

V Babilonu svobode.

Piše Vladimir Levstik.

I.

Na poti. Prihod v Pariz. Prvi vtiski. Umetniške razstave.



esniki, umetniki, literatje in podobni idealneži navadno hrepene po solnčnem jugu, po sinjem morju, zlatih citronah, temnem lovorju in laških signorinah, bogme, potemtakem moja malenkost naposled še ni popolnoma izgubljena za vso nepopisno prelest in za vse vrline filistejskega življenja, kajti že izza prazgodovinske dobe moje pameti me domovina Rafaela, Michelangela, Macchiavela in Eretinca nikdar ni mikala tako, kakor sem hrepenel od nekdanj, da bi zagledal nekoč ponosno stolico vsega prosvetljenega sveta na bregovih Seine, tisti Pariz, o katerem je dejal že kralj Franc I.: „Paris, ce n'est pas une ville, c'est un monde!“ — Pariz ni mesto, temveč svet.

Vleklo me je tja, kjer so kralj za kraljem, vlada za vlado in darovatelj za darovateljem nakopičili najdragocenejša dela umetnosti vseh dob v tako ogromnih muzejih in galerijah, da jih zemlja nima bogatejših, tja, kjer vsak korak navdaja popotnika z novimi spomini na dobe, neizbrisne kakor v zgodovini mirnega razvoja človeštva tako v tisti, ki se piše z ognjem in mečem; gnalo me je slednjič in v prvi vrsti na tla, ki jih je revolucija za revolucijo navdahnila z divje veličastno romantiko in nevenljivo poezijo slavnih tradicij. Kako pa sem došel do tega cilja, to popišem laglje od svojega hrepenenja: začutil sem v žepu sedemdeset goldinarjev in obšla me je trmoglava fiksna ideja, da jih najlepše obrnem za vozni listek do Pariza. Zgodilo se je. Sedemdeset goldinarjev! Ne vem, če po navadnih človeških pojmi ni grdo ali celo smešno, da izdam takratni statusquo svoje blagajne; toda zagrizeno sem prepričan, da smem kot slovenski literat poudarjati toliko premoženje s ponosom, če že ne z opravičenim napuhom in z utemeljeno ošabnostjo.

Ni mi treba omeniti, da je bil prijatelj Tratnik edini, s katerim sva si segla v roko na ljubljanskem kolodvoru. Opisoval ne bom

ur, ki sem jih preživel na Dunaju, kjer sem slišal iz ust Otona Zupančiča zadnjikrat — in prav lahko, da v resnici zadnjikrat — slovensko govorico. Napetost, s katero sem se bližal obljubljeni deželi, je naraščala od kilometra do kilometra in brisala vtisk za vtiskom. V Monakovem sem se seznanil z dvema odličnima predstaviteljema nemške kulture, z nemškim pivom in nemškim tobakom; in priznati moram, da sta mi vrlo imponirala in zatrla v meni najposlednejši ostanek patriotizma.

Na vseh progah me je presenečalo to, da nikdar ni zmanjkalo sopotnikov Rusov: ko je izginil čifut s slokim nosom, zavil v preobčutno meglo fizičnih nevrilin, je vstopilo par delavcev, odhajajočih za kruhom na vse konce in kraje sveta, in za njimi družba dijakov in dijakinj, bližajočih se raznim inozemskim vseučiliškim stolicam med neumornimi debatami. V brzovlaku iz Monakovega v Linden, kjer se je poleg mene navzlic mojemu demonstrativnemu zehanju brezobzirno golobčkala priletnomlada zakonska dvojica, sem slišal iz sosednjega oddelka že od kraja dva ženska glaska in debel bas, ki so v blagoglasni ruščini razpravljali to in ono iz dijaškega življenja in žalostnih razmer na Ruskem. Ker mi je dolgočasni parček zapiral razgled skozi okno, sem stopil v kuloar, da se nagledam pokrajine. V tistem hipu pa se po nerazložljivem ukrepu usode odpro tudi sosednja vrata, vse se kakor nalašč močno zamaja in mična slovanska sestra še ni bila dobro zaprla kljuge, ko se opoteče naravnost v moje naročje. Nehote se mi je posrečilo, da so moja usta bliskoma storila to, česar ne smejo izdati . . . Sunkoma se mi je izvila sosedinja; nemara v prvi osuplosti ni vedela, v katerem jeziku naj me ošteje. Prehitel sem jo s tem, da sem z vso mogočo dvorljivostjo pogrel par nerodnih poklonov in se kar najpredrzejše opravičil v njeni materinščini. Predstavil sem se ji in brez prevelike težave zanetil pogovorček, kajti njenega ogorčenja, ki se ji je tako dobro podalo, je bilo v mojo žalost le prenašlo konec, kakor hitro sem izpregovoril prve ruske besede.

Med tem so se odprla vrata in črnolasa, suha moška glava je radovedno pogledala za tovarišico.

„Zemljak našolsja, Pavel Ivanovič!“ me je priporočila ljubezniva Vera Feodorovna; trenotek kasneje sem bil njih tovariš.

Pavel Ivanovič je bil strahovito dolg in suh, v obraz pa zelo podoben Gorkemu. Poleg temnolase Vere Feodorovne sem bil predstavljen še blondinki Ani Fominišni, ki se je odlikovala z nenavadno obilno zunanostjo. Vsi trije so se peljali v Švico študirat. Naš raz-

govor se je kmalu obrnil na resne stvari; vprašal sem Pavla Ivanoviča, kako je z revolucijo v domovini.

„Da, tam teper streljajut naševo brata!“ Moj sopotnik je zaklel in mi začel razvijati čin za činom pretresljivo dramo boja med tiranido in dramečim se narodom z mirnim in resnim, tuintam celo nekoliko sardonskim glasom, brez vsakršnega lepotečja in retorike. Ni mu zadržela beseda, ko je pripovedoval o tovariših, o svojem lastnem bratu, ki je padel ob njegovi strani na moskovskih barikadah, niti takrat ne, ko je povedal, da je bila njegova zaročenka pred vojnim sodiščem obsojena na smrt in ustreljena. Majhen sem se zazdel pred njim, ki mu je vzel zatiralec vse, kar je imel, in čutil sem, zakaj takšni borilci za svobodo ne poznajo pardona. Naposled je odprl telovnik in pokazal majhno rdečo jamico na desni strani prsi.

„Kje ste to dobili?“

„V Moskveje,“ se je glasil odgovor. In tistikrat se mi je skromni Pavel Ivanovič zazdel ponosen.

„Lepše je od carjeve svetinje!“ sem vzklihnil ganjen ter mu stisnil roko. Vera Fedorovna me je hvaležno pogledala: vse rosne so bile njene oči.

Nato sem začel pripovedovati tudi jaz o svoji domovini. Ko sem bil pri kraju, je vprašala Ana Fominišna:

„I Slovjency ne buntujut? Nikogda?“

„Oh! Še zahvaljujejo se!“ sem odgovoril in narisal v primer zgodovino Napoleonove Ilirije in marsikaj iz polpreteklih dni. Omenim naj, da sem slikal naš bedni položaj z vso spretnostjo jezika, ki mi je bila na razpolago. Prvič zaradi splošnega mnenja, ki je vselej važno, kajti podlaga slovenskoruske vzajemnosti ni to, da si profesorji z zmagoslavniimi obrazy pripovedujejo, koliko imamo rokopisov, literarnih „pravd“ in podrtih gradov in iz kakšnih vivčkov so pušili naši očetje. Drugič za to, ker me je bilo vobče nekako sram, da nas Rusi vsled naše zanikarnosti tako malo poznajo; med Gradcem in Bruckom me je vprašal ruski rudarski tehnik, če govorim slovenski ali ruski in če ni Ljubljana blizu Cetinja, slično, kakor jo je neki monsieur na dunajskem francoskem poslaništvu povodom mojega potnega lista hotel presaditi na Tirolsko. In slednjič zategadelj, ker sem videl, kako mi povesti o naših križih in težavah pridobivajo posebno in neprikrivano sočutje Vere Fedorovne, ki me je navdajalo z nepopisno udobno naslado.

Naposled smo izpregovorili o slovstvu; Koršev prevod Prešerna je bil Ani Fominišni po imenu znan, toda nihče izmed modernih,

kar je seveda umevno in naravno, dokler so našim veleučeniim stebrom in prvoboriteljem slovanske vzajemnosti slovniške korenike važnejše od interesov modernega življenja.

Toda dovolj o tem; povedati hočem le, da sem se zelo težko ločil od svoje ljubeznive in zanimive družbe, ko je napočila ura slovesa.

Švica me je očarala. Predstavljal sem si jo kot krasen vrt, kjer pa mrgoli Angležev in drugih tujcev kakor mušjih pik na hlevskem oknu, da človek niti trave ne vidi. Toda bilo je drugače: izkušnja me je prepričala, da je tistemu, ki ima premalo denarja za velike hotele, individualnost tujine še vedno očitna. Elizijško lego ima Curih; kdor se mu bliža po brezkončnem ovinku železnice, temu se zde njegove majčkene vile z zelenimi okni kakor drobna gnezdeca v velikem rajju. Basel mi je ugajal manj; pač pa je pokrajina od Basla tja do Dellemona nepretrgana vrsta prirodnih krasot, posebno tistemu, kdor ne ljubi velikega pompa planin. Toliko ritma je malokje v gozdnatem hribovju in v reki, ki se vije ob njem; filistejec seveda bi rekel kvečjemu, da kaže vsepovsodi skalnata rebra in tuintam porušen grad, ki čepi visoko zgoraj liki star sokol na svoji pečini.

Francoščina se sliši poleg nemščine že od Curiha začeniši, od Dellemona dalje pa izključno. Tudi obrazi moški in ženski mahoma zadobe francoski tip. Namenoma sem prestopil v oddelek za nekadilce, in sreča je hotela, da sem na treh primericah hkratu lahko občudoval gracijozno zunanost drobne Francozinje.

„Delle! Tout le monde descend!“ Delle je prvo mestece na francoskih tleh in ima, kakor sem se prepričal med dolgim čakanjem na drugi vlak, prijetno lego in lepo staro cerkev v romanskem slogu.

Tirali so nas v carinski urad, kjer se mi je posrečilo unesti roki pravice dokajšnjo zalogo nemških cigaret, s katerimi sem se bil založil še v Monakovem, kajti vsi so mi pripovedovali, kako slab in drag je tobak na Francoskem. In to je resnica. V Delli sem ostal do večera; vlak, ki je imel voziti dalje, se je bil zamudil. Temnilo se je že, ko smo zdrdrali proti Belfortu in Parizu.

Zjutraj sem nestrpno brisal rosno šipo in gledal skozi okno. Kdaj pridemo v Pariz? Vsi moji živci so trepetali. Tirov je postajalo čudno mnogo; tuintam skupina hiš, postaje pa nobene. Na obzorju megla, siva megla — iz nje pa mole nekaki dimniki in strehe; tuintam švigne mimo okna osamljen vagon . . . Obšla me je radostna slutnja; sopotniki so pobirali prtljago!

In že smo se peljali v Pariz! Zmračilo se je naokoli: kroginkrog vozovi, stroji in tiri, kričanje delavcev in mrgolenje popotnikov.

Nad nami se je bočila zakajena streha orjaškega kolodvora Gaze de l' Est.

Izstopil sem, doblodil do izhoda, sedel na prvi parni tramvaj in se odpeljal naravnost v slavnoznaní Quartier Latin.

Kakor hitro sem se začutil na prostorni „imperiali“ mestne železnice, se mi je zazdelo čudovito svetlo; okrog mene je bil že jasen dan in po vseh ulicah je vrvelo veselo, nikdar trudno pariško življenje. Malo dni pred mojim prihodom je posetil Pariz odličnejši gost, — londonski lordmayor, kateremu v čast je bilo še polno zastav in slavolokov. Tam, kjer se deli široki buljvar od kolodvora do drugega konca mesta v Boulevard de Straßbourg in v Boulevard de Sebastopol in se križa z bulvarjem St. Denis, je bil ta visoko v zraku ves preprežen z zastavami in girlandami, med njimi pa se je blestel pozdrav: „Welcome!“

Življenje na pariški cesti in zlasti na buljvarju je dokaj drugačno nego pri nas. Mestnih železnic in omnibusov je brez števila; vsak hip švigne mimo tebe avtomobil in te pozdavi s smrdljivim sinjim obláčkom. Izvoščki in zasebne kočije vozijo z gumijevimi kolesi; okovanih, kakor v Ljubljani, se niti ne spominjajo več. Blago in tudi najtežji tovari se prevažajo zgolj z avtomobili, le tuintam, posebno v stranskih ulicah, te sreča visoka dvokolnica stare galske pasme, mnogo višja od naših voz in zaprežena s težkim, ogromnim mišičavim konjem. Oddaleč je tak pogled dokaj slikovit, posebno če se ti ponudi na starinski, strmi ulici, kakršne se ponekod razpletajo v ozadju velikih cest, in če leži v zraku še rahli ton jutranjega razpoloženja; takrat se ti zbudi spomin na tiste čase, „cum Caesar Gallis bellum intulit“, ki pa ti kmalu mine, ko se starodavna kola približajo in tvoj nos začuti, da ne vozijo niti „multam pecuniam“ niti „magnam armorum copiam“, temveč — slamnico svetega Joba.

Neločljiva od pariške ceste je njena živahna kupčija. Tu prodajajo cvetlice, posebno krizanteme. Svarim pa — in pred vsem izobraženega bralca — naj si pariških cvetličaric ne predstavlja takšnih, kakršne si je naslikal po romanih in po lepo pobarvanih razglednicah, ker so v resnici večjidel precej antidiluvialne in prav nič mikavne. Stalna prikazen obcestne trgovine je tudi prodajalec ostrig; njih reja je na Francoskem tako razvita, da srednja cena malokdaj presega 60—70 centimov za tucat; preprosto ljudstvo jih požira kar gredoč na cesti. Sploh v Parizu ni nespodobno, ako greš po ulici in neseš roko od žepa do ust, morda zato ne, ker je promet tako burno valoveč, da tudi zagrizen filistejec ne more

„hoditi okoli, kakor rjoveč lev“ in iskati, ob čem bi se zgražal. — Jedila, špecerije in zelenjava, vse to se kupuje na cesti; a tudi v mnogih drugih strokah trgovine se vrši, n. pr. v knjigotrštvu, večina prometa pred vrati. Posebno na velikih buljvarjih vidiš korak za korakom ogromne bazarje, kjer je naprodaj domalega vse, karkoli ti pride na um.

Parižan le malo živi doma; njegova domovina je v družbi, na trotoarju, v salonih, v nebrojnih glediščih in zabavnih podjetjih od Velike opere, Odéona in koncertov v Konservatoriju pa do montmartrskega Cabareta de l'Enfer, kjer ti strežejo sami hudiči, ali Cabareta du Néant, kjer najdeš krsto mesto mize, da ob nji izpiješ svoj „bock“, — čašo piva, ki ti jo prinese — pogrebec. Trotoar je Parižanu drugi parket, poseben svet s posebno dušo in posebnimi, neizogibnimi pojavi . . .

Sredi vožnje s kolodvora sem mahoma zapazil, da se peljem čez — Seino. Priznati moram, da sem bil iznenaden; mislil sem si jo mnogo mogočnejšo in bolj deročo, dočim na tistem kraju gotovo ni trikrat širja od Ljubljance. In vendar spada Seina med glavne krasote Pariza. Čarobna in skrivnostna je v svetlikanju jutranje megle, ponosna sredi nemirnega dneva, ko mrgoli ladij od ogromnih tovornih čolnov pa do ličnih, svetlomodrih parnikov, ki služijo osebni plovbi od konca do konca Pariza. In čudovito lepa je Seina zvečer, ko krvavi nebo tam daleč onostran Bois de Boulogne, ko se skriva parnik za parnikom v pristane, reka pa se zavija v meglo, in tebi se zdi, da dremlje, dočim poplavlja luč vsa nabrežja in mostove in valovi šum in hrup nad buljvarji, — dočim se drami Pariz. In Pariza ne pozna, kdor ni stal ob takem večeru na Pont des Arts in zrl na Seino in jo poslušal, niti ta, ki ni videl bouquinistov, ki prodajajo na obzidju reke vso francosko literaturo v bolj ali manj oguljenih eksemplarjih, in ne tisti, kdor se ni smejal Parižanom vseh nižjih slojev, ki se ponosno oborožijo z bambusi in trnki, kadar napoči „saison de la pêche“, in hite na bregove svoje Seine, zadovoljni, da morejo moleti svoje šibe nad vodo, čeprav ne ujamejo ničesar.

Na otoku, ki ga sredi Pariza objemlje Seina, sem zagledal na desni prvi spomenik revolucije, — justično palačo s slovito Conciergerijo, ki je bila ječa Marije Antoinette. Čudna je impozantnost tega temnega, obširnega poslopja, katerega stolpi in stolpiči kažejo prej starodavno eleganco plemenitaškega sedeža kje na deželi nego strogost, ki bi je človek pričakoval od prestola, raz katerega izteguje Pravica svoje po krvi hlepeče roke. Na levi vodi buljvar tik pred

reko mimo Théâtre Sarah Bernhardt, kjer žanje svoja zmago slavja tista sloveča tragedinja, katere ime je šlo nedavno po časopisih v aferi med ministrom prosvete in načelništvom častne legije, ki je Sari Bernhardt odreklo križec z jezuitskim izgovorom, da nima brezmadežne prošlosti.

Nov most, čez levi rokav reke. Boulevard St. Michel — na cilju sem! Quartier Latin! Tako se glasi nekdanje ime dijaškega oddelka, kjer se nahajajo vse različne fakultete univerze, večina ostalih sedežev višje in socijalnopolitične naobrazbe in središča akademiškega življenja, ki se giblje tu sicer po drugih tirih, a ni nič manj razposajeno nego povsod. Tu je doma takozvana ženijalnost v obliki dolgih las in še daljših kravat, tukaj nedolžni anarhizem neobritih obrazov, tukaj vse tiste tisočerne podrobnosti poze in ljubeznive afektacije, ki je Francozu nepogrešljivo potrebna, kadar se hoče čutiti v popolni zavesti svojih vrlin in svoje vrednosti.

Tujcu se zdi morda čudno, ko zagleda na vsaki francoski šoli, od najzadnje ljudske pa do Sorbone, francosko zastavo kakor sploh na vsakem javnem poslopju in geslo ljudovlade: „Liberté, égalité, fraternité!“ Toda tudi ta, kdor stoji na stališču občega človečanstva in zanikava in odrekava vse ozke meje in predsodke, si bo priznal, da narod, ki hoče kot narod živeti, mora posnemati ta zgled, da si vzgoji za rodom rod, ki je s fanatizmom pripravljen krvaveti za zadnjo travo domovinske zemlje in taječ vsaktero tuje rivalstvo.

Ko sem si najel še sobo — katere opis si pridržujem za nedoločen čas, najmanj „ad saecula saeculorum“, sem se s ponosom začutil Parižana. Zglasilni listek je tu odpravljen kakor povsod, koder ogromno število prebivalstva onemogočuje vsak pregled. Neobičajno je tudi oddajanje sob v podnajem; kdor hoče imeti v Parizu mesečno sobo, ta se napoti v enega izmed neštetihi „Hôtels“ ali „Maisons meublées“, kjer ima na izbiro bivališča od razkošno opravljenega gnezdeca z vso mogočo udobnostjo pa do najbolj vlažnega, mrzlega in zanemarjenega brloga visoko zgoraj pod streho, v kakršnih stanujejo modistke, ruski študentje in različni drugi ljudje, ki si ne morejo delati prijateljev s krivičnim mamonom.

