

PROSVETNI DEL



VALENTIN MENCINGER: LEOPOLD
GROF LAMBERG (1746).

PORTRET.

FR. STELĚ.

(Povodom zgodovinske razstave portretnega slikarstva na Slovenskem.)

Vsiljuje se nam misel, da se umetnost začenja pri človeku in da bi moral biti portret, podoba, posnetek njegove realne in individualne slike stalna naloga vseh umetniških pokretov v zgodovini. Zgodovina umetnosti pa nas prav kmalu pouči, da ni tako in da se portretna umetnost razvija samo v gotovih, duševno določno opredeljenih dobah in celo odvisno od gotovih predpogojev materialnega značaja.

Res je sicer, da je, kolikor nam dosedaj daje vpogleda prazgodovinska veda v razvoj in postanek umetnosti, zelo izrazit realizem koncem starejše kamenite dobe najstarejša faza umet-

nostnega razvoja. Vendar pa nas poznanje naslednjih stopenj poučuje, da ni vodil logično k postanku portreta v današnjem zmislu, ampak da je bilo treba še ogromnega napredka v duhovni kulturi, psihološkem pojmovanju in vrednotenju življenja in pojavov, da se je uveljavila podoba človeka kot individua.

Preden pogledamo v zgodovino umetnosti z ozirom na vlogo portreta v nji, pa je nujno, da si najprej opredelimo njegov cilj, njegovo bistvo.

Portret že a priori predstavlja realistično umetniško nalogo. Upodobi naj resnične poteze človeka, ki ga slika, poda naj, kar se da resnično, njegovo podobo in ne pojma ali medle podobe po spominu. Zunanje komponente portreta so obraz, pogled, nastop, kretnje, in če jih razširimo, še milje upodobljenega. Njim se pridruži kot posebno važna naloga, izraziti s temi zunanjimi vidnimi ali otipljivimi sredstvi dušo portretiranega, kvaliteto njegovega značaja in položaja, utelesiti odsev njegove volje, podati ga z eno besedo kot doživetje, kot oseben, z notranjim življenjem prepojen pojav.

Portret torej ni mehanična naloga upodablja-joče umetnosti, ampak resna, težavna, upodablja-joča kapaciteto umetnika izredno natezajoča naloga. Portret moremo nazvati naravno preiskusni kamen, kjer se kapaciteta in kvaliteta upodablja-joče osebnosti posebno nevarljivo pokaže. Sorodna sta mu v tem oziru pokrajina in tihožitje, a ga ne dosežata. Dober portret je neprecenljiv dokument za portretiranca in portretujočega in neizčrpna zakladnica študija davno umrlih ljudi. Če bi naloga portreta ne bila tako resna, če bi njegova vsebina ne bila tako osebna, bi bil moral portret kot stroka oblikovne umetnosti prenehati z onim dnem, ko je postala fotografija zmožna, na najbolj rafiniran način mehanično posneti popolno človekovo podobo in jo opremiti celo z nekim zunanjim razpoloženskim obeležjem. Opažamo pa ravno nasprotno, da fotografija portreta ni onemogočila kakor ni onemogočila pokrajine, ampak se je ravno novejša doba še bolj poglobila v njegovo bistvo, si njegovo nalogo še bolj komplicirala, ker ga je popolnoma koncentrirala na doživetje človeka kot z dušo prepojene materije ter si, kakor v ekspresionizmu, stavila cilj, oblikovati ga iz njegovega bistva ven naravnost proti njegovi uborni, včasih glede notranjega življenja tako malo izraziti obliki.

Že po ti opredelitvi naloge portreta je jasno, da ga niso mogle vse kulturne dobe enako vpoštevati. Oblikovno je portret realistična, lahko tudi naravnost naturalistična naloga, zato je razumljivo, da so predpogoji za portret dani tam, kjer je razvit čut za realnost stvari, posebno pa v dobah, ki so humanistično usmerjene, ki negujejo človekovo individualnost, skrbje za telesno kulturo in so torej usmerjene na naj-

bližjo realnost, ki je mogoča, na človeško telesnost in duševno-telesno individualnost.

