

zemstva, doma pa pripravljala poraz... Francoski narod je vzdržal, ker je bil enoten.

Objektivni odnos med dvesto družinami in francoskim narodom je zgodovinsko determiniran plus za življenjsko silo ljudske fronte, ki ima kljub možnim pretresom in celo kratkotrajnim zunanjim oslabitvam ne le vso perspektivo, temveč tudi globoko nacionalno dolžnost.

Sedanjo ofenzivo bo pa ljudska fronta tem lažje vzdržala, čim tesneje bo francosko delavstvo strnilo svoje vrste. Izkušnja francoske ljudske fronte uči, da je njena stabilnost tem večja, čim enotnejši je proletariat. Francosko delavstvo se danes pripravlja na skupno akcijo proti novim davkom, za demokratično davčno ureditev in za reformo senata. Druga važna potreba, ki jo narekuje položaj, je ožvitev krajevnih odborov ljudske fronte. Ta naloga je danes v Franciji predmet živahne diskusije.

A. Javor.

Likovna umetnost

Italija in njen portret

(K razstavi italijanskega portreta v Beogradu.)*

Nam Slovencem nista pojem in pomen portretne razstave več tuja, odkar je Narodna galerija 1925. priredila razstavo slovenskega portretnega slikarstva in ob tej priliki prikazala 310 del od konca 16. stol. pa do ekspresionizma. Naša retrospektivna razstava je imela tedaj nalogo, da je s svoje strani pripomogla k splošnemu pregledovanju vsega umetnostno-zgodovinskega gradiva, da je radi popolnosti pretresla in zbrala vsa le količkaj pomembna in dosegljiva dela in da je skušala ustvariti prvo zaključeno sliko o stanju našega portreta v preteklosti. Če so bili znanstveni in študijski cilji doseženi — naravno poleg vzburjanja javnega zanimanja —, tedaj je retrospektiva svoj poglavitni namen in svoj smisel uresničila. Sijajne razstave italijanske umetnosti v Parizu in Londonu in številne druge svetovne predočitve najrazličnejših umetnostnih krogov in razdobij segajo po svojem bistvu mimo splošne zavesti v sfero pojavov, ki zaključujejo prvo veliko poglavje evropske zgodovine. Najmočnejši občutek te vrste je bilo mogoče doživeti prav lani na pariški historični razstavi francoske umetnosti: edinstveno suveren intelekt in metodično neprekosljiv sistem sta zajela razvojno enoto snovi in obenem izrazila organsko skladnost umetnostne tvorbe, ki je v tej in taki priredbi epohalnega pomena še poleg svojih lastnih vrednot.

Okvir beogradske razstave italijanskega portreta je bil v znanstvenem pogledu nedvomno tesnejši, ožji, saj ne smemo iskati namena te odlične prireditve

* Opisana razstava je bila organizirana v znamenju prijateljskega razmerja med italijansko in našo državo. Ker naši naročniki v veliki meri poznajo in cenijo svetla dejanja italijanske kulture, v tem primeru likovne umetnosti, jih bo poročilo o razstavi gotovo zanimalo. Kar se pa tiče prijateljskega vzdušja med Slovenci za narod v njih soseščini, pripominjamo tole: Naš narod se je prav zaradi svoje trpke preteklosti naučil spoštovati slehernega naroda svobodno rast in življenjsko voljo, ki služita povečanju človeškega razuma in srca na zemlji. Bridko in z odporom pa občuti krivico in nasilje. Mislimo, da ni pri nas vzrokov, ki bi izključevali prijateljska čustva do ljudstva, katero nam je sosed na jugu; toda ostvaritev pogojev za tako razmerje je v rokah onstran meje.

Opomba ured.

v smeri omenjene eksploatacije. Kakršnikoli so že bili nagibi, ki so prvič pripeljali italijansko umetnost kot kolektivum na tla južnovzhodne Evrope, bodisi da je vrnila naša soseda obisk po lanski junijski razstavi jugoslovanske moderne v Rimu, bodisi še kaj drugega; samo dejstvo po sebi, da je bil znova organiziran in na enem mestu prikazan izbor tipičnih del italijanskih mojstrov od početka pa do konca, predstavlja dogodek izključno kulturnega pomena, dogodek, ki ga cenimo kot manifestacijo umetniške zavesti in duhovne kulturnosti. Razstavljenih 115 del, slik in kipov, naj posreduje in ustvari vtis zaokrožene celote v prerezu italijanske portretne umetnosti.

