

# Umetnost in revolucija

France Mesesnel

V dolgem in doslednem življenjskem in miselnem procesu, ki v teku XVIII. stol. pripravlja zaključno dejanje velike francoske revolucije, je tudi likovna umetnost udeležena s spremembo podobe sveta. Tedaj, ko se stari svet mehkužnega in lagodno uživajočega razcevelega rokokoja izživlja v maskeradi deželanskega ljubimkanja in z njim rafinirano nadomesti nekoliko zdolgočaseno dvorno življenje, ni bilo opaziti pomembnejših likovnih novosti, ki bi imele na pogled revolucionaren smisel in namen. Pa tudi umetniki, ki za današnji pogled pomenijo prehod v novo umetnostno pojmovanje, so bili kaj malo zavedni pristaši prevratnih idej; le njihov pravi instinkt jih je privedel do drugačnega človeškega vrednotenja stvari in pojavov. To, kar so s svojim delom podrli, se je bilo le preenostransko izdalo kot umetnost aristokracije, za katero ni bilo več človeških idealov in ki se je zato vdajala le sterilnemu uživanju. Svet rokokoja, njegovega prelestnega slikarstva, lahkomišelnih arhitekture in vilinske dekoracije, je imel na vrhovih svoje umetniške hierarhije zelo zmožne ljudi, ki so posebno v slikarstvu pomenili več, kot le izvrševanje ozkosrčnega programa. Posebno Fragonardov koloristični program je segal daleč preko mavričnih sladkosti priljubljenih, malo opolzkih in zelo prozornih alegorij, katere so popolnoma zadovoljevale potrebe otopele aristokracije, toda iz spon družbe in njenega miselnega ustroja ni mogel: postal je celo najfrivolnejši njen slikar, kajti udobnost poklica in lagodna lahkomišelnost, s katero so gledali na svet, ga je z lahkoto omamila. Kakor drugi, je tudi on s čopičem stopil v službo aristokratske družbe ter ji posvetil vse svoje moči.

Na čem je bolehal prelestna in za oko tako sijajna umetnost XVIII. stol.? Kot završno poglavje dolgega razvoja, začetega z renesanso, je mogla zoreti v jesenski bohotnosti svojih bujnih oblik in sladkih barv, ki v rokah velikih umetnikov izdajajo čiste artistske probleme. Z močjo svojega kolorizma so ozaljšali na sebi prazne scene nekega namišljenega, v fantaziji neosebne pesnikov zraslega arkadičnega življenja ter ga podajali v prijetni obliki. Trpke moči nesrečnega Watteauja, ki je našel zrno lepote in človečnosti celo v pastirskih maskeradah po dvornih parkih, ni dosegel nihče več. In vse na videz improvizirano ustvarjanje je bilo celo strogo uravnano s pravili in akademsko hierarhijo, ki je strogo ločila umetnike, med katerimi so slikarji že najuglednejši, po motivih njihovih del v kategorije. Zgodovina in mitologija, za kateri se je najlaže skrivalo frivolno razumevanje dvorskega in aristokratskega življenja, sta notirali na tej lestvici najvišje, neposredno življenjski motivi pa so bili komaj pripuščeni kot poslednja vrednota: votlost te razporeditve je popolna

slika prepada, ki je zija! med umetniki in resnično snovjo umetnosti, med življenjem in dobo, v kateri so izvajali svoj poklic.

