

boda, ki ni ne naključje ne nujnost, je odgovorno tveganje odločanja. Z odločanjem se svet vzpostavlja in propada, a na ravni, kjer so ga bogovi prepustili človeku, ne da bi človek odstranil sveto.

Treba je poudariti, da remitizacija dramatike vrača užitek v umetnosti, stopnjuje njeno čutno razsežnost, le da je ta užitek povezan s temeljno martirično témo, ne s potrošno nemoči. Uživanje na svetotvoren način. Katarza v tragediji je trpeče sočutje s ponesrečencem, ker je tragični junak isti kot gledavec; je užitek v zavesti, da je junak le gledavčev izmišljeni dvojnik, zato gledavčevo trpljenje ni resnično; užitek v samem izmišljenem — imaginiranem, estetskem — trpljenju. Ta užitek je izjemna svoboda. V njem se svoboda in zločin (smrt, trpljenje) uskladita. Užitek v trpljenju te vrste etično očiščuje.

Naj sklenem:

Zelje in potrebe po obnovi mita in rituala v slovenski dramatiki je treba vzeti zares. Nekateri pogoji za to obnovo so dani. Refleksivna misel o umetnosti te pogoje ugotavlja; dramatika obnovo skuša v svetu, jo prenaša v literaturo; gledališče jo udejanja. Šele polagoma, v počasnem, v težko preglednem teku dogajanja slovenske in svetovne usode in usode umetnosti v nji se bo teza, podana v tem eseju, preverila, razvila, se preoblikovano uresničila. Ali pa jo bo spodneslo.

Slovenska likovna kritika 1950—1960



Jure
Mikuž

Za ilustracijo načelnih izhodišč in kulturno-politične situacije, v okviru katere je delovala slovenska likovna kritika v obravnavanem času, nam najbolj služijo zapisi ob konfliktnih situacijah, ki so jih spodbudile razne razstave in polemike. Glavna vprašanja so bila: problem slovenske umetnosti v novi družbeni ureditvi in njen odnos predvsem do zahodne umetnostne dediščine ter sedanjosti, prob-

lem realistične, figuralne in abstraktne, nepredmetne umetnosti oziroma modernizma, vprašanje tendence, opredelitev statusa in kompetenc likovnega kritika oziroma kritike itd. Če imamo vprašanje vrednotenja slovenskega impresionizma tedaj za že razrešeno, je prvi pomembnejši prizkus za načelnost in ideološke ter strokovne opredelitve slovenske likovne kritike pomenila razstava sodobne francoske umetnosti maja 1952 v ljubljanski Moderni galeriji. Ob njej je Rado Bordon ugotovil, da ima ta umetnost »v sebi vse lastnosti, ki so značilne za deželo in dobo... (kjer) poteka propadanje določenega družbenega razreda«. Zato išče vsa kultura »pogosto izraz v reakcionarnih, bolnih ter zdravemu človeškemu čutu popolnoma tujih umetnostnih oblikah. Nobena umetnost ne sme biti sama sebi namen, ampak mora služiti ljudem, ne le izbrancem. Abstraktna umetnost se vrti v začaranem krogu, njena idejna podlaga in družbeni vzroki so neraziskani in motni... (zato pomeni) osiromašenje in po-

plitvenje resnične umetnosti«. ¹ Stane Mikuž je ob razstavi zapisal, da se v evropski zgodovini umetnosti že dolgo vrši proces oddaljevanja umetnosti od širokih mas delovnih ljudi, kar predstavlja l'art pour l'artizem za peščico izobražencev. »Edina realnost je umetniku lastni, notranji svet, ki je kaotičen. Navduševanje nad tako umetnostjo je nesmiselno in klavrno. V njej ni nič radostnega in lepega, čeprav je novo, je brezup, dekadenca, pošastnost in boleznost«. ² Tudi pisec v Ljubljanskem dnevniku (Stanko Savinšek) se sprašuje, ali je umetnost sploh bila kdaj tako malo človeška, posebej pa ga skrbi, ker je v nevarnosti mlajši rod, »saj ni bilo majhno število naših mladih likovnikov, ki so se hodili ,oplajati' ravno pred platna izvezitih dekadentov«. Iz tega sledi nevarnost nalezljivega epigonstva, ki je še posebej pereče, ker kritika ni opravila svoje naloge, da bi opozorila na dekadenco in dekor in tako dvignila vrednost naših mojstrov. ³

Nekoliko širše skuša opredeliti problem Luc Menaše, ki ugotavlja, da so bile »le neprožnost in nedialektičnost mišljenja ter hkrati estetska konzervativnost razlog pogostih šablonskih obsodb v naši kulturni sredini«, pri čemer meni, da »krasna umetnost, z drugo besedo abstraktna umetnost predstavlja zvezo med visoko umetnostjo, umetno obrtjo in tehniko«. ⁴ Še bolj razumevajoč skuša biti Branko Rudolf, ki pripisuje abstraktnosti dekorativnost in opozarja, da so slike rezultat tehnicizma in razrvanosti časa. Opozarja pa, da pri abstrakciji ne gre za razčlovečenje, ampak mu npr. barvne študije pomenijo poizkus, ki ga primerja z glasbo: gre le za ton ali akord. ⁵ Reakcija zunaj kritičkih vrst sledi, ko se diskutije že nekoliko pomirijo: Lev Modic meni, da naši umetniki ne bi smeli segati po vzorih na dekadentni Zahod, da se morajo nasloniti na gibanje ljudskih množic, na njihovo demokratično pot. Po družbeni naprednosti naše dežele bi bil lahko slovenski umetnik vodnik in mu zato ni treba biti epigon. ⁶

Ko se čez eno leto prvič pojavi v Moderni galeriji Kregarjeva abstrakcija, jo prva kritika sprejme kot eksperiment, a dokaj naklonjeno. Fran Šijanec piše, da »gre za oblikovanje novega humanizma in današnjemu razvoju prikladnega likovnega sistema, ki je za našo dobo boljši od starega, torej za bistveno nove elemente likovne kulture. Gre za umetnost v službi novega človeka. Razstava ima velik pomen, ni pa se treba bati za slovenstvo«. Kregarja primerja z Jakopičem in opozarja, »da podob ne gledaš več literarno in nelikovno, temveč samo slikarsko in likovno«. ⁷ Luc Menaše pa piše: »Štirideset let po nastopu Aleksandra (sic!) Kandinskega razlagati abstraktno umetnost kot likovni propad je enako zgrešeno, kot stavljati jo v isto vrsto z upodabljačo umetnostjo... umetnine izrazno višje vrste, umetnine, ki posredujejo človeku še kaj preko zgolj likovnih zakonov in estetskih doživetij, umetnine, ki likovno spregovore o človeku in vsaj o drobcu njegovega pogleda na svet pa najdemo le v neabstraktni umetnosti.

¹ ON, Po poteh modernega slikarstva, *Slovenski poročevalec*, 25. 5. 1952.

² S. Mikuž, Razstava del sodobne francoske umetnosti, *Ljudska pravica*, 31. 5. 1952.

³ S. S., Rešitev je v človeku, *Ljubljanski dnevnik*, 5. 7. 1952.

⁴ Menaše Luc, Razstava sodobne francoske umetnosti v Moderni galeriji, *Naši razgledi*, 31. 5. 1952.

⁵ Branko Rudolf, Glose k razstavi Francozov v Ljubljani, *Naši razgledi*, 12. 7. 1952, 26. 7. 1952.