Vprašanje, ki si ga je zastavil odlični organizator italijanskih zgodovinskih razstav Nino Barbantini, znan po beneških kolektivnih razstavah Tiziana in Tintoretta, se je glasilo, v kakšni obliki in s kakšnih vidikov naj se najbolje predoči pregled osnovnih črt preobširne umetnostne zgradbe. Do velike reprezentančne razstave že radi prostora ni moglo priti, da drugih ovir niti ne omenimo. Ideja omejitve na portretno panogo je bila v danih mejah kar najbolj srečna in, kakor je priredba razstave pokazala, tudi uspešno izvedljiva. Potreben je bil ozir na določeno število in obliko del pred vsem drugim, dasi prisilne izbire in utesnitve del niti ne narekuje zgolj pritisk s tehnične strani, marveč določena programska zamisel, pokazati poleg umetnika in njegove kvalitete istočasno še osebno pomemben model. Predstavljen naj ne bo le stilni element razvoja, ne le način, kako kdo ustvarja, temveč po možnosti tudi osebna znamenitost portretiranca. Vrhovna misel pa je bila, podati nazorno in vsakomur razumljivo sliko o večjih mojstrih in njihovih dobah in področju portreta, varujoč načelo stilnega razvoja.

Razstava pričanja z deli rimske skulpture, z antiko, ki je italijanski umetnosti neusahljiv vir in trajna podlaga vsej umetnostni tradiciji. Dediščini antičnega idealističnega lepotebnega stila ostane Italija zvesta celo v dobah izrazitega naturalističnega oblikovanja. Iz te določene premise najsplošnejše veljave lahko ugotovimo usmerjenost vodilnega toka italijanske umetnosti v celoti. Ne moremo si pa misliti baš začetkov rimskega portreta brez sporedno tekoče naturalistične komponente, ki je v 1. stol. pr. Kr. dosegla svoj višek psihičnega in plastičnega izraza. Krasen primer tega skrajno individualiziranega oblikovanja je bil na razstavi „Starec“ iz oglejskega arheološkega muzeja. Oficialna klasicistična smer Avgustove dobe, ki znova naveže na grške vzore, je zastopana z Avgustovim portretom samim. Prvo večjo zmago slikarskega elementa nad kiparskim pomeni doba Flavijcev, ki je pričela uvajati celo vrsto iluzionističnih sredstev. Tipični postajajo ostro svedrani kodri damske frizure. Iz 2. stol. izvira takozvani Vitelij, ki je po formi slikovit do mehko, kakršne ni mogoče več prekositi niti doseči z najbolj impresionističnimi sredstvi. Delo predstavlja najvišje umetniške kvalitete rimske portretne umetnosti in višek, ki mu sledi kmalu maniristična plitkost in dekorativna zunanost. Res je, da imamo na drugi strani v 3. in 4. stol. po Kr. že zelo razvit risarsko-ploskoviti stil, vendar pa je dovolj jasno čutiti notranjo onemoglost in izčrpanost antičnega človeka, ki slednjič podleže mladi in krepki sili krščanstva. Ideal realistično-plastičnega podčrtavanja kiparske forme je bil last antike in je dosegel svoj vrhunec v stoletju pred Kr. r. Rimski portret tega stoletja ima svoje korenine v izrazito realistični miselnosti latinske kulture in v bogati avtohtoni tradiciji, med tem ko se helenizacija Rima in širjenje importiranih helenističnih oblik razvija s pomočjo zunanjih vplivov. V cesarski dobi se počasi porazgubljajo domače realistične osnove v takozvani oficialni rimski umetnosti, ki postane svojevrstna tvorba z najširšim delokrogom. Subjektivna fizična in psihična individualizacija portreta, ki je z ukoreninjenimi realističnimi sredstvi izpričala posebnost latinskega pojmovanja, velja za najvažnejšo pridobitev vsega

antičnega sveta, a propade za dalje časa na pragu srednjega veka in njegove idealistične tipizacije.

