

ŠTUDIJE OB MEŠTROVIČU

RAJKO LOŽAR

I

V enem svojih zadnjih odlomkov iz dnevnika, nastalem ob čitanju pisma Vincenta van Gogha, znamenitega utemeljitelja umetnosti 20. stoletja (gl. *Modra ptica*, 1932, 280 sl.), je opisal Josip Vidmar tudi ono, kar mu ne ugaja na slovenski umetnostni kritiki in kar je na kratko izrazil s stavkom, da je premalo človeška. Z drugimi besedami je pa to njeno pomanjkljivost takole označil: »Nudi nam težko umljive, a v bistvu nevažne analize sloga, govori o pojmovanju prostora, o kompozicijskih posebnostih posameznih slikarjev, o njihovem razmerju do barve in še o premnogih, neznansko bolj učenih stvareh, ki vse skupaj niso ne zanimive ne kritično uporabne. Nikoli pa ne govori o intimni človeški vsebini umotvorov in sploh niti ne kaže razumevanja za razliko med zgolj slikarskimi zasnutki in pa umetninami, ki jih je oplodila intimna, človeška — izpoved« (281). Glede na vse te v eni sapi zdrdrane očitke bi človek pričakoval, da ne more biti bolj zanimive in človeške kritike nego so istega Vidmarja zapiski »Z Meštrovićeve razstave« (gl. *Modra ptica*, 1932, 245 sl.), zapiski o predmetu, ki bi moral dati Vidmarju i vsakomur doslej klasično priliko interpretacije umetnine kot izraza intimne, človeške izpovedi, po naše: zelo humaniziranega umetniškega izraza. Toda glej čudo in se čudi! Ideal in postulat humanizirane umetnostne kritike, ki ga je V. pač obenem, ko je pisal o Meštroviču, naslavljal na našo umetnostno publicistiko, je prvi pustil na cedilu on sam, ki nam v omenjenem spisu lepo pripoveduje, kako je šel gledat na poslednjo Meštrovićevo razstavo v Zagreb kazuistiko figuralnega gibanja in kretenj, neko monumentalnost, od katere zagrebški kipar še nikoli ni bil tako daleč kot je sedaj, portret in — glej čudo še enkrat — način, kako zna M. modelirati telo celo pod obleko in podobno. Ni pa J. Vidmar na IV. kolektivni razstavi niti v malih sanjah začutil, kaj šele doumel, kako osrednje mesto je v poslednji dobi kiparjevega dela zadobil človek in kako se je v smer tega in takega mišljenja ter vrednotenja zaokrenil ves njegov umetniški aspekt, kar je Meštrović dovolj jasno pokazal tudi s portretno glavo Goetheja, ki jo je izdelal za stoto obletnico pesnikove smrti (gl. našo sliko).*

Glava pada po vsem svojem stilističnem pojmovanju zelo močno iz okvira Meštrovićevega realističnega portreta in se pravilno uvršča v heroično formo spomenikov, kakršen je na pr. Maruličev, Meduličev, Grgurja

* Posnetke Meštrovićevih del nam je dala na razpolago knjigarna Vasić v Zagrebu.

Ninskega in podobni. Svet, stoječ za temi tvorbami, ki odločno nadkriljujejo omenjeni realistični portret sodobnikov, je svet kulturnega idealizma, zgrajen na temeljih humanizma in humanitete ter na osnovi ideje o veljavnosti objektivnega, kulturnega duha. Razen v omenjenih delih ga Meštrovičeva skulptura poslednjih let razodeva popolnoma neposredno tudi sicer, na pr. v konceptih z versko snovjo, v ženskih figurah itd. Ako smatramo, da tvorijo prvo dobo Meštrovičevega ustvarjanja mladostna dela, drugo dela v svitu ideje naroda in tretjo dela v svitu ideje religioznega, tedaj lahko imenujemo četrto dobo, to je poslednjo, dobo človeka, ki je stopil v sredo kiparjeve pozornosti in izločil iz svojega okolja vse drugo. Nobenega dvoma ni, da stoletnica Goethejeve smrti Meštrovića ni našla v vlogi prisilnega slavnostnega govornika, ki je padel v stvar kot Pilat v credo, nego sredi obdobja, ki bi ga živa Goethejeva beseda utegnila kar najbolje tolmačiti. In vendar se kljub vsemu temu ni zgodilo, kar bi bil vsakdo pričakoval, da bo namreč moral ta v prednjo vrsto postavljeni poudarek restavracije humanističnega ideala posebno jasno občutiti in interpretirati oni del kritike, ki bolj ali manj celotno i sama sloni na podobnih svetovnonazorskih, a seveda zgolj kulturno utemeljenih podlagah, pri nas nedvomno kritika J. Vidmarja.

