

iz spoznalnega vidika realist, Eisler pa idealist. Prav je Veber pogodil, da je filozofija le znanost, enako vredna poleg drugih in ne več »kraljica« ostalih ved, pa tudi ne »dekla«, še manj pa častitljiva matrona, ki je ostalim vedam odstopila vse svoje bogastvo. Obenem pa Veber izganja iz filozofije vsak mysticism in krepko ožigosa vsako diletanstvo. Doseže pa Veber s svojo definicijo filozofije dosedaj popolnoma neznano notranjo vez vseh posameznih filozofskih panog, da tvorijo v istini organičen sestav, mogočno stavbo. Hladno je sicer v njej, ker se Veber ogiblje čustvenih primesi, a je tembolj trdna, ker je znanstvena. Realističen duh jo preveva na podlagi zdravega senzualizma s pozitivističnimi vložki. Vebrov »Uvod« nam nikakor ne daje pregleda čez obširno filozofsko snov, vendar pa je v njem najti največ psihologije, nekaj vedoslovja, pa tudi metafizično vprašanje o bistvu in razmerju duše in telesa. Posebno se je intenzivno poglobil v zadnje vprašanje ter pokazal, da si zna prisvojiti prirodoslovne plodove: o njem bi ne mogel trditi neki filozof, da goji filozofijo da prirodoslovja le platonsko ljubezen ter se le skrivoma ozira po svoji bogati posestrimi. Samo nekaj še pogrešam v njegovem »Uvodu«. V prvem poglavju Veber imenuje filozofijo sorošiteljico človeštva iz njegovih kriz. Zato bi spadalo vprašanje o razmerju filozofije — do življenja logično v okvir njegovega »Uvoda«. Ni mi seve mogoče dokončno mnenje o filozofiji Vebra ugotoviti, ker tudi njegov »Uvod« tvori le majhen odlomek, le »program njegovega bodočega dela«. A pokazal je že veliko tvorno silo in bujno fantazijo filozofiranja, katere kril naj mu razni ostri kritiki ne polomijo za bodoče polete! Imamo najlepše upanje, da bo Veber potrdil v polnem obsegu motto iz Nikomahejeve etike, ki ga je postavil na čelo knjige.

S. Dolar.

UMETNOST.

V. Lunaček: **Frangješ-Mihanović**. Monografija. Zagreb. Zal. Jos. Čaklović, 1920.

V. Lunaček: **Bela Čikoš-Sesia**. Monografija. Zagreb. Zal. Jos. Čaklović, 1920.

Čaklović je začel s tema dvema monografijama izdajati vrsto umetniških monografij, okusnih po opremi in z dobrimi reprodukcijami. Vsaka knjiga prinaša tudi sliko umetnikovo. Slike Čikoš-Sesije so reproducirane v barvah. Razen slik ima vsaka teh knjižic kratek uvod o življenju in delovanju dotičnega umetnika.

Pisanje takih monografij ni lahko delo; idealno bi bilo, da bi se pisatelj poglobil v umetniško naziranje umetnika, katerega obdeluje, in iz tega zasledoval in utemeljil njegov umetniški razvoj. Sevé je zato treba toliko poznanja njegovega duševnega sveta in tudi zunanjih razmer umetnikovega življenja, da je ta ideal le težko dosegljiv. Je pa ta način edini zmožen približati umetnika in njegovo delo razumevanju občinstva, ker s tem, da se poglobimo v delo in hotenje posameznega umetnika, se približamo tudi poznanju bistva umetnosti. Lunaček je do neke mere poskusil zadostiti ti potrebi, podal je sem in tja par drobtin, ki človeku, ki se stalno peča s proučevanjem umetnosti, zadoščajo, da si ustvari sliko o smeri hotenja dotičnega umetnika,

za občinstvo pa to po mojem ne zadošča. Premalo je orisan tudi umetniški razvoj obeh umetnikov. Poleg umetniškega hotenja, ki se javlja v teoretičnih mnenjih umetnikovih o umetnosti, njenem bistvu in njenih nalogah, je važna šola, ki pogosto odločilno vpliva tudi na njegovo hotenje, in važno, kako ga potem dozorelo hotenje žene od snovi do snovi in kako vpliva na izbiro sredstev in tehnike. — Nekaj izvemo iz teh monografij tudi v tem oziru, in to je karakteristično za polpreteklo dobo in važno za pravilno presojo takratne umetnosti. Tako n. pr. izvemo o Beli Čikoš-Sesiji, da meni, da se da likovna umetnost, posebno slikarstvo, naučiti z marljivostjo, stroгим in dobrim poukom in z vztrajnostjo. V Čikošu si stojita nasproti mehka poetična narava in pravkar omenjeni umetniški racionalizem in v njegovem umetniškem delovanju pride radi tega do prav zanimive borbe teh dveh elementov. Borba njegovega čustvenega dela in njegovega mišljenja o umetnosti se jasno očituje. Karakteristično je zanj, da enkrat zamišljeno delo spusti nekako skozi racionalistično rešeto in temu, kar je ustvarilo čustvo, fantazija v prvotni pristni emociji, s hladnim razumom odvzema toliko časa, dokler ne pride do formule, ki bi jo bilo mogoče razumeti s čistim razumom. Odtod izvira tehniška vestnost in vsestranska izdelanost njegovih slik, a obenem neka hladnost, najrajši bi rekli iskanost. Na str. 4/5. se pisatelj povzpne do zelo problematične trditve, da »umetnost nije drugo nego pritaženi seksualitet«. Ta trditev, ki jo pogosto slišimo, je tako omejena v svojem obsegu z ozirom na neskončno obsežnost umetnosti, ki ne obsega nič več in nič manj kot vse življenjske pojave z vsemi njihovimi raznolikostmi, da jo moramo najodločneje odkloniti. Priznam, da za Čikoša v veliki meri velja to načelo, ne pa za vse ljudi in tudi ne za vse umetnike. Tudi edini izvor umetnosti ni seksualnost, kakor skušajo to nekateri utemeljiti; gotovo je, da je eden važnih izvorov, a nikakor ne najvažnejši in še manj edini.

