

Izvirni znanstveni članek/Article (1.01)

*Bogoslovni vestnik/Theological Quarterly* 82 (2022) 4, 1037—1052

Besedilo prejeto/Received:08/2022; sprejeto/Accepted:12/2022

UDK/UDC: 111.852:7.038.6

DOI: 10.34291/BV2022/04/Tratnik

© 2022 Tratnik, CC BY 4.0

*Polona Tratnik*

## **Razcepi na visoko in nizko kulturo na Slovenskem z ozirom na politične interese**

### *Divisions into High and Low Culture in Slovenia with regard to Political Interests*

*Povzetek:* Obstoječe razprave nizko kulturo povezujejo z razvojem tržnega gospodarstva. Kot negacija tržne kulture se je modernizem razvijal kot umetnost, neodvisna od drugih družbenih interesov. K takšni avtonomiji pa ni težila avantgarda, ki je prispevala bolj radikalna, v prihodnost ali politično usmerjena prizadevanja in je uporabljala tudi sredstva nizke kulture. Toda onstran teh treh usmeritev, ki so se razvile tudi na Slovenskem, je v tem prostoru obenem treba upoštevati služenje umetnosti, zlasti leposlovja, v 19. stoletju, procesu grajenja naroda. Kot visoka se pri tem razume tista kultura, ki je narejena intencionalno, upoštevajoč visoke estetske standarde. Tudi v 20. stoletju umetniki to povezujejo s slovenskostjo, to pa ni sprejeto z vsesplošnim odobravanjem. Kot visoka kultura se uveljavlja modernizem, osredotočen na estetska vprašanja; to je bilo v razmerah političnega zaostrovanja sprejemljivo, čeprav so bili v ozadju vplivi z Zahoda. Nasprotno pa so bili ideološko sumljivi umetniki pred drugo svetovno vojno, med njo in po njej vse bolj marginalizirani. Njihova dela iz političnih razlogov niso bila sprejeta kot dela visoke kulture, čeprav so po estetskih kriterijih to bila.

*Ključne besede:* Umetnost, modernizem, avantgarda, France Kralj, Marij Kogoj, Anton Podbevšek, grajenje naroda, estetika

*Abstract:* The existing debates link low culture to the development of the market economy. As a negation of market culture, modernism developed as art, independent from other social interests. The avant-garde, which contributed more radical, future- or politically-oriented approaches, did not strive for such autonomy, and it also used means of low culture. In addition to these three orientations, which occurred in Slovenia as well, we also need to take into account the fact that art, especially literature in the nineteenth century, served the process of nation-building. High culture is in this regard that culture, which is intentionally made according to high aesthetic standards. In the twentieth century, the artists still point out Slovenian identity. This is however not generally

approved. Modernism emerged as high culture, focusing on aesthetic issues, which was acceptable in a situation of political aggravation, even though it was influenced by Western culture. On the contrary, before, during and after World War II, the ideologically suspicious artists were increasingly marginalized. Their works, which were works of high culture according to the aesthetic criteria, were not accepted as such for political reasons.

*Keywords:* Art, modernism, avant-garde, France Kralj, Marij Kogoj, Anton Podbevšek, nation building, aesthetics

Dosedanje razprave o visoki in nizki kulturi so s terminom nizka kultura praviloma zadevale izdelke s področja kulture, nastale pod pogoji tržnega gospodarstva.<sup>1</sup> Kot nasprotje nizke kulture se je moderna umetnost kot avtonomna, od drugih družbenih sfer neodvisna dejavnost, ki je pomenila avtentičnost izraza, poetsko kompleksnost in poglobljeno razmerje do resnice, vzpostavljala kot visoka kultura. V razmerju do umetnosti kot visoke kulture se je na začetku 20. stoletja vzpostavila še tretja ustvarjalna usmeritev, avantgarda, ki je pomenila napad na umetniško avtonomijo in je lahko zastopala politične ideologije. Uporabljala je tudi sredstva nizke kulture, a ne za tržne interese. Na Slovenskem se v tem času razvija modernizem kot visoka umetnost, leta 1920 se začne avantgarda in na tržišču začne nastopati psevdoumetnost ali šund, ki ga podpre malomeščanstvo. Toda onstran teh usmeritev je za mišljenje razcepa na visoko in nizko kulturo na Slovenskem treba upoštevati še služenje umetnosti, še posebno literature, narodni konsolidaciji. V tej navezavi je razumevanje kulture kot visoke povezano z mišljenjem naroda kot kultiviranega. V 19. stoletju so si prav kulturniki posebej prizadevali, da prek umetnosti slovenski narod uveljavijo kot kultiviran in mednarodno politično pomemben. Visoka kultura v teh okoliščinah pomeni visoko kultivirano poezijo in estetsko relevantna literarna dela, medtem ko nizka kultura pomeni dela laikov, ki niso umetniško intencionalno posredovana. Na začetku 20. stoletja postane za vizualno umetnost značilno obračanje na slovenstvo, ki pa v domovini ni sprejeto z vsesplošnim odobravanjem. Z zaostritvijo družbenopolitičnih razmer so nato sredi 20. stoletja ideološko sumljivi umetniki vse bolj marginalizirani. Z vidika tukajšnje razprave to pomeni, da njihova dela zaradi političnih razlogov niso bila sprejeta kot dela visoke kulture, čeprav so po estetskih standardih bila.

## 1. Umetnost in tržni proizvodi na področju kulture

Razcep med visoko in nizko kulturo razumemo najprej kot razcep med umetnostjo in tisto kulturno produkcijo, ki ni namenjena višjim estetskim ciljem, temveč v prvi vrsti potrošnji. Max Horkheimer in Theodor W. Adorno sta ob opazovanju situacije

<sup>1</sup> Članek je nastal v okviru projektov „Slovenska intelektualna zgodovina v luči sodobnih teorij religije: od ločitve duhov in kulturnega boja do komunistične revolucije (J6-3140)“, „Družbene funkcije pravljic (J6-1807)“, „Politične funkcije ljudskih pravljic (N6-0268)“ in programa „Prakse reševanja sporov med običajnim in postavljenim pravom na območju današnje Slovenije in sosednjih dežel (P6-0435)“, ki jih sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

v Združenih državah Amerike v štiridesetih letih za to kulturno produkcijo uporabila izraz kulturna industrija, da bi z njim pokazala na korelacije med industrijsko proizvodnjo blaga nasploh in proizvodnjem kulture, ki v kontekstu industrijske družbe poteka po istem principu kakor druga proizvodnja blaga. To pomeni, da pri proizvodnji del s področja kulture sledijo točno določenim standardom, ki zagotavljajo proizvodnjo žanrskih izdelkov, proizvodnja poteka po točno določenih shemah, vnaprej načrtovani žanrski izdelki predvidevajo odjem glede na predvidene kategorije odjemalcev, ki zaobjamejo vse potrošnike, in tako dalje. Po teoriji Horkheimerja in Adorna so to tržni procesi, pri katerih je interes prodaja oziroma zaslužek nosilcev kapitala, ob tem pa zaradi znižanja estetske kakovosti trpi tudi sporočilnost in umanjka poziv k miselnemu angažmaju odjemalcev. Kot posledica tega kulturna industrija odvrča od mišljenja in od družbenih aktivnosti. To dela z obljubo zabave in užitka, ki sta postavljena na najvišje mesto družbenih vrednot, pravzaprav pa služita kot sredstvo za manipulacijo množic v rokah vodilnega družbenega sloja, s tem da utrjuje dominantno ideologijo. Horkheimer in Adorno zato govorita o razsvetljenstvu kot o množični prevari (Horkheimer in Adorno 2002, 133–179). Sodobni ameriški mislec Ron Dreher, ki diagnosticira stanje v sodobni zahodni družbi, govori o mehkem totalitarizmu. Zanj pomeni uveljavitev dominantne ideologije na način, ki ne dopušča alternativne misli, zato je totalitarizem. Mehki pa ga imenuje, ker deluje prek obljube zabave, užitka in udobja (Dreher 2021). Čeprav Horkheimer in Adorno na eni strani in Dreher na drugi strani stojijo na nasprotnih svetovnonazorskih bregovih, so njihove diagnoze ideološkega enoumja in manipulacije v sodobni družbi neverjetno podobne. Skupna točka je v obeh primerih ugotovitev, da zabava, užitek in udobje služijo kot najbolj učinkovita sredstva za utrditev dominantne ideologije. Nizko kulturo gre v tem oziru razumeti kot tisto, ki to omogoča.

V dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja so britanski misleci Frank Raymond Leavis, Queenie Dorothy Leavis in Denys Thompson – poimenovani leavisovci – z orodji literarne vede opazovali spremembe, ki jih je prinesla industrijska revolucija in so pomenile razmah množične kulture (Leavis 1930). Opažali so, da se dela na področju kulture proizvajajo industrijsko, da imajo trivialno vsebino, ne prikazujejo avtentične izkušnje avtorja, temveč so narejena z motivom zaslužka za množično občinstvo. Njihov učinek je, da ne angažirajo potrošnikov, temveč spodbujajo mentalno lenobo in plehkost in povzročajo opuščanje ukvarjanja z bolj resnimi, umetniškimi oblikami. Leta 1939 je ameriški likovni kritik Clement Greenberg napisal odmeven spis o umetnosti kot avantgardi in kiču (Greenberg 1999), ki prav tako govori ravno o razcepu na visoko in nizko kulturo, pri tem pa Greenberg nastop nizke, tržne kulture, ki jo imenuje kič, poveže z družbenimi spremembami. Bistvo kiča je, da imitira slikarstvo in literaturo. Je mehaničen in deluje po formulah. Bistvo je dobiček. Je nadomestek izkušnje in prinaša ponarejenost občutkov. To so razvrednoteni simulakri resnične kulture. (145) Nasprotno pa avantgarda pomeni »iskanje načina, kako sredi ideološkega nasilja in zmešnjave kulturo ohraniti *giblivo*« (142). Greenberg v svoji znani tezi zagovarja stališče, da je umetnik, ko je poskušal ohraniti visoko raven svoje umetnosti, to zožil in povišal v izraz absolutnega. Nastopita, umetnost zaradi umetnosti' in ‚čista poezija‘.

Kritikom nizke kulture kot tržne je enotna ocena, da govorimo o proizvodih, ki so namenjeni pridobivanju dobička, so nizke estetske kvalitete, nezahtevni za potrošnika in imajo slab učinek na splošno raven duhovnosti. Nastanejo kot posledica industrializacije sredi 19. stoletja pod pogoji tržnega gospodarstva in tehničnega razvoja. Z izumom hitrotiska (1811) leposlovje pridobi možnost izdajanja knjig in periodičnega tiska v večjih nakladah, zlasti v večjih državah, kjer večje število prebivalcev, ki govorijo isti jezik, pomeni tudi več potencialnih odjemalcev. Založniki prepoznajo v tem tržni interes, ki je odvisen od prodaje izdelkov. To za ustvarjalce pomeni prilagoditev, ki narekuje ustvarjanje širšemu občinstvu vseh del, ki so praviloma manj zahtevna in namenjena užitku.

Toda podlago za ta interes občinstva pripravi že prehod od dvorske družbe v meščansko družbo konec 17. in v 18. stoletju. V dvorskih okoljih, kakor je bil Versailles, je bil umetnik v službi absolutističnega vladarja, njegova naloga je bila skrbeti za učinkovite načine pridobivanja podpore in razkazovanje moči. Umetnik je s skrbjo za blišč in privlačnost dvora skrbel za javno mnenje in je bil v tem smislu vodja propagande. Nato pa v 18. stoletju razvoj dvorske umetnosti zastane. Mesto izpodrine dvor. Po razlagi Arnolda Hauserja je to točka rojstva modernega človeka. Prejšnje usmerjenosti umetnosti nadomestijo težnje k subjektivizmu, k sentimentalizmu in k naturalizmu. Pozicija modernih v sporu med modernimi in starimi v tem kontekstu pomeni odpor proti izročilu dvorske baročne in rokokojske umetnosti. Namesto tega se v umetnosti izrazijo ideali neizumetničnega načina življenja, ki ga zaznamujeta preprostost in resnoba (Hauser 1980, 253). Duhovna svoboda postane pravica slehernika, vsaka osebna izpoved pa je edinstvena, neprimerljiva in nenadomestljiva. Vsaka nosi s seboj svoja merila in pravila. Moderna umetnost zdaj zmaga nad brezpogojnimi avtoritetami, izročili in konvencijami. Umetnik, ko začne pesniti, slikati ali skladati, ostane sam. To je bistvo njegovega občutja. Modernemu umetniku delo ne pomeni izvajanja neke izurjenosti, temveč boj z nekim problemom in s tehničnimi težavami (247).

Georg Wilhelm Friedrich Hegel je v svojih predavanjih o estetiki razložil romantično umetnost kot tisto, ki je postala svobodna. Osvobodila se je tega, da bi ji družba predpisovala vsebino. Obenem pa Hegel poudari izjemen pomen izobrazbe, zgodovinske in kulturne ozaveščenosti pri ustvarjalcih in pomen refleksije o umetnosti – to je: poznavanje estetike kot filozofije o umetnosti in umetnostne zgodovine, ki sta znanstveni disciplini, vzpostavljeni v 18. stoletju, in se začneta ukvarjati izrecno z umetnostjo. S tem se umetnost potrди kot samostojna družbena dejavnost, avtonomna, ločena od drugih družbenih sfer in svobodna v smislu, da je nobeno drugo področje oziroma interes ne vzame v službo.

## 2. Umetnost kot upor proti meščanski družbi

Vzporedno z razvojem javnih družbenih prostorov za umetnost intimna sfera pridobi na pomenu. Zasebnost omogoča občutek posameznikove svobode, pa tudi medsebojno sporazumevanje, ki se poveže z rastjo moči argumenta, ki utemelju-

je umetniška dela (Habermas 1989, 59–60). V leposlovju 18. stoletja so posebej popularne književne oblike dnevnika, avtobiografije, romana v pismih, sentimentalnega romana. Tista ustvarjalna oblika, ki najpopolneje ustreza individualizmu in lahko sledi vsebinskim razsežnostim posameznikovega notranjega oziroma subjektivnega življenja, obenem pa omogoča inovacijo, je roman. Krepi se zanimanje za eksistencialna, psihološka in družbena stanja. Razvoj tehničnih sredstev za množično reproduciranje pripomore h krepitvi dileme med ustvarjanjem v skladu z visoki standardi in med izdelovanjem tržno zanimivih proizvodov zaradi zaslužka. V prvem primeru se umetnik umakne v enklavo svoje subjektivnosti in se izvzame iz sistema kapitalskega trga. Ironija je, da se je skozi 20. stoletje prav te vrste visoka umetnost izkazala kot najboljše tržno oziroma investicijsko blago (Tratnik 2019).

V načelu pa se moderni umetnik odločno zoperstavi vsakršnemu podrejanju oblasti in splošno sprejetim družbenim normam. Umetnost se je, na podlagi romantične paradigme, skozi katero je odzvanjal revolucionarni duh, izrazila kot upor do meščanske kulture. Moderna umetnost nosi zavest o modernosti, ki je povezana s kritiko tradicije. Moderni umetnik je odrezan od normativne preteklosti; tradicija mu več ne narekuje vsebine, ciljev in smeri, ki naj jim sledi. Moderni umetnik je zato v principu zavezan izumljanju, ki obenem kaže na determiniranost modernosti s časovnostjo, z idejama razvoja in napredka. Pripadnik modernosti ima močno časovno zavest – živeti želi s časom in ne proti njemu. To priča že etimološki izvor latinskega izraza *modernus* (*modo* v lat. pomeni nedavno oziroma prav zdaj). Čeprav imamo z današnjega vidika impresionizem za meščansko-aristokratski slog, pa ne smemo pozabiti, da se je v svojem času razvil kot novost in svojevrsten upor do tradicije, ki ni bil z naklonjenostjo sprejet pri meščanski družbi. Občinstvu ni ugajal grobi način slikanja oziroma novi način prikazovanja resničnosti. Zlasti zaradi planerističnega pristopa, to je slikanja na prostem, je narekoval hitrost slikanja, poenostavljanje nanosov, pa tudi predstavitev različnih atmosferskih situacij. Slika „Impresija“ Clauda Moneta, ki jo je razstavil na Salonu zavrtnjih, to je, na razstavi tistih, ki so bili zavrtnjeni na uradnem pariškem Salonu, je požela največ zgražanja. Med zavrtnjenimi umetniki so bili tudi slikarji, ki jih danes visoko cenimo, kakor so Auguste Renoir, Paul Cezanne, Edgar Degas in drugi.

