, kolikor vsebuje ploskovno dekorativnih elementov, ki se zdi, da pri kubistih druge vrste prevladujejo (prim. kubistične slike na češki razstavi lansko leto v Ljubljani), ali pa prav materialnih estetskih vtisov gotovih, nam že preveč vsakdanjih in zato sploh od te strani neopaženih oblik, materialnih kvalitete barve itd. Skok od tod v konstruktivizem je edino logičen in popolnoma razumljiv, prehod v to fazo pa se zdi, da temelji na napačnem logičnem sklepu. Kot odmev mednarodnega gibanja informativno samozavestni nastop Černigojev ni bil brez vrednosti, kar se pa njegovega zdravega jedra tiče, se nam zdi, da vsebuje momente, ki bi se s pridom dali porabiti pri estetični prekrasitvi tehničnih konstruktivnih strok. Ni pa nas prepričal o smrti umetniškega instinkta v človeškem rodu, ki bi bil predpogoj za pravost njegove teorije.

**Dolinar Lojze** je razstavil 24 del, izvršenih z majhnimi izjemami v pristnem materialu (kamen, bron, porcelan in žgani ilovici). V okvir tega, kar je dosedaj neoporečno dobrega ustvaril, spada študija glave z naslovom Bol, kjer išče izraza za monumentalizacijo našega zgodovinsko apoteoziranega trpina Gubca. Skica za Gubčev spomenik, ki ustvarja človeka nadvsakdanje sile, ne dosega silnega izraza te in drugih tozadevnih študij. Ekspozicija nove faze Dolinarjevega razvoja pa naj bi bil leseni kip Mladost. Že v dekoraciji za Jadransko banko v Beogradu in dveh reliefih za zavod za zavarovanje delavcev v Ljubljani je krenil na pot monumentalne stilizacije, kjer se v tipu glave srečuje z Meštrovičem, sicer pa ustvarja tako očitno izkalkulirane sheme, da nas ne zadovolje. Najmanj nas zadovolji programatična Mladost, katere stilizacija se nam zdi preveč teoretična, odvisna od že znanih monumentalno stiliziranih del sodobnosti, naravnost pogrešena se nam pa zdi v izvedbi, v kateri je podana: opravičili bi jo kot figuro, v svojih kretnjah vezano po deblu, v katero je komponirana, kakor hitro na vidimo, da je ta blok sestavljen, preneha obzir in ta vezanost izgubi svoj skulp-

turalno idealni zmisel; zdi se pa, da bi te oblike, prenesene kot neki abstraktum sopostave oblih ploskev v marmor, bolj učinkovale. Vem, da je umetnik determiniran v svojem razvoju in ne more kar tako iz začaranega kroga, v katerem se vrti, a pri Dolinarju je že le preočividni globoki urók Meštrovica nanj: Dolinarjevo delo ni sicer kopija onega, imponira celó po robustni sili, ki se javlja v njem, a vendar je v ti fazi preveč nesvoje, da bi nas moglo navdušiti.

**D. Fatur** je razstavil arhitekturne osnutke in se ž njimi prvič predstavil javnosti. Njegovi šolski akti in dekorativne slikarske kompozicije so njegovo resnost diskreditirale in jih je le velika precenitev svojega dela mogla pokazati na razstavi. Arhitekturna razstava pa je bila rojena iz istega duha kot Černigojeva prireditev. Začetnik v svoji stroki, je zavzel pozo pedagoga, po sistematični zamisli priredil dela za razstavo z namenom, pokazati razvoj arhitekture zadnjih desetletij, njeno sedanje stanje, dokazati, da je tradicionalna arhitektura odigrala svojo vlogo in naznačiti pot arhitekturi bodočnosti, ki računa z možnostmi novega materiala in njemu adekvatnih konstrukcij. Zamisel njegova je bila teoretično gotovo pravilna, napaka pa ista kakor pri Černigoju: sam iz sebe, iz lastne konstrukcije namesto iz zgodovinskih dejstev je skušal dokazati svojo tezo. Njegovi realni, iz življenja vzrastli osnutki, kakor jeseniški društveni dom ali kopališče v Ljubljani, so bili bolj poučni in bolj zanimivi kot vsa ostala teorija, in če bi se bil omejil na razstavo teh, bi bil našel tudi več razumevanja in pozornosti. Za ostvaritev zasnov, kakor si jo je on zamislil, pa je treba celih zrelih ljudi z bogatimi skušnjami, kjer se ne pobijata diletantizem in talent, kakor sta se v tem slučaju.

**G. A. Kos** je razstavil več portretov, kompozicije kakor Piknik in Po kopeli, več risb, ki imajo namen, iz naravnega motiva izluščiti njegovo dekorativno linearnost, in par pokrajinskih motivov (Rdeče drevo, Kokra II, Bleiweisova cesta). Njegovo delo je dobilo zadnji čas enotno potezo, ki se je že poprej napovedovala. Danes drugače razumemo tudi njegove prve portrete, kakor Filozof (dr. K. Ozvald) in gospa dr. N., v katerih smo takrat videli več kakor samo bizarno rešitev slikovitega motiva v ploskvi — danes je že popolnoma jasno, da se vse njegovo teženje osredotoča v ploskovnem prekomponiranju danih motivov in da je bizarni ornament, za katerega mu je realni sižé samo podlaga, bistvo njegove umetnosti in tudi njegova prava sila. Značilna za to stran njegovega hotenja je slika Rdeči parazol. Kako pa pri tem išče monumentalnih rešitev, kaže slika Po kopeli. Kos nam dozoréva v velikopoteznega monumentalnega dekoraterja, toda kakor njegov v linearno dekoracijo reducirani predmetni motiv v risbi izgubi vso sočnost, tako označa njegova večja dela predvsem formalizem in so daleč od vsakega intimnega, liričnega razpoloženja.

