

France Stelè

Duhovne podlage sodobne umetnosti

Do dvoje osnovnih vprašanj moramo predvsem zavzeti stališče, če namera-
vamo razpravljati o duhovnih podlagah sodobne umetnosti. Najprej: Ali se
umetnost kot ena zelo vidnih, a tudi skrajno zagonetnih oblik človeškega živ-
ljenjskega delovanja, sploh opira na duhovne podlage in ali ni mogoče ven-
darle samo posledica svojemu postanku in razvoju ustreznih tako ali drugače
danih pogojev materije. Potem pa, če smo na prvo vprašanje pritrdilno odgovorili:
Ali ima sodobna umetnost posebne duhovne podlage ali pa so duhovne osnove
umetnostnega snovanja po svojem bistvu vedno in povsod enotne in se v raz-
ličnih dobah tako ali drugače kažejo samo zaradi slučajne konstelacije činiteljev,
ki so po svojih tipih konstantni, nespremenljivi.

Na ti dve vprašanji pa moremo odgovoriti šele, če smo zavzeli stališče do
vprašanja, kaj je umetnost, in ali so njene korenine duhovne ali materialistične.

Na to osnovno vprašanje sem v uvodnih predavanjih v univerzitetni umet-
nostno zgodovinski študij in v knjigi *Architectura perennis*¹ odgovoril takole:
S pojmom umetnosti označujemo estetsko učinkovita dela človeške kulture.
Umetnine so edine ustvaritve človeškega duha, pri katerih se oblika in smisel
tako krijeta kakor v naravi; soglasje oblike in smisla pa v svetu umetnosti ni
dano kakor v naravi, ampak je že posledica smotra umetnine, ki pomeni ustva-
ritev soglasja med obliko in smislom, tako da postane oblika izraz, simbol svo-
jega smisla. Umetnine so po tem naziranju osebne ustvaritve človeškega duha,
ki kažejo po razmerju do svoje oblike in smisla tisto notranjo enotnost kakor
dela narave. Pri tem pa umetnost ne pomeni samo spoznanja, ampak svobodno
človeško ustvaritev.²

Umetnina je torej kratko po svojem bistvu delom narave ustrezajoč, mate-
rialno uresničen organizem, ki se obrača na človekov lepotni čut. Bistvo teh
organizmov je, da so ustvarjeni iz estetskih namenov, da so vselej celotnostni,
zase popolni, osebni, enkratni in novi.

Svobodna človeška ustvaritev, kakor smo zgoraj imenovali umetnino, je
posledica najvišje potencirane človeške dejavnosti, kreativnosti, sposobnosti
ustvarjanja, s katero človek izbranec izpopolnjuje po božjem stvariteljskem
dejanju ustvarjeni realni svet.

Če hočemo pravilno presoditi duhovni ali materijsko reflektorni značaj
postanka umetnine, se moramo zavedati dušeslovnega procesa, katerega posle-
dica je umetnina. Pobuda za njen postanek je lahko različna; lahko pride od
zunaj kot naročilo, lahko pa se utrne v težnjah in problemih časa, prav pogosto
tudi v umetnikovi osebni problematiki. Tako ali drugače je torej vselej življenje
s svojimi zahtevami in potrebami, ki umetniku daje to pobudo. Tako pobujena
se spočne v umetnikovi duši ideja umetnine. Življenjsko dejstvo pa postane
umetnina z rojstvom, ko se po umetniškem dejanju ideja združi z materijo in
postane realna danost.

Oba ta dva momenta, spočetje ideje in rojstvo umetnine, sta za umetnino
bistveno pomembna. Pri spočetju ideje, ki jo umetnik črpa s pomočjo predstave
ali zamisli iz podzavestnih, v svoji duši zbranih vtisov, iz sveta predstav, je
treba računati tudi z nekim dušeslovnim predprocesom,³ katerega umetnik še
ne nadzira in po katerem se njegovo delo spaja z vsem lastnim osebnim do-
živetjem pa tudi z vso dediščino razvoja človeštva. Ta predproces je lahko tudi
sam pobudnik ideje bodoče umetnine. Posebnost umetniške ideje je, da se po-
javi nepričakovano, spontano, da ni izračunana in da vsebuje sestavine, katerih
izvora ne moremo pojasniti. Prav tu pa tiči tisto bistveno stvariteljski, na celoto

¹ *Architectura perennis*, Ljubljana 1941, str. 130—174.

² Paul Frankl, *Das System der Kunstwissenschaft*, Brunn in Leipzig 1928, str. 496—501
in 812—840.

