



бр. 1/52

ПОШТАРИНА ПЛАЋЕНА У ГОТОВУ

БРОЈ 12

БЕОГРАД, СЕПТЕМБРА 1937

ГОДИНА II

ЖИВОТ И УМЕТНОСТ

ЛИСТ ЗА КУЛТИВИСАЊЕ ОСЕЋАЊА ЛЕПОГ

УРЕДНИК

ПЕТАР Ј. ОДАВИЋ

ИЗЛАЗИ МЕСЕЧНО

БРОЈ — 2 ДИН.

ПОЛУГОДИШЊА ПРЕТПЛАТА — 10 ДИН.

НАРОДНО ВЕРСКИ МОРАЛ

Ако је икада било прилике, да Срби славећи непресушно врело своје моралне, душевне, духовне и политичке величине, да славећи своју народну српску веру и српску цркву, о томе говоре до заноса одушевљени, и о томе пишу соком нерава својих, — та се прилика ево наших дана указала.

Као мало кад, ово дана задрхтао је читав српски православни народ на помен светиња својих: своје српске народне вере и своје народне прошлости, и супремног ауторитета њиховог у изградњи данашње државе наше.

Премудрост божија хтела је, да још једном пред лицем целога света, благослови велику љубав народа српског према вери отца, и у јачој светлости но иначе, укаже му на милијонске жртве његове, пале у част и у славу његове светосавске вере, несумњиво, једне од најхуманијих међ свим верама светским, и пале за ослобођење дотле вековима заробљене браће.

И ако је до наших дана у недовољној мери пламтио пламен на олтару народности наше, што се развијао на помен, и пред Богом и пред човечанством великих дела наших предака и Срба савременика наших, задахнутих светосавским православљем, више је но сигурно, да ће се тај пламен од сада још у јачој мери разбуктати.

О блажене сени народних светитеља наших, и царева и царица, и краљева и кра-

љица, и деспота и деспотица наших српских, данас скрушенји и побожнији но мало кад у прошлости нашој, ми, исповедници светога и вашега и нашега православља, на колена падамо пред вами.

Само захваљујући духовном суделовању вашем у изградњи народне историје наше, ево где су се наших дана, још више појачали животворни елементи душе и духа српскога народа.

О велика морална лепота српске светосавске вере и наше српске народне цркве! У вашој светлости развијала су се и стварала сва велика, нарочито, широм света позната, велика морална дела народа нашег српског. И нема тих форума на страни, на којима та истина није прокламована. И нема тих форума на страни, на којима се с поштовањем не говори о величини народнога духа нашег.

Кад год је било, да су наилазили какви критични часови за српски народ, ви велике моралне сile, ти српска веро и ти српска црква, ви сте разгонили моралне облачине над хоризонтима његовим.

У осталом, из историје народа познато је, да сили народнога духа и народне душе, да сили чисто народних светиња, велимо: чисто народних, дакле не и којекаквих интернационалних, било црних било црвених, никаква материјална сила није могла одолети.

Па и под нашим београдским небом, ис-



торијска је та истина добила ово дана еклатантну потврду, и то, уз пратњу побожних песама и брујање звона са свих цркава, која су оглашавала смрт великога црквенога поглавара, Патријарха Варнаве.

Кад је дакле мало страних форума који о томе факту из историје српскога народа нису подробно обавештена, у коликој мери тек ми Срби треба да о томе водимо рачуна.

Колико је познато: тако је пред смрт своју говорио некој духовној деци својој Патријарх Варнава, по родољубљу и делима сво-

јим достојан следбеник Св. Саве, и достојан да и сам буде проглашен за народног српског светитеља, и упућивао их, да се повињу гласу савести своје и гласу народне прошлости, моћније и силније од сваке само привремене сile.

Озарен милошћу божијом и мудрошћу народном, тако је говорио, јер је добро знао, како фаталних последица може бити тамо, где се на синовљу љубав, на савест и на гласе народне прошлости заборави, па ма под каквим то изговорима било.

РЕАЛНОСТ И ПОЕЗИЈА

„Ја сам реалист,“ говорио је Тургењев, и тврди је, да је једини задатак уметника, да поштено слика оно што је видeo. У ствари пак, проблем је тај много сложенији.

Добро је сликати оно што се види и репродуктовати Природу, али како је репродуктовати? Природа је неисцрпна, она је многострука и у простору и у времену. Пред духовним погледом човека у једном једином сату прође толико слика и идеја, да би се њима могла попунити књига од више стотина страна. И ако би хтели да у тој књизи опишемо живот не само једног човека, но групе људи и жена, јасно је, да би наш реализам морао да чини уступке, да одбације, да бира.

Уметност није Природа, но је суштаствено људска. Потреба, коју људи осећају за Уметност потреба је, да духу човековом претстави схватљивом Природу, која је конфузна, намећући јој конструкције које нису видиме. И то је Тургењев врло добро знао, и волео је да наводи реч Васоп-ову: „Уметност је човек додат Природи,“ и реч Гете ову: „Треба уздизати реалност на висину поезије.“

И због тога, да би се могла правилно оцењивати уметничка дела потребно је разумети, да идеје реализма и поезије нису противречне. Роман је ограничен, али целина му мора бити састављена од истинитих детаља и мора и цео личити на истину. Једна Шекспирова трагедија, није само „једна кришка живота,“ и личности су у њој живе. Па ни једна личност у романима Тургењевљевим не прави утисак да игра неку мелодраматичну улогу.

Истина, свет је Тургењевљев мали, али баш с тога, што је имао храбости, да свој свет ограничи на оно, што је могао посматрати, створило је од њега романтичара који скоро никад није лагао. Али, и ако је реалист истинитошћу детаља, он је

велики уметник. Paul Bourget имао је једном прилику код Тена да чује, нашта је Тургењев сводио своје теорије о уметности описивања. За њега се таленат описивања сводио на избор евокативних детаља. По њему је опис требао увек да буде индиректан.

Схватити и упамтити главне детаље, сугерирати их попре но их назначивати, то су правила и поступци једне извесне форме уметности, и то изврсне и јаке уметности. Често су уметност Тургењевљеву упоређивали с уметношћу грчком, и то је упоређивање тачно, јер су и у једној и у другој целине сугериране врло добро изабраним детаљима.

Никада романсије није дао доказа о економији сретстава, тако потпуној, као он. Кад је човек колико толико упознат с техником романа, он се мора питати: како је то Тургењев био у стању, да с тако кратким књигама својим да тако јак утисак пријатности и пуноће. И кад се узме да анализе његова метода, нађе се савршена уметност конструкције...

Само, да би се описала његова уметност, није довољно рећи да је „реалист,“ јер је потребно додати томе, да је Тургењев поетски реалист. А шта то треба да значи? Реч „поезија“ реч је, најгоре дефинисана, али не треба губити из вида, да у етимолошком смислу поета је онај, који „ствара.“ Поезија је уметност прерађивања, поновог стварања свете за човека, то јест, наметања му једне извесне форме и нарочито, наметања ритма. Поново саздати тајанствено јединство, спојити Природу с емоцијама душе човекове, унети доживљаје личности у широке ритмичке покрете облака и сунца, пролећа и зиме, младости и старости, значи бити песник.

Велики песник реалиста зна, да човеков живот није саздан само од осредњих детаља, но да је проткан великим осећањима, слутњама, тајнама и



племенитим илузијама. Снови су саставни део стварности. Не водити рачуна о томе, то отстранити, значи одузети стварности све оно, што је људскога у њој...

