

Osrednje postave dela je Th. Mann postavil ob mladega, z ozkim življenjskim obzorjem opremljenega, povprečno nadarjenega in ne posebno samostojnega Hansa Castorpa, ki postane na ta način predmet vplivov, pod katerimi zori njegova duševnost. Izrazitemu civilistu Castorpu stoji od prvih početkov ob strani vojaško usmerjeni strumni bratranec Joachim Ziemssen, ki misli le, kako bi čimprej ozdravel, da bi mogel stopiti v vojaško službo in prisreči zastavi; zato vestno izpolnjevanje predpisov, od tod njegov idealizem, ki se odpoveduje samemu sebi. Ko mu ob lastni boleznii malo zagrenjeni Hofrat Behrens neprestano podaljšuje rok, ga premaga volja po delu — Ziemssen odide preko zdravnikove volje; ta izbruh volje spravi tudi Castorpa za trenutek iz ravnotežja, a vendar ostane, Ziemssen se kmalu mora zopet vrniti, njegova močna volja ga je strla — za hip se zdi, da je telo zmagalo nad dušo.

Tako sta namreč presojala položaj Lodovico Settembrini in Naphta. Vnuk karbonarja in sin literata je član svobodomiselne lože Settembrini prosvetljen filozof z izrazito lepoučutno in vzgojno potezo, ki razpravlja o vseh mogočih kulturnih, političnih, verskih, miselnih in življenjskih problemih. Da dobi njegova duševna sila priliko za izraz, stavi Thomas Mann lepemu Italijanu nasproti telesno grdo spačenega jezuitskega klerika z nemogočo preteklostjo, a z neverjetno bistrostjo duha, ki je docela kos Settembriniju. Najrigoroznejša srednjeveška načela spravlja v stik z najprevratnejšimi sodobnimi idejami, da preseneča celo svojega prosvetljenega nasprotnika. Vse te obsežne, z žgočim sarkazmom nasičene razprave se vrše pred Castorpom, ki ga Settembrini svari pred Naphtom in obratno, tako da se končno postavi na lastne noge in se zavaruje proti obema.

Izmed žensk posega v Castorpop notranji razvoj le gospa Chauchat, ki sicer ni povsem evropsko vzgojena — saj tako neizmerno grdo loputa z vrati — a vendar je dovolj dražestna, da od vsega začetka obrne nase pozornost Castorpopo, si osvoji njegovo naklonjenost do te meje, da se ob koncu prve ločitve spusti z njo v dolg francoski pogovor. (Značilno, da ga Mann domala vsega podaja v francoščini na 15 straneh.) Po njenem začasnem odhodu čuti dolgčas in jo sklene počakati. Po svojem potovanju po Evropi se gospa Chauchat seznanila z nizozemskim veletrgovcem Peeperkornom, s katerim pride v Davos. Ta edina osebnost — Castorp misli tu na njegovo vnanjo postavo in vnanje zanimivosti proti Settembriniju in Naphti — se pobrati s Castorpom, a v svoji vladarski absolutnosti ne prenese tekmeča v ljubezni gospo Chauchat; kot strokovni poznavavec strupov in njihovih učinkov se na nečuvno pretkan način zastrupi.

Že iz teh kratkih nakazil oseb in problemov je razvidno, kaj vse more spraviti v ta okvir pisatelj z Mannovo široko in globoko izobrazbo, z njegovo umetniško silo, ki suvereno obvlada jezik in to ne le nemškega, ampak tudi francoskega, ki mu je italijanska, angleška in španska ali tudi latinska beseda v potrebi enako hitro pri roki kakor kemična formula za tehnični izraz. Držč se svojega v predgovoru si stavljenega načela »ohne Furcht vor dem Odium der Peinlichkeit, neigen wir vielmehr der Ansicht zu,

dass nur das Gründliche wahrhaft unterhaltend sei« (I. 10), nam z vso strokovno podrobnostjo govori o botaniki, razvojni teoriji, mineralogiji, meteorologiji, astronomiji, medicini, o problemu časa, telesa, duše, življenja, smrti, zdravja, boleznii, o monizmu in dualizmu, katoličanstvu in protestantstvu, delovanju in mirovanju, vojni in miru, veri in vedi, inkviziciji in svobodi, srednjem in novem veku, jezuitih in prostozidarskih ložah, askezi in uživanju, pedagogiki, izobrazbi in analfabetizmu, smrtni kazni, umetnosti, okultizmu itd. itd. Le malo kakšno aktualno vprašanje ni našlo prostora v enciklopedično široko zajetem življenju. Spričo take natrpanosti se pa ne boj, da se boš dolgočasil ob vseh teh razpravah. Prežeta in obdelana so s tako umetniško silo, da dihalo res življenjsko svežost in pomembnost in ne diše kar nič po olju. In prav v tem zajemanju vse življenjske pestrosti vidim posebno veličino dela. Doživeti in dovršeno oblikovati vsa gibala človekovega duha je končno najvišja naloga vse umetnosti. Polpretekla doba naturalizma se je s sodobno znanostjo vred poglobljala v posamezne kose problemov in pozabljala, da je anatomija mogoča le na mrliču, da pa je sicer vsaka človekova kretanja izraz celote. Ne tako novejša smer. Uporabljajoč sicer vse dobre strani naturalistične šole, išče sinteze, skuša zajeti celoto, ki ni enostavna vsota delov. Thomas Mann v predgovoru sam poudarja brezčasnost, v katero je hotel postaviti svojo zgodbo: »Diese Geschichte ist sehr lange her, sie ist zuzusagen schon ganz mit historischem Edelrost überzogen und unbeding in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen« (I. 9). Skratka: hotel je zajeti človeka v njegovih večnih problemih, v njegovem nemirnem iskanju in snovanju. Jakob Solar.

## Polemika

### Kaj hočejo?

#### 1.

Ta članek skuša biti kritično pojasnilo onim junakom, ki so zadnje čase ponovno brez vsake potrebe in pomotoma obstreljavali slovensko umetnostno zgodovino. Dalje spodaj navajam pregled najvažnejših napadov te vrste v približnem časovnem redu. Pregled ni popoln; za vsestransko osvetlitev pojava bi bilo zanimivo upoštevati še v dnevnem časopisju publicirane izjave in debate, kakor tudi različna »zasebna« mnenja, kar pa presega moj namen. Ako si te kritične napade začasno bliže ogledamo, vidimo, da se 1. obračajo tako proti stroki kot taki, kakor proti njenim predstavnikom; 2. da izvirajo iz najrazličnejših nagibov in da 3. sfera, v kateri so se dogajali, ni bila toliko historična umetnost, torej strokovno polje te vede, kolikor moderna, sodobna umetnost, če ne ta, pa ono področje, ki ga navadno imenujemo »umetnostna teorija«, to je veda o osnovnih pojmih in problemih umetnosti sploh. Zlasti na to poslednjo točko opozarjam z vsem poudarkom, ker se zdi, da si kritika baš glede nje ni bila na jasnem, glede vprašanja namreč, kaj je in kaj ni predmet umetnostno zgodovinske vede.