Za umetnost v modernosti je obenem značilno vztrajanje pri iskanju in predstavljanje resnice. Umetnost je zato razumljena kot »čutno svetenje ideje« (Hegel 2003) oziroma, kakor razloži Martin Heidegger ob Van Goghovi sliki („Par čevljev“ 1886), je v umetniškem delu »na delu dogajanje resnice« (Heidegger 1967, 260). Resnico spreminjajoče se pojavnosti sveta kažejo impresionisti, resnico človeškega obstoja kažeta tako Vincent Van Gogh kakor Jožef Petkovšek („Doma“ ok. 1889), resnico nekartezijskega sveta, potopljenosti subjekta v svetu, v času in v prostoru kažeta Cezanne in Picasso itd.

Toda v 19. stoletju se iz vojaške rabe v politiko in kulturo vpelje še nov termin, to je avantgarda, ki zavezuje k pogumnim, naprednim raziskovanjem, kmalu pa označuje revolucionarne, v prihodnost usmerjene filozofije. Avantgarda je primerljiva z modernostjo, a je od nje radikalnejša, manj fleksibilna in manj tolerantna (Calinescu 1987, 96). Po svojem bistvu je to romantično-utopična tendenca. Zato

lahko govorimo o treh vrstah ustvarjalnosti, ki se izoblikujejo v tem času: 1.) nizka kultura kot tista, ki nastaja po nareku tržnega gospodarstva, 2.) umetnost kot visoka kultura, ki je zavezana globljim smotrom, kakor je predstavljanje resnice, in 3.) avantgardna umetnost (Tratnik 2008, 277–329). Avantgardna umetnost je drugače kakor (visoki) modernizem, ki je osredotočen na razkrivanje resnice, usmerjena k uveljavljanju družbene<sup>2</sup> spremembe. To avantgardni umetnosti postavlja neke določene imperATIVE. Avantgarda sveta ne želi zgolj opazovati in predstavljati, temveč hoče tvorno prispevati k njegovemu spreminjanju. Avantgardna umetnost je zato po svojem bistvu politična. Ker želi imeti vpliv na življenje in v njem uveljaviti spremembo, jo – nasprotno kakor visoki modernizem – zanima stik s širšim občinstvom, to pa ji narekuje, da uporablja takšne prijeme, ki imajo čimvečji doseg, kakor so to javni nastopi in plakati, in takšna sredstva, ki so s stališča visoke umetnosti razumljena kot sredstva nizke kulture. Avantgardna umetnost ima interes za medije, ki omogočajo množično reproduciranje, kakor sta fotografija in film, ki lažje mobilizirajo množice.<sup>3</sup> Stika s širšim občinstvom pa avantgarda noče imeti na način nizke kulture, to je, z učinki zabave in uspavanja za doseganje tržnega uspeha, temveč nasprotno, za nalogo si zadaja prebujanje ljudi. Svojo vlogo razume v smislu družbene emancipacije. Zato iz tega sledi: če umetnost sproži zgražanje in šok, je s tem izkazala, da je zadela v srž ideološke zaslepljenosti in ima s tem takojšen učinek bujenja.

### 3. Visoka kultura naroda in ljudska kultura

Situacija v slovenskem prostoru pokaže na nekaj bistvenih razlik glede na razvoj umetnosti v zahodnem prostoru, kjer ga odločilno določajo okoliščine tržnega gospodarstva. A vrnimo se najprej za hip v čas, preden je meščanska družba prevzela dominacijo nad področjem ustvarjalnosti, ko spor med modernimi in stariimi lahko osvetli nov vidik vprašanja visoke in nizke kulture. Konec 17. stoletja je bila v Franciji vodilna dvorska družba, v kateri je potekal spor med modernimi in starimi. Stari so zagovarjali antično kulturo kot univerzalni sklic, medtem ko je Charles Perrault kot zagovornik modernih uvidel pravljice kot sredstvo za moralno usmerjanje prebivalstva. Pri tem se je sklical na rabo pravljic pri nižjem sloju, kakor so bile dojilje, ki so otrokom skozi pravljice sporočale moralne nauke (Per-

<sup>2</sup> Tukaj pišem družbene, s tem pa pri tej tridelni razdelitvi omejim umetniško avantgardo na tista gibanja, ki niso bila zainteresirana za zgolj estetsko raziskovanje, temveč so z dejanji segala ven iz sveta umetnosti. Gibanja modernizma se razlikujejo od gibanj avantgarde po teoriji Petra Bürgerja predvsem v tem, da avantgarda napade avtonomijo umetnosti, ki jo je pridobila v meščanski družbi. »Evropska avantgardna gibanja lahko definiramo kot napad na status umetnosti v meščanski družbi. Kar je negirano, ni prejšnja oblika umetnosti (stil), temveč umetnost kot institucija, ki ni povezana z življenjsko prakso ljudi.« (Bürger 2009, 49) Bürger tako iz koncepta avantgarde izloči splošno spreminjanje obstoječih kanonov in estetsko spreminjanje struktur, ki bi ga lahko razumeli kot razbijanje struktur unificirane kulture, s tem pa umetnost tudi nekako spreminja družbene formacije – kakor je v tem smislu umetnost razumel Theodor W. Adorno (Adorno 1970), ki kot zgled navaja Schönbergovo glasbo. Adorno je študiral na Schönbergovi šoli moderne glasbe na Dunaju, kakor je tudi Marij Kogoj.

<sup>3</sup> Walter Benjamin je pozval h komunistični umetnosti, ki naj mobilizira širšo javnost (Benjamin 2003, 174; 176).

rault 2009, 5). Perrault je bil aristokrat, pripadnik višjega družbenega sloja, ki je tako kakor njegovi kolegi in kolegice zviška gledal na kulturo preprostih ljudi, torej tudi na pravljice, ki so med njimi krožile. Obenem pa je videl priložnost v tem, da to snov uporabi kot gradivo za oblikovanje svojih lastnih literarnih del z intenco doseganja točno določenih ciljev. Z vidika aristokracije je bila konec 17. stoletja visoko cenjena umetna kultura visokega sloja in visoki dosežki antike, medtem ko so kot manj vredno pojmovali kulturo preprostih, neizobraženih ljudi nižjega sloja. Pojem civilizacija, ki je gradil dvorsko samozavest, nam lahko pomaga razumeti ta vzvišeni odnos višjega sloja do nižjih, saj je civiliziranost kot gradnja olikane družbe višji sloj legitimirala kot bolj civiliziranega v primerjavi z nižjim (o pojmu civilizacija glej Elias 2000, 71–132).

