

x

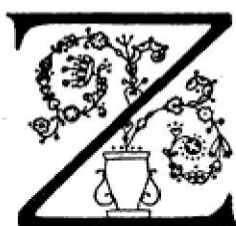
Dr. Vojeslav Molè: Umetnost in narava.

x

Dr. Vojeslav Molè:

Umetnost in narava.

I.



besedami «umetnost in narava» ali «narava v umetnosti» je pravzaprav označen najvažnejši problem vse figurativne in dekorativne umetnosti. Kajti vse ustvarjanje upodabljaajoče umetnosti sloni na vtisih, ki jih sprejema umetnik v naravi. Saj niti ne more biti drugače. Umetnik je človek kakor vsi drugi in priroda je postavila njegovemu spoznavanju iste meje, ki jih ne more prekoračiti, kakor vsem drugim ljudem. Filozofija kljub vsej metafiziki le ne more preko kategorij, ki so nam prirojene, — znatnost je vezana na končne rezultate naših naravnih opazovanj, — kar pa je v religiji transcendentalnega, sloni na veri, ki bi bila sicer odveč, če bi razum mogel segati do nje. Vsaka trditev, vsaka teorija, izhajajoča iz elementov, katerih v realnosti ni, visi v zraku. Kar pa velja za človeški intelekt, velja tudi za človeško umetnost, čeravno umetnost ne bazira na razumu, ampak je t. zv. estetiško izražanje potenciranega čustvenega preživljanja.

Čustvenega preživljanja pa brez zunanjih vtisov tudi ni, ker koncem koncev temelji vsa naša duševnost na večnem problemu subjekta in objekta, na razmerju med jazom in svetom. Tudi umetnost. Tudi umetnost ne more niti noče izražati nič drugega kakor čustvene doživljaje, ki se porajajo iz tega razmerja subjekta do objekta. Ta objekt pa je narava v najširšem pomenu besede. Narava je ona neizčrpna zakladnica, iz katere zajema umetnik sestavine svojega dela, s katerim hoče izraziti svoja preživljanja. Zlasti upodabljaajoči umetnik pa «ustvarja» s pomočjo oblik, posnetih po vidni in otipni naravi.

O tem ne more biti prav nobenega dvoma. In vendar — če opustimo teoretična razmotrivanja in si poiščemo par primerov iz nepreglednega števila umetnin, — ali nam ti primeri ne govorijo nekaj čisto drugega? Ali je mogoče spraviti pod eden in isti pojem staroegipčanski relief, sliko na zgodnji grški vazi, bizantinski mozaik, srednjeveško miniaturo, perzijsko svilnato preprogo, Rafaelove freske, Rembrandtove kvasoreze, Watteaujeve slike in Cézanneove kompozicije? Ali niso to pojavi, ki se med sebojno izključujejo? Saj je v vsakem iz teh primerov «narava»

čisto drugačna, — staroegipčanski relief predstavlja za naše oči šablonsko shemo, ki je le konvencionalna in je daleč od vsega tega, kar smo navajeni imenovati naravo, — grška vaza je na pr. človeško postavo izpremenila v dekorativen element, podrejen arhitektoniki vaze itd. Kaj je torej pravilno?

Znana je anekdota o tekmi med grškima slikarjema Zeuxisom in Parrhasiosom. Zeuxis je naslikal grozdje tako »naravno«, da so ga priletele zobat ptice, — Parrhasios pa je naslikal nad svojo sliko zagrinjalo tako »naravno«, da je premotil s tem celo Zeuxisa, ki ga je prosil, naj mu zagrinjalo odgrne. Ta povestica ni značilna samo za umetnostno pojmovanje grškega IV. stoletja pr. Kr. r., ampak za vso poznejšo antiko — in še več: zadene v živo vse ono ustvarjanje in njegovo presojanje, ki je stalo pod vplivom renesančne in klasične estetike. Ta estetika je videla v zgodovini človeštva ideal lepe umetnosti že dosežen: v grški umetnosti; njemu se je bližala in ga je tuptam dosegala umetnost renesanse in klasicizma. S tega stališča je presojala ta estetika vse zgodovinske in sodobne pojave na umetnostnem polju, in ker je videla v najvišjih fazah grške, oziroma renesančne umetnosti uresničen realizem, ga je zahtevala kot normativen cilj povsod; kjer ga pa ni našla, je videla primitivnost ali nesposobnost ali pa propadanje. Polastila se je tudi umetnostne zgodovine in jo razdelila na dobe procvitanja in propadanja; prve je videla tam, kjer se je umetnost kolikor mogoče približevala svojim naravnim vzorom, drugi pa so jej bili tisti časi, kjer je bilo te »narave« premalo ali pa preveč. Srednji vek je bil vrsta barbarskih stoletij; le polagoma so se ljudje naučili gledati v svet in so »napredovali« skozi mnoge »zablode« do »prave« umetnosti. Ravno tako kritično-grajajoče pa je presojala ta estetika »zablode« baroka, rokoka, romantike, moderne. Njena norma je v bistvu ta: treba je naslikati grozdje tako naravno, da bi ga priletele zobat ptice, in zagrinjalo, da bi se zmotil še celo Zeuxis in ga skušal odgrniti.

Toda to je samo en nazor o umetnosti in njenem razmerju do narave. Ravno v naših dneh slišimo in čitamo dan na dan o diametralno nasprotnih nazorih. Če jih izluščimo iz njihovega subjektivizma in vseh tendenčnih, agitatoričnih in demagoških primesi, nam ostaja njihovo jedro: zahteva po umetnosti, ki noče »posnemati« narave, ki se zavedoma od narave kolikor mogoče oddaljuje, ki hoče poglobiti svojo vsebino z oblikami, katere se kolikor mogoče malo naslanjajo na naravo. In kakor je klasični estetiki vse, kar se z njo ne strinja, propadanje, tako proglaš

✕

Dr. Vojeslav Molè: Umetnost in narava.

✕

tudi ta novejša smer vse dosedanje, kar je bilo naturalistično, za staro šaro; iz vseh tvorov preteklosti je upravičeno le ono, kar je sorodno z najnovejšimi stremljenji. Seveda moramo pri tem ločiti dnevne boje, ki ne izbirajo svojih sredstev, od resnega stremljenja idejnih borcev, ki se ne prodajajo po ulicah. In tu vidimo, kako nam preteklost pomaga razumevati sedanost in obratno. Pojavljajo se paralele med sedanostjo in minulosťjo. Naša generacija ni edina, ki gleda tako na umetnost in naravo, ampak ima svoje prednike že v davni zgodovini.