⁶ Lev Modic, »Sodobna« orientacija, *Slovenski poročevalec*, 29. 11. 1952.

⁷ F. Šijanec, Pota likovne umetnosti, *Naši razgledi*, 5. 12. 1953.

(Ta) ne pomeni degeneracije likovne umetnosti, pač pa popoln odklon od njene upodabljajoče naloge. V abstraktnih slikah vidimo lahko le toliko, kolikor lahko uzremo, če gledamo v kope oblakov, v slučajno okrušeni zid, v otroške čire čare ali v geometrijsko tehnične konstrukcije. V znanosti lahko dokažemo nujnost ene platforme: dialektičnega materializma, v gospodarstvu je socializem enako evidentna nujnost, v umetnosti pa so nujni vsi slogi, ki ustrezajo našim umetnostnim potrebam. Zgodovinskih dokazov je dovolj: dokler je bila SZ domovina naprednih ljudi, je njena umetnost doživljala spontan, neoviran razvoj. Ko se je spremenila v birokratski monstrem, je postala večina — izmov proskribiranih, maloslavni pojem ‚entartete Kunst‘ pa je uvedel nemški nacizem in tako za vse svoje obdobje zavrl vsak umetnostni razvoj v nemški državi.«⁸ Tudi Ljerka Menaše, ki je edina opazila, da Kregar »še vedno priznava neposredno pobudo realnega sveta tudi ob formalno skrajnih rešitvah«, napoveduje, da je treba ugotoviti, ali je abstraktna umetnost »zgolj likoven izraz propada buržoazno-kapitalističnega družbenega reda«.⁹

Dobršen del polemik in umetnikovih zagovorov je potekal v javnih razgovorih, neobjavljeno, in tudi na podlagi teh, se je oglasil Josip Vidmar: »Od časov Kandinskega je to vse znano in tisočkrat ponavljano, ne da bi koga kam privedlo... Kakšno precizno reakcijo naj zbudi v človeku kaotična kombinacija likov, linij in barv? Kako in po čemu so in bi mogli biti (Kregarjevi) ‚Melanholični dnevi‘ res samo melanholični dnevi?... Mislim, da absolutni liniji in barvi ni dana moč nad človeško psiho. Dobi jo lahko samo v zvezi s predmetom... Muzika ima za svoj posel na razpolago ustrezna sredstva, ki jih slikar nima in jih ne more imeti«.¹⁰ Po tem članku sta se v študentskem glasilu pojavili dve mnenji. Nepodpisani pisec trdi, da zahteva »moderna umetnost intenzivno sodelovanje gledalca z umetnikom in ljudje, katerih oko je dovezetno za likovne vrednote, to je za barve, linije in kompozicijo, uživajo ob abstraktnih slikah prav tako kot tisti, katerim je za sprožitve potrebne duševne reakcije potreben neki eksaktno narisani predmet ali zgodbica«¹¹, Alenka Goljevšček pa je mnenja, da je Kregarjevo doživljanje le »doživljanje dečka, ki okrog sebe ne vidi sveta, kot ga pojmuje v običajnem smislu, temveč neurejen in brezpredmeten kaos najrazličnejših barvnih lis, kaos, iz katerega še ni sposoben vzeti in ločiti ustrezajočih elementov ter jih združiti v nekaj, kar bi ustrezalo konkretnim predstavam in idejam, ki nam jih svet sam ustvarja«.¹²

Med drugimi je uredništvo Naših razgledov povabilo k anketi o aktualnih pereh vprašanih tudi Jožeta Goričarja, ki meni, da je za abstraktno umetnost značilno, da skuša pretrgati mejo med človekom in svetom (prirodo in družbo). Introvertiranost umetnika vodi v imaginarni svet, kar privede do subjektivizma, ki je v »katerikoli obliki družbene zavesti v razredni družbi nastajal iz istih družbenih odnosov kot subjektivni idealizem«. Zato je »abstraktni umetnik determiniran po tisti plasti v razredni družbi, ki ji ni do progresivnega gibanja, ali pa, ki je nad takim gi-

⁸ Luc Menaše, Pota likovne umetnosti, *Naši razgledi*, 5. 12. 1953.

⁹ Ljerka Menaše, Iskanje novih poti: Dve razstavi v Moderni galeriji, *Ljudska pravica — Borba*, 6. 12. 1953.

¹⁰ Josip Vidmar, Po novi modi, *Slovenski poročevalec*, 13. 12. 1953.

¹¹ Riko Debenjak in Stane Kregar, *Tribuna*, 25. 12. 1953.

¹² -šk, Odgovor na trditev: Moda ali veličina, *Tribuna*, 25. 12. 1953.

banjem obupala.«¹³ Goričarju je polemično odgovoril A. O. Župančič: »Čim bolj natančno izražanje tendenc družbenega razvoja ne more biti kriterij za progresivnost neke umetnine . . . vsako likovno delo, ki odkriva nova sredstva za izražanje, je progresivno . . . Nova notranja vsebina, ki jo terja novi čas, pa terja novih oblik, novih sredstev izražanja. Moderna umetnost je še sredi porajanja in mukoma gradi svoj izraz — vendar, če jo poskusimo gledati brez prizadetosti in predsodkov, ali ne snuje tudi v njej neugonobljiva sla človeka po zavzemanju novih svetov? V tem smislu je celo globoko humanistična.«¹⁴ Kljub treznejšim poskusom in opozorilom pa se je vsa diskusija počasi iztekla v smer, ki jo zaznamuje članek Iva Pirkoviča, kjer avtor ugotavlja, da je tragika abstraktne umetnosti v tem, da vpije po razlagi. Moderna umetnost je zanj beg od občečloveškega. »S paleolitskim impresionizmom se je umetnost začela, z modernim impresionizmom Moneta, Renoira, Van Gogha se končuje. Za njim je novo le še umiranje in razkrajanje okusa.«¹⁵

Drugo večjo načelno diskusijo, ki se je spuščala v probleme metodologije in ideološke naravnosti v pisanju naše kritike in v vprašanja realizma v umetnosti, je sprožila l. 1956 reakcija Luca Menašega na pisanja, ki so bila bolj ali manj značilna za dobršen del tedanjih spremljevalcev — amaterjev: »Ali more biti ta z Zapada importirana modna umetnost koristna za razvoj naše upodablajoče umetnosti? Ali more kdorkoli vsaj približno nakazati razvoj umetnosti iz tega upodablajočega Babilona, ki se je zavestno odpovedal vsakršnim umetnostnim tradicijam, ne pa nekritičnemu posnemanju zapadnjaških umetnostnih špekulacij?«¹⁶ Menaše je v oceni iste razstave menil, da »še danes beremo tu in tam take vrste pisarjenje o sodobni umetnosti, s kakršnim bi bil lahko zadovoljen tudi dr. Adolf Dressler, avtor leta 1938 izšle brošure *Deutsche Kunst und entartete Kunst*«. ¹⁷ Na to oceno je reagiral Dore Klemenčič z javnim vprašanjem, »kdo so bili pisci, ki so svojo nacistično usmerjenost tako dolgo skrivali na straneh našega časopisja?«¹⁸ Menaše je odgovoril, da je tak pisec Klemenčič sam (kar je ilustriral s Klemenčičevo izjavo, da so Picassojeve slike umetnine toliko, kolikor so klopotci še vedno jajca). V odgovoru Menaše piše dalje: »Mislim, da smo si že precej vsi na jasnem, da je prav razna umetnostna vprašanja ne le hvaležneje, ampak tudi teže reševati s pomočjo marksistične metode kakor pa po zglajenih idealističnih in pozitivističnih kalupih . . . Vulgarizatorji marksizma trdijo, da je vsa zahodno evropska umetnost od vključno impresionizma . . . zgolj odsev propadajočega kapitalizma, da ne pomeni nič drugega kot likovno vzporednico raznih reakcionarnih ideologij, da je posledica pretirane individualizacije umetnikov, da je izgubila ves stik z zdravo in naravno mislečimi ljudskimi množicami, da je naslednik nesramne kupčije med izkoriščevalnimi trgovci z umetnostjo in psevdoumetniki, ki slikajo in kiparijo tako le zategadelj, ker drugače ne znajo, ker so se premalo naučili, ker se podreajo modnim

¹³ Dr. Jože Goričar, Pota likovne umetnosti, *Naši razgledi*, 26. 12. 1953.