Pariška modistka je poseben tip in vreden, da ga omenim. Vsakdo ve, da plača v tem poklicu ne zadošča niti skromnim živlenskimgojem, in vsakdo razume, da je ni ženske, ki bi jo razkošje in blesteča zunanost velikega sveta bolj zapeljevala nego njo, ki dan na dan s čudotvornimi prstki ustvarja premožni dami njen nakit, neprestano primorana ugibati, kako bi se pač podal nji sami. Tako nastaja

nesoglasje med hrepenenjem in življenjem, ki ga ženska le redkokdaj reši z razumom in resignacijo. Izhod pa je le eden, in ta izhod je vzrok, da se ne bi zmotil, kdor bi dejal, da je v Parizu v tem sloju še bolj nego drugod večinoma vse prodano in naprodaj. Nekatera izmed teh deklet — Parižan jih imenuje „midinettes“ — napravijo „karijero“ in pridejo preko grizetke ali šansonetke v zakotnem templju Bakha in Venere do naslova poštene boljše polovice prevročesrčnega kalina. Druge zopet — in teh je legijon — pristanejo po pustolovnih Odisejah k različnim bregovom, mnogo jih pogine izcrpanih in izžitih, bolnih in razjedenih od tistega strupa, katerega ime meče strašno senco na smehljajoči se obraz večne boginje, po bolnicah, le malo pa jih je, ki zares ostanejo pri svojem poklicu, in še manj takih, ki si ohranijo poštenje. Takoj v prvih dnevih mojega bivanja v Parizu mi je bil namenjen vpogled v eno izmed takšnih dramc življenja, ki se je končala s smrtonosnim skokom iz četrtega nadstropja na dvorišče. Ljubeznivemu bralcu, vkljub in zato, ker je stvar prelepa snov za novelico, da bi jo zapravil v kratkih besedah, jo za danes raje zamolčim in opišem raje svoj obisk v „Salonu“.

(Dalje prihodnjič.)

Mrak.

Zlati se nad neskajjeno modrino
blesteče jadro, bel galeb leskeče
nad morjem . . . Solnce kraj sveta trepeče —
umira . . . Mrak je legel na ravnino,

na skale grobno je izlil tišino.
Vse tiho — ah, še srce ne drgeče,
še misli so zamrle koprneče
in potopile v morsko se globino . . .

In tiho spijo v dnu zelenem, spijo,
nad njimi snežnobelo jadro plove
kot sen v neskončnost daljno, nepoznano. —

In sanjajo brez boli melodijo,
ki z daljnih sfer priplula je v valove —
in pozabljene diha nad poljano . . .

Vojeslav Molè.

V Babilonu svobode.

Piše Vladimir Levstik.

(Dalje.)



gledati si to ogromno izložbo francoske umetnosti, je bil moj prvi namen, kakor hitro stopim na pariški tlak. Velike umetniške razstave se vrše v velikem in malem Palais des Beaux Arts, ki stojita ob takozvanih Champs Élysées. Rajske poljane! Bogme, naslov ni pretiran. Champs Élysées so dolgi okroglih 700 metrov in široki 300 metrov, krasna Avenue des Champs Élysées, ki vodi preko njih do slavaloka l'Étoile, pa je dolga nad dva kilometra. Tukaj je po leti najprelestnejši kraj počitka in zabave bogatih Parižanov, ki se kratkočasijo po kavarnah in restavracijah, v glediščih in koncertih, vse pod sinjim stropom milega neba. Omenim naj obenem tudi krasni most Pont Alexandre III., ki se tukaj v enem samem boku vzpenja preko Seine. Krasni kipi dičijo pilone, dvigajoče se na obeh straneh 40 metrov širokega mostu, balustrado in znožje stebrov, zgolj dela najodličnejših kiparjev. Temeljni kamen tega veličastnega mostu, največjega v Parizu, je položil car Nikolaj I. Njegovo ime nosi cesta, ki vodi odtod na desno in ob katere straneh stojita palači lepih umetnosti.

Niti moj namen, niti v moji moči ni, da bi podal kakršnokoli oceno ali pregled takozvanega Salon d'Automne, — jesenske izložbe domačih umetnikov, — kajti navzlic katalogu, ki beleži celih 1805 slik, kipov, risb in raznovrstnih gravur, je orientacija za tujca neverjetno težavna, zlasti ako mu ni mogoče posečati razstave dan za dnevom, da bi zadobil vsaj nekoliko jasnega vtiska sredi te ogromne množine nakopičenih del. Toda tudi nekritično oko lahko razloči dobro in slabo, ki se je z bratovsko slogo zbralo v pašo strmečih oči. Divil sem se smelim impresijam in kipečim orgijam barv, napesnjenih na platno v vseh ritmih, od radostnegu daktila do krutih, brezobzirnih trohajev, zrl sem tudi tu, kako je novodobno kiparstvo vdahnilo mrtvi snovi drugo dušo, toda priznati moram, da bi se francoska kritika nemara preveč hvalila z uspehom razstave, ako bi jo smel soditi po primeri, ki se mi nehote vsiljuje ob užitku, ki sem ga imel od nje in od zbirke novih mojstrov v muzeju Luxembourg. Ena izmed najizbor-

nejših slik utegne biti Boutet de Monvelova „Rekonvalescentinja“, — ženska na postelji, podana s čudovito enostavnostjo in nepopisno prijetnim akordom sive, modre in rumene barve, ki nehote spominja na Whistlerja. Razen pravega „Salona“ je bilo videti še kolektivno razstavo primitivnega divjaka Gauguina, zbirka del Eugena Carrièreja, ki v skoro monohromnem enoglasju barv izraža neverjetno silo čuvstva — največ nemara v svoji „Maternité“ — in končno retrospektivno razstavo Gustava Courbeta, ki mi je bil na vsak način bolj simpatičen od Gauguina. Neki neimenovan kritik piše v *L'Art et les Artistes* o letošnjem salonu: „Mais une parole prophétique s'impose: La vérité es en marche!“ Radoveden sem, kakšna je ta resnica; kdor pride iz Ljubljane v Salon d'Automne, ta bo moral pač še dolgo časa moliti: „Nauči me, o Gospod!“

Narodnih ornamentov, avbic, srčkov in nageljčkov — oziroma njim podobnih surogatov za tukajšnje razmere — nisem našel nikjer; to naj priča slavni „Vesni“ & co., kako daleč je francoska umetnost za nami!

Toda brez ironije: mnogokaj, premnogokaj, kar so podali moderni Francozje, me je navdalo s čuvstvom eksperimenta in tiste pretiranosti, ki je vsakteremu navdušenju vročerkvnega naroda nezogiben epilog; zazdelo se mi je, da se utegne nova umetnost otresti še te in one najskrajnejše skrajnosti, predno bodo naši potomci z občudovanjem gledali v tekoči dobi novo renesanso. Vsilila se mi je misel, da ima „homo sapiens communis“ naposled toliko tiste preklicane zdrave surovosti v sebi, da se nikdar ne bo naučil ceniti Gauguina; in vendar tudi on po pravici terja od umetnosti, kar mu dolguje, in odklanja pogoj, da bi se moral spričo pobarvanega platna šele učiti naizust, da vidi umotvor.

Kakor iz dušeče poletne soparice, tako sem prestopil iz prostorov, napolnjenih z dokumenti francoskega umetniškega leta, v razstavo skandinavske in zatem ruske umetnosti, ki sta bili v Grand Palais des Beaux arts odprti istočasno s Salonom. Najprijetnejši in najenotnejši pogled je nudila skandinavska razstava. Sinji fjordi, sinje nebo, morje v vseh svojih veličastnih razpoloženjih, od tihih sanj popolnega brezvetrija pa do jutra, ki se vžiga tam daleč za burnimi valovi, ribiči, kmetje in delavci, samotni gozdi in drevesa vrh hladnih skal, tuintam še zagrnjenih v sneg, pogostoma spominjajoča Heinejeve pesmi:

„Ein Fichtenbaum steht einsam
im Norden auf kahler Höh' . . .“ —

mestoma prav srečne svetlobne študije, vse to pa podano s toliko harmonijo, elementarno učinkujočim čuvstvom in ljubeznijo, da se je čudovita poezija razlivala po vseh izložbenih prostorih. Dasi je pariško občinstvo morda kompetentnejše glede estetičnega okusa nego naše, vendar ne maram klicati „vulgus profanum“ za razsodnika v umetnosti; le iz splošnih razlogov omenjam, da je bilo v prostorih skandinavske in v drugi vrsti tudi ruske izložbe mnogo več občinstva nego v Salonu. Francoska kritika je soglasna v tem, da predstavlja ta zbirka najboljših nordiških del samoniklo in mogočno estetiko, za katero je že v naprej jamčilo ime Andreja Zorna. Arborelius je v svoji „Dalekarlijski zimi“ razstavil nemara najboljšo pokrajino. Hesselbom ima krasen, skrivnosti poln „Drevored v luninem svitu“, Hedberg „Avgustov večer“, kjer so snopi čudno podobni menihom v kapucah, Hulgren in Kallstenius najlepše pomorske in obmorske slike, Ostermann uspelo portretno študijo kralja Oskarja in Torneman več figuralnih slik iz modernega sveta, od lahkožive nočne družbe pri „Umetni luči“ do prizorov iz življenja rudokopov, vse to polno sile in barv.

Dasi ruska razstava daleko ni bila tako srečno ubrana in izbrana kakor skandinavska, vendar podajam že na račun slovanske vzajemnosti — tudi o njej nekoliko pregleda.

Opazoval sem množico pariških Rusov, večinoma dijakov in dijakinj, pa tudi solidnih tipov, že od daleč dišečih po louisdorjih, kako so hodili blestečih lic od slike do slike; oni so čitali v teh obrazih več nego jaz, obsenčeni od tiste ljubezni naroda do svojih umotvorov, ki je podobna čuvstvu, s katerim zre mati na svoje dete, mlado še, a krepko, dasi v bolečinah in v sužnosti porojeno. In zares, kdor bi hotel popolnoma pronikniti v te zaklade, bi moral imeti pač neprenehoma pred očmi vso zgodovino ruskega ljudstva, tekočo po cestah žuljev in krvi iz svobodne pradobe, ko sta ustvarila slikar in kipar lepoti prve simbole, v brezsolnčno sivo dobo krščanstva, še brezsolnčnejšo v časih mongolskega jarma, za njim pa v mučeništvo pod lastnimi trinogi, trajajoče do današnjega dne. Le takšen opazovalec čuti in pojmuje ritmično melanholijo ruske duše, ki doni neslišna iz slike za sliko, kakor bi pod nizkim sivim nebom vonjalo po težki ruski prsti širokih, svežerazoranih njiv.

Prireditelji razstave so imeli arheološko kaprico, da so ji postavili na čelo ikone stare novgorodske, moskovske in stroganovske šole, ki delajo na lajika pred vsem vtisk stiliziranih volkodlakov; zdelo se jim je potrebno, nakriti jo z novodobno umetnostjo stare

šole, dišečo od konca do kraja po Francozih. Ne bom ji navajal imen. Po mojem mnenju sta ta dva dodatka vsaj v Parizu kvečjemu kuriozum.

Dobo prave ruske umetnosti je otvoril Venecijanov (1780 do 1847); on je prvi, ki zares išče ruskega človeka in ga slika z veliko spretnostjo in ljubečim umevanjem predmeta. Njemu sledi romantik Brylov, svetovnoznani po svojem „Koncu Pompejev“, ljubezniv kolorist in izredno fin risar, tekmujoč v sigurnosti črte z najboljšimi francoskimi mojstri svoje dobe. Razstava podaja njegov portret krasne grofice Samojlove, zatem izboren akt in več enako dobrih akvarelov.

Njegovi epigoni so gojenci peterburške akademije Makovskij, Poljak Siemieradski in Lebedjev ter Ajvazovskij kot krajinarja. Škoda le, da ti štirje niso bili zastopani na razstavi. Mojster Rjepin je imel oljnato skico svojih slovečih „Kazakov“ in nekaj portretov, med njimi akvarel „Lev Tolstoj pri pisalni mizi“. Za njim naj ne pozabim Gaja, mogočnega predstavljalca slik iz Kristovega življenja, ki mi je bil znan že iz Musée du Luxembourg po svoji „Kalvariji“.

Ruska umetnost še ni našla svoje note. Najprej se je naslanjala na Carigrad in kasneje na zapad. Za realizmom Venecijanova in Rjepina nastopa nova šola, ki se je vrgla z vso mogočo vihravostjo v naročje francoske moderne, kakršna se kaže v Salon d'Automne in baje ne manj odločno v Salon des Indépendants, o katerem še nimam lastnega mnenja. Izmed teh novih — ki so večinoma izšolani v Parizu — naj omenim Serova, Pasternaka, Rjabuškina in Moljavina, ki preseneča z mogočnostjo tona, Vrubelja, akvarelista ruskih bajk, portretista Korovina, Kustodijevi sliki grofa Witteja in Ignatijeva, krajinarja Juona in kiparja kneza Trubeckega, ki je obenem fin, eleganten in realist.

Najlepši zaključek, ki ga podaja ruska razstava, je čuvstvo velike, životvorne sile, ki z vso drugo rusko kulturo vred kakor kraljična čaka, kdaj pade dvoglavi zmaj, da se dvigne k mogočnemu preporodu, bodisi pod svobodnim solncem republike, bodisi pod egido ruskega Napoleona, ki ji ustvari tisto atmosfero velikih sodobnih struj, mogočnih razpoloženj in estetičnega navdušenja, ki brez svobode ni mogoča in brez katere Rusija ne bo dovršila svoje že započete naloge, da postane eno izmed glavnih ognjišč renesanse novega veka.

Da imam prostora, bi rad opisal na koncu še razstavo Norvežanke Ane Boberg v Galerie des Artistes modernes, umetnice, ki se je radovoljno izgnala na snežne in ledene Lofote, da tam proučuje

divjo silo nordiške pokrajine v robustnih delih, ki zaslužijo tem več občudovanja, čim so nastala v okoliščinah, kakršne opisuje umetnica sama: „V malem čolnu na jadra, v vikinški barki, ki je čas ni izpremenil, križarim med skalovjem, plazim se po gorah, ne da bi nosila razen slikarske priprave kaj s seboj, spim, kjer morem in kakor morem, in jem ribe, ki jih lovim, in jajca galebov, ki jih nabiram.“

Na povratku od ondod sem krenil v znano Morgue, ne daleč od cerkve Notre Dame; tam razstavlja policija za steklenim oknom trupla žrtev, ki jih bruha Seina dan na dan iz sebe, in fotografije najdenih umorjencev in samomorilcev, da se lahko oglasi s podatki, kdor koga spozna. Te vtiske sem nesel s seboj domov po bulvarju St. Michel, kar me pred Taverne du Panthéon preseneti glasen krik in petje. Ozrem se in zapazim trumo dijakov, med njimi pa dve „dekleti“, ki sta delali največ hrupa izmed vseh. Kdor prihaja iz Morgue, se ne naslaja ob takšnem prizoru; tudi jaz sem pospešil korake, misleč si: Ženska, ki še ni grešila, je zanimiva in mikavna; ženska, ki greši, — odkritosrčna, a ženska, ki je naprodaj vsakomur, je vsaj za moj okus nekaj nadvse gabnega. Nekoliko komedijantstva je tukaj nežnemu spolu lepši kras nego kjerkoli drugje.

Prihodnjič, gospod urednik, vas poprosim dovoljenja, da pustite svoje bralce z menoj na izprehod po muzejih Louvra in Luxembourgga in na izlet v ponočno življenje umetnikov, v glasoviti Quartier du Montmartre . . .

(Dalje prihodnjič.)

Nihče ne ve . . .

Nihče ne ve, kaj v tihi noči
kipi mi iz duše pesmi glas,
nihče ne ve, kaj v duši vstaja,
ko gre po nebu nočni čas . . .

Nihče ne ve . . . Le z daljne dalje
prismeje rožnat se obraz
in gine, gine kakor v sanjah . . .
Po nebu plove nočni čas . . .

Vojeslav Molè.



V Babilonu svobode.

Piše Vladimir Levstik.

II.



Musée du Luxembourg.

e daleč od trga pred Sorbono zagledaš na desni strani buljarja Saint Michel krasen vrt, eno izmed najlepših pariških šetališč, ki obdaja takozvano Luksemburško palačo, Palais du Luxembourg.

Zgodovinski spomini, ki jih budi ta impozantna in dovolj ogromna zgradba s svojo okolico vred, so neizbrisni v srcu francoskega naroda. Po zgledu palače Pitti v Florenci jo je ustvaril Salomon Debrosse, eden najboljših stavbarjev izza konca sedemnajstega veka, za vdovo umorjenega kralja Henrika IV., Marijo de Medicis. Ime ima od starodavnega Hôtel du Luxembourg, katerega mesto je zavzela. Stavitelj je imel sicer več naslednikov, ki so razširjali in popravljali njegovo delo zlasti v preteklem veku, a toli zvesto v prvotnem slogu in duhu, da je ostala neizprijena v popolni veličini svojega zgodovinskega lica.

Palais du Luxembourg je služil do velikega prevrata v bivališče raznim osebam, ki so se imele zahvaliti svojemu vladarskemu pokolenju, da jim ni bilo treba stolovati na cesti. Narodna skupščina ga je izpremenila v ječo, leta 1799. je postal sedež konzulata, do dne, ko se je Bonaparte preselil v Tuilerije, kar se je zgodilo l. 1800. V dobi drugega kraljestva ga je zavzemala velikaška zbornica, pod drugim cesarstvom starejšinstvo; ko je leta 1871. pogorela mestna hiša, se je nastanilo pod njegovo streho Seinsko načelništvo in bivalo tu do leta 1879., ko so se zbornice vrnile v Pariz. Tako dandanašnji torej zopet služi kot sedež francoskega starejšinstva, čigar predsednik biva v postranski zgradbi, nazivani Petit Luxembourg — Mali Luksemburg.

Ako izvzameš novodobno „spomeniško blaznost“ Nemcev, pač ne najdeš izlepa ljudstva pod solncem, ki bi s tolikimi žrtvami dičilo domove svojega ponosa z umotvori kakor Francozi. Radi jim očitajo, da so si jih premnogo osvojili za dobe Napoleona po staronormanski šegi glasovitega Viljema Zavojevatelja, ki je baje dejal:

„Mon bon Dieu, ne me donnez pas de bien : mettez moi seulement à coté de ceux qui en ont!“ — „Bog, ne daj mi sam, le tistim me pridruži, ki kaj imajo!“ Započetniki te cene obtožbe se mi zde Prusaki, ki so pod bičem Napoleonove sile pač dobro čutili, zakaj sami ne zmorejo tega, česar bi se gotovo ne branili. Ne sramotite trofej naroda, ki jih je kupil za junaško kri!

Tudi Palais du Luxembourg in vrt njegov sta polna zakladov starejše in novejše umetnosti; najdragocenejši biser pa imata v takozvanem Musée du Luxembourg, — muzeju, ki je posvečen sodobnim, večinoma še živečim francoskim in v manjšem obsegu tudi inozemskim umetnikom . . .