³ Ivan Meštrović, O postanku umetnine. *Dom in svet* XXXX (1927), 242—244.

usmerjeni akt, iz katerega izvira ves čar in bogastvo poezije, ki je skupna podlaga in neizbrisljiv znak vsega umetniškega ustvarjanja. Tu je zasidrano tudi načelo umetniške svobode, ki ga eni tolikrat osporavajo, drugi prav tolikrat napačno uveljavljajo, češ da je umetnik vzvišen tudi nad etična življenjska načela. Ta svoboda pa se nanaša samo na umetniško stvariteljski akt, ki se odmika presoji vsakdanje doslednosti in zato umetnik ne more biti odgovoren tako imenovani javnosti za obliko svoje umetnine. Načelo svobode izvira iz dejstva, da je akt spočetja, v katerem se pojavi ideja umetnine, spontan, nepreračunljiv akt, v katerem je umetnik vezan po svoji prirojeni zmožnosti in po ničemer drugem. V tem trenutku namreč črpa iz skrite zakladnice, ki ni dostopna nikomur razen njemu. In samo zadeva njegove umetniške odgovornosti in spoznanja more biti, za katero vrsto ostvaritve se je odločil.

Toda ta stran problema nam za naš namen še ne zadošča. Zavedati se moramo namreč predvsem tudi, da sta človek in ustvarjeni svet dva sobesednika, dve bitnosti, ki vzajemno vplivata drug na drugega, in da je svet za nas resničen in pomemben samo, če ga osebno zaznamo. Zaznavamo pa ga s svojimi čuti. Lahko bi rekli, da je človek aparat, ki sprejema s pomočjo čutov vtise od zunaj, ta »zunaj« pa je svet z vsemi svojimi miki. Kot doživljaje zbiramo te vtise neprestano, hote in nehoti, kontrolirano in nekontrolirano, zavestno in podzavestno v svoji duševnosti. Ti doživljaji pa oživljajo v nas kot predstave o svetu s pomočjo domišljije, ki jih veže v celote naših podob o svetu. Vsak človek nosi na ta način neko podobo sveta v sebi; bistveno zanjo pa je, da jo z novimi vtisi in predstavami neprestano izpopolnjuje. Ne izpopolnjuje pa je samo posameznik, ampak tudi človeštvo kot celota. Ta vedno izpopolnjujoča in poglobljajoča se podoba o svetu je naš neposredni, torej refleksivno in filozofsko še ne predelani osnovni svetovni nazor, bodisi kot svetovni nazor posameznika, bodisi kot svetovni nazor skupin, dob ali vsega človeštva. V tem osnovnem svetu je tudi pravo oporišče človeške kulture, ki je končno v človeški duševnosti zasidrano prizadevanje za realizacijo našega svetovnega nazora v življenju in za doseg našega gospostva nad svetom. V tem prizadevanju ima umetnost eno najvažnejših vlog. Po nji si na poseben, izredno učinkovit način osvajamo svet, podobno kakor ga na drugi strani osvajamo s prizadevanji znanosti in tehnike. Svet umetnosti je v tem prizadevanju posebno važen, ker ima lastnosti, ki ga po vrednosti daleč dvigajo nad podrobno osvajanje sveta po analitični znanosti ali na podrobni tehnični problem osredotočeni tehniki, kajti umetnost ustvarja ob naravni realnosti novo, umetno realnost, svet umetnosti. Umetnost bomo zato prav pojmovali samo, če bomo vedno imeli pred očmi trojni svet, s katerim neprestano živi človek, ustvarjeni svet naše zemlje in obdajajočega jo vesoljstva, svet naših predstav in svet umetnosti. Domišljija, ki oživlja naše doživljanje do predstav, jih namreč združuje v zaokrožene, sugestivne, mamljive podobe, katere človek po svojem najglobljem, najprvotnejšem prirojenem nagnjenju z isto nujnostjo, s katero kot aparat sprejema vtise o ustvarjenem svetu, neprestano poskuša ostvariti tudi kot realna dejstva; s tem namreč zadobi gibki svet predstave zanj šele tisto jasnost in nazornost, katera ima v kulturnem napredku pomen trdno osvojene stopnje v naši borbi za obvladanje sveta in nešteti možnosti, ki nam jih nudi njegova celota. Z umetnostno ostvaritvijo pa postane svet naših predstav splošno pomembna, važne posledice izzivajoča zadeva. Do rojstva umetnine je bil proces umetniškega snovanja še zadeva posameznega človeka, z rojstvom pa postane del vsem dostopnega sveta, družbe, človeštva, kulturne zakladnice našega življenja.

