

JOS. DOSTAL: POTA MODERNEGA SLIKARSTVA.

Namen naslednji razpravi je v glavnih potezah orisati zgodovino moderne slikarstva. Ozreti se hočemo na pota, ki jih je prehodilo in jih hodi, odkar se v njem zrcali s toliko odkritosrčnostjo, kakor v nobeni drugi umetnosti, moderna duša, moderni duh časa.

Na vseh poljih življenja in kulture govorimo dandanes o modernosti, o novodobnosti, in mislimo s tem na eni strani na silni napredek današnjih dni, zlasti na polju zunanje kulture, n. pr. moderne tehnike. Ta napredek občudujemo, se ga veselimo in ga uporabljamo. Na drugi strani pa razumevamo pod pojmom modernosti neko čisto novo duševno kulturo, ki je v nasprotju in odporu s prejšnjo, ki prejšnjo zanikuje, kar opazujemo v moderni znanosti, prav jasno tudi v umetnosti. To je moderna, ki se ji izpočetka čudimo, je ne moremo takoj razumeti, se je le polagoma privadimo, morda odklanjamo.

To velja tudi za moderno slikarstvo. V njem je odpor proti staremu slikarstvu. Moderno slikarstvo hodi svoja, nova pota ne oziraje se na tradicijo, šolo, zgodovinsko izkustvo. Kar je veljalo nekdanj za vzorno, za klasično, ima le še zgodovinski pomen v vrsti evolucije; za razvoj moderne umetnosti je brez praktičnega pomena. V tem je negativni princip moderne naziranja o umetnosti.

Seveda, vse slikarstvo naše dobe ni moderno. So še umetniki, ki delujejo v zmislu tradicije, ki so ostali konservativni, pa njih življenje in delovanje poteka tiho. Zanje se moderna umetniška literatura ne spremeni, kritika jih ne upošteva, reklame nimajo zase. Brez dvoma bodo nekateri izmed njih praznovali dan vstajenja. To uči že izkušnja zadnjih let. Razne stoletnice umetnikov, retrospektivne razstave so odkrile svetu pozabljena imena umetnikov; njih dela pa slave zdaj kot umotvore prve vrste, odevajo jih celo z značajem modernosti, dočim imajo nekateri moderni in najmodernejši slikarji nesmrtnost že za seboj, ali z drugimi besedami, so jo že izgubili.

Značaj moderne slikarstva najlažje spoznamo v večjih zbirkah, kjer moremo primerjati stare in moderne slike. Pojdimo n. pr. na Dunaj, najprej v cesarsko galerijo slik in potem v avstrijsko državno galerijo, ali še bolje, v Monakovo v staro in novo pinakoteko. Tu nam bo koj prvi pogled in prvi vtis pokazal razloček med starim

in modernim slikarstvom. Drugačni predmeti, drugačne barve, drugačna tehnika.

Shakespeare pravi nekje, da je umetnost zrcalo in kronika časa. S splošno kulturo se zato menjava tudi umetnost. Novo slikarstvo moremo torej umeti le v luči moderne časa. Devetnajsto stoletje je v marsičem premenilo temelje kulture. Prineslo je nove državne oblike na modernih osnovah, prineslo je novo vedo, nove iznajdbe, novo gospodarsko življenje, novo industrijo, vsled tega nove socialne strukture. Povsod sami novi problemi. Devetnajsto stoletje pa je hkrati izpodmikalo temelj religije. Zato je morala tudi umetnost iskati novih potov, novih oblik in novih izrazov za novo vsebino.

Domovina moderne slikarstva je Francija. Strogi klasicizem je ondi pošiljal svoje zadnje umotvore v svet, cvetela pa je romantična šola, ko se je jel vzbujati nov duh v slikarstvu. Prvega je vzdrževal Ingres († 1867), romantično smer je sijajno zastopal Delacroix († 1863). Klasicizem ni bil več za tisto dobo, bil je umetnost hladnega razuma, videl je lepoto le v staroklasičnih umotvorih. Pa to je bila lepota marmorja, brez toplote. Francoski romantizem je bil odpor proti klasicizmu. Zajemal je vsebino svojih slik iz srednjega veka in iz novejši zgodovine, ne iz navdušenja za idejo, ampak le iz nasprotstva do klasicizma. Romantična šola v Nemčiji je hotela uveljaviti ideje srednjega veka tudi v življenju. Romantizem v Franciji je hotel prostosti, prostosti v izbiranju snovi, v kompoziciji, v izražanju čustev. Prinesel je novo življenje v slikarstvo. Kakor ima francosko romantično slovstvo sijajen, prisposoben poln jezik (Victor Hugo), tako deluje romantično slikarstvo s silnim barvnim vtisom. Barva je bila romantizmu najvažnejši element. Za primer vzemimo Delacroixa, mojstra realističnega kolorizma, bujnega in strastnega v barvah. Pri svojih slikah je najprej uredil barve, in šele ko je našel zaželjene efekte, je izpopolnil sliko s posameznostmi v risbi. Njegova slika »Klanje na Kiosu« je kaj značilna za njegovo umetnost. Kompozicija, razvrstitev mas, barvni toni, vse je bilo proti tradiciji, proti šoli. Klasicist Gros je rekel o nji: »C'est le massacre de la peinture«.

Tako klasicizem kakor romantizem sta iskala predmetov za slike najrajša v zgodovini. Celo

pokrajina v klasicizmu je bila zgodovinska, heroična, komponirana, romantizem pa je hodil po pokrajinske motive v tujino, na Grško, v orient, v Algier.

Po revoluciji leta 1848. je padel tudi romantizem kot vladar v umetnosti. Doraščal je nov rod, ki se je zanimal le za realno življenje, vzgojen v duhu realizma in predvsem pozitivizma Avgusta Comtea (1798—1857), v zmislu njegovega dela »Cours de philosophie positive« (1830—1842). To je bila napoved nove dobe. Le dejstva so. Edini dokaz resnice dobimo potom opazovanja. Vsaka metafizična smer je izključena. Tudi pravost je le del splošne vede. Te nauke je vporabil v slovstvu najprej Saint-Beuve (1804—1869), v filozofiji umetnosti in v kritiki Taine (1828—1893), v teologiji Ernest Renan (1823—1892). V tem milieju in ozračju so vzrastli tudi moderni slikarji. »Umetnost in veda,« piše Lecomte de Lisle, »ki sta bili toliko časa ločeni, morata v bodoče skleniti zvezo, da, morata se spojiti.« V umetnosti se je nadalje uvel princip »l'art pour l'art«, ki ga je prvi izgovoril Gautier. Umotvor je neodvisen od vsebine in od morale. Oblika je vse. Umetnik je sam sebi zakonodajalec.

Po vsem tem je signatura nove umetnosti realizem, individualizem, subjektivizem, popolna avtonomija in stremenje po novih oblikah.

To je v kratkem povedano kulturni temelj moderne umetnosti, še posebej modernega slikarstva. Morda se bo komu odveč zdelo, da sem segel tako daleč, pa je potrebno. Premalo se navadno ta stran povdarja, ko je vendar primum movens. Saj se v umetnosti reflektira kulturno naziranje časa. Princip »umetnost je sama sebi namen« je v praksi neizvedljiv.

Zdaj pa lahko preidemo na strogo umetniško polje. Kako se je razvijala moderna v slikarstvu?

Moderno slikarstvo se pričena s pokrajino. Impulz pride od dveh Angležev. Prvi je John Constable (1776—1837). Dočim ga v domovini niso umeli, je vzbudil že leta 1824. zanimanje v Franciji. Ta umetnik ni gledal več pokrajine v luči starih Nizozemcev, ampak je iskal življenje pokrajine v naravi sami. »Zakaj naj vedno gledamo okajeno platno in nikdar ne pokrajine, svežega zelenja in solnca, zakaj vedno galerije in muzeje, in nikdar ne narave?« Tako je sam zapisal. Še večji je bil vtis William Turnerja († 1851). Hodil je po potih Claude Lorraina, proučeval je svetlobo in prišel tako daleč, da je potreboval le neba, zemlje, morja in nekoliko meglenih predmetov, da je pričaral vsa čuda luči in barv na platno. Ruskin pripoveduje o njem sledečo zgodnico. Turner je slikal

nekoč ob morski obali. Pri delu ga je opazoval neki mornariški častnik. Ko je videl, da je Turner naslikal parnik brez dimnika, ga vpraša, zakaj tega ne naslika. Slikar mu odgovori: »Od tu ni videti dimnika.« — »Pa vendar veste, da ima ladja dimnik, zakaj ga torej ne naslikate?« — »Moja naloga ni slikati, kar vem, ampak kar vidim,« odgovori Turner. In nekemu prijatelju slikarju je zaklical Turner, kaj naj slika: »Your impressions, vtise, ki jih imate!«

Tako so mladi slikarji v Franciji našli svojo pot. Prvi korak na tej poti je šola v Barbizonu. Več nadarjenih slikarjev, med njimi Th. Rousseau, C. Corot, J. Dupré, Chr. Fr. Daubigny, J. F. Millet, C. Troyon in drugih se naseli l. 1830. v imenovani vasi ob gozdu pri Fontainebleau. Iz mesta se umaknejo v prosto naravo. Slikajo pokrajine iz najbližje okolice. Novo pri tem je bilo, da so preprosti motivi iz narave dobili posebno ljubkost, da so bili slikani z ljubeznijo do domače zemlje. Zato se imenuje ta vrsta slik »paysage intime«. Še bolj novo je bilo, da je iz teh slik jel dihati zrak in se svetiti luč. Ti slikarji so spoznali poezijo, ki jo dobi pokrajina vsled življenja v zraku in svetlobi. Posameznosti, majhni detajli, se prično izgubljeni iz slik, poudarjajo se bolj skupine in mase. Théodore Rousseau (1812—1867) slika rad mogočno razrasle hraste, Jules Dupré (1812—1889) zlasti zračne pojave, nevihto, mir po nevihti, Fr. Daubigny (1817—1878) tihe brežove potokov in cvetne pomladne slike, Troyon slika živali, Camille Corot (1796—1875) je pravi pesnik med slikarji v Barbizonu, njemu je slikarstvo v resnici lirika brez besedi. Vse oblike odeva s prozorno, srebrnosivo meglo. Čez gozd, travnik, drevje, vodo, nebo je razlita lahna svetloba. Corot ljubi v poznejši dobi svetel, nežnosencen kolorit, enoten v barvah, pa bogat v nuancah. V tem je predhodnik svetloslikarjev, impresionistov. Sliko »Most v Mantesu« (Pril. I.) je slikal v zadnji dobi svojo življenje.