Dejstvo, da se naturalizem in realizem kasne stare kamenite dobe ni razvil do portreta, ampak samo do naturalističnega tipa, nam je dokaz, da je za postanek portretne umetnosti treba mnogo več, kakor še tako bistrogledne realistične usmerjenosti na stvarstvo. Dokler se zaradi družabnih dejstev, zaradi filozofskega gledanja na svet in človeka ali zaradi verskih učenj ne uveljavi kult ali vsaj pomembnost ošebnosti v poprej enoliki čredi človeških skupin, toliko časa zgodovina ne pozna portreta. Več ali manj lahko ugotovimo tudi, da se portret razvije, ako se sploh razvije, šele v takoimenovani zgodovinski, tudi v drugih smeréh določeneje dokumentirani kulturno-razvojni dobi. Kako vplivajo družabna dejstva, nam je v najstarejših znanih kulturah priča n. pr. babilonsko-asirska, kjer družabno stališče vladarjevo povzroči postanek vladarskega portreta, dočim je za splošnost ta stroka brezpomembna. Na podobnih temeljih se ohrani v brezportretnem srednjem veku na zapadu vladarska in velikaška podoba na denarju in pozneje na pečatu, na vzhodu pa v krogu bizantinsko-ruske cerkve podoba ustanovnika in dobrotnika cerkve, ki je redno vladar ali vpliven velikaš, kljub temu, da je cela tendenca časa v splošnem portretu tuja in neprijazna. Podobno je v krogu budističnega verstva, kjer se portret Bude monumentalizira pa tudi poglobi do skrajne možnosti in kjer se nam je ohranilo nebroj portretov versko pomembnih mož.

Versko učenje je pa n. pr. v eni najstarejših zgodovinskih kultur, v Egiptu ustvarilo realistično portretno umetnost, ki spada po bogastvu spomenikov in po realističnem podanju človeških potez med najbogatejše in najsičajnejše dobe portretne umetnosti. V veri, da je posmrtno življenje duše samo toliko časa zajamčeno, dokler se ohrani telo, je Egipčan mumificiral svoje mrtvece in jih shranil pred uničenjem v trdnih, nedostopnih grobnicah. Da obstanek mrtvečeve telesne podobe še bolj zagotovi, je poleg telesa shranjeval v grobnicah tudi njegove portrete v obliki kipov, portretnih mask in pozneje tudi portretnih slik, ki so se v helenistični dobi razvile do dotedaj nevidenega razvoja. Visoka realitika egipčanske portretne umetnosti, od katere se nam je ohranilo nebroj spomenikov, pripadajočih različnim slojem, je obče priznana in so njena glavna dela uvrščena v stalno zakladnico umetnin, ob katerih se vzgajajo generacije ljudi po vsem svetu.

Kako je versko učenje vplivalo v ravno nasprotnem zmislu kakor v Egiptu, nam kaže zgodovina židovske kulture. Vera je Izraelcem prepovedovala, upodabljati živa bitja, da jih obvaruje pred malikovavstvom. In tako židovska kultura ne pozna portretne umetnosti. Enako stališče je zavzel Islam. — Tako vidimo, da so cele velike skupine ljudi in tisočletne dobe njihovih kultur ostale zaradi danega verskega ali filozofskega naziranja mrtve za portretno umetnost. Ta orientalska naziranja so vplivala tudi na stališče

bizantinskega verskega sveta napram portretu, katerega so tolerirali, kakor smo že omenili, samo kot velikaškega, sicer pa zavzemali odklonivno stališče napram njemu. Le idealni »portret«, torej ne pravi portret, slika svetnikov, ikona, ki je direktna potomka helenističnega in poznoantičnega, na desko slikanega portreta, se je ohranil in razvil do izrednega pomena.