Umetnina se spočne torej v duševnem gnezdu, ki je osebno enotno. Za njen osebni in življenjski pomen pa je važno, da se v istem gnezdu spočenjajo razen umetniškega vsa druga kulturna prizadevanja, tudi najizraziteje duhovna, predvsem tudi tista, ki jih v življenju predstavlja tako imenovani svetovni nazorni krog, filozofija in verstvo. Zato je umetnost tako ali drugače deležna tudi vsaj iskre razodetja, ki je bistveni znak verskega spoznanja. Prav zaradi tega so jo po usodnem nesporazumu skušali proglašati kar za popolnejšo obliko ali nadomestilo konfesionalnega verstva.

Danes je sicer čarobni sij, v katerem se je po poglobljenem spoznanju bistva življenja hlepečemu človeku kazala v novejši dobi umetnost, že močno obledel; poskus zamenjave vlog med funkcijami duhovno kulturnih prizadevanj pa nas še prav posebej utrjuje v prepričanju, da so prave podlage in korenine vsake umetnosti duhovne ter da je ni mogoče razložiti iz samih pogojev materije kot produkt zakonite doslednosti njenega razvoja.

Sodobni materializem uči, da je umetnost iz družabnih razpoloženj porojen način občevanja živih posameznikov med seboj in sredstvo emocionalnih vplivov posameznika na soživeče. Umetnik obnavlja svet podob, ki so se kot refleksi doživljanja nabrale v njem, z namenom, da bi vplival na soljudi, pri katerih ta način življenjske funkcije ni toliko razvit kakor pri njem.⁴

Umetnost je tako tudi po materialistični doktrini nujen, bistveno človeški in zaradi svoje sugestivnosti družabno izredno važen pojav življenja. Ker tudi po materializmu izvira iz nekega središča v živem bitju, katero lahko imenujemo tako ali drugače, ki pa ustreza tistemu središču živega bitja, ki mu pravimo psiha, duša, se nam zdi, da ne grešimo proti znanstveni vestnosti, če kratko priznamo umetnosti duhovni izvor. Tako jo v njenem bistvu in funkciji pojmuje in razlaga tudi materializem, če ji prav ne priznava kakega izjemnega stališča, predvsem pa ne nadnaravno duhovnega značaja, ki je po našem dan, kakor hitro priznamo svet višjih, v življenje aktivno usmerjenih, in svet nižjih, z doživljanjem samo reflektivno zvezanih dušeslovnih dejstev. Za nas velja, da je duh tisti činitelj, ki odločuje v aktivnem razmerju človeka in družbe do življenja in da je duh tudi glavni činitelj v umetnostnem snovanju človeštva kot življenjski funkciji ene najvišjih stopenj. Zato bi odgovorili na vprašanje o bistvu in postanku umetnosti kratko, da so korenine umetnosti duhovne, naj jih razlagamo spiritualistično ali materialistično. Materialistično more psihologija razložiti spoznavno teoretično in družabno funkcijsko stran umetnosti, ne more pa razložiti tistega važnega več, ki je pri umetnosti tako značilno kakor pri religiji in ljubezni, tistega važnega več, zaradi katerega me umetnost kot svojega stvaritelja, kot umetnika dviga do normalno neslutnih, vrtoglavih spoznanj in dejanj, katerih družabna pomembnost daleč presega redno pomembnost človeških dejanj.

Mi se bavimo danes z vprašanjem duhovnih podlag sodobne umetnosti kot zgodovinarji in ne kot psihologi, katerih naloga je, da raziščejo in rešijo vprašanje bistva umetnosti. Po prednjih ugotovitvah jemljemo umetnost kot dano, nujno in bistveno človeško življenjsko dejavnost. Ugotavljamo samo, da da psihološka znanost brez ozira na idealistično ali materialistično podlago ne dvomi o tem, da je umetniško dejstvovanje zasidrano v duševnem življenju, v psihi človekovi. Kolikor vem, tudi najekstremnejši materializem ni doslej poskusil nasprotnega dokaza, kolikor tudi se sicer izogiblje pojmov duh in duša v transcendentnem, verskem in humanističnem pomenu. Tudi duha kot činitelja življenja ni izločil, ampak ga je samo prestavil v sedež funkcijske doslednosti strojnega mehanizma človeškega telesa, kjer se razvija materiji imanentna psiha.

Za nas je umetnost torej dano, v človeški duši najgloblje zasidrano življenjsko dejstvo, čigar funkcija presega normalni okvir življenja materije in je polno razložljiva samo kot posledica metafizično zasidrane duhovnosti. Psihološko stran postanka in bistva umetnosti prepuščamo sicer psihološki znanosti, kot zgodovinarji, ki opažamo in razlagamo dejstva, pa ne moremo predvsem mimo duhovnih podlag in pogojev umetnosti v kulturni zgodovini človeštva.

Ves dosedanji razvoj umetnostno zgodovinske znanosti je namreč z redko doslednostjo vodil k spoznanju in priznanju duhovnih podlag umetnosti.