Korak dalje gre Jean François Millet (1814 do 1874). On postavi v pokrajino človeka, pa ne kake romantične prikazni, ampak realne ljudi, kmetovalca. Slikal je, kar je poznal iz izkušnje, delo in trud kmeta, kakor živi priklenjen na zemljo. Milletove slike pa niso turobne, žalostne, sijaj pokrajine in solnce ožari tudi kmetiško življenje. Kdo ne pozna Milletovega »Angelovega češčenja«? Zdaj je v Louvreu, cena mu je bila 700.000 frankov. Slika nam kaže ves značaj Milletov. »Ko sem slikal, sem mislil, kako se je prej na polju delalo. Moja babica je ob večernem zvonjenju delo ustavila, da smo se odkrili in mogli za rajne pobožno

moliti,« piše sam. Iz mladostnih spominov je torej zajemal slikar. Življenje je sicer realno, vsakdanje, toda iz njega sije vendar blaga misel in nežna refleksija.

Prišel pa je Gustave Courbet (1814—1877). Ta je šel niže. Komunard v politiki, je bil komunard tudi kot umetnik. Izprva je posnemal Zurbarana, Ribera, Velazqueza in ljubil temne, močno osenčene barve, pozneje je postal svetel in jasen. Leta 1851. je razstavil sliko »Cestni delavci«, prve figure bornih delavcev v naravni velikosti. Zatem je prišla slika »Pogreb v Ornansu« (Pril. II.). Težka, temna slika, izraz ljudi apatičen, trd. Vsebina njegovih slik je pogostokrat ostro tendenčna, predmeti večkrat cinično naturalistični. Zato v takratni družbi še ni mogel zmagati. Za svetovno razstavo leta 1855. so sprejeli enajst njegovih slik, sliko pogreba so odklonili. Courbet se ujezi, ne pošlje nič na razstavo, ampak razstavi sam zase svojih štirideset slik v leseni kolibi pred vhodom v svetovno razstavo. Napis je bil: Le Réalisme. G. Courbet. Zanimiva je njegova umetniška izpoved v katalogu k razstavi. Ker je veljavna za cel rod slikarjev, naj sledi nekaj stavkov iz nje: »Dali so mi naslov realista, kakor so dali slikarjem izza časa 1830. ime romantikov. Realizem more obstati le v stvarih, ki so za slikarja vidne in čutne. Slikarstvo je čisto fizična govorica, in vse abstraktno, nevidno, ne spada v slikarsko področje. Monumentalno slikarstvo, ki ga imamo, je v nasprotju s socialnimi razmerami, cerkveno slikarstvo v nasprotju z duhom stoletja. Nezmisel je, če slikar brez vere v te stvari pogreva z večjim ali manjšim talentom te zgodbe, ki so mogle cveteti v čisto drugačni dobi, kakor je naša. Namesto tega naj se poslikajo kolodvori s prizori pokrajinj, kjer potujemo, s slikami velikih mož, ki so se v teh krajih rodili, s strojnicami, rudokopi, tovarnami. To so svetniki in čudeži devetnajstega stoletja.«

V pokrajinskih slikah je bil tudi Courbet velik. Ljubil je naravo, planjavo, gozd, morje, slikal je tihožitja. V teh slikah je posebno krepak in svetel v barvah.

Slikarstvo, o katerem smo dozdej govorili, ima še marsikaj tradicionalnega na sebi. Vse drugače pa postane, ko nastopi doba *pleinaira*, slikanja na prostem. Vun iz ateljeja, v prost zrak, v jasno svetlobo, predvsem na sonce! To je bil klic slikarjev, ki so se naselili krog leta 1870. v Batignollesu, predmestju Pariza. S tem je napočila doba modernega slikarstva.

Vse so dotedaj slikali, le luči ne, ki daje vsemu svetu življenje. Tudi tega niso slikali, kako se vsled različne solnčne svetlobe konture izgub-

ljajo in barve predmetov v naravi preminjajo. S slik naj izgine rjava omaka, galerijski ton.

Od *pleinaira* je bil le en korak do *impresionizma*. Ker se barva, svetloba in gibanje v naravi vedno preminja, in vsako oko drugače vidi, naj slika slikar le hipne vtise.

Kaj je impresionizem? Bistvo impresionizma v umetnosti je izražanje barve in luči. Moderni impresionizem si je stavil nalogo, izražati barvni vtis, ki ga napravlja kak predmet v naravi ob hipnem zaznanju na opazovalca. Torej je naloga impresionizma, iskati novih potov za zunanja izrazna sredstva v umetnosti. Program impresionističnega slikarstva je s tem dan, in impresionizem ga je razvijal s precejšnjo logiko.

Predmeti izgube v impresionizmu svojo jasnost, konture so meglene, negotove. To je fiziološko utemeljeno. Prvi pogled v naravo je subjektivno vedno nejasen, meglen. Ako hočem stvari natanko videti, moram vsako posamezno posebej z očmi preleteti. Telega impresionist ne mara. Vsa linearna plastika prejšnjih dob je iz slik izginila, plastiko daje, kolikor mogoče, le osvetljenost in barva. Zato je treba vse le bolj skicirati, treba je hitre tehnike, ker to odgovarja hipnosti prvega vtisa. Hitro se mora prvi vtis izraziti v barvah, sicer mine, in impresionist bi moral slikati iz spomina. Drobnoslikarstva impresionizem ne pozna. Skica dobi v impresionizmu s tem pomen samostojne umetnine, ni le študija za popolnejše delo. Impresionizem se bolj veseli nedovršenega, hipnega dela. In estetični užitek je večji, če mora opazovalec šele ugibati, kakor če bi mu slika bila takoj jasna v vseh podrobnostih. Kako naravnost nasprotna sta si impresionist in drobnoslikar, moremo videti na Ernestu Meissonierju (1815—1891), obnovitelju nizozemske drobnoslikarije. Impresionist ne pogleda nobenega predmeta natančno, Meissonier pa gre za vsako malenkostjo. Pri konju, ki je na sliki komaj palec visok, je videti vse podrobnosti opreme. Za sliko Napoleona leta 1814. (Pril. I.) je delal obsežne študije. Dal si je ukrojiti natanko Napoleonovo obleko, iskal je primernegega terraina, čakal, da je padel prvi sneg, da je imel razvožene ceste, opazoval konjenico. Hojo konja je malokateri slikar tako skrbno pogodil. Za sliko »1814« je dobil Meissonier 300.000 frankov.

Impresionistične slike so teoretično slikane *alla prima*, neposredne so. Impresionizem zato ne more ustvariti šol v starem zmislu. V zgodovini slikarstva govorimo n. pr. o šoli Perugina, Raffaella, Caraccija itd. Ti mojstri niso vsega lastnoročno izvrševali, pomagali so jim učenci. Pri impresio-

v tej sliki ustvaril prvo sliko iz tovarniškega življenja novega veka, bodi le mimogrede omenjeno. V svojem starostnem slogu je Velazquez slikal s širokimi potezami, stavil je barvo na barvo. Zato je v časti pri impresionistih.

Goya († 1828) se približuje še bolj impresionističnemu naziranju. Od njega so se učili prvi impresionisti, zlasti Manet. Goya je bil po njihovem naziranju zadnji starih, prvi novih umetnikov.

Nizozemec Frans Hals (1580–1666) je ugajal impresionistom po svoji markantni hitri tehniki, v močnem karakteriziranju osebnega hipnega vtisa.

Omeniti moramo še en nagib za impresionizem. Dalo ga je japonsko slikarstvo. Na pariški razstavi l. 1867. je bilo mnogo japonske umetnosti zastopane. Francoskim slikarjem je izšla nova luč. Videli so, s kako duhovitostjo slikajo Japonci. Malo potez, svetle, izrazite barve. Vse postransko izpuščajo. Videli so vtis nesimetrične razdelitve v pokrajinah, pogled na pokrajino z viška, odtod zanimivi perspektivični motivi itd.

Tako smo pokazali v površnih potezih bistvo in splošni značaj impresionizma. Ker so impresije nekaj subjektivnega, je jasno, da je moral impresionizem pri posameznih mojstrih dobivati poseben kolorit, posebno tehniko, osebni značaj.

(Dalje.)

IVAN CANKAR: ČRTICE.

SOŠOLEC TONE.

Čudno je, kako ostane človeku v spominu dogodek, ki se je vršil v zdavni mladosti in ki je čisto brezpomemben. Veliki dogodki, ki so gnetli dušo ter orali pot poznejšemu življenju, so napol pozabljeni, oko jih vidi komaj še za daljnimi meglami. Malenkost, ki je časih celó smešna, mnogokdaj zoperna, pa stoji živa pred človekom, kakor da se je bila vršila dan poprej. Roka spomina je nalašč ali pomotoma pisala biblijo v pesek, abecedo pa je klesala v kamen.

Po petindvajsetih letih sem ugledal sošolca Toneta in sem ga koj spoznal. Postaven, čokat mož je bil in nosil je košato brado. Bistri, nekoliko prešerni pogled, veseli, bučni smeh, zdravje, žehteče iz polnih lic, vse je pričalo, kako prav je bil storil, ko se je navsezgodaj odpovedal šoli in vsem učenim izkušnavam.

Sedela sva v krčmi, za toplo pečjo; zunaj je zamolklo bučala burja. Večerilo se je, krčmar je prižgal svetilko ter zažrnil okna. Razgovarjala sva se o zdavnih časih in spomini so vstajali, mili, sladki, kakor duh rebulje, ki sva jo pila.

Dasi je bila rebulja res dobra, se mi je zdelo čudno, da se je nježa, čokatega, bradatega moža, tako zgodaj polastila njena moč. Oči, prej tako bistre, so se mu zalile ter so pričele gledati motno, nekako zbegano. Naslonil je glavo v obedve dlani, pomolčal, nato pa se je ozrl name postrani, kakor naskrivaj, izza prstov.