Seveda pa tudi naša naloga ne leži v tej smeri, kjer jo je praktično zgrešil J. V., dasi jo je teoretično lepo postuliral, kajti mi niti ne propovedujemo potrebe humanizacije umetnosti niti kritike, je pa tudi težko verjetno, da bi bila po polomu humanizirane kulture ponovna humanizacija zanesljivo zagotovilo boljših dni. Zato je marveč potrebno, da v skladu s tem naziranjem prenesemo razglabljanje iz neopredeljivega izkustva nekih zgolj kulturnih čuvstev in vsebin na stran poštenega rokodelstva, kjer je začetek vsakega pravega dela. V bistvu prihaja sleherno človeško pisanje in razglabljanje iz dveh virov, to sta prvič navdušenje in drugič začudenje, k čemur je treba pripomniti, da prvi kot podlaga razmišljanja za drugim zelo zaostaja, če ni morda sploh neadekvaten, in da je še najbolj pravo izhodišče za našo misel — začudenje. Človek prične koristno in celo pravilno misliti tam, kjer se mu javlja nekaj kot uganka, kot še neizčrpana naloga, tam se vnema tudi duh pravega rokodelstva. Morda delamo s sledečim avtorju zapiskov »Z Meštrovičeve razstave« krivico, ker mu vsiljujemo stvari, katerih nemara sploh ni hotel videti ali ki jih je nemara namenoma pozabil omeniti, toda, se vprašamo, ali ne dela tudi on drugim krivice, in še kakšne, ko jih meri in sodi s svojimi kaotičnimi subjektivnimi domisleki, prihajajočimi mu na um ob čitanju raznih knjig? In vendar ne moremo drugače! Humanistična restavracija v poslednji dobi Meštrovića, ki je Vidmar sploh ni videl, je nam a priori vidna in — kar je važnejše — tudi problematična, zbuja začudenje in skepso, katera nam sploh brani in zastira pogled na take probleme »človeške« umetnostne kritike kot je na pr. »poezija ženskega telesa«, ena izmed maloštevilnih pozornosti mišljenja v svitu slovenskega humanizma. V zvezi z Meštrovičevim prejšnjim delom, na pr. Kosovskim templjem, tvori poslednja doba zelo malo idiličen vrt, odpira brezna in neznane kraje, nikakor ne navaja k mirnemu in samozadovoljnemu uživanju lepote, nego prej sili k analizi in reviziji

preteklosti ter pojmov, s katerimi smo še do danes menili obvladati vse težkoče sveta v umetnosti. Bog ne daj misliti, da je ta položaj doumel J. Vidmar ali da je morda s svojim pojmom »počlovečenja« umetnostne kritike prinesel oni novi tip gledanja ter postal nevaren zastarelim, kaj še; pač pa je omajala zaupanje v te stvari one vrste umetnost, ki je Meštrovičeva samo en njen primer — spada pa v tako poglavje tudi van Gogh — in ki se ji je mogoče bližati le z začudenjem in vpraševanjem. In te študije bodo v zadostni meri izraz takega gledanja, kajti kakor gotovo je dal Meštrovič v vseh dobah svojemu narodu odličnih del, tako je na drugi strani tudi gotovo, da se mora spričo celote vsak poznavalec moderne evropske skulpture in kulture globoko zamisliti na evolucijo stilskega izraza, s katerim je kipar leta 1932 pristal končno pri Michelangelu. Kaj pomeni vse to čudno dogajanje? Ali je razložljivo? In kako je bilo sploh mogoče? — to so vprašanja in naloge, ki se nam stavijo in katere naj bi rajši obravnavali oni, ki pišejo zgolj iz navdušenja. A najprej moramo seveda imeti trdna tla pod nogami.

II

Naravno in razumljivo je, da skuša človek tam, kjer o stvari nima nikakega ali skoraj nikakega strokovnega znanja, dokazati sebi in drugim nepotrebnost obstoja onih sredstev dela, znanstvenega spoznavanja itd., s katerimi se sicer koristi večina kot s samo po sebi umljivimi in da jih skuša nadomestiti z novim čarobnim sredstvom, ki da odpira vsa vrata in v temi sveti. Psihološko je to popolnoma jasno. Da ostanejo vrata seveda tudi potem trdno zaprta in da je okrog šušmarja še nadalje vse gluho, ker drugačno sploh ne more biti, velja malo v primeri z mikom svojevrstnosti iznajdbe. Kot tako pomoč v sili smemo smatrati ono, kar Vidmar v omenjenih člankih imenuje človeško jedro ali človeškost kritike ter spoznavanja umetnosti in s čimer misli, da more ne le brez škode in protislovja, nego prav popolnoma nadomestiti uporabljanje označb kot so figuralna in prostorna kompozicija, oblikovanje telesnosti in prostora, pojmovanje barve v umetnini itd., pojmov, ki po njegovem prav nič ne pomenijo in ki jih zato a priori odklanja ter izloča iz umetnostne kritike, a najbrž tudi iz umetnostne vede. In nemara ne gre visoko čez plot domneva, da ga pri tem ravnanju vodi celo neko pravilno čuvstvo, namreč čuvstvo zavesti kaotike in neurejenosti predmetnega sveta in težnja, vse to spraviti na najenostavnejši skupni imenovalec, torej prav isto čuvstvo, katero vodi i znanstvenika k njegovi terminologiji. Vendar je na drugi strani jasno kot beli dan, da pooblastila teh centralizacijskih in domnevno edino pristnih meril za obravnavanje del upodablajoče umetnosti tu načeloma niso upravičena, o čemer nas pouče najnavadnejši pomisleki. Ako bi mogli na pr. uresničiti ta Vidmarjev na najboljša leta idealistične in vsebinske estetike spominjajoči zasutek umetnosti, bi dobili primer umetnine, ki je ni drugega kot izraz, čuvstven svet brez logičnih prvin, romantično socijalno ali humanitetno nastrojenje, ki bi nam takoj dalo povod za vpra-