Dagobert Frey je v svojem kulturno spoznavno globoko zasidranem delu o gotiki in renesansi kot pogojih sodobnega svetovnega naziranja⁵ ugotovil, da ima sodobna umetnostna zgodovina tri razvojne stopnje, katerih prvo imenuje kulturno zgodovinsko stopnjo; ta se je opirala na zunanje pogoje zemljepisnih, političnih in gospodarsko zgodovinskih dejstev. Tu je zasidran na primer ogromni

⁴ F. I. Smit, *Iskusstvo. Osnovnyje problemy teoriji i istoriji* (1925), str. 25–37.

⁵ Dagobert Frey, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*. Augsburg 1929; str. XVII.

pomen Jakoba Burckhardta študij o kulturi in umetnosti renesanse. Druga stopnja je bila oblikovno, formalno zgodovinska; ta je našo znanstveno stroko metodično osamosvojila, ko je umetnostno zgodovinska dejstva izolirala in proglasila razvoj tako imenovanega stila za imanentno značilnost umetnostne vrste. Umetnostna zgodovina kot zgodovina stila je bila pod vplivom eksaktno metodičnih prizadevanj tako imenovane dunajske šole,⁶ ki sta jo vodila Fr. Wickhoff in Al. Riegl, v prvem desetletju dvajsetega stoletja najvišji ideal naše stroke. Enega svojih najdoslednejših izrazov je dobila ta smer prav v slovenski umetnostni zgodovini že po svetovni vojni v Zgodovini likovne umetnosti v zahodni Evropi Izidorja Cankarja.⁷ Tretja stopnja je duhovno zgodovinska. Njen najizrazitejši zastopnik je bil naslednik Wickhoffs in Riegla na umetnostno zgodovinski stolici Instituta za avstrijsko zgodovinsko raziskavanje na Dunaju, Čeh Maks Dvořák, ki je ta svoja prizadevanja združil v delu o idealizmu in realizmu v gotski skulpturi in slikarstvu.⁸

Duhovno zgodovinska stopnja umetnostno zgodovinskih prizadevanj, v katere okviru se razvija tudi naše delo, išče zopet sintezo, o kateri si je prva kulturnozgodovinska stopnja domišljala, da jo je že dosegla. To novo sintezo opira na spoznanje duhovnih gonilnih sil kulturnega razvoja. Ker pojmuje umetnost kot najtenkočutnejši organ duhovnosti v človeškem in družabnem življenju, ji nekateri njeni zagovorniki prisojajo naravnost vodilno vlogo v zboru tako imenovanih duhovnih ved.

Problemатiko te stopnje umetnostno zgodovinskih prizadevanj je v svojem že imenovanem delu o idealizmu in realizmu in v raznih manjših razpravah, zbranih v posmrtnem zvezku njegovih del, ki nosi naslov Umetnostna zgodovina kot zgodovina duha, najgloblje izrazil Maks Dvořák.⁹ Četudi mu zaradi prežgodnje smrti ni uspelo, da bi bil uresničil celotno svoj ideal duhovno zgodovinsko poglobljene zgodovine umetnosti, je vendar razen že imenovanega glavnega dela te smeri podal nekaj zgledov te vrste zgodovinopisja, ki spadajo med bisere naše stroke. Mislim na Slikarstvo v katakombah in začetki krščanske umetnosti, na razpravo o Dürerjevi Apokalipsi, na uvod k albumu Brueghelovih del, na študijo o El Grecu in manierizmu ter ne v zadnji vrsti na njegove Variacije na isti tema, ki jih je posvetil ekspresionistični umetnosti O. Kokoschke.¹⁰

Dvořák je učil, da je za pravilno presojo umetnostnih del kake dobe treba podrobno poznati njeno kulturno stanje. Ta zahteva po njem ne velja samo glede slogovne skladnosti likovno umetnostnih s pesniškimi in glasbenimi deli, ampak tudi glede drugih življenjskih in kulturnih uspehov ter vsega človeškega dejstvovanja in mišljenja. »V tem smislu,« tako pravi, »lahko postane vir umetnostno zgodovinskega obravnavanja literatura ali kulturna zgodovina in mnogo drugih ved ter sploh vse, kar je človeška roka kdaj ustvarila, brez ozira na to, ali je bilo narejeno z izrazito umetnostnim namenom ali ne; vse to nam more služiti kot vir za spoznavanje umetnostnega hotenja, ki vodi v dani dobi vse ljudi v vsem njihovem delovanju in nehanju. Jasno je, da duhovne struje kake dobe niso vplivale samo na vsebino umetnostnih del, temveč tudi, da se opredelitev razmerja do narave, do vere, do znanosti ni izrazila samo v pisani literaturi, ampak tudi v umetniških delih. Umetniška dela niso samo umetnostne tvorbe, ampak tudi svetovni nazori.« Na kongresu varstva spomenikov v Bregenzu je dalje dejal: »Umetnost ne pomeni samo reševanja in razvijanja formalnih nalog in problemov; vselej in v prvi vrsti je izraz ideje, ki ovladuje človeštvo; umetnostna zgodovina pa je del splošne zgodovine duha, prav tako kakor verstvo, filozofija in pesništvo.« Ob drugi priliki zopet je za-

⁶ Julius v. Schlosser, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Innsbruck 1934.