»Bolí me tisto... bolí! Hudó mi je... saj vidiš! Kadar se spomnim na tisto, bi se najrajši

pretepel! Krivica... krivica peče, bolí, pa čeprav je odtistihdob že petindvajset let! Kolikokrat sem se žalosten spominjal nate in na... tisto!«

Spčetka sem ga gledal in poslušal osupel in nisem vedel, kaj da bi bilo »tisto«. Nenadoma pa me je vroče prešinilo, zablislilo se je v spominu in ves mali dogodek izza otroških let je stal živ pred menoj.

Tako je bilo:

Ko se je bil Tone kar sredi leta naveličal šole, mi je rekel nekoč na cesti:

»Kaj bi s temi knjigami, ki jih še od daleč ne maram gledati? Vzemi jih in jih prodaj; veliko ne boš dobil zanje, ker so preveč popackane, ali nekaj boš morda le dobil! Če ne pojde drugače, jih daj za desetico, vse skupaj! Kadar napraviš to kupčijo, bova že naredila med seboj, da bo prav!«

Res sem iskal in našel kupca za tiste posvalkane knjige; dobil sem zanje šestdeset krajcarjev. Izročil sem jih materi, da jih pošlje Tonetu, kadar pride Francka iz šole. Mati je položila svetle desetice v malo, okroglo, papirno škatlico, kakršne rabijo lekarnarji za praške. Še zdaj se mi zdi, da vidim pred seboj tisto belo škatlico. Sam pa sem se napotil v gozd, poslušat, kako prepevajo košate bukve.

Drugi ali tretji dan — vroč solnčen dan je bil — sem stal pred hišo, ko je pripeljal Tone mimo težko naložen voz. Imel je par lepo rejenih, močnih konj, ki sta vlekla težko, stopala pa čvrsto in samozavestno. Ne vem več, kaj je vozil, ali so bile

M i n a. O Bog, mrtvi. (Joka glasneje.) Po luč!
(Odhiti v hišo.)

L i z a. Tomažin, Tomažin, ali so še živi?

T o m a ž i n (od spodaj). So že v večnosti.

M i c k a (prihiti, koj za njo bolj počasi Radgand).
Ali je res, botra?

L i z a. Tamkaj leže na produ. (Pokaže s prstom.)

M i c k a. Mrtvi! (Zajoka in poklekne k otrokoma.)

L i z a. Janez je planil kar tu doli ponje, pa je bil
že prepozen.

M i c k a. Oh, oče!

(Mina pride s prižgano rdečo svečo, možje drug za drugim
na oder.)

T o m a ž i n. Kako je vendar zašel v vodo?

M e j a č. Po verigo je prišel k mojemu vozu in
jo hotel tu utopiti.

T o m a ž i n. Ko bi jo bil že prej.

M e j a č. Jaz sem ga z njive opazil in sem tekel
za njim in sem zavpil: »Stojte«, pa se je opo-
tekkel in padel. Oh, jaz nisem kriv njegove smrti.

D r n o l e c. Bog mu daj večni mir.

T o m a ž i n. On ga ima, saj je bil svetnik. Bog
ga daj nam, kajne sosedje?

M e j a č. Marko, ali mi odpustiš? Oh, jaz nisem
kriv.

M a r k o (si obriše solzo in mu seže v roko).
France!

(Si krčevito stiskata roke.)

J a n e z (pride poslednji). Škoda Primoža.

M i c k a (se hvaležno ozre vanj). Janez, hvala ti.

T o m a ž i n. S svojo smrtjo nas je odrešil. Mo-
limo zanj!

(Vsi se odkrijejo. Zavesa pada.)

JOS. DOSTAL: POTA MODERNEGA SLIKARSTVA.

(Dalje.)

Edouard Manet (rojen 1832 v Parizu, umrl 1883) velja za prvega modernega impresionista. V njegovi delavnici v Batignolles so se zbirali mladi slikarji Monet, Degas, Fantin-Latour, Renoir, Pissarro, Sisley, se medsebojno navduševali pri delu za nova pota in nove cilje v slikarstvu ter vsak po svoje reševali problem pleinairizma in impresionizma. Henri Fantin-Latour (1836—1904), najboljši portretist med francoskimi impresionisti, je naslikal atelje v Batignolles. (Priloga D. in Sv. št. 5.) Kot glavno osebo vidimo Maneta pri slikarskem stolu, poleg njega na stolu je pisatelj Zaharija Astruc, drugi so po vrsti od leve na desno: slikarja Oton Scholderer (Nemec) in Renoir, literata Emil Zola in Maitre, slikarja Bazille in Monet. Literati, ki so zahajali v Manetov krog, predvsem Emile Zola, so se trudili pripraviti moderni umetnosti pot in sprejem v javnosti, dolgo brez uspeha. Ime Zola tudi pove, kakšno je bilo svetovno naziranje pariških impresionistov.

Edouard Manet je hotel v svoji mladosti postati mornar. Videl je Južno Ameriko, Italijo in Nizozemsko, vsled tega se je pozneje lahko spominjal svetlobe in barve morja, ki je na slikah starejših mojstrov ni videl. Pozneje je vstopil v šolo slikarja Couture (1815—1879), kjer je ostal šest let. Couture je bil klasicist — znana je njegova slika v Louvreu, »Rimljani v dobi propada« — zato je znal Manet še risati, kar poznejšim slikarjem

impresionizma ni šlo tako gladko od rok. Z učiteljem sta se večkrat sporekla. Manet je bil precej samosvoji in je že kot učenec hotel ubrati svojo pot. Leta 1853. se je v Couturovi delavnici zgodilo sledeče: Manet je po misli svojih součencev dobro pogodil študijo po ženskem modelu, zato so mu v mladostni načajivosti, da podražijo učitelja, stojalo ovenčali. Couture pregleda dela svojih učencev, jih pohvali, nazadnje pride k Manetu in mu reče: »Vi se torej ne boste nikoli odločili slikati, kar vidite.« Manet mu odgovori: »Jaz naredim, kar vidim, in ne, kar se drugim videti poljubi.« Po tem programu se je Manet ravnal in vsi drugi impresionisti. Impresionizem ne pozna kritike. Ako ti ni všeč, pa pojdi. Manet je slikal najprej v duhu Nizozemcev (Fr. Hals), pozneje se je navdušil za Velazqueza in Goya. Vpliv Halsa se vidi predvsem v portretih, pa Halsa Manet gotovo ni dosegel. Polagoma se je hotel oprostiti tradicije in šole, toda njegove slike so bile še trde. Kot umetnik tudi ni imel sreče. Religioznih slik razen dveh (mrtvi Kristus in Kristusovo kronanje), ki mu nista prinesli pohvale, ni slikal. Njegova »Olympija« (1864) in »Zajtrk v travi« (Déjeuner sur l'herbe, 1863) sta izzvali hud odpor in slikarja onemogočili za celo življenje. Nam se morda zdaj to čudno zdi, če pomislimo, kakšne stvari morejo dandanes v razstave in javne, celo državne zbirke. V nobeni teh dveh slik ni bil originalen, pri prvi je očiten vpliv Goya, pri drugi je posneta neka risba Raffaelova,

le da je moški figuri oblekel. S težavo so Olympijo spravili najprej v zbirko Luxembourg, odkoder je leta 1907. prišla pod Clémenceauem v Louvre, kjer je bil tudi Manetov »Zajtrk v travi«.

Neuspeh je Maneta odvrnil, da ni več komponiral, ampak se vrge na realistično slikarstvo. V mislih mu je bil Courbet. To se je zgodilo najbrže leta 1870. Smer njegovi umetnosti je določila še sledeča okolnost. Radi vojske je zapustil Pariz in se naselil na deželi pri svojem prijatelju, laškem slikarju de Nittis. Ker ni imel ateljeja, je slikal na prostem v pleinairu. Tu študira luč in jo izraža v svojih slikah, v srebrnosivi svetli barvnosti. Cela vrsta slik nastane iz pokrajin ob Seini. Kako slika Manet? On ne vidi oblike in obrisov, ampak le barvo in luč. In hipen, skoro nepotrpežljiv je. Zdaj napravi tu, zdaj tam barvno liso na platno, kakršen je hipni vtis, in polaga barvo ploskovno, eno poleg druge, eno vrh druge, kakor rabi. Naslikal je n. pr. Monetovo družino na vrtu. Vrt prav površno izdelan. V sredi sedi Monetova žena v svetlem krilu, njej na krilu leži sinko, Monet v višnjevem jopiču zaliva in neguje cvetlice, v osredju na levem rdečkast petelin, svetla kokoš in piščanci. Na sliki se vidi dobro hitra tehnika. Tudi najpreprostejših motivov se je lotil. Slikal jih je zadnja poletja svojega življenja, bolan. Ker radi boleznim ni mogel nikamor, je jemal motive, kjer so se mu nudili. Golobjak na vrtu, slike iz vile Bellevue in hišica v Rueil so značilne za poslednjo dobo Manetovo. Tu seveda ni mogel predmetno kaj posebnega pokazati, pač pa v barvah in luči.

Manet je zapustil veliko število slik. Po vsebini je mnogo portretov, pokrajinskih motivov, tudi interieursov, najrajši je slikal pariško življenje na cestah, na dirkališčih, v kavarnah in gledališčih. Dobra in vobče prikupna so Manetova tihožitja, prva še sestavljena, poznejša enostavna in preprosta. Slika »V kavarni« (priloga D. in Sv. št. 5.) kaže dobro Manetov način slikanja. V kompoziciji nima nič izbranega, prav slučajno so prišle te osebe in v tej skupini na sliko. Maneta ne moti, če rob slike figuro kar čez polovico prereže, da se vidi le cilinder. Barve so ploskovno porazdeljene, nič ni plastičnega modeliranja. Manet je želel tudi kaj monumentalnega slikati. Prosil je, da bi smel poslikati dvorano za seje magistrata v pariški mestni hiši. Njegov načrt je bil, da bi naslikal ondí pariške tržnice, železnice, mostove, podzemeljski Pariz, Pariz pri dirkah in v javnih vrtovih. Na stropu galerijo portretov mož iz meščanstva, ki so pripomogli Parizu do slave in bogastva. Prošnji niso ugodili.