**Kipar Tine Kos** je v nekem oziru slikarju in soimeniku Gojmiru Antonu K. soroden. Razstavil

je najprej na velesemnju veliki bronasti kip Osvobojenja, ki je namenjen za spomenik kralja Petra v Kranju, nato pa model zanj in nekaj drugih del v Jakopičevem paviljonu. Pozornost so vzbujali posebno Vihar na morju, ženska portretna glava in Sejavec. Preračunjenost na neki teoretično zasnovan efekt pri vseh preveč sili v ospredje. Monumentalnost in vsebinska izraznost sta cilja, ki sta mu pred očmi. Najbolje je izšel pri tem pri Sejavcu, sama teorija pa je ostal njegov napor v portretni glavi, ki naj izraža popolno harmonijo na ta način, da ima glava, ako jo pogledaš v profilu od leve ali desne, vselej drug izraz in zopet drugačen tretji izraz, baje izraz popolne harmoničnosti, če jo pogledaš od spredaj.

**Brata Kralja** sta tudi letos razstavila v Akademskem domu, in sicer zopet celo vrsto novih del, ki sta jih pripravila pozimi in spomladi.<sup>1</sup>

Ta razstava je vzbudila vse polno vprašanj. Med ta pa ne štejem n. pr. probleme religioznosti in vsebine (Stelè D. i. s. 1925, 5). Dvomim nad eksistenco teh dveh sfer kot problemov umetnosti obeh bratov, temveč sem prepričan o potrebi preorientacije kritike napram njima. Uvod v monografijo, ki je bila izdana o priliki te razstave, sili k precizaciji nekaterih nujnih vprašanj, katerih rešitev spada med kulturne naloge slovenstva in jih ni mogoče več prezirati.

Razstavila sta sedemnajst del — devet Francetovih, med temi dva kipa, in osem Tonetovih, med temi plastična skupina Pasijon in kip od mrtvih vstalega Kristusa, ki tvori središče že zasnovane, a še ne v pravi material prenesene kompozicije za nagrobnik. Zgolj zunanje je bila torej ta razstava ubornejša od katerekoli izmed doslejšnjih, po notranji pomembnosti pa enakovredna oni iz l. 1920. Z nekaterimi važnejšimi deli je bila večje zasidrana v preteklosti in organsko utemeljena. Za Franceta imenujem »Sne-manje« in »Oznanjenje«, namesto katerega bi rajši imel »Magdaleno«, vsekakor pa »Šent-petrsko predmestje«, vse iz l. 1922/23 (razstavljeno l. 1923 z otvoritvijo slikarskega dekorja dvorane, kateri tvori delom iz sledečih let veličastno in umetnostno-vzgojno nadvse poučno ozadje). Za Toneta imenujem: »Apostol Pavel« (1921) in »Pasijon« (1925), pogrešam pa iz metodičnih razlogov »Zadnjo večerjo«, »Podobo Finžgarjevega očeta« in »Krajino« (vse z razstave l. 1925). Od plastičnih del je novo samo »Vstajenje« (Tone), dočim ostala segajo v preteklost nazaj. Kot katalog razstave je fungiral list, obešen v dvorani in brez označb, kaj je lastnina Francetova in kaj Tonetova.

Napram njenemu delu do l. 1925 pomenijo ta dela izrazito spremenjen, nov svet. V glavnem je njegova morfološka označba sledeča: Snovno, predmetno se je izvršilo veliko izenostavljenje in pomirjenje, ki je v kričečem nasprotju s predmetnim bogastvom prvih razstav (prim. kataloge). Tam pestrost profanskih, poetičnih in religioznoh snovi, bohotna invencija, ki pa že v letih 1922/25

<sup>1</sup> Odstavek o bratih Kraljih je napisal Rajko Ložar.

jame prepuščati mesto religioznosti. Na razstavi l. 1925 so religiozne snovi v premoči, letos so pa izginile iz slik in na njih mesto je jel stopati realistični genreski predmet, narava (»Poletje«, »Slovenska vas«, »Jajčarice« itd.). Kadarkoli se je v zgodovini vršilo kaj podobnega, se je govorilo o novi klasiki forme, kakor se je ob tej vselej ugotovil — povratek k naravi. Primeri za to leže na dlani.

Oboje se v umetnostnih kulturah velikih narodov vrši v bolj ali manj tesni zvezi s tradicijo, z vzori iz preteklosti, v tesnem naslanjanju na klasično dobo njih umetnosti. Na kaj pa se naslanja ustvarjanje bratov Kraljev, na kateri historični ideal? Katera historična doba naše umetnosti je na njunem praporu? Rekel bi: nobena, ker zares nobene ni. To je »tradicija prirojene slovenske nadarjenosti, ki ustvarja v ljudski umetnosti« (Stelè). To se pravi, iz pravega slovenskega duha, ne v bombastičnem pomenu besede, temveč v onem, ki je tudi lokalno determiniran: odkoder ustanovniki našega jezika — reformatorji, odkoder njega in narodnega duha in blaga zvesti čuvarji — Levstik, Jurčič in drugi, odtam tudi ta umetnost Kraljev. Verujem v to kontinuiteto,<sup>1</sup> ki ni empiričnega značaja, ker je logična.

