

hladna brezproblemnost in brezidejnost »Škrjančkov« vpričo Bohinjčevih »moralnih pridig« v »Volji in nevolji.« * * *

Izredno pisateljsko marljivost Bohinjčevo dokazuje njegovo vsestransko literarno delo, bodisi da je delal ko mladinski pisatelj v okviru »Vrtčevega« miljeja, bodisi da je sotrudnik »Duhovnega pastirja«, bodisi da prevaja iz francoščine, češčine, italijanščine in ruščine, bodisi da piše o Levstiku, o Gregorčiču, o Vodniku ali Prešernu, bodisi da živo pripoveduje ko popotnik, ali ko avtodidakt stika za zgodovinskim materialom v prid zgodovinskih izveštij in zgodovinskega, domačega slovstva. Kdor toliko napiše, mnogo dobrega napiše. In Bohinjec bo napisal še mnogo. V zadnjem času se vneto bavi z narodno igro. Omenim ponovno

igranega »Štempiharja«. Ne dvomim, da bo študij dramske tehnike vplival blagodejno na Bohinjca pripovednika . . . * * *

In zdaj sem si na jasnem z Bohinjcem. Bohinjec je v svojem petdesetem letu tolika pisateljska osebnost, da more v svojem petdesetem letu ustvariti povest, vredno vsebinsko svetovne Sheehanove »Moj novi kaplan«. Njegova »Volja in nevolja« mi je porok za stil in obliko, njegova narodna zakladnica, bogato življenje izkušenj, poznavanje ljudi in njihovih teženj mi poročijo za vsebino in jedro. Njegova uprav mladeniška marljivost mi daje gotovosti zavest, da si bo napisal za petdesetletni jubilej spomin, najbolj vreden njegovega plodnega življenjskega dela, monument, pesniški umotvor, čigar glavni junak naj bo — on sam . . .

IZIDOR CANKAR: VERSKA PODOBA.



Nekaj nejasnega je v tej besedi: verska podoba. Mi verniki pričakujemo od slike, da nam, ne vem kako, vendar z vso sijajno močjo umetnosti razodene nedopovedljivo lepoto naše vernosti, da nam s svojim nebeškim idealizmom še bolj podžge veliki, pekoči ogenj našega religioznega čutenja, da nas s težko težo svoje nepojmljive resničnosti potisne na tla, kamor spadamo, kajti kadar stojimo pred versko podobo, hočemo govoriti z Bogom; ne govoriti, poslušati hočemo. Tako si mislimo in vedno nanovo mislimo, kadar prejmemo naročeno versko

podobo in kadar stopimo prvič v ravnokar poslikano cerkev; vedno iste trpkosti razočaranja. Kaj je to? Ali ne znamo več slikati verskih podob? Zakaj ne znamo? Saj smo doživeli renezanso umetnosti in versko mišljenje je kakor v vseh velikih ljudeh našega časa, tako zlasti v umetnikih vedno globlje, versko čutenje vedno intenzivnejše? Kaj je z versko podobo?

Namesto da analitično določujemo obseg tega pojma, bo morda bolje, če uberemo nasprotno, deduktivno pot, če poiščemo pri preteklosti odgovora. Prva številka Dom in Sveta prinaša vrsto slik, ki predstavljajo Rojstvo ali podoben dogodek. Vse te slike veljajo za religiozne, ne le zaradi svojega predmeta, temuč tudi zaradi rabe. Nastale so v razmaku skoro 300 let (1300—1600). Predmet je ostal ves čas isti, tudi osebe so iste in njih medsebojno razmerje, toda razlika med slikami je od ene do druge tako jasna, da je ni mogoče prezreti; če pa primerjamo prvo, ki stoji na začetku našega članka, z zadnjo, opazimo, da je način upodabljanja postal tako različen, da komaj opazimo istost predmeta. Ne moti nas samo napredek tehnike, risarske in slikarske spretnosti, temuč vidimo resnične notranje razlike. Predmet je za vsakega teh slikarjev, dasi se vsi naslanjajo na tradicionalno povest, imel nekoliko drugačno vsebino in je zahteval nekoliko drugačno rešitev.

