

vsa slava in hvala mi ni čisto nič mar. In pa Levstik piše zopet Jurčiču, da naj se le mene drži, ker sem prvi estetični pisatelj na jugu slovanskem. Žalostna hvala, ker takó ni nobenega družega, ne med nami, ne med serbi, hervati, ali bolgari!

Nekaj novega! Janežič je ponudil Jurčiču in meni, če hočeva prevzeti Glasnika, takó, da imava vso redakcijo v roki, da deliva z njim dobiček, zgubo pa bi nosil sam. Gotovo poštena ponudba! iz zgolj patriotizma. Ker sam pravi, da v literarnih rečéh je on »nula«, misli da bo tako glasnik v pravih rokah. Odgovorila mu nisva še določno, kaj se ti zdí?

Pa kdo vé, ali te mikajo te čenčarije, zató končam. Če mi odgovoriš, mi boš napravil pravo veselje. — Priložena podoba, ki je morebiti še ne boš spoznal, Ti kaže, kakošen je bil Tvoj brat 6. marca 1868. to je na svoj 32. rojstni dan. Pravijo, da sem prav posebno dobro zadet.

Zdaj pa — bodi prav serčno pozdravljen!

Z Bogom

Tvoj

Jože

moja adressa J. S. Universität.

Na Dunaju 18./3. 68.

»Kaj je s Tvojimi očmi?« vprašuje S. brata o njegovi hudi očesni bolezni. — Moj mož, ki je S. obljubil kapital za odgojevališče, utegne biti grof Rudolf Kaunitz, dunajski bankir, ki je stanoval v Vöslavi; tu je S. počeval oba grofova mlajša brata Evgena in Venclja. — Drugi del pisma je potrditev znanih slovstvenih dogodkov: Stritarjevega literarnega društva, njegovega tedanjega vpliva na Jurčiča (»njegov duh je moj duh«), sodelovanja pri Glasniku i. t. d. — Sklep je važen za datiranje najbolj znane Stritarjeve fotografije: »pravijo, da sem prav dobro zadet«.

FRANCE STELĚ

MODERNO FRANCOSKO SLIKARSTVO

V novem Muzeju kneza Pavla v Beogradu je bila spomladi prirejena razstava modernega francoskega slikarstva, ki zasluži z več ozirov našo pozornost. Prvič zato, ker ima naša javnost največkrat le meglene in čisto netočne pojme o kvalitetah ali nekvalitetah te zadnje razvojne stopnje v zgodovini slikarstva. Pozna in presoja jih samo po enobarvnih posnetkih, ki ji o bistvu originala ne morejo prav nič povedati, pozna jih iz polemik za sodobni umetnostni izraz in proti njemu, največkrat pa jih presoja po slučajnih časniških beležkah in smešnicah skovanih o njej. Tudi umetnostno ustvarjajoči svet ni dosti na boljšem, čeprav polje od impresionizma sem tako v hrvatskem kakor posebno v srbskem slikarstvu prav močen francoski val in so se posamezniki jugoslovanskih slikarjev prav občutno po-francozili. Drugič pa zasluži ta razstava vso pozornost tudi zato, ker

je celo v Parizu nemogoče videti skupno, v enem prostoru tako smotrno in v tolikem številu zbrana dela, kakor jih je pokazala beograjska razstava, še bolj redka pa je taka prilika izven Francije. Našim umetnikom je bila dana torej izredna prilika, da se seznanijo z gradivom, ki zanje ne more biti nevažno. Ne gledam te važnosti v tem, da bi začeli morda posnemati, kar so videli, vidim pa jo v tem, da so bili ob tem gradivu, čeprav mogoče malo nasilno, potegnjeni iz ozkega kroga svojih vsakdanjih zanimanj in so bili prisiljeni ustaviti se ob vprašanju o bistvu slikarske umetnosti in umetnostnega ustvarjanja sploh. Dobro je namreč, če človek, ki je ves potopljen v svoje delo, enkrat pogleda na njegov problem tudi od druge strani in se zave, da je takó življenje kakor doživljanje in ustvarjanje silno mnogostransko, in da za vsako navidez končno veljavno uresničitvijo stoji nepregledna vrsta drugih možnih, ki jih drug temperament izbere po svoje, po svoji spoznavni moči, po svoji ustvarjajoči zrelosti in po svojem osebnem nagnjenju.