Čemu ta odgovor? V obrambo umetnostnih zgodovinarjev? Je ne rabijo, obrambe! V obrambo njihove vede? Ne rabi obrambe njihova veda! Odločno moram poudariti dejstvo, da ni napisan na oficijelno pobudo niti z ene niti z druge strani. V članku je dalje dostikrat govora o osebah, v tem ali onem zmislu. Tudi tu že naprej zavračam vse očitke inspiracije z izvestne strani kot neutemeljene. Ta članek je bil napisan v tujini, proč od vseh oficijelnih in neoficijelnih stikov s slovensko umetnostno zgodovino in iz samih stvarnih nagibov. Kot tak stvaren nagib pa ni mogla veljati apologija te vede, ki si je s svojim dosedanjim delom na Slovenskem že postavila trajne spomenike, kateri napravljajo nepotrebno že misel apologije, kaj še apologijo samo. Tudi ni in ne bi bila mogla biti to enostranska polemika z napadi, ker bi jim ta prisojala več nego so v resnici. Kar me je vodilo pri celi stvari, je nujna potreba precizacije položaja na celih poljih našega kulturnega življenja, v našem slučaju na umetnostnem in umetnostno-znanstvenem.

Da se nahajamo v veliki krizi, kamorkoli pogledamo, vemo že dolgo. Tudi razložiti si jo skušamo, a to ne toliko iz naših domačih vzrokov, kolikor po analogiji velikih kulturnih enot zapadne Evrope, kar smatram za temeljno napako. Res je, da vse pojave naše povojne dobe srečavamo i zunaj naših meja v enaki in še intenzivnejši obliki in da se moremo pri proučevanju le-teh jako mnogo naučiti; a spričo njih ne bi smeli pozabiti našega, slovenskega problema, ki ga ne vidimo v svetu nikjer drugje razen pri nas. In ravno te razlike se meni zdijo odločilne. Nič ni bolj napačnega — če zagrabilim realen primer — nego mišljenje, da bomo s futuristično in konstruktivistično arhitekturo Rusov in Nemcev ali Holandcev ustvarili novo slovensko arhitekturo; ali da bomo s kolektivističnim družabnim redom ruske redakcije izboljšali, se reče ustvarili novo slovensko družbo. Kar more iz take usmeritve sil za naš razvoj nastati, so čisti bastardi, kakršnih smo imeli priliko videti dovolj na nekaterih arhitekturnih in drugih razstavah zadnjega časa.<sup>1</sup>

Omenjene razlike nam pa do danes še niso postale evidentne, kar si moramo razlagati pač z dejstvom, da se preko priložnostnih tarnanj o krizi sploh nismo povzpeli do nje sistematičnega študija. Za nas vse je bila doslej odločilna primera z zunanjimi kulturami; vsled samih frapantnih analogij, ki smo jih vsepovsod videli in ki stvari niso nikdar razlagale organično, smo pozabili našo bolezen lokalizirati in jo raziskovati na posameznih omejenih področjih. In vendar bi bil na ta način marsikateri rezultat drugačen in bi mi ne bili več tam, kjer smo. Čas je, da zamujeno popravimo in to z eksaktno analizo in precizacijo položaja; vsaka druga metoda bi nas cilju le oddaljevala.

Izhajajoč od realnih in aktualnih vprašanj ugodoma omenjene sfere, skuša pričujoči članek služiti

<sup>1</sup> Prim. »Razgled« I. (Arh. Hus. Oprema modernega stanovanja). Priporočam temeljito korekturo tam izraženega mnenja, ki je sicer med našo javnostjo jako razširjeno. Klasičen primer bastardne skulpture imamo v osnutku spomenika ravn. Šubica (»Razgled«).

temu cilju na zgoraj določenem področju naše kulture in se razen na prizadete obrača na vse, ki imajo o predmetu kaj povedati.<sup>2</sup>

## 2.

Afront naše publicistične javnosti, sem rekel, ni naperjen samo proti umetnostno-zgodovinski stroki, temveč tudi proti njenim predstavnikom. Opozarjam na 5. točko, kateri bi bilo zanimivo pridružiti debaio Piber—Vavpotič ob priliki umetnostne razstave 1920. Ta dva slučaja med seboj nista enakovredna, dasi se obakrat več ali manj neprikrito nahaja v ozadju oseba Steleta. A medtem ko je napad iz l. 1920 zanimiv s stališča umetnostne sociologije in strokovnjaku iz zgodovine bogato razpoložljiv, je zafrkacija Vl. Premruja žalosten izraz današnje desorijentiranosti na Slovenskem. Ako iz te notice, katero smatram za dovolj značilno in važno, nasilno abstrahiramo osebnosti, opazimo, da gre za vprašanje vrednotenja in stilске opredelbe naše novejšje lirike, gledane v precej čudnem zornem kotu. Da je tu izraženo mišljenje med nami nemara zelo razširjeno, ni izključeno; enako ne dvomim o tem, da si glede razvoja slov. slovstva po l. 1920. pri nas ni nikdo na jasnem, ker kako naj bi si sicer razložil ta trdovratni molk, v katerega pada naša slovstvena produkcija zadnjega časa tako brez odmeva, tako brez odjeka? A to v tem trenutku niti ni važno: važno je, da iz kompleksov, na katere me navaja v točki 5 omenjena notice, na noben način ne morem abstrahirati osebnosti napadenega umetnostnega zgodovinarja in urednika Doma in sveta Letos praznuje Dom in svet 40letnico obstoja in popolnoma nemogoče mi je molče preiti ta jubilej. Gotovo ni moja naloga, pisati monografijo te revije, a vseeno hočem v zvezi s predmetom, ki ga obravnavam, opozoriti na neko doslej še ne dovolj upoštevano važnost tega lista za našo kulturo.

Kot ilustriran list je bil Dom in svet že od vsega početka ugoden faktor vzgoji in razvoju likovne, estetske kulture med Slovenci. To je sicer jako surovo povedano, a mislim, da se razumemo: ugoden faktor razvoju slike same na sebi, posredno torej upodabljaajoče umetnosti. Toda pred l. 1914 o Domu in svetu kot takšni, to je zares umetnostni reviji (»umetnost« ne omejena samo na likovne panoge) sploh ne moremo govoriti. Slika v listu je le mašilo, ilustracija novic, v bistvu enakovredna koledarski sliki, podrejena in nesamostojna. List je v veliki meri — ilustriran družinski list in ne umetnostna revija. Z letnikom 1914 se to stanje radikalno spremeni. Cel ilustrativni aparat starejših letnikov izgine, eksaktno umetnostno zgodovinsko usmerjeno stališče na eni strani, živ kontakt z razvojem sodobne umetnosti na drugi strani, ustvarita iz lista tako

<sup>2</sup> Upoštevana literatura:

1. Veno Pilon, Ljubljanske marginalije. Kritika I. 1.
2. Josip Vidmar, Urednikov uvodnik. Kritika I. 1.
3. Anton Lajovic, Misli o umetnostni kritiki. Dom in svet, 1926. 4.
4. Anton Lajovic, Ali je narodna umetnost lahko socialno škodljiva? Ljubljanski Zvon, 1926. 6-7.
5. Vladimir Premru, Par besed o delovanju g. Ant. Podbevška. Mladina, II. 8—10.
6. Josip Vidmar, Pogovor o Arhimedovi točki. Kritika, II. 2.