Le ena izmed temeljnih starih kultur, grško-rimska, se je pótém skrajno logičnega umetniškega in filozofskega razvoja poleg egiptovske razvila do portreta, kakor ga pojmuje naš čas. Njen svetovni nazor in njegova filozofija sta bila skozi in skozi humanistična, v njenem umetniškem razvoju pa se je v zvezi s tem konsekventno z instinktivno nujnostjo razvijal realizem. Iz človeka v vidni svet je bilo usmerjeno zanimanje in si postopoma ustvarjalo sredstva, da si ga popolnoma v vsi njegovi realnosti osvoji v umetnosti. Z egiptovsko je bila ta kultura od začetka v stiku in razvoj njenega realizma je večkrat črpal iz prvotno naprednejšega egiptovskega. Do popolnega razvoja je prišel antični portret v helenistični in rimski dobi, in ne bo slučajno, če je poleg rimskih značajnih glav rodil najlepše sadove na egiptovskih tleh, kjer se je združil z zadnjo fazo razvoja egiptovske umetnosti.

Tretjo veliko dobo portretne umetnosti pa proživljamo mi v zapadnoevropskem kulturnem okrožju od konca srednjega veka do danes. Dve filozofski in svetovnonazorni razmerji do realnega sveta si stojita nasproti v zgodovini tega kulturnega okrožja, odkar so s pokristjanjenjem prevzeli po Rimljanih barbarski narodi vodstvo, srednjeveško in novodobno. S tem v zvezi je tudi korenito različno razmerje obeh dob do portreta. Srednjemu veku je portret tuj; kolikor nastopa kot vladarska in velikaška podoba na denarju in pečatu, je to razložljivo iz tradicije, povzete po antiki. Drugače pa pač nastopa v olja po portretu posebno v donatorskih, ustanovniških in nagrobnih podobah, tako da se že prav zgodaj izobličijo ikonografski okvir, v katerem se koncem srednjega veka razvije pravi portret, ki se precej nato osvobodi okvira tradicionalne ikonografske vezanosti na molitveno pozo in odslej čisto samostojno nastopa.

Zgodovina srednjeveške in novodobne kulture in filozofije nas uči, da je novodobni portret izrastel iz istih korenin kakor antični. Kakor se proti koncu srednjega veka dotedaj pasivno razmerje človeka do narave pod vplivom duhovnih gibanj, ki so znana pod imeni humanizem in renesansa, izpreminja v aktivno, tako se pojavlja vedno določeneje tudi portret. Pa ne samo razmerje do narave se je izpremenilo, ampak tudi samozavest in vsestransko vrednotenje človeka kot osebnosti je postalo drugačno; s kultom osebnosti pa je, kakor smo že omenili, vedno v zvezi tudi portret kot viden izraz tega kulta. Celo v kulturah, ki niso prijazne portretu, obstojajo večinoma, s skoraj edino izjemo židovske, ki je res neizprosno stroga, izjeme za vladarje ali tudi druge vodivne osebnosti.