šanje, čemu ni slikar ali kipar vsega krajše in prikladnejše povedal, kar napisal. S takega vidika izdelana zgodovina umetnosti bi pa tudi ne zaslužila tega imena, ker sploh ne bi bila to, nego zgodovina človeškega čuvstva, socialnega vrednotenja in upoštevanja, zgodovina človeške psihologije, nravi, nenravi, neumnosti itd., skratka: bila bi s stališča umetnostnih zadev sploh nepotrebna. Saj čemu le bi morali za to ropotarnico t. zv. »človeškega« uporabljati vprav upodabljačo umetnost, ko bi dejanski isti posel bolje opravilo pisanje ali igranje in podobno. Z drugimi besedami torej: Čemu neki govore vsi veliki mojstri svetovne umetnosti tako trdovratno o svojem metierju namesto o »človeštvu«?

Pametna glava lajika in premnovega kvaziumetnika si seveda predstavlja, da prihaja to od umetnostnih zgodovinarjev in ne od tam, odkoder dejanski izvira, to je iz zakonov, pogojev in strukture oblikovanja optičnega sveta, ki vežejo upodabljačega umetnika, deleč ga na ta način od književnika, glasbenika itd. Razlogi in vzroki so torej globlji, stvarni, zadevajo fundamentalne razlike med umetnostmi, ne glede na njihov vrhnji, enotni smisel. Toda to je ravno: v odporu zoper samo misel podobnih kategorij znanstvenega in sploh spoznavnega dela je ta nejasna dinamistična miselnost prenesla pravilno idejo enotnega počela in smisla vseh umetnosti, javljajočo se vsekakor tudi v tako vserazrešujoči znački kot je »človečanstvo«, na strukturo in konstitutivne znake posameznih umetnosti ter na naš odnos napram njim, ki mora biti po njenem mnenju vsepovsod isti in enak, kakor to naziranje tudi med posameznimi umetnostmi ne vidi nikake razlike. Načelno je torej za te ljudi vse eno, Šmarna gora žganci, Sava mleko; umetnosti nimajo nikakih posebnih logično nujnih okrožij niti umetniki posebnih psiholoških konstitucij, vse je eno in eno je vse. Tudi naše teoretično ali kritično stališče — teoretično v starogrškem pomenu gledanja — napram vsemu temu je brez takih razlik, vsekdar eno in isto ter mora edino eruirati »človeško jedro« vsake umetnine, ki je tudi samo toliko umetnina, kolikor kaj takega vsebuje. Ni je namreč absolutnejše kvalitete od njega. Kakor pa doznavamo po sodbi predsokratičnega filozofa luč zato, ker imamo v očesu elemente luči, tako bomo mogli i opisano človeško jedro v umetnini videti le, ako bo i naše razmerje napram njej organizirano v tem smislu, to je popolnoma humanizirano. Parola je torej popolna humanizacija vsega in absolutizacija človeka.

Že gori je bilo rečeno, kako malo se strinjamo s takim naziranjem, tu pa prav nič ne vemo, ali se bodo njegovi pristaši sami ujemali s temi nujnimi in logičnimi posledicami ali ne, saj jim bo najbrž presedala samopašnost primitivnega domisleka, ki danes straši po svetu tudi pod drugimi krinkami, kot so na pr. razne nacionalistične, internacionalistične itd. umetnosti, čeprav so lahko uverjeni, da leži vse na liniji njihovih najmanjših zahtev. Vsaj to pa se zdaj že da reči, da je to naziranje izraz zelo kaotičnega, nagonskega in alogičnega svetovnega nazora, saj že njegova podlaga pomeni cel konflikt z logiko pristojnega izkustva, z estetiko. In to naj nas v prvi vrsti zanima.

