

SMISEL ZGODOVINE UPODABLJAJOČE UMETNOSTI.

Vojeslav Molè.

Ena najznamenitejših potez umetnosti italijanske renesance je važno mesto, katero so v njej zavzemali spomeniki rimske in grške antike. Saj tudi ni čuda. Celo kulturno gibanje, ki ga označujemo z besedo renesansa in ki pomenja za Evropo na vseh poljih važen prevrat in začetek dobe novega človeka, je v tesni zvezi s humanizmom, ki pa je posegal daleč nazaj in zajemal iz večnosvežih vrelcev antičnega duha. Tudi upodablajoča umetnost ni mogla drugače; naslonila se je vedoma na antične vzorce. Teoretske razprave XV. in XVI. stoletja nam razkrivajo takratno mišljenje: zastopniki florentinske in rimske renesanse so se naravnost smatrali za naslednike antične dediščine, so tekmovali z antičnimi umetniki in so jih — kakor so mnogokrat sami mislili — celo prekosili. Zgodovinsko mišljenje današnjega časa je veliko bolj kritično in zato v italijanski in poznejši splošneevropski renesansi nikakor ne vidimo nadaljevanja umetnostnega razvoja, ki ga je bil prekinil srednji vek, ampak gibanje, ki se je rodilo kot reakcija na srednji vek v realističnem smislu, — umetnostno smer, ki se je zavedoma naslonila na naravo, a ji je pri tem kazala pot antika. Razlika med grško-rimsko in florentinsko ali rimsko umetnostjo XV. in XVI. stoletja pa je pri tem prav tako velika, kakor med Aleksandrom Velikim ali Hadrijanom in Medicejci ali Julijem II.

Toda kar me danes na tem mestu zanima, je nekaj drugega. Primer renesanse in njenega ogromnega razvoja nam kaže, kako je tu naenkrat posegla že davna preteklost v živo, novo življenje in soodločevala njegovo usodo in razvoj. Kar se je zdelo že zdavnaj pozabljeno in je ležalo pokopano v razvalinah, se je spet začelo prebujati in dobivati čedalje jasnejše in izrazitejše oblike. Poleg onega prvotnega, čisto artistskega zanimanja za umetnostno oblikovanje že davno minule dobe pa se je začelo tvoriti še nekaj drugega: obrisi zgodovine upodablajoče umetnosti. Do česa je to privedlo? S tem vprašanjem se hočemo danes pečati in skušati pojasniti par njegovih najznačilnejših potez. Kakšen pomen ima umetnostno ustvarjanje preteklih dob za poznejše čase? Kaj nam razkriva zgodovina upodablajoče umetnosti?

Na prvo vprašanje nam je že deloma odgovoril primer renesanse. Za upodabljačo umetnost — tudi za arhitekturo — italijanske renesanse postajajo spomeniki antične umetnosti vzorci, v katerih zro sodobniki na najboljši način realizirano to, kar se jim zdi njihovo lastno umetnostno hotenje. Umetniki se naravnost učijo pri antiki. Arhitektonski rimski ostanki in antični kipi, ki so se ohranili in se tekom te dobe pojavljajo v čedalje večjem številu, postajajo naravnost modeli, prehajajoči v stalno zakladnico oblik, s katero potem svobodno operira »moderni« upodabljači umetnik. In še več — antika postaja samostojen rekvizitni material, ki obvladuje slikarstvo in kiparstvo v prav takšni meri, kakor obvladajo motivi antične zgodovine in mitologije pesniško ustvarjanje. Če vodijo od plastično usmerjenih umetnikov Florence in Rima niti h grški in rimski skulpturi, se pojavljajo pri umetniških šolah drugega kova, n. pr. pri padovanski in benečanski, vsepovsod motivi in celotne kompozicije naravnost kot posnemanje antičnih razvalin in posameznosti v dekorativne svrhe. — To pa seveda ne velja samo za renesanso in antiko. Isti pojav se v življenju vedno ponavlja; v umetnosti pa njegove paralele ne vodijo samo iz antike v renesanso, ampak iz Rima tudi v Reims, iz Bizanca v Španijo, od El Greca v moderno itd.