Beograjska razstava, ki sta jo priredila z gradivom nabranim iz raznih težko dostopnih zasebnih pariških zbirk zbiratelja Paul Rosenberg in Paul Epstein, je štela impozantno število 109 slik, predstavljajočih 11 svetovno znanih slikarjev, od katerih je vsak izrazita osebnost tako po svojem duhovnem razpoloženju, kakor po načinu svojega ustvarjanja.

Razstava je bila prirejena v drugem nadstropju muzeja, tako da se je naslanjala na stalno muzejsko zbirko francoskih slikarjev, ki jo je do neke mere tudi izpopolnjevala, saj so v nji zastopani večinoma s prav značilnimi deli C. J. B. Corot, Boudin, M. Laurencin, P. Bonnard, P. Laprade, P. Gauguin, Dunoyer de Segonzac, J. E. Vuillard, E. Degas, A. Derain, J.-E. Blanche, C. Pissarro, E. Delacroix, H. Matisse, M. de Vlaminck, M. Utrillo, Suzanne Valadon, E.-O. Friesz in A. Renoir.

Središče razstave je bila dvorana ob vhodu, kjer je prireditelj spretno združil izbrana dela vseh zastopanih slikarjev in tako pri obiskovalcu za uvod ustvaril vtis pestrosti, ki je to razstavo odlikovala, nudil pa mu je, in to je bolj važno, možnost primerjanja umetnikov med seboj. Združeni so bili tu E. Vuillard, P. Bonnard, H. Matisse, M. Laurencin, A. Derain, M. Utrillo, A. Modigliani, G. Braque in P. Picasso. V dveh prostorih na levo od te osrednje dvorane in v šesterih na desno od nje so pa bila zbrana dela po večini enega, kvečjemu dveh izmed glavnih na razstavi zastopanih slikarjev. Na levi sta bila H. Matisse in Braque, na desni Picasso. Vuillard združen z Bonnardom. Modigliani združen z Rouaultom, nato v večjem prostoru združena Utrillo in Derain, A. Dunoyer de Segonzac in M. Laurencin.

Imena, ki smo jih navedli, kažejo, da prireditelji niso izbirali na slepo, ampak da so dobro premišljeno omejili svoj izbor na nekaj

posebno značilnih osebnosti iz francoske slikarske zgodovine od zač. XX. stol. do danes. Drugi znak te izbire je bil, da nam je kljub velikim nasprotjem, ki jih je obsegala, končno le nudila prerez tega, kar je v francoskem slikarstvu danes tako ali drugače še živo in aktualno. V historični perspektivi bi nas bilo gotovo zanimalo videti tudi zbirko velikega očaka sodobnega francoskega slikarstva, P. Cézannea, a so prireditelji vendar le pametno ukrenili, da so nam dali rajši dva vodilna zastopnika njegovega nasledstva, H. Matissea in P. Picassa. Zvezo z impresionistično preteklostjo so nam nakazali z dvema kar malo nesodobnima slikarjema dekorativno in sentimentalno uporabljenega impresionizma, z B o n n a r d j e m in V u i l l a r d j e m. Priznati pa moramo, da tudi ta tretja komponenta sodobnega francoskega slikarstva, ki bi jo futurist označil za pasatiistično, ni bila odveč na razstavi, ker se nam prav po nji, ako se vživimo v intimno problematiko nekaterih Bonnardjevih del, posebno tihožitij, odkriva boljše razumevanje za H. Matissea, po njem pa že tudi za duhovni svet največjih revolucionarjev te razstave. Ako smo zaslutili to usodno ravnino, na kateri se spajajo navidezni ekstremi te razstave in francoskega sodobnega slikarstva sploh, bomo lažje zaključili krog, v katerem snuje posebnost med francoskimi slikarji, M. Utrillo, ki ga samotarsko razpoloženje vodi preko podob samotnih, v naravi kar nezanimivih ulic ter impozantnih cerkva in trgov, v svet tiste asketske stvarnosti, ki se je pred desetimi leti zazdela umetnostni Evropi kot veliko odkritje. Tu se nam odpre duša tudi za razumevanje nevsiljive, nežne in lirične Marie Laurencin, v kateri se oproščeno svoje čutne draži budi v sodobnost izročilo francoskega rokokoja. V ti imaginarni ravnini je tudi A. Derain dan kot razumljiv pojav, ki je globoko doživel način impresionističnega slikanja ter ga prilagodil izrazu povišane resničnosti.