Čas romantike prinese spremembe. V nemškem prostoru se izrazi odklonilni odnos do pojma civiliziranje, ki ga Kant in drugi misleci tega časa razumejo kot proces, ki pomeni površinsko oblikovanje družbene vljudnosti in spodobnosti, medtem ko kulturo razumejo v povezavi z moralo in z nacionalnim značajem, piše Elias: »Poštenost in odkritost sta, denimo, zdaj kot nemški značaj postavljeni nasproti vljudnosti, ki prikriva lastne občutke.« (Elias 2000, 108) Kulturo gre, kakor izhaja iz pisanja Johanna Gottfrieda Herderja in Hegla, tedaj razumeti v povezavi z ljudstvom, ki je etnično, bivanjsko in tradicionalno povezano. Zbiranje pravlji in drugega folklornega gradiva, ki se v tem času okrepi, zato razumemo kot prispevek k etnični konsolidaciji in s tem kot sredstvo za grajenje naroda. Obenem opravlja tudi funkcijo homogenizacije kulture na nekem določenem ozemlju in funkcijo kulturne diferenciacije, torej razlikovanja, na primer razlikovanja nemške kulture od drugih kultur. Tudi na Slovenskem v tem času nastopijo zbiratelji narodnega blaga. Med njimi je Karel Štrekelj (1859–1912) ustvaril najobsežnejšo zbirko. Toda ljudske pesmi in proza še vse do danes niso deležne priznanja literarne stroke. Pregledi leposlovja, ki so jih prispevali Janko Kos (1987), Matjaž Kmecl (2004), Boris Paternu (1989, 2001), Jože Pogačnik in Franc Zdravec (1973), 'ljudskega blaga' in 'ljudskih' pravljicarjev ne omenjajo,<sup>4</sup> temveč so posvečeni izključno dosežkom visoke kulture kot delom strokovno usposobljenih, uveljavljenih pisateljev. Toda v 19. stoletju postane v slovenskem prostoru za proces grajenja naroda programsko zanimivo najprej 'kultiviranje' jezika (kultiviranje v tem smislu je pomensko blizu pojmu civiliziranje); to se izrazi zlasti s poezijo, nato pa s pisanjem realističnih proznih del, ki jih imamo za visoke dosežke naroda. Pri tem zlasti pisatelji druge polovice 19. stoletja radi črpajo iz zakladnice tako imenovanega 'ljudskega blaga', ki so ga prispevali nešolani ljudje. Pisatelji sami pa ga razumejo kot gradivo, ki ga je treba šele estetsko oblikovati v višjo leposlovno obliko. Ta pogled razkriva druge vrste razlikovanje med visoko in nizko kulturo, ki je bilo v slovenskem prostoru močno navzoče in ki pomeni dela visoke estetske kvalitete na eni strani in preprosta dela brez intencionalnega estetskega oblikovanja na drugi strani. Obenem je

<sup>4</sup> Izjema je zagovor ljudskega slovstva izpod peresa Milka Matičetova, ki pa ni bil literarni teoretik: »Vsaka prava ljudska pripoved je sad bolj ali manj zavestnega umetniškega prizadevanja. Od izročila je dano predvsem ogrodje, medtem ko meso, kri in dušo dobijo pripovedi vsakokrat sproti od pripovedovavca. Če je res 'mojster svoje obrti', se bo vselej potrudil, da bo zgodbi vdihnili nekaj samega sebe.« (Matičetov 1963, 38)

to načrtno izdelovanje del visoke kulture povezano z idejo grajenja visoko kultiviranega naroda.

Velik korak v duhu romantike naredi France Prešeren, čigar literarna estetika je tesno povezana z jezikovno filozofijo Friedricha Schlegla, ki je »usmerjena k visokemu kultiviranju pesniškega jezika in oblike« (Paternu 1989, 63). Kultivirani jezik ima v romantiki velik politični pomen. Za Schlegla je jezik »dar narave« in »glavno znamenje človekove, pa tudi narodove razvitosti; kultiviran jezik je temeljni dokaz o obstoju naroda; torej nastanek kultivirane, razvite poezije pomeni toliko kot konstituiranje naroda« (Paternu 1989, 63). Vsak narod ima pravico in pravzaprav dolžnost do svoje lastne jezikovne omike, kajti v tujem jeziku priučena in privajena omika ohranja v sebi nekaj barbarskega, kakor tudi narod, katerega jezik ostane v surovem stanju, ostane barbarski in surov. (Schlegel 1961, 237; 238). Brata Schlegel sta predložila načrt, kako doseči in utrditi visoko kulturo pesniškega jezika, to se pravi, da je potrebno obvladovanje italijanskih renesančnih pesniških oblik kot najboljše sredstvo zoper jezikovno ‚podivjanost‘ in za merilo jezikovne zrelosti nacionalne literature. To mišljenje je odmevalo v delu Matija Čopa in Franceta Prešerna. Prešeren se je tudi dobro zavedal umetniške funkcije poezije kot njene prve funkcije in tako mu je uspelo slovensko pesništvo iztrgati iz didaktike, torej iz njene podrejenosti izrazito nacionalni in didaktični funkciji, in poezijo konstituirati kot poezijo (Paternu 1989, 63–65), kot umetnost. S te perspektive je visoka kultura tista, ki je visoko kultivirana, torej umetnost, medtem ko je nizka kultura tista, ki je ‚divja‘, nekultivirana in surova, obenem pa je narod, ki ne kultivira svojega jezika, nekultiviran in ‚barbarski‘.

Realizem je bil v primerjavi s Prešernovo romantično poezijo na Slovenskem v estetskem smislu slabo razvit. Paternu vidi poleg pomanjkanja tradicije za to predvsem družbene razloge. Literatura, ki je v prvi vrsti služila spodbujanju narodnega gibanja, v tem meščanskem obdobju ni zmogla niti ni hotela odpirati globljih, eksistencialnih vsebin. (85; 83; 84). Fran Levstik je v programu *Popotovanje iz Litije do Čateža* (1858) usmeril h kombiniranju umetne in ljudske pripovedi. Tako je realistična proza v slovenskem prostoru tega časa praviloma nastajala na podlagi ljudskega slovstva. Vodilna avtorja tega toka sta bila Janez Trdina in Fran Levstik, največji dosežek pa Levstikova umetna pripoved *Martin Krpan z Vrha* (1858). Levstik je tudi spodbudil k pisanju prvega slovenskega romana in predlagal, da se za snov vzame motiv desetega brata kot izrazito ‚narodno lastnino‘. Josip Jurčič, ki je napisal prvi slovenski roman (*Deseti brat*, 1866), je temu napotku resda sledil, a je zdrknil s folklorne podlage in roman preoblikoval s svojo lastno idejo (Paternu 2001, 133). Osrednja funkcija proze druge polovice 20. stoletja, ki je črpala iz ljudskih motivov in snovi in se je opirala tudi na zgodovinske sklice, je bila: služiti procesu grajenja slovenskega naroda oziroma sodobnim družbenopolitičnim ciljem, kakor na primer zagovoru slovenskega naroda kot branika cesarstva in krščanske Evrope – *Antemurale Christianitatis* – pred muslimansko grožnjo oziroma otomanskim cesarstvom.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Povest Martin Krpan z Vrha Frana Levstika je s tega vidika obravnaval Darko Darovec (Darovec 2021).

## 4. Slovenska umetnost in modernizem

Če leposlovje ni odpiralo globljih eksistencialnih vprašanj, pa na področju likovne umetnosti poznejši modernistični umetniki in teoretiki v Jožefu Petkovšku vendar prepoznajo eksistencialno usmerjenost.<sup>6</sup> Po razlagi Tomaža Brejca so to dokazi, da je prav slika „Doma“ (1889) začetnica temnega modernizma na Slovenskem. S to sliko v slovensko umetnost vstopi žalost, ki se pozneje zrcali v Cankarjevem opusu in skozi ves modernizem. Brejc začetke prepozna že v Juriju Šubicu („Sama“ 1882–83) in pri Ivani Kobilici („Pariška branjevka“ ok. 1892). Obenem se v delih slovenskih likovnih realistov druge polovice 19. stoletja že napoveduje modernizem: nastopijo nezaključenost, nedokončanost, predvsem pa za slovenski modernizem značilna melanholija, tesnoba in temni eksistencializem (Brejc 1991, 61–75). Reševanje slikarskih namesto narodnih vprašanj se začne s Kobilico in s Ferdom Veselom (2006, 43).