Res je, da v XVIII. stol. ni manjkalo resnejših idej, ki so imele za bodočnost zelo velik pomen in da teh idej umetnost ni prezrla. Večinoma jih dolgujemo J. J. Rousseauju, čigar navdušenje za naravo so francoski slikarji naglo prevzeli in pričeli slikati motive s kmetiških posestev, dvorišč in koč. Toda vse to so pojmovali v smislu svojega družbenega stališča kot ljubeznivo igro, ki ji ni podlaga osebna poglobitev v naravo in njene moči, ampak je le sprememba v že utrujajoči enoličnosti ljubimkanja po mestnih palačah, parkih in budoirjih. Kmečka dekleta, ki jih slikajo Boucher, Fragonard, Nattier in vrsta njihovih sodobnikov so le površno preoblečene markizice, ki jim koketno pristojna širokokrajni pastirski slamnik in si sredi naravnih duhov le prerade pritiskajo parfumiran robec pod nosek. To delo je bolj zadovoljilo isto željo po senzaciji, ki je rodila nepregledno bakrorezno delo ob storijah tedanjih pisateljev, kakor pa resnično potrebo po srčnem prerodu, katere ni bilo. Razvajeni mojstri so si zopet izmislili neresničen svet za razvajeno publiko, ki se je v svoji sli za zabavo krčevito ogibala resničnosti in resnice. Tako je iskrena ideja doživela prav tako odrsko preobrazbo, kakor vse druge sestavine rokokojske umetnosti. Svet je ostal gledališče, v katerem so se odigravale prijetne novosti za rafinirano publiko.

Kakor vsaka tvorna doba, pa tudi XVIII. stol. ni enolično in podoba njegovega umetnostnega razvoja je sestavljena iz neenakih sestavin. Ob strnjeni vrsti slikarjev, ki v naši zavesti reprezentirajo umetnost rokokoja in ki jim sledi še večje število spretnih posnemovalcev, živi in dela tudi nekaj manj aristokratsko usmerjenih umetnikov, ki imajo oko še za kaj drugega, kot le za erotično pobarvane mitologije in za negovano zunanjščino preoblečenih pastiric. Niso se zapirali pred vsakdanjo realnostjo, da, zdela se jim je celo zanimivejša, kakor pa z naduto izobrazbo sestavljena mitologija. Prvi med njimi je J. S. Chardin, človek izrednega umetniškega formata, čigar slikarski temelji so v svetu nizozemskih realistov. Slikal je preproste, nekoliko moralno pobarvane prizore iz življenja meščanov, med katerimi so mu zelo važni posebno otroci, katere je rokoko poznal le kot amorete ali pa kostumirane lutke. Usoda ljudi ni bila več roznata in niso se več smehljali v večni pomladi svojim ljubezenskim boginjam, ampak so se pečali z vsakdanjimi deli, celo precej prozaičnimi, ter skrbeli zase, za svoj skromni podstrešni dom in vzgajali svoje otroke. Razen ljudi, ki so vsi živeli v realnem ozračju, so obogatili svet Chardinovega slikarstva tudi predmeti, katerih visoko slikarstvo ni opazilo ali pa se jih je posluževalo le kot rekvizitov za svoje rafinirane kompozicije. Chardin je slikal tihožitja brez sestavin dragocenega posodja in razkošnega sadja, ampak kot izrezke realnosti, kakor jih je pač tudi v XVIII. stol.

sestavljalo vsakdanje življenje s slučajno pestrostjo: kruh, pipa, kozarec, cvetlica kot okrasek skromnega okna, vse v luči in barvi, ki sta le za spoznanje sladkejši od robate pristnosti nizozemskih vzornikov. Tako si je resničnost dneva utrla pot v slikarjevo delo prav takrat, ko se je oficialno slikarstvo dobe najbolj oddaljilo od nje. Chardinova slikarska sredstva so posledica njegovega meščanskega prepričanja, niso pa dovolj revolucionarna, da bi mogla voditi v nov razvoj. Njegovo delo je umetniška paralela idejni pripravi velike revolucije, ki je povzročila nepričakovan obrat v stilu XVIII. stol.

Navdušenje za vzvišenost klasične oblike je stalna spremljevalka francoskega umetniškega razvoja po renesansi. Nji se zahvaljuje francosko slikarstvo za enega svojih najvedrejših duhov, za N. Poussina, ki je priznaval le grandiozno snov kot pogoj za velik stil in se je skrbno izogibal „navadnih stvari podrejene zanimivosti“. Ustvaril si je iz lastne problematike zaokroženo umetnost, polno čistih umetniških nalog bolj intelektualnega, kot pa čustvenega pomena. Sedaj, ko se pričenjajo bližati burna desetletja revolucije, ki je brezobzirno odpravila oboževanje tradicij ter prekinila razvojni tok neposrednega nadaljevanja domačih podlag, je prišla antika znova do veljave. Toda to pot ne kot artistska tema, ampak kot moralna zakladnica državljanskih čednosti. Postala je jeklena in stroga antiteza razmehkuženim običajem rokokojskega aristokrata, katerim je francoski meščan v družbi s kmetom in proletarcem napovedal odločilni boj. Poseg v oddaljeno zgodovino je bil celo dobrodošel, ker je tedanja francoska umetnost le preočitno služila prav tistim življenjskim nazorom fevdalcev, katerim je veljala vsa mržnja bodočih revolucionarjev.