V cerkve ne zahajam prerad, a moji svetišči sta Louvre in Luxembourg, posebno zadnji, do katerega nimam ravno predaleč. Pariški izprehodi so majhna popotovanja . . .

Kaj je lepšega od nedeljskega popoldneva v luksemburškem muzeju? Ob delavnikih je manj občinstva in človek lahko bolj nemoten opazuje; toda nedelja se mu omili vendarle, nedelja, dan počitka za vse, ki so uklenjeni v jarem brezsrčne kruhoborbe, dan počitka, ko vidi poleg blaziranih vagabundov s cilindri in monoklji od vseh vetrov tudi stotine delavcev hoditi z družico — kaj za to, če v večini primerov ni poročena! — skozi posvečene prostore in strmeti na njih govoreče stane s pobožnostjo, ki ti gotovo premaga srce. Tudi „ponižani in razžaljeni“ so lastniki teh zakladov; za njihove žulje so razobešeni, iz njihove duše ni baš le eden zajet. Trpin v površniku za petnajst frankov, žena v slabem krilu, z bogvekolikokrat prekrojenim klobučkom na glavi, na rokah otroka, ki mu čez par dni morda ne bo imela dati kruha, — toda iz nobenih ust še nisem čul tako nizke opazke, kakor se slišijo drugod. Tujcu mora vdahnuti spoštovanje to klasično razumevanje lepote, s katerim se bo francoski narod pač še dolge veke lahko hvalil, da hodi na čelu prosvete, karkoli bi se tudi utegnilo roditi v skrivnostnem krilu zunanje usode.

Seveda — naj tu porabim priliko, da omenim — mi ne ugaja pri Francozu, da se na eni strani tako popolno dviga na stališče, kjer je dostojen naslednik starih Helenov, in brani božanstvo absolutne Lepote, na drugi pa misli, da mu pristojajo za velike praznike fraze koketnega ogorčenja nad tem, kar ne le sme, temveč mora biti. Toda velike njegove vrline oprashačajo nebistvene grehke prirojenega samoljubja !

Nedeljski popoldan je torej. Buljvar je živejši nego običajno, samo kupčijskega prometa je manj in nekatere prodajalne so zaprle izložbe. Toplo je, dasi po zimi, in solnčece se v bujnih žarkih nagajivo premetava po strehi Panthéona, po cilindrih gospodov in po senčnih obrvih in tuintam sumljivo bogatih laseh Parižank; — Alah naj mi odpusti, da sem jih pozabil imenovati na prvem mestu!

Pariška slovenska naselbina se je ravnokar skupno okrepčala s kosilcem in stekleničico sovražnika človeštva in prijatelja Muz ter se napotila mimo vodnjaka Marije de Medicis, ki stoji za ograjo luksemburškega vrta, na levi in gledišča Odéon na desni proti muzeju. Naselbina pravim zato, ker sem — bilo je ravno božični dan — po zaslugi nekega židovskega doktorja in pismarja nepričakovano iztaknil v Parizu tri rojake, ki si s poslušanjem predavanj o staro-francoskih poetih jemljejo trikrat zlati čas sodobnega Pariza, kar delam tudi jaz, na pričujoči način . . .

Nestrpnežu je malo dolga pot, predno zagleda na levi vhod skozi železno in z živo mejo zasajeno ograjo, za katero se dviga muzejski paviljon. Že pred stopnicami te opozori nase več krasnih kipov, razvrščenih ob straneh stopnic, med njimi „Aizelinova“ Judita s Holoferново giavo pred nogami, Rogerja Bloche skupina „L'enfant“ — oče revež in mati reva, z dojenčkom, ki se mu še ne sanja o bridkosti tega sveta — v svoji resnobi zatemelega bron na nadahnjena s tisto presunljivo resignacijo, ki diha od vseh del tega kiparja trpečih milijonov, in istega mojstra „Le froid“, — mraz, upodobljen v možu in ženi, ki se drhteča in vdana stiska k soprogu. Greberjev „Grisou“ predočuje rudarja, ubitega v rovu od eksplozije, in vso tisto strašno muko, ki je v trenutku nepričakovane smrti pokrila ne le lice, temveč vso koščeno, trdo in izmučeno, do pasu golo postavo. Rogerju Bloche je po duhu sorodna Van Biesbroeckova skupina „Le peuple qui pleure“, istotako mož in žena z dojenčkom, sklonjena, pobita, venčana s svetostjo tihe, netolažene bolesti.

Ko stopimo čez prag, bi skoro prezrli globokoumno sliko „Le chevalier aux fleurs“, tako neugodno je obešena visoko na levi steni temne predsobice, v kateri nemikavna zastopnica krasnega spola prodaja razglednice z reprodukcijami iz muzeja. — Bajeslovni mladi vitez v srebrnem oklepu koraka čez cvetoče polje. Od vseh strani se sklanjajo k njemu cvetlice, razcvitajoče še v prelestna deključja telesa, ki ga vabijo in ga skušajo zadržati z mamečimi rokami. Toda on se ne meni, njegove oči zro zamaknjene naprej, zakaj pot

ga vodi preko vse minljive radosti do kraljice Resnice . . . Stvaritelj te slike je Georges Rochegrosse, poet mógočno ubranih barv in silnih, dekorativno nadahnjenih vizij, čigar veliko platno „Rdeče veselje“ je budilo v pomladnem „Salonu“ nenavadno pozornost.

Prva dvorana je posvečena kiparstvu. Ne vem si jasno razložiti, čemu je ta oddelek vselej najdalje priklepal mojo pozornost in čemu so doživeli moji trije rojaki isto izkušnjo. Mogoče je dvoje: ali je učinek plastike sploh globlji od učinka barv, ali pa ni popolnoma zdravo, da so vsi kipi nameščeni v enem prostoru, in bi bilo bolje, razdeliti jih po vseh sobanah, čemur bi se seveda protivile tehnične težkoče. Oboje je enako verjetno. In morebiti preostaja še tretje: vrlina francoske umetnosti vobče, da oživlja z idejo lik živega človeka in ne zametava tiste drugod prikrajšane skrivnosti estetično razgaljenega telesa, ki je — bodimo odkritosrčni! — čeprav pogosto nevedoma, a vendarle seme vsega „idealnega“ stvarjanja, ne le petošolskih akrostihov, temveč vsega našega stremljenja sploh. Vem, da se bom marsikomu hudo zameril, a moje brezbožno prepričanje mi pravi, da je naravno hrepenenje po ženski temeljna prožina v posnemanju neustvarjene lepote. Kakor z dejanjem telesnega spočetja mož blagoslovi plodovito moč, tako oplodi žena stvarjajočega umetnika, od sohe in slike do vitkega loka arabeske, spominjajočega na prelestno oboklino grudi Evinih hčera. Če ni res, — anathema sim!

Oglejmo si levo polovico dvorane!

Turcan, L'aveugle et le paralytique . . . Mlad in krepak slepec nosi na hrbtu blaznega starca, ki ga drži za roko in mu kaže pot. Kam prideta? To je skoro še žalostneje od naše prispodobe, če slepec slepca vodi!

Iz življenja bednih je zajeta Cordonnierjeva „Sur le pavé“. Na uličnem tlaku, slepa vdova s hčerjo-detetom, preseča usmiljenja, ki ga je tako malo na svetu.

Kdo ne pozna veselega Grka Anakreona? Guillaume ga je izklesal iz mramorja, sedečega, ovenčanega s trto in držečega brezskrbno ptičko na dvignjeni desnici. Obraz mu je preprežen s tisto plemenito, polbožansko radostjo, ki jo je mogla zamisliti le solnčno-svobodna grška duša.

Hrastovina ima svoj posebni značaj, ki že zgolj snovno bolje od kremena izraža trdo preprostost. Njo je izbral Theunissen za doprsno soho slikarja Harpigniesea, s katerim se seznanimo kasneje. Krepka karakteristika tega umotvora nima mnogo primerov.

Ali poznate Rodina? Da ne?! Poglejte, prosim, njegovo „Pensée“ — Misel! Štiriogelno surovo obklesan marmorni steber s poševno, povsem naravno površino, simbol vesoljne majke Snovi. Iz nje se dviga ženska glavica v čepici. Ni je poltne misli na tem obrazu, temveč zgolj resnoba in visokost. Kar gledajo te oči, ne vabi telesa; okrog teh ustien je zamrl smehljaj. Dviga se misel in hoče nad snov; a ne ve, da po večnem, brezkončnem krogotoku stvari ne plove preko nje, temveč okrog nje in v njo nazaj. Nikdar ne boš dosegla, revica, svojih višin, ti dete disteleologije. Izhrepeniš se v svoji želji, in blagor ti, da ne boš vedela, kdaj se skloni obrazek in izgine. Ne bodo se rušile zvezde, ne bodo padali bogovi, niti od tebe, niti od tistih, ki vzkljujejo za teboj! . . . V vsej svoji skromnosti je veličasten ta Rodinov nagrobni spomenik vsega bivšega in bodočega titanstva.

Chapujeva „Jeanne d'Arc à Domremy“, — Devica Orleanska v globokem zamaknjenju še kot navadna kmetska deklica, je sicer nekoliko patologična stvar, nekoliko sentimentalna in nekoliko preveč spominjajoča na razne neproglašene svetnice, s kakršnimi se ponša tudi naše dobro ljudstvo, toda vzlic temu prelestna in vselej obdana od občudovalcev.

Francozu, v katerem se je še vedno ohranila plemenita brst klasičnega mišljenja, precepljena na zdravo in krepko galsko korenino, krščanska verska umetnost ne uspeva tako popolno, kakor na pr. laškim primitivcem. Vzemimo tu le Delaplanchejevo „Vierge au lys“, Marijo z lilijo! Takšnih obrazkov je polno po Parizu, samo da ne maskirajo vselej čistosti Bogorodice. So tudi izjeme, a vobče se galski genij nekoliko spotakne, kadar zaide predaleč v nabožno polje; zato naj mi bogoljubna bralka oprost, ako se bom požuril mimo maloštevilnih ostalih del te vrste, ker res niso pomembna; iz dvorljivosti ji opišem vsaj tista, ki so zajeta iz židovskega bajeslovja in zgodovine in so potemtakem bolj stvarnega značaja, nemara prav zato tudi dovršenejša.

Naturalistična je Cordierjeva doprsnica „Zamorka“, celo v toliki meri, da podaja naravno barvo polti in oblačil. Delo je izredno vestno in fino, tip zanimiv, — torej dovolj nevarnosti, da se prenglim s pohvalo.

Coutanov „Eros“ mi je navdahnul celo vrsto misli; nikakor ne zbok tega, ker ga je silno pozorno in podrobno motrila črnolasa mlada deklica v kritičnih letih, temveč zato, ker me je spomnil nekega izreka, ki sem ga čital par dni poprej v Vignolovi knjigi

„L'idéal féminin“. Zmisl je približno ta: „Nemec najprej vzljubi žensko in preko idealnega čustva pride do tega, da jo uživa; Francoz pa vzhrepeni najprej po tem, da postane telesno njegova, in šele nato se razcvete nevenljiva ljubav.“ Po mojem opazovanju utegne biti ta misel vsaj deloma pravilna. Sorodna je pač tudi ideji Coutanovega kipa, ki boga ljubezni ne predstavlja kot debeluhastega puta, temveč kot vitkega, že zorečega dečka — mladeniča, čigar brezskrbni usmev ni nadahnen le z otroško nagajivostjo, temveč tudi s pomladno svetostjo prvih želja. Ne dvomim, da govori tudi ta Eros: „Francoz ne hrepeni po ženski, kakršna ni, temveč po takšni, kakršno bo dosegel.“

(Dalje prihodnjič.)

V nevihti.

Svinčenimi oblaki je nebo pokrito,
v daljavi grom buči srdito,
kot kregalo bi se nebo s peklom.

Poskrilo vse se že je pred nevihto davno
v svoj gorki kot; čez polje ravno
neznani gre potnik smelo sam svoj pot.

Nevihta mu je bila dobra rodna mati,
a grom bil kum; kaj se mu bati
viharja je, ko brat mu je pogum?! —

Petruška.

Zimska vožnja.

Hej, tja čez polje prostrano, Vse se pred nami umika,
mimo neznanih strmin vse kakor veter beži,
gladko sani nam drčijo, daleč za nami je mesto,
zvončki zvenijo: cin, cin. v sivi se megli gubi . . .

Semtertja tiho sneg vsiplje — Kam li tak hitro drevimo
z golih dremotnih se vej, mimo razsvetljenih koč? —
bistro bežijo konjički Vozimo iz bledega mraka
dalje in dalje naprej. v črno, brezmejno se noč? —

Petruška.

V Babilonu svobode.

Piše Vladimir Levstik.

(Dalje.)



vojno boleost je upodobil Rivière v dveh, druga druge se držeèih, v turobne halje obleèenih ženskih postavah, izmed katerih izraža prva upor in srd nad usodo, druga pa vdano trpljenje.

Iz iste snovi kakor Theunissenov Harpiguies je rezljan Blochov „Martyre“. Ako smemo prišteti to „Muèeništvo“ med verske umotvore, bi bil izmed dobrih, èe ne izvrstnih. Ne pogledjte, prosim, najprej obraza, temveè telo, to ubogo telo, skrèeno in zvito od muk, ko vsaka mišica izraža grozovito boleèino! In zdaj se ozrite na obraz, kako se blaženo smehlja, kakor bi pilo tisoè naslad iz èaše tisoèernega trpljenja. Ne, tu je vdolben psihologièen fakt, tu je zapisana blaznost fanatizma, kakršnega cerkev noèe poznati pri svojih muèenikih. Misel, zaklenjena v tem lesu, je obèeèloveška: to ni verski umotvor!

Emanuela Hannauxa „Le poète et la Sirène“ je paè formalno dovršeno, po vsebini pa nekoliko teatralno delo. Poeta se oklepa zapeljivka Sirena, on pa dviga pozlaèeno liro v zrak in ne pusti, da bi se je doteknila. Stvar je sicer zelo lepa in idealna; Schiller bi se še razjokal pred njo. Toda, bodisi, da misli kipar na Sirenine nasladnice, ali na žensko sploh, je nedomoljuben, kajti prva lira, ki v vsej svoji morda brezprimerni krasoti sprhni in propade, ako se odreèe èaru ženske, je prav gotovo francoska.

Razen Rodinovih v celem muzeju nemara ni globlje skulpture od Christophejevega „Suprême Baiser“. Poslednji poljub... Ne poljub ljubimca na ustnice oboževanega dekleta, temveè tisti poljub, v katerem izkrvavi smelo išèoèa duša v svojem nenasitnem seganju po večnih skrivnostih pod krvoloènostjo tistih mogoènih željà, ki niso lastne samo posamezniku, temveè rodu za rodom iz veka v vek, željà, govoreèih iz izbrancev, željà, ki se niso prièele in se ne bodo konèale. Nekaka Sfinga se vzpenja na zadnji nogi, objema èloveka-Tantalida in ga poljublja s poljubom, kakršni dajejo smrt; kruti kremplji so se ji globoko vdrli v grud žrtve, v kateri

je utelešena divja bolečina in pijana sladkost spoznavanja obenem. Na znožju so vklesani stihi, ki jih je nekoč zapisal Leconte de l'Isle:

Heureux, qui possédant la chimère éternelle,
Livre au monstre divin un cœur ensanglanté
Et savoure, pour mieux s'anéantir en elle.
L'extase de la mort et de la volupté
Dans l'éclair d'un baiser qui vaut l'éternité.

V približnem prevodu bi se glasili takole:

O blažen, kdor objel himéro neumrjočo,
kdor zveri božji dal srce krvavo v dar,
in pije, vtapljač se vanjo z željo vročo,
zamaknjen smrti in naslad mogočni čar, —
poljub, da večnosti za njega ni mu mar!

Izmed del na levi naj omenim še Henrika Vernhesa doprsnico mlade deklice, iz voska in rahlo barvano z glavnimi toni. Otroška duša, odsevajoča iz teh nerazvitih potez, je pogojena z veliko in ljubečo intimnostjo.

Mimo vrat v slikarske oddelke se obrnemo na desno. Vsakogar bo pač zanimala krasna in nedolžna Delaplanchejeva „Eva pred grehom“. Ravno neprisiljenost njene detinskonaivne, skoro nepopisljive poze dela, da leži nad celim umotvorom prelesten vtisk nedotaknjenosti in nezbujenih hrepenenj. Kdo pač bi si ne želel sprejeti jabolka iz tako čiste in prelestne roke! A žal, le enemu je bilo dano, grešiti prvi greh!

Dobro opazovana je Itassejeva moška portretna doprsnica, ki ji sledi Dalonov bronasti kip kmeta, pripravljajočega se na delo. Z vso tisto poezijo naturalizma, ki je idealizem ne doseže, zveni iz te široke, orjaške postave zamolklotežka pesem trudapolnega dela. Bridka vdanost leži na obrazu moža: znoj in muka od zore do noči, brez počitka, brez velikih, plamenečih hipov, v kakršnih se vznese življenje . . . Toda navadil se jih je pogrešati, saj jih niso poznali dedje in jih ne bodo vnuki; vsi se bodo pehali in padali nad neusmiljeno grudo matere Zemlje. In naposled napoči vendarle tudi za tega trpina velika nedelja njegovih dni, ko bo vabilo v tiho cerkev Smrti, kjer mu slika naivna vera nadomestilo vsega onega, kar je tu v življenju morebiti zavidal.

Resna in obenem ljubka je poezija Damplove doprsne skupine „Baiser d'aïeule“, predstavljajočo babico, ki poljublja otročičkavnuka v svojem naročju. Dete s prstkom v ustih je že samo na sebi umotvor; in kdor bi napisal misli, ki morajo biti skrite za skrbečimi gubami starkinega čela, bi ustvaril nesmrten poem.

