

KULTURNI PROBLEMI SLOVENSKE UMETNOSTI

RAJKO LOŽAR

I

Okrog srede osemnajstega stoletja so nastala poslednja dela baročnega slikarstva na Slovenskem in velika doba našega udejstvovanja v umetnosti se je nagnila k zatonu. Stili Metzingerjevega slikanja, ki moremo pri njem razvoj tega dogajanja še najnatančneje zasledovati, nam kažejo, kako se je pod rokami docela nevodilnih »baročnih« mojestrov stari koncept postopoma organsko razkrajal in umikal novejšim težnjam, ne da bi bile te spremembe recimo ravno pri njem kot pri našem glavnem baročnem slikarju pripeljale do kakih stvarnih podlag ali celo izrazov novega stilskega hotenja. Isto dejstvo opažamo bolj ali manj izrazito tudi pri ostalih naših tedanjih mojstrih, tako pri Illovškju, Bergantu in Cebeju, in ga v precejšnji meri pojasnjuje značaj njihove umetnosti.

Delo teh ljudi, ki so prvič v zgodovini naše umetnosti podali dobi tako izrazit in zaključen stilski izraz časa, je »barok«, vendar ne barok kot stilska aktualnost v zmislu fundiranja in ostvaritve osnov in znakov novega stilskega pojava, ko le-ta nastaja takorekoč s postankom poedinih slik ali umetnin na splošno, nego barok v zmislu aktualnega »stila«, vesplošnega in vsakdanjega umetniško-formalnega izraza. Ob času naših mojestrov se je v ostali Evropi iz izdelanega sistema baročne umetnosti tam, kjer le-ta ni oplodila nikakih splošno razvojno-važnih tvorb, razvila gmota manirističnega slikarstva, h kateremu homo morali pač prišteti tudi svoje, čeprav krije v sebi dovolj izrednih vrednot. S poedinimi deli naših slikarjev baročnega časa je tedaj pač nastajal naš, slovenski fenomen baročnega stila, ki je za nas razvojno sicer važen, niso pa naši umetniki ž njimi fundirali takih stilskih faktičnosti, da bi mogli svoje baročno slikarstvo uvrstiti kakorkoli med katerokoli evropsko družbo prave baročne umetnosti. Ob času omenjenih štirih slikarjev in njihovih trabantov je baročni stil v evropskih deželah že davno prekoračeno stilsko spoznanje in mi smo tedaj najmanj za 50 let za njimi. V prvi polovici 18. stol. se drugod ob polnem razcvetu rokokojske umetnosti že polagajo temelji klasicizma in tako ravno v nemški Avstriji (Oeser), dočim se naša umetnost tedaj nahaja nekako med dvema stoloma, na eni strani jo obvladuje veliki baročni manirizem, ki se je bil medtem že razmahnil v pravo pristno ljudsko umetnost, na drugi strani pa pronicajo vanjo tudi nekatere prvine novega pojmovanja (na pr. tip krajine), ki pa do njih naši mojstri niso znali zavzeti prav nikakega razmerja, ker so jim dotekale tudi te zvečine iz istih manirističnih virov in ne iz lastnega spoznanja. In tako je razumljivo, da ti naši stvarno vendar le

»pobaročni« slikarji, ki so pričeli svoje šolanje in delo v času razmaha baročnega manirizma, sicer utegnejo očitovati tu in tam strnjen »razvoj« baročne slikarske koncepcije¹, ki ga moramo pač pravilneje smatrati kot koeksistenco različnih form tedanje problematike, da pa so nastavki novega stila v njihovi umetnosti baš zbog istega manirizma docela brez takih in enakih skupnosti. To, kar je bilo nekoč spontana in nezavedna borba, neposredno ustvarjanje iz danih polaritet — barok —, je postalo tu vsebina med drugimi vsebinami, do katere je dobil umetnik zavestno, predmetno razmerje — bistveno vprašanje naše baročne umetnosti je le, kako stoji njen umetnik napram problemu in pojavu »barok«, ne pa recimo napram pojavu »narava« i. t. d. In na drugi strani je tudi ono, kar je v njihovi sodobnosti zopet postajalo takšna borba — naturalizem, že vdiralo tu in tam v njihova dela iz istotakega razmerja, to je: tukaj iz delne afirmacije. Seveda pa ni čudno in je edino odtod razumljivo, da je ta eklecticism s svojo bogato umetniško preostalino postavil ne samo ideal naše cerkvene, nego tudi naše ljudske umetnosti sploh, kakršne naš narod ni poslej v tolikšni vrednosti nikdar več dosegel, ki se je pa k njej do danes stalno povračal.

Potrebo po taki umetnosti je v drugi polovici 18. stol. zadovoljeval k nam povabljeni nemško-avstrijski mojster Johann Martin Schmidt, im. Kremser-Schmidt², mož eklecticističnih talentov, ki niti pri nas niti v svoji domovini ne pomeni toliko, kolikor je bil plodovit. Pričel je v baroku, ki ga je počasi prepeljal v avstrijsko, polbaročno, polrokokojsko formo brez izrazitih posebnosti³, proti koncu življenja se čutijo v njegovem delu vplivi dunajskega klasicizma (mitologiziranje, literarna vsebina, klasicistični akti itd., prim. tudi slike iz Strahlove zbirke v Narodni galeriji), ki pa niso prišli preko »približevalnostnih vrednot« (Feulner). Za razvoj naše umetnosti je Schmidt važen le kot ohranjevavec onega v pobaročni dobi izdelanega ideala ljudske in cerkvene umetnosti, kajti na eni strani je vendar podajal roko naši veliki baročni tradiciji, na drugi je pa po Leopoldu Layerju, ki je stopil z njegovim delom v najožjo zvezo, podal podlage naše v pravem zmislu ljudske nabožne umetnosti okrog začetka 19. stol. Vendar kljub temu Schmidtov vpliv na splošno za našo umetnost ni bil dober, konservativni značaj njegovega dela, ki je imelo vso kvaliteto stare tradicije v sebi in ki je le-to oddalo tudi sledečemu umetniškemu delovanju na Slovenskem, je bil za naš domači razvoj prej zadrževalen in kvaren, nego bodrilen. To dejstvo občutimo toliko jačje, ker ni v onem času doma nobenega drugega resnega tekmeča — Janša dela na Dunaju brez zveze z domovino in je povsem drugače usmerjen, tudi Kavčič je za domači razvoj tedaj izgubljen, Potočnik pa, ki je bil edini zaposlen s podobnimi naročili, je sam še ves v tirih baročnih konceptov in spominov in ne more slutnjam novega tako do živega, kakor bi morda rad. Tako se kljub sporadičnemu pojavljanju novih teženj in spoznanj v delu vseh ime-

¹ St. Vurnik, K razvoju in stilu Metzingerjeve umetnosti, ZUZ IX, 1929, 65 sl.

² Fr. Stele, Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih, 70.