Dasi se je idejno približal tem ljudem že Greuze, njegova krotka moralnost nekoliko dekadentnih oblik ni mogla zadostiti strastnemu iskanju novine in boljših pogojev za dostojno človeško življenje, kar je bila v bistvu najvišja naloga francoske revolucije. Nji in njenim ljudem je mnogo popolneje ustrezal slikar J. Louis David, ki je bil sicer učenec rokokoja, toda je že v mladih letih poizkušal upodabljati klasične teme in se v Rimu popolnoma vdal zgodovini rimske republike. Njegova slika Prisega Horacijev, ki je še danes obveljala med ostalimi, bolj medlimi deli podobne tematike, je strastna afirmacija pozitivnih moralnih lastnosti, čeprav iz oddaljene dobe in pri tujem narodu. Vsebina slike je v onem trenutku govorila velikemu delu francoskega naroda in ko se je kasneje dvignil v silnem uporu proti vsemu, kar ga je dušilo, so spremljale njegove predstave o bodoči uredbi življenja Davidove koncepcije v antične halje oblečenih moralnih dejanj. Zato je David postal „slikar revolucije“, zelo prepričan revolucionar in grobar oficialne akademije ter ideolog novega slikarstva.

Sodili bi, da je bilo to početje, ki je izraz oboževanja strnjene oblike, za novo slikarstvo precej jalovo, če je moglo služiti le naglo se spreminja-

joči partizanski ideologiji, ne pa obćim človeškim idealom. Pa vendar je Davidova klasika ideološko splošna in neoporečna in v nekem pogledu celo točen izraz onega neosebnege naroda, ki stoji v prvih revolucijskih letih kot glavni igralec na pozornici revolucije. Toda, če bi bil David ostal zvest tej svoji ideologiji, ki ga je privedla v konvent in tudi v zapor, bi imel malo pomena za revolucijsko slikarstvo, kateremu prekrojena in teatralno kostumirana antika ni mogla pomagati do notranje resnične podobe lastnega časa in miselnosti. Toda David je bil mož moćnih instinktov, slikar, ne le ideolog in klasicist, pa ga je realnost premagala s svojo vitalnostjo. Tako so nastale slučajnostne slike o umoru Lepelletiera ter slika mrtvega Marata, ki bi sama za vse čase mogla utrditi slavo Davidovega imena. Tu je mračna drama ljudskega tribuna našla vzvišeno interpretacijo, zgrajeno na globoki človečnosti Davidove umetniške narave. Za njo je slikar celo našel preprost način slikanja, ki gotovo podčrtava pretresljivost slike, ni pa obenem izhodišče za nov slikarski razvoj.

David ni bil realist le v ideološko ozkem okviru svojih revolucijskih tem, med katerimi so tudi povprečna dela, ampak tudi kot portretist, ko je slikal ljudi svoje dobe ter jih z moćjo svojega slikarskega znanja zapustil kasnejšim dobam v grandiozni podobi resničnosti. Tako se je David odmaknil od preoblečenih Rimljanov k sodobnim ljudem, toda popustljivost ga je privedla do kompromisa, da je zapustil svojo revolucionarno radikalnost in se popolnoma vdal sodobni resnici. To je bilo za Napoleona, ko je David slikal velike slike zgodovinskih prizorov z edino zaslugom, da je vzlic majhni umetnostni problematiki bolj služil dobi, kakor pa s svojo klasicistično ideologijo. Ko je potem živel v pregnanstvu v Belgiji, je doživel počašćenje mlade generacije, ki je spoznala v Davidovem delu pozitivno plat in jo umetniško razvila.

