

KRONIKA

Milček
Komelj

Pota prednikov v srcu in času

France Mesesnel – Andreja Žigon: JANEZ WOLF, 1825–1884: življenje in delo; Zbornik za umetnostno zgodovino, n. v., XXII, 1986, 264 str., od tega 72 str. s 107 repr.

Sredi druge polovice preteklega stoletja, ko so slovenski meščanski bidermajerski slikarji zamrli in so hirale po deželi baročne delavnice, ki so delale predvsem za Cerkev, je našo umetnost zavestno dvignil na novo raven slikar Janez Wolf (1825–1884). Razpet je bil med duhovno vzvišenostjo in slikarskim smislom za življenjsko realnost ter omejen na možnosti cerkvenih naročil, kamor je vnesel nov slog, utemeljen v nemškem nazarenstvu in pobudah starih Benečanov; zato velja za slovenskega utemeljitelja tako imenovanega romantičnega klasicizma in nazarenstva in za predhodnika realizma ter za začetnika prenove našega cerkvenega slikarstva, zaradi kvalitete in umetnostnega nazora pa za obnovitelja našega slikarstva sploh, in to ravno na tistih področjih, ki so bila pri bidermajerskih umetnikih – krajinarjih in portretistih – v glavnem podrejena in prepuščena tradiciji baroka. Vzlet pri tem sta mu dali vera v umetnost – ideja o njeni vzvišenosti – in narava; temelj, na katerega se je pri tem bistveno oslonil, pa so bili veliki mojstri preteklosti, ki jih je bil spoznal v Benetkah; tem vzornikom se je spoštljivo klanjal in jih zato tudi močno prevzemal v svoja dela, ponekod malone kopiral. Marsikaj od tega, kar je samo nakazal, so uresničili in razvili njegovi učenci, za dediče njegovega nazora (duhovne oporoke) se je razglašal Anton Azbè, posredno pa v tem pogledu velja s posredovanjem impresionistov za predhodnika umetnikov našega stoletja, ne da bi ga bil kdo v resnici поблиže poznal ali se celo formalno opiral na njegovo, v preteklost obrnjeno ustvarjalnost. Njegovo glavno delo in skoraj edino, kjer se je lahko ob ugodnih razmerah docela razmahnil, je poslikava prezbiterija župne cerkve v Vipavi, v mestu, kjer je preživel mladostne dneve poznejši umetnostni zgodovinar France Mesesnel (1894–1945); in prav tega umetnika si je Mesesnel izbral za temo svoje doktorske disertacije, ki jo je leta 1922 osemindvajsetleten zagovarjal v Pragi. V češčini napisana disertacija je ostala javnosti tako rekoč neznan in živa samo posredno (njeni izsledki, ki jih je avtor porabil tudi drugje, so postali temelj pri opredeljevanju Wolfa tudi za druge pisce), dokler ni letos izšla v prevodu Albine Lipovec in v ureditvi ter z dopolnili današnje glavne raziskovalke Wolfove usmeritve in umetnosti njegovega časa Andreje Žigon. Kot da bi slikar, čigar življenje je bilo nesrečno in čigar dela je čas v veliki meri že kmalu po nastanku razjedel, še po smrti ne imel prave sreče; dela ni hotela sprejeti nobena založba, dokler ni končno izšlo že po stoletnici njegove smrti kot 22. številka nove vrste Zbornika za umetnostno zgodovino.

vino; to je sicer strokovno kvečjemu veljavnejše, a manj popularno in reprezentativno (slike so žal natisnjene le črno-belo), zato je potrebno širšo kulturno javnost na publikacijo še posebej opozoriti.

Knjiga oživlja v bistvu dve zelo izraziti postavi slovenskega kulturnega življenja, slikarja in njegovega raziskovalca, in je torej pomembna za zgodovino našega slikarstva in kot vpogled v zgodovino naše umetnostne zgodovine. Zato se lahko upravičeno zastavlja vprašanje, kje je danes, po petinšestdesetih letih od nastanka, težišče njene aktualnosti, in ali je disertacija iz leta 1922 lahko sploh še nezastarela, aktualna. In če je taka, ali je aktualna zgolj zaradi podatkovnega gradiva ali morda tudi metodološkega pristopa, ali je zanimiva zgolj kot umetnostnozgodovinski vir (njena izdaja je bila spocetka zamišljena kot uvod v novo serijo Virov), kot oddolžitev pomembnemu avtorju ali zgolj kot mikavno branje. Odgovori na ta vprašanja so lahko mnogolični in samo kompleksni, v jedru pa jih (poleg predgovora profesorja Naceta Šumija) nakazuje že zasnova knjige, saj v njej dopolnjujejo Mesesnelovo osnovo temeljiti komentarji, dodatne opombe – povedne zlasti pri uvodnem panoramskem pregledu starejše umetnosti – in vsestranska pojasnila, vključno s prvim popolnim katalogom njegovih slik (delom Andreje Žigon), iz česar je mogoče že sproti razbirati, koliko se je današnje gledanje na čas in poznavanje dejstev spremenilo, tako da lahko knjigo beremo iz dveh optik: kot zgodovinski vir in kot docela aktualno in novo delo.