Frangješ je kipar. Po njegovem nazoru je naloga umetnosti širiti lepoto in nas seznanjati z vsem, kar je lepega v prirodi. Umetnost naj nas uveri, da je vse, kar je v prirodi, tudi lepo, vendar pa se zaveda, da ni vse, kar je v prirodi, lepo videti tudi v umetnosti. Dveh očitkov se Frangješ kot umetnik v konsekvenci tega svojega nazora najbolj izogiba: da bi bil nepriroden in da bi bil surov. Zato se kljub njegovemu pojmovanju prirode in lepote krije s tem njegovim nazorom tudi načelo o svobodi umetniškega ustvarjanja. Na drugi strani označuje njegovo umetnost neki subjektivizem, ki se izraža v podajanju svojih čustev in misli. Iz tega sledi tudi, da Frangješ ni umetniški formalist, oblika in njena lepota mu nista prva in glavna naloga plastične umetnosti. Ker sta mu priroda in lepota eno, mu je lepo samo to, kar je tudi prirodno. Oblika mu je pač sredstvo plastičnega podajanja lepote prirode, ne pa cilj. To nerazumljivo in skrivnostno pa, v čemer temelji lepota prirode, nadomesti Frangješ s svojim lastnim notranjim čustvom. Zanimivo je njegovo stališče napram religiozni plastiki in religiozni umetnosti sploh: on meni, da je religiozni vpliv umetnine tem večji, čim manj abstrakten je religiozni moment, ki ga predstavlja, čim bližji je ljudskemu pojmovanju, čim dostopnejši gledavcu. Ničesar ni v religiji, kar ni v

človeku. Največje človeško čuvstvo je vedno temelj verskega pojmovanja in čuvstvovanja.

Navedli smo ta mnenja, ker so značilna in ker je v vsakem nekaj resnice in pa zato, da poudarimo tudi na tem mestu, da je edino umetniško in svetovno naziranje umetnika samega in njegovo poznanje merodajno za pravilno presojo njegove umetnosti. Sevé pod pogojem, da obvlada potrebna tehnična sredstva in, če ne stoji na višini tehničnega razvoja, da si jih je vsaj priredil tako, da odgovarjajo njegovim namenom. V tem slučaju more biti pri presoji umetnine merodajno samo, kako je združil svoj svet, ki naj umetniške forme oživi in utemelji, z materijo in v koliko se mu je v tem okviru posrečilo doseči izraznost, ki je bistven postulat vsake umetnosti, naj se tudi ne imenuje ekspresionistična ali pa magari nastopa naravnost proti njemu. Ako je dosegel umetnik v teh obeh smereh vsaj minimum (za določitev tega, to se pravi za določitev meje, na kateri se neha nezmožno poskušanje ali prazno rokodelstvo ter začne umetnost, pa je merilo edino v nas, v takozvanem okusu, ki je različen pri posameznih ljudeh, dobah in narodih, in pa v neki gotovi stopinji sprejemljivosti za umetnostna izrazila, katere smer in višina se tudi neprenehoma menjata, kakor se menja takozvano umetniško hotenje dobe ali večje skupine ljudi), potem je edino umestno, da vzamemo umetnino kot je, da se skušamo poglobiti v njeno logiko (ker nam more biti dostopna edino preko te) in event. logiko drugih del njenega ustvaritelja ali kroga, iz katerega je izrastla, in šele po ti moremo presoditi, koliko se je približal idealnemu cilju umetnosti, ustvarjati nov svet, katerega življenje je duša od duše človekove, in govoriti po njem o tem, kar nam polni dušo in valovi srce; čim več pove in čim intimneje se dojmi, tem večji je v svojem krogu, in čim večji je krog, kateremu je pomembno to, kar je izrazil, tem pomembnejši je on s svojo umetnostjo. Do sem je vloga kritike jasna: njena naloga je, vživeti se v umetnika in njegovo umetniško delo in ga pojasnjevati, širiti krog razumevanja zanj, opozarjati na momente, po katerih ga bomo pravilno razumeli, z eno besedo: voditi in učiti takozvano publiko, ne pa umetnika. Kritika ne more umetnika ničesar naučiti, naučiti ga more samo tehnično popolnejši tovariš, ki ga opozori na one momente, kjer bi bilo treba, da si izpopolni svoje tehnično znanje, onega pa, kar tvori podlago ekspresivne sile umetnine, mu ne more nihče dati, to mu mora biti prirojeno, to je njegov poklic od večnosti in to je, kar ga vodi pri izbiri sredstev in tehniške izpopolnitve. Talent si sam najde pot, pravijo, in to je nedvomno. — Umetnine je treba torej vzeti, kakor so (sevé če sta izpolnjeni dve osnovni zahtevi, ki sem ji zgoraj navedel), treba ji je pojmovati tako kot ljudi, ki jih srečamo v življenju; po svojem lastnem srcu si izbiramo med njimi prijatelje, prav tako si izbiramo tudi umetnine, s katerimi želimo živeti v trajni intimni družbi. Preko tega pa moremo še mnogo umetnin razumeti, trezno presojati, čeprav so nam osebno indiferentne; do razumevanja onih pa, ki so nam še tuje, se moremo po nekem primernem trudu polagoma prebiti. — Kar pa se tiče duše umetnine, njene vsebine, pa naj je to čuvstvo ali misel ali razpoloženje ali slutnja ali hotenje — presojanje tega