Če torej v tem toku umetniškega delovanja lahko prepoznamo vzporednice z zahodnim razvojem moderne umetnosti, z razvojem umetnosti kot avtonomne sfere, ki se zanima za estetska, ne pa družbena vprašanja, za visoko kulturo, so bili vendarle tudi likovni umetniki konec 19. stoletja in na prelomu v 20. stoletje družbeno angažirani za narodno stvar. Kakor drugod v Srednji Evropi v duhu narodobudnih gibanj so tudi na Slovenskem konec 19. stoletja iskali narodopisno ‚slovenskost‘. Leta 1903 so na Dunaju nekdanji učenci ljubljanske umetno obrtne šole ustanovili umetnostni klub Vesna (Saša Šantel, Gvido Birolla, Maksim Gaspari, Hinko Smrekar, Fran Tratnik idr.), katerega namen je bil, v duhu secesije po zgledu Čehov in Poljakov ustvarjati za potrebe Slovencev in Hrvatov, s posebnim poudarkom na slovenski narodni umetnosti, v pristno slovenskem duhu. Vesništvo je postalo celo stilna oznaka za ustvarjalnost, ki je temeljila na ljudskem izročilu. Maksim Gaspari se je posvetil dokumentiranju slovenskega kmečkega življenja. Vesnani so tudi uporabljali medije in tehnike, ki niso bili pojmovani kot sredstva visoke kulture. To so bile ilustracija, risanje razglednic, karikatura, satira in grafika. Zlasti je bil v teh tehnikah močan in plodovit Hinko Smrekar, ki je črpal tudi motive iz pravljic in ljudskih verovanj. Toda v umetnostnozgodovinskem kanonu (Šumi 1975; Cevc 1967; Brejc 2006) ti slikarji ne zavzemajo pomembnega mesta, temveč so celo večinoma izpuščeni,<sup>7</sup> to pa kaže, da so (bila) njihova dela z vidika stroke, ki prednostno upošteva estetske kriterije, manj cenjena (razen Tratnika). Še manj stroka upošteva prispevke laičnih ustvarjalcev, na primer poslikav panjskih končnic, podobno kakor velja za tako imenovane ‚ljudske‘ pravljice, ki jih znanstvena stroka uvršča med kulturno dediščino, s katero se ukvarja folkloristika. To z drugimi besedami pomeni, da so vsa dela, ki so razložena kot ‚ljudska‘, ki jih torej niso prispevali akademsko ustrezno strokovno usposobljeni avtorji, izključena iz kroga dosežkov visoke kulture. S tem ta dela niso deležna nujno potrebne strokovne-

<sup>6</sup> Gabriel Stupica, Marko Šuštaršič, Janez Bernik, Marij Pregelj, ki se mu je poklonil s sliko „Pietà – Petkovškov povratek“, 1965, Marjan Dovjak s sliko „Homage à Petkovšek“, 1969, in Dušan Kirbiš s sliko „Kako je moj prijatelj J. P. sedel pri mizi“, 1988; Ivan Cankar in v teoriji umetnosti Tomaž Brejc (Brejc 1991).

<sup>7</sup> S Hinkom Smrekarjem se je javnost obsežneje seznanila šele leta 2021 s pregledno dvodelno razstavo njegovega bogatega opusa.

ga priznanja tako imenovanega sveta umetnosti kot umetniška dela, obenem pa tudi niso deležna ritualnega povzdigovanja iz okolja vsakdanjega življenja v okolje višje kulture, ki je svet umetnosti, temveč ostajajo v miljeju vsakdanjega, praviloma kmečkega življenja in vsakdanje rabe (dokler niso kot dokazi preteklega življenja morda postavljena v etnografski muzej, ki pa še vedno ni muzej visoke, temveč navadne, ljudske kulture).

Leta 1904 so na Dunaju v uglednem Miethkejevem salonu razstavljali slovenski impresionisti, ki so bili učenci münchenske šole Antona Ažbeta: Rihard Jakopič, Ivan Grohar, Matija Jama in Matija Sternen. Imena *Slovenische Künstler*, ki ga je predlagal Miethke, niso hoteli sprejeti. Iz njihovih pisem je razvidno, da so čutili, kako jim ‚slovenstvo‘ zunaj Slovenije nič ne pomaga, kvečjemu škoduje. Grohar piše leta 1903, da nikakor ni za ime, ki ga predlaga Miethke: »kaj nam pomaga ‚Slovenija‘, kvečjemu da nas pahne z dežja pod kap. To smo videli pri zadnji razstavi in nismo vezani, da bi s tem pečatom na čelu rinili skozi zidovja dunajska. Mi ostanemo poleg tega, kar smo, namreč: Slovenci, ker se tega ubraniti ne moremo.« (Brejc 2006, 157). Sam predlaga za skupino ime *Sava*, kakor tudi ostane. V drugem pismu Grohar piše, kako so se mu zamejski rojaki, pa tudi pristojni minister čudili, da si drznejo svojo ‚knšt‘ »prenesti v glavno mesto, mar ne bi ž njo ostal doma za pečjo, morda bi kaj dosegel, a tu, tu je jako dvomljivo« (157). Dunajska kritika, ki se je oglasila po odprtju razstave, je bila pozitivna. Toda v domovini so bili umetniki sprva deležni zaničevalnega odnosa – imenovali so jih ‚kozolčarji‘. Tudi Ivan Cankar je bil pred otvoritvijo zadržan, medtem ko je bil pozneje navdušen nad Groharjevo sliko „Pomlad“ in nad zamisljivo, da se začenja resnična slovenska umetnost: »Tam, glej, se razprostira domovina, lepa kakor paradiz. /.../ [P]ogledala je domovina sama sebi v obraz in je zardela od radosti.« (Cankar 1920, 167)

Predstavitev in recepcija slovenskih impresionistov pokaže, da sta bila ‚slovenstvo‘ in slovenska kultura zlasti v domovini oziroma pri Slovencih pojmovana kot nekaj manj vrednega, kot nekaj, s čimer se ne gre ponašati, temveč lahko le škoduje. V primerjavi z ‚visoko‘ avstrijsko in zahodno kulturo so tako slovensko kulturo pojmovali kot nižjo. Obenem pa prav v delih teh slikarjih, ki v svoje delo vključijo planerizem, čutimo izjemno navezanost in občudovanje slovenske dežele kot domovine, kakor izpričuje tudi Cankar. Slovenski impresionisti slikajo krajino, toda bržkone ta krajina ni zgolj priložnost za slikarski izum, za drugačen pogled na motiv, temveč ima tukaj presežno vrednost, saj pomeni tudi domovino.<sup>8</sup> Podobno vlogo v slovenski umetnosti – to je: v poeziji in v slikarstvu – odigrajo gore (na to temo glej Dovič 2021).

Obenem ne smemo zanemariti visoke estetske kvalitete del slovenskih slikarjev impresionistov. Čeprav časovno delujejo tri desetletja za znamenitimi francoskimi kolegi, katerih dosežki imajo s tega vidika večji zgodovinski pomen, so slovenski impresionisti zato likovno pogosto bolj modernistični, namreč v temu, da slikajo v prvi vrsti slike, ne motivov, in ustvarjajo umetniško, poetsko resničnost, prej kakor da bi zgolj prikazovali drugačne optične poglede na zunajumetniško stvarnost,

<sup>8</sup> Tomaž Brejc piše o mitologiji krajine (Brejc 2006, 156–174).

kakor je bil pomemben cilj zgodnjih impresionistov. To nam, na primer, lepo pokaže primerjava dveh del z naslovom „Železniški most Argenteuil“ Clauda Moneta iz leta 1874 in slike „Most čez Dobro“ Matija Jame iz leta 1907. Kompozicijsko so te slike zelo sorodne, toda med njimi obstaja velika estetska razlika: Monetovi sliki sta osredotočeni na predstavitev mostu, medtem ko je Jamova slika najprej slika z očitno likovno kompozicijo in z barvnim in tonskim snovanjem, ki ju je slikar izvedel v vrhunski kakovosti. Če uporabimo ta kriterij, dosežke slovenskih impresionistov razumemo kot pomembne prispevke k visoki kulturi.

