

UMETNOST IN OBRT

Danes razlikujemo umetno obrt kot nekako nižjo vrsto likovno snujočega čuta za čiste, polno vredne umetnosti. Razlika je nekako ta, da čista umetnost služi višjim potrebam duhovnega življenja, umetna obrt pa vsakdanjemu življenju kot njega polepševalno dopolnilo. Prva ustvarja estetske, lepotnemu čutu ustrezajoče vrednote kot duhovne vrednote višjega reda, druga pa služi življenju neposredno, ker je zvezana z njegovimi porabnimi, praktičnimi oblikami. Prva služi duhovnemu napredku in kulturnemu izpopolnjevanju človeštva, druga se ravna po modi civilizatoričnih oblik življenja. Umetnik je danes izvoljenec družbe, ki vidi v njem iskalca novih spoznanj, vodnika v svet najvišjih vrednot. Umetnik pa tudi sam čuti v sebi višji poklic, zaveda se, da služi življenjskim potrebam višje vrste. Umetnik ima tako pečat osebnosti višje stopnje, obrtnik pa je eden iz množice pridobitnih poklicev, katerih ne dviga na lestvici življenjske vloge osebna vrednost, ampak uspešna podjetnost.

Ni pa bilo vedno in povsod tako. V zgodovini človeštva so dolge dobe, ki ne poznajo razlike med umetnostjo in umetno obrtjo. Umetnost jim je enota, ki zajema vse, kjer koli in kakor koli se javlja likovno snujoči instinkt. To velja do konca srednjega veka več ali manj za vse zgodovinske dobe človeške kulture, v kateri se poleg krasilnega, izrazito umetnoobrnega javlja tudi likovno višje, predvsem človeško telo upodabljaajoče snovanje. To velja celo tudi za klasično antiko, ki je visoko dvignila upodabljaajočo umetnost in spoznala že tudi pomen umetniške osebnosti, vendar pa v vseh teh dobah likovni umetnik ni bil tisto, kar mi danes v njem vidimo. Bil je predvsem izreden pojav, ki je bil zmožen ustvarjati sugestivne like-umetnine, niso pa od njega pričakovali duhovnih odkritij, ampak samo zmožnost, da ustvarja likovne organizme, iz katerih je nastajal ob realnem svetu nov svet, poln onemu neznanim mikov.

Poznamo pa tudi dobe in ljudstva, ki jim je bila tuja vsaka upodabljaajoča likovnost, posebno kolikor zadeva človeško telo in ki jim je bilo vse likovno snovanje zasidrano samo v umetnoobrotni stroki. Sem spadajo vse kulture kočujočih nomadskih narodov bližnjega in daljnega vzhoda, kultura islamskega kulturnega kroga, predvsem pa tudi likovno kulturno razpoloženje dobe preseljevanja narodov in germanskega severa do pokristjanjenja, ki povsod prej ali slej prinaša zmago upodabljaajočega načela.

Današnje pojmovanje poslanstva umetnosti in umetnika kot duhovno pomembne osebnosti pa je šele pridobitev novega časa. Uveljavljanje tega pojmovanja pomeni renesansa in njej ustrezno humanistično kulturno razpoloženje. Odslej je umetnost zasidrana v umetniški osebnosti: končna posledica tega naziranja pa je, da se ceni predvsem osebnostni delež umetnikov pri na-

predku umetnostnih idealov in pri uspehu umetnin. Umetnine se presojajo predvsem kot umetniška dejanja in ne kot umetnostni pojavi. Zunanje se to kaže v novih oblikah umetniške izobrazbe in v novem razmerju priprave za umetniški poklic do njegovega izvrševanja. Srednji vek pozna kot torišče izobrazbe in izvrševanja edino delavnico. V delavnici se izvršujejo pod vodstvom mojstrov, zrelih umetnikov, naročila; ob tem praktičnem poslu pa se likovni naraščaj vzgaja po načrtu, ki je ves čas najtesneje združen z resničnim, ne samo za uk prirejenim delom. V renesansi se prvič pojavijo tako zvane akademije, visoke šole za umetnike, ustanove, kjer se umetnik predvsem umetnostno teoretično izobrazi in s tem znanjem in dostojanstvom akademskega umetnika opremljen šele stopi v življenje kot izvršujoč umetnik, ki ta posel zaradi osebne odgovornosti za svoje delo vrši pogosto sam in si le po potrebi ustvari primerno delavnico, na katero oprt, izvršuje večja naročila. Ločitev akademskega umetnika od delavnice v izročenem smislu ni nastala takoj, ampak se je končno izvršila šele v najnovejši dobi, ko se je konec 18. stoletja umetnost osvobodila tudi dotlej tako značilne vezanosti cehovske strokovne organizacije.