Toda ali si ti dve mnenji ne nasprotujeta? Katero je pravilno in katero je napačno? Obe sta pravilni, dokler ostaneta v svojih mejah, in obe sta napačni, kadar se medsebojno obsojata. — Ideja evolucije, ki je bila rešitev za vso moderno znanost in mišljenje, je bila rešilna tudi za spoznavanje umetnostnega ustvarjanja, postanka in razvoja umetnostnih oblik in njihovega pomena. Naravna posledica ideje evolucije pa je relativnost veljavnosti vsakega duševnega pojava. Kakor je na primer ptolemejsko naziranje o zemlji in kosmosu «pravilno», dokler niso odkriti drugi prirodni «zakoni», ki uveljavijo popolnoma drugačne nazore, — tako je tudi v umetnostnem ustvarjanju naturalizem lahko veljaven, dokler je človekovo razmerje do zunanjega sveta realistično; kakor hitro pa se to njegovo razmerje izpremeni, to se pravi: kakor hitro se izpremeni človekova psihična podlaga, postane tudi njegovo umetnostno izražanje drugačno, ker se je izpremenil tudi način njegovega čuvstvovanja.

Umetnost je vedno v najtesnejši zvezi s celotno duševno kulturo rase, naroda, časa in z umetnikovo individualnostjo, katero pa prvi trije elementi tudi omejujejo. In zato ni in ne more biti nobenih norm, veljavnih za vse umetnostno ustvarjanje v celoti. Kar velja na primer za italijansko renesanso XV. stoletja, odpove popolnoma pri kitajski umetnosti istega časa. Pri tem primeru si stojita nasproti dva sveta različnih ras, različne preteklosti, različne kulture — in kar je glavno: različnega osnovnega razumevanja, različnega izhodišča v umetnostnem ustvarjanju. In vendar sloni v obeh slučajih umetnost na vzorih iz narave. Toda medtem ko italijanski slikar na primer Botticelli «odtvarja» naravo kolikor mogoče realistično in skuša oddajati vsako posameznost kar najizrazitejše ter je končni vtis njegove slike kljub vsej plastičnosti linearno-ploskovit, — postopa kitajski slikar iz istega časa na primer Č'ou-Ying popolnoma drugače. Njegove pokrajine so skomponirane iz posameznih detajlov, posnetih po resničnosti, spojenih med seboj po dekorativnem principu, brez individualne

tipike predmetov in celote, brez linearne perspektive v našem pomenu besede, brez optične enotnosti, ki je *conditio sine qua non* za pojem slike v zapadnem svetu, — in vendar je takšna kitajska slika ravnotako umetnina, kakor je umetnina slika Botticellija, in po svoji kakovosti morda še večja. Razlika tiči v osnovnem pojmovanju obeh ras. Kitajski pesnik Čao I-tao iz časa dinastije Sung pravi: «Umetnost ustvarja nekaj, kar je onstran oblik, četudi je njena naloga ohraniti oblike stvari...»¹

Toda ni treba segati niti tako daleč. V umetnosti vsakega posameznega naroda vidimo tekom njenega zgodovinskega razvoja, kako se izpreminja obenem z razvojem narodne duševnosti tudi razmerje njegovega umetnostnega ustvarjanja do narave. Seveda pa pomen besede razvoj v umetnosti ni identičen s pomenom besede napredek, čeravno igrajo mnogokrat tehnične pridobitve na drugih poljih važno vlogo tudi v načinu umetnostnega oblikovanja. Če primerjamo na primer slike bizonov v španskih podzemeljskih jamah iz paleolitske dobe, ki jih je risal predzgodovinski človek-lovec, živeč v najprimitivnejših razmerah, s slikami na geometrijskih vazah, z deli neprimerno kulturnejšega, «naprednejšega» časa, ne moremo govoriti naravnost o napredku, ampak samo o razvoju...

Po vsem tem je torej jasno, da sicer vsaka umetnost takorekoč korenini v naravi, da zajema iz narave oblike, s pomočjo katerih se izraža, da pa je njeno razmerje do narave različno, da je vsakokrat v svojih temeljih pogojeno od celotne duševnosti danega miljeja, kakor seveda tudi od individualne duševnosti posameznega umetnika, v kolikor je ta pri svojem ustvarjanju svoboden. Možnost individualnih nijans je torej neskončna; v glavnem pa se vendarle dà določiti par oblik tega razmerja umetnosti do narave, ki so merodajne za celotno ustvarjanje upodablajoče umetnosti tekom njenega dosedanjega zgodovinskega razvoja.

II.

V kratkem članku se seveda ne dà izčrpati vsa pestra snov iz ogromne zakladnice spomenikov upodablajoče umetnosti in ni mogoče pojasniti vseh vprašanj, ki so z našim problemom v zvezi. Raziskavanje umetnostnega izražanja vsake dobe, ki hoče priti stvari do globin, mora biti v tesni zvezi z raziskavanjem vse njene duševnosti. Kajti sicer so nam posamezne umetnine samo izolirani pojavi, h katerim pristopamo s svojimi lastnimi nazori, v katere projiciramo svoje lastno umetnostno hotenje, — ne

¹ O. Fischer, *Chinesische Landschaftsmalerei*. München 1921. — p. 132.

x

x

razumemo jih pa iz njihovega lastnega sveta, t. j. ne gledamo jih z očmi, s katerimi jih je gledal tisti umetnik, ki jih je ustvaril, in ljudje, katerim so bile namenjene. — Zato se moramo omejiti samo na par najizrazitejših primerov, pri katerih je izključen vsak dvom.