rekoč čez noč čudežno bitje, za katero ni najti razlage toliko v predhodnih stopnjah, kolikor v osebnosti urednika. Poleg zgolj umetnostno orijentiranega slovstvenega dela v listu vidimo odslej tudi čisto samostojen »umetnostni« del v ožjem zmislu in ne samo to: niti za hip ne moremo biti in nismo v dvomu, da cel slovstveni del dobiva svojo pomembnost baš od likovno-umetnostnega in kakor sem prej največje in najboljšo povest zaradi koledarske navlake sporejal z večerniškiimi, tako zdaj najmanjšo novelo in najneznatnejšo notico vrednotim s stališča teh novih, samostojnih umetniških načel. To dalje razvijati, presega moj namen, vsekakor pa te važne reforme listov monograf ne bo mogel preiti; ž njo je slovenska kultura ujela tempo zapada, ki je v tej in sledeči dobi razvijal iste umetnostne oblike: prevlado likovnih panog nad slovstvenimi, likovnega mišljenja nad snovnim, prenos vrednotenja prvih na vrednotenje drugih in tako dalje. To važno razdobje moderne na Slovenskem je pa dobilo svojega glasnika v Domu in svetu od l. 1920 dalje. Združil je okrog sebe vse produktivne povojne sile in lahko trdimo, da bi bila brez tega Doma in sveta umetnost naših mladih postala vase zaprta spominska knjiga, dnevnik, album, ki si ga pišejo življenja siti, naveličani, bolni ljudje. In to bi bila naša mlada generacija prav gotovo postala — brez njega. Kar se zadeve Podbevšek tiče, pribijam samo sledeče: Da je V. P. umetnost španska vas in Podbevšek oseben nasprotnik, ni važno in nas niti malo ne zanima. Zanima nas pa, da nobena antologija novejših slovenskih lirike ne bo smela izpustiti Podbevška, dočim bo V. P. brez škode izpadel. Razumete, brez škode, s čimer seveda še nočem trditi, da ne bo nikdar napisal nobene dobre pesmi, kakor po mojem mnenju tudi Dom in svetov urednik leta 1921 ni mogel vedeti in tudi ni trdil, da bo Podbevšek poslej utihnil in se šele po preteku štirih let oglasil — z izdajo svojih pesmi in malo kasneje z jako slabo kritiko. Na tako važnem mestu kot je uredništvo umetnostne revije so napake in zmote seveda pogostejše nego n. pr. za oficijelnim akademskim pultom.

### 5.

Razen Steleta so se na različnih poljih udejevali tudi drugi poklicni umetnostni zgodovinarji. Tako najdemo profesionalca Mesesnela pri gledališkem referatu, napolprofesionalca Zormanana istotam in še kje drugje, Žigona pri slovstveni zgodovini, Vurnika pri kritiki in glasbi. S prof. Izidorjem Cankarjem na čelu je tale mali kader, ki je vrhu tega dal naši domovini še izvrstnega poeta Antona Vodnika, zavojeval poprevratno Slovenijo ne le z osebno aktivnostjo in vsepričujočnostjo, temveč tudi s plodnostjo idej, ki jih je razširjal. Spričo njegovega dela je malenkostno vse, kar je storila v tem času naša slovstveno zgodovinarska generacija; to pribijam že sedaj, a se bom v posebnem poglavju k tej stvari še vrnil.

Če majhna peščica ljudi, ki imajo precej inicijative in življenja v sebi in ki ne razumejo samo abecede, ampak še kaj drugega, tako radikalno poseže na druga polja kot je pri nas ravno umetnostna zgodovina, je jasno, da bo kri mirnih in na svoj

urad prilepljenih meščanov zavrela od ogorčenja. In takih zavretij je bilo zadnje čase pri nas jako mnogo, javnih in zasebnih. Omenjam točke 2, 4, 6. Tu nas zanima zlasti gledališki referat umetnostnih zgodovinarjev, točka 2b, kateri dodajam uvodnik Kritika I. 9.

V boju za dobro kritiko obravnava Vidmar med drugim tudi poročila Mesesnelova in Zormanova. Resnici na ljubo povem, da se nisem strinjal ne z eno ne z drugo zasedbo, dasi je misel izvrstna. Da pa tudi gledališki referati poklicnih kritikov niso nič prida, je zame jasno kot beli dan. A to spada že v drugo poglavje. Seveda ko pridem do Vidmarjevega ogorčenja, ker Mesesnel v nekem referatu ni bil niti z besedico omenil komada samega, marveč le predstavo, smo pa spet v našem poglavju. Ne po tem, da Vidmar ob tej priliki pavšalno zafrkne med drugim tudi umetnostne zgodovinarje, ampak drugače. Namreč takole — če dovolite, pojasnim z vprašanji: Kaj si pa Vidmar sploh predstavlja kot »gledališki referat«? In kaj si on dalje predstavlja kot teater? In ne on sam, temveč cela profesionalna gledališka kritika? (Zadevo »Veronike Deseniške« kot individualen slučaj čisto na stran!) V njegovi in njeni lirični terminologiji je za gledališče drugi izraz »hram lepote«, ker je »Talijin hram« že zarjavel, in gledališki referat je potem pač pindarska oda ali pa surov epigram na to. Ne? Jaz pa si pod besedo teater predstavljam nekaj drugega, neko umetniško tvorbo v prostorno in času na note pisateljevega teksta. Odkar sem videl ruski teater »Habima«, ki je bil zadnji izmed tujih teatrov, katerih gostovanja sem na Dunaju obiskal, sem zatrdno prepričan, da modernega gledališkega referata ne bo napisal pesnik, ki pesmi sklada, in ne romanopisec, pa tudi ne kritik iz »hrama lepote«, temveč oni, ki bo poleg potrebne dramske izobrazbe obvladal tudi osnovne pojme upodabljaljoče prostorninske umetnosti. Moderni teater je v prvi vrsti brezsnoven, likoven teater; ne poedina, na koturnu hodeča poetična figura, temveč način, kako ta figura pride na oder in izgine z njega, kako režiser več figur združi v grupo in kako te grupe, mase, razdeli po prostoru — zakaj oder je prostor in ne hram lepote! — To je teater. Gledalec je sprednja ploskev in ozadje je zadnja ploskev. K temu še polaganje akcentov, trganje scen, to se pravi, členjenje v času, kar v bistvu ni drugega nego kompozicija — in šele daleč daleč zadaj koraka poedina figura, koturn. »Habima« je judovski ruski teater, a dočim njegovo judovstvo za nas ni važno, je njegovo rusovstvo vse. Ali se bomo na zapad hodili učiti gledališča? Danes na zapad? Kar je bila zame Wölfflinova knjiga Kunstgeschichtliche Grundbegriffe in univerzitetna predavanja o likovni umetnosti, to je bil Habima-teater za moje koncipiranje gledališča: teater osnovnih pojmov. S tem pa še ne maram trditi, da mi bo veljaven do konca življenja. Nasprotno; zdaj, ko vem, za kaj gre, bom verjetno prej zahteval nekaj drugega nego bi bil sicer.