ne spada v »umetnostno« kritiko, ampak pred forum etičnih vrednot, ki so merodajne za presojo značajev ljudi in njihovih dejanj. Tu pa nastane upravičenost, da, še več: dolžnost najbrezobzirnejše presoje in obsoje, kajti tu nismo več trezni sodniki, ampak borivci za osnovne ideje dobrote in lepote. Kakor sodi človek človeka in njegova dejanja, tako naj sodi tudi umetnino; priznati pa ji mora najprej eksistenco, pojmovati naj jo skuša najprej kot umeten formalni organizem; ko je temu priznal eksistenco, naj razbere njegovega duha, naj obsodi njega in po njem človeka, ki ga je spočel. Po njih sadovih jih boste spoznali! Umetnine je treba razlagati formalno, soditi pa po etičnih načelih. Po formi in njenem razumevanju si priborimo dostop do bistva, in če tega obsodimo, obsodimo z njim tistega, od katerega je izšlo.

Monografije, ki so mi dale povod za te misli, načenjajo deloma te probleme, a ker jih le načenjajo, se bojim, da svojega namena vseeno ne bodo prav dosegle in da bo bistvo umetnosti teh ljudi ostalo občinstvu tudi nadalje še tuje. Izdane pa so za naše razmere naravnost izvrstno.

Frst.

Rosandić. Album s tekstom A. Ujevića. »Galerija naših umjetnika«, sv. I. Zal. »Jugoslavenska galerija umjetnina«, Zagreb 1920. Tisk Chr. Reisser, Dunaj. C. 200 K (30 fr.), luksuz-izvodi z umetnikovim lastnoročnim podpisom po 400 K (50 fr.). Po povzetju razpošilja delo »Jugoslavenska galerija umjetnina«, Zagreb I.

Zagreb je postal podjeten, že tretje založništvo poskuša z izdajanjem umetnostnih monografij. Že vnaprej moramo priznati, da kar se tiče opreme, papirja in klišejev, stoji publikacija o Rosandiću dosedaj nedvomno na prvem mestu. Precej tudi povemo, da edino, kar pri tej publikaciji pogrešamo, je tudi res adekvaten, enakovreden tekst. Kajti s slikami samimi, pa če so še tako dobre, ni mogoče popularizirati del naših umetnikov, treba jim je tudi primernege besednega spremstva, in v tem oziru tekst Ujevićev ne zadovolji. Če pa že ni mogoče preskrbeti res zadovoljivega teksta, naj bi se uvod omejil samo na stvarne podatke o umetniku in njegovem življenju, neobhodna pa bi bila vsaj za strokovnjaka označba časovnega postanka posameznih umetnin z letnicami. Tega posebno pogrešamo pri ti publikaciji. Iz čisto notranje logike priobčenih del sklepamo, da so razvrščena več ali manj kronološko; pri nekaterih je mogoče čitati letnico vrezano v delo samo, a bolje bi bilo, če bi vedeli to gotovo o vsakem.

Rosandić je kipar, umetnik, ki je vreden, da izide njegovo delo v monografiji, posebno ker je njegovo delo, ki se je v mnogem oziru razvilo šele za časa svetovne vojne v tujini, v domovini precej neznano, v primeri z Meštrovićevim še celo neznano in ne dosti ocenjeno. Rosandić je še razmeroma mlad, kakor njegov rojak Meštrović. Rojen v Splitu leta 1878., se je že v mladosti spoznal z Meštrovićem, učil se doma in v Italiji, pozneje pa pod Meštrovićevim vodstvom prišel na Dunaj. Med vojno je bil v tujini, posebno v Angliji, in kakor smo po vojni spoznali Meštrovića precej drugačnega kot je bil prej, podobno se je zgodilo tudi z Rosandićem. Usoda mu je bila v vojni nemila in