Povsem jasno je, da miselnost srednjega veka ni mogla biti naklonjena vsakokratnim bistvenim potrebam portretnega izražanja kar od početka. Duh tega časa je v jedru zavračal poudarek v sebi zaključene individualitete in zato ne sledi več duševnim in telesnim podrobnostim posamezne osebnosti. Vse minljivo in brezpomembno je podrejeno višjemu abstraktnemu redu, ki se naj izraža tudi v zemeljskem stvarstvu in v vseh vidnih in nevidnih božjih delih enako. Vrednote teoloških resnic in absolutne teokracije so radi svoje splošnosti tako važne, da izključujejo samovoljnost posameznega slučaja in si pokoravajo vse naravne pojave in oblike v naprej določena razmerja. Neposrednega pomena je le enakost vseh vernikov pred neskončno božjo popolnostjo. Zgodnji srednji vek in še romanska umetnost izoblikujeta na taki miselni podlagi stil linearizma, ploskovitosti in stroge kompozicične vezanosti. V času, ko se izživila zapadna in severna Evropa na vrhuncu romanske in gotske umetnostne delavnosti, je Italija sicer tudi ustvarila vrsto monumentalnih del, vendar je vodilno vlogo prevzela Francija, ki je najverneje čuvala skrito rast takozvanega severnega naturalizma, nasprotnega italijanski ali sredozemski klasični tradiciji. Udar bizantinskega in saracenskega stila v italijansko romansko umetnost je preje oviral kakor pospeševal razvoj lastnih realističnih sestavin, reduciranih do Giottovega nastopa na minimum. V takih okoliščinah niso bila tla v Italiji pripravna za nastanek nove portretne umetnosti. Pač pa se je rodilo v območju francoskega gotskega realizma, v skulpturnem dekoru velikih katedral severa tisto novodobno pojmovanje portretne individualnosti, kakršno se je ohranilo preko renesanse in baroka do današnjih dni v nepretrganem razvoju.

Novi vek je že povsem razvil obe primarni klici zapadno-evropske umetnosti: severni naturalizem in italijansko renesanso. Portretna realitika in karakterizacija individualnosti kot v sebi zaključne mikrokozmične enote sta privreli na dan s tako silo, da pomenita tako severna kakor južna renesansa, obe z lastnimi sredstvi ustvarjajoča pola umetnostnega razvoja, najusodnejši preokret v zgodovini upodabljanja človeškega obraza. Srednjeveška anonimnost in zunanja enoličnost se umakneta vzmoženju samozavesti in bogastvu nešteti likovnih šol, ki neprenehoma iščejo nova in zopet nova pota in vedno boljše rešitve le z enim namenom: dognati individualno substanco duha in lica v vsej notranji resničnosti. Razstava, o kateri govorimo, je pokazala v kvatročentističnih mojstrih celo vrsto pionirjev v deželi portretnega osvajanja, neupogljive osebnosti, ki jih je razvnelo znanstveno in umetniško raziskovanje nature do najgloblje strasti. Koliko subjektivnega razpoloženja je razlil Piero della Francesca čez pokrajinsko ozadje svojega urbinskega vojvode. Spomnimo se največjih pobudnikov evropskega slikarstva, bratov van Eyckov, ki sta prva ustvarila sliko v današnjem pomenu in ji dala samostojno veljavo in vsebino. Risarsko plastični stil realistov 15. stol. še ne rešuje barvnih problemov z vidika svetlobe, kakor pričanja to visoka renesansa, vendar je s pridobitvami anatomskega študija postal logičen predhodnik in posredovalec objektivnih risarskih in plastičnih kvalitete telesa. Duševni izraz modela je še marsikje zajet v trdoto tipične norme in analogno telesni konturi poteka njej sporedni notranji shema. Glavno izhodišče tega stoletja pred pričetki baroka je primitivni ali deskriptivni naturalizem, ki je plod najintenzivnejšega poglobljanja v mehanično zakonitost narave.