⁷ Ljubljana 1926 in dalje. — Prim. tudi njegov Uvod v umevanje likovne umetnosti. Sistematika stila. Ljubljana 1926.

⁸ Max Dvořák, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, München in Berlin 1918.

⁹ Jaromír Pečírka, Max Dvořák. Životopis. Uvod h knjigi Max Dvořák, Umění jako projev ducha. Praga 1936. Str. VII—XCII. — M. Dvořák, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung. München 1924.

¹⁰ Vorwort zur Kokoschka-Mappe »Variationen über ein Thema«, Die Initiale 1921, str. 6—9.

pisal: »Vse, kar je umetnost v historično znanih in med seboj zvezanih kulturnih periodah ustvarila, se nikdar ni popolnoma zgubilo, ampak je spadalo immanentno k obsegu vsega poznejšega razvoja, pri tem pa je vedno znova dobivalo nov pomen. To velja tako za posamezne motive kakor za splošne smeri in rešitve,« in sklepal takole: »Umetniška dela propadajo, toda duhovna dejstva, ki so se v njih utelesila, ostanejo, in po svoji materialni eksistenci integralno sodelujejo pri vsem sledečem razvoju.« Po bistvu tega Dvořákovskega naziranja je umetnostna zgodovina kar zgodovina duha; stil, po katerem se nam umetnostni svet javlja, pa simbol, vidna in opredeljiva oblika vsakokratnega duhovnega stanja.

Izidor Cankar, ki je bil Dvořákov učenec, je tudi to stopnjo njegovega znanstvenega razvoja budno spremljal in jo s stilno zgodovinsko združil v temelju svoje zgodovine zapadnoevropske umetnosti. V zadnjem poglavju Uvoda v umevanje likovne umetnosti je nekatere Dvořákovske misli konkretnije formuliral takole: »Umetnina« (ima poleg tiste vsebine, ki jo ugotavlja in raziskuje umetnostna znanost) »še drugo vsebino, ki ni znanstvena abstrakcija, marveč živa, aktivna duhovna sila. Stilni zakoni niso ustvarjajoči umetniški osebnosti mrtvo znanje, ampak so po snovi, zlasti pa po formi nezavedno ponazorjevanje življenjskega čustva, v čemer obstoji intuitivnost umetniškega spoznanja.« V smislu Dvořákovskega nazora, da je stil simbol vsakokratnih duhovnih razpoloženj, je Cankar svojo umetnostno zgodovino zasnoval na naziranju, da je umetnostna zgodovina kar zgodovina stila, kar je označil tudi v podnaslovu svoje knjige, ki se glasi: Razvoj stila.

Umetnostno zgodovinski vidik tako imenovanega stila pa nas kot zgodovinskih problematikov ne zadovoljuje popolnoma, ker predstavlja sicer sredstvo za klasifikacijo umetnostnih pojavov, umetnin, ne izčrpa pa bistva umetnostno in kulturno zgodovinskega snovanja. Tkivo kulturne zgodovine, v katerem se nam pojavlja umetnostna zgodovina, je po našem današnjem naziranju le še bolj zamotano, kakor je bil problemski kompleks kulturnozgodovinske stopnje umetnostne zgodovine, ki je pač zaslutila važnost različnih materialistično življenjskih činiteljev, prezrla pa je njih sintezo, ki bi jo kratko lahko označili s svetovno nazornim duhom časa ali osredja, na katero se študij osredotočuje. Umetnostna zgodovina je namreč kakor vsaka druga znanstvena stroka v svojih težnjah in zasnovah tudi sama odvisna od duha svojega časa. Tako je omenjena kulturnozgodovinska koncepcija Burckhardta in drugih, izpopolnjena s Semperjevim materialističnim pojmovanjem stila, ustrezala materialistično usmerjeni sredi 19. stoletja, ko so znanstveno eksaktni cilji, oprti na naravoslovsko stvarnost prve razvojne stopnje novejši znanosti, varovali znanost pred samopašnim subjektivizmom. Druga, formalno zgodovinska stopnja se je odrekla tudi kulturnozgodovinskih pogojev, ker je prepričana o eksaktni zanesljivosti metodskih sredstev, ki jih je našla v tako imenovanem slogu, mislila, da je vsaj za svoje področje našla duhu konca 19. stol. ustrezajoče objektivno merilo. Ta stopnja ustreza domnevni samoustreznosti in objektivni veljavnosti znanstvenih spoznanj, ki so se pred duhovnim prevratom fin de siècle razblinila kot prazne sheme brez globlje pomembnosti. Rešitev v duhovno zasidranost problematike stila, ki jo je za Dvořákom uresničil naš Cankar, je še vedno upala na končno objektivno veljavno razvozlanje vse problematike umetnostne zgodovine, čeprav je prav zaradi duhovne zasidranosti vsa njena veljavnost postajala odvisna od zaokroženih duhovno kulturnih konceptov.