Predno pa preidemo k posameznim primerom, si moramo biti na jasnem, kaj pomenja v upodablajoči umetnosti «narava». Rekli smo, da se umetnost izraža s pomočjo oblik, ki jih nudi narava. Narava je za umetnost torej vse, kar je vidno in otipno. Narava so za umetnika vsi tvori prirode, dela človeških rok in — predvsem — človek sam. Narava so gore, doline, reke, drevesa, bilke, živali, oblaki, atmosfera, solčna svetloba, sence, barvnost, arhitekture, preproge, čaše, zavese itd., — skratka: vse, kar obdaja človeka in tvori zanj «zunanji svet». Narava so mu tudi vse vidne in otipne lastnosti teh predmetov, torej tudi njihova prostornost. Opozoriti pa moramo še na nekaj drugega, kar je prav za prav samo ob sebi umevno, na kar pa se jako mnogokrat pozabi, kadar se govori o umetnosti: Umetnost zajema svoje oblike iz narave, toda njeno razmerje do narave še ne tvori njenega bistva. Umetnina nima samo oblike, ampak tudi svojo vsebino. Kakor človeškega življenja ne absorbira v celoti borba za obstanek in ne izrablja človek vseh svojih sil samo v to, da se orientira v realnosti, ampak nosi v sebi tudi svet svojih «transcendentnih» misli, — tako se ta idejni svet zrcali na čuvstvenem polju tudi v upodablajoči umetnosti in vpliva njegova vsebina tudi na «obliko», na razmerje umetnosti do narave. Zato je razumljivo, da mora biti vloga narave na primer v srednjeveški umetnosti čisto drugačna, kakor pa v renesansi. Saj je prva produkt umetnostnih teženj časa in nazorov, v katerih zunanji, minljivi svet ni igral nobene važne vloge, ampak je bilo vse hotenje in mišljenje koncentrirano na nematerijalnih idealih spiritualizma ter je zunanji svet šele polagoma, v poznem srednjem veku prišel do vloge simbolov v zemski «civitas Dei». V renesansi pa stopa celo to duhovno pojmovanje spet v ozadje, individualizem prihaja spet do veljave, zemsko življenje postaja spet pozitivno realno, umetnost pa spet odkriva zunanji svet, naravo in se vsa prepaja z realizmom.

Zato bi bila gotovo hvaležna naloga proučiti pod vidikom njihovega vsakokratnega razmerja do narave ikonografsko zgodovino vseh posameznih tipov, ki se pojavljajo tekom stoletij v zgodovini umetnosti. Tako bi nam na primer tip Kristusov tekom vse zgodovine odkril eno najzanimivejših vprašanj človeške duševnosti: Kako je predstavljala umetnost najrazličnejših dob

in hotenj idejo božanstva v oblikah realne narave. — Naša naloga pa je drugačna in veliko krajša. Preidimo k primerom.²

Donatello je ustvaril leta 1457. za siensko katedralo eno svojih najzrelejših del, ki je nekakšna sinteza vsega njegovega delovanja in v katerem so združene vse najznačilnejše poteze načina njegovega ustvarjanja: svojega bronastega **Janeza Krstnika**. Svetnik stoji bos v puščavi, odet samo z ovčjim kožuhom, drži v spuščeni levici križ in odprt zvitek z napisom, desnico je dvignil z blagoslavljačo gesto pred svojimi prsi. Lasje se spuščajo v gostih zvojih z glave na ramena, obraz je bradat, razoran od gub, oči so globoko vdrte in upadle, usta odprta. Telo je suho, koščeno, žile in kite so videti skozi kožo. Na prvi pogled je videti, da imamo pred sabo postavbo človeka, vsled dolgih postov telesno onemoglega, izčrpanega, naravnost grdega, v katerem pa gori z nepremagljivo silo ogenj prepričanja; oči zro v nevidne daljave, ves izraz izdaja globino notranje fanatične ekstaze. Pred seboj imamo poosebljeni «Glas vpijočega v puščavi».

O idealizaciji ni nobenega govora. Z neusmiljeno resničnostjo sledi umetnik vsaki najmanjši potezi obličja in telesa, ne mami ga nobena «lepota» in izglajenost, vsepovsod so ostre zareze, ostri prelomi ploskev, na katerih se lomi svetloba in ustvarja naravnost pošastno vizijo asketa. Ali je imel umetnik pred sabo model, ki ga je kopiral? Morda, ni pa verjetno. In vendar je njegovo delo «naturalistično», živ posnetek realnega fizičnega pojava, sama čista narava — od nohtov in žil na nogah do las na glavi in do dlak kožuhovine —, kakršno bi videl ne samo on, ampak tudi vsak drug človek, ki bi imel takšen živ pojav asketa pred sabo. Umetnik ni narave prav nič olepšaval ali «popravljal»; pustil jo je takšno, kakršna je v resnici. Njegovo delo je sijajen primer «naturalizma».

Toda Donatellov kip nikakor ni odlitek po naravi. Njegovo razmerje do narave s tem še ni izčrpano; tudi še ni izčrpan pojem naturalizma s tem, da so posnete kipove oblike po naravi. Umetnik je bil naturalist tudi v tem, kako je izrazil duševni doživljaj, vsebino svojega svetnika. Tudi v tem je postopal objektivno, zato pa nič manj globoko, kakor postopa umetnik, ki se poslužuje v dosego poglobitve drugačnega, manj naturalističnega načina. Umetnik je torej lahko objektivni ne samo v zunanjih oblikah, ampak tudi vsebinsko, če izrazi v svojem delu duševnost, ki popolnoma

² «Ljubljanski zvon» žalibog ne prinaša ilustracij. Zato sem izbral primere, ki so lahko dostopni v priročnih knjigah.

x

Dr. Vojeslav Molè: Umetnost in narava.

x

odgovarja opazovanjem zunanjega sveta, narave. Trditev, da je vsak naturalizem brezdušno, fotografično kopiranje narave, v katerem ne igra umetnikova individualnost nobene vloge, je brez vse podlage. Najlepši dokaz so nešteti umotvori naturalistične umetnosti. Kakovost naturalistične umetnine pa je odvisna od umetnikove genijalnosti, ki je znal na ta način izraziti svoje čuvstveno preživljanje.