Tale likovni značaj modernega gledališča nam znova potrdi primat neslovstvene umetnosti danes. In ni noben slučaj, da je kubo-konstruktivistična veja modernega slikarstva v slikarstvu samem

pravo strašilo, prazen meh brez sokov; te je namreč oddala teatru. In kdor si pri njem ž njih logično provenienco ni na jasnem, modernega gledališča ne bo razumel. Dosedanje gledališče je bilo psihološko klasično, in takšnega propagira indirektno Vidmar v oceni Veronike Deseniške, kakor da bi Goetheja že pri Goetheju in Shakespeareja pri Shakespeareju ne imeli dovolj. »Das große theatralische Antitalent« je nedavno nazval Goetheja Aleksander Lernet-Holenia,<sup>3</sup> pri nas pa še obvladuje kritična stališča. In Bragaglijev »teatraličen teater« je, vsaj po poročilih<sup>4</sup> sodeč, nekaj modernega; v resnici bi kot italijanski teater najbrž ne bil.

Iz teh izvajanj hočem skleniti, da je naša gledališka kultura še globoko v 19. stoletju. Dober del te krivde leži na naši gledališki kritiki, ki sploh ne ve, kaj hoče. Nujno bi ji bilo nasvetovati v šolo h kakemu umetnostnemu sistematiku, po jasne in precizne pojme. In ne samo po to, temveč tudi zaradi vzgoje gledanja, kakršno moderni teater zahteva. Primat v vsej moderni umetnosti od romantike dalje ima slikarstvo, ne poezija, likovna, ne snovna umetnost. Še posebej v današnji.<sup>5</sup> Tega ni več mogoče spremeniti, temveč samo upoštevati. Upoštevati zato, da bomo čitali boljše gledališke referate in sčasoma dvignili nivo našega teatra. Danes se umetnostni zgodovinar od gledaliških kritikov še ne more nič naučiti, pa prav nič; mogoče jutri.

#### 4.

Današnja likovna umetnost je zavojevala slovstveno in njeno zgodovino je zavojevala »umetnostna«. O prvem bom razpravljal v tem, o drugem v naslednjem odstavku. Opozarjam znova na že omenjeno Schückingovo delo; na str. 56 sl. najde, kdor se za to zanima, marsikatero zanimivo pojasnilo. Moja izvajanja gredo v ostalem v drugo smer, ker sem ta vprašanja raziskoval in formuliral s stališča problematike in ne umetnostne sociologije. Prej jim je sorodno ono, kar je objavil Hugo Ball v razpravi »Der heutige Künstler und die Zeitkrankheit«, Hochland 1926, November, Dezember, z bogatimi literaturnimi navedbami.

Ta hegemonija upodablajoče umetnosti se javlja deloma že v vrsti poetov, ki so po svojem poklicu slikarji ali kiparji, in to boljši slikarji in kiparji nego poetje (Barlach, Kokoschka, Fechter itd.). A ta poteza je jako zunanja in kvečjemu statistično zanimiva; druga pa je pesem pri dejstvu, da v slovstveno umetnost našega stoletja in še prav posebej zadnjega časa naravnost vdirajo predstavi, formalni in konstruktivni elementi, kateri so de facto lastni le likovnim panogam. Objektivna sodba o slovstvu zadnjih deset let tako pri nas kot drugod je vse prej kot pozitivna, s čimer pa še ne trdim, da more dobra lirična pesem nastati le s patentom slikarja ali kiparja. Toda v veliki meri se je vsled tega spremenil proces umetniškega ustvarjanja in, ako vzamemo zunanje, tip umetnika. Namesto da bi Vidmar v pod 6. točko navedenem dialogu za živo izpričevalo svojih hipotez o tako zvanem »absolut-

nem« v umetnosti in umetnostnem ustvarjanju kot količkaj sodoben človek citiral kakega sodobnega poeta, n. pr. Paula Valeryja, ne, ker je moda, temveč ker je za notranji ustroj modernega poeta naravnost važen, nam konzultira štiri mojstre, katerih dva že arhivalno pripadata zgodovini, dva pa tudi že istotja po vsej svoji ideologiji (Galsworthy, Rilke), in privleče na dan tiste vodene platonске ekstaze, katerim živ krst več ne verjame. Primera s Paulom Valeryjem bi seveda vse Vidmarjeve konstrukcije podrli. Ta človek je postal slaven na ta način, da je lepega dne privlekel zaprašen snop svojih pesmi izpod strehe, jih osnažil, malo opilil in izdal kot dragoceno antikvitetu. Ta način ustvarjanja nas seveda spomni prej pasarja nego preroka in videca; in faktično ima Valery več sorodnosti s kakim umetnim obrtnikom in arhitektom nego z onimi drugimi. Prim. njegove aforizme in knjigo »Eupalinos«. Prav nič ne dvomim o tem, da Vidmar vse to pozna in nemara bolje nego jaz. Samo to mi ne gre potem v glavo, zakaj na take stvari pozabi, Platonu pa ne da miru. Tip modernega umetnika<sup>6</sup> se je spremenil v istem zmislu kot tip modernega študenta.

A oni vdor likovnih elementov v slovstvo, ki smo ga doslej samo omenili, dokažemo lahko na slovenski liriki sami (in prozi seveda tudi). Izmed pesmi zadnjih let na Slovenskem je pač najboljše ono, kar sta napisala Anton Seliškar in Anton Vodnik. Seliškarjeva lirika je zanimiv slučaj: V prvih primerih je čisto jasno ustvarjena ob realnih slikah, ki so poetu plavale pred očmi (Kandinsky) in pesmi so parafraze. V onih iz zadnjih let je pa poet ta suhoparni posel opustil, a njegove pesmi so zdaj boljše in lepše: besede so barvaste poteze in strofe so mase in primere kolorit sam. Njegove pesmi zdaj ne parafrazirajo nikakih slik več, temveč so same slike. Da pa se je mojster učil pri likovni umetnosti, je nad vsakim dvomom.

O Antonu Vodniku sem s tega vidika že govoril ob izdanju »Vigilij«<sup>7</sup> in mi preostaja samo opozoriti na ono poročilo. Njegova lirika je slikarstvo. A dočim je v prvi dobi prevladoval kolorit, barva, je proti koncu opaziti naraščanje nekih konstitutivnih, redovitih, tako rekoč prostorninskih elementov, kot mi je o priliki sam razlagal nastajanje pesmi.

Kadar se človek vrže na kupičenje primer in analogij, tega posla sploh ne more več končati in naj je še tako kritičen napram samemu sebi. Pregljev roman »Plebanus Joannes« je Narte Velikonja s finim čutom analiziral na način eksaktnega umetnostnega zgodovinarja; Vidmar ga je nasprotno konfrontiral z »Visoško kroniko« in ga po njej meril. Rezultat je bil, naravno, negativen, za Vidmarja in Plebanusa. Mi stopimo lahko še za korak nazaj v naše slovstvo: Cankar in Župančič. V Župančičevih pesniških knjigah je cela galerija slik, ne glede na njegovo »Dies irae«, ki je pravo platno z naslikano apokalipso in še podobne; ampak tudi »Vizije«, »Pogleda na jezero« in še cele vrste drugih si ne morem misliti drugače nego v okviru. »Nebo je bilo polno mrtvih solnc« — to je gledano in

<sup>3</sup> Analyse des Publikums. »Der Tage«, 25. VI. 1926.

