

## SODOBNA UMETNOSTNA VPRAŠANJA V SVITU MEŠTROVIČEVEGA KIPARSTVA

RAJKO LOŽAR

### I

V dosedanjem razvoju Meštrovičevega kiparstva razlikujemo štiri dobe, ki medsebojno niso le vnanje-časovno, nego tudi notranje opredeljene. Kot sem dejal na str. 258 in kolikor gre za predmet upodobitve, predstavljajo prvo dobo mladostni osnutki in zamisleki, ki stoje pod vplivom Rodinovega kiparstva, drugo dobo dela v svitu jugoslovanske ideje (Kosovski tempelj), tretjo veliki cikli religioznih upodobitev in četrto dela, katerih predmet je skoraj izključno človek v smislu zgoraj opisanega humanističnega naziranja. Časovno moramo posamezne dobe določiti po njihovih viških, to je po tem, kdaj je umetniški izraz vsake izmed njih tudi vnanje popolnoma prodril in tako si moramo zapomniti sledeče: Okrog l. 1907/08 je v glavnem izdelan in zaključen umetniški izraz Meštrovičevega mladostnega ustvarjanja (1908 je M. priredil prvo razstavo v Parizu), medtem ko nam kažejo na mednarodni razstavi v Rimu l. 1911 zbrana dela umetnika na višku druge dobe. L. 1920 se je vršila v Zagrebu velika kolektivna razstava, ki je z religioznimi cikli in kipi jasno izoblikovala tretjo razvojno stopnjo, na letošnji, v celoti četrti svoji kolektivni razstavi, se je pa M. predstavil z deli, ki jih je izvršil v zadnjem desetletju in ki ga kažejo na strani novohumanistične misli. In sedaj nam je pristopiti k vprašanju, kaj predstavlja ta glede na predmet upodabljanja zaznavna razlika med posameznimi stopnjami M. dela, ali je njen obstoj sploh izjemen ter končno, kaj nam sploh govori predmetni svet M. kiparstva.

Kdor je navajen motriti umetnost zgolj z očmi esteta, mu morajo biti podobna razmišljanja nesmiselna, kajti čudovito dejstvo umetnine zares dovolj opravičuje njegovo stališče, ki postavlja razlaganju umetnika in umetnine njuno nerazstavljaljivost, enotnost in celotnost nasproti. Vsaj po eni strani je tedaj umetnina kot estetska izoblikovanost tudi neke vrste končna, poslednja resničnost, namreč glede na osebnostno počelo, iz katerega je izšla ter tudi glede na prav to osebnostno vsebino, ki ji je lastna. Zato se lahko reče: Ako je na umetnini kaj enkratno, je gotovo to, ki je obenem edino večno, če je na njej sploh kaj večnega. Vendar umetnina ima tudi svojo drugo stran, svojo v prostoru in času zasidrano naravo in namen našega današnjega članka je, priti baš od te strani k nekaterim važnim pojavom v Meštrovičevem kiparskem delu, ki niso značilni samo zanj, nego tudi za splošno kiparsko umetnost sedanjosti, morda pa tudi za celotno duševnost sodobnega človeka, ki se udejstvuje likovno.

Med najvažnejša oporišča študije o Meštrovičevem mladostnem kiparskem delu moramo prištevati njegovo spoznanje Rodinove umetnosti, ki je v marsikaterem pogledu značilno in odločilno. Z izjemo zelo ostrega nagnjenja k stilizaciji ter mnogo jačjega smisla za plastično obliko, ki sta Meštroviću lastna v nasprotju z Rodinom in ki že tedaj učinka del ne prepuščata svetlobi in senci kot resnični luči, opažamo v M. zgodnjih delih zlasti v vnanjem, vsakomur dostopnem nastroju Rodinovi plastiki zelo slične poteze. Tako temelji vsa njegova tedanja kiparska tvornost slično kot pri Rodinu predmetno na popolnoma subjektiviziranem zamisleku liričnega značaja in vnanje oblikovno že tedaj omogoča umetniku izvedbo teh v bistvu pesniških zasnutkov genialna zmožnost upodabljanja in porabljanja neštudirane kretnje giba in telesa. Ako vemo, da je Rodin imel istočasno celo vrsto modelov v ateljeju in da prav za prav ni delal po nobenem, moremo tudi skulpturo zgodnjega Meštrovića razumeti samo z vidika takega popolnoma subjektiviziranega študija narave. Cela vrsta tedanjih del nosi v skladu s tem prav poetične naslove, na pr. Ob viru življenja, Zapuščena, Studenec življenja, Pojoča deklica itd., dočim je velika skupina Timor Dei (z drugačnim naslovom »Noga božja«) napravljena prav pod neposrednim vplivom Rodinove skupine »Roka božja«. V istem času se pač pojavita tudi portret in samostojni akt, vidni so tudi nastavki nekake tektonske plastike (Slopna figura, Vaza), ali vse to se po osnovni naravi ne razlikuje mnogo od čistega nastrojenja ostalih del, čeprav je treba zlasti tektonski smeri priznati večji smisel za obliko nego pri Rodinu. Glede vseh teh stvari seveda ne smemo misliti, da so se pojavile šele pri Meštroviću odnosno pri Rodinu, nego je v tem Rodin višek in konec dolgotrajnega razvoja, ki se je pričel že v pozni renesansi in s svojimi mladostnimi deli je M. kot še mnogo njegovih sodobnikov zasidran baš v iztoku tega stoinstoletnega razvoja. Kiparstvo se je v tedanji dobi docela l i t e r a l i z i r a l o, poslovstвило, postalo je na eni strani torišče poetičnega čuvstvovanja in vsebin, vanj so vdrlri povsem drugovrstni činitelji in izrinili iz njega prvotni oblikovni moment, na drugi strani se je pa močno zabrisala meja med njim in slikarstvom, iz česar so nam razumljive one značilne skupine teles v neki izklesani krajini ter ona nujna prirejenost konkretni prostorni razsvetljavi, s katero na pr. vsako Rodinovo delo stoji in pade.<sup>1</sup>

Iz te na eni strani subjektivizirane, na drugi strani pa kar se da naturalizirane skulpture (Rodinovega »Balzaca« so nazvali »naraven dogodek«) se Rodin ni svoj živ dan izkopal, dasi bi se bil rad, kajti on ni sanjal o plastiki take vrste, nego o plastiki katedral. Njegov duh je pogrešal v sodobnem kiparstvu velikega ozadja, ki ga je imela srednjeveška skulptura, a kadar se je sam lotil monumentalnega naročila, mu je to vselej spodletelo in nastajala so dela, slična onim, o katerih je R. M. Rilke pisal: »Ako hočeš, lahko večino Rodinovih del z mislimi spremljaš, razlagaš in obdajaš«, tolikanj subjektivnosti

<sup>1</sup> Prim. tudi J. Strzygowski, Die bildende Kunst der Gegenwart, Leipzig, 1907, str. 95 sl.

in poetičnosti kažejo namreč njihovi predmeti. In nedaleč odtod, a morda celo bliže, stoji delo Meštrovića.