Oglejmo si še drug primer: **Velasquezovo «Predajo Brede»**, ki je nastala okrog leta 1635. Slika predstavlja prizor, ko predaje poveljnik trdnjave ključ španskemu zmagovavcu. Na desni v globino slike obrnjen konj in za njim skupina vojakov španske armade — cela zbirka izrazitih glav —, za njimi vrsta visokih stoječih kopij, na levi v ospredju druga gruča vojakov, — v ozadju vojska, trdnjava, zastave, ogenj, dim, pokrajina, izginjajoča v dnevni solnčni megli, — središče slike, med obema skupinama vojakov, pa tvorita figuri španskega poveljnika in poveljnika oblegane trdnjave, ki drži v levici klobuk in prinaša v desnici s poklonom ključ trdnjave; španski vojskovodja je tudi snel pokrivalo in je položil premagancu v znak spoštovanja in priznanja svojo desnico na levo ramo. — Slika je očitno preračunjeno skomponirana. Perspektivno skrajšani konj na desni vodi v globino; vtis globine in mase povečujejo še kopja in zračna perspektiva v globoko pokrajino. Obe glavni figuri sta postavljeni v sredino in sta medsebojno spojeni s kretnjami rok in s pogledi; na njih obeh se koncentrirajo pogledi pričujočih, in da je to še bolj poudarjeno, sta dve figuri obrnili svoje oči iz slike v gledavca. In vendar je tudi ta slika «naturalistična». Umetnik je predstavil ves prizor tako, kakor se je mogel vršiti tudi v resničnosti. Obrazi figur učinkujejo kot izraziti portreti, na vsakem se zrcali izraz čuvstva, kakršno se je moglo zrcaliti tudi v resničnosti; in plemenita gesta španskega generala vzbuja ravnotakšen vtis resničnosti, kakor solnčen blesk, ki igra na konjevi koži, na oklepih, na oblekah in črevljih navzočih, in v katerem gine v daljavi pokrajina in se zliva na obzorju v eno z ozračjem.

Tudi tukaj ni nobene idealizacije v pravem pomenu besede. Vse posameznosti so vzete iz narave in sestavljene spet v organično, logično celoto, četudi je seveda ta naturalizem neskončno oddaljen od vsega, kar bi spominjalo na «fotografičnost» vsega upodobljenega prizora. — Ta prizor se je v resnici bržkone vršil drugače. Toda za Velasqueza, genijalnega umetnika, izbornega poznavavca človeške duše, je bil v dneh, ko je ustvarjal to sliko, mogoč samo ta način. In ta način: ta grupacija figur, te kretnje,

ta psihični izraz na obličjih, ta igra svetlobe in sence, ta prostornost — in ne druga; je bila njegova osebna umetnostna nota in izraža njegovo naturalistično razmerje do narave.

Toda ali je naturalizem omejen samo na takšno izražanje? Oglejmo si «Boj Tritonov» iz znamenite vrste Mantegnovih bakrorezov. Kompozicija predstavlja tri Tritone, ki se borijo med sabo na vodi v bližini obrežnega trsja. V najglobljem ozadju je videti mesto z visokimi stolpi na gori, malo bližje na desni stoji proti mestu zroč kip Neptuna z delfinom v desni in triklinom v levi roki. V ospredju valovi in čez nje jezdi Tritoni na čudnih pošastih. Triton na levi je obrnjen stran od ostalih dveh in se ne zmeni zanje, za njegovim hrbtom pa stoji na njegovi zverini stara naga ženska, kričeča postava z visečimi prsi in molí z levico ostalim dvem tablico z napisom «Invidia»; od teh dveh Tritonov je zamahnil srednji s šopom zvezanih rib proti desnemu, ki parira udarec s palico. Nenavadni sta že glavi teh dveh Tritonov: namesto las in brade imata na glavi hrastovo in akantovo listje. Še zanimivejše pa so živali. Levi Triton jezdi na zverini, ki ima glavo Nilovega konja in dolg ribji rep; noge so se mu izpremenile v ribje plavuti in podobne plavuti mu rastejo tudi iz bokov; vse telo pa ima pokrito z želvovino. Živali ostalih dveh Tritonov pa sta konja s plavutami ob strani in dolgim luskinastim ribjim repom.

To delo gotovo ni več čist naturalizem.³ Takšnih pojavov, kakršna nam je tukaj narisal Mantegna, v resnični naravi ni. Umetnik je tukaj «izpremenil» naravo. In vendar, če se oziramo samo na posameznosti teh oblikovin, moramo pa vendarle priznati, da so vzete iz narave; realne so oblike ribjih plavuti, realna so konjska telesa, realne so želvovine in ribji repi. Razlika je samo ta, da jih v naravi nikoli ne srečavamo v takšni sestavi. Umetnik postopa torej tukaj popolnoma samovoljno; oblike pač jemlje iz narave, toda jih sestavlja tako, kakor so mu potrebne, da izrazi svojo umetnostno idejo. Umetnik gre tukaj preko narave in vendar ni v bistvu morda nič tako realno, tako blizu narave, kakor ravno ta način umetnostnega ustvarjanja.

Mantegnovo delo ni osamljeno. In četudi sloni na antičnih tradicijah, ki so oživele v renesansi XV. stoletja, in je bil ravno Mantegna eden njihovih najvnetejših privrženecv v umetnosti, — saj je sam strastno zbiral antične umetnine in nosijo vsa nje

³ M. Deri (Naturalismus, Idealismus, Expressionismus. 1920. p. 38) imenuje ta modus: naturalistična permutacija.

gova dela sledove tega njegovega študija —, je to svobodno razmerje do narave vkoreninjeno v človeku tako globoko, kakor njegovo mišljenje in verovanje. Večina vsega onega, kar je ustvarilo človeško mitološko mišljenje, je s takšnim pojmovanjem v tesni zvezi.

Kdor se je vozil v tihi mesečni noči po grškem morju, more najboljšje razumeti, iz kakšnega čuvstvovanja so se rodila bajna morska bitja grške mitologije. Tako so se vozili tudi Grki in še prej njihovi predniki po istem morju v majhnih ladjah, primitivni v svojem mišljenju in znanju, otroci narave; in tudi oni so se v takšnih hipih morda še bolj nego mi zavedali osamljenosti svojega človeštva, neizmernosti skrivnosti, ki obdaja človeka v vsakem hipu, kjerkoli se nahaja, elementarnih sil, katerim je izročen, ki jih pa ne pozna. In v takšnem hipu je pljusnil kje val, pokazal se je delfin in je izginil, — zableščalo se je pred očmi in je spet ugasnilo — in delovala je fantazija. Ta neizčrpna fantazija človeka je ustvarila kombinacije, ki se jih je poslužila tudi upodablajoča umetnost in jim šele vdahnila pravo življenje: Favne in Kentavre, Satire in Sfinge, Himere in asirske «čuvarje vrat», leteče boginje zmage (— poznejše krščanske angele —) in kitajske zmaje, indijska večglava in večroka božanstva, naše povodne može in morske deklice, — bitja, ki so bila živa od začetka človeštva in živijo v pravljicah in v umetnosti do današnjega dne.