Najpoprej je knjiga pomembna zaradi samega slikarja – vendar prav toliko tudi zaradi piščevega posebnega odnosa do njega. Prvenstveno je Mesesnel v njej skozi biografsko pripoved rekonstruiral profil umetnikove osebnosti, ki se ji je skušal čim intimneje približati na temelju zgodovinskega gradiva, a nič manj osebnega vživetja, s katerim je odkrival človeško podobo tudi v vsebinskem izrazu njegovega dela. (Samo domnevamo lahko, da mu je bil slikar, čigar freske je v Vipavi gotovo pogosto gledal, tudi čisto človeški izziv, ustvarjalna uganka, ki jo je želel rešiti.) Ta pristop se zdi posebej za Wolfa že kar samoumeven, če pomislimo, da je že dotlej živel v zavesti bolj s svojimi idejami, voljo do umetnosti in »oporoko« kot z vse bolj izginevajočim in pozabljenim delom. Iz knjige razvidna postava je zaradi izpričanih podatkov in piščeve intuicije kolikor mogoče konkretna in živa, a vendar tudi shematična, kar je že samo po sebi razumljivo pri slikarstvu, kjer ne gre za diskurzivno govorico, ki bi vsak hip odpirala vpogled v odtenke avtorjevega notranjega življenja. To nujno posplošitev (stilizacijo) kakor tudi slikarjeve individualne posebnosti pa je pisec smiselno usmeril v značajsko opredelitev človeškega – umetniškega tipa, ki ga je poimenoval kot romantičnega; ta pojem je očitno pojmoval v obeh smislih, zgodovinskem in tipološkem, a ne zaradi miselne ohlapnosti, marveč zato, ker so se mu vanj zlivale najrazličnejše karakteristike, razmerja in lastnosti: poleg umetnikovega oziranja v preteklost, ki ga je ekspliciral kot kriterij za tako oznako, tudi značilno tragično nasprotje med njegovo dušo (idealom) in stvarnostjo, ki so ga izostrile še konkretne ozke in nerazumevajoče slovenske razmere, ter ne nazadnje prirojeni umetnikov »romantični« značaj. Ta romantika, v katero sodi končno že njegova vključitev v romantično nazarenstvo oziroma poznoromantični klasicizem v duhu umetnikovega nemškega prijatelja slikarja Anselma Feuerbacha, sodi seveda v naraven sklop tako imenovanega historizma druge polovice 19. stoletja (ki