Ta pojav pa nam nikakor ne more pojasniti pomena umetnosti preteklih dob. Vse to pronicanje oblik preteklega ustvarjanja v veliko poznejšo umetnost, je prav za prav vendarle samo nekaj zunanjega, nekaj, kar se tiče samo površine. Seveda, umetnost, ki se poslužuje starih oblik, mora imeti že po vsej svoji notranji, elementarni strukturi nekaj v sebi, kar jo približuje bistvu one stare umetnosti; toda pri vsem tem ostaneta ti dve časovno različni umetnosti različni tudi bistveno, četudi se poslužuje poznejša včasih oblik starejše. Možnost in neobhodnost tega prodiranja starih oblik med nove pa nam postane razumljiva samo kot sestaven del celokupnega vprašanja o tem, kaj nam nudi in razkriva zgodovina upodabljače umetnosti.

Zgodovina upodabljače umetnosti... to se pravi zgodovina umetnostnih oblik kot izrazov umetnostnega hotenja. Ali je takšna zgodovina sploh mogoča in ali je potrebna? Prvi del vprašanja je vzporeden z vprašanjem, ali je sploh mogoča zgodovina. Je in ni. Je, v kolikor naša spoznavna možnost sploh more zrekonstruirati minula dejstva in pojave v njihovih vzročnih zvezah; kjer pa so našemu spoznavanju postavljene naravne meje, ki jih kritično mišljenje ne more prekoračiti, tam se neha tudi zgodovinsko spoznavanje. Toda to svojstvo deli zgodovina tudi z vsemi ostalimi panogami človeške znanosti, od katerih je sicer metodično popolnoma različna. Vprašanje pa, ali je zgodovina upodabljače umetnosti potrebna, je skoraj odveč, četudi ga mnogokrat stavijo ravno ljudje, ki so z umetnostnim

uslavarjanjem v najbližjem stiku. Saj je vendar umetnost ena najizrazitejših form človeške duševnosti in spremlja človeka od najprimitivnejšega stadija do vrhuncev kulture. Celokupnega življenja si sploh ne moremo misliti brez upodabljalno umetnosti; in če hočemo spoznati razvoj njegove kulture, njegove duševnosti, ne moremo in ne smemo prezreti razvoja njegovega umetnostnega izražanja.

Drugo vprašanje pa je seveda, ali nam večina tega, kar nosi ime umetnostne zgodovine, res tudi že nudi to, kar bi nam morala nuditi. Natančen odgovor na to vprašanje bi nam mogla dati samo podrobna razmotritev postanka in razvoja umetnostne zgodovine. Ker pa mi je prostor tesno odmerjen, hočem opozoriti samo na glavne njegove faze. Na začetku umetnostne zgodovine stoji ljubiteljstvo in zanimanje za anekdote iz umetniškega življenja. Ne prvo ne drugo še ni znanost. Ljubitelj opazuje, se navdušuje in zbira posamezne umetnine iz najrazličnejših nagonov, kakor zbira tudi ostale redkosti in zanimivosti, n. pr. okostja predpotopnih živali, ki jih izpreminja fantazija v kosti legendarnih velikanov. Anekdote iz umetniškega življenja pa dajejo dovoljstvo novelistični potrebi in postajajo šele posredno vir za spoznavanje umetnostnih potez kot takšnih. Temu se pridružuje še tretji činitelj, ki je še važnejši: lokalni in narodni patriotizem in je že sam po sebi jako odločujoč faktor v postanku zgodovinskega pojmovanja. Na temelju teh treh činiteljev sloni n. pr. še vedno kapitalno delo Vasarijevo »Življenjepisi najznamenitejših slikarjev, kiparjev in arhitektov« iz XVI. stoletja, ki je, četudi ne čisto prvi, a vendar najuspešnejši zgodnji poskus umetnostne zgodovine novejšega časa do Michelangela. Njegova zgodovina je plod renesančne italijanske ideologije in predvsem slavospevov na florentinsko umetnostno kulturo in genialnost; njegovo delo je venec novelistično pojmovanih in kot takšnih tudi zaokroženih življenjepisov posameznih umetnikov, med katerimi zavzemajo prva mesta Florentinci in umetniki, stoječi blizu florentinskih smeri. Le težko prikriva pisatelj tendenco, s katero hoče pokazati, da se je »nova« umetnost začela na florentinskih tleh, kjer jo je započel Cimabue, in da je izšel od tam tudi njen vrhunec in najvišja popolnost: Michelangelo.