Тургењев је тврдио, да писац романа треба да буде објективан, и да се не види иза јунака романа. Једноме младом писцу, који му је тражио упута за писање, јер је и сам хтео да буде писац, одговорио је ово: „Ако вас проучавање људских физијономија и живота, више интересује но изражавање ваших личних осећања и ваших личних идеја; ако вам је милије да тачно описујете не само човека, но и спољашње ствари, и да топло елегантно кажете шта ви осећате на појаву те ствари и тога човека, — то онда значи да сте објективан писац, и да можете почети писати какву причу или какав роман...“

Такво мишљење, које је и Флобер делио, изгледа противно методама модерних писаца романа. Већина их пише субјективно, трудећи се, да изазову код читалаца емоцију изазвану неким догађајем, попре анализуји ту емоцију но износећи околности које је изазивају. Али у ствари, обе су те две методе прихватљиве. И зашто је потребно прихватити једну од тих двеју метода против друге, гласати за објективног писца против субјективног? Више је начина и средстава да се мисли о свету другоме суперирају. Истина је пак, да писац, ма колико био објективан, не може спречити личност своју да му се кроз дело очитује...

Тургењев је мислио, да уметник писац треба

све да посматра па и самога себе... Види се дакле да је он био и субјективан и објективан. По њему уметник треба да је веран самоме себи, а не некаквом то било систему.

И сви његови јунаци живели су својим сопственим животом, а не животом који би им други наметнули... А у овоме животу главно је, окусити лично горчину или сласт страсти, имати директну импресију о фаталности света, бити за извесно време у средишту рушилачке Природе, као што оно философ каже: „царство у царству, па ма то царство било осуђено да буде побеђено, јер у извесном смислу, само је судбина оног човека промашена, који постоји само у слици, коју други људи имају о њему.“

У романима Тургеневљевим живот је „какав је у нашим срцима: тужан, промењљив и тајанствен“ Осећање, које нам он оставља, није осећање срџбе и мржње ни клонулости духа, но осећање лепоте. Кад затворимо коју од његових књига, у сањарењу нашем промичу поред нас шуме обасјане сунцем, лепе жене, нежни оцеви, узнемирена и страсна омладина.

Тургењев је схватио страшни карактер живота и није тражио, да га маскира каквим извештаченим оптимизmom, али у природу људску није сумњао. Он је знао, да ако се баци сонда у дубине душа по изгледу тако узнемирених, да се ретко деси да се не изнесе какво чисто осећање.

A. Maurois

ШТА ЈЕ ИДЕАЛ

Како је могао човек да се ослободи Природе и да се стави више ње? О томе морал му је дао поуке, а религија му је пружила средства да то оствари. Како се у поезији и у Уметности човеков дух показао слободним и творцем, користећи се Природом по својој вољи, признавајући јој оно што је њено, али задржавајући за себе краљевски део? Показао се на тај начин, што је дао мисију Уметности да изражава невидљив свет, једном речи: што је потчинено стварности идеалу.

А говорећи о идеалу човек неминовно мора да пође од Платонове теорије. Ако та просвећена доктрина, допуњена Хришћанством треба потврде, ту ћемо потврду наћи у самој негацији, коју јој материјализам на супрот ставља. Идентичност реалности и идеала, духа и материје, Бога и света, главна је

теза реализма у философији, у Уметности па и у политици.

Данас изгледа да се много тражи од разума, ако се тражи да усвоји мишљење, да материја није сва стварност. Све што не постоји попут материје, сматра се као творевина човекова, творевина сасвим релативна. У томе смислу нови безбожници назвали су Бога „категорија идеала“. Ако би пак ми с наше стране сумњали у универзални разум, сумњали би у постојање материје, и оно, што би нам било тешко да докажемо, била би стварност и независност Природе. Неприродан поредак, то је факт, без којег се не би могло ништа у свету објаснити, па ни у Уметности, и поезија би била само некакв случајан продукт, кад би идеал био само нека врста посматрања наше интелигенције, кад не би има-



ла своју сопствену сферу и своју стварну супстанцу.

Како треба схватити објективно постојање и стварност идеала? Како се тај појам има применити с обзиром на стварање уметничких дела?

Кад фаталисти тврде да је свако уметничко дело плод климе, епохе, националних прилика као што је свака биљка на извесном земљишту, зашто онда не сеју семе генија на за то најподесније земљиште, као што сеју поморанџе или семе букве? Ако наука измисли на који се начин могу стварати генијални уметници, кад за њих створи све повољне услове, и удеси да им ствара моменте инспирације, признаћемо јој, да ничега надприродног нема да нема провиђења нити божанства мимо Природе. У том случају идеал би био само извесно гледиште људи, једна врста проблема који се решава само пуким случајем. На који се начин и како уметници дижу до сазнања лепоте, ако то јест лепота постоји? Зар се и сам идеал не мења с временом, и према местима, и према људима? Новим атеистима и идеал као и Бог промењљиви су, у сталној су изградњи, и у ствари неће никад постојати.

Међутим, у ствари лепота постоји, и ако у Уметности не досеже до савршенства, обличје јој је позитивно. Доказ су нам за то скулптура Фидијасова, слике Рафајлове и поезија Шекспирова и Корнејева. На основу чега су те лепоте постале стварност пред погледима нашим, ако им порекло није позитиван извор један и вечити принцип?

Кад се машта песника крене у сферу духовног света; кад схвати деликатне односе између догађаја и нашега срца и хармонију између душе наше и феномена око ње, уметник је тада у стању, да нам каже нешто више но што је само Природа, јер ће га материјални свет одвести до света

људи, и прећи ће оно што је видимо да дође до моралнога. Осетиће нешто више но што је само физички живот, осетиће живот слободан од фаталних сила које управљају светом.

Песници осећају и раде под уверењем, да свака слика одговара једној идеји, да је у Природи све симбол, да ништа у материјалном свету не постоји само по себи, да све што видимо има за ослонач и за принцип нешто невидимо, да над овим стварним светом постоји неки надприродни свет.

Дајући нам дакле могућности да осетимо надприродно, невидимо, тајanstveno, песник посредством Природе уздиже се до идеала.

Васпитати душе у љубави према безличној лепоти; васпитати интелигенције да здраво мисле о моралном реду, у томе је све оно што критика може учинити спремајући песнике да у Природи проналазе идеал.

Поезија и Уметност бавећи се човеком и узимајући га за предмет својих дела, труде се, да истакну идеал вишега реда.

Све што се подразумева под речју поезија и морал, што се подразумева под речју естетика, простице из религијозности, и само површни духови неће то да признају. Потреба за идеалом поново се осетила.

Занети лепотама шума и брда, преимућствима видимих лепота, и откровењима која нам свет нуди, Природа нас је упутила и поучила нас, да стекнемо појам о вечној поезији. Пред њом мисао је наша дошла до сазнања о сјају невидимог идеала.

Над дражима спољњега света, величина душе и слобода личности дошли су нам као прави разлог постојања свих виших лепота.

L. V.

ГАЗДИНА ТАШ

ПРИВИД

Једном сам давно, давно једне летње ноћи,
Усамљен сетан шт'о пољем изван града,
Да тихе ноћне бајке слушам у самоћи,
Тишина и мир када хоризонт нам свлада.

Стотину пута дотле, опет ноћу тако,
Немирном духу своме тражио сам покој,
Чим после тешких мисли опажање свако,
Душу ми почне вући к провали дубоко.