¹⁴ A. O. Župančič, Pota likovne umetnosti, *Naši razgledi*, 9. 1. 1954.

¹⁵ Ivo Pirkovič, Beg od renesanse. *Slovenski poročevalec*, 10. 1. 1954.

¹⁶ Črt Škodlar, V znamenju surrealizma in abstraktne umetnosti, *Slovenski poročevalec*, 22. 2. 1956.

¹⁷ Luc Menaše, Jugoslovanska likovna umetnost, *Naši razgledi*, 10. 3. 1956.

¹⁸ Dore Klemenčič, Brez namigavanj, *Naši razgledi*, 24. 3. 1956.

zahtevam snobovskih kapitalistov, ker so sami degenerirani ali vsaj hlinijo degeneriranost. Take trditve . . . grobo nasprotujejo marksistični interpretaciji pojavov duhovne vrhnje nadstavbe in so nenavadno podobne klevetanju raznih nacističnih 'ideologov'. Nikakor ne gre poenostavljati zveze med umetnostjo in družbenim okoljem do te mere, da postavljamo enačbo: reakcionaren, propadajoči družbeni red = reakcionarna, propadajoča umetnost.«¹⁹ V odgovoru je Klemenčič zapisal, »da hoče Menaše uvesti neko diktaturo nad svobodno mislijo, diktaturo nad svobodno oseбно odločitvijo posameznika«, in obrnil problem: »Menaše hoče vsakršno realistično orientacijo v umetnosti oceniti za nacistično.«²⁰

Tudi v to diskusijo so se vključili pisci, ki so se čutili poklicani s stališča družbeno legitimne ideologije razsoditi v sporu. Tako je tedaj vodilni marksistični teoretik Boris Ziherl menil, da je »marsikaj od tistega, kar se nam vsiljuje kot 'moderna umetnost', dejansko plod brezizglednosti, nevere v družbeni napredek in ustvarjalne sile njegovih nosilcev, kar vse vodi v duhovni razkroj . . . Skrajni individualizem je rodil nihilizem.«²¹ Vmešal pa se je tudi Sergej Vošnjak, tedanji glavni in odgovorni urednik Slovenskega poročevalca, ki je presojal v imenu lastnega popolnega zaupanja v Klemenčiča kot nekdanjega borca in umetnika: »Pri nas so se abstraktne oblike v glavnem obdržale le pri ljudeh brez progresivne usmerjenosti ali pa sploh brez usmerjenosti . . . Je samo še majhen korak do tega, da se bo našel kdo, ki bo spomenike naše NOB označil za nacistično usmerjene.«²²

Leta 1959 so razburjala kulturno javnost radijska predavanja Staneta Mikuža o moderni umetnosti. V objavljenih predavanjih je avtor izpostavil svoje temeljno izhodišče: »Še nikoli se namreč niso za mislečega človeka tako zamajali temelji likovne umetnosti kakor v današnjih časih.« Skupne značilnosti moderne umetnosti so »beg od resničnega življenja, od naravne resničnosti, premik problemov v avtistični svet umetnikov in iz tega logično izhajajoče dejstvo poudarka formalnih vprašanj v umetnosti ter skrajni subjektivizem v vrednotenju vidnega sveta. Stari, objektivni kriteriji vrednotenja vidnega sveta so propadli, nadomestili so jih apeli na čustvo, na podzavest in na esteticistični snobizem . . . Dovolj je bilo samozadovoljne zasanjanosti in začaranega spanja, v katerega se je pogreznilo moderno slikarstvo. Skupni svet budnih — skupni svet naprednega, v socializem korakajočega človeštva — pričakuje tudi sodobno likovno umetnost v svojo sredino. Kajti le tu je njeno pravo mesto, tu je tudi edina možnost njenega ozdravljenja.«²³ Branko Rudolf odgovarja: »Dr. Mikuž mimogrede načenna dolgo vrsto vprašanj, ki jih ne utemeljuje, temveč govori, kakor da bi šlo za stvari, ki so za naprednega človeka že davno dognane, jasne, trdne, neovrgljive«, pri čemer opozarja, da splošno priznanega vrednotenja ni nikoli bilo, saj je to vedno le razredno. (Mikuž) piše »kakor da bi se umetnost rodila in kakor da bi ljudje umetnost vrednotili v nekakšnem 'zraka praznem prostoru'. Ne razloži v čem so obstajali 'stari', objektivni kriteriji . . . Vse-

¹⁹ Luc Menaše, Resnica, laž in nesporazum o sodobni umetnosti, *Naši razgledi*, 7. 4. 1956.

²⁰ Dore Klemenčič, V mraku apriorizma in podtikanj, *Naši razgledi*, 21. 4. 1956.

²¹ Boris Ziherl, Še o resnici, laži in nesporazumih, *Naši razgledi*, 21. 4. 1956.

²² Sergej Vošnjak, Resnica, laž in še kaj, *Slovenski poročevalec*, 20. 4. 1956.

²³ Stane Mikuž, Vprašanja sodobnega slikarstva, *Mlada pota*, 1959, št. 6, str. 353—365.

kakor se je dr. Mikuž s svojim splošnim odklanjanjem vseh modernih smeri znašel v zelo nezavidljivi družini s tistimi, ki so zasledovali moderne smeri kot ‚entartete Kunst‘ ... Logični sklep se zdi: ‚Človeški lik pomeni humanizem, logiko, zdravje — pokrajinarstvo: umik v osamelost, zapuščanost‘.«²⁴

Svoje ugovore je na poziv revije, v kateri je Mikužev tekst izšel, sporočila le Alenka Gerlovič: »Motiv ni identičen z vsebino likovnega dela. Ločitev vsebine od likovne oblike je nedialektična. Vsebina je funkcija oblike in obratno. V vsebini in obliki se odraža doba, v kateri je delo nastalo. Zato je nedialektično očitati kateremukoli času njegov likovni slog ter mu postavljati za zgled likovno pojmovanje kake druge dobe. Ne strinjam se z očitkom, da je sodobna umetnost izločila človeka. Človek je lahko motiv likovnega dela, prava človeška vsebina (idejnost) pa se ne skriva v človeški postavi, v ikonografiji in anekdoti, ampak v celotnem ustroju slike, v njeni obliki ... ki more izražati globbo vsebine, odnos človeka do narave in lastnega dela. Ni res, da je sodobna umetnost prekinila zvezo z naravo. Današnji čas je prinesel drugačno podobo narave in tudi človeške duševnosti. Nova spoznanja o svetu se odražajo v novih likovnih pojmovanjih ... Zato ne drži, da se je sodobna likovna umetnost izolirala od življenja in človeške družbe ... Tudi do umetnosti, ki je zrasla iz težnje po tišini in koncentraciji sredi tempa civiliziranega življenja in družbenih kriz, ima človeštvo pravico. Trditev, da sodobna likovna umetnost odraža razvoj kapitalističnega sveta je in ni resnična. Če jo vzamemo enostransko, ni dialektična. V vsakem resnem likovnem delu se namreč srečujeta preteklost in bodočnost na specifično likovni način. Vrednotenje družbe, iz katere je neka umetnost zrasla, pa še ne more določiti cene likovnega dela. Če je umetnik izrazil težnje svojega časa in družbe z veliko umetniško silo, bo njegovo delo preživel svoj čas.«²⁵

