

KAJ JE UMETNOSTNO POMEMBNO?

Eno metodično vprašanje.

Izidor Cankar.

Povod, da sem se odločil govoriti o vprašanju, kaj je umetnostno pomembno, torej o predmetu, ki se bo upravičeno zdel daljen in brez aktualne vrednosti, je bil zgolj slučajen. Pred nedavnim časom se je pri nas pojavila svobodna umetniška organizacija — zakaj struja se, kakor so stvari, ne more imenovati —, ki je oznanjala, da išče novih, boljših načinov v glasbenem, slikarskem in kiparskem ter pesniškem izražanju. Po mojem mnenju ni to vznemirljiv pojav, naj se mladim umetnikom reforma slov. umetnosti, katero, pravijo, hočejo doseči, posreči ali popolnoma ponesreči, ker le dokazuje, da smo, kot smo bili doslej, tudi danes še vedno družinski členič v veliki zadrugi zapadnoevropske kulture, v kateri ni ono umetnostno hotenje, katerega zapoznili izraz je tudi ta umetnost med Slovenci, nič novega, marveč se organsko uvršča v umetnostni razvoj izza časa impresionizma. Vendar se je pri tej priliki polotila onega dela našega naroda, ki se zanima za umetnost, neka negotovost in nemir, ki se je izražal na mnoge načine, kar jih premore lestvica čuvstev od entuziazma inteligentnega naraščaja do apodiktične sodbe avtoritativnega strokovnjaka. V tem času je bilo, ko je moj prijatelj deželni konservator dr. Stelè iz načelnega življenjskega optimizma, ki nikomur fistih, ki so z njim obdarjeni, ne dovoljuje, da bi dvomil o končnem uspehu vsake mladine, naj se tudi njeno prizadevanje pojavlja v manj prikupljivih oblikah, z navdušenjem pisal o tem novem gibanju v naših umetniških krogih («Slovenec», 5. decembra 1920) ter zaklical fistim, ki jim novo stremljenje ni bilo po godu: »Če jokate nad njimi, jokajte rajši sami nad seboj!« Utemeljeval je to svojo sodbo tudi teoretično; iz tega utemeljevanja hočem vzeti eno misel in se z njo pečati danes. Dofični člančič pravi: »Umetnik je vendar vsak, ki zmore dati svojemu umetniškemu hotenju takega izraza, da napravi svoja čuvstva, svoje veselje nad obliko ... v umetniškem bistvu ... dostopno sočloveku. Potem je umetnik prav tako 'nekulturni' črnc, ki ima samo najprimitivnejša tehnična sredstva za premagovanje odpora materije, ki jih je pa medsebojno uglasil, priredil tako, da zadostujejo

izraznim zahtevam njegovih soljudi, kakor Michelangelo ali Rodin, ki imata vsa mogoča sredstva za obvladovanje materije.«

Ti stavki torej hočejo reči: Umetniška vrednost vsakega umetnika je odvisna od njegove zmožnosti, da z umetnostnimi sredstvi posreduje svojim soljudem svojo notranjost. Ta umetnostna sredstva, umetnostne oblike so odvisne od teh soljudi samih, jim morajo biti prikladne in so v raznih kulturnih skupinah nujno različne; zato je za nas nerazumljivo to, kar izdeluje zamorski umetnik za svoje sovaščane, kakor je črnemu zamorcu nerazumljivo, kaj pomeni za našo notranjost tisto izklesano in obrušeno kamenje v Michelangelovi Medicejski kapeli; umetnost črnca in Michelangelova sta dva popolnoma različna individua, ki se ne smeta meriti eden z drugim; če se je črnemu zamorcu posrečilo, da svojega tovariša estetsko gane, kakor se je Michelangelu posrečilo med nami, tedaj sta to dva enakovredna umetnika: črni zamorec in Rodin, vendar vsak le v svojem rodu.