Za umetniško delavnico v starem smislu je značilno predvsem delavniško izročilo, ki je vezano na osebno kontinuiteto mojstrov, ki jo prevzemajo drug po drugem. Ti so pogosto člani iste rodbine, ako ni sinov, zetje ali daljni sorodniki, predvsem pa ljudje, ki so po svojem pomočniškem delu, ako ne že uku, vezani na kako delavnico. To izročilo po osebni in učni zvezi pa se dopolnjuje z izročilom, nakopičenim v delavniškem gradivu, obstoječem iz kupov risb, osnutkov in posebno grafičnih listov s posnetki znanih umetnin. Še značilnejše pa je tretje izročilo, ki se nanaša na vrsto delovnih postopkov, značilnih za delavnico, tehničnih načinov in sploh vseh materialno tehničnih pogojev solidno izvršene umetnine. V svoji domači umetnostni zgodovini imamo dva zelo značilna primera, ki nazorno kažeta, kako velika je moč delavniškega izročila, ki pogosto vsaj po svoji materialni strani preživi umetniški zanos. Prvi primer imamo v delavnici slikarja Jerneja iz Loke, ki je med 1520—1540 mnogo slikal na Gorenjskem, Goriškem in v Slovenski Benečiji. Bil je to čas, ko se je pod vplivom drugačnih teženj naglo razkrajala srednjeveška slikarska delavniška tradicija po vseh treh oblikah izročila. Umetnostna kvaliteta, ki je bila v poznosrednjeveškem zidnem slikarstvu razmeroma visoka, vselej pa uvaževanja vredna, se vedno bolj umika po ti strani malopomembnemu rokodelskemu snovanju; staro ikonografsko delavniško gradivo izgublja aktualnost in ga nadomešča novo, namenu ne toliko ustrezno, predvsem pa za nameravani izraz ne zadosti prebavljeno; kljub temu vidnemu odmiranju umetnostno bistvenih sestavin pa živi še nekaj časa dalje solidna tehnika zidnega slikarstva, po kateri se večina Jernejevih del odlikuje med bližnjim nasledstvom. Umetnost, ki je duhovna zadeva, se je pod vplivom nove, reformacijsko pripravljajoče miselnosti že umaknila iz nekdanjih oblik, ostali pa so nekaj časa še njeni materialni pogoji.

Podobno smo doživeli v polpreteklosti tudi sami. Tudi baročno iluzionistično slikarstvo se je opiralo na solidno osebno umetniško, ikonografsko, vsebinsko skrbno izdelano programatičnost in na solidno, čeprav od pozno srednjeveške različno tehniko slikanja na zid. Od druge polovice 18. stoletja, od duhovnih prevratov, ki pripravljajo reformaciji podoben splošni prevrat francoske revolucije, in njih posledic dalje opažamo, kako se umetnost umika

iz podedovanih, delavniško sporočenih oblik in jo nadomešča vse bolj gola tehnična rutina. Dočim vodilne delavnice zamrô, se tehnična stran njih izročila umakne v drugovrstne, čisto rokodelske, resničnemu časovno umetnostnemu obzorju vedno bolj se oddaljujoče delavnice po deželi in preživi v njih še dobro stoletje, ko umetniško brezpomembni rokodelci slikarji A. Jebačin, I. Ogrin, M. Koželj in nepregledna vrsta še manj pomembnih odlično obvladujejo tehniko zidnega slikarstva in na to svoje »znanje« v nasprotju z »neznanjem« akademskih umetnikov opirajo svoj ugled. Nikjer drugod kakor v tem se ni jasneje pokazala usodna odtujitev individualizirane umetnosti delavniškemu izročilu, ki je bilo tako važno v preteklosti. Na pragu dvajsetega stoletja sta si stala z največjim nerazumevanjem, kolikor ne naravnost s prezirom, nasproti umetnostna tehnika, ki jo je že zdavnaj zapustila duša umetnosti, in najvišje vzpeto umetniško hotenje, ki se ni znalo poslužiti te dediščine preteklosti.

Prepričan sem, da ni slučajno naša izbira padla prav v čas pred reformacijo in v čas porevolucijskih duhovnih prevratov. Obakrat gre za važne obrate v kulturnem razvoju zahodne Evrope, za dobe, ko se posebno jasno izraža odmiranje enih in nastajanje drugih oblik. V prvem primeru, na prelomu iz humanizma in reformacije k duhu katoliške obnove, je močen pretres doživela ideja delavnice, ki je bila v srednjem veku opora in nosilka umetnostnega ustvarjanja, ker se je umetnost oklenila individualnega poslanstva in si je v akademiji ustvarila novo obliko vzgoje. Iz delavniške vezanosti se je takrat rodila tista višja, na individualno zmožnost oprta umetnost, katero še danes priznavamo. Delavnica pa je še ves poznejši čas do drugega prevrata obdržala važno vlogo v umetnostnem življenju, ker je bila v praksi pogosto neobhodno dopolnilo individualnih umetniških uspehov. To se zelo lepo kaže npr. na poznogotskem in baročnem oltarju. Poznogotski krilni oltar-omara je eden viškov celostne produkcije, kjer pogosto poznamo pač delavnico, ki je ustvarila ta enakovredno iz slik, kipov in mizarsko-rezbarskih delov sestavljena dela; včasih poznamo tudi kako ime, toda pogosto je izročilo toliko nejasno, da ne razločimo več, ali je bil to slikar ali kipar ali oboje skupaj ali mogoče celo samo podjetnik, ki je sprejel in izvršil naročilo, a pri izdelavi sam niti sodeloval ni. Še nekaj stoletij pozneje, v drugi polovici 17. in na začetku 18. stoletja, srečujemo v Ljubljani dva podjetnika, ki sta račune za izvršena dela potrjevala, a si danes nismo na jasnem, ali sta bila samo podjetnika ali mogoče celo tudi kiparja. To sta Kuša in Mislej, dva kamnoseška podjetnika, za katerih delavnici vemo, da sta se vsaj za boljša kiparska dela posluževala najetih zrelih umetniških moči.