Učna metoda naših šol, ki se tako skrbno izogiblje praktične govorne vaje in dejanske rabe jezika, mi je žal toli temeljito pokvarila prvotno veselje do lepe helenščine, da sem jo v časih, katerih se nič več rad ne spominjam, vselej vestno zanemarjal in jo rabim zdaj le še v nekem zelo ciničnem geslu, parodiranem po izrekih staroklasičnih panteistov. A ravno tega gesla sem se spomnil, ko sem stopil prvokrat pred Boisseauovega „Diogena“ . . . Modrijan sedi in se z mirnim, vedrim suverenstvom ozira na levo: ravnokar je razbil kozarec, spoznavši, da je mogoče piti vodo tudi iz dlani. Zdi se, kakor bi premišljeval, ali naj sploh odlikuje svoje zasmehovalce s katerim izmed svojih pikrih izrekov ali ne; kajti tudi to ni neizogibno potrebno, da poučuješ svojega bližnjega. Ako pa bi mogel ta mramorni mož izpregovoriti, bržkone bi zaklical še dandanašnji vsakemu buržoa, ki prinese mimo njega v tolstem trebuščku svoje zaužite ideale: „Verjemi mi, dični filistejec, in mična ti samica, da nista tako neumna, kakor mislita, — temveč bolj!“

Zopet „Sirena“, to pot Puechova, globokoumnejša od one na levi. Mameča Vila življenske radosti odnaša na rami dečka, ki se že razvija v mladeniča, proti svojim vrtincem. Plaho mu strme oči: saj ve, da plove skrivnostim naproti, samo tega ne zna, kaj ga čaka za njenim zagrinjalom, radost ali boleost? Menim, da enkrat gotovo boleost, vsaj takrat, ako se bo v smrtni uri skesal, da je pustil še kapljico veselja v kupi, ki je ne more več dvigniti do ust in okusiti sladkega ostanka z umirajočim jezikom . . . Manj primerna se mi zdi razlaga, ki sem jo slišal iz ust silno moralnega Barbara, da namreč predočuje ta skupina trenotek prvega moškega greha, trenotek, v katerem smo spoznali, da je ljubezen res najboljše, kar nam nudi svet. „Vidite,“ me je poučil ta prorok Schillerjeve pasme, „takšnile so Francozi sploh; zapomnili so si, da se sladkost prvega koraka ne vrne nikdar več: naj živi v marmorju in budi vsaj iluzorno naslado večnega spomina!“ Ako ni bil ta čistež v svojem srcu bolj galski od Galcev, ne vem, kaj naj rečem. —

Rodin je titan. Vse njegove stvaritve so ulite in izklesane ideje. V „Danaidi“, pred katero se ustavimo sedaj, je upodobil obup nad nedosežnostjo nedosegljivega v izmučeni ženski postavi, ki se je zgrudila na obraz, kakor bi umirala od spoznanja, da nikdar, nikdar ne napolni brezdanjega soda. Na pričujočem umotvoru se v tehničnem oziru opaža nemara bolje nego na ostalih njegovih delih, da ta mojster zametava detail. Ne malenkostno cizeliranje, temveč harmonija mase in elementarna sila prve impresije je spo-

ročiteljica misli umetnikove. Ta lastnost mi priča bolj od vsega o vseskozi moškem značaju Rodinove umetnosti; krivda človeštva bo, če ga čez tisoč let pozabi, in ne njegova.

Franceschi jeva „Fortuna“, boginja sreče, je zasnovana sicer precej tradicionalno in stoji na bežečem kolesu kakor že od pantiveka večina Fortun, toda mojstrsko je izraženo na njenem licu tisto demonsko božanstvo, ki neusmiljeno vabi hrepenenje za seboj in izpolnjuje svojo lastno formulo, ne prištevajoče trpinovih solz. Kite si zvija Fortuna, smehlja se iz višine in beži . . .

Zelo lepa je Aizelinova skupina „Hagar et Ismaïl“: obupana mati, izgnana Abrahamova žena, drži onemoglega sinka, ki mu nima dati niti vode ni kruha. Vsakdo pozna to tragično biblijsko zgodbo, ki sicer ni naravnosten dokument za nerazdružljivost zakona, a jo vendar precej, precej utemeljuje . . .

Michelova „Pensée“ je silno, silno teatralna in pompozna. A z vsem akademičnim naporom se mojstru ni posrečilo, izraziti v mogočni skupini niti mislice, kaj šele „Misli“, dočim jo je podal Rodin na levi toli skromno in diskretno.

Luksemburški muzej ima lepo zbirko skulptur Meunierja, ki opeva v svojem bronu kruto dramo dela. Akademično izlizanih form ne pozna; najmilejši mu je visoki relief, iz katerega se polsvobodno dvigajo postave njegovih izmučenih, silnih, trdih, revnih in zaničevanih, a v njegovi interpretaciji vendar nekako viteških junakov. Najlepše, kar premore Luxembourg njegovega, utegne biti „L'Industrie“, reliefni odlomek z dvema nepopolnima postavama delavcev, stopajočih na delo. Roke so odbite, a sila je v izrazih.

Doprnsnico velikana Beethovna v bronu je prištevati med najboljša dela Bourderelleja. Vidi se mi, da je ta glava v izrazu bolj zvesta značaju Beethovnovе glasbe nego znani Klingerjev umotvor.

Napol skrita stoji poleg njega barvana doprnsnica Sare Bernhardt, delo Leona Gérōma. Umetnik si je napravil nalogo nemara nekoliko prelahko; tisti geniji ob znožju kipa in kipec tragedije na koturnu sicer lahko veljajo kot primeren simbol za slovečo igralko; ker pa jih lahko porabi vsakdo za katerokoli tragedinjo, — so prebanalni za Sare Bernhardt, ki je le ena na celem svetu. Kot portret utegne biti delo izborna, in zato mu nikdar ne manjka občudovalcev; kajti Sara Bernhardt je bila tiste čase še nenavadno krasna, ali recimo, vsaj zanimiva dama s svojimi izrazovitimi očmi, bogatimi rdečezlatimi lasi in malce prekratko zgornjo ustnico, kakršna je v svoji izredni pikantnosti ženskam, ki so sicer lepe, običajno kriva nepopisnih

izkušnjav. Kako je bilo zaradi njenega imenovanja v častno legijo, je znano in sem že zadnjič omenil. Nisem pa povedal, da mati, ki navzlic bolehnosti igra še dolgo v leta, ko si druge privoščijo bolj ali manj zasluženi pokoj, samo zato, da pokriva stroške baje prepotratnega življenja svojega sina, pač gotovo iz istega vzroka in po isti pravici zasluži odlikovanje, ki se podeljuje možu za zasluge in za — junaštvo. Res, da je marsikatera mati zmožna takih žrtev; zato pa je tudi marsikatera mati svetnica na zemlji.

Poleg tega kipa se dviga precej akademična Lansonova skupina „La guerre“ — „Vojna“. Moški akt, simbol brutalne sile, dviga kopje in tlači premaganca k tlom. Forme so dobro pogojene, vobče pa je to delo prištevati med proizvode mrzlokласične konvencionalnosti, kakršnih ne manjka nikjer.

Paynotovo delo „Pour la patrie“ predstavlja mladeniča, ki leži ubit na bojnem polju, z odlomljenim mečem v mrtvi roki; blaženo se smehlja še v objemu smrti, kajti padel je, kakor pravi naslov, „Za domovino“.

Ljubezniv je Dampotov „Saint-Jean enfant,“ — Janez Krstnik deček, ki kleči na tleh, dviga otroškopobožni obrazek k nebu, sklepa ročice in moli. Vsi otroci, ki še molijo od srca, gledajo s tem zaupnim izrazom, in umetnik ga je mojstrsko pogodil.

Drug Janez Krstnik v luksemburškem muzeju je delo Rodinovo in kaže zamaknjene, s plamenečo gorečnostjo nadahnjenega proroka, kakršnega si predstavljamo v moški dobi.

Boucherjev „Le Repos“ predstavlja deklico, ležečo na nizki postelji v vsej čisti krasoti svojega neodetega telesa in uživajočo v sladkih sanjah „Počitek“.

Znamenito delo Rodina je tudi „L'Age d'Airain“, — „Bronasti vek“, upodobljen v moški postavi. Kakor bi se prebudil ta krepki mladenič iz sanj, tako ga je naenkrat navdala — v nasprotju z dotlejšnjo vladarico ljubeznijo — brutalna moč; to hipno kruto zavest je umetnik neprimerljivo genialno ujel v gesti desnice, s katero se kip prijema za čelo.

Predno se poslovimo od kiparstva v prvi dvorani, ne pozabimo se podiviti Idracovi „Salammbô“. Kdor je bral Flaubertov zgodovinski roman istega naslova — prištevava se po pravici med najdragocenejše dragulje historične in beletristike sploh — ta pač pozna iz svoje lastne duše obraz prelestne kartaginske svečenice. Idrac jo je ustvaril iz marmorja kot krotilko kač. Njeno lice je polno dostojanstva in vzvišene resnobe; kar pa se tiče form deviškogolega telesa, trdim brez pomisleka, da je v tem oziru najlepši kip celega muzeja.

Druga sobana, v katero se pride na desno iz velike, mimo Rodinovega „Age d'Airain“, ni tako velika in tudi mikala me ni bogvekako, izvzemši dva kipa. V prvem, „La jeunesse“, je Carlès predočil „Mladost“. Nedolžna, ravno razcvela deklica si stiska z levico rožo na nežno grud in zamišljena zre na popek, ki ga moli pred sebe v iztegnjeni desnici. Po obrazu in oblikah — kip je seveda akt, česar pri francoski umetnosti ni treba tako dosledno še posebej poudarjati kakor ponekod drugod — je razlita pristna milina cvetoče, nedotaknjene mladosti.

Krasen je kip, s katerim zaključimo našo pot po plastičnem oddelku: „La Nature se dévoilant“. Narava se odgrinja... Barrias je simboliziral večno Mater v deviški postavi, ki gre tako skrivnostipolno s svojimi sivozelenkastimi očmi in tako zagonetno odpira nežnordeče ustnice, odgrinjajoča si raz glavo, roke in prsi zagrinjalo, izvršeno zase iz rdečkastorjavega žilicastega marmorja. Že se vidi čarobni pas, ki ji oklepa ledja, in veliki smaragd na zaponki . . . Še tisočletja in tisočletja se bo odgrinjala tako in se zastirala obenem; dočim ji zdrkne odeja po krilu čiste plodovitosti pred noge, si morda zopet zakrije tajnostni obraz. Popolnoma razodela pa se ne bo nikdar in nikoli, zakaj ljudje ne smejo postati bogovi . . . Pri nekaterih kipih polihromnost moti; tu je uporabljena s toli diskretnim umevanjem in čuvstvom, da zelo povzdiguje učinek.

Tudi v slikarskih sobanah stoji nekaj kipov; kjer bo treba, si jih ogledamo gredoč.

Kiparski oddelek hrani tudi zbirke kolajen, medaljonov, plaket, nizkih reliefov drobnega dela in fejans v steklenih skrinjicah; te si prihranim za drugič. Ravno tako si prizanesem s podrobnim opisovanjem deveterih gobelinov, razobešenih po stenah glavne dvorane. Izvršeni so bili za časa Ludvika XIV. in predstavljajo njegovo kronanje, avdijenco in državne gradove.

Ko takole po dolgotrajnem šetanju in motrenju naša četvorica razpravlja o zaključnem vtisku, se strinjamo vsi zlasti v tem, da se francosko kiparstvo odlikuje poleg drugih vrlin z izredno finim čuvstvom za lepoto golih telesnih oblik. Jupitra mi, če pomislim, kako je treba tega pri nas doma! Brez kulta lepote ni kulture in kulta lepote ni brez kulta plastične nagote. Ne, v teh prostorih ne izpregovorim o tisti „Evi“ nekega domačega nmetnika, ki ima mogoče vse druge vrline, samo da mi je vselej budila' vtisk, kakor bi si bil gospod Bog iskal vzorcev po Dürerjevih lesorezih, predno je ustvaril vrlemu kiparju model . . .

(Dalje prihodnjič.)

V Babilonu svobode.

Piše Vladimir Levstik.

(Dalje.)



ar je slik, se nahajajo najznamenitejši zakladi luksemburškega muzeja v dveh sobah na desni; ena izmed njiju je posvečena impresionistom, druga pa inozemskim umetnikom. Kakor na gostiji si prihranimo tudi mi najlepše za konec in si oglejmo dela mešanih šol, razobešena po glavni vrsti prostorov, kamor dospemo naravnost skozi dvorano plastike.

Najlepša v prvi sobi je „Le pauvre pêcheur“ — „Ubogi ribič“ Puvis de Chavannesa. Široka reka s peščenimi bregovi. Žena si daje na bregu opravka z otročičkom, ribič pa stoji v čolnu z otožnovdano zamišljenostjo na bledem obrazu, sklepa roke čez predpasnik in zre na mrežo, kdaj mu jo bo dvigniti. Kakor vsa dela tega umetnika, je izvršen tudi „Ubogi ribič“ v srebrnosivem osnovnem tonu s kar najvarčnejšo uporabo barve in z dekorativnim učinkovanjem črt in ploskev. Ubranost tega dela je toli globoka in nežna, da predstavlja pač večjo odosno vrednost nego velike stenske slike Puvis de Chavannesa v Panthéonu.

Znameniti so Duranovi „Pommiers“, t. j. „Jablani“, zasajene na sočnem travniku za reko, ki se vije sinjezelena mimo hribovja v ozadju.

Tu vidimo več krajin Harpigniesa, čigar podobo smo opazili med kipi. Solidno, skrbno slikani razgledi na gozdne robove, na močvirje v mesečini in slične stvari manjšega obsega, v katerih je mnogo intimnosti in individualnosti brez vsakršnih kričečih pretenzij. Caruje pa povsod mogočni hrast; v njem je menda gledal umetnik sorodnika svojemu značaju, da ga je slikal s toliko ljubeznijo. Nisem je videl Harpigniesove slike brez hrasta. Gotovo je tudi ta posebnost naklonila Thennissena, da ga je izklesal iz hrastovine.

Pozornosti zasluži končno Bastien Lepageja „Pions“, dokaj obilno štirjaško platno, predstavljajoče kmeta in kmetico, ki si na košnji odpočivata v travi. Bastien-Lepage slika vobče prizore iz kmetskega življenja z vestnim realizmom, obilnim tehničnim znanjem in skrbnim opazovanjem vsega, kar je značilno.

To so najboljši umotvori prve sobane; biser med njimi je pač Puvis de Chavannesa „Le pauvre pécheur“ polég velike marmorne skupine Rodinove, ki se dviga na sredi . . .

„Baiser“ je naslovljeno to delo, kar pomeni „Poljub“. Krepak, orjaški mož in šibka njegova družica, seveda akta, sedita na skali, privijajoča se drug k drugemu in tesno objeta. Ona sklanja glavo na njegovo ramo, on pa ji pije z ustnic brezkončen poljub. Vse je tako mehko, v velikih, blagodejnih masah, brez potrate detailov; ta tehnika je v kiparstvu to, kar v slikarstvu tista impresionistna meglenost obrisov, ki tako silno povzdiguje učinek.

Kakor ideje vseh velikih umotvorov, je tudi ideja Rodinovega poljuba nekako skrivnostna. Ali drhti v srcu tega orjaka morebiti nekako sočutje do slabotne ženske, ali ji ni zašepetal, predno so se strnila njiju usta: „Bodi vsa moja, hočem te varovati? . . .“ Prej bi skoro rekel, da je položil umetnik v ta marmor globlji problem: Mož in žena sta se našla v ljubezni. Z nenasitno žejo srka silni on njen sladki, nežni čar, ki ga oplojuje in krepi, da postaja še silnejši, mogočnejši in bogatejši. Bočijo se mu prsi, napenjajo se mišice krepkih rok. Ne, za njo se ta mož ne meni: Kaj mi je do tebe? V tvojem srcu ljubim sebe samega; in če pogineš, menim se za to! —

V naslednji sobi visi vrlo opazovana in ubrana slika Bussona, predstavljajoča „Začetek naraščanja reke Loire“. Zaslužila bi si boljšega mesta; toda tu bodi povedano, da zlasti v luksemburškem muzeju dela pogostoma menjavajo prostore, ker država na vsaki razstavi kupi kaj novega in poišče prostor z raznovrstnimi izpremembami. Tako romajo slike iz sobe v sobo, in „Potevoditelji“, ki jih navajajo po krajevni razporedbi, odrečejo tujcu pogostoma svojo pomoč. V takem slučaju se je treba obrniti do številnih, lično uniformiranih paznikov, ki vselej postrežejo s podatki.

V krvavo tragedijo vojske te prestavlja Lagardejeva „La Retraite“, — „Umikanje“ vojaških čet skozi zimski gozd po zasneženi cesti. Skozi smreke sije rdečkasto večerno nebo. Konj se je zgrudil ob poti; četa ga je pustila, stopa dalje in izginja. Slikana je — kakor seveda celo platno — v napol brezobraznih lisah, ki pa dajejo živ vtisk gibajoče se množice, ako jih gledaš od daleč.

Ubranstvo mesečine je zelo srečno tolmačena v Binetovi sličici „Usines à Rouen“ — „Tvornice v Rouenu“. Reka, za katero se dvigajo poslopja, je čisto sinja od hladne svetlobe ščipove noči; mesec se odseva v zlatem steburu in jo reže na dvoje.

Tretja sobana.

Guignonova sličica „Paysage de Provence“ je zelo majhna in neznatna; toda ustopi se pred njo, zaglej se v ta košček provençalske zemlje; teh par travnikov in njivic med dvema gozdoma in pod nebesom, ki je tako iskreno ubrano k skromnim barvam pokrajine, in zavedel se boš, s kolikim čuvstvom je slikan ta kotiček iz domovine trubadurjev.

Na nasprotni steni visi Bonnayev „Job“. Umetnik ga je predočil kot revnega, bolnega, pohabljenega starca, ki — vsaj meni se je dozdevalo še vselej — nekako hinavsko vpira zelo pobožen pogled v nebo. Vse telo mu je pokrito z ostudnimi gobami, in človeku se nehote vidi, da je osredotočil umetnik ves napor svoje zmožnosti v to, da kar najpristneje upodobi ostudno bolezen. Preslikal je vso golo polt še enkrat z njenim tonom tako, da tvori nebrojno drobnih gričkov, med katere se je ulegla rahla asfaltna lazurfa, ki daje neznosen vtisk gobavih krast. To je sicer zanimiva in srečna rešitev zgolj tehničnega vprašanja, ki pa sama na sebi še ne stori umotvora. Kajti lepotni problem gotovo ni rešen v delu, ki navdaja gledalca z gnusom. Znanec-umetnik, kateremu sem izrazil svoje pomisleke o tej sliki, me je oštel zaradi mojih filistejskih nazorov; radoveden sem, če bi bil on sam pripravljen, slikati Joba à la Bonnay, ako bi ga Jehova ne bil udaril z gobami, temveč z zlato žilo!

Mogočna v barvi in svetlobi je Gagliardinijeva pokrajina „Roussillon v Provençi“. Kraj leži vrh griča, kamor vodi cesta, obsajena s kostanji. Solnce kar kipi na tej sliki, ustvarjeni z veliko smelostjo v potezi in srečnim preračunanjem barvnega učinka na daljavo, dočim najde oko le ploskve in gruče pastozno nadevanih barv, ako jo hočeš videti od blizu.

Radovednost čitatelja naj mi oprostí sebično naštevanje le tistih del, ki se mi zde po najboljšem prepričanju v prvi vrsti vredna omembe na prekratko odmerjenem prostoru. Kdor bo hodil sam po luksemburških dvoranah, jih bo videl več; kdor ne bo hodil, naj se zadovolji s splošnejšimi vtiski — razen, če mi preskrbi založnika za par tisoč strani debelo knjigo z ravno toliko ilustracijami, ki jo bodo naši neprešteti mecení in bibliografi plačevali po sto kron . . . Ne? . . . Dobro torej!

Na desni strani vrat, skozi katera dospemo v četrto sobo, visi Lefeborejeva „Vérité“. „Resnica“ se nam prikazuje tu kot veličastna gola žena, ki z resnim licem gleda kakor iz neizprosne višave v nižino in dviga blesteče zrcalo nad božanstveno glavo.

Bouguereanova „Jeunesse“ na levi pa kaže mladost v prelestnem dekliškem aktu. Brezskrbna deva se smehlja in igra s hudobnim Amorjem, ki sedi na njeni rami; vidi se ji, da ne sluti tragike ljubezni, temveč se vdaja le njeni mameči prvi zarji, za katero se ji še ni odkrilo razočaranje.