Tako smo bili po veliki vojni prisiljeni iskati novih oporišč predvsem z namenom, da po prejšnjih prizadevanjih pridobljene sheme razvoja umetnosti poglobimo in obenem poglobimo tudi umetnostno zgodovinsko problematiko kot duhovno zgodovinsko problematiko¹¹. Znano načelo pasatistične, v sodobnosti tolikokrat zaničevane modrosti, da se ekstremi dotikajo, se je prav tu zopet uveljavilo. Po Dvořákovski formuli, da je umetnostna zgodovina zgodovina duha, so bila zopet odprta vrata prvi sodobno znanstveni, čeprav domnevno premagani

¹¹ K. M. Swoboda, *Neue Aufgaben der Kunstgeschichte*, Brünn 1935. — H. Sedlmayr, *Zu einer strengen Kunstwissenschaft v Kunstwissenschaftliche Forschungen I. zv.* (Berlin 1931), str. 7–32.

konceptiji umetnostne zgodovine, kulturno zgodovinski. Kompleks činiteljev, ki so se nanje opirali takratni očetje naše stroke, pa je dobil v luči sodobnih pojmovanj drugo lice in predvsem imenovalec v današnji politični terminologiji že kar sumljivem prostoru. Kljub temu pa se nam prav v kulturni zgodovini zdi pojem prostora naravnost odločilen in je prav problematiki umetnostne znanosti, ki je na formalno zgodovinski stopnji pred vsakdanjimi umetnostno zgodovinskimi dejstvi pogosto odpovedala, nudil začasno nenadomesljiv pomožni pojem.

K temu pomožnemu pojmu nas je vodila tudi problematika domačega spomeniškega gradiva, ki mu z objektivizirano metodiko formalno zgodovinske stopnje nismo mogli najti primernih meril. Predvsem pa nas je k pojmu prostora vodila splošna problematika umetnostno zgodovinskega razvoja, ki se nam je zdelo, da brez razširitve obzorja preko ozkega kroga umetnostnega gradiva in stilskih oznak visi nekje v zraku in ji manjka tal. Pojem rimskega državnega prostora na primer, ki je skladno organiziran državno politični in duhovni prostor, nam je pomagal razumevati važna dejstva prehoda iz antike v krščanski srednji vek. Razblinjenost tako imenovane dobe preseljevanja narodov in zgodnjega srednjega veka pa se nam je pod tem vidikom izkazala kot dosledno, v kulturnem instinktu zasidrano iskanje kulturnega prostora, ki v karolinški dobi uresničen povzroči od konca prvega krščanskega tisočletja dalje nov razcvet umetnosti v dobah zapadnoevropskih zgodovinskih umetnostnih slogov.

Rezultat naših kombinacij o vlogi prostora v razvoju umetnostne zgodovine je bil tale:

V več ozirih živi in se razvija človek v prostoru, v geografskem, v državno političnem, v socialnem in duhovnem. Vse te sestavine ozrača, miljeja, osredja, v katerem človek živi, so v vsakem primeru, v vsakem izbranem momentu življenja človeštva aktivne, saj je bistvo človeškega življenja in dejstvovanja, da se vrši na trdnih, konkretnih tleh, na zemlji, da se vrši v družbi in organizaciji in končno, da se vrši v luči duhovnega ideala, svetovnega, etičnega in verskega nazora. V zmoti je po našem tisti, ki bi mislil, da zadnjega more izločiti, ker se doslej nismo mogli prepričati, da bi tudi dosledni materializem ne bil zasidran v duhovni sferi.