Smešno bi bilo misliti, da se na področju umetnostne kritike in vede ne napiše nobena vrsta brez poznanja neobhodnih estetskih kompendijev, še smešneje pač kaj takega zahtevati. Tudi si je lahko predstavljati, da na pr. Romain Rolland za »Michelangela« in R. M. Rilke za »Rodina« nista preštudirala nikakih umetnostnozgodovinskih metodologij in sta vendar napisala dobri deli. V takih primerih namreč ni dvoma, da more samobitno ustvarjajoči in v sebi osredotočeni duh umetništva uspešno nadomestiti ona neobhodna pomagala in predpostavke normalnega spoznanja, za katero gre v našem primeru. Pisatelj nima tu skoraj nikakega konkretnega predmetnoteoretičnega izkustva in vendar je nekaj napravil — razlagati si moremo to edino iz njegovega predlogičnega, predizkustvenega poznanja, ki je najbrž prav ozko zvezano z njegovim umetniškim. Slične primere imamo brez dvoma tudi v kritiki, v zgodovini nahajamo vprav genijalne interprete. Vendar — to so izjemni primeri, ki za razpravljanje o vprašanih normalnih teoretičnih odnosov ne prihajajo v poštev; tudi ne stoje te stvari skoraj nikoli na točki znanstvene ali teoretične vrednosti, ker je objekt večjidel le druga oblika in izraz ustvarjajočega subjekta, njegovo delo ne objektivno in ga je torej treba presojati z drugih vidikov. In dasi J. Vidmar ni v nobenem pogledu podal potrebne zadostne opredelitve tipa, ki ga on misli, sklepamo vendar, da s svojimi kritiki ni mislil tega izjemnega »profila«, nego, ker že sploh ni znal natančno ločiti umetnostnega zgodovinarja od kritika, oni socijološko važnejši in številnejše nastopajoči izvod kritika, katerega sem nekoč že skušal očrtati in ki o njem edino moremo uspešno razpravljati (gl. Dom in svet, 1930, str. 257 sl.). Razvidno namreč sicer vsaj ne bi bilo, kakšen smisel naj bi imelo poučevanje umetnika v njegovih avtonomnih poslih.

Tu pa je mesto, kjer bi morali obesiti konju krmo čim višje in kjer bi morali glede na splošne koristi človeštva in kulture postaviti publicizmu najstrožje zahteve. Kajti ako imamo že pri Vidmarju zadovoljiv dokaz, do kam je prodrla v našem času desorganizacija in konvencionalnost pisanja, tedaj sploh ni potreba posebej omenjati in navajati zgledov tiste na neizobrazbi, neinteligenci in barbarizmu omike sloneče povodnji sodobnih publicističnih mnenj, segajoče od levega do desnega brega, od mladih do starih nog, od žurnala do revije itd. In samo vodo na mlin te izprijene produkcije napeljuje oni, ki kakor Vidmar v tem času razkroja razkroj še pridiguje in oznanjuje in četudi samo s takimi članki, kot sta zgoraj omenjena, namesto, da bi skušal poiskati poti do nove logizacije docela razrvanega sveta. Seveda, če pomislimo na to, kar smo zgoraj dejali o osnovnem konfliktu njegove zahteve z uredbo estetskega sveta, dobimo v malem dokaz, da od njega tudi v velikem ne moremo pričakovati ničesar, kar bi se bistveno oddaljilo od negativističnega naziranja, izraženega z zahtevo humanizacije teoretskega odnosa. Kajti na vse zadnje govore te stvari le to, da sta se v individualizmu in svobodnosti vzgajano mišljenje ter psihološki aspekt odvrnila od tradicije in izobrazbe v starem smislu, to se pravi od starega nazora o svetu in znanosti posebej in da se, zlomljena sama v sebi, predajata za vsako ceno novim, seveda kruto individualističnim rešitvam. In eden izmed

teh popolnoma drugačnih poskusov, opremljen v bistvu z zelo starim ter tu docela neumestnim blagom, je način, s katerim skuša J. Vidmar vstran od vsake formulacije problema v luči historične ali tradicijske logike in psihologije postaviti svojo, *n o v o*, poriniti proč vse, kar je na pr. doslej pametnega povedala veda i za umetnostno kritiko ter ne v njem, nego zunaj tega ustanoviti novo metodo. Navidezni sistem odpira na stežaj vrata kaosu čuvstev.