Giotto: Rojstvo, nastalo v prvem desetletju 14. veka. Kar je na prvi pogled najbolj razvidno, je Giottova primitivnost, navezanost na tipe srednjega veka. To lastnost opazimo, zlasti kadar imamo sliko prvič pred seboj, veliko prej nego njene umetniške vrline. Začudimo se Marijinemu ležišču, zamišljeni, čepeči postavi sv. Jožefa, brezprostornosti celega prizora, nenavadnim oblikam hribov v ozadju, angelom, ki se gnetejo nad »hlevom«. To si je izposodil Giotto od »bizantinske«, oziroma že starokrščanske umetnosti, v tem je tradicionalen, tipičen; izbral je celo prav tisti trenutek za svoj prizor kakor njegovi predniki: ko Mati zopet prejme okopano dete. Toda če se v sliko globlje zagledamo, vidimo tudi, da je v Giotto neprimerno več formalno umetniškega stremljenja kot pri njegovih vzornikih. Trudi se, da odločno izrazi prostor; zato je postavil pred ležišče sv. Jožefa in trop ovac, ki naj bi odrinile prizorišče od roba slike. Prizadeva si izraziti gibanje; angeli v višavi so kljub vsej trdoti, lesenosti teles vendarle v radostnem, živahnem razmahu. Tudi mu ne zadoštujejo shematične, dane oblike telesa, uči se naravnost od narave; kako lepo se vije n. pr. črta Marijinega telesa pod plaščem, kako trdno, zanesljivo stojita pastirja v desnem kotu in posevno viseči, krog komolca oviti, nagubani plašč levega pastirja je očitno posnet naravnost po živem vzorcu. S tem svojim zavestnim teženjem, da se dvigne nad tradicijo in da najde nova formalna sredstva za umetniško predstavljane sveta, ter zlasti vsled želje učiti se od narave same je postal predhodnik renezančnega naturalizma in vreden tistega odličnega mesta, ki so mu ga dodelili zgodovinarji v razvoju umetnosti. — In vendar je v tej Giottovi sliki še nekaj, kar občuti vsakdo kot lepoto, tudi če ne misli na važno vlogo, ki so jo igrale paduanske freske, in če se ne zave formalnega napredka, ki ga te slike predstavljajo. Ne zaradi formalnih popolnosti in kljub primitivnosti sredstev se drži te slike poseben čar, pred njo je mogoče religiozno čutiti! Tej svoji lastnosti se ima Giotto bolj zahvaliti za svojo popularnost kot svoji umetniški genialnosti. »Rojstvo« je v svoji preprostosti, s svojim točnim pripovedovanjem o vseh podrobnostih najvernejši odsev evangelijskega poročila; lepota te slike obstoji pravtako kakor lepota evangelija v moči vsebinskega prepričanja in enostavnosti zunanje pripovedi. Toda značilno je in dobro si je zapomniti, da Giotto ne deluje na nas religiozno vsled svojih umetniških kvalit, temuč z vsebino svojih slik, katero je pa povzel iz tradicije.

Fra Angelico: Sv. Trije Kralji (1433). Fra Angelico gotovo ne dosega Giotto v genialnosti, t. j. reformatični sili, on je skoro umetnik druge vrste. Toda bil mu je morda izmed vseh slikarjev najbolj podoben po zmožnosti zamisliti se v vsebino predmeta, ki ga je slikal. In ker je slikal samo svete prizore, ni — mislim — slikarja izza Giotto, ki bi tako pobožno deloval na nas kot Fra Angelico. Na sliki Sv. Treh kraljev ni niti enega pregiba, niti ene osebe, ki bi ne stala v vsebinski zvezi s središčem prikaza, z Materjo in Detetom; vsaka kretnja navzočih kaže, da jim je duša polna svete Pričujočnosti. Vsi postranski motivi so prikriti, da ne odvajajo naše pozornosti od glavne stvari; prizorišče je kar najbolj enostavno, omejeno krožinkrog, da zadrži blodeči pogled v vsebinskem središču, le v ozadju na levi se vidi neznaten del pokrajine; spremstvo, ki je sicer nudilo umetnikom priliko, da razpasejo svojo fantazijo in pokažejo vse svoje slikarske zmožnosti, je komaj označeno in popolnoma na levi rob potisnjeno. — Toda kljub temu, da so bili Fra Angelicu formalni problemi postranske važnosti, vidimo na tej sliki, kako je slikarstvo v sto letih že mnogo tistega izvršilo, kar je Giotto hotel in le nepopolno mogel. Namesto tesne pedi prostora imamo pred seboj široko dvorišče, prostor je kljub še vedno pomanjkljivi perspektivi in krivim razmerjem jasnejši, pokrajinski motivi so povzeti po naravi; telo vojaka v ozadju je pod oklepom živo in mišičasto. Naturalistična težnja je šla še dalje: pri Giotto je sv. Jožef še vedno v idealni, antični obleki, tu je napravljen kot florentinski velikaš in pravtako jutrovske kralji in vse njihovo spremstvo.