Ob povratu k naturi tudi pri Kraljih lahko govorimo o klasiki forme. Seveda — to so šele začetki, a so. Slika Snemanja je ekspozicija: linija je matematično ostra, preprosta in napeta, oblika omejena in precizirana. V njej še ni organskega življenja, še ni modelirana, a taka postane na »Magdalenic«. Modelacije na »Poletju«, »Slovenski vasi« so svoj svet. Enkrat pri izviru, v čisti fenomenalni sferi se obema umetnikoma tematika neprestano razširja, komplicira, razgrinja: oblika, telo, skupina, prostor, krajina, svetloba, barva, duševni izraz itd. Otrok s slike »Studenec« je zopet živ, plastičen akt, telo samo na sebi, ki se bo v solncu in zraku še razvilo. Kako so jasna mesta, ki so funkcionalno važna. Organizem, sestavljen iz teles, ki se nahajajo v prostoru in so med seboj v fizičnem in psihičnem razmerju, je skupina. Do danes za oba umetnika problema skupine ni bilo, s čimer seveda ne trdim, da nista nikdar upodobila figuralne grupe. Toda, kar figure prejšnjih skupin veže, je ideja, simbolni pomen celote, subjektiven in abstrakten element (»V potu svojega obraza«, »Zadnja večerja«). Abotnost pa bi bila misliti, da je ekspresijonizem hotel drugače. Istotako one skupine v prostoru niso organično, temveč dinamično zasidrane, to se pravi: ta prostor sam prehaja v gibanje skupine in ni nikak formalen konstitutiven člen. Skupina v Snemanju je na prehodu; kar te figure družijo, je osnovna misel, a bolj kot ta v matematično praobliko deducirani način združevanja linij in ploskev. Duševni odnosi so v ničičju.

<sup>1</sup> Od tu bi utegnili dobiti marsikak prispevek k razjasnitvi vprašanja: odkod dualizem med grafiko (ilustracijo) in sliko (ali kipom) pri Kraljih? Saj tega vendar ne moremo razložiti z različnim značajem obeh panog. Razlike so prevelike in treba je iti k izviru.

»Jajčarice«, »Slovenska vas«, »Poletje«, so pa že skupine, ki so organski zasnovane, so fenomenalne konfiguracije oseb. A važneje je to: te skupine so v prostoru in tvorijo prostor in ta sam postaja konstitutiven element. Kako je še oni na »Magdalenic« vizijonaren in oni na »Delavcih« nejasen. Kak je pa na »Slovenski vasi«: skupina spredaj je spodaj (perspektivno) in temna, ona nam je prostorno najbližja. V plasti za njo je posevno obrnjena skupina dveh žensk, okrog katerih prostor tako rekoč raste, se zgoščuje. Ta skupina je najbolj vidna, ker centriira prostor, zato je večja in svetla. V ozadju na levi dve figuri vodita v globino, oni sta od gledavca najdalj, zato sta najmanjši, a nujno spadata k organizmu celote. Na desni polovici iste slike je upodobljen interieur. Tonetova »Sama« nam kaže isto. In kdo na tej sliki prostor posebno členi in tvori? Tisti poševno iz ozadja lijoči svetlobni trak, ki je še pred kratkim opravljal simbolne funkcije. In tako povsod. Stena na sliki »Slovenska vas« ni samo delišče grup in členilka likovne ploskve, temveč s svojo odmaknjenostjo prostor sama tvori. Različne dimenzije figur in predmetov na sliki »Studenec« imajo isto funkcijo. Na sliki »Šentpetersko predmestje« imamo pogled v prostor zviška, da so njegove konstitutivne smeri jasnejše. V plastiki načinja isti problem »Kristus pridigar« (1925) s svojimi svetlo-temnimi partijami.

In končno: problem svetlobe in barve. Svetlobno bogastvo vseh dosedanjih slik je bilo irealnega, vizijonarnega značaja. Zdi se, da je paleta morala obubožati, če naj umetnika prideta do zmisla in funkcije svetlobe. Slike po l. 1922 so z izjemo nekaterih Tonetovih barvno revne, a v njih luč in barva počasi pričlenjata oblivati predmete, razlagajoč njih telesnost (»Magdalena« in druge), prostornost (»Jajčarice«, »Slovenska vas«). Na sliki »Sama« je svetloba podana kot stvar sama na sebi, kot materija, tvar, ki ima dovolj sankcije, da se upodobi.

Ta povrat v čisto fenomenalno sfero imamo priliko opazovati tudi drugod; opozarjam samo na sliko »Jajčarice«, ki je prava pravcata afirmacija čutov in njih organov, biološko razložljiv pojav odpora na preteklo dobo. V vsem tem in še v drugem, kar tu ni našlo mesta, vidim začetke problematike, ki bo umetnika še dolgo zaposlovala.