Človek se torej niti tam ne more oprostiti naravnih oblik, kjer ustvarja bajna, neresnična bitja. Njegova upodablajoča umetnost sega sicer preko narave in vendar kljub temu le tiči v njej, samo da sestavlja po svoje dele njenih organizmov v nove organične tvore, v nove kombinacije, ki jih v živi resničnosti ni.

Toda — ali gre umetnost vedno tako daleč? Ali ni zanj drugih poti? Donatello je ustvaril kip proroka — asketa, monumentalen v svoji celoti, «veren» do skrajnosti v absolutnem naturalizmu. Velasquez je skomponiral historičen prizor in ne odstopa nikjer od realnosti pojavov. In v prvem in v drugem primeru preveva delo duh velike umetnosti, resničnost globokega, jasno in popolnoma izraženega čustvenega doživljanja. In veren je prirodnim oblikam tudi Mantegna, celo ko ustvarja optično-estetiško iluzijo bitij, ki jih ni. — So pa časi in umetniki, ki zro popolnoma drugače na naravo. Tudi oni jo poznajo, ljubijo, izučavajo, naravnost obožujejo — in vendar se zrcali narava v njihovi umetnosti v čisto drugačnem odsevu.

Oglejmo si kip boginje Demetre, ki se zdaj hrani v Berlinu in je po svojem slogu gotovo v tesni zvezi s Fidijevo umetnostjo.

Boginja stoji pred nami popolnoma en face kakor mogočen, a hkratu elastičen, vitek steber. Iz množine gub njene obleke so vidni skoraj samo še prsti na nogah in (— razun zdaj odbitih rok —) vrat in obraz. Postava je mirna, nepremična, le desna noga se je rahlo upognila v kolenu in stopila nekoliko nazaj in v stran kakor k lahkemu koraku. Dolgi peplos se spušča v ravnih vertikalnih gubah do tal, gornja obleka pokriva oprsje, izpod nje pa se v pasu zbira v težkih gubah volneno spodnje oblačilo. Z glave se spušča na rame pokrivalo in tvori okvir za najčudovitejši del tega kipa: glavo in obraz. Ta obraz raste kakor mramornat cvet iz senc, ki jih tvori okvir-pokrivalo; obdajajo ga gosti lasje, razdeljeni na sredi temena in prelivajoči se v mehkih simetričnih strujah po obeh straneh do ušes. Glava je neznatno nagnjena na desno stran, lica so dolga, brada mehka in velika, ustnice valoveče in kipeče, nos raven, oči stojijo daleč narazen, in skoraj do njih segajo ob straneh valovi las. Po vsem obličju pa je razvit komaj viden radosten, dobroten smehlaj.

Pred nami je kip nesmrtna boginja, dobrega, človeku naklonjenega božanstva, kakršnega je mogla ustvariti samo največja umetnost dobe, za katero to božanstvo ni bilo samo dekorativen pojem, ampak ki je vanje verjela. Veličanstvenost je v tem kipu in vendar tudi dostopnost, večna mladost v obličju in vendar hkratu sila in moč. Veliko močno telo in skoraj dekliški obraz in vendar oboje zlito v neprimerno harmonijo. Oblika in vsebina sta popolnoma spojeni v celoto, ni razlike in tragike med resničnostjo in idealom.

Umetnik je imel vsekakor živo naravo pred očmi, ko je ustvarjal to delo. In vendar je narava, kakršno je podal tukaj umetnik, vse drugo, samo ne naturalistična. Kratek primer z Donatellovim kipom bi nam tukaj pokazal nepremosten prepad med pojmovanjem prvega in drugega umetnika. Pri Donatellu je vnešena v bron vsaka, še tako neznatna poteza, vse mu je važno in značilno, ničesar ni izgubil in olepšal. Iztrgal je iz kompleksa narave kos brutalne resničnosti in ga pretil v umetnost. Grški umetnik pa je postopal drugače. V kipu ni nikjer nobene ostrine, nikjer nobene slučajnosti. Vse je uglajeno, vse je podano le v toliko, v kolikor je neobhodno potrebno, v kolikor poudarja osnovno misel umetnine. Narava je idealizirana. Pred sabo nimamo individualnega posnetka — recimo portreta — po naravi, pred nami je tip — ideja, v kateri se gubijo vse individualne slučajnosti. Le grški idealizem Fidijevega časa je mogel ustvariti tudi v umetnosti tako absolutno idealistične tipe božanstva.

✕ Li-Tai-Pe-Mirko Pretnar: Beli jastreb. — Al. Gradnik: Solkan. ✕

Tudi idealizem je jako obsežen pojem — tudi v upodablajoči umetnosti. Njegove nijanse so brez števila, kakor vrste čuvstvanja, ki dvigajo človeka iz vsakdanjosti v sfere idej. Bili so časi — v marsikakšnem poljudnem delu se še vedno pojavljajo takšni nekritični atavizmi —, ki so zrlí na primer v antiki samo njeno solnčno stran neskaljenega miru. Popolnoma napačno. Zlasti po Nietzscheju ni več mogoče iti preko antičnih zarodkov pesimizma. Še celo drugače pa se nam kaže idealizem novejšega časa.

(Konec prihodnjič.)

Li-Tai-Pe-Mirko Pretnar:

Beli jastreb.

Nad ribnikom v jeseni neveselim,
nemirno kroži jastreb s perjem belim;
postal na bregu sem in roko dal k očem:
tihota vseokoli — v daljo gledam nem.

Alojz Gradnik:

Solkan.

V ozadju je procesija cipres,
na desni više Sveta Katarina,
na levi hrib Svetega Valentina
in Sveta gora se dviguje vmes.

Kaj so prinesli semkaj kos nebes?
Tam onkraj Sveti Maver toči vina,
pod njim razširja soška se dolina
in Soča teče tiho v temen jez.

Ko včasih nismo kaj imeli jesti,
hodili v mraku po solkanski cesti
študentje smo s slovenskimi dekleti.

Le upe grizli smo in ne trpljenja.
Zdaj róke nimajo več kaj prijeti
med ruševinami hiš in življenja.

LJUBLJANSKI ZVON

Mesečnik za književnost in prosveto

XLII. letnik

1922

2. številka

Dr. Vojeslav Molè:

⟨Konec.⟩

Umetnost in narava.