III

Naziranje, da bodi publicizem na znanstveni ali teoretični polovici dobro šolan in izobražen, dobro zasidran v sferi teoretičnega izkustva, še ni istovetno s suhoparnim racijonalizmom ali morda celo intelektualizmom, pač pa je zagovarjanje in udejstvovanje te zahteve politična in etična dolžnost. Zavračamo osumnjo, da skušamo generalizirati ter spravljati docela pod isti klobuk i pisanje J. Vidmarja, toda kljub temu nam v njegovih teorijah marsikaj ne gre v glavo. Vrnimo se k njim. Izhajajoč iz one edine ideje človečanstva in tudi težeč k njej, Vidmar med umetnostmi ne vidi nikakih razlik, dasi so, ker sicer ne bi vedeli, kakšen smisel naj bi imelo na pr. dejstvo, da imamo slikarstvo, kiparstvo itd. in da se vsako udejstvovanje brez nadaljnega loči od drugega, dalje čemu nimamo ene edine umetnosti in da pisatelj obenem redoma i ne piše, ne komponira itd.? Neke struje estetike, na pr. funkcijonalistično pojmovana estetika Friedricha Jodla (*Ästhetik der bildenden Künste*, 1920, str. 108 sl.), so to razliko priznavale le v zelo velikih črtah, glede na časovno ali prostorno funkcijo, odločilno pri dojemanju estetskega objekta, sicer pa so upoštevale razne druge razlike (na pr. v tvorivih) le pri vprašanjih stila, tehnike itd. (prim. tudi E. Meumann, *Ästhetik der Gegenwart*, Leipzig, 1919, 145 sl.). Tako razlikovanje je pa komaj kako razlikovanje in zato je ne samo pravilnejše, nego po naši sodbi i edino pravilno, ako deli E. Meumann umetnosti (*System d. Ästhetik*, Leipzig, 1919, str. 135) po načinu in posredno po sredstvih upodabljanja, kolikor govorimo o umetnosti zgolj s stališča neke praktične, empirične estetike. In to Meumannova estetika v bistvu je. Dalje in v drugi smeri gre seveda Fr. Veber (*Estetika*, Ljubljana, 1925, str. 305 sl., 315 sl.), ki ne ostaja le kot Meumann pri končnem stadiju umetniškega procesa, to je pri realizaciji umetniškega estetskega doživljanja ali predstave (prim. str. 309), nego gre k analizi strukture doživljanja samega, k analizi predstavljanja »irealnega lika«, kakor Veber predmet estetskega doživetja imenuje. Tu pa se ona načelna ločitev posameznih umetnosti dovolj jasno pokaže. Formalno je sicer ta irealni lik vsem skupen in moramo iz te izvajati končno skupnost vseh umetnosti, stvarno pa nahajamo med njimi temeljne razlike in sicer več. Kot eno izmed teh načelnih razlik navaja Veber zlasti različne vnanje podlage pristojnih irealnih likov, a posebno važna je za nas v nadaljnjem, zelo duhovitem postopku ugotovljena in s to nekako zvezana razlika likovne jakosti ter odgovarjajoče estetske čistosti pri posameznih umetnostih. Ta namreč nam šele povsem jasno predoči, kako neumesten ter estetsko nepravilen — o tem se je najbolje poučiti pri

omenjenem poglavju Vebrove »Estetike« — je oni subjektivni vidik »človečanstva« in kako je zgrešena molče izražena misel o kvalitativni identičnosti posameznih umetnosti med seboj, ki nosi stvarno vse te zaključke, namenjene možnosti neke duhovnosti, katero more umetnost drugje in drugače pravilneje ter elementarnejše doseči. Jasno je seveda, da tudi nam ni do kake umetnosti zaradi umetnostnega specijalstva niti do umetnostnega razpravljanja kot prekladanja nekih estetskih teoremov in modrosti, toda če iščemo v umetnosti v prvi vrsti popolnost izraza pod posebnimi pogoji oblikovane resničnosti, tedaj iščemo v razpravljanju o njej zlasti logike, ki ga mora voditi, te pa pogrešamo ondi, kjer se tako nesmiselno mečejo kompozicija in podobne stvari med staro šaro. Na najvišjih vrhuncih gredo pač morda vse umetnosti bolj ali manj v »eno«, v kar sicer ne verujemo brez pridržka, za naše spoznanje tega pa je najprej potrebno znanje o načelni posebnosti vsake izmed njih.

Sledeča razmejitev se mora dotakniti vprašanja umetniškega ustvarjanja, na katero gleda Vidmar zelo drugače nego mi. Predstava irealnega lika v umetniškem doživetju ter njegova realizacija v umetniškem tvorju vnašata v položaj neki načelni dualizem, ki vsebuje možnost umetniškega oblikovanja, to je konkretiziranja lika v neki posebni fenomenalni resničnosti — dejanje, ki ga nadomešča pri Vidmarju značilni dej »izpovedi«. Načelno sta ta dva deja med seboj temeljito različna in sicer deloma po svoji naravi, ker »izpoved« prav za prav ni nikakšen dej, deloma pa po svojih atributih, izmed katerih gre oblikovanju atribut posrednosti, izpovedi pa atribut neposrednosti. To se pravi: Ako vzamemo oba skrajaja primera, sloni oblikovanje na dejstvu, da omenjeni irealni liki ne prihajajo nam neposredno k zaznavi, temveč le potem nekih drugih podlag in kolikor zadeva to subjekt, znači, da pri oblikovanju le-ta ne prihaja neposredno, dasi prav tako celotno kot izraz do izraza, nego le skozi drugo resničnost, kateri je dal črte od svoje strukture; nasprotno pa izpoved sloni na tem, da je od subjektne strani prešla prav cela recimo umetniška osebnost neposredno v umetniški izraz in da je tu nemogoče govoriti o kaki taki, toda tu neposredni manifestaciji irealnega lika, nego le njegovih neobhodnih podlag. Ako imamo torej v prvem primeru na končnem štadiju procesa umetniškega oblikovanja opravka z novo, izven subjekta ležečo, a po njem oblikovano resničnostjo, ki tvori njeno izhodišče predstava irealnega lika, imamo v drugem primeru opravka samo z eksponirano naturo psihološkega značaja, ki tvori njeno izhodišče samo podlaga lika v končnem stanju, torej z v bistvu isto resničnostjo. Logični, dualistični resničnosti prve umetnine odgovarja psihološka in monistična druge, ki po svoji likovni jakosti in estetski čistosti za njo daleč zaostaja. Kajti ta umetnina pomeni v bistvu samo izraz in izpoved, neposredno javljanje mišljenja, čuvstvovanja in hotenja pristojnega subjekta samega, nikakor pa ne oblikovanja neke druge, vnanje realitete skozi prizmo takih elementov. Nujno je, da mora te razlike videti tudi tipologija umetnine.