Ako pojmujeemo umetnino kot izenačenje ali vidno formulacijo polaritete: polnost — oblika (Fülle — Form, Panofsky, Zeitschrift für Ästhetik usw., 1925, 152), z druge strani pa kot izenačenje principov: čas — prostor — in ni nobenega dvoma, da to naziranje o umetnini resnici najbolj odgovarja — moramo v današnjem stanju umetniškega ustvarjanja bratov Kraljev zaznamovati odločno preutež na strani forme in prostora, dočim je vse preteklo stalo v znamenju polnosti in časa. Da to pojasnim. Nekoč so barve in oblike in linije na njenih slikah razdirale okvir in slika je prehajala v okolico, se spajala s steno, kip pa je bil enako dobro in enako slabo

ogledljiv od vseh strani. Gledavec je sliko dojemal ne kot samostojen organizem, temveč kot iracijonalno, nerazčlenjeno bogastvo, kot polnost, ki je taka, kakor je bila v umetnikovi notranjosti, privrela na platno. Pri ogledovanju kipa je ta gledavec moral obhoditi vse strani, da je sukcesivno, časovno zaporedno dojel vse njegove elemente. Pri tem mu ta kip ni nudil nobenih meja, nobenih oporišč, ki bi kakorkoli zbujala vtis determiniranega organizma. Seveda brez vseh racijonalnih, »objektivnih« elementov tudi to ni bilo, ker kako bi sicer mogli govoriti o umetnosti bratov Kraljev? Da sta bila ta polnost in to bogastvo iracijonalna v najvišji potenci, bi bila ostala v njih samih kot zakopan zaklad in bi imela zgolj individualnost, ne pa umetnostno-socijološki pomen.

Po letu 1922 pa se začne v umetnosti Kraljev opazovati oni nagib k obliki, prostoru. Ko se v obsegu okvira precizira linija, poedina oblika, grupa itd., se precizira tudi celota, to je slika sama in to napram steni in okolici. Poudarja se s pomočjo okvira njena organična samostojnost, umetnina se fiksira kot objekt, v katerem prevladujejo formalno-prostorni elementi in do katerega stoji gledavec v čistem estetskem, t. j. čutnozaznavnem razmerju. Prej je ležal poudarek objekta na iracijonalni polnosti njegovi ter na časovnem koeficijentu; v razmerju gledalca do njega so prevladovali intelektualni in intuitivni, »neestetski« oziroma »subjektivni« elementi. Pri tem bi omenil vprašanje, ki človeku sili pod pero: V kakšnem razmerju med seboj sta to novo zasnavljanje umetnin kot celote in pa ono temu pojavu analogno reševanje specialnih nalog (forma, grupa, krajina, prostor)? Za nas, se zdi, skoro ni dvoma o prvotnosti idejne zasnove, iz katere logično izvirajo vse druge. Toda — ali velja to tudi za umetnika? To bi pokazala morebiti analiza umetniškega ustvarjanja — če bi. Vsekakor se pri Kraljih — tu mislim Franceta, ki je v teh vprašanjih gotovo voditelj bratov — to novo naziranje precej zgodaj pojavi (l. 1922) in v bistvu že tedaj ni tako tipično preprosto, kakor v naših izvajanjih izgleda. Na letošnji razstavi je ta princip popolnoma zmagal, namesto drugega naj omenim le Tonetovega Kristusa (iz skupine za nagrobnik). Naj bo kakorkoli, a kompozicija v tem simetričnem redu je znak sprememb, ki so se v tem okrožju pri umetnikih izvršile. V bistvu je bil spomenik zasedenemu ozemlju tudi nagrobnik, a kako je drugačen. Prihodnost bo pokazala, ali je ta letošnji nagrobnik zarodek novih vrednot ali samo stranpot v labirintu umetniških teženj.

Zadnja razstava v letošnjem letu je obsegala zbirko slik **Jara Hilberta** in plastičnih del **Vlada Štovička**.<sup>2</sup>

Med Hilbertovimi slikami so prevladovala krajinske (iz našega planinskega sveta, ljubljanske ter praške okolice), z nekaterimi številkami je bil zastopan portret (med njimi

<sup>2</sup> Ta odstavek je napisal R. Ložar.

alegorično zasnovana rodbinska podoba), dalje je bila videti vrsta slik literarno-alegoričnega značaja (Izgnani Kajn, Lov za srečo itd.) ter nekaj skic.

Ne vklepam umetniškega ustvarjanja v mrtve norme, a neka zakonitost je v njem in zato ni vsak izraz ob vsakem času mogoč. To leži v notranji logiki čutne, estetske sfere. Zato mi je uganka, kako je mogel Izdajalec (6) nastati v istem letu kot Tenis-igrišče S. K. Ilirije (52). Disparatnost ni utemeljena v različnosti predmeta, ker je to neenako pojmovanje predmeta sploh, dalje barve sploh in vsega drugega sploh, kar k sliki spada. V Hilbertovem delu, za katero sem tu navel samo en primer, najdemo, če dovolite: plenerizem, impresijonizem, dekorativizem, najskrajnji kolorizem poleg najpristnejšega akademijskega baroka. Da, kako so vsi ti pojavi drug poleg drugega. In odkod ta velika platna in njih deklamacije? Mislim, da nas vodijo v slikarjevo češko šolo, zato, ker so sama šola. Rekvizit šole. Želim Hilbertu, da ohrani od akademije samo tisto veliko slikarsko spretnost, ki jo ima, drugo pa da neusmiljeno zavrže. Saj bo potem morda uvidel teatraliko dosedanjih slik in da avtokritika ne škoduje. Zaradi nekaterih lepih krajin, ki so bile razstavljene<sup>3</sup>, bi ga rad videl na drugem potu.