Na Guillemetovem „Paysage“ je združen travnik s pašočimi se ovci v učinkujoč kontrast s Parizom, ki se dviga v ozadju ter osredotočuje napram preprostosti pašnika svojo karakteristiko svetovnomestne kulture v Eifflovm stolpu, ki siv in mogočen kipi v nebo.

Boulard, „Falaises de Sotteville...“ Na levi mirno morje do nedoglednega obzorja, na desni strmi, kakor odsekani rumeni bregovi. Težko in sivo je nebo, polno sopare in tesnobnih obetov. Skozi to sivo atmosfero sije vroče solnce in opaja breg in sinje globine... Kdo še ni gledal takega prizora v velikem ali v malem in čutil v svoji duši odmevov velikega, slepega koprnenja, neutešenega in potlačenega k žejnim tlom, tistega skrivnostnega občutja, ki ga je Boulard v svojih Sotevillskih obalih tako srečno začaral na platno?

Polna lepote in zanimivosti je Besnardova slika, predstavljajoča mlado žensko z rdečkastozlatimi lasmi med dvema svetlobama. Svetloba in barva sta Besnardu vse in vse doseza ž njima: on ne rabi niti ene jasne konture.

Na nasprotni steni visi v enem kotu Carlosa Chaplina portret mlade deklice, na drugi pa njegova slika „Souvenirs“ — „Spomini“. Poleg mojstrske tehnike se odlikuje dekličji portret po nedolžni milobi mladega obrazka, ki ga ni prav lahko pozabiti. Te modre oči zro tako odkritosrčno v gledalca in na cvetočih ustnicah plava toli deviški izraz, da se ne bi mogel čuditi slikarju, ko mu je ta slika kot delo daleko bolje uspela nego „Spomini“ na drugi strani. Ti predstavljajo mlado žensko z razgaljeno grudjo, ki se v mehkih mislih naslanja nazaj, napol mežeča in vsa rdeča od morda nedavno okušene sladkosti, ki jo v duhu sreblje še enkrat in jo bo še in še. Njena ljubka sestrice, ki smo si jo ogledali pravkar, pač še nima takšnih spominov...

Nedaleč odtod se nahaja Besnardov akt, predstavljajoč žensko, ki se greje zvečer pred kaminom, oblita z zlatimi in rožnatimi odsevi, ki diskretno igrajo preko njene nežne polti.

Portret matere je običajno eden izmed najlepših umotvorov vsakega umetnika. Desvalliers ga je ustvaril z veliko finostjo in sigurnostjo, a daleko ne tako krasno kakor Whistler, čigar „Mati“

se nahaja ravno tu. Ta Whistlerjeva slika je dokument vse njegove blesteče zmožnosti, doseči bogat učinek in harmoničen akord barve s skromnimi sredstvi in brez kričeče nakopičenih tonov. Tiha preprostost ozadja in — skoro bi rekel — monohromnost barve se nepopisno prilegata izrazu starkinega obličja, ki kaže gledalcu svoj častitljivi, plemeniti profil.

Precej soroden Whistlerju, se povzpenja skoro do njegove višine Saint Aman-Jeanov „Ženski portret“, kjer se mlada žena v rožnati bluzi poljasno riše v profilu na sivkasto zelenem ozadju.

Povest o čisti Suzani je priljubljen predmet slovstva in umetnosti, bogaboječemu verniku je posvečen zgled pravičnosti božje, skeptiku pikantna epizodica kdovekaterega hebrejskega Boccacia. Slika, ki jo je zajel sloveči Heuner iz te zgodbe, jo zelo prikupljivo ilustrira, dasi priča nekoliko preveč o vplivu akademičnega klasicizma. Akt Suzane n. pr. ni žena današnjih dni, temveč polideal, prikrojen po grškem kánonu. Moderni umetnosti se zdi nasprotno temu tako umevno, da išče svoj estetični, z vsakim vekom se menjavajoči vzor v moderni ženski, ob katere kultu smo se tudi mi navadili ceniti male nožice in ozke pasove, da si tega niti ne šteje v posebno zaslugo. Helenizujoči klasicizem je bil vselej rastlina brez tal; niti Rafaelove madone niso ideali, temveč predmeti njegovih neutešenih — in, kar se tako rado taji — tudi zelo neutešljivih strasti.

Brez nenavadnih slikarskih vrlin je zanimiva Fautin-Latourjeva slika „Un atelier aux Batignolles“ zato, ker so vse osebe na nji portreti sodobnih umetniških in slovstvenih prvakov. Slikar pred stolom je na primer sloveči impresionist Claude Monet, sredi skupine, ki stoji za njim, pa spoznaš na prvi pogled velikega naturalista Emila Zola.

Šesta soba nam nudi troje del, ki ostanejo za vse čase med največjimi umotvori.

Takšen je Carrièrejeva „Famille“ — rodbinica, združena v tihi, srečni ljubezni. Carrière je slikar malodane monohromnega, sivkastorjavega somraka, v kakršnem se tope obrisi in se osvobaja duša izza razgublajočih se form.

Takšen umotvor je njegova „Maternité“, predstavljajoča mater in njeno ljubezen do otrok. Nič geste, nič teatralike, le en sam poljub. A kako je slikan izraz tega poljuba, ki ne zaostaja za Rodin ovim!

In takšen umotvor je končno Besnardov „Port d' Alger au crépuscule“ — „Alžirsko, pristanišče ob solnčnem zahodu“, ko igrajo zadnji žarki v nešteti refleksi nepopisne orgije barv.

Laurentov „Portrait de madame X.“ v sedmi sobi je zelo skrbno slikan z impresionistovsko tehniko, ki ne zgrešuje učinka. Zakaj slika, obstoječa v bližini iz raznobarnih črt in lisic, se zlije v primerni daljavi v prelestne tone, ki podajajo polt obraza in rok ter tudi barvo obleke in ozadja z največjo svežostjo.

Zelo lep je Gilbertov pastel „Portrait de Madame S. W.“, podan v toplih, nevsiljivih tonih z vestno sigurnostjo v potezi.

Carrièrejev „Krist“ na križu je dokument posebnosti tega slikarja in boljši od marsikaterega „Krista“.

Besnardov „Portrait d' un graveur“ predstavlja bakrorezca pri delu in kot akvarel v nenavadno veliki obliki ni manj virtuozen od njegovih oljnatih slik.

V naslednji sobi visi Moreaujev akvarel „Saloma“, predstavljajoč kraljevsko plesalko v orientalskem nakitu, ko sredi plesa zagleda pred seboj prikazen odsekane glave Ivana Krstnika. Slovstvenih in umetniških uporab tega predmeta je legion, med njimi pa zavzema pričujoče delo gotovo eno izmed najindividualnejših mest.

„La Loge“ Gastona Latoucheja je akvarel, predstavljajoč gledališko ložo z vsem čarom barve in svetlobe, morda še bolje od znane Kampfove slike istega naslova.

Mnogo vsebine je v Cottetovem triptihu „Au Pays de la Mer“ — „V deželi morja“. Levi del predstavlja „tiste, ki odhajajo“, krepke, resne mornarje, sredina „slovo“, ko sedé odhajajoči v krogu družine pri skromni večerji in plava nad vso družbico tesnobna otožnost trenutkov, ki so lahkoda zadnji v njih skupnem življenju, desni del pa „tiste, ki ostanejo doma“, zroče žalostno z morske obali tja na neskončno obzorje, kamor je ravnokar odplula vsa njih sreča in nada.

Simonova „Procesija“ v naslednji sobi je podana s krepko naturalistično karakteristiko. Duhovna pastirja sredi naivnopobožne čede sta tipa, kakršnih ne najdeš kmalu. Človeku se skoro zazdi, da gre umetnik v svoji vestnosti preko estetične meje.

Dobro opazovana in vrlo slikana je Raoul Dugardierjeva dama v svetli toaleti, šetajoča ob morju, z naslovom „Sur la Plage“.

Marlinova „Maison au Sobil“ — „Hiša na solncu“ kaže sprednjo steno nizke hišice, na levi zasenčene od zelenih vej, v polnem žaru opoldanske svetlobe. Slika je izvršena v pastoznih pri-

tiskih s kratkim čopičem in v bližini sama podobna nepoglajeni steni. Ravno s to tehniko pa je dosegel umetnik neprekosljiv efekt vroče, pekoče luči in dovršeno barvno in snovno karakteristiko.

V predzadnji sobi smo.

Seyssova krajina „Sainfoins au Soleilcouchant“ kaže takozvano sladko deteljo v polnem cvetju ob solnčnem zahodu. Bogate, opojne barve takšnega prizora, ki si jih vsakdo lahko predstavlja, so krepko in virtuozno podane.

Milcaudeaujev pastel „Mati in otroka“ predstavlja revno družinico ob luči svetiljke z globoko intimnostjo in z izkoriščenjem vseh prednosti te nežnomehke tehnike, v kateri so Francozi že od nekdanj mojstri vseh mojstrov.

Boucherjeva pokrajina „La Marne a Saint-Aulde“ kaže tiho reko z zaraščenimi bregovi v poslednjih odsevih večera; nadahnjena je z vso poezijo solnčnega zahoda.

Odlični karikaturist Charles Leandre, ki utegne biti marsikom omiljen znanec iz francoskih humorističnih listov, ni samo ilustrator, temveč tudi izboren portretist, o čemer priča njegov pastel „Portrait de G. C.“, poln karakteristike, izvirajoče pač iz Leandrovega poglavitnega poklica.

Flandrino „Solitude“ — „Samota“ je lepša od marsikaterega Böcklina. V ozadju skalnat vrh, v osredju visoka, resna drevesa molčečega gozda, spredaj trata, na njenem zelenju pa sedi zamišljen modrijan v rdečem zvitem plašču, ki tvori z barvo trave mogočen akord. In ta modrijan, ki morda ravno sanja, da je objel vso resnico in razbral poslednjo skrivnost, je tako neskončne majhen spričo veličastne narave! . . .

Louis Picard. „Femme qui passc“ . . . „Mimogredoča dama“ stopa zvečer čez most. Za njo se vidi Seina in dve veliki zeleni luči se odbijata v nji. Slika je vrla v barvi in gesta dame je izborna ujeta.

Dufau kaže v svoji „Jeseni“ melanholično ubranost lepih aktov in zlatih barv, s katerimi se odeva narava, predno jo uspava zimski sen. Položil je v svoje delo mnogo občutja in mojstrsko podal vse rahle biserne sinjesivkaste, rožnate in bronaste tone golih teles, grupiranih ob marmornem vodnjaku; le rumena barva venočega parka v osredju dela prenervozen vtisk, ker nima dovolj protitežja v koščku sinjega neba, ki se razprostira' zgoraj na levi.

Ernest Quost prestavlja v svojem „Paysage“ gledalca v pomladen log, na sočno trato, med vitka debla in mu odpira

polprost razgled na opekno streho, ki se kaj prijetno riše za živim zelenjem.

Bosjaško svobodo je ovekovečil Musnier v svoji sliki „Chemineaux“, ki visi v zadnji sobani. Večer pada na zemljo. „Potepuha“ sta se ustavila ob vodi; eden drži roko za pasom ter gre z izrazom notranjega miru naokrog, dočim se je drugi spustil na kolena in zajema vodo iz potoka.

Tu vidiš tudi pastelni portret nadarjenega, a rano umrlega novelista Rodenbacha, ki ga je naslikal Levy Dhurmeyer. Pol-srednjeveško mesto v ozadju je pisateljeva domovina, starodavni Brügge.

Pobožna bralka! Štej mi v dvorljivost, da sklepam izprehod po glavnem oddelku luksemburškega muzeja z Bouguereaujevo „Vierge Consolatrice“. „Devica tolažiteljica“ pa je zares nekoliko boljša od običajnih Marij. Bogorodica sedi na prestolu, razprostira roke in gre navzgor: ni ga leka za neozdravljive rane, a pozabiš jih lahko, ako se zaveruješ, da jih je zadala nevidna sila iznad oblakov, ki te pogostoma osrečuje s tem, kar te boli. Marija ne more oživiti mrtvega otroka, ki leži pred njenimi nogami, lahko pa dovoli nesrečni materi, da na njenih kolenih izjoče svojo boleost. In uboga žena je vendarle srečna, saj je „ultima ratio“ vsake neslišane molitve ta: Bog že ve, kaj stori, ne sodimo njegove volje! —

Risba in izraz sta enako dobra; toda nesrečni umetnik je pri mrtvem otročičku pozabil na figovo peresce . . . Joj, kako sta se nad tem zabavala dva Angleža, ki sem ju nekoč našel pred to sliko! V svesti si svojega barbarstva sem se umaknil pred impozantnostjo germanske kulture in šel dalje.

Tako stori tudi ti, moj bralec, in pospremi nas v oddelek impresionistov. Tam najdemo dela šole z ostro začrtanimi načeli, dela započetnikov impresionizma, ki zategadelj najjasneje kažejo vse posebnosti in težnje te smeri, tudi pri nas Slovencih častno zastopane od mojstrov Jakopiča, Groharja, Jame i. dr. Da bomo bolje umevali slovenske umetnike, posvetimo njih francoskim prednikom več in temeljitejšega razmotrivanja!

(Dalje prihodnjič.)



V Babilonu svobode.

Piše Vladimir Levstik.

(Dalje.)



sak, kdor je količkaj rodoljubnega srca in prosvetljenega mišljenja, ve, da se spodobi iti na razstavo lepe umetnosti, če jo otvorijo v bližini, in pokazati drugim, da tudi on deli njih dobro mnenje o sebi. Vsakdo ve, da takšno dejansko priznanje opravičenosti družabnih dolžnosti ne zadostuje, temveč da je treba prinesiti iz kraljestva umetnosti tudi kakšnih vtiskov, ali vsaj narediti se tako, kakor bi jih bil prinesel. Treba je občudovati, odobravati, pa tudi obsojati — po pameti, da se para umetniška ne prevzame. Samo žal, da si je v poslednjem času svoje prevzetno rastoče samozavesti bolj nego kdaj utrdila enoglasnost takih obsodeb kot najzanesljivejše poroštvo umetniške vrednosti!

Hotel sem torej reči, da se na takšnih umetniških razstavah dandanašnji tudi pri nas ne vidi toliko ginljivih slik in sličic, nad kakršnimi so se naslajali dični naši predniki, temveč kaj mnogo platen, na katerih srce, navdušeno za blagodostojno češčenje častiljivih starin, z ah tako prebridko otožnostjo pogreša omiljene rjave polivke, asfaltnih senc, olivnozeleno pomladne trate, romantičnih gospodičen in zastavnih junakov, lepo narisanih in koloriranih. Tempi passati, ararhueški dnevi! Ne glede na premnogoštevilne revolte in revolucije v estetiki je sodobna umetnost napolnila razstavne dvorane s slikami, ki so tako pregrešno ponesnažene z bohotno lučjo, ki ne nudijo narave poparjene in okisane, kakor se spodobi, in pripravljene v posebno, lahko prebavljivo jedilo, temveč svežo, mogočno in deviško, s slikami, na katerih so se vsi predmeti stvarstva od fejtebodi sredi ceste pa do noska zornolične devojke naenkrat pobunili, da ne mečejo več sive, temveč sinjevcasto in včasih kar naravnost višnjevkasto senco.

Takšne slike imajo dandanašnji že mnogo gledalcev in izmed gruč, ki se nabirajo pred njimi, je slišati minuto za minuto važno opazko, polno zadovoljnosti nad samim seboj: „Tetete! Impresionist, tako vam pravim, milostiva! Čist in pravcat impresionist,

kaj ne, gospodična? Da, gospod doktor, med našimi impresionisti ga ni mojstra nad X . . .“

In tako dalje. Stvar je večinoma ta, da X. ni impresionist. Kdor se hoče prav očitvidno prepričati o neverjetni razdalji od impresionizma *zzð'ěž'w'ž'v* do pleinairizma & Co., ki mora v očeh laika tolikrat jadrati pod zastavo impresionizma, bi si s pridom ogledal bogato zbirko njegovih najodličnejših dokumentov v luksemburškem muzeju.

Dela po dvorinah, ki smo jih že prepotovali, so razne vrednosti in raznih smeri, tako po predmetu, kakor po tehniki, in so mi sama po sebi odpuščala sisifsko nalogo posebnih razlag. Bojim se, da bi mogel bralec očitati temu, žal, neilustrovanemu članku preveliko nepopolnost, če mu, kakor prej, podam zgolj pretežen opis predmeta, ki je pri impresionistih prave korenine tako eminentno postranska stvar.

Začnimo torej pri Adamu!

Preporodu francoske umetnosti so kumovali Španci. Okrog polovice XIX. veka je polagoma prodrla točna, realistična risba, izpodrinila rokokoško maniriranost in obveljala, dasi se je tuintam pobratila s klasicizmom. Na mestu rjave polivke so se polagoma udomačile svetlejšje barve, pri nekaterih spominjajoče Velasqueza; to in ono je bilo doma pri Goyi, kajti originalnosti ni lahko postavljati mej. Nemalo slik iz preddobe impresionizma spominja kolikor toliko na slavna španska slikarja; tisti pa, pri katerem zadobi ta vpliv očitiden izraz in še očitvidnejše posledice, je v prvi vrsti Edvard Manet. Pomena Manetovega za kasnejšo umetnost bi človek po njegovih prvih delih skoraj še ne slutil. Res, da se že rano začinja izogibati modeliranja teles, a daleko ne v toliki meri kakor pozneje. Vse njegovo stremljenje in prepričanje temelji v tem, da umetnikova naloga ni, podajati predmet, kakršen je v resnici, temveč tako, kakor ga vidi. Zato se odreka plastičnemu izdelavanju, odreka se tudi podrobni risbi in opira vso silo svojega znanja na svetlobne reflekse. On in njegovi nasledniki hočejo podati prirodo tako, kakor jo vidiš, ako mežiš in za trenotek, nemara za stotinko hipa, odpreš oči, ali kakor vidiš iz železniškega voza obraze potnikov, ki te srečajo na drugem vlaku, vozeči se v nasprotno smer. Jasno je, da se pod temi pogoji, ali bolje rečeno, v teh mejah, slikar lahko odreče obrisom in modelaciji, zakaj barva in nje refleksi so edino, kar v navedenem slučaju učinkuje na oko. Zato Manet ne ljubi linij in form, temveč polaga luč in temo široko drugo poleg druge. Pro-

stora seve takšna slika ne izraža in predmeti ne stopajo plastično naprej, toda kdor priznava, da je hipna slika stvari, kakršna beži mimo nas, vredna slikarjevega čopiča, ta ne bo tajil, da so prvoboriteljski poizkusi Manetovi vredni njegovega talenta. Edvard Manet se je tako uprl vsem teorijam in naukom, sprejetim v ateliéju; dokazal je, da je umetniku vsaka šola odveč, v kolikor mu nudi to, česar se more učiti pri večni mojstrici naravi.