je kot pojem danes v tej zvezi običajnejši od romantike), torej vsestranske obnove starih zgodovinskih slogov, ki je bila v slikarstvu posebej značilna za cerkveno umetnost in je bila ob boku sočasnega posvetnega realizma izrazito konservativna. Taka je bila seveda tudi Wolfova umetnost; obenem pa je bila, gledano z vidika slovenskega položaja, tudi napredna, in v tem je Wolfov poseben zgodovinski pomen, posebna zasluga Mesesnela pa, da je bil ob upoštevanju širših evropskih silnic dojemljiv prav za te, iz domače perspektive usmerjene vidike, ki jih je osvetlil tudi z izrazito pritegnitvijo slovenske literarne in sploh kulturne zgodovine. V tej osvetljavi vidimo Wolfa kot preroškega sejhalca na zaraščeni njivi slovenske likovne kulture, sicer res neperspektivno zagledanega v veliko preteklost, a obenem skoznjo, v zaupanju v poslanstvo učencev, v obetavno prihodnost slovenskega slikarstva. Spoznamo ga kot prvo postavbo slovenske moderne umetnosti, ki je usodno pretrgala s slikanjem kot obrtjo in se zazrla v negotovo in vzvišeno pot umetništva, ki je tako pogosta v našem poznejšem slikarstvu in zlasti novoromantični literaturi in ki odmeva v likih umetnikov tudi v slovenski besedi, kjer je podobne junake – Wolfove duhovne naslednike – upodabljal zlasti Ivan Cankar. Iz tega vidika se nam pokaže Wolf bolj kot našim preostalim, mlajšim, bolj ali manj rutinskim historistom v svoji vlogi soroden celo Prešernu, ki je zavrgel utilitarizem – vzporednico neambicioznemu rokodelstvu – in stremel k umetniški popolnosti. Še posebej pa zato, ker je tudi on osvojil klasične italijanske zgodovinske forme, da bi skozi preveril lastne zmožnosti in povzdignil umetnost na najvišjo raven. Pri tej primerjavi je seveda nebitveno, da Wolf sicer ni bil Prešeren, marveč prej Gregorčič ali Stritar – bistveno je, da je takó pojmovani romantični historizem na cerkvenem (tedaj najbolj razširjenem in za poklicnega slikarja življenjsko edino zagotovljenem) področju naša slikarska pobaročna renesansa: uvod v razmah, ki se je v povprečju sicer zares jalovo izpel v nazarensko posnemanje, v delu in predvsem nazoru najpomembnejših Wolfovih učencev, bratov Šubicev, pa je dejansko pomenil tudi izhodišče za moderno, neepigonsko pojmovanje slikarstva. Seveda govorimo pri tem o renesansi v splošnem pomenu umetnostnega preroda, v zvezi z Wolfom pa ta slovesni pojem po svoje vendarle izžareva tudi svoj primarni pomen.

Dovolj je, če pogledamo v njegovi umetnosti na italijanske, zlasti beneške klasične renesančne vzore, ki jih je presajal v svoja dela (v knjigi jih je prva natančno analizirala Andreja Žigon) in če pomislimo na Mesesnelovo ugotovitev, da so šele ti vlivali njegovi nazarenski osnovi, ki je tudi sama črpala iz renesanse (in jo je Mesesnelov čas in še bolj avtorjev v realnost usmerjeni osebni občutek dosledno zavračal) pravo življenjsko moč, konkretnost, svežino in realnost, združeno z vzvišenostjo, ki je bila za Wolfa značilna. In kaj ni pomenljivo, da nas med reprodukcijami v knjigi pozdravlja najprej Tizianova Assunta – prav tista, s katero je ob našem naslednjem velikem umetnostnem prelomu ponazoril Izidor Cankar v romanu S poti neresljivost dileme o razmerju med tradicionalnim, večnim in sodobnim, naprednim in konservativnim. Iz nakazanega Mesesnelovega odnosa do umetnika in iz rezultata, izpeljanega skozi slikovito pripovedovanje – oživele umetnikove osebnosti – se jasno razkriva tudi podoba pisca, ki v naši zavesti že dolgo velja za najizrazitejšega predvojnega umetnostnega zgodovinarja po generaciji utemeljiteljev, Cankarju, Steletu in Moletu; odpira se nam vpogled v njegovo orientacijo, prijeme in sposobnosti ter v mesto pričujoče razprave v

njegovem opusu, pa tudi v sami umetnostni zgodovini. Delo se namreč bere kot pripoved, stkana po metodi, ki velja za sleherno zgodovinsko delo, in oživljena z osebno intuicijo, ter tako daje jasen vtis, da bolj kot specifična metodologija iz arzenala umetnostne zgodovine dopušča vstop v umetniško osebnost primarna človeška občutljivost. Kakor je res, da je klical po osvetlitvi osebnosti sam umetnik, gotovo drži, da je bil prav Mesesnel s svojo občutljivostjo za tako delo primeren zaradi svoje ustvarjalne narave, ki se ni omejevala na vnaprej pripravljene metode, ampak je združevala prijeme šole z lastnim instinktom in oboje podrejala specifičnemu interesu. Ta temeljni interes pa so neločljivo usmerjali ukoreninjenost v svet slovenstva in njegovo identificiranje z umetniki, njegov zgodovinski smisel in volja po razkrivanju intimne vsebine umetnin. Vse to je znal lapidarno in prepričljivo povzeti z enim samim stavkom, ki ga je verjetno prav v zvezi z nastajajočo disertacijo leta 1921 pripisal v pismu praškemu prijatelju Božidarju Jakcu: *»Jaz iščem pota naših prednikov in upam, da jih najdem v srcu in času!«*