Med najlepša dela Michelangela smemo prištevati njegovega «Spečega sužnja» v Louvru — eden izmed ostankov njegovega nedovršenega spomenika Julija II., dela, katero mu je zagrenilo polovico življenja, kakor se je sam izrazil: «io mi trovo aver perdutta la mia giovinezza legato a questa sepultura». V tem «Sužnju» in v njegovem pendantu je izrazil to, kar je najboljšje označil neki francoski kipar z besedami: «la pudeur et la révolte de l'esclavage».⁴ Mladi suženj stoji pred nami en face, oprt na desno nogo; leva noga se je upognila v kolenu in lahko dvignila. Rahlo na desno obrnjena prsa so zvezana, desnica se je upognila v komolcu in se prsti, kakor da počivajo, dotikajo prsi; levica pa se je visoko dvignila in se za temenom spet spušča za glavo, ki je nagnjena na desno.

Kip je ena najbolj harmoničnih kreacij Michelangela, — kakor da diha sam mir, onemoglo resignacijo, udanost v usodo, spanje, — morda smrt. Nikjer ni nobene najmanjše posamezne poteze, ki ne bi odgovarjala naravi. In vendar kip ni naturalističen. Vse je izenačeno, vse je izglajeno, odpadle so vse slučajnosti, vse je prenešeno v velikopoteznost, ki presega vse ono, kar nudi narava. Da, takšen tvor je v realnosti naravnost nemogoč. Sužnjeve oči so zaprte, zenice pod povekami pa niso obrnjene navzgor — kakor pri spečem človeku — ampak stoje v svojih običajnih oseh. V stoječi pozi pa se vse to ne dà niti misliti. V kipu tiči globoko notranje nasprotstvo, zavedna nedoslednost, notranje nesoglasje. Tudi ta umotvor se je rodil iz idealizma — kakor ona grška Demeter, toda idealizem Michelangelov je bil drugačne vrste, kakor pa idealizem grškega umetnika V. stoletja. V delu je skrita in

⁴ Carl Justi, Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen. Leipzig. 1900. p. 225.

hkratu izražena tragika cele renesanse in Michelangela samega: oči in želje so pač odkrile nebeškolepi svet, toda ta svet, «narava», je poganski, je omadeževan z grehom in zato polni dušo neutešno hrepenenje po drugem svetu, v nedosežne višine. Duša hrepeni in vendar ne more od telesa, od narave stran in omaguje v tej neprestani borbi; priklenjena je k telesu kakor ta suženj, kakor Platonova duša, kateri je telo sama ječa, iz katere jo osvobaja smrt, da se vrača v kraljestvo večnih idej.

Idealizem pa je šel še dalje. Ustvarjal je tipe, ki stoje onstran vsakdanjih slučajnosti, skušal pa je najti tudi večnoveljavne norme, katerim so podvržene vse oblike v naravi in po katerih se mora ravnati tudi umetnost. In zanimivo je pri tem, da je to iskanje v tesni zvezi z gibanjem, ki prihaja v svojih končnih rezultatih do popolnoma drugačnega naziranja in ustvarjanja, kakršno bi sicer pričakovali od čistega idealizma. To gibanje je v bistvu znanstveno raziskavanje naravnih pojavov in sega daleč v preteklost nazaj. V prvi za nas spoznavni obliki ga srečavamo že v Polikletovem proporcijskem kanonu človeškega telesa. Celi poznejši razvoj je ustvarjal takšne in podobne sisteme — tja do najnovejših časov. In če je imel srednjeveški umetnik na razpolago knjige s predpisi o tem, kako naj meša barve, kako naj sestavlja emajl i. t. d., so bili v teh knjigah obenem tudi predpisi o kompozicijah posameznih slik, o tem, kako se ima na primer narisati gorovje, drevje, človek, angelj, Bog. In še danes slikajo provincijalni ruski ikonopisci svoje svete ikone po pravilih, veljačih že dolga stoletja, v katerih so natančno predpisane vse proporcije, vse linije, vse barve, vse poteze. In — da omenim samo dve imeni, — Lionardo in Dürer sta neumorno iskala teh večno veljavnih pravil prirode, ki se imajo zrcaliti tudi v umetnosti.

Lionardovo ime pa ne pomeni samo velik mejnik v razvoju upodablajoče umetnosti. Lionardo je bil po obsežnosti in vsestranosti svojega duha tudi eden najvažnejših predhodnikov, oziroma začetnikov novodobne empirične znanosti (—četudi je njegov portret, kakršnega riše Merežkovskij v svojem znanem romanu, popolnoma neveren, ker nikakor ne odgovarja človeku XV. stoletja —). Rezultate svojega empirizma pa je prenesel tudi v umetnost ter nadaljeval v tem oziru delo svojih predhodnikov, predvsem velikih teoretikov zgodnje renesanse. Iz vsega tega bi sledilo, da je moral biti največji naturalist, saj je proglašal naravo za edino mater in učiteljico umetnosti (— antika je igrala pri njem le neznatno vlogo —). In vendar je med njegovo umetnostjo in na primer umetnostjo Donatellovo nepremosten prepad. Tudi

Lionardo se sicer uči izključno samo pri naravi, študira jo kot nihče pred njim, toda kot umetnik je nikakor ne kopira. Izbira in sestavlja, idealizira. Znano je, kako dolgo je iskal oblik, ki naj bi bile vredne izražati obraz Kristusov v njegovi *«Zadnji večerji»*. A celotna kompozicija te slike same? Do najmanjše posameznosti je preračunjena, sestavljena iz skupin, ki se dajo vtisniti v geometrične oblike. Obrazi apostolov so vsak posebej cela individualnost in vendar niso naturalistični; vsak posebej gre preko vsakdanjosti in ustvarja višjo, idealno realnost, — tako kakor je na primer Shakespearjev Shylock skozinsko realna osebnost, obenem pa vendar tudi že več — tip, v katerem se izraža potencirana narava.

Tako si podajata naturalizem in idealizem roko in se medsebojno podpirata. Toda dejali smo, da je idealizem obsežen pojem. Vsi naši dosednji primeri so obravnavali slučaje, v katerih je skušal umetnik vsakokrat (— seveda kljub vsej subjektivnosti, ki je že sama po sebi tesno spojena z umetnostnim ustvarjanjem, —) vendarle ustvariti gotove bodisi naturalistične, bodisi idealistične, toda kolikor toliko objektivne izrazne oblike in vrednote. Človek in človeštvo pa se včasih zavedno odreka objektivnosti in se hoče v vsem izživljati v svoji čustveni subjektivnosti. To so tiste dobe, v katerih veje globoko, nedoločeno hrepenenje skozi duše narodov, ko izgublja realnost svoj vsakdanji pomen in vladajo samo še čustva, — dobe romantike in živahne religioznosti. Kaj je narava umetnosti takšnih gibanj?