Prvi, geografski prostor se menjuje od pokrajine do pokrajine, od tako imenovane domovine do domovine, a je za vsako sedanost važen po tem, da nosi s seboj pogoje tako imenovanega miljeja, osredja ali ozrača in da hrani sestavine vseh slojev kulturne preteklosti kakega ozemlja, ali kratko, da nosi s seboj vse breme zgodovine, kolikor zadeva kak kraj ali kako ozemlje in ljudstvo, ki na njem živi. V velikih enotah državno političnega, socialnega in duhovnega prostora je geografski prostor povsod pričujoč, vendar neskončno spremenljiv, ker je v svojem lokalnem pojavu odvisen od neskončnega števila možnih kulturnozgodovinskih dejstev. Geografski prostor komplicira tudi rodovno izročilo in tip prirodne nadarjenosti prebivalstva.

Državno politični prostor pomenja najvišji okvir družabne organizacije in nudi za čas trajanja svoje enote pogoj za vsak enotno usmerjen mirni razvoj, brez katerega je ustvarjanje pomembnejših kulturnih dobrin nemogoče.

Ker pa je stil kot najznačilnejši izraz umetnosti kake dobe po mnenju odličnih umetnostnih zgodovinarjev in po naših uvodnih izvajanjih kratko kar izraz svetovnega nazora in zgodovina umetnosti zgodovina duha, je jasno, da od državno političnega za umetnost ni nič manj važen duhovni prostor. Ta se izraža v svetovno nazornem, etičnem ali verskem nazoru kake družbe.

Prav zgodovina poantične evropske kulture in umetnosti zelo nazorno dokazuje prvenstveno važnost duhovnega prostora. Duhovna Evropa kaže predvsem osnovno razliko v dveh glavnih, po zatonu antike nikdar več premoščenih tipih, vzhodnem in zapadnem. Edino izenačujoča sila rimskega državnega prostora je doslej bila toliko močna, da je to nasprotje vsaj na videz premostila v rimski državni kulturi in umetnosti. To je doslej v evropski zgodovini tudi eden redkih primerov za to, da je bil državno organizacijski prostor začasno močnejši od duhovnega. V srednjem veku sta stopila na prvo mesto v obeh polovicah Evrope predvsem dva duhovna tipa, vzhodnoevropski bizantinsko-helenistični

in zapadnoevropski. Vzhodnoevropski je grško-slovanski, v kulturnih osnovah bizantinsko-helenističen, z močnimi primesmi semitskega islamstva. Zapadnoevropski je germansko-romanski, v kulturnih osnovah sredozemsko južnjaški in severnjaški, ki je dobil svojo prodorno moč, ko si je ustvaril enotni duhovni prostor, zapadnokrščanski. Prvenstvo tega duhovnega prostora v zgodovini zapadne Evrope velja od razpada rimske državnosti do konca 1. tisočletja, ko se po dolgih stoletjih za velik del zapadne Evrope doseže zopet skladnost med duhovnim, po Cerkvi vodenim prostorom, in državnim prostorom. Tudi v nadaljnjem razvoju zapadne Evrope je bil vse do 19. stol. v osnovnih potezah enotni duhovni prostor za usodo kulture in umetnosti važnejši od državnega. Tip mednarodno veljavne kulture, ki se je od karolinške upravno in duhovno enotno zasnovane državnosti in od romanske umetnostne dobe dalje vse bolj uveljavljal v Evropi in vsem kulturnem svetu, je posledica enotnosti duhovnega razpoloženja, ki je kljub neprestanim spremembam državnih mej in oblik vse do naših dni omogočalo z redkimi izjemami nemoteno izmenjavanje kulturnih dobrin med narodi. V splošnem pa po dosedanjih skušnjah velja načelo, da postane državni prostor kulturno aktiven šele, ko se združi z duhovnim prostorom.

Skladen kulturni razvoj je torej možen vselej le, če je doseženo soglasje med državopolitičnim in duhovnim prostorom. Z biološko nujnostjo išče vsaka nova doba, tako uči zgodovina, tako soglasje. Za to plodonosno skladnost pa ni treba, da bi obsegala tudi enotnost mej državnega in duhovnega prostora, ker gre predvsem za soglasje v idejnem razpoloženju ter se poskusi nasilnega soglašanja obeh po načelu »cuius regio illius religio« s stališča splošno človečanskih interesov niso obnesli. Pač pa opazamo v primerih, ko ni več soglasja med državopolitičnim in duhovnim prostorom, posebno če so ga revolucionarni dogodki porušili, da ga skušajo uresničiti tudi z nasilnimi sredstvi. Dirigiranje, vistosmerjanje, izenačevanje in podobni pojmi so termini tehnici takih stremljenj in izraz instinktivne zavesti, da je tako soglasje nujno.