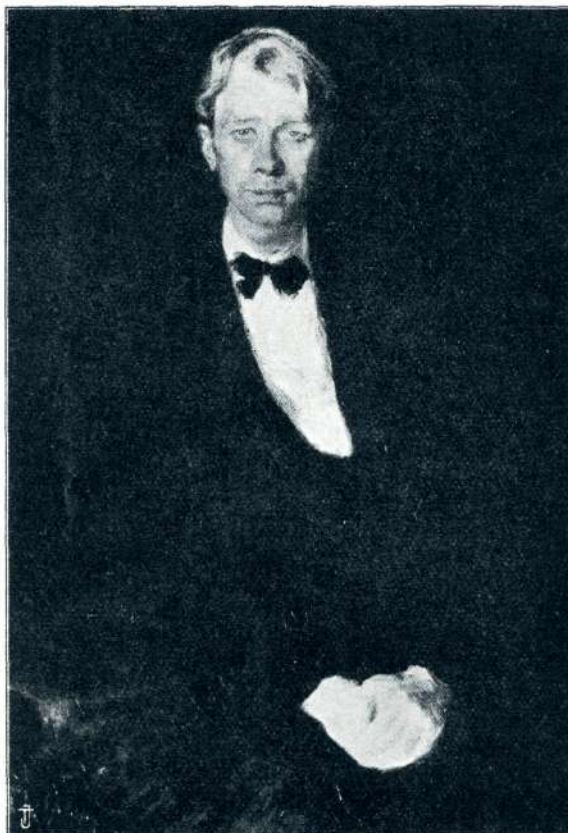
Novodobni portret je torej na eni strani produkt umetniškega realizma, ki se je v umetnosti uveljavil po nastopu giotteske umetnosti v Italiji in po paralelni severni renesansi, ki je kulminirala v delih bratov van Eyckov, na drugi pa posebno humanistične filozofije, ki je uveljavila postopoma v vsem obsegu človekovo osebnost in človeka po vzoru antične filozofije postavila v središče stvarstva. »Človek je merilo vseh stvari.« — ta nazor je prijal krščanstvu, ki je učilo, da je človek krona stvarstva, in ko se je človek začutil gospodarja nad naravnimi silami in jih začel z neprimerno uspešnostjo podrejati svoji službi, je tudi brez tega, da je novodobni humanizem utemeljil suvereniteto osebnosti, posebno v reformacijski dobi čisto realna osebnost s svojimi slučajnimi značilnostmi in slabostmi prvič od kasne antike sem vdrla tudi v umetnost in rodila portretne vrste sodobnikov, ki tvorijo za zgodovinarja in psihologa neprecenljivo zakladnico znanja o takratni generaciji, njenih strastéh in samoljubju. Pomen osebnosti za življenje in umetnost se je na teh podlagah v novi dobi tako silno razvil, da je v XIX. stol. portret zajel vse sloje, postal je dostopen vsakomur, kdor je izpolnil materialni predpogoj in si ga lahko naročil.

Zapadnoevropsko gledanje na človeka in njegov osebni pojav si je tekom stoletij, ki nas ločijo od nastopa renesanse in humanizma, polagoma osvojilo ves civilizirani svet. Reforma, ki jo je izvel n. pr. na Ruskem Peter Veliki, je uvedla portret tudi v tem največjem področju portretu neprijazne bizantinske cerkvene kulture; med umetniškimi novotarijami XVIII. stol. na Ruskem je stal ravno portret v prvih vrstah in danes je ruski portret med prvimi na svetu. Tekom XIX. in zač. XX. stol. je zapadnoevropska kultura vdrla tudi v dotadaj nepristopna okrožja, islamsko, budistično in celo izraelsko, ž njo pa povsod nastopa portret, kakor ga pojmuje evropski zapad od renesanse sem; tako lahko rečemo, da si je portretna umetniška stroka, ki je bila nekdaj omejena na razmeroma majhne geografske in kulturne edinice in katere razvoj je šel iz Egipta na Grško ter v Rim in z dediščino antike v krščansko zapadno evropsko kulturno okrožje, osvojila več ali manj ves svet.

* * *

Zgodovinska razstava portretnega slikarstva na Slovenskem je jasno pokazala, da se je naš portret razvijal v okviru zapadnoevropske umetnosti in preživel vse važne faze v ozki skupnosti s sosednjimi srednjeevropskimi pokrajinami.¹ Dejstvo, da se samostojni slikani portret, vsaj po zatrdilu gradiva, zbranega za to razstavo, pojavi v Sloveniji zelo pozno, šele koncem 16. stol., ne dokazuje, da bi se bil šele takrat začel, ampak vsi momenti, ki jih lahko povzamemo iz dognanih

¹ Opozarjam na Z. U. Z., V., šte. 4., ki je posvečena portretu in vsebuje bogato ilustrirana članka France Stelè, Spomeniki starejšega portretnega slikarstva v Sloveniji, in Fr. Mesesnel, Portretno slikarstvo na Slovenskem od 16. stol. do danes.