<sup>4</sup> Po Fiera Letteraria 1926, ne vem, katera številka.

<sup>5</sup> Opozarjam na izvrstno knjižico Schücking, Soziologie der literarischen Geschmacksbildung. München, 1925. 105 sl.

<sup>6</sup> Zanimiva opazovanja Hamann, Kunst u. Kultur der Gegenwart, 1922. Prim. Majcen, Umetnik in družba. Dom in svet, 1920, kot nasprotni pol.

<sup>7</sup> Jutranje novosti 1925, 15. avgusta, št. 165.

mišljeno v stilu van Gogha in njegovih blaznih solnčnih plošč. Dober del izredne plastike Župančičevih pesmi gre na ta račun, enako izrednega prostorninskega koeficienta v njih. Da se razumemo: Ivan Cankar je bil slab pesnik in je pisal izvrstno prozo in je n. pr. opisoval realen Klanec ne enkrat. Ampak čudno! jaz se na tem klanecu ne znajdem, ne vem, kje je ta klanec, je tu in je povsod in ga splohi ni, kakor te figure so in niso. Popolna abstrakcija prostora — v prozi, prosim. Oton Župančič je gotovo v prvi vrsti poet, lirik, a še v njegovih najbolj kozmičnih pesmih vem, kje sem: namreč na sebi samem. Na sebi samem stojim in potem se orijentiram. Manj kozmične pesmi pa lahko z mirno vestjo spravim na zemljevid. Ali ni to čudno: pri njem, kozmopolitu, svetovnem meščanu taka fiksna pozicija, pri Cankarju, ki ni poznal razen Dunaja, Ljubljane in Vrhnike nič, pa breztalnost. Župančič ni zastoj v Parizu študiral življenja in to v času, ko so utemeljitelji prav današnje umetnosti popolnoma obvladovali trg in bili večini še uganka. Taka uganka, kakor je uganka Župančič našim slovstvenim historikom, ki bodo najprej počakali njegove smrti, da bodo potem z mirno znanstveno gesto objavili šele njegovo korespondenco in iz papirja zrekonstruirali poeta, ki splohi ni nikdar živel.

Torej nova pesem je lik, je slika, kip ali stavba bolj nego vse drugo.<sup>8</sup> Stara pesem pa je bila v verze kovana filozofija, morala, politika, estetika in podobno. Zato najdemo v vseh slovstvenih razpravah starega kopita, v kolikor niso izključno filološke, poglavja kot so: svetovni nazor, etični nazor, politični nazor, umetnostni nazor... Goetheja, Schillerja... Kleista... Dostojevskega itd. Kar je popolnoma zgrešeno, dasi takih razprav v drugem zmislu ne zavračam. Nikdar pa še nisem čital o svetovnem nazoru Michelangela in o političnem nazoru Leonarda in o moralnem nazoru Fidijsa in podobno, akoravno sem zatrdno prepričan, da so tudi ti gospodje imeli vse to in še marsikaj drugega. Kaj torej je sedaj? Ali je veda, ki se peča z likovno umetnostjo, tako strašno omejena, da vsega tega ne vidi, ali nam pa le slovstvena veda iz svojega prebogatega srca suje preveč, preveč dobrega? Mislim, da to vprašanje danes ne more biti irelevantno za nas in našo literaturo, ki je takorekoč brez akademsko izobraženega mentorja in kritika, prepuščena sama sebi, in ki nima niti upanja, da bo sedaj, ko imamo lastno univerzo, vsega tega dobila v mladi generaciji v oni meri, ki ji je potrebna.

##### 5.

Odgovor na to vprašanje nam bo naznačilo metodološko razmišljanje, kajti tu ne gre za nič manj in nič več nego za osnovne pojme in probleme, za termine in metodo slovstvene umetnosti in slovstvene vede sploh.

Že več kot 50 let se bije v umetnostni zgodovini boj za principijelno jasnost v vseh vprašanih znan-

<sup>8</sup> Pri nas zelo malo znan nemški poet, Josef Ponten, nam da izpričeval v izobilju. Omenjam samo roman »Der Babylonische Turm« in novelo »Der Meister«. Ponten je geograf in umetnostni historik in bom o njegovem izvrstnem delu o priliki skušal še spregovoriti.

stvenega postopanja samega. Cele vrste metodik že eksistirajo, o katerih vrednosti smo lahko dobro, pa tudi slabo prepričani. Toda za večino teh del je značilno dvoje: 1. upoštevanje celotnega ohranjenega materiala in 2. tendenca, priti do pojmov in norm, veljavnih za vsa obdobja, ki so nam v materialu izročena, ne samo za določeno dobo. To je velika razlika med starejšo umetnostno zgodovino 19. stoletja, ki ji pripada še J. Burckhardt, in pa med mlajšo, katero brez vsakega dvoma predstavlja Gottfried Semper kot prva večja osebnost. Starejša je še vedno v čarobnem krogu enostransko razdeljenih akcentov, tako zvanih »zlatih dob« in propadov, torej predvsem znanost, ki ne raziskuje toliko, kolikor vrednoti; druga pa skuša razumeti i ono, kar se je doslej odtezalo spoznanju in išče vidikov, s katerimi bi se to dalo doseči. Opozarjam, da Semperjev sistem danes zopet nekako vstaja iz pozabljenja in neupoštevanja. Toda po Semperju imamo zabeležiti celo vrsto drugih raziskovalcev na tem metodiškem področju: Löwy, Riegl, Schmarsow, Lange, Wölfflin, Dvořák itd. Kar so ti ljudje hoteli, je bilo dognanje stilskih zakonov, to je zakonov, po katerih se je vršila vsakokratna sprememba v likovnem gledanju in podajanju »čuvstev, doživetij, misli itd.«. Iz spoznanja teh zakonov so ti in še drugi znanstveniki ustvarjali termine umetnostne vede, pojme, Problem in pojem. Soglasja ni bilo v izobilju, a podtalno so bili vsi ti poizkusi med seboj bratje. Zadnji izmed njih nekako in danes takorekoč »modni« metodiški poizkus je Wölfflinova knjiga »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe«, nazorni nauk stila. Preko njega gre slovenska »Sistematika stila« prof. Izidorja Cankarja.

»Stil« je beseda, ki jo vedno ponavljamo, stilska mena, stilska kritika itd., stvari, ki jih umetnostni zgodovinar dobro loči od besed genij, absolutnost, umetniško ustvarjanje, individualno umetniško lice itd.; loči, ker kot znanstvenik — in to umetnostni zgodovinar je! — ve, da s sredstvi, ki so mu na razpolago, more dojeti, ugotoviti, zgrabit samostil v njegovih večnih nestalnih formah in emanacijah, dočim se geniju-umetniku in osebnosti umetnika, to je individualnemu in vendar tipičnemu licu umetnosti, enkratnemu in vendar večnemu pojavu s to metodo sploh ne bliža, ker ve, da ž njo ne bi dosegel nič in še manj kot nič. V železni konsekvencnosti te metode se glasi »Zgodovina srednjeveškega stila« (Cankar) in ne »Zgodovina srednjeveške umetnosti«. Ta znanost ne vrednoti, temveč raziskuje in ugotavlja, ker ve, da na ta način zaslužneje gradi kulturo, to je s počasnim, podrobnim delom namesto z različnimi sintezami in univerzalnimi konstrukcijami in podobnim.