Dočim za omenjena velika poznogotska oltarna dela vemo, da sta jih podobar in slikar enakopravno v delavnici izvrševala ter da je glavni mojster pogosto bil celo eno in drugo, vemo tudi, da je z baročnim oltarjem zadeva precej drugačna. Tudi baročni oltar je izdelek, ki obstaja iz mizarsko-rezbarskega, podobarsko kiparskega in slikarskega dela. Tudi pri njem je značilna harmonična povezanost vseh teh sestavin v enoto vsestransko zadovoljivega pojava, način postanka pa je močno drugačen. Vzemimo npr. viške te vrste produkcije iz naše bližine, žal ne več ohranjeni glavni oltar s Tintorettovo sliko v kapitelski cerkvi v Novem mestu, Facijev bogato rezljani in s kipi okrašeni oltar z Metzingerjevimi slikami v cerkvi sv. Petra na Dvoru pri Polhovem Gradcu ali oltarje s Kremser-Schmidtovimi slikami v Velesovem. V vseh teh

in podobnih primerih je oltar s svojim mizarskim, rezbarskim in kiparskim delom izdelek lokalne obrtniške delavnice, poslujoče še popolnoma v smislu in izročilu srednjeveških delavnic, slika pa je nastala izven te delavnice, pogosto zelo daleč od nje. Tintorettova v Benetkah, Kremser-Schmidtova ob Donavi nekje, Metzingerjeve v Ljubljani, ter je bila šele na mestu vstavljena v pripravljeni okvir in s tem zvezana z delavniškim izdelkom v nov organizem baročnega oltarja.

Tako opažamo od renesanse do 19. stoletja kljub delitvi umetniške od obrtniške vzgoje srečno združevanje izdelkov enega in drugega tipa v skupno pojavnost umetnosti v življenju. Nosivec in porok te skladnosti pa ni individualno ustvarjajoči slikar, ampak v delavniškem izročilu zasidrani kipar, rezbar ali tudi slikar obrtnik.

Renesansa je dala sicer umetnosti osebnost, ni pa je popolnoma iztrgala iz okvira umetnoobrtne, kar pomeni toliko kot rokodelsko osebne produkcije. Visoka in umetnoobratna produkcija sta od druge polovice 18. stoletja ostali še vedno samo dve stopnji velike celote likovnega snovanja. Tudi osebnostna umetnost se je pojavljala v življenju v strogem okviru, katerega značaj je bil odvisen od delavniške izvršitve. Na delavniško prakso izvršujočega podjetnika oprti način postavitve umetnine v življenje je dajal celoti tisto prepričljivo ustreznost, ki jo še danes občudujemo na aranžmanih iz časa pred sredino 19. stoletja.

V 19. stoletju pa vse bolj opažamo, kako se gubi smisel za okvir, za postavitev umetnine v vsakdanjost ter se individualna umetnina in umetnoobratni izdelek vedno bolj ločujeta. Posledica je, da postane v 2. polovici 19. stoletja umetnina v človekovem življenjskem prostoru dozdevno potrebno, a vedno bolj nadležno zlo, ki se ga je polpretekla doba stanovanjske kulture začela naravnost ogibati. Podlago novega sožitja ustvarjata šele arhitektura in umetna obrt naših dni.

V splošnem torej lahko ugotovimo, da delavnica, ki je bila do renesanse osnova umetnostnega ustvarjanja, tudi v naslednji tristoletni dobi kljub prodoru individualističnega osebnostnega načela v ustvarjanju in presojanju uspeha umetnosti ne zgubi svojega pomena, dokler ne razpade družabna oblika, ki ji je dajala trden okvir, ceh. Ta, po cehovskih pravilih in postopku pri vzgoji naraščaja, pri kvalifikaciji moči in presoji uspeha trdno vezana oblika nastajanja umetnin, predvsem pa umetnoobratnih predmetov se ves ta čas idealno dopolnjuje z osebnostno ustvarjajočim novim umetniškim stanom. Zato nas morajo tembolj zanimati vzroki, ki so povzročili v 19. stoletju popoln razkol med obema, nevzdržno hiranje umetnoobrtne delavnice in vedno večjo odtujitev umetnine od občinstva.