BOZIDAR JAKAC: HARALD SAEVERUND (1922).

dejstev splošnega razvoja umetnosti na naših tleh koncem srednjega in začetkom novega veka, dokazujejo, da se je portret pri nas razvil in nastopil popolnoma vzporedno z ostalo zapadno Evropo. Realizem naše umetnosti koncem 15. in zač. 16. stol. je tolik, da je gotovo, da je ustvaril tudi dobre portrete, čeprav se nam niso ohranili. Čeprav se portret, kakor n. pr. izborna podoba moža in žene na votivni sliki v špitalski cerkvi v Slovenjem Gradcu iz 1450—60 še popolnoma drži tradicionalnega, na molitveno akcijo vezanega okvira, vendar v polni meri dokazuje realistično dozorelost naše umetnosti one dobe. Še bolj jasno je to za 1. pol. XVI. stol. Opozarjam samo na portretne slike v cerkvi v Praprečah iz l. 1522 in 1524 in na portretne reliefe Kacijanerjev v Gornjem gradu iz srede XVI. stol.

Namen in pomen portreta, pa tudi pojmovanje umetniške naloge, zvezane ž njim, se tekom sledečih stoletij njegovega razcveta pogosto menjata, kar pa na njegovem bistvu nazadnje nič ne izpremeni.

Najprej se poleg »vezanega« portreta, kakor je oni v Slovenjem Gradcu ali prapreški, le polagoma uveljavlja svobodni portret, kar je naraven pojav v prehodni dobi, ki se le polagoma oprošča tradicionalnih shem in ustvarja nove, zmislu in bistvu dane naloge bolj primerne in enostavnejše. Prvi portreti so vezani na shema molitvene poze ali na nagrobniku ležeče ali stoječe figure. Novi portret je svoboden; osredotoča se na človeka

samega brez ozira na druga razmerja in ga upodablja samo radi njegovih potez in po njih se javljajoče duševnosti in značaja. Renesanski portret, ki je najstarejši tip samostojnega portreta pri nas, ima majhno obliko in podaja večinoma samo zgornji del osebe z glavo, ki je glavni in res edino neobhodno potreben element portreta.

Po svojem družabnem obsegu je renesanski portret demokratičen in se ne briga pretirano za stan in družabni milje upodobljenega, ampak samo za realitiko njegove zunanjsčine.

Sledi mu baročni tip, ki izpolnjuje v našem gradivu celo 17. in 18. stol. Portret te dobe je aristokratski, ne le po tem, da se portretirajo le zastopniki vodivnih stanov, ampak tudi po svoji vsebini, ki se ne zadovoljuje s samo sliko telesnosti upodobljenega, ampak ga skuša označiti v sijajnem odličnem okolju, v oblekah in pozah, ki izražajo njegov stan in položaj, in skuša izraziti njegovo zapovedujočo vodivno voljo ali vsaj odličnemu stanu lastno eleganco in poziranje. Portreti Savoyeta, Mencingerja in Berganta, ki jih reproduciramo, zadosti osvetljujejo povedano. Umetniška naloga je tudi v ti dobi enostavna in vse zavisi samo od kapacitete umetnikove. Shema je dan in se v par variantah neprestano ponavlja, gre le za to, koliko je umetnik zmožen položiti vanj.