Meštrović je sicer kmalu nato zapustil strugo onega skrajnega subjektivizma, ki je bil v njej našel Rodinovo kiparstvo, tektonska plastika se pri njem vendarle drugače javlja nego pri Francozu in že med prvimi deli nahajamo značilni relief »Zidanje Skadra«, ki najavlja preobrat v smeri Kosovskega templja, ki se mu je misel nanj porodila že v teh letih. In oni izraziti individualistični subjektivizem ter naturalizem niti ne bi bil kar tako možen pri mladem slovanskem kiparju iz naroda brez tako izrazito stare tradicije, kakršno je imel Rodin. Vendar moramo kljub tej odločni kretnji k objektivnejšemu predmetu in zamisleku ob M. delu še nadalje in še celo mnogo bolj govoriti o literariziranju, le da se le-to vrši poslej na drugih podlagah in da prejema polagoma drug pomen. Že s samo idejo Kosovskega templja se je M. takoj enoumno postavil na tla neke *programatičnosti*, to se pravi glede na oni čas na tla dejanskega kulturnega in političnega programa jugoslovanstva. Zakaj in kako se je to moglo zvršiti, nas v tej zvezi ne zanima, tudi ne združujemo s to ugotovitvijo nikake druge sodbe nego moramo poudariti le sledeče: Na začetku njegovega zrelega kiparskega ustvarjanja stoji izrazito-zavestna, hotena kretnja v smeri ustvaritve velike narodne umetnine kot manifestacije zatiranih narodov za svobodo in odrešitev. Predmet za umetniško ustvaritev in simbolizacijo tega načrta je dala srbska narodna pesem, rapsodija o slavni davnini, ki je tu zadobila nalogo, v novih oblikah buditi duhove za enako slavno prihodnost. In v hipu je kiparjevo lastno preteklost zagrnila zavesa nedosanjane sna, vse se je izpremenilo. Ta sprememba v njegovi umetnosti se je pojavila in jo občutimo na več načinov.

V nasprotju s kratkim prologom mladostne dobe, ki bi bil mogel obetati tudi, da bo kipar glede na predmet intenzivneje začutil potrebo stopiti pred naravo ter jo kiparsko oblikovati, glede na obliko pa čedalje bolj prešel k izdelavi dejanskih plastičnih problemov in vsebin statike, forme itd., vidimo najprej, da umetnik ob virtuoznosti, ki združuje vsa stilska izrazila, izhaja iz predmeta popolnoma kulturne narave, s katerim demonstrira svoje konkretno prepričanje in podaja umetnine, ki so polne sekundarne kulturne in idejne vsebine. Le-ta je v vsakem pogledu znižala njihovo samolastno likovno vrednost. Umetnost Kosovskega templja je v pravem pomenu besede *demonstrativna umetnost*, umetnost v službi ideje, nje predmetna resničnost pa je oblikovana po subjektivnem razmisleku in razsodbi v skladu z njeno idejno smotrnostjo. Daleč proč od vseh pričakovanj mladosti je umetnik s tem delom ustvaril nekako v smislu najboljše tradicije hrvatske in srbske umetnosti rapsodijo o rapsodiji, kar je toliko nepravilno, kolikor imamo tu opravka z močnim neepičnim subjektivizmom. Zato se ta ciklus močnejše približuje značaju kiparski oblikovanega eseja o velikem poglavju zgodovine, da, je tak v marmorju izklesan esej, ni pa nikaka v marmorju oblikovana likovna objektivna resničnost, kakor v plastiki kakega Maillola in Barlacha. Ideja je prerasla lik.

V zvezi s tem se je pa pojavilo drugo dejstvo, ideja in zamisel *skupne*, *obče* *umetnine*. Na dosledno izvedenih podlagah M. mladostne skulpture, z

drugimi besedami, na tleh Rodinove skulpture je brez odločilnega prepada v umetniški zavesti, med generacijami, v kulturni pripadnosti, v duševnosti itd. misel in možnost skupne umetnine (Gesamtkunstwerk) izključena, a dana še le po zaslugi one dialektike duhovnega in zgodovinskega dogajanja, ki postavlja na pr. v umetnosti tik za izrazi skrajnega iluzijonizma spomenike prav tako odločnega arhaizma. Tako stoje modernemu impresijonizmu (tik za petami preprostejši in »pravilnejši stili« in imamo tik za Rodinom Metznerja in Meštrovičev Kosovski tempelj. V teh in podobnih pojavih se skušajo razrahljane osnove kiparskega izraza ponovno zbrati in urediti, da, v njih lahko vidimo celo nekaj takega kot moderno uresničitev Rodinovega sna o »plastiki katedral«, a v bistvu so to zaenkrat tragična dejanja (sicer manj pri Metznerju kot pri Meštroviču), kajti ako je oni čas kaj oviralo njihovo izvršitev, je bil gotovo duh te umetnosti in pa narava sodobne plastične oblike. Ali ni zato ob Meštrovičevem Kosovskem templju in ob vsaki njegovi figuri posebej dejanska misel skupne umetnine vsak hip v nevarnosti? Še več, ali je ni vse to preobilje forme, dedščina Rodina, prav za prav že v kali zadušila? In ono, s čimer je M. mislil obvladati to baročno individualistično brezvladje oblik, stilizacija in primitivizacija — ali se ni prav ta poteza spremenila v apoteozo posameznosti in dejanski uničila že same možnosti skupne umetnine? Namesto tega pa vidimo, kako vstaja iz dolin tega subjektivno zavednega stilnega hotenja nekaj drugega, kar je sicer težko imenovati s to besedo, vendar bi malokatera stanje bolj točno označevala, namreč ciklus, serija ali kakor že hočete. In v teh večjih celotah, ki bomo o njihovih podlagah skušali še spregovoriti, je Meštroviču ob nastajanju Kosovskega templja jela izginjati estetska individualnost posamezne umetnine, kar mislimo imenovati tretjo važno spremembo na začetku njegove zrele dobe. Naj se nam ugovarja kolikor hoče, dejansko občutje je nevarljivo in zanesljivo: Kakor mi je vsaka posamezna figura iz vidovdanskega cikla fragment že glede na idejno gradnjo celote, v kateri naj bi se nahajala in samo odsev resničnosti skozi steklo programatičnega osnutka, tako mi je tudi kot lik, kot estetska individualnost, delo z u l o m l j e n o l i k o v n o v r e d n o s t j o in ne več s celo. (Zanimivo bi bilo opazovati značaj in vlogo torza v Kosovskem ciklu z vidika tu obravnavanih sprememb.) Samostojnost umetnine stare vrste je tedaj izginila pod površjem, zaman se poslej trudimo ob Meštrovičevih delih, da bi zajeli v vsakem izmed njih vso vsebino in ves svet, zakaj v vsakem je prisoten le del, le drobec celote in ne več celota v onem obsegu, ki napravlja vsako delo stare umetnosti tako nadvse popolno. Toda tega ne doživlja človek samo ob Kosovskem templju, nego se javlja nič manj določno ob njegovih religioznih ciklih in v delu zadnjih let, javlja pa se na svoj način tudi v vsej evropski umetnosti naših dni. Staro je utonilo, nova celina se še ni prikazala, a slepo ravna oni, ki v imenu ene kolektivne umetnosti obsoja Meštrovičevo, ki po svoje sili istotja.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Glede torza v plastiki impresijonizma gl. Strzygowski, l. c. 111, za torzo v slov. sodobni plastiki pa moj članek Kipar Tine Kos, DiS 1929, 272.

Ta pokret literarizacije, ki se pridružuje temeljitim spremembam v naravi umetnosti in umetnine, se pa ne omejuje na Kosovski ciklus, nego se naravnost klasično uveljavlja v velikih tvorbah z religijozno snovjo, nastalih deloma že med svetovno vojno, deloma pa neposredno po njej, kakor tudi v zadnji, humanistični perijodi. Snovno opazimo sicer v obeh dobah glede na prejšnji velike razlike, narodno-epično snov kosovske perijode<sup>3</sup> zamenja verska in le-to posvetno-realistično-človeška snov; vendar o teh prečudnih razlikah, katere je moral opaziti vsakdo, ki se je z Meštrovićem bavil (prim. Steletov članek DiS 1921, str. 153), kesneje, zdaj povdarimo rajši, kar dobe družiti in to je prav isti idejni moment kot v vidovdanskem ciklu. Tudi ta religijozna dela moramo smatrati kot doživetje za plamtečo umetniško izpoved načel, katerih udejstvitvev ne bi bila nikdar dovedla do svetovnega pokolja in po drugi strani za ogorčen protest in opomin človeštvu. Z njimi se je Meštrović priznal h krščanstvu in je prav tako programatično kakor prej v smislu jugoslovanstva umetniško podal svoj novi kulturni nazor v mogočno zagrabljenem kiparskem manifestu, čigar naravo označujejo oblikoslovno prav iste tri poteze, ki smo jih zgoraj skušali očrtati, to so: kulturna vsebina kot izhodišče in oblikovanje, ideja obče umetnine in zaton individualne samostojnosti posameznega lika in umetnine v večji celoti. Nobenega dvoma ni, da se je M. s temi deli povzpел najvišje, umetniško najvišje, da pa je na drugi strani tudi duha časa podal tako kot sicer nikoli in nikjer več. Upravičeno je dobila ta doba tudi naziv »ekspresijonistična«, saj je M. po vrsti postavljaj pred nas dela, ki so bila po izraznosti in polnosti, po svoji nazorski gorečnosti in izpovednosti neprekosljiva.