Месечина је бледа сливала се пољем,
И све је видно било, као у по дана;
Ја тајном вођен жељом к нечем вишем, бољем,
Мирна сам срца ишао сетом опхрвана.

Ал' тек што бејах пошо, када привид један
Јави се испред мене треперећ' у зраку,
И гестом пуним дражи, свом ми душом предан,
К себи ме руком звао у темпу полаку.



Радостан као ретко, похитах ка њему,
Пружајући руке за њом, јер девојка беше,
Од свију знаних лепша, по лицу и свему,
Чије ми чари срце и душу занеше.

Али у истом часу она даље крену,
И даље руком белом мамећи ме к себи,
Ал' залуд ступах жељно ка привиду њену,
Увидех, никад ближе да јој приш'o не би?

„Зашто ме к себи зовеш кад ми прићи не даш?!
Рекох јој тужним гласом. „Што ме мучиш тако?
„Зашто ме тако нежно призиваши и гледаш,
„Кад залуд труд ми сваки и надање свако?“

Тада ми она рече: „Па хајд ипак к мени,
„Јер кад мислиш и ниси, ти си увек са мном,
„Само су пути моји стално ти скривени.
„Не питај ништа, ништа, но хајд само за мном“.

O.

ROBERT BURNS

Враћање поезији отворена срца, враћање осећању Природе, могла је пре свега остварити каква, искрена и енергична душа, која није знала ни за хипокризију ни за друштвене обавезне навике, ни за књижевно васпитање ни за реторику. Потребно је било да поезија Природе никне тако рећи из земље с маштом правог земљорадника. Пре тога и у Енглеској, описни песници који су имали претензију да буду песници села и земљорадње, још су били ученици Виргилови и читали су Boileau-а. Али у том погледу ништа није у стању да замени поуке стварности.

И најгенијалнији песник на каквом двору не може се, у опису пејзажа, мерити са „простим бардом, који уз плуг, учи свој мелодичан занат од сваког шумарка, од певача конопљарке, од дрозда, кад гласићем својим поздравља сунце на заходу, од брезе шеве или непокретног црвендаћа, или даждевника сивога перја...“ како то каже Burns у једној песми својој.

И тако, од шкотског сељака једног, почела је у књижевности енглеској и у књижевности Европе обнова дотадањег бљутавог салонског и академског стила. Поезија је била ослобођена од белила и руменила, од слика добивених у колежима и старих боја, које су се још налазиле на класичним палетама.

Robert Burns дубоко је зарио плуг и мотику своју у земљу маште, из које је почело било ницати свеже цвеће, на место вештачкога. Први је он преживљавао своју поезију пре но што ју је писао, и ништа није писао, што срцем својим није осетио, што сам није отплакао, и чему се сам није радовао. Патио је и уживао, волео је и заносио се, и све је то изражавао снажним језиком Природе и живота. Описивати пољске слике, пределе, животиње, биље и растиње, атмосферске прилике, значило је за њега да само верно изнесе осећања своја. Оно што нам у стиховима својим износи, износи нам стога, што је у сталном додиру с њим, у његовом послу,

у његовим задовољствима, у његовим свакодневним патњама. Између њега и свега што му околину оживљава никла је симпатија, што ниче из сусетства и споне двеју егзистенција, уплетених једна у другу. А човек добро схвата и у стању је добро да претстави само оно, у чему има нечега лично нашег.

Какав би опис коња и по Јову и по Виргилу претставио би нам га боље, но Burns-ови стихови његовој кобили *Maggie*?

„Срећна ти нова година *Maggie*. Ево, донео сам и теби мало да се прихватиш. Остарила си и омршавила, али ја сам те гледао кад си као јelen прелетала пољем. Кожа ти се збрчкала и сва је обелила, а ја те знам као зеленка свасвим светле длаке. Била си међ првима, висока, снажна; ноге су ти биле скројене као у мало којег другог коња, и као права птица знала си прелетати преко калуѓа.

„Кад сам први пут ишао мојој вереници ти си каскала поред твоје мајке. И ако си била враголаста, препредена и весела, ниси никад била тврдоглава, но увек мирна и послушна...“

„Али не мисли мој стари и добри служитељу, да сад требаш да се са мањим задовољиш, па да под старост и гладујеш. Не бој се. За тебе ћу ја увек одвајати колико ти треба...“

Не осећа ли се зар из тих строфа нарочита симпатија човекова према љиковима, и не говори ли Burns тако зато, што се сећа својих личних патњи? Али и сем тога, у њему је нежности, за коју нису знали песници, његови претходници, према свему што носи ознаке живота на грудима мајке Природе. Он се разнежавао и кад би плугом својим разорио гнездо пољскоме мишу, и обраћајући му се једном песмицом својом вели:

„Знам, да крадеш, али знам исто тако, да и ти требаш да живиши. А шта је то с времена на време по један клас жита!... Поред свих мука твојих, сад



си ето и склониште своје изгубио, и имаш да се на хладноћи патиш...“

Није ли зар то права нека Лафонтенова басна? Али, колико је далеко галски приповедач од драме коју прича, и колико је скоро индиферентан према личностима из драме. Колико је на против личност и срце Burns-ово више унесено у причу, и колико више нежности придаје никим створењима које за дахњује својом душом.

А ево како жали скромну једну пољску биљку, белу раду, коју је нагазио.

„Скромни цветићу оивичен црвенкастом бојом, у фаталном си часу десила се преда мном, јер сам ето морао да згњечим у прашину твоју танку стабљичицу... Цвеће што нам у вртовима расте штите редови дрвета и зидови, а тебе међутим, тек ако случајно заштити каква грудва аемље или какав камен, да би усамљена украсавала поље пуно стрњике...“

У револуцији коју је Burns изазвао, то што наводимо мање је упадљиво од нечега што је важније. Он је први прекинуо са класичним стилом, и осећајима својим унео је револуционарни дух. Он

је више плебејац но што је и Русо био, а и слободнији је маштом и језиком од њега. Исто тако, дубље су му симпатије према Природи но што су Русовљеве, и интимније му је општење с њом.

Ближи Природи већ и по рођењу и животу свом у пољу као земљорадник, Burns ипак није један од оних примитивних духови, да би ефекат спољњег света на машту његову постао врста религије, или се за њега тесно везао с појмом о божанству. Он нити је какав патријарх нити какав дивљак, но је само сељак. У недостатку великих религијозних инстинката ранога доба, потребни су човеку мединија и висока философска култура, да би био у стању да изрази оно што осећање Природе садржи религијозних мисли, и да отуда изведе метафизику, митологију и теодисеју слике створења. Песници из редова књижевних, рефлексивних и научних, једини су могли продужити иницијативу Burns-ову, и кренути поезију у напред у схваташу и у анализи односа душе са светом. У Енглеској то је било дело Лакиста, (песници: Wordsworth, Southey, Coleridge, Shelley и други) а у Француској то је било дело романтичара.

СЛИКАРСТВО*

(МАТЕРИЈАЛ И ЊЕГОВА ОБРАДА)

Противно скулптури, која има облике у телесном смислу да претстави, сликарству је циљ, да на површини бојама претставља стварност. И да би успело у томе, њему на расположењу стоји само оно, што пред погледом стоји. Људско тело у миру или покрету, само или у вези са царством животињским или царством биља, а што значи да у његов списак спада читава природа са свим појавама њеним. Према томе сликом може бити претстављена каква историјска композиција, портрет, пејзаж, архитектура, мртва природа и жанр, то јест све оно, што је ван наведених квалификација.