³ Feulner, Skulptur u. Malerei des 18. Jahrh. in Deutschland, 235 sl. Haberditzl, Das Barockmuseum in Wien, 126 sl.

novanih mojstrov, kljub novemu koloritu Potočnika ter njegovemu realizmu, kljub klasicizmu Herrleina in kljub, ali morda baš zaradi realizma Layerja, vzdržuje preko vsega tega časa še v baroku nastali tip naše umetnosti kot njen edini tip, segajoč odtod kot živa rešitev celo v sedanost. In ko se v 1. pol. 19. stol. vrši v evropski umetnosti čudovita borba za novi stil monumentalnega slikarstva, reši Langus s fresko na Šmarni gori to nalogo še popolnoma v zmislu stare baročne monumentalne ideje — taka je tedaj moč protireformacijske umetnostne in pač tudi verske tradicije. Baročna tako ni samo misel šmarnogorske centralne kompozicije, nego je tudi ta tip prirejenosti krajine v kompoziciji rešilo že naše baročno slikarstvo in ga ni Langus nikamor z mesta premaknil. Slabotno romantično čuvstvo, prihajajoče do izraza v nekaterih formah in koloritu krajine, spričo reakcionarne celote ne pride v poštev⁴.

II

Naša razmotrivanja nimajo namena, voditi k umetnostnozgodovinskim zaključkom, nego so usmerjena duhovno- in kulturnoznanstveno in ta dva vidika moramo med seboj dobro razlikovati. Očrtavajoč na kratko razvoj naše umetnosti, smo videli, da je protireformacija vprav položila temelje naše umetnostne kulture, pa najbrž tudi temelje naše današnje duhovnosti in kulture sploh. S svojo nenadkriljivo likovno koncepcijo ni samo postavila ideala narodne umetnosti, nego je z nepremagljivo močjo tradicije in tradicionalnega gledanja ta svoj ideal vsilila tudi dobam, katerim je bil barok časovno že davno minula preteklost. Ako s to gotovo prav osnovno dobo naše zgodovine primerjamo reformacijo, opazimo, da skoro nimamo kaj primerjati, čeprav je skoro gotovo, da tudi od tam potekajo neke struje naše kesnejše, to je novejše kulturne delavnosti in saj ni nobenega dvoma, da smo ta protestantizem v naši zgodovini že ponovno doživljali, zdaj kot kulturno skepso in liberalizem, zdaj kot kulturni naturalizem in materializem. In morda se je njen element izživiljal podtalno tudi v naši kesnejši umetnosti, čeprav imamo jako malo umetnostnega gradiva odondod, da bi o tem mogli dobro razpravljati. Toda premoč naše protireformacije je preočita in ostane tudi kljub tem in takim spoznanjem, njen vpliv na naš kesnejši razvoj je presvojstven, da se ne bi vprašali, kateri so oni notranji razlogi, ki so našo baročno umetnost usposobili za takšno funkcijo v naši celotni umetnostni kulturi. To vprašanje pa nikakor ne zadeva strukture protireformacije ali baročne umetnosti na splošno, nego baš nasprotno strukturo našega duha, one v našem duhovnem značaju in recimo v našem umetniškem oblikovanju tičooče razloge, zaradi katerih se je mogla na tleh protireformacijske miselnosti ustvariti taka zarodkov in prihodnosti polna, skozi in skozi tradicijsko vezana realnost našega umetniškega oblikovanja in naziranja. Naravno je, da tej studiji, ki je s tega vidika gotovo prva svoje vrste pri nas, ne bo mogoče odgovoriti v celoti in

⁴ Značilno je, da kaže prav to »romantično« metamorfozo baročne kompozicijonalne ideje tudi Jakopičev dekor v mestni stanovanjski hiši na Ahacljevi cesti v Ljubljani.

tudi ne tako, da bi bilo vsem prav, vendar se poskusimo približati vsaj glavnim izmed teh razlogov, to je domnevno glavnim zakonom in podlagam. Mi si jih zamišljamo sledeče.

Naš barok je umetnost figure. Ako apliciramo ta izvenestetski in docela predumetniški vidik snovnostnih tipov in shem na naše baročno slikarstvo, se nam le-to razodene kot čista umetnost figuralnega gledanja, pojmovanja in oblikovanja, ki se razodeva i pri posamezni figuri i pri legendi i pri dramatični sceni itd. Kolikor umetnosti poznam naokoli, nikjer ni človeška figura tako izključen gospodar umetniške miselnosti in ustvarjalnosti kot ravno v naši, slovenska umetnost baročnega časa je ena sama visoka pesem človeške osebe in njene slave. In čeprav je barok na splošno bolj ali manj figuralno usmerjen stil, je vendar slep, kdor ne vidi prevalece izključno osebnostnega momenta pri nas. Krajina nima v našem tedanjem cerkvenem slikarstvu nikakršne vloge, a kolikor je je, je faktično nerazumljena. Toda isti pojav opazamo tudi v svetni umetnosti, kjer se na pr. genre nikdar ne uveljavi, kjer sploh ni tihožitij ali mrtvih prirod in kjer stoji krajina na istem zadnjem mestu. Pač pa je tudi tu vsepovsod in edina figura ter njeno svetniško poveličevanje in mi temu poudarjanju osebe, tudi osebnosti, ki ni nikak »antropos« stare antike ali renesančnega pojmovanja, nego »persona«, oseba, postavljena v neki hierarhični red vrednot in funkcij, v neko tako ali drugače, a vselej vrednostno določeno skupnost, ki nikakor ne mora in celo ne sme a priori biti katolicizem ali podobno, temu skozi in skozi osebnostno orientiranemu svetovnemu nazoru, izraženemu v svetu našega baročnega slikarstva, ne moremo reči drugače ko perzonalizem⁵. S tem smo sicer porabili za ta stari svet naših očetov zelo nov izraz, vendar upamo, da ga bomo lahko v kratkem tudi utemeljili.

To sociološki vezano, vrednostno-redovito pojmovanje življenja kot osebe. »persona«, in osebe kot edinega življenja, se pa že v baročni dobi javi na tisti svojstveni način, ki ga moremo edino pričakovati. Ako pogledamo, kako se figuralni moment v okviru tedanje umetnosti oblikuje in ako se zaenkrat zgolj umetnostnozgodovinski vprašamo, kako je s studijem nature in resničnosti v našem baročnem slikarstvu, kako s tisto mejo med manirizmom prevzetih tipov in oznak na eni ter živim in neposrednim opazovanjem — ustvarjanjem na drugi strani, tedaj bo za večino našega baročnega inventarja obveljalo, da zanj takega studija in ustvarjanja ni. Seveda je res: barok kot manira in šola je silen sistem, najsilnejših in najnasilnejših eden, toda v početku in principu je bil barok, kakor smo zgoraj dejali, stilska aktualnost, samo in edino novo razmerje umetnika do narave, do resničnosti, do iracionalnosti, bil je novo doživetje. V našem baročnem slikarstvu tega ni, tudi v mejah snovne določenosti tedanja cerkvena umetnost skoroda beži pred naturo in kljub skromnemu realističnemu predmetu tedanje svetno slikarstvo nature ne pozna. In držimo si te stvari vselej jasno pred očmi, kajti bolj reakcionarna nego cerkvena je v teh stvareh tedanja svetna umetnost, a obe zajemljeta

⁵ W. Stern, Person u. Sache, H. Schmidt, Philosoph. Wörterbuch, 1931. Prim. tudi F. Veber, Filozofija, 1930.

ne iz narave in neposredne umetniške resničnosti, nego iz kulture in tradicionalnega tipa, njuna resničnost ni iracionalna, nego že na ta ali oni način racionalizirana, fiksirana, urejena, to se pravi spoznana resničnost.