Drugi glavni impresionist je Claude Monet (rojen 1840), tudi Parižan. Za barve je imel še bolj bistro oko kakor Manet, skoro znanstveno se je trudil proučiti bistvo svetlobe in barve. Kakor barva nastane, tako se mora tudi slikati. Kjer vidijo navadni ljudje le lokalno barvo in barvne ploskve, je videl Monet tresoč se raznobarvne svetle pike, ki se v očeh združujejo in napravljajo vtis enotne barve. To je takozvani Monetov »komma« (Monetove črtice), ki so se ga oprijeli takozvani pointillisti in neoimpresionisti. Učil je, da se barve ne smejo mešati na paleti, ker postanejo s tem motne, ampak da se morajo čiste, črtica poleg črtice, nastavljeni na platno. Šele oko bo posamezne barvne črtice in pike združilo v pravi vtis. Zato slika Monet izvečine pokrajinske motive, večkrat prav brezpomembno, pri različni osvetljavi, vedno na prostem, ob solncu in ob dežju. Celo na Seini si napravi atelje v čolnu, da more proučavati gibanje in svetlikanje vode. Za časa nemško-francoske vojske je šel na Nizozemsko, študiral tam stare mojstre, še bolj pa morje in podnebje z mnogimi in hitrimi izpremembami. Slika »Seine pri Argenteuilu« (priloga D. in Sv. št. 5.) je zgled ene izmed Monetovih pokrajin v solncu. Svetloba prešinja vso naravo, vodo, cesto, zelenje, nebo.

V avstrijski državni galeriji na Dunaju je nekaj Monetovih slik. Med njimi je morda najboljša »Ribiči v Poissy«. Predstavlja pet čolnov na Seini z ribiči. Vso sliko zavzema reka, nič ni nebesa.

Camille Pissarro (1831—1904), rojen na otoku St. Thomas v Normandiji, je že mnogo slikal v svoji domovini, ko je prišel v stik z ateljejem v Batignolles in postal slikar svetlobe. V Parizu so mu najbolj ugajali živahni boulevardi, ki jih je slikal bolj z viška, da so se slike poglobile in mogle pokazati mnogovrstno življenje prometa, v gibanju ljudi in vozov. Na sliki »Pošta« (priloga D. in Sv. št. 6.) vidimo pokrajino po dežju. Po cesti vozi pošta. Vsled solnčne luči se pokrajinska štafaža zrcali v mokri cesti. Iz Manetove družbe bi bilo omeniti še Alfreda Sisley (1839—1899), nežnega in v barvah krepkega pokrajinarja (motivi ob Seini), Edgara Degas (roj. 1834 v Parizu), hitrega risarja in čarobnega v barvah. Poizkušal je razne smeri v slikarstvu, slednjič je prišel k Manetu. Od Japoncev se je učil raztresene kompozicije, momentanosti vtisa, pogleda z vrha ali navzgor. Tako so nastale njegove slike baletov, gledališč, hipnega gibanja in močnih barvnih vtisov. Motive pri tem izbira kar brez računanja, sliko odreže na vrhu tako, da se vidijo

n. pr. le noge plesalk. Mnogo njegovih slik je le za lahkoživce.

Nežnejši kot Degas je Auguste Renoir (rojen 1841), značilen zlasti v barvnih refleksih, slikar ženâ in otrok.

Jules Bastien-Lepage (1848—1884) je bil izmed modernih prvi, ki ga javnost ni odklanjala, in sicer zato ne, ker je impresionizem omilil. Bil je izvrsten portretist; portret Sare Bernhard (1879) so splošno občudovali. Kot genreslikarju so mu kmetje njegove domovine (Lotaringija) predmet slik. Prva slika te vrste je bila »Ob košnji« iz leta 1878. (Priloga D. in Sv. št. 5.) Po opoldanskem kosilu se je mož vlegel, klobuk čez oči, žena pa gleda trudna v daljavo, iz oči se ji vidi zaspanost in utrujenost vsled poletne vročine.

Če se gotovi načini slikanja le preveč poudarjajo, se razvije iz tega kaj rad manirizem, šablona. To opazujemo tudi v impresionizmu, čigar nadaljnji razvoj se je končal v pointilizmu in neoimpresionizmu. Pointillisti so še bolj naglašali nauk Monetov glede barv in pokladali pri slikanju čiste barve eno poleg druge, kakor majhne kamenčke mozaika v pikčasti maniri ali v prav majhnih kvadratičnih ploskvah, ki se šele v večji daljavi spojijo za oko v zaželjene efekte. S tem so sicer ti slikarji v mnogih slučajih zares dobro pogodili migljanje in vibriranje zraka in svetlobe, toda to pač še ni vse v slikarstvu. Neoimpresionizem rabi čiste mavrične barve v večjih ploskvah, slike se vidijo vsled tega kakor predloge za tkanje preprog. Najvažnejša zastopnika te vrste slikarjev sta Pierre Seurat (1859—1891) in Paul Signac (rojen 1863).

Ko se je na Francoskem v teh oblikah vršil razvoj modernega slikarstva, je kakor iz zemlje izrastel odličen slikar, prepojen ves modernega duha, in s samoizobrazbo dosegel, če ne prekosil francoske mojstre: Giovanni Segantini (1858—1899). Po rodu je bil Avstrijec, doma iz Arco na južnem Tirolskem, največji slikar planin. Umril je visoko v planinah v Švici, v Val d'Albola, blizu Pontresine v Zgornjem Engadinu. Po žalostnih otroških letih in težki mladosti se mu je posrečilo, ker ga je veselilo risanje, v Milanu priti na večerno šolo za risanje v Breri. Pride na akademijo, pa tu se spre z učitelji in mora zato akademijo zapustiti. Tedaj sklene, da se bo odslej učil le od narave. Učil se je v alpskih predgorjih. Leta 1880. se oženi, potuje mnogo in si ustvari v slikanju lastno tehniko. Leta 1886. se preseli z družino v Savognino v kantonu Graubünden. Tu se prične njegova najboljša doba. Leta 1894. se naseli v Majoli v Engadinu in slika izvečine sim-

bolične slike. Ko je slikal svoje poslednje delo v alpski pokrajini, se je prehladil in umrl šele 41 let star. Segantini je očaral svet zlasti s svojimi planinskimi slikami. Alpske pokrajine z alpskim prebivalstvom, s čedami govedi, ovac, koz, s konji in psi so Segantinijeva domêna. Kot slikarja planin ga ni nihče prekosil. Segantinija si brez Milleta ne moremo misliti. Kar je bil Millet za ravnine, je bil Segantini za visoka alpska pogorja, Millet gorak, Segantini izvečine mrzel, leden; le redko zasvetijo gorkejši toni. Segantini je dober risar in izboren kolorist. Njegovih slik si brez barv ne moremo prav predstavljati. Ena njegovih najboljših slik je »Oranje« (Savognino 1890) v monakovski novi pinakoteki. (Pril. D. in Sv. št. 5.) Težko delo na težavnem kamenitem polju je predočeno z vso močjo umetniškega občutka. Tu je izvršil v polni meri, kar je zahteval od umetnosti. »Gotovo je,« tako piše sam, »da s samim posnetkom naravne lepote ne nastane nikoli umetnina. Umotvor je šele mogoč, če da impulz duša in srce. Kdor slepo naravo posnema, poda le kopijo stvari. Tvarino treba šele požlahtniti z mislijo, da postane prava umetnina.« — Prav posebna je Segantinijeva tehnika. Slikal je v čistih komplementarnih barvah, ena poleg druge, skoro reliefno, v debelih plasteh, vedno v smeri predmeta, oblik ali kontur. Kako jo je dosegel, pripoveduje sam. Iz tega vidimo, da je sam od sebe prišel na isto pot, ki so jo hodili na Francoskem Monet in drugi impresionisti, le s tem razločkom, da vidimo pri Monetu bolj lahno, tekoče nastavljene barve. Kakšne pa bodo Segantinijeve slike čez dalje časa, ne vemo, nekatere so morali že dejati pod steklo, da jih prah ne uniči.

Francoski impresionizem je slikal luč in dnevno in umetno svetlobo v vseh variantah. Kaj pa, ali bi se polmrak ne dal impresionistično slikati? Problema se je z velikim uspehom lotil Eugène Carrière (1849—1896). Sam polmrak je prazen, zato je bilo treba slike vsebinsko poglobiti. Iz polmraka je morala mesto same luči zasijati misel, vzbuditi se čustvo. Carrière so že imenovali po pravici impresionista čustva. Njegovi portreti so kakor lahno nadahnjene sence, ki prihajajo iz mistične tmine, n. pr. portret Pavla Verlaine, čudovita karakteristika modernega človeka. Vse čustvo in nežnost duše pa odseva iz slik Carrièrovih, ki v njih, bi rekli, opeva družino in materino ljubezen. Tudi kot značaj presega Carrière daleč svoje sovrstnike. Njegove besede so: »Kdor je sprejemljiv za lepoto, ne more izvršiti nobene grdobije; nizkotnost zlobe se nam studî.« Z vso ljubeznijo je bil navezan na svojo družino.

Portret njegove žene se večkrat ponavlja na njegovih slikah.

Iz Francije se je impresionizem razlil po vsej Evropi. Kakor so v prejšnjih dobah slikarji hodili učiti se v Italijo k velikim mojstrom renesanse, tako so hodili in hodijo moderni v Pariz. Pariz je postal Meka modernih slikarjev. Najhitreje so se oprijeli impresionizma Nemci. Dobili so ga preko Nizozemskega. Ondi je deloval Jozef Israels, po rodu žid (1824—1911). V mladosti se je učil ob Rembrandtovih delih in je slikal zgodovinske stvari, pozneje je vedno bolj prehajal v realistično smer moderne dobe in v impresionizem. Zanimala ga je njegova ožja domovina, slikal je življenje malih ljudi, mornarjev, ribičev in svojih rojakov. Slika »Šivilja« (priloga D. in Sv. št. 6.) je v risbi in v barvah zelo intimna, po vsebini tiha in mirna, otožna, kakor je bil ves značaj Israelsov bolj otožen in melanholičen.

