

dejstvo nekako takole: Kako je nastala prav ta in ne drugačna oblika danega dela, vam ne bi vedel natančno analizirati, gotovo pa je, da so soodločali tu: že prvi instinktivni zamisel, ki je zabrnal v meni, ko sem dobil prvi stik z nalogo, prvi nedoločni vtis, ki ga je napravil name naročnik, ne samo njegova zahteva, ampak prav posebno njegova osebnost in prvi stik z okolico, v kateri naj bi delo ustvaril.

V kakem razmerju se te komponente spojuje, je skrivnost, gotovo pa je, da so vse bistveno pomembne.

Ako s te strani enkrat pogledamo na arhitekturo, to »najpraktičnejšo in najmanj poetično« med njenimi sestrami, in njene naloge, bomo tudi Plečnikova ljubljanska dela drugače in pravilneje razumeli. Vsaka aprioristična estetika, vse teorije o gradnji mest, vse pričkanje o tem, zakaj tako in ne drugače, je odveč, umestno pa edino ono načelo, za katero se je boril že Prešeren: »Pusti peti mojga slavca, kakor sem mu grlo ustvaril!«

Kadar bodo stali vsi členi estetske verige med alfo — Šentjakobskim trgom — in omegom — Kongresnim trgom — se bo še marsikako oko odprlo za tiste vrednote, ki jih danes še ne vidi. Ta članek pa naj bi bil samo nekoliko utrl pot k pravilnejši presoji pred našimi očmi nastajajočih pojavov.

O postanku umetnine*

Ivan Meštrovič

Preden preidem na Michelangelovo delo samo, se mi zdi potrebno razložiti neke svoje misli o postanku umetnine splošno (mislim posebej na skulpturo) in o glavnih elementih, ki igrajo vlogo pri njenem postanku. To smatram za potrebno, ker nameravam posebno s te strani motriti Michelangelovo delo, deloma ker mislim, da je to važno, deloma pa, ker s te strani dosedaj še

* Redki so umetniki, ki so zmožni o svojem delu in o umetnosti sploh povedati svojo misel v taki obliki, da povedano ni samo dragoceno gradivo umetnostnemu kritiku in znanstvenemu estetu, ampak formalno in vsebinsko njihovim umetninam enakovreden proizvod. Ivan Meštrovič, ki se je iz preprostih razmer skoraj samo po prirojenem talentu dvignil na eno prvih mest sedanje umetnosti, je pred kratkim napovedal študijo o enem največjih kiparjev vseh časov, Michelangelu, je priobčil v »Novi Evropi«, knj. XIV., str. 243 sl., uvod v to študijo, ki spada nedvomno med najpomembnejše, kar je kdaj umetnik napisal o drugem umetniku, in ki vsebuje odstavek »o postanku umetnine«, ki je tako zanimiv in pomemben ter v svojih osnovnih ugotovitvah tudi tako točen, da naša kulturna žurnalistika ne sme mimo njega na dnevni red. Sledeči članek je kolikor mogoče točen prevod Meštrovičevih izvajanj v o. c. str. 245 do 249. Fr. Stelè.

ni bilo zadosti osvetljeno. Ona vrsta umetnosti, ki ji pravimo »lepa umetnost«, in sicer prav tista, ki ima vidne oblike in ki nam postaja dostopna vsaj deloma po čutu vida — torej arhitektura, skulptura in slikarstvo — obstoji iz dveh elementov, iz materialnega bitja in iz spiritualnega bitja, ki oživotvarja. Materialno bitje je vidno, spiritualno pa nevidno. Drug drugemu sta naravnost nasprotna. Toda predmet te vrste (umetnina) obstoji za nas šele, kadar se ta dva elementa spojita; ker kolikor tudi materija resnično obstoji, ona ne obstoji kot stavba, kip in podobno, dokler se ne spoji z onim nasprotnim elementom, dokler je ta ne oplodi; prav tako duhovno delo resnično obstoji v možganih, kjer se je rodilo, za druge (telesne) oči pa ga ni, dokler se ne spoji z materijo. Ako rečemo, da je kako umetniško delo harmonično, popolno ali ako o njem rabimo kak drug podoben izraz, smo s tem že naznačili, da obstoji iz dveh elementov, ki sta v enakovrednem odnosu drug do drugega, tako da nam nudita določen zmisel onega, kar naj plastični predmet predstavlja. Katera elementa pa naj to bosta, ako ne ona dva, ki smo ju prej omenili: spiritualni in materialni element. Akademski se to označuje kot »harmonija linij«, »oblik« itd., kakor da bi sama oblika brez življenja, to je brez spiritualne vsebine, kaj pomenila. Zato ponavljam, da je v vsakem predmetu harmonija ali disharmonija med spiritualno in materialno stranjo v prvi vrsti, kar pri plastični umetnosti pomeni svetlobo in senco, ki sta jezik izražanja v ti stroki umetnosti.