Prvi, toda ne edini vzrok odtujitve umetnosti in umetne obrti v novejši dobi je že omenjeni razkroj cehovske organizacije, ki so ga pri nas povzročile reforme prosvetljske dobe, posebno cesarja Jožefa II. in vedno bolj se uveljavljajoče načelo, da je umetniški poklic svoboden poklic, ki ga ne gre tako ali drugače omejevati in vezati. V razpravi o slikarski in podobarski obrti v Kranju¹ sem na primeru slikarskih in podobarskih delavnic 18. in 19. stol. pokazal, kako od viška, ki so ga na začetku 19. stol. pod vodstvom Leopolda Layerja doživele te delavnice in se po njem približale skoraj zopet srednje-

¹ J. Zontar, Zgodovina mesta Kranja, str. 258—274.

veškemu idealu vsestransko ustrezajoče produkcije, kakovost pri njegovih naslednikih naglo pada in se končno približa že kar poljudno samouški stopnji. Zgodovina Layerjeve in Goetzljeve delavnice v Kranju, ki sta se razvijali vzporedno, je tipičen primer za stanje naše podeželske umetne obrti v 19. stoletju. Kranj sam jim ni mogel nuditi tiste pobudne moči, ki bi jo potrebovale za to, da se vzdrže na stopnji kulturnemu napredku dežele služočih ustanov. Propad delavniške kakovosti, ki ga opažamo tu, je od razkroja cehovskih organizacij dalje splošen in ni značilen samo za Kranj. Sodelovali pa so nedvomno prav tu tudi drugi momenti, tako posebno gospodarski in socialni. Tako pri Layerjevi kakor pri Goetzljevi delavnici opažamo, kako se sile, poprej osredotočene v večji delavnici pod sposobnim, odgovornim vodstvom, razpršujejo na vse strani, kako se posamezniki osamosvajajo, in boreč se za obstanek, ustanavljajo lastne delavnice, ki so pravzaprav le delavnice ustanoviteljev samih. V njih pa dozorevajo mlajše moči, ki streme zopet le po čim hitrejšem samostojnem udejstvovanju. Tako se solidna dediščina baročnih in tudi še rokokojskih delavnic vse bolj drobi, manjša se od generacije do generacije in nazadnje ne ostane od nje dosti več kot od sile, da se je treba preživeti, gnana volja do dela, ki pa ji je kot orodje udejstvovanja ostalo samo tehnično znanje mešanja barv, zlatenja in rezbarstva, dočim sta disciplinirani okus in iznajdljiva prožnost pri porabi motivov, ki jih vsebuje zbirka delavniških pomočkov in predlog, popolnoma zamrla.

Drugi najvažnejši vzrok odtujitve umetnosti od umetne obrti in obeh od občinstva je nov, tovarniški, strojni način produkcije porabnih predmetov ali vsaj njihovih delov. Osebnostna umetnost in umetna obrt preteklosti sta namreč imeli skupno značilnost v tem, da so njuni proizvodi bili ročni izdelki. Po ročnem delu sta imeli obe nenadomestljivi znak človeškega osebnega proizvoda in prav tu je bila zasidrana tista skrivnostna podlaga in sorodnost, ki je omogočala zgoraj označeno, nemoteno sožitje obeh tudi po tem, ko se je osebnostna umetnost ločila od prvotne delavnice. V novem času je ročno delo v umetni obrti začel vedno bolj nadomeščati stroj, občinstvo pa je v istem razmerju, v katerem so si trg osvajali strojni izdelki, gubilo smisel za vrednote ročnega dela. Okus je zablodil celo tako daleč, da so cenili dozdevno preciznost strojnega izdelka kot prednost pred ročnim izdelkom, kjer neprestana borba tehnike, oblikujoče roke z odporom gradiva povzroča nešteto nepreračunanih slučajnosti v točnosti oblike in izraza. Posledica je bila, da je strojni način izdelave začasno skoraj popolnoma ubil nekatere umetnoobrtne stroke, posebno kovinsko obrt vseh vrst, tudi plemenito, in mizarstvo, kjer je vloga rokodelca rezbarja stopila popolnoma v ozadje. Zadostuje, da se potrudimo po naših cerkvah in dvoranah in nekoliko primerjamo umetno mizarске in rezbarske izdelke srednjega veka in baroka z izdelki 19. stoletja, npr. v ptujski proštijiški cerkvi pristno gotske korne klopi s sodobnimi gotskimi izdelki, tudi kadar gre za izdelke kvalificiranih podjetij, kakor je na primer glavni oltar v mariborski stolnici, da se prepričamo o večji vrednosti rokodelskih, ki so enkratni in ki nosijo znake borbe človeka z nalogo in gradivom.

Prav strojni način izdelovanja in z njim ozko vezani neosebni, mehanični način krašenja umetnoobrtnih predmetov so povzročili popolno zmedo v občinstvu, ki je začelo zamenjevati lepotnost z videzom, za katerega ni bilo podlag ne v smotru predmetov ne v tehniki obdelave gradiv. Najhujše pa je bilo, da se je lepotnostni nepristnosti pridružila tudi materialna nepristnost in se je pola-

goma v občinstvu zatrl tako smisel za pravo in resnično vrednost človeških del kakor za materialno pristnost izdelkov ter se je istočasno in v enaki meri izgubljal tudi smisel za bistvo umetnosti. Tako je nastal za našo polpreteklost tako značilen prepad med umetnostjo in občinstvom, ki je bil tako popoln, da se je istočasno porazgubil tudi zdravi čut za lepoto in je bilo mogoče občinstvo varati s praznim videzom in nadomestkom prav tako v umetni obrti kakor v višji umetnosti. O tem stanju, v katerem je nekdanja delavnica zgubila kontrolo nad umetnostjo in umetno obrtjo v življenju, nam pričajo od sredine 19. stoletja prostori, prenatrpani z vso možno navlako, nagromadeno okrog prebivalca v »duhovitem« neredu, posebno pa notranjščine cerkva in dvoran, kjer ponarejena navlaka kakor plevel prerašča smiselno celoto notranje opreme iz preteklih dob in iz duš obiskovalcev izganja smisel za pravo, skromno, toda resnično lepoto.