Eden najzanimivejših pojavov te vrste je El Greco (Domenigo Theotocopuli, 1547—1614), Krečan — torej Bizantinec — po rojstvu, Benečan po umetnostni šoli, Španec po svojem delovanju in življenju. V njegovih delih se živo zrcalijo ti trije elementi in so vendar enotni v svoji spojini: bizantinska abstraktnost, benečanska barvnost, španska mističnost. V marsičem je seveda v zvezi z italijanskimi manieristi in ni vse njegovo, kar je tako učinkovito v njegovih slikah, — toda na tem mestu nas zanima drugo vprašanje. Oglejmo si njegovo sliko: *«Kristus na Oljski gori»* iz prejšnje zbirke Nemes. Že prvi pogled nam pove, kakšna ogromna razlika vlada med njegovim in na primer Lionardovim razmerjem do narave. Kompozicija sama je pravzaprav skromno preprosta. V ospredju ležijo speči apostoli, za njimi drevo in odsekane veje, za to skupino še dviga grič in na njem kleči Kristus — en face — z glavo obrnjen na levo proti angelu, klečečemu pred njim na bleščečem oblaku, obdan od mističnega bleska, ki se zliva tudi po angelu in oblakih za njim, obkroža Kristusovo

x

Dr. Vojeslav Molè: Umetnost in narava.

x

glavo, razsvetljuje površino griča in glave, roke in dele oblek spečih učencev. Za Kristusom raste iz teme mračna skala in zadaj je noč, za oblakom je skrit mesec, da je viden le neznaten odsev in v tem odsevu v globini na desni zidovi mesta in nekoliko bliže gruča približujočih se ljudi z gorečimi bakljami v rokah. — Kako drugače bi bil naslikal ta prizor Lionardo! Tukaj pa ni onega, kar bi bilo pri njem tako značilno: ni plastično preštudiranih pošameznosti, spajajočih se v idealizirano celoto, ni stroge linearne perspektive. Detaljev skorajda ni, kjer pa so, so čezmerno poudarjeni. Tehnična sredstva, katerih se poslužuje slikar, so pač sredstva renesanse in zlasti baroka (— na primer prostorna grupacija in perspektivično skrajšanje ter kontrapost spečih figur —), toda naglašeni so predvsem drugi elementi. Realna narava stopa v ozadje in vendar jo čutimo še bolj, kakor če bi bila pred nami naslikana z vsemi svojimi podrobnostmi. Narava prehaja v tej sliki v simbol nečesa kozmičnega in postaja nematerijalna, ravno s tem pa šele omogočuje umetnostno realizacijo te vizije.

Tudi Greco idealizira naravo, a drugače kakor Michelangelo ali Lionardo. Mogoče je njegovo pojmovanje pristopnejše na drugi sliki, na njegovi znameniti «Pokrajini» z motivi iz Toleda. Umetnik ima živo, realno naravo v obliki pokrajine pred sabo in nam vendar ne nudi «vedute» v navadnem pomenu besede. Drevesa v ospredju se zvijajo in kipijo polna notranje sile kvišku, mesto na gori je pošastno živo s svojimi dvori in stolpi, kakor kače se vijejo poti čez most in med griči; fantastično-svetla luč obseva stavbe in kakor grozeča slutnja se dvigajo izza obzorja črni oblaki.

Idealizem dosega v Grecovih slikah moč notranjega izraza, ki je nepristopna naturalizmu in ž njim spojenemu idealizmu. Toda tudi Greco sloni na naravi. Njegove izrazne oblike pa izvirajo iz njegove duševnosti.

Z dosedanjimi opazovanji pa nikakor še ni izčrpano razmerje naturalistične in idealistične umetnosti do narave. Podali smo samo par splošnih opazk. Naturalizem in idealizem se razprostirata tudi še na druge bistvene činitelje. Že navedeni primeri bi nam mogli marsikaj pojasniti. Izberimo si med njimi samo tri imena. Michelangelu se kaže narava skozinskoz samo plastična; kar ni plastično izrazito, zanj ne spada v umetnost. Plastik ostaja tudi kot slikar, barvnost mu je samo zunanji pripomoček, ki povečuje plastično izrazitost. Plastično misli tudi Lionardo, veren

svojim florentinskim tradicijam; in vendar gre dalje, analizira barvo in barvnost, ki mu je bistven del prirodnih pojavov. El Grecu pa je priroda že sestavljena iz samih barvnih vtisov, plastičnost je izražena v toliko, v kolikor jo vsebujejo v sebi že barvni in svetlobni efekti. In če vzporedimo s to umetnostjo impresionistično slikarstvo XIX. stoletja, je v njem ta smer s svojim znanstvenim elementom dovedena do zadnje mogoče logične doslednosti, ker razkraja naravo na same barvne in svetlobne pege, ki jih gledalčevo oko spet samo sestavlja v enoten doživljaj.

III.

V življenju igra veliko vlogo zmožnost, ki je svojstvena samo človeškemu mišljenju: abstraktnost. In tudi čuvstvovanje in posredno z njim tudi upodablajoča umetnost postajata pod gotovimi pogoji, v gotovih momentih, da, celo v celih dobah abstraktna. Zarodke te abstraktnosti smo videli že pri naturalizmu in idealizmu, vendar pa tam ta poteza še ne prevladuje in ni odločilna. Kakšne pa so možnosti takšne «abstraktne» umetnosti in kakšno je potem razmerje te umetnosti do narave?