Да би успео, да на једној површини, претстави дубину, сликар мора знати законе: линеарне перспективе, према којој, предмети више или мање удаљени изгледају мањи или већи. Изглед, односно моделирање тела, постизава сликар посматрањем ефеката светlosti и сенака. После тога долази, боја, која од цртежа ствара слику. А три су основне боје: црвена, жута и плава, којима су стари додавали црну, кад нема никакве светlosti, и белу, кад је много светlosti. Мешањем основних боја, добијају се споредне боје.

Обојени општи утисак једне слике зове се *королит*. Обојено претстављање голих делова тела човечијег зове се *карнација*. Начином, на који се светlost на сенкама осећа, и тамно рефлексијама прозрачава, тако, да се том супротношћу и сенке и светlost појачавају, постаје *светло-тамно* (clair-obscur). Природа боја предмета, без обзира на промене изазване светлошћу и сенком, зове се *локалном бојом*.

Према мањој или већој удаљености од очију, и саме боје постају више или мање јасне. Претстављање те појаве ствар је *воздушне перспективе*.

С обзиром на то, и у сценама са фигурама и у пејзажима, разликују се три плана: предњи, средњи и задњи.

Према техничком извођењу разликују се: цртежи, слике на дасци односно на платну и слике на зиду.

*) С обзиром на шири круг читалаца, жељних, да се што подробније упознају са сликарском уметношћу, Уредништво је нашло за уместно, да објави овај чланак немачкога писца.



си ето и склониште своје изгубио, и имаша да се на хладноћи патиш...“

Није ли зар то права нека Лафонтенова басна? Али, колико је далеко галски приповедач од драме коју прича, и колико је скоро индиферентан према личностима из драме. Колико је на против личност и срце Burns-ово више унесено у причу, и колико више нежности придаје низним створењима које за дахњује својом душом.

А ево како жали скромну једну пољску биљку, белу раду, коју је нагазио.

„Скромни цветићу оивичен црвенкастом бојом, у фаталном си часу десила се преда мном, јер сам ето морао да згњечим у прашину твоју танку стабљичицу... Цвеће што нам у вртовима расте штите редови дрвета и зидови, а тебе међутим, тек ако случајно заштити каква грудва аемље или какав камен, да би усамљена украшавала поље пуно стрњике...“

У револуцији коју је Burns изазвао, то што наводимо мање је упадљиво од нечега што је важније. Он је први прекинуо са класичним стилом, и осећајима својим унео је револуционарни дух. Он

је више плебејац но што је и Русо био, а и слободнији је маштом и језиком од њега. Исто тако, дубље су му симпатије према Природи но што су Русовљеве, и интимније му је општење с њом.

Ближи Природи већ и по рођењу и животу свом у пољу као земљорадник, Burns ипак није један од оних примитивних духови, да би ефекат спољњега света на машту његову постао врста религије, или се за њега тесно везао с појмом о божанству. Он нити је какав патријарх нити какав дивљак, но је само сељак. У недостатку великих религијозних инстинката ранога доба, потребни су човеку мединија и висока философска култура, да би био у стању да изрази оно што осећање Природе садржи религијозних мисли, и да отуда изведе метафизику, митологију и теодисеју слике створења. Песници из редова књижевних, рефлексивних и научних, једини су могли продужити иницијативу Burns-ову, и кренути поезију у напред у схваташњу и у анализи односа душе са светом. У Енглеској то је било дело Лакиста, (песници: Wordsworth, Southey, Coleridge, Shelley и други) а у Француској то је било дело романтичара.

СЛИКАРСТВО*

(МАТЕРИЈАЛ И ЊЕГОВА ОБРАДА)

Противно скулптури, која има облике у телесном смислу да претстави, сликарству је циљ, да на површини бојама претставља стварност. И да би успело у томе, њему на расположењу стоји само оно, што пред погледом стоји. Људско тело у миру или покрету, само или у вези са царством животињским или царством биља, а што значи да у његов списак спада читава природа са свим појавама њеним. Према томе сликом може бити претстављена каква историјска композиција, портрет, пејзаж, архитектура, мртва природа и жанр, то јест све оно, што је ван наведених квалификација.

Да би успео, да на једној површини, претстави дубину, сликар мора знати законе: линеарне перспективе, према којој, предмети више или мање удаљени изгледају мањи или већи. Изглед, односно моделирање тела, постизава сликар посматрањем ефеката светlosti и сенака. После тога долази, боја, која од цртежа ствара слику. А три су основне боје: црвена, жута и плава, којима су стари додавали црну, кад нема никакве светlosti, и белу, кад је много светlosti. Мешањем основних боја, добијају се споредне боје.

Обојени општи утисак једне слике зове се *королит*. Обојено претстављање голих делова тела човечијег зове се *карнација*. Начином, на који се светlost на сенкама осећа, и тамно рефлексијама прозрачава, тако, да се том супротношћу и сенке и светlost појачавају, постаје *светло-тамно* (clair-obscur). Природа боја предмета, без обзира на промене изазване светлошћу и сенком, зове се *локалном бојом*.

Према мањој или већој удаљености од очију, и саме боје постају више или мање јасне. Претстављање те појаве ствар је *воздушне перспективе*.

С обзиром на то, и у сценама са фигурама и у пејзажима, разликују се три плана: предњи, средњи и задњи.

Према техничком извођењу разликују се: цртежи, слике на дасци односно на платну и слике на зиду.

*) С обзиром на шири круг читалаца, жељних, да се што подробније упознају са сликарском уметношћу, Уредништво је нашло за уместно, да објави овај чланак немачкога писца.



Цртежи се стављају на артију, пергамент, а ређе на слонову кост, и на послетку на дрво, за ксилографа. У томе циљу раније су се служили у главноме пером, и употребљавала се обојена хартија (зелена или сива) као подлога, а светлост се четкицом у беломе стављала. То је важило за брзо набацивање скице, прве замисли композиције и за извођење са живих модела, студије. Затим су дошли у употребу црвени плајваз и црвена креда.

Али, од нарочите је важности угљ, који се због лакоће повлачења, одлично примењује за картоне. Ти картони, који су по некад и у боји рађени, сликарима су од прилике оно, што и скулпторима макета. Своја чувена дела изводили су велики сликари на тај начин, што су предходно замисло своју скицирали. Потом су, за сваку фигуру, рађене прецизније студије по животу моделу. Затим се цртеж с картона преноси на површину која треба да буде слика, на којој се цртеж бојом изради.

Хоће ли се пак цртеж да изведе у више боја, тако, да не буде далеко од слике рађене бојама, то се онда употребљавају обојени плајвази чије се повлаке трљају брисалом. Та врста сувога сликарства зове се *пастел*.

Као пастел на сувом путу, тако акварелско сликарство на влажном, прелаз су као правом сликарству. У акварелском сликарству употребљавају се боје мешане са гумом или медом, које се у води растварају. Ту се цртеж бојом или само лако означи, или се чешћим превлачењем јаче дејство изазове. У средњем веку на тај су начин украшавали књиге. (*Минијатурно сликарство* од латинске речи *Minium*, Цинобер) Нарочита је грана акварелског сликарства *гуаш* сликарство, у којем се употребљавају боје, које су непровидне, од којих, кад једна дође преко друге, она се доња не види.