Nikaka neskladnost ni, da je Vidmar vprav ob čtivu van Goghovih pisem tako zelo padel v malodušje nad našo umetnostno kritiko in da ga je prav

to čtivo navedlo i k tolmačenju umetnine kot izraza človeškega jedra, kot izpovedi. Van Gogh sam je vendar, kar bomo še videli, početnik one moderne, ki se je radikalno obrnila od starih logičnih podlag umetnosti, toda zraven je vendar pregenijalna izjema, da bi bil uporaben celo kot norma. In zato moramo v ozki zvezi s prejšnjim pripomniti nekaj stvari. Psihološko je razumljivo, da literat najde pot in vhod v umevanje umetnosti ravno pri njem, kakor tudi, da se od tu inspirirajo njegove zahteve do običajne umetnostne publicistike. Minimalna likovna jakost van Goghovih podob, da govorim s točnim izrazom Vebrove Estetike, omogoča človeku, prihajajočemu od obremenjene literature, marsikaj. In narobe. Toda pričeti svoj abc ravno pri tem umetniku, je vendar nekoliko preveč dobrega in nekoliko premalo metodičnega preudarka: zakaj van Gogh ni niti začetni niti srednji štadij, nego konec in njegov primer ni niti izkustveno normalen — historično izkustvo je vendar tudi nekaj — niti normativno pravilen, zato je treba premisliti, kaj bi ž njim. Značilno za vse to in pomenljivo je gotovo sledeče dejstvo: Ako bi nenadoma izginile vse slike in grafike van Gogha, a ostala bi pisma, bi še vedno imeli popolnoma jasno sliko osnovne strukture njegove umetnosti, zgodovinsko bi podoba nič ne trpela, iz česar pa že sledi neka zmanjšana, iz centra umetniške važnosti vržena pomembnost njegovega likovnega ustvarjanja. Ako pa bi se isto zgodilo pri kakem Cezanneu ali recimo Jakopiču, lahko tudi pri Rodinu, ki je o svoji umetnosti ostavil pri drugih dovolj pismenega, bi vendar ostali brez prave podobe i najosnovnejših črt njegovega kiparstva, kajti težko bi si bilo predstavljati, kako je koprena njegovega umetništva legala na konkretno resničnost, dočim je pri van Goghu samo njegova psihološka resničnost, ki je i v slikah i v pismih enako močno in edina prisotna. In to je ono, na kar je treba v zvezi še z nečim posebej paziti! Ako kdo na ta primer, kot to dela Vidmar, oslanja svoje naziranje in svojo zahtevo po humanizaciji aspekta v umetnosti in kritiki, je to pomota zelo bistvenega značaja, ki jo je treba zavriniti s pripombo, da je nastala v čistem nepoznanju stvari. Umetnost van Gogha stoji po vsem svojem ustroju takim tendencam zelo tuja nasproti, saj ni nikaka umetnost humanizma, človeka na sebi niti počlovečenja, nego le izraz obsežne, da, bistvene psihologizacije življenja in sveta, oblika obojega, stoječega sub specie subiecti, inverzije objektivnega v subjektivnost. In da to nima z zgoraj označenimi stvarmi nič opraviti, bo moral priznati vsakdo, ki na realnost ne gleda s barvastimi očali, ki marveč skozi navadno steklo dojema vse barvno bogastvo sveta in življenja.

Kaj leži seveda bližje kakor skušnjava, ob navidez tako eminentno »človeški« umetnosti izpovedi in absolutnega izraza podvomiti i o najmanjši upravičenosti ter fundiranosti označb neke resničnostine kvalitete, na pr. o potrebi in pomenu kompozicije, prostornega ali ploskovnega oblikovanja itd. Ogromna človeška izpoved takih umetnosti vendar sama zakriva pogled in misel njihove upravičenosti. Toda ali jih zato morda tudi negira, kakor bržkone misli V., in je s tem dokazana njihova neeksistentnost? Najbrž ne. Zdi se mi — to pa leži popolnoma na liniji nejasnosti, ki jo taka naziranja