Mesesnelova monografija je s tem naša prva monumentalnejša umetnostnozgodovinska razprava in disertacija, ki se je poskušala usmeriti predvsem v osebnost in zato kljub tradicionalni biografski metodi ne pomeni okorelega nadaljevanja biografij, kakršne je zastavljal že monsinjor Viktor Steska (ki je bil tudi v zvezi z Wolfom zaslužen Mesesnelov predhodnik), čeravno jih tudi nadaljuje. To je jasno razvidno zlasti, če pomislimo na le nekaj starejšo Cankarjevo disertacijo o Giulio Quagliu (Dom in svet 1920), ki je ne le zaradi pomanjkljivih podatkov o starejšem tujem umetniku, marveč tudi zaradi avtorjeve izrecne usmeritve poudarjala predvsem slog in njegov razvoj. Seveda je kot umetnostni zgodovinar povezal umetnikov tip in individualnost s stilom tudi Mesesnel, vendar je v umetninah bolj kot splošno duhovno usmeritev in zakonitosti skušal skozenj razbrati zlasti individualno in konkretno vsebino, ne le idejo, marveč predvsem »srce«, kar je prav ob vipavskih freskah ponekod tudi eksplicitno razvidno iz razlage umetnin kot izrazov umetnikove usode oziroma čustvenega stanja. In gotovo prav zato knjiga obravnava umetnikovo delo šele na drugem mestu, po prikazu ustvarjalca, in tudi to kot v bistvu sicer temeljito dopolnitev, ne najdemo pa v njej sistematičnih analiz celotnega dela – docela je bil opuščen zlasti prikaz tabelnih slik – in zato se avtorju ni zdelo povsod potrebno natančneje precizirati slikarjevih določenih (nazarenskih in renesančnih) vzorov; vse to je prepustil naslednici Andreji Žigon. Ta je besedilo z vso skrbnostjo nadvse zaslužno strokovno izpopolnila in upravičila njegov natis, ne da bi se ji bilo izkazalo potrebno ovreči Mesesnelova bistvena spoznanja ali spremeniti splošno predstavo o slikarju, ker se z njo – kot je razbrati tudi iz njene, knjigi dodane ocene Mesesnelovega teksta – v osnovi spoštljivo strinja oziroma jo prepušča v razsojo bralcu.

Po vsem tem bi za Mesesnelovo disertacijo ob vsej njeni strokovni korektnosti v nasprotju z npr. Cankarjevo v bistvu težko rekli, da je napisana izrecno v duhu kake umetnostnozgodovinske ideje; ta proseva bolj iz doživljanja umetnin kot iz razvidnejših klasifikacij, kot da bi tudi skozi splošne opredelitve kljub nujni shematičnosti prodiral večji Mesesnelov realizem s svojim čutom za konkretnost. Prav toliko kot iz strokovnih napotkov umetnostne zgodovine pa se zdi tako njegovo delo razumljivo tudi iz duha teženj, ki so združevale njegovo izrazito umetniško generacijo, v

katero je bil tedaj, ko je pisal besedilo, kar najtesneje vključen; tudi umetniki, s katerimi je rasel, so namreč prodirali predvsem v človeka, spajali individualnosti v človeške tipe, upoštevali konkretnost in prodirali v duhovnost, nihali med ekspresionistično romantiko in realizmom, v relacijah, ki jih nazorno izpolnjuje zlasti razpon med Jakcem in Pilonom, s katerima je bil – ob Ferdu Kozaku – kar najtesneje povezan; ta duh pa se jasno nakazuje tudi iz Mesesnelovih jezikovnih sredstev, ki ponekod konkretno podlago rahlo dvigajo v megleno in nekoliko romantično vzneseno mistično višino. (O besedilu originala in problematiki prevajanja je knjigi smiselno dodano izčrpno prevajalniko pojasnilo.) Najjasnejša pa je ob vseh teh okoliščinah in silnicah Mesesnelova razprava razumljiva tudi kot rezultat njegovega čisto osebnega ustvarjalnega daru. Tudi zaradi njega je naša predstava o Wolfovi markantni postavi, kakršna se je že doslej uveljavljala skozi Mesesnelovo gledanje, bolj ali manj sugestivna in živa, in to ne glede na strokovne pomisleke, da utegne biti prav zato tudi ne le poenostavljena, marveč v svoji zgodovinsko-literarni konstrukciji celo subjektivna. Ob takih pomislekih pa se porodi seveda vprašanje o zanesljivosti takó naravnane umetnostne zgodovine, pa tudi o njeni aktualnosti, saj je razprava v metodi preprosto opisna, a obenem globoko občutena, manj pa analitično in teoretsko zastavljena ter zato nekam brezčasno starinska, a neprisiljeno naravna in nikakor ne neveljavna. Vsaj glede na to, da umetnostnozgodovinska stroka zlasti za vstop v »srce«, ki je za umetnost romantične vrste bistveno, tudi danes ni ustvarila zanesljive samostojne metode, ampak se kvečjemu opira na druge stroke (zlasti psihologijo s psihoanalizo), se nam ob tem besedilu znova vsiljuje spoznanje, da je to, kar ohranja pomembne stare humanistične dosežke, še vedno aktualne, žive ali vsaj zanimive, poleg veljavnosti dejstev in dinamike intelekta ravno ustvarjalni zagon pisca, ki oživlja umetnine praviloma tudi bolj ali manj subjektivno in jim lahko ohranja življenjski čar celo v sklopu danes manj veljavnih miselnih konstrukcij, kar nam lepo potrjuje Cankarjevo umetnostnozgodovinsko delo.