Kaj boste rekli na to trditev, ki se nam pač zato tako gorostasna vidi, ker sta tu izbrana za primero dva skrajna pola — kultura »naravnih rodov« in doba visoke civilizacije —, ki se nam pa ne bi več tako gorostasna zdela, če primerjamo dve dobi ali dve umetnostni osebnosti, ki sta si časovno bliže: na primer gotško dobo in dobo renesanse? Gotovo sta tudi to dva umetnostna individua in za njiju velja enako zgornja trditev, da se med seboj ne razumeta; literatura renesanse je imenovala gotiko barbarski stil, renesansa je gotiko »popravljalna« ter zabrisavala, kjer je mogla. To moramo priznati. Vendar se nam tu vsiljuje nadaljnja misel, ki se je dr. Stelè ni imel povoda dotikati: ali ni tu prav nobena primera mogoča, ali ne moremo v nobenem zmislu reči, da je sikstinska Madona vendarle večje, popolnejše, boljše, lepše — ali kakor že rečete —, a pomembnejše delo, nego oni fetiš, ki si ga je izrezljal divjak s svojim topim nožem? Ali ni Michelangelo na kakršenkoli način znamenitejši umetnik, nego brezimni zamorec? Kaj je primitivni človek čutil, ko je gledal svojo primitivno umetnost, ne vemo; priznajmo, da je takozvana »primitivna« umetnost plod dolgotrajnega umetnostnega razvoja, ali še več, da je sad visoke, čeprav nam čisto tuje, umetniške kulture; recimo, da je občutek superiornosti, ki se poloteva civiliziranega človeka spričo umetnostnih izdelkov davno izumrlih ljudi, ki niso imeli naših tehničnih sredstev, le domišljavost; pritrdimo sodobnim francoskim psihologom primitivnih narodov, da je umetnost predhistoričnega človeka potekla iz mističnih motivov, kakršnih mi nimamo in jih niti prav razumeti ne moremo, da je ta umetnost imela čisto drugačen namen in zmisel, nego naša, da zanjo naši običajni termini ne veljajo, da je ne moremo ujeti v nam običajne umetnostne pojme, da je »predlogična«; morda je ona primitivna umetnost izzivala prav tako močne, morda močnejše duševne

reakcije v primitivnem človeku, recimo, da mu je bila celo potrebnejša in dragocenejša sestavina njegove kulture, nego je naša umetnost nam. Toda ali ni zaradi te raznovrstnosti posameznih umetnostnih kultur nobeno primerjanje njih objektivne umetnostne vrednosti mogoče? Ali je vse, kar moremo storiti, da rečemo: nekulturni črnci je prav tak umetnik kakor Rodin? Ali ni nobenega merila, s katerim bi mogli meriti Michelangela in zamorca, japonske in zapadnoevropske slike, ali si sploh moremo odgovoriti na vprašanje: kaj je objektivno umetnostno pomembno, objektivno pravim, brez ozira torej na učinek pri »so-hjudeh«, ki umetnost uživajo? Kaj nas upravičuje, da trdimo: Rembrandtova Anatomija dr. Tulpa je umetnostno pomembnejše delo, nego ona slika, ki jo je kmetska roka naslikala na končnico slovenskega panja?

Prvi in najpreprostejši odgovor, ki ga bomo dobili na to vprašanje, se bo glasil nekako tako: gotovo je Michelangelo večji umetnik nego zamorski črnci, zakaj Michelangelo je plod mnogo popolnejše kulture, nego zamorec, v njem je nakupičena umetnostna skušnja mnogih stoletij, znanje mnogih rodov, njegova sredstva so brezprimerno popolnejša, zato je tudi njegovo delo mnogo boljše; naj je tudi estetsko ugodje pri občinstvu Michelangelovem in zamorčevem enako — dejstvo, da je že orodje, s katerim je delal Michelangelo, sposobnejše, da izdelava, kar umetnik hoče, je nekaj objektivnega, kakor je tudi Michelangelovo znanje objektivno obsežnejše, nego zamorčevo. Kultura visoke renesanse je višja, nego kultura zamorske vasi in zato renesančna umetnost objektivno pomembnejša.