Za predstavnike bolj radikalnih gibanj zgodovinske avantgarde so bili značilni pisanje manifestov, organiziranje javnih nastopov različnih vrst in uporaba zelo različnih tehnik in sredstev za ustvarjanje. Pesnik Anton Podbevšek je pod vplivom futurizma nastopil s takšno udarnostjo že kot šestnajstletni dijak novomeške gimnazije, da ga je skupaj s somišljeniki Izidor Cankar imenoval »trop vročekrvnih otročajej« (Kocuvan Štrukelj 2020b, 36). V Novem mestu in v okolici so prirejali ‚soareje‘. Leta 1915 je Podbevšek uredniku Ljubljanskega zvona, Janku Šlebingerju, poslal zbirko svojih pesmi z naslovom „Žolta pisma“ in pri tem napisal: »Pripadam najmodernejši struji in zdaj stopam na površje.« (Kocuvan Štrukelj 2020b, 37) Prav to pismo ima stroka za začetek slovenske zgodovinske avantgarde, za protomanifest dogajanja (Dovič 2009, 15). Podbevšek je s ciklom „Žolta pisma“ na besedilni ravni uvedel radikalne modernistične inovacije, prav tako pa je komunikacija z urednikom potekala po avantgardističnem vzorcu: oprl se je na Marinettijev tehnični manifest o futurizmu (22–25). Šlebinger je Podbevškovo delo zavrnil in zapisal: »Kaj tako abnormalnega nisem našel niti pri najbolj eksotičnem futuristu.« Zanj je to »nesramen način bagateliziranja jezika ..., meglena vsebina brez predlogov, poezija kot zbirka rebusov« (Kocuvan Štrukelj 2020b, 37; glej tudi Dovič 2020, 66–67). Podbevšek je bil nato v času prve svetovne vojne vpoklican na fronto. Po vrnitvi pa se je njegovo ‚prekucništvo‘ nadaljevalo v novomeški pomladi, ko je s kolegi mladinci leta 1920 izpeljal umetniški dan (26. september 1920). Svoje pesmi je Podbevšek recitiral ‚ekstatično‘ (Vidmar 1985, 70). Rihard Jakopič je opisal njegov nastop, ki je sledil mističnemu nastopu Mirana Jarca: »Nato pa je prišel človek – človek iz bojnih poljan. Po oblakih je priplaval, poln napetosti, in iz višav fantazije je jel spuščati med presenečeno občinstvo sikajoče kače klopotače in s smelim pogumom in mirnim srcem metati svoje učinkovite bombe. Občinstvu je zastajala sapa in nastalo je gibanje.« (Kocuvan Štrukelj 2020b, 39). S svojim delom je Podbevšek hotel nagovoriti širše občinstvo, o tem ne nazadnje priča tudi uporaba oglaševanja.<sup>9</sup>

## 5. Slovenski umetnik: ustvarjanje – recepcija – režim – eksistenca

Anton Podbevšek, Marij Kogoj in Josip Vidmar so leta 1922 soustanovili revijo *Trije labodje* po vzoru almanaha *Modri jezdec* nemških ekspresionistov iz leta 1912.

<sup>9</sup> Bil je prvi umetnik, ki je najel reklamno podjetje, da je zanj lepilo reklamne plakate (Vrečko 1998, 36).

Zaradi spora, povezanega s Podbevškovim silovitim priporočanjem socialistične umetnosti v predavanju v Mestnem domu, ki se Kogoj in Vidmar z njim nista strinjala, je Podbevšek revijo zapustil in istega leta ustanovil socialistično usmerjeno revijo *Rdeči pilot*.<sup>10</sup> (Vidmar 1985, 68). Podbevšek se je povezal s socialisti iz kroga Zvonimirja Bernota in postal odgovorni urednik lista *Naprej*, ki so ga izdajali. V tej vlogi je bil večkrat denarno kaznovan, zato je uredništvo zapustil. Nato ga je za pomožnega tajnika najel odvetnik Stefanovič, generalni tajnik Narodne radikalne stranke za Slovenijo, in skupaj sta, ko tam nista več videla svoje prihodnosti, stranko zapustila in prodala seznam slovenskih članov (Vidmar 1985, 69; 70). Podbevšek je zadnjič izvedel izzivalni javni nastop leta 1927, nato se je sprl z večino dotodanjih podpornikov. V tridesetih letih je ustanovil založbo Ivan Grohar in leta 1937 izdal o njem monografijo, z Rihardom Jakopičem sta zasnovala založbo Sejalec, pri kateri sta izšli monografija o Jakopiču in antologija slovenske lirike. Drugače pa je bil prihodek družine v večji meri odvisen od učiteljske plače njegove soproge. Po vojni se je večkrat kratkotrajno zaposlil (v Časopisni agenciji in v Jugoreklamu, nato na Ministrstvu za prosveto in na Ministrstvu za znanost in kulturo ter v upravi Slovenskega narodnega gledališča). Od leta 1952 do upokojitve leta 1973 je bil po Vidmarjevi zaslugi zaposlen kot upravitelj hiš na SAZU (Kocuvan Štrukelj 2020a, 97–98).<sup>11</sup> Med vojno in po vojni je bil njegov pesniški vzornik Ezra Pound, ki je povečeval fašizem. Glede svojih političnih stališč je Podbevšek v tem času molčal in pri mnogih vzbujal dvome in sumničenja. Vidmar je celo zapisal: »Nekateri so se ga celo bali in tudi mene svarili pred njim.« (1985, 71)

Podobno kakor Podbevšek na začetku 20. stoletja je tudi glasbenik Marij Kogoj mislil o umetnosti kot o futuristični: »Vsaka umetnost je futuristična – to je usmerjena v bodočnost – in če ni, nima smisla. Stereotipna umetnost je nezmysel. Vsak umetnik imej svoj svet.« (Kogoj 1923, 325) Kogoj je doživel težko otroštvo.<sup>12</sup> Dve leti je študiral kontrapunkt in kompozicijo na Dunaju in nato zasebno pri Schönbergu instrumentacijo. Preživljal se je kot vajenec pri ključavničarju, a kljub temu med prvo svetovno vojno živel v skrajni revščini (Jevnikar 2013). Leta 1918 se je preselil v Ljubljano, kjer se je družil z Antonom Podbevškom, katerega je sprejel pod svojo streho, in z Josipom Vidmarjem. Skupaj so soustanovili Klub mladih. Od leta 1919 dalje se je preživljal s pisanjem kritik, za katere je menil, da morajo vselej izražati resnico, in s katerimi se je marsikomu zameril. Vse bolj se je izoliral. Dne 26. septembra 1920 je v okviru novomeške pomladi izvedel slavnostni koncert, o katerem je Marjan Mušič zapisal: »Bilo je pač tako, kakor smo pričakovali. Med občinstvom, ki je dodobra napolnilo dvorano, je bila mladina če že ne zagreta, pa vsaj zainteresirana, medtem ko je meščanska elita zavzela brez izjeme odklonilno stališče. Vendar kljub temu ni prišlo do izpadov niti ni publika zapuščala dvorane še med izvajanjem. Slišati pa so bile glasno izrekane pripombe, da je Kogojeva

<sup>10</sup> Konec decembra 1920 je bil sprejet razglas vlade Kraljevine SHS, ki je prepovedal komunistično in drugo propagando. Toda Vidmar piše, da so bili politično tako slabo razgledani, da so razglas komaj poznali.

<sup>11</sup> Vidmar navaja obdobje od 1953 do 1981 (Vidmar 1985, 71–72).