Обично се слике раде на дрвету или платну. У средњем веку, до XVI века, узимало се искључиво дрво, које се брижљиво припремало, и превлачило једним слојем креде да би се боја примила. Али због црвоточине којој је дрво изложено, а и због слика већих размера, још од Рафаела прешло се без изузетка на платно, које се такође фином кремом grundiralo. Са картона сликар преноси на платно цртеж прво с кремом, потом са мрком бојом, и по правилу у мрком тону, изводи основно бојење. Кад се целокупно деловање боје одмах израђује, то се зове радити *alla prima*. Превлачењем лаке лазурне боје, која, за разлику од стављених боја, као да прозрачује основу, довршава се хармоничан изглед слике, и пошто се слика осуши, превлачи се лаком, који је чува и повећава јој снагу.

У средњем веку употребљавале су се боје мешане са туткаластом водом, и гумом, беланчевином и медом. По италијанском, те су се боје звале *tempera*. Радило се с финим четкицама пажљиво и то

због смоластих особина спојених сретстава, више се цртало и превлачило, него што се бојадисало. За задњи фонд, по угледу на Византинце, већином се употребљавало злато, али су се после радили и обожени, нарочито плави задњи фондови. Али, чим се пробудила тежња, да се не раде само личности, но да се и пејзаж и архитектонски фондови виде, у место златнога фонда, дошли су по природи рађене окoline.

У томе правцу дошао је један од најважнијих преокрета у сликарској уметности, а то је сликање с бојама у зејтину. Растапање боје у зејтину било је познато још у средњем веку. Али, пошто су се тако спремљене боје тешко сушиле, радије се употребљавало темпера-сликање. У томе је, још почетком XV века, успело браћи Хуберту и Јану Van Eyck, да растопљење боје у зејтину у тој мери усаврши, да су у току XV века, у опште усвојене биле. Антонело из Месине, пренео их је из Гана, (Gand) у Белгију, у Италију.

Зидних слика у великим броју остало нам је још из класичног доба, и то у Помпеји и Херкулануму. Рађене су или *al fresco*, то јест, на још влажној основи, или *al secco*, то јест, на сувој основи и извођене с туткалистим бојама. Стари су знали да раде и с бојама мешаним с воском, и тај се начин звао *инкаустик*.

Зидне слике радила је хришћанска уметност у мозајику, то јест, изводила их је или с обојеним малим камичцима, или с малим комадићима стаклете. У староме веку такав се рад употребљавао нарочито за украс подова.

Иако су се такве слике тешко изводиле и биле скупе, биле су најподесније за претстављање величанственог и свечаног у црквене сврхе. У позном средњем веку радио се скоро по правилу *al secco*. У XIV пак веку почело се у Италији ради *al fresco* што се у XV и XVI веку до крајности усавршило.

Од половине XIV века у фреско-сликарству почела се примењивати *Stereochromia*, по којој се боје стављене на суву основу, превлаче с безбојном стакластом масом, да би са зидом биле чвршће спојене, и да би се од невремена боље сачувале.

Једна нарочита врста сликарства је и емаљирање. Византинци су то овако радили. Ивице су цртежа изводили танким златним испупчењима, и тако добијене ћелије (*cloisons*) пунили разнобојном емаљском масом, која се услед загревања топила (*émail cloisonné*). У источним земљама златари су употребљавали бакарне плочице, и уливали емаљну масу у издубљења, *email champlevé*). Близко је томе и сликарство на порцелану, примењивано прво у Кини а потом у Јапану, које је у XVIII веку пренесено у Европу (Мајсен, Севр, Берлин и т. д.). Напослетку сликарство на стаклете. Техника се стално усавршавала. До XV и XVI века цветало је сликар



си ето и склониште своје изгубио, и имаш да се на хладноћи патиш...“

Није ли зар то права нека Лафонтенова басна? Али, колико је далеко галски приповедач од драме коју прича, и колико је скоро индиферентан према личностима из драме. Колико је на против личност и срце Burns-ово више унесено у причу, и колико више нежности придаје нижим створењима које задахијује својом душом.

А ево како жали скромну једну пољску бильку, белу раду, коју је нагазио.

„Скромни цветију оивичен црвенкастом бојом, у фаталном си часу десила се преда мном, јер сам ето морао да згњечим у прашину твоју танку стабљичицу... Цвеће што нам у вртовима расте штите редови дрвета и зидови, а тебе међутим, тек ако случајно заштити каква грудва аемље или какав камен, да би усамљена украшавала поље пуно стрњаке...“

У револуцији коју је Burns изазвао, то што наводимо мање је упадљиво од нечега што је важније. Он је први прекинуо са класичним стилом, и осећајима својим унео је револуционарни дух. Он

је више плебејац но што је и Русо био, а и слободнији је маштом и језиком од њега. Исто тако, дубље су му симпатије према Природи но што су Русовљеве, и интимније му је општење с њом.

Ближи Природи већ и по рођењу и животу свом у пољу као земљорадник, Burns ипак није један од оних примитивних духови, да би ефекат спољњега света на машту његову постао врста религије, или се за њега тесно везао с појмом о божанству. Он нити је какав патријарх нити какав дивљак, но је само сељак. У недостатку великих религијозних инстинката ранога доба, потребни су човеку мединија и висока философска култура, да би био у стању да изрази оно што осећање Природе садржи религијозних мисли, и да отуда изведе метафизику, митологију и теодисеју слике створења. Песници из редова књижевних, рефлексивних и научних, једини су могли продолжити иницијативу Burns-ову, и кренути поезију у напред у схватању и у анализи односа душе са светом. У Енглеској то је било дело Лакиста, (песници: Wordsworth, Southey, Coleridge, Shelley и други) а у Француској то је било дело романтичара.

СЛИКАРСТВО*

(МАТЕРИЈАЛ И ЊЕГОВА ОБРАДА)

Противно скулптури, која има облике у телесном смислу да претстави, сликарству је циљ, да на површини бојама претставља стварност. И да би успело у томе, њему на расположењу стоји само оно, што пред погледом стоји. Људско тело у миру или покрету, само или у вези са царством животињским или царством биља, а што значи да у његов списак спада читава природа са свим појавама њеним. Према томе сликом може бити претстављена каква историјска композиција, портрет, пејзаж, архитектура, мртва природа и жанр, то јест све оно, што је ван наведених квалификација.

Да би успео, да на једној површини, претстави дубину, сликар мора знати законе: линеарне перспективе, према којој, предмети више или мање удаљени изгледају мањи или већи. Изглед, односно моделирање тела, постизава сликар посматрањем ефеката светlosti и сенака. После тога долази, боја, која од цртежа ствара слику. А три су основне боје: црвена, жута и плава, којима су стари додавали црну, кад нема никакве светlosti, и белу, кад је много светlosti. Мешањем основних боја, добијају се споредне боје.

Обојени општи утисак једне слике зове се колорит. Обојено претстављање голих делова тела човечијег зове се карнација. Начином, на који се светlost на сенкама осећа, и тамно рефлексијама прозрачава, тако, да се том супротношћу и сенке и светlost појачавају, постаје светло-тамно (clair-obscur). Природа боја предмета, без обзира на промене изазване светлошћу и сенком, зове се локалном бојом.

Према мањој или већој удаљености од очију, и саме боје постају више или мање јасне. Претстављање те појаве ствар је ваздушне перспективе.

С обзиром на то, и у сценама са фигурама и у пејзажима, разликују се три плана: предњи, средњи и задњи.

Према техничком извођењу разликују се: цртежи, слике на дасци односно на платну и слике на зиду.