Vsak od tu zastopanih slikarjev kaže drug temperament, vsak bije svoj osebni boj za novo podobo sveta na razvalinah impresionističnega nauka, pri vsakem se čuti sled te borbe, zato pri nobenem, niti pri Mariji Laurencin, ki ji je najbližja, ni tiste vedre zrcalnosti sveta v umetnosti, ki smo se je navadili ob renesansi ali meščanski romantiki naših pradedov. Ta osebna borbenost je vsaj zunanje, za videz posebno poudarjena v delu G. Rouaulta in A. Dunoyerja de Segonzaca.

Nad imaginarno ravnino te mnogoizrazne polpreteklosti francoskega slikarstva pa se visoko dvigajo trije glavni umetniki te razstave, H. Matisse, ki se prišteva med utemeljitelje ekspresionizma, in oba očeta kubizma, G. Braque in P. Picasso. Brez omenjene vse oklepajoče osnovne ravnine, skozi katero se lomijo pogosto z velikim odklonom v sedanost žarki iz impresionizma in simbolizma fin de sièclea, pa bi bila tudi tem najizrazitejšim predstavnikom francoskega slikarstva prvih desetletij novega stoletja izpodmaknjena tla; tudi oni trije so razumljivi samo, ako jih projiciramo na to skupno rav-

nino; le enega manjka v nji, in to je bistveno zanje, magične sestavine navidez nepreračunljivega snovanja. Njo pa zastopa na ti razstavi v odlični meri nesrečni Italijan Amadeo Modigliani. Mnogokrat je novejša umetnost prodrla globoko v podzavestne tajne človeških duš, mnogokrat nam je odkrila na ljudeh poteze, da smo se zdrznili nad njimi, vendar mogoče nikdar s tisto magično pronicavostjo kakor se kaže v delih tega genialnega, a umobolnega umetnika. Z lirično nežnostjo nam odkriva animalično lepoto nagih ženskih teles, slika ljudi z zagonetnimi, prodirljivimi pogledi in jih v portretih analizira do pretresljive nazornosti.

Ko so bile tako razgaljene pred nami podzavestne sestavine animaličnega človeka, se je umetnost obrnila od njega, in ta značilni »odklon od človeka« v irealni svet slikarskih oblik, v svet, v katerem duša, ki je doslej zanimala umetnike, umrje, in postane ves svet, naj bo organični ali anorganični, človeški ali živalski, umetniku, kakor nekdanj ob zori srednjeveške umetnosti v irski in germanski ornamentalni umetnosti, samo pobuda za krasilno igro, ki ga posreduje gledalcu kot svobodno ali vezano ritmični sestav črt ali barvnih lis.