Leta 1859. je razstavil Manet dvoje slik, izmed katerih je „Dete s češnjami“ vzbudilo nekoliko pozornosti, in dve leti kasneje španskega dečka, igrajočega na gitaro, ki ga je pisatelj Théophile Gautier pohvalil, da je soroden Goyvim modelom. Da prisili javnost k razpravljanju, je priredil leta 1867. veliko razstavo svojih slik, ki je obsegala okroglih petdeset številčk; med njimi se je nahajala večina tistih njegovih del, ki so pozneje zaslovela. „Sami Španci!“ je vzkliknil pred njimi znani realist Courbet. Tipična za to razstavo je njegova sloveča „Olimpija“, nahajajoča se sedaj v Louvru, potomka Goyove „Maje“: gola ženska sloni zleknjena na beli postelji, podprta s komolcem. Njena lega je tako trda in naravna, kakor dotlej niso bili vajeni risati ženskega akta. Umevno je, da je občinstvo, vajeno do tiste dobe zgolj tradicionalne elegantnosti črt, spričo te zveste nerodnosti ščedilo s priznanjem. In še ta nepikantna bela barva, ki je dražila gledalce liki purana rdeča ruta! Kako je mogel slikar tako neokusno sleči svoj model in ga negarniranega položiti na belo rjuho, brez pisanih draperij, v trezni polmonohromnosti, samo z zamorko ob strani in s črnim mačkom pri nogah, da nasprotje luči in teme tem bolj kriči!

Bistveno razlikuje Manetova dela iz te dobe od del njegovih prednikov zgolj fragmentarnost risbe in navidezna, a preračunana nedovršenost. Dasi že tu sloni forma na barvi, ki edino določuje obliko, vendar se še ni povzpел do pravega svetloslikarstva, niti še ne razkraja barv v njih sestavine; toda v strogem zmislu opredelbe je že v tem času impresionist, slikar trenutnega vtiska.

Iz svoje odvisnosti od prednikov, ki mu je dajala vsaj še nekaj tal pod nogami, je storil Manet tudi poslednji korak do tistega suverenstva barve, ki si podreja vse detalje, določuje ton in razpoloženje in druží neskladnosti v harmonijo.

V tem oziru je baje — ne rečem, da ni legenda — mogočno vplival nanj obisk pri nekem prijatelju na deželi. Tam je opazoval Manet prijateljevo ženo, ki je sedela z otrokom v naročju pod drevsom na trati, obsuta s solnčnimi lisami, padajočimi skozi vejevje.

Slikar se je zamislil nad tem prizorom; zamikala ga je nerazrešena zadača in solnce je postalo veliki genij njegovega dela.

Do svoje popolne veličine se je razvil Manet šele v kasnejšem delovanju. V njegovi umetnosti, kakršna je bila na koncu njegovega življenja, je vse le barva, razkrojena v prizmatične sestavine, nanašane v podobi lis in prog, ki ti v bližini trgajo oči, a se zlivajo v daljavi v trepetajočo krasoto tonov. In to, bodisi, da zajame svoj predmet iz žive, bodisi iz mrtve narave: tudi Manetova tihožitja pričajo o enakem mojstrstvu kakor njegovi portreti in krajine.

Ni si težko misliti, da je s staro tehniko zavrzel tudi stare snovi; Manet ne išče romantike temnih prepadov, visokih gora in porušenih gradov, niti pompa historij, temveč zahaja v moderno poulično življenje, v zabavišča in kavarne. Kar daje njegovim krajčinam „razpoloženje“, da rabim ta od Nemcev zelo kompromitirani izraz, to ni preračunano občutje, zabeljeno s sentimentalnostjo, temveč sila luči, mnogoternost razsvetljave, z eno besedo, vrlo posrečen svetlobni eksperiment, nastopajoč s prekucuško zahtevo, da bodi gledalec očaran in estetično zadivljen brez sodelovanja nepotrebne domišljije. Stvar je interesantna, to zadostuje! Če tuintam mori, ni bistveno.

Kakor pri vseh impresionistih, tako imajo tudi Manetova dela pač predmet, a nič vsebine. Kaj predstavlja n. pr. njegov „Balcon“? Oče in belooblečena mati s hčerjo zro nate z zeleno pobarvanega balkona. Mati ima zanimive poteze obraza. Slika diha genijalnost vseh slabo postavljenih fotografij. Glede karakterističnih in individualnih znakov kaže zanemarjanje detajla, kar ugodno pospešuje učinek celote, in naglašanje barvnih kontrastov, kar nasprotno navdaja tudi površnega gledalca s čuvstvom, da so te barve zelo dolgočasne. Slika spada v prehodno dobo umetnika iz hispanizma v impresionizem.

Sorodna je Manetova ženska portretna študija, nahajajoča se v isti dvorani; isti je kolorit, iste so posebnosti, kot celota pa je razmeroma zelo individualna.

Zaradi dokumentarnosti Manetovih del je obžalovati, da niso številneje zastopana v tej dvorani. „Olimpija“ bi bila zelo na svojem mestu med njimi. Kaj pa dela v Louvru, to vedi vrag. Vem, da ne bi škodilo, če bi se bila francoska vlada pravočasno pobrinila, da namesti v Luxemburgu tudi n. pr. katero izmed Manetovih marin, ki se toli hvalijo, pa ni nabavila niti ene, tako da je obiskovalec, ki si ne ve odpreti vstopa v razne privatne zbirke, neprijetno pri-

moran, spoznavati zanimivega mojstra, predstavljaljočega ves razvoj nove šole, le enostransko kot portretista. Čisto slučajno sem prišel do tega, da sem videl drugje dvoje njegovih pokrajin; človeka pa mika radovednost še po marsičem, kajti reprodukcije po raznih zgodovinah slikarstva pri največji vestnosti ne morejo odgovarjati vsem zahtevam.

Važni vpliv japonske umetnosti se pri Manetu še ne pozna; svojo barvno teorijo ima od lastnega opazovanja na podlagi Velasqueza in Goye, do brezsenčnosti Japoncev pa je od njega še daleč, daleč. Ploski značaj japonskih slik si je prilagodil pred vsem moderni plakat; šele pozneje je prodrl tudi v slikarstvo v običajnem zmislu besede in mu zapustil svoje plodove.

Eden najvažnejših med temi plodovi je bila revolucija proti starim kompozicijskim teorijam, po katerih mora slikar težiti za blagodejnim ravnotežjem na platnu razdeljenih mas, za harmonijo linij in drugimi cilji, ki so res morda v gotovih dobah in pri gotovih umetnikih občutno preraščali enako važne interese, a imajo vendarle zase vsa estetična načela. Umotvor večne lepote, kakršen je Giorgionejev „Koncert v naravi“ v Louvru, bi bil brez te kompozicije banalnost.

(Dalje prihodnjič.)



Poljubi me . . .

Poljubi me . . .
 Zapri oči —
 naj ustne drgetajo,
 poljubi me,
 srce odpri —
 naj duše šepetajo —
 Le trdno mi zapri oko
 in roka stisne naj roko —
 Morja se vali bijejo,
 nad njim pa zvezde sijejo . . .
 Nocoj, nocoj je tvoja noč,
 nocoj, nocoj je moja noč —
 poljubi me . . .

Adolf Robida.



V Babilonu svobode.

Piše Vladimir Levstik.

(Dalje.)



gorečnostjo, ki se je kasneje umirila, je nova umetnost pod vplivom Japoncev izjavila, da je kompozicija protinaravna in potemtakem protiumetniška; slika da ima nuditi čim najnatančneje isto lice kakor prazen okvir, postavljen pred prizor, ki se vrši v resničnosti; ako se gledalec v tem primeru ne čudi roki, nogi ali glavi brez ostalih prituklin, gledajoči izza roba, se ji tudi na sliki ne bo.

Prvi in najodločneje je izvedel to načelo v vseh njegovih zaključkih nadarjeni in temperamentni Degas.

On ljubi pred vsem dirke, kavarne, zabavišča in bolj od vsega glediški oder s smelimi, njegovo mojstrstvo izzivajočimi kretnjami baletéz. Tu nahaja v nestalnih, menjavajočih se efektih pozorniške luči dobrodošlo polje za težke eksperimente, ki jih rešuje z lahkoto in točnostjo optične leče, tako da se mora odreči vsemu, kar ni neposredno forma in barva, prezirajoč vsako idejno vsebino in vsakršno tradicijonalno lepoto.

Prekucuštvo pride med ljudmi vselej s številnimi pojavi. Človek začuti, da je zagrabil nekaj, česar prej še ni imel; razveseli se in se napije samozavesti, pa brž pridoda nadaljnih osvojitvev, seveda, ne da bi si prihranil nekaj napak in napačic, ki za dolge čase razrušijo celotno harmonijo tam, kjer so se zgodile. Preteklost in sedanjost nas učita, da je manj ravnotežja in soglasja, recimo, tudi manj sreče in lepote v dobah, v katerih sekamo v zgodovino velike pridobitve, a največ takrat, kadar se ozremo po tem, kar so nam dali prednamci, in z mirnim duhom ocedimo zaklade, sestavimo jih v prijetno celoto in odpočivajoč uživamo.

Zato se mi zdi popolnoma nemogoče, da bi bila današnja umetnost resnično velika, in nezmislno, da tarnamo v današnji dobi za tem, česar nam ne more dati. Vzemimo na primer nezaslišanost, da smo pripravili solnce ob skrivnostni recept, po katerem obliva snov s tisočernimi barvami. Ali more pametni človek zahtevati, da bi se umetnost tako proti vsej človeški naravi zadovoljila s tem

činom, ki je prometejski, če je sploh kaj, kar je vredno tega imena? Nenasitni duh je hotel dalje in zagrabil je menjavo gibanj ter jo vklenil v trajne posnetke. Kdo ve, če je s tem konec verige njegovih zmag? Kakor pa nas mori najzabavnejši kramljač, ako nam premleva najpomembnejšo novico dalje časa z enostranskim interesom, tako nas tudi ne zadovoljuje ta umetnost, ki si zdaj nezavedoma šele lika sredstva, da jih zapusti bodočnosti, ki bo za njenim znanstveno-navdušenim delom nastopila ob večji zunanji možnosti napram višjim ciljem z veličastnejšo in bolj harmonično sintezo. Prvoboritelji pa so povsod enostranski, najditelji so in ne stvaritelji. V opredelbi stvarjanja že leži razpolaganje s sredstvom, s snovjo; čemu zahtevati od tistega, ki je izpopolnil tvarino, naj nam podari še to, kar bodo brez težave iz genija postavile bodoče, mlade moči?

Degas je začutil v sebi zmožnost, ujeti kretnjo s toliko zvestobo in sigurnostjo kakor nihče pred njim. To je bilo nekaj novega, nekaj njegovega; moral se je zaljubiti v to, moral je za enostranski, a veliki napredek žrtvovati splošno, a polovičarsko popolnost. Zato se odreka tudi bistvenemu pogoju splošne popolnosti: harmoniji in lepoti. Mika ga le stremljenje, da naslika predmet slike takšen, kakršen je v resnici: da ujame kretnjo, kakršna je, in ne, kakršno so jo slikali dotlej. Tudi grdo mu je dobrodošlo; še naslaja se ob odurnosti, samo da je to, česar je iskal. Ženski akt! Kaj je Degasu za vse grške Venere z vso kasnejšo šaro vred! Da ostane svojemu cilju zvest in ga tem popolneje doseže, da dožene svojo resnico z gotovostjo učenjaka, pusti žensko, kakršna je: gibljejo se lepe kakor grde. Deformacije ženskega telesa vsled modrca, ohlapne, viseče prsi, bizarne lege udov pri ženskah, kopajočih in brišočih se ali sedečih na bidetu, vse mu je prav: čemu ne bi ukradel pastelčka iz tistih predalov ženskega življenja, ki jih ne odpirajo rade za tuje oči, ko je vendar ta ali ona kretnja tako zanimiva! Barva in gibanje, to sta dve duši lepote, v kakršno Degas veruje in ji služi; in dasi tako gotovo ni umetnik, kakor gotovo barva in gibanje sama na sebi ne zadoščata opredelbi lepote — kar je hotel, je storil s čarobno močjo. Kdo je prej naslikal konja v skoku kakor on? Kdo je naslikal godčev lok, da oko čuti, kako šviga preko strun? Kdo plesalko, da zastrmiš ob njej, ker se vrti in se vendar ne obrne? Saj takšna je njegova pastelna slika „Danseuse sur la scène“, predstavljajoča baletno plesalko na odru. Naj povem, da je pastel vobče omiljena tehnika Degasova,

menda pač zato, ker je mehkejša in nežnejša od olja in se bolje priklada njegovemu stremljenju, označiti vtisk trenutka s smelimi, neobrisanimi svetlobami in barvnimi efekti. Z mojstrstvom naslanja pogostoma vso harmonijo tonov na eno samo liso, najsi že bo v dekoraciji, draperiji ali v raznolikih niansah živega mesa, ki ga mora ljubiti enako njemu, kdor ga hoče slikati kakor on.

Izmed njegovih ostalih slik, ki jih vidiš v Luxembourg, naj omenim pred vsem „Café du boulevard Montmartre“ — pogled na večerno življenje obbulvarških kavaren, z neprijetno dovršenostjo nudeč običajno Degasovo mojstrstvo, postrateno za ptičje obraze kokotk in za vso nezmanjšano pusto odurnost celotnega vtiska, ki se nudi na takih krajih — vsaj tistemu, ki jih obišče v trezno opazovanje in ne ravno z burnim hrepenenjem, da si kupi za en louis d'or sladko noč in bridko pravico do Eskulapove tolažbe.

Zelo mična je sličica „Femme au bain“ — ženska v kopeli. Predmet je ta: moderna Lais stopa v kad, dočim ji hišna odgrinja peignoir. Niti ta niti ona ni posebno lepa; nagcu, ki se ne odlikuje z nikako nenavadno prelestjo, je posvetil slikar toliko ravnodušnosti, da se živa duša ne more pohujšati nad njim. Kar pa buči pozornost in daje sliki vrednost, so odsevi luči in diskretna nasprotja barve, naglašana zlasti na treh poglavitnih krajih: na plašču, na golem telesu in na rumenem hrbtu naslanjača.

„Femme nue accroupie“ je podobno delce, predstavlja joče nago žensko, pol čepečo, pol sedečo na nizkem podnožniku in kažočo gledalcu hrbet v zelo neestetični atitudi; ko bi bila malo manj površna, nego je, kdo ve, če bi ostal gledalec pri zaključku, da slikar ni napravil tistega stolčka iz kakšne druge reči.

Vrlo je opazovana „Danseuse, nouant son brodequin“, plesalka, ki si zavezuje čevelj. Sklonjena je naprej in se drži za levo nogo; obraz se ne vidi, pač pa pleča in gola desna roka. Modri trak za pasom se prijetno riše na belem, kratkem krilu.

Skica, predstavlja joča pevko, je surovo resnična. Marsikdo pride prednjo in pred njenimi tovarišicami do spoznanja, da ni vedno umetnik, kdor je velik slikar.

Z vrsto statistov ali, kakor jih imenuje Francoz, „Figurants“, uspešno porabljenih kot polje za igro barvnih učinkov, se poslovimo od Degasa. Mnogo jih je, ki jih zgodovina slikarstva ne bo tako malo cenila, da bi jih kot umetnike imenovala v njegovi bližini, a tudi pozabiti ga ne more, dokler bo beležila velike, ki bodo še našli opore v njegovi grandiozni malenkostnosti.

Neki nemški kritik (Karl Eugen Schmidt) ga v lancknehtovski duhovitosti primerja z Rodinom, ki se je njemu enako zaljubil v dotlej še ne izraženo silo kretnje. Bodi; dodajmo le to, da zveni v Rodinovem delu veličastni glas življenja, da diha v njem misel vesoljstva in duša umetnika, dočim ima Degasovo nemara toliko duše, kolikor je zbero med seboj njegove plesalke, lahkoživke in ostala duševno brezbarvna zbirka njegovih modelov.

Po izbiri predmeta se približuje Degasu Renoir, dasi hodi bistveno druga pota. Tudi on išče učinka pred vsem v luči, barvi in kretnji in se odreka črti prejkone še dosledneje od Degasa ali Maneta; njegovi prelestni ženski obrazki, ki so od daleč tako polni življenja, ne kažejo v neposredni bližini nikake forme, temveč obstajajo zgolj iz delikatno razdeljenih in niansiranih barvnih lis. Zdi pa se, da je v njem med vsemi impresionisti prve dobe še največ celotnosti in največ tiste estetične težnje, ki daje slikarju vsaj izpričevalo, da je iskal lepote splošno ter tudi posebej. Veličine in globokosti bi iskal tudi pri njem zaman; s tisto površnostjo, ki vodi roko v roki vso tipično francosko umetnost, kadar se združita „esprit gaulois“ in znanje mojstrov v njene najboljše umotvore, se obrača tudi on k mladosti, veselemu življenju in k vsakdanjim blagrom ženske, kakršno je v njeni lepoti sladko osvojiti. Značilna za njega je izmed slik luksemburškega muzeja „Moulin de la Gallette“, — zabavišče, kjer mladina obojega spola deloma sedi pod senčnim drevjem, deloma se suče v plesu, blesteča se v zdravju, pomladni radosti, v barvah in v bogastvu solčnih lis, ki se usipajo skozi veje na tla, na obleko in na obraze. Mogoče, da ni tolik virtuoz v izražanju smelih kretenj kakor Degas; kakor ta pa ljubi žensko in gre globlje vanjo, ne smatrajoč je le za predmet eksperimenta. Nežnejši in diskretnejši je od njega in nosi v sebi že začetek niti vodilke, ki pelje pozornega opazovalca od triumfov impresionizma k pravi umetnosti nazaj. Z radostjo nad barvo, lučjo in kretnjo se družijo pri Renoirju tudi malce psihološkega daru. Glavice njegovih žensk, presenečenih sredi usmeva, sredi mežikanja in sredi vseh tisočernih izprememb, vršočih se na lepem obrazku, so več od impresionistnih skic, dasi manj od portretov.

Tak je na primer „Portrait de Madame X“, predstavljajoč črnooblečeno damo ob klavirju. Puščobnost črne barve je ublažena z rdečo preprogo, ki se razprostira pod nogami, z naslanjačem rdeče barve in z modrosivkasto tapeto. Nehote se ozre človek od te podobe na to ali ono Manetovo in primerja razliko med obema, kako je

podal Manet zgolj kontrast med neprirodno senco in polmrtvaško poltjo, Renoir pa je videl med senco in svetlobo vse posredovalne stopnje barvnih tonov in jih, kar je glavno, tudi naslikal.

Njegov „Torse de jeune femme au soleil“ — doprsna slika gole mlade ženske na solncu med zelenjem narave me je poleg svojih toplih odsevov zanimala tudi kot nenavadno soroden pendant k sliki J. Vavpotiča, ki sem jo videl pred par leti razstavljen v Schwentnerjevi izložbi. Nemara je bila celo kopija, dasi se mi dozdeva, da uprava v to dvorano ne pušča kopistov; če pa ni bila, bodi rečeno, da ni preveč zaostajala za to francosko vzornico.

Med najboljšje Renoirjeve slike je prištevati njegovo „Bralko“ — deklico s knjigo v roki. Solnce prihaja od zadaj in zavija njene rumene lase v bogato zlato luč, poleg tega pa sestavlja obraz iz tako določno naglašanih tonov in odsevov, da z edinim sredstvom njih upodabljanja barva in telesnost vtiska tekmujeta med seboj v popolnosti, čeprav na celi sliki ni niti za pol milimetra ostrih kontur.

„La balançoire“ predstavlja gugalnico v parku. Na gugalnici stoji deklica, razgovarjajoča se z dvema gospodoma, ki ji dvorita od leve, izza njiju pa gleda mala sestra. V ozadju je videti večjo družbo.