Opirajoč se na naša uvodna razmotrivanja o idealnem, to je vezanostno-nujnem značaju baročnega likovnega koncepta v naših kesnejših umetnostnih dobah bi pa morali zlasti v teh dveh med seboj funkcijsko zavisnih smereh zaslediti primere te identitete in tradicije v imenovanih kesnejših obdobjih in pogledimo zdaj, ali je ta domneva stvarno upravičena in tudi potrdila zmožna.

V slikarstvu 2. pol. 18. stol. ne najdemo ničesar, kar bi gori dognanim spoznanjem nasprotovalo, Janez Potočnik hodi v tirih 1. pol. stol. in pot nam prekriža edini Lovro Janša, ki se ga hočemo lotiti dalje spodaj. V široko razmahnjem obratu Layerjeve šole proti koncu stoletja je važno in ustvarljivo edino figuralno slikarstvo, ki se večinoma hrani s primernimi usedlinami pobaroka, a kjer hodi samostojna pota, sega to slikarstvo v kvalitete kmečkih realizmov. Layer je cerkvena delavnica in z umetniškimi problemi nima zveze. Nato sledi naša romantika, da, in baš ta romantika je še prav posebno zgovoren dokaz za naše ugotovitve. Edina faktičnost našega romantičnega slikarstva je oseba, to pot ne oseba iz verske, nego iz družabne skupnosti, družba kot oseba. Razen družabnega portreta naš romantični slikar ne pozna niti enega predmeta na svetu in čeprav je baš nemška romantika tudi filozofski izključnemu perzonalizmu blizu, je vendar poleg portreta izdelala še nekaj drugega — romantično krajino. Ta osebnostna struktura je torej pri nas še v celi prvi polovici 19. stol., ki je pretežno posvetnosnovno usmerjena, še popolnoma živa in ne trpi poleg sebe nikake druge linije, da, ni sposobna gledati na svet drugače nego skozi formo človeške osebe. Okrog srede stoletja doživi ta enostranska in pri tem tudi zelo površna orientacija slaboten intermezzo v slikarstvu Karingerja in Pernharta, dveh krajinarjev, ki mu sledi zopet mogočen pohod figuralnega slikanja pri Janezu Wolfu, Šubicu in ostalih, kar je konec koncev edino razumljivo in nujno, kajti ti ljudje prihajajo kakor Langus iz naroda, iz plasti ljudstva, kjer je figuralni element eden najosnovnejših in najširših izrazov. Ta borba se nadaljuje v polpreteklem času tudi v Groharju⁶ in v bistvu je to borba med figuro in krajino, med prastaro mitološko osnovo personifikacije in kesnejšo osnovo racionalistične razlage, med ustvarjanjem iz subjektivno-osebno-nih dispozicij na eni in objektivno-stvarnih na drugi strani. Ob času omenjenih tako dualistično razklanih stilov se je ta objektivna stvarnost imenovala zdaj tako zdaj drugače, ob Wolfovem na pr. program nove monumentalnosti, ob času Šubicev realizem in ob Groharjevem času impresionizem. Kjerkoli se v svetovni umetnosti vrši umetnostni razvoj na sličnih podlagah, povsod doživljamo enake pojave in forme, tako je Nemčija morala dobiti svojega Maréesa in Corintha in tako je primat modernega slikarstva morala prevzeti Francija, ki je skušala razlagati osebnost kot zgolj sinkopo takih naturalnih in stvarnih elementov.

⁶ Prim. moj članek o Groharju, »Slovenec«, 1926, 173, 175.

Nič manj točno pa se v poteku sledečih dob ne razodeva dejstvo tradicijskega in posrednega ustvarjanja. Janez Potočnik riše in študira po antičnih in drugih originalih⁷ in če bi bil ta nadarjeni umetnik nepohabljen, bi bil začetek 19. stol. pri nas drugačen. Layerjeva šola je z mojstrom vred tudi s te strani epigonsko-diletantska. Tudi glavni mojster naše romantike, Matej Langus, študira ob antikah in renesansi namesto ob naravi in kjer ga svetli zgledi zapuste, ker jih ne more rabiti, je jako neokreten in se približuje genreu kmetskih stilov. Enako zadrego pa očituje ves inventar naših romantikov in potem zlasti risarsko gradivo Wolfa ter Šubicev. Preveč, preveč risb in risanja vsepovsod, preveč studij in osnutkov in premalo resničnega studija in intuicije. In to dejstvo — ali ni spet danes resnica — s šolo zapuste našega umetnika edini dobri duhovi. Glede na našo umetnost pobaročne dobe moramo reči, da je tega pač kriva neizšolanost slikarjev, čemur je bilo vzrok, da nismo nikdar imeli samostojne dobre umetniške šole, vendar zaradi tega še ne smemo znižati zahtev, ki jih stavimo na dela, in to tem manj, čim bolj opažamo iste pojave tudi v dobro, celo predobro šolanih primerih iz neposredne sedanjosti.

Iz perzonalistično usmerjene in poudarjene strukture našega duha je pa razumljiv tudi naš Prešeren in prav za prav noben dokaz tako ne potrjuje pravila kot ta genialna izjema. Njegova osebno-osebnostno strukturirana romantika se ne razliva v nejasni kaos nemške romantike, tudi ne v demonizem ruske, nego teži k nadosebnim, a še vedno osebnostno fundiranim oblikam narodne, človeške in religiozne skupnosti, tudi k »osebi« v najvišji potenci — Prešernova umetnost nam zapušča kot oporoko idejo, pravico in dolžnost reda, v osebnostni organiki zasidrane skupnosti in duha, ki pa nam jo je oblikovati tako neposredno iz faktičnosti nature, resničnosti in historičnega dogajanja, kakor je to storil Prešeren, naša upodabljavača umetnost pa na pr. nikoli⁸. In spričo drugače ustvarjajoče sodobnosti in preteklosti je bilo veliko dejanje, ki ga je zapustil ta meteor narodu in ki se je ob njem vestno učil Prešernovi strukturi sorodni Franc Levstik, ustvarjajoč ga ponovno v svoji sodobnosti. Vendar bi baš Levstik zaslužil s tega vidika kdaj globljo analizo, ki bi pokazala, v čem je prava veličina tega stvarno že na liniji naturalizma stoječega moža. V slovstvu novejšje dobe se nahaja v krogu odločno perzonalističnega gledanja in tradicijskega doživljanja ter oblikovanja delo Ivana Preglja, kljub vsem efemernim ugovorom vendar veliko delo, značilno delo, zajeto iz one tradicijske kulturne zavesti, ki misli in oblikuje bolj v stilu historizma nego iracionalizma in ki je baš zaradi tega historističnega rekreiranja ideje nekdanjih osebnostnih skupnosti kot nobeno drugo zmožno predstavljati duha prvih dveh desetletij 20. stol. H krogu takih personalistično utemeljenih stilov in tendenc pa se nagiblje tudi povestnost Finžgarjeva, dosledno izobražujoč tip ljudskega slovsvenega dela z vsemi vrlinami in napakami tega težavnega in pri nas nekako normiranega početja.

⁷ Iz. Cankar, Potočnikove risbe, ZUZ IV, 1924.

⁸ Kakor večkrat kesneje, tako na pr. tudi v naši upodabljavači umetnosti revolucijskih dob ni najti nikakršnih sledov in usedlin časa, nego živita snov in forma v času odmaknjenem svetu čistega veselja nad upodabljanjem.