Postanki umetnosti so ponekod tesno zvezani s postankom pisave in ravno ta poteza kaže jasno, kako je umetnost samo modus izražanja, posebna vrsta jezika, jezika čuvstvovanja. Vzhodnoazijsko slikarstvo je v svojih začetkih identično s pisavo in v najtesnejši zvezi s hieroglifsko pisavo je tudi **staroegipčansko reliefno slikarstvo**. Ilustrirani papirusovi zvitki, stene in zidovi svetišč in grobov — vse to se izpreminja v velike kamenite knjige, v katerih je popisano celokupno življenje egipčanskega človeštva. Vse te stotine slik in reliefov so samo zbirke epizod iz tega življenja, ki je bilo Egipčanu po njegovem svetovnem nazoru vse in katero je želel nadaljevati tudi po svoji smrti. Egipčanska umetnost si je ustvarila v svojem reliefnem slikarstvu epičen stil, v katerem je pripovedovala natančno in široko o pojavih življenja. Toda ta stil ni bil posnemanje narave, ni bil njeno kopiranje; pripovedoval je pač o njej in zajemal vse svoje elemente iz nje, sestavil pa je iz njih posebne simbole, ki so postali tradicionalni in jasni in določeni enkrat za vselej. Zato bi bilo popolnoma napačno pripisovati t. zv. egipčansko perspektivo človeškega telesa primitivnosti in neznanju. O neznanju ni govora pri umetnosti, ki se je povzpela do največje monumentalnosti. Egipčanska silhueta človeškega telesa je njegova najenostavnejša in obenem popolna abstrakcija — simbol. In s samimi takšnimi

simboli so pokrite ploskve egipčanskih sten in so pri tem ostale ploskve, saj ta umetnost ni imela namena vzbujati iluzijo resničnosti, ampak je hotela samo pripovedovati o njej. Ni perspektive, ni enotnosti prizorov, ni globine, ni prostornosti, ampak samo ploskev, pokrita s simboli; ti simboli pa so dobili svoje oblike po naravi.

Včasih pa postaja simbolično celokupno mišljenje in čuvstvovanje, na primer v starem krščanstvu, v zgodnjem srednjem veku na evropskem vzhodu in zahodu. Vsaka stvar ima svoj poseben, čisto določen «simboličen» pomen, vsaka poteza, vsaka kretnja, vsaka barva. Razvijajo se čisto določeni tipi, deloma historični, deloma simbolični, prizori, za katerimi tiči mnogoter pomen. Umetnost ustvarja na eni strani «Biblio pauperum», na drugi pa pretvarja abstraktne dogmatiške špekulacije v viden, vizijonaren izraz, jih umetnostno realizira.

In narava postaja v tej umetnosti, na primer v **zgodnjebizantinskih mozaikih**, tudi abstraktna. Prizornostna kompozicija se čedalje bolj rahlja, posameznosti, ki niso bistvene, izginjajo, ostaja samo še velikopotezna karakterizacija, enostavni osnovni principi, katerim je podvrženo vse, ostaja samo še monumentalnost reprezentativnosti. Ni več globine v slikah, ni več predmetnosti. So samo še simboli idej, vtisnjeni v ozko ravnino, v kateri stojijo sami, pred drugo, ki se razteza v neskončnost, — kakor sledi za mislijo, ki jih je rodila, samo še neskončna transcendentnost. Narava daje tej umetnosti samo še glavne poteze svojih oblik in ravno te realne poteze delajo svet te umetnosti kljub vsemu simbolizmu — realnim; in realno je tudi čuvstvovanje, ki jo poraja.

Takšen abstrakten simbolizem je svojstven predvsem velikemu delu dogmatiško-cerkvene umetnosti. Brez njega bi bil nerazumljiv razvoj na primer bizantinskih, zlasti ruskih svetih ikon. Prehaja pa ta abstraktnost mnogokrat v realen simbolizem, v katerem prihaja narava spet do svoje veljave kot realen simbol večnega — in takšnemu pojmovanju sledi tudi v umetnosti «odkritje» zunanjega sveta, na primer v gotiški skulpturi in slikarstvu. Mogoče je pa še nekaj drugega: narava se izpreminja samo še v okras, v dekorativen ornament (— na primer v irskih miniaturah —) in postaja vizija vidnega sveta kompozicija ploskovitih arabesk (— na primer v perzijskih preprogah —). Ornamentika in njeno razmerje do narave pa je poglavje zase in zato ga pustimo za danes ob strani.

IV.

Završili smo krog. Dotaknili smo se samo par posebno odločnih stališč, ki pojašnjujejo razmerje umetnosti do narave. Na celi črti — od najstrožjega naturalizma do skonstruirane ornamentike — je narava vir umetnostnih oblik. In vendar je vsaka umetnina drugačna in je možnost varijskih razmerij umetnostnega ustvarjanja do narave neskončna. Te varijske prehode druga v drugo, med njimi ni čisto strogo določenih meja. Tudi v umetnosti je ravnotako, kakor v življenju, mehanistično razčlenjevanje samo pripomoček, ne tiči pa v stvari sami.

Je pa vendarle par glavnih osnovnih resonans, ki so odločilne za razmerje umetnosti do narave. In te resonanse so iste, ki odločujejo človekovo razmerje do zunanjega »objekta«, do vsega tega, kar ga v življenju obdaja, in ki temeljijo v človekovem svetovnem nazoru.

S te točke postaja razumljiv tudi prelom, ki se je izvršil v moderni umetnosti. Dva sveta si stojita nasproti: včerajšnji realistični in današnji, ki išče novih izraznih oblik za svoje hotenje. Za to novo hotenje je značilna poteza njegovo zavedno intelektualno iskanje novih možnosti izražanja, ravnotako zavedno, kakor je bilo na primer v XV. stoletju uvajanje znanstveno doznane perspektive, ki je prešlo celi poznejši evropski umetnosti v meso in kri, čeravno je umetnostno izražanje mogoče tudi brez nje, za kar je najlepši dokaz primer vzhodnoazijske umetnosti. Kaj se izkristalizira iz vsega tega iskanja, bo pokazala bodočnost. Kako nejasno pa je še vedno to iskanje, dokazuje najbolj negotovost in dvojnost v ustvarjanju takšnega resnega borca za nove izrazne oblike, kakršen je **Pablo Picasso**. Velike besede, ki spremljajo z orkestrom najrazličnejših mnenj in struj to novo ustvarjanje, pa so po veliki večini samo naravni modni privesek malega, ki spremlja vse veliko v življenju. Umetnost sama gre vedno preko vseh — izmov svojo notranjo pot in pojde tudi zdaj. Resnica v umetnosti pa je globoka in onstran programov, — sicer bi bila umetnost odveč.

Meštrovičev »Kristus« je klasičen primer nove umetnosti. Njegov idealizem je izraz našega lastnega čustvenega preživljanja. In vendar — če ga vpostavimo kot zvok v neskončno skalo možnosti umetnostnega izražanja, mu odgovarja v polnem akordu zvok sorodnih preživljanj — zgodnje francoske gotike. — Razvoj umetnostnega izražanja je podoben valovanju; izhaja vedno iz morja čustvovanja pod vplivom vtisov zunanjega sveta in zrcali v svojih oblikah razmerje med človekom in naravo. —