V zadnji četrtini 19. stoletja je tako stanje začelo buditi odpor, uveljavljati se je začelo spoznanje, da strojni način proizvodnje ubija vsako resno umetno obrt in izpodkupa položaj umetnosti v življenju sploh. Gibanje za obnovo umetne obrti na osnovi rokodelske izdelave in samostojne, na smoter in gradivo vezane pogoje se je začelo širiti iz Anglije, kjer je bil začetnik gibanja William Morris, po vsej Evropi. Teoretiki in izvršujoči umetniki vseh strok so se zavzeli za novo smer, služile so ji velike mednarodne razstave, umetnoobrtne muzeji in pogosto z njimi združene umetnoobrtne šole in delavnice, posebno pa so se zanjo zavzeli arhitekti, iskatelji novega sloga sodobnosti, ki so spoznali, da brez spoznanja in oblikovanja smotra in upoštevanja načela o pristnem gradivu in njemu ustrezajoči formi ni pogojev za nastanek sloga kake dobe. Posebno tako zvana secesija ali Jugendstil je kljub bujni, pogosto neuravnovešeni igri stvariteljske domišljije mnogo storila za to, da je prodrlo v ustvarjajoče kroge in občinstvo pravilno vrednotenje kakovosti umetnin in umetnoobrtnih izdelkov. Spoznali so tudi pomen nekdanjih delavnic in v Angliji so npr. skušali oživiti njihove nekdanje cehovske osnove, v srednji Evropi pa so se oprijeli predvsem misli o zglednih delavnicah, ki naj bi uveljavile smisel za rokodelski, enkratni, smotru ustrezajoči in lično, materialno pristno oblikovani izdelek. Tak namen je imel nemški Werkbund, na nam bližnjem Dunaju pa posebno Wiener Werkstätte. V istem duhu so se začele preurejati umetnoobrtne in obrtne šole, med katerimi je dosegla zgledno višino umetnoobrtna šola v Pragi. Novega duha so se oprijeli predvsem tudi prijatelji cerkvene umetnosti, ki so se, kakor so pokazale razne delavnice, razstave in v cerkvah izvršena dela, pogosto zelo posrečeno okoristili z novimi načeli.

Tudi pri nas smo doživeli odmev tega gibanja. Čeprav ljubljanska obrtna, pozneje srednja tehnična šola nikdar ni prednjačila v vrsti podobnih ustanov v sosednjih deželah po svoji naprednosti v pojmovanju nalog takega zavoda, je prav ta šola, posebno s posameznimi svojimi učitelji postala rešilna bilka za propadajočo umetno obrt. Ostanki nekdanjih, po vsej deželi raztresenih umetnoobrtnih delavnic namreč že zdavnaj niso bili več sposobni, da bi ustrezali zadostni strokovni izobrazbi naraščaja in da sami iz sebe prerode umetno obrt, kateri so služili. Umetnoobrtne in obrtne šole so prevzele sedaj predvsem to vzgojo naraščaja. Počasni razvoj njihovih uspehov pa ima svoj vzrok v tem, da so največkrat podobno umetniškim akademijam samo teoretično izobraževale, ne pa tudi delavniško, praktično. Kolikor bolj se je pouk polagoma vezal

na delavniško vzgojo, toliko bolj se je zviševala porabnost tako vzgojenega naraščaja v življenju. Razmere sodobnega življenja pa so tudi tako vzgojene moči tirale čimprej k tako zvani eksistenci, samostojnemu delovanju in zaslužku, kar je največkrat povzročilo, da se sicer solidno pripravljeni naraščaj v življenju ni mogel razviti in se je z njim samo množil tisti poklicni proletariat, ki je malo poprej uničil zdravo dediščino nekdanjih delavnic. Tako se tudi danes kljub vzgoji v umetnoobrotni ali umetniški šoli vedno bolj kaže, da je dobro organizirana strokovna delavnica še vedno edino zanesljiva podlaga za napredek umetne obrti in njena edina rešitev. Delavnica sedanjosti bi mogla in morala biti za mlade moči stalna in neizčrpna nadaljevalna šola in vir neprestanih pobud.

Tudi pri nas so več kakor šole same za napredek umetne obrti in za pravilno usmeritev obstoječih delavnic storili prav arhitekti. Posebno Jože Plečnik in Ivan Vurnik, ki sta oba izšla iz Wagnerjeve šole, iz bližine »dunajskih delavnic«, imata v tej smeri neprecenljive zasluge. Vseh dvajset let po vojni opazujemo napredek v tiskarsko-grafični, kamnoseški, mizarski, kovaški, pasarski, zlatarski in drugih obrtih. Vestno, posebno ročno izvršeno delo, materialna pristnost, skrbno izdelana oblika so zopet priznani kot vrednote, ki jih je strojni obrat že skoraj odpravil.