Ko smo dognali to, lahko preidemo k razmotrivanju teh vprašanj pri literarni vedi. Najprej se vprašajmo, kdaj se zanj prično tako zvani časi! Pri Goetheju in Schillerju in 5 ure prej. Po mojem osebnem prepričanju v najbolj neugodnem času — v vodeni »zlati dobi«. Vse, kar leži pred tem pragom, je izključna domena filozofije. Samo prokletstvo za slovstveno zgodovino, da sledi klasicizmu romantika. »Klasicizem — romantika« to sta edina dva pojma, ki jih je ta veda izdelala in ž njima operira potem

pred celim 19. in še 20. stoletjem, seveda z žalostnim uspehom. Zame to nista niti pojma, ker ne označujeta prav nobene logične polaritete. Značilno za to vedo je, da se neprestano peča samo s klasiki, ampak vedno z istim bombastičnim, bolj romanom nego razpravam nalikujočim načinom. Josef Nadler je n. pr. med Nemci oni zaslužni mož, ki je tem klasikom jel zbijati cilindre z glave, a namesto da bi mu bil nemški slovstveni historik za to hvaležen, napiše tako abotno kritiko kot je ona v Domu in svetu 1925, 184, 5 citirana. V dveh smereh se javlja kriza te klasičistične orijentacije: 1. se s temi vidiki pred moderno umetnostjo ta veda zaman trudi; 2. jo pa tudi vstajajoči kompleksi predklasičnih epoh nujno silijo k preorijentaciji. Tu je danes zlasti aktualno vprašanje baročnega slovstva, da o drugem ne govorim. Izvrsten pregled tega Euphorion, Vierteljahrsschrift (citati so povsem nepotrebni, ker strokovnjaku so te stvari gotovo znane) in Werner Mahrrholz, Literargeschichte u. Literarwissenschaft, Berlin, 1925, Mauritius-Verlag, ki jo vsem našim mladim slovstvenim historikom od srca priporočam. Na strani 160. sl. govori o »Neuer Stoff u. Neue Wertung« zelo izvrsten pregled, žal, da tako poudarja vrednotenje in sintezo, ko si znanost prav za prav še o kvaliteti in značaju tega novega materiala ni na jasnem.

A tak pričetek raziskovanja pri koncu namesto pri začetku je slovstveni vedi nekako v krvi in s tem pridemo do nove problematike te znanosti. Stil in genij smo zgoraj očrtali kot dvoje metodoloških nasprotij, ki pa v resnici nista takšni nasprotji. Ako s tega vidika pogledamo gore slovstvenozgodovinskih razprav, opazimo frapantno dejstvo, da so bio- in monografije v absolutni večini, vse drugo se spričo tega lahko skrrije. Goethe in Kleist, Nietzsche in Hölderlin, Tolstoj in Dostojevski, Shakespeare in Dante — to so temata kapele. Svetovni nazor, politični nazor, moralni nazor, umetnik sam na sebi, v izolaciji himalajsko visokih hribov, zgled in norma, kaj bi še našteval. Če je s tem znanosti kaj pomagano, dvomim; kako sploh moremo razumeti genija, ki čisto gotovo ni visel v vesoljem prostoru, ampak se je realiziral v časovno determinirani stilski formi, ako nismo prej dognali te forme same, njene proveniencije, njenega logičnega ustroja nedvoumno in neizpodbitno. In to je tisto: vsem tem monografijam, ki zastopajo še vedno oni nivo, preko katerega je umetnostna zgodovina že davno prešla (namreč staro bio-monografijo Knackfußovega tipa), manjka solidna baza, manjka sistematika forme in stila, brez katere je vsak uspeh izključen. Subjektivno so brez dvoma dovolj vredne, a to ni ne Goethe ne Dante, temveč monograf sam, kar v njih najdemo. šele na podlagi eksaktne analize zunanje forme moremo pisati in risati celotno postavo umetnika, njegov »Standbild«. Ta forma je namreč primarna, ker se nahajamo v umetnostni sferi; bila bi sekundarna, če bi imeli pisati zunanjo, kulturno ali politično zgodovino.

Nejasnost v teh načelnih vprašanjih določno odseva iz mlajše generacije literarne vede pri nas in še bolj zunaj. Mladina čuti, da ji stara metoda ne zadošča, in čuti tudi veliki napredek umetnostne

zgodovine v vseh teh vprašanjih. Slovstvena veda današnje generacije se nahaja v kruti borbi za osnovne pojme in metodo in je brez vsakega ravnotežja. Ali zaide tako daleč v tako zvano »Geisteswissenschaft«, da pride v konflikt z oficijelno filozofijo (Cysar) — in ta smer je nekako lastna vsem starejšim znanstvenikom; ali pa tako daleč v umetnostno zgodovino, da se le-ta zboji za avtonomnost svojega področja. Slovstveni historik vam govori o ploskvi in prostoru in okviru v moderni epiki (H. W. Keim); vam govori o različnih planih in prostornih plasteh v epu (Ernst Hirt); vam prestavi celega Worringerja v liriko in reče namesto »Formprobleme« »Gestaltungsfragen« (M. Thalmann) in vam, zvesto sledeč Wölfflinu, skuša ugotoviti celo vrsto pojmovnih parov po analogiji: plastičnost-slikovitost (Strich) itd. Ali pa — in tu prehajam k našim domačim prilikam — zaide ta slovstvena zgodovina tako daleč v sfero politike, da bi se stolica bolje imenovala: Seminar za politično zgodovino Slovencev.

Popolna nejasnost torej na vseh straneh, in če v tej zmedi neprenehoma čujete imena kot so Worringer, Dvořák, Wölfflin, in to skoro nikdar pravilno in zmiselno, je le znamenje, kam se bo ta veda morala obrniti, če bo hotela doseči pozitivne rezultate. Ne, da bo kopirala naše sistematike, kaj še, temveč po zgledu naših bo morala izdelati svojo, če sploh hoče, da se imenuje znanost in ne poezija.

V slovenski slovstveni zgodovini je to borbo komaj čutiti; v njej vlada mrtvaški mir. Nobenih novih nalog in vprašanj ne pozna, nobenih novih potreb, ona je sama s seboj zadovoljna in s svetom. Že pred menoj se je ob ta sumljivi mir zaletel umetnosten zgodovinar — Vurnik s kritiko nekih člankov, ki je bila vse hvale vredna. Podpišem popolnoma njegova izvajanja, ker sem prepričan, da nam Slovencev takih razprav ni treba, ker jih v lepši in boljši formi beremo v nemščini, odkoder ta težka filozofska artiljerija izvira. A danes imam v mislih druge stvari. V knjigi Cankar, Zbrani spisi I. XXVI sl. se nahaja kratka formulacija stilske kritike, katero urednik skuša z umetnostno-zgodovinskega stališča prenesti i na slovstvo. Ne glede na to, da smatram omenjeno formulacijo le za nekak regulativ, ne za pravo rešitev problema, bi vprašal, ali je oportuno, s takimi stvarmi mešati glave slovstvenikom. Ampak na drugi strani uvidevam nujno potrebo takšnega načina mišljenja v slov. literarni vedi. Zanimivo pa je, da se poklicni literarni historik nad tem mestom sploh ni spoteknil; zanj sploh ni nobene problematike. Zato doživljamo jako žalostne čase. Mentorji so izgubili pregled naše literature in kar je hujše: kje se bo učil naraščaj? Edino sistematično stvar o sodobni slov. literaturi je napisal kronograf: imena in letnice, nota bene, ko bi bili morali pokazati sosednemu narodu, kaj smo in kaj imamo (Nova Evropa, 1924, 1. september). Portret Ivana Cankarja v zrealu naših historikov je še danes pravcata spaka in pošast, zato ponavljamo ono, kar smo že prej ugotovili: imena in letnice (SBL, članek Cankar Ivan). Kadar spregovorijo oficijelni, sicer vselej udrihajo; a njihovo gledanje je še za spoznanje slabše od imen in letnic. Nad Cankarjem se bomo mi Slovenci sploh zadavili. Ali obesimo nadenj magično