Po francoski revoluciji koncem XVIII. in v zač. XIX. stol. se tudi pri nas izpremeni socialno ozadje portreta. On se zopet podružabi in rezultat je v mnogem podoben temu, kar nudi renesansko gradivo. Umetnik gleda zopet naivno na svojo nalogo in na model. Obraz in njegov izraz postaneta zopet v prvi vrsti merodajna, značaj dobi potezo domačnosti in intimnosti. Format se zmanjša in dočim je imel baročni portret s svojo velikostjo in razkošjem nalogo, da reprezentira v rodbinski galeriji, ima meščanski portret 1. pol. XIX. stol. intimni zmisel kot spomin, ki naj bo razmeroma lahko prenosen, za kar je tipičen Langusov portret Primčeve Julije, ki je romal z rodbino povsod, kamor je šla. Tudi v tej dobi je problem enostaven: čim boljše je delo, čim več je značaja in duše v njem, tem boljši je.

Značilno pa je, kako sledi portret človeku in njegovemu socialnemu razvoju. Ko se je meščanstvo polagoma razmahnilo in dobilo neko aristokratsko potezo in se v tem približalo privilegiranim gosposkim stanovom po graščinah, je postal tudi portret bolj reprezentativen. Sredi stoletja se mu oblika zveča in se sliki obraza pogosto pridruži slika udobnega nevsakdanjega miljeja, v katerem se portretiranec giblje in živi.

V drugi polovici XIX. stol. je bil portret pri bratih Šubicih še vedno tradicionalen: realistična slika človeka, podana s sredstvi kakor jih umetnik obvlada.

Koncem XIX. in zač. XX. stol. pa se je parstoletno trdno razmerje umetnosti do portreta nenkrat izpremenilo. Najprej ga je impresionizem podredil svojemu gledanju na umetnost in napravil iz njega umetniško nalogo, na kateri je podobno drugim reševal v prvi vrsti oblikovni

problem in oropal portret njegove bistvene poteze, da naj predstavlja človeka kot materialen in psihičen, individualno zaokrožen pojav. Portret je bil tu degradiran na vlogo slučajnega povoda za rešitev njegovi posebni nalogi samo posredno služočih problemov.

Tudi drugače se je v tem času tradicionalno razmerje do portreta močno izpremenilo. Individualnost ustvarjajočega, ki je dosedaj stal v drugi vrsti za individualnostjo upodobljenega, je naenkrat stopila v ospredje in objektovno individualnost poskusila podrediti subjektovi individualnosti. Posebno značilno je to za stališče takozv. ekspresionizma napram portretu, ki se mu pri nas najbolj približuje po svojem pojmovanju Veno Pilon; najbolje ga označimo, če rečemo, da izhaja iz notranje dinamike dane osebnosti, kakor jo je umetnik doživel, in iz tega enotnega gledišča ustvarja slike, ki jih ožvlja in giblje individualna notranja sila, katere apriorna logika je opravičilo za vse.

Podobno kot impresionist svojemu umetniškemu problemu podreja G. A. Kos svoje portrete, dekorativnemu sistemu ploskve, dočim se Sternén posluži vse tehnične rafiniranosti impresionista, toda varuje tradicionalno bistvo pravega portreta.

Razume se sicer, da so na portret in njegov razvoj vplivali vedno tudi umetniški problemi in so vsi veliki umetniki kakor povsod tudi ob portretu reševali probleme umetniške oblike in se niso omejevali samo na specielno nalogo, ki jo določuje portretu abstraktno pojmovanje. Da pa je v najnovejši dobi prišla v ta, toliko stoletij enostavni problem, problematika, kakor jo kažejo zadnja desetletja, je deloma razložljivo še z nekega drugega vidika, ki mogoče tudi v nekih drugih smereh ni malo vplival na nove tendence umetnosti. Mislim fotografijo, ki sem jo v ti zvezi že omenil. Gotovo je, da nas danes portret, ki ustreza samo tistim zahtevam, ki jih avtomatično lahko doseže fotografija, ne zadovoljuje več. Skozi stoletja se je gibal razvoj portreta v smeri vedno popolnejše realitike podobe, pri čemer je ostal poudarek, odkar je renesansa dosegla fotografsko realitiko, posebno na psihični realitiki, na tem, kako se po materiji javlja notranje življenje in značaj portretiranega, in so bili v ti smeri doseženi tudi prav lepi uspehi. Vendar pa je poprečni portret lahko zadovoljeval, če je dosegel neko zunanjo označitev, ki je zmogla deloma nadomestiti psihološko poglobitev. Uspehi fotografije pa so premaknili težišče preko te točke in umetnik portretist je z nujnostjo moral iskati drugih možnosti ter prenesti težišče na ekspresivno stran. Iskati to, česar fotografija ne zmora in ne bo nikdar zmogla, je odslej instinktivni cilj portreta.