Z razvojem vseh znanstvenih panog v prvih stoletjih novega veka se je seveda neprestano širil tudi krog poznanja umetnostnega ustvarjanja preteklih dob, predvsem antike. Zanimanje za ta predmet pa je še dolgo ostalo samo antikvarično in estetično in je imelo le redkoma znanstven značaj. Razvaline in neskončno bogata tla Italije so morala dajati svoje plastične zaklade raznim bogatim in mogočnim ljubiteljem, ki so z njimi krasili svoje zbirke, palače in vile ter dajali mnogokrat tudi restavrirati, »popravljaliti« in dopolnjevati antične umetnine. Prav za prav pa je šele XVIII. stoletje s svojim kriticismom uvedlo kritiko

tudi na to polje. Eden med prvimi je bil Winckelmann, ki je s svojo znamenito knjigo »Geschichte der Kunst des Altertums« (1763. ozir. 1764. l.) ustvaril prvi poskus, podati v kratkem obrisu razvoj antične umetnosti od starega Egipta, Feničanov in Perzijcev tja do cesarskega Rima. Tisti deli njegove knjige, v katerih proslavlja grško umetnost kot najvišji ideal, ki bodi vzor vsemu modernemu ustvarjanju, so postali sicer — zlasti za nemško umetnost — usodepolni; toda pomen njegovega dela tiči drugje: v spoznanju, da se umetnost tekom zgodovine nepretrgoma in dosledno razvija. In to spoznanje je najbolj oplodilo in obogatilo vsa poznejša raziskavanja na umetnostno-zgodovinskem polju.

Tekom XIX. stoletja se je predmetna stran zgodovine upodablajoče umetnosti v zvezi z drugimi kulturnimi pridobitvami neverjetno razširila. Začetkom stoletja so postali dostopnejši spomeniki prave grške umetnosti z grških tal. — Etrurija je odkrila svoje grobove, — razvozlanje zagonetne hieroglifne pisave je naenkrat napravilo veliko razumljivejše egipčanske spomenike. In par desetletij pozneje so bile razčitane klinopisne pisave Sumerijcev, Babiloncev, Asirijcev, Perzijcev in je oživel v svojih spomenikih ves antični Orient. Na drugi strani pa so moderne duševne struje pripomogle — četudi mnogokrat na temelju napačne ideologije — n. pr. romantika do globljega in natančnejšega poznanja lastnih evropskih umetnostnih spomenikov srednjega veka. Tako se je n. pr. še proti koncu XVIII. stoletja mogla pojaviti v Parizu knjiga, ki je skušala razložiti kipe starih francoskih kraljev in svetnikov na gotiških katedralah s pomočjo solnčnega kulta in drugih mitoloških predstav prvotnih »barbarskih« narodov — tako korenito je bil pozabljen srednji vek —, par desetletij pozneje pa so zrlí Francozi (in tudi Nemci) ravno v srednjeveški umetnosti najčistejši umetnostni izraz svoje duševnosti — in znan je plod tega naziranja zlasti v »gotiški« arhitekturi preteklega stoletja. V zvezi s tem historičnim razglabljanjem lastne preteklosti je tudi razkrivanje prazgodovinskih spomenikov, ki je rodilo obilen sad zlasti v angleških in skandinavskih deželah, v Franciji, na Španskem ter v Srednji Evropi, a tudi v Egiptu. Arheološka lopata je razkrila Trojo in Mikene in začetkom našega stoletja še starejši izvor te egejske kulture in njene umetnosti: palače v Knosu in Fajstu na Kreti. Praznote, ki so zijale med posameznimi dobami, so se tudi začele polniti in mrak, ki jih je pokrival, se jasni. Razločen postaja razvoj bizantinske umetnosti, umetnost muslimanskega vzhoda tudi ni več takšna nerazrešna uganka; čedalje jasnejša postaja vloga grških kolonij ob Črnem morju v stilističnem razvoju upodablajoče umetnosti v južni Rusiji in na Kavkazu. Iz teme nepoznanja stopajo izumrle umetnostne kulture v Sibiriji in v Altaju in čedalje umljivejše postaja bistvo in razvoj upodablajoče umetnosti

Daljnega Vzhoda, zlasti na Kitajskem in Japonskem, ter velike umetnosti indijskih narodov. Da, v ospredje stopa tudi umetnost primitivnih rodov, ki je bila še do nedavnega časa samo predmet za prirodoslovca in etnografa. In kot osamljen, a prav radi tega izredno zanimiv blok vstaja iz teme pozabljenosti upodablajoča umetnost ameriških predkolumbovskih kulturnih narodov.