Voditelj nemških impresionistov je Maks Liebermann, rojen 1847 v Berlinu, kjer tudi zdaj živi. Liebermann je židovskega pokolenja in jako gibčnega značaja. Iz vseh težav raznih secesij si je znal tako dobro pomagati, da mu ni nič škodovalo. Tudi umetniško je prehodil vse šole do pariškega modernega impresionizma. Izprva je kot impresionist slikal ljudi nižjih slojev, delavce, ubožce, sirotišnice. Slikal je hkrati predmetno puste pokrajine. Pozneje se je zelo izpremenil, začel je slikati odlično družbo, mladino višjih stanov pri igrah, letovišča in kopaljšča. Kakor po vsebini svojih slik, se je izpreminjal tudi v barvah. Izprva je imel rjav ton, ostanek Munkácsyjeve šole, poslednja leta je izredno svetel. Njegova tehnika je silno hitra, široka, skoro površna. Razloček med starejšimi in novejšimi slikami kažeta sliki »Predice« in »Židovska ulica v Amsterdamu«. (Priloga D. in Sv. št. 6.)

Prihod modernega slikarstva na Nemško je povzročil večje in manjše boje med slikarji. Ti boji so vodili do raznih ločitev, secesij, v Monakovem leta 1893., v Berlinu leta 1899., kjer se je pred kratkim pojavila že druga, novejša secesija. Na Dunaju se je izvršila secesija leta 1898.

Iz smeri impresionizma so izšli še drugi slikarji radikalnejših struj, ki so pa tako samosvoji, da jih je težko prištevati pariški šoli. Preden o teh nekoliko izpregovorimo, se ozmimo splošno še na dobre in slabe strani impresionizma.

Impresionizem ima velike zasluge za pojmovanje barv. Stari so slikali stvari, kakor so jih poznali, ne kakor so jih videli. Zato prevladuje lokalna barva, kakor jo je videti od blizu, brez solnca in brez krepke svetlobe. Rdečo barvo so

n. pr. slikali enako pri osebi v interieuru ali na prostem. Starejši slikarji tudi niso popolnoma obvladali zračne perspektive. Zato so moderne pokrajine pogostokrat bogatejše in subtilnejše v barvah, kakor konvencionelno komponirane pokrajine starih mojstrov. Misliti le treba na nekatere moderne zimske pokrajine. Stari slikarji niso mogli iz zimske pokrajine nič ustvariti.

Napaka impresionizma pa je, da vidi le luč in zrak, da je za impresionizem svetloba prvo in zadnje. Sredstvo se mu izpremeni v namen. Hipne vtise slika za stalne. Tu bi le lahko vprašali: Ali stari slikarji niso videli svetlobnih učinkov, n. pr. svetlih solnčnih lis na obleki, ako so sijali solnčni žarki skozi veje in listje na drevju? Gotovo so to opazovali. Pa ni jim na misel prišlo, da bi to monumentalizirali, ker so gledali naravo le kot zakladnico, iz katere so zajemali oblik za ideje, ki so jih prej umetniško koncipirali.

Impresionistične slike niso poljudne. Impresionisti slikajo le za slikarsko izobražene ljudi. Le ti morejo po nekoliko spoznati, kaj je slikar nameraval. Pripoveduj neukemu človeku kolikor hočeš, kako lepa svetloba vibrira v pokrajini, ne bo te razumel. In slednjič je še ena nevarnost. Izobraženo oko vidi morda v naravi lepše in mičnejše svetlobne in barvne učinke, kakor mu jih more impresionist v materialnih barvah pokazati.

Impresionizem je rodil nebroj slikarjev, mnogo takih, ki so zdaj nesreča za razne razstave. Seveda, če ni treba znati anatomije, perspektive, če ni treba komponirati, ampak samo gledati in slikati, kar in kakor vidiš, sta anarhija in subjektivizem popolnoma opravičena. Zato toliko mučnih vtisov na slikarskih razstavah.

Impresionizem poudarja prav posebno barvnost. In vendar je toliko impresionističnih slik skoro brez izraza v barvi, brez veselja, motnih in sivih, kakor bi bile z moko potresene. Ali je res svet tako siv in brez barve?

Mnogim ne ugaja pri impresionističnih slikah meglenost in nejasnost v konturah, ker v takih slikah ni nič gotovega in določnega. Če hočem dobiti vtis marsikatere impresionistične slike, kar velja seveda še v večji meri za neoimpresionistične slike, moram poiskati večjo distanco od slik, najbrže še nekoliko oko zatisniti, da dobim vsaj nekoliko povoljen vtis. To pač ne more biti namen umetnosti, tudi tiste ne, ki hoče biti sama sebi namen. Samo slikarske kvalitete, obvladovanje barve, ne ustvarijo nikdar umotvora in vsledtega tudi ne morejo nuditi estetičnega užitka. Zakaj ne? Ker manjka predmetne in miselne strani v

slikah. »Jaz hočem, da je slika delo misli, ki so se prelile v barve,« pravi Segantini. Impresionizem je s tem, da izločuje iz slikarstva vsako predmetnost, umetnost jako ponižal. Vzel je slikarstvu duševno, ideelno vsebino, iskal pa pogostokrat predmetov v nižinah človeškega življenja. V isti meri se je zmanjševala duševna moč in produktivno delo domišljije umetnika, izobraževal se je le na tehnično stran. Zato so impresionisti lahko izvrstni slikarji, veliki umetniki pa

niso. Še celo glede slikarske tehnike uči skušnja, da se dajo učinki, ki so jih dosegli n. pr. francoski pointillisti, doseči na preprostejši način brez tako komplicirane manire, brez mozaiciranja z barvami.

Slednjič pa treba še enkrat poudariti, da je impresionizem vkljub svojim pomanjkljivostim velika pridobitev modernega časa, posebno glede na tehniko in za nekatere vrste slikarstva, za pokrajine in tihožitja.

(Dalje.)

IVAN CANKAR: ČRTICE.

LISTJE.

Pozno jeseni je bilo, že blizu Vseh svetih, ob tistem tihem času, ko začuti človek težo na ramenih, pa ne vé odkod, žalost v srcu, pa ne vé zakaj.

Sedel sem na Rožniku pred hišo. Mračilo se je. Z mrakom pa se je zgrinjala gosta, vlažna, siva megla od vsepovsod. Prišla je kakor noč, nevidna in neslišna. Utonili so v njej hribovi nad Vrhniko, zalila je vso dolino pod grebenom, hladno in mokro, kakor roka bolnikova, mi je dihnila v lica in nazadnje je segla tudi v srce, da je bilo vse malodušno in potrto in da se je zbalo samote.

Iz mraka in megle so štrlele črne, rogovilaste veje kostanjev. Skoraj vse so bile že gole, nepremične, brez življenja. Na enem samem kostanju, čisto na vrhu, se je držalo še nekaj listov; tudi ti so bili že črni in zgrbljeni, ali še so živeli. Prijel sem v roko mrtev list, ki je ležal na mizi, ter sem ga vzdignil visoko. Ni se gnil; toliko vetra ni bilo, da bi zazibal pajčevino. Kadar je list umrl, je padal na tla v čisto ravni črti, kakor kamen. Natanko pa sem razložil, da so oni na vrhu vztrepetavali.

Konci dolge veje se je stiskalo troje listov drug k drugemu. Tako se stiskajo otroci v temi. Tisti v sredi se je pričel zvijati in krčiti, stresel se je, nagnil ter je brezslušno, tiše kakor rosna kaplja zdrknil na tla. Tam je obležal črn in miren, podoben ptiču, ki ob smrtnem trenutku podvije nože in skloni glavo. Ona dva v visočini sta se strnila samo za hip, nato sta se trepetaje zvila ter sta legla k tovarišu. Živeli so, doživeli — sladko življenje v ljubezni, dodeli nam ga Bog!

Čisto droben listič je visel visoko gori na tenki veji. Trepetal je in se zvijal, ni se hotel

odluščiti, ni maral umreti. Mladega ga je zalotila jesen. Ni bil še okusil poletnega solnca, ne še sladkosti milih mesečnih noči, pa je že lila nanj mrzla in mokra, dušeča megla, predhodnica smrti. Prezgodaj je črnela nežna polt, pred pravično uro se je začela grbiti koža, tako gladka poprej. Ni ga premagala burja — vesela bi bila smrt v boju in viharju. Ali težko je, težko mlademu, storiti smrt betežnega starca...

Videl sem jih na tisoče; v enem samem okraju dunajskem na tisoče, v eni sami ulici na stotine. Videl sem otroke — usehla lica, udrte, začudene, prestrašene oči, vele ustnice. Koliko časa še? Koliko tednov, koliko dni? Morda že to noč... Poznal sem žensko, sijajno lepo, kakršne pozneje nisem več videl. Lica čista in bela, ne od trdega mramorja, temveč nežna kakor mehki labodji puh. Velike rjave oči so se smehljale in ta čudežni, ljubezni polni smehljaj je obzaril tudi njen obraz, njene kretnje, njeno hojo, njo vso, kakor je bila. Tudi takih rok nisem videl pozneje nikoli več. Zdelo se mi je, da živita svoje življenje, da govorita in mislita sami; kadar sta se sklenili, sta bili kakor dvoje tihih, ljubeznivih otrok v objemu. Ta ženska je umrla, ko ji še ni bilo dvajset let. — In še hujše reči sem videl. Imel sem prijatelja, človeka v duhu visokega, v razumu vseobsežnega, v srcu otroško čistegega. Med tistimi je bil, ki so na svet poslani, da kaže njihov plamen človeštvu pot od roda do roda. On pa je umrl, ko mu še ni bilo triindvajset let. Umrl je v uboštvu in žalosti; lepše umira popotnik kraj ceste. — Srce se upira, um ne verjame, ne more verjeti. Ni še dovršen božji umotvor, pa udari nevidna pest in zdrobljen je v prah. Luč je bila prižgana, da bi svetila tisočerim,

najboljši slikarji vseh dob ekspresionisti, ker so v svojih delih razodevali, kar jim je polnilo dušo.

Cézanne je dobil celo vrsto posnemalcev, več ali manj spretnih. Naj imenujem le nekaj imen slikarjev, ki ne posnemajo le zunanosti ali celo napak Cézanneovih slik, ampak žele poglobiti vsebino svojih del. Med Nemci je soliden učenec Cézanneove umetnosti Albert Weißgerber, voditelj moderne v Monakovem. Zelo so hvalili njegovo sliko »Jeremija«, ki je bila razstavljena na poletni razstavi monakovske secesije l. 1912. Sicer slika ne predstavlja Jeremija sv. pisma, vendar so pisali o njem, da je žalost in žalovanje le redkokateri slikar tako jasno in krepko izrazil. Risba in barve so močno Cézanneove. Nadalje imenujem P. Willibrorda Verkade, beuronskega benediktinca, ki se močno nagiba na moderno v zmislu ublaženega Cézannea.