<sup>12</sup> Pri štirih letih je preživel hudo bolezen, po smrti mlajšega brata so mu nadedli njegovo ime, zgodaj mu je umri oče, mati pa je otroke zapustila. Odraščal je v katoliškem internatu.

glasba zmedena, celo nora, da je boljševisko anarhična in je le škoda, da se je morala z njo mučiti tako lepa in imenitna pevka.« (Mušič 1974, 113) Dne 6. novembra 1920 je Kogoj ponovil svoj slavnostni koncert v ljubljanski dvorani Union. Mladino in svojemu delu naklonjeno kritiko je navdušil, medtem ko je ljubljanska ‚višja‘ družba koncert bojkotirala zaradi Kogojevih ostrih kritik (Kocuvan Štrukelj 2020c, 109). Glasbena matica mu je odpovedala poučevanje harmonije in kontrapunkta. Po Vidmarjevem priporočilu je dobil mesto na ljubljanskem konzervatoriju za glasbo, kjer je tri mesece predaval, nato pa so sodelovanje z ‚nesprejemljivim umetnikom‘ prekinili. V tem času je objavil in izvedel več del.<sup>13</sup> Zaradi težkih gospodarskih razmer se je leta 1922 vrnil v Gorico, nato pa se leta 1924 zaposlil kot korepetitor v ljubljanski Operi, kjer je delal do leta 1932, ko je bil do smrti hospitaliziran zaradi duševnega zdravja. „Črne maske“ iz leta 1929 so bile poleg opere „Vojček“ Albana Berga iz leta 1925 po presoji Josipa Vidmarja edina vidna opera glasbenega ekspresionizma nasplah (Vidmar 1985, 62).

Kogoja je zanimala ljudska glasba, ki jo je prirejal, o čemer je v pismu Stanku Premrlu 24. februarja 1914 izrazil svoj nazor, ki se kaže tudi v zborovskih priredbah „Stoji mi polje, Narodna“ in „Trpeče srce“: »Kar se tiče harmonizacije narodnih pesmi, mislim, da ni harmonizacija sama sebi cilj, nego da ima doseči oni izraz, ki ga ima pesem v ljudstvu, nekak duh mase.« (Jevnikar 2013) Slikar France Kralj, s katerim sta prijateljevala in ki je Kogoja zelo cenil, ga je prepoznal kot slovenskega umetnika po svojem bistvu: »Marij je bil veliki sin svoje zemlje, ni bil mednarodni Salonar, bil je primitiven slovenski ekspresionist.« (Kralj 1996, 205) Tudi France Kralj je imel tesen odnos do svoje lastne domovine, zlasti do kulture in duhovnosti, ki ju je spoznal v času odraščanja na Dolenjskem. Umetnost je razumel kot narodotvorno: »Umetnost je – duša naroda. Niso narodi po svoji številčnosti veliki, veliki so po umskih odlikah in srčni žlahtnosti posameznikov.« (1933, 60) Njegova starša sta bila predana kristjana, kar je slikarja življenjsko globoko zaznamovalo, kakor je zapisal: »Ljubezen do molitve, do vere, se nam je vtisnila v globino čuvstev in ta ljubezen, z njo nezdržljiva rána vera v Boga, je postala za nas dogma, tesno povezana z otroško ljubeznijo do matere.« (8–9) Kralj je v avtobiografiji *Moja pot* predstavil svoj pogled na umetnost in stanje na sodobni umetniški sceni. Najvišja avtoriteta v svetu umetnosti na Slovenskem tega časa je bil nedvomno Rihard Jakopič, ki ga Kralj imenuje celo ‚najvišjega boga‘, tudi zato, ker je postavil umetnikom razstavišče. Drugače pa je bil Jakopič predstavnik »tedanje najvišje slovenske elitne družbe meščanskih umetnikov, strnjjenih v klubu Sava« (1996, 65). Po Kraljevi oceni je meščansko-aristokratski sloj, ki ga je elitni impresionizem izobrazil v ljubitelja, začel družbeno propadati. Malomeščanski sloj pa, ki se je po drugi strani krepil in ki »je po naravi nazadnjaški in sprejema le umetnost nižjih vrednot, je

<sup>13</sup> V tisku je izdal: „Troje samospevov“ („Jaz se te bom spomnila“, „Sprehod v zimi“, „Istrski motiv“ – 1919), Samospevi („Zvečer“, „Da sem Jezus“, „Gazela“ – Glasbena matica, 1921), 14 Marijinih pesmi (priredba – Pevce, 1921). Vidmar mu je pri Treh labodih izdal „Šest klavirskih skladb“ in litografski natis dveh zborov: „Barčica“ in „Requiem“. Za Sofoklejevega *Kralja Ojdipa*, ki ga je uprizoril s študenti škofijske klasične gimnazije v Zavodu sv. Stanislava v Šentvidu pri Ljubljani, je uglasbil zbor. Objavil je tudi razpravi „O umetnosti, posebno glasbeni“ (*Dom in svet* 1919), „O narodni pesmi“ (*Dom in svet* 1921) in pozneje še „Prosvetna zborovska produkcija pri Slovencih“ (*Ljubljanski zvon* 1929) (Jevnikar 2013).

obvladal denarni trg in s tem izdatno odločal o celotni umetniški produkciji» (66–67). Malomeščanstvo je podpiralo secesioniste, psevdoumestioniste in psevdodmlade, ali z drugimi besedami: psevdoumetnost, medtem ko je Kralj hotel, da bi visoka umetnost ustvarila »umetnoobrtni narodni slog s časovnim, novodobnim izrazom«, a se to ni zgodilo (68–69). S pisanjem v svoji knjigi je Kralj spodbujal družbo, da bi čutila odgovornost do novodobnih umetnikov in jim omogočila delovanje in razvoj. Dejansko pa je delo ob izdaji leta 1933 naletelo na vrsto plemičnih odzivov.

Leta 1939 so skrajneži iz levičarskih krogov (sindikalisti) najprej predstavili, nato razbili, naposled pa še s katranom polili njegov kip „Priroda“, ker naj bi predstavljal izrojeno umetnost, in ga v člankih preimenovali „Slovenska žena“ (1995, 9). Kralj sam še zabeleži, da ni bilo nikogar (Narodne galerije, Akademije znanosti in umetnosti, Pen kluba, občine kot lastnice in Sodobnosti), ki bi storilce in dejanje primerno obsodili (1996, 181). V tem času Kralj še predlaga združitev društva Slovenski lik<sup>14</sup> z Društvom slovenskih likovnih umetnikov, vendar poskusi zblíževanja leta 1940 propadejo, Slovenskemu liku pa se vrata v Jakopičev paviljon zaprejo. Po letu 1945 dobijo spori politični prizvok, to pa vpliva na nadaljnjo Kraljevo popolno marginalizacijo (1995, 9). Leta 1945 mu odpovedo zaposlitev na Tehniški srednji šoli in ga celo izbrišejo z volilnega imenika (leta 1946 ga vpišejo nazaj), leta 1947 mu odrečejo pravico do pokojnine. Zaposli se kot profesor risanja na II. državni moški gimnaziji v Ljubljani, a mu leta 1950 mesto Ljubljana z odločbo prekine zaposlitev; ocenijo ga za trajno nesposobnega za opravljanje dela, a pri uveljavljanju pravice do pokojnine je neuspešen (10–11). Ker svoj položaj občuti kot skrajno profesionalno in življenjsko degradacijo, leta 1953 s protestnimi izjavami prelepi svojo sliko „Moja žena z beneškim ozadjem“ (1932) iz zbirke Moderne galerije. Leta 1956 je v Moderni galeriji na ogled retrospektiva njegovega dela, ob tem pa nastane spor med umetnikom in organizatorjem, ki se konča na sodišču. Kralj je bil v drugi polovici petdesetih let ob veliki razstavi umetnosti jugoslovanških narodov označen za prvega dekadenta, na podlagi tega ga niso vključili v izbor. Ob tem je v spominih zapisal: »Morda je bila to ena največjih udarnih zaslug mladega doktorja, kritika Staneta Mikuža,<sup>15</sup> ki je bil že preizkušen v boju na umetnostnem mejdanu in za Salonarje prezaslužen kritik in ki je kdaj pa kdaj tudi že zaigral vlogo velikega bonca, zlasti pri razbijanju Slovenskega lika.« (1996, 191) France Kralj je bil po vojni vse bolj obsojen na propad. Bil je izstradan in zaradi nemogočih bivanjskih razmer ni imel niti osnovnih možnosti za delo. Za golo preživetje je izdeloval predmete religiozne umetnosti, tako imenovane »bogce«, za novomašnike in prijatelje (222).