S tem, da začenjamo ceniti vsakdanje vrednote v njih pravem, nepopačenem merilu, pa se nam vzbuja zopet tudi čut za pravo umetniško kakovost. Kolikor bolj se zbližujejo zopet podjetniška delavnica, strokovno izobraženi umetni obrtnik in osebnostni umetnik, toliko bolj se prikazuje na obzorju nova harmonija med umetnostjo in umetno obrtjo ter obema in življenjem. Zopet spoznavamo, da tehnika ustvarja ogrodje, ki je še brez lepotnega mika, da živa človeška roka z vsemi slučajnostmi svojega uspeha budi neobhodni mik življenjsko polnovrednega izdelka in da gibčna stvariteljska domišljija, ki tehniko in roko vodi, daje nemim oblikam dušo višje pomembnosti. Ta duša je ista v umetnoobrotnem izdelku in v umetnini, razlika je samo v stopnji njenega vsakokratnega utelesenja. Ker je umetna obrt neposredno zvezana z življenjem, je naravno, da je edino po nji uspešna pot do zbližanja umetnosti z življenjem. Umetnik in umetni obrtnik sta si notranje sorodna, razlika je predvsem v poklicni usmerjenosti enega in drugega na določena življenjska področja, prvi služi duhovnim, drugi vsakdanje porabnim področjem velike nerazdružljive celote življenja.

Zadnja desetletja so precej poglobila naše znanje o umetnostni zgodovini slovenske zemlje. Pri tem se je izkazalo, da sega značaj tega gradiva le redko v krog osebnostnega ustvarjanja. Čeprav je namreč tudi pri nas od 15. stoletja dalje sporočena kar nepregledna vrsta imen umetnikov, je vseeno do najnovjšega časa njihovo delo le v najbolj redkih primerih izraz umetniške, problemsko ali duhovno v svet novih spoznanj in tehničnih osvojitvev usmerjene osebnosti. Vse ostalo pa gre v vrsto bolj ali manj solidnih delavniških izdelkov, kjer osebnostna poteza ne presega okvira, ki sem ga kot značilnega označil v knjižici o cerkvenem slikarstvu med Slovenci.² Javlja se predvsem v risbi, v barvnem sestavu in tipu obrazov upodobljenih ljudi. Pri kiparskih izdelkih bi lahko dodali predvsem način obdelave površine. Izrazito delavniški značaj ima predvsem naše srednjeveško stensko slikarstvo, čeprav dosega v posa-

² Cerkevno slikarstvo med Slovenci. I. Srednji vek, Celje 1937, str. 148—163.

meznihi primerih, kakor pri Sv. Primožu nad Kamnikom, prav zavidno stopnjo. Isto velja za spomenike srednjeveškega kiparstva in seve tudi arhitekture. Za 17. stoletje značilni zlati oltarji in nesteti baročni oltarji arhitekturnega tipa so prav tako izdelki po vsej deželi razširjenih delavnic, ki jih moremo pogosto zasledovati kot rodbinske delavnice že skozi več rodov. Na ozadju v 17. stoletju v Ljubljani močno razvite kamnoseške obrti se razvije v drugi polovici 17. stoletja in v 18. stoletju vrsta delavnic, katerih prizadevanja gredo v umetnoobrti krog. Vodijo jih Kuša, Mislej, Robba in Rottman. Robba se povzpne v tem okviru na stopnjo najpomembnejšega kiparja v marmorju, kar jih pozna ljubljanski baročni umetnostni krog. Lep primer ozke povezanosti med umetnoobrtno delavnico in umetnostjo je že omenjena Layerjeva delavnica v Kranju, ki na zelo jasn način kaže značilni vzpon, razcvet in razkroj v vrsti Josip, Marko in Leopold Layer, Jožef st. in Jožef ml. Egartner, in ki jo lahko zasledujemo skoraj skozi 200 let. Izreden primer take v rodbini zasidrane delavnice je tudi delavnica rodbine Šubic v Poljanski dolini,³ ki se pojavi z mlinarjem in rezbarjem Pavlom Šubicem v Hotovlji konec 18. stoletja, ki doživi svoj največji razcvet pod Stefanom Šubicem v Poljanah in potem polagoma izhira. Štefanova sinova Janez in Jurij se iz domače in Wolfove delavniške vzgoje prebijeta v svet in postaneta prva osebno pomembna slovenska umetnika sodobnosti. Značilno za moč delavniškega ozračja, v katerem sta se rodila, je, da sta z ganljivo zvestobo do doma tudi v času največjih umetniških uspehov ostala zvesta temu ozračju ter delo očeta in bratov s polnim priznanjem spremljala. Na drugi strani imamo v njunem učitelju Janezu Wolfu primer človeka, ki je zapustil osebno umetniške ideale in jih zamenjal z delavnico v Šent Vidu nad Ljubljano, a si je prav s to delavnico, skozi katero so šli v svet Janez in Jurij Šubic ter Anton Azbë osebnostnemu ustvarjanju nasproti, ustvaril trdno mesto v zgodovini slovenske umetnosti.