Imenovani slikar je prijatelj francoskega slikarja Maurice Denisa, ki je Cézanneovo smer uporabil tudi v religioznem slikarstvu. Rojen l. 1870., živi v mestu St. Germain-en-Laye, nedaleč od Pariza. Denis ljubi zanimive črte v kompoziciji in slikanje v ploskovnih tonih. To daje njegovim slikam dekorativen in deloma monumentalni značaj. Zelo ljubi italijanske primitive. Na razstavi v dunajski secesiji l. 1905., ko se je moderna religiozna umetnost pokazala v zvezi s strogo hieratično beuronsko umetnostjo, je bil Denis zastopan s tremi slikami. Morda je Denis izmed modernih prvi, ki se mu je poverilo slikanje v cerkvi. Poslikal je namreč v župni cerkvi v Vézinet pri Parizu dve kapeli. S temi slikami je pokazal, da je moderna umetnost tudi religioznim nalogam kos, ako se jih loti zrel umetnik, ki je globoko veren in zna versko čuvstvovati, kakor Denis.

Drugo ime, ki že nekaj let vpliva v modernem slikarstvu, je van Gogh. (Prim. dve sliki na pril. D. in Sv. št. 6.)

Vincent van Gogh se je rodil l. 1852. na Nizozemskem kot sin evangelijskega pastorja. Zdi se, da je imel slabo domačo vzgojo. V življenju ni nič dosegel. Bil je v trgovini za umetnino in potem učitelj, hotel je postati pridigar, nazadnje se je lotil slikarstva. Njegova dušna hrana je bil Renan in Zola, čital je sicer tudi sv. pismo, ko se je pripravljaj na pridigarski stan, pa ni nič razumel. Bil je duševno bolan, nazadnje je zapadel popolni blaznosti in končal s samomorom l. 1890., star 37 let. Le zadnjih sedem let je bil izključno slikar. V tej dobi je ustvaril nebroj slik, mnoge so bile, kakor menijo nekateri, »ožarjene z rdečim žarom zamaknjene blaznosti«. Van Gogh je Nietzsche v slikar-

stvu. Gotovo je imel talent za slikarja, zato je v njegovih slikah tu in tam kaka dobra malenkost, vobče so pa izraz bolne duše. Zlepa ni kak slikar narave tako mučil, kakor van Gogh. »Jaz bi obupal,« pravi sam, »ako bi bile moje figure dobre.« Njegova drevesa so kakor plamenice, njegovo polje kakor nemirno valovje, njegovi oblaki vojska v zraku. V mnogih njegovih pokrajinah je res mnogo življenja. Meier-Graefe pravi o njem: »Bilo ga je grozno gledati pri slikanju, bil je eksces, pravo brizganje barve.« Tudi van Gogh je dobil mnogo posnemalcev, ki so se po večini zagledali v njegove slabosti.

Impresionizem je zametal predmetnost v slikah, Cézanne in njegova šola, sedanja moderna, je utirala pot tudi za uničenje razumljive forme. Prišli so primitivi, ki slikajo v neokretnih potezah otrok ali predzgodovinskih ljudi. Začetek takega primitivizma vidimo pri slikarju H. Matisse na sliki »Tihožitje«. (Pril. D. in Sv. št. 7.) V najnovejših slikah je še bolj primitiven. Prišli so kubisti in hočejo zunanje oblike reducirati na nekoliko geometričnih pralikov. Prišli so še drugi, ki se zovejo futuriste, ki nočejo več slikati v oblikah zunanjega sveta, ampak samo duševno življenje v čisto novih oblikah. Hočejo biti skrajni ekspresionisti. Ako bi šlo, bi vse dosedanje oblike odstranili. Kakor je vse v naravi v vednem, preminjajočem se gibanju, tako naj tudi slikar vse sestavljeno gibanje in življenje človeške duše slika v novih črtah in novih barvnih tonih. Črta in barva bodi simbol poln mistike, ki s silno močjo prevzame vsega človeka. Doslej je bilo vse konvencionalno. Poslej mora biti vse izvirno in senzacionalno. Kajne, težko umljive stvari. Futurizem hoče slikati gibanje, pa ne gibanja v momentu, kakor slikarstvo doslej, ampak kombinirano gibanje, cele komplekse dejanj. Tako n. pr. hoče futurist (Russolo) pokazati ves učinek revolucije na cesti, drugi (Boccioni) zopet moč ceste. Čudne so take slike, skoro bi rekli paranoične.

Kako je moglo tako daleč priti? Odgovor bi bil lahak. Moderna umetnost je pozabila na namen umetnosti sploh. Ne pozna na eni strani potrebe duševne globine in vsebine v umotvoru, na drugi strani pa je tudi narava izgubila za moderno svoj pomen. Ekspresionist si hoče sicer ustvariti novo metafiziko. Toda metafizika je ena in prava, ali je pa sploh ni, še tako velika umetniška genialnost ne bo izumila nove. Oblik, ako hočejo ostati resne, je mogoče dobiti samo v naravi. Kje naj torej dobi moderna novih, ako naravne zametuje? In če hoče skrajno abstrakcijo, se odpove s tem sploh umetnosti, kajti abstrakcija je smrt umet-

nosti. To se je pokazalo še vedno, kadar je abstraktnost zašla v umetnost.

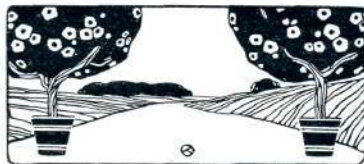
Nadalje je skrajnji subjektivizem in egoizem vzrok propada modernega slikarstva. Vse mora biti izvorno in senzacionalno. Izvirnosti pa moderni slikarji ne iščejo v izpopolnitvi svojih zmožnosti v zmyslu osebnega stila, ampak vsak slikar mora naslikati kaj takega, kar in kakor nihče pred njim ni slikal.

Ko vse to vrvenje gledamo, bi se lahko vprašali, ali naj smatramo najmodernejšo umetnost v slikarstvu še za resno, ali pa so to znamenja psihopatičnega stanja. Kaj premore zabloda v umetnosti, kažejo razstave zadnjih let. Kdor pogleda ilustracije knjige »Der blaue Reiter« (Monakovo 1912) in morda prebere par odstavkov v tej knjigi, bo videl in doživel nekaj vtisov moderne revščine in praznote, s katero hočejo najmodernejši premagati svet. V rečeni knjigi je n. pr. slika Španca Pabla Picasso »La femme à la mandoline au piano«. Oči se zastonj trudijo, da bi razbrale posameznosti in si napravile kolikortoliko dovoljen splošen vtis. Ni ne žene, ne mandoline, ne glasovira. Slika istega slikarja »Rezbar« (Pril. D. in Sv. št. 7.) pa kaže, da je slikar dobro začel in da bi mogel kaj lepega izvršiti. Pa se v kubizmu trudi, da bi ne bilo nič. Zadošča mu nekaj dni senzacije. Ali pogledjmo v imenovani knjigi kompozicije, improvizacije, katerih avtor je Rus Vazilij Klandinsky. Črte in barve, kakor bi jih človek izvršil z zaprtimi očmi.

Če hočemo še kaj zgledov iz najnovejšega slikarstva, nismo v zadregi. Vzemimo le dva. Prvi iz mrtve narave. Na pomladni razstavi »indépendentov« v Parizu je bila letos ogromna slika »Hommage à Blériot«, naslikal jo je Delaunay. Popis slike se glasi: »Iz slike žari živordeč vijak aeroplana; vse drugo so vrtinci barvastih krogov, sestavljeni v čistih mavričnih barvah, metafizična pena.« Drugi zgled iz žive narave. Po listih kroži zdaj popis slike »Bolečina v kurjem očesu«. Glasi se takole: »Samotno na platnu ,žaluje' slabo slikan

palec na nogi, ki ga muči kurje oko. Palec je zelen, ker zelena barva prija očem, kurje oko je živordeče, ker ta barva bode in kriči, kajti kurja očesa bodejo in človek včasih kriči, kadar ga boli. Črna vijugasta črta šviga iz kurjega očesa navzgor do samotnega pravega očesa, ki je tudi živordeče, ker joka nad bolečino v kurjem očesu in ker nas s tem, da ima isto barvo kakor kurje oko na duhovit in pretresljiv način orientira o psihologični zvezi med pravim očesom in kurjim očesom. In zdaj občudujmo ginljivo in harmonično izenačenje na sliki: na žalobno sivem ozadju platna ne vidimo nič drugega, kakor same vijoličaste kroge. Ta množina krogov namreč pomeni, da človek v vsakdanjem življenju svojih misli ne sme omejiti na palec na nogi. In vijolična barva vliva nad vso bol vzvišeno uteho v našo dušo.« Cenjeni čitatelji mi bodo oprostili popise takih slik. Res je žalostno, kako daleč more umetnost zaiti. Še žalostnejša je slika, ako se kak brezstiden slikar upa s tako moderno umetnostjo na religiozno polje, kjer stvar sama ne trpi nobene površnosti. Eden takih cinikov je Emil Nolde v Berlinu. Naslikal je »Zadnje večerjo«, ki jo je celo jury berlinske secesije l. 1910. odklonila, nadalje »Zaničevanje Kristusovo« ter »Modre in nespametne device«. Na vseh treh slikah je religiozno vsebino s silno brutalnostjo strašno ponižal. Obraz Gospodov in obrazi vseh učencev na sliki zadnje večerje so ostudni do skrajnosti, najgrše maske. Pisatelj (Max Sauerlandt v »Zeitschrift für bild. Kunst« 1913/14 št. 7), ki opravičuje in celo hvali to Noldejevo umetnost, pove, da se je navdušil slikar za take obraze ob primitivnih plastikah črncev z avstralskega otočja, ob plastikah, ki so baje »tehnično in formalno čisto rafinirani umotvori«.

Naj zadošča. V taki črti vodi pot modernega slikarstva iz impresionizma skozi ekspresionizem, primitivizem, kubizem in futurizem v nič. Težko si je misliti, da bi bil v tej smeri še kak razvoj mogoč. Ta misel je edina, ki nas tolaži. Slednjč se bodo morali vendar spametovati. (Konec.)



JOS. DOSTAL: POTA MODERNEGA SLIKARSTVA.

(Konec.)