Verujoč zelo trdno v to osnovo naše duhovnosti in kulturne tvornosti in zavedajoč se nepopolnosti svojih izvajanj, ki veličini problema morda res niso kos, naj ob koncu tega poglavja omenim, da bi gledali življenje in zgodovino preenostavno, ko bi skušali prenašati orisani shema neposredno na konkretne primere. Duhovno dogajanje poteka vendar v tolikšni bujnosti in mnogovrstnosti, v tolikšni prepletenosti vplivov, stilov in idej, da bi brezpogojna sistemizacija pod enim samim vidikom sliko bolj kvarila ko spopolnjevala. Sicer pa opazimo v naši kulturi zelo zgodaj drugo silo, ki jo moramo upoštevati — naturalizem, ki deloma preplaščujoč prvo, deloma sama poraja svoje vrednote, in poleg nje bo treba upoštevati še katero nadaljnjo, čeprav je težko verjetno, da bi bila za splošni razvoj enako fundamentalna kot ti dve.

III

Ako abstrahiramo svet naše reformacije (gl. zgoraj), predstavlja prvo zavestno naturalistično usmerjeno hotenje naše starejše preteklosti grafično delo Valvasorjevega kroga, kjer nahajamo na eni strani v zbirateljskih dispozicijah Valvasorja samega odločen obrat od italijanizma k nordijskim, zlasti nizozemskim strujam, kar se pravi k umetnosti bolj ali manj uveljavljajočega se naturalizma, na drugi strani pa v samostojnem delu Valvasorjevih grafikov za topografije slovenskih dežel najodločnejšo preutež naturalističnega mišljenja⁹. Od Valvasorja zbrana zbirka tujih mojstrov za nas ni neposredno važna, dasi bi zaslužila, da se objavi, zato pa ne moremo pogrešati dela domačih grafikov in med njimi Valvasorja samega, ki se je nekajkrat uspešno poizkusil v tej stroki. Topografskega gradiva na splošno ne smemo presojati z umetniškimi merili, ker estetski značaj dela skoro povsod trpi zaradi težnje po objektivni pravilnosti in resničnosti historio- in topografskim vidikom služečih upodobitev, toda kljub temu je to grafično delo za našo starejšo spomeniško kulturo enako važen spomenik, kakor Valvasorjevo literarno delo za tedanjo znanstveno kulturo. Nastalo je zvečine v času, iz katerega nimamo nikakšnih vrednih umetniških spomenikov in nam zanj, to je nekako za 17. stol., tvori tudi podlago raziskavanja, in nastalo je iz duha, ki je bil do dna vdan naravoslovju in enciklopediji. Dasi je gradivo, ki ni služilo za topografska dela, zaenkrat še fragmentarno objavljeno in ne moremo prav nič reči o umetniški vrednosti v njem zbranih listov, se vendar zdi, da se ne motimo preveč, ako kljub pravkar navedenim pomislekom domnevamo v teh upodobitvah krajev in pokrajin tudi kos naše grafike, — težnja po upodabljanju, četudi le deskriptivnem, je morala biti v teh ljudeh in v Valvasorju samem vendar izredno močna! In tudi če brezpogojno ne mora biti tako, eno se tu vendar očituje z vso jasnostjo in nujnostjo in tega ni več mogoče spremeniti: Element naturalizma, čeprav še ves obdan od humanističnega znanstvenega interesa in prepleten z usedlinami izginjajočega srednjega veka, si je tu izdejstvoval svoj izraz v grafiki, ki je s tem postala nosilka prav določenega

⁹ Fr. Stele, Valvasorjev krog in njegovo grafično delo. Glasnik muz. društva za Slov. IX, 1928, 5 sl.

pogleda na svet. Njen opisujoči in naštevajoči značaj je brez dvoma ugajal strukturi duha, ki se je brez meje potapljal v podrobnostih narave, historije in življenja in pri tem docela neosebno razmerju izgubljal sam sebe v prav takšnem neosebno, stvarnem pogledu na lastni jaz. Nerešeno ostane le neizbežno in odgovorno vprašanje, ali in v koliko smemo v tem in takem »risanju« zares domnevati tudi en aprioren način našega »umetniškega« oblikovanja, eno osnovo naše »umetnosti«, to je: ali se tudi kdaj v sledečem razvoju ta dva elementa med seboj vežeta, in nazadnje, ali se naš naturalizem tudi v tvorbah kesnejših dob javlja slično ali enako. Preden pa si poiščemo na ta vprašanja odgovora pri umetnosti sledečih dob, naj pripomnimo, da grafika nikakor ne mora biti nosilec naturalističnega nazora, kakor tudi slikarstvo ni nujno navezano na idealizem ali na personalistični izraz, ki smo ga zgoraj očrtali.

Ako preidemo slabotni naturalistični element v Bergantovi umetnosti, ki se je pač tudi razvil pod nizozemskimi vplivi, je na poti k moderni dobi prvi mejnik naturalizma delo Lovra Janše, enega izmed treh bratov Janša¹⁰. Ta umetnik, čigar monografije še čakamo in zdi se, da zaman, je bil v zgodovini našega umetništva prvi specialno izšolani krajinar, a po svojem notranjem nagnjenju je tudi naš prvi povsem zavestno ustvarjajoči naturalist. Ako bomo kdaj sestavljali genealogijo našemu impresionističnemu krajinarstvu, ne bomo mogli mimo Lovra Janše. Učil se je bistveno pri Nizozemcih, ki so ob njegovem času obvladovali duha naprednejših dunajskih profesorjev in s katerimi je razen v galerijah gotovo prišel v stik potom svojega učitelja Johanna Christiana Branda, ki je svojo rokokojsko krajino izpeljal iz še zelo od nizozemskega koncepta odvisnega slikanja očeta Hilfgotta Branda.¹¹ Toda učenec je bil verjetno večji in doslednejši naturalist nego učitelj, mnogo manj nagnjen k rokokojskemu fabuliranju o naravi in mnogo bolj k stvarnemu, skoro mrtvoneinteresiranemu ugotavljanju in zasledovanju naravnih form — vsaj takega ga kaže naša slika pril. 21, 1, ki je za to njegovo grafiko značilna. V Janševih krajinah ni skoro nikakih figur in scen in zlasti nič takih, ki bi s svojim početjem in dejanjem kakorkoli postavljale v nespremenljivi okvir nature in življenja nekaj enkratnega, dinamičnega, nasprotno — kmetič na njegovih listih vozi seno že od pamtiveka, odkar pomnimo tudi, da raste drevo in teče voda in njegovi ljudje se ogledujejo v vodi kakor znamenje v modrem nebu, nespremenljivo, popolnoma samopozabljeno in prav za prav nič zanimivo. In vendar, koliko lepote v tej suhoparni metodi, koliko dela za oko, ki ga pritegne nase zdaj ta zdaj oni detajl in vselej skoro samo po eden, brez vednosti in tudi brez vrednosti za drugega, samo nov detajl.

Iz tega in takega gledanja, ki je tu ustvarjalo umetnine, sta pa popolnoma razumljiva i nevarnost i bližina topografije, kamor je Janša potem z vsemi silami zavil, deloma sam, deloma s svojimi kolegi, tudi z Ljubljancanom Schützom, popisujoč in predstavljajoč nam nove krajine, stare vedute in podobno, in skoro se nam tu nujno vsiljuje primera s starimi kranjskimi topografi iz 17. stol. Ali ni ta naturalistični pol našega duha, tam realiziran

¹⁰ V. Steska, Slovenska umetnost I, 147 sl.