Istega leta (1960) je pričelo uredništvo Naše sodobnosti razgovore na temo »Pota sodobne likovne umetnosti«. Med tehtnejšimi je treba omeniti predvsem odgovor Emilijana Cevca, ki opozarja na nujnost subjektivnega obravnavanja moderne umetnosti in premajhno poznavanje vseh vzrokov in zakonitosti, ki jo pogojujejo. Težko je govoriti o dekadenci, dehumanizaciji, naveličanosti in patološkosti, če najdemo npr. zgodovinske vrstnike abstrakcije skozi vso zgodovino od mezzolita naprej. Zgodovinski in družbeni razvoj sta privedla do individualizacije, zaradi katere je umetnost izgubila stik s človekom in vizijo celostne umetnine. »S tem, da je neka slika ali plastika abstraktna, še ni nujno, da je umetnina in prav tako ni nujno, da je umetnina vse, kar je realistično zajeto, kakor ni nehumano vse, kar zanemarja človeško podobo in humano vse kar jo poudarja.«²⁶ Še kompleksneje pa obravnava aktualno problematiko prispevek Špelce Čopič. Avtorica najprej ugotavlja, da je med obema skrajnosti-

²⁴ Branko Rudolf, Ob analizi tako imenovanih »modernih« likovnih vrednot, *Naši razgledi*, 16. 5. 1959, Branko Rudolf, Ob vprašanih moderne estetike in kiparstva posebej, *Naši razgledi*, 29. 8. 1959.

²⁵ Alenka Gerlovič, Razmišljanje o vprašanih sodobne likovne umetnosti, *Mlada pota*, 1960, št. 3, str. 166—181; Alenka Gerlovič, Vloga likovne umetnosti v sodobni družbi, *Naši razgledi*, 26. 12. 1959, 9. 1. 1960.

²⁶ Emilijan Cevc, Človeške dimenzije moderne umetnosti, *Naša sodobnost*, 1960, str. 60—64.

ma, abstraktno in naturalistično umetnostjo, več vmesnih stopenj in da »o krizi lahko govorimo le pri naturalizmu, torej umetnosti, ki se oklepa zunanjega videza figure in predmeta in ni sposobna preko te lupine prodreti v notranji duhovni svet človeka, posredovati njegovo dramo, srečo, njegov novi odnos do sveta in sočloveka«. V nadaljevanju opredeljuje problem izraza v abstraktni umetnosti, odnos med to in dekorativno tvornostjo, njeno logično utemeljenost v razvoju likovnega jezika, odnos do sočasnih znanstvenih raziskav in odkritij itd. Razpada navidezne enotnosti zahodnoevropske umetnosti ne moremo naprtiti abstrakciji in nesmiselno je v imenu žalovanja za visokimi preteklimi kulturami obsojati modernizem. Abstraktna umetnost je postala nekaj mednarodni pogovorni jezik, ki ga pogojuje problem izenačevanja na vseh ravneh; vsekakor pa se nihče bolj trdovratno ne upira izenačevanju kot prav umetniki. Specifična slabost abstraktna umetnosti je posnemanje narave, del krivde za dejansko stanje pa je v nepripravljenosti in likovni neizobraženosti gledalca. Na koncu pravi avtorica: »Zaradi vsega tega priznam, da ne razumem, zakaj je bila abstrakcija pri delu naše kritike naenkrat deležna popolne odklonitve. Saj je le sredstvo spoznavanja in izraza, dobra, če je v pravih rokah, slaba, če si jo slikar nadene kot krinko za svoje majhne špekulacije. Z realizmom je prav tako, da pa bi bil realizem edino pravilna in zdrava pot socialističnega umetnika, to zaenkrat ni dokazljivo.«²⁷

V isti številki Naše sodobnosti se je razpletla tudi polemika okoli Doklerjevih stališč o moderni umetnosti, ki so nekakšna sinteza njegovega pisanja v tem času. Po mišljenju Janeza Doklerja hoče vsa reakcija na naturalistični impresionizem s »čim bolj ekonomičnimi sredstvi doseči maksimum vsebinske popolnosti in intenzivnosti, kar zaudarja po stvari, an sich... Obdobja po impresionizmu niso nič drugega, kot vnaprej izjalovljeni poskus, najti skupni imenovalc za duhovno razdrobljenost družbe... in če je (umetnost) resnica o propadajočem razredu, zaradi tega ni nič manj resnica.«²⁸ »Abstraktno slikarstvo je nedvomno že prestopilo najvišjo točko svojega razvoja. Splošno priznано in cenjeno je postalo stvar muzejev, trgovcev in kritikov, potegnilo je za seboj mediokriteto in zdi se, da danes že lahko govorimo o neke vrste akademizmu...«²⁹ Na trditev, da se »abstraktna slika vedno spremeni v zgolj poslikano dekorativno ploskev, ki s skladnostjo barv in pretehtanostjo kompozicije bolj ali manj ugodno deluje na oči gledalca, čustveno in miselno pa ga pusti neprizadetega«,³⁰ je Braco Mušič odgovoril, da »Dokler špekulira z instrumenti, ki izključujejo neposredno dožemanje umetnine. Če torej kako delo degradiramo na dekorativno, mu odvzamemo cel sveženj vrednot, ki bi mu jih sicer z obema rokama pripisali.«³¹

Dokler je kot prevajalec Reinachovega Apollona dopisal dodatek o moderni umetnosti. Herbert Grün je ob tem menil, da je »presenetljivo, kako je mogoče povedati v pavšalnih bon motih takšne generalne zavrtnitve

²⁷ Špelca Čopič, Misli o abstraktni umetnosti, *Naša sodobnost*, 1960, str. 64—68.

²⁸ Janez Dokler, Veliko besed o malih stvareh, *Beseda*, 1956, str. 272—279.

²⁹ Janez Dokler, Od skrajnosti do skrajnosti. II. mednarodna grafična razstava, *Naša sodobnost*, 1957, str. 949—953.

³⁰ Janez Dokler, Svet v umetniku in umetnik v svetu, *Naši razgledi*, 11. 4. 1955.