Tako so se torej do današnjega dne pomaknile meje zgodovine daleč nazaj v čase, ki jih je še nedavno označevalo ime prazgodovina. In zgodovina upodablajoče umetnosti je tukaj celo na boljšem kot ostale zgodovinske stroke; kajti medtem ko so te navezane v največji večini slučajev na drugovrstne, že posredne vire, katerih pa za cele ogromne dobe sploh ni, ker se niso ohranili ali pa jih — n. pr. pisanih virov — sploh ni bilo, operira umetnostna zgodovina v prvi vrsti z neposrednimi viri samimi, z umetnostnimi spomeniki, ki so sami njena — zgodovinska dejstva. Do popolnosti teh virov je seveda še neskončno daljna pot in brezdvomno sploh ne bo nikdar dosežena ter ostane takšna popolnost samo nedosežen ideal. Vsekakor pa je zlasti zadnje stoletje s svojimi kritičnimi metodami raziskovanja napravilo neverjetno veliko ter sestavilo predvsem kolikor mogoče pregledno sliko ohranjenega spomeniškega materiala.

Toda na podlagi kritično sestavljenega materiala se prav za prav šele komaj začenja prava zgodovina upodablajoče umetnosti. Zgodovina, ki ne bi imela drugega namena in naloge, kakor da popisuje, katalogizira, inventarizira in časovno razdeli posamezne umetnine — (nedavno sem čital v slovenski reviji približno takšno mnenje o nalogah umetnostne zgodovine) —, bi bila podobna postopanju botanika, ki stavi cvetko za cvetko v svoj herbarij in jih po vrsti opremlja z lepimi etiketami in latinskimi napisi. In prav tako nezadostna bi bila zgodovina, sestavljena iz manj ali bolj na dolgo in široko komentiranih imen umetnikov, torej umetniška zgodovina; takšno pojmovanje bi bilo za las podobno onemu, kateremu je vsa politična ali kulturna zgodovina samo rezultat silnih posameznikov, osebnikov, četudi več ali manj nasiloma spravljenih v pragmatično zvezo. Takšni nazori morejo izvirati samo iz nerazumevanja bistva predmeta, s katerim se peča umetnostna zgodovina. Umetnost ni nekaj abstraktnega, nekaj, kar se dá izločiti iz celokupnega življenja. Umetnost je človeštvu prav tako imanentna, kakor njegov spoznavni nagon, kakor njegov jezik in njegovo umstveno mišljenje. In zato nam je iskati analogije za postopanje umetnostne zgodovine v teh sorodnih panogah človeške duševnosti, predvsem v filozofiji, — toda seveda s pridržkom, da paralela ne more biti popolna, ker gre vendarle za dva čisto različna načina človeškega izražanja. Tudi umetnostne oblike so nekakšen jezik, jezik estetskega preživljanja. Toda — ali bi imela filološka raziskavanja

sploh kakšen globlji smisel, če bi hotela samo konstatirati obstoj teh in onih jezikovnih oblik in jih sistematično inventarizirati? Jezikovne oblike so v najtesnejši zvezi z elementarnimi svojstvi človeške psihike in njihovo kritično spoznavanje odkriva ravno te duševne globine. Vrhutega pa vodi filologija še drugam; elementarne forme ne obstajajo same zase, ampak so samo atomi, iz katerih se sestavljajo komplicirani sistemi, ki vsaj več ali manj adekvatno zrcalijo v sebi vso človeško miselno duševnost.