¹¹ Feulner, n. n. m. 168, 188. Haberditzl, n. n. m. C sl.

v povsem predumetniški grafični tvorbi, pri Janši našel svojo vnanjeobjektivno fundirano umetniško obliko in nato zapadel onim starim, deskriptivnim in notranje povsem neorganiziranim, nepolarnim ter neumetniškim osnovam naše maniristične grafike?

V romantičnem intermezzu nima naše slikarstvo niti krajine niti grafike, nego vegetira med najraznovrstnejšimi vplivi (Kogovškovi portreti, pril. 21, 4, močno spominjajo na nemški romantični portret kakega J. Oldacha) in izrazi romantične forme, tako slika Langus poleg čistih razpoloženskih romantičnih podob (pril. 21, 1) istočasno prave realizme (pril. 21, 2), in edino pri Stroyu (pril. 21, 3) in Tomincu imamo v tem zmislu zavednejšo orientacijo k naturalizmu. Vendar je romantika osnovno drugam usmerjena. Pač pa nudi zopet zanimivo sliko delo Kurza v. Goldenstein, pri nas aklimatiziranega tujca, delo, ki sploh nima umetniških vrednot, ker je nastajalo iz neke vrste domoljubja, katero se je na eni strani zgolj iz snovnostnih vidikov poglobljalo v našo zemljo, na drugi pa iz prav istih nagibov kronično beležilo v slikah aktualne dogodke. Šele z Antonom Karingerjem in Markom Pernhartom stopimo zopet na tla, ki smo jih bili zapustili z Janšo, to je na tla konsekventnega naturalizma. Podoba kot je Triglav je po vsej svoji strukturi tudi na las slična Janševim grafikam (pril. 22, 2). V risarski zapuščini Karingerjevi imamo lep dokaz, kako je sredi stoletja pač že pod vplivom zapada tudi pri nas jela nastopati modernejša smer naturalističnega opazovanja narave, ne da bi bilo to delo, vsaj kolikor ga poznamo, rodilo kako takó izrazito umetnino, kot so Janševe grafike. Čas pač ni bil brez romantike in če vidimo te heroično-figuralno zamišljene skice drevja, gozdov ter alp v Karingerjevih listih, nam pač postane jasen napor umetnika za čisti izraz njegovih teženj. V Karingerjevem gradivu iz balkanskih dežel, v skicah etnološko zanimivih, a zanj gotovo zaradi nepokvarjenosti nature privlačnih snovi pa moramo videti zopet nekako novodobno aberacijo izraza v starega naravoslovno-enciklopedičnega duha.

Mnogo manj umetnika je bil Marko Pernhart, specialist za krajinarstvo, ki je delal večinoma v olju, znan je njegov Triglav. Raznovrstnost barvnih stilov v njegovih delih priča, da so mu bili vsi bolj ali manj priročni in da problema barve ni poznal, nego da ga je privlačevalo še vedno živo romantično občutje narurne veličasti in da je po tej poti prišel tudi do svoje panoramatike. Enkrat na sledu tem čuvstvenim vsebinam narurnega dogajanja in oblikovnega bogastva, ki ga je skladno z močno strujo svoje dobe iskal v Alpah, se v upodabljanju enega in istega panoramskega motiva ni več znal omejiti in metodično opredeliti in je s svojim turističnim umetništvom ponovno izpričal, da se je našega naturalizma v 17. stol. zelo nujno in logično polastila takorekoč znanstvena Valvasorjeva delavnica, saj nam je ta naturalistična blodnja očitno ležala v krvi.

V drugi polovici 19. stol. ni izrazitih talentov na tej črti vse do impresionizma, ki privede to naturalistično osnovo do izrednega razmaha v slikarstvu, ter do poimpresionizma, kjer se zopet sreča z njo naša grafika v delu Jakca in Piona. O impresionističnem slikarstvu računani še niso sklenjeni in zdi se, da še ni prišel čas, da bi o tem lahko svobodno govorili, vendar impresionistično

dejanje ni bilo nič manj značilno in pomembno kakor nekdanj Janševa grafika. Tudi v impresionizmu imamo eno samo brezmejno pogrezanje v naravo in v bogastvo njenih luči in barv, njenih zgolj optičnih nastrojenj in prav kakor nekoč črta na Janševi risbi, tako se zdaj barvna lisa na sliki impresionista množi in množi, plodi kakor narava preko ploskve v enem samem toku slikarskega gledanja in ni temu nikakih meja¹². In zares, tako ni bila ideja narave v naši umetnosti še nikdar izražena, v impresionističnem slikarstvu je stopila njena realnost neposredno transponirana na platno, se je konkretizirala in umetnik je stopil popolnoma v ozadje. In če je imel Janša še vedno čas dovršiti svoje izrezke iz neskončnega dogajanja in mu dati neke meje, to impresionistu iz začetka 20. stol. ni več mogoče, zakaj tudi najmanjši del takega izrezka je tu postal nov, velik obsežek nerazumljivo finega življenja novih delov in delcev, brezštevilnih delov in delcev in slika je na ta ali oni način morala ostati nedovršena. Pri tem pa je postal umetnik vse preveč neviden, vse preveč očit le iz grafologije teksta in kolikor je postal bolj osebnosten njegov rokopis, toliko je bilo tega premalo v organizaciji in strukturi njegovega likovnega sveta: ta svet je prenehal vsebovati nasprotja in je postal le mehanično naturalno dogajanje.

Mladi rod je to čutil, toda ni prinesel rešitve in kolikor je bilo zanj prej preveč nature, toliko je zdaj hotel zamujeno popraviti s »preveč duše«, ki je bila samo znotraj javljajoča se natura. Bilo je, kakor da je ona plodnost vnanje nature naenkrat prešla v človeško notranjost in kakor da se je človek šele tedaj zavedel samega sebe, ko bi se bil moral zavedati stvarno le nekega dogajanja v sebi, ki z duhovnostjo še ni imelo nikake skupnosti. Kakor prej po labirintih narave, tako nas je zdaj umetnik vodil po labirintih duše, odkrivajoč nam vedno nove duševne kraje in prostorja, vedno nove poglede in predstavljajoč jih tako neposredno kot prej naravno dogajanje v čutne oblike lika. In zares, tako ni bila ideja duše v naši umetnosti še nikdar izražena, v psihologistični grafiki našega poimpresionizma — kajti njena faktična podlaga je naturalistični psihologizem — je stopila njena realnost neposredno transponirana v sliko, se je konkretizirala, a umetnik je zopet stopil popolnoma v ozadje. Postal je služabnik ideje duše, nikar služabnik duhovnosti, in ta duša se mu je javljala plodno na isti način kot prej natura, in je bolj ali manj jasno k njej tudi vodila. Bil je to premočrten in raven svet, brez polarnosti in konflikta, v primeri z umetniškimi borbami perzonalistično usmerjenih mojstrov, recimo Wolfa, Šubicev in Groharja, naravnost izglajen in okreten, netragičen in virtuozen in mnogokdaj baš zaradi domnevnega konflikta literarno prazen. Ta in ona teh potez velja bogato tudi za naš impresionizem.