³¹ Akant, Pomanjkanje objektivnih meril, *Naši razgledi*, 25. 6. 1955.

vseh sodobnih prizadevanj»³², Menaše pa navaja, da je Doklerju »bolna vsa moderna umetnost«.³³ Dokler, ki je po tem skoraj prenehal s pisanjem, je svoj umik pojasnil: »Čisto nič me ne mika v kozmopolitsko aristokratsko družčino, ki v strahu pred mišljenjem ponuja ubogemu, neukemu slovenskemu ljudstvu vsakokratne pariške (ali kakršne koli) modne izdelke, ki naj bi bili po logiki katere izmed ponarodelih metafizičnih teoloških koncepcij velika umetnost... Vsekakor mi na kraj pameti ne hodi, da bi svoje mišljenje spreminjal zato, da bi ugajal prodornim mislecem, ki v razredčeni kozmopolitski atmosferi razmišljajo o vprašanih, ki so sama v sebi nesmiselna. To počenajo samo ljudje, ki se bojijo misliti svojo in svojega ljudstva zgodovinsko bit in si zato na vse načine prizadevajo svoje mišljenje na silo 'integrirati' v 'občečloveško', 'večno', 'največje vseh časov', 'moderno' ali pa vsaj 'jugoslovansko', medtem ko tam, kjer bi morali imeti korenine, da bi se rešili brezna 'relativnosti', vidijo samo zanimivo folkloro«.³⁴

Prva značilnost, ki jo opazimo v omenjenih diskusijah, je nemoč strokovne kritike, da bi s svojim aparatom opredelila ali celo razrešila bistvene probleme časa. V kulminativni točki zapleta se navadno pojavljajo pisci iz neke druge sfere (politiki, književniki, sociologi, filozofi itd.), ki spregovore v imenu »družbe«, kar pripelje tudi do ugotovitve, da je bilo področje likovne umetnosti pri nas vedno tisto, ki je bolj kot vsa druga predstavljalo polje udejstvovanja ljudem najrazličnejših strok.

Prelom v likovni umetnosti, ki ga je povzročil razcep s socialističnim realizmom, je postavil pred kritike problem emfatičnega prestopa: iz presoje družbene ustreznosti motiva naj bi se vrnila k drugačnemu, nenormativnemu presojanju oblike. Ker so bili skoraj vsi kritiki šolani kot umetnostni zgodovinarji na šoli, ki je bila podaljšek dunajske umetnostne zgodovine, jim je bil v takojšnjo metodološko oporo njen likovni formalizem, ki je izvajal vsebino umetniškega dela iz njegovih oblik. Zatekanje od idealističnih izhodišč aksiologije tega formalizma v marksizem je bilo le navidezno, površinsko in pragmatistično. Največkrat ga je zamenjala kompilativna amorfna masa vrednot, nerefektirano in nesistematično, pobranih z vseh koncev zgodovine estetike od Croceja do Bergsona in še starejših. Redki kritiki so bili v praksi dosledni svoji normativni viziji, pogosto so jo v imenu argumentacije žrtvovali ali zamenjali. Termine slovenske predvojne katoliške kritike, kot so bili absolutno, lepota, duh, ideal, navdih, iluzija, genialnost ipd., so zamenjale pogosto v isti funkciji nastopajoče oznake etika, resnica, človeškost, intuicija itd.

V oceni razmerja med estetsko — kritiško mislijo in ustvarjalnostjo tega časa v Jugoslaviji je Sveta Lukić, tudi na podlagi slovenske situacije, ugotovil, da »razvoj estetike in kritike v znatni meri zaostaja za umetniško prakso«.³⁵ Dejstvo je, da je morala kritika v tem času izpolnjevati še celo vrsto povsem utilitarnih funkcij od prosvetljevanja do pedagoške dejavnosti ipd., kar se je ob relativno majhnem številu kvalificiranih in precejšnjem

³² Herbert Grün, Večna viba. Laični zapiski z veliko žlico: o zgodovini umetnosti — ob Reinachu in Batušiču, *Nova obzorja*, 1959, str. 441–454.

³³ Dr. Luc Menaše, Korak nazaj v naši umetnostno zgodovinski literaturi, *Naši razgledi*, 10.5. 1958.

³⁴ Janez Dokler, Odgovor, *Naša sodobnost*, 1960, str. 69–74.

³⁵ Sveta Lukić, *Umetnost i kriterijumi*, Beograd, 1964, str. 188.

številu neprofesionalnih piscev in nesmotrni razporeditvi energij izkazalo kot usodno za konstituiranje njene samozavesti, izhodišč in kritiškega jezika nasploh. Drugi moment pa je bila relativna neinformiranost kritikov o sočasnem dogajanju v svetovni umetnosti. Morda lahko temu dejstvu pripišemo tudi (z današnjega vidika) glavni manjko: naša kritika se ni niti lotila problema umestitve najkvalitetnejših slovenskih umetnikov (Stupice, Preglja, Kregarja in drugih) v problemski prostor evropskega slikarstva. To je še toliko bolj očitno, saj je npr. ob pojavu mladih v Skupini 53 takoj pokazala na zglede za vsakega posameznika, na kar je reagiral Janez Dokler: »Iskati genezo oblik in stilnih posebnosti v delu naših mladih slikarjev nima nobenega pomena, če obenem ne iščemo duhovne, razpoloženske in čustvene sorodnosti z mojstri in vzorniki. To pa bi bilo — blago rečeno — otročje početje . . . (saj) bomo komajda mogli verjeti, da gre za podoben življenjski nazor, za podobne življenjske izkušnje in podobno.«³⁶

Kljub včasih citiranim avtoritetam tistega časa (Read, Venturi, Huyghe itd.), bi težko, razen ob nekaj evidentnih primerih (na eni strani vpliv Plehanova pri Stanetu Mikužu in na drugi strani Francastela v nekaterih tekstih Čopičeve) govorili o širitvi naše kritiške misli s teorijami omenjenih avtorjev. Če vzamemo za izhodišče nadaljnega obravnavanja tedanjo avtokritiko kritike: »Manjka nam kritike, ki bi z družbeno naprednega stališča, z dosledno uporabo analize *métiera* najprej izločila vso dvomljivo spremljavo resnih likovnih prizadevanj in se ne bi ob vsakem zmazku razpisala s prizanesljivo, neprizadeto vljudnostjo. Šele ko bo to doseženo, bo mogoče napraviti korak naprej in se resno lotiti obravnavanja umetnin . . .«³⁷, potem nam material sam narekuje ugotovitev, da ne moremo pisati o slovenski kritiki tega časa kot o strokovno vzpostavljeni dejavnosti in njenem jeziku, ampak, lahko nanizamo le mozaik bolj ali manj problematiziranih mnenj, ki presegajo dolgočasno večino vljudnostnega in dolžnostnega beleženja. Pri presojanju individualnih prispevkov slovenski kritični misli moramo najprej ugotoviti, da v začetku petdesetih let na Slovenskem ni bilo nobenega avtorja, ki bi si s stalnim spremljanjem razvoja moderne umetnosti pridobil ugled avtoritativnega kritika. To dejstvo se ni izkazalo v obravnavanem času niti kot pozitivno niti kot negativno.

Ugledna umetnostna zgodovinarja Izidor Cankar in France Stele sta se kot kritika umaknila že po prvi vojni oziroma po zatonu ekspresionistov. Po drugi vojni sta bila oba nekaj časa potisnjena v stran, odigrala pa sta svojo vlogo tudi pri obravnavanju moderne umetnosti. Tako je Luc Menaše ob Cankarjevi smrti zapisal: »Priznati moramo, da se je Cankarjevo razumevanje velikega razvoja likovne umetnosti nehalo nekje pri impresionizmu. Od tod dalje svojega koncepta nekako ni znal več aplicirati, četudi vemo, iz njegovih pisanih del in ustnih izjav, da je znal polno vrednotiti naše sodobne umetnike.«³⁸ Steletovo knjigo o slovenskih slikarjih, ki bi morala iziti pred vojno, pa je ob izidu leta 1949 spremljal pripis Slovenskega knjižnega zavoda: »Knjigo izdajamo nespremenjeno, kakor je bila

³⁶ Janez Dokler, Decembrski kritični zapiski, *Beseda*, 1955, str. 672—679.