Tudi Vlado Štoviček hodi po izvoženih cestah šole, a je spričo svojega slikarskega tovariša notranje enotnejši, kar pa povsem pripisujem mojstru-učitelju, ki gleda iz vseh Štovičkovih del. Seveda — Španiel in Stursa, prenesena v kabinet. Da, morda je ravno ta poteza k intimnosti, k majhnosti na teh figuricah tisto, kar nam jih nekako omili, prikupi; velik stilski format prenesen na majhno konzolo v sobi, brez vseh pretenzij. Res pa je, da se jih človek naveliča. Nekaterim krajinskim slikam Hilbertovim prav vredno asistirajo nekatere figure Štovičkove<sup>4</sup>, ki so sploh boljše, kjer je njih tema dekorativno-ritmično gibanje in ne kompozicija, grupa ali kaj podobnega. V portretih in plaketah ni najti drugega nego solidno delo. V svoji notranji uredbi je bila ta razstava nadvse harmonizirana.

Največja domača prireditelj pa je bila letos **Razstava portretnega slikarstva na Slovenskem**. V razvoju slovenske umetnostne zgodovine in v razmahu agilnosti Narodne galerije pri polaganju temeljev za slovensko zgodovinsko umetnostno galerijo je ona prav tako važen dogodek kakor je bila zgodovinska razstava slikarstva leta 1922. Javnost teh sadov ne bo užila tako neposredno kakor znanost, ta je pa že sedaj zabeležila neprecenljiva nova spoznanja, druga, ki pa se bodo mogla formulirati šele tekom let, so bila postavljena na dnevni red, kjer

<sup>3</sup> Sv. Katarina (25), Solnce v snegu (29), Kozolec pri Bledu (24), Bohinjsko jezero (15) itd.

<sup>4</sup> Belilka protja (45), Balerina (55), Plesalka I. II. (42/3), Sramežljiva (62) itd.

bodo ostala do rešitve. Razstava je obsegala 310 del od srede XVI. stol. do danes. Ker se portret kot samostojna umetniška naloga pojavi šele v renesansi koncem srednjega in začetkom novega veka, nam je ta razstava nudila več ali manj celotno sliko o razvoju enega določnega umetniškega problema, kar je za kulturno zgodovino velevažno, ker se ob tem enem, v svojem jedru določenem problemu javlja nebroj psiholoških, socioloških in čisto umetniških vprašanj, katera se pokažejo ob takem enotnem problemu mnogo bolj jarko in poučno kakor če jih gledamo v skupnosti in nepregledni pestrosti celokupnega življenja in njegovih pojavov.

Razstava je bila prirejena po umetnostno zgodovinskih vidikih, čeprav bi bila lahko mnogo bolj privlačna za občinstvo, če bi bili poudarili kulturno-zgodovinski vidik in bi jo bili izpremenili v galerijo slik odličnih osebnosti naše preteklosti. Deloma se je to sicer upoštevalo in so tako prišla na razstavo semintje tudi umetniško manj pomembna dela samo radi potez onega, ki so ga predstavljala, vendar pa je v dvomljivih slučajih vselej prevladal umetniško zgodovinski ozir. Kljub obilici gradiva, ki se še nahaja po naših graščinah in župniščih, pa ni bilo mogoče vseh dob enako popolno ilustrirati, ker se je pri zbiranju pokazalo, da je velik del slik v skrajno zanemarjenem ali pokvarjenem stanju. Izkazalo se je tudi, da še ni najhuje, ako so bile slike zavržene (kakor edino dosedaj pri nas znano portretno delo važnega baročnega slikarja Krackerja) in zanemarjene, kajti spretna in pietetna restavracija jih še vedno lahko reši, ampak da je mnogo huje, ako so prišle v roke brezobzirnim ljudem. Pokazalo se je namreč, da so dali lastniki celo vrsto posebno starejših del restavrirati različnim slikarjem v krivi veri, da je vsak v slikarstvu izvežban človek že tudi zmožen popraviti staro sliko. Pregled portretnih zbirk po deželi je pa pokazal, da je večina slikarskih tehnikov za taka dela nezmožna ali vsaj premalo pietetna, kajti našli smo nebroj umetniško nedvomno zanimivih in dobrih slik tako brezobzirno preslikanih, da so odslej popolnoma neuporabne kot dokumenti razvoja in stanja slikarstva v prejšnjih dobah pri nas, pa tudi popolnoma neuporabne kot dokumenti o ljudeh, ki jih predstavljajo, kajti preslikani sliki ne morem verjeti, da točno reproducira to, kar je uničila in nadomestila. Dejstvo, da je bila iz tega vzroka več ko polovica gradiva za dobo pred XIX. stol. neuporabna za razstavo, govori samo zadosti jasno in ne moremo dovolj opozarjati posestnikov starih slik sploh, da vsak slikar še ni restavrator in da je treba pri oddaji takih del postopati skrajno previdno in oddajati dela samo takim slikarjem, katerih znanje jamči za pravilnost dela in o katerih se ve, da so taka dela že zadovoljivo izvrševali. Restavriranje namreč ne obstoja v preslikanju, kakor si to predstavljata lajik in restavrator-diletant, ampak v tem, da se pod umazanijo ali preperelimi odnosno oslepelimi

obrambenimi prevlakami (firnež itd.) še dobro ohranjena slikarija previdno in brez škode za barvo odkrije, da se slab, preperel ali raztrgan nosilec slike (platno, deska, omet ali kaka druga snov) ojači, zakrpa ali zavaruje pred nadaljnjim razpadanjem, ter nazadnje v tem, da se manjkajoča mesta retuširajo, izpolnijo z barvo tako, da se čopič stare okolice niti najmanj ne dotakne. Kdor vam ne more garantirati za te osnovne točke, mu ne izročajte starih slik, kajti slabo restavrirana ali zarestavrirana slika je izgubila svojo dokumentarično umetnostno zgodovinsko in umetniško vrednost, popravilo v prejšnje stanje pa je tako težavno in toliko stane, da se največkrat ne splača.