Rekli boste: ako je to jezik, kako naj se ga naučimo, kako razdelimo svetlobo in senco, da bosta ekvivalentni druga drugi? Mar po velikosti ploskev ene in druge? Ali enako ali neenako? Po kakem pravilu naj postopamo? Slikarska stroka umetnosti je najboljši dokaz, da je jezik likovne umetnosti svetloba in senca; toda ko se v sliki razmerje svetlobe do sence ne menja, je to razmerje pri arhitekturi in skulpturi — kot realni plastiki — drugačno; pri njih se medsebojno razmerje teh dveh elementov menja po jakosti osvetljave, po premikanju solnca, če so umetnine nepremične, če so premične, pa vsak trenutek. Zato je manjši del resnice v tem, da skušnja in tok dela najde pravo razmerje med tema dvema elementoma in tako harmonijo dela; večji del resnice namreč temelji v prvobitnosti dela, preden je bilo začeto, še v ideji. Upali bi si celo reči, da tudi ideja sama prinaša ta dva elementa že iz svojega predidejnega stanja, in da smo tudi pri ideji že preveč v dejstvenosti in zato brez jasnosti o njenem poreklu. Delo ima torej že v svoji klici, preden se v ustvaritelju javi nagon po njegovi ustvaritvi, ono tendenco, ki je v trenutku ustvaritve kakor tudi uresničitve najodločilnejši faktor. Tako ima umetnina tri stadije: prvi nejasen, v klici; drugi v ideji (kar bi odgovarjalo spočetju); in tretji v uresničenju, kar bi odgovarjalo rojstvu. Umetnina ima tudi svojo dobo nošenja, ki je lahko kratka, lahko pa tudi traja

po več let. Uresničenje more biti mrzlično, toda bol ni taka kot ona, ki spremlja prenos iz klice v ustvarjanje. V prvem stanju delo slutimo, v drugem čutimo in gledamo z notranjimi očmi, v tretjem pa se uresničuje — odkriva s temi očmi.

One druge oči — mi ne vemo o njih, kje se nahajajo, a lahko bi jih imenovali oči duše — so mnogo bolj važne in igrajo v primeri z vidnimi očmi večjo vlogo v nematerialnem kakor v materialnem ustvarjanju. Čitatelju se bo mogoče zdela ta trditev nemogoča, zato bom poskusil, da jo s par besedami pojasnim in navedem par dejstev iz dobe uresničitve umetnine. One druge oči, ki se v tem slučaju imenujejo imaginacija, neprestano vidijo in fiksirajo delo, ki je za naše vidne oči nevidno, ker še ni dobilo oblike. Na primer: kipar ima pred seboj svoj blok kamna ali lesa ali česarkoli in vidi v njem figuro, ki jo hoče izdelati, četudi bloka ni niti načel in četudi blok nima tej figuri prav nič slične oblike. Pa ne da bi jo videl samo v glavnih črtah, ampak prav določno; on ne vidi dela samo s tiste strani, s katere gleda blok, ampak tudi od strani in od zad, kjer niti blokove ploskve ne vidi. Logično to pomeni, da je ustvaritev že dovršena v vsi svoji harmoniji, brez sodelovanja rok in oči, in da gre sedaj samo za to, da se kip izvleče iz materiala in napravi viden. — Pa še en primer za to, da so one druge oči voditelj, te pa samo pomagač. Dokler se obdeluje kamen ali les, je nesporno, da dleto ali nož prodirata skozi gosto in neprozorno materijo, preden morejo te naše oči sploh kaj videti: voditelj so jima one druge oči (v tem slučaju plastični čut). Tako one druge oči opredelijo in razdele svetlobo in senco v resnici prej, preden prodre skozi materijo katerikoli od teh elementov. Telesne oči konstatirajo ter komunicirajo z onimi drugimi (v tem slučaju bi lahko rekli: z intelektom), ki kontrolirajo, ali odgovarja vse onemu, kar one gledajo, ali ne.