Kakor večina njegovih tovarišev se Renoir ni posvečal izključno portretu in žanru, temveč je naslikal tudi pokrajine, ki se lahko ponašajo ob strani njegovih figuralnih del. Kako mogočno je podano naravno razpoloženje v „Bords de la Seine à Champrosay“. Obrežje Seine pri Champrosayu . . . Preko reke, ki je videti brezdanja v svojih temnosinjih odmevih, preko bičevja za vodo in vrb na bregu in preko polzabrisane dalje, kjer se riše par hiš kot svetle lise, goni veter pomladne oblake.

Enako lepa je druga njegova pokrajina, ki kaže „Železniški most pri Châlosnu“. Vidi se ga pravzaprav le malo, zakaj vse naokrog cveto kostanji. Čas svežega brstenja vlada v naravi, zrak drhti med rožnatimi oblaki in zdi se ti, kakor da mora od vsega tega bogatega življenja nenadoma dahnuti veter proti tebi in ti obsuti lice s čarom cvetličnih vonjav.

Tudi slikarico impresionistinjo imaš priliko spoznati na tem mestu, Berto Morizot. V vseh časih so imele ženske deloma po prirojeni razvitosti in bistrumnosti svojega značaja, deloma po svoji srečni lastnosti, da vidijo vse le površno in zategadelj mnogo laglje, nego je v resnici, navado, prispevati k vsaki novotariji, bodisi pa-

metna, bodisi neumna, obilno število zastopnic. Kdo bi se čudil, da jih je očaralo blesteče geslo impresionizma? Berta Morizot utegne biti najodličnejša med vsemi temi svečenicami nove umetnosti, odlična pa vendarle ni. Zunanje, zgolj tehnično, je storila v svoji sliki mlade dame na plesu „Jeune femme au bal“, kolikor je bilo mogoče storiti z naučenim, nesamoniklim kapitalom. Podala je doprsno sliko svoje dame s pahljačem v roki, naslonjene na divanu, izza katerega gleda živo zelenje južnih rastlin, skoro v Renoirjevi maniri, samo da mnogo bolj mrzlo in slabotno, z neprijetno kredastimi toni.

Toulouse-Lautrecova portretna pastelna škica „Madame X“, kakor se po navadi imenujejo portreti v galerijah, ni sama na sebi sposobna, dati gledalcu pravi pojem o celotnem značaju tega umetnika. Res je končno, da se je „bon sens“ upraviteljev in nabaviteljev nemara branil, predočiti Toulouse-Lautreca s kakšnim bolj tipičnim proizvodom... Kakor Degas se je vdal tudi Toulouse-Lautrec vplivu Japoncev. Virtuoznost, s kakršno podaja bliskovite kretnje konj-dirkačev, in žonglerjev tako, kot jih vidi le najboljše oko in jih ujame najhitrejša momentna fotografija, preseneča istotako kakor rafinirana grdost in bolestinofini okus, ki ga kažejo vsa njegova dela, večinoma pasteli in risbe. Z Degasom vred Toulouse-Lautrec ni bil nič kaj naklonjen čopiču in paleti; ustvaril je le malo oljnih slik, po navadi pa mu je bolje služila gibka tehnika pastela.

Nedvomno je Anglež Turner mnogo vplival na končni razvoj francoskega impresionizma, ko je storila ta struja, zlasti Pissarro, Sisley in Cézanne z Monetom na čelu zaključni korak do popolnega svetloslikarstva. Claude Monet n. pr. si je izbral s strastjo učenjaškega raziskovalca luč za glavni problem svojega dela in jo proučuje kar v celih serijah slik ob istem predmetu, ki je danes rouenska katedrala, jutri senen kup na prostem polju, drugič samotna hiša, tretjič zopet majhen otok med morskimi valovi itd. Te predmete je slikal vselej iz istega kraja, po osemkrat ali desetkrat ob različnih dnevnih časih, v različni svetlobi in ob raznem vremenu. Prva slika kaže običajno efekte jutranjega mraka, ko se ravno začenja daniti, druga jutranje solnce, nadaljne svetlobo ob desetih in enajstih dopoldne, opoldne, ob eni, dveh itd. popoldne, do večera, da pride tema, da zagrne naravo in onemogoči slikarju delo. To ravnanje, ki je podobno slovniški sklanji samostalnika, daja tuintam kaj zanimive rezultate.

Za impresionistno krajinarstvo je značilno, da se je odreklo vsej romantiki pejzaža. Mesto častitljivih razvalin, starih samostanov,

idealnih klasičnih panoram, planin in dolinic, nališpanih z ovčicami in pastirčki, so zavzeli pogledi na moderno zemljo z njenim današnjim licem, zaslužbeno človeku in oživljeno z njim, kakršen je, in z njegovimi modernimi napravami. Kar prevladuje sedaj, so prekopi, ceste, tovarne, kolodvori, železnice, ostrešja, stavbinski odri, ladjedelnice in pristanišča.

(Dalje prihodnjič.)

Hrepenenje . . .

I.

V molitve svete
vpletam to ime . . .
in v mlade cvete —
vpletam to ime . . .
In v rano jutro
kličem ga na glas
in v ave molim ga večerni čas . . .
Kako in kje
pozabim to ime?
Stokrat na dan
v njem ustne zadrhté . . .
Stokrat na dan
kri v srcu vzvalovi . . .
Stokrat po njem oko mi zaihtí. —
* * *
Srce je moje zdaj oltar . . .
na njem cvete ti rožic par,
a ni te, da bi jih pobral . . .
Z neba jim solnca žarkov ni . . .
ne hladne rose sred noči —
kdo bi se zanje bal?—
Jesenski čas, jesenski čas,
ko rože vrtu niso v kras! —

II.

¶ Tam v živem parku si hodil sam,
moj tujec — mili neznanec . . .
Otožno zamišljen. — Nemara poet?
In resen! — Morda poslanec? —

V Babilonu svobode.

Piše Vladimir Levstik.

(Dalje.)



ekdaj so ljubili slikarji kontraste v razsvetljavi, nasprotje med lučjo in med čokoladnimi sencami, hribe v ozadju in smešno preobilje predmetov, stlačeno v okvir. To se je izpremenilo, ko so umetniki spoznali, da zadošča košček božje narave, bodisi še tako majhen, da zadošča naposled samo ravno polje in svobodno, globoko nebo nad njim, pa da niti nebesa ni treba nad krajino, ako se mu mora odreči v prilog splošni harmoniji in podkrepljenju učinka, ki ga umetnik v naravi išče in ga hoče v sliki doseči. Slikovitost širokih debel, skal in podobnih reči se je umaknila samolasti barve; krone dreves, nekdanje težke in goste kakor muhalniki, so postale lahke in redke, da ne zapirajo solnčnim žarkom poti do trate, ki se razprostira med njimi, posejana z odsevi, kakor v resnici.

Moderni krajinarji so našli trepetanje razgretega poletnega zraka in so ga podali, kakor so podali žar večera, čisto jutranjo atmosfero in soparico, ki tišči na zemljo pred bližajočo se nevihto. Da so mogli dati predmetu barvo, ki jo ima ob gotovem času, v določenih vremenskih in svetlobnih razmerah, so potrebovali popolnejšega nadomestila za staro paletu, ki jim ni več zadoščala. In našli so ga.

Razkranje barv v prizmatične sestavine se pojavlja v prvih poizkusih in težnjah istočasno s pravimi početki impresionizma. Ni pa nudilo dovršenega sredstva, dokler zgoraj navedeni krajinarji, zlasti pa Claude Monet, ki je potegnil s svojim zgledom mnogo tovarišev in še več učencev za seboj, niso prenesli črtajoče tehnike pastela v slikanje z oljnimi barvami. Sedaj ne mešajo tonov na paleti, ampak stavijo temeljne barve v pikah in črticah na platno, drugo poleg druge, v takem razmerju, da se na daljavo zlivajo in dajejo isto zloženo barvo, samo da je mnogo čistejša in silnejša od barve, ki jo meša slikar na paleti. To mozaično sestavljanje barv obdaruje slikarje z žarečim sijajem, o čemer pričajo pred vsemi drugimi moderni dekoraterji in slikarji Henri Martin, Van Ryssel-

berghe, Signac in drugi v svojih velikih stenskih slikah, ki so itak že izpočetka preračunjene za učinkovanje v daljavo, dočim je ista tehnika manj pripravna za manjše slike, kakršne služijo v okrašenje stanovanj, razen če hoče umetnik podati drhtenje solnčne luči, ki je omiljeni predmet Moneta in njegove šole.

Claude Monet se opaja z lučjo kakor pijanec z vinom; luč ga je naučila neizcrpnega bogastva tonov, tako da se ne preplaši nobene, niti najtežavnejše naloge. Vse barvne probleme obvladuje, vse smelosti si dovoljuje. Ker mu neposredna okolica ni nudila dovolj snovi, da bi ob nji poizkušal svojo moč, je šel na dolgo potovanje. Dasi pa je Monet v dnu svoje duše nežno čuteč poet, vendar ne da umotvora iz rok, da bi se ga mogli zares veseliti. Vse estetske momente mu nadomešča to, kar je za impresionizem značilno: poduševljenje tehnike. V tem je vsa njegova individualnost. V drugih zmisljih pa se ji tako odreka, da bi najboljši poznavalec jedva razločil njegovo sliko od Sisleyeve ali Bizzarrove, ako bi mu jo pokazali brez podpisa!

Največja med njegovimi slikami v Luxembourgju je „Dejeuner“. Več, nego je Monet dosegel tu, je z barvo menda nemogoče doseči, kar se tiče zvestega in popolnega podajanja narave. To bogato rdeče in modro cvetje vsenaokoli! Na mizi in klopi pod senčnico na vrtu je razporežen zajutrek. Tudi vrč je pripravljen, skodelica za kavo in kozarci, zemlje, krožnik s slivami in jabolka. Deček se igra na tleh, mati pa se v ozadju razgovarja s prijateljico, — niansirana bela lisa z niansirano rumeno liso. Nad mizo je obešen slamnik; škoda, škoda, da ima ta slamnik črn trak, ki visi od njega in v svoji brezobraznosti neprijetno kali celoto.

„Un coin d'appartement“ predstavlja kos stanovanja. Na obeh straneh privratnega zastora, ki je služil slikarju kot glavno polje za njegove barvne eksperimente, stoje oleandri. Na parketu se odbija modra svetloba, prihajajoča skozi okno v odzadju. V osredju slike pa stoji polrazložna postava dečka.

„Les rochers de la Belle-Isle“ so temne skale na desni strani slike, pred globokosinjim morjem, kamor se ravno hoče spustiti noč. Bela pena bije ob vznožje pečin. Na ozkem pasu zraka mrjo zadaj med oblaki poslednji odsevi dneva.

Jutranji učinki luči na rosnem zelenju, v megli in na peščenih stezicah so dovršeno izraženi na sliki „Les Tuileries“. Zrak je še nekoliko belkast od nočnih hlapov; ni se še popolnoma izčistil; a že ga zmagovito prodira mlado solnce in obliva steze z rdečkasto lučjo.

„L' Église de Vetheuil . . .“ Sneg leži naokrog. Golo drevje zmrzuje ob lesenem plotu, za katerim se dviga cerkev, v moreči resnobi, spredaj pa se na trepetajoči površini vode — kako čutno je izraženo to njeno trepetanje! — odbija zimsko nebo . . . Ni si mogoče misliti, da bi kdorkoli znal izraziti življenje vode z drugim sredstvom, nego je to, ki se ga je poslužil Monet.

Kako je mogoče porabiti moderen kolodvor za sliko, je pokazal Claude Monet z „Gare Saint-Lazare“. Ta se mi zdi odločno ena izmed najboljših, če ne sploh najboljša med njegovimi slikami . . . Solnce sije skozi stekleno streho kolodvora in skozi oblake dima, ki se dvigajo iz parostroja, igrajoč v barvah. Na tleh je polno solnčnih odsevov; luč je tako intenzivna, da se jedva vidijo hiše v ozadju. Osebe so naznačene z lisami; kakor vsaka impresionistna slika, kaže tudi ta svoj predmet, kakor bi ga videli, ako se obrnemo k njemu z zaprtimi očmi in jih — nemara za tisočinko hipa — zopet odpremo.

„Givre“ pomeni po naše slana. Gosta, huda slana leži na polju, obrobljenem z jagnedi in grmovjem, na njeni beli površini pa plešejo žarki prvega jutra, prodirajoč skozi meglo, in oblivajo vse gube ozemlja z rahlo rdečico.

Albert Sisley je imel pri vsej svoji odvisnosti od Moneta to simpatično lastnost, da se ji je včasih nekoliko izneveril in pokazal nekaj svojega lastnega. Res je tisto nekaj tako neznatno in nezanesljivo, da bi se marsikdo uprl moji trditvi; in vendar se mi zdi, da tega nezatnega in nezanesljivega nečesa ni mogoče prezreti, pa če ne obstoji v ničemer drugem, razen v tem, da je včasih čutil z naravo, ki jo je slikal. Tuintam se vidi človeku, da ni iskal le naloge in nje virtuozne rešitve, in da ni opazoval samo učenega recepta, po katerem varita solnce in Monet svoje barve, temveč tudi tisto skrivnostno, le skozi naša čustva se razodevajočo in vendar toli jasno in opredeljeno nam dušo narave, ki govori ljudem kot njeno — in njih — razpoloženje, občutje, ubranost navsezadnje, če ti je pogoda, cenjeni bralec; samo „nalada“ ne rečem rad, ker se mi zdi še majčkeno premalo učeno in slavistovsko. Kvečjemu če bi me vrag dovedel na Oljsko goro in me bogato podkupil . . . Drugače ne! — V kolikor torej že pamet sama ne nalaga priznanja, da je morala Sisleyeva umetniška individualnost naravnim potem trpeti zaradi njegove pripadnosti v impresionistno šolo, tiči v tem njegovem razmerju do narave prejkone točka-matica, okrog katere bi se dalo iskati nadaljnjih.

Njegov „Canal du Loing“ na primer je s svojimi nežnimi pomladnimi barvami in s tem očitnim slogóm v motivu samem slika, ki je pač do krvi impresionistna po tehniki, a je več od svoje tehnične vrednosti, je poem! Slika predstavlja prekop, v katerem se zrcali čisto sinje nebo, ob prekopu cesto, vrsto dreves, ki ravno poganjajo, med cesto in med vodo, in gozd na desnici, v osredju na levi pa je videti kmetijo. Morda bi rekel kak boljši poznavalec slikarstva, da hvalim to sliko nad zaslugó? V tehniki je res nemara boljša kakšna druga, kakor je na primer kdove zakaj lahko izboren Delacroix s svojo „Dantejevo barko“ v Louvru, mimo katere vedno bežim. Umotvorov v dobrem in neimpresionistnem zmislu besede pa ima ta dvorana malo takih, kakor premore Louvre mnogo slikarjev, ki so slikali bolje od Ghirlandaja in Mantegna, in so vendar manjši od njiju.

Še tri Sisleyeve slike premore Luxembourg, ki razodevajo čutečega poeta; to sta: „Une rue à Louveciennes“, — cesta v Louvecieniu, — „Bords du Loing“ — bregovi Loinga, — in „Bords de la Seine“.

„Cesta v Louvecieniu“ vodi po senci med visokim plotom na eni in visokim drevjem na drugi strani; v osredju je videti hiše, zadaj pa se koplje gozdnat hrib v toplem zraku poletnega dneva. Nekak vaški čar diha iz slike, če jo ogleduješ, in te obvlada tako, da se nemara niti ne utegneš vprašati, če gledaš impresionista ali ne.

„Bregovi Loinga“ so slikani v razpoloženju meglenega dne, kratko po dežju. Drevje ima modrikasto smaragdno barvo in se prijetno sklada z rdečo opekasto streho male kmetije ob vodi. Globina je skoro popolnoma mirna; le jedva čutno se je dotika rahel vetrič, kakor plah poljub. Neprekosljivo je izraženo zrcaljenje hiše in obrežnih dreves; voda je čudovito prozorna in čista.

„Bregovi Seine“ pri Sisleyu koloristno niso tako zanimivi kakor pri Monetu, pač pa mnogo izražajo. Čuvstvo, ki vlada v naravi pod temi deževnimi oblaki, bežečimi pred vetrom preko vode, ki jih odseva čez rjavi breg in čez polje tja do hriba v ozadju, močno učinkuje na gledalca, skoro bolj nego pomladna volja na Monetovi sliki istega naslova.

Ostale Sisleyeve slike: „Cour de ferme“ — kmetsko dvorišče —, „Régates près de Londres“ — veslarska tekma pri Londonu, — „Sisière de forêt au printemps“ — gozdni rob v pomladi — in „Saint-Mannier“ se ne odlikujejo tako zelo z naglašanjem abstraktne vsebine, temveč so impresionistna „remek-

dela“ brez drugih posebnih lastnosti, izvzemši že omenjeno, tako da bi brez podpisa ne bilo mogoče uganiti slikarja.

Prva predstavlja prostor, obdan z vegastimi kmetскими poslopji; tuintam priča kos poljedelskega orodja o stanu prebivalcev, ki jih nikjer ni videti. Čutno tišči na predmete težka lena vročina.

Na drugi je dobro pogojena solnčna luč, ki sili skozi meglo. Zastave, razpete v vlažnotoplem zraku, čolni, vodni odsevi in bele obleke sodnikov pri cilju tvorijo polje, na katerem je slikar z uspehom razložil svoje pisane zmožnosti.

Na tretji se dviga v soseščini kmetija sredi njiv v soparen dan, zadnja gozdna drevesa pa tvorijo nekak okvir, skozi katerega zreš na to sliko, da še globlje čutiš nasprotje med to lučno pripeko in namišljenim gozdnim hladom okrog sebe.

Saint-Mannier je obmorsko mesto, podano z veliko zvestobo in verjetnostjo. Za to, da v motivu samem ni nič nenavadnega, odškoduje gledalca silni izraz solnčne gorkote v zraku, na mestu, ki leži mirno s svojimi čistimi sinjimi sencami, in na morski površini.

S Sisleyem vred je Pisarro izmed najodličnejših impresionistov, in morda doslednejši od njega, ker se skoro nikjer ne bori z lastno individualnostjo, ki je že od kraja svoje impresionistne dobe ne odkriva.

Predmete voli iste vrste kakor Sisley; tuintam bi rekli, da je zadovoljen z manjšim aparatom, ker hoče pred vsem le podajati, ne izražati, in zato ne rabi niti mnogo predmeta, niti ne čuti potrebe po kakršnikoli kompoziciji.

Ena izmed njegovih slik, naslovljena „Chemin sous bois“, predstavlja pot po gozdnem pobočju, slično tisti, ki vodi v Ljubljani iznad Švicarije v Šiško. Po vsej priliki je motiv iz kakega parka. Namen podobe, oživljene z dvema dekletoma, izmed katerih jezdi ena na oslu, druga pa ji prihaja s šopkom cvetlic v rokah naproti, je, pokazati svetlobne učinke gozdnega interierja.

„Le lavoir“ — perišče ob reki — ima meglenoatmosfero; tudi voda je kalna, in z neisprosno resničnostjo ti govori vsa mala, a v svojem zmyslu odlična sličica, da je to kraj težkega, pustega in morilnega dela in da v tem zraku ne utripajo lepa in visoka čuvstva in da ljudje tu ne umevajo poezije, ki je v njih življenju ni.