Zgodovina torej nesporno potrjuje veljavnost duhovnega načela za umetnost. Po vsem, kar smo povedali o problemu duhovnih podlag umetnostnega snovanja v zgodovini, lahko sedaj odgovorimo tudi na drugo, na začetku stavljeno vprašanje, ali ima sodobna umetnost od umetnosti preteklosti različne duhovne podlage ali ne. Odgovor more biti samo, da takih posebnih podlag nima, da so osnovni duhovni pogoji za razvoj in značaj umetnosti v vseh časih isti in da le vsakemu času lastna posebna konstelacija v njihovem bistvu trajnih činiteljev kulturnega in umetnostnega življenja povzroča neprestano se menjajoče aspekte kraljestva umetnosti.¹²

Tudi za umetnostno sedanost velja, da je njena zbežanost in njena omahljivost glede smeri snovanja posledica pomanjkanja skladnosti med duhovnim in državopolitičnim ali družabnim prostorom in vse prizadevanje za nov, pristnejši izraz in tako imenovani stil pomeni samo orjaško, zaradi bližine malo pregledno borbo za novo harmonijo med pogoji realnega zemljepisnega in družabnega prostora z duhovnim prostorom.

Prav sedanost nas s posebno nedvomljivostjo potrjuje v prepričanju, da je umetnost zares zanesljivo zrcalo duhovnih razpoloženj raznih dob. Vse, kar smo od Dvořákové utemeljitve umetnostne zgodovine kot zgodovine duha do danes doživeli, nam zgovorno ilustrira duhovno zasidranost umetnosti. Impresionizem, ki nam je kot za svoj čas nezaslišano revolucionarna struja še dobro v spominu s svojim geslom *l'art pour l'art* — umetnost zaradi umetnosti — ne predstavlja v današnjem pogledu nazaj samo zaključka stoletnega doslednega razvoja zapadnoevropske slikarske problematike, ampak prav posebno tudi začetek tiste dobe v umetnostni zgodovini, ko je živa, aktualna duhovnost sodobnega življenja prav posebno nabrekla žile umetnostnega ustvarjanja. Ves več kot polstoletni čas od impresionizma preko secesije, ekspresionizma, futurizma in drugih še ekstremnejših umetnostnih smeri se nam kaže danes samo kot zagrizena borba v sodobnosti še ne spoznanih, še ne ocenjenih duhovnih sil, ki jim

¹² O umetnosti in življenju prim. V. Molè, *Umetnost, Njeno obličje in izraz*. Ljubljana 1941.

ustrezajo razni umetnostni izrazi in pogosto do smešnosti napihnjeni -izmi. Da je umetnost tudi res važna duhovna sila, so se zavedali ali so vsaj instinktivno čutili tisti mogočniki, ki so jo podobno kakor religijo skušali ukloniti svoji službi, če se jim ni uklonila, pa so jo kruto preganjali.

Če pojmujeemo umetnostno zgodovino z Dvořákom kot zgodovino duha, si ustvarjamo torej tudi trdnejše razmerje do sodobne umetnosti, ki edino v luči duhovnih stremljenj časa dobiva svoj smisel, sicer pa se nam razprši v nepregleden kaos dispartnih pojavov. Kot vidni znaki in simboli še neopredeljene vsebine, podzavestnih slutenj in stremljenj človeštva, narodov in stanov pojmovani pa so nam sodobni umetnostni pojavi najboljši vodnik k razumevanju duhovnih razpoloženj našega časa. V luči tega prepričanja smo poskusili v zaključnih poglavjih Umetnosti zapadne Evrope vzbuditi razumevanje čitateljev za sicer tako malo razumljene in pogosto strastno obsojane pojave sodobnega umetnostnega življenja.¹³

¹³ Fr. Stelè, Umetnost zapadne Evrope. Oris njenih virov in glavnih dob njenega razvoja. Ljubljana 1935. Str. 363—420 (Novemu slogu nasproti). — Prim. tudi istega Moderné umenie vo svetle 19. storočia. Svoradov VIII (Bratislava 1940), str. 53—57, 81—84, 116—118.

Joža Lovrenčič

Drugi pogovor z Andrejem Čeboklijem

Ob dvajsetletnici njegove smrti

I.

Dvajset let, že dvajset let počivaš
pri Svetem Miklavžu, Dreja,
ki te biló je samo življenje
in si bil v cvetju odlomljena veja.

Tam v spodnjem kotu spiš tiho in snivaš
ob šumu Židane vode,
ki hiti mimo otoka tvojega Bečja,
pojoč staro pesem usode.

Skrivnost ločenih svetov pod mrtvimi drevesi
te več ne muči, otroka gladu, ki vse dni
lepoto si sanjal, — idiot Marko vidi:
Sonce se smeje nad črnimi rakvami...

In pišeš nam velikonočno pismo —
iz njega diha upanje in veselje:
Ne zabite — preko Golgote trpljenja
pot v vstajenje peljel!...