Samo teh nekaj glavnih primerov naj nam bo za dokaz, da vloge umetno-obrtnih delavnic v naši umetnostni zgodovini ne smemo prezirati. Ukvarjanje z umetnostjo višje stopnje nas navaja k opazovanjem, mimo katerih zgodovinar ne sme, kadar se ukvarja s Kremser-Schmidtom in Layerjem, Robbo in Mislejem, Šubici in Wolfom. Staviti si mora končno tudi vprašanje, kakšen je pomen takih delavnic v umetnostnem značaju naše domovine. To vprašanje se vsiljuje tudi po drugi strani, če opazimo trdoživo vztrajanje izročenihi umetniških načinov, kakor tehnike stenskega slikarstva v 16. stoletju in v sodobnosti preko tiste meje, ob kateri se je umetnostna moč zgodovinsko pomembne struje že izčrpala. Tako smo v posameznih drugih delavnicah opazovali v naših dneh, kako so izumirali načini, ki so v prejšnjih stoletjih igrali večjo vlogo. Tako npr. način vliivanja kipov v neke vrste umetnem kamnu, tehniki, ki jo pozna že gotika, in ki so jo odlično obvladovale umetnostno brezpomembne delavnice Osolè, Ozbič in Tončič v Kamniku. Prav tako opazamo deloma že pred svetovno vojno, posebno pa v desetletjih po nji naglo izumiranje plemenite tehnike zlatenja na poliment, ki je podlaga visoke lepote kakovosti baročnega zlatenja in ki so jo v polni meri vzdrževale skozi 19. stoletje tudi propadajoče delavnice. Danes jo je izpodrinilo zlatenje na olje, ki po lepotni kakovosti in monumentalnem izrazu daleč zaostaja za starim

³ Prim. Fr. Mesesnel, Janez in Jurij Šubic, Ljubljana 1939, str. 3—19.

načinom, katerega obvladujejo le še redki posamezniki in se njegovega pomena niti velike delavnice več ne zavedajo. Kaj naj pripomnimo k nekdanji tako cvetočemu rezbarstvu kipov in okrasja v lesu? Nekdanji je bila ta stroka ponos do skrajne mere spretnih specialistov, danes je z redkimi izjemami le še zadeva samouških prizadevanj ali malo uvaževan privesek umetnemu mizarstvu.

Pogon umetnoobratni delavniški kulturi so dajala nekdanji predvsem cerkvena naročila. Splošna kriza po svetovni vojni je pogosto izpodkopala tudi te žive, za obe strani, za delavnice in za cerkveno umetno obrt, plodovite zveze. To je tudi povod, da so se kakovostno vsestransko ustrezne delavnice osredotočile v večjih središčih in da so podeželske že skoraj popolnoma izhrale. V baročni dobi visoko pomembna Facijeva delavnica v Polhovem Gradcu je izumrla z Jernejem Trnovcem v naših dneh, ko je izčrpala do skrajnosti svoje izročilo. V Selcih nad Škofjo Loko izumira po svojem solidnem delu pred vojno izredno upoštevana delavnica z Josipom Grošljem. Drugod so se posamezni izučeni pomočniki in mojstri umaknili v kmečke in druge poklice in le sezonsko, če se pokaže možnost dela, še izvršujejo ta poklic. Pred vojno cvetoča delavnica že pokojnega Karla Goetzla v Ljubljani se je po vojni skoraj popolnoma umaknila s cerkvenega področja in se osredotočila na poslovno začasno uspešnejše izdelovanje, barvanje in zlatenje okvirov. Izhirala je tudi v Radovljici nekdanji izredno priljubljena in uspešna delavnica Ivana Vurnika in J. Pavlina. In tako bi lahko še dolgo naštevati, preden bi našli vse primere izhirane, nekdanji tako pomembne slikarske, rezbarske in podobarske obrti v Novem mestu, v Kamniku, v Idriji, na Vrhniki in po raznih štajerskih krajih. Celotne velike delavnice, kakor so Ivana Sojča, Al. Zorattija in Fr. Horvata v Mariboru, Miloša Hohnjeca v Celju ter I. Pengova in P. Železnika v Ljubljani, trpe pod težo neprijaznih razmer. To dejstvo je značilno tembolj, ker imajo slovenske umetnoobratne delavnice, kakor že od 17. stoletja dalje, najboljši glas v sosednji Hrvatski in vse imenovane velike delavnice tudi še danes prejemajo častna naročila iz vse Hrvatske, Slavonije, Vojvodine, Banata in tudi iz Srbije. To velja posebno za vse vrste cerkvene umetne obrti, za podobarstvo, mizarstvo in podobno. Hrvatski kulturni zgodovinar J. Matašević⁴ ugotavlja, da v 17. stoletju v Zagrebu skoraj ni bilo boljšega mizarkega izdelka, ki bi ga ne bili izdelali Kranjci, in govori naravnost o poplavi nemških mojstrov na Hrvaškem, ki jo je posredovala prav Slovenija z Ljubljano na čelu. Iz konservatorske prakse vem, da so se za kvalificirano zlatenje lesenih izdelkov še tudi po vojni na Hrvaškem in celo v Dalmaciji posluževali slovenskih obrtnikov. Prav to dejstvo pa nas sili, da pomen te panoge za naše poslanstvo v jugoslovanski državi čimbolj podčrtamo, podčrtamo pa hkrati tudi, da zasluži največjo pozornost in vso javno skrb, da se bo mogla vzdržati na tradicionalni višini.