In kljub temu, da je zadnje geslo na svetovni umetniški pozornici novi realizem, »nova stvarnost«, kakor se izražajo, je novi portret dalj od fotografije kakor kdaj poprej. Nova stvarnost se javlja po določnih, jasnih, preprosto in monumentalno sestavljenih oblikah, po njih pa odseva tudi novo duševno razpoloženje, melodija duš če hočete, in je končni efekt bližji nerealni-

UMETNOSTNA KRITIKA KOT DRUŽABNA VREDNOTA.

DR. STANKO VURNIK.

stičnemu klasicizmu ali jasni renesansi, kakor banalni realnosti. Zdi se, kakor da umetnost tu zbira na novo elemente, da se po njih povzpne do velike harmonije. Nedvomno je, da igra pri osvajanju novih elementov portret zelo važno vlogo.

Razlika med modernim portretom in portretom preteklosti pa se da opredeliti takole: Do druge polovice XIX. stol. je bil portret določna realistična naloga z lastnimi, sebi služečimi cilji, sedaj pa je postal v prvi vrsti umetniška naloga, služeča ne toliko objektivni individualnosti upodobljenega kot subjektivni individualnosti umetnika.

* * *

Po vidikih, kakor smo jih razložili v tem članku, mislim, da nam bo lažje umevati stališče portreta kot umetniškega pojava. Ugotovili smo, da portret ni primarna kulturna tvorba, ampak da se pojavlja šele na neki sorazmerno napredni razvojni stopnji, ki odgovarja nekako nastopu takozvane gozdovinske dobe. Portret odgovarja dalje neki določni stopnji udobnosti in stalnosti življenja in cvetje posebno tam, kjer ga favorizira filozofsko naziranje in kjer je razvit zmisel za osebnost in notranje življenje potencirano. Lahko sklenemo, da čim širši je krog, ki ga v kulturnem svetu zavzema portret, tem bolj je napredovala demokratska miselnost in tem višje je razvito splošno blagostanje.

Kot umetnostno zgodovinski pojav je portret izredno prikladen, da na njem ilustriramo razvoj umetniških oblik, saj smo videli, da je ostalo pojmovanje njegovega osnovnega bistva skozi stoletja skoraj neizpremenjeno in je tudi novi čas samo premaknil poudarek in poglobil pojmovanje naloge, oziroma odrinil velik del lažjih možnosti v svet mehanično dosegljivega.

Kot kulturno zgodovinski pojav je pa portret naravnost neizčrpen. Tudi če ga vzamemo kot dokument domače kulturne zgodovine. Lahko mirno rečemo, da nam govore skozi like portretnih galerij daljni rodovi bolj dostopno in bolj človeško nazorno kakor vsi spisi in dokumenti. Po večini predstavljajo slike osebnosti, ki so izzivalno zrle v svet in življenje, ki so se aktivno uveljavljale, in ne kake slabiče, ki navadno pozabljeni odmrjo. Zato lahko nazovemo portret zrcalo tega, kar so doživeli naši predniki.