tudi sicer vsebujejo — da je zopet na delu barvasto steklo, ki podtika stvari, katerih ni in tako, kakor bi hotela sama, da bi bile, onim, kateri o njih prav nič ne vedo in ki jih torej popolnoma drugače rabijo. Ako torej govori umetnostna veda (in lahko tudi kritika) o kompoziciji itd., misli na pr. Vidmar, da smatramo vse to za predmet oblikovanja, to se pravi, umetnik da oblikuje kompozicijo, prostor, barvo itd., kar da je končni in pravi namen njegovega ustvarjanja ter poglobljena zahteva naše kritike. Toda to ni res, tega nihče ne misli in je le zvito iz trte ter podtaknjeno. Kajti umetnostna teorija, ki take pojme ugotavlja — in tu zapuščamo področje estetike, na katerem smo se doslej nahajali — skuša z njimi le podati skup teoretičnih ogrodi, okrog katerih je znanstveno-zgodovinsko in kritično delo sploh možno, kar pa se nič drugega ne pravi, kot da ugotavlja attribute resničnosti, s katero ima opravka, to je v umetnostih oblikovane resničnosti. Ker ima na pr. slikar, ki hoče naslikati na platno figuro — in ta figura sama je kakorkoli podlaga nekega višjega lika — v svoji predstavi ali konkretni zaznavi figure za izhodišče recimo v tem v primeru prostorno strukturirano podobo (lahko pa si mislimo tudi ploskovno), ploskev platna je pa neobhodno nujno dvodimenzionalna, imamo že koj tu opraviti z nekima atributoma pristojne resničnosti, to je 1. z njeno načelno polaritetno naravo in 2. z v ožjem okviru izraženo polariteto med prostorom — ploskvijo ali obratno, na katero je oblikovanje slikarja vezano. Ker se prav identičen postopek ponavlja pri slikarju glede na barvne podlage in attribute figure, ki njena predstava lahko obsega prostornemu koeficijentu figure odgovarjajočo barvno strukturo, to je barvno plastiko (a zopet lahko i obratno), imamo zopet v oblikovanju možnost kolebanja te resničnosti med poloma navadne polihromije barv, ki je dejansko stanje barvnega materiala (prim. recimo spektrum) in že prostorno združene barve, torej že nekake luči; polariteto so poimenovali z antitezo polihromija — kolorit. In ker se isti postopek ponavlja principijelno tudi pri resničnosti kvantitativne vrste, to je recimo pri številu figur ter pri njenem kvalitativnem oblikovanju — lahko jo podajamo kot povsem organizirano, lahko kot povsem neorganizirano resničnost, kar zopet zavisi od posebnih podlag, dobimo nove polarne vrste, recimo poedina figura — skupina, parataksa — kompozicija itd. in bo slikar, ki si načeloma ne more predstavljati komponirane skupine, nujno tudi »skupino« podajal le kot sumacijo posameznih figur. In tako kot tu bi lahko še nadaljevali, a seveda bi morali upoštevati tudi marsikatero nadaljnje okolnosti. Skup vseh teh polaritet imenujemo sistem umetniških problemov (gl. literaturo Čas, 1926/27, 290 sl., katero v nekem smislu ta le poskus celo dopolnjuje), to je možnosti, pod katerimi in da sploh more prehajati neka nevidna resničnost v nam zaznavno vidno posameznih slik, kipov, stavb, izdelkov itd. Sistematika teh problemov je umetnostna teorija, kot znanstveno podlago jih uporablja umetnostna veda in sicer pri metodičnem postopku stilske sodbe, na tistem pa se jih poslužuje kot praktičnega pogoja ter inherentne možnosti vsa umetnostna kritika in čeprav se priznanja tega še tako brani ter jih tudi nikjer ne omenja, kajti to je ona sfera, kjer je smiselno in pravilno teoretično stališče napram

umetnostim sploh možno. In vsaka kritika, kolikor ne govori absolutno v vesoljstvo, je kos take teorije, gledanja (prim. tudi A. Dresdner, *Die Kunst-kritik*, I, München, 1915, str. 11 sl.).

Veda in kritika torej teh problemov ne smatrata za predmet umetniškega ustvarjanja, temveč za njegove kategorije, attribute in ni res, da vidita v njih poslednji in edini »kaj« vse upodablajoče umetnosti, s katerim da sta popolnoma izrinili opazovanje in možnost nekega človeškega jedra, nego jima to pomeni le poslednji in edini »kako«, ki potom njega prihajata tudi do spoznanja nekega »kaj«. Tu pa se v našem teoretičnem odnosu napram umetnosti pota cepijo. Kolikor namreč napravljamo ta »kako« tudi za edini »kaj«, to je za predmet našega raziskavanja ter ugotavljamo ob njem nekatere nad-individualne zakonitosti in tipe umetniškega ustvarjanja, zraven tega pa še pišemo zgodovino razvoja istih bodisi tekom časov bodisi pri posameznikih, dobivamo za to svoja pooblastila pri znanosti in delamo kot umetnostni znanstveniki*), kolikor pa na drugi strani vprav ta »kako« ni končni »kaj«, nego le prehodni štadij našega pristopa k individualni in aktualni problematiki, ideji ter kvaliteti umetnosti, pač izhajamo od teorije, toda le na eni polovici, dočim moramo na drugi polovici po svoja pooblastila samo in edino k sociološki resničnosti sedanjosti, za katero mora imeti hermafrodit esejist ali publicist prav tolikšno mero občutljivosti, kolikršno ima umetnik za svojo. To vse se pa z drugimi besedami pravi, da zgodovina umetnosti podaja le-to v abstrakciji, kolikor je namreč ona tudi zgodovina tega »kako« ali zgodovina stila — načelno tu razen zgodovine stila ni nič drugega možno, dočim t. zv. umetnostna kritika, a ž njo vsa ostala umetnostna resna publicistika skuša podajati ono, po čemer umetnost ravno ni samo stil, odnosno je samo ali je manj kot stil, s te strani pa zopet kaka znanstvena zgodovina sploh ni možna.