Kakor pa je Meštrović tu ves v krogu krščanskega idealizma, tako nam ga sledeča doba kaže prav nasprotno v krogu humanističnega idealizma in zopet je upravičeno naše začudenje nad tem ostrim zasekom med dvema stopnjama enega in istega razvoja. Ako primerjamo religijozne upodobitve iz obeh dob med seboj, tedaj je prepad med njimi zelo velik, idejni in formalni svet tretje dobe nekako priznava religijo kot posebno in absolutno resničnost, dočim ga religijozna upodobitev četrte smatra samo za nekakšno najvišjo vrednoto izmed vrednot, ki jih človeštvo ima, torej za nekaj relativnega (prim. k temu H. Leisegang, *Die deutsche Philos. des XX. Jahrhts.*, str. 110 sl.). Seveda v zraku vse te razlike ne vise in na en ali drugi način morajo biti utemeljene. Renesančni človek v Meštroviću se z zelo pravilnim instinktom varuje pred v njem domnevanim »katoliškim človekom« (gl. njegov odgovor J. Dučiću, *Nova Evropa* 1932, str. 337 sl.), kajti če komu, pripada ta duh pač nekemu humanizmu, čigar niti so vsaj zame zelo jasne i v drugi i v tretji periodi.

<sup>3</sup> V svojem članku o Meštroviću (*Die Kunst*, 1928, 184) govori praški kritik O. Schürer o tej snovi kakor o nekakem edinem in celotnem mitosu jugoslovanskega naroda. Kakor povsod, kadar govori tujina o umetnosti jugoslovanskih narodov, vidimo tudi v tem sledove nepoznanja in posploševanja, ki sploh ne vidi posebnosti in razlik, nič manj pa tudi precenjevanja tega nekam folklorno mišljenega momenta. Toda Meštrović ni nikak naiven umetnik in zlasti ne preprost pojav. Poučno je razen tega, kako preprosto si predstavlja Sch. problem arhitekture v M. umetnosti (str. 183).

Vendar — da se vrnemo k našemu predmetu. Tudi delo poslednje dobe v Meštroviću nastaja, kolikor že ni popolnoma nastalo, kot prav taka svetovno-nazorna (po mojem zgolj kulturno utemeljena) kiparska ideologija, s kakršnima smo že zgoraj imeli opravka. V relativnem miru in udobju — to je čuvstveni izraz te dobe — ki je sledilo dobi bojev in polomov, se je tudi umetnikov duh posvetil mirnejšemu aspektu, to ni več čas plamtečih protestov in notranje preusmeritve človeštva, nego trenutek dolgo pričakovanega počitka in lepote človekove ter življenja, ki ga je kipar priklical pred nas z vneto propovedjo. In značilno je, da je tudi spričo tega naravnost smotrnega eseja o humanizmu iz kiparjeve pozornosti izginilo vse, kar bi količkaj motilo kot residuum neke prastare a zdaj izginjajoče umetniške resničnosti in da je v subjektivnem izhodišču kiparjevega dela docela prevladal kulturni, to je sekundaren element, ki si je postavil za nalogo ne upodobitev, nego interpretacijo, ne oblikovanje nego izpovedovanje. In samo tu moramo videti pomembnost skulpture poslednje dobe, v kateri se je Janov obraz umetnika znašel v daljnji preteklosti in ž njo prinesel odondod idealnostno vrednost v človečanstvu zasidrane kulture humanizma; njegovo delo je postalo umetniška parafraza velikega vzgojnega ideala in problema, kar še posebno jasno občutiš ob Meštrovićevi galeriji portretov historičnih osebnosti. V nasprotju z navadnim portretom, čigar rešitev je pri M. zares nekam običajna in zasilna, pomenijo pravkar omenjene podobe povrsti nekake spomenike in če kaj, tedaj ravno številnost in važnost spomenikov v Meštrovićevem delu dokazuje pravilnost naše teze. Kolikor ne gre za oblikovna vprašanja, ne vodi v notranji svet teh figur nobena druga pot razen opisana, nikjer se njihov svet ne razodeva bolje kot se z vidika teh kulturnih vsebin. Humanistični idealist in renesančni človek v Meštroviću, ki ne prihaja zastonj iz dalmatinskega sveta, je v njih izklesal nazorski postulat duhovnosti in tradicije v smislu humanizma, namenjen sodobnosti njegovega naroda in kulture ter s tem storil — formalno vzeto — važno kulturno-politično dejanje. Zelo protivno vsaki ideji spomenika starejšega datuma in celo Rodinovemu pojmovanju (Balzac) so ta dela izraz in pojav kulturnega problema in resničnosti, dasi se je likovna samostojnost v njih nekako obnovila.

Na vsebinski strani se opaža seveda v svetu tega umetniškega historizma očitna dvomljivost, *circulus vitiosus*, ki je v neki meri sploh značilen za moderno dobo in ki se pri Meštroviću prav neprisiljeno izraža v povratku njegove skulpture k Michelangelu. So nekateri med njegovimi učenci, ki so to dejanje baje že spočetka napovedovali in ni dvoma, da je ves značaj M. dela, tudi njegovega pojmovanja forme in predmeta tako zajet v retrospektivnosti historicističnega občutja, da je bilo tako dejanje vsaj verjetno. Vendar ko se je danes pred našimi očmi dovršilo, ne smemo pozabiti, da iz tega štadija neka možnost dialektično vendar kaže dalje. Prihajajoč od Rodina, od pravega pravcatega viška novodobne skulpture, se je M. vrnil k Michelangelu in na gotovo prečuden način je ta veliki, rojeni kipar, ki je imel mnogokaj prispevati k sodobni kulturi te stroke, s svojim delom zaključil razvoj, čigar početnika imenujemo Michelangela. Velik krog novodobnega dogajanja se je

s tem sklenil in dvomim, da je izkustveno-tradicijsko odtod še možen kak razvoj, saj nam v nemajhni meri to potrjuje usoda Meštrovićeve šole, brezsmerno tavanje, poskušanje ter skrito a nujno pričakovanje novih osebnosti, ki se v njih edino more vršiti nadaljevanje in regeneracija.

### III

Doslej smo gledali na Meštrovićevo skulpturo z vidika predmetnosti in smo orisali nekaj značilnih posebnosti izhajajoč iz trditve, da se literarizacija vleče kakor rdeča nit skozi vsa štiri obdobja, da jih spaja in družijo v celoto z enotno in smiselno uveljavljajočo se strukturo; smatrali smo torej umetnikovo delo za enotno in harmonično. Sedaj pa se vrnimo k uvodoma postavljenemu vprašanju, kaj pomenijo one štiri ne samo od nas, nego tudi od vse ostale kritike bolj ali manj soglasno in enakoumno ugotovljene dobe, to se pravi, poglobiti se moramo v dejstvo, da M. delo in razvoj razpadata v take manjše enote in da med njimi obstoje razlike.