Baročni plemič, biedermeierski meščan in sodobni človek so pótme portretne razstave istčasno stopili pred našo fantazijo. Trije kontrasti, trije tipi ljudi, stoječi na treh stopnjah človeškega kulturnega razvoja. Tako sem vam jih predstavil tudi v slikah tega spisa. Pomiriti jih ni mogoče, je naš občutek, ko jih motrimo in vendar smo posredno ali neposredno od vseh sprejeli in še sprejemamo tudi danes! Baročni človek nam je samo zanimiv, biedermeierski ljub in domač kot nam je ljub in mil vsak spomin na starše, sodobni skoraj tuj in deloma celo sovražen, kakor sploh sodobnost, napram kateri smo kritični in odporni, dokler ne postane zgodovina.

In vendar nam je pravo zrcalo le sodobni portret in sodobna živa umetnost!

Višek modernega individualizma se je pokazal prav tako kakor v gospodarstvu, politiki in narodnostnih ozirih zadnja desetletja tudi v umetnosti in umetnostni kritiki.

Videli smo to skoz in skoz strujarsko, individualno umetnost, ki se je narodno, politično, stilno, osebno, proletarsko, elitno opredeljevala, prav tako kakor je vsak umetnik posebej hotel biti »originalen«. Vzporedno s tako umetnostjo smo videli individualno kritiko in prav iz vzrokov te borbe za individualnost je bilo zadnja leta toliko bojov med originalnimi umetniki in »originalnimi« kritiki in kritiki samimi, kakor jih zgodovina ne pomni zlepa.

Tako je bilo v vsej Evropi, tako v Sloveniji in umetnostno življenje je trpelo veliko škodo. Ker pa se kritiki pripisujejo družabne vrednote in vpliv na umetnost in njen razvoj, ki je nujna družabna potreba, se treba ozreti po takšni pravi umetnostni kritiki, ki je ali more biti družabna vrednota. Ta spis hoče biti poskus družabnega vrednotenja nekih glavnih tipov kritike, kakor se pojavlja v današnji slovenski javnosti, in poskus eventualnega določenja resničnih družabnih vrednot v tej stroki umetnostne in družabnega udejstvovanja.¹

O umetnostni kritiki je v tem spisu govor v toliko, v kolikor je ona sodba o umetnostni kakovosti umetnin, o njeni družabni vrednoti v toliko, v kolikor so ali morejo biti te sodbe last družbe kot prosvetna dobrina, in o večji ali manjši njih družabni vrednoti v toliko, v kolikor so ali morejo biti te sodbe last večjega ali manjšega dela družbe, po čemer je njih pomen zanje večji ali manjši.

1. Pravilna in nepravilna kritika. Pravilna sodba je tista, pri kateri se vsebina točno sklada z resničnim stvarnim stanom v objektivnem svetu, in nepravilna tista, pri kateri se vsebina sodbe ne sklada z resničnim stvarnim stanom. Če vzamemo, da nepravilna sodba ne more biti socialna vrednota, ker sama na sebi ni vrednota, ampak pogrešek ali laž, treba reči, da je pravilna sodba razme-

¹ Slovenci se na umetnostnem polju še nismo povzpeli na tako višino umetnostne produkcije in reprodukcije, kakršna bi bila v skladu s sredstvi, ki so nam na razpolago. Takšna višina je naša nujna kulturna potreba. Posredno nam je potrebna tudi za politični položaj v Evropi, ki je danes tako slab, da nas Evropa sploh še ne pozna in zato ne more vpoštovati na velikem torišču. V kolikor je torej ta umetnostna višina odvisna od višine naše kritike, obstoja pri nas potreba po visoko stoječi kritiki. Da prispevamo k idejnemu delu za tako kritiko, predlagamo zainteresirancem v preudarek in eventualno uporabo nastopna razmišljanja in dognanja, deloma izsledke novejšje umetnostnozgodovinske šole srednje Evrope.