³⁷ Janez Dokler, Razgledi po sodobni likovni umetnosti in kritiki, *Naši razgledi*, 22. 1. 1955, 5. 2. 1955.

³⁸ Luc Menaše, Ljubljanski likovni zapiski, *Nova obzorja*, 1959, str. 64—69. cf.: Izidor Cankar, Razstava G. A. Kos — F. Pavlovec, *Likovni svet*, 1951, str. 126—138; Izidor Cankar, *Gojmir Anton Kos*, Ljubljana, 1951.

napisana pred našo NOB, čeprav se ne strinjamo z raznimi avtorjevimi analizami in ocenami stopenj zapadnoevropskega slikarstva.«³⁹

Precej izolirano je nadaljeval po vojni svojo kritiško pot Fran Šijanec. Sintezo njegovega dela s tega področja predstavljajo študije v knjigi o naši sodobni umetnosti.⁴⁰ V primerjavi z ostalo ravnijo tedanje kritike izpričuje njegovi zapisi razgledanost po aktualni strokovni literaturi in vneto spremljanje umetnostnega dogajanja v tujini, o čemer je večkrat poročal. Rezultat tega je verjetje, da »Slovenski umetniki doživljajo problematiko sodobne umetnosti podobno kakor drugi narodi istega zgodovinskega okolja (Srednja in Zahodna Evropa).« O sodobni umetnosti ni razmišljal aprioristično odklonilno, saj je bil prepričan, da predstavlja v kontekstu z drugim dogajanjem bistveni prelom s tradicijo in dokaz »človeškega napredka in njegove spopolnitve«. Ob njegovi smrti je Stele označil prispevek Šijančevega dela za slovensko umetnostno zgodovino in kritiko: »Postal pa je žrtev pretirane težnje po izčrpnosti, ki mu je zatemnila kritični čut, tako da ni zadosti prišla do veljave razlika med pomembnim in statistično izčrpnim... Kot kritik je uveljavljal napredna načela in želel predvsem odpreti pot razumevanju sodobne avantgardistične umetnosti in pokazati na absurdnost dogmatskega boja proti nji. To svoje prepričanje, ki je izzvalo nasprotnike sodobne umetnosti je branil vztrajno, samo da je svoje argumente pogosto dokaj zamotano formuliral.«⁴¹ Če si odmislimo (sicer povsem upravičeno očitano) zamotanost formulacij, je treba poudariti, da je Šijanec podal pri nekaterih sodobnih avtorjih korektne formalne analize, medtem ko ga ostale plasti umetniškega dela manj zanimajo. Sicer pa je bil prepričan, da gre »kritiku za presojo neposredno dane estetske vrednosti... vendar ima kritično vrednotenje sodobne žive umetnosti objektivne in subjektivne meje, prek katerih v njenem času nikakor ni mogoče prodreti. Trajne vrednote odkriva le čas, to je sodba potomcev.«⁴²

Tudi Branko Rudolf, od leta 1954 ravnatelj mariborske Umetnostne galerije, se je oglašal večkrat s širših idejno-estetskih izhodišč, pri čemer mu je poznavanje evropske filozofske misli služilo za dopolnjevanje enostranskega pojmovanja marksizma, ki je bilo značilno za mnoge tedanje pisce. Že leta 1950 je zapisal, da je »idejen« lahko vsak motiv, kajti »idejnost« v umetnini pripada posebnemu jeziku barv, oblik, prostora, črt itd., ki jo je treba razumeti. Naprednost ni samo v motivu... temveč v celotnem izrazu.⁴³ Svoja izhodišča pa je razložil takole: »Duša« je celokupnost vsega doživljanja, v umetnini sposobnost notranjega gledanja in tiste sposobnosti, ki zna prestopiti realni svet v nekaj, kar je lastno samo njemu na podoben način, kakršnega so doživljali drugi. Pojem »duše« bi radi sodobniki zavrgli, češ da preveč spominja na neumrljivo dušo in mistiko, vendar... obsega pojem »duševnosti« obenem čustva, voljo in misli, pojem »duše« pa predvsem silo notranjega gledanja, natančno tisto, kar prav zelo odloča o vsaki umetnini.«⁴⁴

³⁹ France Stele, *Slovenski slikarji*, Ljubljana, 1949, str. 6.

⁴⁰ Fran Šijanec, *Sodobna slovenska likovna umetnost*, Maribor, 1961.

⁴¹ France Stele, In memoriam. Dr. Franjo Šijanec, *Sinteza*, št. 1, 1964, str. 83.

⁴² Fran Šijanec, o. c.

⁴³ B. R. O idejnosti v likovni umetnosti, *Mladina*, 1950, št. 37, str. 6.

⁴⁴ Branko Rudolf, O estetsko kritičnih izhodiščih, *Naši razgledi*, 19. 2. 1955.

Stane Mikuž je svojemu predvojnemu prepričanju v normativne vrednosti klasične umetnosti dodal še en zgled — estetiko socialističnega realizma, ki »ne sme upodabljati človeka kakršen je, ampak kakršen naj bi bil. Umetnost mora biti progresivna, polna veselja do življenja, pokazati mora današnjo stvarnost in pot v jutrišnji dan.«⁴⁵ Tako priznava v umetnosti le podobo človeka, ki je bil nosilec revolucije in gradi socializem ter je prepričan, da je prišla abstraktna umetnost do praga lastne smrti. Očitno je, da se je »narava, katero so izgnali iz abstraktnih del, strahovito maščevala.«⁴⁶

Značilno za pisanje Emilijana Cevca je prepričanje, da »slovenskega umetnostnega izraza in razpoloženja . . . nikdar ne bomo mogli izraziti drugače, ko z jezikom poetov.«⁴⁷ Toda, da bi lahko prodrli v bistvo ustvarjalnih skrivnosti, bi moral biti kritik ne le pesnik, temveč tudi psiholog, »kajti umetnina ne živi samo iz svoje površinske, zunanje realnosti, ampak tudi iz notranje, doživljene realnosti umetnika samega . . . in je samo v toliko res umetnina, kolikor združuje vrednote etičnega in estetskega značaja.«⁴⁸ Pri tem pa se Cevc nikoli povsem ne prepušča zgolj poustvaritvam umetniških del v lastnem pesniškem jeziku (ob pisanju o umetnikih, ki mu »ustrezajo«, bi lahko govorili o kongenialnih interpretacijah — npr. Spacal, Kregar), temveč je kot umetnostni zgodovinar prepričan, da duhovnih prvin ne sme ločevati od stilnih elementov, da je treba upoštevati geografski položaj slovenske umetnosti, se pravi njene regionalne konstante in da je vsaka sodobna umetnost kljub poudarjeni osebni svobodi družbeno pogojena.⁴⁹