Kakorkoli se ta odgovor vidi na prvi pogled jasen, moramo vendar reči, da ni zadovoljiv, vsaj v vseh slučajih ne. Priznajmo, da bi veljal za zamorca in Michelangela, toda za druge slučaje že ne velja več; če se vprašamo, ali je pomembnejša doba renesanse ali baroka, tedaj nam to merilo ne zadostuje več, zakaj v tem primeru imamo opravili z isto in enako kulturo, ki je v dobi baroka celo napredovala, dasi se navadno smatra to razdobje kot manj pomembno za zapadno evropsko umetnost, nego je bila doba renesanse. Ali če na primer hočemo meriti Raffaela in japonskega slikarja Hokusaja, ne dobimo odgovora na vprašanje, kateri je pomembnejši, dokler ju merimo z merilom kulture, ker je tudi Hokusaj plod visoke umetnostne kulture, čeprav je le-ta svoje vrste in popolnoma različna od zapadnoevropske. To kulturno merilo bi veljalo le v tem slučaju, če bi bilo resnično, da tvori človeštvo en sam kulturni organizem, in sicer organizem, ki se dosledno in povsod razvija iz nepopolnih kulturnih form do najpopolnejših — tedaj bi bil Michelangelo mnogo popolnejša forma iste umetnosti, katero goji zamorski črnci, in primera bi bila med njima mogoča. Toda v resnici vidimo, da človeštvo ne tvori enega samega kulturnega organizma, marveč po-

samezne kulturne organizme, ki se samostojno razvijajo, tako da je s tega, kulturnega, stališča nemogoče odločiti, kdo je pomembnejši, Hokusaj ali Raffael, ker je vsaka njiju kultur organizem svoje vrste. Dalje tudi ni resnično, da se kateri kulturni organizem, n. pr. zapadnoevropski, razvija premo navzgor — zakaj tedaj bi moralo biti umetnostno pomembnejše, kar je časovno poznejše, in Michelangelo manj pomemben nego njegov učenec Vasari, kar je po mnenju vseh zmoža. Še večjo napako bi storili, če bi se sklicevali na popolnejša tehnična sredstva, katerih se poslužuje katere doba in ki naj bi ji omogočala, da ustvari umetnostno pomembnejša dela — saj priznavamo hkrati, da so antični arhitekti s svojimi primitivnimi sredstvi ustvarili pomembnejše arhitekture, nego marsikateri mojster, ki more danes z železom in betonom delati konstruktivne čudeže. Po tej poti ne pridemo do odgovora na svoje vprašanje.

Morda se mu boste skušali približati po drugi poti, po poti estetike, ker si boste rekli, da je vendar vse vprašanje obseženo v tem, ali je delo, čigar pomembnost hočete dognati, lepo ali ni lepo, ali je v primeri z drugim delom lepše ali manj lepo. Dejali boste morda, da se dade z umovanjem dognati nekatere norme, po katerih mora biti umetnostno delo ustvarjeno, če naj velja za lepo, in da v tem slučaju ne more biti dvoma, kaj je umetnostno pomembnejše, čudovito zamišljeni sikstinski strop ali pa surovi zamorčev fetiš. Jaz menim, da estetika ni dognala nobenih pravil, po katerih bi se moglo naše vprašanje rešiti, zakaj estetika je veda, ki gradi svoje trditve na vsakokratni umetnosti, ni njena mati, marveč njena hči. Kakršna umetnost, taka estetika in ne obratno. Estetika ne more drugega kot umovati na podlagi onih skušenj, ki jih je doživela umetnost, tako da če ima primitivni izdelovavec fetišev svojega primitivnega esteta, bo njegova estetika dognala norme, ki opravičujejo umetnostno obliko fetiša. Estetika, zgrajena na skušnjah zapadnoevropske umetnosti, ne more ničesar ali skoro ničesar reči, kar bi veljalo tudi za presojo umetnostne vrednosti del, nastalih v umetnostnih kulturah daljnega orientala, ki ima večjo umetnostno preteklost za seboj, nego okcident; da ne pretiravam, če trdim kaj takega, se prepričate lahko, če odprete n. pr. katero dogmatičnih estetik, ki celo delom one kulture, ki je bila neposredna predhodnica naše, delom helensko-rimske kulture le pogojno priznavajo estetsko vrednost, opirajoč svojo sodbo na to, da je bil življenjski nazor, iz katerega so ta dela vzrasla, napačen. Naravnost nemogoče pa je estetu dognati praktične norme, po katerih bi bilo mogoče enako pravično presojati vsa dela vseh dob in vseh kulturnih krogov. Najbolj brezuspešen bi bil tak poskus pri delih predhistorične umetnosti, na katero sploh ne moremo pravilno aplicirati svojih estetskih pojmov; norma, katere morda velja danes pri nas, bi bila tam docela nezmisljena. Estetika, če