laterno: »pojavní videz lepote« (Priatelj, C. zbornik) in čakamo, kdaj se bo njegov trudni obraz razjasnil, ali pa ga denemo med same reflektorje ekspresionističnih mašin, da se zviža v krčih, ki so mu sugerirani (Vidmar, Kritika II. I). Če ne gre tako, ga skušamo postaviti v odlično družbo tujih pisateljev in ga izprašujemo, če jih pozna (Pregelj), Dom in svet, 1919), borne — in način umetnostnega historika bi bil še najbolj pravi v tej zmedu in nejasnosti.

Če ni pravega sistema na akademskih tleh, kako moremo in smemo kaj takega zahtevati zunaj »trdnjave« modrosti? Pri publicistu in pri kritiku? Če še oficijelni ne razumejo stila in forme brez pratike, kako naj lajki to stori brez ogromnih leksikov? Če še prvim odpove moč eksaktne analize in eksaktne sinteze in se jim vse sprevača v roman, kako naj se lajki kritika ne izprevrže v odo in elegijo? In če še prvi nimajo več orijentacije v megli, kako naj drugi vodijo iz zmot in teme in slabosti in gluhosti v živejše, sočnejše, lepše dneve? To je, na kar nam dajo te stvari misliti!

## 6.

Vračamo se k našim točkam, da si jih ogledamo še s te strani.

Ono, proti čemur se lirični kritik bori do zadnje sile in česar današnjemu umetnostnemu zgodovinarju na Slovenskem ne bo odpustil niti ob smrtni uri, je poudarjanje forme na umetni, je poudarjanje sistema, je relativizacija in racijonalizacija na ljubo večji eksaktnosti in preciznosti. O umetnostnem zgodovinarju trdi ta lirična kritika (ki sicer sploh ne loči pojmov umetnostna zgodovina in kritika!), da se »jedra umetnosti iz previdnosti izogiblje«, da samo »vnanje ugotavlja«. Tak očitek je bilo doslej čuti iz dveh krogov: iz umetniškega in kritiškega. Prim. točke 1, 4, 6. Če se umetnik sam bori proti racijonalizaciji in za iracijonalnost, za očuvanje lastne interesne sfere, nima umetnostni zgodovinar gotovo nič ugovarjati, temveč privleče iz arhiva svojih znanj kvečjemu to ali ono analogijo iz zgodovine. Če se pa na stran takega umetnika postavi še aktiven kritik, pa postane zadeva popolnoma drugačna, ki si jo hočemo ogledati.

V parentezi par opomb k točki 1. Situacija je ta: Mlada struja v umetnosti je zmagala in njen viharnejši in publicistično navdahnjeni predstavnik pričakuje, da se bo posledj zemlja vrtela okrog nje in njega, na kar bi pa seveda lahko dolgo čakal. Ampak ogorčenemu noče v glavo, da more celo oficijelni umetnostno-zgodovinski seminar imeti sploh s čimerkoli drugim opravka razen z mlado umetnostjo in seveda tudi z njegovo. In udari po tem seminarju in seminaristih in po metodi njihovega študija, ki da je seciranje mrtvih kadavrov; iz teh in iz tujih žurnalov da proučujejo bistvo umetnosti, namesto da bi se zanimali za živo, sodobno umetnost. Nezmožen naraččaj, to je facit, do katerega prispe V. P.

Tak očitek bi bil na mestu v umetnostnem seminarju kakšne dunajske univerze in kakšne državno-nemške, kjer študentje ne vedo, da eksistira neki Peter Behrens, Alexander Kanoldt in podobno (osebno izkustvo moje); ni pa bil upravičen v Ljubljani, kjer je vsakdo izmed teh seminaristov ob tej ali oni

priliki zlomil kakšno kopje za mlado umetnost. Sem zelo radoveden, kaj bi bilo brez njih. Da pa moderna umetnost ne spada v študijsko področje umetnostnega historika, je V. P. lahko uverjen, dasi je tudi o njej najboljše delo napisal strokovnjak, ki je bil malo poprej izdal knjigo o »Holandskem slikarstvu« XVI. in XVII. stoletja. — Fr. Roh. Sicer pa marginalist svojih marginalij ni mislil zares; kmalu nato je namreč sam zajadral med to kadavre raztelesajočo svojati in oficijelni forum njemu, ki je čisto gotovo boljši publicist nego slikar, očitno ni bil nevšeč.

Pilon je povod svojega napada iz trte izvil, Antonu Lajovcu ga je nasprotno prinesel pred nos umetnostni zgodovinar sam. Ta ugotovitev je potrebna. Na koncu dveh replik proti Vurniku se A. L. obregne tudi ob vedo kot tako, česar ne bi bilo treba, če bi L. umetnostne zgodovine ne poznal samo iz Vurnikovih člankov. Ker nameravam o predmetu, ki sta ga reševala, razpravljati v posebnem članku, se tu omejim na nekaj opazk. Način, kako skuša V. ozdraviti našo kritiko, je neprimerno plodnejši in boljši nego Vidmarjev, ki sploh nima nobenih osnov in principov. Omenjeni Vurnikovi članki imajo za seboj jako močne teoretične stebre, je pa res, da jih je Vurnik spremenil v puritanska strašila, ki jim še sam več ne verjame.<sup>9</sup> Enako se mi zdi, da Vurniku manjka pregled našega slovstvenega življenja. A Vurnik bi, kakor rečeno, v slučaju, da nekega lepega dne vsa dosedanja kritika izgine, na njeno mesto mogel postaviti drugo, zelo uspešno. Kaj pa bi v tem slučaju mogel storiti Vidmar s svojo kritiko in teorijo, proti kateri imamo vendar vse iste ugovore kot proti ostalim?

Da bo kritik Vidmar sedel na isto limanico, na kateri se je bil pred enim letom V. Pilon tako bridko počutil, ne bi bil nikdar mislil. Pa je, samo manj duhovito, manj umetniško in veliko bolj nerodno. Oprostite, toda ta dialog je že zgolj formalno pravi neuspeh in po različnih izvrstnih iz zadnjih let naših knjig in revij naravnost nemogoč. Ljubitelj in kritik — da moreta sploh s čebljanjem naprej, slečeta svoji koži, kar je edino zanimivo v celem dialogu, žal, da se to zgodi že v začetku, in potem se menda koži sami pogovarjata dalje. Smešno! Pogovor dveh mehurjev, pa ne veš, za kaj in ne veš, o čem. Tega mi namreč g. V. vendar ne bo hotel dokazati, da dokazuje neupravičenost obeh izjav v motto.