Na neki način sorodna so izhodišča pisanja Zorana Kržišnika, čigar spremljevalne dejavnosti pa ne moremo ločiti od organizacijskih, ki jih je opravljal v funkciji upravnika in kasneje ravnatelja Moderne galerije ter sekretarja grafičnega bienala. Tudi on je prepričan, da umetnost »drži človeku in družbi zrcalo: v njej se lahko prepoznamo, iz nje lahko razberemo podobo časa in okolja.« Pri določevanju značilnosti okolja se podobno kot Cevc spušča v opredelitve slovenskega umetnostnega prostora kot stičišča raznorodnih slogovnih elementov. Tudi njegova vizija spremljanja umetniškega dela je literarno esejistično poustvarjanje. Vendar vnaša Kržišnikovo pisanje v naš prostor nekatere novosti, ki so značilne za širšo, celo ne le evropsko kritiko, kot npr. modernizirani formalni pristop, ki opisuje sodobno slikarstvo s stališča moderne slike, se pravi njene vpeljave dvidimenzionalnosti, ki ukinja tradicionalni slikarski iluzionizem. Zanimivo je tudi prepričanje, »da bi morali pristopiti k vsaki umetnini pravzaprav čisto „na novo“, da si jo ogledamo s svojimi današnjimi očmi, neobteženi od tega, kar je kdo o njej rekel ali mislil ali na njej videl in občutil poprej — pa četudi je bil tisti nekdo današnji opazovalec sam.«⁵⁰

Tudi najzanimivejše študije Špelce Čopič kažejo drugačno pojmovanje formalne analize. Čopičeva presoja realizacije modernega slikarstva s sta-

⁴⁵ Stane Mikuž, Nekaj misli k razstavi jugoslovanskih upodablajočih umetnikov, *Ljudska pravica*, 20. 3. 1949.

⁴⁶ Dr. Stane Mikuž, Misli ob III. mednarodni grafični razstavi, *Delo*, 15. 8. 1959.

⁴⁷ Emilijan Cevc, Osišče slovenske likovne umetnosti, *Naša sodobnost*, 1958, str. 831—841.

⁴⁸ Emilijan Cevc, Pesnitev in resnica Lojzeta Spacala, *Naša sodobnost*, 1955, str. 717—727, 830—843.

⁴⁹ Emilijan Cevc, Človeške dimenzije moderne umetnosti, *Naša sodobnost*, 1960, str. 60—64.

⁵⁰ Zoran Kržišnik, Spacal, *razstavni katalog Moderne galerije*, 1955.

lišča vnašanja novosti v tradicionalno oblikovni sistem, ki je temeljil na čutnem dojetanju narave in se je posluževal za njen prenos na platno kubične projekcije prostora, perspektive in modelacije. Formalne novosti, pri katerih je »predmet izgubil kot plastični objekt svojo samostojnost«⁵¹ ali s katerimi »stopnjevana intenzivnost barve . . . spreminja vsakdanjo snov v skoraj fantastično barvno vizijo«⁵², ji pomenijo intelektualne spekulacije modernega človeka, ki išče sedaj dalje v neznanu in skuša najti v umetnosti nove zakone v oblikovanju prostora in predmeta, ki bodo odsev njegovega odnosa do sveta.⁵³ Prehajanje v področja sodobnega življenja in družbene prakse prek dosledno prej opravljene korektno strokovne analize likovnega dela, ločuje pisanje Špelce Čopič od večine ostalih tovrstnih poskusov, ki se praviloma gibljejo v obratni smeri.

Luc Menaše je eden redkih piscev, ki se je večkrat zamislil nad stanjem slovenske kritike, v kateri naj bi vsaj mladi bili bolj revolucionarni kot je previdni, konservativno vzgojeni starejši rod,⁵⁴ čeprav se zaveda, da kritika nima na razpolago analognih odtenkov bogatemu in samo umetnosti lastnemu jeziku.⁵⁵ Kritiki ga spominjajo na tiste, »ki so obdali ljudstvu še zadnjo ljubo skrivnost s trdnim plaščem učenih dogem«⁵⁶. Menašejeva kritična presoja poteka v imenu »umetnine v popolnem smislu«. To pa je tista, v kateri »iščemo potrditev lastnega jaza. Redki so ljudje, ki pritrdijo najboljšemu, kar je v nas. In zelo redke so slike ali kipi, ki nas potrde, utrde ali dvignejo«.⁵⁷ »Kadar se nam zgodi nekaj takega, vemo in občutimo, da ni hkrati premagal in potrdil svoje dobe in svojega jaza samo ustvarjajoči umetnik, ampak z njim tudi mi, ki smo razumeli in pošteno ocenili njegovo delo.«⁵⁸ Poleg ocenjevanja v imenu uresničitve in izpolnitve samopotrditvenega ideala pa nastopa v navedenem, najcelovitejšem Menašejevem delu še zanimivi moment presoje v smislu prepoznavanja in občutenja duhovnega naboja, ki ga umetnik vloži v delo: »Siloviti napor, ki zahteva tolikšno — do skrajne živčne razdraženosti in do neobčutljivosti za ostali svet prignano — koncentracijo psihičnih in fizičnih energij, je sicer v zadnji posledici vedno poplačan, saj se intenzivnost primarnega doživetja na čudovit način preseli v samo delo in ga tako že na prvi pogled ločuje od vseh posnetkov in manjvrednih izdelkov«⁵⁹.

Pisanje Janeza Doklerja je tipični primer kritike, ki je koristna do tedaj, ko ostaja avtor v okvirih analize konkretnega umetniškega dela. V formuliranju načelnih izhodišč in opredelitev do problema sistematiziranja širših funkcij umetniškega dela pa se poznavanje sočasnih teorij prepleta z lastnim opažanjem v nerazrešljive in pogosto nerazumljive predpostavke ter

⁵¹ -č -a, Barvne simfonije. Ob razstavi G. A. Kosa v Moderni galeriji, *Ljudska pravica*, 29. 5. 1956.

⁵² Špelca Čopič, Nikolaj Omersa, *razstavniki katalog Jakopičevega paviljona*, 1958.

⁵³ Špelca Čopič, II. mednarodna grafična razstava v Ljubljani, *Naša sodobnost* 1957, str. 944—949.

⁵⁴ Luc Menaše, »Še« o razstavi »Skupina 1953«, *Ljudska pravica*, 11. 12. 1955.

⁵⁵ Luc Menaše, Štirje slovenski tržaški slikarji v Ljubljani, *Slovenski poročevalci*, 20. 8. 1954, 21. 8. 1954.

⁵⁶ Dr. Luc Menaše, Nesentimentalni potpuri umetnostne kritike, *Naši razgledi*, 9. 11. 1957.

⁵⁷ Luc Menaše, Tihožitje in akt, kompozicija in krematorij, *Naši razgledi*, 20. 11. 1954.

⁵⁸ Luc Menaše, *Gabrijel Stupica*, Ljubljana, 1959, str. 7.