se smatra za vedo, katere namen je, da raziskuje zakone, na katerih sloni estetsko delovanje vseh časov in narodov, ter da jih ugotavlja in izroča kot normo in kriterij za razumno umetniško delovanje in razumno umetnostno uživanje (Jodl), je brezupna veda; »zakoni«, o katerih meni, da jih je dognala (evritmija, proporcionalnost, harmonija in podobno), ali ne veljajo splošno ali pa imajo vedno drugi zmisel in so kot norma za delovanje ali kriterij za uživanje na splošno nerabni. Resnično, prazno je upanje, da bi se mogla ustvariti za vse obvezna praktična estetika, ki bi normativno dognala neke vedno in povsod veljavne znake, po katerih bi bilo mogoče presoditi, koliko je katero delo estetski popolno. Mnenje, da je to mogoče, je napačno, ker predpostavlja neko idealno človeštvo in v njem vrsto umetnostnih del od manj popolnih do najpopolnejšega, ki bi bilo merilo vseh ostalih, kakor je napačno ono mnenje, da je civilizatorična stopnja dobe ali individua merilo za vrednost dotičnih umetnostnih del, ker predpostavlja neko idealno človeštvo in v njem prem razvoj proti popolnosti.

Toda ne čudil bi se, če porečete, da je to slednjič vendarle samo prazno besedičenje okrog vprašanja: kdo je pomembnejši, črni zamorec ali Michelangelo — zakaj, rekli mi boste, da vsakemu človeku nedvoumno odgovarja na to vprašanje naraven okus in zdrava pamet. Recimo, da imate v tem slučaju prav, čeprav nočem zamolčati, da odgovarja črnemu zamorcu njegov naravni okus in njegova zdrava pamet drugače, nego Vam Vaš, in da ne moremo trditi, da je njegova pamet manj zdrava nego naša, medtem ko je okus vedno nezanesljiv sodnik — recimo torej, da imate sedaj prav, toda kako boste odgovorili, če se vprašanje glasi: kaj je umetnostno pomembnejše, Michelangelo ali Raffael, renesansa ali barok, antična umetnost ali gotika, zapadnoevropsko slikarstvo ali japonsko, slednjič Sophokles ali Shakespeare, če prenesemo vprašanje tudi na polje pesništva? Čeprav smo od vseh tukaj navedenih primerov že v zgodovinski razdalji, tako da nas ne motijo slučajni vplivi aktualnega življenja, se ne moremo sklicevati na kako soglasno sodbo, ki bi nam mogla biti merilo za pravilno oceno pomembnosti teh umetnostnih del. Če se niti ne oziramo na sodbo onih, ki jih ne smatramo za dovolj vešče, da bi odgovarjali na tako vprašanje, in če vprašamo samo one, ki jih imamo za merodajne, bomo dobili zelo negotove odgovore. Tudi zgodovina nam ne daje nobenega pričevanja, razen tega, da se sodbe o estetski vrednosti umetnostnih del zelo menjavajo: bili so časi, ko so Raffaela više cenili nego Michelangela, barok je prezidaval tudi renesančne stavbe, srednji vek je poznal antiko, a je smatral svojo umetnost za boljšo, holandsko slikarstvo 17. stoletja, ki ga novejša doba ne more dovolj občudovati, je imelo ob svojem postanku in še v 18. stoletju malo cene — reči

smemo, da niti ene dobe ni, o kateri bi se estetska sodba ne bila iz dna spremenila. V sedanjosti in v preteklosti zastoj iščemo sodbe, ki bi bila ostala splošna in nepremakljiva; 19. stoletju je še bila antika in po njej renesansa vzor vse lepote — danes se čutimo mnogo bliže starokrščanski dobi in srednjemu veku, a se bo gotovo tudi to naziranje ob svojem času preživelo ter umaknilo novemu.