Deloma že ekspresionisti, posebno pa kubisti so dvignili slikarstvo v tem smislu za eno ravnino višje nad zgoraj označeno osnovno ravnino in poskusili dati umetnosti sploh nove podlage. Značilna za njihovo stremenje je velika vloga mrtvega sveta v njihovem delu. To stališče do predmetnega sveta jih je vodilo tudi do zadnje konsekvence, da je tudi človeška postava, kadar nastopa v umetnosti, končno le motiv med ostalimi motivi, ki se mora pokoriti organični zasnovi celotnega pojava dane umetnine.

Dvig iz osnovne ravnine v novo zoženo, z novimi določnejšimi obzorji nakazano ravnino se je izvršil pred približno tridesetimi leti. Nova obzorja je odprl sodobnemu slikarstvu prav tisti, ki se je med prvoboritelji najmanj odrekal človeški figuri, Henri Matisse. Ne toliko z umetniškim manifestom l. 1908., ki je rodil nepregledno vrsto drugih manifestov po vsem svetu, kolikor s svojimi dejanji. Že pri poimpresionistih in novoromantikih fin de sièclea in secesije se zabisuje meja med »visoko«, ambiciozno umetnino in med doslej »nižjo«, služecho stroko dekorativne umetnosti. Kljub uveljavljajoči se lirični ali literarni vsebini postaja dekorativna forma umetnine od simbolizma, dekadentizma, secesije in novoromantizma vse važnejša in stremi za tem, da postane sama sebi namen. Že Cézanneov težko resni ideal zgrajene, v formalnem organizmu zaokrožene slike je vodil na to pot. Literarna sestavina fin de sièclea pa je morala voditi predvsem do stremjenja po preglednejši pozornici, kakor je bila na skrajnih konsekvencah znanstvene perspektive enotno zgrajena impresionistična. Kakor hitro pa je vsebina razdrila trdni sestav perspektivično enotne prostornine, jo je mogla nadomestiti samo z dekorativno uravnovešenim sestavom. Osvobojeno slikarstvo je po ti poti našlo zopet izgubljeno pot v monumentalni koncept, prav toliko pa

je bilo siljeno, da izgradi zakone svojega novega pojava. Najprej je vodil v novi svet instinkt, pozneje tudi razum. Napor po ustvaritvi nove forme pa je vodil nujno k omejitvi pomena bogate vsebine. Novi stvariteljski instinkt je budil predvsem Matisse s svojimi zapriseženimi somišljeniki. Oporo je našel tam, kamor se je evropsko slikarstvo takrat edino moglo nasloniti, v dekorativni umetnosti muslimanskega vzhoda. Ko se je v svojih revolucionarnih predstavnikih zapadnoevropsko slikarstvo odvrnilo od človeka, se je s tem tudi že odpovedalo tisočletnim osnovam zapadnoevropskega likovnega snovanja, ki so bile humanistične, in se je približalo njihovemu protipolu, najdosledneje izraženemu v semitskem kulturnem ozračju bližnjega Orienta. Zavedno in podzavestno, po sugestivnem prenosu novih ritmov črt in ploskovnih sestavov je vdiral novi princip naglo v zapadno evropsko umetnost. Služili so mu prav tako futuristi kakor kubisti, ki so oboji budili novo stvariteljsko voljo predvsem z razumom, z naukom, z manifesti. Forma, po instinktivnih zakonih preračunjena delitev ploskve, čutna senzacija v preračunjen sestav postavljenih barvnih lis in mrež sama je postala sedaj sebi namen. Vse je v tem svetu enakovredno, organski in anorganski svet, človek, žival, mrtva materija, vse služi samo po svoji materialni vrednosti kot pobudnik naših čutov, da se vdajo brezobličnim stanjem nirvane, kjer misel in čustvo toneta globoko pod površino magične ploskve materialnega pojava umetnine. Ta magična ploskev, ki je bila v francoskem slikarstvu doslej posrednik mnogih najraznovrstnejših možnosti, je tu postala trden oklep, strog sistem, iz katerega ni pota v nove variacije. Svet je v nji postal najprej sistem kristalov, ki zrcalijo vse pestrosti barvnega kalejdoskopa, kristal pa se je nazadnje sam udal ploskovitemu zakonu dekorativnega organizma preproge in postal v najnovejših delih Picassa v črn, usodno določen sestav svinčene mreže vključen barvast košček stekla kakor v oknih gotskih katedral. Iz Orienta od muslimanskih preprog, do primitivne dekorativne umetnosti črncev in Indijancev se zdi, da je našla umetnost v zadnjih delih Picassa končno tudi razmerje do magičnega sveta barvnih mozaikov domačih katedral.