Približno podobno je tudi z zgodovino upodablajoče umetnosti. Zgodovina raziskuje umetnost v vseh nešteti njenih pojavih, v vseh njenih sestavnih delih in v njenih sestavljenih celotah — kot izrazih človeških psihičnih preživljanj. In le na temelju takšnega zgodovinskega vsestranskega spoznanja je mogoče približati se jedru umetnosti, za katero ne obstojajo nobene splošnoveljavne estetiške norme, ki pa je vendarle — in mogoče prav radi tega — najvernejše zrcalo najskritejših duševnih pobud in hočenja. Le v tako pojmovani umetnostni zgodovini pride do veljave beseda, ki je najznačilnejši refrén sleherne zgodovine: »zakaj?« V vsem razvoju umetnosti ni nikjer nobene stalne točke, kjer bi se razvoj ustavil, kakor je tudi ni v življenju samem. Niti pojem »stil« ni nekaj stalnega, neizpremenljivega, vse je neprestan prehod, neprestano prelivanje iz oblike v obliko in tako brez konca naprej, dokler ne zamre življenje samo in z njim tudi umetnost. Tako se zdi na prvi hip n. pr. dorski tempelj nekaj za grško ustvarjanje enkrat za vselej normiranega, nekaj, kar se sploh ne izpreminja; in vendar — tip kot celota ostaja v bistvu pač enak, toda posameznosti tega tipa se neskončno variirajo in od Herajona v Olimpiji vodi dolga razvojna pot do atenskega Parthenona. Odgovor na vprašanje: zakaj? — pa nam dajo posamezne oblike kot izraz vsakokratne grške duševnosti. In — da ostanemo pri grški umetnosti — plastične skupine na pročeljih Zevsovega templja v Olimpiji se v stilističnem oziru ostro razlikujejo od parthenonskih, ki so nastale le malo časa pozneje; toda jasno je, da stil ni mogel več biti isti: iz prvih govori umetnost pokolenja, iz katerega je zrastel Aischylos, druge pa so nastale takrat, ko je bil Sophokles v razcvetu svojih sil.

Toda tu prihajamo do važne točke. Ali so nam umetnostne oblike vedno tudi po še tako vestni kritični analizi tako lahko razumljive kakor v omenjenih dveh primerih? Le prepogostokrat ponavlja tudi umetnostna zgodovina napako naivnega historičnega realizma preteklega stoletja, ki projicira v preteklost naše lastne nazore, naše lastno sodobno pojmovanje in kritično misel, po kateri si razlaga in ureja preteklost, in celo naše izraze. Tako se godi mnogokrat tudi z izrazom umetnost. Pojem umetnost ni vedno identičen in enakoveljaven za vse čase in dobe. Tudi on se izpreminja v zvezi z izpremembami

celotne duševnosti in svetovnega naziranja. Če pristopamo z našim pojmovanjem umetnosti n. pr. k srednjeveškim umetninam, se ne moremo nikdar dotreti do njihove globlje analize in razumevanja. Še celo drugače pa je z umetninami iz dob, za katere nimamo nobenih drugih kriterijev in kjer je vsakršna orientacija skrajno problematična (tako naivno - kritičen in za naše dvajseto stoletje naravnost smešno-nesistematičen se mi zdi n. pr. kričavi način, s katerim se skuša brez vsega elementarno znanstvenega kriterija staviti tako zvana zamorska plastika kot paralela evropski umetnosti, ki je rezultat čisto drugačnih preživetij). In zato tudi ni tako lahko izpopolniti praznot v razvoju, ki nam štrlijo marsikje v zgodovini nasproti. Svetovna zgodovina upodablajoče umetnosti je radi tega za enkrat samo programatičen ideal. Ali vemo n. pr., kaj so prav za prav bile človeku paleolitskih jam slike bizonov na stenah njegovih bivališč? Ali vemo, kakšne predstave o umetnosti in kakšno duševnost je imel človek nad Jenisejem, ki je izdeloval figurativne okraske iz zlata in srebra? Samo tam, kjer moremo vsaj v glavnih črtah zasledovati zgodovinsko kontinuiteto posameznih form in stila v celoti, tam nam začenjajo te forme in stil govoriti in pripovedovati in razkrivati globine človeške duše.