Ako se zdaj ozremo na naturalizme naših starejših dob, vidimo, da je med njimi in modernimi več sličnosti nego razlik in čeprav so si spomeniki konec koncev med seboj neprimerljivi, so vendar v vseh postali jasni konstitutivni znaki, ki kažejo zares na eno svojstvo našega duha, javljajočega

¹² Prim. moja studijo o Jakopiču, DiS 1929, 171 sl.

se v umetnosti. Najprej je značilno, da ta naturalistična komponenta ustvarja takorekoč v popolni izoliranosti in deloma celo odtujenosti od ostale struje in prav za prav tudi od pravih plasti naroda — to vidimo pri Janši in impresionistih nič manj kakor pri njihovih naslednikih; skoro bi lahko dejali, da ustvarja ta struja baš v afrontu zoper večino in bi mogli tudi njene nosilce sociološko podrobneje označiti ter omejiti od ostalega dela celote, saj se za izvestne oddelke vsiljuje dejstvo, da nosijo to strujo mesta in meščanski element. Druga značilnost je gotovo to, da se skoro redoma vežeta naturalistični izraz in grafika, za kar nam ravno Janša in povojni rod dajeta najlepše primere; a tudi pri Karingerju ima risba zelo važno vlogo. Kot tretjo značilnost bi mogli navesti nevarnost naturalističnih dispozicij za umetniško kvaliteto, ki se javlja recimo v preložitvi odnosno spremembi oblikovanja. Videli smo, kako so se vsi naši naturalisti ob določenem hipu zapustili in postali ali topografi kot Janša, ali potopisci kot Karinger in značilno v moderni dobi B. Jakac, ali panoramatiki kot Pernhart itd., in ako s tega vidika še enkrat preotrimo delo Valvasorjevega kroga, ga bomo sedaj pač presojali kot nujno in neslučajnostno tvorbo docela konstitutivnega značaja. Med temi nevarnostmi in enostranostmi bi bilo končno kot četrto značilnost navesti nepolarnost našega naturalizma, ki se izraža v nezmožnosti organizacije in rekreacije iz notranjega konflikta in problematike, zaradi česar opažamo v naših naturalističnih smereh kot stalnost, da princip neomejene, odprte forme v teku razvoja polagoma degenerira. Tako je bilo s primitivnim naturalizmom 17. stol., ki je mogel kopičiti zgolj predmetnost, tako je Janša zgolj sešteval umetniški detajl in prešel v pokrajinski opis, tako je s Karingerjem in Pernhartom, za katerega sploh ni bilo ploskovne, to je kvantitativne meje, tako je z impresionizmom, ki je zatimiziral in razkrojil organizem barve, ne da bi ga kakorkoli nanovo ostvaril in tako je povojna grafika kakega Jakca in Piona obstala brez zaključka in smeri sredi neskončnosti do dna razoblikovanih psiholoških podlag lika in ustvarjanja. Naj so stvari kakršnekoli, priznati je treba, da je naš, slovenski fenomen čistega umetništva, dosledno in čudno usodnostno brez slehernih vezi s perzonalistično strukturirano nasprotno stranjo, zvođenel na naturalističnosti svojih osnov in da narodu ni dal tega, kar mu je bil dati dolžan. Zlasti na pr. ni mogel niti ni umel dovesti novih umetniških prvin v stari svet našega tradicijskega ustvarjanja, čigar osnovni dualizem je če že ne zanikal, pa mu vsaj odrekal možnost »umetniške« tvorbe.

IV

Slovstveni program naturalizma je kot prvi postavil sredi 19. stol. ne docela temu svetu pripadajoči Franc Levstik in ga izdelal v majhno slovstveno akademijo. Po njej pripada zlasti Jurčičevo delo tej smeri. Ta klasifikacija bo težko prešla brez ugovorov, saj smo se po dosedanji slovstvenozgodovinski praksi že navadili gledati te stvari z docela drugačnimi očmi. Vendar bo to osnovno strukturo zelo težko zanikati, seveda bo pa treba za pravilno razumevanje izdelati in upoštevati tudi vse druge elemente, s katerimi se je ta natura-

lizem združeval, pri Levstiku na pr. ravno one slovstvenosociološko važne osebnostne in organizatorne prvine, ki so šele napravile iz tega moža tudi pomembnika naše kulture. V nadaljnjem razvoju opažamo v našem slovstvu enostransko naraščanje zgolj naturalističnih prvin in to v najrazličnejših zmislih, zgolj šablonske naturalizme je recimo ustvarjal Kersnik, dočim je »kmečka« povest naturalističen slovstven tip zase, tip, ki je vlačil deželo v literaturo kot nekako eksotično provinco z rojenimi divjaki in potem zato, da je nad tem rustikalnim življenjem razkazoval cirkus svojih naturalistično-prosvetljenjskih eksperimentov. Mi se s to ideologijo naše stare trške in mestne gospode, ki poraja danes klavrne cvetove v svojih potomcih in ki šari zdaj v našem slovstvu pod najbolj pisanimi in tendenčnimi vidiki najnasprotnejših si ideoloških nazorov, vendar v skritem bratstvu po rojstvu, tu ne moremo natančneje pečati, a upanje je morda upravičeno, da bomo tudi te arhive kdaj odprli.

V silni reakciji na to povodenj naturalističnega racionalizma je nastalo delo Ivana Cankarja, ki ga moramo tudi prištevati semkaj, ki pa je kajpada s pravkar orisanim nazorom docela neprimerljivo glede svojih spoznanj in vrednot. Cankarjev naturalistični idealizem je sistem borbe zoper naturalistični racionalizem in prosvetljenstvo ter zoper vse, kar je nastopalo v zvezi z njima in ako je bila pri nas kdaj kaka borba uspešna, ta, ki jo je bojeval Ivan Cankar zoper izpačenega in izprijenega duha, čigar idejo je tudi on sam zastopal, je bila popolnoma gotovo. Delo, ki ga je s tem izvršil za naš narod in kulturo, je ogromno in se ga danes sploh še ne moremo zavedati, saj se neposredno javlja šele v epigonih in izbrancih, ki je namesto njih že pred desetletji govoril — njihove edine odrešilne besede. Značilno pa je, da si ga danes lasti tudi oni del ljudi, kateremu je bil ta umetnik za svojih živih dni napovedal nespravljivo vojno. Za razumevanje njegove celotne osebnosti moramo upoštevati tudi njegovo delo v celoti, za pravilno sliko njegove umetnosti pa bo treba izločiti marsikaj, o čemer še danes sodimo, da nujno spada vanjo in da je umetnost, čeprav pri natančnejšem pogledu ni. Kajti zelo pogosto nahajamo Cankarjevo oblikovanje preloženo na druge podlage, kjer nikakor nima več opravka z umetniškimi stvarmi in nič manj tudi njegovo gledanje ne trpi zaradi one zgoraj omenjene nepolarnosti, ki povzroča, da se čisto umetniški koncepti izčrpavajo sami v sebi.