Glavni rezultati razstave in ž njo zvezanega študija domačega materiala so bili nekako sledeči: Portret kot samostojna umetniška naloga se pojavi pri nas v XVI. stol., do velikega razcveta se razvije v zvezi z obširnimi rodbinskimi in stanovskimi portretnimi galerijami v baročni dobi, v meščanski dobi od konca XVIII. stol. dalje postane portret rodbinski spomin, dokler se ga ob splošnem prevladovanju umetniških problemov nad predmetnimi v novejši dobi ne polasti vrtinec problematike, ki ga v impresionizmu oropa tridimenzionalne in opisne predmetnosti ter napravi iz njega samo slučajnega nosilca absolutno slikarskih vrednot, v ekspresionizmu pa se koncentrirajo vse sile na poskus, značaj in duševno dinamiko portretiranega adekvatno izraziti v njegovi telesni podobi. Razstava je ugotovila celo vrsto odličnih domačih umetniških osebnosti, ki so v tej stroki ustvarile umetniško pomembna dela. Tako Mottwas na začetku XVIII. stol., Daniel Savoye v 1. pol. XVIII. stol., Val. Mencinger sr. XVIII. stol., Fortunat Bergant sr. XVIII. stol., Potočnik, Herrlein in L. Layer koncem XVIII. in zač. XIX. stol., J. Tominc v 1. pol. XIX. stol., M. Langus v dobi našega narodnega in kulturnega preporoda proti sr. XIX. stol., Mihael Stroy sr. XIX. stol., brata Šubica v 2. pol. XIX. stol., F. Vesel koncem XIX. in zač. XX. stol., I. Vavpotič, M. Sternin, G. A. Kos, B. Jakac in V. Pilon pa v najnovejši dobi. Za novejšo dobo je bil razvoj samo skiciran z nekaterimi posebno značilnimi deli in n. pr. niti brata Kralja niti nekateri najmlajši (brata Vidmarja, Stiplovšek) sploh niso bili zastopani. Važen rezultat te razstave je bil dalje, da so se prvič pred našo javnostjo pokazale dosedaj celo strokovnjakom skoraj neznane osebnosti kakor Daniel Savoye in Kracker, da nam je bil Mencinger enkrat predstavljen tudi od te strani, da so se umetniške osebnosti kakor M. Langus jasno pokazale v njihovih relativnih vrednotah ter nazadnje, da je bila v jasno luč postavljena vloga in umetniška kapaciteta raznih diletantov in slikarskih rokodelcev, kajti redko kje se diletant ali rokodelcec, naj je še tako pedantičen v prepisovanju realističnih detajlov modela, tako nevarljivo razlikuje od umetnika kot pri portretu. Zato naj bi ne bila zadnja in najmanjša zasluga te razstave tudi, da je občinstvo določno postavila pred odločilno

dilemo, katero delo je absolutno večje vrednosti, ali Jakopičev ali n. pr. Grilčevo, kajti na tej razstavi tu se je umetnina ločila od skrbnega rokodelstva kakor bronov glas med železnimi zvonovi; kdor se je te razlike enkrat zavedel, ne bo mogel več nazaj na stališče banavza, ki radi namišljenega duševnega miru kupuje talmi-umetnost, češ, ker blaži in ne razburja, dočim ga čisti zvok, kakršnega more dati samo umetniški temperament in osebnost, vznemirja in si ne upa zavzeti napram njemu stališča brez predsodka.

\* \* \*

V drugi vrsti se moramo v tem poročilu spomniti tudi nastopov naših umetnikov izven domovine in njihovih uspehov ali neuspehov.

Na Mednarodni razstavi dekorativnih umetnosti v Parizu je bila naša umetniška udeležba malenkostna, tako da se komaj izplača govoriti o nji, če izvememo arhit. R. Kregarja v oddelku za gledališko dekoracijo in Božidarja Jakca z njegovimi lesorezi h Gradnikovim Pismom. O njih pravi Gabr. Millet v uvodu k jugoslovanskemu katalogu, da so »figures de rêve, légères, insaisissables«, kar mislim, da je Francozu ob teh subtilnih umetninah prišlo od srca.

1. mednarodne umetniške razstave na Reki so se udeležili od Slovencev H. Smerkar in V. Cotič ter z zbirko grafike člani Kluba mladih Tone Kralj, France Kralj, B. Jakac, V. Pilon, Fr. Stiplovšek ter Nande in Drago Vidmar. Glasom poročil so njihova dela vzbujala pozornost, posebno tudi Fr. Kralja knjiga Kralj Matjaž.

V Zagrebu je razstavil slikar Rudolf Marčić, ki je bil od konservativne kritike zelo pohvalno ocenjen.