Ali ni torej prav nobenega merila za pomembnost umetnostnih dejanj, ali res ni Rembrandt nič pomembnejši od povprečnega ekspresionista, ki izrabi mnogo več sil duha, da si organizira spretno reklamo, nego da naslika sliko, ali res ne moremo trditi, da je Michelangelo pomembnejši umetnik nego črni zamorec?

Odgovoru na to vprašanje se nismo mogli približati po poti one zgodovinske filozofije, ki smatra človeštvo za enoten organizem, razvijajoč se proti višku popolnosti, niti po poti, ki vodi preko rezultatov estetske vede, niti po poti splošne sodbe — preostaja nam pa še ena, čisto zgodovinska pot. Katero dejanje je v zgodovini sploh pomembno? Očividno tisto, katero ima velike in daljnosežne posledice, in sicer je tem pomembnejše, čim večje in čim dalekosežnejše so te posledice — načelo, ki mora brezdvomno enako veljati tudi za umetnostno zgodovino. Umetniški individuum, umetnostna doba ali celotna umetnostna kultura je tem pomembnejša, čim trajnejše in plodnejše je nje delo v svojem zgodovinskem nadaljevanju, ali čim razsežnejši je njen vpliv v času in prostoru. To merilo ni nič subjektivnega, nič spremenljivega in ne more biti zmotno, dokler se opira na zgodovinska dejstva, je sicer rabljivo samo za umetnostna dela, ki so od nas zgodovinski oddaljena, in je tem popolnejše, čim daljša je zgodovinska perspektiva, toda zanesljivo je.

Poglejmo sedaj poprej našete primere in premerimo njih umetnostno pomembnost s tem merilom. Kdo je umetnostno pomembnejši, Michelangelo ali Raffael? Že za njiju dni je bil Michelangelov vpliv na umetnostni razvoj mnogo močnejši, nego je bil Raffaelov — za slavohlepnega Urbinata je naravnost tragično, da je v njegovi umetniški delavnici, kjer se Michelangelovo ime ni izgovorilo, vendar vladal Michelangelov duh in ne njegov. Še jasneje pa nam kaže naslednja doba, kako je arhitektura, plastika in slikarstvo brez odpora vsrkalo vase one formalne ideje, ki so bile sad Michelangelovega dela, kako je ves barok le razcvitanje onih misli, ki jim zametki leže že v Michelangelovih osnutkih, kako so se odlični umetniki severa čutili takoj prevzete od magične sile Michelangelovega genija, brž ko so stopili v njegovo bližino, kako ta sila deluje dalje, včasih naraščajoč, včasih pojemajoč, a trajno do Rodina, do naših dni. V primeri s tem silnim vplivom je Raffaelov manj znaten, tako da ne more biti dvoma, kdo je pomembnejši.

Tu smo primerjali dve sočasni umetniški osebnosti, a to primero lahko tudi razširimo in primerjamo dve dobi ter se vprašamo: kaj je pomembnejše, antika ali gotika? To sta si dva antipoda — antična umetnost, oprta na fizično realnost, naturalistična, gotika pretežno spiritualistična umetnost, poduhovljevalka materialnih stvari, dva različna nazora o svetu, ki sta obadva popolna v svoji vrsti, kakor je njihova umetnost popolna v svoji. S tega stala ni mogoče ne o eni ne o drugi trditi, da je pomembnejša od druge; mogoče pa je to soditi z zgodovinskega vidika. Če vidimo, da je formalna dediščina antike prešla po praksiškanski umetnosti preko dobe preseljevanja narodov v srednji vek, da se je ob času karolingov v shematični tipičnosti zamirajoča umetnost zapadne Evrope pomladila ob antičnih vzorih, da je v »protorenesansi« evropska umetnost zopet segla po zapuščini antike v praksiškanski formi, ko se je morala trudna poživiti, da je v 15. stoletju iz antike izšlo umetnostno prerojenje zapadne Evrope, da je antični vpliv kot svež vir dotekal vse naslednje vekove do današnjega dne v našo umetnost — in če nasprotno opažamo, da o takim vplivu gotike v času, ko so nje stoletja minila, ni sledi, tedaj imamo, mislim, zanesljiv odgovor na vprašanje, kaj je pomembnejše: antika ali gotika.