<sup>14</sup> Društvo Slovenski lik je Kralj soustanovil leta 1934 kot odgovor na ustanovitev Društva likovnih umetnikov Dravske banovine.

<sup>15</sup> Stane Mikuž (1913–1985) je bil umetnostni zgodovinar, ki je bil zaposlen v Narodnem muzeju (1938–1944), nato je od leta 1945 dalje na Ministrstvu za prosveto vodil Odsek likovne umetnosti in muzejev, od leta 1952 (do 1983) pa je bil profesor na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

## 6. Sklep

Z industrijsko revolucijo se dogaja razcep na visoko in nizko kulturo, ki se na Zahodu izraža že v 19. stoletju, medtem ko je istočasno za slovenske pesnike, pisatelje in druge kulturnike pomembna predvsem narodna konsolidacija. Če je bilo ‚ljudsko blago‘ pri tem zanimivo, pa so ustvarjalci in stroka vztrajali pri razlikovanju med umetnostjo kot visoko kulturo in ljudsko kulturo kot kulturo neizobraženih podeželanov. Na drugih področjih ustvarjanja, kakor sta slikarstvo in glasba, je izražanje slovenskosti postalo pomembno na začetku 20. stoletja, vendar ni bilo enoumno sprejeto. V 20. stoletju se postopoma tudi na Slovenskem uveljavi modernizem, ki se osredotoča na estetska vprašanja; to je bilo v razmerah političnega zaostrovanja sprejemljivo, tudi še po vojni, čeprav so bili to vplivi z Zahoda. Po drugi strani so se umetniki, ki so nastopili bolj strastno, svobodomiselnost in radikalno, sredi 20. stoletja bodisi uklonili bodisi so bili, tako kakor tisti, ki so se ukvarjali z ljudsko in religiozno tematiko, v vzpostavljanju se komunističnem režimu eksistenčno in strokovno trpinčeni in izločeni iz vodilnega toka umetniškega dogajanja in odtegnjeni od poučevanja. Predstavniki moči v režimu, ki se je vzpostavil po drugi svetovni vojni, so dela umetnikov, ki niso delovali ideološko propagandno ali umetniško avtonomno na način čiste politične neodvisnosti, degradirali, in to prav s tem, ko jim niso dali priznanja kot dosežkom visoke kulture. Pri tem je bila označitev njihove umetnosti za izrojeno ali dekadentno priročno politično orodje za strokovno diskreditacijo in tudi pravzapravšnje likvidacijo.

## Reference

- Adorno, Theodor W.** 1970. *Asthetische Theorie*. Frankfurt na Majni: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, Walter.** 2003. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Brejč, Tomaž.** 1991. *Temni modernizem: slike, teorije, interpretacije*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- . 2006. *Realizem, impresionizem, postimpresionizem*. Ljubljana: Narodna galerija.
- Bürger, Peter.** 2009. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Calinescu, Matei.** 1987. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press.
- Cankar, Ivan.** 1920. *Mimo življenja*. Ljubljana: I. Kleinmayr & F. Bamberg.
- Cevc, Emilijan.** 1967. *Slovenska umetnost*. Ljubljana: Prešernova družba.
- Darovec, Darko.** 2021. Slovenian nation-building mythmaker: Fran Levstik's Martin Krpan. *Acta Histriae* 31, št. 3:457–496.
- Dovič, Marijan.** 2009. *Mož z bombami: Anton Podbevšek in slovenska zgodovinska avantgarda*. Ljubljana, Novo mesto: ZRC SAZU in Goga.
- . 2020. Titan in njegove himne: mladi Anton Podbevšek in novomeška pomlad. V: Jasna Kocuvan Štrukelj, ur. *100 let novomeške pomladi*, 60–71. Novo mesto: Dolenjski muzej Novo mesto.
- . 2021. Slovenske gore: rojstvo mitskega kraja iz duha poezije. V: Darja Pavlič, ur. *Slovenska poezija: Obdobja 40*, 247–257. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Dreher, Ron.** 2021. *Ne živite od laži!* Ljubljana: Družina.
- Elias, Norbert.** 2000. *O procesu civiliziranja*. Zv. 1. Ljubljana: Založba \*cf.
- Greenberg, Clement.** 1999. Avantgarda in kič. *Likovne besede*, št. 47/48:142–149.
- Habermas, Jürgen.** 1989. *Strukturne spremembe javnosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Hauser, Arnold.** 1980. *Umetnost in družba*. Ljubljana: DZS.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich.** 2003. *Predavanja o estetiki: uvod*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Heidegger, Martin.** 1967. *Izbrane razprave*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

- Horkheimer, Max, in Theodor W. Adorno.** 2002. *Dialektika razsvetljenstva: filozofski fragmenti*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Jevnikar, Martin.** 2013. Kogoj, Marij (1892–1956). Slovenska biografija. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi284197/#primorski-slovenski-biografski-leksikon> (pridobljeno 12. 5. 2022).
- Kmecl, Matjaž.** 2004. *Tisoč let slovenske literature: drugačni pogledi na slovensko literarno in slovstveno preteklost*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Kocuvan Štukelj, Jasna.** 2020a. Anton Podbevšek. V: Jasna Kocuvan Štukelj, ur. *100 let novomeške pomladi*, 95–98. Novo mesto: Dolenjski muzej.
- . 2020b. Evropska umetnost na začetku 20. stoletja. V: Jasna Kocuvan Štukelj, ur. *100 let novomeške pomladi*, 32–43. Novo mesto: Dolenjski muzej.
- . 2020c. Marij Kogoj. V: Jasna Kocuvan Štukelj, ur. *100 let novomeške pomladi*, 107–111. Novo mesto: Dolenjski muzej.
- France Kralj: retrospektiva ob stoletnici rojstva.** 1995. Ljubljana: Moderna galerija.
- Kogoj, Marij.** 1923. Smer glasbe v zadnjem desetletju. *Ljubljanski zvon* 43, št. 6:321–325.
- Kos, Janko.** 1987. *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Kralj, France.** 1933. *Maja pot*. Ljubljani: Tiskovna zadruga.
- Kralj, France.** 1996. *Spomini slovenskega umetnika*. Ljubljana: Nova revija.
- Leavis, Frank Raymond.** 1930. *Mass Civilization and Minority Culture*. Cambridge: Minority Press.
- Matičeto, Milko.** 1963. Ljudska proza. V: Lino Legiša, ur. *Zgodovina slovenskega slovstva od začetkov do 1848*, 32–49. Ljubljana: Mladinska knjiga v Ljubljani.
- Mušič, Marjan.** 1974. *Novomeška pomlad*. Maribor: Založba obzorja Maribor.
- Paternu, Boris.** 1989. *Obdobja in slogi v slovenski književnosti*. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga.
- . 2001. *Književne študije*. Ljubljana: Založba Gyrus, d. o. o.
- Perrault, Charles.** 2009. *The Complete Fairy Tales*. Oxford: Oxford University Press.
- Pogačnik, Jože, in Franc Zadavec.** 1973. *Zgodovina slovenskega slovstva*. Maribor: Obzorja.
- Schlegel, Friedrich.** 1961. *Geschichte der alten und neuen Literatur*. München: Verlag Ferdinand Schöningh Paderborn.
- Šumi, Nace.** 1975. *Pogledi na slovensko umetnost*. Ljubljana: Ljudska pravica.
- Tratnik, Polona.** 2008. *Konec umetnosti – genealogija modernega diskurza: od Hegla k Dantu*. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče.
- . 2019. Umetnost kot investicija: institucija umetnosti v službi umetnostnega trga. *Annales: Series historia et sociologia* 29, št. 3:473–484.
- Vidmar, Josip.** 1985. *Obrazi*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, Borec.
- Vrečko, Janez.** 1998. Labodovci, pilotovci, konstrukteristi in tankisti. V: *Tank!: slovenska zgodovinska avantgarda*, 34–45. Ljubljana: Moderna galerija.