* С обзиром на шири круг читалаца, жељних, да се што подробније упознају са сликарском уметношћу, Уредништво је нашло за уместно, да објави овај чланак немачкога писца.



ство на стаклету у Француској и у Швајцарској. Велику заслугу за обнављање сликарства на стаклету стекао је Mich. Sigm. Frank из Нирнберга, Запослен јошније у Минхену, где је и умро 1847.

У ширем смислу припадају Сликарству и *бакрорез*, и *дрворез*, и цртање на камену (*Литографија*). Циљ је тих уметности, да ремек дела уметничка у репродукцији учине приступачна свима.

Техника бакрореза пронађена је у Немачкој при крају XV века, и почетком XVI мајсторима, као што су били: Шонгајер и Дирер, и Италијаном Маркантонијом (Marco Antonio Raimondi) и око 1600 године Хендриком Глоцијусом усавршена. На полиранијо бакарној плочици, изради се цртеж укрштеним ути-снутим линијама, које се израђују слободном руком помоћу игле. За тај циљ плочица се превуче танким слојем асфалта. Кад се тако спремна плочица пре-лије сумпорном или шалитреном киселином, то цртеж иглицом постане дубљи, пошто се претходно партије које се киселини не излажу, покрију воском. Кад се на тај начин рад с плочицом доврши, онда се ставља црна боја и потом изводи отисак, и то се зове рад *avant la lettre*. Потом гравер израђује друге отиске са својим потписом, што се зове *épreuves d'artiste*, којима се додаје још и име издавача. Има још и облика бакрореза што се зову *пунктирање* и *акватинта*, које с успехом имитирају цртеже с тушем или сепијом.

Челикорез и цинкорез не могу ни да се сравне с бакрорезом. У челикорезу се нарочито у отисцима осећа рапава тврдоћа материјала.

И дрворез је такође немачка уметност, и раније се овако радило: на белој грундиранијој површини шимшировог дрвета, нацртала се слика и са разним алаткама дубила се основа тако, да је цртеж остајао уздигнут, па се после бојадисао црном бојом и вадио отисак. У новије време, слика се преноси фотографским путем на дрвену плочицу па се онда гравира длетом. Дрворез се највише развио у Немачкој, у почетку XVI века, кад су мајстори као што су Дирер и Холбајн на њему радили.

Цртање на камену (*Литографију*) пронашао је Алојз Сенефелдер у Минхену, који је умро 1834. Изводи се на литографском камену (природном кречњаку из франачке Јуре). Пошто се површина камена спреми, литографском кредом или хемијским тушем изради се цртеж на њој, и с ње се одмах могу добити отисци. Додаду ли се креди или цртежу с тушем, још и тонови у боји, то се онда добија отисак у боји (*Хромолитографија*). Само, израда је та доста компликована, пошто је ту потребно више плоча само с поједињим тоновима на оригиналу, с којих се појединачно узимају отисци.

E. Wickenhagen

ЛЕОНАРДО Да ВИНЧИ

Да Винчи је рођен 1452 године у околини Емполи-а, између Флоренције и Пизе, на десној обали Арноа. Винчи је мало местанце на Monte Albano. С једне стране је равница с реком, која и пресуше и ваља мутне таласе, а с друге пејзаж, с многим брдашцима, и по њима вилама, и по неким импозантним масивом, чији се голи врхови о заласку сунца покривају љубичастим одсјајима.

Отаџбина Да Винчијева и тада је била као што је данас: природа попре строга но, осмешљива и издашна, тле камењарско, с дугим зидовима, по којима се, границама имања, пружају границице ружа, а као главна вегетација су виногради и маслине. С места на место, понека вила, кућица, пријатна оку, фарма са жутим зидовима и зеленим капцима, али ако ступите у њих, наиђете на празнину и на сиромаштину, са зидовима само малтерисаним, с мало, и то најпростијег намештаја, без простирача, без заштите од хладноће дугих зимских месеца.

На тим висинама развијала се једна трезвена

вредна и окретна раса, далеко од немарности римске, мистицизма омбриског, и наполитанске неврозе. Највише их је земљорадника, оно мало занатлија раде само за локалну потребу. Они, који су амбициозни, иду у Флоренцију, у Пизу и Сијену да траже срећу...

Породица Леонардова далеко је била од тога да се бави уметношћу. Његов отац, Ser Piero као младић познавао је девојку, која ће, и ако невенчана, бити мајка његовог најстаријег сина. То је била известна Катарина, понајпре сељанка из местанца Винчи, или из најближе околине. Њихова веза није дуго трајала. Исте године, кад му се син родио, Piero се оженио, а и Катарина се удала за једног свог земљака по имени Картабрига, или Акартабрига di Piero di Luca, вероватно такође сељаком. По модерним обичајима и грађанском закону, мајка би се морала бринути о своме детету. Али у XV веку није било тако. Обично је отац подносио последице својих младачких грехова. Свуда, и на дворовима ве-



ликаша, и у грађанским породицама, и у уметничким круговима, код златара Гини, код сликара Филипо Липи и Мантења, ванбрачна деца расла су са законитом децом. То је било и са Леон-Баптистом Алберти, славним претходником Леонардовим, а без сумње и са његова два саученика Аталанте и Зороастром...

Не зна се, шта је било с мајком Леонардовом, нити то, да ли је у ма каквим односима био с њом...

После то неколико речи о породици Леонардовој, да видимо шта је било с њим генијалним, с њим Протеом, Хермесом, Прометеом, како су га задивљени савременици звали...

Духовне му подобности, нису ни мало штетиле његове квалитетете срца. Као и Рафаело, и он се одликовао бескрајном добротом... како Вазари вели: у манирима му и у конверзацији било је нечега толико заводљивог, да је придобијао свакога с ким би се опходио...

Још као дете, како Вазари каже, жељан је био да учи, да све зна...

Кад је као младић ступио у ателије код Веро, кија, флорентинска школа, била је у климатеријској кризи, кад или се треба повући, или се обновити. Револуција, коју су били створили Брунелеско, Донатело и Масаћо, дала је све, што је могла дати, и ми видимо њихове наследнике за последње четврти XV века, како се повијају између имитације и манијеријзма, неспособни да оплоде већ оштећено наследство, неподобни, да појачају већ ослабљено наследство. У архитектури, ма колико велики да је био ауторитет Сан-Галов, скриптар је био прешао у руке Урбината Брамантеа, затим у руке претставника Горње Италије: Вињоле, рођеног близу Модене Серлиоа, коме је отаџбина Болоња, Паладија најславнијег детета Вићенце. У скулптури, само је један Флорентинац виђен: истина он се звао Микеланђело, око кога је било неколико медиокритета. Осећало се, да је и ту била речена последња реч. Верокио је пре свега био истраживач, ако не и проналазач, један сугестиван дух, који је више сејао но што је жњео. Радио је и сликарство, али у толико горе за себе, јер се није дигао ни над осредњошћу...

Леонардо је ушао у ателије код Верокија. А да ли му је Верокио наметнуо програм, који је он сам после препоручивао својим ученицима? А ево шта ученик треба прво да научи. Прво перспективу, потом пропорције свих ствари, потом да учи цртање по делима добрих мајстора, потом, да црта по Природи да би утврдио, да зна принципе онога што је научио...