Do ugotovitve onih štirih dob v razvoju M. kiparske delavnosti je vsakdo, ki se je bavil z njegovo umetnostjo, pač najprej prišel po analizi predmetov, ki jih je M. v posameznih dobah v pretežni meri upodabljal in resnično se izkaže to sicer nezanesljivo merilo v tem primeru kot dovolj zadostno za prvo razdelitev tvarine, s čimer je podan nov dokaz za važnost literarnega momenta v M. skulpturi. Kakor smo že zgoraj navedli, imamo najprej čisto impresijonistično-naturalistično-sentimentalno kiparstvo pod močnimi Rodinovimi vplivi, v drugi dobi na snovi srbske narodne pesmi zgrajeni ciklus Kosovskega templja, pojmovan kot manifest jugoslovanske misli, v tretji veliki ciklus religiozno usmerjenega ustvarjanja ob pretežnem upodabljanju verske snovi in v četrti ali poslednji preokret v smislu humanizma, ki ga naznačujejo predmetno prevlada človeškega in človečanskega čuvstva in ideala, izraženega v upodabljanju človeka kot takega. Ta snovni krog M. skulpture moremo imenovati klasičen in je v okviru sodobnega evropskega kiparstva brez dvoma tudi edinstven, vendar nam sam po sebi ne daje še nikakih oporišč. To pa se zgodi tisti hip, ko obrnemo svojo pozornost na način, kako se posamezni predmetni svetovi v M. skulpturi v celoti javljajo in nastopajo, s čimer ne mislimo prav nič drugega kot že zgoraj omenjeno pravilo serije ali cikla.

V zgodovini starejše evropske umetnosti se poučimo, da so v okvirju posameznih dob, generacij ali celo umetniških življenj različni »predmetni« krogi v umetniški pozornosti in ideji če le mogoče sobivali, koeksistirali, se upodabljali torej istočasno ali pa vsaj tako, da je bila oznaka istočasnosti še vedno umestna. Popolnoma protivno temu starejšemu izkustvu opažamo v Meštrovićevem delu, da je pojav posameznega predmetnega kroga v umetnikovi pozornosti nekam vezan, v eni in isti dobi je torej možno le eno, dočim je drugo bolj ali manj dosledno izključeno in skoraj izven verjetnosti, da bi vstopilo v območje kiparjeve pozornosti. Kakor velika od zunaj prihajajoča nadindividualna naročila umetnikovemu duhu absorbirajo posamezna pred-

metna doživetja umetniku moči in pozornost tako zelo, da nam je v okvirju pristojne časovne enote zelo težko govoriti o kaki drugi snovi, o dveh snoveh, in bili kakršnekoli vrste. Le na ta način nam postane vnanje dostopno sledeče dejstvo, da doba M. kiparskih začetkov na pr. še prav nič ne ve o kaki verski snovi, da tudi druga doba ne pomeni glede tega nikake spremembe, da tretja odločno pomeče z vso naciionalno-kulturno snovjo druge dobe in da se i religijozna predmetnost tretje skoraj popolnoma umakne človeški, realistični snovi četrte dobe itd. Ta pojav pa zasledujemo lahko v višjem redu na področju kiparskih ali oblikovnih tipov kot so portret, akt, relief, skupina, konzola, oblečena figura itd., ki nas sicer že vodijo k poglavju o stilu, ki pa prav na enak način dokazujejo, da v posameznih dobah nastopajo le nekateri izmed njih in da je njih prvotni smisel že degeneriral.

Omenjeni način cikličnega nastopanja in odstopanja določenih predmetov v krogu kiparjeve umetniške pozornosti je posledica velike diferenciacije, ki se je zvršila na eni strani v sestavu kulture, na drugi pa v sestavu subjekta. Ko se je jel z zahajajočim srednjim vekom snovni krog evropske umetnosti nenavadno razširjati, je prihajala ta nova predmetnost v umetniško zavest kot nova resničnost, ki ji je odgovarjalo prav tako novo spoznanje. V obsegu in z vidika tega spoznavanja, na umetniški strani torej z vidika umetniškega odkrivanja narave ni bilo med posameznimi »predmeti«, tedaj še deli ene velike skupne resničnosti, nikake razlike niti glede njih nastopanja niti glede njih podajanja, ti »predmeti« tedaj prav za prav še niso bili predmeti v današnjem smislu, nego samo sestavni deli ene in iste resničnosti, ki se je izoblikovala tekom srednjeveškega duhovnega procesa in vanjo je prav tako spadala predstava Matere božje z otrokom kot kancler Rolin, ki ga je na pragu v novi vek naslikal nizozemski umetnik Jan van Eyck v istem prostoru pred njo klečečega. Kajti pomisliti moramo, da sveta snov (v današnjem pomenu besede) v srednjem veku ni pomenila cerkvene terorizacije umetniškega sveta, nego pojavno obliko one resničnosti, katere podoba se je za človeka poslej ne le spremenila, nego tudi razbila in ki jo je menil moderni slikar bolje zagrabit s slikanjem zeljnika v solncu. In na ta način postane razumljivo, zakaj se še dolgo potem ne da napraviti nikaka zareza med snovmi, ki nastopajo še dalje v isti neurejenosti tako rekoč kot čista in ena resničnost in ki jih kot take upodablja tudi umetnik, čigar individualnost je tedaj še zares enotna in celotna, individualitas v pravem pomenu besede, v tej ali oni snovni upodobitvi celotna prisotna. Zato v skladu s tem tudi vidimo, da se različne snovi še dolgo niti po oblikovni in stilni strani ne ločijo med seboj, kajti od enovitosti subjekta prejema tudi mnogovitost objekta svoje trajne oblike. Tako vlada to stanje — doklej, dokod? In kje? Na to ne vem odgovora, a morda traja do renesanse, morda do baroka in prosvetljenstva, morda do romantike, morda je tudi še danes in je bilo odnekdaj tako. Gotovo pa smo mi sami še zapredeni v ta svet, ki je bil vsekakor enotnejši, dokler se ni izvršilo zelo važno dejanje ločitve.

Možnost nastanka takega razmerja umetniške misli napram snovi, kot smo ga opazili pri Meštrovičevi skulpturi, je morala biti dana tam in v onem

hipu, kjer in ko je poleg te prvotne resničnosti nastopila nova in se je skladno s tem tudi v subjektu zvršila taka razcepitev aspekta. Celokupnost »predmetov« kot umetniška resničnost se je pretvorila iz prejšnje enotne eksistencialne, bitne in objektivne resničnosti v vrsto idealno danih, veljavnih in subjektivno svobodnih resničnosti, kjer je zdaj ena, zdaj druga snov prejela prvenstvo, in ta možnost se je umetnostno pojavila vsaj v prvem evropskem realizmu in »klasicizmu«. Iz prej preprostega in po objektu določenega upodabljanja neke enotne resničnosti je nastalo nadvse zamotano in po subjektu določeno razmerje, v katerem je prejela umetnina značaj upodobitve ene izmed subjektivno-idealno veljavnih resničnosti, torej neke iztrgane in spremenjene resničnosti. Dasiravno še vedno v okvirju starejšega snovnega kroga, se je to vendar izražalo v upodabljanju izbranega predmeta, polagoma tudi v specializaciji umetnostnih panog (krajinarstvo, tihožitje itd.) in ne nazadnje v ločitvi severa in juga v evropski umetnosti. Že tu je postal predmet umetniške upodobitve nosilec izraza nekih posebnih in dotlej neznanih čuvstvenih odnosov med umetnikom in resničnostjo in je prenehal biti umetniško-logični odsev objektivne resničnosti; predmet se je psihologiziral, a isto se je zgodilo tudi s celotnim dejem umetniškega ustvarjanja. Kako se je to dogajanje v podrobnostih vršilo, nas tu ne zanima, a nobenega dvoma ni, da se je ta proces tekom 19. stol. še zelo ojačil in zamotal. Že tekom renesanse se je umetniku na stežaj odprl hram antične umetnosti, ki jo je potem zahajajoče 18. stol. tako rekoč ponovno zbudilo k življenju. Tedaj je ideal antičnega dela prešel kot na pol zavestna, na pol spontana kretnja v duhovno strukturo umetnosti in umetnika in iz onega zgoraj opisanega razmerja med umetnikom in delom, nastopajočega še vendarle kot razmerje med objektivnim in subjektivnim svetom, je tu dokončno nastalo razmerje dveh subjektivnih svetov, umetnina je tu dokončno postala izraz umetnostnega nazora njenega avtorja. Romantika, ki je tej dobi sledila, je nadomestila estetski ideal, zgrajen na klasični antiki, s sentimentom srednjega veka in zgodnje renesanse, sicer pa je ostalo vse pri istem kulturno-idealnem in ne več metafizično-realnem gledanju, ki se je v arhitekturi izražalo z recepcijami zgodovinskih arhitekturnih oblik in stilov. Reči moramo, da sta se s temi pojavi struktura in cilj umetniškega ustvarjanja do temeljev spremenila, pri čemer je važno to, da je subjektivno tolmačenje in prevzemanje bodisi klasične bodisi gotske itd. forme do kraja izpodneslo ali staremu načinu upodabljanja kot oblikovanja dejanske realnosti. Umetnina na pr. je že tedaj prenehala biti podoba narave in njene resničnosti, saj je bila le-ta zastopana v njej le s k o z i prizmo starejšega umetnostnega ideala in je torej prehajala v nekako podrejeno vlogo. Popolnoma skladno s tem je pa tudi stari ideal šole-delavnice moral tisti čas priti ob svojo veljavo v onem obsegu, v katerem jo je bil nekoč imel. Ako namreč umetnina ni bila več nikak objektivni umotvor kot uspeh postopoma usovršene ne neposrednega oblikovanja predmeta, katerega je mojster strokovno predajal učencu, nego le še stvar subjektivno-individualnega pojmovanja v svitu enega izmed zgodovinskih sistemov umetniškega upodabljanja, se je seveda morala stara delavnica umakniti akademiji z učnim predmetom umet-