To pa so nadvse delikatna vprašanja, ki segajo posebej v razmerja med mehanizmi metodologij in njihovimi živimi nosilci, v vprašanja ustvarjalnosti, ki v umetnostni zgodovini ni potrebna le na inovacijski metodološki ravni, ampak tudi pri vživetju v človeka in zgodovino, v »srce in čas«, kakršno je še izrecno potrebno pri pisanju monografij, v katerih je bil prav Mesesnel poseben mojster. Kar je v obravnavah umetnosti samo objektivno, premerljivo, popisljivo, je sicer znanstveno eksaktno, a ostaja nujno na površini; kar je globinsko, pa zelo hitro sega v nedokazljivo, v predpostavke ali celo literarnost, a so – ob vsekakor nujnem dopolnjevanju eksaktne osnove – gotovo prav taki nezanesljivi posegi pogoj za živost sleherne humanistične stroke, zlasti pa umetnostne, in še zlasti za razlaganje umetnin. Zato po rešenem omahovanju med slikarskim in umetnostnozgodovinskim študijem, ko se je Mesesnel odločil postati zgodovinar, umetnik v njem ni kar preprosto zamrl in zato je Mesesnel že prav na začetku svoje poti stopil na mejo med trezno znanostjo in živo umetnostjo; zato je tudi pri že umetnostnozgodovinskem delu razprave izrazitejši kot v morebitnih tezah in pojasnilih v sami literarni prepričljivosti opisov, s katerimi si je očitno zadal predvsem namen umetnine približati bralcu in jih z besedo oživiti. Ti upravičeno hvaljeni opisi so napisani s posebnim občutkom in tudi skozi razbiremo Mesesnelov celovit odnos do umetnosti kot izraza

vsega človeškega življenja, zlasti ob razlagah vipavskih pripovednih kompozicij, kjer čutimo med drugim njegov malone gledališki smisel za razbiranje ne le golo likovne, marveč tudi psihološke »dramaturgije« figurálnih prizorov, kakršne je Mesesnel kot vsestranski ljubitelj umetnosti (bil je tudi gledališki kritik) na gledaliških odrih umel doživljati tudi kot nenaslikane slike (kar lahko razberemo tudi iz bežne opombe na enem sporočil Božidarju Jakcu, kjer ga opozarja na slikarski učinek gledališke scene). Ob vsej prepričljivosti pa ti opisi vendarle niso vselej vključeni v celoto ravnó funkcionalno, marveč učinkujejo kot poseben dodatek. Prav to kakor siceršnja podrejenost strože strokovnega dela literarno naglašeni rekonstrukciji pa je morda edino, kar še najbolj posebej nakazuje, da je disertacija Mesesnelovo mladostno, začetno delo. Šele po tej izkušnji oziroma pripravi, ki sicer združuje vse lastnosti njegovega poznejšega dela, je lahko zrasla knjiga o slikarjih Šubicih, ki ju je vzgojil Wolf, in še pozneje značilna študija o predniku ekspresionistov, realističnem »ekspresionistu« Jožefu Petkovšku; v teh delih se mu je oboje – umetnikovo življenje in delo – posrečilo še trdneje strniti v sintezo, v organsko celovitost, h kakršni vsaj tisti Mesesnelovi nasledniki, ki jih zanima ustvarjalec zaradi dela, delo pa zaradi podobe ustvarjalca, v svojih prizadevanjih – sicer z dopolnjevanjem zgodovinskega pristopa, predvsem pa s prenosom metodoloških izhodišč iz življenjepisa v samo umetnost – tudi še danes težijo.