Preostaja nam še, da se ozremo na nekatere prav markantne osebnosti med še živečimi modernimi slikarji, ki ne gredo z množico onih, ki se pehajo za senzacijo vsakokratne mode, ampak ki se skušajo uveljaviti s krepkim osebnim stilom. Pri tem se hočemo omejiti le na nekatera imena. Navesti hočemo le slikarje, ki so tudi v Avstriji znani, bodisi da so Avstrijci, ali da imamo pri nas njihova dela, ali da so pri nas razstavljali in se nam tako pokazali.

Naj imenujem na prvem mestu Španca I g n a c i o Z u l o a g a (roj. leta 1870.). Na mednarodni umetnostni razstavi v Rimu leta 1911. so vzbujale njegove slike veliko pozornost. Naslednje leto smo ga imeli na Dunaju, na pomladni razstavi v Künstlerhausu, kjer je imel posebno dvorano in bil zastopan z 21 slikami.

Veliki problemi moderne slikarstva niso imeli na špansko slikarstvo posebnega vpliva, še Zuloaga je ubral novo pot s tem, da je pokazal svetu stare slikovite narodne tipe v novih barvah. Torej je predmetno retrospektiven. Njegove slike so velikega formata, dekorativne; osebe slika v naravni velikosti, barve so ploskovno rabljene, temne in nasičene, tudi od impresionizma in pleinairizma osovraženo črno barvo rabi z učinkom. On slika španski narod, tuintam krasne tipe, v obče pa bolj degenerirani narod, osebnosti, iz katerih pa vendar v posameznostih odseva še medlo sijaj nekdanje španske grandezze. Značilne so njegove slike anekdotskega genra španskih mladih žena s pajčolanom, torerov, kruljavih in grbavih, sploh deformiranih beračev, starih bornih žena. To mu je izumirajoča Španka. Zuloaga slika dalje zapuščena španska mesta, mrtva obzidja, turobne ravnine. Njegove pokrajinske slike napravljajo sploh temen, melanholičen vtis, kakor bi bile zastrte s težkim zagrinjalom žalosti. Ta vtis povečujejo še posebej skoro grozni barvni akordi, n. pr. žveplenorumeni barva na sliki »Samotar in cerkev sv. Device na skali«. Zuloaga ni impresionist in pleinairist, čeprav postavlja svoje figure v zrak in v naravo. Naravo komponira v črtah in zrak slika v barvah, da mu dvigne osebe. Sam se je izrazil: »Zrak je za dihanje in ne za slikanje.« V svojih slikah iz narodnega življenja se deloma naslanja na Velasqueza, še bolj na Goya, v barvnih ekspresijah mu je vzor Greco. V slikah mladega sveta prevladuje erotično čustvo, počutnost, iz-

ražena v rafiniranih akcentih, n. pr. v očeh, na ustnicah. Celo na sliki »Krvavo razpelo« nima več mlada španska deklica, stoječa poleg križa, neoskrunjenih oči. Pogosto ponavljanje te strani človeškega življenja ni simpatično. Tudi kjer se loti drugih problemov, n. pr. pobožnosti v narodu, na sliki »Flagelanti« vprizarja le ekscentričnost. Sicer pa že slikarju očitajo, da postaja zunanji, maniriran. Naši sliki (Priloga D. in Sv. št. 7.) nam kažeta Zuloaga kot slikarja tipičnih osebnosti, deloma kot portretista. Res krasen, statuarično lep je njegov »Torero el Corcito«, krepek, barvno dober portret Lucienne Bréval v vlogi Carmen.

Znano je, da moderne slikarske smeri niso pospeševale monumentalnega slikarstva. Poleg socialnih razmer je slikarstvo samo krivo, da je monumentalnost iz umetnosti izginila. Zato se ni čuditi, da iz vrst slikarjev niso nikdar izginili slikarji, ki stremijo po monumentalnem slogu, po nekem novem idealizmu. Res, da niso imeli dosti prilike, da bi bili svoja dela izvršili v monumentalnih stavbah, kamor spadajo, in bi v monumentalnem slogu koncipirane slike tudi na zunaj, po namenu postale monumentalne, vendar so v svojih delih pokazali nova pota monumentalnega slikarstva.

Monumentalnost v slikarstvu je pred vsem odvisna od krepkosti črte, konture. Tako je bilo vedno in bo tudi ostalo. Zato je naravno, da moderni, ki hočejo slikati monumentalno, poudarjajo iznova črto, jasno konturo. Eden takih mogočnih slikarjev je Švicar Ferdinand Hodler (roj. leta 1853. blizu Berna). Zdaj živi v Genevi, njegove važnejše slike pa hrani muzej v Bernu. Šolal se je pri Francozih. Dela njegove prve dobe niso dosti znana, raztresena so po raznih krajih. Starejša dela kažejo lepo tehniko, označujejo tudi v detajlih krasno diferenciranje barv. Slikal je interieurje, s polno dušo se je vglabljal v pokrajino (Genevsko jezero), portretiral je tudi z bistrim umevanjem bistvenih potez. Potem pa se je spremenil in je nastopil s silnim osebnim slogom. O Hodlerju se je mnogo pisalo, nekateri so ga hvalili, celo oboževali, drugi grajali, zaničevali. Poleg zgodovinskih slik »Boj pri Marignanu« v muzeju v Curihu in »Odhod prostovoljcev leta 1813.« na vseučilišču v Jeni je ustvaril Hodler mnogo alegoričnih in simboličnih slik. Naj navedem nekaj imen takih slik: »Sveta noč«, »Pomlad«, »Izvolje-

nec«, »Razočarani«, »Naveličani življenja«, »Noč«, »Dan«, »Pesem iz daljave«. Povsod so figure ostre, suhe, v izrazu nepojmljive in neizrekljive žalosti. Pogled strmi v daljavo, kakor od težkih sanj izmučen. To niso več osebe, ampak simboli človeške usode in človeških strasti. To gledalca ne umiri. Hodler je težko umljiv, kar povečuje vtis skrivnosti njegovih slik. Včasih so psihologično kar mučne. Hodlerju je glavno črta, risba. Name-noma poudarja konturo, strogo začrtano silhueto, pogosto je arhaično strog in resen. Obleka se kakor mokra tesno oprijemlje telesa v ozkih gubah. V barvah je enoličen, skoro reven, na nekaterih slikah so njegove barve naravnost prstene. Strogost svojih oblik povečuje Hodler s paralelizmom. Enake figure, štiri, pet, šest, se na sliki ponavljajo ter naj izražajo duševno razpolo-ženje, pogostokrat pa mučno monotonijo le povi-šujejo. Na sliki »Razočarani« n. pr. sedi pet mož na klopi, vsak izraža v obrazu in gesti bolest ali žalost, vsi v črnih haljah simetrično eden poleg drugega, le srednji se drugače drži in je drugače oblečen, nekaka geometrična proporcionala. To je Hodlerjeva simetrija. Paralelizem in simetrija v umetnosti sta že stara. Gotovo ni oboje lepše izraženo kakor v starokrščanskih mozaikih, kjer se strinja ta način v lepo harmonijo in krasno izražen mir. Hodlerjeve figure pa kažejo prav dobro modernega duha. Vse so neproste, brez volje. Prisilno se gibljejo in zvijajo ude, kakor očarani gredo Hodlerjevi ljudje za daljnim glasom ali srepo in nemo strme eden v drugega in naj s tem izražajo kako idejo. Pogostokrat je Hodler trivialen, oduren, n. pr. v slikah »Dan« in »Noč«, ki so jih po krivici najbolj hvalili, sploh v slikah, kjer se je lotil nagote ali erotike. Hodler je slikar pesimizma. Za zgled Hodlerjeve simbolične umetnosti prinašamo reprodukcijo slike »Izvoljenec« (glej prilogo). Slika kaže hkrati, kako brez učinka so lahko figure, če niso komponirane v prostor; teh šest angelov nima nikake zveze s ploskvijo, še manj s pokrajino, v katero jih je postavil.

S Hodlerjem bi lahko primerjali Tirolca A l b i n a E g g e r - L i e n z (roj. leta 1868, v Pustriški dolini). Zdaj živi v svoji domovini, ko se je odpovedal lani profesorski službi v Weimaru, kamor je prišel z Dunaja. Hodler in Egger-Lienz nista prijatelja. Egger-Lienz je Hodlerjevo umetnost močno napadel. Tudi Egger-Lienz je monumentalni slikar. Kako dobro ume slikati tirolskega kmeta v tipu moči, truda, žrtve, ljubezni do domovine. Ogiblje se vseh posameznosti, kar bi moglo motiti enotnost in značaj. V barvah se giblje v rjavih in rjavordečih tonih; to je vsa skala njegove

palette. Kako čudovito izrazita je n. pr. njegova slika »Smrtni ples leta 1809.« ali »Haspinger in črna vojska« (1909). Pri poslednji se človeku zdi, kakor da zemlja bobni pod težkimi koraki cesarju vdanih Tirolcev. Defregger in Egger-Lienz, kakšen razloček v karakteriziranju! Tudi bibličnih moti-vov se je slikar lotil, n. pr. v sliki »Sovražnik«. Predstavlja biblično misel o sejavcu in sovražniku, ki je natrosil slabega semena na njivo. Za mestno hišo na Dunaju je naslikal monumentalni friz »Vhod Atila in Kriemhilde na Dunaj«. Egger-Lienz je v vsem bolj simpatičen kakor Hodler, in kar je največ, je v slikah npravno brez graje.