Kako pa vse te umetnine družijo osnovna ploskev, na katero smo projicirali njih izhodišče pred približno tridesetimi leti, o tem nam nazorno pripoveduje ta razstava, če vzporedimo in formalno premotrimo snujočo voljo njihovih del. Vsi se srečujejo v nji, Matisse, Braque in Picasso, in vsi so nam v nji bližji, lažje razumljivi. Magična ploskev navidez primitivne, v svoji resničnosti pa neskončno rafinirane dekorativne umetnosti bližnjega Orienta in kulturno nerazvitih narodov jih približuje med seboj pa tudi nam. Kljub enotnosti ravnine, iz katere rastejo, pa je tudi med njimi razločen osebni razmak in celo zelo določen razvoj, da bi skoraj mogli govoriti o treh generacijah. Matisse še vedno živi z realnim predmetom, pojav žene v svetu še vedno draži njegovo čutnost, toda forma umetnine

mu je vse, in mu je, ko njo ustvarja, stol prav toliko vreden kakor žena. Nalašč sem kot primer zanj izbral št. 55 z razstave, Sadje na stolu, ker se tu tudi motivno približujem Braqueu in mi je važnost osnovne magične ravnine obeh lažje pojasniti. Naj bo vodilni motiv ta ali oni, naga žena ali mrtvi predmet, vselej je v Matisseovi sliki še druga sestavina, ki mu je s stališča slikarskega problema enakovredna, ozadje. Največkrat je to z velikim vzorcem pokrita preproga. In kakor se tudi vodilni motiv tu po svojem realističnem pojavu avtonomno uveljavlja in mu je ozadje le spremstvo, je vendar formalna spojitev obeh tako popolna, da sta drug brez drugega nemogoča in le v soglasnem sodelovanju obeh živi Matisseovo delo.

Tudi Braqueu ne gre nikdar za iluzijo, slikani videz upodobljenih predmetov, ampak za njih živo dekorativno razmerje v svoji okolici. Čutne pobude, ki so pri Matisseu še močne, nekam atavistične, je Braque popolnoma odstranil iz svojih slik. Vsaj na videz mu gre samo za predmetno skoraj abstrahirani problem. Da pa mu gre končno tudi za lirično razmerje do problema, da mu ni namen slikati brez »vsebine«, v tem nas potrjuje njegov motivni svet, v katerem redko manjka kako glasbeno orodje: Abstraktno slikarstvo naj sprejema gledavec kot sistem čutnih pobud za melodijo, skrito v sestavu črt in barvnih lis! Podobno kakor Matisse tudi on »opeva« vselej nekak »vodilni motiv«. Ta je redno mrtva priroda, največkrat sadje, vmes pa gospoduje in se šopiri kljub vsem deformacijam kak glasbeni instrument. Za primer, kako ti naslikani predmeti živijo v prostoru, ki jih obdaja, kako ga polnijo in sebi ustrezno deformirajo, mu vsiljujejo nove oblike, naj nam služi št. 25 z razstave, »Kitara, partitura in sadje«. V enem pa Braque daleč nadkriljuje Matissea, v barvi. Barvni akord je pri njem vedno do kraja preštudiran; bistvena sestavina njegovih del je magična sugestivnost njihovega barvnega pojava.