⁵⁹ ibidem, str. 8.

aksiome. Tako npr. išče avtor značilni umetnikov stil »kadar gre za umetnika (ne samo slikarja, kiparja — obrtnika), ki si je sam ustvaril svoj stil iz potrebe po izrazu. Stil je tudi doba, kolikor je v pozitivnem ali negativnem smislu oblikovala umetnikovo zavest in kolikor se kot predmetni svet odraža v umetninah.«⁶⁰ Drugje je za pisca »umetnost izraz kontemplativnih teženj, umetnik je v neki fazi ustvarjalnega procesa tudi mislec, ki s svojim družbenim in drugače pogojenim ‚jazom‘ zavzema povsem določen in kritičen odnos do realnega sveta.« To je namreč faza, ki sledi fazi optične senzacije, ko dobe stvari likovno — umetnostno, se pravi duhovno vrednost in pomembnost. Gre za ponovno ustvarjanje predmetnosti v svetu umetnosti, da bi izražala neko čustvo in idejo, ki se umetniku kaže kot bistvena.⁶¹ Omenjeni kritični odnos do sveta se npr. konkretno kaže pri Kosu tako, da je pred vojno »bolestno občutil mizerijo razmer, le da so se te razmere v njegovem umetnostnem občutku formirale v nekakšen kodeks vsega, kar je prepovedano in za umetnost neuporabno, ker ni resnično. Ta ‚kodeks prepovedanega‘ je kritični pol Kosove umetniške narave, ki z vso težo pritiska na drugo polovico, na čutnost... V umetniški viziji je namreč treba vedno znova izbojevati boj med motivom na eni in občutkom na drugi strani.«⁶²

Dokler se je precej ukvarjal tudi s teorijo kritike: »kritik prek forme, kjer mu deloma pomaga zgodovinska komparacija, išče umetnika — Človeka, da bi sodil, ali je njegovo intuitivno spoznanje resnica ali ne, zakaj to je merilo za sodbo ali je delo umetnina ali ne«. Sodba je torej vedno odvisna od kritikovih kvalitativnih, predvsem od njegove občutljivosti za vsebino umetnine, ki jo mora znati izluščiti iz forme in od pogleda na svet, ko odloča o resničnosti sporočila.⁶³ Zato se mora kritik »poglobiti v čustveni in miselni svet umetnika in iz središča tega sveta preceniti, v koliki meri je umetniku uspelo ta svet izraziti s sredstvi slikarstva... vprašati se mora po pomembnosti, po sodobnosti tega, kar umetnik izpoveduje, po človeški vrednosti umetnine, po tem, koliko je to, o čemer umetnik govori, človeku potrebno zdaj.«⁶⁴

Upravičeno ostro je Dokler reagiral na nastop kritičarke Alenke Goljevšček. Ta si je zgradila po vzorcu polaritet sistem idejne in čutne plasti, ki »tvorita umetnikov odnos do sveta«. V imenu uresničevanja te sinteze je po edino meritorni lastni presoji (kajti »v vsakem posamezniku najde odziv vsaj splošna idejna vsebina družbe v kateri živi, ta odziv ni odvisen od njegove volje«) ocenila npr. Pregljev Logor: »vzbujati bi nam moral ali sočutje ali grozo, odpor in gnus. V resnici pa nam ne vzbujajo ničesar«, Kregarjeva dela pa kot »zreducirana zgolj na fiziološko ugodje ali neugodje tiste najnižje ali najsplošnejše vrste.«⁶⁵ Dokler je opozoril, da je podajanje subjektivnega doživljanja impresionistična kritika, ki dokazuje avtoričino nerazumevanje za čiste likovne vrednosti in nepoznavanje kriterijev za

⁶⁰ Janez Dokler, Decembrski kritični zapiski, *Beseda*, 1955, str. 672—679.

⁶¹ Janez Dokler, Veliko besed o malih stvareh, *Beseda*, 1956, str. 272—279.

⁶² Janez Dokler, Retrospektivna razstava G. A. Kosa, *Beseda*, 1956, str. 369—373.

⁶³ Janez Dokler, Razgledi po sodobni likovni umetnosti in kritiki, *Naši razgledi*, 22. 1. 1955, 5. 2. 1955.

⁶⁴ Janez Dokler, Premiki v sodobnem slovenskem slikarstvu, *Beseda*, 1957, str. 84—92.

⁶⁵ Alenka Goljevšček, Razstava petnajstorice, *Beseda*, 1954, 297—304.

njihovo presojo, pri čemer »povsem samovoljno podtika umetnini lastno ‚filozofijo‘ o kateri se ni avtorju bržkone niti sanjalo«. ⁶⁶

Sredi desetletja se je začel redno oglašati po raznih časopisih Janez Mesesnel. Svoje pisanje je najbolje označil sam v enem izmed prvih nastopov: »Rad bi napisal poročilo ali oceno o razstavi . . . Pa to ni tako lahka reč: brž ko pride k nam kaka večja ali pomembnejša razstava, izzove množico komentarjev ali ocen izvedencev, ki dodobra preiščejo in ocenijo vsakega slikarja ali skupino, včasih celo vsako sliko posebej; poiščejo ali vsaj ugibajo umetniške vplive in stopnjo originalnosti in ugotovijo vso skalo čustev in razpoloženj, ki jih umetnina vsebuje ali pa tudi ne. Ko vse to prebiram, nehote podvomim, da bi mogel še kaj svojega, ali kaj več povedati o tem. Zato se tudi v tem primeru ne bom spuščal v kritično oceno ampak bom skušal brez kakršnih koli pretenzij nanizati nekaj opazovanj in misli o razstavi«. ⁶⁷ Med ostalo kritičsko dejavnostjo je treba z vidika koristnosti informacij in doslednosti mišljenja omeniti še zapise Aste Znidarčič in Franceta Zupana, medtem ko pisanje Karla Dobide, Sergeja Vrišerja, Vladimirja Bartola in drugih ne presega vpljudnostnih in popularizatorskih funkcij.

Med kritiki iz vrst ustvarjalcev moramo omeniti predvsem tri. Dore Klemenčič je prepričan, da je moderni umetnik postal barbar umetnosti ki ravna »z likovnimi elementi tako, kakor je nemški fašist ravnal z živimi ljudmi«. ⁶⁸ »Z ljudstvom tesno povezano ustvarjanje našega umetnika nas loči od kapitalističnega pojmovanja umetnostne ustvarjalnosti, od kapitalističnega anarhičnega individualista, ki ustvarja le za ozek krog snobov ali sam zase.« ⁶⁹ Alenka Gerlovič je večkrat opozorila na psevdomarksistično pojmovanje umetnosti, saj klasiki marksizma obravnavajo kulturna vprašanja skoraj vedno na primerih iz književnosti in pomeni prenašanje misli na drugo področje »jalovo citatologijo«. ⁷⁰ Edvard Ravnikar je že leta 1951 opozoril na moderne prijeme Spacalovega ustvarjanja, uredništvo pa je članek opremilo s pripisom, »da bo prav, če z opredelitvijo ne bomo pre nagli ali prenestrpni«. ⁷¹ Ob koncu desetletja pa isti avtor ugotavlja: »Vaša anketa sprašuje za mnenje o moderni umetnosti, kot da je to nekaj, kar moramo šele dovoliti ali sprejeti . . . Rad verjamem, da se umetnostni zgodovinar idealistične šole v tem vrvežu ne znajde; za spoznavanje modernega življenja in moderne umetnosti je treba pač drugih metod . . .«. ⁷²

⁶⁶ Janez Dokler, »Subjektivnost« in »znanstvenost« v člankih Alenke Goljevšček, *Naši razgledi*, 9. 4. 1955, 14. 5. 1955.

⁶⁷ Janez Mesesnel, Samostojni, *Naši razgledi*, 3. 4. 1954.

⁶⁸ Dore Klemenčič, Ichiryuasai Hiroshige in mi, *Naši razgledi*, 14. 3. 1953, 28. 3. 1953.

⁶⁹ Dore Klemenčič, Umetnost je kri naroda in obraz njegovega duha, *Socialistična misel*, 1953, str. 393–403.

⁷⁰ Alenka Gerlovič, Problemi naše likovne umetnosti, *Ljudska pravica*, 22. 12. 1951.

⁷¹ E. Ravnikar, Ljubljanske misli ob novi Spacalovi mapi linorezov, *Ljudska pravica*, 29. 12. 1951.

⁷² Edo Ravnikar, Likovne umetnosti in nova arhitektura, *Naša sodobnost* 1959, str. 1122.