nost, ustvarjanje se je racijaliziralo, v bodočnosti je pa moral biti ideal svoboden, svojemu lastnemu boljšemu prepričanju sledeč umetnik. In tekom prejšnjega stoletja smo tudi prejeli ta tip umetnika, ki ga Evropa dotlej ni bila poznala.

Ta diferencijacija umetniškega ustvarjanja, ki bi jo s stališča objektivne estetike lahko nazvali prenos težišča s področja lika na področje njegovih podlag, psiholoških, kulturnih, socialnih in drugih činiteljev, je v teku modernega razvoja s teh zgolj umetnostno estetskih polj naravno posegla še na ostala in dobili smo tedaj »socialne«, »nacionalne« in druge umetnosti in približno se že jasni, kje imajo različne Meštrovičeve dobe svoje globlje korenine. Ostajajoč tekom 19. stol. še večinoma kot pretežno enotno in enosmerno naziranje posameznih dob ali generacij ali umetniških življenj, podrejeno le eni osnovni strukturi in enemu idealu (tu socialnemu, tam religioznemu in tako dalje), je pa prešlo v naš čas kot ogromna erudicija, ki je postavila na mesto nekdanjega objektivnega predmeta prisotnost vseh kulturnih vsebin hkratu, ki morejo nastopati celo v okvirju ene in iste individualnosti in njenega dela, dočim je bila vsaka izmed njih nekoč domena ene generacije ali dobe. Da je prišel do spoznanja in posesti vse resničnosti, je stari človek rabil in poznal eno samo resničnost, dočim moderni človek sploh ne more ustvarjati brez tisočeri »resničnosti« in je kljub temu uspeh njegovega dela nadvse okrnjena delna, zelo problematična kulturna resničnost. Umetnina kot odsev nekdanje metafizično-realne istinitosti se je umeknila umetnini kot izrazu sekundarnih relacij subjekta do kulturnih vrednot samih, to pa je bilo mogoče le, ker je v okvirju sodobnega psihološkega dogajanja postalo umetniku i njegovo umetniško doživljanje kompliciran objekt med objekti, ker se je racijaliziralo. To doživljanje ni več enotno, prvotno, vnanje-predmetno ter na lik, nego notranje in na njegovo dušeslovno podlago usmerjeno. Doživljanje sodobnega umetnika razpolaga s svojim lastnim doživljanjem kot s podlago umetniškega ustvarjanja in sredstvo izraza mu daje njegova ogromna formalna omika. In mislim, da si moremo edino odtod priboriti neki dostop k razumevanju štirih Meštrovičevih razvojnih epoh. Umetnost je jela spremljati razvoj kulturnih form in jih s svojo bogato včustvovalnostjo tolmači, umetnost postaja podrejena. Nekoč po izrazu in formi na začetku in koncu ista, vsekdar ena, izgublja zdaj svojo podstatnost in se lovi za oblikami, ki jih ji narekujejo drugi. Ta umetnost nima več v sebi pomena, ona ga le še prejema — iz kulture.

#### IV

Podoba dogodkov, ki o njih priča M. kiparstvo, pa ne more biti popolna, dokler jih gledamo samo s stališča snovi in njihove idejne vsebine in zanemarjamo razvoj oblike in stila, ki nam šele v pravi meri pomagata k razumevanju. In prvo vprašanje se mora glasiti, ali opažamo tudi na strani forme in stila kaj podobnega kot zgoraj, ali se tudi tu dajo ugotoviti med seboj tako različni svetovi umetniškega gledanja. Deloma smo se tega vprašanja dotek-

nili že tedaj, ko smo dejali, da so razni tipi kiparskega dela kot so portret, akt, statuarična plastika, konzola itd. i v M. in pač tudi v sodobni skulpturi glede na svoj prvotni pomen že popolnoma degenerirali.

Meštrovićevo delo odlikuje že v mladostni dobi plastičnejša in jačja moč forme, učinke, ki jih Rodin v prostorni plati svojih skupin in figur dosega z resnično slikarskimi sredstvi kot je mehko oblik in njih prirejenost svetlobi in senci, dosega M. s plastičnim izrazom oblik, kretenj in teles in končni vtis je prostornostno svobodna plastika. Vendar v primeri s skulpturo Francoza opažamo pri Meštroviću zlasti dva važna razločka, ki prevevata pod površjem ostalega razvoja stila vse njegovo gledanje in to sta moment mase in ploskve. Dočim namreč nimamo pri Rodinu v nobenem delu niti najmanjšega vtisa, da stoji za njegovo izredno modelacijo še kaka nerazčlenjena ravnina gmote, niti kaka nevidna ploskev in je vse resnično prešlo v pravo prostorno plastično življenje, stojita ti dve potezi kot nekaka stalna epična svojstvenost nad celim Meštrovićevim delom, mu dajeta svoj posebni značaj, tvoreč enega izmed polov, ki med njima niha M. umetnost. Ta umetnost pa hodi vsekakor še druga, čudna in svojstvena pota. Že med naturalistično usmerjeno skulpturo mladostne dobe, zgrajeno na zgolj nevtralnih temah, se pojavijo nenadoma ob osnutkih iz nacionalne snovi in narodne pesmi nerazumljivi stilizmi, to se pravi, prej resničnostno-neposredno podajani in oblikovani svet figur, gibov, oblik se nenadoma upodablja v nekih hotenih zavestno-nenaravnih in primitivnih obrazcih, javljajočih se v vzporednosti gub, mišic, v ostri, grafični izdelavi potez, nenaravnem in brezprehodnem razmerju med figuro in dnom reliefa itd. itd. To v prvi dobi komaj rahlo nakazano dejanje se bohotno uveljavi v Kosovskem ciklu, kjer ima svoj višek v skupini t. zv. karijatid, t. j. nosilk ogredja, izdelanih v stilu arhaičnih grških karijatid,<sup>4</sup> a tudi v vseh drugih figurah, na katerih opažamo sedaj isto ne arhaično, pač pa arhaicistično-dekorativno življenje in oživljanje forme, ki zanaša v svet Meštrovićevega Kosovskega templja odločne elemente secesijonizma in »mladostnega stila« novoromantične nemške umetnosti. Ali ves ta tuji, hoteni, zavestno oblikovani svet arhaicizma ne nastopa čist, nego opažamo istočasno naraščanje prostornega in plastičnega elementa, ki smo ga omenili; to niso nikake pristne arhaične ploskovite figure, nego pravi moderni prostorni, plastično kar najbolj večje in umetno delani kipi, v katerih imamo polno prekrizav, skrajšav, ki pa se jim je nenadoma zazdelo lepo nastopiti v klasični obleki. In vendar sta obliki prostora in ploskve po njuni prvotni strukturi tako nezdružljivi, da moremo brez pomisleka reči: v oblikovnem sinkretizmu (sestavljjenost) Meštrovićevih del je glede na prvotni pomen kot način resničnostnega kiparskega gledanja upravičen samo eden izmed njiju, dočim mora drugi biti brez dvoma plod umetnikove simpatije, njegove kulturne zavesti in sredstvo njegove volje. Če pa ni to niti eden niti drugi, je znamenje, da se je v ustroju umetniškega oblikovanja in gledanja zvršila velika sprememba.