Pablo Picasso ima najdaljšo pot med vsemi sodobnimi slikarji za seboj. Njegov mnogostranski in živahni talent bi skoraj nadomeščal vse sestavine osnovne ploskve novega slikarstva, če bi mu ne manjkalo lirizma. Tu ga izpopolnjuje Matisse, ki nedvomno ni brez pomena za njegov notranji razvoj. Matisseov lirizem je sicer lirizem animaličnih razmerij do sugestivne pojavnosti, ki se mu neprestano spovrača v podobi žene in bi ga deloma lahko nadomestil magični formalizem Modiglianija; prav radi svoje čutne primitivnosti pa je postal važna sestavina novega slikarstva. Picassa je dvignil iz melanholije mladostnih del. Kar je Matisseu dala umetnost bližnjega Orienta, to je Picassu posredovala umetnost primitivnih kultur. Ne dvomim pa, da so se ob nji prerodili vsaj iz podzavesti tudi vtisi na nepozabno, stilno visoko razvito primitivno umetnost srednjeveškega zidnega slikarstva iz njegove domovine, Katalonije. Senzualna sestavina pa je v njem vsikdar bila močna. Vse močnejša pa postaja lirična sestavina v njegovih zadnjih delih, kjer je v formalno sorodnih

sestavih glavnega motiva z okolico podobno Matisseu »vodilni motiv« žena, še več, nekaka pražena, Venera iz prazgodovinske pradavnine. Formalna volja v št. 85, »Žena z mandolino«, ki je dober primer Picassovega klasicizma, št. 81, »Naga žena na rdečem naslanjaču«, št. 84, »Naga žena na črnem naslanjaču« in podobnih je ista kot pri Matisseu in Braqueu: Vodilni motiv se z vso naslado razživlja v svoji okolici, ki pa je bistven del njegovega pojava, ker bi bil brez njega nesmiseln. To pa, kar daleč prekaša oba ona dva slikarja, je potencirana, nebrzdana čutnost, ki se izraža po teh delih, a je bolj kakor v magični svet barv vklenjena v magično izraznost bujne igre črt.

V tuj, neverjetno začaran svet si zašel, ko si prestopil prag te razstave. Uganka ob uganki! Dobro, da je prireditelj razstave dodal nazorno kazalo njene vsebine v prvi dvorani. Bojim se, da bi se drugače ne bil sprijaznil ž njo. Tu pa so se v sosedstvu ekstremi nekam ublažili, in šel si nekam pomirjen, objektivneje razpoložen dalje. Ko si dvakrat, trikrat prelel vse razstavljeno gradivo, vem, da si bil končno zadržan v dveh treh sobanah, kot da si se zamotal v pajčevino in ne znaš več iz nje. Ni bil to Bonnard, niti Utrillo, niti M. Laurencin, bržkone niti ne Modigliani ali Matisse, ampak prav tista dva, radi katerih si spočetka živahno protestiral, Picasso in Braque. Naenkrat te zadržujeta dalj od onih! Ne samo, ker ti stavita težje uganke in se trudiš, da bi jih razvozljaj. Magija forme njunih del te je objela in te ne pusti proč. Že si tako daleč, da ne razmišljaš ob teh delih več o programih in problemih slikarstva, ampak stojš med njimi kakor bi stal pred zbirko orientalskih preprog, ali kakor si se svoj čas v muzeju v San Diegu brez kritike prepuščal očarljivemu ritmu staroindijanske ornamentike. Že priznavaš visoko barvno kulturo obeh in ti je zaenkrat še bližji muzikaličnejši Braque, ko pa se vrine medte in ta dela podobno magični svet srednjeveških slikanih oken, se sprijaznuješ že tudi s Picassom in odhajaš pomirjen, češ, tudi to utegne še čemu služiti.