Raztegnimo to vprašanje še bolj, na dve skrajni kulturi, na japonsko in zapadnoevropsko — katera umetnost je pomembnejša? Japonska umetnost je vplivala na evropsko dovolj zgodaj — že nekaterim Rembrandtovim ujedkovinam se pozna japonski vpliv; tudi v sodobni umetnosti so sledi te odlične umetnosti neujtljive. Nasprotno je tudi zapadnoevropska umetnost delovala na Japonce, toda v celoti moramo reči, da sta obedve umetnosti ostali kljub temu samosvoji. Če ne moremo govoriti o medsebojni penetraciji, pri kateri bi se odločilo, katera umetnost je večja življenjska sila, imamo vendar drugo merilo: vpliv evropske umetnosti je mnogo daljnosežnejši, nego japonski, prepereza skoraj ves svet, medtem ko žarki japonske umetnosti komaj presegajo mejo onih tal, na katerih je bila rojena.

Sedaj nam preostajata samo še Michelangelo in zamorec. Pri-
znajmo zopet, da je duševni užitek pri občudovalcu zamorčevega fetiša isti kakor pri Evropejcu, ki strmi v Michelangelovo poslednjo sodbo. Če hočemo sedaj meriti njihovo veličino, se moramo vprašati, ali je zamorčevo delo v njegovi kulturi bilo tako daljnosežno, kakor je bilo Michelangelovo v naši? Mislim, da bi že na to dobili negativen odgovor, a če bi bil pozitiven, bi morali dalje vprašati: ali je v družini človeških kultur imela zamorčeva umetnostna kultura tako veliko delavno vlogo, kakor jo je imela zapadno-evropska umetnostna kultura, katere integralen faktor je Michelangelo? Na to vprašanje bi dobili tak odgovor, da lahko vztrdimo: Michelangelo je vendar

pomembnejši umetnik nego črni zamorec. Če bi se pa kedaj imelo izkazati, da je neki zamorec s svojo idejo umetnostno hranil toliko in toliko rodov za seboj, kakor je storil Michelangelo, če bi izvedeli, da je pod toplimi žarki njegovega genija vzkliko toliko in toliko umetniških individualitet, da je umetnostnemu hotenju dal toliko novih živih smeri, kakor Michelangelo, če bi ta po njem začeta umetnostna doba jela delovati na sosedne umetnostne kulture in jih oplojevati, tedaj bi se pač morali začeti vpraševati, kdo izmed njiju je pomembnejši.

Priložene slike naj bi nekoliko ponazorile zgornje teoretsko vprašanje. »Zločin« (sl. 1.) Toneta Kralja je eno tistih del, zaradi katerih se je bila razvnela polemika o slovenskem »ekspresionizmu«. Ta kip označuje težnja, da s spremembo naravnih oblik jasneje izrazi duševno vsebino predmeta; lastno je tej umetnosti, da poudarja zlasti miselno, ne formalno plat umetnine; da pa forme vendar ne zanemarja, kaže slika »V potu svojega obraza« (sl. 7.), pri kateri je kompozicijski problem močno poudarjen. — Zlata žival iz Kelermesa (sl. 2.), izkopana l. 1904. iz nekega griča v kubanski pokrajini, naj služi za primer »nekulturne« umetnosti. Strzygowski (Zeitschr. f. bild. K., 1921, št. 9.—10.) smatra to delo za produkt cvetoče dobe zamrle umetnostne kulture. — Glava Praxitelovega Herma (sl. 3.) bodi vzorec antične klasične umetnosti. — Evangelist Matej (sl. 4.) kaže še ostanke antične tradicije, a je v glavnem izrazito delo srednjega veka, polno burnega religioznega čuvstva, ki se izraža s samovoljnim spreminjanjem objektivnih telesnih oblik; značilne lopataste roke (prim. Kristusove roke na Meštrovičevem križu v Domu in svetu, 1921, št. 7.—9.). — Kristusova glava (sl. 5.) je odlična samostojna tvorba krščanskega srednjega veka; antična tradicija je premagana, obraz nenaturalistično stiliziran, anatomske nemožnosti (ušesa) se ne smatrajo za napake. — »Mati božja na stopnicah« (sl. 6.) mladostnega Michelangela, tipično delo razcvete renesanse.