Rogier Van der Weyden je naslikal isti prizor, nekako ob istem času in z isto umetniško tendenco. Tu je naturalizem še očitnejši. Medtem ko so osebe Fra Angelica še idealnih obrazov, dasi v realističnih kostumih, jih slika Rogier take, kakršni so ljudje njegove okolice. Kralji in njih spremstvo so pravtako po naravi posneti modeli kakor portret donatorja, ki kleči v levem kotu. Sv. Jožef je kmetski tip (izginil je celo svetniški kolobar!) in sprejema odlične goste kakor kak počaščen družinski oče. Izdelava ostalih predmetov na sliki dokazuje, da se zanima Rogier zanje pravtako kakor za prizor, ki je povod sliki, če ne bolj. Raztrgani hlev je naslikan z vso natančnostjo, z vsemi malenkostmi, pokrajina je globoka in podrobno deskriptivna, na levi v ozadju se prikazuje staronizozemsko mesto, ki naj predstavlja Betlehem. Koliko na-

sprotje s Fra Angelicom, ki je omejil svoj prikaz na najnujnejšo vsebino pripovedi! Rogierja zanimala vse drugo ravnotako in bolj — saj ni pozabil niti psička, ki spremlja jutrovske romarje! To opazovalec instinktivno čuti; težko si mislim človeka, na katerega bi mogla ta slika religiozno vplivati.

Ghirlandajo: Rojstvo Marijino (1490). Ta freska, dasi slikana v preddvorju cerkve, je taka, da najprej niti ne mislimo na versko podobo. Ghirlandaja ni veliko brigala religiozna vsebina predmeta. Svobodno jo je prikrajal po svojih formalno umetniških namenih, saj vidimo, da je sveti predmet popolnoma laiciziral: naslikal je prizor iz življenja bogate meščanske družine. Potrudil se je, da nam je detajlirano predstavil velikaško florentinsko hišo, z bogato ornamen-tiranim stebrovjem, širokim frizom, poslikanimi stenami. Verski dogodek je še manj pomemben, kot je bil pri Rogierju, izpremenil se je naravnost v genre: glavno je postalo kopanje otroka, ki je sam podan v vsej posvetnosti, saj sili s prstom v usta! Meščanke, ki prihajajo obiskat sv. Ano, so brez prave zveze z dogodkom; njihovi portreti so umetnika nagnili, da je naslikal to skupino. Naturalistično teženje, začeto že z Giottom, se je torej razvijalo z brezobzirno doslednostjo. V velikem naporu, da si slikarsko osvoji naravo, je umetnik skoro pozabljal na predmet in njega miselno vsebino ali pa ga izpreminjal po svojih potrebah. Zelo jasno nam to kaže slika mladostnega

Tiziana: Molitev pastirjev (ca 1512). Tiziana je zlasti zanimala barva, luč in senca, kompozicija, drugo je, dasi bi spadalo v sliko, opustil. Izginil je hlev in angeli nad njim, od mnogih pastirjev je ostal en sam. Namesto Betlehema se razprostira v ozadju široka pokrajina s krepkim svetlobnim stopnjevanjem proti horizontu. Gruča štirih oseb v ospredju, po benečanski navadi sklenjena v trikotnik, je slučajna družba brez notranjih vezi in nima nič svetniškega na sebi; zopet je samo povod sliki, ne cilj, in bi se lahko imenovala namesto sv. Družina kako drugače. Kako naj se posamezne osebe drže, je odločevala formalna potreba (n. pr. sv. Jožef!), ne predmet, in če je pastirček pokleknil, se zdi, kakor bi še to bil nerad storil.