Ako se v zvezi s tem vprašamo, kam bi mogli uvrstiti Vidmarjev vidik »človeškega«, uvidimo, da edino sèm, pri čemer je pa pripomniti, da bi prav tako lahko spadal k onemu, kar ekspresionistični stil van Gogha dela umetnost, kakor k nasprotnemu. Kajti ne glede na to, kar smo bili že zgoraj dejali o načelni pogrešenosti izhodišča, je jasno, da pripada ta vidik povsem drugemu okrožju in da zamore postati umetnostno in estetsko nadvse pomembno nekaj, kar ne vsebuje nikakega človeškega momenta v takem smislu (prim. E. Meumann, *System d. Ästh.*, str. 75 sl.), torej da zavisi ravno umetnostna in posredno i splošna pomembnost kakega dela od povsem drugih stvari in ne od takih subjektivnih kulturnih čuvstev. Je pa še nekaj, kar jemlje tej navidez zveličavni proporcionalni vezavi kompozicije itd. na eni

* S tega vidika je pač preozka definicija, ki jo podaja v svojem delu Dresdner (str. 9), namreč da postane umetnost predmet historičnega raziskavanja šele po neki minimalni časovni meji; historično moremo obravnavati že sedanjost. Pravitako se tudi delokrog um. kritike ne omejuje zgolj na umetnost sedanjosti, kot misli Dresdner, l. c. str. 10, nego more imeti za svoj predmet tudi umetnost prejšnjih dob, ker ni odločilna funkcija časa niti tvarina, nego struktura gledanja. A táko je starejše naziranje v splošnem, prim. pa glede tega pravilnejše mnenje H. Tietze, *Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig, 1931, str. 46 sl.

strani ter človečanstva na drugi sleherni smisel, namreč dejstvo, da se ta dva pojmovna kroga že sama po sebi popolnoma ubijata, torej ni njuna zveza res nikjer utemeljena. Pomisliti je namreč treba, da 1. neeksistenca kompozicije itd. v delu kakega umetnika kakor tudi naše nezaznavanje iste še nič ne dokazujeta o splošnem nebivanju te realitete, kaj šele o njeni upravičenosti, in 2. da to prav tako ničesar ne dokazuje v prid nekega »človečanstva«, nego kvečjemu neke psihologizacije (gl. zgoraj); kaka umetnina za to ni bolj človeška, če ni v njej nikakega prostora itd., niti manj, če ga je mnogo. Ako pa se v neposredni zvezi s tem govori o njih kakor o povsem brezpredmetnih oblikah, ki so jih iznašli historiki in v katerih se faktično nič ne javlja, niti ne umetniška struktura tvorca samega, v kar sicer trdno verujemo, je pa treba vprašati, kako je recimo dotični pred delom umetnika sploh prišel do spoznanja ideje »človečanstva«, kako bi recimo Vidmar, da so van Goghova pisma izginila, pred njegovimi slikami prišel do tega. Gotovo, tako si lahko mislimo, samo po neki prav posebni optični uredbi njegovih slik, figur, barv itd., ki mu je vzbudila predstavo neke konkretne kulturne vsebine ali identično čuvstvovanje, recimo tudi in vprav zaradi pomanjkanja kompozicije itd., kar pa se na koncu koncev nič drugega ne pravi, kot da 1. kompozicija in te stvari prav zategadelj so ter eksistirajo, 2. da so tudi potrebne, če hočemo sploh dojemati ter izražati in to kot one posebne nam nezavestne oblike, kakršne očituje tudi naše mišljenje, torej da so ne samo slikarskim itd. osnutkom lastne, nego vsaki umetnini, in da 3. tudi »nekompozicija«, »neprostor« itd. nekaj nujno pomeni in je nekje fundiran. Ako vidimo, da jih ne moremo razumeti z dosedanjim teoretičnim izkustvom, življenje pa da jih neprestano valovi na površje, je dano znamenje, da je treba primer natančno preiskati ter teorijo revidirati in to bo tem lažje, ker je ne pišemo zaradi nje same, nego zaradi izkustva in iz njega in ker je le na ta način sploh mogoče kam priti (prim. tudi k temu Dresdner, n. n. m. str. 14). Bilo bi zato dobro delo, ko bi se propovedniki humanizacijske kulture v tem smislu sestali z van Goghovo umetnostjo in slovensko kritiko, kar velja tudi za Meštrovića, ki je umetniško zelo sličen primer. Saj se, sodeč po teh študijah, zdi, da so to silno preproste stvari, ti Meštrovići, van Goghi itd., dasi v resnici niso, in da ni nič bolj navadnega in lahkega kakor njih obravnavanje. Toda preprosto je le lokalni tip, ki jih obravnava in da ga nekoliko popravi, kakor tudi ker se zdi, da je ob Meštroviću taka korektura na vidiku, je bila potrebna ta uvodna študija.