Visoka renesansa je dodala portretu troje: uravnovešeno kompozicijo, kolorit in višjo stopnjo notranje ali psihične resničnosti. Na Raffaellovih primerih je morda prvo v ospredju, na Tizianovih tonska barvitost in napetost duševnega

izraza. Tizianova „La Bella“, papež Pavel III. in Glaukopis kažejo mojstra v najodličnejši formi. Portret visoke renesanse koncentrira vso pozornost na upodobljenca in njegovo življenjsko stabilnost, ki prihaja do izraza ne le v zunanji veljavi, marveč tudi v ustaljenem duševnem ravnotežju. Prvič dobe barve luč in senco. Senčenje in osvetljevanje figure, ki izpolnjuje vso širino formata, služi bolj vsebinskemu poudarku portreta. Ozadje zatemni, pokrajinska štafaža, ki je preje spremljala človeka kot nekak poetični rekvizit, odpade popolnoma. Človek sam naj spregovori s slike in vsa veličina njegove pojave naj se neovirano razodene. Če je kje potreba, naj bo dopuščen le še del impozantne arhitekture, morda steber ali zavesa. Od časa do časa nastopajo portretiranci še kot donatorji in bogaboječi verniki v bližini svetih oseb. Figuralne kompozicije Tintoretta in Jacopa Bassana že opuščajo Raffaelovo statično vezanost, tektonski kompozicijski princip se zamaje in dinamično grupiranje baroka se napoveduje z neugnano vehemenco.

Če je bila Evropa za časa renesanse v stilnem pogledu deljena še v dva ločena tabora, tedaj se razmahnejo v 16. in 17. stol., v dobi njenega najsijajnejšega slikarskega poleta, neizčrpne sile univerzalnega baroka. Italija je zasedla v umetnostnem svetu najdominantnejšo pozicijo. Glavno zaslugo ima zanjo Michelangelo, najrodovitnejši in najsilnejši tvorec novega veka. Na razstavi je bil njegov Brutus iz Bargella v Florenci. Najboljši primer baročne skulpture, Berninijev d'Este, prikazuje tako prepričevalno nadvlado slikarskega pojmovanja nad kiparskim, kakor nič podobnega. To je pravi Bernini. Slikovitost do skrajnega iluzionizma je geslo dobe, ki je prekipevala v bučnih čustvenih tiradah in privedla kult osebnosti do vrhunca. In vendarle se tudi ta patetičnost ublaži in umiri. Tiepolov prokurator Querini jo deloma še kaže, a v freskah zazveni že rokokojska lahkotna sproščenost, ki je predala v 18. stol. vodilno vlogo spet Franciji. Vse 19. stoletje to nesporno dokazuje, kolikor ni še usahnilo klasicistično eklektično vrelo starih akademij.

Na razstavi so bila zbrana najboljša dela tolikih mojstrov in šol, prinesena malodane iz vseh pomembnejših italijanskih zbirk, da je najskrbneje in najdojstojneje pokazala delež naroda, ki se je v evropski umetnostni skupnosti neminljivo proslavil.

Fran Šijanec.

Kritika

Kidričeva literarnozgodovinska metoda

S petim snopičem je profesor Kidrič zaključil prvi del svoje „Zgodovine slovenskega slovstva“ v izdaji Slovenske matice. Delo obsega dobo od začetkov do l. 1819, to je do Vodnikove in Zoisove smrti. Ko je sedaj dobilo svojo prvo zaključeno obliko, nam je dana prilika, da pregledamo njegove osnove.

Naloga se je pred Kidričem lotilo več mož. Prvi Čop, ko se je po daljšem oklevanju kljub vsemu le vdal šafařikovi prošnji in nagovarjanju, naj bi zbral gradivo za slovenski del njegove slovstvene zgodovine južnih Slovanov. Odposlal je svoj rokopis leta 1831., vendar je izšla „Geschichte der slawischen Literatur“ šele po šafařikovi smrti, komaj leta 1864. Čopovemu delu so sledile po daljšem razmiku, ko je čas šele mogel začeti ustvarjati pogoje za celotni oris literarnega razvoja, tri „Zgodovine slovenskega slovstva“: 1881 Julija Kleinmayerja, profesorja v Kopru, v izdaji Mohorjeve družbe (delo je znano bolj po siloviti Levstikovi kritiki v I. letniku L. Z.-a). dalje med 1894 in 1900 obsežni poizkus Karla Glaserja v 4. delih za Slovensko matico in končno Ivana Gra-