„Potager, arbres en fleurs“ predstavlja zelenjadni vrt s cvetočimi drevesi. Deževno pomladno nebo se razpenja nad pokrajino; aprilsko vreme vlada, ni še konec „lune rousse“, kakor pravi Francoz. Iz cvetočih jablanovih dreves gledajo resno in otožno hiše s sivomodrikastimi strehami in rdečkastimi naoknicami.

Tudi „Chemin montant à travers champs“ — pot preko polja — ima nečisto, soparno nebo nad seboj. Kakor je videti, Pissarro ne ljubi vedrine. Medlikasta luč se raztresa po polju in po drevju, ki se dviga tuintam. Zelenje, zlasti pri tleh, je mojstrsko podano.

„Toits rouges“ — rdeče opekaste strehe — gledajo ob jesenskem solncu izza golega drevja. Jesenske barve vladajo tudi po brdu in po njivah v ozadju. Navzlic nedvomni resničnosti v detaljih se mi zdi celotni vtisk zelo neznaten in razbit.

Krivično bi bilo pozabiti Cézanna. Cézanne ni le markantna prikazen kot slikar, temveč je zanimiv tudi kot mladostni prijatelj Emila Zole, s katerim sta še kot gimnazijca o počitnicah često vrgla torbo na ramo in se napotila po lepi Provenci. To mladostno prijateljstvo, ki ga poleg drugih opisuje P. Alexis v knjigi „Emile Zola par unami“, je bilo važno za nadaljni razvoj obeh. Na izprehodih in popotovanjih, pod vročim provencalskim nebom sta pač vzljubila zlato solnce, ki je postalo pisatelju simbol resnice, kakor slikarju božanstvo, od katerega je prejemal vse, kar je gledal in podajal. Pravila sta si svoje misli in nazore, razodevala drug drugemu svoje sanje in težnje in razmotrivala o vsem, kar je čaralo njiju mladeniški duši. Res je delal Zola še par let kasneje idealistovske verze in himne v aleksandrincih in tudi Cézanne še ni bil impresionist. Toda skupno sta položila vase kal, ki je imela kesneje postati odločilna, in nedvomno je, da je v kesnejših časih Zola v romanu tako gotovo delal z istimi osnovnimi nagibi kakor Cézanne, in obratno ta v slikarstvu z istim stremljenjem kot Zola-romancier.

Med najlepše, kar je ustvaril Zola, spadajo štiri novelice, zbrane dandanašnji pod skupnim naslovom „Jacques Damour“, med njimi prelestna „Nais Micoulin“. Silnih zapletkov ni v nobeni izmed njih; zato pa ne kažejo hib velikih Zolovih del, temveč nasprotno vse njegove vrline. „Nais Micoulin“ ostane nepozabna vsakemu, kdor jo je bral. In kdor si je zapomnil to ljubezen kmetiške hčere do sinu bogatega lastnika, ga mora tem bolj zanimati Cézannova slika „L'Estaque“, predstavljajoča kraj, kjer se je dovršila. L'Estaque je vas v bližini Marsilije, ob zalivu. Vrta, opekarne, prašna cesta na vročem pobočju, v daljavi pa morje pod kruto pripeko solnca, razprostirajoče se tja do dalj, kjer se zliva z nebesom... Slika kaže vse efekte krepke in mogočne, poudarjane z orgiastično poštenostjo. Istotako druga in poslednja njegova slika v luksemburškem muzeju, „Stara hiša“.

(Konec prihodnjič.)

V Babilonu svobode.

Piše Vladimir Levstik.

(Koniec.)



ot krajine imajo Cézannove slike v sebi nekaj tistega, kar spredaj omenjene Manetove kot portreti. Barvne predmete podaje le kot mase, brez detalja. Impresija je v svojem izrazu pri njem še enostavnejša; da tem bolj podpre silo neposrednega učinka, se ne izogiblje niti debelih kontur, med katerimi sije barva zato tem svetleje.

Cézanne je med impresionisti najdoslednejši, ker se je najpopolneje razosebil; niti te neobjektivnosti si ni dovolil, da bi odkazal nadmerno predpravico barvi. Če ima njegova umetnost kaj svojega, potem je to, da je bil do slednje pike čopiča brutalno, krasno resničen.

Mimogrede se spominjam interviewa, ki ga je priobčila „Revue des Revues“ letošnjo zimo o znanem romanopiscu Octavu Mirbeauu. Tam se kaže ta odlični književnik navdušenega občudovalca Cézannovega; njegovih del ima bogato zbirko. Zanimivo je torej, kar pravi o umetnosti, tem bolj, čim nas njegovo razmerje do novodobnih slikarjev pooblašča, smatrati njegove izjave naravnost za karakteristiko njih načel. Naj navedem to in ono! Kaj pravi na primer o barvi?

„Barva je neposredna resnica!“

O teorijah in pravilih uči:

„Po mojem mnenju je le eno pravilo; glasi se: ne sprejmi nobenega pravila!“

O lepoti in umetnosti se izraža:

„Človeški genij se razodeva dandanašnji pred vsem v iznajdbah inženirjev. Ujemanje slapov, turbine in tvornice! Kaj je umetnost proti vsemu temu? Lepa tvornica za kalcijev karbonat, to je lepota. Umetnost, umetnost — to nahajate še v gnusnih starinskih mestih, ob gobavih spomenikih. Umetnost je slikovitost, ki se je drži prah prošlih dob. Pobožna skorja je, ki pokriva starodavne kraje . . . Pometite mi vse to; naj živi praktična, zdrava, lesketajoča se udobnost!“

Takšne besede niso nezanimive, dasi jim živ človek ne more pritrditi, ako ni izgubil pojma lepote. Dobro, da Octave Mirbeau sam priporoča, naj ne sprejmemo nobenega pravila, zakaj po njegovem bi se morali Francozi analogno kmalu obrniti od svojih današnjih nazorov o ženski lepoti k debelim alzaškim kmeticam in oglatim Bretonkam, češ: „Lepa tvornica, to je nekaj, vse drugo ni nič: tudi grda ženska lahko rodi otroke, pije in je! Pometite mi vse lepe boke in vsa vitka meča, da o prsah, rokah in obrazu niti ne izpregovorimo! Naj živi praktična, zdrava, lesketajoča se udobnost!“ Ni sicer verjetno, da bi Mirbeau dolgo preživel svojo dobo. Ako jo pa preživi, bo gotovo dočakal druge, ki se mu bo smejala, kakor se prijazno nasmehneš kmetiču, ko vzklikne: „Vrag naj me vzame, če ste že videli lepšo svinjo, nego je moja!“

O razmerju med umetnikom in motívom pa pravi Mirbeau:

„Edina skrb umetnikova mora biti, da neprestano motri življenje okrog sebe, da ga naslika dosledno takšno, kakršno se mu prikazuje. Naj dela grbce grbaste, šepce šepaste in krofice s krofom! Pred vsem, pred vsem drugim pa naj se izogiblje ideala. Naj bo resničen, resničen, resničen!“

„Pomnite pa, da, ako je v resnici nadarjen, nikakor ne bo podoben fotografskemu pristroju. Zakaj po lastni sili svojega temperamenta bo naglašal v naravi oblike in barve, ki bodo najbolje izražale njeno bistvo. Z odkritosrčnim podajanjem narave bo posredoval nje umevanje po svojem načinu — in v tem je vsa umetnost. Ah, kdo nas bo rešil vseh šol in receptov, da nas postavi pred življenje nazaj!“

Kakor vidimo, je mnogo dobrega v teh besedah in v umetniških težnjah, v katerih imenu so takorekoč govorjene; zlasti to, da so naperjene proti sladkastemu idealu, da zahtevajo v umetnosti življenja, kakršno je v resnici, in da postavljajo v področje lepote tudi ves moderni živelj, z vsem, kar je prinesel človeštvu. Tisoč in tisoč let je že staro spoznanje lepote geometričnega ornamenta; danes pa naj bi še kdo dvomil, če je poleg krevljastega orala sposoben za umetniški motiv na primer kak elektromotor, dasi je istotako in z ozirom na bodočnost lahko da še bolj pomemben nego plug in dasi v svojih linijah in oblikah nima manj neposrednih estetičnih količin od človeškega obraza.

Seveda estetika ne more biti preveč postrežljiva in ne more na podlagi tega, da dopušča vsakemu predmetu možnost lepote v gotovih okolnostih in pod gotovimi pogoji, obenem priznati, da je

vsak predmet eo ipso lep. Kajti, da zadoščajo umetnosti *faute de mieux* grdi motivi, bi bilo težko dokazati. To torej, da so hoteli nekateri novodobni umetniki z impresionisti na čelu podvreči umetnost nevarni operaciji in ji vzeti opredeljeno lepoto, ki so nam jo do tistega dne individualno tolmačili mojstri slavnih davnih dob v delih, ki jih še priznavamo za umotvore, — pa jo nadomestiti z lepoto à la gnojišče v poljubu jutranje zarje, je bila zmota; sedanja generacija se sicer že obrača od nje, a tudi starejšine bi si jo bili lahko prihranili. Kako čudno: dela Fidije, Praksitela, Michelangela, Murilla in drugih so umotvori, ali pa niso. Če so, jim nova estetika naravnost nasprotuje in je torej nezmožna oploditi umotvor od svoje strani; če niso, ima prav. In res, naši dobi je moralo biti dano, da je vzela tako smešno vprašanje na pretres in bi bila kmalu dovolila par nadutim enodnevnikom, da v svojem napuhu zapeljejo človeštvo v dvojbo z nepreračunljivimi zaključki.

Devetnajsto stoletje je bilo pač stoletje znanosti in tehnike, stoletje materialnega napredka. Misel, dvigajoča se nad eksaktne vede, in čuvstvo sta pridobila malo. Kadar se pa povzpnete tudi onadva k razvoju, bosta našla dragocena sredstva v tem, kar jima je zapustila naša neestetična polpreteklost. S tega stališča je dobro, da je impresionizem požrl in bo še požrl nekaj talentov, ki jih je nemara škoda. Pripomogel je zato in še neprestano pomaga k spočetju in negovanju bodoče umetnosti, ki sicer še ni prišla popolnoma med nas, zato pa tem več obeta iz daljave.

Tudi v francoskem slikarstvu je sledil za impresionizmom lep napredek, deloma idejnega, deloma tehničnega značaja; škoda le, da ravno zadnja leta čimdalje občutneje *preté* z nazadovanjem in propadom. Bati se je, da ne bi bila Francija čez kakšen čas primorana, odstopiti svojo umetniško hegomonijo tujcu, dvakrat bati zato, ker bi lahko slučaj in zapeljano javno mnenje dopustila, da se je polasti barbar, ki se morda še umival ni, ko je bila Galija že kulturna. Vzroki niso daleč: pred vsem škoduje kakor gmotnemu, tako tudi umstvenemu razvoju Francije njena osredotočenost v Parizu. Vse stremi in želi v Pariz; „postati Parižan in umreti“ je geslo Francoza na deželi. Poleg tega ima tudi nespametna uprava navado, da zaslužne uradnike in učenjake v plačilo premešča iz provincije v glavno mesto, hoteč napraviti iz Pariza nekaj sedež duševnega plemstva, dočim ne pomisli, da obenem jemlje pokrajinam mozeg iz kosti in povzroča njih duševni propad. Kakor drugih je tudi umetnikov vse preveč nakopičenih v Parizu; ne le, da je tu ž njimi njih umetnost

bolj podvržena demonu mode nego kjerkoli drugje; velikansko mesto, kakršno je Pariz, je tudi prepovršen, premalo umirjen in v svojih neštetih ničevostih črednega veselja prenevaren milieu za stremečega umetnika.

In, kar se ne bi smelo zgoditi, francoski umetniki so začeli posredno sami priznavati to resnico s tem, da otežujejo tujim sprejem njih del v Salone. Baje zato, ker preveč silijo v Pariz in delajo domačinom prehudo konkurenco . . . To je pa priznanje: ako bi se mogla domača umetnost držati na višku, ji ne bi bilo treba tek-movati s tujó.

Res je tudi, da javno gojenje in podpiranje umetnosti od strani ljudstva ne hodi tistih cest, ki so prave. Umetniški minister Dujardin-Beaumetz je nedavno izjavil nekemu žurnalistu, da bi rad poskrbel za okrašenje Panthéona tudi na zunaj s skulpturami, kakor je okrašen znotraj z velikimi stenskimi slikami. Ideja je lepa, samo če je ne izvrše tako, kakor se je zgodilo, da je delal notranjo dekoracijo poslopja kup različnih slikarjev, med katerimi je Puvis de Chavannes res velik, vsi drugi pa so pigmeji. Teatralika kakšnega Laurensa je gotovo prej za panoramo ali za kmetsko cerkev nego za kraj, kjer počivajo tisti izvoljenci, ki bi jih človeštvo po njih smrti molilo, ako bi sploh še potrebovalo bogov. Monumentalna v Panthéonu je zgradba, monumentalne so slike Puvisa, monumentalen je napis nad vhodom: „Aux hommes illustres la patrie reconnaissante“. (Slavnim možem hvaležna domovina.) Vse drugo se sicer ujema z monumentalnostjo, namreč kot banalnost; a to je puhla rima in zasluga slučaja. Je pač znano dejstvo, da oficijalna umetnost nikjer ne nosi prida sadov! To utegnemo kmalu izkusiti tudi v Ljubljani...

Izmed ostalih slikarjev v dvorani luksemburškega muzeja, ki si jo je bralec blagovolil ogledati z mano, bi bil edini Raffaelli nekoliko zanimiv. Tudi on je v gotovem zmislu impresionist, manj seveda po barvi kakor po risbi, ki navadno zelo fino izraža pogled, kakršnega nudijo stvari na daljavo ali v kratkem trenutku. Vse njegove oljnate slike imajo nekako nekaj pastelnega na sebi; Raffaelli je namreč izboren pastelist, ki je od nekdej prenašal svojo omiljeno tehniko tudi na oljno in ni miroval, dokler ni izumil posebnih barv za to. Dočim so navadne pastelne barve v bistvu barvni prah, zvezan z raztopino arabskega gumija, so pripravljene Raffaellijeve z oljem, samo v tako trdi obliki, da imajo podobo paličic in rišejo kakor pasteli. Značilne za Raffaellija so tudi njegove rjave sence, glavni efekt, na katerega se opira celotna ubranost slike „Les vie ux

convalescents“ — stari rekonvalescentje. Enako pusta in vsakdanja je „Les invités attendant la nocte“, predstavljajoča dedca in debeluhasto žensko, ki sta povabljeni k poroki in čakata pred vrati županskega urada. Edina slika tega umetnika, ki mi je ugajala v luksemburškem muzeju, je „Notre Dame de Paris“, pogled na slavno starodavno cerkev s Seino ob strani in z bouquinisti po nabrežju; poulično življenje je zajeto z veliko točnostjo opazovanja.

Drugi slikarji, ki imajo v družbi teh prvakov po eno ali dve sliki, so premalo znameniti, da bi mogli zanimati, zlasti na tem prostoru, kjer mi je nemogoče oživiti besede s podobo:

Tuintam me peče vest, da sem storil pred pričetkom prvega med temi opisi sklep, pustiti vnemar vso skulpturo, v kolikor se je nahaja razsejane po parkih in vrtovih. Bog pomagaj, — če človek prav pomisli, je v Parizu res preveč spomenikov. Na vsakem vogalu eden in pogostoma takim možem, ki jih niti v leksiku ne najdeš. Koliko pisateljev in pesnikov je dobilo spomenike, pa jih danes večina mimogredočih ne spozna, in izvečine slabe spomenike! Naj bi bili za tiste tisočake raje napojili njih večno žejne kolege na sedmini, ki bi prav lahko postala kdaj v kakšnih verzih nesmrtna! Kdor pa ne bere verzov, si tudi pred takimi spomeniki ne ve česa reči! Ne recite mi, da se goji čut lepote s temi nelepimi postavami v ostudni moderni obleki! Stari Grki so vedeli, kaj počenjajo: grdi Sokrat je dobil samo doprsnico, dočim so gojili čut lepote z Apolom, z rokoborci, diskoboli in Venerami, v katerih eni je ovekovečila roka kiparjeva obožavano krasoto nasladnice Phryne.

Tako torej niti sedaj ne dodajem opisa brezbrojnih proizvodov kiparstva, krasečih trate luksemburškega vrta, niti ne bom podajal opisov drugod, ako slučaj nanese, da še kdaj napišem kaj o tujini. Sicer pa mislim, da bi moral imeti sila nenormalno naravo, kdor bi stopil ob žarkih cvetočega maja na to ljubko izprehajališče in ne bi vedel stóriti drugega nego razgrniti Baedekerjeve načrte in zemljevide ter hitati od kipa do kipa, da ekspresno in rekomandirano pogoltne vse znamenitosti v preteku kratkega popoldneva. Jaz bi bogme raje opisal otroška igrišča, kjer se zabava maloštevilna, a tem bolj negovana mladina novodobne Sodome, in drugo za drugo vse senčne steze in drevorede in lučko za lučko vse solnčne luči, ki padajo izmed nežnih vej na pisano množico izprehajalk in izprehajalcev. Vse mora videti, kdor hoče reči, da vse pozna. Človek v celoti in v podrobnostih življenja in kulture je zlasti takrat prvi predmet razumnega opazovanja, kadar ga gledamo v tujini, na tirih

neznane nam pasme človeštva in tujih nam tradicij. Zato ne morem trpeti tistih Angležev, Nemcev in Amerikancev, ki hodijo po svetu z vodniki in programi, podarijo vsakemu kraju že mesece naprej določeno število svojih dragocenih uric in se vrnejo, kakršni so prišli, pa najsi so nabrali še toliko umetniških vtiskov. Res je tako spoznavanje tujine udobnejše od marsikaterih drugih načinov; ne vem pa, če je tako bogato in tako bogateče kakor program veselega potnika, ki ne vpraša, kje začne, ne, kje neha, niti ne misli z domotožjem nazaj. Njemu je tujina kakor domovina; in če mu uide kaj znamenitosti, mu uide tudi obilica zmot.

Morda sva se z bralcem soglasno naveličala mrtvih besed. Hamleta ne bom citiral. Poslavljam se z odličnim spoštovanjem in zahvaljujem tiste, ki so mi sledili, za njih zanimanje. — Za nevoljo? Tem bolj!



Iz cikla „Spomini“.

Na polje zgrinjal mrak je pajčolane,
ko vstavil truden sem se pri vodnjaku,
in nad menoj šumele so platane.

Bil temnemu podoben sem oblaku,
ki je prišel do sive, tuje gore
in osamljen rosí solzé po mraku.

Na daljne mislil sem domače bore,
ki pesmi si šume čez žitno polje
vso noč, vso dolgo noč do zlate zore.

In v vzduhu čul peroti sem sokolje,
dvojica je letala v sinje skale —
Jaz bil sem sam, poln žalne, tožne volje.

V očeh solzé so mi zatrepetale,
obraz sem trudni si zakril z rokami
in bogvekam so misli mi zbežale . . .

Začutil roko mehko sem na rami:
„Kdo si, ti tujec, in kam pot te vede?“
Bil glas kot zvon iz dalj je za gorami.