Seveda pa takšno pojmovanje umetnostne zgodovine nikakor ni identično z onim, ki vidi v umetnostni zgodovini samo nazorno ilustracijo splošne kulturne zgodovine ali pa skuša razložiti postanek stila s teorijo miljeja. Milje je sicer seveda velike važnosti za postanek umetnine, toda cilj umetnostne zgodovine je drugi: prodreti s pomočjo analize umetnostnih oblik do spoznanja človeka. Umetnostna zgodovina analizira na podlagi posameznih oblikovin in njihovega stila duševnega človeka tekom zgodovinskega razvoja, človeštvo kot celoto, kakor se zrcali v svojem umetnostnem ustvarjanju. Njen cilj je torej postati psihologija človeštva s pomočjo kriterija umetnostnih oblikovin. Pot do tega cilja je seveda dolga; in da mora metoda pri tem variirati, je po izvajanjih prejšnjega odstavka tudi jasno. Takšnemu pojmovanju se včasih oporeka, češ, da se izgubi v takšnem splošnem razvojnem risanju umetnikova individualnost, ki se ne sme podcenjevati. Ta ugovor ne drži. Dolge dobe umetnostnega ustvarjanja so že same po sebi brezimne, umetnikova osebnost se izgublja v splošnem ustvarjanju, tipičnem za raso, narod in čas. Kjer pa prevladuje individualizem, je tudi ta že sam po sebi značilen in tudi v zgodovini ne izgine.

Ali pa je takšna umetnostna zgodovina mogoča in ali privaja do cilja? Da. Nočem naštevati knjig in avtorskih imen, ki pomenjajo v zadnjih desetletjih popoln preobrat v tej smeri, četudi so imela znamenite predhodnike v preteklem stoletju. Le eno naj omenim: M. Dvořákovo znamenito delo »Idealismus und Realismus in der gotischen Skulptur und Malerei«. Zgodovina upodablajoče umetnosti evropskega

srednjega veka se je zdela kaotična uganka, dokler je ni razrešil Dvořák, ko je s pomočjo pisave umetnostnih oblik in stila srednjega veka začel čitati v duši srednjeveškega človeka in razgrnil grandiozno sliko celotne njegove duševnosti, kakor se je izkristalizirala v romanski in pozneje gotiški plastiki in slikarstvu. Korak za korakom mu sledimo, kako se bori s težko snovjo, dokler ne začenjajo spomeniki govoriti.

Začetkoma sem omenil renesanso in njeno razmerje do antike. Tudi ta primer je eden izmed mnogih problemov umetnostne zgodovine. Kakor v umetnostnem ustvarjanju ni mirne točke, kjer se neha razvoj, tako je tudi ni na potih, po katerih potujejo in se prenašajo oblike iz enega kulturnega osredja v drugo, se spajajo z drugimi oblikovinami in porajajo nove. In tudi ti problemi so izredno važen doprinesek k spoznavanju človekove duševnosti.

Zgodovina upodablajoče umetnosti na slovenskih tleh je šele v povojih. Tekom letošnjega poletja pa se ima prirediti historična razstava umetnin, ki so pri nas nastale in se ohranile. Ali bomo znali čitati njihov jezik in spoznati v njih dušo človeka? Kakšna je bila naša zgodovinska duševnost? Uspeh poskusa in formulacija odgovora je odvisna od metode vprašanj.

Toda o metodi — ob drugi priliki.

L'OURAGAN.¹

Dr. L. Sušnik.

Vojno slovstvo pri Francozih pridno raste in se množi iz dneva v dan: romani, novele, pisma, dnevniki, spomini, zapiski se vrste neprestano. Poezija je zastopana v precejšnji meri po priznanih pesnikih, kot so Edmond Rostand, Jean Richepin, Henri de Régnier, Fernand Gregh, Henri Bataille, Mme de Nouilles, Paul Fort, Paul Claudel i. dr., manj drama; o obsežni strokovni in nestrokovni vojaški literaturi niti ne govorimo.

In kako tudi ne? Saj nudi vojna toliko različnih motivov, toliko pestrih slik, toliko raznovrstnega doživetja, ki kar vabi in sili k umetniškemu oblikovanju, k presnavljanju, poročanju ali razmišljanju! Kakor ima vsak posameznik svoje lastne spomine iz vojne dobe, tako seveda ni pisatelja, ki bi bila grandiozna podoba vojnega vrveža šla mimo njega brez vtisov: množina snovi je neizmerna, možnost variacije skoraj neomejena, aktualnost brezdvomna. Tako da bodo najbrž redki

¹ Florian-Parmentier, L'Ouragan (1914—1919). Première Edition, Paris 1920, Ed. du Fauconnier, 74, Rue Vasco de Gama (XVc); m. 8°, str. 342, cena 7 fr.