Največji nastop slovenske umetnosti izven domovine pa se je vršil letos v Splitu, kjer je v Galičevem salonu nastopil Klub mladih z razstavo slovenskega slikarstva najnovejše dobe. Razstave so se udeležili Božidar Jakac s serijo svojih najnovejših pokrajinskih pastelov, ki vkladajo v našo umetniško zakladnico nove vrednote, — Fr. Kralj s štirimi svojimi najnovejšimi slikami (med drugim programatična Slovenska vas) ter kipoma Marija in Kristus, — Tone Kralj je razstavil šest novejših slik, med drugim Zapuščeno in Težake ter detajl pasionskega oltarja, — V. Pilon je razstavil štiri slike, med drugim portret M. Kogoja, — Fr. Stiplovšek osem slik, med drugim par novejših portretov in pokrajin, — Drago Vidmar sedem slik pokrajinske in figuralne vsebine, — Nande Vidmar 8 slik, pretežno portrete in pokrajine (brata Vidmarja sta nastopila z novimi, doma še nerazstavljenimi deli, ki ju kažejo v polnem, mnogo obetajočem razvoju), — in Fr. Zupan deset pokrajinskih slik, večinoma iz primorskega in bosanskega miljeja. Razstava je bila skrbno pripravljena in izbrana ter je doživela popoln

moralni, pa menda tudi materielni uspeh. Važno je tudi to, da so šli ti mladi umetniki po svoje lavorike v Split, preden so ta dela predstavili in izpostavili kritiki doma.

\* \* \*

Ljubljano je obiskala letos tudi vrsta tujih razstav. Tako srbski slikar Petar Dobrović in njegov brat arhitekt Nikola Dobrović, ki je razstavil med drugim zanimiv, v moderni železobetonski konstrukciji in njeni konstruktivni estetiki zasnovan projekt za poštni čekovni urad v Ljubljani.

Ljubljančani so imeli letos na dveh razstavah priliko, seznaniti se z razvojem grafike v XIX. in XX. stol. Prva je bila razstava francoske grafike XIX. stol., katere namen je bil, na izbranih primerih pokazati razvoj te stroke v Franciji. Zastopani so bili znani francoski umetniki Bracquemond Fel., Carrière Eug., Cézanne Paul, Charlet N. T., Corot C., Daubigny Ch. F., Daumier H., Degas E., Dellacroix E., Fantin-Latour H., Gavarni P., Joyau A., Lepère Aug., Manet E., Millet J. F., Pissarro C., Raffet A., Steinlen A. in Toulouse-Lautrec H., — vrsta znanih imen torej, tudi vrsta dobrih primerov za študij raznih tehnik, posebno litografije in radiranke, vendar je bila ta zbirka premalo odločno zbirka originalne grafike, katera igra v razvoju moderne umetnosti toliko vlogo in je zato ostala tudi nekoliko neopažena.

Odločno na stališču moderne grafike kot samostojne, ostalim umetniškim strokam enakovredne sestre pa je stala lepa zbirka poljske grafične umetnosti. Razstava je obsegala preko 250 del prvih poljskih grafikov, nudila je precej popoln razvoj te stroke pri Poljakih do najnovejših smeri, od katerih so bile ekstremistične izločene z ozirom na namen razstave, predstaviti širšemu občinstvu evropskih glavnih mest vrsto del, ki ne bodo samo priče visokega stanja umetnosti pri tem narodu, ampak naj bi tudi govorile o poljski zemlji, njenih mestih, svojevrstnih literarnih motivih in bogastvu tradicionalne, v narodni umetnosti nakopičene svojevrstne estetike. Odlično so bili poleg drugih, ki so sliki samo izpopolnjevali, zastopani: K. Brandel s fantastičnimi ustvaritvami v radiranki, E. Czerwiński, F. Jabłczyński z arhitekturnimi motivi iz Torunja, Varšave, Poznanja in Opave, Wł. Jarocki z ljudskimi tipi, A. Kamieński z dvema večšima ujedkovinama iz Pariza, Wł. Konieczny, Wł. Lam, J. Lopicński, A. Mann, J. Mehofer, J. Pankiewicz, Fr. Siedlecki, Wł. Skoczylas, Z. Stryjeńska s ciklom Slovanski bogovi, W. Wąsowicz, Z. Wojnianka, L. Wyczółkowski in H. Zakrzewska. Razstava je nudila vsebinsko zanimivo, posebno pa za študij posameznih vrst grafike in njihovih bistvenih lastnosti in možnosti veleinteresantno zbirko. Grafika kot orodje duha, kot dragoceno dopolnilo ostalih bolj monumentalnih umetniških strok v intimni smeri, je posebno v dobi neumetniškega tiska, ki je skoraj popolnoma

izpodrinil umetnost iz preprostih domov, dragoceno orožje v borbi za povrnitev umetnosti v vsakdanje življenje potem grafične obrti. Poljska grafična razstava je bila za nas, ki grafiko še preziramo, dragoceno potrdilo njenih kvalitet in bogatih možnosti.

\* \* \*

Razstave, kakor smo rekli, ne morejo biti popolno zrcalo tega, kar se umetniškega pri kakem narodu poraja, vendar pa so dragoceno sredstvo, po katerem pride tujec ali tudi domačin, ki umetnost ljubi, a je ne more zasledovati po umetniških delavnicah, do ožjega stika z umetniškimi življenjem sodobnosti. In kljub temu, da je velik del razstav naravnost odveč in javne umetniške posesti in zavesti prav nič ne obogača, so vendar na podlagi tega materiala možne neke splošne sodbe o stanju in razvojni smeri umetnosti kakega naroda. Eno je gotovo: Če se ozremo na letošnje razstave, vidimo komaj še sled tiste borbene živahnosti, ki je označala prva leta po vojni, in se zdi, da se je vse nekam izkristaliziralo. Na eni strani je popolnoma opredeljena skupina starejših umetnikov, ki snuje in deluje dalje na temeljih, ki si jih je ustvarila iz lastne moči in pridnosti v prvem desetletju XX. stol., na drugi skupina mladih umetnikov zbrana okrog bratov Kraljev, ki je s splitsko razstavo pokazala že precej določno lice; iz ekspresionističnega nemira, ki je označal dosedanja dela, se vidi pot v zbranost in to v tehnično solidnost, kompozicionalno preglednost in določnost izražanja duševnih stanj. Zdi se, da se sedaj umetnost mlade generacije brez večjih boleznih motenj, ki so bila značilna za njene prve nastope, izloča iz prejšnjega kaosa na pot zavzetja umetniških postojank za prihodnje desetletje.