V ciklu Kosovskega templja imamo opravka z abstraktnim stiliziranjem,

<sup>4</sup> Primerjaj, kako je motiv karijatide rešil Rodin (Die Kunst 1911, str. 37).

izdajajočim najsubtilnejše doživetje pretekle umetnostne forme, vendar še vedno — in to je važno — v okviru naturalizma. Kipar prihaja od Rodina in podobnih osnov, kjer je vsak gib, vsaka oblika in vsako telo še vedno zasidrano v neki konkretni resničnosti giba, oblike in telesa, kljub vsem nenaturnostim njegovih figur moramo le-te vendar še vedno imenovati narurne in jih s tega vidika presojeti. Drugače pa je v sledeči dobi medvojnih in povojnih ustvaritev. Umetnikovi notranji zavesti so se bila med tem odprla nova področja zgodovinskega razvoja forme, med drugimi zlasti stara prednjeazijska umetnost in o tem imamo sledove v njegovih delih. Toda to je po naravi procesa slično starejšemu, važno je nekaj drugega. V Kosovskem ciklu je bila, kakor rečeno, še ohranjena nekaka fizična realnost človeka in njegove duševnosti, njena najgloblja razumljivost in utemeljenost v nam vsem dostopni resničnosti. To dejansko stanje je umetnik v tretji dobi razdril, svoje figure je snel iz objektivne resničnosti in jih upodobil samo po intenziteti in dimenziji svojega najsubjektivnejšega doživetja kot nosilke nekih nadrealnih vsebin. Po vseh kretnjah in oblikah udov in teles prehajajo ti novi M. liki preko meja navadne resničnosti in vstopajo tako zelo v okrožje nekega idealnega bitja, da nekaterim resnično pritiče bližina sakralnosti. Kako se je kiparjeva misel v tem stadiju odmeknila od vsake konvencionalne snovi in ravnine, nam priča najbolje dejstvo, da je skoraj izključna predmetnost tega cikla verska snov, ki je kipar dotlej ni bil poznal. V tem času je nastalo veliko Razpelo, Objokovanje Kristusa, ciklus reliefov iz njegovega življenja, dalje reliefi Matere božje z otrokom, ki se zelo približujejo starobizantinskim ikonam itd., in svet teh figur nima nikake primere v fizični resničnosti, nego je ideogram neke irealne, docela prekonaravne sfere. In vendar, četudi umetnina, polna časovne vsebine in prehajajoča v večnost, nastala nikakor ni po onih zakonih, po katerih je še Grünewald naslikal svoj oltar, niti po zakonih srednjeveške skulpture, ki so ž njo radi primerjali moderno ekspresionistično umetnost. Kajti tej popolnoma idealistični potezi, temu izključnemu in abstraktnemu ekspresionizmu se vendarle vedno primešava skoraj empirični realizem prostora v reliefu, proporcij skupine, razmerja figure in ozadja itd., ono idealistično doživetje je pač zgrabilo samo del od celote in tako imamo na reliefu Oljske gore v nasprotju z nenaravno figuro Kristusa nadvse naravni značaj krajine, prostora in položaja apostolov v njem, na reliefu Marije Magdalene naravnost klasično izvedbo reliefne prostornosti s pomočjo figur, na Izgonu iz templja mojstrsko podobo figuralne perspektive in enako nam Objokovanje Kristusa prinese vtis zmede in žalosti, povzročene po tem dogodku, s klasično realistično podano skupino apostolov v ozadju. In kakor zgoraj, moremo tudi tu reči: V strukturi pristnega, prvotnega kiparskega dožemanja objektivne resničnosti more biti utemeljen samo eden izmed teh dveh načinov in bil to katerikoli, razlika in borba med tema dvema sestavinama je pa take vrste, da najbrž niti eden niti drugi ne temelji več na starih objektivnih osnovah, nego v neki subjektivni predstavi, doživljanju in vsebini.

S tem je pa postalo nesmiselno še nadalje govoriti — a mislim, da je v evropski umetnosti to že dolgo — o kakem razvoju forme, stila in

tipa v staremu pomenu besede, kajti najmanj polovice teh tipov v prvih dveh fazah sploh ni bilo in jih tudi v sledeči ni več, kolikor jih je pa bilo, ne vsebuje njih stil nikakih objektivnih možnosti za nastoj stila tretje dobe, nego je ta in oni utemeljen v dinamičnem nastopanju doživetij vedno novih form in vsebin. Vse to ni več nikaka forma vnanje resničnosti, nego notranjega, duševnega izraza in podobe. In prav gotovo ne nasprotuje tej naši trditvi poslednji preokret Meštrovićeve skulpture, ki se je zvršil v znamenju Michelangela. Kdo mi pokaže objektivne pogoje in možnosti tega stilskega obrata v tretji dobi? Kje leže dokazi, da je naše mišljenje o »katastrofalnem« nastopu novega tipa nepravilno? Če smo zgoraj dejali, da iz transcendentalističnega sveta tretje dobe ni nikake poti v zemsko-humanističnega poslednjih del, tedaj tudi ni v smislu starih stilskih dogajanj nikakega pristopa iz ekspresionistično-abstraktnega stila tretje stopnje v prostorno-plastični, že skoraj čutno-melodični stil poslednje dobe. Kolikor imamo tudi v tej opravka s ploskvijo in prostorom, z obliko in gmoto, z realizmom in stilizacijo, moramo reči, da to ne izpoveduje ničesar, ker nahajamo iste stvari v Meštroviću že od kraja in torej niso pridobitev razvoja. Razen tega te stvari same po sebi ne kažejo nikakega spreminjanja strukture, nego le okolnosti, ki pričajo o izrednem talentu včuvstvovanja v smisel in nastoj posameznih oblik in tipov; tako je na pr. tudi v zadnji dobi še vedno prisoten oni dekorativni stilizem kot prej, le da se javlja zdaj v nasprotju s secesionističnim baročnim dekorativizmom druge in z linearno-ekspresivnim dekorativizmom tretje dobe kot melodično-muzikalična nastrojenost marmorne površine in silhete figur. Na različnih predmetih in ob različnih doživetjih prejema v smislu dotičnih stilskih podlag tudi ta »oblika« različno vsebino in samo v takem pomenu besede smemo govoriti o nekem »razvoju«. Toda tudi ta razvoj je subjektivno utemeljen, ob drugačnih podlagah bi pa v celoti utegnil dovesti namesto do Michelangela do kakega Donatella ali Berninija — in vprašanje nastane, 1. ali je to smisel umetnosti, to smisel kiparstva, in 2. kdaj in kako se je oni starejši stilni tip, ki ga moramo vsaj očrtati, umaknil.