Међутим, вероватно је, да је и Леонардо, као и флорентинска уметничка омладина, проучавао прво слике Масаћиове у капели од Сагреје. Или бар ево, с колико нам одушевљења говори о томе великом претходнику: „После Ђотоа, Уметност је пала

јер су сви имитовали већ свршене слике, и тако је сликарство имало стално да пада, а кад је дошао Тома из Флоренције, названи Масаћо, он је свршеним делима својим утврдио, да се узалуд муче сви они, којима вођа није Природа...“

Поред свога сугестивног учитеља, Леонардо је у ателијеу Верокијевом, имао више саученика, који, иако нису постали славни као он, ставили су се у високи ред у аналима сликарским. Главни међ њима био је Перуђино, рођен 1446, дакле шест година старији од Леонарда, који је имао да прође кроз многа искушења, пре но што је постао чувен...

Крај борављења Леонардовог у његовом родном месту, обележен је једним ремек-делом, којем, како се мени чини, критичари су ретко означили прави датум. Стално се пита: где треба тражити највишу манифестацију младога генија? Не двоумећи, ја одговарам: у Лувру у *Мадони у стењу*.

Не може се лако исцрпiti анализа лепота таквога дела. Пре свега, треба навести дубоку оригиналност концепције, и бескрајну чар извођења. У коликој мери та слика оставља иза себе и раније и савремене композиције! То је био уметник ослобођен традиција, који гледа ствари онакве какве су, и уме да их претстави какве их види и како их осећа, с највише љупкости и отмености. Пре Рафаела, с толико исто милине као и он, Леонардо израђује ту малу интимну драму: како Богородица милује своје дете, надзира његову забаву, и васпитава га. Расположеност, лакоћа и у исто време убеђеност, што је претставио у тим сценама, тешко је претставити речима. То су свеже и наивне идиле, које осенчава сетнаnota предосећаја бола, изражена на уснама и у очима младе мајке...

Композиција тих сцена сасвим је модерна: колико слободе у изражавају самих физиономија! Леонардо је сматрао, да се не мора да обзире на традиционалне портрете. Он узима за моделе Богородице, Христа, апостола и светаца, ма кога од својих савременика. Атрибути га не муче много, или их се придржава или их уклања према потреби композиције. Као и већина флорентинских сликара, и он је спуштао божанства на земљу, али је уносио у своје композиције много поезије и топлине, и због тога ни један сликар није био религиознији од њега. Чудновато: и Леонардо и Перуђино, за које је Вазари рекао, да су прави неверници, сликари су у чијим се делима очituје највише вере и елоквенције.

Питање, којима су се живо бивили научари последњих година, питање је: да ли је Леонардо отишао у Милано право из Флоренције, или је, због свога несталнога духа, ишао из места у место, пре но што се дефинитивно настанио у богатој Ломбардији?...

Разумљиво је, да је природи великог господина као што је био Леонардо, хоризонат флорентински



изгледао прилично скучен, и да се осећао нелагодно у тој средини, која није престајала бити грађанска, пошто народне предрасуде против племства, и свега што је потсећало на тиранiju, нису ни мало слабиле. У пркос своје свемоћи, Медичијеви XV века, Козмо, Петар син Козмин и Лоренцо II Magnifico, морали су стално рачунати с тим. Сем тога, ма колико да су били широке руке богати трговци и банкари, они нису располагали ни почастима, ни mestima, нити богатством, као што је било богатство владајућих кнезева. У тој средини, где је владао строги дух једнакости, Леонардо је био приморан да живи скромно. Каква потчињеност за један тако бриљантан дух! Дворска раскош и богатство које се може стећи, било је оно, што је привлачило уметнике код рафинираних, и покварених деспота, којима је тада већина држава у Италији била покорна.

Не треба заборавити, да Леонардо није имао породицу. Сукесивна венчања његовог оца, рађање многе браће и сестара, дефинитивно су га удаљили из обиталишта, које је могао сматрати као очеву кућу. Сем тога, мрља, коју је у имену носио, и иронични осмејци суграђана, кад год би се појавио у друштву. У иностранству неће му стално пребацивати незаконитост рођења, из простог разлога: што се то тамо неће знати.

Долазим у искушење да верујем, да је све оно што је било бizarно и екстравагантно у његовом понашању, долазило из потребе, да се стави ван и

изнад навике своје околине, навике, због које је стално испаштао грешку, која није његова била...

Да укратко поновимо. Унаточ тајанствености, што обмотава почетак рада Леонардовог, може се с правом рећи: да је, у времену, у којем су остали уметници тражили пут, којим им је ваљало ићи, млади сликар Леонардо имао већ свој стил, којем је потомство, најбоље што је могло да уради, дало име његовог творца. Поучавање има мало утицаја на природе тако дубоко оригиналне, и Леонардо је, као и Микеланђело, могао од свог учитеља да прими само општа упуства и можда још какве чисто техничке упуте. А ако његови почетнички радови нису били тако чувени као Микеланђелови, томе је узрок био у њиховој основној разноликости. Леонардо, уметник изналазач још неодређен и повитљив, упуштао се у безброј проблема, интересујући се толико о начину израде и довршавања, колико о резултату. Микеланђело на против узимао је одмах одлучан став, и почетно убеђење свога духа, без тешкоћа делио је са гледаоцима. Његова дела, жестока и конкретна, била су подобнија да импресијонирају гомилу. И тако, док је Буонароти, још од почетка убрајао у своје поштоваоце све Флорентинце, Леонардо, кога су ценили само понеки деликатни био је принуђен, да тражи срећу далеко од отаџбине. Он се због тога није имао да жали за своју славу, али Флоренција је изгубила почасну титулу.

E. Mantz

Е С Т Е Т И К А

„Као светлећи кристал стоји пред нама уметност старих мајстора, која сва срца што јој се приближе, срећом озара, греје и одушевљава. А од када Уметности те чудотворне сile, и зашто је у уметничким делима наших дана, такве сile тако ретко?

У данашњим уметничким школама, може се много лакше него у доба старих мајстора да учи сликарска уметност, и сва потребна техника, и због тога, има много њих који и врло добро бојама рукују, али чија се дела и труд и поред тога, тешко дотичу срца гледалаца. Свако уметничко дело говори гледаоцу о душевној снази његовога творца, и само дубоко упечатљиво дело, може и код других да изазове дубоки упечатак. И зато дела створена без творачке ватре и одушевљења, остављају гледаоце хладне и индиферентне. Само дакле са чисто техничким знањем, са ништавним разумом са теоријањем и са свим могућим спекулацијама и рачуна-

њем на ефекат, не може се ништа урадити. Уметничко се дело може као живо посматрати, и може бити од трајне вредности и зрачiti у срцима других само онда, кад у творцу његовом почива радосна творачка моћ зрачеће душе. У делима великих мајстора пуно је тога скривеног богатства, и у томе почива тајна њихове трајне силе.

А та душевна страна Уметности потребана нам је данас више но икада, јер је само она у стању да спасава уметничка дела из хаоса произашлог из недовршености, пренагљености и преморености снага.

Ко год хоће својим делима да даје, он не сме сиромашан бити, но мора на против бити душевно врло јак и врло богат, јер се само душевним богатством стварају чуда, која свем знању круну даје. Ко год хоће да говори срцу народа свог, и да у њему одјека налази, тај мора од отаџба наслеђено душевно благо тако да чува, како ће његовом тво-



рачком хармонијом бити пројмат, хармонијом, која једина води Уметност у чисте висине.

За рад на Уметности потребне су јаке душе, које не знају ни за егоизам ни за завист, ни за љубомору, јер само чисте душе могу да дају оно што је најбоље, и да сарађују на даљем здравом развоју Уметности“.