Po povedanem se mi zdi jasno, da za pravega umetnika ne more biti pravil in da se ono, kar je umetnosti bistveno, ne da naučiti. Vsak mora sam sebe preizkusiti, ali ima one druge oči ali ne. Res pa je, da so te naše telesne oči pomagač duševnih pri konkretiziranju ideje, kolikor one s pomočjo opažanja teh dajejo ideji obliko; brez nevidnih oči pa more nastati po našem prepričanju pač ilustracija, ne pa prava umetnost, ki nudi sliko in podobe duhovnega življenja. Duševne oči segajo mogoče celo za našo zavest v krajine doživljenj naših prejšnjih bivanj, v pradede nazaj, kjer se po zakonih narode neprestano po dve črti križata v eni točki, od nje pa se delita zopet v dve in tvorita tako nepretrgano verigo. Niti naše znanje, niti skušnja, niti fantazija niso naše osebne pridobitve, ki bi jih bili osvojili mi sami v omejenem času našega življenja, ampak smo jih podedovali. To podedovanje bi lahko imenovali tudi nezavesten spomin, prihajanje v spomin onega, kar smo že vedeli, in občutenje onega, kar smo že občutili.

Doslej smo poskusili na kratko razjasniti razvoj — rast dela od spočetja dalje. O vzroku spočetja pa še nismo ničesar povedali, kakor tudi ne o kvaliteti (fizijognomiji) in vplivanju v ti smeri. O samem spočetju lahko samo domnevamo, ker se vrši tam, kamor ne segajo niti naša misel niti naši čuti. Mogoče imajo na kvaliteto dela vpliv (v njegovem izvenčutnem stanju) nam neznane in nesporočene misli, želje in čuvstva naših prednikov, njihove vrline in napake. Na kak način pa, koliko ene ali druge — nam je neznano. Dokler je umetnina v nekonkretnem stanju (mi pravimo v misli), dotlej je tudi avtorju samemu meglena in si je je on samo na pol svest. Ko je oblikovana (še v nematerialni formi), je avtorjeva glavna skrb, da jo prenese v vidno formo. V tej smeri deluje neke vrste nagon. Ko pa umetnina dobi vidno formo, bo mogoče avtor sam najmanj mogel pojasniti vse niti, ki so se spletle v vzrok.

Razume se, da je še težje razložiti vzrok — prav kakor vzrok naše eksistence in »prihoda« na svet, to je sprejetja vidne forme. Po opazovanju in razmišljanju bi mogoče mogli zaključiti, da sta duh in materija nerazdeljiva, tako da bi, sledeč duhovno nit, mogli skleniti, da materija ne obstoji in obratno. Napačno in blasfemično je eno in drugo. Ideja je forma božanske prirode, vidna forma pa je njena slika. Forma in ideja, vzvišena misel in vidna manifestacija prirode v samem božanstvu sta prednja in zadnja stran predmeta. Tako je tudi prava umetniška koncepcija v svojem bistvu najbolj podobna naravni koncepciji. Njen vzrok je skrivnost, kakor je skrivnost naše življenje, izvor pa jima je isti. To se pravi, da gre z življenjsko afirmacijo, oziroma z njeno potrebo, vzporedno tudi duhovna. Ona je glas in pesem duševnega življenja, obenem pa tudi fizičnega in sprejema formo kakor življenje, da bi postala razumljiva našemu fizičnemu bitju. Ona nam je dokaz, da je človeštvo večno celota, kakorkoli je minljivo kot poedinec.