Na nekakšen način razodeva seveda tudi Meštrovićevo delo »stil« ter »razvoj stila« in če so njegove vsebine razna stilna doživetja, torej neka brezstilnost ali stilni sinkretizem, je to naravno tudi stil, kakor imamo podoben primer v egiptovskem helenizmu itd. (Imenujemo pa to tudi eklekticizem ali historizem.) Vendar je treba ob tem pibiti dejstvo, da to ni normalni primer stila, nego njegova sublimacija in razvojno kesnejša stopnja. Prvotno pomeni stil zlasti po pojavu predmeta določeno celokupnost načinov podajanja objektivne resničnosti v umetnosti in ta je bila v eni dobi samo ena in določene vrste, dočim je bila v drugi dobi drugačna, a zopet samo ena. Na psihološki strani temelji ta starejši pojem stila in oblike pretežno na umskem doživljanju, odtod neverjetno izraziti logični značaj vse starejše umetnosti (prim. F. Veber, Filozofija, 40 sl.). Umetnostna teorija je ugotovila več takih tipov in ti so na pr. ploskoviti, prostorni, plastični itd. stil, ki skušajo obseči strukturo podajanja predmeta v umetnosti. Kaj se to pravi? Najlepši primer takega stilnega razvoja nam nudi grška arhaična plastika, kjer zasledujemo nastoj

kiparskega podajanja od začetkov, ko je umetnik pod neposrednim vplivom egiptске umetnosti oblikoval absolutno nerazgibano stoječo človeško figuro, do zrele arhaične dobe, ko je že mogel podajati igro statičnih funkcij v človeškem telesu, in nato preko klasične dobe, ki je odkrila kanon, do helenizma, ki je figuro jel upodabljati tudi kot prostorno telo. Na začetku tega razvoja stoji tedaj predstava absolutne ploskve kot ona kategorija, v kateri more kipar sploh umetniško oblikovati svoj predmet, ki ga je videl ne kot prostorno telo, nego kot sestav različnih frontalnih pogledov. Na višku arhaizma se mu je ta ploskoviti stvor pretvoril v funkcionalno poživljen lik, umetnik je doumel skrivnost stojne in mirne noge, doumel skrivnost telesnega ravnotežja in se je približal predstavi telesnosti. Klasična doba uvede v ta še vedno strogi stil življenje plastične forme, taka plastična forma pa že tvori tudi nekak prostor in tako jo je izključno podajal helenistični umetnik. Stil je torej tu način umetniškega gledanja narave, izraz predstavljanja nazornih predmetov in razvoj stila tu ni drugega nego napredovanje tega gledanja in podajanja. Tu bi utegnil kdo reči, da vsa ta stvar zelo sliči razvoju tehničnega predmeta. Vendar ni nič bolj napačnega nego to, kajti kljub mejam, ki so tedanji skulpturi na čelu zapisane, vidimo, da v njihovem estetskem značaju ta moment formalne nepopolnosti nič ne pomeni, kljub svoji nedospelosti so ta dela vselej in povsod na cilju (glej uvod).

O takem stilnem razvoju upravičeno govori um. zgodovina tudi spričo novejših umetnosti, saj imamo dejanski skozi ves srednji vek prevlado ploskovitega načina podajanja, ki se jame z gotiko in renesanso umikati novemu, tudi čisto matematično utemeljenemu liku prostora, plastike, atmosfere in tako dalje. In kakor v antiki, moremo tudi tu govoriti o stilu kot o takem objektivnem upodabljanju objektivne resničnosti, dejali bi lahko neke umetniške spoznave resničnega sveta. Ko tedaj umetnik upodablja svet na svoji sliki ali povsem ploskovito ali plastično ali prostorno, na drugi strani ali linearno ali slikovito itd., ga upodablja tako, kakor on objektivni predmet zunaj sebe resnično vidi in dojema, in kakor smo v poglavju o snovi dejali, da mu je Mati božja prav tolikšna in celo primarnejša resničnost nego Kancler Rolin, tako moramo tu reči, da je isti umetnik v tem stadiju razvoja Mb. podal v istem resničnem, to je realističnem načinu, do katerega je bil tedaj razvojno prodrl in v katerem je podal tudi Kanclerja Rolina. Stil, za umetnika popolnoma nezavedna forma njegovega gledanja in upodabljanja, ima tu dvoje važnih atributov, ki jih moramo kar najmočneje podčrtati in to sta 1. stil in razvoj stila se tedaj določata zlasti po predmetu in to v filozofskem, ne pa v kulturno-historičnem (sveta snov, njiva itd.) smislu in sicer zlasti preko zgoraj omenjenega umskega doživljanja, in 2. stil je enota ter velja kot takšna oblika a priori za vse in vsako resničnost. Zelo pravilno pravi za to G. Marzynski (*Die Methode des Expressionismus*, Leipzig 1921, str. 33): »Dokler je bila umetnost na strani objekta, je umetniško predstavljanje stalo poleg znanstvenega mišljenja kot poseben način spoznavanja resničnosti.«

Iz tega starejšega logičnega tipa stila in stilnega razvoja so pa že razumljive nekatere važne poteze, ki starejšo umetnost kar najgloblje ločijo od vse

moderne. Da o veliki večini srednjeveške in kesnejše umetnosti nimamo nikakih imen in podatkov o njenih avtorjih, ne le ni slučaj zgodovinske ohranjenosti, nego logična posledica. Kjer je umetnost tako malo vezana na subjekt in tako zelo namenjena objektu, kjer je ona kot tu priča in posledica umetniškega spoznanja in upodabljanja objektivne resničnosti, tam je vendar glavno to, kakšen je predmet, in prav nič, kako ga jaz vidim (P. Altenberg: *Wie ich es sehe*). V tej predindividualistični dobi je bit umetnine kar najmanj vezana na subjekt, kar nam edino pojasnjuje klasično naravo »starih mojstrov«; a tudi zgoraj omenjena »šola-delavnica« prejme od tod pomen kot močna logično-tradicijska vez. V enaki meri sta pa važna kakovost in dej izvršitve, delo samo po sebi, v čemer imamo največjo njegovo apoteozo, kar jih pomni zgodovina in del te objektivno-trajne vrednosti izraža že sama beseda umotvor. Vse to se pa jame kot obče in skupno kulturno svojstvo dob tem bolj izgubljati, čim bliže prihajamo sedanjosti in vloga subjekta postaja večja in večja.

Te spremembe so v zvezi s pojavom individualizma, ki se je ž njim dokončno razbila ona starejša enovitost resničnosti in stilnega momenta. V zgodovini evropske kulture vežemo ta dva dogodka navadno s pojavoma humanizma in renesanse, z novo obuditvijo antike, vendar ni dvoma, da so bila tla za te važne dogodke že davno prej dobro pripravljena. Za razmotrivanje o stilu je zlasti važno to, da se z recepcijo antike tu prvič v zapadnoevropski umetnosti pojavi močan stilni dualizem, ki je že tekom 17. stol. privedel do prvih akademij, konec 18. stol. pa v zvezi z nekaterimi drugimi pojavi do prav izrazitega klasicizma. S to kulturo upodabljanja v načinu stare antike, zlasti rimske, je prišla v psihološko podlago evropskega um. ustvarjanja odločno nespontana, zavestna kretnja, stilni program rimske antike je postal stilno naziranje moderne, ki ga je uporabljala za izraz svojih novih subjektivnih odnosov do resničnosti. S tem dejanjem, še bolj pa seveda z njemu sledečimi dobami historičnih stilov, je prešlo v umetniško izkustvo ogromno stilno-sistematično in stilnotehnično znanje, ki se je iz roda v rod zamotavalo in kopičilo. Stil tega novejšega datuma se je čisto odtrgal od starih objektivnih podlag gledanja na svet in je postal subjektivno hotenje in prepričanje duše, moderno slovstvo se je razpisalo o njih kot o svetovnih naziranjih, dočim so bili nekoč le nekaka oblika javljanja svetovnih naziranj in pogledov, stilni pojem se je sublimiral in postal odvisen od subjekta, dejanski se je s tem tudi, kolikor gre za njegov prvotni smisel, raztrgal in uničil. Na pragu v sedanjost, do katere smo s tem prispeli, je postalo to stilno znanje priučljiva in gnetljiva tvarina, s katero more umetnik govoriti in posnemati vse historične stile, zakaj v njegovi duševnosti sedi to znanje tam, kjer je bilo nekoč neposredno in spontano predstavljane objektivnih form. S sredstvi raznih stilnih izrazov, s katerimi razpolaga moderni umetnik prav tako kot s svojim rokodelskim znanjem, in z doživetji raznih stilnih sistemov oblikuje isti moderni umetnik predstave in doživetja svoje psihološke resničnosti, ki je od starega metafizičnega pojma resničnosti prav tako daleč kot moderni subjektivistični pojem stila od starega.