„...Тада, кад би се врата Партенона отворила, међу поклонима: вазама, венцима, оружјем, тобоцима за стреле, сребрним маскама, угледала би се велика фигура заштитнице, победоносне девице с копљем, прислоњеним јој уз раме, и штитом крај ње како држи у десној руци позалаћену Победу од слонови кости, са рукама и ногама од слонове кости, топле и живе белине, и очима од драгог камења.

„Дајући јој ведар и сублиман израз, Фидиасу је намера била, да њоме претстави силу ван људског домашаја, универзалну силу, која опредељује ток ствари, активну интелигенцију, која је за Атину била душа Отаџбине. Можда се, слушајући одјеке физике и нове философије, која је уједињавала дух и материју и сматрала мисао „као најлакшу и најчистију супстанцију“ као врсту суптилног етера, који је свуда распострањен да одржава ред у свету, — у њему зачела идеја вишега реда од популарне идеје. Његов Палас превалазио је егинску Палас величанством појма о вечности...“

„Нарочита одлика Уметности у томе је, што је у исто време и суперијерна и популарна, што изражава оно што је најузвишеније, и што је приступачно свима“

„Оно, што уметника ствара уметником, то је навика његова, да у објектима издава оно што је главно у њима и што је најупадљивије. Док други људи виде само делове, он схваћа целину и дух њен“

„Велика разлика између дефинитивне Уметности и Уметности у развоју, дошла је после проналаска савршених форама очима душе, које очи у глави не виде.“

„Ако се икада у видним ознакама манифестиowała близка узајамност између Уметности и живота, то је било у историји грчке скулптуре. Да би израђивали човека од мермера и од бронзе, Грци су претходно израђивали живог човека и велико доба њихове скулптуре било је једновремено са увођењем наставе, која је за циљ имала рад на стварању савршених људских тела,“

„Како нас Vasari обавештава, Леонардо Да Винчи незадовољан и најтамнијим сенкама, стално је тражио, да пронађе што тамнији основни тон, тамнији но што је у осталих сликарса, да би на тај начин светлост још јачом претставио. Тајанствен, ванземаљски факат његове *Богородицу у стењу* у Лувру, резултат је тог јаког контраста између широке светлости што обасјава лица, и дубоке tame што их окружје...“

„Уметници из доба италијанске декаденције, мислили су само да задовоље очи, а не и дух. Занемарили су ред предмета на слици и на изглед, и према томе, били су попре декоратори него велики сликари. Оцеви сликарства: Ђото, Оркања, Масачијо, занети јецино мишљу, идејом, коју су хтели да претставе, служили су се сликарством као видимим језиком ради очитовање својих мисли. А под мишљу једне слике не подразумева се само сиже, као што то држе људи, који не проучавају уметност, него још и избор мотива згодних, да се њима претстави акција, избор момента и околности, одговарајући гест и израз, сличност, прилагођавање личности сижеу, једном речи: све што ће дух импресионирати. У проналажењу и у примени тих закона састоји се прогрес Уметности између XV и XVI века...“

„Право је естетичко узбуђење оно које нас целе обузима, због којег срце нам почне брже ударати и интензивност нам се живота појача. Пишући своју Херојску симфонију, коју је хтео да посвети Бонопарти, Бетховен је могао бити толико исто естетички узбуђен, колико је био и Бонапарта у очи какве битке. Прави се уметник познаје по томе, што га Лепо дубље потреса но сам стваран живот. За њега је Лепо права стварност... Лепо и добро једно су исто, и то јединство очитовано нашим осећањима, наслуђује се у нашим покретима и наши сензацијама. Лепо, у место да је нешто ван бића, и нешто слично каквој паразитској биљци, на против, прави је животни цвет...“

Узбуђење, које уметник изазове у нама у толико ће бити јаче, у колико се буде трудио, да изазове у нама најдубља осећања бића, и најморалнија осећања и највише идеје духа.“

„Кад год неки уметник узбуђен каквим физичким, моралним или интелектуалним упечатком, изрази тај упечатак свој у виду поеме, музике, статуе, слике или грађевине тако, да га изазове и у души гледаоца, или слушаоца, његово је дело лепо толико, у колико оличава интелигенције, дубине утисака који изражава и снаге, да упечатак тај и на друге преносе.“



„Чињенице нису довољне самима себи, и ми им не можемо оставити да оне управљају нашим моралним животом, иошто нам морални живот треба да управља њима.“

„Боље од сваког компонованог, „стилизованог“ пејзажа, холандски нам пејзаж открива, да човек не прима лепоту од ствари, но да је он њима даје, да се рађа из његове узбуђености...“

САДРЖАЈ II ГОДИНЕ

Страна	Страна		
Музика и наши музичари	145	Срећа и интелигенција	224
Ентузијазам (есеј)	146, 159	Две изложбе	226
Иконографска школа у Гомирју у XVIII .	149	Идеализам	229
Реалистичка књижевност	150	Keats (Китс)	231
Ренесанс у Француској	152	Уметничке прилике у Београду . .	235
Два најславнија кинеска песника	154	Пас бескућник (песма)	236
Архитектура	155	Социјална уметност	236
Естетика 156, 168, 180, 192, 204, 228, 240, 252, 264, 276, 286		Сликарство и скулптура I изложба српских уметника „Лада“ — II изложба турских сликара	238
Уметничка дела огледало културе	157	Београд	241
Уметност и демократија	162	Све је трошино и пролазно па ипак	242
Залубљеноме (песма)	163	Најновија издања Државне штампарије	246
Шекспирово позориште	164	Неколико портрета из српских задужбина	248
Скулпторска уметност	165	Стани, стани (песма)	249
Изложба г. г. Бијелића, Влајића и Граовца	167	Девета пролећна изложба	249
Јесен	169	Општински музеј	250
Облаци (новела)	170, 183, 195, 207, 219	Техника стила	251
Тицијан	175	Скулптура и наши скулптори	253
Чак и под сунцем (песма)	176	Благослов лепоте	255
Сликарство и скулптура I Девета јесења изложба II конкурс Народне скупштине		Уметничко дело	257
III Изложба слика г. Хаизена	177	Шуберт	259
Дух националности	181	Опасност од реализма и натурализма	261
Будућност песимизма	186	Највеће лепоте (песма)	262
Сањалица (песма)	187	Једна анкета о уметности и о уметницима	263
Један песник мистичар	188	Снови и маштање	265
Златарство у Италији XVI века	189	Карактеристика романтичара	267
О неким скулпторским и архитектонским објекима у Београду	191	Из историје уметности	269
Модерно сликарство	193	Њена песма	270
Естетика и религија	199	Виталност француске уметности	271
Својима ближњим (песма)	201	Виторија Колона и Микеланђело	272
Француска поезија у XVII веку	201	Херојизам и пајацлук	275
Нова новчаница од 500 динара	203	Народно верски морал	277
О духовним лепотама	205	Реалност и поезија	278
Нова смедеревска црква Св. Ђорђе	211	Шта је идеал	279
Изложба савремене данске уметности	215	Привид (песма)	280
Широки видици	217	Robert Burns	281
Позориште и кино	223	Сликарство, (материјал и његова обрада) . .	282
У ноћном миру (песма)	224	Леонарда да Винчи	284

Власник и одговорни уредник Петар Ј. Одавић. Редакција Београд, Космајска 2 — Телефон 21-072
За Штампарију „Св. Ђорђе“ Стеван М. Ивковић и Боривоје Љ. Дуњић — Београд, Грачаничка бр. 11 — Телефон 28-500