Bolj jasno pa nam postane razvijanje ideje, ko se inkarnira. Njena matica, v kateri se inkarnira, preden začne živeti za naš um in naše čute, obstoja iz naših najzgodnejših osebnih spominov vseh čutov, posebno pa treh glavnih: vida, sluha in tipa, po katerih harmoniziramo s narodo. Na čut vida vpliva podnebje, pokrajina, spremembe barv, barva ljudi in živine, steblovja in bilk. Na sluh vpliva veter, grom, šum vode, melodija pesmi in ton glasu in govora naroda. Prav tako prihaja v poštev oblika tal in njihov sestav, ker tvorita akustiko glasu in vetrovom. Kajti njihov struktivni katakt daje sugestivno intenziteto. Te osnovne stvari so po našem mnenju skupne vsem strokam umetnosti, kajti dokler je njihova vsebina samo spiritualna, ni naklonjena nobenemu čutu posebej, ampak vsem enako. Kakor hitro pa se akcentuira idejni spol, takoj zahteva tudi svojo posebno hrano. Pri muziku se takoj spaja z zvoki vetra, in šumenjem rek; pri slikarju z barvo pokrajine, neba ali česa dru-

gega; pri kiparju in arhitektu s hribi, stebli, ljudmi itd. Tudi kadar muzik ne poslušá, ampak gleda, mu vse proizvaja melodijo in ritem; slikarju, kiparju in arhitektu pa tudi ono, kar slišijo, ustvarja barvo, formo in konstrukcijo. Če muzik stoji pred sliko ali skulpturo ali stavbo, je v glavnem melodična senzacija v njih, ki deluje nanj. Slično je z umetniki drugih strok, kadar poslušajo muziko. Za lajike so te stroke umetnosti popolnoma ločene druga od druge radi svojega različnega načina izražanja, za one pa, ki morejo prodreti do duhovne strani, so spojene in je jasno, da imajo skupen vir. Vsaka umetniška stroka, ki je na višku, ima tudi elemente drugih: v muziki imamo tudi arhitektonsko struktivnost, kiparsko plastičnost in slikarsko barvo; prav tako je v plastični umetnosti ritem in melodija. Prava poezija ima elemente vseh in prav za prav ni nič drugega kot kombinacija vseh skupaj. Ni treba niti poudarjati, da je v sliki arhitektonska konstruktivnost in kiparska plastika, ali narobe, da je v skulpturi in arhitekturi poleg realne forme tudi slikarska iluzija. Ali vseeno je treba, da ima vsaka stroka svoj spol, ker, kadar ga ni, je omahljiva, brezbarvna, jecljajoča in brez značaja. Nikdar pa ni tako pri umetnini, ki je nastala spontano, instinktivno in intuitivno, pač pa največkrat pri tisti, ki je nastala pótém intelekta, brez prave inspiracije, torej po spekulaciji, namesto po inspiraciji. Avtor take umetnine je zgrešil izbor svojega jezika — v njem, v njegovem nagonu za izrazom ni dosti naglašen spol.

Polemika

Umetnostni nazor Jos. Vidmarja

Namenil sem se k umetnostnim nazorom Jos. Vidmarja, ki jih postopoma razvija v svoji reviji »Kritiki«, napisati nekaj opazk iz tega-le razloga: Vidmarjev umetnostni nazor nima značaja v sebi zaključenega, čeprav še ne dovršenega sistema, marveč je zgolj pisana zbirka najrazličnejših dognanj, ki si često med seboj nasprotujejo ter drugo drugo prevračajo, pobijajo in preklicujejo. Zato je nemogoče, Vidmarjevemu nazoru nasproti postaviti oster, naravnost mereč odgovor, ki bi v vsaki točki précej zadel celoto. Zavedam se, da moja interpretacija Vidmarjevega nazora ne upošteva vseh subtilnosti in logičnih ali nelogičnih možnosti, ki jih vsebuje; to tudi ni moj namen. Poizkusil bom namreč samo opozarjati na podlagi poedinih konkretnih primerov na njegove načelne zmote, napake in očitvene nezmiselnosti. Mimogrede pristavljam, da ima nenotnost in pogršečnost Vidmarjevega umetnostnega nazora svoj poglavitni vzrok v popolnem in pomanjkljivem poznanju nekaterih osnovnih vprašanj, tičočih se duhovnega življenja sploh, in šele v drugi vrsti v nezadostnem poznanju umetnostnega materi-