Da bo tudi res služilo, o tem sem namreč prepričan brez ozira na to, kako je javnost v Parizu sprejela ta zadnja Picassova dela in brez ozira na to, koliko je danes kubizem še živ ali že mrtev. Zgodovinsko dejstvo je, da predstavlja stopnjo duhovnega razvoja, ki smo jo doživeli malo bolj ali malo manj vsi sodobni ljudje. Tod in nikjer drugod ne vodijo vrata v umetnostno bodočnost! Ko se oziram po sodobnem svetu, vidim tu in tam poskuse kulturne obnove tudi po umetnosti. Ti poskusi so prav pogosto usmerjeni na ljudsko izročilo, na željo iz lastnih podlag zgraditi lastno kulturo, lastni izraz. Naj se to vrši z mislijo na rasno čistost ali z mislijo na ljudstvu dostopnejšo, bolj prijajočo mu umetnost, je vseeno. V ti perspektivi mi ekspresionizem in kubizem, mi razčlovečenje in orientalizacija zapadnoevropske umetnosti nista samo prav nič odveč, ampak naravnost pojav višje previdnosti. Od stare, humanistične, v trdno

mrežo eksaktno perspektivičnih načel vklenjene umetnosti ni bilo pota k ljudski, ki je hirala kot odmirajoča panoga narodne kulture v senci »visoke« umetnosti. Razkroj teh oblik je bil nujen, če se je hotel razvezati zopet prirodni jezik umetnostnega izraza: po ekspresionizmu in kubizmu smo našli pot zopet k »novi stvarnosti«, k podlagam lastnega izraza. Stara resnica je, da se ekstremi dotikajo. Picasso je pokazal, da je samo korak od njegovega kubizma v klasicizem; da velja to za klasicizem in realizem, je pa nazorno dokazala zgodovina klasicizma in postanka romantike. To je zaslutil prav dobro tudi v knjižnem ustvarjanju R. Ložar v vzpodbudnem člančiču »Prevodi iz Horacija in naš poetični jezik«*), ki mi je prišel pred oči, ko sem končaval svoj sestavek. Zame je jasno: Brez ekspresionizma in kubizma smo lahko najboljši, najodličnejši slikarji, do sodobnega izraza v umetnosti, do nove vsebine, po kateri žejajo cele države in narodi, ni pota mimo njih. Umetnostna forma je sugestija, veliki umetnik pa tvorec magičnih formul, po katerih nas začara, da mu sledimo. Ljudska kakor primitivna umetnost ni nikdar iluzionistična, ampak predvsem magična, očarljiva. Kubizem in ekspresionizem sta nam vrnila magično umetnostno formo, tu izraženo v sugestivnih ekspresivnih črtah, tam v barvah. Vsi naši sodobni izobrazbi, naj bo upodablajoča, zvočna ali jezična, je danes podstavljena magična ravnina novejših francoskih slikarskih umetnosti, ki jo je tako dobro pokazala belgrajska razstava.

Ne gre za to, da posnemate, kar ste videli, ampak da spoznate!

ANTON BREZNIK

JEZIK NAŠIH PRIPOVEDNIKOV

10. Meško.

Cankarjev jezikovni preobrat je vplival na vse pisatelje, ne le na mlajše, ki so nastopili za Cankarjem (Ivo Šorli, Al. Kraigher, Cv. Golar i. dr.), ampak tudi na nekatere starejše, ki so pisali že pred njim (Meško, Govekar). Pisatelji so spremembo v jeziku hitro opazili in so šli, nekateri zavestno, drugi morda nezavestno, za novo smerjo. Kakor so bili v letih 1870—1890 vsi pisatelji pod vplivom Levstikovega in Jurčičevega jezika, tako so gledali zdaj vsi na Cankarja, dasi ni nobeden na drobno proučil njegovega jezika in ni nihče videl vseh njegovih reform, ki jih je izvršil. V tej struji se je kmalu znašel tudi Meško, ki je bil doslej privrženec stare jezikovne šole, odvisen v glavnem od Govekarja.

*) Čas, XXX. (1935/36), str. 289—302, posebno odstavka »Antika in klasika kot današnji situaciji« in »Kaj pravi sodobna slovenska pesem?«