Correggio: »Noč« (1530). Nenavadna kompozicija te slike in posebni način svetlobne rabe nas takoj pouči, v čem je videl umetnik svojo glavno nalogo. Dasi je prostor, na katerem se vrši sveti dogodek, majhen, ga je znal Correggio z drzno perspektivo močno poglobiti. Pastir-

velikan na levi spredaj pelje opazovalčev pogled, potem ko ga je pritegnil k sebi s svojo ogromno postavbo, preko jaslic k sv. Jožefu v ozadje. Slika je dobila s tem, da se je dispozicija oseb diagonalno zasukala, mnogo več prostornine, kot bi je imela sicer. To diagonalno razmestitev oseb podpira še svetloba, ki izhaja od Deteta in ostro zariše črto, ki gre preko pastirjeve noge do roke in glave sv. Jožefa, ter drugo, ki pelje iz desnega kota spredaj preko pastiric do zadnjega angela. Ta kompozicija, še danes tako ljubljena in občudovana od obiskovalcev dresdenske galerije, je svoj čas kot novost še veliko bolj fascinirala gledalca. Naturalistično teženje 15. stoletja je doseglo svoj cilj: slikar je obvladal človeško telo in naravo, nato se je njegova pozornost obrnila drugam. Correggio je z novim kompozicijskim principom, ki smo ga demonstrirali na »Noči«, ustvaril predpogoj za življenje baročne umetnosti. — In kako je z religioznostjo te slike? Videli smo, da veliki umetniki 15. stoletja niso ustvarili religioznih slik, ker je bila vsa njihova pozornost tako izključno posvečena naturalističnemu upodabljanju obkrožujočega jih sveta, da je vsled tega morala trpeti svetost predmeta. Zunanja, tvarna objektivnost je bila smrt religioznega sentimenta. Z novo dobo, z baroko, nastopi nasprotje. Dočim je umetnik hotel prej svet zajeti, kakršen je, ga fotografirati, vidimo sedaj, da Correggio samovoljno, nerealno razvršča osebe in se poslužuje subjektivistično izbranih sredstev v dosego svojega namena. Torej namesto objektivne deskriptivnosti subjektivistična kombinacija. Tudi to je bilo religioznosti slike v škodo. Poglejmo »Noč« in bomo videli, da je malo svetniškega na njej. Marija je zemeljska, ljubeča mati, na obrazu pastirja in pastiric je bolj opaziti radovedno prese-nečenost nad nenavadnim dogodkom in sv. Jožef ima zunaj opraviti z oslom, kot bi mu sploh ne bilo mar za to, kaj se v hlevu godi.

Tintoretto: Molitev pastirjev. (Koncem 16. st.) Kakor je objektivni naturalizem peljal do ekstrema, ki nam ga predstavlja Ghirlandajevo Marijino rojstvo, kjer se je legenda izpremenila v anekdoto, tako je tudi nasprotje naturalizma, baročna subjektivnost, vodila v laiciziranje svete snovi. Za primer vzemimo zgoraj imenovano sliko, (žal, da je precej ruinirana). Razdelitev prostora, luči in oseb kaže, da se je umetniku šlo za zgolj formalne probleme. Ta slika, kljub svoji čudoviti lepoti, ne more v nas vzbuditi nobene verske misli. »Idila, gledana v homerskem duhu: ta genre vpliva na nas kakor mitologija.« (Thode.)

* * *

Te slike — izbrane brez tendence, le z oziranjem na predmet — nas učijo dvojnega. Najprej, da si pod versko podobo niso predstavljali v vseh časih tega, kar si mislimo mi danes pod to besedo. Mnogokrat in ravno pri umetnikih, ki so svojemu času načelovali, vidimo, da vsebino zanemarjajo in da jim je sveti predmet celo zgolj priložnost za doseg formalno-umetniških ciljev. Verska podoba, kakor nam jo kaže zgodovina, bi torej mnogokrat bila le prosta, subjektivno formulirana ilustracija kakega verskega dogodka; pogosto ni imela namena religiozno delovati na gledalca; tudi današnjih opazovalcev ne gane versko.

Toda nekatere podobe so vendar »verske podobe«, v njih čutimo mistično bivanje svetosti! V vrsti slik, o katerih govorimo, sta dve taki; eno je slikal Giotto, genialen mojster, umetnik izmed največjih, kar jih je poznala zgodovina, drugo Fra Angelico, ki nikakor ni prednjačil med sodobniki, ki je pa ravno s svetostjo svojih del tako zaslovel. Nabožna vrednost slik ne bo torej odvisna od umetniške popolnosti, temveč od vsebinske. Versko čuvstvovanje, kakor tudi vsako drugo po predmetu jasno določeno, more pobuditi samo slika z izrazito pripovedovalno vsebino; druge nam morda do najglobljih globin razburkajo dušo, dvignejo domišljijo do ekstaze, toda ne vzbude nam konkretnega čuvstva hvaležnosti, požrtvovalnosti, zvestobe . . . božje ljubezni.