jala, na katerega se sklicuje. Kruto se je maščevalo nad njim tudi dejstvo, da je šel brez vsakih priprav takoj na najbolj težavno delo, ustvaritev enotnega sistema, pri čemer se je morda preveč in lahkomiselno zanašal na prirojeni mu estetski instinkt. Mnogo pametneje bi bil storil, da je vsaj za dogleden čas še ostal zgolj pri praktičnem kritičkem poslu, ki mu nedvomno bolj odgovarja. Njegovo teoretično delo pa je tako, da se ruši samo v sebi, ker je brez vsakih opornih točk.

1. Pojavi duhovnega sveta, kakor religija, etos, umetnost... so Vidmarju po svojem bistvu in značaju popolnoma tuji in krivo tolmačeni. Ker je hotel za vsako ceno in po katerikoli poti ter na najkrajši način priti do zastavljenega si cilja, je problematiko duhovnega sveta zelo enostavno razrešil z naslednjo shemo, ki je nekak talni načrt za zgradbo njegove celotne umetnostne teorije. Ta talni načrt pa se je pokazal vse preveč enostaven za komplicirano zgradbo, zato je bilo treba prezidavanja in prizidavanja na vseh koncih in krajih.

Ločimo telesni, duševni in duhovni svet. Duševni svet je svet mišljenja in čuvstvovanja, ustvarjanja sistemov (verskih, etičnih, političnih...) in znanosti. »Duševnost je podvržena načeloma potrebe in koristi« (Kritika, I, str. 1.) Duhovni svet pa je svet neposrednega dožemanja pojavov, to je njih doživljanja; pótém njega šele prodro pojavi do duhovnega središča v človeku, »ki jih sprejme svobodno, brez ozira na njih odnošaj in njihov pomen napram lastni osebi; in le taki pojavi dobre svojo pravo podobost.« (Kritika, II., str. 2.) Duhovno življenje je sodoživljanje vsega; ono napravi človeka svobodnega, ga reši iz oklepov in ječ lastne osebnosti. Svoboda pa je elementaren odnos napram življenju, ki ga je zmožen samo nezaveden svetovni nazor. Nezaveden svetovni nazor pa je — po Vidmarju — ne racionalno spoznan, marveč intuitivno doživljen. Ker je le umetniško doživljanje intuitivno, je edini nezavedni svetovni nazor — umetniški. In tega nezavednega svetovnega nazora, ki doživlja svet in gleda nanj duhovno, izraz je — umetnost. V nekem zmislu je torej po Vidmarju umetnost izraz same sebe. Ta zamotani klobčič je treba najprej razvozlati.

Predvsem je jasno, da je Vidmarju duševni svet po eni strani svet »racionalnih« duševnih funkcij, to sta razum in čuvstvo, po drugi strani pa svet racionalnega, morda boljše racionalističnega dožemanja pojavov. Nasprotno mu pomeni duhovni svet intuicijo in iracionalno dožemanje pojavov.

Duševni svet je nižji, najvišji je duhovni svet — po Vidmarju. V tem, tu označenem zmislu po mojem tudi.

Da je moje tolmačenje pravilno, je razvidno iz premnogih mest v »Kritiki«, izmed katerih naj jih navedem še dvoje. Umetnik gleda svet »neposredno in zato umetniško«. (Kritika, I, str. 148.) »Pomen pa ima umetnost za nas v tem, da nas uči« neposrednega doživljanja. »Za neumetnika je potemtakem umetnost ne le izraz neposrednega doživljanja, marveč tudi edina praktična šola za lastno neposredno doživljanje in s tem važna pot do izpolnitve in poplemenitja vsega našega življenja.« (Kritika I, str. 149.) Neposredno doživljanje pa je tisto svo-