Za Cankarjem najdemo le še pri Jušu Kozaku enako izrazit, a na drugih ravninah stoječ naturalističen izraz. Ono, kar je poizkušal storiti Finžgar za rešitev naše povesti iz meščanskega in kmetskega sveta na podlagi svojega perzonalistično-tradicijskega gledanja, je Juš Kozak skušal napraviti s pomočjo osnov naturalizma, namreč ta svet pripeljati bližje neki duhovnosti in ga tako notranje polarizirati. Mimo rahlih in zgolj po površju idočih poizkusov, zanesti recimo v tipologijo povesti sodobnejšo, tudi kulturno problematiko, prihaja tu zlasti v poštev njegov največji prozni tekst Šentpeter in to ne zato, ker je spomin nanj še zelo živ, nego ker je zelo značilen. V tej povesti rodu, kar je že samo po sebi poudarka vredno, saj dosleden naturalizem mora graditi na enotah kakor je rod, je mnogo sličnosti z našim impresionističnim slikarstvom.

tudi J. Kozak ne ustvarja odnosno ne pride do ustvaritve zaključenih form, nego se mu, kakor smo zgoraj dejali, celote pod roko drobe, porajajoč nove in istotako plodne celote. Vsak del njegovega sveta nosi na ta način v sebi nešteto možnosti in zametkov novih delov in logično temu ustvarjanju — atomiziranju ne more biti konca. In kakor je v impresionistični sliki luč tista tvorna sila, tako je v J. Kozakovem konceptu kri, duh rodu, ki stvarja te neskončne emanacije, in idejo tega, to z mozaikom neskončnih in kompozicionalno nevezanih delov konkretizirano ter iz njega z izredno močjo rastočo idejo narurne sile je J. Kozak z neoromantično-naturalističnim motivom »mater« le parafraziral, nikakor pa ne morda bistveno fundiral. Vendar baš ta motiv dovolj jasno označuje strukturo njegovega sveta v povesti, dasi bi mogel brez škode za vrednost romana tudi odpasti, ker ga je J. Kozak prislonil nanj preveč mehanično.

Kakor pri Cankarju, manjka tudi J. Kozaku pravih kompozicionalnih enot, ploskev in linij v drugem, konstitutivnem zmyslu in manjka prodora v neko drugo resničnostno okrožje, ki bi bilo in moralo biti več nego samo resničnost naturalističnega idealizma. Naravno je, da za tako višje okrožje ne smatramo resničnosti naših perzonalistično fundiranih umetnostnih in umetniških organizmov ter stilov, ko pa le-ti sami nimajo onega, kar velja preko časov in narodov, čeprav ni nobenega dvoma, da jim dajemo prvenstvo. Kajti po vsej svoji strukturi so te struje in grupe ravno s svojim realizmom in dualizmom faktični, tudi umetniški resničnosti mnogo bližje nego monistični naturalizem in ako to komu ni prav, ne pomeni samo, da si v teh osnovnih stvareh ni na jasnem, nego tudi, da ne ve, v čem je fundirana vsa prava in največja umetnost človeštva in v čem tudi faktična umetnost slovenskih mojstrov. In morda nam bo tisto celotnostno, čeprav fragmentarno, a pod nobenim pogojem enostransko umetnostno kulturo kdaj naklonila prihodnost.

V

Barok, rokoko, klasicizem, romantika, realizem in podobni izrazi svetovne umetnostne razdelitve so za našo umetnost bolj ali manj pojmi brez vsebine in avtor prvega poskusa njene zgodovine pravi, da imamo v celem le troje mejnikov ter tudi troje osnovnih doživetij in sicer gotiko, barok in slovenstvo¹³, izmed katerih se mu na pr. slovenstvo pričinja nekako pri Langusu in pada recimo krog Layerjevega dela celotno pred ta datum. Ostale stilske meddobe in skupine so po imenovanem avtorju — saj se drugi v tem zmyslu s to problematiko doslej ni pečal — le nianse, prehodnega značaja. A kakorkoli sta Steletova razdelitev in interpretacija naše umetnosti prvi zares notranje-zmiselni poskus, razumeti naše umetniško oblikovanje iz naših, slovenskih, zakonov in osnov, se vendar s to trojico periodnih oznak in njihovim naziranjem ne moremo strinjati¹⁴ in ako si še enkrat priključimo v spomin smer in

¹³ Fr. Stele, Oris, 5.

¹⁴ Prim. tudi Zbornik za zgod. umetn., 1924, 160 (F. Mesesnel).

strukturo naših razmišljanj, bo pač za vsakogar utemeljena tudi ta razlika v stališčih.

Naša studija, ki skuša ugotoviti osnovne posebnosti in zakonitosti slovenske umetnosti, je gotovo že v toliko nepopolna, kolikor se nič ne ozira na gotiko in skoro nič na renesanso v naši umetnosti, ali dejstvo je, da kljub številno ohranjenemu umetniškemu in nadalje slovstvenemu gradivu še vedno nimamo prave podlage za sliko tedanjega duhovnega in kulturnega razvoja, razen tega pa zlasti raziskavanje najvažnejše renesančne stvari, slovstvene kulture, nikakor neče priti preko meja navadnega zgodovinskega dela. A tak pritisk spomeniško manj ali celo nerazsvetljenih in nepodprtih razvojev in obdobj se pozna tudi v periodizaciji Fr. Steleta, v kateri nahajamo slovenstvo kot konstitutiven element šele na pričetku 19. stol., iz česar bi 1. sledilo, da niti spomeniško gradivo baroka in klasicizma ni zadostno močno, da bi nosilo možnost poskusa take sintetične studije in slike, in da je torej res šele romantika, ki nam jo da, 2. pa kontradiktornost pojma »slovenstvo« in možnosti ugotovitve njegovih podlag. V tem pogledu pa moramo tu postaviti nekaj principielnih opomb, ki sicer izvirajo kot zaključki iz naših izvajanj, ki jih je pa dobro posebej formulirati.

Povsem v skladu z našim stališčem moramo smatrati Steletov nastavek slovenstva na začetek 19. stol. ne samo v metodičnem, ampak tudi v historičnem pogledu za nepravilen in to bodisi kot poskus ugotavljanja našega bistva, bodisi kot stilsko oznako. Najprej v metodičnem pogledu. Čeprav do danes nimamo še nikake sintetične znanstvene interpretacije in formulacije bistva slovenstva, nikakih sistematično izdelanih njegovih konstitutivnih znakov, s pomočjo katerih bi mogli črto za črto izdelati slovensko podobo tudi — po Steletu — »pedslovenske« umetnosti — materialistično-naravoslovno fundiranih definicij in interpretacij slovenstva iz 19. stol. menda pač ne bomo jemali več resno —, mora vendar nekje biti metodološka možnost »slovenstva« kot substitutivnega principa. In ako tudi nočemo te možnosti kar na lepem fundirati v spoznanju posebnih svojstev slovenskega duha, kakor smo jih na podlagi umetnosti izdelali v gornjih poglavjih, ki pa nedvomno kažejo na nekaj prvotnega, nam to možnost vendar dajejo dejstva, ki so povsem preprosta, a za nas iteke vrste prva in poslednja resničnost, resnice, ki jih Vebrova filozofija imenuje »faktične«, drugi pa na pr. »predlogične«, praktične¹⁵, in take resnice so, da mi svojega baroka ne moremo zamenjati z italijanskim, da Janše ne moremo imenovati avstrijskega umetnika, da naših romantikov ne moremo spraviti prav nikamor, da Wolf ni nemški nazareneec in Jakopič ne francoski impresionist. Vse to je marveč naše, več kot naše, je slovensko, z vsemi svojimi odlikami in napakami je vse to samo in edino slovensko. S tega vidika pa moramo torej »slovenstvo« kot pojem in oznako ne morda razširiti, nego vsemu našemu razglabljanju substituirati, podložiti kot čisto nujno načelno-metodološko osnovo, saj sicer ne bi imeli niti najmanjše možnosti in upravičenosti, sploh kaj nazvati »slovensko« — to se pravi, sneti ga moramo kot