Pojem stila se je s tem torej bistveno spremenil in vsako razmotrivanje o njem spričo modernih umetnin potrebuje važnih korektur. Spremenil pa se je tudi tip umetnine in umetnosti. Ta umetnost je v najglobljem smislu besede prenehala biti brezimna, ker ne more več biti taka, ker je po zatonu stare nadindividualne zavesti postala izraz subjektivnih videnj individua. Poleg tega je umetnina tudi zgubila značaj starega umotvora in samostojno bivajočega objekta, nima več nikake take vrednosti kot staro »delo«, marveč je važna kot izpoved umetnikove duševnosti, katero označuje zdaj vprav neka cikličnost doživljanja, mi jo moremo tolmačiti samo glede na umetnikovo duševnost in doživetje, in samo ta subjektivni moment je še važen.<sup>5</sup> In prej omenjeni Marzynski te »nove« umetnosti ne vzporeja več z znanstveno spoznavo, nego z mistično in podobno, trdeč, da je nova umetnina v prvi vrsti razširjanje subjekta. Do enakih zaključkov prihaja tudi K. Scheffler, ki piše o slikarstvu van Gogha (Der neue Mensch, Leipzig 1932, str. 10): »Z van Goghom je jelo slikarstvo načeloma težiti preko svojih meja in postajati svetovnonazorska argumentacija v prenesenem smislu. Ustvarilo je vernike namesto mojstrov, propoveduje prevrat namesto tradicije in je postalo za duhove razvodnica. S tem pa je pričelo samega sebe uničevati.« In samo od te strani ter od takega načina gledanja se moremo teoretično pravilno približati tudi Meštrovičevi umetnosti, ki je vendar čisti izraz tega stilnega naziranja in prepričanja. Resnično je tu nesmiselno govoriti o stilu kot o nekakem »načinu« objekta, ko je postal dejanski pravi način mnogokje celo vsebina subjekta in ako že hočemo razpravljati tudi o nekakem razvoju, moremo samo o razvoju Meštrovičevega doživljanja stilov ter o razvoju psiholoških dražljajev za to doživljanje stilov, ne pa več o razvoju predstavljanja neke prvotne, objektivne elementarnosti, recimo lika in forme, ki je imelo za posledico — stil. Vloge so se zamenjale, ono, kar je nekoč nastajalo kot logični rezultat estetskega oblikovanja — stil, je zdaj po dolgih metamorfozah temu istemu »oblikovanju« podlaga, umetnost je na novih potih.

## V

Ako bi pravkar omenjeno gledišče v razmotrivanju novejšje evropske umetnosti veljalo, bi ž njim imeli teoretično podlago za analizo mnogih na videz med seboj popolnoma različnih pojavov. V takem smislu »nepravilna« je na pr. naša primera Meštrovića z van Goghom, pri katerem imamo opraviti s psihološkim doživetjem in preusmeritvijo modernega od impresionizma izviraajočega barvnega stila, dočim je za M. umetnost resnično odločilnega pomena historicistično doživljanje stilov in predmetov, po čemer pripada ta umetnost neobhodno jugovzhodu Evrope (Dunaj, Sredozemlje). Po razmisleku teh dejstev se nam razodene van Gogh nedvomno kot elementarnejši in modernejši, a tudi sodobno važnejši mojster. Toda nad temi razlikami vodijo pota lepo skupaj in povsod opažamo odločilno preorientacijo umetnosti.

<sup>5</sup> Prim. ravno glede tega primer van Gogha.

Kulturni razvoj modernega časa je razdril podstatnost starih form in snovi. dokaz tega je moderna umetnost s svojimi predmeti in stili. Toda ta razvoj je, kot vse kaže, razdril tudi stari proces umetniškega ustvarjanja, stari svet in njegovo naravo. Namesto čudovite enotnosti in celotnosti v delu starih mojstrov je moderna diferencijacija zanesla v umetniško ustvarjanje nekaka delna. dejali bi lahko specijalna in naročena doživetja kakršna so na pr. omenjene štiri dobe v Meštrovičevi umetnosti, katerim pa moremo brez skrbi postaviti ob stran barvno različno določene periode v delu Claudea Moneta, dalje istotako barvno, a še bolj formalno različno določene periode v delu Picassa in zlasti sobitje kubističnega in realističnega dela v njegovi umetnosti. Kaj pomenijo vsi ti doslej nepoznani pojavi in kje je njih izvor? Ako je gotovo, da bomo morali spričo njih zavreči stari na upodabljanju objektivne resničnosti sloneči ideal umetnosti in uvesti novega, ki sloni na psihološki osnovi interpretacije in razumevanja, je na drugi strani dozorel čas tudi za ne zgolj pasivno-teoretično, nego prav aktualno-politično vprašanje: Kam gre vsa ta sodobna umetnost, ki smo nekaj njenih bistvenih sprememb skušali tu očrtati?

Prav tako in v prvi vrsti je pa seveda postalo za znanost jasno, da spričo moderne umetnosti z onimi ob klasični umetnosti dobljenimi osnovnimi pojmi ne more več dalje. Relacije in polaritete kot so ploskev, prostor itd. veljajo 1. v stilno čistih dobah in 2. pri umetnosti, kjer ima stil tak pomen kot smo ga zgoraj očrtali. Ako pa pogledamo ponovno M. umetnost, v kateri nahajamo povsem istočasno činilce različnih stilnih kategorij in nam ob tem že neposredno čuvstvo in doživetje odpove, kam naj privede človeka še oni klasični sistem osnovnih pojmov? Ako je nekoč moment mase pomenil nekako začetno, primitivno stopnjo umetnosti in moment funkcije nekako duhovno naprednejšo in razgibanejšo, tudi subtilnejšo umetnostno formo, je treba reči, da imamo skoraj v vsej moderni plastiki izhodiščno predstavo mase, a mi vsi vemo, da je ta moderna skulptura kljub in baš zaradi tega dejstva izraz nadvse, da, morda skrajno sublimiranih duševnih in duhovnih razmer. Staro torej ne velja več, izpodrinilo ga je novo, toda ali govori to dejstvo za nepotrebnost umetnostne teorije in stilnoteoretičnega pojmovnega ogrodja? Gotovo ne sodi pravilno, kdor tako sodi, saj nam ves razvoj moderne umetnosti kaže, da je treba za njeno prikladno teoretično obravnavanje le sistem njenih pojmov izdelati z onega vidika, pod katerim so se zvršile poglobitve spremembe umetnosti, to je z vidika subjekta in ne kakor doslej, z vidika objekta. Vprašanje, ki tu nastane, torej ne more biti odprava, nego samo »revizija umetnostne zgodovine«, videli smo, da bi morala biti prvi korak k tej reviziji teoretična tipologija klasicizma (vzet kot splošen pojav) in da je vse to mnogo težje nego se marsikomu zdi.

<sup>6</sup> Med osnutkom tega članka mi je prišla v roke knjižica Josefa Gantnerja (vseuč. prof. v Zürichu), »Die Revision der Kunstgeschichte«. V tej knjižici Gantner poudarja potrebo revizije zlasti z vidika moderne arhitekture in je situacijo dobro očrtal. Vendar se mi njegov argument v celoti ne zdi pravilen, tudi ne gre do teoretičnega jedra, kar bi moral izražati že naslov (ne zgodovina, nego teorija). Po naslovu knjižice navajam gornje geslo, k njej se pa ob prvi priliki povrnem.