Na drugi strani pa se jasno vidi in občuti, kako grebemo z instinktivno silo v svojo umetniško preteklost, da po nji sebe globlje spoznamo. V povojnih letih je to spoznanje po zaslugi Narodne galerije, Umetnostno zgodovinskega društva in Umetnostno zgodovinskega seminarja tako napredovalo, da je bila slika naše kulturne preteklosti bistveno izpopolnjena. Zadnje leto pomeni važen korak naprej in ko si uredi Galerija svoj novi dom, bo njena zbirka postala stalno zrcalo naše umetniške preteklosti in sedanjosti.

Čez prag temu idealu nasproti smo stopili ob zaključku letošnjega leta, ko je zmagalo načelo, da bodi Narodni dom odslej svetišče slovenskih Modric.

## ZAPISKI. SLOVSTVO.

Tadeusz Zieliński: **Antični in moderni svet.** Poslovenil dr. Joža Glonar. V Ljubljani, 1925. Natisnila in založila Zvezna tiskarna in knjigarna.

O knjigi najprej nekaj splošnejših opazk neglede na njeno znanstveno vrednost. Njeno vsebino tvori osmero predavanj, ki jih je avtor že pred več kot

20 leti čital abiturientom petrogradskih gimnazij in realk s posebnim ozirom na tedaj aktualno vprašanje humanističnega pouka v šolah Rusije. Analogne prilike pri nas so napotile prelagatelja, da je že davno izdelani prevod objavil. Tvarina je v glavnem razdeljena v troje oddelkov: Izobraževalna vrednost antike — Kulturna vrednost antike — Znanost o antiki. Načelno zasnovan uvod in zaključek uokvirjata izvajanja v lepo celoto.

Spričo časovne razdalje med našim prevodom (1925) in prvo izdajo ruskega izvornika (1905) ne more biti nobenega dvoma, da je to in ono v knjigi že zastarelo in slika »antike« ž deloma močno nepravilna in nejasna. Pa tudi drugače ni mogoče. V intenziteti kulturnega dogajanja 19. in 20. stoletja pomeni ta razdalja ogromno dobo in človeku se zazdi škoda truda, ki ga je prelagatelj imel. Danes imamo o antičnem in modernem svetu že drugače pisana dela, ki bi tudi med nami zbudila antiki več prijateljev nego jih bo to. Knjiga Zielińskega se meni niti s stališča l. 1905 ne zdi bogve kako izvrstna in pomembna in njen sloves v prevodnem slovstvu zapadnih narodov zagoneten. Zaradi analognosti naših in ruskih prilik v vprašanju humanističnega pouka v srednjih šolah so avtorjeva izvajanja danes pri nas pač postala aktualna, celota kot taka pa nima one globlje vrednosti, katera se ji pripisuje. Prevod je zatorej kvečjemu našim šolnikom-filologom prinesel nekaj njim morda doslej neznanih, a v resnici neizrečeno starih argumentov v prilog antike, slovenske kulture pa notranje ni obogatil in založba ž njim nove luči v našem domu ni prižgala.

Poleg vprašanja, ali je vredno prevajati taka stara dela v slovenščino, pa nastane tudi vprašanje, ali je vredno prevajati tuja predavanja, katera obravnavajo znanstvene in njim sorodne predmete. Namesto teh z govorniškimi balastom prenatrpanih, v stilizaciji in izrabi retorskih sredstev izredno virtuoznih, mestoma naravnost afektiranih in neokusnih predavanj bi si človek želel mirnega, četudi do skrajnosti stvarnega pregleda. Zgodi se, da ti ob prebohotnem razkazovanju stilizma kar na sredi nekje uide iz zavesti vodilna misel izvajanj in se vrneš k začetku ter poslej z vso napetostjo paziš, da se ti isto — še enkrat ne pripeti.

So pa v knjigi tudi poglavja in primeri objektivne vrednosti in lepote, ki se človeka globoko dojmijo. Kakor je opisan razvoj klasične izobrazbe in njenih smotrov (str. 15 sl.), razvoj klasične poezije (60 sl.), dalje značaj homerske poezije (50 sl.), organični vpliv antike na kulturo kasnejših stoletij (84 sl.), stališče nacionalnih pokretov do antike (57 sl.), se odteza povsem primerni označbi. V prisposodobah in prilikah pa, katere v rednih presledkih spremljajo tok izvajanj (str. 9, 15, 23, 49, 100 itd.), se zdi, je oživel duh grške antike in moč njene plastične tvornosti.

Manj ugodna more biti sodba o knjigi s stališča znanstvene vrednosti in to tako v njenem kakor v našem času. Tu imamo opraviti z zares zastarelimi naziranj, spričo katerih produktivna kritika ni več umestna. Zato hočemo v sledečem k izvajanjem avtorja, o katerih bi človek skoraj lahko trdil, da nam ne pokažejo niti antičnega niti modernega sveta, dodati samo nekaj pripomb načelnega značaja. 1. Ne