Prezreti ne smemo slikarja M a k s a K l i n g e r j a (roj. leta 1857., Lipsko). Ne spada sicer v vrsto prav modernih, ali ker ima močno individualno razvit značaj in ker sta dve izmed njegovih velikih slik, ki jih je zasnoval kot monumentalne, na Dunaju v avstrijski državni galeriji, namreč »Paridova sodba« (1887) in »Kristus v Olimpu« (1897), ga moramo omeniti. Klinger je umetnik globoko razmišljajočega razuma in ognjevite domišljije, je kipar, slikar in predvsem risar, radirar. V monumentalnem velikem slikarstvu se mu ni vse posrečilo. Sliko Paridove sodbe so spočetka močno grajali. Trda risba in trdo slikanje, pa tudi pomanjkanje npravne nežnosti je bilo vzrok temu. Zdi se, da je Klinger s to sliko potrdil izrek Hermodora: »ὄντως βουκόλος ἦν ὁ Πάριος«, da je prisodil darilo ponujajoči se heteri. Pokrajina slike je pa vse hvale vredna. Slika Kristusovega križanja, v zasebni lasti v Trstu, je naletela na splošen odpor. In res nam jasno kaže, da slikarju ni prav nič ne na zgodovinski, ne na duševni tematični resnici predmeta; vse kar je dodal slikar iz svojega, je nemotivirano, celo žaljivo. Klingerjeva poslednja velika slika je »Kristus v Olimpu«. Delal je na njej deset let. Olimpski bogovi, deloma prav slabotne figure, so zbrani na cvetoči ravnici, vsele se nad plesom deklet, ko pride mednje Kristus resnega obraza. Za njim neso štiri ženske, alegorične podobe glavnih čednosti, križ. Ves Olimp se preplaši, le boginja neumrljive duše, Psiha, se zateče h Kristusu. Ideja je precej nenavadna. Rekli so, da predstavlja slika zmagoslavje in povešanje krščanstva. Slikar si je težko kaj takega mislil. Kvečjemu je hotel pokazati konflikt krščanskega svetovnega naziranja in poganskega. Na sliki je marsikaj lepega v zamisli, v formalni kompoziciji, v tehniki. Ima pa tudi velike hibe. Pred vsem manjka duševnosti v Kristusu, ki naj bi nastopil kot nekaka vis maior, in v personifikacijah čednosti. Klinger je dal obema svojima velikima slikama ahitektonski, s plastičnimi

marmornatimi kipi okrašen okvir, kajti njegov ideal je arhitekturo, kiparstvo in slikarstvo združiti v harmonično soglasje in enotno monumentalnost.

Posebno vrsto monumentalnega sloga si je ustvaril Dunajčan *Gustav Klimt* (roj. l. 1862.). V tehniki si je prikrojil rafinirane vrste pointilizem, stvarno sta mu človek in narava le dekoracija. Sprva je slikal v zmyslu Makartovega kolorizma, izvršil je lepe slike v dvornem gledališču in v dvornem muzeju (umetnostnozgodovinski muzej) na Dunaju, v palači grofa Dumbe supraporto »Schubert pri klavirju«. Pri luči sveče spremlja Schubert na glasovirju petje dunajskih deklic. Pozneje je prehodil vse moderne struje, da so mu očitali celo neoriginalnost in odvisnost. Najbrže ga je to spodbodlo, da je skušal na vsak način doseči kaj novih efektov. Zato je zašel predaleč. Znana je zadeva o slikah za slavnostno dvorano dunajskega vseučilišča. Naslikal naj bi alegorije prava, modroslovja, zdravilstva. Proti slikam se je dvignil tak protest, da je bil slikar primoran slike umakniti. Ni tu prostora, da bi slike analiziral, kdor se zanje zanima, se bo mogel drugod poučiti. Slikarsko in tehnično imajo te slike velike vrline, stvarno jih pa ni mogoče odobravati. Klimtove slike sploh so »poučutnost trudne orientalske pasme, ki se je izživela, obdana in odeta z vsem, kar blesti in očara, v izberi snovi se nagiba k stvarnem, ki ž njimi jezi pobožni okus.« »Klimtova umetnost je skozinskoz nemoška in pri tem govori nadčutno, lahko se izgubljačo govorico, ki se pa, kakor se zdi, poraja iz pijanosti hašiša, kajpada ne brez njegovega slabega pookusa.«

Tako smo si na kratko in povrh ogledali pota in razvoj modernega slikarstva. Pridejane slike naj bi nekoliko pokazale in pojasnjevale tekst. Pri pomnim pa, da se bodo slike marsikomu zdele puste in prazne, manjka namreč barv, brez katerih si modernega slikarstva ne moremo prav predočiti. Marsikaj dobrega ima vse gibanje na polju slikarstva, ustvarilo je potence, odkrilo globine in perspektive, ki jih bo morala prihodnost vedno vpoštovati. Seveda je še vse neustaljeno, vse je le iskanje določnejših ciljev, mnogo je pri tem zablod, mnogo razočaranj. Tudi tu odseva pač moderno kulturno življenje.

Našega domačega slikarstva nisem omenil. Saj nam je vsem znano. Naša umetnost je iz druge, tretje roke. Rečemo pa lahko, da naše slovensko slikarstvo tiči še globoko v impresionizmu. Mogočnih skokov mu bo treba, da ne pojde korak za korakom po vseh, tudi zablodnih potih dosedanjega razvoja, kakor se je vršil drugod.

K sklepu le še nekaj splošnih opomenj. Kolkokrat se dandanes čuje: dajte umetnost ljudstvu! Splošnost je namreč, kakor vidimo, precej apatična nasproti moderni umetnosti. In kaj vidimo? Kdor hoče dati umetnost ljudstvu, mora poseči nazaj v zgodovino in podati ljudstvu v reprodukcijah umotvore starejših slikarjev. Z izbiro pri modernih smo kmalu pri kraju. Ali moderni slikarji ne slikajo za splošnost? Impresionisti so se še trudili, da bi svojo umetnost popularizirali. Pa že Cézanne je priznal: »Vidim, da se bo umetnost obračala vedno le do majhnega števila izvoljencev.« To je čisto napačno mnenje. Moderni se sicer ravnaajo potom načela, kajti splošno imajo za geslo »ode profanum vulgus«, dočim je pri Grkih veljalo: *ἀφθονοὶ Μουσῶν θύρα*. Kaj je lepše? Zato pa tudi umetnikom ne cvete sreča in mnogi morajo reči z Libermannom: »Slike slikati zna vsakdo, a prodati jih, to je umetnost.« Na razstavah opazamo značilen listek »prodano« navadno na slikah, ki občinstvu vsebinsko in formalno kaj povedo. Druge stvari si obiskovalci hitro ogledajo in gredo mimo. Kako se morejo vendar moderni slikarji tako premagovati, da slikajo samo za umetnostni snob, ki sta ga pomagala vzgojiti nesrečno plačano slovstvo o umetnosti in borzno urejeni umetnostni trg. »Prokletstvo naše dobe je, da pojo vsaki prenapetosti in vsaki dvomljivosti v umetnosti zmagoslavno pesem, da govore vedno o nerazumnosti tope mase in dušni revščini estetike, če se obrača proti takim dekadentnim in boleznim prikaznim; nasproti pa je obžalovanja vredno, da se dobijo ljudje, ki z blestečimi besedami oznanjajo kot umetniška, celo genialna razodetja, kar je v resnici nenaravno in odurno.«

Ni se bati, da bi ljudstvo prave umetnosti ne razumelo. Ljudstvo se je vedno zanimalo za umetnost, dokler mu je imela kaj povedati. O zidanju stolnice v Straßburgu piše kronist l. 1275.: »Opus ecclesiae Augustinensis sicut flores maji variis ornatibus consurgens in altum oculos aspicientium magis et magis allicit et eisdem dulcibus oblectamentis alludit.« Mislimo dalje na globokozamišljeni simbolični plastični okras srednjeveških katedral. Ljudstvo ga je umevalo. Ko so odkrili o Vseh svetih leta 1509. Michelangelove freske v Sikstini, je vse rimsko ljudstvo hitelo gledat nesmrtno umotvore. Ljudstvo je tudi umevalo to gigantsko delo. Čudno se nam morda to zdi. Saj ni treba, da bi umotvor na prvi hip in prvi mah odkril vso svojo vsebino. To bi bilo kvečjem, ako bi primitivi slikali za primitive. Reven in plitev bi bil umotvor, ki bi kar ob prvem vtisu razodel

vse, kar ima povedati. Platon in Aristotel pravi, da je *θαυμάσιον* (čuditi se, z občudovanjem opazovati) vir filozofije. Na umetnost preneseno bi se to reklo: ako zna umetnik s svojim umotvorom, recimo s sliko, glede na njeno vsebinsko in formalno stran pridobiti gledalca, da ju bo z zanima-

njem opazoval in premišljeval, se mu bo polagoma, čeprav ne brez truda, odkrila ideja, ki jo izraža umetnik s svojim umotvorom. To nam nepobitno dokazuje umetnost vseh časov, v kolikor je klasična, veljavna tudi za nas in ne samo trenutno hedonistična.

□ □ □ □ □ □ □ □ □

KAJN.

Mojih otrok dvojica molitve šepeta,
moja duša je žalostna . . .

O Bog, o Bog,
sredi zemlje s krvjo prepojene,
s krvjo junakov, krščanskih bratov,
sredi zemlje, namočene s solzami
sirot in vdov in mater,
sredi velike gomile,
sredi posvečene,
je vstal
in dvignil roko v zločin,
omadeževal mater zemljo,
kri junakov in grob,
solze mater in vdov in sirot,
izsilil kletev stotisočem
bratov, vernih kralju in spominu
dedov. — Kajn!

O zemlja bedna,
kje si to zaslužila,
da si ga rodila,
ki mu je ime Kajn!

O zemlja, ti si morila!
Ti si kralja morila!
Ti si moža morila!
Ti si ženo morila!
Ti si očeta in mater sirotam morila!
Ti si ga rodila,
ki mu je ime — Kajn!
Ali je to plod, ki raste iz mater naših,
da svojega gospoda mori,
svojega gosta mori,
gosta iz zasede mori?
Ali je to plod mater naših? Kajn?
— Mati! Bolno obličje zakrij!
Mera tvojih boli je šteta,
huje več ne boš zadeta,
kot te dni,
ko ti pljunil je v oči
tvoj sin, tvoj Kajn!

Mojih otrok dvojica molitve šepeta,
moja duša je žalostna.

Ivan Pregelj.

OBOL.

(Ob smrti matere.)

Bila si zvezda in nisem Te videl,
da bi rekel v temi: Svetloba.
Zdaj Te vidim, ko iz groba
poganjajo misli in se vežejo
v žareč, žgoč obroč krog srca
in vanj režejo
besedo, eno samo besedo:
Mati! — —

JESEN.

Zunaj je jesenska noč. Fantje pojo.
Rože vidim in slano
in slišim žalost po dekletu.

Pokličem se in si odgovarjam:

Razparam si prsi, z roko zgrabim po srcu
in ga treščim ob steno,
da ji vtisne rdečo rožo in pade na tla.

Jos. Lovrenčič.