Med mladimi obiskovalci je bil tudi Théodore Géricault. S tem imenom se v umetnostnih zgodovinah začenja novo poglavje romantike, ki je eno najslavnejših v francoski umetnosti: strastno iskanje človeške usode, vroče sodoživljanje vseh človeških tegob, razširjanje umetnikovega sveta, to so glavne odlike francoskega romantičnega slikarstva, ki ne operira več z alegorijami in mitologijami, ampak s svojo moćno imaginacijo preliva stare in nove teme v sodobne slike. Realnost, narava, človek imajo najvećji slikarski delež pri tem delu. In najvećji med francoskimi romantiki, Eugen Delacroix, je potem zmogel tudi apoteozo revolucije, ne vélike, ampak one l. 1830., ki je edina obveljala do naše dobe in bo večna: v nji vsakdo občuti oni heroizem in požrtvovanje, ki ga zmore le globoka človečnost. Tako je šele romantika izpolnila umetnostni program revolucije, ki se je sicer z dekreti trudila ustvariti ideološko neoporečno umetnost, pa je s svojo obćno veljavo in vitalnostjo neopazno stćkala nit novega razvoja, ko je osvobodila umetnika njegovih tradicionalnih vezi in ga

vrnila realnosti, času in človeku. Te vrednote pa so preprečile ono, česar se je bal David, namreč formalni kaos, ki ga je mislil zaježiti s klasično obliko. Toda šele v človeško usodo proicirana revolucijska svoboda je zmogla novo umetnostno obliko, iz katere raste ves razvoj novejše umetnosti.

## Francoska revolucija v sodbi poznejših dob

Fran Zwitter

Pomen revolucije in mesto, ki ji pripada v zgodovinskem razvoju človeštva, vseh zadnjih sto petdeset let nista nehala zanimati mislečega človeka. V spreminjanju sodb in vrednotenj o velikem prevratu se zrcali napredek znanstvenih raziskavanj, prav tako pa seveda tudi razvoj svetovnih in političnih nazorov in različnost interesov; saj revolucija ni bila doslej še nikdar samo predmet zanimanja učenjakov, ampak vedno tudi interesna sfera vseh tistih, ki so v sodbah o njej izražali svoje mnenje o borbah sedanjosti in svoje načrte za bodočnost.

Centralna točka ideologije revolucionarjev samih je vera v človeški razum, ki si bo v popolni svobodi sam poiskal najboljši odgovor na vsa vprašanja. Ob misli, da je zgodovina človeštva odvisna od stopnje njegove razumnosti in da se ta vedno bolj izpopolnjuje, nastane prav v 18. stoletju naziranje o neprekinjenem napredku kot bistvu zgodovine. Svoj najbolj dovršeni izraz dobi to naziranje v delu matematika in ekonoma Condorceta „Esquisse d'un tableau historique du progrès de l'esprit humain“ (izšlo 1795). Avtor — žirondist je dovršil to delo v dobi terorja, ko se je skrival pred preganjalci; ko so ga vendar aretirali, se je izognil giljotini s tem, da je pil strup, in njegova knjiga je izšla leto dni po njegovi smrti. Kljub temu pa predstavlja to delo žrtve revolucije najbolj popolni izraz vere revolucionarjev v razum, v zgodovinski napredek na podlagi izpopolnjevanja razuma in v francosko revolucijo kot največjo zmago razuma v zgodovini. Pozneje je označil sociolog Auguste Comte Condorceta za svojega glavnega predhodnika.

Kljub svoji racionalistični usmerjenosti pa prosvetljenstvo in revolucija nista brez smisla za socialne pojave, kakor so jima pozneje mnogokrat očitali. V tej dobi nastanejo prvi poskusi socioloških koncepcij. Za volitve v državne stanove je izšla Sieyèsova brošura „Qu'est — ce que le Tiers — Etat?“ in od tedaj je borba tretjega stanu proti privilegirancem eno najbolj znanih gesel revolucije. Tej borbi je hotel dati Barnave globlji značaj; v svoji „Introduction à la Révolution française“ (napisana 1792, a objavljena šele 1845) vidi ves smisel moderne zgodovine v prehodu od obla-

---

Predelano predavanje v Francoskem institutu 11. maja 1937.