Svoja razmotrivanja o umetnosti in umetni obrti lahko sklenemo z ugotovitvijo, da ni notranjega nasprotja med umetnostjo in umetno obrtjo, kadar sta obe iskreni in ne zapustita tistega zdravega temelja, ki je za oba v človeški osebnosti; ta se javlja po iznajdljivosti, ljubezni do oblikovanja in ročni, osebni izvršitvi. Kakor se tudi v zgodovini kulturno snovanje z življenjem vred vedno bolj komplicira, kakor se duhovno okrožje življenja vedno bolj

⁴ Narodna Starina, Zagreb, snop. 32, tr. 229/230.

oddaljuje od vsakdanjosti in se v ocenjevanju življenja vedno bolj odločno uveljavlja dualizem duha in gmote, tako se tudi umetniško snovanje vedno določneje deli na področje umetnosti, ki služi duhovnim potrebam življenja, in umetne obrti, ki ustvarja okvir našemu vsakdanjemu življenju. Enostransko pospeševanje ene ali druge je prav tako zmotno, kakor je zmotno enostransko podčrtavanje potreb duše na škodo potreb telesa in narobe. Preteklost kaže, da sta se lepo dopolnjevali osebna umetnost in v delavniškem izročilu zasidrana umetna obrt. Danes pa si podobno kakor umetnost in obrt prav tako tuje stojita nasproti obe glavni vzgojevališči, umetniška akademija in umetnoobratna šola. In vendar obstojita, ko zapustita vsak svojo šolo, umetnik in umetni obrtnik enako tuja praksi, življenju nasproti. Obema manjka namreč tistega, kar je bilo enemu in drugemu navrženo, ko je dovršil svojo vzgojo v delavnici, in oba se še dolgo »lovita« in prilagajata, preden »najdeta sebe« in postaneta resnična oblikovalca življenjskih potreb, naj bodo že duhovne ali vsakdanje. Obema manjka največkrat tistega posrednika, ki bi ju nemoteno prevedel v življenje. Tudi danes se nam zdi, da more tak posrednik biti samo delavnica. Tudi vsi veliki umetniki in umetni obrtniki sodobnosti so šli skozi delavnice starejših mojstrov ali podjetij in si tam nabrali praktičnihkušenj, ki jih noben šolski uk ne more dati. Vendar je taka pot danes odvisna od posebnega slučaja, od osebne sreče, dočim večina ostane po študijah brez take opore, osamljena pred krutim življenjem. Opažamo pa, da življenje vsepovsod samo sili umetnost in umetno obrt v novo združitev v novi sodobni delavnici. Osebnostni čar čiste umetnosti je namreč že minil. Bohème, umetnik posebež, živeč izven veljavnega družabnega okvira, je mrtev. Mnogi umetniki polpreteklosti so sami ustanavljali delavniške skupnosti, da rešijo s pomočjo umetnosti propada umetno obrt, pa tudi sebe kot umetnike. »Delavnica« je geslo prerajajoče se cerkvene umetnosti in umetne obrti. Delavnica, kolektivno, skupnostno ustvarjanje, je ideal, s katerim rešujejo plehkobe umetnost v deželah, ki so proglasile načelo »dirigirane umetnosti«. Delavnica, skupnost umetnikov in obrtnikov, utegne postati v bližnji bodočnosti najzanesljivejša rešilna bilka v splošnem potopu umetnostne dediščine 19. stoletja. Edino v delavnici more najti umetnost, ki je v svoji prešernosti preveč zablodila v oblakih življenjski resničnosti odtujenih idealov, zopet trdna, poživljajoča tla. V zvezi umetnika in umetnega obrtnika v novi delavnici šele se ustvarja tisto ozračje, tisti zaokroženi svet likovnega snovanja, v katerem je prostor za umetnostne potrebe življenja od okusno oblikovanega ali krašenega predmeta vsakdanje rabe do duhovno in oblikovno najvišje kvalificiranega umetništva. Pri nas je doslej vse pozornosti vredne sadove rodilo predvsem sodelovanje arhitektov z raznimi vejami umetne obrti. Enako plodnostno bi za druge lahko postalo sodelovanje slikarjev in kiparjev.

Za naše samopoznanje pa bi naredil zaslužno delo tisti, ki bi zbral vse podatke o umetnoobratnih delavnicah v preteklosti, o njih medsebojnih zvezah, o njih področju, o njih napredovanju in propadanju. S tem bi pojasnil marsikako značilno potezo naše umetnostne zgodovine pa tudi naše ljudske umetnosti.