¹⁵ A. Messer, Einführung in die Philosophie und Pädagogik. 1951, 49.

pojavn z začetka 19. stol., da ga edino pravilno postavimo na začetek naših stoletij in to tembolj, ker stoji na onem začetku 19. stol. zgolj po historičnem nesporazumljenju, ki ga bomo še označili. V skladu s tem je pa seveda edino pravilno tako historično delo, ki upošteva tudi vse historične dobe, v katerih se je ali bi se mogel karakter slovenskega duha javljati in povsem naravno smo zasidrati s te strani svoja razmišljanja kolikor globoko v preteklosti smo mogli, s čimer pa nikakor ne izključujemo možnosti, da bo čez čas tudi to postalo netočno. Kajti na isti način bi bili že danes pritegnili tudi reformacijo v krog teh problemov in raziskavanj podlag našega umetnostnega dela in splošne kulture in ako bo kdaj prejela svoje mesto v njihovem zboru, gotovo ne bo stala daleč proč od naturalističnih in individualističnih pokretov, če ni morda tudi za našo upodabljačo umetnost ravno v njej iskati onega, kar smo pomotoma poiskali šele v topografskem manirizmu 17. stoletja.

Kar pa nas deloma upravičuje, govoriti o začetku 19. stol. kot o nekakem začetku slovenstva, je stvarno nekaj popolnoma drugega, namreč dejstvo, da se je tedaj zavest pripadnosti k narodni celoti prebudila tudi v tistem njegovem delu, ki bi jo tudi utegnil v teku enega samega stoletja prilikam na ljubo zopet zapraviti in ki je ž njo vselej precej čudno ravnal, namreč v mestih in njihovi gospodi, v meščanstvu. Tu in samo tu smemo govoriti o slovenskem poglavju kot o posebnem novem nastavku naše socialne in narodne zgodovine, medtem ko moramo istočasno »slovenstvo« kot stilsko oznako umetnostne periode okrog 1800 in sl. popolnoma v zmislu naših izvajanj zopet zanikati kot nepravilno. Prešeren in Čop se nista snela iz zraka, kar še dandanes misli naša uradna veda, nego imamo tudi za njuno delo iskati razlage in korenin v starodavni kulturi in tradiciji naroda — vprašajmo se, kdaj bi bila bolj mogla nastati Prešernova umetnost, ali ob veličastnih spominih na našo baročno umetnost, ali pa po meščansko-filistroznem slikanju Prešernove sodobnosti? In zbirajoč k sebi kroge dotedanje narodne kulture, sta razgibavala okrog sebe valove nove, zavestnejše in višje usmerjene duhovnosti. In še manj moremo seveda Slovencu M. Langusu pustiti zaslugo, ko da je — in to posebno v umetnosti — pričel kaj novega — kajti sploh nič se ne pričinja z Langusom, on prihaja iz naroda in zapada narodni umetnosti in sredi 19. stol. se ž njim le zaključuje slovenski barok. Pač pa se je ob času njegovega rojstva in pred njim pri nas zares nekaj pričelo in je to bila portretna umetnost našega meščana¹⁶, naše družbe, kar smo vse zgoraj omenili. V tej umetnosti se je naravno udejstvoval tudi Langus, in sicer kot eden naših najplodovitejših mojstrov tedanje dobe, ki je, kot smo zgoraj orisali, izmed umetniških nalog poznala le portret. Toda kakor zanikamo recimo grštvo Partenona kot vidik njegove estetske presoje, moramo tudi zanikati »Slovenstvo« našega romantičnega portreta kot tako merilo in sicer zato, da metodološko in načelno napravimo prosto pot našemu spoznanju faktičnih slovenskih osnov, iz katerih je nastal med drugim tudi ta portretni stil.

Namen te studije je bil, dognati, ali je sploh mogoče priti k spoznanju našega, slovenskega, načina in približno pregledati pota, ki k temu spoznanju

¹⁶ Prim. R. Ložar, Slikar Franjo Stiplovšek, DiS, 1930, 235 sl.

vodijo. Pri tem se je pokazalo, da moramo, ako hočemo dalje, najprej odpraviti »slovenstvo« kot stilsko posebnost ali takorekoč pritiklino samo izvestne periode naše umetnosti in posredno celotne kulture. To smo storili, da bi mogli tembolj zmiselno poiskati posebnosti slovenskega stila v umetnosti in posredno tudi v ostalem kulturnem ustvarjanju, to se pravi, poiskati one posebne zakone in podlage, ki našo umetnost razlikujejo od drugih umetnosti in ki eksistirajo v njej poleg za vse narode in čase, za vsa umetniška itd. oblikovanja veljavnih zakonov in zakonitosti. Saj smo vendar prepričani, da bi nam šele eksaktno in popolno raziskavanje v tej seveda ne več umetnostno-, nego duhovno- in kulturnokritični smeri podarilo edino pravo in resnično sliko ter spoznanje slovenstva in zakonov njegovega duha. Kolikor je take stvari človeku mogoče obravnavati »neprofesionalno« poleg docela drugačnega dnevnega posla, sem skušal v tem spisu izdelati profil dveh takih, po mojem mnenju najvažnejših zakonitosti našega umetnostnega sveta. Imenoval sem ju perzonalistični in naturalistični nazor ali element, pri čemer mi perzonalizem pomeni ono obliko mišljenja, ki v vsaki skupnosti in organizmu vidi neke vrste »osebo« in za katerega razpada svet v nekakšno hierarhijo takih oseb, rastočih od osebe po edinca preko oseb družina, narod, država, človeštvo, cerkev k največji osebni vrednoti, Bogu, naturalizem pa ono mišljenje, ki smatra naturo za edini princip in ki po njem tudi duh tvori del te nature. Kot prvo jasno perzonalistično usmerjeno formulacijo smatram našo t. zv. baročno umetnost, katere maniristični značaj pokaže tudi prvič kulturno-tradicijski način ustvarjanja in skušam to linijo zasledovati tekom nadaljnjega razvoja, ki jo kaže bolj kot katerakoli druga umetnost tja v najnovejši čas. Dualistična razklanost v delu modernih mojstrov nam nato jame naznačevati konflikt, ki se bje med to smerjo in med naturalizmom, ki se je po naših izvajanjih prvič določno izrazil v naturalistični grafiki 17. stol. Iz dela sledečih diskontinuitetnih naturalističnih dob se jasno očituje dejstvo, da predstavlja ravno naš naturalizem mnogo bolj nego prva struja ugodna tla, za popolno preložitve smeri in zmanjšanje kvalitete. Primeri iz slovstva poskušajo pojasniti njegovo večinoma identično problematiko.

S tem seveda predmeta nismo izčrpali, nego bolj pokazali način in potrebo takega raziskavanja. Kajti zdi se, da je že prišel čas, pričeti s tem delom, vprašanje je le, če imamo za to tudi ljudi, to se pravi ljudi, ki so jim ti problemi postali dejansko žgoči problemi njihovega lastnega obstoja in duha. Ako jih nimamo, teh in takih ljudi, ki bi lahko dajali mladini, kar je potrebno, kako naj potem pričakujemo zboljšanja, kako vrednejših in celotnejših tvorb, nego so bile one v preteklosti, in — kako si potem sploh še zamišljamo resnično kulturo, ko je ta vendar najsubtilnejši izraz resničnih osebnosti?