In potem ta teorija, ki bi jo imenoval iskanje absolutnega v umetnosti! V gotski perijodi svojega razvoja sem se ogreval za takšne stvari kot so Absolutnost, Iracijonalnost, Živost, Svoboda. Nisem racijonalist, toda to so fraze, ki naj jim dodam še par drugih: doživetje, organizem, gledanje itd. Manj, manj takšnih stvari; molk posvečuje besedo in vsa čast umetnostni znanosti, ki obstane tam, kjer ve, da ne more dalje. Te in take teorije si pa domišljajo, da so ujele Absolut, ko so v resnici zavale na pot samo nekaj novih skal.

<sup>9</sup> V članku o kritiki DiS 1926, 2, je zamenjal sodbo in kritiko. Sodba ni kritika. S stališča tu podanih norm (ne vseh) so nekatera njegova poročila pravi monstrum, v kar seveda ne verujem, in menda tudi on ne.

Praden pričnemo pisati take a fronte, si moramo vselej priti na jasno z nasprotnikom. Vurnikovo floskulo »umetnostna zgodovinska šola srednje Evrope« pojmujejo nekateri kot plakat velike internacionalne firme in Vurnika kot njenega agenta na Slovenskem. To je seveda napačno. Umetnostne zgodovine kot firme sploh ni, marveč poznam celo vrsto šol in sistemov, n. pr. vsaj toliko kot je umetnostno-zgodovinskih seminarjev. A še več. Lahko rečemo, da je toliko umetnostnih zgodovinarjev, kolikor je zgodovinarjev, kakor je toliko kritik, kolikor je kritikov. Iz tega je razvidno, v kako strašni množini je to blago razširjeno po svetu.

Nemogoče je podrobno odgovarjati na te napade. Opozarjam na moja izvajanja zgoraj; tam bo Vidmar našel marsikak prispevek k poznanju Absolutnega. Ne živost in svoboda, te stvari niso absolutne; to so atributi, to so pritikline. Absolutno more biti samo nekaj, kar te pritikline nosi, a te še naprej ostanejo relativne. Če je kaj absolutno, je to umetnik, genij in nič drugega. A tudi ta je relatičen; minljivo-neminljiv. Pride in zatone. In vendar ne umre. Preko vekov se stikajo njih roke in drug drugemu sliči. Milje, v katerega so prišli in katerega so ustvarili, raziskujemo, analiziramo, do pojava samega, do genija ne moremo. Ne samo do genija; kolikokrat tudi do povprečnega talenta ne. Kje je zapisano, da je samo genij Absolut? In ali nam daje na vsa ta vprašanja Vaša teorija odgovor? Živost in svoboda, — lari fari; prej se je dejalo lepota in harmonija; živost in svoboda — za Vas; zame neživost in nesvoboda. V samem Olympu da je videl Fidija Zeusa, so dejali; in njegovo delo: motovilo, ki še jecljati ne zna. Od samih etiket in predpisov usužnjena galantna doba na Francoskem; poetje pišejo jedilne liste in sprejemne karte, slikarjev čopič se suče po predpisih knjige o lepem vedenju. Toda, ali imate še kje in kdaj kake slike, ki bi bile bolj svobodne in bolj žive? In ti omejeni Kalupi — to naj je Absolut? V ta absolut ne verujem. Boj temu načinu mišljenja, tej lirični terminologiji, ki bo zdaj-zdaj jela pisati literarne kritike v obliki od in znanstvene razprave v heksametrih. Popolnoma se pridružujem Vurnikovemu puritanskemu sistemu, ki skuša temu krasnoslovstvu iz srede 19. stoletja napraviti konec. Odtod torej ta strastna neljubezen za metalno napeto terminologijo kakega umetnostnega zgodovinarja. Res je, ni vselej strel v črno, a še vedno moški dan v nasprotju z licejsko-sentimentalnim polmrakom one druge.

7.

Zaključujem.

Pogled na našo slovstveno kulturo v teh dneh je žalosten; imamo vse polno pesnikov in pisateljev, a nimamo pesnika in pisatelja, poeta. Ali pa ga imamo in ne vemo zanj, in propada pod težo zunanjih neprilik. Vemo, da imamo kiparje, slikarje in arhitekte, ki so naša umetnost ob tem času;<sup>10</sup> kaj če ne tiči zares kje kak poet? Mi bi ga morali pripravljati, ustvarjati milje, uglasiti vse naše strune na to pričakovanje. Gotovo, izsilili, iztisnili ga ne bomo, morda pa se nam bo vseeno to posrečilo in bo prišel, naš poet.

In kako bi to naredili? Ali je zares naša umetnostna zgodovina edini rešnik iz položaja? Ne morem odgovoriti drugače nego da rečem: edini! K njej v šolo! Ni brez napak, kot mi zemljani sploh nismo brez napak; in teh v spisu tudi nisem prikrival. Ampak posnemati jo v njenih dobrih dejanjih, more samo koristiti naši slovstveni kulturi. Večkrat se vprašujem, zakaj naših poročil o umetnostnih razstavah ne pišejo slikarji in kiparji, poročila o pesniških zbirkah in romanih pa skoro sami literatje! Zakaj? To je bolan pojav, ki ga je treba ozdraviti pri korenini; a na to naj gledajo oni, ki vzgajajo danes mlado generacijo slovstvenih znanstvenikov. Grozna je misel, da je s pičlimi izjemami tudi ta navzdol omejena z letnico 1920 in njej sledi vakuum. A to ni in ne more biti res. Če pa bi bilo, slovenske umetnostne zgodovine ne zadene nobena krivda na tem žalostnem stanju. Je namreč tako, da kultura ni samo zaprt arhiv, temveč zlasti neka naloga, ne samo napram preteklosti, temveč tudi napram sedanosti in bodočnosti. Slovenska umetnostna zgodovina se je tega zavedala in je na to mislila, ne samo na svojem polju, temveč tudi drugod. Ona je v vsem tem času mislila namesto drugih. Tega naj ne pozabijo oni, ki jim je bila ta usluga storjena in še oni, ki ji danes delijo različne nauke. Ali namreč vedo, kaj ena taka misel stane? Rajko Ložar, Wien.

<sup>10</sup> Zanimiva je izjava, ki jo je Anton Seliškar podal v privatnem pismu (meseca decembra leta 1926.) Janku Travnu: »Dejstvo je, da je slovenska književnost pod črto evropske najmodernejšje. Premišljeval sem že, kako je bilo mogoče slovenski upodabljaljoči umetnosti v tem pravcu nadkriliti književnost, ko je vendar tudi ta skoraj istodobno napovedovala svoje pomlajenje. Danes vem, da je vzrok duševni krizi v slov. literaturi premalo pojmovanje velike dobe, ki nas je objela nepripravljene in kateri bo sledila še večja doba. Ostala je — če se tako izrazim — pri domačem ognjišču in se greje ob Cankarjevi slavi.«



I. Vurnik: Antependij, vezen v svili in zlatu