Razvoj umetnosti nam pa kaže, da v kaki dobi prevladuje zanimanje za formo, v drugi za literarno vsebino. V časih, ko se umetnost začne krepko razvijati, v dobi velikega napredka, novih problemov in novih rešitev, stopa vsebina v ozadje in predmet je komaj kaj več kot le povod k sliki. V drugih dobah, ko nastopi v umetniškem oblikovanju neka stagnacija, privre zanimanje za vsebino na dan. Odvisno je seveda mnogo tudi od individualnosti umetnika; največji, večno nemirni duhovi, ki snujejo brez prenehanja reforme, ki vidijo pomanjkljivosti časa in vedno zro v bodočnost, iščejo novih form in zanemarjajo pripovedovalno vsebino; drugi, bolj skromni, zadovoljni uživalci pridobljene in podedovane posesti, pripovedujejo o tem, kar imajo. Prav Giotto in Fra Angelico sta v tem oziru klasična primera. Giotto je živel v umetniško precej mrtvem času, toda osebno je bil začetnik, predhodnik, prvoboritelj; njegovo titansko formalno hotenje je očitno, očitno je tudi, kam je peljalo — v laiciziranje svete snovi. Obenem

pa opazamo, da je še vedno v sponah tradicije, pretekle umetnosti, ki je manj gledala na formo kot na vsebinsko eksaktnost; tisto zvesto kopiranje vsebine starih vzorcev je, kar nas nabožno gane, tako da je Giotto zaradi svoje tradicionalnosti in kljub svojemu formalizmu verski slikar. Pri Fra Angelicu je ravno obratno. Delal je v umetniško izredno živahnem času, toda pobožni menih se ni mnogo menil za posvetne napore laičkih umetnikov; v njegovem delu ne opazamo velikih evolucij, revolucij, pač pa vedno novo skrb, da dogodek, povest točno izrazi z danimi sredstvi, tako da je kljub svojemu času in zaradi svojega neformalizma verski slikar.

Iz tega sledi drugi nauk. Umevno bi bilo torej, zakaj je v našem času slikarskega preporoda opešal zmisel za »versko podobo«, kot jo pojmujejo verniki. Ne zato, ker je opešala vernost — kot bi ne bilo v vseh časih dovolj umetnikov, ki versko čutijo ali se vsaj znajo versko včuvstvovati! — temuč zato, ker je bil vsak velik umetnik iskalec novih formalnih poti in so vsi manjši, kakor vedno, šli za vodniki ne le v formalnem, marveč tudi v vsebinskem oziru. Umevno bi bilo nadalje, zakaj so veliko večino novjših »verskih podob« izvršili umetniki druge in tretje vrste; le ti so hoteli lotiti se vsebinskega problema, kakor so zahtevali naročniki, umetnik-prednjak bi ga skoro gotovo ne bil zadovoljivo rešil.

Stališče hierarhije — saj je slednjič vendarle ta pri naročevanju verskih podob najbolj odločujoča — se je tekom stoletij izpremenilo. Medtem ko je bilo prej med duhovništvom, zlasti za časa renezanse, mnogo ljubiteljev in poznavateljev umetnosti, ki so formalno lepoto fino občutili in v prvi vrsti skrbeli zanjo — sicer bi Ghirlandajev Rojstvo Marijino ne bilo prišlo v S. Mario Novello in bi tudi n. pr. Sikstinska kapela ne bila niti taka več, kakršna je danes, ko so Michelangela vsebinsko že korigirali! — je sedaj drugače. Duhovniku je v času, ko se gre za krščanski svetovni nazor, največ na tem, da se religiozna vsebina slike pokaže. Vrhutega je demokratizem vplival tudi v tem oziru na Cerkev; ljudstvo, ki nosi bremena, ima svoje pravice, od slike pa v prvi vrsti zahteva, da mu govori, pripoveduje.

Verska podoba je res problem; drži se je še mnogo stranskih vprašanj, ki jih tukaj nisem razmotrival.